

TÜRKİYE’DE MÜZİK, SİYASET VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

Büşra Aydın¹

ÖZET

Bu çalışma, müziğin estetik bir üretim olmanın ötesinde toplumsal, kültürel, siyasal ve teknolojik dönüşümlerle şekillenen çok boyutlu yapısını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda Cumhuriyet dönemi kültür, sanat ve müzik politikalarının ulusal kimlik, modernleşme ve toplumsal bütünleşme süreçlerindeki rolü; müziğin estetik, hermeneutik ve siyasal boyutlarıyla ele alınmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yaklaşımı ve literatür incelemesine dayalı tarihsel-kuramsal çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın kapsamını Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, kurumsal düzenlemeler, Türk-Batı müziği sentezi ve çağdaşlaşma süreci oluşturmaktadır. Bulgular, müziğin iktidar ilişkileri, estetik değerler, teknolojik değişimler ve toplumsal mücadelelerle etkileşim içinde olduğunu göstermektedir. Müzik, hem siyasal iktidarların kültürel politika aracı hem de eleştiri, direniş ve özgürleşme alanı olarak işlev görmektedir. Türkiye’de 1980 sonrası politik müzikte kolektif anlayışın zayıfladığı, bireysel ve popüler üretimlerin öne çıktığı; dijitalleşmeyle birlikte müzik ve mizahın siyasal eleştiri, hafıza ve duygulanım üretimindeki rolünün arttığı görülmüştür. Sonuç olarak müzik, toplumların kimliklerini, hafızalarını ve siyasal dönüşümlerini anlamada önemli bir kültürel ve analitik alan olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Politik Müzik, Müzik Politikaları, İdeoloji, Toplumsal Dönüşüm, Siyasal Kültür

¹Kamu Yönetimi Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. busra.aydin7224@gop.edu.tr , Orcid No: 0009-0006-0173-4649

MUSIC, POLITICS AND SOCIAL TRANSFORMATION IN TURKEY

Abstract:

This study aims to examine the multifaceted nature of music, which, beyond being an aesthetic production, is shaped by social, cultural, political, and technological transformations. In this context, the role of Republican-era cultural, artistic, and musical policies in national identity, modernization, and social integration processes is analyzed through the aesthetic, hermeneutical, and political dimensions of music. The study employs a qualitative research approach and a historical-theoretical analysis method based on literature review. The scope of the study includes Republican-era music policies, institutional arrangements, the synthesis of Turkish and Western music, and the modernization process. The findings demonstrate that music interacts with power relations, aesthetic values, technological changes, and social struggles. Music functions both as a tool of cultural policy by political powers and as a space for criticism, resistance, and liberation. In Turkey, it has been observed that after 1980, the collective understanding in political music weakened, individual and popular productions came to the forefront; and with digitalization, the role of music and humor in political criticism, memory, and emotional production increased. In conclusion, music is considered an important cultural and analytical field in understanding societies' identities, memories, and political transformations.

Keywords: Political Music, Music Politics, Ideology, Social Transformation, Political Culture

GİRİŞ

Müzik, yalnızca estetik bir üretim veya bireysel bir ifade biçimi değil; toplumsal ilişkiler, siyasal süreçler, kültürel dönüşümler ve kolektif deneyimler içerisinde anlam kazanan çok yönlü bir olgudur. Tarih boyunca toplumların değerlerini, kimliklerini ve ortak hafızalarını yansıtan müzik, aynı zamanda siyasal düşüncelerin, ideolojik yaklaşımların ve toplumsal mücadelelerin ifade edildiği önemli bir kültürel alan olmuştur. Bu nedenle müzik-siyaset ilişkisi, yalnızca politik amaçlarla kullanılan bir araç olarak değil; üretim koşulları, estetik yapısı ve toplumsal bağlamı üzerinden değerlendirilmelidir. Müzikal anlam, eserin üretildiği tarihsel dönem, toplumsal koşullar ve dinleyicinin kültürel deneyimleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu bağlamda müzikal hermeneutik yaklaşım, müziği yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, anlamların üretildiği tarihsel ve toplumsal bir pratik olarak ele almaktadır. Bunun yanı sıra teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme, müziğin üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerini dönüştürerek insan yaratıcılığı, estetik değer ve teknik olanaklar arasındaki ilişkiye

yönelik yeni tartışmalar ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma, müziği estetik, toplumsal ve siyasal boyutlarıyla ele alarak müziğin anlam üretme süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda Türkiye’de müzik politikaları ve Cumhuriyet dönemi kültür politikaları bağlamında müzik-siyaset ilişkisi; politik müziğin toplumsal mücadeleler ve kolektif hafıza üzerindeki etkisi; ayrıca dijitalleşme sürecinde müzik ve mizahın yeni ifade biçimleri oluşturmadaki rolü değerlendirilmektedir. Çalışma, müziği yalnızca estetik bir nesne olarak değil; toplum, iktidar, teknoloji ve birey arasındaki ilişkileri görünür kılan kültürel ve politik bir pratik olarak ele almaktadır.

1. CUMHURİYET DÖNEMİNDE KÜLTÜR, SANAT VE MÜZİK POLİTİKALARI: TOPLUMSAL VE SİYASAL DÖNÜŞÜM

Kültür, sanat ve müzik politikaları; toplumsal dönüşümü, kültürel sürekliliği ve düşünsel gelişimi destekleyen önemli politika alanlarıdır. Tarihsel süreç boyunca modernleşme, ulusal kimlik oluşumu ve toplumsal bütünleşme üzerinde etkili olan bu politikalar; yaratıcı düşüncenin geliştirilmesi, kültürel mirasın korunması ve toplumsal aidiyetin güçlendirilmesi açısından stratejik bir işlev üstlenmektedir (Kalb, 2019). Müzik; seslerin, insanın karakteri ve duygularıyla uyumlu bir biçimde kullanılması ve uygulanmasına dayanan bir sanat olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca, insanın doğumundan ölümüne kadar yaşamının her aşamasında varlığını sürdüren ve bireyin yaşamından ayrı düşünülemeyen sanatsal bir olgu niteliği taşıdığını ifade etmiştir (Uçan, 1994). Tarih boyunca müzik, toplumların kültürel dokusunu, geleneksel yapısını, değer algılarını ve toplumsal olaylara ilişkin yaklaşımlarını yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak işlev görmüştür. Geçmişten izler taşımasının yanı sıra, toplumsal kimliklerin oluşumuna katkı sağlayan ve geleceğe yön veren bir anlatım biçimi olarak, farklı çağların ve toplumların özelliklerini bünyesinde barındırmayı sürdürmüştür (Akçay ve Solmacı, 2020). Uçan’a (1994) göre müzik, insan yaşamında bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitsel işlevleriyle öne çıkan, çok boyutlu bir olgu niteliği taşımaktadır. Tanım olarak politika; bir örgütün ya da örgüt tepe yöneticisinin, önemli konularda benimsediği tutumları veya genel yönelimlerini ve izlediği yol ile yöntemleri ifade etmektedir (Öztekin, 2013).

Müzik ile politika arasındaki ilişki, tarihsel süreç içerisinde toplum yaşamına yön veren siyasal düşüncelerin, güç odaklarının ve toplumsal olayların, dönemin müzik anlayışı çerçevesinde çeşitli biçimlerde ele alınması şeklinde değerlendirilebilir. Bu kapsamda, 20. yüzyılda

Avrupa'da ortaya çıkan ideolojik hareketler ve çatışmalar incelendiğinde, söz konusu gelişmelerin dönemin müzikal yapısına yansıdığı; ideolojilerin, ezgisel motifler aracılığıyla bir tür toplumsal tepki ve içerik unsuru olarak işlendiği görülmektedir (Akçay ve Solmacı, 2020:338). Avrupa'daki siyasal atmosferin müziğe nasıl yansıdığını ifade etmiştir. Osmanlı tarihinde Mehter müziği de benzer bir örnek olarak değerlendirilebilir. Mehteranın, aktif savaşların yaşanmadığı dönemlerde icra ettiği eserlerin içerik bakımından hanedana övgü niteliği taşıdığı; nevbet, hünkâr peşrevi ve tören peşrevi gibi eserlerin bu kapsamda yer aldığı bilinmektedir (Ak, 2009; Budak, 2006; Akçay ve Solmacı, 2020).

Fetih Marşı'nın sözlerinde yer alan “Bir elde kalkan, bir elde hançer, Serhadde doğru ey şanlı asker” dizeleri, yalnızca orduya yönelik bir övgü unsuru taşımamakta; aynı zamanda orduya belirli bir istikamet ve amaç da işaret etmektedir. Tarihsel olaylardan beslenen bu tür eserler aracılığıyla, Osmanlı ordusunun ve padişahların kazandığı zaferlerin yüceltilmesinin yanı sıra, devletin geleceğe yönelik siyasal hedef ve politikalarının da dolaylı biçimde vurgulandığı söylenebilir. Müzik ve politika arasındaki ilişki çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir diğer husus ise müziğin, politik propaganda ve siyasal iletişim aracı olarak işlev görmesidir. Siyasal aktörlerin, özellikle seçim kampanyaları olmak üzere çeşitli etkinliklerde, politik mesajlarını geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla müzikten uzun yıllardır yararlandıkları bilinmektedir. Türkiye’de siyasal amaçlı müzik kullanımının 1946 yılına kadar uzandığı, ancak seçim şarkılarının ilk kez 1965 yılında kullanılmaya başlandığı ifade edilmektedir (Akçay, 2016; Akçay ve Solmacı, 2020:338-339).

“Müzik politikası” ile “müzik-politika ilişkisi” kavramları farklı anlamlar taşımaktadır. Müzik politikası, müziğin siyasal amaçlarla kullanılmasını ve siyasetin müziğin gelişimine katkı sunmasını kapsayan çok yönlü bir yapıya sahiptir. Bu kapsamda devlet; kültürel mirasın korunması, müzik eğitiminin desteklenmesi, hukuki ve kurumsal düzenlemelerin oluşturulması ile müziğin ulusal ve uluslararası düzeyde geliştirilmesine yönelik politikalar yürütmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleştirilen ekonomik, sosyal ve kültürel çağdaşlaşma hareketleri de müzik politikalarının bu kapsamlı niteliğini yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır (Açıksöz Mutlu, 2014; Gökçeli, 2014; Yazıcı, 2017; Akçay ve Solmacı, 2020: 339).

Cumhuriyet’in kültür ve sanat anlayışı, Türkiye’yi çağdaş dünyayla aynı seviyeye taşımayı ve Türk kültürünü uluslararası alanda tanınır hâle getirmeyi hedefliyordu. Atatürk, tek parti döneminde de bu yaklaşımı devam ettirmiş; kültür ve sanatı birbirinden bağımsız alanlar olarak

değil, yeni bir ulus inşa etme sürecinin temel unsurları olarak değerlendirmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra kültür ve sanat, toplumsal birlik ve beraberliği güçlendiren önemli araçlardan biri kabul edilmiştir. Toplumdaki kültürel farklılıklar ve eşitsizlikler karşısında ise milliyetçilik ve bağımsızlık düşüncesi etrafında ortak bir kimlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Atatürk'ün kültür ve sanata verdiği önem, Cumhuriyet'ten önceki yıllara dayanır. Özellikle Sofya'da görev yaptığı dönemde, devlet ile sanat arasındaki ilişkiye dair modern bir bakış açısı geliştirmiştir. Opera ve sahne sanatlarına olan ilgisi, Türkiye'nin evrensel bir kültür seviyesine ulaşması gerektiği düşüncesi daha da güçlenmiştir. Ona göre bir ülkenin kalkınması yalnızca ekonomik gelişmeyle sınırlı değildi; sanatın gelişmesi de bunun önemli bir parçasıydı. Bu anlayışını, 1923 yılında Adana'da yaptığı konuşmada, sanattan uzak kalan milletlerin hayat kaynağının zayıflayacağını ifade ederek dile getirmiştir. Cumhuriyet döneminde uygulanan kültür politikaları ise aydınlanma ve sanayileşmeye dayalı bir kalkınma anlayışı üzerine şekillenmiştir. Özellikle kırsal bölgelere ulaşmak önemli bir hedef olmuş, bu amaçla Halkevleri açılarak halkın kültür ve sanat faaliyetlerine katılması desteklenmiştir. Tiyatro çalışmaları yaygınlaşmış, kadınların sahnede yer almaya başlaması ve Afife Jale'nin öncü rolü dönemin dikkat çeken gelişmeleri arasında yer almıştır. Eğitim politikaları da kültürle bağlantılı şekilde yürütülmüş; Muallim Mektepleri sayesinde öğretmenlerin sanatsal açıdan gelişmesi sağlanarak kırsal dönüşüm desteklenmiştir. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda düzenlenen Yurt Gezileri, ressamların Anadolu'yu ve halkın yaşamını konu alan eserler üretmesine imkân tanımış, böylece sanatın daha geniş kesimlere ulaşması sağlanmıştır. Bankaların resim koleksiyonları oluşturması ise devletin sanat alanındaki kurumsal desteğini güçlendirmiştir. Ayrıca genç sanatçıların burslarla Avrupa'ya gönderilmesi, Türk sanatının evrensel ölçekte gelişmesini amaçlayan önemli adımlardan biri olmuştur. Müzecilik çalışmaları da Cumhuriyet kültür politikalarının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Halkevleriyle aynı dönemde müzeler örgütlenmiş, birçok şehirde arkeoloji ve etnografya müzeleri açılmıştır. Böylece hem ulusal tarih görünür hâle getirilmiş hem de kültürel mirasın korunmasına katkı sağlanmıştır. 1937 yılında açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ise Türkiye'nin ilk plastik sanatlar müzesi olarak büyük önem taşımıştır. Sonuç olarak Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikaları, birbirinden bağımsız uygulamalardan çok bütüncül bir anlayışla şekillenmiştir. Eğitimden müzeciliğe, tiyatrodan resim ve heykele kadar birçok alan birlikte değerlendirilmiş; Atatürk'ün kültürel gelişimi ekonomik ve teknik ilerlemeyle bir arada ele alan vizyonu, bu politikaların temelini oluşturmuştur (Bozdemir, 1998; Deliormanlı, 2009; Dilmaç, 2013; Erbay ve Erbay, 2006; Keskin, 2012; Uz, 2013; Yiğit, 2015).

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatın muasır medeniyetler arasındaki yeri açısından önemini vurguladığı bilinmektedir. Her ne kadar Atatürk'ün sözlerinin yanlış değerlendirilmesi sonucunda Türk müziğinin yasaklanarak Batı müziğinin benimsetilmeye çalışıldığı uygulamalar görülmüş olsa da, yine Atatürk'ün müdahalesiyle bu yanlış anlayış terk edilmiş ve Türk müziğini dışlamayan politikaların izlenmesine yönelinmiştir. Türk müziği ile Batı müziğinin harmanlandığı yeni bir sentez oluşturulması hedeflenmiştir. Bu senteze örnek olarak, müzik icrasında “Si bemol” sesi yerine “Si natürel” sesinin kullanılması gösterilebilir (Uçan, 1994).

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarındaki Ziya Gökalp'in de yeri oldukça önemlidir. Halk müziği ile Batı müziğinin bir araya getirilerek yeni bir sentez oluşturulması fikrinin öncüsü olan Gökalp, aynı zamanda bu politik süreçte gerçekleştirilen düzenlemelerde ve alınan kararlarda danışılan bir kişi olarak önemli bir konumda bulunmuştur. Ortaya koyduğu fikirlerle değişimin yönünün belirlenmesine katkı sağlayan Gökalp, Türk müziğine yeni bir boyut kazandırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Türk müziğinin tamamen geri planda bırakıldığı ve Batı müziğinin benimsenmeye çalışıldığı dönemde ortaya çıkan toplumsal tepkileri azaltmaya yönelik bir düzenleme gerçekleştiren Gökalp, bu yenilikle kültürel değerlerin varlığını sürdürmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir. Ziya Gökalp'in milli müzik anlayışı, halk müziği ile Batı armonisinin sentezlenmesini esas almış; bu yaklaşım, geleneksel Türk sanat müziğinin dışlanmasına yönelik bir zeminin oluşmasına neden olurken, dönemin müzik teorisyenleri ve bestecileri arasında Türk müziğinin kökeni ve ulusal müziğin nasıl oluşturulması gerektiği konusunda farklı düşüncelerin tartışılmasını da beraberinde getirmiştir (Gökçeli, 2014).

Atatürk'e göre müzik; ulusal bilincin ve bireysel duyguların gelişimine katkı sağlayan, aynı zamanda ulusları birbirine yaklaştıran evrensel bir dildir. Bu doğrultuda Atatürk, Türk müziğinin Anadolu'nun ulusal ve folklorik birikimlerinden yararlanılarak çağdaş müzik kuralları çerçevesinde yeniden işlenmesi ve evrensel düzeyde temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Müzik devriminin ilk uygulamalarından biri, İstanbul'da bulunan Mabeyn Orkestrası, Mabeyn Bandosu ve Mabeyn Fasil Heyeti'nin Ankara'ya taşınması olmuştur. Bu gelişmeyi, 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması izlemiştir. Söz konusu kurumda çağdaş müzik ile nazari ve pedagojik derslerin verilmesine başlanmıştır. Ayrıca Eduard Zuckmayer, 1938 yılından itibaren Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde görev yapmış; halk türkülerinin çok sesli koro düzenlemeleriyle repertuvara kazandırılmasına önemli katkılar sunmuştur. Ortaöğretim kurumlarında ve özellikle Köy Enstitülerinde müzik eğitime

büyük önem verilmiş; halk türkülerinin öğretilmesi, çok sesli koro çalışmalarının yürütülmesi ve çağdaş Türk müziğine yönelik derslerin yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra, İran Şahı'nın Türkiye ziyareti dolayısıyla Ahmet Adnan Saygun'dan bir opera bestelemesi istenmiş; daha sonra Necil Kâzım Akses'in *Bayönder* ve Ahmet Adnan Saygun'un *Taşbebek* adlı eserleri bestelenmiştir. Söz konusu uygulamalar, Atatürk'ün "*Hayatta en hakiki mürşit ilimdir.*" anlayışı doğrultusunda, Türk müziğinin çağdaş ve evrensel bir nitelik kazanmasına yönelik hedeflerinin somut yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Alpuğan, 2025).

Cumhuriyet'in ilerleyen dönemlerinde müzik politikalarına ilişkin düzenlemeler incelendiğinde, kültürel, toplumsal ve çeşitli alanlarda belirgin bir arayışın ve kimlik tartışmalarının etkili olduğu söylenebilir. 1945 yılında çok partili siyasal hayata geçilmesiyle birlikte CHP'nin karşısında birçok siyasi partinin kurulması, Köy Enstitülerine yönelik eleştirilerin artmasına neden olmuştur. Özellikle Demokrat Parti, CHP yönetimini yıpratmak amacıyla Köy Enstitülerini siyasal bir araç olarak kullanmış; dikkat çekici biçimde, bu eleştiriler CHP içerisinde de destek bulmuştur (akt. Aysal, 2005). Günümüzde popüler kültür ve sosyal medya etkisiyle yaygınlaşan müzik anlayışının, Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinin toplumsal görünürlüğünü azaltarak kültürel değerlerin müzik aracılığıyla aktarımı konusunda çeşitli endişelere neden olduğu ileri sürülmektedir (Kutluk, 1997). Sonuç olarak Türkiye'nin, Atatürk'ün işaret ettiği doğrultuda çağın ihtiyaçlarına uygun ve Türk müzik geleneğini temel alan yeni müzikal üretimlere olanak sağlayacak sanat ve müzik politikalarına ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Bununla birlikte, müzik ve politika arasındaki ilişkiyi ele alan daha kapsamlı akademik çalışmalara gereksinim bulunmaktadır (Akçay ve Solmacı, 2020:340).

2.MÜZİKAL HERMENEUTİK: ESTETİK, ANLAM VE TOPLUMSAL ÇERÇEVENİN KESİŞİMİ

Müzik, estetik ve siyaset arasındaki ilişki bağlamında değerlendirildiğinde, farklı müzik türlerinin sanatsal niteliği ve "güzel" olanın kim tarafından belirlendiği soruları önem kazanmaktadır. Modern estetik anlayışının özne-nesne ayırımına dayalı yapısı, modernite sonrası dönemde dönüşmüş; kapitalizmin sanatsal üretim ve eleştiriyi soğurması, müziğin temsil ve eleştiri boyutlarını daha karmaşık hâle getirmiştir. Bu nedenle müziğin siyasallığını anlayabilmek, onun estetik ve toplumsal anlamlarını birlikte ele almayı gerektirmektedir (Şengül, 2024:671-672). Gadamer'e (2003) göre hermeneutik, "hermeneuien" kavramından türeyen ve dünyaya ilişkin anlam bağlamlarının içinde bulunan yaşantıya aktarılması ya da

yorumlanması sürecini ifade eden bir yaklaşımdır. Schleiermacher'ın katkılarıyla evrensel bir nitelik kazanan hermeneutik, dil ve konuşmayı karşılıklı anlamının temel unsurları olarak ele almakta ve bu yönüyle tarihsel bilimlerin temel dayanaklarından biri olarak değerlendirilmektedir (Gadamer, 2003:13-17).

Müzik, yalnızca dilsel ve iletişimsel bir olgu olarak değil, yorum ve yeniden üretim süreçlerini içeren bir anlam alanı olarak değerlendirilmektedir. Hermeneutik yaklaşım, anlamının nesnel ve sabit bir süreç olmadığını; yorumcunun üretken katkısıyla anlamın yeniden inşa edildiğini kabul eder. Bu nedenle hermeneutik, konuşma ve yazının ötesinde, insanın ortaya koyduğu tüm yaratımlardaki anlamları yorumlama ve yeniden ifade etme işlevini üstlenmektedir (Gadamer, 2003:22-29). Dolayısıyla hermeneutik, anlamın yüklenmiş olduğu alanlardan biri olarak müziğin ve müziğe atfedilen anlamın okunması ve yeniden yorumlanmasına imkân tanıyan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir (Şengül, 2024:672). Arbo'ya (2017) göre müzik, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda anlam üretimine imkân tanıyan dilsel bir yapıdır. Bu niteliği nedeniyle müziğin yorumlanması, tarihsel hermeneutiğin sınırlarını görünür hâle getirmektedir. Özellikle sözlü ve şiirsel eserlerde nesnel anlam katmanları öne çıkarken, enstrümantal eserlerde anlam daha belirsiz ve açık uçlu bir karakter kazanmaktadır. Bu durum, müziğin açıklanmasında tarihselci yaklaşımların tek başına yeterli olmadığını ve ontolojik hermeneutik perspektifinin önemini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla müzikal anlam, yalnızca yapısal unsurlar üzerinden değil, icranın gerçekleştiği bağlam ve sesin zamansal hareketi dikkate alınarak değerlendirilmelidir (Arbo, 2017: 155, 160-165). Bu çerçevede müzikal hermeneutik, mevcut müziğin aktarılması veya anlatılmasının ötesinde bir faaliyet niteliği taşımaktadır. Bu durumda, sesin hareketi ile temalar arasında bir ilişki kuran fail ile yorum arasındaki ilişkinin boyutu ön plana çıkmaktadır. Hermeneutiğin nesnellikten öznelliğe doğru kaymaya başladığı noktada ise yöneliminde de bir değişim meydana gelmektedir (Şengül, 2024:672).

Kramer'e (2011) göre hermeneutik, mevcut argümanların yeniden üretilmesinden öte, yeni bir üretim biçimini ifade etmektedir. Bu yaklaşım iki açıdan önem taşımaktadır. İlk olarak, hermeneutik olgulara ve değişmez varsayımlara bağlı kalma zorunluluğunu ortadan kaldıran bir kaynak niteliği kazanmaktadır. İkinci olarak ise hermeneutik, akıl sahibi ve yorumlayan özne açısından vazgeçilmez bir işlev üstlenmekte; böylece öznellik, yorumlama kapasitesi üzerinden anlam kazanmaktadır. Bununla birlikte, hermeneutik ile öznellik arasındaki bu ilişkinin değerlendirilmesinde, dijitalleşmenin öznellik üzerinde yarattığı dönüşümün de dikkate alınması gerekmektedir. Bu nedenle, yorumlayan öznenin posthüman çağ içerisindeki

konumunu belirlemek amacıyla öznenin yeniden düşünülmesi önem arz etmektedir (Kramer, 2011:2-3; Şengül, 2024).

Dijitalleşme ve posthüman çağın etkisiyle müzik üretimi ve performans pratikleri önemli ölçüde dönüşmektedir. Yapay zekâ, vokaloid ve hologram teknolojileri bu değişimin başlıca örneklerini oluştururken, dijital ortamda üretilen müzik ve performansların gerçeklik ve anlamının nasıl değerlendirileceği sorunu öne çıkmaktadır. Bu tartışmada hermeneutik yaklaşımın açıklayıcı bir perspektif sunduğu ifade edilmektedir (Şengül, 2024: 673). Üstelik bu tür bir yorumlama girişimi, Kramer'e (2011) göre bir şarkıcı ya da enstrümantalistin performansının da hermeneutik bir eylem olarak değerlendirilmesini mümkün kılar. Öznellik ile nesnel yorum arasındaki mesafe bir tür "anlamsızlık"tan söz edilmesine yol açsa da, yorumlama eylemi olarak anlamın inşası boşluktan doluluğa doğru bir hareketi açığa çıkarır ve bu hareketliliği tetikler. Öte yandan anlam oluşturmaya yönelik bir çaba olarak müzik, anlamı açıklamaya ilişkin bir "beceriksizliği" de beraberinde getirir; bu beceriksizlik ise bizi anlamın merkezine götürür. Müzik, kendisi hakkında bir "belirsizlik" ürettiği ölçüde anlam üretir ve hermeneutik de ancak bu durumun farkında olduğu sürece işleyebilir (Kramer, 2011: 7-12; Şengül, 2024).

Müzikal hermeneutiği yalnızca müziğin içsel anlamını açıklamaya yönelik bir yorumlama faaliyeti olarak değerlendirmek, dışsal unsurlardan bağımsız ve özsel bir anlamın var olduğu düşüncesini doğurma riskini taşımaktadır. Oysa yorum, belirsizlikler ve eksiklikler içinde sürekli olarak inşa edilen bir süreçtir. Bu nedenle anlamın oluşturulmasında kullanılan unsurlar da mevcut koşullar ve olanaklar çerçevesinde şekillenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, müzikal hermeneutiğin müzik ile toplumsal yapı arasında ilişki kurması beklenen bir durumdur (Şengül, 2024: 673).

Savage'a (2010) göre, müziğin toplumsal koşullardan bağımsız ve onların üzerinde konumlandığını ileri süren anlayış, müziği yalnızca estetik bir alana yerleştirerek toplumsal öznenin ilgi ve arzuları üzerindeki etkisini görünmez hâle getirmektedir. Bununla birlikte, müziğin özerkliğini eleştiren yaklaşım da metafizik temelli ve bireysel yaratımı yaşamdan soyutlayan biçimci anlayışa karşı çıkmaktadır. Ancak müziğin anlamını, üretimini, performansını ve alımlanmasını bütünüyle içinde bulunduğu koşullarla açıklamak da bu unsurlar arasındaki eleştirel ayrımı ortadan kaldırma riskini taşımaktadır. Müziğin gerçeklikle arasındaki mesafenin tamamen kaybolması durumunda, eser toplumsal alandaki değer ve

anlamları yeniden üreten bir kültürel ürüne dönüşmektedir. Buna karşılık, müziğin mutlak bir estetik farklılık temelinde gerçeklikten ayrıştırılması, onun eleştirel ve dönüştürücü potansiyelini zayıflatmakta ve yerleşik ideolojik temsilleri sorgulama kapasitesini gölgede bırakmaktadır. Bununla birlikte, estetik eleştirinin sahip olduğu bu olanak, eserin egemen ideolojiyi yeniden üretebilme gücünü ortadan kaldırmamaktadır. Bu nedenle eleştirmen, eserin üretken ve eleştirel önemini değerlendirirken çeşitli ikilemlerle karşı karşıya kalmaktadır (Savage, 2010:2-7; Şengül, 2024).

Estetik eleştirinin eser karşısında bulunduğu bu çelişkili durum, Kramer'ın söz ettiği anlamın hem açıklık hem de belirsizlik taşıması olgusuyla birlikte değerlendirilebilir. Bu çerçevede estetik eleştiri, söz konusu çelişki ve belirsizlikleri anlamlandırmaya çalışan yorumlayıcı bir özne olarak ortaya çıkmaktadır (Şengül, 2024:674). Savage da Kramer'a benzer biçimde, söz konusu çelişkinin kaynağını eserin içinde bulunduğu çevreyle kurduğu ilişkide aramaktadır. Ona göre, müziğin toplumsal işlevlerden bağımsızlaşma süreciyle yakından bağlantılı olan estetik anlayışı, aynı zamanda estetik ile siyaset arasındaki ilişkiyi kurucu bir nitelikte ele almaktadır. Bu çerçevede, estetiğin ideolojik yöneliminin bir eserin üretken ve özgürleştirici değerinin koşulu olabileceği düşüncesi, estetik değeri belirleme girişiminin kendi içinde taşıdığı temel çelişkilerden biri olarak ortaya çıkmaktadır (Savage, 2010:7-8; Şengül, 2024).

Estetiğin ideolojik tutumunda bulunan içsel çelişki, müziğin anlamlandırılmasına ilişkin sağlıklı bir yargıya ulaşmayı güçleştirmektedir. Bu bağlamda müzikal hermeneutik, müzik estetiği aracılığıyla müziğin toplumsal ve siyasal alanlarla kurduğu ilişkiyi görünür kılma gereksinimini karşılamaktadır (Şengül, 2024: 674). Adorno'ya (2002) göre sanat, hem özerk hem de toplumsal bir karakter taşımaktadır. Sanatın bu ikili karakterinin özerklik düzeyinde yeniden üretilmesi, onun toplumsal olanın doğrudan bir yansıması olmaktan ziyade, toplumsal olana karşı konumlanan bir *“toplumsal antitez”* niteliği taşıdığını göstermektedir. Bununla birlikte Adorno, sanatı bireyin kendine ilişkin temsilini kurabildiği içsel bir alan olarak değerlendirmekte; sanat eserinin yapısının mutlaklaştırılmasının ise içkin analizin ideolojiye kurban edilmesi anlamına geleceğini belirtmektedir (Adorno, 2002: 5-8, 180). Savage'a (2010) göre bir eserin toplumsal gerçekliği ile içkin estetik yapısı çözümlenirken, eser ile toplum arasındaki ilişki doğrudan değil, eserin toplumla kurduğu mesafe üzerinden anlaşılmaktadır. Bu mesafe, estetik nesne ile gerçeklik bilgisi arasındaki farklılaşmayı düşünmeye olanak sağlayarak, eleştirel pratik ve stratejilerin dayandığı varsayımların sorgulanabileceği bir alan açmaktadır (Savage, 2010: 8-14; Şengül, 2024).

3.MÜZİK, ESTETİK VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ: TÜRKİYE’DE BİREY VE İKTİDAR İLİŞKİLERİ

3.1.Müziğin Toplumsal Olarak Politik Kökeni

Müziğin anlamlandırılmasında “*içkin estetik*” kavramı, müziğin hem toplumsal hem de özerk yönlerini ifade ederek bireyin anlam ve deneyim dünyasının oluşumuna katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kapitalizmin yarattığı dönüşümler, kimlik, tüketim, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk tartışmalarını öne çıkarmış; gündelik yaşamı toplumsal ve kültürel mücadelelerin önemli bir alanına dönüştürmüştür (Bennett, 2018: 91-92). Bu çerçevede müzik, gündelik hayat içerisinde bireyin var olan toplumsal yapılar karşısında kendini inşa etme ve özne haline gelme sürecinde önemli araçlardan biri olarak yer almaktadır (Şengül, 2024:675).

Ridley (2007), müziği yalnızca düzenli bir ses örgüsü olarak ele alan ve bu çerçevede özerkliğini sorgulayan yaklaşımların, müziği salt bir ses olgusuna indirgediği ölçüde yaşam üzerine derinlikli ve anlamlı bir yorum geliştiremediğini vurgular. Onun görüşüne göre müzik, ses örgüsünü barındırmakla birlikte yalnızca bundan ibaret değildir; aynı zamanda ortaya çıktığı dönemin tarihsel koşullarıyla sıkı biçimde bağlantılı bir bağlam içinde şekillenir. Ayrıca müzik, oluşum sürecinde farklı kavramsal çerçevelerden etkilenirken, kendisi de bu kavramlar üzerinde dönüştürücü bir etki oluşturur (Ridley, 2007: 12; 21-24; Şengül, 2024). Bu durum, içkin estetik yaklaşımın tarihsel koşulları ve toplumsal yapıları tamamen dışlayan bir bakış açısına sahip olmadığını yeniden göstermektedir. Bu yapılar içinde en belirleyici unsur ise, bir sesi ‘müzik’ olarak adlandırma otoritesini elinde bulunduran ve bu yolla müzik ile siyasal alan arasındaki ilişkiyi şekillendiren iktidar anlayışıdır (Şengül, 2024: 675).

Attali’nin (2017) tartışmalarına göre iktidar, müzik ile “gürültü” arasındaki ayrımı belirleme ve bu kavramları birbirinin yerine tanımlayabilme gücüne sahiptir. Gürültü, iktidar düzeni içinde kontrol altına alınması gereken bir unsur olarak konumlandırılırken; müzik, bu denetime karşı özgürlük ve direnç alanı oluşturma imkânı taşır. Ancak bu konum sabit değildir: Gürültü kimi zaman iktidarın bir aracı haline gelir, kimi zaman da ona karşı bir başkaldırı biçimi olur. Bu yüzden iktidar, gürültüyü sürekli bir gözetim altında tutar. Belirli bir düzene uyarlandığında gürültü müzik olarak kabul edilirken; müzik de şartlara bağlı olarak gürültüye dönüşebilir. Ayrıca gürültünün diğer sesleri bastırabilme gücü, bir tür sansür işlevi görür. Bununla birlikte gürültü, yeni bir düzen ve anlam üretme potansiyelini de içinde barındırır (Attali, 2017: 16-17;

38-41; Şengül, 2024). Dolayısıyla, gürültü ile müzik arasında çizilen sınırın, iktidarın denetimine rağmen oldukça belirsiz olduğu; bu sınırın gündelik hayattaki yansımalarının da benzer biçimde bir direnç hattı oluşturduğu göz ardı edilmemelidir (Şengül, 2024:675-676). Gürültü üzerindeki denetim çabasının politik niteliğinin, reel siyasette de birtakım karşılıkları bulunmaktadır. Bu bağlamda akla gelen ilk örneklerden biri, seçim süreçlerinde veya siyasal iktidar mücadelesinde, farklı aktörlerin kendi kampanyalarını yürütmek ve mesajlarını topluma ulaştırmak amacıyla müziği işlevsel bir araç olarak kullanmalarındır (Şengül, 2024:676).

Street (2003), seçim kampanyalarında müziğin propaganda aracı olarak kullanımına ve politikacıların müzik yoluyla belirli imajları, duyguları ve toplumsal ilişkileri harekete geçirdiğine işaret ederken; sansürün ise yasaklanan içeriği yeniden dolaşıma sokarak onu politize ettiğini vurgular (Street, 2003: 114-120). Ancak burada asıl önemli olan, müziğin sadece bir araç olarak kullanılması değil, kendi içsel dinamiklerinden kaynaklanan politik niteliğidir. Siyasal fikirler, toplumun ‘beğeni’ ve ‘iyi’ gibi estetik değerleri içinde anlam bulup estetik bir biçim kazanarak yeniden şekillenir. Bu yüzden müzik ile politika arasındaki ilişki, temelde estetik yargılar üzerinden ele alınmalıdır (Şengül, 2024:676).

3.2. Müziğin Biyopolitikası: Sanat, İktidar, Teknoloji ve Dijitalleşme Bağlamında Siyasal ve Estetik Dönüşümler

Müzik; besteci, icracı, dinleyici ve eleştirmenlerin katkılarıyla anlam kazanan, estetik, kültürel ve bireysel boyutları içeren çok yönlü bir sanat dalıdır. Bireyin kültürel deneyimleri doğrultusunda anlamlandırılan müzik, duygusal ve düşünsel süreçlere hitap ederek insanın ruhsal gelişimi, estetik algısı ve yaşam deneyimleri üzerinde etkili olan evrensel bir ifade biçimidir (Altar, 1979). İktidar mekanizmasının kutsallaştırıldığını ve “yüce bir hareketsizlik” üzerine konumlandığını ileri süren Agamben’e (2008) göre, yücelik “merkezî bir boşluğa” ihtiyaç duymakta; iktidar mekanizması ise bu “yönetilmez boşluk”tan beslenmektedir. Bu çerçevede, törenler ve ayinler iktidar açısından hayati bir öneme sahiptir. İktidar ya da devlet, insan yaşamının merkezinde yer alan bu boşluğu denetim altına almaya yönelmektedir. Sanatın iktidarla kesiştiği nokta da burada ortaya çıkmaktadır. Sanat, insan yaşamını biçimlendiren, duyu ve eylemleri harekete geçiren ve bu yönüyle gerektiğinde siyasal bir nitelik kazanan estetik bir faaliyet olarak, insanın işlevsiz hâle gelen duyularını ve eylemlerini yeniden tasarlayıp harekete geçirdiği ölçüde kendiliğinden politik bir karakter kazanmaktadır (Agamben, 2008; Şengül, 2024).

Müziğin siyasal olanla kurduğu ilişkinin niteliğini tartışmaya açmak açısından, özellikle 20. yüzyılda hız kazanan teknolojik dönüşümün, siyasal olanın neyi ifade ettiğine dair yeniden bir sorgulama yapılmasını gerekli kıldığı ileri sürülebilir (Şengül, 2024: 677). Lacoue-Labarthe ve Nancy’ye (1997) göre, siyasal olana ilişkin soruşturma, siyasalın “bilimsel” bir nitelik kazandığı çağda öncelikli bir mesele hâline gelmiş ve siyasal ile felsefi olan arasında bir “karşılıklık” ilişkisini ortaya çıkarmıştır (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: 109). Bu karşılıklı durum, teknolojinin baskın olduğu bir ortamda felsefenin geri plana itilmesiyle ilişkilendirilmekte ve özellikle totaliter rejimler bağlamında ele alınmaktadır. Totaliter yönetimlerin egemen olduğu koşullarda siyasetin yaşamın her alanına yayılması, aynı zamanda onun bulanıklaşmasına ve görünmez hale gelmesine neden olmaktadır. Bu durum ise siyasetin aslında geri çekildiğinin bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: 125-126).

Siyasalın geri çekilişi, öncelikle aşkınlığın geri plana itilmesi ve siyasal aşkınlığın yerinden edilmesi anlamına gelmekle birlikte, aynı zamanda bu aşkınlığın yeniden düşünülmesi ve yeniden işlev kazandırılması sürecini de içermektedir; bu durum, siyasalın “özüne” dair bir sorgulamanın yalnızca deneysel/ampirik düzeyde ele alınamayacağını özellikle vurgulamaktadır (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: 129-130). Bu çerçevede siyasalın geri çekilişi, siyasetten bir uzaklaşma olarak anlaşılmamalı; aksine, “siyasalın kendisine geri çekilişi” olarak değerlendirilmelidir (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: 131). Ayrıca Lacoue-Labarthe’ye göre (1990), siyasal olan, sanatın içerisinde ve doğrudan bir sanat edimi olarak konumlanır; siyasal, (polis adına) “plastik sanat” kapsamında değerlendirilebilecek yapay bir üretim olmaktan ziyade, physis’in tamamlanmışlığıyla birlikte techne alanına ait özgül bir üretim biçimini ifade eder (Lacoue-Labarthe, 1990: 64-66). Bu çerçevede, müziği siyaset teorisi kapsamında teknik meselesi üzerinden konumlandırmaya imkân tanıyan bir zemin oluşmaktadır. Özellikle dijitalleşme sürecinde “insani üretim”in kendisi dönüşüme uğradığından, sanatın ve müziğin dijitalleşmesinin; tekniğin toplumsal olana egemenliği bağlamında, aşkınlığın geri çekilişiyle ilişkili totaliterleşme sürecinin bir parçası olabileceği ihtimalini göz ardı etmemek gerekir. Teknik, sanat eserinin özgünlüğü ve sanatsal niteliğine ilişkin önemli tartışmaları gündeme getirdiğinden, 20. yüzyıl eleştirel teorisinin önde gelen iki düşünürü olan Adorno ve Benjamin tarafından da ele alınmıştır (Şengül, 2024: 677).

İnsan yaşamı ve toplumsal düzen üzerinde derin etkiler bırakan tarihsel kırılmaların, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemin, duyguların anlam bulduğu zemini ortadan

kaldırdığı; bunun da insanlığın kendi kültürel ve duygusal bütünlüğünü kaybetmesine yol açtığı belirtilmektedir. Bu süreçte insanlığın en temel kaybının ise, kökene yeniden ulaşmanın mümkün olmadığı gerçeğinin ruhsal düzeyde deneyimlenmesi ve içselleştirilmesi olduğu ifade edilmektedir (Agamben, 2009: 89-92). Agamben'in bu tespiti, hem iktidarın hem de sanatın, kökenin oluşturduğu boşluğu doldurma isteği taşımakla birlikte, aynı zamanda bu boşluğu ve erişilemezliği bizzat kayıt altına alma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Bu sayede boşluk ve açıklık temelinde şekillenen siyasal bir anlayış ile müziğin siyasal alanla kurduğu ilişki görünür hale gelmektedir (Şengül, 2024: 676-677).

Adorno (2018b), Benjamin'le kesiştiği bir noktada, müzikte teknolojinin belirleyici rolüne ve estetik özerkliğin burjuva idealizmiyle ilişkisine dikkat çeker. Ona göre, özerk sanatın kendi teknik yasalarına bağlı kalmasını öngören yaklaşım, sanatı bir tabu ya da fetiş nesnesine dönüştürmekten ziyade, onu özgür üretim ve bilinçli yaratım koşullarına daha fazla yaklaştırmaktadır. Adorno, modern sanat eserinde aura kaybının yaşandığını kabul etmekle birlikte, bunun nedenini yalnızca teknik yeniden üretimde değil, eserin kendi özerk biçimsel yasalarının tamamlanmasında görür; bu bağlamda Benjamin'i, özerk sanatın teknik boyutunu yeterince dikkate almamakla eleştirir (Adorno, 2018b: 180-185).

Buna karşılık Adorno (2018a), teknik dönüşümün tutarlı ve anlamlı sanatsal üretimi zayıflatarak müziğin ticarileşmesine yol açtığını, özerk üretimin giderek dinleyiciden koptuğunu ve müziğin artık “kendinde bir şey” olmaktan çıkıp “başkaları için bir şey”e dönüştüğünü belirtir. Bu süreçte müzik, standartlaştırılmış bir tüketim nesnesi hâline gelmektedir. Geleneksel müziğin kaybı ise teknik, zihinsel ve toplumsal bir bilinçsizlikle birleşerek “büyük müziği” geçici ve süresiz bir kategoriye indirgemektedir (Adorno, 2018a: 192-195). Benjamin ise teknik yeniden üretimi totaliter bir bağlamda, tekno-sosyal olanın yüceltilmesi olarak değerlendirir; Alman faşizmi örneğinde teknolojik ilerlemenin toplumsal anlamın kaybolmasına ve gündelik yaşamın sıradanlaşmasına yol açtığını, siyasetin ise estetik bir biçimde sunulduğunu vurgular (Şengül, 2024: 678).

Hillach'a (1995) göre Benjamin, faşizmin ortaya çıkışını, geç dönem burjuva bilincinde yaşanan bir bunalım ve buna bağlı olarak idealizm ile öznelciliğin söz konusu bunalımda üstlendiği rol çerçevesinde açıklamaktadır. Bununla birlikte Benjamin, teknolojinin toplumsal düzeyde gelişmesine karşın, bir yandan toplumsal güçlerin mülkiyet ilişkileri aracılığıyla bu imkânı içselleştirdiğini, diğer yandan ise kitlelerin kendi ihtiyaçlarını toplumsal olarak örgütlenme konusunda yeterli düzeye ulaşamaması nedeniyle emek ile teknoloji arasında bir

yabancılaşmanın ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu yabancılaşmanın ise “savaş” aracılığıyla ve “geriye dönük” bir biçimde çözümlenmeye çalışıldığını ifade etmektedir. Savaş, toplumsal eylemin öznelliğe itilmesinin yarattığı bastırılmış bir ihtiyacın dışavurumu olarak, kurgulanmış bir düşman imgesi üzerinden toplumsal eylemin amacını temsil edilme düzeyine indirgemekte ve böylece onu “estetize etmektedir” (Hillach, 1995: 59-64). Bu bağlamda teknoloji, kitle iletişim araçlarına dayanan “yeni bir estetizm” yaratarak, “kendi kamusunu yaratma” becerisi sayesinde politikacının kamuoyu karşısındaki “dışavurumunu” ve kendi estetik doyumunu sağlar. Bu durum ise, faşizm örneğinde görüldüğü üzere, siyasetin estetize edilmesi olarak değerlendirilmektedir (Hillach, 1995: 92-94). Savaş olgusunun “hesaplama ve sayım” sorununa indirgenmesi, teknolojinin gelişimine paralel olarak siyasetin estetize edilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Benjamin, 1995:106).

Bu nedenle faşizmin siyaset estetiği, yaşamı bir “hesaplama” meselesine indirgediği ölçüde anlam kaybını da beraberinde getirmektedir (Şengül, 2024). Benjamin (2015), bu anlam kaybının farklı bir boyutunu sanat eserinin niteliği üzerinden ele almakta ve sanatın ekonomi-politiğine dikkat çekmektedir. Benjamin’e göre, üstyapıda meydana gelen dönüşümler, altyapıdaki değişimlere kıyasla daha yavaş gerçekleştiğinden, kültürel alanda yaşanan değişimlerin tespit edilmesi de daha uzun bir zaman gerektirmektedir (Şengül, 2024). Üretim ilişkilerindeki değişimler, kültürel ve sanatsal alanları da etkileyerek sanatın siyasal ve toplumsal anlamını dönüştürmektedir. Benjamin’e göre sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği, teknik olanakların gelişmesiyle birlikte “teknik yeniden üretim” biçimine dönüşmüş; bu durum eserin özgün zaman, mekân ve varlık koşullarını ifade eden “şimdi”liğini ve sahiciliğini zayıflatmıştır. Böylece sanat yapıtının geleneksel anlamdaki benzersizliği ve özgün mevcudiyeti dönüşüme uğramıştır (Şengül, 2024).

Benjamin’e göre, yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtını benzersiz kılan aura giderek solmakta ve eski etkisini yitirmektedir (Benjamin, 2015: 10-15). Yeniden üretim süreci, eserin özgünlüğünü zayıflatırken sanatı ritüel alanından politik alana taşır; çoğaltılmış eserler toplumsal bağlam içinde yer değiştirerek kitlelerle doğrudan temas kurar ve bu sayede politik bir nitelik kazanır. Bu süreç aynı zamanda insanın kendisine yabancılaşmasını da beraberinde getirir (Benjamin, 2015: 21, 38).

Benjamin’e (2015: 21) göre, sanat yapıtının yeniden üretimi, eserin özgünlüğünü zedelemekte; üretimin niceliksel olarak artmasıyla birlikte sanat da ritüel bağlamından uzaklaşarak politika

alanına taşınmaktadır. Orijinalin yerine kopyaların yaygın biçimde dolaşıma girdiği sanatsal alan, toplumsal bağlamda bir dönüşüm geçirerek kitlelerle ilişki kurmakta ve giderek politik bir nitelik kazanmaktadır. Bu süreçte ortaya çıkan sanatsal yoğunluk ise bireyin kendisine yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir (Benjamin, 2015:38). Bununla birlikte, Benjamin'in teknik yeniden üretim olgusuna bütünüyle karamsar bir bakış açısıyla yaklaşmadığı söylenebilir. Aksine, söz konusu dönüşümün sunduğu yeni olanakların da farkında olduğu görülmektedir (Şengül, 2024).

Nitekim Benjamin (2015:53), yeniden üretilebilirliğin kitlelerin sanatsal süreçlere katılımını artırdığını ve bu durumun “farklı türden bir katılım” biçimini ortaya çıkardığını ifade etmektedir (Şengül, 2024). 21. yüzyılda teknik alanda yaşanan dönüşüm, artık yalnızca “kitlesele üretim” kavramıyla açıklanamayacak bir düzeye ulaşmıştır. Kapitalizmin “hiper-endüstriyel” bir evreye geçişiyle birlikte, üretim ve tüketim süreçleri giderek daha karmaşık ve denetlenmesi güç bir nitelik kazanmıştır. Bu dönemin belirleyici özelliği ise, “sanat eseri”ni de kapsayan dijitalleşme olgusudur. Zira dijitalleşme, verilerin ayrıştırılmasını ve özgünlüklerinin tespit edilmesini büyük ölçüde zorlaştırmakta; bu nedenle her şeyi potansiyel olarak işlevsel, ölçülebilir ve hesaplanabilir bir unsur olarak değerlendirmektedir (Rouvroy ve Stiegler, 2016: 7-13; Şengül, 2024).

Dijitalleşmenin müzik üretim teknikleri ve süreçleri üzerindeki etkisi, günümüzde ortaya çıkan yapının artık geleneksel anlamda bir beste ya da kompozisyon üretiminin ötesine geçtiğini göstermektedir (Şengül, 2024). Di Scipio (2015), sesin giderek otonom bir nitelik kazanması nedeniyle “ses yapım” kavramını önermekte; bu yaklaşım, sesin diğer seslerle estetik düzeyde etkileşime girerek müziğin anlam sınırlarını genişlettiğini ileri sürmektedir. Sesin üretilmesi ve dinlenmesi, kullanılan teknik altyapı ve teknolojik araçlarla doğrudan ilişkili olduğundan, belirli bir işitsel güç ilişkisi ve bilgi düzeniyle birlikte şekillenir. Bu açıdan bakıldığında bu süreç, kültürel dinamiklere dahil olma biçimlerini ve günümüzde özne olmanın nasıl kurulduğunu ifade eder (Di Scipio, 2015: 278-280). Revill'in (2000) ses ve özneleşme arasında kurduğu ilişkiye de dikkat etmek gerekmektedir. Buna göre, ses ve özneleşme özellikle bir “beden” üzerinde konumlandığından, müzik ve sesin ritim ve tını yoluyla bedeni tetiklediğini, duyguları harekete geçirdiğini ya da onları bastırmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, ulusal müziğin yaratımı ve onun siyasal mesajları, bedenselliğin estetiği içerisinde gelişmektedir. Bu bakımdan, ses özneliği inşa ederken, işitsellik ise bir öznellik biçimi ve onun mekânsal inşası olarak merkezi bir konum elde etmektedir (Revill, 2000: 602-604).

3.3. Müzik, Estetik ve Siyaset: Toplumsal Eleştiri, Özgürleşme ve Sanatın Politik Potansiyeli

Siyaset ile estetik arasındaki bağlantıyı incelemek, müziğin yorumlanması bağlamında toplumsal olana dair eleştiri ve bu eleştirinin gücünü sorgulamak anlamına da gelir. Bu açıdan Rancière’in yaklaşımı, tartışmayı açmak için önemli bir referans sunar (Şengül, 2024:681).

Rancière (2013), toplumsal eleştirinin hâlâ bir “hakikati” açığa çıkarma gerekliliğine sahip olduğunu vurgular; ancak kapitalizme özgü tüketim toplumu bağlamında, eleştiri mekanizmasının kendi sınırlarını ifşa ettiği ve “meta teşhirinin sınırsız hükümlanlığı” nedeniyle sonuçsuz kaldığı görülmektedir. Buna ek olarak, sınıf ve kimlik karmaşasının ortasında gerçekleşen toplumsal özgürleşme, estetik bir özgürleşme biçimi olarak da tanımlanır. Bu özgürleşme süreci, işçi kimliğini şekillendiren hissetme, görme ve söyleme tarzlarından kopuş yoluyla bireysel deneyimin keşfini ve bunun sonucunda özgür kolektif dayanışmanın oluşumunu mümkün kılar (Rancière, 2013:27-35). Bu çerçevede Rancière, özgürleşmeyi, duyumsanabilir olanın polis düzeni içerisindeki paylaşımı şeklinde açıklamaktadır. Başka bir deyişle, özgürleşme; kişinin belirli bir meslek, araç ve zaman-mekân düzeniyle sınırlı olmaktan çıkması ile farklı bir zaman ve mekânı deneyimleme ya da ona erişme kapasitesini kaybetmesi arasındaki bağın çözülmesi şeklinde anlaşılır (Rancière, 2013:42). Bu yüzden, müzik ve genel olarak sanatın, estetik bir bakış açısıyla zaman ve mekânı aşabilme gücü ya da bu konuda ne ölçüde yetersiz kaldığı üzerinden ele alınması, bu çalışmanın sınırları içinde uygun bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Şengül, 2024:681).

Rancière’ye göre (2012), günümüzde estetik, sanat eserinin farklı amaçlara tâbi kılınmasına yol açan söylemler aracılığıyla, eserin kendisiyle saf bir karşılaşmayı engelleyen bir çerçeve üretmektedir. Bu çerçevede estetik, güzel sanatlar düzeninin devamlılığını sağlama iddiası taşıırken aslında mimesis, poiesis ve aisthesis arasındaki yani taklit kuralları, üretim biçimleri ve algılama yolları arasındaki mevcut düzenin çözülmesini ifade eder. Bu anlamda estetik, sadece bir disiplin olarak değil, sanatı tanımlayan özel bir sistem ya da rejim olarak ele alınır. Burada sanat, kendine özgü üretim biçimlerinden ziyade duyuşal deneyim biçimleri üzerinden tanımlanır. Bu nedenle estetik, sanatı açıklamada yetersiz kalan ve kaybolmuş bir insan doğasına işaret eden; üretme ve algılama yetileri arasındaki uyumun bozulmasını temsil eden “sensorium” kavramıyla ilişkilendirilir (Rancière, 2012: 8-17).

Rancière, estetik kavramını sanat ile siyaset arasındaki karşılıklı bağı ortaya koymak için ele alır ve siyaseti “özgür bir mekânın düzenlenişi” olarak tanımlarken sanatı da bu siyasal alanla birlikte düşünür. Ona göre sanatın dünyaya dair ilettiği şey, duygular, toplumsal yapılar ya da çatışmaların kendisi değil; bu unsurlarla arasına koyduğu mesafe üzerinden zaman ve mekânı nasıl kurduğu ve biçimlendirdiğidir (Rancière, 2012: 26-29). Bu çerçevede sanatın görünürlük biçimleri, duyulur olanın paylaşımı ve yeniden düzenlenmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Estetik sanat rejiminde, sanat nesnesinin ayrıcalıklı bir alana ait olması ve diğer alanlardaki nesnelerden belirgin bir fark taşımadığı ölçüde siyasal bir nitelik kazandığı ifade edilmektedir (Rancière, 2020b: 212).

Rancière’ye göre (2012), estetik, siyasetin ulaşmayı hedeflediği noktayı duyulur düzen içinde ve hakikat düzleminde gerçekleştirmeyi amaçlayan bir “metapolitika” olarak ortaya çıkmaktadır. Biçim, kendi siyasal niteliğini dünyaya doğrudan müdahale etmeksizin kurmakta ve yaşamı sanat aracılığıyla biçimlendirmektedir. Eserin siyasal potansiyeli, estetize edilmiş meta biçimlerinden ya da dünyaya ilişkin temsillerden bağımsız olarak, kendi iç çelişkisinin saflığına dayanmaktadır. Bu nedenle sanatın bütünüyle estetik tarafından kuşatıldığını ileri sürmek doğru değildir; zira sanat ile estetik, ancak “duyulur paylaşımı” sayesinde varlık kazanabilmektedir (Rancière, 2012: 40-47).

Rancière (2020b), sanat ile yaşam arasındaki sınırların geçirgenleştiği bir bağlamda, “direniş formu siyaseti” olarak adlandırdığı ikinci bir siyaset tarzının belirdiğini ileri sürmektedir. Ona göre sanat eserinin özerkliği, hem içsel bir gerilim barındırması hem de doğrudan toplumsal dönüşüm projelerine bağlı olmaması nedeniyle kendine özgü bir “eşitlik imkânı” üretir. Bu bakımdan sanatın siyasallığı, bağımsız yapısı sayesinde duyusal alanın heterojenliğini koruyabilmesi ve onu yeniden açığa çıkarabilme gücüyle açıklanır. Siyasal sanat ise farklı estetik ve politik yaklaşımları bir araya getiren bir “karşıtlıklar birleşimi” olarak ortaya çıkar ve özellikle uyumsuzluk yaratan biçimsel yöntemlerle görünürlük kazanır.¹ Bu doğrultuda siyasi sanat, sanat ile sanat olmayan arasındaki sınırın sürekli sorgulanması ve bulanıklaştırılması üzerinden kendini ifade eder. Bu sınırların belirsizleşmesi de, özellikle metalaşma ve tüketim süreçlerinden bağımsız değer tartışmalarını daha görünür kılar (Rancière, 2020b: 215-221).

¹ Rancière, sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi açıklarken siyasal olana ilişkin bir tanımdan hareket etmektedir. Buna göre siyasal olan, ortak nesnelerin belirlendiği çerçeveyi yeniden düzenleyen bir etkinliktir. Bu etkinliğin merkezinde ise duyusal bir temsil ile onun anlamlandırılması ya da farklı “algı rejimleri” ile “bedenler” arasındaki çatışma olarak tanımlanan *dissensus* (uyumsuzluk) yer alır. Siyasal, duyusal olarak algılanabilir olanın anlamlandırılmasına ilişkin yeni yollar üreterek zaman ve mekânın dağılımını değiştirir; böylece verili olanı yeniden şekillendirir ve dissensusa ait yeni biçimler ortaya çıkarır. Rancière’ye göre sanat ile siyaset arasındaki ilişki de estetik rejimin çekirdeğini oluşturan dissensus temelinde kurulur. Sanat eserleri ise herhangi bir nihai amaca sahip olmadıkları ölçüde dissensus etkisi yaratırlar (Rancière, 2020a: 137-138; Şengül, 2024).

Rancière, eleştirel sanatın diyalektik bir çizgiye yönelmesinin, siyasetin ortak alanı nasıl şekillendirdiği ve “konsensüs” ile kurduğu ilişkiyle bağlantılı olduğunu ifade eder. Ancak burada kullanılan konsensüs, sıradan anlamıyla bir toplumsal uzlaşmayı değil, ortaklığın nasıl görünüp nasıl algılandığının yeniden düzenlenmesini anlatır. Bu yüzden sanat pratikleri, yalnızca zaman ve mekânı değil, aynı zamanda ortaklığın görünürlük biçimlerini de yeniden dağıtarak siyasal bir nitelik kazanır ve bu şekilde politik pratikler olarak görünür hâle gelir (Rancière, 2020b: 226-228).

Huyssen (1999), çözülme sürecini, 1960’lardan sonra ortaya çıkan siyasal hayal kırıklıklarıyla ve 1970’lerde giderek daha görünür hâle gelen sinizm eğiliminin yükselişiyle bağlantılı olarak değerlendirmektedir. Sloterdijk’ın “sinik akıl” kavramı, toplumsal gerçekliğin ne olduğunun farkında olan ama buna rağmen ideolojik örtüleri ya da maskeleri kullanmaktan vazgeçmeyen özneyi ifade eder (Huyssen, 1999: 140-148). Bu bağlamda sinik-kinik ayrımı, modern bireyin bedeni üzerinden yaşadığı deneyimleri ve kendini ortaya koyma biçimlerini anlamada önemli bir anahtar sunar; bu yönüyle müzik üzerine yapılan tartışmalara da güçlü bir referans noktası kazandırır (Şengül, 2024: 685).

Bu bağlamda Weibel’e (2011) göre Sloterdijk, sanatın klasik ve modern biçimleri üzerine bir tartışma yürütmekte; bir yandan “kurumsal sanat teorisine” yakınlığını ortaya koyarken, diğer yandan “görsel kültür” pratiği üzerinde durmaktadır. Ayrıca Sloterdijk, sanat felsefesinin etik, epistemoloji, metafizik, toplum, siyaset ve özne gibi klasik problemleriyle de ilgilenmekte ve bu çerçevede sanatı, bilginin heterodoks bir biçimi olarak değerlendirmektedir (Şengül, 2024). Weibel’e (2011) göre Sloterdijk, etik yönelimli bir estetik “buyruk” (imperatif) ortaya koymaktadır. Bu anlayış, estetik tatmin ile deneyim ve güzel olanın görünümü arasındaki içsel ilişkiyi sorgulamakta ve estetik ile etik arasındaki bağı korumaktadır. Ancak Sloterdijk, “güzel”i yaratan unsurun “yüceltim” olmadığını; güzellik ve estetik zevkin, haz ilkesinin ötesinde konumlandığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, herkes için bağlayıcı ve evrensel bir estetik anlayışının varlığını kabul etmemektedir. Ona göre estetik zevk, estetik deneyimin merkezinde yer almaktadır. Sanatçı, eserini yaşamından ayırmamakta ve sanatı bir zevk ve yaşam pratiği olarak görmektedir. Bu bağlamda Sloterdijk, estetik deneyim ile zevk, haz ve gerçeklik ilkelerinin uzlaşabileceğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla Sloterdijk, kültürel sürecin etik ve estetik düzen arasında konumlandığını düşündüğünden, estetik düzene ve güzelliğin diktasına karşı çıkmaktadır. Ona göre estetik buyruklar, “barbarlığı” azaltma işlevi görmemekte; ancak barbarlığın yoğunlaşmasını engelleyebilmektedir. Bu bakımdan estetik bir

tutum geliştirebilmek ve “modernitenin estetik cehennemi”nden bir çıkış yolu bulabilmek için estetik emirlerin evrenselliğinin terk edilmesi gerekmektedir. Sonuç olarak Sloterdijk, estetik buyruklardan bağımsız bir estetik etiği tasarlamakta; Kant’ın kategorik buyruğuna eleştirel bir yaklaşım sergileyerek, öznelliklerin kendi anlaşmazlıklarını kesin biçimde formüle etmeksizin aktarabilmelerine imkân tanıyan demokratik bir anlayışı savunmaktadır. Böylece, iktidar ya da tiranlık adına değil, demokratik bir öznellik temelinde estetiğin dayanaklarını ortaya koymaya çalışmaktadır (Şengül, 2024; Weibel, 2011).

Sloterdijk’a (2017) göre, estetik ile siyaset arasındaki ilişki Kant’ın estetik haz anlayışı temelinde şekillenmekte; burjuva toplumu ve ulus, müzikal bir uyum ve siyasal müzikalite çerçevesinde değerlendirilmektedir. Ancak düşünür, güzelliğin evrenselleştirilmesi girişiminin metafizik şiddet ve tahakküm gibi yıkıcı sonuçlar doğurabileceğini vurgulamaktadır. Sloterdijk, demokratikleşme ve özgürleşme söylemlerinin sınırlarına dikkat çekerken, müziği öznenin kendisini duyduğu, bilincine ulaştığı ve varoluşunu anlamlandırdığı estetik bir alan olarak tanımlamaktadır (Sloterdijk, 2017; Şengül, 2024).

4. TÜRKİYE’DE POLİTİK MÜZİK VE MİZAH: TOPLUMSAL DUYGULANIM VE SİYASAL ELEŞTİRİ

Türkiye’de politik müzik, siyasal, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla disiplinler arası açıdan henüz yeterince incelenmemiş bir alan olup, özellikle sol hareketle ilişkisi çerçevesinde toplumsal duygu ve deneyimlerin aktarımında önemli bir rol üstlenmektedir. Gramsci’nin hegemonya kuramı, Blacking’in müzikte değişim yaklaşımı ve Hall’un dönemleme anlayışı, politik müziğin tarihsel dönüşümünü açıklayan temel kuramsal yaklaşımlar arasında yer almaktadır. Bu süreçte 12 Eylül 1980 askeri darbesi, politik müzik açısından belirleyici bir kırılma noktası olmuş; darbe sonrasında politik müzik, değişen toplumsal ve siyasal koşullara uyum sağlayarak içerik ve ifade biçimlerinde dönüşüm geçirmiştir (Gedik, 2009). Müzikteki değişim, yalnızca toplumsal dönüşümlerin müzik alanındaki yansıması olarak değil; aynı zamanda müzikal yapıların, icra pratiklerinin, repertuvarların ve müziğe atfedilen toplumsal anlamların dönüşümü olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda müziksel değişimler, toplumların kültürel ilişkilerini, kimlik inşa süreçlerini ve tarihsel deneyimlerini anlamaya olanak sağlayan dinamik süreçlerdir (Giuriati, 2010).

Kutluk’a göre Türk pop müziğinde süreklilik gösteren bir protest müzik geleneği bulunmamaktadır. Bunun nedeni, protest müzik örneklerinin sınırlı olması ve birçok eserin

sanatsal bütünlükten ziyade politik mesaj ve sloganlara dayalı politize pop anlayışı içinde değerlendirilmesidir (Kutluk, 1997).

Türkiye’de mizah, son dönemlerde bir muhalefet aracı olarak yaygınlaşmış; insanlar yaşanan olumsuzluklara rağmen umutsuzluk yerine gülmeyi seçerek iktidarın söylem ve pratikleriyle alay etmeye başlamıştır. Sosyal medyada dolaşıma giren mizahi performanslar aracılığıyla bu eleştiriler farklı mecralarda yaygınlaşmıştır. Müzik ise tarih boyunca insanların ve toplumların hikâyelerini anlatan, acılı, sevinçli ve umut dolu deneyimlerine eşlik eden önemli bir ifade biçimi olmuştur. Müzik, büyük toplumsal hareketlere eşlik etmiş, toplumsal hareketlere güç vermiş; insanlar müzik aracılığıyla direnişlerini ve hayata dair arzularını anlatmışlardır. Yaşadığımız topraklarda devlet ve toplum arasındaki ilişkiler üzerine müzik üzerinden bir okuma yapılabilir. Osmanlı döneminden itibaren müzik, toplumsal ve siyasal süreçlerle ilişki içinde olmuş; payitaht marşları ve askeri marşlar bu sürecin örneklerini oluşturmuştur. Türkiye Cumhuriyeti döneminde ise müzik politikaları toplumun kimliğini oluşturma konusunda önemli araçlardan biri olmuş, müzik siyasal bir araç olarak kullanılmıştır. Bu süreçte arabesk, devrimci müzik, Kürt müziği ve farklı müzik biçimleri toplumun çeşitli kesimlerinin duygu, düşünce ve deneyimlerini ifade etmiştir. Orhan Gencebay göçle ve şiddetle altüst olan toplumun sesi olurken; Ruhi Su, Rahmi Saltuk ve Zülfü Livaneli direniş, acı ve umut gibi duyguları müzikleriyle aktarmışlardır. Ahmet Kaya, Kürt meselesine duyarlı müziğin önemli isimlerinden biri olmuş; Aynur Doğan ise Kürtçe türküler aracılığıyla farklı toplumsal deneyimlerin görünür hâle gelmesine katkı sağlamıştır diyebiliriz. Sezen Aksu ve Tarkan ise günümüzde insanların duygusal dünyasında önemli etkiler oluşturan sanatçılar olarak öne çıkmıştır. Sonuç olarak, her dönemin kendine özgü müzikleri bulunmakta ve bu müzikler anlatılamayan kelimelere tercüman olarak hem duyguları anlatmakta hem de duyguları harekete geçirmektedir. Bu nedenle müzikler, Türkiye siyasetini, toplumu ve toplumun çeşitli kesimleri arasında süren gerilimleri anlamaya imkân sağlayan önemli veriler taşımaktadır (Kentel, 2022).

6.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, müziğin yalnızca estetik bir uğraş olmadığını; içinde bulunduğu toplumun siyasal, kültürel ve tarihsel koşullarıyla birlikte şekillendiğini göstermektedir. Tarih boyunca müzik, bireylerin duygu ve düşüncelerini ifade etmelerinde önemli bir araç olmuş; aynı zamanda toplumların ortak hafızasının oluşmasına da katkı sağlamıştır. Bu yönüyle müzik, yalnızca dinlenen ya da icra edilen bir sanat dalı değil, toplumsal yaşamın önemli bir parçasıdır.

Cumhuriyet döneminden itibaren Türkiye’de kültür ve sanat politikalarının önemli bir unsuru olarak görülen müzik, modernleşme ve ulus inşası süreçlerinde belirleyici roller üstlenmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen müzik politikaları, bir yandan geleneksel müzik birikimini korumayı, diğer yandan ise çağdaş ve evrensel bir müzik anlayışı geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu durum, müzik ile siyaset arasındaki ilişkinin Türkiye açısından tarihsel bir süreklilik taşıdığını göstermektedir. Çalışmada kaleme alınan kuramsal tartışmalar, müziğin anlamının yalnızca eserlerin kendi yapısından kaynaklanmadığını ortaya koymaktadır. Müziğin anlamı; onu üreten, seslendiren ve dinleyen insanların deneyimleriyle birlikte şekillenmektedir. Bu nedenle aynı eser, farklı dönemlerde ve farklı toplumsal koşullarda farklı anlamlar kazanabilmektedir. Müziğin toplumsal yönü de tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çalışma bulguları, müziğin kimi zaman egemen söylemleri destekleyen, kimi zaman ise toplumsal eleştiriyi ve itirazı görünür kılan bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Bu nedenle müzik, iktidar ile toplum arasındaki ilişkinin anlaşılmasında önemli bir alan sunmaktadır. Müziğin toplumsal etkisi, yalnızca içerdiği sözlerde değil; insanlarda uyandırdığı duygular, yarattığı aidiyet duygusu ve ortak deneyimler üzerinden de kendisini göstermektedir. Öte yandan, teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme, müziğin üretim ve dolaşım biçimlerini önemli ölçüde değiştirmiştir. Günümüzde müziğe erişim kolaylaşmış, farklı türler daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur. Ancak bu süreç, müziğin giderek ticarileşmesi ve hızlı tüketilen bir ürüne dönüşmesi yönündeki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Buna rağmen müzik, insanların kendilerini ifade etme ve ortak duygular etrafında bir araya gelme işlevini sürdürmeye devam etmektedir. Türkiye’de politik müzik ise süreklilik gösteren tek tip bir yapıdan ziyade, toplumsal ve siyasal gelişmeler doğrultusunda değişen bir görünüm sergilemiştir. Özellikle 1960 sonrasında güç kazanan politik müzik, 12 Eylül 1980 askerî darbesiyle birlikte önemli bir kırılma yaşamıştır. Bu süreçten sonra politik müzikte hem içerik hem de üretim biçimleri değişmiş; halk müziği, Alevi müzik geleneği ve Batı müziği etkilerinin bir arada görüldüğü yeni örnekler ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak müzik, toplumdan bağımsız düşünülebilecek bir olgu değildir. Toplumsal değişimler, siyasal gelişmeler ve teknolojik dönüşümler müziği etkilerken, müzik de bireyleri ve toplumsal yaşamı etkilemeye devam etmektedir. Bu nedenle müzik, yalnızca estetik bir inceleme konusu değil; aynı zamanda toplumları anlamaya yardımcı olan önemli bir araştırma alanıdır. Gelecekte yapılacak çalışmaların, müziğin farklı toplumsal gruplar ve dönemler üzerindeki etkisini daha ayrıntılı biçimde ele almasının, bu alandaki bilgi birikimine katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Açıksöz Mutlu, F. (2014). *Cumhuriyet’in İlanından Sonra Türkiye’de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory* (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds.; R. Hullot-Kentor, Trans.). Continuum.
- Adorno, T. W. (2018a). *Müzik Yazıları* (Ş. Öztürk, Haz. ve Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018b). Walter Benjamin’e mektuplar. İçinde E. Gen, T. Belge ve B. Aksoy (Çev.), *Estetik ve Politika* (ss. 163-198). İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2008). “Art, Inactivity, Politics”, *political/politics, Criticism of Contemporary Issues*, 131-141.
- Agamben, G. (2009). Nesir Fikri (F. Genç, Çev.). Metis Yayınları.
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Akçay, Ş. Ö., & Solmacı, C. (2020). Türkiye’de Müzik ve Politika İlişkisi Üzerine Yapılmış Akademik Çalışmaların İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 13(72).
- Akçay, Ş. Ö. (2016). Seçim Çalışmalarında Müzik Kullanımının Seçmenlerin Oy Tercihlerine Etkisi. *1. Ulusal Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri* (ss. 845-871).
- Alpuğan, K. (2025). Bir Dünya Sohbet: Atatürk ve Müzik Devrimi. TRT Müzik Dairesi.
- Altar, C. M. (1979). Estetik Yönleriyle Müzik. *Bilim ve Teknik*, (139), 28-31.
- Arbo, A. (2017). Müzik Hermenötiği? *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41, 151-168.
- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe* (G. Gülcügil Türkmen, Çev.; 3. bs.). Ayrıntı Yayınları.
- Aysal, N. (2005). Anadolu da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri. *Atatürk Yolu Dergisi*, 9(35), 267-282.

- Benjamin, W. (1995). Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Jünger'in *Savaş ve Savaşçı* Denemeler Derlemesi Üzerine. İçinde Ü. Oskay (Haz. ve Çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (ss. 103-126). Der Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.
- Bennett, A. (2018). Kültür ve Gündelik Hayat (N. Türkdogan, B. Şenel & U. Y. Kaya, Çev.; 2. Baskı). Phoenix Yayınevi.
- Bozdemir, S. (1998). Atatürk ve Eğitim, Cumhuriyet Döneminde Eğitimdeki Gelişmeler. *Erdem*, 11(32), 439-458.
- Budak, O. A. (2006). Türk Müziğinin Kökeni, Gelişimi. Phoenix Yayınevi.
- Deliormanlı, A. (2009). Mustafa Kemal Balkanlarda. Bayrak Basım Yayım Tanıtım.
- Dilmaç, O. (2013). Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4).
- Di Scipio, A. (2015). The Politics of Sound and the Biopolitics of Music: Weaving togethersound-making, irreducible listening, and the physical and cultural environment. *Organised Sound*, 20(3), 278-289.
- Erbay, F., & Erbay, M. (2006). Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gadamer, H. G. (2003). Hermeneutik. İçinde D. Özlem (Der. ve Çev.), *Hermeneutik Üzerine Yazılar* (ss. 13-32). İnkılap Kitabevi.
- Gedik, A. C. (2009, Kasım). Türkiye'deki Politik Müziğin Değişimi Üzerine Bir Tartışma Çerçevesi: "Ey özgürlük!". *Kültür / Sanat / Bilim / Çevre*, 107.
- Giuriati, G. (2010). Coping With Change. Changing Musical Traditions, *Changing Ethnomusicology. Musicology Today*, 7, 9-37.
- Gökçeli, B. (2014). *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi'nin Müzik Politikaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Hillach, A. (1995). Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in "Alman faşizminin kuramları". İçinde Ü. Oskay (Haz. ve Çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (ss. 53-100). Der Yayınları.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları* (K. Atakay, Çev.). Metis Yayınları.
- Kalb, Claudia (Mayıs 2019). Leonardo'nun Ölümsüz Dehası. *National Geographic Türkiye*, 46-80.
- Kentel, F. (2022). İktidar ve Direniş Aracı Olarak Müzik. *Jineps Gazetesi*.
- Keskin, C. (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012(27), 141-151.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. University of California Press.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*. Doruk Yayınları.
- Lacoue-Labarthe, P. (1990). *Heidegger, Art and Politics: The Fiction of the Political*. Basil Blackwell.
- Lacoue-Labarthe, P., & Nancy, J.-L. (1997). *Retreating the Political* (S. Sparks, Ed.). Routledge.
- Öztekin, A. (2013). *Siyaset Bilimine Giriş* (8. bs.). Siyasal Kitabevi.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2020a). *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine* (M. Yalçınkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Rancière, J. (2020b). *Estetiğin Siyaseti*. İçinde A. Artun (Ed.), *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika* (6. bs., ss. 207-228) (M. Tüzel, E. Gen, E. Soğancılar, H. Barışcan, N. Gürbilek, S. Yücesoy, U. Kılıç, & E. Zeybekoğlu, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Şaman, Çev.; 2. bs.). Metis Yayınları.
- Revill, G. (2000). Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship, and Auditory Space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5), 597-613.
- Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar* (B. Aydın, Çev.). Dost Kitabevi.

- Rouvroy, A., & Stiegler, B. (2016). The Digital Regime of Truth: From the Algorithmic Governmentality to a New Rule of Law. *La Deleuzine: Online Journal of Philosophy*, 3, 6-29.
- Savage, R. W. H. (2010). *Hermeneutics and Music Criticism*. Routledge.
- Sloterdijk, P. (2017). *The Aesthetic Imperative: Writings on Art*. (K. Margolis, Trans.; P. Weibel, Ed.). Polity Press.
- Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics, *Government and Opposition*, 38 (1).
- Şengül, T. (2024). Estetik, Müzik ve Siyasal Olanı Düşünmek. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(34), 669-692.
- Türk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi. (1997). Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri 1906-1938 (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uz, A. (2013). Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikaları İle Toplumun Sanatsal Gelişimine Plastik Sanatlar Çerçevesinden Bakış. *Sanat Yazıları*, 25-26, 9-24.
- Yazıcı, H. (2017). Politika ve Müzik İlişkisi Bağlamında Verdi ve Saygun. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(10), 331-340.
- Yiğit, T. (2015). Cumhuriyet döneminde kültür ve sanata önem verildi mi? [Video]. YouTube.
- Weibel, P. (2011). Sloterdijk and the Question of an Aesthetic. In W. Schinkel & L. Noordegraaf-Eelens (Eds.), *In medias res*. Amsterdam University Press.