



**MÜZİK ALANININ OLUŞUMU, DEĞİŞİMİ VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ
BAĞLAMINDA AVANGARTTAN KİTLESELE MÜZİKTE ELEŞTİRİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Özkan DOĞAN

Kütahya-2023

T.C.
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Sosyoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**MÜZİK ALANININ OLUŞUMU, DEĞİŞİMİ VE TÜRKİYE'DEKİ
GELİŞİMİ BAĞLAMINDA AVANGARTTAN KİTLESELE
MÜZİKTE ELEŞTİRİ**

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Orçun GİRGİN

Hazırlayan:
Özkan DOĞAN

Kütahya-2023

Kabul ve Onay

KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Sosyoloji Ana bilim dalında, 201891221008 öğrenci numaralı Özkan DOĞAN'ın hazırlamış olduğu "Müzik Alanının Oluşumu, Değişimi ve Türkiye'deki Gelişimi Bağlamında Avangarttan Kitlesele Müzikte Eleştiri" başlıklı yüksek lisans tez çalışması ilgili tez savunma sınavı jürisi tarafından yapılmış ve adayın tezinin OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile kabul edilmesine karar verilmiştir.

.../.../2023

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Dr. Öğr. Üyesi Orçun GİRGİN (Danışman)		
Dr. Öğr. Üyesi Emine ÖZTÜRK		
Dr. Öğr. Üyesi Ömer KÜÇÜK		

Doç. Dr. Arif KOLAY

Enstitü Müdürü

Bilimsel Etik Bildirimi

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım “Müzik Alanının Oluşumu, Değişimi ve Türkiye’deki Gelişimi Bağlamında Avangarttan Kitlesele Müzikte Eleştiri” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

.../.../2023

Özkan DOĞAN

Özgeçmiş

İlköğrenimini Konya'da Cumhuriyet Lisesi ilk ve orta öğretim bölümünde, lise öğrenimini Çankırı Astsubay Hazırlama Okulunda tamamladı. 2007 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi İşletme Bölümünden mezun oldu. 2018 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalında yüksek lisansına başladı.



ÖZET

MÜZİK ALANININ OLUŞUMU, DEĞİŞİMİ VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ BAĞLAMINDA AVANGARTTAN KİTLESELE MÜZİKTE ELEŞTİRİ

DOĞAN, Özkan

**Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji Anabilim Dalı
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Orçun GİRGİN
Haziran, 2023, 175 sayfa**

Müzik, tarih boyunca toplumları temsil eden kültürel paradigmalardan biri olarak, dönemsel koşullara göre değişim göstermiştir. Müziğin eleştirisiyle kurduğu ilişki de bu değişimlere bağlı olarak farklılaşmaktadır. Müzikte eleştirinin ortaya çıkması öncelikle müziğin Batı'da Aydınlanma dönemi ile saray ve kiliseden özerkleşmesiyle bağlantılıdır. Ardından, romantik dönemde müzik burjuvadan özerkleşmeye başlamıştır. Sanatın sanat için yapılmaya başlandığı bu dönem avangart akımların doğmasına öncülük ettiği gibi, müziğin de avangartlaşmasını sağlamıştır. Fakat 20. yüzyılın başlarında Amerika'da ortaya çıkan caz aracılığıyla kapitalizmin çarklarına dahil olan müzik ticarileşmiş ve bu doğrultuda yeni popüler müzik türleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, eleştirel olan avangart müzik o zamandan günümüze etkisini ve gücünü yitirmiştir. Öte yandan, müzik bu tarihsel süreçte kitleselleşmiş olsa da, rock'n roll, rock ve rap gibi yeni türleriyle eleştirel yönünü hep sürdürmüştür. Türk müziği ise Batı'ya paralel olarak 1960'lardan sonra bu müzik türlerinden etkilenmiştir. Eleştirel tavır Anadolu ozan geleneğinin de etkisiyle Anadolu pop müziği ile başlamış, rock ve rap müzik ile sürmüştür. Bu çerçevede, bu çalışmanın amacını oluşturan, müziğin toplumsal bağlamının ve müzikteki eleştiri dilinin ortaya konulması, tarihsel karşılaştırmalı sosyolojik bir bakış açısı ile gerçekleştirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Avangart, Eleştiri, Kitlesel müzik, Özerklik, Türkiye'de müzik

ABSTRACT**CRITICISM IN MUSIC FROM THE AVANT-GARDE TO THE MASS MUSIC IN THE
CONTEXT OF THE FORMATION, CHANGE OF THE MUSIC FIELD AND ITS
DEVELOPMENT IN TURKEY****DOĞAN, Özkan****Master Thesis, Department Of Sociology****Supervisor: Asst. Prof. Orçun GİRGIN****June, 2023, 175 pages**

Music, as one of the cultural paradigms representing societies throughout history, has changed according to periodic conditions. Music's relationship with criticism also differs depending on these changes. The emergence of criticism in music is primarily linked to the autonomy of music from the palace and the church with the Enlightenment period in the West. Then, in the Romantic period, music became autonomous from the bourgeoisie. This period, in which art began to be made for art's sake, led to the emergence of avant-garde movements, as well as the avant-gardeization of music. However, with the emergence of jazz in America in the early 20th century, music became commercialized and new popular music genres emerged. Therefore, critical avant-garde music has since lost its influence and power. On the other hand, even though music has been massified in this historical process, it has always maintained its critical aspect with new genres such as rock'n roll, rock and rap. In parallel to the West, Turkish music was influenced by these genres after the 1960s. The critical attitude started with Anatolian pop music, influenced by the Anatolian minstrel tradition, and continued with rock and rap music. In this framework, the aim of this study, which is to reveal the social context of music and the language of criticism in music, is realized through a historical comparative sociological perspective.

Keywords: Avant-garde, Criticism, Mass music, Autonomy, Music in Turkey

ÖNSÖZ

Kendim de amatör bir müzisyen olarak bu zamana kadar hep müziğin eğlence tarafında oldum. Fakat biraz araştırma yapınca tarih boyu müziğin farklı amaçlar için kullanıldığını gördüm. Bu kullanım amaçları arasında, müziğin eleştiri olan ilişkisi dikkatimi çekti. Bu bakımdan tarihsel süreçte bu bağıntıyı daha da derinlemesine görebilmek için akademik bir teze çevirme isteği duydum. Bu kapsamda beni cesaretlendiren ve bana destek olan bazı kişilere teşekkür etmek isterim.

Bu tezin ortaya çıkışında akademisyenliğinin yanında müzisyenliği ve müzik tarihi bilgisi ile katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Orçun GİRĞİN'e teşekkür ederim.

Tez savunmama katılan ve tezin son şeklini almasını sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Emine ÖZTÜRK ve Dr. Öğr. Üyesi Ömer KÜÇÜK'e teşekkür ederim.

Tez çalışmasının başladığı günden bittiği güne kadar görüşleri ile desteğini esirgemeyen Arş. Gör. Yusuf ŞAHİN'e teşekkürü bir borç bilirim.

Aynı zamanda gerek bilimsel hazırlık safhasında gerekse tez ders döneminde derslerime giren Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü akademik kadrosuna bana emekleri için minnettarlığımı sunarım.

Son olarak ise kardeşim Zeynep DOĞAN DEMİRCİOĞLU'na ve müzisyen yeğenim Efsa Ece TEMUR'a desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİĞİN İNŞASI VE ELEŞTİRİYLE İLİŞKİSİ

1.1. SANAT KAVRAMI.....	5
1.2. MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ	7
1.2.1. Müziğin İnsanlık Tarihinin Başlangıcından Orta Çağ'a Kadarki Gelişimi.....	7
1.2.2. Orta Çağ'da Sanatsal Alanın Oluşum Süreci ve Müziğin Gelişimi.....	11
1.2.3. Kent Soylu Sanatının Değerlendirmesi ve Müziğin Özerk Bir Alan Olarak İnşası: Romantizmin Ortaya Çıkışı.....	15
1.2.4. Ondokuzuncu Yüzyılda Sanatın Avangart Olarak İnşası.....	33
1.3. ELEŞTİRİ.....	44
1.3.1. Sanat ve Eleştiri İlişkisi.....	46
1.3.1.1. İçkin (İçsel) Eleştiri.....	48
1.3.1.2. Aşkın (Dışsal) Eleştiri.....	49
1.3.1.2.1. Tarihsel Eleştiri.....	50
1.3.1.2.2. Sosyolojik Eleştiri.....	50
1.3.1.2.3. Marksist Eleştiri.....	51

İKİNCİ BÖLÜM

MÜZİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: KİTLESEL MÜZİK DÖNEMİ

2.1. MÜZİĞİN EĞLENCE YAŞAMINA ENTEGRASYONU.....	55
2.1.1. Caz Müziğe Giden Yol: Ragtime.....	57
2.1.2. Blues ve Cazın Gelişimi.....	58
2.2. TİCARİLEŞEN MÜZİK VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....	66

2.3. MÜZİĞİN POPÜLER KÜLTÜRE DÖNÜŞÜMÜ VE KİTLESEL MÜZİKTE ELEŞTİRİNİN DOĞUŞU.....	72
2.4. KİTLESEL MÜZİĞİN ELEŞTİREL BİR NİTELİK KAZANMASI.....	78
2.5. ELEŞTİRİNİN GERİ ÇEKİLMESİ VE KITSCH KURAMI.....	80
2.6. NEOLİBERALİZMİN DOĞUŞU VE MÜZİKTE YENİ ELEŞTİRİ.....	83
2.7. NEO-LİBERAL DÖNEMDE MÜZİĞİN YENİDEN TİCARİLEŞMESİ VE ELEŞTİRİNİN YENİ İMKANI.....	90
2.8. ELEŞTİRİNİN YAYGINLAŞMASI.....	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNŞA, DEĞİŞİM VE ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MÜZİĞİN TÜRKİYE SERÜVENİ

3.1. TARİHSEL SÜREÇTE TÜRKİYE'DE MÜZİĞİN SEYRİ.....	100
3.1.1. Geleneksel Dönem.....	100
3.1.2. Batılılaşma Dönemi.....	103
3.2. CUMHURİYET DÖNEMİ.....	104
3.2.1. Yeni Müzik Anlayışının İnşası ve Kurumsallaşma: Erken Cumhuriyet Dönemi.....	104
3.2.2. Müzikte Değişimin Başlangıcı: Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi.....	111
3.2.3. 1960-1980 Arası Dönem.....	113
3.2.4. 1980-2000 Arası Dönem.....	127
3.2.5. 2000-2020 Arası Dönem.....	134
SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA.....	151
DİZİN.....	161

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DP	Demokrat Parti
MBK	Milli Birlik Komitesi
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MÖ	Milattan önce
MS	Milattan sonra
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
TCK	Türk Ceza Kanunu
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri



TEZ METNİ

GİRİŞ

Bu çalışmanın önemi, toplumsal yaşamı temsil eden unsurlardan biri olarak müziğin tarih boyunca toplumsal dönüşümler noktasında kitlelerle olan ilişkisini ortaya koymaktır. Bu dönüşümü ortaya koyarken dönüşümün müzik eserlerindeki yansıması eleştiri bağlamında ele alınmıştır. Dolayısıyla toplumsal dönüşümler yaşanırken bu tarihsel süreçlerde eleştiri dilinin seyri ve şekil değiştirmesi odak noktam olmuştur. Bu çalışma çok geniş bir zaman aralığını kapsadığı için bazı sınırlandırmalar yapılmıştır. Müzik tarihi, ilk çağlardan günümüze kadar geniş bir tarihsel süreci içine aldığından bu çalışma müzik alanının oluşumundan günümüze kadar olan dönem ile sınırlandırılmıştır. Bu amaç çerçevesinde müziğin gelişimini açıklayabilmek için dönemselleştirmelere başvurulmuştur. Coğrafi olarak ise sınırlılığım modern müziğin ortaya çıktığı Batı coğrafyası ile Türkiye coğrafyasıdır. Klasik dönemden bu güne eleştiri, müzisyenin müzik yaşamındaki yapıp ettiklerinde ve eserleri ile verdiği mesajlarda aranmıştır. Dolayısıyla zaman zaman müzisyenin sosyal ilişkileri zaman zaman da şarkı sözleri müziğin eleştirel yönünü açığa çıkarabilmek için yol göstermiştir.

Kendim de amatör bir müzisyen olduğum için bu konuyu araştırma gereği hissettim. Aynı zamanda müziğin sadece bir eğlence aracı olarak görülmesinin bende oluşturduğu rahatsızlık da beni bu çalışmaya yöneltti. Dolayısıyla bu çalışmayla müziğin daha başka işlevlerinin de olduğunu ortaya koymak istedim. Bu bağlamda çalışmanın genel amacı sanatın Klasik döneminde oluşmaya başlayan avangart müzikten günümüze kadar müzikteki eleştiri dilini incelemektir. Bu genel amaca ulaşabilmek amacıyla aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Müzikte eleştirel dil hangi şartlarda ortaya çıkmıştır?
- Avangart müzik eserlerinde eleştirel dil unsurları nelerdir?
- Müzikte eleştirel dil dönemsel olarak nasıl bir farklılık göstermiştir?
- Müziğin kitleleşmesi ile birlikte hangi alanlarda (sosyal, ekonomik, politik, kültürel vs.) eleştiri kullanılmıştır?
- Müziğin gelişim ve dönüşümünde etkili olan toplumsal faktörler nelerdir?
- Müzikteki dönüşümlerin kitlelere yansıması nasıl olmuştur?
- Bugün müzikte eleştirinin ulaştığı boyut nedir?

Bu çalışmayı hazırlarken faydalandığım metodoloji ise tarihsel karşılaştırmalı sosyolojik yöntemdir. Karşılaştırmaların temelleri dönemsel ve coğrafidir. Dönemsel

olarak karşılaştırmaya örnek vermek gerekirse, Barok dönemde müzik soyluların ve kilisenin hakimiyetinde iken, Aydınlanma dönemi ile birlikte özerk bir alan olarak inşa edilmiş ve burjuvanın hakimiyetine geçmiştir. Akabinde ise Romantik dönemde müzik burjuvadan özerkleşerek sanat için yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bu dönemsel geçiş süreçlerinde müzik eserlerindeki eleştirel dil karşılaştırılmıştır. Keza dönemsel olarak karşılaştırma kitlesel müzik türleri üzerinden de yapılmıştır. Örnek olarak, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan caz müziği ve sırasıyla ardından gelen rock'n roll, rock ve rap müziklerindeki eleştiri dilleri karşılaştırılmıştır. Coğrafi karşılaştırmada ise Batı Avrupa, Amerika ve Türkiye'deki müzikte yer alan eleştirel unsurlar karşılaştırılmıştır. Bu analiz çatışmacı bir perspektif ile gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, müzikteki çatışmalar belli dönüşümleri ortaya çıkarırken, bunun en iyi örneği, Orta Çağ'da kilise müziği ile halk müziği arasındaki ilişkidir. Bu çatışma modern sanat döneminde kilise ve soylular ile burjuva arasında, avangart dönemde burjuva ile avangartlar arasında, 20. yüzyılda ise bağımsız müzisyenler ve kültür endüstrisi arasında görülmektedir. Bu çalışma bu amaçlar çerçevesinde teorik bir perspektife dayanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde özerk bir alan olarak sanatın inşa süreci ele alınmıştır. Sanatın amaçları, zanaattan sanata, zanaatçıdan sanatçıya giden yol anlatılmıştır. Sanatın en yücesi olarak görülen müziğin sadece bir eğlence aracı olmadığı, aynı zamanda toplumların kültürel ve sosyal farklılığını ortaya koyan bir unsur olduğu görülmektedir. Özerkleşmesinden önce Tanrıya adanan müzik Orta Çağ'da kilise himayesinde kurumsallaşmış ve tek seslilikten çok sesliliğe doğru evrilmiştir. Bu çok sesli müzik Avrupa'nın düşünce tarihinde önemli bir yeri olan romantizm akımı ile özerkliğini kazanmıştır. Akabinde modernizm ile birlikte avangart sanat ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu bölümde sanat alanının oluşum süreçlerine yer verilmiş, sonrasında sanat alanında kavramsal olarak eleştiri ve türleri incelenmiştir. Bu eleştiri türleri uzlaştırarak bir senteze dönüştürülmüştür. Bu bağlamda müzik eserlerindeki sosyal eleştiriler analiz edilmiştir.

İkinci bölümde ise müziğin kitleleşme süreci ve müzik türlerindeki eleştiri söylemi ele alınmıştır. Amerika'da ortaya çıkan ve içinde eleştiri unsurları barındıran günümüzün şarkı formlarını dahi etkileyen blues, caz gibi kitlesel müzik türleri ile müzik, eğlence yaşamına entegre olmuştur. Müzik kitleleşirken, kültür endüstrisinin çarklarına dahil olmuş ve ticarileşmiştir. Bu süreçte müzik, cazdan sonra yeni bir biçim olarak rock'n roll ile popülerleşmiş ve dünyaya yayılmıştır. Rock'n roll'dan sonra ise 60'lı yıllarda karşı-kültür hareketinin temsilcisi olarak rock müziği başat olmuştur.

Akabinde 1968 hareketiyle genişleyen bireyselleşme süreci 1970'lerin ortalarına kadar müzik alanına da yansımıştır. Neoliberalizmin doğuşuyla baş gösteren ekonomik etkiler bağlamında 1970'lerin ikinci yarısında müzik alanında yeni eleştiri biçimi punk müziği ile kendini göstermiştir. Ardından 1980'lerin başında neo-liberal dönemde teknolojik gelişmelerle yaygınlaşan müzik yeniden ticarileşmiş ve pop müziği ile gelişimini sürdürmüştür. 80'li yıllardan itibaren rock müziğinin düşüşe geçmesine bağlı olarak müzik alanında eleştirinin içe kapanması söz konusu olurken, içe kapanma süreci 90'lı yılların grunge müziğinde karşılığını bulmuştur. Öte yandan, müzikteki eleştiri söylemi 80'lerin başından günümüze kadar yükselerek gelen rap müzikte sürekliliğini sağlamış ve yaygınlaşmıştır.

3. bölüm müziğin Türkiye'de cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemselleştirilmesini kapsamaktadır. Dönemselleştirme aracılığıyla Türk müziğinin gelişimi ve dönüşümü incelenmiştir. Öncelikle geleneksel dönem Türk müziği ve müzikte Batılılaşma hareketleri mercek altına alınmıştır. Akabinde ise erken cumhuriyet döneminde yeni müzik anlayışının inşası ve kurumsallaşması ortaya konulmuştur. Sonrasında çok partili hayata geçişle birlikte Batı müziğinin de etkisi ile Türk müziğinin kullanım alanının dönüşümüne değinilmiştir. Bu dönüşüm ile birlikte bu çalışmanın asıl odak noktasını oluşturan Türkiye'de 1960 sonrası dönem safhalara ayrılarak, kitlesel müzik türlerinde eleştiri söylemi incelenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM
MÜZİĞİN İNŞASI VE ELEŞTİRİYLE İLİŞKİSİ

1.1. SANAT KAVRAMI

Sanat insanlık tarihinden beri var olan, insanı diğer canlılardan ayıran temel kültürel etkinliklerden biridir. Doğal ve toplumsal bir varlık olarak insanın duygu ve düşüncelerini başkalarına aktarma, kendisini gerçekleştirme, dışavurumu sağlama gibi amaçlarına ulaşmak için kullandığı en önemli araçlardan biri sanattır. Sanat; müzik, resim, tiyatro, heykel, sinema gibi farklı kollarda insana ait bir etkinlik olarak geçmişten bugüne varlığını sürdürmektedir.

Moran'a göre sanat en genel tanımıyla; insanların, tabiat karşısındaki duygu ve düşüncelerini, yaşantılarındaki düşsel anlayışı, çizgi, renk, biçim, ses, söz ve ritim gibi unsurlarla güzel ve etkili bir biçimde kişisel bir üslupla ifade etme çabasıdır. Ancak sanat sanatçının duygularını dile getirmesi ile değil, verdiği ürünle ifade ettiği duygularının kitlelerce paylaşılması ile meydana gelir (aktaran Güngör, 2014). Sanat, Oktay'ın da dediği gibi "... hiç kuşkusuz bir haz alma aracıdır, ama bir bilgilenme aracıdır da. Dünyayı anlama ve anlamlandırma sürecinin bir parçasıdır" (Oktay, 2000, s. 17). Aynı zamanda Croce'ye göre:

(...) sanat söz konusu olduğunda, en yalın biçimde şöyle yanıtlayabilirim hemen: sanat bir görüş ya da sezidir. Sanatçı bir imge ya da resim üretir. Sanattan tat alan biriyse yüzünü sanatçının ona gösterdiği yöne çevirir ve kendisi için açılmış olan delikten bakarak, kendinde sanatçının imgesini oluşturur. 'Sezgi'; 'ufukluluk', 'yoğunlaşma', 'düşleme', 'buluş', 'betimleme', 'ifade etme' vb. sanat üstüne tartışmalarda neredeyse eş anlamlı olarak sık sık kullanılan sözcüklerdir. Hepsi zihnimizde aynı kavramın ya da kavramlar takımının (evrensel fikir birliğinin bir işareti) ortaya çıkmasına yol açar (Croce, 2004, s. 39).

Dolayısıyla sanat insani duygulara hitap eden, insanı hayvandan ayıran insana özgü bir duygulanımdır. Croce'ye göre "bu türden duygulanımlar deneyci felsefe ile değil, ancak ve ancak bütünüyle imgelerden meydana gelen yeni bir dil ile anlatılabilir. Bu bağlamda, sanat, insan varlığını geçmişten bugüne doğru dönüştüren çok önemli tinsel bir uğraştır" (Croce, 2004, s. 38). Tamamen öznel bir çaba ile kendiliğinden gelişen bir özbilinç sayesinde bu süreklilik devam etmektedir. "Buradaki süreklilik tam sözcük anlamıyla— gerçek, elle tutulur gözle görülür iniş çıkışlarıyla, ayırmaşmalarıyla, atılımları ve gerilemeleriyle vb. bir olgu niteliğini taşıyan gerçek bir gelişmedir. Öte yandan burada her şeyden önce insan türünün öz bilincinin sürekliliğinin söz konusu olduğunun göz önünde tutulması gerekir" (Lukacs, 1981, s. 181). Yani, sanatın tarihsel süreç içerisinde gelişimi, insanlığın gelişimiyle süreklilik

içerisinde paralel ilerlemektedir. Fakat bu süreklilik ve gelişim, bir insanlık ideali ve tasarlanan bir amaç ve gaye değildir.

Tarihin kırılma noktalarında ortaya çıkan toplumsal değişim ile sanat, zanaattan; sanatçı, ustadan farklılaşarak, sanat olgusu farklı tarihsel dönemlerde güzel, modern ve çağdaş olarak adlandırılmıştır. Sanatın bu sıfatlarla anılması dönemlerinin ruhuna bir atıf yapıldığını göstermektedir. Dolayısıyla içerik ve estetik ölçütlere göre bu dönemlerde sanatın tanımları, işlevi ve değeri de değişmiştir (Sarı, 2018). Shiner'ın da belirttiği gibi batı medeniyetinin kaynağını oluşturan Greklerde bile bizim güzel sanatlar kategorisi altında topladığımız şeyleri ifade edecek bir kavram olmadığı gibi, "sanat" diye bir sözcük dahi yoktu. "Bizim sanat olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi Romalıların *arsı* gibi zanaat dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Techne/ars* marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykeltçilik ve at terbiyeciliği gibi çok farklı şeyleri kapsıyor ve insanlardaki imal ve icra etme kabiliyeti anlamına geliyordu" (Shiner, 2010: Ayas'dan 2015).

Geleneksel dünyanın sanatı, doğaydı. Geleneksel bakış açısına göre, Tanrının sanatı olarak doğa, hiçlikten yaratılmıştı. Dolayısıyla insanoğlu hiçlikten bir şey yaratma kudretine sahip olmadığı için sadece Tanrı'nın yarattıkları üzerinde yani doğanın onlara sunduğu şeyler üzerinde oynama yapabilirlerdi. Bir anlamda sadece imalatçı olarak görülmekteydi. Tarihsel süreç içerisinde 18. yüzyıldan itibaren sanat zanaattan, sanatçı zanaatçıdan, estetik toplumsal olarak diğer beğeni türlerinden farklılaştı. Genel olarak sanat, bütün toplumsal işlevlerinden ve bağlamlarından ayrılarak özerkleşti ve güzel sanatlar kategorisine girdi (Ayas, 2015). Dolayısıyla sanatın eleştirisi ile olan bağının bir sonucu olarak toplumsal işlevinin değişmesi artık sanatın sanat için yapılmaya başlamasına ön ayak oldu. Bu durum sanatın tanımının da değişmesini sağladı. Daha önceleri sanat doğanın nesnel olarak yansıtılmasını içerirken yani sanatın zanaattan farkı yokken, 18. yüzyıldan itibaren artık sanatın ve sanatçının özerkleşmesi ve özbilinçsel tahayyülün açığa çıkması ile sanatta öznel biçimler ortaya çıkmaya başladı.

Bu dönemde müzisyenlerin sosyal konumlarının ve işlevlerinin değişmesiyle birlikte, müziğin niteliği ve tarzı da değişti. Mozart'ın müziğinin kendine özgü ve öznel oluşu şüphesiz yeteneğinin benzersiz oluşundan kaynaklanıyordu. Ancak bu yeteneğin nasıl ortaya çıktığı ve eserlerinde nasıl dile geldiği onun, yani bir saray müzisyeninin "serbest çalışan bir sanatçı" olmayı seçmesiyle, üstelik bunu, toplumsal gelişimin aslında olanaklı kıldığı, ama kurumsal olarak bunun için tümüyle hazır olunmadığı bir dönemde yapmasıyla yakından bağlantılıydı (Elias, 2000, s. 57).

Bu bağlamda, sanatın özerkleşmesi ve sanatın eleştiri ile ilişkisi ileride bahsedeceğimiz avangart akımların oluşmasını sağlamıştır.

1.2. MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.2.1. Müziğin İnsanlık Tarihinin Başlangıcından Orta Çağ'a Kadarki Gelişimi

Müzik sanat tarihi açısından sanat dallarının en eskisidir. İlk çağ filozofları müziğin temelini evrenin uyum ve düzeninin ritmik hareketinden kaynaklandığını ileri sürmüşlerdir. Evrendeki bu ritmik düzeni, insan bedenindeki ritmik düzene benzetmişlerdir. Tarih boyunca felsefeciler müziği maddeden arınmış, insan ruhuna iyi gelen sanatın en yücesi olduğunu söylemişlerdir (İlyasoğlu, 2009).

Müzik günümüzde genel olarak insan ruhuna iyi gelen bir eğlence aracı olarak görülmesine rağmen sadece bir eğlence aracı değildir. Arkeolojik buluntular ve tarihi kayıtlar müziğin değişik işlevleri olan bir ifade ve temsil aracı da olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla ruhsal ve tinsel olarak insanların duygulanımlarının aynası olmasının yanında toplumların kültürel ve sosyal farklılığının da bir emaresidir. Hatta aynı toplumların farklı kesimlerini bile müzik ile ayırtırmak mümkün olmaktadır. Farklı toplum ve grupların kültürel ve sosyal yaşamlarını anlayabilmek için kültürel öğelerinden biri olan müzik bizlere diğer kültürel öğelerle birlikte yol gösterebilmektedir. Fakat bu toplumsal farklılaşma bu unsurların müziklerinin birbirleri ile etkileşim içerisinde olmadığını göstermez. Müziğin her şeyden önce evrensel bir yönü vardır. Dolayısıyla insan evrensel bir varlık olduğu için farklı insanların duygulanımları arasında benzerlikler vardır. Müziğin evrenselliği, müziğin türüne bakılmaksızın insanların hüznün, neşe, coşku, heyecan gibi farklı duygu yelpazelerinin temsil edilmesini sağlar. Ancak müzik aynı zamanda bir uzmanlık alanı olarak estetik bir anlama sahiptir. Seslerin estetize edilmesi belli bir disiplini, yani uzmanlık kültürünü gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla müziğin gelişim süreci hem müziğin özerk ve bir uzmanlık alanı olarak inşasını, hem de tek seslilikten çok sesliliğe doğru gelişen bir tarihsel süreci içermektedir.

Lull'a göre müziğin insan yaşamındaki tehlikeli duygusal iniş çıkışları, zayıflıkları, yenilgileri, kutlamaları ve çatışmaları, hem özel olarak yaşanabilen hem de diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotize edici ve yansıtıcı bir işlevi vardır. Bu işlevi ile hem üreticileri ve hem de dinleyicileri aykırı deneyimler yaşar (Lull,2000). "Müzik, duygu ve düşüncelerin ateşli bir dizilişidir ve bu diziliş duygu ve düşünceleri öyle bir ifade eder ki, insan yaşamında bir eşi daha yoktur. Müzik varoluşsal özümüzün ve

varoluş tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören bir sentezidir. Kişisel, sosyal, kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen harmanlamadır” (Lull, 2000, s. 11). Müzisyen için müzik yapmanın amacı dinleyecilere bir anlatımda bulunmaktır. Bu iletişim biçimi tek yönlüdür. Müzisyenden dinleyene doğru olan bu iletişim modeli dinleyicide çöşku uyandırma, sevindirme, hüznendirme amacı taşıırken aynı zamanda haber verme, hikaye aktarma gibi işlevleri de yerine getirir (Aksoy, 2022).

Müziğin tarihi, “Serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır” (Serres, 1975: Attali’den 2017). “Kuşları çağırın ilk insanların şarkısı, ilk çobanların flütü, ilk avcılarının yayı, ilk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çokseslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni on iki sesli müzik, caz, rap, elektronik müzik ve bugünün sampling’i arasındaki tek benzerlik, gürültüleri şekillendirme, güzel olanı kaosu içinden çıkarma hayalidir. Bu ne bir ilerleme ne de gerilemedir; daha ziyade sosyal düzendeki değişimlerin öncüsü olan bir gerilim, bir çeşit duyurudur” (Attali, 2017, s. 22). Dolayısıyla müzik tarih boyunca gerek bilerek gerekse bilmeden zamanının koşullarından etkilenerek sürekli değişime uğramış, gelişmiş ve gereksinimlere cevap vermiştir.

Müziğin tarihsel gelişim süreci ile ilgili olarak Lord ve Snelson’ın açıklamaları aydınlatıcıdır. İnsanın yaratılışından itibaren, şarkı söyleyerek yada enstrüman çalarak müzik yaptığı farz edilir. İnsanın yaşamının her safhasında; büyüme çağı, evlilik, çocuk doğurma ve ölüme kadar müzik önemli bir rol oynar. Müzik; dinsel ritüellere, çalışma, dans ve eğlenceye eşlik eder. Ses; ağızdan çıkartılan sesle ya da vurularak, sallanarak, sürtülerek sesi kendi gövdelerinden çıkaran müzik aletleri, deri davullar, üfleli müzik aletleri ya da parmakla çekerek, yayla sürterek ya da vurarak çalınan telli müzik aletleri ile yapılır. Tarih öncesi dönemde Batı Avrupa’da yapılan en eski müzikle ilgili çok az kanıt vardır. Bu kanıtlar ise mağara resimlerinden ya da arkeolojik bulgular aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır. Müzik aleti olarak değerlendirilebilecek ilk bulgular, Alt Paleolitik Çağ’a (MÖ y.40000-8000) aittir; oyulmuş kabuklar çingirak, delik açılmış hayvan kemiklerinin de flüt olarak kullanıldığı değerlendirilmektedir. Fransa ve İspanyadaki Paleolitik çağa ait mağara resimlerinde ise müzik ya da dansla doğrudan ilişkili çok az bilgi bulunur. Mezolitik Çağ’da (MÖ y. 8000-5000) bu türden buluşlar artar. Neolitik Çağ’daysa (MÖ y. 5000-2500) topraktan yapılmış çingiraklar, çerçeve davullar ve flütler gibi yeni buluşların gittikçe arttığı görülür. Tunç ve Demir Çağlarının başı itibari ile (MÖ 2300’den MÖ 500’e kadar ve MÖ 800’den beri) Kuzey Avrupa ile Akdeniz

çevresi özellikle, Yunanistan ve Anadolu (daha sonrada İtalya), okuryazar kültürlerin etkisi altındayken, Alplerin kuzeyi ve batısı bu gelişmelerden uzak kalmış, bu bölgelerde okuryazar kültürlerinin gelişmesi çok daha sonra gerçekleşmiştir. Bu bölgelerde maden çağına ait ilk müzik aleti olarak tunçtan yapılmış kornolar ve trompetler bulunmuştur. Aynı örnekler İrlanda, İskandinavya ve Orta Avrupa’da da ortaya çıkmıştır (Lord ve Snelson, 2018).

Tarımın ardından sulu tarımın Orta Doğu ve Asya’daki verimli topraklarda yapılmaya başlanması, yazının icad edilmesi gibi gelişmeler bilimi, ekonomik faaliyetleri ve sanat gibi kültürel faaliyetlerin buralarda yükselmesini sağlamıştır (Say,1997). Bu bağlamda eski uygarlıklarda özellikle Mezopotamya’da M.Ö 3000’lerde Orta Doğu’da İndus Nehri kıyılarında ve Nil boyunca kent yerleşimlerinin başlaması ve okuryazar toplumun yükselişi aynı zamana rastlamaktadır. Dolayısıyla bu zamandan günümüze kadar gelen yazılı kaynaklar ve müzik aletleri bize pek çok kanıt sunmaktadır. Antik Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları, sonra ise Anadolu coğrafyasındaki gelişmeler Antik Yunan ve Roma üzerinde etkili olmuştur. Akabinde Roma İmparatorluğunun çöküşü (MS 476), Batı’ da müzik tarihinin seyrini belirlemiştir. Bu seyir değişimi, müzik kuramı ve müzik aletlerinin gelişimi ile de doğrudan alakalıdır (Lord ve Snelson, 2018).

Arkeolojik kalıntılardan anlaşıldığı üzere, müziğin gelişimi insanlığın gelişimi ile paralel ve belli coğrafi bölgelerde farklılıklar göstermektedir. Ayas’ın (2015) belirttiği gibi müzik gelenekleri, toplumların kültürel yapılarına ilişkin bilgi verdiği gibi, toplumlar arasındaki farklılıkları da ortaya koyar. Aynı toplumların farklı kesimleri arasında, hatta aynı müzik geleneğinin farklı tarihsel dönemleri arasında bile farklılıklar vardır.

Günümüze kadar gelen insanlığın evrensel kültürünün kökleri Antik Yunan döneminde başlar. Felsefenin, bilimin, sanatın ve müziğin kaynağı Antik Yunan’dır (Say, 1997). “müzik” terimi köken olarak Antik Yunan “Musa¹’ları” ile aynı kökene sahiptir. İlk zamanlarda bu terim, Musa’ların koruması altında olan şiir ve sahne sanatlarının hepsini karşılamaktadır (Griffiths, 2015). Yunan kaynakları daha uzun zamandır ulaşılabilir olduğundan Yunan müziği antik dünyanın müzik kültüründe, belki de hakkında en fazla araştırma yapılmış müzik türüdür (Lord ve Snelson, 2018).

¹ Neslini Zeus’tan alan, mitoloji tarafından onlara en üstün erdemlerin bahşedildiği en itibarlı Tanrıçalar. Antik Yunan düşüncesinde bu Tanrıçalar müzik ethos’u ideasının gelişmesi için ahlaki mükemmeliyeti temsil eder. Yunan mitolojisinde ve özellikle Musa’ların mitolojisinde etik ve ahlak önemli bir yere sahiptir (İsababayeva, 2015).

Dolayısıyla, bu çalışmanın ana ekseninin de Avrupa olması sebebiyle, başlangıçta Yunan müzik kültürünün nasıl oluştuğunun ve Avrupa müzik kültürünü nasıl etkilediğinin anlaşılması gerekmektedir. İncelendiğinde Yunan kültürünün genellikle bağımsız bir kültür olmadığı görülür. Yunan kültürünün Mısır, Fenike ve Asya kültürlerinden çok fazla etkilenmiş olmasının yanında Yunan müziğinin de çevre ülkelerden, özellikle Mısır'dan etkilenmiş olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, Eski Yunan'da kullanılan başlıca çalgıların Asya'dan gelmiş olduğu da anlaşılmaktadır (Mimaroglu, 1970). Yunan dünyasının M.Ö 168'den itibaren Roma hükmüne girmesinden sonra, Roma Yunan müziği etkisinde kalmıştır (Lord ve Snelson, 2018). Antik Yunan döneminin sonrasında Roma döneminde Batı müziğinin günümüze ulaşma sürecinde müziğin sanatsal ve tarihsel yönü gelişmemiştir. Bu dönemde müzik sadece korunmuştur (Say, 1997).

Roman'ın M.S 1'den itibaren ise doğuya genişlemesi ile de Batı Asya ve Kuzey Afrika'nın egzotik etkisi altına girmiştir. Roma'nın M.Ö 30'da Mısır'ı ele geçirmesinden sonra Roma'ya gelen Mısırlı müzisyenler beraberlerinde Mısır sistresi, arpa ve uzun flütü getirmiştir. Bu müzisyenler kendi müzik geleneklerini korumakla kalmamış Roma'nın kendine has olan müzik kimliğinin oluşmasına katkı yapmışlardır (Lord ve Snelson, 2018). Bu bağlamda Romalılar yoksul durumda oldukları müziklerini kendilerinin Anadolu kolu olan Etrüsklerden, ihtişamlı dönemlerinde ise Yunan ve Mısır'dan almıştır. Bu bakımdan makamlar Yunanlıları, çalgılar Etrüskleri çağrıştırmaktadır (Say, 1997). Dolayısıyla Avrupa müziği Roma'nın bu çok kültürlü müziğinin özümsemesinden oluşmuştur. Avrupa müziğinin oluşmasında bunlar dışında erken dönem kilise müziği ve enstrümanları ile din dışı müzik yapan gezici ozanların vokal formlarının da etkisi vardır (Lord ve Snelson, 2018). Roma döneminde müzik bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Devamı olan Bizans döneminde ise ruhani bir anlam taşımıştır. Bir kuruma bağlı olması bakımından Bizans döneminde müzik kilise müziği olarak kurumsallaşmıştır (Say, 1997).

Yunan müziğinin Batı'nın sanat müziğine olan etkisi, ses düzenini etkileyen, ses dizileri üzerinden olmuştur. Telli çalgıların, kitara ve lirin seslerinin uyumlanmasıyla belirlenmiş olan bu ses dizileri, Dorya, Lidya, Frikyta vs. gibi Yunan ülkesinin isimlerini almıştır. Bu diziler Bizans müziği ile Hıristiyan müziğini etkilemiş ve sonuçta Orta Çağ'da Yunan dizileri üzerine yapılan kurumsal çalışmalarla "Kilise dizileri" (makamları) ortaya çıkmıştır. Bugün bile müzik yaparken kullandığımız majör ve minör gamların oluşumu bu süreç sonunda kesinleşmiştir (Mimaroglu, 1970). Sonuç

olarak Orta Çağ müziği Yunan ve Bizans gamlarına öykünen tek sesli kilise müziği olarak, durağan ve kendini tekrar eden bir müzik anlayışıdır (Say, 1997).

1.2.2. Orta Çağ'da Sanatsal Alanın Oluşum Süreci ve Müziğin Gelişimi

Antik Yunan'da ve sonrasında Roma İmparatorluğu döneminde tek sesli icra edilen, insan ve doğa temalı müzik, Roma imparatorluğunun devamı olarak görülen Bizans döneminde makamsal bir forma girerek ilahileşmiştir. Bizans İmparatoru I. Konstantin'in Hristiyanlık dinini benimseyip İmparatorluğun resmi dini ilan etmesi ile birlikte bin yıl kadar süren Ortaçağ sürecinde kilise için müziğin Tanrı'ya ulaşmanın bir aracı olduğu görülmektedir (Mimaroglu, 1970). Antik çağda her ortamın baş konuğu iken, Ortaçağ'da kiliseye hapsolan müzik dünyasal coşkudan uzaklaşmıştır. Orta Çağ Hristiyan kilisesinde çalgıların kiliseye girmesi yasaktır. İlk çağa ait müzik dünyasal zevkleri ve putperestliği çağrıştırdığı için kiliseye sokulmamıştır. Kilise müziğinde kutsal olarak görülen insan sesi çalgı yerine kullanılmıştır. Müzik bu süreçte kilisede ilahileri ezberlemeyi kolaylaştıran, ayinlere ilahi bir hava katan Tanrı'ya adanmış bir araç olarak kullanılmıştır (İlyasoğlu, 2009). Müziğin bu süreç içinde hem yapısal olarak hem de Orta Çağ'ın sonlarına doğru üslup olarak değişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu gelişim sürecinde bugünün Batı müziğinin temellerinin kilise müziği ile atıldığı söylenebilir. Bu gelişim süreci, Litürjik² olarak ayinlerin nasıl yapılacağını belirlediği Bizans döneminde kiliselerde, kutsal olarak addedilen insan sesi ile icra edilen ilahilerin, makamsal olarak bir müzik düzeni içerisinde okunması ile başlamıştır. Zamanla halk müziği ve müzik aleti olarak "org"un kiliseye sızması ile birlikte ayinler çok sesli olarak yapılmaya başlanmıştır (Mimaroglu, 1970).

Müziğin Orta Çağ Avrupasında kilise tarafından yaşamdan koparıldığı ve halk müziğinin din dışı müzik olarak anıldığı bu süreçte kutsal sayılan insan sesinin kilisede varlığını sürdürmesi müziğin gelişimine gecikmeli de olsa katkı sağlamıştır. Diğer taraftan, dünyevi kurallara bağlı olan halk müziğinin ikinci yüzyıldan itibaren gezgin ozanlar tarafından yaygınlaştırılması hatta kiliseye sızdırılması da bu gelişmenin diğer bir önemli unsurudur (Yıldız, 2010).

Orta Çağ kilise müziği Bizans imparatoru Birinci Junstinyen'in 527'de taç giyme töreninde gelenekleşmiş ve kurumsallaşmıştır (Yıldız, 2010). Bizansın dini tören

² Litürji kelimesinin kökeni Yunanca "liturgia" (λειτουργία) dır. "Ayin-ibadet" anlamına gelen liturji; imparatorluk liturjisi, doğum liturjisi, ölüm liturjisi, vaftiz liturjisi ve Ökaristi gibi bölümlere ayrılır (Taft, 1991a:Acara'dan, 1998).

müziği İstanbul, Kudüs, İskenderiye, Roma ve Antakya’da biçimlenmeye başlamıştır. Bu müzik türünün buralarda biçimlenmesi bilimsellikten ziyade sofuluğun muhafazakar tarafını yansıtır. Bunun en büyük belirtisi ise halk müziğinin ve çalgılarının dinsel müziğin içine sızmasının engellenmesidir. Çünkü bunlar puta tapıcılığın simgeleri olarak görülmektedir. Törenler de kadın sesi olmayan korolar tarafından yapılmaktadır. Çalgılar kiliseye giremeye de halk ezgileri tapınaklara girmiştir. Bu durumdan endişelenen Papa Gregor (M.S 540-604) çözüm olarak bütün kiliselerdeki törenleri birleştirme işine girişmiştir. Bu bağlamda o zamandan beri kilisenin tek sesli müziği Gregor melodileri olarak yada saf şarkı olarak tanınır (Mimaroğlu, 1970). Gregor melodileri zamanla popülerleşmiştir. Hatta gündelik hayatın bir parçası olarak çocukların oyunlarında bile bu melodiler söylenmeye başlamıştır (İlyasoğlu, 2009). Bu açıdan bakıldığında, kalıbına sığmayan müziğin kitleleşmeye başladığının emarelerini müzik tarihin ayrıntılarında görmek mümkündür.

Saf şarkı olarak ifade edilen kilise müziğinin sadece tek bir müzik satırından oluşması şart değildir. 9. yüzyıldan itibaren ise, organum³ formundaki basit polifoni (çok ses) ortaya çıkmıştır (Lord ve Snelson, 2018). Onuncu yüzyıldan itibaren bu zamana kadar müzik artık, kilise içinden çıkarak gelişen, dinsel kaygılardan bağımsız evrimleşen, dinle bağı kalmamış bireye özgü davranışların yönettiği bir sanat dalı haline gelmiştir. Hatta kilise üyelerinin bile din dışı müziğe doğru eğilim gösterdiği bilinmektedir. Bu duruma en güzel örnek Papaz John Fornsete’nin *Sumer is icumen in* adlı kanonudur (Mimaroğlu, 1970).

Polifoni müzik tarzı Avrupa’da yaygın olmasına rağmen, özellikle 13. yüzyılda litürjik müzik külliyatı Britanya’da görülse de motet⁴ formu daha çok Fransa’da görülmüştür. Motet ile bağdaştırılan besteciler olan Philippe de Vitry (1291-1361) ve Guillaume de Machaut (yaklaşık 1300-1377), bu müzik formunu yeni düzeylere taşıyarak aynı zamanda Rönesans’ın müzikal yapısı için zemin hazırlamışlardır. 14. yüzyıl, politika, müzik ve kilise açısından atışmaların ve mücadele halindeki gruplaşmaların yaşandığı karışık bir dönem olmuştur. Papalığın otoritesinin parçalanması, rahiplerin müzik uygulaması üzerindeki etkisinin azalmasını beraberinde getirmiş ve besteciler yeni keşfettikleri bir serbestlik içinde sanatlarını geliştirmişlerdir (Lord ve Snelson, 2018).

³ Orta Çağ’a özgü çoksesli müziğe verilen ad (Lord ve Snelson, 2018, s. 174)

⁴ Orta Çağ ve Rönesans müziğinin dominant formu olan polifonik bir vokal türü (Lord ve Snelson, 2018, s. 174)

Bu dönemde kilise dışı müziğin yaygınlaşması haçlı seferleri ile doğrudan ilgilidir. Haçlı seferlerinde “kâfirlere” karşı girişilen mücadele, kahramanlık edebiyatının yayılmasına sebep olurken, aynı zamanda Arap diyarının müzikal yapısı, çalgıları ile birlikte Avrupa’ya gelmiştir. Gezici şarkıcılar bu edebiyatı ve müziği Avrupa’nın her tarafında okuyup, söylemişlerdir. Önceleri kilise müziğini söylemekle yetinen bu gezgin şarkıcılar bu yeni akımla birlikte artık kendi şarkılarını şatolarda, tavernalarda hatta manastırlarda bile söylemiştir. Troubadour⁵ denilen bu gezgin şarkıcılar Batı sanat müziğinde yeni bir akımın oluşmasına ve kilise müziğinin katı düzenine başkaldırmaya sebep olmuştur. On dördüncü yüzyılda ortaya çıkan bu yeni akımın ismine *Ars Nova* (Yeni Sanat) denilmiştir. Philippe de Vitry bu yeni sanat akımı için *Ars Nova* Kitapçığında gelenekten bağların koparılması gerektiğini söylemiştir (Mimaroglu, 1970). Yine bir Fransız Johan des Murs, 1321 yılında Yeni Müzik Sanatı incelemelerini yazmıştır. Flemenkli teorisyen Jacop, 1325 yılında yazdığı “*Speculum musicae*” eserinde 13. yüzyıl müziğini eski, 14. yüzyıl sonu müziğini ise modern sanat olarak nitelendirmiştir (Say, 1997). Kendisi de bir din adamı olan Vitry tarafından geliştirilen *Ars Nova*, müziğin kiliseden dışarıya adım atması ve daha sonraları kitleleşmesine giden yolda önemli bir gelişmedir.

14. yüzyıl sonunda Fransa’ya paralel olarak *Ars Nova*, İtalyan besteciler Matteo da Perugia ve Johannes Ciconia ile İtalya’da ilerlemiştir (Lord ve Snelson, 2018). Müzik tarihinde önemli bir yeri olan İtalyan org virtüözü Francesco Landini *Ars Nova*’nın ustası olarak döneminde ün salmıştır. Hatta 14. yüzyıldan günümüze kalan İtalyan müziğinin önemli eserleri ona aittir (Say, 1997). İtalyan sitili Fransız sitiline göre daha sade ve kulağa daha hoş gelen dengeli bir müzik yapısı idi (Lord ve Snelson, 2018). İtalyan’lar ses sanatındaki eğilimleri nazarında bu yeni sanatın teknik zorluklarını aşarak *Ars Nova*’nın özgürlüklerini hemen benimsemişlerdir. Aynı zamanda 14. yüzyıl İtalya’sı şiirleri kulağa bir şarkı gibi gelen Dante, Petrarca, Boccaccio’nun yaşadığı dönemdir (Mimaroglu, 1970). Onlar, eserlerinde insan odaklı aklı temel alan bir düşünce sistemiyle Yunan ve Roma sanatı ve felsefesinin kaynağı olan Hümanizmin tekrar yükselmesini sağlamışlardır (Lord ve Snelson, 2018). Anlaşılacağı üzere, Rönesans’ın bu “erken” döneminde müzik daha çok dünyevi ve

⁵ Fransa’nın güneyindeki gezgin şarkıcılara verilen isim (Mimaroglu, 1970).

seküler bir hal almıştır. Ayrıca, önceki dönem müziğinde yapısal olarak disonans⁶ yerini konsonansa bırakmıştır.

Ars Nova 15. yüzyılda çok sesliliğin altın çağına girmiştir. Bu sırada Normandlar İngiltere'yi istila etmiş ve burada hüküm sürmüştür. Ardından Fransızlar Azincourt'da İngilizlere yenilmiştir. İngilizler, Fransaya girdiklerinde yanlarında sanatçıları müzisyenlerini de beraberinde getirmiştir. Bunların en başında John Dunstable (1370-1453) gelmektedir (Mimaroğlu, 1970). John Dunstable İngiltere'de Ars Nova'nın en önemli bestecisidir. Orta Çağ'ın müzik değerlerini Rönesans müziği ile birleştiren köprü bestecilerdendir (İlyasoğlu, 2009). Dunstable'ın müziğinde katı kurallardan kaçınılmış esneklik, duygu ve şiir ustalıklı işlenmiştir. Sonraki çağların müziğini ve bestecilerini etkileyen Dunstable, kilise müziğini çalgı ile ilk yapan, Gregor melodilerini ise özgürce ilk süsleyen bestecidir. (Mimaroğlu, 1970). Bu bakımdan Dunstable'nin motetleri ilginçtir. 14. yüzyılın sonunda motetler sekülerleşmiştir (Lord ve Snelson, 2018). Motetler, Orta Çağ'ın bağnaz kilise müziğinin çözülmeye başladığının bir sembolüdür (İlyasoğlu, 2009).

Rönesans, Avrupa düşüncesinin ve kültürünün yeniden biçimlenmesini tanımlayan “yeniden doğuş” demektir. Dar anlamıyla Antik Çağ'da yapılanların yeniden incelenerek yenilenmesi, geniş anlamı ile ise İlk Çağ ve Orta Çağ'da varılan sonuçların yeni bir biçimde ortaya çıkarılması ve tarihin daha önce görmediği sentez insan düşünce sisteminin yaratılmasıdır. Orta Çağ düşüncesi dinseldir. Rönesans düşüncesi ise bağılıklardan kurtulmak, insanın kendini bulmasıdır. Dolayısıyla bu dönem deney ve aklın ön planda olması ile biçimlenmiştir (Say, 1997). 1400-1600 yılları arasında kapsayan Rönesans döneminde bütün sanatlar ve bilim yeni fikirlerin peşinden koşmuştur. Müziğin büyük bir bölümü, kalıplaşmış katı kuralları bir kenara atarak insanda bıraktığı etkiye göre beğeni üzerinden yargılanmıştır (Griffiths, 2015). Bu dönemin genel özelliği hümanist bir dönem olmasıdır. Rönesans özelliğinin sıcak bir dille anlatıldığı bir söylem geliştirmiştir. Ölüm sonrası değil, yaşamın değeri ve keşfedilmesi düşüncesi yaygındır. Dolayısıyla bu dönemde dans müzikleri ile din dışı müzikler gündem olmuştur. Buna rağmen kilise müziği de yeni müzik teknikleri ile daha derin, daha bilge duyguları barındıran bir hal almıştır. Çok seslilik ve uyumluluk müzik yapısının genel özelliğidir. Aynı zamanda dansın ön plana çıkması müzikte çalgıları artırmıştır. Dolayısıyla çalgı için ya da çalgı topluluklarına besteler yapılmıştır.

⁶ Konsonansın zitti, birlikte seslendirildiklerinde uyuşmayan ve gerilim oluşturan notalar (Lord ve Snelson, 2018, s. 172).

Çalgılar sadece bir insan sesine eşlik etmek yada insan sesinin yerini doldurmak için kullanılmamıştır. Dolayısıyla, bu dönemde çalgı müziği, vokal müziğinden ayrılmıştır (İlyasoğlu, 2009). Bu bağlamda düşünüldüğünde, Rönesans klasik Batı müziğinin ve üstadlarının ortaya çıkmasının zeminini hazırlamıştır.

Özetle, geçmişte Batı'nın Hristiyan dinini benimsemesi ile müziğin yapısının ve amacının değiştiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu durum Orta Çağ koşullarında dinin ve kilisenin bütün sosyal alanlarda ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, o koşullarda müziği tekeline alan kilise aslında tanrıyı övme ve ilahi düzenin devamlılığını sağlama amacı taşımaktadır. Bu da yerleşik düzenin korunmasını sağlamaktadır. O yüzden bu dönemde, müzik ile eleştiri arasında ilişki kurulmasını sağlayacak bir ortamın mevcut olmadığı görülmektedir. Yeniden doğuşu temsil eden Rönesans döneminde ise sanat ve edebiyat alanında altın çağa yani Yunan ve Roma döneminin ideallerine geri dönmüş, kültürel alanda yeni fikirler ortaya atılmış ve uygulanmıştır.

1.2.3. Kent Soylu Sanatın Değerlendirmesi ve Müziğin Özerk Bir Alan Olarak İnşası: Romantizmin Ortaya Çıkışı

Finkelstein'e göre, Orta Çağ'da müzik, aynı zamanda bir mücadele silahıydı. Bu sınıfsal çizgilerle bölünmüştü ve feodal toplumun sınıflarını yansıtıyordu. Köylülüğe ait bir folk müziği, bir saray müziği ve kent orta sınıfının gelişmekte olan bir müziği vardı. Bunların hepsi de, müziğin gelişmesine, kendine özgü ve önemli katkılarda bulundular (Finkelstein, 1996:Yıldız'dan 2010).

Folk müziğine Orta Çağ bölümünde değinilmiştir. Finkelstein'in sınıflamasını takip edersek, bu noktada romantizm dönemine giderken saray müziği ve kent orta sınıf müziği, sanat dönemleri bağlamında ele alınmıştır. Bu bağlamda, Rönesans döneminden sonra Barok döneminin izlerine "Geç Rönesans" döneminde rastlanır. Geç Rönesans dönemine "Altın Çağ" (1450-1600) dönemi de denilmektedir. Bu dönemdeki en önemli olay, müzikte İtalyan hakimiyetinin egemen olduğu bir dönem olmasıdır. Artık müzik de diğer sanat dalları gibi İtalyan sanatçılarının Rönesans anlayışına tabi olmuştur. Müzikteki gelişmeler din dışı müziği, kilise müziği kadar önemli kılar. Dramatik müzik türleri olan madrigal ve masque bu dönemde ortaya çıkmıştır. En son olarak ise çağın sonunda opera doğmuştur (İlyasoğlu, 2009).

Geç Rönesans döneminden sonra Barok dönemi başlamıştır. Müzik tarihinde yaklaşık olarak operanın ortaya çıkmasından (1600) Bach'ın ölümüne kadar geçen

(1750) yılları kapsayan çağa “Barok” denir. Soyluların beğeni karakterini yansıtan Barok kavramı resim, heykel, mimarlık, şiir gibi sanat dallarının tarihinde de kullanılır. Barok, saray sanatı olarak soylu kesimin süse yakınlığını ortaya koyan incelikli bir sanat anlayışıdır. Müzik alanında ise çok önemli dönemlerden birisidir. Müzik alanında Rousseau 1767’de ve Koch 1802’de birbirine yakın anlamlardaki tanımlarında Barok müziğini, armoni bilgisinin yükseldiği, dizonsans’ın arttığı, melodinin ağırlık kazandığı ve melodiyi süslemenin önemsendiği bir dönem olarak tarif etmişlerdir (Say, 1997). Opera, solo kantat ve konçerto gibi yeni müzik formları bu dönemde ortaya çıkmıştır (Lord ve Snelson, 2018). Aynı zamanda çalgı yapımı gelişmiş, enstrümantal müzik, sesle yapılan müziğinin yerini almaya başlamış ve sonuç olarak enstrümantal müzik formları ortaya çıkmıştır. Oda müziği yaygınlaşmıştır (Mimaroğlu, 1970). Çalgı yapımındaki gelişmeler örneğin 17. ve 18. yüzyıllarda Alman orglarının yapılması J. S. Bach’ın eserleri üzerinde direkt etkili olmuştur (Lord ve Snelson, 2018). Dolayısıyla, müzik alanındaki yapısal ve teknik anlamdaki bu gelişmeler neticesinde bestekârlar, virtüöz müzisyenler ve şarkıcılar, Avrupa’da önemli kişiler olarak görülmeye başlamıştır (Mimaroğlu, 1970). Sanat ve mimaride ön plana çıkan Barok akımının müzikteki karşılığını daha soyut kavramlarda bulmak mümkündür. Bunlar arasında, bireye sanatçı yada solist olarak daha fazla önem verilmeye başlanması ya da bazı tekniklerle eserin duygusal yönünün o eserin anlaşılmasının anahtarı olarak ele alınması bulunur (Lord ve Snelson, 2018).

Barok dönemi Rönesans döneminin toplumsal ve ekonomik bunalım koşullarından sonra kültürün soyluların egemenliğine girmesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Say, 1997). Barok dönemi, Rönesans’ın sanatsal alandaki hümanizm felsefesine karşı, kilisenin ve soyluların karşı reform hareketidir. Sanatın her alanında abartı, süsleme ve zıtlık ön planda tutulmuştur (Lord ve Snelson, 2018).

Rönesans’ın bitmesinden itibaren kesintiye uğramadan gelişen saray sanatı 18. yüzyılda yerini burjuva öznelliğine bırakmaya başlamıştır. 18. yüzyılın başlarından itibaren saray geleneğinden kopuş başlamış olmasına rağmen bugünkü sanat anlayışımıza bile egemen olan bu yeni sanat anlayışının özellikleri ancak “Rokoko” döneminde kendini göstermeye başlamış, fakat pek fark edilememiştir. Törenselle ve nesnel hava Rokoko döneminin başlarında yerini duyumsal bir havaya bırakarak içtenlik ve zerafet ön plana çıkmıştır. 18. yüzyıl, Barok döneminin gösterişini yansıtmakla

birlikte 17. yüzyılın *grand gout*⁷ anlayışı terkedilmiştir. Üst tabaka için yapılan eserler bile kahramanlık tasviri olan eserlerden yoksundur. Buna rağmen yine de topluma uzak, soylu sınıfına özgü, evrensel kalıplar içinde alışlagelmişliği tinselliğe ve yaratıcılığa yeğleyen, teknik olarak ustalık gerektiren bir sanattır. Rokoko sanatının bu özellikleri Barok döneminden miras kalmıştır. Bu özellikler zamanla kaybolarak yerini burjuva beğenisinin özelliklerine bırakmıştır. Barok ve Rokoko geleneğine karşı iki yönlü bir saldırı söz konusu olmuştur. Bu saldırıların ortak noktası saray geleneğine karşı olmalarıdır. Bir yönü Rousseau, Richardson, Greuze ve Hogarth'ın temsil ettiği doğalcılık ve duygusallık; diğer yönü Lessing, Winckelmann, Mengs ve David'in temsil ettiği klasizm ve usçuluktur. Her iki taraf da sarayın gösteriş tutkusuna karşı püriten bir yaşamın sadeliğine ve samimiyetine inanmışlardır (Hauser, 1984).

Bu sadelik ülküsü Barok ve Rokoko dönemlerinin sanat anlayışını değişime uğratarak bir geçiş dönemi olarak Klasik dönemi başlatmıştır. Bu bağlamda “1750-1800 arası genelde “Klasik dönem” diye adlandırılır. Klasik olarak nitelendirilen etki erken Rönesans döneminden beri gelen bir yaklaşım olduğu için bu sınıflandırma karışıklığa sebep olur. Sınıfsal karışıklığın yanında biçimsel olarak da bir karmaşa söz konusudur. Bu bakımdan, bu dönem müziği genelde barok geleneğinin devamı ya da romantizmin ilk formu gibi görülebilir. Ara dönem olan Rokoko dönemi tanımlamasında ise daha büyük bir sorun vardır. Rokoko terimi, artık müzik uzmanları tarafından kabul görmez fakat stilin klasik hafifliğini gösteren daha çağdaş olan *galant* tanımlamasıyla 18. yüzyıl Fransız eserleri rokoko diye adlandırılmıştır. Müzikologlara göre stilin ilk eserleri, yeni oluşum aşamasındaki klasisizm ya da *empfindsamkeit*⁸'in duygusallığını anımsatır. Bir başka sorun da, 50 yıllık bir zamanı dilimini kapsayan Klasik dönem tüm Avrupa'yı değil sadece gelişim gösterdiği sınırlı bir coğrafi bölgeyi kapsar. Bu bakımlardan Klasik dönem, hızlı bir geçiş ve gelişim süreci olarak ele alınabilir (Lord ve Snelson, 2018).

On sekizinci yüzyılın ilk yarısı, ikinci yarısının müzisyenleri olan Haydn, Mozart ve Beethoven gibi büyük ustaları etkilemiştir. Bu çağ, geçmişin yöntemleriyle o zamanın ve geleceğin temelini belirlediği, birleştirildiği bir çağdır (Mimaroglu, 1970). 18. yüzyıl, Avrupa'da Aydınlanma Çağ'ı olarak bilinir. Müzikteki dönüşümler bu çağdaki gelişmelerden bağımsız değildir. Aydınlanma Çağ'ı ana hatları ile şu şekilde açıklanabilir:

⁷ XIV. Louis devrindeki resmi sanat anlayışı (Hauser,1984, s.17)

⁸ *Empfindsamkeit* (Santimentalizm) akımı: Avrupa da 1820-1880 yılları arasında görülen aşırı duygusallık ve yaşamda duyguyu ölçü alan öğretinin genel adıdır (Çetinkaya, 2015).

18. Yüzyılın ilk yarısı boyunca Avrupa, çok yoğun bir felsefi ve siyasi değişim geçirdi. Yaşamlarının işleyişi hakkında daha fazla söz sahibi olmayı talep eden ve kilisenin, özellikle orta ve güney Avrupa’da Katolik kilisesinin devlet yönetiminde oynadığı role kuşkuyla yaklaşan, eğitilmiş ve zengin bir orta sınıfın büyümesi bu değişimin nedenleri arasındaydı. Aydınlanma fikirleri (Almanca ’da Aufklärung) destek bulmaya başladı; edebiyattaki akımlar, özellikle Kuzey Avrupa’da yazar çevrelerinin ötesinde etkili olmaya başladı. Descartes’in ve Fransa’da Diderot ile Locke, İngiltere’de Hume, Almanya’da Kant gibi ansiklopedistlerin (Encyclopedistes) yazılarının ardından, sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler; batıl inançları ortadan kaldırma düşüncesinden ilhamla evrene yönelik rasyonel bakış açısını benimsediler. Rasyonalizmin doğal sonucu, sosyal reform isteği oldu; bu istek Avrupa’nın önemli krallıklarında, Rusya’da Büyük Yekaterina, Prusya’da II. Friedrich ve özellikle Avusturya’da II. Joseph gibi görece daha aydın hükümdarların tahta çıkmasıyla desteklendi. Reform çağrısının umursanmadığı Fransa’daysa, Aydınlanma 1789’da başlayan bir dizi devrimle en üst düzeyde ifade buldu (Lord ve Snelson, 2018, s. 60).

Aydınlanma Çağ’ını temsil eden akım olan rasyonalizmin romantizm ile çeliştiği düşünülebilir. Rasyonellik bütünüyle duygusallığın karşısında değildir. Jean Jacques Rousseau’nun rasyonellik karşıtı düşüncelerinin Aydınlanma estetiği ile birleştirilerek, duyguların ve sezgilerin rasyonel düşünce ile yükselmesi olarak ifade edilmesidir (Lord ve Snelson, 2018). Bu noktada Aydınlanma’nın sanat eseri ve sanatçı üzerindeki görece olumsuz etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Aydınlanma estetik anlamda bir fayda sağladığı gibi ileride anlatacağımız gibi sanat eserinin metalaşmasının da yolunu açmıştır.

Sanat alanında Aydınlanma ve öncesindeki durumu tahlil edebilmek için Mozart’ın hayat hikâyesinden kesitler sunulabilir. Sanatın ve müziğin özgürleşmesi adına Mozart’ın hayat hikâyesine bakıldığında prangalarından kurtulmak isteyen ve eşit olmayı arzulayan bir Mozart’ı görebiliriz. Bu durum tabii ki Mozart’ın kendinde gördüğü yeteneğin ve cesaretin yansıması olabilir. Fakat kendisi de bir saray sanatçısı olan babası ve diğer benzer sanatçılar için durumun böyle olduğu söylenemez. Bu sanatçılar saraya bağımlılıktan kurtulmak isteyen fakat cesareti olmayan figürlerdir (Elias, 2000).

Mozart, müziğin toplumsal olarak yüksek bir değer taşıdığı, saray ve kilise’ye hizmet etmek için zanaatkar sanatçılar tarafından bestelenip sunulduğu bu dönemde, özgür ve kişisel esinlerinden istifade eden bir müzisyeni temsil etmekteydi. Tabii bütün hizmetkar sanatçılar için durum bu şekilde değildi. Bu bağlamda saray himayesinde müzisyen olarak hizmet eden Mozart’ın babasının, temsil ettiği sınıfının bağımlılığını göstermesi açısından soylusuna yazdığı mektup önemlidir (Elias, 2000).

“Soylu prensimize iletilmek üzere: Merhametli efendimizin affına sığınarak yalnızca geçen ayın ödemesinin yapılması değil, bütün ödemenin yapılması için size yalvarıyorum. Bu o kadar büyük bir lütuftur ki, ben de buna layık olabilmek için elimden gelen tüm çabayı gösterecek ve esenliğiniz için Tanrıya dua edeceğim. Ben ve çocuklarım size, siz prensimiz ve efendimize en alçakgönüllü selamlarımızı yolluyoruz” (Elias, 2000, s. 114).

Aydınlanma sonrası ise zanaatkar konumda olan sanatçıların özürleştğini ve kişisel esinlerini ortaya çıkarmaya başladıklarını söylemek mümkündür. Aydınlanma felsefesinin ilk izleri sanatta Klasik dönemde görülmektedir. Klasisizm dönemi aynı zamanda sanatsal alanın oluşum sürecine karşılık gelmektedir. Bu süreçte sanatçı kilise ve saray bağlantısını koparmaya ve sanatını özgürce ifade etmeye başlamıştır. Zanaatkârdan sanatçıya dönüşüm, burjuvanın toplumsal alanda kendine yer bulması ve bu zamana kadarki sanat anlayışını değiştirmeye öncülük etmesi ile mümkün olmuştur. Efendilerinin boyunduruğundan kurtularak serbest çalışmaya başlayan sanatçı onların beğenisine yönelik eserler üretmek yerine artık toplumun farklı kesimlerinin beğenisine uygun eserler üretmeye başlamıştır. Bu durum tekdüze ve alışlagelmişliğin sonudur. Dolayısıyla, sanat alanının oluşumunun ve avangartın yolu açılmıştır.

Dünyada her alanda değişimlere yol açan Fransız Devrimi'nden sonra sanatta estetik değerler, bireysellik ve öznellik ön plana çıkmıştır. Romantik dönem olarak adlandırılan bu dönemde müziğin estetik açıdan kurumsallaşmasından önce, saraydan özerkleşen müziğin popülerleşerek kentsoylu ve halk katmanında karşılık bulan yapısından bahsetmek gerekir. Akabinde ise avangart müziğin oluşum sürecine değinilecektir.

İlk önce, müziğin popülerleşme süreci başlamıştır. 18. yüzyıl sonlarına doğru müziğin kentsoylu ve halk katmanında karşılık bulmasının izlerini Leopold Mozart'ın oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'a aşağıdaki öğüdünde bulmak mümkündür.

Adına popüler denilen şeyi unutma... Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen... Bildiğin gibi, müzikten gerçekten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle popüler denilen ve her kulağı gıdıklayan şeyi unutma (Wicke, 2006, s. 7).

Mozart'ın babasının bu öğüdünü verdiği sırada çağa ve sonrasına damga vuran Fransız Devrimi yaşanmaktadır. Kent soylu vatandaşın tarih sahnesinde "burjuva" olarak yerini almaya başladığı bu sıralarda burjuvalık, sınıfsal kavramının da ötesinde, devleti ve toplumu kendi idealleri çerçevesince değiştirmeyi amaçlayan kültürel bir dışa vurma biçimidir. Devrim öncesi Aydınlanma döneminin akılcılığı ile birlikte, günlük hayatın her alanına çoktan nüfuz etmiş olan "popüler düşünce" bu yeni yapılanmada ve müzikte kendine özgü bir anlayış geliştirmeye başlamıştır. Geçmişten beri dans etmek, eğlenmek amacıyla müzik yapmak, içkili ortamlar ve dans şarkıları bütün toplumsal tabakalar için müziğin vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu bağlamda şüphesiz şehveti, keyif almayı, toplum içinde birlikte eğlenmenin verdiği haz duygusunu ortaya çıkarmak için müziğin kullanılması çağın bir olgusu değildir. Dolayısıyla önceleri sadece toplumsal

tabakaların kendi ortamlarına ait, belli zaman dilimlerini kapsayan müzik ve eğlence anlayışı 18. yüzyılın sonlarında burjuvanın yükselişi ile birlikte popülerleşmiş ve günlük hayatın bir parçası olmuştur (Wicke, 2006).

Bu yeni üslup değişimi ilk olarak edebiyatta İngiliz erken romantizmi ve Rousseau'nun eserlerinde görülmeye başlamıştır. Eskinin nesnel ve normatif olanının yerine öznel ve daha özgür formların kullanılması en fazla müzikte görülür. Müzik, ilk kez bu dönemde en önemli ve aynı zamanda tarihselliği olan bir sanat dalı niteliği kazanmıştır. Ancak, müzikte görülen şiddetli ve ani değişim diğer sanat dallarında o kadar görülmemiştir (Hauser, 1984).

18. yüzyıla kadar müzik eserleri belli olaylar için bestelenirdi. Bu besteler bir prensin, şehir meclisinin yada kilisenin ısmarlaması üzerine soyluları eğlendirmek, halkın eğlence ortamlarına ihtişam katmak yada dini törenlerin ulviyetini artırmak amacıyla yapılırdı. Dolayısıyla bu besteciler sarayın, kilisenin yada halk meclislerinin müzisyeni olarak müzik etkinlikleri bağlamında onların belirlediği görevleri yerine getirirlerdi (Hauser, 1984). Buna rağmen “kraliyetle ilgili ve popüler kutlama işlevlerinin erkenden geliştiği Batı müziğinde dahi, J. S. Bach ve 18. yüzyıl Venedik bestecilerinin eserleri, yoksulların dahi yaşamını ve dini icralarını düzenleyen sıkıca denetlenmiş ritüel takviminde özel bir rol oynadı” (Bayly, 2018, s. 473-474). Daha önceleri bütün sosyal tabakaların müzikleri farklı iken herkes için geçerli müzik yapmak olanaksızdı. Dolayısıyla her sosyal tabaka kendi müziğini yapıyordu. Fakat Tanrı düzenine bağlı üst sınıfların bu kurala her zaman uydukları söylenemez. Bu üst sınıflar “basit eğlenme” olarak adlandırdıkları halk eğlence biçimlerini de taklit ederlerdi⁹. Bu bağlamda sosyal tabakanın en altında yer alan Alman köylüleri tarafından “dönüşlü danslar” olarak adlandırılan Vals ve Allemande’ye özgü müzik formları yükselerek 18. yüzyılda saraylarda büyük beğeni kazanmıştır (Wicke, 2006).

Wicke'nin bahsettiği bu gelişme, açık bir şekilde saray kültürüne yönelik ilk eleştirel etkinliktir. Üstelik bu eleştiri aslında bir özeleştirmedir. Elias'ın (2000) belirttiği gibi, bu dönemde soylu ve burjuva arasında, birbirlerine besledikleri ikircikli bir duygu

⁹ Almanya’da saraylarda yapılan kostümlü balolara, “vur patlasın çal oynasın” adı verilir ve bu balolarda üst sınıf, halkı taklit eder ve o günlerden kalma bir sözle ifade etmek gerekirse, kurtlarını dökerlerdi. Soylu olarak dünyaya gelmiş davetliler bu balolara köylü, gündelikçi işçi ya da zanaatkar giysileri ile gelirler ve de halk bayramlarında güvenli uzaklıklardan aristokratların küçük gören bakışlarıyla, aslında kıskançlıkla izledikleri, halkın alabildiğine serbest, şehvet duygularıyla karışık eğlencelerinde olduğu gibi, aynı coşku ve taşkınlıkla. Özellikle köylülerin kaba görümlü erotik dansları, 18.yüzyıldan itibaren Avrupa'nın her yanında soyluların büyük tutkusu haline geldi ve sarayın yapmacıklı davranış biçimlerini sarsmaya başladı (Wicke, 2006, s. 10).

söz konusudur. Soylu kimselerin küçük gördüğü burjuva ve halk eğlence anlayışını taklit etmesi gibi, burjuvanın da hoşnutsuz olduğu soyluya karşı bu ikircikliliğini soylu gibi olmak istemesinde görmek mümkündür. Bu bağlamda toplumdaki diğer dışlanmışlar gibi Mozart da saray soylularının küçümseyici tavırlarına karşı bir hoşnutsuzluk ve öfke duymaktaydı. Ancak Mozart'ın bu negatif duygularına karşı üst tabakaya karşı imrenmesi de söz konusuydu. Mozart üst tabaka gibi olmak ve onların takdirini kazanmak istiyordu. Mozart'ın bu ikircikliliğini, saraylı soyluların yanında çalışmayı reddetmesi ancak serbest çalışan bir sanatçı olarak Viyana'daki aristokrat dinleyicilerin takdirini kazanmak istemesinde de net bir şekilde görebilmekteyiz (Elias, 2000).

Hildesheimer'e göre bu ikircikli yapı mevcutken, dönüm noktası Figaro'nun Düğünü'dür. Konusunu Mozart'ın seçtiği bu opera, politik açıdan mutlakiyetçiliğe karşıdır (Elias, 2000). Eski rejimin çöküşünü anlattığı bu eser nedeniyle Mozart'ın, aristokrat kesimle arası açılmıştır. Bu bağlamda dönemin toplumsal huzursuzluğunu eserlerinde ve üslubunda görmek mümkündür¹⁰ (Etil ve Ögütte, 2012). Sihirli Flüt Operası, öykü örgüsüne bakıldığında toplumsal sorunlara yer veren ve bunları güldürü yoluyla hicv eden bir peri masalıdır. Gerçekte ise masonluğa övgü anlatılmak istenmiştir. Eserde masonluğun hümanistliği övülürken rütbe ve makama karşı duyulan tiksinti vurgulanır. Saraydan Kız Kaçırma'da ise Türk hareminden sevdalısı tarafından kaçırılan bakirenin hikayesi anlatılmaktadır. Bu eser romantik komedi türündedir. Operada kadınların bağımsızlığını vurgulayan konuşmalar vardır (Finkelstein, 1986). Mozartın en önemli üç operasının temalarının 1789 İhtilali'nin sloganları ile bir koşutluk içerisinde olduğu görülmektedir. Saraydan Kız Kaçırma operasında özgürlük, Figaronun Düğünü operasında eşitlik, Sihirli Flüt'te ise kardeşlik temaları bu koşutluk bağlamında değerlendirilmektedir (Thomson, 1994: Kutluk'dan 2020).

18. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen Aydınlanma eğilimlerine özgü yeni felsefi dünya görüşü, hikâye örgüsünde ve yapıda gerçekçiliğin talebini arttırmıştır.

¹⁰ Sanatın toplumsal yapısının değişimi, varoluşsal düzlemde en güçlü biçimde romantik dönemin bestecilerinde yankısını bulmuştur. Romantik dönemin önde gelen bestecilerinden Schubert'tin sonat formu eserlerinin gelişme bölümünde ruhsal durumda âni bir altüst oluş, bir acı ve burukluk patlaması hâsıl olmaktadır. Çözümüne kavuşmayan ruhsal sıkıntılar, derin bir keder ve huzursuzluk sözkonusudur. Benzer bir temaya Chopin'in eserlerinde de tanıklık etmekteyiz; onun eserleri de acı ve keder yüklüdür. Bu hem sanatçının kendisinin acı ve kederi hem de içinde yaşadığı toplumun acı ve kederidir. Chopin'in ihtiraslı ruh acılığı, Robert Schumann'ın senfonik etütlerine, viyolonsel ve keman konçertolarına sinen hasta, kırık ruh hâli, müziğin kalp çarpıntılarını vermektedir. Toplumsal kırılmalar, psikolojik kırılmalara sebep olmuş ve sanatçıların birbiriyle zıtlaşan, karşı karşıya gelen bireysel duygulanımları müziğin ritmini biçimlendirmiştir (Etil ve Ögütte, 2012, s.103).

Kısmen siyasi olarak teşvik edilen bu anlayış, Aydınlanma idealleri doğrultusunda artık mitolojik hükümdarlar ve Tanrıların hikâyeleri yerine insan kahramanların ve onların başından geçen hikâyelerin ön plana çıkarılmasını talep etmektedir (Lord ve Snelson, 2018).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentlerde halk konserlerinin başlaması ile orta sınıfa hitap eden bir müzik yapısı gelişmeye başlamıştır. (Hauser, 1984). Toplumsal yapının değişmesiyle birlikte sanatçının toplum içindeki rolü de değişmeye başlamıştır. Toplumsal talebin gereği olarak sanatçı, özneliğini, ürettiği eserlere yansıtmaya olanak bulmuştur. Dolayısıyla sanatçının toplum içindeki yeri daha belirginleşmiştir.

Artık soylu için bir kez dinlenmek üzere yapılan ısmarlama eserler yerine konser salonlarında birkaç kez dinlenmek için besteler yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla halk için yapılan bu bestelere ve sunumuna ayrıca çaba göstermenin önemi anlaşılmıştır. Bu bağlamda ısmarlama eserler gibi hemen unutulmayacak ölümsüz eserler yaratılmaya başlanmıştır. Örnek olarak, Haydn, eserlerine kendinden önce gelen müzisyenlerden daha fazla zaman ve özen göstermiş olmasına rağmen yine de yüzden fazla senfoni yazmıştır. Mozart bunun yarısını, Beethoven ise dokuz tane yazmıştır. İsmarlama olan nesnel eserlerden öznel eserlere geçiş süreci, Mozart ve Beethoven arasındaki zaman diliminde gerçekleşmiştir (Hauser, 1984).

Sanatçının sosyal konumunda gerçekleşen yapısal değişimi göstermesi açısından Beethoven 1801 Haziran'ında arkadaşı Wegeler'e yazdığı mektup önemlidir:

Bestelerim bana çok şey kazandırıyor ve diyebilirim ki, neredeyse mümkün olandan ve karşılayabileceğimden çok daha fazla sipariş alıyorum. Her parça içinde altı yedi tane yayımcım var ve istesem daha da çok olur: artık benimle pazarlık yapmıyorlar, ben belirliyorum ve parası ödeniyor. Görüyorsun; bu hoş bir durum... (Elias, 2000, s. 54).

Bu noktada sanatçının sadece toplumsal konumu değişmemiş aynı zamanda sanatın yapısı da değişmiştir. Fakat bu değişim yalnızca, sanatçının himayecilerinden özgürleşerek, biletli konser dinleyicileri olan anonim bir pazar halini alan ekonomik bir olay olarak algılanmamalıdır. Durumun özündeki nedenler göz önünde bulundurulduğunda, insanların birbirleriyle olan ilişkilerinin yapısal değişimi ve sanatçının dinleyicileri karşısında güç kazanması gibi bağlantılar da açıklanmış olur. Sanatı üreten ve tüketen ilişkisinde yaşanan bu dönüşüm ile sanatın yapısındaki dönüşüm eşit ölçüdedir fakat kendi başına bağımsız değildir. Sanatsal yaratımın çerçevesini belirleyen toplumsal birimlerin gelişiminin bir basamağıdır. Bu durumu ancak toplumun gelişimi uygun yöne doğru gittiğinde ya da toplumdaki sosyal işlevler

farklılaştığında ve bireyselleştiğinde veya soylu sınıfının yerine hem yüksek tabaka hem de sanat eseri alıcısı olan bir burjuva sınıfı geçtiğinde gözlemleyebiliriz (Elias, 2000).

Bu noktada, sanatın özerk bir alan olarak inşasının birinci adımı saraydan ve kilise egemenliğinden çıkması ise, ikinci adımı da sanatın burjuvanın egemenliğinden kurtulmasıdır. Çünkü burjuva, kendine göre kültürel bir pratik icat etmiş ve bu icadı sanatın özgürce gelişmesi bir yana, ikircikli olarak, karşı olduğu aristokrasi anlayışına benzer şekilde etrafı duvarlarla örülü; kendi değer ve normlarına bağlı ahlaki bir anlayış geliştirmiştir. Ayrıca zamanla basım teknikleri, yayım ve dağıtım süreçleri geliştikçe talep artmış ve dolayısıyla sanat eserlerinin çoğaltılması ile birlikte sanatçının sanat eserinin metalaşmasına olan tepkisi de sanatın özerkleşmesine giden yolun kapısını aralamıştır (Williams, 2018). “Romantizmde en etkili temalardan biri, insan yetilerinin bütünlüğüdür (...) Sanatçı kullandığı malzemelere araçlara ve ürünlere egemendir ve onların sahibi kendisidir. Oysa makineler, endüstriyel işbölümü emek sürecini parçalar; emek sürecine ait malzemeleri, üretim araçlarını ve ürünleri üreticiden söküüp alır. İnsanı yabancılaştırır, ürünü şeyleştirir” (Artun, 2018, s. 111). Dolayısıyla, romantizm ile ilişkisini sürdüren avangartın yolunun açılması, bir yönüyle sanatın metalaşmasına karşı bir tepkidir de aslında. Bu bakımdan “ister düşman ister umursamaz isterse de basitçe kaba saba olsun, yaratıcı sanatçının göz ardı etmesi, etrafından dolaşması ya da gittikçe artan bir şiddetle sarsması, saldırması ve alay etmesi gereken güruh burjuvalardı” (Williams, 2018, s. 68).

Romantizm, Fransa’daki gelişmelere uygun bir yol izlemiştir (Hauser, 1984). Bu bakımdan, kültür birikiminden yoksun, her türlü düşünsel olguya karşı düşmanlık besleyen ve paranın gücünü egemen kılmak isteyen sanayici ve tüccarların, Fransa’da ikinci imparatorluk döneminde sanayinin yayılımının yarattığı elverişli ortam içinde ortaya çıkışları göz önünde bulundurulduğunda, 19. yüzyılın ikinci yarısında sanatçı ve yazarların boyun eğdikleri bu yeni egemenlik biçimini ve zaman zaman burjuva kimliğine olan tiksintilerini anlamak mümkündür (Bourdieu, 2020). Dolayısıyla, 19. yüzyıl estetik anlayışına hakim olan romantik sanatçıların ve yazarların özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren burjuvaya karşı duydukları bu tiksintinin temelinde aslında güçlenen burjuvanın bayağılığı ve egemenliğinin, sanat dahil her alanda kendini aşırı hissettirmesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Geçmiş modern hareketleri anlamının yolu burjuvanın muğlaklığının anlaşılmasından geçmektedir. Bu muğlaklık burjuvaya hangi sınıf temelinde bakıldığına göre gelişen bir tarihsellik barındırır. Burjuva, soylularca basit ve dünyevidir; kibirli fakat dar kafalı, ahlakçı fakat ruhsuzdur.

Yeni örgütlenen işçiler için ise çıkarına düşkün ama ahlakçı, bencil ve rahatına düşkün olmalarının yanında servet sahibi işveren olmaları onları karşı gelinilmesi gereken bir sınıf yapmaktaydı. Sanatçılar, yazarlar ve entelektüellerin çoğu bu sınıflar içerisinde değildi. Fakat burjuva egemenliğine karşı itirazları, farklı yollarla diğer sınıfların itirazları ile örtüşebiliyordu. Kültür piyasasını hakimiyeti altına almak isteyen yayınevi sahipleri ve sanat simsarları, değerleri ticari başarı ya da başarısızlıkla belirlenen sanat yapıtlarına basit meta muamelesi yapıyorlardı. Bu duruma karşı çıkışlar da emeğin metaya indirgenmesi bakımından Marksist eleştiri ile örtüşüyordu. Sanatın kültürel, ruhsal ya da estetik yönden basit bir emek olarak metaya indirgenmesi rencide edici olarak algılanıyordu. Alternatif ve muhalif sanat oluşumları bu piyasa boyunduruğundan kurtulmak adına işçiler gibi toplu sözleşme talebine benzer savunma hamleleri yapıyorlardı. Bu noktada, emeği sömürülen işçi ile sanatçı arasında negatif bir özdeşlikten bahsedilebilirdi. Dolayısıyla sanatçı ve yazarlar gibi aristokrasinin de bakış açısıyla burjuva; dar kafalı, ruhsuz, bayağı ve ahlakçı olarak tanımlanıyordu (Williams, 2018).

Foster'a göre burjuva kültüründen temellük eden sanat, kültürel alandan tasfiye edilmesi sonucunda özerkleşmiştir. Aydınlatma hareketinin gereği olarak sanatın özerkleşmesi ilkesi, sanatı eğlenme ve eğitim aracı olarak kullanılmasından kurtarmak için önemlidir. Ancak bu, sanatın burjuvanın tasfiye edilmesi ve sanatın sanat için yapılması ile mümkün olmuştur. Benjamin, Baudelaire üzerine yazılarında şöyle demektedir: Sanatın sanat için yapılması 1852'de önem kazanmıştır. Yani sanatın sanat için yapılma anlayışı sanatın, burjuva ilkelerinin yanında yer alan yazarlar ve şairlerin elinden alınması ile olmuştur. Bu durumun yansımaları da Mallarme'nin saf şiirinde görmek mümkündür. Artık burjuvanın ideolojik olarak sanattan beklentisi kalmadığında; sanatçının da, burjuvanın yanında yer almasına gerek kalmamıştır. Aynı zamanda sanatçının temsil edeceği bir sınıf çıkarı da yoksa sanatçının önemsemesi gereken tek şey sanatın içsel süreçleridir (Foster, 2008). Dolayısıyla, romantizm ile birlikte sanatın özerk bir alan olarak inşasını olanaklı hale getiren bir serüvenin başladığını söylemek mümkündür.

19. yüzyılın estetik anlayışı olan romantizm, farklı yaklaşımları, stilleri ve felsefi görüşleri kapsayan bir akımdı (Lord ve Snelson, 2018, s. 78). Romantizm, stilleri dönemselleştiren formalist sanat tarihinde, çoğu zaman, Fransız Devrimi sonrasında neo-klasizme karşı gelişmiş ve 19. yüzyılın ortasına kadar sürmüş bir edebiyat/sanat akımını, dönemini kapsar. Oysa Isaiah Berlin, Arnold Hauser, Michael Löwy, Poggioli

gibi tarihçilere göre ise romantizm, düşünsel ve kültürel bir devrimdir (Artun, 2018). Düşünsel ve kültürel devrim olan romantizm 1789 Fransız Devrimi'nin (1789-1799) son yıllarında kendini gösterebilmiştir. Hauser'e (1984) göre devrim öncesinde yaşanan erken dönem romantizminin usa aykırılığı canlılığını korurken, 18. yüzyılın duygusallığından eser yoktur. Devrimin son yıllarında kendini gösteren romantizm ise, yeni bir yaşam görüşü ve sanatta yeni bir özgürlük sunar. "(...) her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yadsır. Bireysel ifadelerin hiçbiri öbürüne benzemez; her birinin kendi kuralları ve standartları vardır. Bu görüş, sanat için büyük bir devrimdir. Romantizm hareketi böylece akademilere, kiliselere, saray çevrelerine, koruyuculara, amatörlere, eleştirmenlere ve ustalara olduğu kadar, gelenek, otorite ve kuralların temel ilkelerine karşı açılmış bir özgürlük savaşına dönüşür" (Hauser, 1984, s. 140) .

Bu açıklamalar ışığında, saraydan ve kiliseden özerkleşerek, yeni bir sanat akımı olan romantizme yönelik olarak; burjuva sanatı mıdır, yoksa değil midir sorularının cevaplanması gerekmektedir. Bu sorunun cevabı hem evet, hem de hayırdır. Sanat alanı olarak romantizmin, Klasik dönemden sonra soyludan ve kiliseden özerkleşen yeni bir sanat akımı olarak ortaya çıkmasında burjuva etkisi kaçınılmazdır. Ancak daha sonraları burjuva etkisinden de kurtulmuştur. Tarihsel sürece bakıldığında, 18. yüzyıla kadar müzisyenler himayecileri olan soylular ve kilise için müzik yaparken; yüzyılın ortalarından itibaren yeni gelişen burjuvanın, saray müziğine karşı halk konserlerini düzenlemeye ön ayak olduğu görülür. Müzik, 18. yüzyılın ortalarından itibaren orta sınıfın malı durumuna gelmiştir. Halk konserlerinin düzenlenmeye başlaması ve saray ve kilise dışında gelişmekte olan bu sınıfın da müziği sahiplenmek istemesi, müzisyenlerin hem himayecilerinden hem de onların beğenisinden özgürleşmesi adına önemli bir adımdır. Zamanla bu sınıfa özgü sayılabilecek bir müzik anlayışı gelişmiştir. Aynı zamanda bu yeni sanat anlayışına uygun mekânlar açılmaya başlamıştır. Müzisyenler artık daha özgür bir biçimde, gelişmekte olan bu sınıf üzerinden para kazanabileceği eserler üretmeye başlamıştır. Bu noktada sanatçının ve burjuvanın menfaatleri örtüşmektedir. Çünkü her ikisi de toplumda kendine yer edinmek ister. Fakat aynı zamanda Aydınlanma hareketinin duygucu ve akılcılığına karşı her ikisi için de iki yönlü değerler ayrışması yaşanır. Romantizm bu ayrışmada akılcılığın karşısında duyguculuğu seçerken, burjuva akılcılığı benimser. Romantizm öznel sanatı ve bireyselleşmeyi temsil ederken, burjuva sanatta nesnelliği ve kendine göre kurumsallaşmasını savunur. Bu bakımdan burjuvanın değerleri ile sanatta yeni bir doğuşun temsilcisi olan romantizmin sanat perspektifi arasında zamanla ayrışma

yaşanmıştır (Hauser, 1984). Bu bağlamda Berlin'in romantizm tanımlaması önemlidir. Ona göre, Rousseau'nda dediği gibi insanı insanlığından çıkararak eskinin kurumlarıdır. Fakat bu kurumlar aradan çıkarılırsa, insan kendi kalbinin sesini duyabilecektir. Romantizm ile insan kendi kalbinin sesini dinlemeyi başarmıştır. Romantizmi bu bilinç sayesinde ortaya çıkarmıştır (Berlin, 2004). Dolayısıyla burjuva da kurumsallığın bir simgesi olduğu için, sanatın burjuvanın kurumsallığından da kurtulması gereklidir.

Aydınlanma Çağ'ı edebiyatı burjuvayı övmektedir. Amacı ise soylu sınıfa saldırmaktır. Romantizm burjuvanın insanlık ilkelerine uyan ve onu insan örneği gibi tahayyül eden ilk sanattır. Romantizmin temsilcilerinin soylu kimselerden olması bile bu sanatın burjuva sanatı olma özelliğini etkilemez. Ancak filistinizme aykırılık mevzu bahis olunca bu bakış açısı kabul edilmez. Burjuvanın bu yeni sanat anlayışına ilgi göstermesi, onların dar kafalı, sanattan anlamayan, rahatına düşkün (Filistinizm) kişiler olmadığını göstermez. Çünkü onların sanat anlayışı tamamen faydacıdır. Estetik kaygıları yoktur. Romantizmin sanat tahayyülü ve ilkeleri ile burjuvanın sanattan beklentileri arasında uçurum vardır. Her ne kadar önceleri burjuva sanatı olsa da romantizm, burjuvanın çıkarlarının bir parçası olmayacaktır. Çünkü romantizmin sanat felsefesinde çıkarıcılığa ve faydacılığa yer yoktur. Burjuva filistinizmi temsil eder (Hauser, 1984). Dolayısıyla “1850’lerde kuşkusuz kentsoylu ve dar kafalılara duyulan kin, ister yazar, sanatçı ya da isterse müzisyen olsun, toplumla onun buyurduğu ve yeğlediği sanata karşı duydukları tiksintiyi aralıksız dile getiren romantiklerle yaygınlaşmıştır” (Bourdieu, 2020, s. 102).

Avrupa’da dönemin ruhu anlaşılamadıktan sonra bu çelişki hala akılları karıştırmaya devam edecektir. Sanatçı ile toplum arasındaki ilişkinin yanı sıra romantizmin 1789 ve 1848 devrimleri arasında olgunlaşmasının sebebi, Hobsbawm’a (2003) göre, Fransız Devrimi’nin sunduğu örnek ve Endüstri Devrimi’nin yarattığı korkunun sanatçıyı esinlemiş olmasıdır. Dolayısıyla, her ikisinin ürünü olan burjuva toplumu, sanatçının yaratımının varoluş koşullarını ve biçimini dönüştürmüştür.

Bu dönemde sanatçıların doğrudan toplumu ilgilendiren olaylardan esinlendiklerine ve bu olaylara karıştıklarına kuşku yoktur. Mozart, son derece siyasal bir niteliğe sahip Farmasonluk için propaganda amaçlı bir opera (1790’daki Sihirli Flüt)¹¹ yazdı; Beethoven Eroica’yı¹² Fransız Devrimi’nin mirasçısı olarak Napoleon’a adadı; Dickens, toplumsal

¹¹ Bir peri masalı olan Sihirli Flüt operası, Aydınlanma düşüncesinin eğilimlerini ve Mozart’ın masonluğa bağlılığını ortaya koymaktaydı (Lord ve Snelson, 2018).

¹² “Beethoven 3. Senfoni (Eroica), Viyana’daki Fransız elçisi general Bemadotte’un özendirmesiyle başlangıçta *Sinfonia granda İntitolata Bonaparte* (1804) adını taşıyordu; ancak Napoleon’un 1804

istismarı eleştiren romanlar yazdı; Dostoyevski devrimci faaliyetlerinden dolayı 1849' da ölüm cezasına çarptırıldı. Wagner ve Goya, siyasi nedenlerle sürgüne gönderildiler; Puşkin, Desembristlerle olan ilişkilerinden dolayı cezalandırıldı ve Balzac'ın " İnsanlık Komedi'si", sanatının toplumsal konulara olan duyarlılığının bir anıtı niteliğindedir (Hobsbawm, 2003, s. 277).

Burada görüldüğü gibi, bu iki devrim arasındaki dönemde sanat toplumsal olanla sıkı bir bağ kurmakta ve aynı zamanda siyasal bir nitelik taşımaya başlamaktadır¹³.

Bununla birlikte, romantizmin oluşum sürecini anlamak için iki devrim; yani 1789 ve 1848 devrimlerinden sonraki dönemlere bakmak da gereklidir. Attali'ye göre, 1789 devriminden sonra kargaşa ortamında Fransa'da Konvansiyon hükümet döneminde müzikal ürünler ulusallaştırılmıştır ve kültürel standartlaştırma aracı yapılmıştır. Bu amaçla 1793'de eski bir gösteri yöneticisi olan Cumhuriyetçi Gossec, Konvansiyon hükümetine ulusal bir müzik enstitüsü açmayı önerir. Bu enstitünün amacı, "Avrupa'nın ilk sanatçıları" bir araya getirerek müziği feodal iktidarın sembolleri olan kilise ve saraydan çıkarmaktır. Aynı zamanda burjuvazinin icadı olan konser salonlarını yok etmektir. Dolayısıyla burjuvazinin müziği ele geçirip onu bozmasına izin vermemektir. Vatanı savunanları cesaretlendirecek halkın coşkusuna ve her türlü müziğe yön verecektir. Aslında bir anlamda devrimi yüceltecektir¹⁴ (Attali, 2017).

1848 devriminin sanat ve toplum üzerindeki etkisini anlamak için bu sürecin siyasi ve toplumsal koşullarına yakından bakılmalıdır. Paris halkının 1848 Şubat'ında ayaklanmasıyla monarşi alt edilerek Cumhuriyet kurulmuştur. Bu sırada ittifak halinde olan emekçi halk ve burjuvazi'nin ortak iktidarları ancak birkaç ay sürmüştür. Sonrasında talepleri kabul edilmeyen emekçiler ile burjuvazi savaşa tutuşmuşlardır. Burjuvazi orduyla ve Ulusal Muhafızlar'la anlaşır ve barikatlar kana bulanır. 15 bin işçi

Mayısında İmparatorluk tacını giymesini üzerine Beethoven yapıtın adını geri çekmiş, değiştirmiştir: '*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'umo,*' (Büyük Bir İnsanın Anısına Bestelenmiş Kahramanlık Senfonisi)" (Say, 1997, s.323).

¹³ İdeolojik ve politik anlamda mesaj verme müzik alanında en fazla operada kendini gösterir. Beethoven'dan Wagner'e değin süregelen bu süreçte operalarda üstü kapalı bir anlatımla masallardan yada fantastik olaylardan esinlenilmiştir. Örnek olarak Wagner'in opera serisinden biri olan Ren Altını (Das Rheingold) 19. yüzyılın politik ve toplumsal eleştirisini konu edinir. Buna göre politik (Wotan) ile ekonomik (Alberich) gücün kavgası anlatılır. Rüşvetten ve gücün kötü amaçla kullanılmasının sonuçları dile getirilir. Alberich, çalışanlarına köle gibi davranan kapitalizmi, Wotan ise kendi yasalarını çiğneyen otoriteyi simgelemektedir (Kutluk, 2020).

¹⁴ Ancak, kaos ortamı ortadan kalkınca askeri- müzikal milliyetçilik projesi rafa kalkar, Enstitü, Konservatuar olur; müzik "yeni zenginlerin" devrimin içinden çıkan eğlence düşkünü ve dar kafalı insanların malı haline gelir (Attali, 2017).

öldürülür. Sonuçta Devrim, Cumhuriyet, 1789 idealleri, ütopyalar ve halkın birliği ölmüştür. Bu durum, toplumsal sınıfların çatışması noktasında ilk kez kendini göstermiştir. Dolayısıyla, 1848 devriminin sanat alanında iki önemli sonucu olmuştur. İlki, sanat'ın toplumsal ve siyasal bağlantısı kopmuştur. Artık sanat, sanat için yapılmaya başlanmıştır (Artun, 2021). Baudelaire'e göre sanat özerkleşmiştir. Sanat hayattan kopmuştur (Artun, 2019) . Diğer bir sonucu ise, sanat burjuvaya düşman olmuş, dolayısıyla burjuvanın icadı olan modernlik ve uygarlık mitlerini reddetmiştir. Ayrıca sanatla birlikte her şeyi metalaştırarak hayatın kutsallıklarını ve büyüsunü bozan kapitalizme bayrak açılmıştır (Artun, 2021).

Romantizmin 19. yüzyılın estetik anlayışı olduğu söylene de, Berlin (2004) romantizmin ortaya çıktığı tarihin 1760 olduğunu söyler. 1760'lı yılların sonunda Lessing'in *Minna von Barnhelm* adındaki tiyatro oyununu işaret eder. Artun'a (2018) göre romantizm, bu tarihten 1960'lara kadar etkisini sürdürmüştür-hatta sembolik bir tarih vermek gerekirse, 1968'e kadar, yani 1968 hareketine kadar.¹⁵

18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında Goethe, Schiller, Hoffmann, Schlegel, Scot ve Byron gibi yazarlar ile Turner, Delacroix, Frederich ve Goya gibi ressamın ve aynı zamanda dönemin Beethoven gibi müzisyenlerinin yapıtlarında romantik temaların ortak bir bütün haline geldiğini görmek mümkündür (Lord ve Snelson, 2018). Bu dönemde, sanatsal başarılar uluslararası boyutta olağanüstü bir şekilde yayılmış aynı zamanda belli sanat dalları ve tarzları ayrıksı bir şekilde gelişmiştir. Bu ayrıksı gelişme içerisinde roman, yazın alanında başı çekmektedir. Muhtemelen bu yarım yüzyılda olduğu gibi hiçbir yarım yüzyılda, Fransa'da Stendhal ve Balzac, İngiltere'de Austen, Dickens, Thackeray ve Bronteler; Rusya'da Gogol, genç Dostoyevski ve Turgenyev (Tolstoy'un ilk yazıları 1850'lerde çıkmıştı) gibi ölümsüz romancı bir araya gelmemiştir. Müzikte ise durum daha dikkat çekicidir. Hauser'e göre romantizm en büyük zaferini müzik alanında kazanmıştır. Weber, Meyerbeer, Chopin, Liszt ve Wagner tüm Avrupa'da ün kazanmış ve eserleri yayılmıştır; dönemin en tanınmış şairlerini bile gölgede bırakmışlardır (Hauser, 1984). Daha önceki döneme ait olsalar da Mozart ve Haydn; Beethoven, Schubert, Chopin ve Liszt gibi bestecilerin eserleri bugün bile standart konser repertuarlarında en önde yer almaktadır (Hobsbawm, 2003).

¹⁵ Avangard sanat ve onun habercisi olan romantizm 1968 hareketi ile sona erdiyse günümüz sanatının adı nedir? Ve bu sanat ise hangi toplumsal tabakanın sanatıdır? Bu sorulara tezin ileriki bölümlerinde cevap arayacağız.

Bu dönemde, hayat hikayesi eserlerinde yansıtılan, duygu gücü bağlamında bir deha olarak ideal sanatçı kimliği Beethoven’da ifadesini bulmuştur. Beethoven’ın kült olarak dinleyici tarafından aşırı övülmesinin başlıca sebebi, eserlerinde mücadele duygusunu ortaya koymasıdır. Dolayısıyla bu durum onun romantik sanatçı olarak idealleştirilmesini sağlamıştır. Beethoven’ın yanısıra piyanistler Chopin ve Liszt, kemancılar Nicolo Paganini, Joseph Joachim ve Ole Bull başlıca romantiklerdir (Lord ve Snelson, 2018). Bu bakımdan romantik sanatçı ideali romantik sanatın çerçevesini belli etmesi açısından önemlidir. Berlin’e göre romantik sanatçı ideali olarak kastedilen şey: İnandığı ilkeleri uğruna her şeyi, hatta ölümü bile göze alan; insanların hayran oldukları, candanlık, içtenlikli bir ruh saflığı, idealine kendini vakfetmeye yetenekli ve hazır olmaktı (Berlin, 2004). Dolayısıyla dönemin Romantik sanatçı idealinin somutlaştığı Beethoven’ı tanımak ve anlamak gerekir.

Beethoven içinden geldiği gibi yaşayan yoksul, hoyrat bir adamdır. Kaba saba davranışları olan bilgisi az olan bir insandır. Fakat esinlenişi ile yaratıcı ve özgür bir müzisyendir (Berlin, 2004). Bu bağlamda Artun’a göre Kant’ın “yararsızlık/çıkarsızlık” ilkesi bağlamında “sanat sanat içindir” parolası önem arz eder (Artun, 2018). “Theophile Gautier bu parolayı 1835 yılında yazdığı *Mademoiselle de Maupin*’ in ön sözünde ilan ediyor ve devam ediyor: ‘Hayır sizi ahmaklar, roman bir çift ayakkabı değildir, drama da demiryolu değildir’. Gautier’nin hitap ettiği ahmaklar, tabiatıyla burjuvazidir” (Artun, 2018, s. 107). Dolayısıyla Berlin’e göre sanattan maksat, eğer sanatçı yapıtı ile güzellik üretiyorsa ve yapıtını güzel buluyorsa, yaşam için yeterli bir amaçtır (Berlin, 2004). Fakat faydacı burjuva romantik sanatçının gözünde artık filistendir. Çünkü burjuva kendi beğenisi dışında başka hiçbir bir şeyi kabul etmez.

Gautier, sanatın siyasal ve ahlaki olarak araçsallaştırılmasını, işlevlendirilmesini eleştirir: "Sanat ve edebiyatın ahlakı etkilediğini savunanlar ahmaktır [...] Fayda sağlayan her şey çirkindir, onun yoksul ve aciz doğası gibi, iğrenç ve aşağılıktır". Dostu Baudelaire de Gautier’yi destekler: “Faydacılık, güzellik fikrinin en şiddetli düşmanıdır [...] sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır” (Artun, 2021, s. 23). Bu sanat anlayışı, burjuvazinin yaşam tarzının aşağılığı, sıkıcılığı ve bayağılığı yerine tutkularını coşku ile yaşamak isteyenlerin kaçıp sığındıkları bir sığınaktır. Bu sığınakta burjuvanın hayat tarzının inkar edilmesi idealleştirilmiştir. Dolayısıyla, bu ilkeyi benimseyenler sanatı faydalı yapmaya çalışmazlar. Çünkü sanatı faydalı yapmak fikri, tiksintiyle bakılan burjuvanın hizmetine koşulması demektir (Sam, 2007). Bu minvalde

romantizm, Aydınlanma akılcılığının temelinde yatan faydacılığın karşısına güzeli çıkarır.

Romantizm Aydınlanma hareketiyle doğmuş bir sanat akımıdır. Fakat Aydınlanmanın akılcılığına karşı bir çizgide yer almaktadır. Akılcılık karşısında duyguları ön plana çıkarmaktadır. Bununla birlikte romantizm bir karşı-Aydınlanma hareketi olarak görülmemelidir. Bundan ziyade Aydınlanmanın açtığı yolda ilerleyen farklı bir sanat anlayışını ifade etmektedir. Romantizm, Avrupa'nın düşünce tarihinde çok önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Gotikten beri sanatta hassasiyet, sanatçıda ise duygulara önem verilmesi ve bireysel eğilim romantizm dışında hiçbir akımda bu kadar kesin bir şekilde belirtilmemiştir. Rönesanstan bu yana sürekli ilerleyen ve Aydınlanma hareketi ile uygar dünyada önemli bir yere sahip olan akılcılık bu dönemde zor zamanlarını yaşamaktadır. Bu bağlamda, usun önemine duyulan inanç Orta Çağ natüralizminden ve gelenekçiliğinden beri bu kadar küçük düşürülmemiştir (Hauser, 1984).

Dolayısıyla saray ve kiliseden özerkleşen sanatın romantizm ile burjuvanın kamusalılığından özerkleşmesine de değinilmelidir. Bu bağlamda sanatçı ve yazarların bu özerkliğe nasıl ön ayak olduğu konusu gündeme gelir. Bourdieu'ya göre, bu dönemde sanatçı ve yazarlar, kentsoylular ile üretici etkinliklerin kafa karıştırıcı etkisi altında bulunan halk'ı birbirine karıştırırlar. Hem hor görülen hem de büyüyen kentsoylu kitle üzerindeki kafa karıştırıcı betimlemeleri, onları, toplumsal konumları ve işlevlerine ilişkin bir karmaşaya sürükler. Aynı zamanda siyaset konusunda 1830 ve 1880'ler arasında yaşanan birçok rejim değişikliği de sanatçı ve yazarların demir tozu gibi sürekli mıknatısın güçlü ucuna çekimine sebep olur (Bourdieu, 2020). Hauser'a göre 1830'dan sonra romantizm siyasallaşır ve liberalleşir. Temmuz devriminden sonra çağın entellektüel aydınları olaylara ilgisiz kalmazlar. Çoğu edebiyatı bırakarak siyasete yönelir (Hauser, 1984). Bourdieu'ya göre Temmuz monarşisinin çekim gücü onları sola çekerken; ikinci imparatorluk döneminde Flaubert gibi "Badinguet"ye büyük bir horgörü göstermeksizin, romantizmin birçok savunucusu saray soylularının salonlarına katılırlar. Bourdieu'ya göre, sanat ve yazın alanında kültürel üretime ilişkin kendi değerlerini benimsetmek isteyen kentsoylu ve basının yandaş yazarlarına karşıtlık içinde sanat ve yazın alanı oluşacaktır (Bourdieu, 2020). Bu dönemin anlaşılması bakımından 28 Eylül 1871'de Maxime Du Camp'a yazdığı mektupta, "Her şey düzmeceydi," der Flaubert: "düzmece bir ordu, düzmece siyaset, düzmece yazın, düzmece saygınlık, hatta düzmece kibar fahişeler (Bourdieu, 2020, s. 119-120).

Bu kültür devrimi, büyük yenilikçi düşünce sahiplerinin oluşum halindeki sanat evreninde her şeyin olanak taşıyabileceği olasılığını sessizce kabullenenlerin ilgisine güven duymaları neticesinde başarı kazanmıştır (Bourdieu, 2020). Bu bağlamda, romantik sanatın bu dönemde özerkleşmesinin yolunu açan gelişmelerden biri de, romantiklerin aynı türden bir topluluk olarak hareket etmelerinden ileri gelmektedir. Hauser'e göre romantiklerin toplantıları, 18. yüzyıl salonlarının tersine birbirlerine dost olan yazarlar, sanatçılar, eleştirmenler ve aynı zamanda toplumsal duygudaşlık yapmak isteyen herkese açık daha liberal bir anlayışa sahipti. Bu ortamlar kaynaşma ve fikirlerin açıkça ortaya konabildiği ortamlardı. Bu durum akımın bir okul olmasını engellese de aynı türden bir sanat kavramının ve ortak bir sanat politikasının oluşmasına engel olamamıştır. Bu topluluklar, otoritesi kabul edilen usta olarak nitelendirilen bir kişinin etrafında toplanmış romantiklerdi. Bunlar yaşamın anlamının sevgi ve dostluk ilişkileri üzerine kurulu olduğunu söyler; dergiler, yıllıklar ve antolojiler çıkarırlar, söylev ve kurslar düzenlerler, kendilerinin veya birbirlerinin propagandasını yaparlardı. Kısacası ortaklaşa bir birliktelik içinde yaşama düsturu onlar için vazgeçilmezdi. Bu dönemde Fransa'da romantikler arasında ortaklaşa birliktelik halinde yaşama düsturuna doğru bir eğilim başlamıştır. Kamuoyunun liberalleşmesi ile romantiklerin aynı türden bir topluluk olmaları aynı döneme rastlar. 1824'de *Globe* gazetesi bu doğrultuda yayın yapmaya başlar. Aynı zamanda Arsenal'deki toplantılar da başlamıştır. Lamartine ve Hugo gibi önde gelen romantik yazarlar henüz kiliseye ve tahta desteğini kesmemişlerdir fakat romantik akım artık hizmet anlamında monarşiyle ve kiliseyle bağlantılarını tümüyle koparmıştır (Hauser, 1984).

Asıl büyük değişim, Victor Hugo'nun 'Cromwell' adlı yapıtı için yazdığı önsözde, romantizmin edebiyatın liberalizmi olduğunu ileri sürmesi ile başlar. Aynı yıl, başlıca romantik ressamın resimleri Salon'da bol bol görülmeye başlar; Delacroix'nın on iki yağlı boya resminin yanında Devéria ve Boulanger'nin örnek sayılan resimleri sergilenmektedir. Toplum, ülkenin tüm entelektüel yaşamını saran ve romantizmin zaferini tümüyle sağlama alan geniş ve yoğun bir hareketle karşı karşıya gelmiştir (Hauser, 1984, s. 173).

Artun'a göre, 19 yüzyılda Romantik düşüncenin ve onun yörüngesindeki sanatın özerkleşme hareketinin gelişmesinde asıl etkili olan Alman filozof Johann George Hamann (1730-1788) ve onu kurduğu Sturm und Drang (fırtına ve atılım) hareketidir. 1760-1780 yılları arasında etkin olan Sturm und Drang bir yüzyıl kadar sonra baş gösterecek avangart sanatın habercisidir (Artun, 2021). "(...) Hamann

yaşamakta olduğu düzene baştan aşağı isyan eder. Sınırsız bir bireysel yaratıcılığı ve özgürlüğü savunur. Ayrıca daha yeni yeni kurulmakta olan sanat tarihini ve estetiğini reddeder. Baumgarten, Burke, Hume, Hutcheson gibi estetik felsefesinin kurucularının sanatı duyulara indirgeyen akılcı ve deneyci teorilerini hiçe sayar. Winckelmann'ın sanat tarihini antik Yunan kültüründe temellendiren klasizmini kabul etmez. Ona göre sanatın kaynakları, ölü ve yabancı bir kültürde değil, tutkularımızdadır, arzularımızdadır” (Artun, 2021, s. 16). Bu bağlamda, romantikliğin peygamberi ve en büyük müjdecisi olarak bilinen Friedrich Schlegel, insanların sonsuzluğa uçmak için doyurulmamış bir tutkuya sahip olduklarını ve sınırları aşmak için ateşli bir özlemi olduğunu söyler (Berlin, 2004). Bu bakımdan romantizmin aynı zamanda modern sanatın kurucuları Schlegel kardeşler, Schelling, Fichte, onlara katılan şair Novalis ve çağdaş estetiğin en büyük teorisyeni olan Jacques Rancière, Schelling'in *Aşkın İdealizm Sistemi* (1800) eserinin sanatı tanımladığına vurgu yaparlar (Artun, 2018).

Artun'a (2018) göre kiliseden, saraydan, himayecilerinden, loncalardan özerkleşen sanat, modern zamanların zihniyetinden de kendini özerkleştirir. “Duyulardan ve düşüncelerden, siyasi ve ahlaki değerlerden, toplumdan, doğadan, bilinçten... Ve sonuçta sanat kutsallaşır. Sanatçı tanrılaşır” (Artun, 2018, s.107). Dolayısıyla modern zamanın sanatı ile modernliği ayrı tutmak gerekir. Romantizmin ilkeleri modernliğin ilkelerinin karşısında yer alır. “Romantikler düşüncenin karşısına eylemi çıkarır. Descartes'in ‘düşünüyorum öyleyse varım’ savı yerine ‘yapıyorum öyleyse varım’ savını önerirler” (Artun, 2018, s.108). Romantikler aklın karşısına hayal gücünü koyar. Hamann (1730-1788) Tanrı'nın geometrici değil şair olduğunu söyler (A.g.e). Artun'a (2018) göre, hayal gücünü yok eden akılcılık, modernlik ve endüstriyel toplum romantik edebiyatta barbarlık olarak görülür. Bu barbarlıkla, sanat baş edecektir. Bu akılcılığa karşı ancak delilikle mücadele edilebilir. Çünkü sanata akıl uygulanmaz, sanat akıldışıdır, irrasyoneldir. Yani deliliğe yakındır. Romantizmin, akılcılığa karşıtlığının bir boyutu da hakikat ile sanat arasındaki karşıtlıktır. Nietzsche'ye göre sanat, hakikatten daha önemlidir. Ona göre hakikat keşfedilir ancak sanat yaratılır.

Romantizm, kültürel bir devrimdir. Çünkü sanatta artık farklı bir yenilikten bahsedilmiştir. Sanatın tarihine yön vermiştir. Önceki sanat dönemlerinin aksine kendisinden önceki belli bir döneminin üzerine inşa edilen bir sanat dönemi değildir. Sanat eserlerinde kendinden önceki sanat akımlarının formlarını ve yeniyi keyfine göre birbirine katan, sınırları belli olmayan, sadece kendi belirleyici temel ilkeleri olan

bireysellik, duyguculuk üzerine inşa edilmiştir. Ve sonuçta sanat, sanat için yapılmaya başlanmıştır. Bu sanat anlayışı ise avangart sanatın yolunu açmıştır.

Dolayısıyla, romantiklere avangartın kahinleri demek mümkündür. Bu bağlamda Renato Poggili, Schlegel kardeşlerin yayınladığı Athenaeum dergisinin ‘avangart’ bir yayın olduğunu söyler. Aynı zamanda ‘sürrealizm ve romantik ilke’ makalesinde Herbert Read, romantizm ile avangartı ilişkilendirir. Marie –Dominique Massoni sürrealistlerin, burjuvanın akılcı dünya algısını reddetmesini romantiklerden miras aldıklarını söyler. Hauser de fütüristlerin estetiğinin, sembolistlerin spiritüalizminin, ekspresyonistlerin öznelciliğinin, Cézanne’ın Seurat’ın formalist disiplininin veya Dada’nın nihilizminin karakterinin romantizmden türediğini belirtir. Dolayısıyla, Hauser’e göre bu karakteristik özellikler, koşulsuz avangartı işaret etmektedir (Artun, 2021).

1.2.4. Ondokuzuncu Yüzyıl’da Sanatın Avangart Olarak İnaşı

Sanatın özerkleşmesinde modernliğin önemli bir rolü vardır. Dolayısıyla modernlik projesini anlamamanın yolu; sadece sanat üzerinden değil, onunla birlikte; bilim ve ahlakın da ayrı ayrı değerlendirmesiyle mümkündür. Bu noktada Habermas’ın tartışması önemlidir. Habermas’a göre, sanatı, bilimi ve ahlakı değerlendirebilecek olanlar bu alanlarda uzman olanlardır. Modernlikle birlikte uzmanların kültürü ile kamu kültürü arasında mesafe artar. Uzmanların değerlendirmesi ile uzmanlarca kabul edilen ve kültüre mal edilen şeyler kamu tarafından hemen kabul edilmez. Örneğin, iyi bir müziği o işten anlayan bir eleştirmen ya da virtüöz değerlendirebilir. Dolayısıyla kamunun hemen bunu anlaması beklenemez. 18. yüzyıl öncesinde uzmanlar kültürü ile kamu kültürü arasında bir ayırım yoktu; bilim ve sanat kilise ve tanrının yasalarına uygun olmalıydı. 18. yüzyıl sonrası Aydınlanma ile bu alanlardaki uzmanlaşma ve özerkleşme çabası modernlik projesinin bir gayesi olmuştur. Modernlik projesi ile bütün bu kültürel alanlar kendi bilişsel birikimlerini geleneksel otoritelerin elinden alarak gündelik yaşamın zenginleştirilmesi için harcanmaya sarf etmiştir (Habermas, 1994).

Habermas’a göre, modernlik projesi estetik modernlik ruhu ve disiplinini getirmiştir. Modernlik, çeşitli avangart hareketlerin doğmasına öncülük etmiştir. Bu avangart hareketler dadaistlerin Cafe Voltaire’lerinde ve sürrealistler ile zirveye çıkmıştır. Avangart beklenmedik karşılaşmaların tehlikesine atılmaktan çekinmez. Asıl vazifesi bilinmeyen yerlere sefere çıkmak ve bilinmeyen bir geleceği feth etmektir. Daha önce kimsenin gitmediği bu yerde ise kendine bir yön bulmalıdır. Bu, Habermas’a

göre geçmişe karşı şimdinin yüceltilmesi ile olur. Ancak buradaki şimdi, mevcut halinden memnun olunmayan, yeniden inşa edilmek istenen “şimdi” dir. Dolayısıyla avangart, lekelenmemiş, saf ve durağan bir şimdiye duyulan özlemi açığa çıkarır (A.g.e).

Estetik modernizmin koşulu özerkliktir. Özerklik sayesinde modernist estetik, topluma da sanata da karşı çıkar. Bu yalnızca, sanatın topyekûn reddi anlamına gelen bir yaklaşım değildir. Bu özerklik anlayışı, özerk sanatın hayata dönüşerek özerkliğin umutlarını ve devrimini ona nakletmesi demektir. Bu noktada özerk sanat, ne topluma ne bir güce ne de bir amaca hizmet eder. Sanatın bir başına var olması bir kurtuluş vaatidir. Bu vaat ise, sanatın kendi gerçekliğini reddederek bir hayat biçimine dönüşmesi ile mümkündür (Artun, 2015). Dolayısıyla avangart ile sanat kurumunun ortadan kaldırılması gerekir. Bu yeni sanat anlayışı tamamen hayata yamanmış olmamalıdır (Uslu, 2012). “Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır” (Bürger, 2003: Uslu’dan 2012).

Sorguç’a (2017) göre, Habermas avangartı modernliğin bir varyantı olarak görerek, modernlik kavramı altında avangartın yıkıcı gücünü şöyle ifade etmektedir:

Burada tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyet gözlemleriz; bu niyeti de, esetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; modernlik, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkadır, ahlakilik ve yararlılık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sergiler; aşağılanmaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama genede, aşağılanmanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır (Habermas, 1994:Sorguç’dan 2017).

Farklı yaklaşımlara rağmen avangart, son kertede modernizmin en son, en yeni, en aykırı ifadesi ve stili gibi anlaşılmaktadır. Fakat Burger’e göre modernizm ile avangart bir değildir. Onun düşüncesinde avangart, modernizmin özerkleşme ve kurumlaşmasına meydan okur. Dolayısıyla avangart’ı, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi’nden söker ve toplumsal hayatın içine yerleştirir (Artun, 2019). Bu ayrımın dışında Paul Man’a (1991) göre genel algı olarak modernizm ve avangartın benzerliği estetik eğilim üzerine iken, ikisinin arasındaki fark ideolojilerinde görülmektedir. Bu bağlamda avangartın sanatsal eğilimi onu benzerlerinden ayırmak için yeterli değildir (aktaran Uslu, 2012). Dolayısıyla avangartın içinde beslediği ideolojik eğilimine de bakılmalıdır.

Bu ideolojik eğilimin bir anlamda onun üslubunu da belirlediği söylenebilir. Bu bağlamda Renato Poggioli’dan (1968) alıntı ile Matei Calinescu (1987), “avangart bir üslubu ya da diğerini tercih ettiğini ilan etmez, o zaten kendisi bir üslup içindedir ya

da doğrusu bir anti-üslup içinde” demiştir (aktaran Uslu, 2012). Bu ideolojik eğilim ile oluşturulan anti- üslup onun bir tarihsel sanatın devamı olmadığını gösterir. Bu bağlamda, Sorguç’a (2017) göre geçmişin modernleri, önceki çağa getirdikleri eleştiri ile o çağın geleneğini yıkmak amacıyla yeniyi yaratmak için kendinden iki önceki çağa başvururlar. Örnek olarak Rönesans’ın modernliği, Ortaçağ’ı eleştirerek, onun geleneğini yıkmak isterken, yeniyi Antikite’de bulur. Romantizm ise, akılcı Aydınlanma eleştirisinden yola çıkarak Klasik dönemi reddeder ve Orta Çağ nostalgisi besler. İşte avangartın farkı burdadır. O, modern sanat gibi önceki çağlara gitmez. “O öncüdür ve önünde uzanan belirsizliğe atılmaktan tedirginlik duymaz. Yeniyi geçmişten kazarak çıkarmaz, onu sıfırdan yaratır” (Sorguç, 2017, s. 39).

Williams’a (2018) göre, siyasette ve toplumsal hayatta en geç 1830’larda kullanılmaya başlanan, insanlığın genel ilerleyişi içinde bir konuma işaret eden askeri bir terim olarak “öncü” (vanguard) kavramı, sanattaki ilerlemeyi temsil etmesi anlamında yeni militan bir harekettir. “Modernizm yeni bir toplum ve algı dünyası için yeni bir sanat önermişti. Avangart ise ortaya çıktığı andan itibaren saldırgandı ve kendini geleceğe açılacak bir kırılma görüyordu: üyeleri, tanımı tekrarlanıp duran bir ilerlemenin taşıyıcıları değil, insanlığı yeniden diriltecek, özgürleştirecek bir yaratıcılığın militanlarıydı” (Williams, 2018, s. 65). Bu bağlamda modernizm, bütün kültürel alanları kurumsallaştırarak bir düzen içerisinde, disiplin altına almak isterken, avangart düzenden ve disiplinden kaçarak anarşist bir tutum ortaya koymuştur. Avangarta göre kuralsızlık, yeniyi keşfetmek için bir yoldur.

Williams’a (2018) göre, avangartın ortaya çıkışını anlayabilmek için modernizmin ve daha sonra Avrupa’nın birçok ülkesinde avangartın gerçek tarihini teşkil eden sanatsal hareketlerin ve kültürel oluşumların çalkantılı silsilesine bakmak gerekmektedir. Bu dönemde öz bilinçli grupların ortaya çıkışı, en geniş anlamıyla hareketin önemli bir belirtisidir. Bu grupların ortaya çıkışını safhalandırırız; ilk olarak sanat piyasasının baskısı ve formel akademilerin kayıtsızlığı karşısında kendi pratiklerini savunan yenilikçiler çıkmıştır. Bunlar zamanla kendi üretim, dağıtım ve tanıtımını yapabilen radikal yenilikçi gruplara dönüşmüşlerdir. Sonrasında ise bunlar sadece kendi ürettiklerini tanıtan değil, aynı zamanda karşısında düşman olarak gördüğü yerleşik düzenin iktidarlarını ele geçirerek bu düzenin oluşturduğu toplumsal yapıya muhalefet eden oluşumlar haline gelmişlerdir. Bu akım ilk başta kendini savunan, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir akım iken, zamanla bütün bir toplumsal ve

kültürel düzene saldırır hale gelmiştir. Bu gelişmeler Aydınlanmanın getirdiği sonuçlardır. Bu bakımdan modernizm ve avangart birbirinden ayrılamaz. Modernizmin yukarıda anlatılan ikinci tür, yani alternatif, radikal, yenilikçi ve deneysel sanatçılar ve yazarlar ile, avangartın ise üçüncü türe mensup, yani tamamıyla muhalif sanatçılar ve yazarlar ile başladığı söylenmektedir.

Calinescu'ya (2013) göre “avangart” teriminin asıl kariyeri Fransız Devrimi sonrasında, politik anlamda kendine yer bulduğu zamanda başlamıştır. Bu bağlamda avangart terimi, ilk olarak askeri bir dergide yer almıştır fakat devrimci politik bir tutumu da vardır. Avangartın edebi sanatsal anlamda romantik kullanımı devrimci politik bir dilden türetilmiştir. Avangartın sanat için kullanımı 1825 yılında Saint Simon'ın yakın dostu ve müridi Olinde Rodrigues tarafından kullanılmıştır. Fakat terim Saint-Simon'a atfedilmiştir. “Saint-Simon yaşamının son döneminde, sanatçı'ları, bilimci ve sanayicilerle birlikte ideal devletteki üçlü yönetici elitin bir parçası olmaya doğuştan yazgılı kesimler olarak görmeye başlamıştı. Bu toplumsal örgütlenme modeli - sanatçıları yeni bir tür toplumun liderliğinin önemli öğeleri olarak gören bu model- daha önce Saint-Simon tarafından dile getirilmiş, o ve müritleri tarafından 1820'lerin başında geliştirilmişti” (Calinescu, 2013, s. 115-116).

Saint- Simon'a göre sanatçı denilen kimse hayal gücünün hizmetindedir. Manevi açıdan yol gösterenler ile nesnesine bir duygulanımı olan herkes sanatçıdır (Sorguç, 2017, s. 40). Saint- Simon bir yerde şöyle yazar:

Biz sanatçılar size Avangard olarak hizmet edeceğiz. Sanatın gücü aslında en dolayimsız ve en hızlı olandır. Bizim her yerde kollarımız vardır: İnsanlar arasında yeni bir fikri yayacağımız zaman onu tuvale yada mermer kazırız; şarkılar ve şiirlerle popülerleşiriz[...] Dramatik sahne bize açıktır, burada herşeyden öte muzaffer bir etki uygularız. Kendimizi hayalgücüne ve insanlığın duygularına adanırız, böylelikle en canlı ve en kesin eylemi gerçekleştirmek zorundayız, eğer bugün rolümüz hiç yoksa ya da en azından ikincilse; sanatta eksik olan şey onların enerjisine ve başarısına özsel olan ortak itkinin ve genel bir fikrin eksikliğidir (Simon, 1825:Sorguç'dan, 2017).

St. Simon sosyalist bir toplum inşa etme fikri ile sanatın işlevini sorgulamıştır. Simon'a göre, sanat toplumun içinde yer almalı ve topluma faydalı olmalı, sanatçı da sosyalist toplumun öncüsü olmalıdır. Dolayısıyla kültürel olarak avangart tanımlanırken siyasi içeriği de gün yüzüne çıkmıştır (Egbert, 1967: Uslu'dan 2012).

Bu bağlamda, Saint-Simon, bir devrimi gerçekleştirebilecek olan, halkı dönüştürecek olanların sanatçılar olduğunu söylemektedir. Saint-Simon politik anlamda sanatçıya avangart rolü biçmektedir. Fakat bu görüşü reddedenler de olmuştur. Bunlara göre sanat; toplumsal amaçları gerçekleştirmekten, işlevsellikten, faydacılıktan, kolay anlaşılır olmaktan uzak durmalıdır (Sorguç, 2017). Greenberg'e göre “modernist

avangart” topluma yabancıdır ve dolayısıyla sanatın kendinde saf ve soyut bir formda olması gerektiğini söyler (Artun, 2019). Bu noktada, özgünlük önem arz eder. Fakat bu özgünlüğün kendini yinelemeden, yeniden oluşumdan kaynaklanan bir eğilim olması gerekir (Krauss, 2004).

Sanatın özerkliği, sanatın toplumsal kullanım talebinden bağımsızlığıdır (Burger, 2004: Sorguç’tan 2017). Dolayısıyla sanat, burjuva estetiği için araçsallaşmamalıdır. Çimen’e (2010) göre, Burger burjuva toplumunda sanatın hayat pratiğinden görece uzaklığının, sanat eserinin toplumdan mutlak bir şekilde bağımsız olduğu yolundaki (yanlış) fikre dönüştüğünü savunur ve özerkliği şöyle tanımlar: “Özerklik, doğru bir unsur (sanatın hayat pratiğinden uzaklığı) ile yanlış bir unsur (tarihsel olarak gelişmiş bu olgunun), sanatın ‘esas’ diye görülmesini birleştiren ideolojik bir kategoridir” (Bürger, 2003: Çimen’den 2010). Bu bakımdan Bürger’e (2019) göre avangart, özerk sanatın ortadan kaldırılmasını ister. Bu, sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi anlamına gelir. Burjuva sanatı özerkliği ise, sanatı hayat pratiğinden ayrı görür. Burjuva sanatının özerkliği kendini estetizmde görür, özerkliği temsil etmesi bağlamında estetizm; hayat pratiğinden uzaklaştıkça eserlerin içeriği haline gelir. “Bu durumda içerik değer kaybeder; sanat eseri gittikçe biçimsel bir hal alır” (Sorguç, 2017). Sanatın biçimsel olması da kendisini burjuva estetiğinde anlamlandırır. Bürger’e göre, sanatın toplumla o zamana kadar kurduğu bağ estetizm ile kaybolmuştur (Bürger, 2003: Çimen’den 2010). Sorguç’a (2017) göre, tümüyle hayatın içinde olan bir sanat ise, hayat pratiği içerisinde erir ve eleştirel yeteneğini kaybeder.

Bürger’e göre, estetizmin ilişki içinde olduğu ve olumsuzladığı hayat pratiği, burjuvanın hayat pratiği olan araçsal rasyonalitedir. Avangardistlerin estetik anlayışı ise araçsal rasyonaliteyi reddeder. Dolayısıyla tarihsel avangart hareketler, özerk sanatın asli unsurlarını; sanatın hayat pratiğinden ayrılması, bireysel üretim, üretimden ayrı olarak bireysel alımlamasını olumsuzlamışlardır (Bürger, 2019). Böylece, burda burjuva kültürüne karşıtlık söz konusudur. Bu olumsuzlanan unsurlar burjuvanın hayat pratiklerini yansıtır. Dolayısıyla avangart, burjuvaya özgü özerk sanattan da özerktir.

Avangart sanat ilk başlarda toplumun ilerleyeceği güzergahı temsil ederken, Manet sonrası dönemde formalist bir güzergahı çağırıştırır. Tarihçilere göre bu dönemden sonra sanat hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retoriklerden arınmıştır (Artun, 2019). T.J.Clark, Modern Hayatın Resmi Kitabında, modernizm ve avangart terimlerinin bu anlamdaki yaygın kullanımına dikkat çeker: “Modernizm:... sanatın tarihinde Manet zamanında ortaya çıkarak, resme ve diğer sanatlara yeni bir yön veren

belirleyici bir şey.” Avangart da aynı zamanlara ait: “... sanatta 1860 ile 1918 arasındaki bir dizi bağlam” demiştir (aktaran Artun, 2019). Bu bakımdan Artun’a göre, Habermas modernizm ve avangartın birbirinden ayrılmaksızın tarihselciliğini anlamlandırır (Artun, 2019). Çünkü artık birbiri ardına sanatta avangart hareketlerin dönemi başlayacaktır. Bu başlangıç yüzyılın sonuna doğru izlenimcilik ile kendini gösterir. Fakat, izlenimcilik genel anlamı ile avangart değildir. İzlenimcilik, farklı formlarda sanat akımlarının meşalesini yakar ve birbirini izleyen avangart sanatsal hareketlerin başlangıcına ışık tutar.

Modernizmin izlerini Manet’nin izlenimciliğinde görürüz. İzlenimcilik, toplumsal, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı 1870 Fransa’sında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Teknolojik ilerlemeyle kültür merkezleri çağdaş yaşamın merkezleri olan kentlere dönüşmüştür. Sanatın kökleri de buralarda gelişmiştir (Hauser, 1984). Modernist sanat ve avangart sanatın tarihi izlenimcilik (empresyonizm) ile başlar (Artun, 2021). Bir kent sanatı olan empresyonizm ve takipçisi sanatçılar, resmi köylerden, kırlardan kentlere taşımıştır. Bu sanat kent yaşamını konu edinir, yani kente özgü bir üsluba sahiptir. Çünkü, kent yaşamının anlık değişkenliğini, hızını, keskin fakat daima gelip geçici izlenimlerini yansıtır. Dolayısıyla duyumsal kavrama yeteneğinin, duyarlılığın geliştirilmesini ve yeni bir huzursuzluk ortamı gerektirir. Bu bakımlardan gotik ve romantizm akımları gibi Avrupa’da önemli bir dönüm noktasıdır (Hauser, 1984).

Hauser’e (1984) göre yüzyılın sonuna doğru izlenimcilik tüm Avrupa’ya egemen olmuştur. “Biçimlerin tümü lirizme, düşe ve müziğe, ses titretişimine ve nüansa dönüşürler” (Hauser, 1984, s. 384). Mimaroglu’na göre müzik açısından izlenimciliği, çağımızın müziğini şekillendiren Debussy’nin (1862-1918) eserlerinde görürüz. Debussy, 1918’ den beri yeni arayışların, bütün yeni akımların kaynağı olarak gösterilir. O, 20. yüzyıl musikisinde biçim özelliklerinin kaynağını izlenimci resim ve sembolist şiirden almıştır. Onun müziği geçmişten beslenmemektedir. Mozaiktir. Debussy izlenimci yaftasını la *Damoiselle élue* eseri ile kazanmıştır. Eserin fazla bulanıklığı bilgiç çevrelerce, onun izlenimci olduğu yargısına götürmüştür (Mimaroglu, 1970). “Debussy’nin bu eseriyle gelecek günlerini hazırladığı görülüyordu. İnce, saydam bir doku, huzursuz ton değişimlerine başvurarak duraksayan tonalitelere kaçış, duygu bakımındansa- çağın sanatına bu bakımdan özelliğini veren- shevi davranış..” (Mimaroglu, 1970, s. 174-175) İzlenimciliğin en belirgin ifadesi olan ‘o an’ın anlatılması bakımından Debussy’nin müziği önem arzetmektedir. Mimaroglu’na göre,

Debussy eserlerinde olayların, kişilerin ruh durumlarını anlatması ve söz ile müziğin kaynaşması bakımından öncüdür. Wagner'in esas amacı bu olmasına rağmen, o bile Debussy'nin başarısını yakalayamamıştır. Bu bakımdan Mimaroglu'na göre Debussy'nin La Mer (Deniz) orkestral eseri, bir doğa görünüşünün, denizin kendisine verdiği duyguların, izlenimlerin anlatılmasıdır (Mimaroglu, 1970).

Debussy'nin müziğinin teknik bakımdan izlenimci olduğu kadar avangart bir yönü de vardır. Mimaroglu'na göre Debussy'nin müziğinde “belirli tonalitelerin dışında kalan akorların kimi kere parçanın daha ilk ölçüsünde sunulması ve böylece tonalite duygusunun silinmesi; akorların, klasik armoni kurallarının tersine, koşut (muvazi) olarak ilerlemeleri ve bu ara koşut beşinci ve dördüncülerin kullanılması; tam aralıklı ses dizilerinin kullanılması ve bu tutumun bir sonucu olarak dış ülkelerin, Uzakdoğunun, özellikle Çin ve Japon musikisinin, hem de Ortaçağ musikisinin ses dizilerine başvurulması; kromatik (yarım sesli) dizinin, tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibisinden kullanılması ve böylece atonalite ve on iki nota musikisinin hazırlanması” (Mimaroglu, 1970, s. 176) bakımlarından avangartın izlerine rastlamak mümkündür.

20. yüzyılın genel tepkisel hareketi, sanat dünyasındaki izlenimciliğin reddedilmesi şeklinde belirir. Sanatın yaşam için işlevi ve doğaya bağlılığı, Orta Çağ'dan bu zamana kadar hiç bu kadar tartışılmamıştır. Bu bakımdan dört yüz yıldan beri gelişimin bir sonucu olarak izlenimcilik doruk noktasıdır. İzlenimcilik sonrası sanat ise, gerçekçiliğin reddi ve dolayısıyla yaşamın doğal nesnelere deforme edilmesini ifade eden ilk akımdır. Bu bağlamda dadaizm¹⁶, sürrealizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm gibi avangart akımlar doğayı yansıtan izlenimcilikten uzaktır. Dolayısıyla, geleneksel anlatım yollarının terk edilmesi ve on dokuzuncu yüzyıl sanat geleneğinin yıkılması, 1916 yılında Dadaizm ile başlamıştır (Hauser, 1984). Bu

¹⁶ Alışılmış dil ve düşünce düzenini tümüyle dağıtmayı öngören bir akımdı bu. 1919 Martında André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault'nun (1897-1990) kurduğu *Littérature* (Edebiyat) dergisi dada'cı akımın organı oldu. Akımın kurucusu Tristan Tzara (1896-1963) "dada hiçbir anlama gelmez" sözüyle temel ilkeyi ortaya koydu. Tzara şöyle diyordu: "Özgürlük: DADA, DADA, DADA, kısılmış renklerin ulması, karşıtların, tüm çelişkilerin, gülünç şeylerin, tutarsızlıkların birbirine geçişi: YAŞAM." Tzara'nın 1918'de yayımladığı bildiri usdışını sanatın temelini yerleştirmeyi öngörüyordu. 1919'da Breton ve Soupault birlikte *Les champs magnetiques*'i (Manyetik alanlar) yazdılar. İlk gerçeküstücü yapıt olarak bilinen bu kitapla gerçeküstüçülüğe geçilmiş oldu. Tzara'nın bildirisini Breton'un 1924'de yayımlanan bildirisini izledi. Freud'un çalışmalarıyla yakından ilgilenen Breton bu bildirisinde akımı şöyle tanımlıyordu: "Düşüncenin gerçek işleyişini sözle, yazıyla ya da bir başka yolla açıklama olanağı veren arı ruhsal boşalım. Usun uyguladığı tüm denetimin ötesinde, tüm estetik ve ahlaki uğraşın dışında düşüncenin kendini yazdırması" (Timuçin, 2005, s. 142-143).

bağlamda burjuvanın sanat geleneğini yıkmayı amaçlayan protest bir sanat hareketidir (Timuçin, 2005). Savaş sırasında ortaya çıkan dadaizm, insanlığı savaşa sürükleyen uygarlığa karşı bir protesto olarak bozgunculuğu ifade eder (Breton, 1936: Hauser'den 1984). Dada, 1.Dünya savaşının katliamlarına ve budalalığına karşı oluşan nefret ile ortaya çıkmıştır. Avrupa değerlerinin yozlaşmasını, teknolojik gelişmeye körü körüne bağlılığın yüzeyselliğini, bütün yerleşik değerleri protesto eden bir akımdır. Bu nefreti ise şok etkisi yaratacak değişik taktiklerle ve alaycılıkla ifade etmiştir (Timuçin, 2005). Dolayısıyla dadaizm bir manifestodur.

Her avangart hareket bir manifestodur. Manifesto ise bir eleştiridir. Sanat bakımından da avangart hareketler bir manifesto ile başlar. Avangartın sanattaki ilk nüvelerinin önce Dada sonra Sürrealizmin (gerçeküstücülük) manifestolarında ifadesini bulduğunu söylemek mümkündür.

Romantik gelenekten gelen manifestolar benzer ortak temaları içermektedir. Manifestoların arkasındaki akıl ve ruh bu temalarda kendini gösterir. Dolayısıyla avangart, sanatın doğasına ve hayatına işaret eder (Artun, 2015). Bu bakımdan avangartı anlamak için avangart manifestoların bu ortak temalarına kısaca değinmek gerekir.

Ütopya: Devrimci geleneğin temel ilkelerinden biri, manifestodur. Manifestolar insanlığın kurtuluşu için gösterilmiş kahramanlığın bir ifadesidir. Bu bakımdan manifestolar ütopya ile gelişir. Umut, ütopyalar için kaçınılmazdır. İnsanların bir olay, bir mucize ve yeniden doğuş ile özgürlüklerine kavuşacağı umudunu öğütler. Dolayısıyla hayat sanata dönüşür. Artık sanat tarih öncesindeki gibi topluca üretilecek ve tüketilecektir. Özgürlük ve eşitliğin önündeki engeller olan işbölümü, yabancılaşma ve mülkiyet olmayacaktır (Artun, 2015).

Şiddet: Eski ve gelenek yıkılmalı, iyi, güzel ve doğru imha edilmeli, dil bozulmalı, gerçek parçalanmalı, aklın kabuğu kırılmalıdır. Üniversiteler, müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmeli, kiliseler yıkılmalı ve gösteriden ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir. Dada, her şeyin üstüne rengârenk pislemeli, elçilikleri ve otoritenin hüküm sürdüğü yerleri kirletmeli, patronlar ortadan kaldırılmalıdır. Avangart manifestolarda ifade edilen bu retorikler sanatın yıkıcı gücüne ve şiddetine duyulan inancı yansıtır. Dolayısıyla yıkım ve şiddet, estetiği ifade eder (Artun, 2015).

İntihar: Dostoyevski' ye göre avangartın bu miti, estetik bir oluşum ve mutlak bir özgürlük ifadesidir. Tanrı'ya, topluma ve doğanın iradesine karşı gelen bir iradeyi ifade eden, mutlak bir yıkımdır. Bu güçlere karşı bir irade beyanıdır, bir karşı gelişir. Kendinden çok, yaşamak zorunda olunan dünyaya karşı bir şiddettir. Zamana, tarihe,

modern ilerleme güzellmelerine karşı bir darbedir. Gerçekliğe karşı sarhoşluğa, hayal alemine ve hazzın doruklarına yolculuktur. Hem sanatı lanetler hem de sanat eseridir. Sanat olarak intihar, hiçliktir. Dolayısıyla sityasyonistlerden, punklara kadar birçok avangart akımı besler ve hepsinin, özellikle de Dada'nın nihilizmine vurgu yapar (Artun, 2015).

Nihilizm: Dada hiçliktir. Dada için mantık, bellek, toplum, arkeoloji, peygamberler, gelecek yok edilmelidir. Bu noktada şiddet ve intihar ile yolları kesişir. Yani dehşet verici bir yıkımı hedefler. Hiçlik, varlığın yokluğunu gösterir. Dolayısıyla yıkıcı bir varlıktır (Artun, 2015).

Arzu: Manifestolardaki kilit kavramlardan bir tanesi de 'arzu' dur. Avangart arzu, aşk ve tutku söylemlerinde Eros'tan esinlenmiştir. Modernizm, sanatta ve edebiyatta; bedenimizi, arzularımızı, düşlerimizi yüzyıllardan beri ezen ahlaki baskılardan kurtaracak erotik bir fikri benimser. Dolayısıyla modernliğe karşı savaşında avangart, modernist estetiğinin bir unsuru olan erotizmi kullanır (Artun, 2015).

Kamu karşıtlığı: Avangart, modernliğin bir icadı olan kamu ile uzlaşamaz. Tıpkı bilim, popüler kültür ve aile ahlaki ile uzlaşmadığı gibi. Çünkü modernlikte burjuva değerleri kamusal mekanizmalar ile örgütlenir. Avangartın kamuya olan nefretinin bir başka yönü de sanatçıların ne kadar direnseler de kamuya olan mahkûmiyetleridir. Çünkü yaşamak için "satılmak" zorundadırlar dolayısıyla kamu desteğine muhtaçtırlar. Sanatın her şeyin üstünde olan iradesi paraya karşı yenilir (Artun, 2015).

Manifesto herhangi bir sanatsal akıma yönelik olabileceği gibi toplumsal ya da siyasi duruma yönelik de olabilir. Bu manifestoyu, dolayısıyla eleştiriye avangart sanatçı yapıtına yansıtır. İçsel olarak eleştiriye maruz kalan eser bize dışsal olarak bir mesaj vermektedir aslında. Yani eserin içsel olarak başlayan eleştirisi artık dışsal eleştiriye dönüşmüştür. Bir eserin dışsal eleştirisi ise içinde bulunan düzene bir gönderme yapar. Dolayısıyla Sorguç'a göre, modern sanatın tersine avangart, politik ve sosyal bir mesaj verme derdindedir (Sorguç, 2017). Modern sanatta¹⁷ ise eser kendi içine kapalıdır ve dış dünyaya bir gönderimi yoktur.

¹⁷ Avangart sanatsal olumsuzlamanın en uç biçimi iken, Modern Sanat ne kadar anti-gelenekçi olduğunu iddia etse de içten içe gelenekseldir. Modern Sanat, hayat pratiğinden özerkliğini korur. Sanat, kurum olarak kalır. Avangart sanatın tersine Modern sanat, estetik özerkliği benimser (Sorguç,2017). Yani modern sanat avangart'ın sürekli yenilik arayışının aksine sanatın belli kurallar çerçevesinde icrasına dayanır.

Avangart bir zihin durumudur. Bu zihin durumu; sanatçıları, sürekli olarak var olan düzeni eleştirmeye ve deneyimin her kategorisinde bütün koşulları reformdan geçirmeye sevk eder (Sorguç, 2017). Bu bakımdan Renato Poggioli 1962 yılında yazdığı “The Theory of the Avant-Garde” çalışmasında, avangartın estetik yönüyle ilgilenmez; avangartın sosyal davranışları etkileyen psikolojik ve ideolojik tarafını teşhis etmeye yönelik bir analiz yapar. Dolayısıyla avangartın sadece modern bir eğilim olarak görülmemesini, aynı zamanda kitlesel, psikolojik ve sosyal bir fenomen olduğunu söyler. Bu bakımdan avangartın köklerinde felsefe ve dinden farklı olarak ideolojik iddialar olduğunu düşünür ve bu iddiaları sosyolojik olarak ele alır. Bu perspektiften bakıldığında ise avangartın gelişimi Poggioli’ye göre kapitalist ekonominin yarattığı ticaretin yayılması ve dilsel değişime bağlıdır (Çimen, 2010).

Poggioli, avangartı şöyle açıklar: “Azınlıktaki toplumun, daha büyük çaptaki topluma karşı, kendisini savunması ve topluma karşı koymasıdır” (Poggioli, 1968: Çimen’den 2010). Poggioli’nin bu tanımlamasından da anlaşılacağı üzere avangartın kültürel ve sanatsal ifadelerinin sosyal ve anti-sosyal yapısından kaynaklı sosyal bir fenomen olarak ele alınması gerekmektedir. Poggioli bu çalışmasında, avangartın dört görünürlüğünden bahsetmiştir: “aktivizm”¹⁸, “antagonizm”¹⁹, “nihilizm”²⁰ ve “agonizm”²¹ dir (Çimen, 2010).

“Aktivizm ve antagonizma harekete içkindir ve rasyoneldir. Avangartın yöntemini tesis etmek için kullanılır. Yöntemi tesis ettikleri için de rasyoneldirler. Bu iki uğraktan sonra önüne gelen her şey, en sonunda da kendini yok eden bir nihilizm ve kendini bile yıktıktan sonra bu felaketi reddeden ya da kendini gelecekteki hareketler için feda etmiş olarak gören agonizm gelir. Agonizm hayatta kalmak için avangartın

¹⁸ Aktivizm: Belirli bir görüş çerçevesinde, davranma veya hareket etme önceliğiyle, olumlu ya da olumsuz sonuçlanacağına bakılmaksızın bir hareket oluşturma davranışdır. Poggioli, avangartın taşıdığı “askeri içerik, dinamizm, macera, devrim, gelişme, keşfetme ve icat etme” gibi birçok metaforu aktivizm ile ilişkilendirir (Çimen, 2010).

¹⁹ Antagonizm: Bir şeye veya bir kimseye karşı olmaktır. Antagonizm çerçevesinde avangart, “akademi, gelenek” gibi şeyler ile “sahip, öğreten, otorite veya toplum” gibi kimselere karşıdır. Antagonistik karakter yapısında avangart “düşmanlık, karşıtlık, meydan okuma, anarşi ve anlaşılmaz olma” gibi birbirinden farklı özellikleri barındırır (Çimen, 2010).

²⁰ Nihilizm: Avangart nihilizm çerçevesinde tüm sınırları kırmak amacıyla, karşısına çıkan her türlü engeli yok eder. Nihilizm bir bakıma entellektüel radikalizmin uç bir aşamasıdır, bir terörizmdir. Kuşku, kinizm ve alay”, kimi zaman “anlamsız ve çocuksu” tepkilerle birleşerek avangart’ı yepyeni bir düzen oluşturmaya teşvik eder (Çimen, 2010).

²¹ Agonizm: Avangart tavrın varlığı ve yokluğu arasındaki bir yeri belirleyen karakteristiğidir. Agonizm, avangart tavrın savunduğu davası uğruna, kurban edilmesi veya mahvolması, kendini yok etmesini içeren abartılı bir acı çekme halidir. Bu aşamada avangard, gelecek kuşaklara yönelik kutsal bir haber verme görevi yaptığını inanır. Avangart agonizm çerçevesinde “geçicilik, gelecek, haber verici olma” özellikleri barındırır (Çimen, 2010).

çalabıldığı son uğraktır. Bu uğraklar ise irrasyoneldir. Bu irrasyonellik, metafizik-mistik olmaktan ziyade psikolojiktir” (Sorguç, 2017, s. 49-50). Poggioli (1972), bu görünürlüklerle avangartın diyalektiğini kurduğunu iddaa etmiştir (Sorguç, 2017). Bu uğraklardan aktivizm ve antagonizma tezleri temsil ederken; nihilizm ve agonizm ise anti tezlerdir. Bu görünürlük özellikleri sebebiyle avangartın karakteri, gerilimli bir hal alır (Sorguç, 2017).

Dolayısıyla avangartın zihinsel yapısına ulaşan sanat hareketi Crane’e göre, eserlerinde estetik bağlamda sanatsal kurumları yeniden tarif ediyorsa, yeni sanatsal araçlardan ve tekniklerden yararlanıyorsa, sanat nesnesinin yapısını yeniden tarif ediyorsa avangarttır. Ayrıca bu sanat hareketi toplumsal bağlamda çalışmalarını eleştirel olarak genel kültürden farklı toplumsal ve politik değerlerin bir parçası yapıyorsa, yüksek ve popüler kültür arasındaki bağlantıyı yeniden tarif ediyorsa, sanatsal kurumlara karşı eleştirel bir tavrı benimsiyorsa yine avangarttır (Crane, 1993: Çimen’den 2010).

Bir sanat hareketinin hem estetik hem de toplumsal bağlamda avangart sayılması için gereken koşulları belirttikten sonra bu noktada avangart sanatçının toplumsal rolüne değinmek gerekir. Sorguç’a (2017) göre, avangart sanatçı toplumun algısını ve anlayışını genişletmek için uğraşır fakat bunun için izleyicide bir basınç uygularsa ve izleyici de buna boyun eğerse sanatçıyı besleyen diyalektik çatışma gerçekleşmeyeceğinden sanatçının etkisi yok olacaktır. Sanatçı, toplum tarafından onayladığında ya da tamamen dışlanıp reddedildiğinde sanatı bağlamında özsel olan bireysellik ve mesafeyi koruyamaz. Onaylandığında toplum içinde erir, eleştiri imkânı kalmaz. Tamamen dışlanırsa eğer, bu sefer de görmezden gelinir, yok sayılır. Dolayısıyla mesajını iletmez.

Bugün avangard akımları desteklemek avangard olmak anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda Burger (2003) avangartın tarihsel bir perspektifte kurumsallaşacağını belirtmektedir. Dolayısıyla Burger, 2. Dünya savaşından sonra avangarta benzer estetik üretimlerin eleştirel yönünü kaybettiğinden ve avangart sanatın içine dahil edilemeyeceğini söylemiştir (aktaran Uslu, 2012). Burger görüşünde haklı olmakla birlikte, günümüzde eski gücünden uzak da olsa, içinde eleştiri unsuru içeren avangart eserler üretilmektedir.

1.3. ELEŞTİRİ

Bu tezin konusu olan müzik ile eleştiri ilişkisini açıklayabilmek için eleştiri hakkında oluşturulmuş yaklaşımlara yer vermek gerekmektedir. Öncelikle eleştirinin ne olduğunu açıklamak yerinde olur. “Eleştiri, bir olgunun, bir durumun bir yaratımın, onu özgün yapan niteliklerin belli ölçütler esas alınarak yorumlanması ve ortaya konması demektir. Dolayısıyla eleştirinin oluşabilmesi için hem bir olgu ve bir yaratı olması gereği vardır” (Arda, 2010, s. 153). Arda'nın bu tanımının dışında eleştiri hakkındaki diğer açıklamalara baktığımızda, Uçan'a (2003) göre Kritika, Yunanca'dan gelen bir terimdir ve “yargılama sanatı” anlamındadır. İngilizce'ye “critic” , Fransızca'ya “critique” sözcüğünden Türkçe'ye “tenkit”ten eleştiri olarak geçen terim öncelikle insanın yaratılışındaki beğeni duyularından ve estetik algılamasından doğan öznel bir etki-tepki olayı olarak tanımlanabilir (aktaran Güngör, 2014). Bu şekilde sözcük olarak kökenine değinilen eleştiri, güncel olaylardan bilime kadar birçok alanda gerekli olan bir unsurdur. Özellikle de sanatta verili bir ortamın yaratılmasında önemli bir yere sahip olan eleştiri; hazırlayıcı, yönlendirici, birikimi değerlendirici bir işleve sahip olmakla beraber gösteren, uyarıcı, yer yer de bilgilendiren, besleyici bir kaynaktır (Andaç, 2002: Bolat Aydoğan'dan 2010). Mehmet Fuat'a (2001) göre, eleştiri ereği bir edebiyat ya da sanat yapıtını her yönüyle inceleyip açıklamak, anlaşılmasını sağlamak, değerlendirmek olan yazı türü, sonra ise “gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan yargılayıcı inceleme” anlamlarını çıkarmaktır (aktaran Bolat Aydoğan, 2010). Eleştiri sadece öznel bir görüş olmayıp nesnel unsurları da barındıran birçok tanımlamayı da getirmiştir (Bolat Aydoğan, 2010).

Dogmatik düşünceye karşı en iyi yol eleştirel düşünmedir. Eleştirel düşünmenin en iyi öğrenilebileceği alan ise sanatın kendisidir. Eleştirel düşünce, her türlü önyargıdan, saplantıdan arınarak olayları çok yönlü olarak ele almak ve çeşitli bakış açıları sunmaktır. Eleştirinin amacı da karşı çıkmak değil, açığa çıkarmak, hatta anlamak, yorum yapmaktır (Arda, 2010, s. 153). İpşiroğlu'na (1997) göre, bir sorunu açığa çıkartmak ise o sorunun özüne inerek hem olumlu, hem de olumsuz yanlarını aydınlatmak demektir (aktaran Arda, 2010). Batıda Aydınlanma döneminde temelleri atılan, tarih ve doğa yorumu gerektiren eleştiri, önceki yüzyılda "sanat eleştirisi"²²

²² Sanat eleştirisi, belli sanat yapıtının işlevinden yola çıkarak sanat yapıtının özünü ve kapsamını yorumlamaya, yapıtın toplum içindeki konumunu açıklamaya ve yapıttan çıkarılan bilgileri genellendirmeye çalışır. Sanat eleştirisinin temelleri, sanat yapıtlarının değerlendirilişindeki özsel ölçütleri araştıran belli bir sanat bilimine dayanır (aktaran Bolat Aydoğan, 2010).

(critique d'art) adıyla bağımsız bir yazı dili haline gelmiştir. Sanat yapıtı da bu dönemden sonra nadide bir eser olarak müzelerde saklanan bir nesne olmaktan çıkmış, demokratik paylaşımın uzantısı olarak kitlelerin beğenisine sunulması amaçlanmıştır. Dolayısıyla sergi mantığının yerleşmesine sebep olmuştur (Arda, 2010). Özsezgin'e (1996) göre, sanat yapıtı, onu izleyen kişinin, tartışma yaratmaya yönelik yorumlarını gündeme getirmiştir (aktaran Arda, 2010). Sanat yapıtının değerlendirilmesi noktasında ise sanat eleştirisinin işlevleri önem arz etmektedir.

Sanat eleştirisi iki yönlü bir işlev görmektedir. Bu işlevlerden ilki; sanat eseri ve sanatçı açısından olup, eleştirmenin sanat akımlarını ve sanat eserlerini kendi çağları ve oluşum koşulları içinde ele alıp inceleyerek gerçek yerlerine oturtması ve onların zaman içindeki gerçek menzillerini belirtmesidir. Böylelikle eserlerin içinde yaşadıkları tarihsel, toplumsal koşullar, ekonomik, ideolojik ortamlar, özel zorunluluklar bilimsel bir dikkatle ortaya serilerek, sanat eserlerinin daha noksansız anlaşılabilirliği sağlanmaktadır. Ayrıca dünyanın ve bugününün dünyasının kavranmasında sanat eserlerinin estetik etkinliği artmaktadır. Eleştirmen yanlış bir sanat anlayışının kökleşmesini, yerleşmesini önleyerek, sanatçıların, sanat-dışı ölçülerden özgür ve daha verimli bir ortamda çalışmalarına yardımcı olmuş olacaktır. Sanat eleştirisinin sanat izleyicileri çevresi yönünden ikinci işlevi ise; eleştirmenin sanatçı ile bu çevre arasında köprü görevini görmesi, onları kolay ve ucuz çözümlere karşı uyanık tutmasıdır (Doğan, 1999: Bolat Aydoğan'dan, 2010)

Dolayısıyla sanat bakımından sanat eleştirisi daha çok sanat yapıtının içkin yargısına ulaşmak olarak anlaşılabilir da sadece sanatsal edinimlerin ortaya konması olarak algılanmamalıdır. Sanat eleştirisi yapılması engin bir sanat bilgisine sahip olmayı gerektirdiği gibi, dışsal olarak sanat eserinin yaratılma sürecindeki tarihsel ve sosyal paradigmalardan bilgisine dayanır. Bu bakımdan iyi bir eleştirmen “sanat eserinin bütün teknik, estetik unsurlarını incelerken sanatçının içinde bulunduğu dönemin tarihsel, sosyolojik, ekonomik, politik yargılarını, bunların sanatçıyı ve sanat eserini nasıl etkilediğini de ortaya koymak zorundadır” (Bolat Aydoğan, 2010, s. 72). Ali Şeriatî'ye göre, eleştirinin sübjektif (özel-iç) olmasının kaçınılmazlığını iddia edenler bağımsız bireylerin duygularının varlığını delil göstererek edebiyatta genelleme yapılmasının doğru olmadığını söylerler. Ancak bireylerin zevklerinin epistemolojik açıdan neden kaynaklandığı bilinmediği için yapılan bu açıklama nihai değildir. Objektif (özel-dış) eleştiri yapanlar ise bunun tam tersini savunur. Bir santraç oyuncusunun taşların hareketini iyi bilmesinin bir önemi yoktur. Önemli olan uygulama tarzıdır. Objektif eleştiri de nasıl uygulandığına bakar. Sübjektif eleştiriye rasyonel unsurlar girebileceği gibi objektif eleştiriye de duyguların karışmadığı söylenemez (Şeriatî, 1997).

Eleştiri, sanatın gelişmesi (içkin amaç) için yapıldığı gibi, toplumun da ilerlemesi (aşkın amaç) için bir yoldur. Bu bakımdan eleştirinin aşkın amacını yerine getirmek için sanat, siyasi ve idari bütün otoritelerle, hatta kendisiyle bile kavga halinde

olmuştur. Muhafız bir tavır sergileyerek eleştiri dilini kullanmıştır. Hatta bu eleştiri dili sayesinde kitleleri harekete geçirmiş ve toplumsal yaşamın bir etkeni olmuştur.

Toplumsal yaşamın bir parçası olarak sanat, yaşamla iç içe bir işlev üstlenmektedir. Malraux'ya göre sanat, toplumsal gelenek ve alışkanlıklarımızı, güncel yaşamın farklı sorunlarını, *çoğu kez dünyanın karanlıkta kalan yönünü* ortaya çıkartmak gibi bir işlevi yerine getiren toplumsal bir olgudur. Lukacs Malraux'dan bir aşama daha ileri giderek, sanatı toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayan bir araç olarak görmüştür (Bingöl, 2011, s. 99). Bingöl'e (2011) göre, en güçlü sanat yapıtı geçmişi ve geleceği, şimdiki zaman aracılığıyla birbirine bağlayan bir köprüdür. Çünkü sanat yapıtı geçmişi tartışıp eleştirmekle tarihsel bir boyut kazanır; günceli yansıtmakla toplumsal-gerçekçi bir boyut kazanır; geleceği tasarlamakla da siyasal bir boyut kazanır. Bu bağlamda sanat, ilkel toplumlarda bile çağını yansıtmış hatta eleştirmiş, kimi zaman da devletlerin egemen ideolojisini aktarmasının silahlarından biri olmuş, dolayısıyla her dönemde ilgi çekmiştir. Sanatçı da kimsenin dile getiremediğini şeyleri korkusuzca söylemiş, hayatı bilinçsel tahayyülüne göre yorumlayarak ifade etmiştir.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra, tezde amacım müzik eseri eleştirisi yapmak değildir. Bunun için teorik olarak müzik sanat dalında uzman olmak gerekir. Odağım önce batıda sonra ise Türkiye'de müzik eserlerinin sözleri üzerinden yola çıkıp, sanata dışarıdan bakarak sosyolojik bağlamda geçmişten günümüze müzik eserlerindeki eleştirel ifade dilini ortaya koymak olacaktır.

1.3.1. Sanat ve Eleştiri İlişkisi

Avrupa'da yaşanan Aydınlanma ile birlikte insanlar zihinsel bir dönüşüm yaşamıştır. İnsanlar dünyayı daha çok sorgulamışlar ve dolayısıyla her alanda eleştirel bir bakış gelişmiştir. Bu eleştirel zihinsel dönüşüm sanatta kendini önce kısmen romantizmde, sonra ise bütünüyle avangart akımda bulmuştur. Dolayısıyla avangart, 20. yüzyılın başından itibaren sanatı da karşısına alarak sanat alanında geçmişe dair bütün kuralları yıkmıştır. Bu bağlamda, avangart geçmişi referans almaz. Daima ileridir. Hep ileriye doğru bir özlem vardır. Değişimden ve gelişimden yanadır; bunu da eleştiri ile mümkün kılar. Dolayısıyla avangart sanatın protest oluşu onun eleştiri ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır.

Sanat ve eleştiri ilişkisi genel olarak edebiyat kuramı içerisinde ele alınmıştır. Bununla birlikte, edebiyat eleştirisi üzerine literatür müzik eleştirisinde de kullanılabilir.

Bu konuda Gürbilek'in sınıflaması yol gösterici olabilir. Gürbilek yapıt ve eleştiri ilişkisini iki kategoride değerlendirmektedir. Birincisi içsel eleştiri, ikincisi ise, dışsal eleştiridir. İçsel eleştiri, esere dönük; esere yönelik olarak biçimsel durumuna karşı içeriden yapılan eleştiridir. Dışsal eleştiri ise toplumun bir ifadesi olan eserin tarihsel ve sosyolojik bağlamını ele alır.

Yapıtla dönük eleştiridir içsel eleştiri. Dışsal eleştiride ise tarihe gidebilirsin, kültüre gidebilirsin, yazarın yaşam öyküsüne gidebilirsin, psikolojiye gidebilirsin..."Nurdan Gürbilek'e göre, içsel eleştiri "her yapıt dünyaya verilmiş bir cevaptır, eleştirmende nasıl başka yapıtları kendi cevaplarından yola çıkarak sınıyorsan, kendi dünyaya verdiği cevapları da başka yapıtların cevaplarıyla karşılaştırmak zorunda" dir. Bunu da eleştirmenin yapıtla konuşmasından onu konuşurmasından çıkarılabileceğini söylemektedir. Nurdan Gürbilek röportajında "Oysa ben dışsalla içsel arasındaki ayrımın bu kadar kalın çizgilerle çizilmesine karşıyım. Çünkü içle dış arasında aslında o kadar büyük sınırlar da yok. Çünkü 'iç' dediğimiz şey de büyük ölçüde 'dış' tan oluşan bir şey. Yapıtı konuşurma ilkesi burada da önemli bence. Tamamen yapıtın içinde kalıp yapıtı hiç konuşmuyanan eleştiriler olabileceği gibi -ki çok var; izlenim, izlenim, izlenim, yapıt hakkında hiç yeni bir şey duymuyoruz- yapıtın dışına çıkan, örneğin tarihe başvuran, psikanalize başvuran, yaşamöyküsüne giden, gidip de geri döndüğünde yapıtı konuşurabilen eleştiriler de var. Yani 'konuşurma' ilkesi burada da geçerli bence²³ (Alpay, 2007).

Bununla birlikte, eleştirel teoriyi takip ederek sanat eleştirisini içkin ve aşkın olmak üzere sınıflamak mümkündür. Eleştirel teori eleştiri yaparken diyalektik eleştiriyi de kullanmıştır. Bu iki eleştiri, diyalektik eleştiriye ulaşmak için birlikte kullanmıştır. Bunlar: İçkin (immanent) ve Aşkın (trancendent) eleştiridir (Dellaloğlu, 2007: Demir'den, 2012). "İçkin eleştiri nesnenin dışındaki bir ölçütü kapsamayan, nesnenin merkezine odaklı hareket eden eleştiri türüdür. Aşkın eleştiri ise nesnenin kendi iç ölçülerini kapsam dışı tutarak nesne dışındaki kurallar ile durumu eleştirir. Eleştirel teori diyalektik eleştiriyi yapabilmek için içkin ve aşkın eleştirinin nesneye ve çevreye olan eleştirel bakışından faydalanmıştır" (Demir, 2012, s. 14).

Adorno'ya göre, içkin eleştiri eserde sahip olunan kültürün ve düşünce yapısının kıstasları ile değerlendirme yapmak anlamına gelir. Yani tarih gibi dış etkenlerin kültür ürünleri üzerindeki etkisi hesaba katılmaz. Aşkın eleştiri ise eserlerin görece özerkliğini reddederek, ortaya çıkmasındaki tarihsel ve toplumsal etkenleri araştırır (Koçak, 2004).

²³ Gürbilek bu açıklamasında içsel ve dışsal eleştirinin aslında birbirlerinden ayrılamayacağından bahsetmektedir. Bu ikisi aynı zamanda birbirlerini de etkilemektedir. Yani içsel eleştirinin aslında dışsal bir boyutu da vardır. Dışsal eleştiri de içselin bir yansımasıdır. Birbirlerini etkileyen süreçlerdir. Dışsal eleştiri yapıtın içsel olarak nasıl eleştirilebileceğinin bilgisidir. Bu süreçte eleştirmen dışsal olarak kendinde oluşan bilgisinden, deneyimden yapıtla dönük bir içsel eleştiri, bir yargı oluşturmakta fakat aynı zamanda bu yapıt sanatçının tarihten, kültürden ya da yaşam öyküsünden kaynaklanan bir etkiyle oluşan eserinin biçimi vasıtası ile insanlara hayal kurdurtacak ya da düşündürcek bir bilgi vermektedir. Tarih, kültür ve sanatçının yaşam öyküsü aynı zamanda eserin oluşum sürecini de biçimini de etkileyecektir. Yani yapıt özelinde bir döngü içerisinde dışsal olan içsele; içsel olan dışsala dönüşmektedir. Birbirinden kopamayan birbirlerini tetikleyen bir döngüdür bu.

1.3.1.1. İçkin (İçsel) Eleştiri

Benjamin'e göre, romantiklerin içkin eleştiri talebi sanat eleştirisinin özüyle örtüşmektedir. Bu bağlamda, romantizmin içkin eleştirisini sanata yönelik içsel eleştiri ile özdeşleştirmek mümkündür. Çünkü sanat eserinin eleştirisinde paradoksal bir durum vardır. Yapıtın kendi eğilimleri kusursuzca saptanabiliyorsa yapıt tamamlanmıştır. Ancak tamamlanmamışsa yapıtın eğilimleri açık bir şekilde saptanamaz. Bu paradoksal durumda içsel eğilimlerin hiç bulunmaması içkin eleştiriye olanaksız hale getirebilir. İşte bu paradoksu çözen, romantik sanat eleştirisidir. Romantik sanat eleştirisinin içkin değerlendirme düşüncesinin paradoksuna doğrudan yanıt oluşturan çıkarımları üç ilkede dile getirilebilir: Değerlendirmenin dolaylılığı, pozitif bir değerler skalasının olanaksızlığı ve kötü olanın eleştirilemezliği... (Benjamin, 2012).

Değerlendirmenin dolaylılığı ilkesine Dewey'in açıklamalarında netlik kazandırabiliriz. Dewey'e göre beğeni ve anlayışın değerlerle bağlantılı olduğu ve eleştirinin bir değerlendirme olduğu sanısına karşın, bir doğruluk payı olmasına rağmen bugünkü değerlendirme belirsizlikle doludur (Dewey, 2004). "Sonuçta bir kimse bir şiirin, bir oyunun, bir resmin değerleriyle ilgilenir; onları niteliksel olarak bilir; o sırada değerler *olarak* sınıflandırmaz; bir oyunu 'iyi' ya da 'berbat' olarak vasıflandırabilir. Eğer biri böylesine doğrudan nitelendirmeyi değerlendirme olarak ifade ederse, o zaman eleştiri değerlendirme *değildir*. O, doğrudan ve fevri değerlendirmelerden çok başka bir şeydir. Eleştiri, doğrudan reaksiyonu haklı çıkarabilecek nesnenin özelliklerine yönelik bir arayıştır. Ancak eğer bu arayış samimi ise, işe girişildiğinde değerlerle değil, ele alınan nesnenin nesnel özellikleri ile ilgilenir-bu bir resimse, onun renkleri, ton değerleri ve uzamsal konumlarının birbiriyle olan ilişkilerine eğilir" (Dewey, 2004, s. 91). Dolayısıyla bir eserin değerlendirmesi ve eleştirisi arasındaki farkı belirttikten sonra Dewey (2004), değerlendirmenin dolaylılığını; eserin "iyi" ya da "kötü" değerlendirilmesinin, eserin iyiliği ya da kötülüğünün alımlayıcıların nesneyle olan algılayışsal ilişkileri bakımından sınılanması neticesinde ortaya çıkacağını belirterek ifade etmektedir. Yani, değerlendirme yapmak bir esere yönelik beğeni yargısını dile getirirken değerleri işin içine karıştırmaktır. Bu yüzden değerlendirme edimi dolaylıdır. Oysaki eleştiri nesnel ölçütler ile bir eseri yargılamaktır; bu yüzden eleştiri edimi doğrudandır.

Dewey, eleştirinin üç ilkesinden bir diğeri olan "pozitif bir değerler skalasının olanaksızlığını ise, sanat eserine yönelik yargı ölçütlerinin varlığını belirterek şu şekilde ifade etmektedir; "Eğer sanat yapıtlarına yönelik standartlar yoksa eleştiri için de yok

demektir (ölçümlere ilişkin standartların var olduğu anlamda); fakat yargı için ölçütler vardır, dolayısıyla eleştiri, izlenimciliğin alanına girmez. Konu açısından biçim, sanatta aracın anlamı ve ifadeci nesnenin doğası üstüne tartışma, bu ölçütlerin kimilerini ortaya çıkarmayı amaçlayan yazar adına bir girişim olagelmıştır. Ne ki, bu tür ölçütler ve kurallar, reçeteler olmayıp, bir deneyim olarak (onu oluşturan türden bir deneyim) sanat yapıtının ne olduğunu anlamaya yönelik bir çabanın sonucudur. Sonuçlar geçerli olduğu sürece, bunlar kişisel deneyim araçları olarak yararlıdır; ancak, herhangi birinin tutumunun ne olması gerektiğini dayatan diktalar olarak değil” (Dewey, 2004, s. 92). Yani, bir zanaat eserini değerlendirirken nesnel ölçütler işe koyulurken pozitif bir değerler skalası olanaklı hale gelir. Dolayısıyla zanaat eseri “nicel” olarak ölçülebilir. Sanat eserindeki ölçütler ise sadece yargı ölçütlerini ifade eder. Nesnel ve nicel kıstaslar taşımaz. Yine de bu durum sanat eserinin belli ölçütlerden bağımsız olarak eleştirildiğini, bu eleştirinin göreceli olduğunu göstermez. Biçim, anlam vb. yargı ölçütleri sanat eleştirisini mümkün kılar.

Üçüncü ilke olan kötü olanın eleştirilemezliğini Benjamin, Schlegel’e başvurarak açıklar: “hakiki eleştiri, sanatın gelişimine hiçbir katkısı olmayan yapıtları hiç... dikkate alamaz... Buna göre yetişimin ve dehanın organizmasıyla ilişki içinde olmayanın, bütün içinde ve bütün için aslında var olmayanın hakiki bir eleştirisi bile mümkün değildir” (Benjamin, 2012, s. 138). Yani, sanat eserinin bir amacı ve anlamı olmak zorundadır, bu özelliğinden dolayı eleştiriye açıktır. Bu ölçütlere sahip olmayan eser ise, Benjamin’e göre sanat eseri (iyi) değildir, yani kötüdür ve kötü olduğu için eleştirilemez.

1.3.1.2. Aşkın (Dışsal) Eleştiri

Dışsal eleştiri, sanat eserinin meydana gelmesinde ve üretilmesinde sosyolojik ve kültürel faktörlerin etkilerini ortaya koyan bir yaklaşımdır. Aynı zamanda ekonomik yapının da sosyokültürel bütüne dahil edilmesini gerekli kılar (Küçük, 2023). Dışsal eleştiri bağlamında sanat, üst yapının bir parçası olarak döneminin toplumsal yapısını, ekonomik üretim ilişkilerini ve egemen ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu bakış açısına göre, bir sanat eserini içinde meydana geldiği toplumun yapısını inceleyerek anlamak mümkündür. Örneğin Bach, Mozart ve Beethoven feodalizm karşıtlığı temsil ederler. Beethoven’ın eserlerinde bunu toplumsal gerçeklikler ile ilişki kurarak anlayabiliriz. Schoenberg ve Stravinsky’nin eserleri ise emperyalizm çağını

yansıtır (Ayas, 2015). Sanat eserinin dışsal eleştirisi, bu bağlamlar neticesinde eserin ortaya çıkmasındaki nedenleri bilimsel bir perspektifte sunmayı amaçlar (Küçük, 2023).

Berna Moran dışsal eleştiriye dış dünya ile ilişkiler bağlamında yansıtmacı kurama göre 3 boyutta değerlendirmektedir: Tarihsel, Sosyolojik ve Marksist eleştiri.

1.3.1.2.1. Tarihsel Eleştiri

Tarihsel eleştirinin en önemli yanı eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür eserlerin özelliklerini ortaya koymak, böylece eserde gözetilen amaçları, esere şekil veren ilkeyi belirtmek ve ona hangi açıdan bakılacağını bulmaktır. Eseri tarihsel çerçevesi içine yerleştirerek daha iyi anlamak için bazen yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlarını ve bunların meydana getirdiği uzlaşmaları (*convention*) bilmek gerekir (Moran, 1988, s. 67).

Bu eleştiri türü eski çağlarda yazılmış eserleri anlamamız bakımından çok yararlıdır. Fakat tarihsel eleştiri yapanlar değerlendirilme noktasında eserlerin, zamanının amacına ulaştığını, eserin beklentileri karşılandığını ve nihayetinde başarılı olduğu gibi yanlış bir ilkeye saplanırlar. Yani eser bugün açısından değil, o çağın zevkine göre yargılanmalıdır derler. Oysa eserin kendi kuralları ve geleneği içinde iyi ya da kötü olması başka bir konudur. O çağın güzellik anlayışı farklıdır, bu bakımdan kendi ölçütlerimize göre yargılamayalım, o çağın yargısını kabul edelim dersek göreceli bir anlayışa kapılırız. Tersini yaparsak ise bu sefer de dar bir anlayışa kapılmış oluruz ki bu da yanlıştır, çünkü Moran'a göre edebiyat eserlerinin çeşitleri zengindir²⁴ (Moran, 1988).

1.3.1.2.2. Sosyolojik Eleştiri

Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır (Moran, 1988, s. 69-70).

Moran'a göre, sosyolojik eleştiri yöntemini tam anlamıyla ilk defa Hippolyte Taine kullanmıştır. Taine, yazdığı *Histoire de la littérature anglaise*'de (1858), İngiliz Edebiyat tarihini sosyolojik olarak incelemiştir. Taine, sanat olaylarını fiziksel olaylara

²⁴ Moran'ın sınıfladığı eleştiri türleri edebiyat hakkında olmasına rağmen söz konusu eleştiriler daha geniş kapsamda, yani kültür kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Bu çerçevede kültür kuramı edebiyat ve sanatın farklı alanlarını içine alır. Dolayısıyla Moran'ın sınıflaması müzik eleştirisini de kapsamaktadır. Bu konuda bkz. (Eagleton, 2011).

benzetmiş ve belli bir nedenler neticesinde doğduğunu söylemiştir. Yani dogma olmadığını, yaratıcılarının buldukları ortamın fiziki, sosyal ve politik koşulları tarafından belirlendiğini belirtir. Bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Bu bakımdan Taine'e göre, müspet bilimlerde olduğu gibi, edebiyatta da determinizm vardır. Dolayısıyla eleştiri yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bu bakımdan bir şeyi açıklamak için o şeye sebep olan nedenleri ve sonuçları ortaya koymak gerekmektedir. Günümüzün sosyolojik eleştirisi Taine'in zamanına göre gelişmiştir. Eleştirmen, sanatçıları ve eserlerini, o zamanların koşullarını ve şartlarını incelediğinde daha iyi bir açıklama yapabilir. Çünkü sosyolojik yöntem ve kanunların gelişmesi sosyal yapının değişimi ve dönüşümü hakkında çıkarım yapmayı kolaylaştırmaktadır. Sosyolojik eleştiri genel olarak betimleyicidir. Durum tespiti yapar. Yargılama yapmaz. Ancak bazen de normatif olarak değer yargısı verir. Bunun en güzel örneği, bir çok yönden Marksist eleştiri ile birlikte hareket etmesinde gözlemlenir (Moran, 1988).

1.3.1.2.3. Marksist Eleştiri

Sosyolojik eleştiri bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Bu nedenler çeşitlilik gösterebilir. Fakat bu noktada Marksist eleştirinin nedenleri sadece, toplumun ekonomik koşulları ve sınıf çatışmalarıdır. Marksist eleştiri, sanatın kökeninde iş'in yattığını, ilkel toplumlarda yaşamını sürdürmek için girişilen işlerden doğduğunu, sanat için sanat ilkesinin sanatçının kapitalist toplumdan yabancılaşarak, burjuvaya karşı ve onların sanatı alınıp satılabilen bir metaya indirgemesine karşı bir tepki ile doğduğunu söyler. Dolayısıyla sanatın, türlerinin ve akımlarının ekonomik koşullar ve sınıf çatışmaları ile olan ilişkilerini ortaya koyar. Marksist eleştiri her şeyden önce eserin içeriğini eleştirir. Eserin içeriği sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını savunmamalı, ezilen sınıfların çıkarlarını savunmalıdır. Bu bakımdan Marksist eleştiriye göre hiçbir eser politik açıdan tarafsız olamaz. Dolayısıyla eserin toplum ve alımlayıcı üzerindeki politik etkisi hiçbir zaman göz ardı edilemez (Moran, 1988).

Bu noktada sanattaki biçimsel (içsel) ve bağlamsal (dışsal) yaklaşımlar arasında bir bölünme, sanat eseri eleştirisinin olanağını eksik bırakmaktadır. Bunun için öncelikle içsel ve dışsal bakış açılarının sanat eserine yaklaşımını açıklamak gerekmektedir. İçsel yaklaşım, sanat eserinin içinde ortaya çıktığı toplumsal, kültürel etkenlerden bağımsız olarak var olduğu anlayışına sahiptir. Bu yaklaşım sanat eserini kendi başına bir yaratı olarak görmekte ve inceleme odağına üslup, imge dokusu, ölçü, ritim, kompozisyon gibi biçimsel unsurları koymaktadır. Dışsal yaklaşım ise sanat

eserinin oluşumu ve üretimini açıklamak için içinde doğduğu toplumsal ve kültürel ortama odaklanmak gerektiğini ileri sürer. Sanat eseri eleştirilerinde içsel ve dışsal yaklaşımlar arasındaki kutuplaşma, eleştirinin sağlıklı bir biçimde gerçekleştirilmesini zora sokmaktadır. Bunu yerine her iki yaklaşımın sentezlenmesi gerekmektedir (Küçük, 2023).

Zaten içsel ve dışsal yaklaşımın temsilcileri karşıt yaklaşımları bütünüyle yok saymamıştır. Gombrich ve Bloom gibi biçimcilerden Lukacs ve Adorno'ya kadarki bağlamcılara kadar her iki yaklaşımı uzlaştıran, sentezleyerek uygulayan eleştirmenler var olmuştur. Bu bağlamda biçimciler, sanat eserlerini biçimsel bir indirgemecilikten uzaklaştırarak, biçimi, tarihsel ve toplumsal bağlamda uzlaştırmak daha bilimsel bir bakış açısı geliştirmek istemişlerdir. Bağlamcılar da sanat eleştirisinde biçime indirgeyici determinizmi yok sayarak, biçimci bir bağlamsal yaklaşım getirmişlerdir. Böylece, bu uzlaşmacı anlayışla salt biçimci ve bağlamsal yaklaşımların disiplinler anlamda kendi başlarına teorik ve metodolojik olarak bir dayanak oluşturmadığı ortaya konmuş olmaktadır (Küçük, 2023). Dolayısıyla bu çalışmada müzik eserleri, içsel ve dışsal eleştiri noktasında uzlaştırılarak bir dayanağa oturtulmuştur. Bu bağlamda ise müzik eserlerindeki sosyal eleştiriler analiz edilmiştir.

Bu bölümde, Batı'da sanat alanının oluşum sürecinde müziğin de değiştiği ortaya konulmuştur. Öncelikle, tarımın yapıldığı, medeniyetlerin kurulduğu Orta Doğu'da ve Batı Asya'da gelişen müzik Yunan müziğini etkilemiştir. Yunan müziği ise Bizans kilise müziği ve Batı din dışı müziğini etkilemiştir. Avrupa müziği bu etkileşim sonucunda oluşmuştur. Orta Çağ'da kilise müziği tanrıya adanmış ilahi bir işlev görmektedir. Haçlı seferleri ile Arap coğrafyasından gelen çalgılar ve müzisyenler Ars Nova (Yeni Sanat) anlayışının gelişmesini ve müziğin kilise dışına çıkmasını sağlamıştır. 15. yüzyılda ise çoksesliliğin altın çağı yaşanmıştır. Orta Çağ'da yerleşik düzenin korunmasını sağlayan müzik Rönesansla birlikte yeni fikirlerin ve uygulamaların ortaya atıldığı bir dönem olmuştur. Müzik, Barok Dönemi'nde soylu ve kilise müziği iken, 18. yüzyılda Aydınlanma ile birlikte kiliseden ve soyludan özerkleşmiştir. Bu özerkleşmeyi ilk olarak Mozart'ın hayat hikayesinde görmek mümkündür. 19. yüzyılda romantizm ile birlikte burjuva bayağılığından özerkleşen sanat, sanat için yapılmaya başlanmıştır. Romantizm sanat tarihinde düşünsel ve kültürel bir devrimdir. Romantizm burjuvanın akılcı ve nesnellüğünün yerine duyguculuğu ve bireyseliği benimsemiştir. Bu bağlamda, romantikler avangartın kahinleri olarak ifade edilmiştir. Romantik sanatçı ideali ise Beethoven'da kendini

bulmuştur. 19. yüzyılda modernlik ile birlikte estetik modernlik ve avangart ortaya çıkmıştır. Bu estetik anlayışla birlikte sanat, kendine de topluma da karşı olmuştur. Bunu da her şeyden özerk olmakla başarmıştır. Bu paragrafta kısaca aktarıldığı üzere, çalışmanın bu bölümünde müzik alanını inşası ve müziğin eleştirisiyle ilişkisi incelenmiştir. Sonraki bölümde ise dönemselsel olarak yeni müzik türlerinde eleştirinin imkanı ele alınacaktır.





İKİNCİ BÖLÜM
MÜZİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: KİTLESEL MÜZİK DÖNEMİ

2.1. MÜZİĞİN EĞLENCE YAŞAMINA ENTEGRASYONU

19. yüzyılda genelde sanat, özelde müzik alanında avangart ön planda iken 20. yüzyıl müziğin kitleselleşmeye başladığı bir yüzyıl olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli sebebi ise müzik alanındaki teknolojik ilerlemeler ile basım ve yayın tekniklerinin gelişmesidir. Müzik orkestralarının ve bandoların da çoğalması müzik eserlerinin sayısının artmasını sağlamıştır. Müzik çalarların icadı ile birlikte gündelik yaşamda yer almaya başlaması müziğin kitleselleşmesinde etkili olmuştur. Öte yandan müzik, eğlence ve dans ile ilişkili olmaya başlamış ve müzik yayını eşliğinde kitlelerin katılımıyla dans etkinlikleri yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla öncelikle bu bölümde müziğin kitleselleşme süreci ele alınacaktır.

Bu bağlamda kapitalizme paralel olarak müzik, eğlence sektörünün, dolayısıyla kültür endüstrisinin bir aracı olarak kitleselleşir. Bu noktada artık müzik bayağılaşır ve metalaşır. Böylece, avangart müzik 19. yüzyıldaki gücünü yavaş yavaş yitirmeye başlar. Müzikteki bu kitleselleşmeyi yüzyılın başında popüler olan, özellikle Amerika’da blues ile başlayan müzik biçimleri ile görmemiz mümkündür. Blues, Amerikalı siyahi insanların köle olarak çalıştırıldığı dönemde protesto niteliğinde bir alt kültür müziği iken, 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında kendinden türemiş caz, rock’n roll ve rock gibi müzik biçimleri ile popülerleşmiş ve kitleselleşmiştir.

Müziğin kitlelere doğru yaygınlaşması onun ticarileşmesi sürecinden ayrılmaz. Bugün dahi aynı anlamda kullandığımız popüler müzik, 19. yüzyılın sonunda doğmuş 20. yüzyılın başlarında ‘Tin Pan Alley²⁵’ de hazırlanmıştır. O dönemlerde bile büyük kitlelerin hedef alınması, müziğin pazarlanması ve tüketimi anlamında kanalların oluşturulması önem arz etmektedir. Bu merkez geliştirdiği teknik ve yöntemler ile müzik endüstrisinin doğuşu bağlamında önemli bir oluşumdur. Endüstri devrimi zaman içerisinde üretim ilişkilerini ve bu bağlamda toplumsal yapının değişmesini nasıl sağladıysa müziğin popülerleşmesi de müziğin temsilini, dağıtımını dönüştürmüş ve alımlanmasını tüketime çevirmiştir (Güven, 2018).

Tin Pan Alley’in, gövdesini siyahi müzisyenlerin oluşturduğu afroamerikan müziğinin yayılmasında ve müziğin kitleselleşmesindeki rolü göz ardı edilemezken, öteki taraftan fabrikalardaki bant üretimi sonucunda ortaya çıkan bir meta gibi olmasındaki payını da hatırlatmak gerekir. Bu metalaşmış müzik klasik Batı müziğinden, Meksika tangolarından, etnik müziklerden, country müzikten bir takım öğeler alınıp

²⁵ A.B.D New York City’ de yer alan pop müzik üretiminin merkezi konumunda olan bölge.

biçimleselleştirilmiştir (Finkelstein, 1986). Dolayısıyla bir zamanlar içerisinde samimi duyguları barındıran folk müziği 1910'lar ve 1920'lerde bu ticari organizasyonların etkisiyle dönüşüme uğramış ve popülerleşmiş bir müzik türü haline gelmiştir.

Finkelstein'e göre, 1930'lar ve 1940'lar da ise bu popüler ve dans müziği; fonograf plak endüstrisi, sinema endüstrisi ve radyo endüstrisi elinde tekelleşmiştir (Finkelstein, 1986). Dolayısıyla bu durum bir yönüyle geçmiş dönemin "sanat" müziğinin aristokrasinin hâkimiyeti altında bir "zanaat" müziği gibi olmasına benzetilebilir. Arasındaki fark ise "zanaat" müziği ticari bir kaygı olmadan bir kesime hitap ederken; bu müzik ise, ticari amaçlar doğrultusunda geniş kitlelere hitap etmektedir.

Bu bağlamda, 19. yüzyılın ortalarından sonra kitlesel popüler müzik kültürünün oluşmasını tetikleyen etmenler 3 madde altında toplanabilir. Birincisi, Batı Avrupa'da gelişmekte olan orta sınıfın yüksek kültürün temsilcisi olma çabasıdır. Bu maksatla sanatla ve özellikle müzikle ilgilenmek, evinin oturma odasında piyano bulundurmak yüksek kültür göstergesidir. İkinci etmen, artan zenginlik ile büyük bir müzik tüketimi piyasası oluşmuştur. Başlangıçta bu tüketim evlerde kullanım için basılı plak biçimindedir. Üçüncü etmen ise, otomatik pikap ve piyano vb. teknolojik aletler ile kitlesel müziğin çoğaltılması ve de daha çok yayılmasıdır. Bunlardan en önemlisi ise plak üzerine ses kaydı yapılarak çoğaltılmasıdır. Bu noktada sadece bestenin değil, icracının kendisinin de önemi artmıştır. Teknolojik ilerleme ile birlikte zenginliğin artması bu bağlamda Amerika'yı ön plana çıkarmıştır. Amerika'dan ise batıya ve diğer yerlere yayılmıştır. Bu yayılmanın bir diğer önemli unsuru ise 2. Dünya savaşı sırasında Avrupa'da olan Amerikan askerlerinin varlığıdır (Lord ve Snelson, 2018).

Müzik kayıtlarının ve plak endüstrisinin kökenleri on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanır, ancak baskın müzik aleti olarak gramofon plağının ortaya çıkışı 1. Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur (Lull, 2000, s. 74). Gramofonun icat edilmesi ile birlikte şarkılar sadece dans pistlerinde değil evlerde de çalınır oldu. Dolayısıyla hit müziğinin gelişimi bundan önemli ölçüde etkilendi. Toplumsal bir olgu ve birlikte zaman geçirmenin aracı olan müzik 1925'de elektrikli kayıt dönemiyle tüketim malzemesine dönüşmüştür. Dönemin popüler şarkılarının hemen piyasaya çıkması, ticaretini ve dolayısıyla bir endüstri ürünü olmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla dans, müzik, ticaret ve teknoloji popüler müziğin, hayatın her anına nüksetmesini sağlamıştır. Popüler müzik tarih sahnesinde daha öncelerde ortaya çıkmasına rağmen bu dönemde

plak endüstrisi ile zirvelere çıkmıştır (Wicke, 2006). Plak endüstrisi, kitle iletişimini sağlayan diğer elektrikli ürünler endüstrisi içerisinde bir öncüdür. Bu bakımdan diğer elektrikli işitsel ve görsel kitle iletişim araçlarının gelişimi ile bağlantılıdır (Lull, 2000). Zira müziğin kitleleşmesinde sırasıyla bu icatların ve endüstrilerinin payı önemli ölçüde büyüktür. Ayrıca “yeni kitle iletişim araçlarının eğlence dünyasının sosyal ve ekonomik örgütleniş üzerinde büyük bir etkisi olmuştur” (Lull, 2000, s. 74).

Bu noktada, müziğin kitleleşmesinde yani Amerika’dan batıya yayılmasında kitle iletişim teknolojisinin gelişiminin etkisini ortaya koyduktan sonra cazın tarihsel gelişimine odaklanmamız gerekir. Çünkü caz, çıktığı topraklarda kabul görmüş bir müzikal form olarak gramofon ile aynı dönemin ürünüdür. Müziğin kitleleşmesinde her ikisinin de rolü kaçınılmaz olmuştur.

2.1.1. Caz Müziğe Giden Yol: Ragtime

Müziğin kitleleşmesi bakımından öncelikle, caza yakın bir tür olarak bilinen ragtime’den bahsetmek gerekir. Marş formunda, fakat caz olarak bilinen ragtime benzeri müzikler, Avrupa’da daha önceleri vardı. Fakat plak endüstrisinin gramofon ile gelişimi sayesinde ilk popüler müzik türü olarak gerçek caz Avrupa’ya daha sonraları ayak bastı (Wicke, 2006).

Siyahların müzik geleneğinden çıkan ragtime 19. yüzyılın sonlarında eğlence dünyasında yerini almıştır (Oakley, 2004). Avrupa, dolaylı olarak Afrika kökenli Amerikalıların müziğiyle tanışmış oldu. 19. yüzyılın sonlarında Güney Amerika’da ortaya çıkmış ragtime, marş’ı andıran ve ritmin sürekli değişmesi şeklinde çalınan bir dans müziğiydi (Wicke, 2006). Amerika kıtasına daha önce gelmiş olan Avrupalıların müzikleri ile Afrika’dan getirilen köle siyahilerin geleneksel müzikleri etkileşerek ortaya çıkmış melez bir müzik türü idi (Oakley, 2004). “Toprağı çapalama, kazma gibi tınısal bir özellik taşımasından dolayı kazıp, koparılmış zaman anlamına gelen ragtime adını aldı” (Wicke, 2006, s. 140). Bu müzik türüne çılgın bir dans şekli olan, yine Afrika menşeli “cakewalk” eşlik ediyordu (Çiçekoğlu, 1985). Ragtime ve ona özgü olan cakewalk dansının Avrupa’da popüler olmasının sebebi ise ragtime’in ritmi ve cakewalk’un figürlerinin seks’i çağrıştırmasıydı (Wicke, 2006).

Uzun yıllar boyunca Avrupa’da hâkimiyet kuran valsın monotonluğu, ragtime ve ona özgü ithal danslar sayesinde unutulmaya yüz tuttu. Bu kurtuluş ve özgürlük aslında bir anlamda uygarlık eleştirisi bakımından değerlendirilebilir. Yeni romantizm ve yeni yaşam biçiminin devrimi olarak bu ithal dans ve müzik; endüstri, trafik ve

teknik gibi uygarlık kavramlarının sıkıntılarına karşı çıkışın bir göstergesi idi (Wicke, 2006, s. 146).

“Aynı dönemde ragtime’la yakın bağları olan caz ve blues’un ilk soluk ışıkları görülmeye başlandı ve bunların hepsinin de siyah halkın kültürüyle yakın bağları vardı; bunlar, ‘pis tavernalardaki’, ‘danslı barlardaki’, ‘kötü evlerdeki’ ve nehir kenarındaki setlerin onarımının yapıldığı kamplardaki bilinmeyen ve eğitimsiz müzisyenlerin dünyasına aitti” (Oakley, 2004, s. 47). Ragtime’dan sonra ise yine piyano ile çalınan fakat Afrika müziğine daha yakın “Barehouse” diye ifade edilen baraka müziği ve akabinde bu tarzdan etkilenen “boogie-woogie geldi (Çiçekoğlu, 1985).

Ragtime müzik tarzının beyazlar tarafından çok çabuk kabul edilmesi ve onların kontrolünde olan ticari popüler müzik üzerinde yüzyıl boyunca etkili olmasının sebebi ise Avrupa müziğiyle olan etkileşiminden ileri gelmektedir. Avrupa müziği gibi notaya dökülebilir yapısı; çoğaltılmasını ve yayılmasını kolaylaştırdı. Dolayısıyla o dönemde, popüler müzik endüstrisi yayımcılarının en temel gelir kaynağı haline geldi (Çiçekoğlu, 1985).

19.yüzyılın sonlarında New Orleans'ta birçok müzik türünün karıştırılıp melez türlerin elde edildiği bir süreç ortaya çıkmıştı. Marşlar, Fransız kadrilleri, İspanyol ritimleri, siyah dans müziği ve tabii ki ragtime, beyaz, melez ve siyah gruplar tarafından çalınıyordu. Caz, kimsenin kesin olarak ne zaman olduğunu söyleyemeyeceği bir noktada, bu karışımdan doğdu. Bu müziği bariz bir biçimde farklı kılan şey, içeriğindeki iki maddenin birleşimiydi: ragtime 'ın hafif ve uçuk müziği ile blues'un daha ağır, daha duygusal tarzı (Oakley, 2004, s.49).

2.1.2. Blues ve Cazın Gelişimi

Ragtime'dan bahsettikten sonra, ağırlıklı olarak cazın özünü oluşturan blues'a değinmek gerekir. 20. yüzyılın başında Amerika kırsalında ragtime yerini yavaş yavaş blues'a bırakmıştır. Blues daha sonra batıda ortaya çıkmış müzik formlarını etkilemesi bağlamında önemlidir (Hatch ve Millward, 1993).

Blues, 16. yüzyıldan itibaren Afrika'dan ya çalışmak vaadiyle kandırılarak ya da kaçırılarak Amerika kıtasına getirilen siyahilerin geleneksel müziklerinden türettikleri hüznün müziğidir. Aynı zamanda köle olarak tarlalarda çalıştıkları sırada, tarla blues'ları ya da özgürlüklerini kazandıktan sonra kötü şartlarda çalıştıkları sırada, iş blues'u olarak da üretilmiştir. Özünde, yalnızlığın ve ötekileştirilmenin yarattığı bir hüznün vardır. Bir tarafı ile de alaycılık söz konusudur (Oakley, 2004).

Cazın Amerika'ya ve dünyaya yayılmasında en başlıca etken Başkan Lincoln'ün Özgürlük Bildirgesini yayınlaması ile birlikte, esareti biten siyahilerin çoğunlukla, Amerika'nın endüstrileşen bölgesi kuzeye doğru göç etmeleridir (Çiçekoğlu, 1985). Hatta esareten kurtulmanın sevincini ve göçün izlerini anonim olarak şu blues ile dile getirmişlerdir:

*Vurun zilli teflere
Duyulsun sesi Kızıldeniz'de
Tanrı muzafferdir
Evlaları kavuştu özgürlüğe* (Çiçekoğlu, 1985).

Amerika'daki siyahi köleler için Amerika'nın kuzeyi vaad edilmiş cennettir. Bu dizelerde verilen umutla birlikte özgürleşen afroamerikalılar pey der pey güneyden kuzeye göçe başlamıştır. Bir kısmı ise güneyde ortakçılık şeklinde çalışmak üzere çiftliklerinde kalmışlardır. Özgürlüklerini kazanmış olmalarına rağmen bile hem kuzeyde hem de güneyde yaşam koşullarında belirgin bir iyileşme olmamıştır. Göç eden siyahiler güneye nazaran az olmakla birlikte kuzeyde de ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Amaçları kendi namına çalışmak ve para kazanmaktır. Kuzeyde'de yine kötü şartlarda çalışmışlardır. Özgürlüklerini kazanmış olmalarına rağmen blues yapmalarına sebep olan koşullar hala geçerlidir. Bu bağlamda, "19. yüzyıldan itibaren nehir kenarlarında ve varoşlarda işitilen hüznün ezgisi gittikleri kentlerin varoşlarında da işitmeye devam etmiştir" (Çiçekoğlu, 1985, s.6). Blues bir göç ile Amerika'nın kuzeyine ve oradan da enstrümantal bir yapıya dönüşerek caz ile birlikte Avrupa'ya yayılmıştır (Çiçekoğlu, 1985).

Blues köken olarak vokale dayanan bir müziktir (Çiçekoğlu, 1985). "Boğuk bir feryat, bir inleme, bıçak keskinliğinde bir ezgidir bu" (Çiçekoğlu, 1985, s.6). Cazla olan yakınlığı ise blues'da enstrüman kullanımı ile artmaya başlamıştır. Anlaşılacağı üzere, blues cazın doğuşunda etkili olmuş, fakat cazın içerisinde eriyip yok olmamıştır. Yani caz ile birbirlerini etkileyerek varlığını sürdürmüştür. New Orleans'ta caz gelişimini sürdürürken blues şarkıcıları Amerika'nın güney eyaletlerini gezmeyi sürdürmüşlerdir. Bu şarkıcılar, "country blues" yani kırsal kesim halk müziğinin en önde gelen örneklerini vermişlerdir (Çiçekoğlu, 1985). Bu noktada müziğin kitleleşmesinde şarkı ailelerinin etkileşiminin önemi anlaşılmaktadır. Oakley'e (2004) göre pek çok şarkı ailesinde bu örnekleri görmemiz mümkündür. Örnek olarak siyahi blues şarkıcıları country blues'un doğmasını sağlamış, country blues'dan, rock'n roll ve rock ortaya çıkmıştır. Mesela Bob Dylan, blues'ın ilk dönem parçalarının rock tarzında uyarlamasını yapan bir köprü olarak görülebilir. Dylan, country blues tarzında olan ve

Bukka White'ın 1940 yılında yaptığı Fixin'to Die parçasını albümünde kullanmıştır. Aksoy'a (2022) göre, protest ifade tarzı bakımından rap'te de blues gibi anlatım ön plandadır ve eleştiriler ritmik bir dille ifade edilmektedir. Bu bakımdan siyahi müziği olan blues'un yine çıkış noktası bakımından rap müziğinin doğuşunda etkisi olduğu söylenebilir.

Blues'un caz ile etkileşimi²⁶, tarladan fabrikaya serüveni ile ve siyahi blues şarkıcılarının batı enstrümanlarıyla tanışması sonucunda oluşmuştur. Blues'daki hayıflanma, alaycılık ve ağıt enstrümantal olarak cazda kendini bulur. Yani blues, müziğin sözel tarafı ve söyleme tarzı iken caz; enstrümantal tarafını ifade eder. Blues'daki umutsuzluk, yalnızlık ve ağıt, cazda bir karşıtlık ile umuda dönüşmüştür.

19. yüzyıl sonu, modern sanat formlarının en büyüğü sinema ile birlikte kültürler arası popüler müziğin nihai karışımı cazın doğuşunu görmüştür (Bayly, 2018, s. 477). Cazın popüler müzik türleri üzerinde büyük etkisi olmuş, hatta çağdaş klasik müzik bestecilerini bile etkilemiştir. Dolayısıyla 20. yüzyılda başka hiçbir müzik caz gibi günümüz müziği üzerinde uluslararası salgın derecesinde etkili olmamıştır (Çiçekoğlu, 1985) 19. yüzyıl sonlarında Amerika'nın güneyinde Afrika'dan gelen siyahilerin, kendi halk müziklerini, Avrupa müziğinden öğrendikleri ile kaynaştırmaları sonucu caz müziği formu ortaya çıkmıştır. Caz, önceki bölümde anlatıldığı üzere, Avrupa müziğinin yüzyıllar boyuncaki evrimini, yarım yüzyıl gibi bir zamanda benzer evreler halinde izlemiş, kendine has bir müziktir. Caz müziği, 16. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyıl sonuna doğru sona eren köle ticaretinin bir sonucudur. Köle ticaretinin oluşturduğu toplumsal koşulların siyahinin ruhunda bıraktığı kötü izler sonucunda, caz müziği, ayırıcı özelliğini kazanmıştır (Mimaroglu, 1970). Caz müziği, ırkçılığa ve Jim Crow²⁷'a karşı bir protestodur. Beyazlar tarafından linç edilmeye, yoksul bırakılmaya ve köleliğe öfkelerini iletir. Bu olumsuzluklara rağmen hayatta kalma mücadelesini ve

²⁶ Blues ve caz'ın bu etkileşim ilişkisini Türkiye'de, halk müziğinin rock müziği şarkıcıları tarafından ele alınış şekliyle Anadolu rock tarzının ortaya çıkmasında görmek mümkündür. Duyusal olarak karşıtlık ilişkisi de aynı benzerliği göstermektedir. Cem Karaca, Ersen ve Dadaşlar gibi Anadolu rock'çılarının müziği köken olarak türkü olmasına rağmen caz gibi dinamiktir. Onların müziğinde de, ağıt ve hüznün yerini cazda olduğu gibi umuda bırakır. Blues'dan caza dönüşüm, Amerika'nın kuzeyinin endüstrileşmesi ve modernleşmesiyle güneyden kuzeye göçle başladığı gibi Anadolu rock'ın ortaya çıkışının ve gelişiminde de buna benzer şekilde Türkiye'de köyden kente gidişin etkisi kaçınılmazdır. Bu bağlamda, önceki bölümde anlatıldığı üzere, sosyal, ekonomik ve siyasal koşullar 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başında, genel anlamda sanatta özel anlamda müzikte yeni akımların ve biçimlerin oluşmasını sağlamıştır.

²⁷ Jim Crow (Karakarga): Çıktığı dönemde siyahileri aşağılamak için söylenen bir lakaptır. Daha sonra ise Amerikan ırkçılığını anlatmak için kullanılmıştır (Finkelstein, 2009).

zaferlerini, özgürlüğe kavuşma umudunu, yani yaşamın önemine dair söylemleri dile getirir (Finkelstein, 2009).

Caz müziği, türlü müziklerin bir araya gelerek kaynaşması sonucu oluşmuş, sentez bir müziktir (Lord ve Snelson, 2018). Bu müzik türleri, Afrika halk müziği, Amerika'ya gelen siyahi kölelerin orda oluşturdukları blues'ları, İspanyol Amerika'sı müziği, İngiliz'lerin din müziği, Fransız'ların hafif müziği ve bando müzikleridir. Köle siyahiler tarafından öğrenilen ve kendi potalarında eritilen bu müzik türlerine ayırıcı özelliğini veren ise, içine hüznü katan blues'dur (Mimaroğlu, 1970).

Yirmili yıllar cazın altın yılları olarak bilinmektedir. 1920'lerde Amerika'ya yayılmaya başlamıştır. Artık Amerika'nın güney illerinde siyahi bandoların çaldığı bir müzik olmaktan çıkmış, beyaz müzisyenlerin de çaldığı sulandırılmış bir müzik türü haline gelmiştir. On yıl içerisinde sadece Amerika değil, Avrupa ve dünyanın birçok yerine ulaşmıştır. Artık caz gündelik bir kelime olarak kendini kabul ettirmiştir (Çiçekoğlu, 1985). Çiçekoğlu'na (1985) göre, Avrupalılar ilk kez, yapay bir caz türü olarak ifade edilen 'sweet'lerle bu dönemde tanışmıştır. Siyah insanların hüznünü anlatan müzik, bu dönemde fon müziği olarak gece kulüplerinin dans müziği olmuştur. New Orleans cazını sulandırarak popüler haline getiren ise beyazların oluşturduğu Dixieland Caz Orkestrasıdır (aktaran Gücyener, 2019). 1920'li yıllar cazın sadece siyahların müziği olmaktan çıkıp, Avrupa ve Amerika'da beyazların da çalmaya çalıştığı ve dinlediği bir şekilde bürünmüştür (Çiçekoğlu, 1985). Dixieland Caz Orkestrası aynı zamanda caz müziğinin Amerika'nın güneyinden kuzeye Chicago ve New York'a götürülerek yayılmasında büyük etkileri olmuştur (Lord ve Snelson, 2018). Ayrıca, "Yeni doğmuş plak endüstrisi, cazın yayılışını büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Bu durum cazı sadece bir tür para kazanma yolu olarak gören çevreler için büyük bir fırsat anlamına da gelmiştir. 1914'te 27 milyon olan plak satışları, 1921'de 100 milyona yükselmiş ve bu yükseliş 1920'ler boyunca devam etmiştir" (Hore, 1995:Gücyener'den 2019). Çiçekoğlu'na (1985) göre, beyaz müzik toplulukları cazın, 'Caz Devrimi' formunu yumuşatarak, beyaz dinleyici kitlesi tarafından da kabul edilmesini sağlamaya çalışmışlardır. 1920'ler cazın Amerika'nın güneyinde sadece siyahi müzisyenler tarafından çalınan bir müzik olmaktan çıktığı yıllardır (aktaran Gücyener, 2019).

Wicke'e göre (2006) sulandırılmış caz, bu dönemde modernliğin olumsuz etkilerini ve 1. Dünya savaşının oluşturduğu bunalım ortamının iyileşmesi anlamında dans ile birlikte etkin bir rol üstlenmiştir. 19. yüzyılın ilerlemeci dinamiği ve 1. Dünya savaşının etkileri sonucu insanlar, bütünün bir parçası ve kolektif bir elemanı olarak

kitleleştirmiştir. Bu bağlamda, toplum içinde duyumsal olarak bir birlikteliğin oluşması sayesinde müziğin değişik türleri ile yirmili yıllarda eğlence piyasasının esası oluşmuştur. Yani ‘birlikte’ eğlence anlayışı gelişmiştir. Yirmili yıllarda yaşanan yoksulluk ve endişe ile görece olarak zevk ve sefadan oluşan bir atmosferde, yoksulluğun ve dönemin endişesinin bastırılması açısından eğlence, bir fatalizm (kadercilik) olarak yükselmiştir. İnsanlar dahil olabildikleri ölçüde bu yolla kendilerini daha iyi hissetmek istemişlerdir.

Cazın 1930’lardaki swing²⁸ dönemi ise cazın olgunlaşma dönemi olarak ifade edilir. Aslında, müzik endüstrisini tekeline bulunduranlar tarafından kar elde etmek amacıyla, cazın içinin boşaltıldığı bir dönemdir (Çiçekoğlu, 1985). Bu dönemde artık herkes aynı şeyi, aynı stilde çalmaya başlamıştır. Müzik, basit ritmlerle oluşturulmuş, birbirlerinin ucuz kopyalarıdır. Gerçek müzisyenler, müzik endüstrisi tarafından cazın bu şekilde kısırlaştırılmasından şikâyet etmişlerdir. Dolayısıyla müzik standartlaştırılmış ve doğaçlama çalımdan kaçınılmıştır. Gerçek caz müziği, her istenildiğinde değiştirilerek çalınan, yani doğaçlamaya dayanan bir müzik türüdür. Swing döneminde, müzik endüstrisi, caz müziğinin standartlaşmasına sebep olduğu gibi, aynı zamanda kitleleşmesini de sağlamıştır. 1930’lı yıllarda caz müziği, ticari manada swing tarzıyla ilk olarak ve en büyük başarısını kazanmıştır (Keseroğlu, 2005). Akabinde, beyazların swing müziği kendilerine mal ederek yozlaştırılmasından şikâyetçi olan bir grup siyah müzisyen, yeni bir caz türü için keşif yapmaya yönelmiştir. (Güçyener, 2019). Sonuç olarak 2. Dünya savaşından sonra gerçek caz yeni keşfedilen bir tür olarak “be-bop” türü ile karşımıza çıkmaktadır (Çiçekoğlu, 1985).

20.yüzyılın başından beri her on senede yeni bir caz türünün ortaya çıkmasında birtakım sosyolojik etkilerin olduğunu görmemiz gerekir. Yüzyıl başında 1. Dünya savaşı ardından, 1929 Buhranı ve 2. Dünya savaşının yarattığı etkiler sosyal hayatı değiştirdiği gibi, aynı zamanda buna paralel olarak müzik stillerini de etkilemiştir. Lord ve Snelson’a (2018) göre, 1920’lerde Amerika’da içki yasağı döneminde bir başkaldırı olarak insanların daha çok eğlenme isteği New Orleans cazını körüklerken, buhran döneminde (1929) Wall Street’ in çöküşü, swing cazının hayalperest ve daha hafif bir tarz olmasını sağlamıştır. 2. Dünya savaşından sonra ise dünya bir kez daha değişmeye

²⁸ “Swing Stili”nin önemli caz müzisyenleri arasında klarinetçi Benny Goodman, tenor saksofoncu Coleman Hawkins ve Chuck Berry, davulcu Gene Kruppa, Cozy Cole ve Sid Catlett, piyanist Teddy Wilson ve Fats Waller, alto saksofoncu Johnny Hodges ve Benny Carter, trompetçi Bunny Berigan, Rex Steward ve Roy Eldridge sıralanabilir” (Berendt, 2003: Keseroğlu’ndan 2005).

yüz tutmuştur. Bu bağlamda, ilerleyen başlıklar altında bu değişimlerden ve müziğe etkisinden bahsedilecektir.

Dolayısıyla caz çağı döneminde genel olarak Dünya’da, özel olarak ise Amerika’da yaşanan koşullar caz müzisyenlerini yeni arayışlara ve yeniliklere yöneltmiştir. Bu bağlamda, beyazların big band’lerinin swing stilini reddeden Gillespie ve Charlie Parker yedili, dokuzlu, onbirli ve onüçlü akorlar ekleyerek cazın ritmi ve armonisi üzerinde farklı deneysel çalışmalar yaptılar. Sonuç olarak ise, “bebop” stili ortaya çıktı (Lord ve Snelson, 2018). Hore’a (1995) göre bebop, caz müziğinde devrim olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda, düşünsel değişimlerin kaynağı olarak da kökeninde, sosyo-politik bir dışavurum vardır. Bu tür, cazın beyazlar tarafından sulandırılarak ve ticarileştirilerek eğlence malzemesi yapılmasına kızan siyahi müzisyenlerin kendi müziklerini devam ettirmek istemeleri ve özgürlüğü elde etmelerine rağmen hala maruz kaldıkları ırk ayrımcılığına karşı bir dışavurum neticesinde ortaya çıkmıştır (aktaran Güçyener, 2019). “34 yıllık ömrüne yoğun bir kariyer sığdırmayı başarmış, bebop’ın kurucusu olarak anılan Charlie ‘Bird’ Parker, ‘Now’s The Time’ adlı parçasıyla ırkçılığa son verme vakti geldiğini vurgulamış ve kendi nesli için bir kültür kahramanı olmuştur” (Hore,1995:Güçyener’den 2019).

Parker daha sonra Miles Davis ile Avrupa sanat müziğinin unsurlarını caza ilave ederek bebop’a daha elit bir hava katmıştır. Hard bop ise gospel müzik üslubundan esinlenerek daha sade biçimde bebop’dan geliştirilmiştir (Lord ve Snelson, 2018). Hore’a (1995) göre bebop’un müzikal anlamda müziğin kurallarının dışında yapılması, dinleyici kitlesinin kaybedilmesine sebep olmuştur. Siyahi işçi sınıfını hedef kitlesi olarak belirleyen bebop 2. Dünya savaşı sırasında show ağırlıklı rhythm and blues ve jump müzik türlerine göz kırpmıştır. Dolayısıyla bu türlerin geniş kitlelerce benimsenmesi sayesinde rock’n roll’un temeli atılmıştır (aktaran Güçyener, 2019).

Cecil Taylor ve Ornette Coleman ise tamamen doğaçlamaya dayanan ve atonal bir müzikal yapısı olan free cazı²⁹ keşfetmiştir (Lord ve Snelson, 2018). 1960’ların başında Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane, Don Cherry, Charles Mingus gibi free caz müzisyenleri, parçalarında Amerika’daki ırkçılığa ve savaşa karşı politik protest mesajlar vermişlerdir (Çiçekoğlu, 1985). John Coltrane’in 1963 yılında kaydettiği Live at Birdland albümde yer alan “Alabama” şarkısı siyahilerin gittiği

²⁹ Free caz türü ile birlikte caz müziği, geleneksel kalıplarından çıkarak Afroamerikan müziğinin ve kültürünün özgürleşmesi bağlamında önemli bir yol kat etmiştir. Sonuçta, bebop’dan beri caz müziği elit bir kesimin müziği olmuş ve swing dönemindeki popülerliğini kaybetmiştir (Güçyener, 2019).

kilisenin bombalanması sonucu ölen çocuklar için yazdığı bir ağıttır. Aynı zamanda bu şarkı sivil haklar mücadelesi bakımından her dönem etkisini sürdürmüştür (Özınanır, 2019). Bir başka cazcı Charles Mingus'un 1959 yılında yayınlanan "Fables of Faubus" şarkısı ırk ayrımcılığını göstermesi açısından protest bir şarkıdır. "Faubus Masalları" adlı şarkıda Faubus isimindeki valiye olan güvensizlik anlatılmaktadır:

*Name me someone who's ridiculous, Dannie/ Bana gülünç birini söyle Dannie
Governor Faubus/ Vali Faubus!
Why is he so sick and ridiculous?/ O neden bu kadar hasta ve gülünç?
He won't permit integrated schools/ O, karma okullara izin vermeyecek
Then he's a fool/ O zaman o bir aptal
Oh, boo!/ Oh, yuh!*

Yukarıdaki nakarat kısmından da anlaşılacağı üzere Vali Faubus'un okullarda siyahlar ve beyazların birlikte eğitim görmesine, yani karma eğitim yapılmasına engel olduğu görülmektedir. Bu ırk ayrımı parçanın bütünü incelendiğinde daha net anlaşılmaktadır. Caz müziğinin alaycı dil yapısı da sözler üzerinden net bir şekilde görülmektedir.

Şarkının aşağıda verilen köprü kısmındaki sözlerinde ideolojik kavramlar ve ırkçı örgüt isimlerinin kullanılması parçanın ırk ayrımı teması üzerinden yazıldığına bir kanıttır:

*Boo! Nazi Fascist supremists!/ Yuh! Nazi üstünlükçü faşistler
Boo! Ku Klux Klan³⁰ (With your Jim Crow plan)/ Yuh! Ku Klux Klan ve onun Jim Crow³¹
planına*

Bir diğer protest temalı caz şarkı, Billie Holiday'in 1937 yılında yapılan "Strange Fruit" şarkısıdır. Bu şarkı sözlerinde ise ırkçılığın dehşeti anlatılmak istenmiştir (Toprak, 2020).

*Southern trees bear a strange fruit/ Güney ağaçları garip bir meyve taşıyor
Blood on the leaves and blood at the root/ Yapraklarında kan ve kökte kan
Black bodies swinging in the Southern breeze/ Siyah bedenler Güney esintisinde sallanıyor
Strange fruit hanging from the poplar trees/ Kavak ağaçlarında asılı garip bir meyve*

Şarkıda Amerika'nın Güney bölgesine cazın özünü oluşturan blues'un çıktığı topraklara bir gönderme yapılmaktadır. Bu bölge, siyahilerin köle olarak yaşadığı bir bölgedir. Şarkıda, kavak ağaçlarıyla özdeşleşmiş bu bölgede siyahilerin linç edilerek kavak ağaçlarında asılması anlatılmıştır. Şarkıda kavak ağaçları beyazların üstünlüğünü ve beyaz sistemini simgelemektedir. Kölelerin kanlarının köklerde olması, kanın su gibi kökleri sulaması düşünüldüğünde, bu sistemin devamını sağlaması için bu kanın gerekliliği vurgulanır. Ticari bir ürün olan meyve ile betimlenen köle bedenleri ise

³⁰ Ku Klux Klan: Amerika'da "saf Amerikalı" sloganı altında siyalara, Yahudilere, sosyalistlere ve sendikalara düşmanlığı ile bilinen beyazlardan oluşan saldırgan bir örgüt (Finkelstein, 2009).

³¹ Bkz. "Jim Crow" s.56.

beyazların zenginliğini köleler üzerinden nasıl elde ettiklerini anlatması açısından önemlidir.

Sonuç olarak, 1980'lere gelindiğinde caz müziği popüleritesini, kültürel ve müzikal gücünü kaybetmiştir. Kitlelerini kaybeden caz, bazı müzisyenler tarafından pop ve rock gibi müzik tarzlarıyla harmanlanarak sunulmuştur. Diğer taraftan bazı müzisyenler ise geçmişe giderek Armstrong, Ellington ve Gillespie gibi ünlü cazcılarının eserlerini tekrar etmişlerdir (Lord ve Snelson, 2018).

Caz, günümüzde küçük bir kesime hitap etmektedir fakat döneminin kitlelerini en çok etkilemiş ve yönlendirmiş müzik türüdür. Aynı zamanda günümüzde bile hala dinlediğimiz farklı müzik türlerinin oluşmasında azımsanmayacak şekilde etkili olmuştur. Yeni sanat akımlarına, üsluplarına ilham kaynağı olarak, genel anlamda sanata, müzikal anlamda ise farklı müzik türlerinin oluşmasına etkileri dışında; sosyolojik ve politik olarak da etkilerinin olduğunu söylemek mümkündür. Güçyener cazın, sosyolojik ve politik etkilerini şu şekilde sıralamıştır: Soğuk savaşın etkisi ile ABD tarafından oluşturulan dayatmacı ve konformist yaşam tarzı karşısında siyahi caz müzisyenlerinin cesur tavırları ve sözleri 2. Dünya savaşı sonrası genç nesle özgür bir yaşam tarzı için mücadelelerinde ilham olmuştur. Ayrıca caz müziği, ırk ve cinsiyet temelli ayrımcılığın karşısında özgürlüklerin yansıtıcısı olarak cazibe kazanmıştır. Caz müziği özgürlüklerini kazanan kadınların dans müziği olmuş ve bu kadınların siyahi müzisyenler ile kurduğu arkadaşlık ilişkisi de sömürgeciliğin karşısında olmanın bir sembolü haline gelmiştir. Dolayısıyla ABD'nin ırkçı ve dayatmacı uygulamalarına karşı başkaldırısı ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Caz müziği, ABD'nin ırksal ayrımcılık ve dayatmacı toplum inşası uygulamaları karşısında olmasına rağmen, ABD tarafından soğuk savaşın propaganda aracı olarak kullanılması da ayrı bir çelişkili durumdur (Güçyener, 2019). Bu bağlamda, cazın Amerika'daki etkileri dünyada da karşılık bulmuştur.

Kitleselleşmiş ilk müzik türü olarak cazın, genel anlamda teknolojik gelişmeler ve müzik endüstrisi etkisiyle Amerika'dan dünyaya yayılmasını tarihsel bir perspektif ile ele aldıktan sonra, bununla bağıntılı olarak kültür endüstrisi kavramına girmek doğru olacaktır.

2.2. TİCARİLEŞEN MÜZİK VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Buraya kadar tarihsel gelişimi açıklanan müziğin ticarileşmesi Frankfurt Okulu'nun, özellikle de Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" kavramında teorik açıklamasını bulur.

Kültür endüstrisi kavramı ilk olarak Adorno ve Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları ve 1947 yılında yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserde ortaya atılmıştır. İlk karalamalarda bu kavram kitle kültürü olarak ifade edilmiştir. Onlara göre bazı gerekçelerle kitle kültürü kavramının zihinlerde oluşturduğu anlamı kültür endüstrisi kavramını karşılamamaktadır. Bu gerekçelerin ilki kültürün kitleden yayılmadığı aksine egemenler ve yönetici sınıf tarafından yayıldığı ve yönlendirildiğiydi. İkinci gerekçe ise hayatın artık ticari ilişkilerle içli dışlı olması sebebiyle kültür ürünlerinin metalaşmasına atıfla endüstri kavramının kullanılmasının daha doğru olacağıydı. Bu bakımlardan son kertede kültür endüstrisi kavramı olarak literatüre geçmiş oldu (Adorno, 2003).

'Kültür endüstrisi' zorunlu olarak, içinde trajedinin bulunmadığı, olumsuz unsurlardan arındırılmış ve 'önceden tasarlanmış bir uyum' tarafından idare edilen bir sanatsal biçim yaratır (Swingewood, 1996, s. 37). "Horkheimer ve Adorno 'estetik barbarlığın,' nesnelere "toplumsal hiyerarşiye itaat etmelerini bekleyen modern kapitalist sanatın özü olduğunu yazar" (Lane, 1973: Swingewood'dan 1996). Bu noktada ifade edilmesi gereken husus şudur: *Aydınlanmanın Diyalektiği*nde bahsedildiği üzere sanat daha önce bir yönüyle metalaşmıştır zaten. Burada bahsedilen ise sanat metalarında karakteristik bir değişikliktir. Artık yeni olan, sanatın özerkliğinden vazgeçerek tüketim metaları arasına katılmasıdır. Dolayısıyla her şeyi metalaştıran bu ekonomik kurgu sanatın özgürlüğünü de sınırlamıştır (Dellaloğlu, 2001).

Frankfurt Okulu temsilcilerine göre, özerklik ve toplumsallık sanatın vazgeçilmez iki niteliğidir. Onlara göre bu iki nitelik birbirlerine karşıt gibi görünse de, birlikte var olabileceklerdir. Dolayısıyla sanatın bu iki temel niteliğini birlikte vurgulamayan eğilimlere karşı çıkmışlardır (Dellaloğlu, 2001).

Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcilerinden Adorno, sanat yapıtının öneminin 'insanın ümitlerini, isteklerini saklayabildiği alan' olmasından ileri geldiğini ifade eder. Hem sürece, hem an'a dair olduğu için alternatif bir zamansallığı olan, gerçekliği dönüştürme gücüne sahip ve ayrıca topluma muhalif olduğu için toplumsal bir alandır

sanat onun için. Adorno'ya (1997) göre, sanat çalışması salt varlık olmaktan çok, nesne ve özne arasında bir güç alanıdır (aktaran Kösemen, 2019).

Kültür endüstrisi sanatsal özerkliği sınırlandırır ve onu kendi isteği yönde saptırır, fakat bunu tam anlamıyla yapmaz. Göreli olarak özerk olan sanat, kendi kriterlerine ve formlarına bağlı kalarak diğer kültür ürünlerinin planlı üretiminden farklılık gösterir. Bu noktada sanat, sosyal suçun bir faili olarak ihaneti kabul eder. Fakat yine de diğer kültür mallarından farklı olması noktasında bir direnme gücü gösterir. Göreli olan sanatın özerkliğine kıyasla kültür endüstrisinin özerkliği daha az görelidir. Sermayenin kontrol mekanizması daha doğrudandır. Buna rağmen kültür endüstrisi bile bir oranda harekete geçirebilecek bir göreli özerkliğe sahiptir. Adorno kültür endüstrisine genel bir bakış makalesinde bu durumu doğrular (Ray, 2014).

Kitle kültürü olan popüler kültür, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kitlelerin tüketimine açık olduğu için standartlaştırılmıştır. Dolayısıyla tüketicileri olan kitlelerin beğeni ve arzularına yönelik olarak onlara bir tercih şansı sunmaz. Yani bu kitle estetik bakış açısı köreltilmiş bir kitledir. Popüler kültür, kültür endüstrisinin standartlaştırılmış ihtiyaçları ve arzularını dayatır (Ayas, 2015).

Popüler kültür denilen şey aslında kültür endüstrisi tarafından tıpkı diğer metalar gibi üretilmekte ve kitlelere dayatılmaktadır. Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu anlayışında iki tema damgasını vurur: 1.Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması. 2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması (Swingewood, 1996: Ayas'dan, 2015).

Kültürün artan somutlaşması kültür endüstrisinin eseridir. Geleneksel toplumsallaşmayı sağlayan kültür üretme işi artık kültür endüstrisinin işidir. Kültür endüstrisi birbirine benzeyen, özgün olmayan, standartlaştırılmış, sahte tercihlerle kitlelerin karar verme bilincini tıkar. Dolayısıyla kitleler üzerinde tahakküm kurmuş olur. Bu yapı, demokratik görünümlü totaliter bir yapıdır (Ayas, 2015).

Kültür endüstrisinin demokratik görünümü altında olan bu totaliterleşmeyi ilk olarak 1930'larda, kültür endüstrisinin yoğun yaşandığı ABD'de müzik erkinde olan değişimde görmek mümkündür. Lull' a göre "Erk, Tin Pan Alley" den yayın şebekelerine ve Hollywood stüdyolarına, yayıncı/şovmen/şarkı sisteminden plak/radyo/film yıldızı sistemine, konser dinleyicisine 'uygunluktan' radyo şovlarına ve jukebox'a 'uygunluğa' geçti" (Lull, 2000, s. 83-84). Bu bağlamda hangi şarkının ve yorumun iyi olduğu kanısı ya da popülerliğin plağın satış miktarı ve radyoda çalınma sıklığı ile ilişkilendirilmesi bu erk sisteminin el değiştirmesi ile olmuştur (Lull, 2000).

Kitle iletişim araçları sahipleri artık kültür endüstrisinin egemen güçleri olarak yönlendirici halini almıştır.

Swingewood'un ifadesi ile “popüler müzik insana statükoyu ‘kabullendirmekte’, dinleyenin rolü topyekûn bir edilgenliğe dönüşmektedir. Yığınla üretilen müzik, herhangi bir ‘negatif işlevi’ bulunmayan, kişisellikten uzak, kolektif ve nesneleşmiş bir sanat biçimi—‘gündelik yaşamın bir süsü’—haline gelmiştir” (Swingewood, 1996, s.38). Dolayısıyla kültür endüstrisinin kitlelerin tüketim nesnesi olarak belli menfaatler doğrultusunda geliştirdiği politik pazarlama yöntemleri ile dolaşıma soktuğu popüler müzik; standart, herkese uygun ve herkesin ulaşımına açık bir nitelik taşımak zorunda kalmıştır. Bu noktada popüler müzik bütün nitelikleri ile Ritzer'in toplumun McDonalddlaşmasına benzer Amerikan kaynaklı bir batı rasyonalitesini içerir. Bu rasyonalite sadece popüler müzikte değil diğer bütün türlerde de etkisini göstermiştir (Güven, 2018).

Adorno'da kapitalist üretim sisteminin ana argümanlarından bir tanesi olan yukarıda bahsedilen bu rasyonalitenin popüler müziği politik ve estetik olarak nasıl yıkıcı bir şekilde etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu maksatla popüler müziğin, kapitalizmin endüstriyel sistemi sayesinde ortaya çıkan standartlaşma türünden bahisle bunu açıklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Amerikan otomobil üretim tarzındaki gibi bir standartlaşmadan söz edilebilir. Bu noktada dolayısıyla birbirinin yerini tutabilirlik ve sahte bireyselleşme olarak iki özellik gündeme gelir. 1956 model Cadillac Eldorado'nun herhangi bir mekanik parçasının 1956 model Cadillac Sedan de Ville'nin denk düşen parçasının yerini tutabilirliği bu standartlaşmaya örnek verilebilir. Sahte bireyselleşme ise yerine tutabilirliğin kapitalist tamamlayıcısıdır. Yerine tutabilirlik iç mekanizma ile ilgiliyken sahte bireyselleşme dışsal süslemedir. Amaç, birincisinde üretim maliyetlerini düşürmektir; ikincisinde ise satışları arttırmaktır. Sahte bireyselleşme parçaların yerini tutabilirliğini gizlemekle kalmaz, aynı zamanda onu çarpıtarak az çok değiştirilebilir ya da sahte değiştirilemezlik algısı yaratır. Adorno'ya göre bu sahte bireyselleşme zamanın popüler müziği olan cazdaki doğaçlamalarda kendini tüm şiddeti ile ortaya koymaktadır. Ona göre iyi ya da ciddi müzikte böyle kusurlar olmamalıdır. Adorno müziğin işlenmiş ve avangart olmasından yana olmuştur (A.g.e).

Adorno'ya göre bu endüstriyel standartlaşma, bir süreç içerisinde aynı zamanlı ya da art zamanlı türler içinde ve türler arasında devam etmekteydi. Dolayısıyla 30'larda çalınan duygusal baladlarla swing arasında, 20'lerin “hot” cazıyla 30'ların

“cool” cazı arasında önemli bir fark yoktu. Bu bağlamda Adorno popüler müziğin gelişmeden her zaman aynı kaldığına inanıyordu. Bu durum pekişmiş olarak tüketici beğenisinde bir gerilemeye sebep oluyordu. Aynı, standart üretim zinciri içerisinde otomobil üreten işçinin sıkılmışlığı, uyuşmuşluğu ve edilgenliğine benzer bir durumu andırıyordu. Dolayısıyla bu standartlaşma onların tüketim ihtiyaçlarını karşılarken edilgenliklerini daha üst seviyeye çıkarıyordu. Yani, bu tüketim ürünleri ile onların düşünsel olarak mücadele etme azmi kırılıyordu. Bu noktada artık, bu ürünler hazmedilmiş olarak onlara sunulmalıdır. Bu tüketim ihtiyacı aynı tür müzikler ya da birbirinin yerini tutabilecek müzikler ile giderilmelidir. Fakat bu durum gizli bir şekilde ve yenilik yanılması yaratarak sürdürülebilir. Dolayısıyla bu yeni uyarıcı etki, yine zamanla can sıkıntısı meydana getirerek yerini bıkkınlığa bırakır. Adorno’ya göre yapılması gereken ise devamlı olarak kaydedilen yeni müzikal sesler üretmektir (Gendron, 1998).

Bu noktada Benjamin’in *mekanik yeniden üretim* ve sanat nesnesinin *aurası* kavramına değinmek gerekmektedir. Sanat yapıtının yeniden üretilmesi onun şimdi ve burada’lığını yani biricikliğini bozmaktadır. Özgün bir sanat eserinin şimdi ve buradallığı onun hakikiliğı ile ilgilidir. Benjamine göre sanat eserinin biricikliğı onun aurasının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Aura, özgün sanat eserinin özel atmosferini oluşturur. Günümüzde uzamsal ve insani olarak sanat yapıtlarının biricikliğinin yeniden üretim yoluyla aşılma istenmesi sanat yapıtının aurasını bozmaktadır. Bu bağlamda, yaklaşılamazlığın sanat yapıtının aurasının kaynağı olduğı anlaşılmaktadır. Benjamin, yaklaşılamazlığı bir uzaklığın bir defalık görünüşü olarak anlayan aura kavramıyla destekler. Ona göre, yaklaşılamazlık kült imgenin niteliklerinden biridir (Benjamin, 2014). Sanat yapıtının alımlıyıcı ile arasındaki yaklaşılamazlık, o sanat yapıtının aurasının açığa çıkmasını sağlamaktadır. Kültür endüstrisinin üretim rasyonalitesi ise bu mesafeyi yakınlaştırmakta hatta yok etmektedir. Dolayısıyla sanat yapıtlarının aurası bozulmaktadır.

Müzik yapıtlarının aurasını bozan etkenlerden biri olan müzik fetişizminin karşı kutbunda, müzikte dinlemenin gerilemesi yer alır. Eskiden dar bir gruba özgü olan bilinçli bir dinleme pratiğı yoktur artık. Artık seçme özgürlüğü olan dinleyiciler için bilinçli müzik bilgisinin bir önemi kalmamıştır. Bu bağlamda kapsamlı bir unutmaya ya da birden beliren ve hemen kaybolan bir dinleme pasifliğı oluşmuştur. Çağdaş dinlemenin esası olan bütüncül dinleme pratiğinden atomistik bir dinleme pratiğine dönüşüm söz konusudur (Adorno, 2019). Yani burada ifade edilmek istenen, bir müziğın sadece

tekrarlanan, insanları dinlerken zorlamayan, kolay alımlanan ve anlık haz yaratan kısımlarının hatırlanmasıdır. Bu, kültür endüstrisinin ticari başarı için müzik alanı üzerindeki baskın politikasıdır. Dolayısıyla edilgen ve ne verilirse kabul eden uysal bir dinleyici kitlesi bu şekilde oluşturulur.

Bu yeni dinleyici kitlesi kültür endüstrisinin baskılaması ile çocuksu bir dinlemeye gerilemiştir (Adorno, 2019). Kaya (2013) dinlemenin gerilemesini, yetişkinlikten çocukluğa geri dönüş olarak ifade eder. Çocuklar tekrar ederek öğrenir ya da iyice pekiştirmek için öğrendiklerini sürekli tekrar ederler. Fakat yetişkinler öğrendiklerini tekrar etmek yerine önceki bilgilerine eklerler. Bu açıdan popüler müziğin yapısı itibari ile tekrar üzerine kurulması yetişkinlerde dinlemenin gerilemesi olarak ortaya çıkar. Yani aynı tınılar üzerine değiştirilmiş sözler yazılarak söylenen, birbirinin tekrarı gibi olan müzik, yetişkinlerin çocukluğa geri dönmesine sebep olur. Mesela bir kafede dinlenen müziğin başka bir kafede dinlenen müzikten farkı yoktur. Sadece söyleyen ve sözler değişmiştir. Fakat tını, aynı tınıdır. Dolayısıyla aslında aynı müziği dinleriz. Bu noktada müzikte bir bayağılık ve sıradanlıktan hatta bir konformizmden bahsedilebilir. Yani dinlemek kolaylaşmıştır artık. Adorno'ya göre daha somut bir ifade ile bu gerileme "farklı ve aykırı bir müzik imkanı karşısında gerilemedir" (Adorno, 2019, s. 162).

Kültür endüstrisi ile eğlence hayatında da bir dönüşüm yaşanmıştır. Kültür endüstrisi, eğlence ile iç içe geçmesi sayesinde gündelik hayattan kopuş vaat eder. Dolayısıyla eğlence, içinde kendini unutmak isteyenler için bir teslim olma halini alır. Sanata karşı olan bu başıboş eğlence anlayışı aynı zamanda sanatı da över. Bütün uyarımlara açık ve mutlu bir anlamsızlığı amaçlayan saf eğlence, kültür endüstrisi tarafından ortaya çıkan günümüz eğlence anlayışı ile kesintiye uğrar. Bu kesintiye uğrama kültür endüstrisi tarafından kendi ürünlerine yüklemek için belirttiği tutarlı bir anlam bahanesi ile olur. Bu tutarlı anlam yüklemesi aslında kapitalizmin bir amacıdır. Kapitalist sistem bu yüzden hakiki sanatı karşısına almak istemez hatta yüceltir. Çünkü ona göre makyajlayıp sunacağı ve menfaat temin edeceği araçlardan biridir sanat (Adorno, 2007)

Kültür endüstrisi sahte bir kültür üretir. Gerçek olmayan bu kültür özgünlüğünü yitirmiş, şeyleşmiş ve nesneleşmiş sahte bir kültürdür. Bu noktada artık yüksek kültür ve aşağı kültür olarak iki ayrı kültür yoktur. Sanat adına yapılanlar ise kitle kültürünün arzuları doğrultusunda bilinçsiz mesajlar verir. Ayrıca kitlelere ne

verilirse ona uyum sağlamayı ve yaşama dair edilgenliği önerir (Jay, 2001:Kurt'tan 2009).

Kültür endüstrisi aslında kapitalist düzenin insanların üzerinde oluşturduğu duyusal bir yanılsamadır. İnsanlara mutlu ve özgür olduklarını hissettirir fakat hakikat bu değildir; yanılsamadır. Diyalektik olarak insanlar üzerlerindeki etkinin bir yanılsama olduğunu bildiği halde onsuz yapamazlar. Kapitalist sistem kendi yarattığı kültür endüstrisi ile kitle kültürü sanatını bu yolla meşru kılar (Bernstein, 2007). Kültür endüstrisi dezenformasyon ve manipülasyon ile kültürü kapitalist düzen için yeniden üretir. Yeniden üretilen kültüre ve kültür ürünlerine insanları bağımlı hale getirir. “Adorno’ya göre, 20. yüzyılda insanlar toplumsal yaşamın bütünlüğünü farklı açılardan değerlendirebilme, yorumlayabilme ve değişim konusunda mücadele edebilmenin olanaklılığına dair düşünme ve hayal etme yeteneklerini yitirmiştir. Bu nedenle, sorgulama ve değişim için hayal etme yeteneklerini kaybeden dönemin bireyleri yaşadıkları çağın getirdiklerini ve içinde yaşadıkları düzeni kabul eden ve olumlayan edilgen bir konumdadır. Dahası, bireyler var olan düzene sınıksız sarılmakta ve eleştiriye karşı duyarsızlaşmaktadır” (Kurt, 2009, s. 50).

Kültür endüstrisi ikame bir gerçeklik yaratır. Bunu da, Aydınlanma felsefesini kendine mal ederek gerçekleştirmeye çalışır. Burada bir diyalektik söz konusudur. Aydınlanmanın bilim ile yeni bir bilincin oluşturulması ve insanın özgürleşmesi olarak düşünülmesi gerekirken, kültür endüstrisi ile bireylerin bilinci tıkanmış ve kısıtlanmıştır. Adorno ve Horkheimer’in Aydınlanmanın Diyalektiği kitabının ana düşüncesi budur. Dolayısıyla kitle aldatmacasının oluşumu kültür endüstrisinin eseridir. Bu durum, bireylerin düşünsel olarak edilgenleşmesine neden olmakta ve kendi kararlarını vermelerine olumsuz bir etkide bulunmaktadır (Adorno, 2007).

Kapitalizmin filizlenmesi ile birlikte özerk kimliğine kavuşan sanat, kültür endüstrisinin etkisine en az maruz kalan bir alan olarak tüm toplumsal kesimlerin ulaşımına açık hale gelmiştir. Kültür endüstrisinin biçimlendirdiği toplumun karamsarlığı, sanatın ise umudu temsil ettiği diyalektik ilişkide, her zaman sanatın yanında yer alan Adorno, mevcut düzene karşı alternatif bir toplumsal düzen düşünün ancak sanat ile sağlanabileceğini ifade etmiştir. Sanatın özerk konumu sayesinde ise, içinde bulunduğu toplumsal sistemi içeriden gözlemlemesi için eleştiriye, topluma dair alternatif düşler ile de aşkın eleştiri imkânı vermektedir (Kurt, 2009).

Görüldüğü üzere totaliter egemen güçler elinde sanat, özerkliğini kaybetmektedir. Dolayısıyla içerisinde barındırdığı eleştiri dilini ve var olma sebebini

yitirmektedir. Burada totaliter güçler söylemi ile ifade edilmeye çalışılan sadece siyaset kurumu değil aynı zamanda ticari anlamda kültür endüstrisine yön veren güçlerdir. Kültür endüstrisi, ticari olarak bütün yapı taşları ile sanatı kendi amaçları doğrultusunda gizlice ve aldatarak yönlendirmeye çabalar. Kitleler de farkında olarak fakat bilinçsizce bu yönlendirmeye kanmak istemektedir. Kitleler gibi bu yönlendirmeden, sanat alanında en çok müzik etkilenmektedir.

Adorno batı klasik eserlerinde olduğu gibi melodi ve armoniyi esasa koyar. Çağdaş popüler müzikte ise tını ve yan anlamdan teşekkül eden sound ön plandadır. Aynı eserin farklı düzenlemeleri söz konusu olduğunda yani tını ve yan anlam³² değişiklikleri esasa, melodi ve armoni çevreye konulduğunda örnek rock and roll devrimine benzer şekilde bir süreç olacağı değerlendirilebilir. Dolayısıyla Adorno'nun müzikteki standartlaşma ve müzik endüstrisinin üretim süreçleri ile ilgili değerlendirmeleri tartışmaya açıktır (Gendron, 1998).

Esasen kültür endüstrisine diyalektik bir bakış açısıyla yaklaşmak gerekir. Adorno'nun belirttiği gibi, kültür endüstrisi müziğin sanatsal değerini düşürerek onu metalaştırır. Dolayısıyla müzik sanat olmaktan çıkarak ticari bir ürün haline gelir. Öte yandan kültür endüstrisine katı bir bakış açısıyla yaklaşmak onun içinde filizlenen sanatsal ürünleri gözden kaçırmamıza neden olur. Geniş bir kitleye seslenmiş ve ticari başarıyı yakalamış müzisyenler içinden de avangart eserlerin çıkması olasıdır. Kapitalizm müziği endüstriye tabi kılarken onun yarattığı imkanlar müzisyenin avangart amaçlara ulaşmasını da sağlayabilir. Dolayısıyla müzik eserinin endüstri içinde yer alması otomatikman onun sanatsal değer taşımadığı anlamına gelmeyeceği gibi, bir eserin geniş kitlelerle buluşması da onun yüksek sanatı temsil ettiğine kanıt olamaz. Buradaki en önemli ölçüt, eserin sanata ne gibi bir yenilik getiriyor olduğudur. Bunun değerlendirmesi de sanat eleştirmenlerine aittir.

2.3. MÜZİĞİN POPÜLER KÜLTÜRE DÖNÜŞÜMÜ VE KİTLESEL MÜZİKTE ELEŞTİRİNİN DOĞUŞU

Müziğin kitleselleşmesinde teknik gelişmelerin yanında, 20.yüzyılın ilk çeyreğinde bütün dünyayı etkisi altına alan sosyo-ekonomik gelişmeler ile bunların etkisiyle Amerika'da yaşanan müzikal gelişmeler önemli roller oynamaktadır. Özellikle

³² Aynı söz, melodi ve armoniye sahip iki farklı sound'da yapılmış bir şarkının hissettirdiği duygu ve düşünce durumudur. Bu bağlamda bir şarkı coşkuyu diğeri ise hüznü çağrıştırabilir. Tını ve yan anlam çevrede, melodi ve armoni esasta olursa radikal bir benzerlik görülür. Tam tersi bir durumda ise radikal bir farklılık görülür (Gendron, 1998).

Amerika'da yaşanan bu süreci ve akabinde Avrupa'daki yansımalarının müziğin kitleleşmesine olan etkisini önceki bölümlerde ortaya koymaya çalıştım. Fakat müzikte eleştirinin aldığı yeni biçim, müzik endüstrisine ve toplumsal etkileri bağlamında rock'n roll'un rolüne değinmeden geçilemez.

1940'ların sonu 1950'lerin başında Amerika'da, Afrika köklerine dayanan, tohumları Amerika'nın güneyinde atılan siyahların getto müziği olarak aniden ortaya çıkan, temposu düşük ve sesi yüksek güncel bir blues türü olan *rhythm and blues* (R&B) ortaya çıkmış ve popülerleşmiştir. R&B parçalarının işveli sözleri ve enerjisi püriten beyaz Amerikan toplumunun çocuklarını etkisi altına almakta gecikmemiştir. Kısa bir süre sonra *rhythm and blues*'a benzeyen ama daha tempolu ve dinamik olan rock'n roll ortaya çıkmıştır (Mucu, 2013). Rock'n roll, müzik dünyasında bir devrim olarak dünyayı sallamıştır (Hatch ve Millward, 1993). Etnik müziğin yerine geçen rock'n roll, bütün müzik türlerini içene alan bir anlatım şeklidir (Oakley, 2004). Rock'n roll sosyo-müzikal bir olgu olarak, çıktığı zamanın koşulları ve toplumsal yapısı ile yakından ilişki içinde bulunmaktadır (Hatch ve Millward, 1993).

Bir devrim olmasına rağmen rock'n roll da müzik endüstrinin içinde standartlaşmış ve kitleleşmiştir. Rock'n roll da yapısal ve armonik olarak, Tin Pan Alley'in *rhythm and blues* kökenli müzik türlerinin paradigma ve formüllerine dayanmaktadır (Gendron, 1998). Dolayısıyla yapısal olarak aynı kökten gelmesine rağmen farklı bir sound olarak müzik endüstrisinin üretim süreçlerine direkt dahil olmuştur. Bu bakımdan Mucu'nun (2013) ifade ettiği gibi siyahların sosyal kimlik inşasının bir aracı olan blues, rock'n roll ile içi boşaltılarak zengin beyazların elinde olan müzik endüstrisi ile kapitalist piyasanın para basma makinesi haline dönüşmüştür. Dolayısıyla rock'n roll kapitalizmin ticari amaçları doğrultusunda dönemin ihtiyacına cevap vermek üzere ortaya çıkmıştır. Attali'ye (2017) göre rock'n roll bazen kardeşçe duyguları, bazen de cinsel duyguları körükleyen, orta sınıfın geleceğe dönük umutlarını da içinde barındıran politik olmayan, uyumlu, doğaçlamaya yer veren dansı ile *rhythm and blues* ve beyazların yaptığı be-bop cazına benzer yeni bir müzikal yapıya sahiptir. Dolayısıyla bu özellikleri ile kapitalizmin dikkatini çekmesi gayet anlaşılabilir.

Bedensel ve cinsel hazzı figürlere yansıtan dans şekli ile *Rhythm and Blues*'un alaycı ve coşkulu mirasını devralan rock'n roll gençlerin kimliklerini bulması bağlamında hemen kabul görmüştür. Dolayısıyla rock'n roll, Beat felsefesi etkisiyle melez bir müzik türü olarak batı dünyasına damgasını vurmuştur. Büyük buhran zamanında doğmuş, 2. Dünya savaşı sırasında yetişkin olmuş beat denilen kuşak

büyük sosyo-ekonomik sıkıntılar içerisinde yaşamış sıra dışı bir nesildir. 1950'lerde yaşanan refah döneminde ise ABD soğuk savaşın da etkisi ile ailelerin, özellikle gençlerin hayat tarazlarını biçimlendirme amacıyla otoriteye itaat eden, toplumla uyumlu ve en önemlisi de cinsel özgürlüğü yasaklayıcı bir hayat tarzı dayatmak istemiştir. Bu baskılar karşısında direnen yeni genç nesil özellikle beat kuşağı yazarlarının³³ etkisinde kalarak onların toplumsal değerlere ve her türlü otoriteye karşı olan özgürlükçü hayat felsefelerini benimsemişlerdir (Güçyener, 2019).

Rock'n roll gençliğin o dönemde tarif edilemeyecek bir özlem duygusunun anlatımı ve kendini onunla özdeşleştirdiği bir sosyal direniş aracı olmuştur (Wicke, 2006). Rok'n roll'un her ne kadarda apolitik olduğu söylene de Robin Denselow'a göre rock'n roll en başından beri politiktir (Oktay, 2000). Fakat bu politikliklik direkt anlaşılabilir değildir. Bu politiklik davranışlara, yaşam biçimine yansıyan birtakım imajlar ile kendini gösterir. Denselow "Eisenhower döneminin umutsuz konformizm çağrısına yada en ufak bir farklılık karşısında duyulan paranoyaya meydan okuyan bir müzik olduğunu vurgular ve ekler: "Rock' n roll kendi çağının bir ürünüydü ve bu mutlu bir çağ değildi. ABD' de ve savaş sonrası yıllarda onarım ve baskının oluşturduğu bir birleşimle dalgalanmıştı" (Oktay, 2000, s.58).

O sıralarda kamuoyu teknolojik gelişmelerin esaretinde, tüketim çılgınlığı içindeydi. Rock and roll bir şimşek gibi ortalığı aydınlatarak gençlerin de duyguları ve bir iç dünyası olduğunu onlara hatırlatmıştır. Soğuk savaşın etkisini daha çok hissettirdiği bu zamanlarda rock and roll Amerikan değerlerinin karşı kutbunda yer alması bağlamında ABD tarafından bir tehlike olarak görülmüştür. Dolayısıyla gençler tarafından en ufak bir itaatsizlik devrimci bir hareket olarak algılanmıştır. Çünkü böyle bir hareket Amerikan konformist ve bağımlılığa dayalı sisteminin karşısında başka dünyaların da olduğu fikrini sıcak tutmakla özdeşleştirilmiştir. Buna rağmen yeni medya sisteminin hayata geçmesi ve televizyonun etkisini göstermesi ile aynı dönem ortaya çıkan rock'n roll medyanın ilgi odağı olmuştur. Daha önceki müzik tarzlarına medya bu denli ilgi göstermemişti. Televizyonun tırmanışa geçmesi diğer kitle iletişim araçlarının teenagerlar üzerinden ticari kazanç sağlamak için bir rekabete girmelerini tetikledi. Kitleye yaygınlaştırma, tüketim toplumu, ticari amaçla kullanma gibi

³³ Temsilcileri Allen Ginsberg, Jack Kerouac ve William S. Burroughs gibi Amerikan yazar ve şairlerdir. Jack Kerouac Beat hareketinin fikir babası ve aynı zamanda Beat Kuşağı'nın isim babasıdır. 1952 yılında New York Times dergisinde "İşte Bu Beat Nesli" isimli makale ile ilk defa Beat Kuşağı'ndan bahsedilmiş ve bu yeni hareketin varlığı resmileştirilmiştir. Bu hareketin temsilcileri toplumun normlarını, otoriter yönetimleri eleştirmiş, sanatın sansürlenmesine meydan okumuşlardır. (Güçyener, 2019, s.20).

kavramlar artık günlük yaşam dilinin vazgeçilmez unsurları oldu. Dolayısıyla rock'n roll modernleşme sürecinin bir sonucu olarak bir sembol halini aldı. Rock'n roll'un müzik ve dansla başkaldıran yapısı modernleşmenin bir nedeni değildi sadece belirtilerinden biriydi (Wicke, 2006).

“Elvis Presley ve Chuck Berry'nin katkıları olmadan; en azından, gerek müzik gerekse sosyo-ekonomik olgu olarak, rock and roll çok farklı olurdu” (Hatch ve Millward, 1993, s.102). Bu bağlamda, Elvis beyaz rock and roll'un sound yapısını ve şeklini belirlemiştir. Berry ise rock and roll müziğinin en iyi bestecisi ve gitarcısı olarak şarkılarındaki imgeler ve öğeler ile Amerika ve Avrupa'daki dinleyicilerin tavır ve isteklerini bünyesinde barındırmıştır. Her ikisi de şöhretleri ve yetenekleri sayesinde birleştirici bir rol üstlenmişlerdir. 1950'lere rock and roll'un damgasını vurması büyük oranda bu iki müzisyenin eseridir. Şahsiyetleri ve şarkıları rock'n roll müziği için bir referans niteliğinde olmuştur (Hatch ve Millward, 1993). Beyaz ve genç bir yorumcu olarak Elvis'in icra ettiği bu müzik, Amerika'daki yerleşik olan ırk ayrımcılığına meydan okurken, cinsel içerikli performansı ve isyankâr tavrı ile de beyaz gençlere cazip gelmiştir (Lord ve Snelson, 2018). Dönemin rock'n roll parçaları incelendiğinde bu protest tavır yerleşik Amerikan değerlerine karşı olan bir tavidir. Açık bir şekilde politik, ekonomik vb. eleştiri mevcut değildir. Amerikan değerler sitemini korumak için otoritenin baskıcı tutumuna karşı gençlerin bu kalıpları kırarak daha çok özgür bir gençlik yaşamı üzerine inşa etmek istediği protest bir tavidir. Bu protest tavır davranışlar, giyim kuşam ve dans ile gösterilmektedir.

Elvis Presley ve Chuck Berry'nin Avrupa'da taklitlerinin ortaya çıkması büyük hayran kitlelerinin oluşmasında etkili olmuşlardır. Özellikle işçi sınıfı ve kullandıkları ortak dil sebebiyle İngiltere bu ülkelerin başındadır. Özgürlük ve başkaldırının dili olan bu müzik türü 60'lı yıllarda Amerikalı sanatçılardan öykünme yoluyla İngiliz müzik grupları tarafından devralınmıştır. Kendi yaratıcılıklarını katan bu müzik toplulukları rock'n roll'u Batı popüler müzik hayatının yeni sesi haline getirmişlerdir. The Beatles, The Rolling Stones, The King, The Who, The Yardbirds ve The Animals gibi İngiliz rock'n roll grupları popüler müzik dünyasının zirvesine yerleşmişlerdir. Bu müzik grupları ise Amerika'da rock'n roll'un gelişmesine katkı sunan Chuck Berry, Little Richard, Buddy Holly ve Elvis Presley gibi müzisyenlerden etkilenmişlerdir. Bu İngiliz müzik grupları daha sonra blues, soul, rhytm and blues ve surf gibi Amerikan tarzlarını İngiliz erken dönem rock'ı ile birleştirerek ilgi uyandıran yeni bir biçimde sunmuştur. Bu yeni akım ile Amerikalı genç nesil beat kuşağı

temsilcileri yeniden kendini bulmuştur. Erken dönem İngiliz rock grupları parçalarında cinselliği daha az kullanarak yırtıcı şarkılar yaparken, ilerleyen yıllarda daha çok muhalif ve sistem karşıtı şarkılar yapmışlardır. 60'lı 70'li yıllarda karşı kültür hareketinin temsilci konumunda olan rock müziği Beat kuşağının felsefesini devam ettirerek her türlü otoriteye başkaldırmış ve özellikle savaş karşıtlığı ile müzik dinleyicilerine hitap etmiştir. Bu bağlamda Beat kuşağının önde gelen isimlerinden ilham almış ve geniş kitleleri etkilemiş müzisyenlerin başında The Beatles'ın üyeleri John Lennon, Paul McCartney, Bob Dylan, The Doors grubu lideri Jim Morrison ve klavyecisi Ray Manzarek gelmektedir. Bob Dylan 1963 yılında yayınlanan iki albümü 'Blowin in the Wind' ve 'Masters of War' ile politik içerikli söz yazarı ve şarkıcı olarak geniş kitleleri etkilemiştir. Bunların yanında hippie grubu olan The Grateful Dead ve savaş karşıtlığı üzerinden adından söz ettiren Jefferson Airplane gibi gruplar da örnek gösterilebilir (Güçyener, 2019).

Bob Dylan'ın, Soğuk Savaşın Kore'den sonra ikinci karşılaşması olan Vietnam savaşı sırasında yazdığı "Masters of War" şarkısı analiz edildiğinde, sadece savaş karşıtlığı yapmadığı, aynı zamanda spesifik olarak savaşa sebep olan ve ondan beslenen silah tüccarlarını ve hükümetleri de eleştirdiği anlaşılmaktadır. Bob Dylan parçanın bu bölümünde maske metaforu ile savaştan kimlerin fayda sağladığını, onların yüzlerinin ve amaçlarının insanlar tarafından bilindiğini, duvarların ve masaların arkasına saklanmalarının anlamsız olduğunu belirtiyor.

*Come, you masters of war/ Gelin, savaşın efendileri
 You that build the big guns/Büyük silahları yapan siz
 You that build the death planes/Ölüm uçaklarını inşa eden siz
 You that build all the bombs/Bütün bombaları yapan siz
 You that hide behind desks/Duvarların arkasına saklanan siz
 You that hide behind desks/Masaların arkasına saklanan siz
 I just want you to know/Sadece bilmenizi istiyorum
 I can see through your masks/Maskelerinizin arkasını görebiliyorum*

Bob Dylan'ın protest şarkıları daha çok folk müzik temellidir. Rock müzik türünde protest anlamda asıl kırılma The Who grubunun 1965 yılında yayınlanan "My Generation" şarkısı ile olmuştur. Yani bir anlamda bu parça ile rock tarihi başlamıştır. Aşağıdaki dizelerde anlatılmak istenen, gençlerin artık anneleri ve babalarının zamanındaki değerlere göre yaşamak istemediği üzerine bir eleştiridir. O dönemin Amerikan değerlerini ve aile yapısını sarsan sözlerdir bunlar. Vietnam savaşının gençler üzerinde yarattığı sendrom ve bağıntılı olarak hippie hareketinin hayat felsefesini anlatan sözlerdir. Bu bağlamda cinsellik ve uyuşturucu kullanımının arttığı bir dönem olarak eski nesilin, gençleri eleştirdiği bir dönemdir. Şarkıda geçen "etrafta dolaşanlar" sözü ile işe

yaramayan işsiz güçsüz hippiler kastedilmektedir. Önceki nesile seslenen The Who gençliği “bizi aşağılamayın, bizi eleştirmeyin, biz sizin gibi bu hayatı yaşamadan ölmek istemiyoruz” diye serzenişte bulunuyor. “Umarım, yaşlanmadan ölürüm” ifadesi de bir anlamda “hızlı yaşa, genç öl” ifadesinin bir tercümesi gibidir.

People try to put us d-down (Talkin' 'bout my generation)
İnsanlar bizi aşağılamaya çalışırlar (neslim hakkında konuşuyorum)
Just because we get around (Talkin' 'bout my generation)
Sırf etrafta dolaştığımız için (neslim hakkında konuşuyorum)
Things they do look awful c-c-cold (Talkin' 'bout my generation)
Yaptıkları şeyler korkunç derecede soğuk-samimiyetsiz görünüyor (neslim hakkında konuşuyorum)
I hope I die before I get old (Talkin' 'bout my generation)
Umarım yaşlanmadan ölürüm (neslim hakkında konuşuyorum)
This is my generation
Bu benim neslim
This is my generation, baby
Bu benim neslim, bebeğim

Bu dönemin rock türünde bir diğer protest şarkısı Jefferson Airplane grubunun “White Rabbit” şarkısıdır. 1967 yılında yayınlanan “White Rabbit” şarkısının sözleri Lewis Carroll tarafından 1865 yılında yazılan “Alice’s Adventures in Wonderland” adlı çocuk kitabından esinlenerek Grace Slick tarafından yazılmıştır (Güçyener 2019).

One pill makes you larger/Bir hap sizi daha büyük yapar
And one pill makes you small/Ve bir hap seni küçültür

Yukarıdaki sözlerle, romanda Alice’in içtiği bir iksir sayesinde başka bir boyuta geçmesi arasında bağlantı kurulmuştur. Parçanın bütününe bakıldığında sistemin ve aile yapısının baskısından sıkılan gençlerin uyuşturucu ile bu baskıdan kurtulabileceğinin anlatıldığı anlaşılmaktadır.

And the ones that mother gives you/Ve annenin sana verdikleri
Don't do anything at all/Hiçbir şey yapma
Go ask Alice/Git Alice'e sor
When she's ten feet tall/O on fit boyutunda olduğunda

Bu dönemin Amerikan sistemi ailelerden, Amerikan değerlerine uygun ve aynı zamanda vatansever çocuklar yetiştirmelerini istemektedir. Soğuk savaşın etkisi ile komünizm tehlikesinin zirvede olduğu bu dönemde herhangi bir devrimsel hareket girişiminin de önüne geçilmek istenmektedir. Bu şarkının yayınlandığı dönem gençler Vietnam savaşının sendromu ile psikolojik olarak çökmüştür. Aileleri tarafından gençlerin sisteme adapte edilmek istenmesinin yanında aileleri onların zararlı alışkanlıklara bulaşmamaları için de çabalamaktadırlar. Parçada, küçük yaşlardan beri zihinleri masallarla uyutularak büyütülen bu gençlerin günün birinde tavşan deliğinden bakmak isteyebileceklerini ve bu yüzden tepki görmemeleri gerektiğinden bahsedilir (Güçyener, 2019).

Yukarıdaki sözler ile gençlerin kızlar özelinde, başkaldırarak, aileleri gibi olmamalarının ve ailelerinin kontrolünde yaşamamalarının gerektiği anlatıldığı anlaşılmaktadır. Gençlerin bu zihin uyuşukluğundan kurtulmak için uyuşturucunun rahatlatıcı etkisini, uyuşturucu kullananlara sormaları gerekliliği, masal ile bağıntı kurularak “Git Alice’e sor” şeklinde ifade edilmiştir. Güçyener’e (2019) göre şarkının referansını oluşturan romanda krallığa, aristokrasiye, hukuk sistemine olan eleştiriler göze çarpar. Alice romanda kraliçeye, krala ve sürekli söylenen boynunu vurun sözlerine “Yeter! hepiniz birer iskambil kartısınız” diye tepki gösterdiğinde bu karakterlerin iskambil kartına dönüşmesi bu eleştirinin göstergesidir. Dolayısıyla romanla ilişkili olarak parçanın sözlerine bakıldığında açık bir şekilde toplumsal ve sistemsal bir eleştirinin yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla görülmektedir ki rock müziğinde bu dönem eleştiri dili daha açık ve daha geniş bir alanı kapsamaktadır.

2.4. KİTLESEL MÜZİĞİN ELEŞTİREL BİR NİTELİK KAZANMASI

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan ekonomik refah Avrupa'da ve ABD'de yönetimlerde ve eski nesilde muhafazakâr bir tutumun oluşmasını sağlamıştır. 60'lı yıllarda yetişkinliğe adım atma yolunda olan genç kuşak için bu durum hem bir toplumsal hedef hem de bireysellik bağlamında hiçbir şey ifade etmemiştir. Her şeyden önce refah sloganı, bu gençler için sınırlandırıcı ve mülkiyeti dayatan bir slogandır. Gençler hem kendi hem de ailelerinin refahını arttırmak çabası yerine kazan-tüket-kazan döngüsüne başkaldırdılar. Gençler topluma dayatılan, dönemin Amerikan sistemine (disiplin, eğlence karşıtlığı ve tekniğe) körü körüne boyun eğmeyi kabul etmediler. Dolayısıyla dayatma bir toplum yapısını reddederek isyan ettiler. Altmışlı yıllardaki gençliğin başkaldırısının Vietnam savaşına karşı olmak ve ABD'deki vatandaşlık hakları mücadelesi gibi politik içerimleri olsa da, gerçek içerim yaşamın ve mutluluğun karşısındaki rasyonalizme karşıydı (Wicke, 2006).

Hebdige, daha çok gençlik tarafından benimsenen rock ve türdeş müziklere angaje olan alt kültürün, dışavurumcu olduğunu, dolayısıyla egemen güçlerle, alt konumlara ve ikinci sınıf vatandaşlığa itilmişler arasındaki gerilimi yansıttığını söyler (Oktay, 2000). Dolayısıyla bir anlamda bu alt kültür, burjuva hayat tarzına ve yaratıcılığı sınırlayan kapitalizmin tektipleştiriciliğine duyulan kültürel tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2017). Bu bağlamda bir alt kültür olarak hippiler, insanların özgürlük anlayışını değiştiren, kişisel ve toplumsal olarak gelişimin umudunu aşılardan bir kuşak olarak 60'lı yılların sembolü olmuşlardır. Doğayı ve çiçekleri

kendilerine sembol olarak seçen bu alt kültür “çiçek çocuklar” olarak anılmışlardır. Hippiler de beat kuşağı gibi yaşam felsefelerini yansıtanın yolunu alternatif sanatta ve müzikte görmüşlerdir. Bu bağlamda özellikle müzik, sinema, tiyatro ve diğer sanat dalları vasıtasıyla yaygınlaşarak popüler kültür halini almışlardır. Hippilerin hayat felsefelerinin ve alternatif değerlerinin ifade aracı, rock müziği olmuştur. Bu bağlamda, sosyolojik bir kavram olarak açıklanan Hippi kültürü için 1969 yazında gerçekleştirilen Woodstock’ın özel bir anlamı vardır (Güçyener, 2019).

Woodstock’dan bahsetmeden önce Woodstock gibi bir müzik ve sanat festivalinin düzenlenmesine sebep olan sosyolojik koşulların irdelenmesi gerekir. 60’lı yılların batı ve sömürge toplumlar için kırılma noktası olduğu söylenebilir. İki dünya savaşının ardından Kore ve Vietnam savaşlarının yıkımı Amerikan gençliği tarafından kurulu düzene karşı büyük tepki oluşturmuştur. Bunun yanında, Avrupa ülkeleri de aynı durumdadır. Bu bağlamda, batı gençliği ve bazı aydınlar için anarşizm ve varoluşçuluk gibi bazı akımlar popülerleşmeye başlamıştır. Gençler, soğuk savaşın da etkisiyle batı ülkelerinin anti-demokratik uygulamalarına karşı, paralel olarak bütün dünyada yükselmeye başlayan devrimci hareketler ile kurulu düzeni eleştirmişler; adil ve yaşanabilir bir hayat yaratabileceklerine inanmışlardır. Bunu da rock müzik aracılığıyla ve hippie yaşam tarzını benimseyerek topluma angaje etmişlerdir. Dolayısıyla Vietnam sendromu psiko-sosyal olarak Amerikan toplumunu etkilerken, bu gençlik hareketi; Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joan Baez gibi müzisyenleri dinleyerek tepkilerini topluma göstermişlerdir. Nihayetinde 1968 yılına gelindiğinde kolektif özgürlüğün, bir araya gelmiş bireysel özgürlüklerden daha önemli olduğu bilinci oluşmuştur. Aynı zamanda 1968’deki bu hareket sadece kurulu düzene değil öncelleri olan ve kendilerini sisteme teslim eden “sosyal demokrat”, “komünist”, “ulusal kurtuluşçu” hareketlere de karşıdır (Mucu, 2013). Batı demokrasilerinde görülen bu öğrenci hareketleri sadece kapitalizme değil sosyalizme de karşı olması bakımından ilk olma özelliği taşır (Fraser, 2008: Öztürk’den 2017). Nitekim sol ve ulusal eğilimli bu sistemler başta halkın desteğiyle önemli reformlar yaptı ise de, toplumsal eşitlik, siyasal özgürlük ve uluslararası dayanışma alanlarında büyük hayal kırıklığına sebep olmuşlardır (Mucu, 2013).

Marcuse’ye göre yeni dünya sistemine entegre olan işçi hareketinden umut kesilmiştir. Artık, yeni toplumsal hareketin aktörü; öğrenciler, siyahiler ve üçüncü dünyadan gelen yabancılardır. 1848 devrimi ile devlet yapılarını ele geçirerek yeni toplumsal sistemi inşa hedefi, 1968 hareketi ile başarısızlığını ilan etmiştir. Yeni

mücadele anlayışı iktidarı ele geçirmek değil bütün iktidar ve hiyerarşik yapılardan özgürleşmek üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla yeni mücadele alanları insan hakları, ırkçılık karşıtlığı, kadın hakları, çevre savunuculuğu, savaş ve nükleer enerji karşıtlığı, alt kültür ve azınlık hakları gibi temaları içermektedir (Mucu, 2013). Bu bağlamda rock müziği 1964-1971 yılları arasında politik protest söylemin sözcülüğünü yapmıştır. Özellikle 1967 yılında rock müziğin politik söylemi en üst seviyeye çıkmıştır. Bu dönem rock müziği Amerikan ideolojisini tamamen reddetmiştir. Vietnam savaşına, ırkçılığa ve Amerikan değerlerinin tümüne karşıdır (Kutluk, 2020). Dolayısıyla dönemin bu koşulları ekseninde düzenlenen Woodstock³⁴ kültür ve sanat festivali 1969 yılına damgasını vurmuştur. Yarım milyon insanın katılımıyla büyük bir ilgi görmüş olan bu festival üç gün sürmüştür. Tarihin en büyük sosyal hareketlerinden biri olarak bu festivalde barışçıl ve insana değer veren yeni bir dünya sistemi için militarizm, emperyalizm, devlet baskısı ve muhafazarlığa karşı isyanın sesi en yüksek perdeden dile getirilmiştir (Güçyener, 2019).

2.5. ELEŞTİRİNİN GERİ ÇEKİLMESİ VE KİTSCH KURAMI

1970'lerin başında bireysel özgürlük ve toplumsal adalet isteyen kitleler ortak düşman olarak gördükleri müdahaleci devlet ve şirketlerin ittifakına karşı dava arkadaşlığı yapmışlardı. Bu kitleler için Vietnam savaşı karşı koyulması gereken ortak mesele olmuştur. Ayrıca devletin ve şirketlerin ittifakının çevreye verdiği zararlar, insanların tüketime yönlendirilmesi, toplumsal sorunlara yeterince ilgi gösterilmemesi, çeşitlilik ve bireysel davranışların devlet eliyle kısıtlanması diğer hoşnutsuzluk alanlarıdır. Bunların yanında, yurttaş hakları, cinsel haklar, üreme hakları da tartışılan konulardır. Dolayısıyla 1968 hareketine katılanlara göre ortak düşman olan devletin reformlarla revize edilmesi gerekmektedir (Harvey, 2015).

Ancak 1968 hareketinin toplumsal ölçüde karşılık bulmaması ve başarısızlığı bu hareketin içinde yer alanların umutsuzluğa kapılmasına neden olmuştur. Yani 68 kuşağı dünyayı kendi istekleri doğrultusunda değiştiremeyeceklerini anlamıştır. Yaşadıkları hayal kırıklığı bu kuşağın ortak politik taleplerden vazgeçmesine neden olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde içe kapanma ve bireyselleşmenin izleri müzikte de görülmüştür. 1968 hareketinin dili haline gelen rock müzikte eleştirinin yönü artık bir

³⁴ Ağustos 1969'da, küçük bir kasaba olan Bethel'de bir çiftlikte gerçekleştirilen Woodstock Müzik ve Sanat Festivali, 'Çiçek Çocuk' kültürünün zirveye ulaştığı nokta olarak tarihe geçmiştir. Woodstock Festivali'ne Joan Baez, Janis Japlin, The Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills, Nash and Young, The Band, Carlos Santana, Joe Cocker, The Who, Jefferson Airplane ve Jimi Hendrix gibi müzisyenler katılmıştır (Güçyener, 2019, s.82).

içe kapanmaya ve politikliğini kaybederek ruhsal çatışmaların ifadesine dönüşmüştür. Bu durum 1970 ve 1975’lerde Led Zeppelin, Black Sabbath, Pink Floyd gibi progresif rock gruplarında açıkça görülmektedir.

Bu süreçte yaşanan kültürel değişimlerin etkisi ile sanat üzerine yeni bir iddia ortaya çıkmıştır. 68 hareketinin başarısızlığı sonrası sanatta görülen radikal değişimler teorik anlatımını “kitsch” kuramında bulmuştur. Yaygın olarak Almanca kökenli olduğu bilinen kitsch terimi, Almanca-Türkçe sözlükte “kıymetsiz eser; zevksizlik” anlamlarına gelir. Özellikle, sanat ve estetik alanında, bir şeyin ucuza mal edilen, yaratıcılıktan ve özgünlükten uzak, ulaşılması zor gerçek sanat yapıtlarının taklit edilerek ortalama seviyeye indirgenmesi gibi ifadeleri kapsamaktadır. Türkçede tam olarak karşılığı bulunmasa da, kötü zevki itici bulmaya yönelik rüküş sözcüğü ile yakın anlamlar taşımaktadır (Solmaz, 2016, s.5).

Kitsch, Avrupada 1860’lardan sonra turistler için üretilmiş hediyelik eşyalarda uygulanan sanatsal anlayışla yakın ilişkili olarak kullanılmaya başlayan bir olgudur. 19. yüzyılın sonunda endüstriyel yaşamın kuşattığı popüler kültürün içinde yaygınlaşan bu olgu, sanatın metalaşması sonucu sanat yapıtlarının alınıp satılır hale gelmesi ile daha da belirgin hale gelmiştir. Aynı zamanda bu olgu, popüler kültürü yaygın hale getiren farklı toplum katmanlarının kendi kültürlerini oluşturması bakımından ilişkisel olarak önemlidir (Erol, 1999).

Greenberg’in belirttiği gibi bir yerde öncü varsa orada artçı da olur. Bu bağlamda öncünün ortaya çıkışı ile aynı zamana denk gelen sanayileşme ile Batıda ortaya çıkan bu yeni fenomen ile kromotipler, illüstrasyonlar, çizgi romanlar, cilalı süslü ucuz romanlar, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filimlerinin yanısıra popüler, ticari bir sanat ve edebiyat oluşmuştur (Greenberg, 2004). Dolayısıyla kitsch, yakın tarihli, kötü zevkle özdeşleşmiş bir fenomendir. Tarih sürecinde görece çeşitli biçimlerdeki güzelliğin, piyasanın arz talep dengesine bağımlı diğer malları gibi dağıtıldığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bir bakıma orta sınıfın boş vakit hazcılığını yansıtan orta sınıf zevkidir (Calinescu, 2013).“Greenberg çığır açan ‘Avangard ve Kitsch’ makalesinde (1939), *kitsch* estetiğini burjuva zevksizliğinin, popüler kültürün ve kültür endüstrisinin ifadesi olarak görür” (Artun, 2021, s.24). Dolayısıyla bu zamanda elitist biriciklik iddiası yerini parasal ölçütlere bıraktığından, güzellik olgusu, kolay imal edilen bir şeye dönüşmüştür (Calinescu, 2013). Kitsch, ortaya çıktığı kentlerden kırsal kesime taşınarak, hatta ulusal sınırları bile aşarak halk kültürlerini de bozmuştur. Sonuç itibari ile ilk evrensel kültür halini aldığı iddia edilmiştir (Greenberg, 2004).

Özellikle 2. Dünya savaşı sonrası buhranların sona ererek toplumsal düzenin tesis edilmesi ile birlikte yaygın olarak üretilen sanat eserlerinin sanatsal değeri olup olmadığı tartışmalarının başlaması sonucu çağdaş eleştirmenlerin büyük kısmı Harold Rosenberg'in popüler kültür değerlendirmesini kabul etmeye başlamışlardır. Rosenberg'e göre günümüzde kitsch sanatları ele geçirmiştir. Sanatlarda normatif bir çöküş yaşanmaktadır. Bu, özellikle de sanatsever bulmakla ilgili bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani avangart sanatçıların eserlerini takip edecek avangart sanatsever sayısı giderek azalmaktadır. Böylece toplumun mevcut örgütlenmesinde sadece kitsch bir varlık nedeni bulabilmektedir. 1960'lara gelindiğinde artık çağımızın sanatının kitsch olduğu iddiası yaygın olarak dile getirilmeye başlanmıştır (Rosenberg, 1965; Calinescu'dan 2013).

Greenberg'in gözünde *kitsch* "sentetik bir sanattır". Mekaniktir ve formüle dayanır. *Kitsch* aldatici deneyimler ve sahte duygulardır. *Kitsch* moda göre değişir ama aslında hep aynı kalır. Kitsch zamanımız yaşantısındaki düzmecelelerin şahikasıdır. Kitsch, müşterilerinden sadece paralarını talep eder (Artun, 2018, s.29).

Greenberg kitsch'i sentetik bir sanat olarak nitelendirmesine rağmen, günümüzde kitsch'in sanat olan ile olmayan bağlamında nerede konumlandırılacağına ilişkin belirsizlikler, hatta tartışmalar söz konusudur. Genel olarak bu tartışmada kitsch, iki temel yaklaşım ile değerlendirilmektedir. Birinci yaklaşım, kitsch'i estetik yetersizlik bağlamında yüksek, gerçek, öncü sanattan ayırmakla birlikte, yine de aşağı, yapay, kötü sanat olarak gören yaklaşımdır. Dolayısıyla dini, politik, davranış biçimi gibi formlar dışında bazı eserleri niteliyor ise kitsch sanattır. İkinci yaklaşım ise kitsch'in zaten yüksek sanat olamayacağı gibi kötü sanat dahi olmadığı yani sanat olmadığı yönündedir ki bu bakımdan başka bir kategoride değerlendirilmesi gerekir. Bu ayırmda Calinescu da Greenberg gibi düşünmektedir. O da kitsch'e "ticari sanat", "sahte sanat" ve hatta "çok biçimli sahte sanat canavarı" gibi nitelendirmelerde bulunmuştur. Her ikisine göre önemli olan, sahte sanat ya da kötü sanat ile gerçek sanat ayırımını yapmaktır. Bu görüşlere rağmen kitsch'i sanat yapanın ne olduğu ortaya konulamazken, öte taraftan kötü sanat dahi olmadığı yaklaşımı onun sanattan çok da uzak olduğunu söyleyememektedir (Özışık, 2008).

Çağdaş sanatın kitsch ile özdeşleştiği iddialarının sanatın günümüzde taşıdığı eğilimleri abarttığı söylenebilmektedir. Günümüzde avangartın eski gücünü kaybettiği açık olmakla birlikte, kitsch eserlerinin ortaya çıkmış olması avangartın ortadan kalkarak bütün sanatların kitsch'e dönüştüğü anlamına gelmemelidir. Öte yandan,

sanatın büyük ölçüde kültür endüstrisine angaje olması avangart'ın sonunun geldiğine kanıt olmamalıdır. Sanat eserleri bir yandan ticari alanda boy göstermesine rağmen, bütün sanat eserleri ticari amaçlarla yapılmamakta, sanatın sanat için yapılma kaygısı çağdaş akımlardaki bolluk hesaba katıldığında güncelliğini korumaktadır. Dolayısıyla günümüzde sanatsal yeniliklere ulaşma çabasının sonu gelmemiştir. Öte yandan, kitsch sanatta eleştirelliğin sonuna işaret eder. Buna karşılık, bir sondan bahsetmek yerine, geçmişteki avangart eserlerin eleştirelliğinin günümüzde zayıfladığını söylemek daha doğru olacaktır.

2.6. NEOLİBERALİZMİN DOĞUŞU VE MÜZİKTE YENİ ELEŞTİRİ

Neoliberalizmin doğuşu ile birlikte 1970'li yıllarda müzik türlerinden en dikkat çeken, bir müzik türü olduğu kadar bir yaşam felsefesi olma iddiası da taşıyan Punk'tır. Punk hareketini anlayabilmek için dönemin toplumsal koşullarına yakından bakmak gereklidir. 1975'den sonra derinleşen sermayenin krizi, yüksek enflasyon ve işsizlik gibi gelişmeler kapitalizmin yeni liberal politikalar vasıtasıyla biçim değiştirmesine sebep olmuştur. Neo-liberalleşme yaratıcı bir yıkımı, yani eski ekonomi politikasına ait kurumların yıkımını ve yeni ekonomi politikasına uygun kurumların inşasını ortaya çıkarmıştır (Harvey, 2015). "Ekonomi sahasında başlatılan yeni düzenlemeler, sosyal koruma kurumlarının, işçi sendikalarının ve emek piyasası korumalarının zayıflatılması, devletin küçültülmesi, tam istihdamın terk edilmesi, uluslararası mal ve sermaye piyasalarının geliştirilmesini kapsamaktadır" (Palley, 2014: Girgin'den 2021). Bu bakımdan neo-liberal politikaların uygulanabilmesi için toplumsal düzenin revize edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla yeni ekonomik politikalar, kültürel ve siyasal değişimlerle birlikte hareket ederek, toplumsal düzen tamamen değiştirilmiştir (Girgin, 2021). Bu değişim sürecinin yarattığı çalkantılar 1970'lerin ikinci yarısından itibaren müzikte yeni bir protest hareketin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir.

Punk rock, temelleri 1960'larda Amerika'da atılmış, daha sonra 1970'ler İngiltere'sinde kimliğini tamamen kazanmış bir müzik türüdür. Kelime, Amerika'da toplumsal statüsü düşük insanlara, benzer bir şekilde Kanada'da düşük derecede mesleğe sahip gençlere hakaret amacıyla kullanılmıştır (Laing, 2002: Alparslan'dan 2020). Günümüzde ise "zibidi", "serseri" veya "değersiz tip" olarak Türkçeye çevrilmiştir (Alparslan, 2020).

Punk kültürünün ortaya çıkmasına ve gelişmesine sebep olan toplumsal ve ulusal anlamdaki gerilimlerin etkisi görmezden gelinemez. Dolayısıyla bu gerilimlerin

etkisi ile çoğunlukla gençlerden oluşan punklar kendilerini toplumdan yalıtılmış ve kendilerine göre bir yaşam biçimi yaratma çabasına girişmiştir. Bu bakımdan, punk'ın anlaşılması için tarihsel gelişimi ve ardından felsefesini oluşturan fanzinlerin, kendin yap söyleminin, anarşizme, vandalizme, feminizm gibi karşı kültür öğelerine bakışının incelenmesi gerekmektedir. Zira, “feminizmden, gey ve lezbiyen eşitliğine; çevresel adaletten şiddet ve uyuşturucu kültürüne; iletişim ve topluluk bağlarından vejeteryanlığa, *Punk Felsefesi* oldukça geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır” (O'Hara, 2003, s.13).

Punk'ın 1960'larda Amerika'da temellerinin atıldığı yıllar, dünyada rock'n roll fırtınasının estiği yıllardır. The Beatles, David Bowie, Rolling Stones gibi isimlerin kariyerlerinin zirvesinde olduğu bir dönemdir. Müzik endüstrisi ise bu dönemde “bir sonraki yeni şeyin” arayışı içerisinde (Simonelli, 2002: Alparslan'dan 2020). “1960'ların Amerika'sı, en çok Afrikalı-Amerikalıların, Yerli-Amerikalıların ve kadınların sivil haklar için verdiği mücadelelerle gündeme gelen bir dönemdir. Ancak dönemin “problem müziği” olarak görülen rock'n roll, en azından 70'lere ve Vietnam Savaşı'na kadar yeterince politikleşmemiş, endüstriyi yeni bir müzik türünün doğuşu için açık bırakmıştır”(Alparslan, 2020, s.41). Bu bağlamda rock müziğinin hem politikası hem de faaliyetlerine alternatif olarak gösterilebilecek tek müzik türü “Punk Rock” yada “Punk” olmuştur (O'Hara, 2003). Punk'ı 1970'lerin başlarında rock müziğinden ayıran özellik ise, ideolojik konulara takındıkları hassasiyettir. Bu konuların çözümünün ise anarşi ve devrim yoluyla olabileceğine inanmalarıdır (Hatch ve Millward, 1993).

O'Hara'ya göre, punk müziğini yaratanlar New York'lular olsa da politikliğini ve renkliliğini İngilizler popülerleştirmiştir (O'Hara, 2003). Müzikal ve tarz anlamında İngiltere'de punk'ın yükselişi, 60'lı yıllarda Amerika'da kurulan The Velvet Underground, New York Dolls ve MC5 gibi grupların öncülüğü sayesinde olmuştur (Alparslan, 2020). “Ancak belki de İngiltere'de yükselecek punk kültürünün en büyük alt yapısını oluşturan isim New York Dolls ve Malcolm McLaren'ın yaratmaya çalıştığı “kışkırtıcı” stil anlayışıdır. Daha sonra Sex Pistols'un menajerliğini yapacak olan McLaren'ın ilk projesi New York Dolls olmuştur” (Alparslan, 2020, s.42). Bu dönemde rock starların büyüklük hezeyanı ve gösteri endüstrisinin açgözlülüğü Malcolm gibi diğerlerini de bıktırmıştı. Malcolm, kışkırtıcı ve kendinden öncekileri gibi çılgın, enerjik yeni bir grup bulma arayışına girişti. 1976'da “Never Mind The Bollocks” albümü ile Sex Pistols'da aradığını buldu (Dister, 2009). McLaren'e göre, “Sex Pistols dünyanın

kulaklarını açacak bir güç anlamını da taşıyabilir ve sonuçta da müzik ve politikayı birleştirebilirdi. Sex Pistols işte bunların hepsiydi” (Marcus, 1980: Hatch ve Millward’dan 1993).

1970’li yıllar, İngiltere’nin ekonomik kriz ile boğuştuğu yıllardır. İngiltere’de bu dönemin iç gerilimleri gençliğin her türlü otoriteye başkaldırmasına ve anarşist eylemlere yönelmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla, punk kültürünün kimliğinin bu dönemde İngiltere’de oluşması bir tesadüf değildir (Alparslan, 2020). “1976 yılının sonlarında punk akımı, İngiltere’de önemli bir kültürel fenomen olarak tarih sayfasında yerini almıştır. Saldırgan tişörtler, deri ceketler, çiviler, çöp poşetleri, çivili bantlar ve mücevherler, çengelli iğneler, esaret ve S&M kıyafetleri gibi farklı giyim tarzları aracılığıyla genç isyanı ifade eden punk yeni bir alt kültürün oluşumuna yol açmıştır” (Enes, 2022, s.398).

İngiltere’de, sosyal durumları kıt işçi sınıfından ve çoğunluğu beyaz olan bu gençler, dönemin hoşnutsuzluklarını punk müziği ve punk tarzı ile dile getirmişlerdir (Henry, 1989: O’Hara’dan 2003). Bu bağlamda punk şarkılarının çoğunluğu sosyal aktiviteye çağrı ve bireysel deneyimlere özgüydü. Fakat Sex Pistols, kötü şöhreti sebebiyle, ana akım medya tarafından uyuşturucu kullanımı, ahlaki yozlaşma ve anarşistlikle özdeşleştirilmiştir. Ana akım medyaya göre punk-rock’ın öncüsü olan Sex Pistols, ilk teklisini *Anarchy in the U.K* adıyla 1976 yılında yayınlamıştır. Ardından ikinci teklisini 1977’de *God Save the Queen* adıyla çıkaran grup şarkı sözleri, görünüşleri ve medyadaki davranışları ile müzikte ahlaki yozlaşma endişesinin artmasına sebep olmuştur. Kışkırtıcı sözleri olan *God Save the Queen* şarkısı ve kıyafetlerinde gamalı haç ile İngiltere bayrağı gibi sembolleri birlikte kullanan Sex Pistols basın tarafından “hain”likle suçlanmıştır. Ancak ana akım medyanın dağıtımını engellemeye çalıştığı bu 45’lik insanların daha çok ilgisini çekmiş ve şöhretleri daha da artmıştır. (Alparslan, 2020).

Sex Pistols’ın *God Save the Queen* şarkısında dans etmenin ve müzik yapmanın uyarıcı hazzını ve nihilizmi görmek mümkündür (Hatch ve Millward 1993). Bu bakımdan aşağıda yer alan şarkı sözleri analiz edildiğinde bu nihilistlik açıkça görülmektedir. Parçanın bütününde Monarşi karşısında toplumun değersizliği anlatılmaktadır. Parçada kullanılan İngiliz Milli Marşındaki “Tanrı Kraliçeyi veya Kralı Korusun” sözü ile İngiltere’nin monarşik sistemine saldırı ironik bir anlatımla dile getirilmektedir. “Kraliçe insan değil, moron” sözüyle onun kukla yada sadece bir figür olduğunu ve bu gelenek yapısının anlamsızlığı eleştirilmiştir. “İngiltere rüya görüyor”

sözleriyle içinde bulunulan ekonomik olumsuzluklar karşısında şanlı geçmişleriyle oyalanmanın bir öneminin olmadığı ve artık gençlerin gelecek umudunu yitirdiği anlatılmaktadır. Bu bağlamda punk'ın “Kendin Yap” felsefesi bu düşünceden doğmaktadır. “Biz çöplükteki çiçekleriz! /Biz insan makinesindeki zehirleriz!” sözleri ile punk anarşizmine gönderme yapılmaktadır. Buradaki iki metafordan “çöplükteki çiçekler” ifadesi ile onlara göre bir sürü pisliğin içinde tek güzel şeyin kendileri olmasıdır. “İnsan makinesindeki zehirleriz” derken ise sistemin bu kötü gidişatının sebebinin punkçı gençlikte görülmesine vurgu yapılmaktadır. Son olarak ise “sizin geleceğiniz biziz” derken gençlere gereken değerin gösterilmemesi sitemkar bir şekilde ifade edilmiştir.

God Save the Queen

Tanrı kraliçeyi korusun / ve onun faşist rejimini! / Seni bir morona çevirdiler/Potansiyel bir hidrojen bombasına! /Tanrı kraliçeyi korusun! / O insan falan değil! / Gelecek yok / ve İngiltere rüya görüyor / Gelecek yokken günah nasıl olabilir? / Biz çöplükteki çiçekleriz! / Biz insan makinesindeki zehirleriz! / Bizler geleceğiz, sizin geleceğiniz!³⁵(Alparslan, 2020, s.44).

Sex Pistols'ın müziğinde yoğun bir şekilde keder ve nefret patlaması olduğu görülebilir. Dolayısıyla hayatın anlamsızlığını ve sinir bozuculuğunu ifade etmesi açısından mottoları “hayatı görüldüğü gibi karşıla, bizimle birlikte çılgılık at çünkü gelecek yok” tur (Henry, 1989: O'Hara'dan 2003).

Sex Pistols'ın punk'a verdiği kötü ünün boyutları o kadar büyüktü ki, kendileriyle aynı zamanda müzik yapan Clash ve Stranglers gibi diğer punk grupları ana akım medyada “punk” olarak değil, “radikal” ya da “ekstremist” olarak anılmıştı (Laing, 2002: Alparslan'dan 2020). Sex Pistols'ın ardından daha yıkıcı olarak ifade edilen politize bir grup olan The Clash sivrilmiştir. Onlardan sonra ise 1977'de rock'n roll'un isyanını tekrar keşfedecek olan yüzlerce grup çıkacaktır. The Clash, ekonomik kriz yüzünden işsizliğe sürüklenen ve sistemin dışına itilen gençlerin hayal kırıklığını seslendirmiştir. Bu gençler punk ile kendinden hoşnut şaşkınlara dönüşen hippilerin hümanist fikirlerine şimdi ekonomik krizden etkilenmiş bir kuşağın geleceğinin olmadığı “no future” kaygısını saptayarak cevap vermiştir (Dister, 2009).

Sex Pistols ve The Clash'ın ardından, 1980'lerde onlar kadar önemli bir punk grubu olan Crass punk sahnesine çıkmıştır. Crass'ın farkı, büyük müzik şirketleri ile anlaşma imzalamayı reddetmeleridir. Bu amaçla kendi bağımsız müzik şirketlerini

³⁵ Sex Pistols, God Save The Queen(1977).Tekli: God Save The Queen/Did You No Wrong (Alparslan, 2020, s.44).

kurarak şarkılarını kendileri kaydedip yayınlamışlardır (Alparıslan, 2020). Bu bakımdan punk, “müzik türü olarak 1960’ların garaj rock’ına³⁶ dayanmakla birlikte, DIY³⁷ yaklaşımını benimsemiş, müzik gruplarının kendi kendine kayıt yapmasına ve bağımsız plak şirketleri aracılığıyla dağıtılmasına olanak sağlamıştır” (Enes, 2022, s. 398).

“Kendin Yap” uygulamaları zamanla kitle kültürüne ve seri üretime karşıt olan bir slogana dönüşmüştür. Bu söylem artık sadece belli yaş gruplarının boş zamanlarını değerlendirmek için kullandıkları bir aktivite olmasının ötesinde, bütün toplumun uyguladığı bir aktivite birliğine evrilmiştir. Mesela insanlar soğuk savaş döneminde oluşan nükleer savaş endişesi ile nükleer sığınaklarını bile kendileri yapmışlardır. Kendin Yap uygulamaları, 1970’ler ve sonrasındaki toplumsal gerilimlere, genel anlamda artan işsizliğe, aynı zamanda punk faziinlerinin karanlık estetizmini ve nihilist söylemini yansıtabak şekilde, jeopolitik gerilimlere bir cevap niteliğinde kullanılmıştır (Enes, 2022).

Punk fanzinleri de, “Kendin Yap” sloganının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Artık fanzinler,³⁸ punk’ı öğrenmek isteyenler için müzik dergilerinin önüne geçmiştir. Bu bağlamda İngiltere’de 1977-1978 yılları arasında 50’den fazla fanzin çıkmıştır (Laing, 2002: Alparıslan’dan 2020). Popülerleşen fanzinler, geliştikçe alt kültüre ait haberlerin tanıtımını yapan bir yayın biçimine dönüşmüştür. Dolayısıyla punk müzisyenlerinin hayranları ile olan etkileşimini olumlu ölçüde etkilemiştir. Sonuç itibari ile fanzinler, dönemin gençlerine has kültürün, “Kendin Yap” kültürünü benimsemesi için bir öğrenme aracı haline gelmiştir. Bu örgütlenme biçimi günlük hayatta karşılaşılan her şeyi kullanarak bu fanların kendi giysilerinin yapımından, fanzilere, kitaplara ve hatta yemeklerini bile nasıl yapacaklarını gösteren eğitsel bir kaynak halini almıştır (Enes, 2022).

Punk grubu Crass “Kendin Yap” referansı ile kendi kayıt ve dağıtım şirketini kurarak, müzikal olarak bağımsızlığını sağlamıştır. Dolayısıyla anarşist sözler içeren şarkılar yapabilmiştir. Bu bağlamda punk’ın alt türü olarak anarko-punk ortaya çıkmıştır. Bu dönemde punk müziğinde amacı olmayan şiddet ve yıkımdan uzaklaşmış ve anarşist ideolojiye daha yakınlaşmıştır (Alparıslan, 2020). Bu bağlamda punkların büyük çoğunluğu siyasi ideoloji olarak anarşizmi tercih etmişlerdir. Komünizm ve

³⁶ Özellikle Kuzey Amerika’da 1960’ların ortalarında gençler arasında yaygınlaşan ve yüksek sesli tını ve vokaller nedeniyle banliyö yerleşimlerinin garajlarında çalındığı için bu sıfatla adlandırılan Rock müziğinin bir diğer alt türü olarak ortaya çıkmıştır (Güçyener, 2019, s. 75).

³⁷ Do It Yourself (DIY): Kendin yap.

³⁸ Fan”atik ve maga”zin” kelimelerinin birleşiminden oluşan, hayranlar tarafından yaratılan ve dağıtılan, dergilere alternatif basılı medya ürünleri (Alparıslan, 2020, s.45).

kapitalizmi kesinlikle reddetmişlerdir. Tabii punkların hepsinin Anarşizm'in³⁹ kuramını ve tarihini bildiklerini düşünmek yanıltıcı olur. Ancak hepsi, yönetici bir otoriteye karşı olarak bireysel özgürlüğün ve sorumluluğun önemsendiği ortak ilkeler çevresinde birleşmişlerdir (O'Hara, 2003). Dunn'ın 2012 yılında anarko-punklar ile yaptığı görüşmeler bu gerçeği ortaya koymaktadır.

100'ün üzerinde anarko-punk'la görüşme yaptığı "Anarcho-punk and Resistance in Everyday Life" (2012) isimli çalışmasında Dunn, anarko-punkların anarşist ideolojiye ne şekilde baktığı sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Çalışması sürecinde punkların anarşist teoriden çok praksisle⁴⁰ ilgilendiği sonucuna varmıştır. Kendisine "anarko-punk" diyen çoğu insanın anarşist düşünürlerin (Kropotkin, Bakunin, Goldman, Chomsky vb.) "adını bile duymadığını" söyleyen Dunn, anarşist teorisyenlere aşına olan punkların da "sabaha kadar teori okumamakla" gurur duyduklarını eklemektedir. Birçok punk'a anarşizmin ne olduğunu sorduğunda punk'lar cevap vermeye "Bana göre" diye başlamaktadır. Ancak yine de birçok insanın anarşi anlayışında benzerlikler bulmuştur: "hiyerarşilere karşı olmak ve karşılıklarına çıkan her yerde bunlara direnmek"(Dunn, 2012, s. 204-6). Anarşist teoriyi oturup tartışmalar da, anarko-punk'ların gündelik hayatlarını düzenleyiş biçimleri Dunn'a göre üç biçimde anarşist ideolojiyle uyumludur: işgal evleri, kendin yap etişini ilkesindeki kayıt şirketleri ve punk'ların global iletişim ağları (Alparslan, 2020, s.51-52).

Dunn ve O'Connor'a göre işgal evleri punkların kapitalist toplumdan uzaklaşarak kendi fikirlerini özgürce dile getirdikleri yerler olmuştur. Punk gruplarının "Kendin Yap" ilkeleri doğrultusunda kendi kayıt şirketlerini kurmaları ise yerleşik müzik endüstrisine bir alternatif geliştirmiştir. İletişim ağları ve ortak çıkarılan albümler punkların kapitalizmin etkisinden kurtularak alternatif bir iletişim ağının oluşmasını sağlamıştır. Bu, aynı zamanda anarko-punk sahnelerinin sürekli yenilenerek şekillenmesi için de önemli olmuştur (Alparslan, 2020).

Değişim isteyen punk'ların seslerini duyurmak için vandalizme başvurdukları da bir gerçektir. Otorite sahibi kişilere karşı şiddet uygulanması tartışma konusu iken, barışçıl ve barışçıl olmayan punklar, yöntem olarak mal ve mülke karşı şiddet kullanarak seslerini duyurmuşlardır (O'Hara, 2003). Hatta bu kapsamda, PE⁴¹'nin (1991) 11/12 sayılı cildindeki bir yazısında, Amerika'daki golf sahalarının inşa edilmesinin; hayvanların öldürülmesine ve çevre sorunlarına yol açacağına dair eylem çağrısı yapılması, punkların bu tür şiddet eylemlerine gönüllü oldukları göstermektedir.

"Golf sahasındaki her bir hedef deliğini etrafındaki düz çimen bölgesinin maliyeti 18.000 dolar ve bakımı için binlerce dolar daha harcanıyor. Dolayısıyla eğer azami zarar vermeyi amaçlıyorsanız, başlamak istediğiniz yer tam orasıdır. Söz konusu golf sahası bölgesini

³⁹ Bir ideoloji olarak anarşizm, temel olarak "Devlete ve devletin sistemleştirdiği, meşrulaştırdığı veya temsil ettiği otorite ilişkilerine karşı çıkmak" şeklinde tanımlanmaktadır (L. Williams, 2007:Alparslan'dan 2020).

⁴⁰ Bir teorinin veya fikrin harekete döküldüğü, şekillendiği ve gerçekleştirildiği süreç (Dunn, 2012:Alparslan'dan 2020).

⁴¹ PE (Profane Existence): Punk fanzini (O'Hara, 2003).

iyice bok etmenin bir yolu, üzerine sıvı klor veya yüzme havuzu asidi dökmektir (ikisi de yüzme havuzu malzemeleri satan dükkânlardan temin edilebilir). Benzin de aynı işi görür. Bu, pahalı çimenin sararıp ölmesini sağlar ve bunun tamiri yüklü bir miktar para gerektirir. Mümkünse bunu çimenler kuru iken yapın. Başka zehirli sıvılarla deneyler yapın; sabotaj eğlenceli ve eğitici olabiliyor!” (PE, 1991: O’Hara’dan 2003).

90’lara gelindiğinde ise punkta başka bir kırılma yaşanarak, sahnelerde ikinci dalga fenimist hareketten etkilenen kadın punkçılar öne çıkmıştır. Bu kadın punkçılar, punk’ın Riot Grrrl alt türünü ortaya çıkarmışlardır. Bikini Kill, Babes in Toyland, L7, Year Bitch, Bratmobile gibi kadın punkçılar şarkılarında taciz, ataerkil düşünceyle mücadele, lezbiyenlik, kadın dayanışması, kadın cinselliği gibi konularda sözlere yer vermişlerdir. Bikini Kill’in, konserlerinde erkekleri arkalara itip kadınları sahnenin önüne çağırmaları, punk sahnesinde feminist bir devrim olarak algılanmış ve övülmüştür (Alparslan, 2020).

2000’li yıllarda daha çok folk-punk ile yine eleştirel söylemler içeren bir punk türü ortaya çıkmıştır. Bu müzik türü, genellikle akustik gitarla telefonda yada evdeki bilgisayardan kayıt yapılabilen demokratik bir türdür. 2000’li yıllardan günümüze kadarki süreçte ise ana akım medyada adından söz ettiren punk şarkılarının çıkmaması punk’ın öldüğü kanısının oluşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda aslında punk artık olması gerektiği yerde, yani yeraltındadır. İnternetin dünyada yaygınlaşması sayesinde artık punk müziğin üretilmesi ve dağıtımı kolaylaşmıştır. Günümüzde punk müziğinin, hem müzikal anlamda üretilmesi hem de dağıtımı kolay olduğundan, büyük ölçüde müzik endüstrisine olan bağlılığı azalmıştır. Dolayısıyla dünyanın her yerine yayılmıştır (A.g.e).

Müzik tarihi incelendiğinde, toplumsal gerilimlerin ve otoriter yönetimlerin baskılarının arttığı, yani yaşam şartlarının çekilmez hale geldiği dönemlerde protest şarkılar yazılmıştır. Bu dönemlerde yazılan şarkılardaki protest çağrı aslında, toplumun müzisyendeki sesidir. Punk müziği de çoğunlukla blues, folk, rock, rap ve bir kısım etnik müzik, hatta ve hatta 1960’ların genelde enstrümantal olan cazı gibi protest, politik sözler içermektedir (Tezgör, 2012: Güçyener’dan 2019). Bu bağlamda, muhalif bir alt kültür müziği olan punk, bir toplumda yer alan sosyo-ekonomik seçkinlerin taakkümlerini yeniden kurmak istemelerine karşı oluşan sosyo-politik direncin bir boyutu olmuştur (Hall, 1979: Lull’dan 2000).

Dolayısıyla nostaljiden öte, küresel bir altkültür olarak punk’ın hala günümüzde varlığını sürdürüyor olmasına ilişkin Dorian Lynskey’ın tespiti önemlidir.

Her ne kadar punk’ın önde gelen figürleri (örneğin, The Clash’in efsanevi solisti Joe Strummer) artık ölmüş, yaşayanlar da kültür endüstrisinin çarkları arasında ezilmiş olsalar

da (*Sex Pistols*'ın solisti John Lydon'ın son olarak bir tereyağ reklamında boy göstermesi durumu) punk altkültürü varlığını sürdürmektedir. Punk terimi hâlihazırda evrensel nitelikli karşıt bir idealin ifadesi anlamını taşımaktadır... *Sex Pistols*'ın yakmış olduğu ateş, günümüze değin punk etkilenimli sayısız müzik akımının (*post-punk*, *anarcho-punk*, *NewWave*, *hardcore*, *grunge*, *riot grrrl*, vb.) ve grubunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Lynskey, 2012: Kabaş'dan 2012).

2.7. NEO-LİBERAL DÖNEMDE MÜZİĞİN YENİDEN TİCARİLEŞMESİ VE ELEŞTİRİNİN YENİ İMKANI

1980'lerin başı, her alana sirayet eden teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Müzik üretimi de bu teknolojik gelişmelerden nasibini almıştır (Prior, 2018: Ateşer'den 2022). Müzik üretim teknolojilerinin artması pop müzik sound'unun gelişmesine doğrudan etki eden bir unsur olmuştur. Bu doğrultuda müzik sadece sahnede icra edilen bir performans olmaktan uzaklaşarak ses stüdyolarının bir sürecini ifade eden bir kavram ve bileşeni haline gelmiştir. Mekanik ve elektrik teknolojisinin müzik yapımına etki etmesiyle birlikte erken dönem pop müziğinde tarz tanımlayan amaç, çağdaşlık üzerinden değerlemeye girmiştir (Lord ve Snelson, 2018). Dolayısıyla günümüzde dinlenen birçok pop müzik soundu bu teknolojik gelişmelerin ürünüdür (Ateşer, 2022). “Örneğin, tüm zamanların en çok satan albümlerinden biri olan Michael Jackson'ın *Thriller* albümü (1982) sadece müzik endüstrisinin o güne kadar hiç görmediği satış rakamlarına ulaşmakla kalmamış, aynı zamanda Jackson'ın küresel bir süper star olmasını sağlamıştır” (Ateşer, 2022, s.38). Pop müziğin gelişmesine etki eden unsurlardan biri de, Amerika'da 1981 yılında MTV müzik kanalının kurulmasıdır. Bu bağlamda müzisyenlerin yaratımlarını kitlelerine sadece işitsel olarak değil, görsel olarak da sunmayı düşünmeye itmiştir (Lull, 2000). Bu dönemde adeta bir pop divasına dönüşen Madonna'nın “akılda kalıcı dize-nakarât şarkı yapısıyla *Like a Prayer* videosu, cinsel ve dinsel imgelemin kışkırtıcı bileşiminde kullanıldığı tipik bir örnektir” (Lord ve Snelson, 2018, s. 138). Yine, George Michael'ın kışkırtıcı *Outside* klibi video kliplerin etkisini gözler önüne seren örneklerden biridir (Lord ve Snelson, 2018). Dolayısıyla bu dönemde müzik teknolojilerindeki gelişim ve MTV gibi müzik kanallarının açılması eğlence sektörünün genişlemesine sebep olurken, pop müziğin evrensel olarak yaygınlaşmasını sağlamış, aynı zamanda dans, moda ve eğlence kültüründeki değişimi beraberinde getirmiştir.

Pop müziğin 1980'lere damgasını vurmasında teknolojik ve dolayısıyla müzik endüstrisindeki gelişimin etkisi çok büyük olmakla birlikte, bu dönemde uygulamaya konulan yeni bir ekonomi politiğin rolü de yadsınamaz. Bu nedenle ilgili dönemdeki

ekonomik dönüşümlerin arka planına yakından bakmamız gerekir. 1970'lere kadarki elli yıllık Keynesçi modern-liberal politikalar, toplumu bireyin önünde görmüş ve bireysel özgürlükleri ikinci plana atmıştır. Aynı zamanda, uzun vadede, talep ağırlıklı bu modelin uygulandığı ülkelerdeki ekonomiye olumsuz etkileri de göz önüne alındığında en son olarak punk müziğinin nasıl ortaya çıktığını anlamak daha da mümkün hale gelmektedir (Aktuğ, 2019). Çünkü bu tarz müzikler, daha önce de belirtildiği gibi, seçkinlerin tahakküm yapılarına karşı alt kültürlerin muhalefet direncinin bir boyutunu oluşturur (Hall, 1979: Lull'dan 2000).

Neo-liberalizm, emekçilere ve tüm muhaliflere karşı kapitalizmin köklerini sağlamlaştırma projesidir. Yani, devletin bir çok işlevini ele geçirmek ve kapitalist sınıfın çıkarlarını egemen kılmak doğrultusundadır. Üstelik bu, devletin vatandaşlarına karşı temel görevi olan toplumsal refahı sağlama pahasına yapılmalıdır. Kriz dönemlerinde halkın yoksullaşması gözetilmeden finans kurumlarının kurtarılması öncelikli amaçtır (Harvey, 2015). Bu bağlamda neo-liberal yaklaşıma rağmen enflasyon, işsizlik devam etmiş, ücretsizler ve kadınlar gibi dezavantajlılar aleyhine güç dengeleri bozulmuş, kapitalist sınıf ise güçlenerek sınıfsal tabakalaşma daha da belirginleşmiştir. Öte yandan, neo-liberal politikalar bireyselleşmenin ve özgürleşmenin artması anlatısı ile beraber yürümüştür. Neo-liberalizmin amaçları doğrultusunda apolitik bir toplum yaratılmıştır (Sallan, 1999).

Depolitizasyon sürecinin önemli araçlarından biri, müzik, özelde de pop müzik olmuştur. Bu bağlamda apolitik kuşağa seslenen şarkılar, eleştiriden yoksun dans ve cinsel unsurları içeren pop şarkıları olmuştur. Zaten içerisinde haz, aşk, özlem gibi bireysel duygulara seslenen pop müziğinin doğası gereği protest olması beklenemez. Bu bağlamda Ongur ve Develi (2013), “neo-liberalizmin bireyselci retoriğinin etkisinin protest müziğin gücünü azalttığını, muhalif doğasının barındırması gereken toplumsal, siyasal, ekonomik olayları sözlerine taşımak yerine daha çok aşk, ikili ilişkiler gibi konuları ele aldığını savunur” (aktaran Sezer, 2019). Dolayısıyla pop müziğinin başlıca özelliği Swingewood'a (1996) göre, var olan statükoyu kabullendirmesi ve dinleyeni edilgenleştirmesidir. Bu yaklaşım Adorno'nun hafif müzik ile ilgili görüşlerini de yansıtmaktadır. Pop müzik, popüler müziğin içinde yer alan bir müzik türüdür. Adorno'ya göre popüler müzik türleri standart ve bayağıdır. Dinleyicisi de edilgen ve tektipleşmiştir; “dikkati dağılmış ve özensizdir, itaatkar ve duygusaldır” (Kuyucu, 2016, s.196).

Müzik teknolojisi ve buna bağlı olarak eğlence kültürü bakımından değişim, eleştirel müzik türlerinin (blues, folk, rock, punk, reggae gibi) popüler müziğin içerisinde erimesine ve eleştireliliğinin cılızlaşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda ticari eğlencenin dikkatli ve edilgen yapısı alımlayıcılarının da eleştireliliğini yitirmesini hedeflemektedir (Held, 1980: Kuyucu'dan 2016).

Ancak, bu dönemde popüler müziğin içinde konumlanmasına karşın rock müziğin eleştireliliğinin gündeme geldiği önemli bir etkinlik göze çarpar. Neo-liberal politikaların tüm dünyada belirginleşen sonucu, yoksullaşma sorunu olarak karşımıza çıkar. Bu küresel toplumsal sorun rock müziğin eleştirel dilini yeniden kullanıma sokmuştur. Dünyaca ünlü rock yıldızlarının bir araya gelmesi ile düzenlenen 1985 tarihli "Live Aid"⁴² konserleri neo-liberal dönemde yoksulluğun coğrafyası haline gelen Afrika kıtasına yönelik bir yardım etkinliği olarak ortaya çıkmıştır. Bu etkinlik neo-liberal koşullarda bile rock müziğin eleştirel misyonunun devam ettiğini ortaya koyan önemli bir örnektir⁴³. Aynı zamanda Soğuk Savaşın bitiş sürecinde insanlığın ortak sorunlarını elbirliği ile çözüme kavuşturma algısı bağlamında üretilmiş bir sahne gösterisi olarak da politik bir yanı bulunmaktadır (Kutluk, 2020).

1980 ve 1990'larda radyo formatlarındaki eğilime bakılacak olursa, gençlik kültürünün temelini oluşturan rock müziğinin düşüşe geçtiği görülür (Lull, 2000). "1990'ların başlarında ABD'de müzik listelerinde pop ve rap sanatçılarının (Madonna, M.C. Hammer, Vanilla Ice, Mariah Carey vs.) hakimiyeti görülmektedir" (Lull, 2000, s. 24). Fakat yine bu yıllarda rock müziği, Seattle'da özellikle Nirvana'nın başını çektiği "Grunge" ile yeniden küllerinden doğmuştur (Dister, 2009). Grunge müziği daha çok 90'lı yıllarda yirmili yaşlarında olan, X kuşağı olarak kabul edilen gençlerle

⁴² 13 Temmuz 1985'te Afrika ve özellikle Etiyopya'da açlığa dikkat çekmek ve yardım toplamak için Londra, Wembley ve Philadelphia, Kennedy stadyumlarında eş zamanlı gerçekleştirilen ve 150 ülkede 2 milyar insanın canlı olarak izlediği konser (Kutluk, 2020, s.88).

⁴³ Bu tezin bakış açısı, pop çağı olan 1980'li yıllarda rock müziğin eleştirel işlevlerini devam ettirdiği yönündedir. Ancak, neo-liberal dönemin kapitalist sistemle ilişkili önemli bir boyutu daha vardır. Bu doğrultuda, kapitalizm ile sanat ilişkisini yansıtabilecek bir örnek yine Live Aid konserleri üzerinden verilebilir. Live Aid konserinde Queen grubunun solisti Freddie Mercury piyano çalarken, piyano üstünde "Pepsi" bardaklarının olması düşündürücüdür. Fiske'ye göre direniş öğeleri kapitalizmin çocuğu olan popüler kültürün içerisine sistemi meşrulaştırmak için konulabilir. Yani karmaşık bir yapısı olan bu sistem, toplum üzerindeki tahakkümünü sıkı tutmak için protest yaklaşımları da sisteme dahil eder gibi yapar. Bu sayede sistemi demokratikmiş gibi göstererek egemenliğini tehlikeye atacak protest güçleri kontrol edebilir (Ertel,2018). Marksizm'in kapitalist koşullarda müziğe yönelik genel bakış açısını yansıtan bu yaklaşım önemli olmakla birlikte, yine de yukarıda verilen örnekteki gibi gelişmeler müziğin piyasanın güdümüne girdiği şeklinde anlaşılmalıdır. Kapitalizm sebep olduğu ekonomik eşitsizlikleri meşrulaştırmak için müzikal etkinlikleri zaman zaman finanse etmesine rağmen, bu durum müzisyenin kapitalizmin kontrolü altına girdiği anlamına gelmemelidir. Sisteme yönelik eleştirinin varlığı müziğin ve müzisyenin görece özerkliğinin devam ettiğini kanıtlamaktadır. Bu iddiamız sonraki tarihsel süreçlere yönelik analizlerimizde yeniden ele alınacaktır.

özdeşleştirilmektedir. Bu kuşak “kayıp kuşak”, “ben kuşağı” olarak tanımlanmaktadır (Çabuklu, 2010). Grunge’ın⁴⁴ kelime anlamı bu müzik tarzının felsefesi hakkında bize ipuçları vermektedir. Aynı zamanda, kendinden önceki dönemden süregelen pop müzik türlerinin şarkıcıları ve takipçilerinin abartılı ve renkli giyim stilleri ile kıyaslandığında, salaş, eski püskü giyim stili bize yine grunge’ın felsefesini anlamamız noktasında yardımcı olabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, yeni müzik tarzlarının ortaya çıkışı, içinde bulunulan dönemin sosyo-ekonomik koşullarının bir tezahürünü yansıtır. 1990’ların başı ekonomik durgunluğun ve finansal krizlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde işten çıkarılma kaygısı yaşayan yönetici orta sınıf ve medya sektörünün başında olan 40’lı ve 50’li yaşlarda olan konformist Baby Boom kuşağı, teknolojik aletler ve bilgisayarlar ile haşır neşir olan bu kuşağı kendileri için bir tehlike oluşturduğu varsayımı ile, işten kaytaran, tembel bir kuşak olarak günah keçisi ilan etmişti. Hatta bu yönetici Baby Boom kuşağının iyi eğitilmiş özgüvenli çocukları bile vasıflarının altında hiyerarşik ve bürokratik işlerde çalışmaktan bunalmış, umutları tükenmiştir. Sosyolojik olarak bakıldığında, bu dönemde ekonomik etkiler sebebiyle bu kuşağın ebeveynlerinin her ikisi de çalışmaktadır. Aynı zamanda boşanma oranları da artmıştır. Bu sebeplerden dolayı, bu kuşak unutulmuş, kayıp bir kuşak olarak yalnızlığa sürüklenmiş çocuklardan oluşmuştur. Bu bağlamda, X kuşağı mızımız, hiçbir işten anlamayan, oy kullanmayan, yurttaşlık ve ulus bilinci oturmamış, geleceğe dair planları olmayan bir kuşak olarak yansıtılmıştır. Aslında böyle kötü bir zamana denk gelmiş bu kuşak; yaratıcı potansiyeli olan, pratik, çözüm odaklı, günümüz internet çağının yaratıcısı olan kuşaktır. 1990’lı yıllarda yaşanan bu sosyo-ekonomik bunalım X kuşağını grunge ile buluşturmuştur (Çabuklu, 2010). Grunge müzik tarzının öncüsü olarak kabul edilen Nirvana grubunun 1991 yılında çıkardığı “Nevermind” (Boşver) albümünün ismi ve albümdeki şarkıların sözlerine bakıldığında, bireysel bir iç kapanma, yani toplumsal düzene yabancılaşmanın olduğu görülmektedir⁴⁵. Bu doğrultuda, “Nirvana orta sınıf dünyasının değerlerine, tüketim kültürüne tepki duyan huzursuz ve samimi gençlerin sıkıntısını dile getirmekteydi” (Çabuklu, 2010, s.141). Dolayısıyla grunge’ın ana teması, tüketim kültürünün egemenlik kurduğu mevcut değerler sisteminden duyulan bir hoşnutsuzluktur. Bu hoşnutsuzluğu diğer grunge

⁴⁴ Grunge (ing): kirli, eski püskü vb. (Çabuklu, 2010).

⁴⁵ Bu durum aynı zamanda Nirvana’nın şarkı yazarı Kurt Cobain’in ruh halinin de bir yansımasıdır. Kurt Cobain atlatamadığı bir depresyon sonucunda 1994 yılında intihar ederek yaşamına son vermiştir. Diğer önde gelen grunge gruplarının solistlerinin de benzer kaderi paylaşmaları tesadüfi değildir. Alice in Chains, Soundgarden ve Stone Temple Pilots gruplarının solistleri intihar, overdose gibi nedenlerle hayatlarını kaybetmişlerdir.

gruplarının şarkılarında da görürüz. Pearl Jam, Soundgarden gibi ünlü grunge gruplarının şarkı sözleri ve video klipleri incelendiğinde, Amerikan değerlerini reddettikleri görülür (Akay, vd., 1995).

Grunge grubu olan Nirvana'nın 1991 yılında çıkardığı Nevermind albümünün "Breed" parçasına bakıldığında, Amerika'da dönemin kötü ekonomik ve toplumsal sorunlarının gençler üzerindeki etkisi görülmektedir. Bu bağlamda kendileri de X kuşağının üyeleri olan Nirvana grubunun şarkılarında bu durumdan hoşnutsuzluk söylemini görmek mümkündür. Breed şarkısının sözlerinde üreme karşıtlığı (Antinatalizm) teması işlenmektedir. "Bu dünyaya çocuk mu getirilir?" söyleminin karşılığını şarkının sözlerinde görmekteyiz. Şarkının yazarı Cobain "bir ev dikebilirdik" ve "bir ağaç inşa edebilirdik" sözleriyle çocuk yapmak yerine başka şeylerin tercih edilebileceğini vurgulamaktadır. Kurt Cobain'in kendisi de parçalanmış bir ailenin çocuğudur. Kişisel durumunun yanında, bu dönemde ekonomik sorunlar ve boşanmaların artmasının, aile yapısının önemini yitirmesine sebep olması Cobain'i üreme karşıtı bir şarkı yazmaya sürüklemiştir. Öte yandan, 1990'lı yılların neoliberal koşullarında gençlerin yalnızlaşması ve içe kapanmasının antinatalizmi körüklediği söylenebilir. Dolayısıyla grunge müzik türünde ve bu şarkı özelinde bu gelişmelerin etkisini görmek mümkündür. Genel anlamda ise eleştiri cılızlaşmıştır. Mevcut eleştiri örtük sözlerde ve gençlerin boşvermişliğinde görülür. Açık bir şekilde politik bir eleştiri görülmez.

Breed (Nirvana)

*Even if you have/ Sizde olsa da
Even if you need/ İhtiyacınız olsa da
I don't mean to stare/ Baktığım anlamına gelmez
We don't have to breed/ Üremek zorunda değiliz
We could plant a house/ Bir ev dikebilirdik
We could build a tree/ Bir ağaç inşa edebilirdik
I don't even care/ Umrunda bile değil
We could have all three/ Tüm bu üçüne sahip olabiliriz*

Türün öncü grubu Nirvana'nın solisti Kurt Cobain'in 1994'deki ölümü ile grunge müzik düşüşe geçmiştir. 90'ların ikinci yarısından sonraki dönem, rock müzikte post-grunge dönemi olarak adlandırılabilir. "Post-Grunge müzik, grunge'ın sahip olduğu kaostan, sertlikten ve belirsizlikten uzaklaştıkça ana akımda görünür olmuştur. Bu görünürlük zamanla türü 'Pop-Rock'a çevirmiştir. Post-Grunge ve Pop-Rock tını ideallerini birçok müzik türünde duymak mümkündür. Rock müziğin tını mirasını değerlendiren bu tür, grunge müzikten sonra profesyonel stüdyoların da yardımıyla kalıplaşmış bir Ana-Akım Rock tınısı idealini oluşturmuştur" (Koç, 2021, s.78). Foo

Fighters, Bush, Nickelback, Green Day, The Offspring, Creed gibi gruplar bu dönem yüksek popülaritelere ulaşmışlardır. Alternatif rock formlarının başka müzik türlerinin formlarıyla buluşturularak yeni bir ‘‘sound’’ elde edilmesi, rock ve elektronik müziğin alt dallarının genişlemesini sağlamıştır. İngiltere’de Oasis, Placebo, Muse, Blur, The Prodigy, Massive Attack, Portishead, Mogwai vs. gibi gruplar, alternatif rock, indie rock, hardcore gibi türlerin doğmasında önemli etkiye sahiptir (Köse, 2016).

Post-Grunge döneme eleştiri bağlamında bakıldığında, şöhreti ile ilk akla gelen grup, İngiliz grubu Radiohead denebilir. Radiohead’in 1997 yılında yayınladığı ve 1998’de Grammy ödüllerinde yılın alternatif müzik albümü ödülünü alan ‘‘Ok Computer’’ albümündeki şarkılar incelediğinde, tüketim çılgınlığının, toplumsal yabancılaşmanın, içe kapanmanın ve siyasi yozlaşmanın eleştirisinin yapıldığı görülmektedir (Ok Computer, 2021). Bu bağlamda post-grunge döneminde rock formunun müzikal yapısı değiştiği gibi, şarkı sözlerindeki eleştiri dili de farklı mecalara kaymıştır.

Radiohead’in 1997 yılında yayımlanan Ok Computer albümde yer alan ‘‘No Surprises’’ şarkısı bu dönemde eleştiri dilinin farklı mecalara kaydığına güzel bir örnektir. Şarkıda modern kent hayatının keşmekeşliği eleştirilerek, doğaya kaçış özlemi dile getirilmiştir. Kent hayatının insanı kendine yabancılaştırdığının ifadesini en iyi bu şarkıda görürüz. Aşağıda şarkıda ‘‘yavaş yavaş öldüren bir iş’’ gibi kent yaşamının insan ruhunda açtığı yaralar ‘‘iyileşmeyecek çürükler’’ olarak ifade edilmiştir. Şarkıda kent yaşamı eleştirildiği gibi, soruna karşı bir çözüm önerisi de sunulmuştur. ‘‘Sessiz bir yaşam alacağım, güzel bir ev ve güzel bir bahçe’’ derken, kentten doğaya kaçış özlemi açık bir dille ifade edilmiştir. Yine aynı şekilde kentin rutin ve sürprizlere gebe hayatından kaçış ‘‘Alarmsız ve sürprizsiz’’ sözleri ile dile getirilmiştir.

*A job that slowly kills you/ Seni yavaş yavaş öldüren bir iş
Bruises that won't heal/ İyileşmeyecek çürükler
You look so tired, unhappy/ Öyle yorgun ve mutsuz görünüyorsun ki
/.../
I'll take a quiet life/ Sessiz bir yaşam alacağım
/.../
Such a pretty house/ Öyle güzel bir ev ki
And such a pretty garden/ Ve öyle güzel bir bahçe ki
No alarms and no surprises (get me out of here)/ Alarmsız ve sürprizsiz*

2.8. ELEŞTİRİNİN YAYGINLAŞMASI

1980’lerden günümüze popüler müziğe yeni bir soluk veren rap müziği ve daha sonra onun kültürünü tanımlayacak olan hip-hop, 1960’larda Newyork’un Westbronx bölgesinde filizlenmiştir (Lull, 2000). Rap akımının doğuşu, Jamaika’ya özgü birtakım

yerel müziklerin sentezinden çıkan reggae müziği ve dolayısıyla 1969 ve 1972 yılları arasında yayınlanan Bob Marley şarkılarının dünyadaki gençleri fethetmesi ile başlar. Bob Marley, başkaldırıyı melodiyle, romantizmi mizahla birleştirerek popüler müzikte devrim yaratmış ve Amerika’da birçok akımın doğmasına sebep olmuştur. Bu müzik tarzlarından en popüler rap’tir. Rap, Amerikan argosunda dedikodu yapmak ve doğaçlama yaparak konuşmak anlamındadır. Afro-karayip kökenli bir müzik türü olan rap’in antifonik (çağrı ve tepki) yapısı açık anlatım gerektirir. Doğaçlama olarak yapılan kaba ve ters cevaplar siyahların dışavurumcu kültürünün karakteristik özelliğinden kaynaklanır (Mcrobbie, 2013). Rap, müziğini, grafiti (duvar boyamacılığı) ve yeni bir dans olan breakdance ile harmanlayarak hip-hop kültürünü yaratır. Siyahilerin getto argosunda “hip” para, “hop” dans etmek anlamında kullanılmıştır (Attali, 2017). “Kökeni Jamaikalı DJ’lerin şarkı aralarında ya da çaldıkları müzikle birlikte, doğaçlama yorumlar ya da öğüt tarzı konuşmalarla yaptıkları toasting tekniğine dayanır. Sert köşeli bir kentli sound’dan, gençliğin kendisinin ifade etmeye yönelik karşı kültüründen ve elektronik ses teknolojisinden oluşturulmuştur” (Lord ve Snelson, 2018, s. 142).

Rap’in nitelikleri, rock and roll’un nitelikleri gibidir. Rock and roll’da olduğu gibi, çoğunlukla gençlerin özgürlük, marjinallik, eğlence, cinsellik gibi tutkuları ve kendi aralarındaki anlaşmazlıklarının tezahürü rap’te de mevcuttur. Övünge, öfkeli, çatışmacı ve aynı zamanda belirli konularda politik’tir. Siyah ile beyaz, zengin ile yoksulun aralarındaki gerilimleri konu edinir (Lull, 2000).

1980’li yılların başında daha da muhalif hale gelen MC⁴⁶’ler ile rap, siyahiler tarafından daha çok benimsenmiştir. 80’lerin ikinci yarısından sonra, beyaz dinleyiciler de hip-hop grubu Public Enemy’in “it takes a nation to hold US back” albümü, rock grubu Aerosmith’in rap grubu Run DMC ile düet yaptığı “Walk This Way” şarkısı ile, öte yandan Ice T ve Ice Cube gibi rapçiler sayesinde, içinde daha çok şiddet barındıran bir rap türü dinlemeye başlamışlardır. Bu bağlamda 1989’da Niggers With Attitude (N.W.A.) isimli rap grubu polis şiddetine vurgu yapmak için Fuck The Police gibi protest şarkılar yapmışlardır (Attali, 2017). Alt tür rap’ler arasından çıkan ve ana akım rap halini alan Gangsta⁴⁷ rap N.W.A. ile özdeşleştirilir. N.W.A.’in 1988 yılında çıkardığı Straight Outta Compton albümü ile popülerliği daha da artmıştır. N.W.A.’in ardından gelen Tupac Shakur ve Notorious B.I.G. gibi pek çok rapçi ise tehlikeli

⁴⁶ MC (Master Of Ceremonies): “Rap’te şarkı sözünü yazan, şarkıyı söyleyen , bas ve ritmi müziğe uyduran kişilere MC denir” (Lord ve Snelson, 2018, s. 142).

⁴⁷ “Sözleriyle ve temalarıyla, gangster yaşamını öne çıkaran rap stili” (Lord ve Snelson, 2018, s. 143).

sonuçları olan şiddete bulaşmıştır (Lord ve Snelson, 2018). Gangsta rap şarkıları çoğunlukla beyaz karşıtlığı, aşırı cinsellik, Yahudi karşıtlığı ve homofobik sözler içermektedir (Attali, 2017).

İngiltere’de rap Asian Dub Foundation, Fransa’da NTM grubu ile popülerlik kazanır. 1991 yılında Amerika’da Run DMC, LL Cool J, Wu-Tang Clan, 1992’de De La Soul gibi gruplar rap’i müzik listelerinin yukarisına taşırlar. Artık sözlerdeki şiddet o kadar fazladır ki, politika’nın gündemine girmiştir. Buna rağmen artık rapçileri, geçmişte Jim Morrison gibi lanetlenmiş şair-müzisyenleri cezalandırdıkları gibi cezalandırmak mümkün değildir. Bu noktada politikacıların yapabildikleri tek şey, rap’i kınayarak halka şikayet etmek olmuştur (Attali, 2017).

Genel olarak sözlü anlatıma dayalı olan rap müzikte, argo, küfür ve müstehcenliklere yer verilmiş olması rap hakkında olumsuz yaklaşımlara sebep olmuştur (Kutluk , 2020). Kökeni Jamaikalı DJ’lere dayanan rap, bu DJ’lerin şarkı arasında yada yapılan müzikle birlikte öğüt ve doğaçlama yorumlarına dayanan bir müzik türüdür (Lord ve Snelson, 2018) . Bu bakımdan, geçmişte cazda olduğu gibi, rap de doğaçlama ile günümüz müziğinin totaliter yapısının çöküşünü ilan etmektedir (Attali, 2017).

Dolayısıyla şarkı listelerindeki başarısı ve dijital platformlardaki dinlenme ve video kliplerinin izlenme sayıları göz önüne alındığında, rap’in küresel anlamda günümüzün popüler kültürünün önemli bir müzik formu haline geldiği görülmektedir (Lord ve Snelson, 2018). Rap müziği, geçmişten günümüze sadece siyahilerin maruz kaldığı ayrımcılığın değil, bütün coğrafyalardaki sosyo-ekonomik, hatta kişisel gerilimlerin bir anlatım aracı olarak işlevini devam ettirmektedir. Başlarda siyahilerin üretimi olan ve siyahilerin kendileri ile bağdaştırdıkları kültürel bir kimlik ögesi iken, artık küresel anlamda kültürel bir form olarak eleştirel müziğin içerisinde tanımlanmıştır.

Sonuç olarak, müzik 19. yüzyılda avangart iken, 20. yüzyılda kitleselleşmeye başlamıştır. Bunun sebepleri ise bu yüzyılda yaşanan sosyal, ekonomik ve siyasal gelişmelerin toplumsal yapıyı değiştirmesidir. Toplumsal yapının değişmesi de müzik anlayışının değişmesini beraberinde getirmiştir. Müzikte kitleselleşme Amerika’da siyahilerin müziği olan blues’un köken alındığı, caz, rock’n roll ve rock türleri ile olmuştur. Kitleselleşme, gramofonun icadı ile cazın Amerika’dan Batı’ya yayılması ile başlamıştır. Kültür endüstrisinin bir ürünü haline gelmesine rağmen, caz müziğin protestliğini dönemin şarkılarında görmek mümkündür. Müziğin popüler kültüre

dönüşmesi ise müzikte bir devrim olarak 1950'lerde rock'n roll'un ortaya çıkması ile gerçekleşmiştir. Rock'n roll modernleşmenin sembolü olarak gösterilmiştir. Rock'n roll müziğinde gizli bir politik tavır mevcuttur. Bu politik tavrı şarkı sözlerinden ziyade yaşam biçiminde ve davranış şekillerinde görmek mümkündür. Ardından gelen rock müzik ise 60'lı 70'li yılların karşı kültür hareketinin temsilcisi olmuştur. Beat kuşağı yazarlarından etkilenen dönemin rock müzisyenlerinin her türlü otoriteye ve özellikle Vietnam savaşına karşıtlığını şarkı sözlerinde görmek mümkündür. Rock müzikte bu dönem eleştiri dili açık ve daha geniş bir alanı kapsamıştır. Ancak 1968 hareketinin başarısızlığı rock müzikte etkili olan eleştiri dilinin yerini içe kapanma ve ruhsal çatışmaların ifadesinin almasına sebep olmuştur. 68 hareketinden sonra dönemin kültürel yapısı kendini sanatta yeni bir iddia olarak ortaya çıkan Kitsch'de bulmuştur. Bu dönemde avangart sanat devam etmektedir ancak eleştireliliği zayıflamıştır. 1970'lerde ortaya çıkan neoliberal politikalarla birlikte 1975'ten sonra baş gösteren ekonomik sorunlar gençlerin punk müziği ile tanışmasına ve kendilerini toplumdan yalıtarak kendi yaşam biçimlerini oluşturmalarına zemin hazırlamıştır. Bu tür müziğin protest dili ise her türlü otoriteyi reddetmek üzerine kurulu anarşist eylemi övücü bir dildir.

1980'lerde teknolojik gelişmeler ile birlikte pop müzik sound'u gelişmiştir. Bu dönemde uygulanan neoliberal politikalar bireyselleşme ve özgürlüklerin artması anlatısı üzerinden apolitik bir toplum inşa etmiştir. Depolitizasyon sürecinin araçlarından biri, pop müzik olmuştur. 1980 ve 1990'larda rock müzik, rap ve pop müziği karşısında çöküşe geçtiği sırada grunge türü ile küllerinden yeniden doğmuştur. Bu türde 90'ların neoliberal politikalarının etkileri olan yalnızlaşma ve içe kapanma temaları şarkı sözleri üzerinden boşvermişlik eleştirisi ile kendini göstermiştir. Öte yandan, 1980'lerden günümüze kadar popüler müziğe yeni bir soluk veren rap müzik küresel kültürel bir form olarak eleştirel müziğin içinde konumlanmıştır. Rap müzik, başlangıcında siyahilerin dışavurumcu karakteristlik bir kimlik ögesi iken, günümüzde küresel anlamda sosyo-ekonomik hatta kişisel gerilimlerin anlatım aracı olarak işlevini devam ettirmektedir. Dolayısıyla, bu bölümde müziğin Batı coğrafyasındaki dönüşümü ve gelişmesi üzerinde durulurken, Türkiye'nin bu süreçlerden Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet Dönemi ile birlikte etkilenmeye başladığı görülmektedir. Bu süreçler çalışmanın 3. bölümünde ele alınacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İNŞA, DEĞİŞİM VE ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MÜZİĞİN TÜRKİYE
SERÜVENİ

3.1. TARİHSEL SÜREÇTE TÜRKİYE’DE MÜZİĞİN SEYRİ

3.1.1. Geleneksel dönem

13. yüzyıldan önce Türk müziği hakkında edinilen bilgiler kısıtlıdır (Öztuna, 1987). Türk kültür tarihinin ise M.Ö 3000’de Altay Döneminde başladığı bilinmektedir. Bu bakımdan Altay-Türk kültürü ve dolayısıyla Altay-Türk müziği bu tarihten itibaren ele alınmıştır. Altaylılar ilk yurtlarından M.Ö. 2000’lerde ayrılarak, Moğol bölgesini, Orhun ve İrtiş boylarını da etkileyerek yeni yurtları olan Orta Asya’ya yayıldıklarında Türk müzik kültürünün temellerini de hazırlamışlardır (Ak, 2000: 34).

Türklerde ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına, Altay Türkleri “Kam”, Kırgızlar “Baksı”, Tonguzlar “Şaman”, Yakutlar “Oyun” Oğuzlar “Ozan” derlerdi. Zamanla Kamlar “büyücü-çalgıcılık”, Ozanlar da “şair-çalgıcı”lık görevini üstlendiler. “Alpler devrini terennüm eden asıl sanatkarlar işte bu ozanlardı ve ta Hunlardan beri ozanları ve kopuzları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu” (Köprülü, 1966: Tanrıkorur’dan 2005). Geleneksel Türk müziği, Türklerin genel anlamda askeri amaçlı kullandıkları Orta Asya müziğinin, Anadolu’ya gelene dek geçtikleri coğrafyalardan, İslam dinine geçtiklerinden sonra ise İran ve Arap sanatından ve Osmanlı’nın hüküm sürdüğü coğrafyalardaki zengin kültürlerden etkilenmesi sonucu oluşmuştur (İlyasoğlu, 2009).

Orta Asya’dan Anadolu topraklarına uzanan geleneksel Türk müziği, klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak iki kolda gelişmiştir. Birinci kol, Türk Halk Müziği veya Ozan müziği⁴⁸’dir. Say’a (1992) göre halk müziği, “Toplumların bütün boyutları ile hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumun kültürünü yansıtan sözlü ve sözsüz eserlerdir” (aktaran Yücedağ, 2021). “Türk folklor veya halk musikisi, ozanlar ve –daha sonra-aşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik vasfı içinde ad konmadan bestelenen (yakılan) Türkü vb. deyişlerle, kır hayatı töresinin yarattığı çeşitli oyunlardan meydana gelir” (Tanrıkorur, 2005, s.189).

Ozanlar, Türk tarihinin başından beridir kopuz çalarak ordunun kahramanlıklarını öven, Köprülü’ye göre “sonranın saz şairlerinin dedeleri”dir. 15. yüzyılda ozanlık yerini aşıklığa bırakarak gelenek günümüze kadar gelmiştir (Erdener,

⁴⁸ Bu konuda ozan geleneği içinde yer alan Türk Halk Müziği sanatçısı Arif Sağ’ın açıklamaları aydınlatıcıdır: “Ozan müziği genellikle eğlence dışı bir müzik türüdür. Akıl verici, öğretici, uyarıcı bir tarzı vardır bu müziğin. Devletle halk arasında uyarıcıdır. İnsanın sosyal yaşamını düzenlerken, yapması gerekenler, yapmaması gerekenler konusunda uyarıcıdır” (Yurga, 2002, s.13).

1977: Tanrıkorur'dan, 2005). Dolayısıyla, “Geleneksel Türk Halk Müziği 1950'lere değin, Karacaoğlan, Koroğlu, Pir Sultan Abdal, Aşık Veysel, Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Aşık Mahsuni Şerif gibi ozanlarla aşıklık geleneği can bulmuştur” (Yurga, 2002, s.13).Türk Halk Müziği, ozanlar ve daha sonra aşıklar tarafından aşk, gurbet, keder gibi dünyevi konuları dile getirdiği gibi, aktarıcı özelliği ile tarihsel olarak da geleceğe ışık tutmuştur. Dolayısıyla ozanlar ve aşıklar, sadece sazı sözü değil, tarih ve gelenek aktarıcılığı ve öğreticiliği gibi bir görevi de yerine getirmişlerdir.

Geleneksel Türk müziğinin diğer bir kolu, klasik Türk müziği'dir. Klasik Türk müziğinin icra edildiği yerler başta saray, tekkeler, Mevlevihaneler'dir. Bu müziğin çıraklara aktarımı nota vb. teknik isteyen uygulamalar üzerinden değil meşk etme usulü ile takrara dayalı, göstererek öğretme şeklinde uygulanan ustadan çırağa doğru gerçekleşmektedir (Etil ve Öğütle, 2012). Bu musikinin tarihsel süreci 13. yüzyıl ile başlar. 13. yüzyıl, Anadolu Selçuklu Devleti'nin Moğol istilasına uğradığı ve İslami Türk Edebiyatı'nın geliştiği bir dönemdir. Yüzyılın ortalarında Yunus ve Mevlana Celaleddin Rumi yüksek Türk kültür hayatının günümüze kadar devam edecek temellerini atmışlardır. Anadolu Türk kültürü için ise bu görevi üstlenen Hacı Bektaşî Veli'dir. Yine bu yüzyılda dünyada yetişmiş birkaç deha isimden biri olan Azeri Türkü Safiüddin, Türk müziği ilmini sistemleştirmiş ve günümüze kadar aynı çizgide gelmesini sağlamıştır. Safiüddin'den sonra 15. yüzyılda sadece bu devire değil, bütün klasik Türk müziği'ne tesir etmiş ünlü bestekar ve müzik bilgini Hoca Hafız Abdulkaadir Meraği gelmiştir. Meraği, Timur ve II. Murat tarafından himaye edilmiştir. 16. Yüzyıl, bütün Türk coğrafyalarında atılımların yapıldığı “Türk Yüzyılı” olarak bilinir. Fakat müzik alanında durağan bir dönemdir. 17. yüzyıl da ise müspet ilimler durağanlaşır, güzel sanatlar parlar. Bu dönemde klasik Türk müziği'nin ünlü bestekarı Itri Efendi hem dini hem de din dışı eserler üretir. Bunlardan en ünlüsü camilerde okunan Segah Tekbiri'dir. Çömlekçi Zade Recep Çelebi, Itri'nin hocası olan Hafız Post (Tanburi Hanende Mehmed Çelebi), bestekar Solak-zade (Mehmed Hemdemi Çelebi), ceng ve Ney vitüözü Yusuf Dede, bestekar Köçek Mustafa Dede, saz eserleri bestekarı Eyyubi Mehmed Çelebi, mehter bestekarı Zurnazenbaşı İbrahim Ağa, Seyyid Mehmed Nuh Efendi bu dönemin önemli virtüöz ve bestekarlarıdır. Bu dönemde Türk halk müziği ve klasik Türk müziği henüz ayrılmamıştır (Öztuna, 1987).

18. yüzyıl Osmanlı'nın duraklamadan gerilemeye geçtiği bir dönemdir. Bu dönemde Itri'nin geleneğini takip eden müzik daha çok gelişir. Lale devrinde sanat daha ılımlı ilerler. Dönemin padişahı III. Ahmet ve arkasından gelen I. Mahmut sanat ve

kültür'ü himayesine alır. 18. yüzyılın ortalarına kadar klasik Türk müziği ve Türk halk müziği birbirine çok yakındır. Fakat yüzyılın ortalarından sonra 3. Selim ekolünün oluşmasıyla klasik Türk müziği, Türk halk müziği ile olan bağlantısını koparır. Buna rağmen Türk halk müziği, klasik Türk müziği ile etkileşimini devam ettirir. Yüzyılın ilk yarısında Şeyh Osman Dede, Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Tab'i, yüzyılın ikinci yarısında III. Selim, Mehmed Ağa ve Sadullah Ağa, deha eseri gösteren bestekarlardır. III. Selim dönemi Türk müziği tarihinde yeni makamların denendiği ve bestekarlığın zirve yaptığı ekol bir dönemdir. Klasik Türk Müziğinin son safhası olarak, yeniliklerin arandığı geçiş dönemidir III. Selim, Nizamı Cedid kanunları ile yenileştirme hareketlerine girişirken müziği de ihmal etmemiştir. Müzikte, Batı müziğine olan ilginin artması ve 1826'da gerçekleşen Vak'a-i Hayriye ile Türk tarihinde Cumhuriyetten sonraki en büyük inkılabın gerçekleşmesi, yeni yol ayrımlarına yönelmeyi beraberinde getirmiştir. Yenileştirme hareketleri ile bütün klasik değerler zayıflamıştır (A.g.e).

Türk müziğinin tarihsel süreci incelendiğinde, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken geçtikleri coğrafyalarda etkilendikleri kültürel davranışları da beraberlerinde getirdikleri görülür. Bu kültürel davranış şekillerinden biri de, temelinde yine Türklerin yaşadığı coğrafyalarda şekillenen, sanatçı ve bilim adamı hamiliğine dayanan patrimonyal sistemdir (Kültür patronajı) (Feyzi ve Özden, 2016). Osmanlı'nın devlet yapısı da, padişahın mutlak egemenliğine dayalı Patrimonyal'dir. Osmanlı İmparatorluğu'nda sultan kul ve uyrukları üzerinde keyfi bir buyurma yetkisine sahiptir. Bu bağlamda, makam ve mevkileri sultanın belirlediği Osmanlı bürokrasisi, sultanın taleplerini karşılamak üzere örgütlenmiştir. Dolayısıyla, toplumsal grupların statüleri ve ayrıcalıkların dağıtımını doğrudan hükümdarın kararına bağlıdır (İnalcık, 1994: Girgin'den 2022).

Bu toplumsal gruplardan biri olan sanatçılar da hükümdarın belirleyiciliği altındadır. "Osmanlı'da, en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şair, padişahın ilgi ve lütfuna lâyık görülen sultân'uş-şu'arâ idi. Bilgin ve sanatkâr; hükümdarın prestijini, sarayın nâm-u-şânını yüceltmek için gerekli öğeler sayılırdı. Bilgi ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın, hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de ilim ve sanattan payı olmak gerekirdi" (İnalcık, 2003, s.10).

Bu bağlamda, patrimonyal bir devlet olan Osmanlı'da padişahlar ve yüksek düzeydeki bürokratlar, kültürel ilişki içerisinde olduğu coğrafyalarda bulunan ünlü müzik adamlarını saraylarında ve konaklarında himaye etmişlerdir (Öztuna, 1987).

Dolayısıyla, himaye altında olan müzisyen aynı Batı'da kilise ve saray müzisyenlerinde olduğu gibi, özerkliğini yitirerek hükümdarın bir tebaasına dönüşmüştür. Bu noktada, artık müzisyen tamamen himayesi altında olduğu mutlak otorite sahibinin keyfi isteklerine tabidir. Dolayısıyla, patrimonial bir yapıda himaye edilen müzisyen eleştirisi ile bağını kopararak ısmarlama eserler ortaya koymak zorunda kalmıştır.

3.1.2. Batılılaşma dönemi

19. yüzyıl, batılılaşma görüşünün zirvede olduğu dönemdir. Bu dönemde milli değerler korunarak Batı'nın sanat ve edebiyatının güçlü tarafları Türk sanatına ve edebiyatına eklenir. İmparatorluğun gerilemesinin önüne batılılaşma ile geçileceğinin kesin kararı verilmiştir. Bu dönemin ve sonrasında ünlü bestekarı hocaların hocası Hammami-zade İsmail Dede-Efendi'dir. İtri'den sonra klasik Türk müziğinin en önemli bestekarıdır. Dönemin padişahı ve aynı zamanda önemli bir bestekarı olan II. Mahmut müziği, III. Selim'den öğrenmiştir (Öztuna, 1987). "II. Mahmut'un Müzika-i Hümayun'u kurarken Mehterhane'yi kaldırması, Batı müziğine doğru kararlı bir yönelişin göstergesi olarak kabul edilebilir" (Akkaş, 2021, s.7). Ayrıca İtalya'dan Guiseppe Donizetti'yi getirip yeni kurulan Muzika-yı Hümayun'un başına geçirmiştir (İlyasoğlu, 2009). Dolayısıyla müzikte Tanzimat'ın bu gelişmelerle başladığı söylenebilir (Akkaş, 2021).

Batılılaşmanın ilk adımı Abdülmecid döneminde yürürlüğe giren Tanzimat Fermanı (1839) ile birlikte atılmıştır (Akkaş, 2021). II. Mahmut'un oğlu Abdülmecid Batı müziği tarafını tutan ilk padişaktır (Öztuna, 1987). Tanzimat'ın getirdiği toplumsal değişim rüzgarı Batı müziğine ilgiyi arttırdığından, klasik Türk müziği üstatlarına gösterilen ilgi azalmıştır. Bu bağlamda, saray himayesinin kalkması, müzik üstatlarını saraydan ayrılmak zorunda bırakmıştır. Bununla birlikte, tekkelerin kapatılmasıyla müzisyenler geçim derdine düşmüştür. Geçimlerini sağlamak için taverna, gazino, meyhane gibi yeni açılan mekanlarda müziklerini icra etmişlerdir (Etil ve Ögütte, 2012). Bu bağlamda müzikte Batılılaşma tesiri sarayla sınırlı kalmamış, yeni yeni oluşan kamusal alanda da etkisini göstermiştir. Abdülmecid döneminde opera gibi Batı müzik formları sadece sarayda icra edilmemiş, şehrin konser salonlarında da icra edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde eğlendirici ve hafif bir müzik tarzı benimsenmiştir. Dolayısıyla şarkı formunda eserler bestelenmiştir. Ağır bir tarzı olan klasik Türk müziğinin etkisi azalmıştır (Akkaş, 2021).

2. Meşrutiyet dönemi Batılılaşma çabasının devam ettiği bir dönemdir. Dönemin padişahı II. Abdülhamid'tir. II. Abdülhamid, babası Abdülmecid gibi Batı müziği taraftarıdır (Öztuna, 1987). Abdülhamid Askeri bandoya yeni enstrümanlar dahil ettirmiştir. 1890 yılında ilk çok sesli koroyu kurdurtmuştur (Akkaş, 2021). Batı müziğinin halka yayılması daha çok 2. Meşrutiyet'ten (1908) sonra olmuştur (Akkaş, 2021). Müzik saraydan, konaklardan, tekkelerden konser salonuna taşınarak daha geniş kitlelere yayılma imkânı kazanmıştır. Gramofon ve fonografin yaygınlaşması ile her an dinleme imkânı bulan dinleyici, müzikle arasındaki mesafeyi yakınlaştırmıştır. Bu bağlamda, eğlenceli oyun müziği ve basit müzik türleri de dahil her müzik türünün dinleyici kitlesi oluşmuştur (Akkaş, 2021). Dolayısıyla piyasa müziğine yönelen bu müzisyenler müzik endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir (Etil ve Öğütler, 2012). Bu dönemde devlet okulları ve sivil teşebbüsler ile müzik öğretim alanları genişlemiştir (Akkaş, 2021). Yine bu dönemde sınırlı da olsa opera besteleme girişimleri olmuştur. "Kenan Çobanları" ve "Şaban" adında Türkçe iki opera bestelenmiştir (Aksoy,1985: Akkaş'tan 2021). Tanburi Cemil Bey, Rahmi Bey, İsmail Hakkı Bey, Sadeddin Arel, Suphi Ezgi, bu yüzyılın bestekarlık ve müzikoloji alanında yetişen en büyük isimlerdendir (Öztuna,1987).

Bu döneme damga vuran gelişme ise 1914 yılında ulusal konservatuar niteliğinde hem müzik hem de tiyatro bölümü olan ilk Darülbedayi'nin kurulmasıdır. Darülbedayi, tiyatro müziğinin hem Batı hem de klasik Türk müziği ile öğretilmesi amacıyla kurulmuştur. Fakat 1916'da 1. Dünya savaşı koşullarında müzik bölümü kapanmıştır. Aynı yıl sadece müzik okulu olarak Darülelhan kurulmuştur. Son tahlilde; Cumhuriyet Dönemi'ne Osmanlı kültür, sanat ve müzik mirası ile girilmiştir. Cumhuriyet kültür ve müzik politikaları ise bu miras üzerinden belirlenmiştir (Akkaş, 2021).

3.2. CUMHURİYET DÖNEMİ

3.2.1. Yeni Müzik Anlayışının İnşası ve Kurumsallaşması: Erken Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyetin öncesi ve sonrasında her alanda birçok yenilik yapılmıştır. Cumhuriyet ile birlikte sadece yönetim değil toplum da değişmiştir. Kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinden yeni rejime uygun bireyler yetiştirmeye kadar birçok adım atılmıştır. Toplumu birleştirmek doğrultusunda atılan adımlar da buna dahildir. Bu atılımları topluma duyurmak için ise müzik en etkili yollardan biri olmuştur. Yeni

alfabeden, milli petrol hamlesine kadar pek çok yenilik notalar ve plaklar kullanılarak halka duyurulmuştur (Meriç, 2016).

Cumhuriyetin ilanından sonra ulusal düzeyde yeni müzik anlayışının inşası bir devlet politikası olarak ele alınmıştır. Bu anlamda müziğin bir toplumun medeniyet ile olan bağını ortaya koyması bağlamında yüzünü Batı'ya dönen bir anlayışa yönelmesi Ziya Gökalp'in başını çektiği birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Dolayısıyla yeni müzik anlayışının nasıl olacağı ve bunun nasıl sağlanacağı cumhuriyetin kültürel alanda temel konularından biri olmuştur. Hatta diğer sanat dallarından öte, üzerine eğinilmesi gereken ilk mesele olmuştur. Bu noktada, cumhuriyetin ilk yıllarında ve tek parti döneminde ulusal müziğin yaratılması uğraşları anlatılmaya çalışacaktır.

Cumhuriyet'le birlikte milli kültür anlayışında etkili olan Ziya Gökalp'in düşüncelerinin, müzik alanında da yön verici olduğu görülmektedir (Mutlu, 2014, s.60). Gökalp'e göre, Türkler egemen Osmanlı kültürü etkisinde kalmamış, kendilerine has milli bir kültür geliştirmişlerdir. Hakeza Osmanlı elitleri de Türk kültürüne kayıtsız kalmışlardır. Bu bakımdan aynı topraklar üzerinde her alanda ikilik oluşmuştur. Şark medeniyetini temsil eden Osmanlı'nın karşısında dili, edebiyatı, din anlayışı ve iktisatı ile farklı otantik Türk kültürü, yani Türk harsı bulunmaktadır. Dolayısıyla yeni milli kültürün yaratılması için Osmanlı mirasına ihtiyaç yoktur (Ayas, 2015). Gökalp'e göre, şehir müziği olan dört yüzyıllık geleneksel Türk müziği Türk'e ait değildir. Osmanlı müziği, kökleri Eski Yunan ve Bizans'a ait, Arap ve Acem sentezi bir müziktir. Dolayısıyla Türk'e yabancı bir müziktir. Türk'ün müziği Türk ruhunu yansıtan Türk harsı'nın bir unsuru olan halk müziğidir. Fakat Türk Halk Müziği de muasır değildir. Çağdaş bir müzik yaratılması için Batı'nın tekniği ve armonisi ile kullanılmalıdır. Çağdaş ve milli müziğin ana hatlarını belirleyen Gökalp'e göre Türk müziği, Batı müziği ile halk müziğinin sentezinden doğacaktır (Behar, 2015).

Cumhuriyet döneminde müzik inkılabının nasıl olması gerektiği yönünde siyasetçiler, aydınlar ve elitler arasında dört düşünce hasıl olmuştur. Birinci düşünce, Ziya Gökalp'in başını çektiği Batı müziğinin kurumlarının benimsediği güçlü unsurların Türk müziği içinde kullanılması, yani Türk Halk Müziği ezgileri ile Batı müziği çok sesli tekniğinin sentezidir. İkinci grup görüş; Batıcı müzik anlayışıdır. Yerli müziklerin tamamıyla tasfiye edilerek, Batı müziğinin alınmasıdır. 1925 yılından itibaren Cumhuriyet'in müzik politikası içerisinde baskın görüş bu yöndedir. Üçüncü grup görüş; modernleşmeci müzik anlayışıdır. Atatürk'ün görüşü bu yöndedir. Türk müziğinin kimliğinin bozulmadan geliştirilmesi ve uluslararası seviyeye çıkarılmasıdır.

Atatürk, Montesquieu'dan etkilenecek bir toplumun müzik eğilimleri ve beğenilerinin toplumsal gelişmenin bir etkeni olduğu görüşündedir. Aynı zamanda “Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkından işitilebilir” sözüyle de Ziya Gökalp'in görüşlerini benimsediği görülmektedir. Dördüncü görüş ise; Türk inkılabının marksist felsefe ve helenizm eğilimleri doğrultusunda gerçekleştirilmesini isteyenlerin, müzikteki değişimin Helenist yani Batıcı uygulamalarla olması gerektiği düşüncesidir (Akkaş, 2021). “Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının düşünsel altyapısına ışık tutan bu görüşlerin ortak yanı, bizzat devletin, müzik kalkınmasını amaç edindiği ve bu yolda önemli adımlar attığı yönündeydi. Ancak bu noktada yapılması gereken en büyük vurgu, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de çağdaş müzik politikalarının temel olarak Atatürk'ün direktif ve çabalarıyla gerçekleştirilmiş olmasıdır” (Mutlu, 2014, s.60).

Atatürk'ün 1928 yılında “Yazı İnkılabı” için İstanbul Sarayburnu'nda yaptığı konuşmasında Cumhuriyet'in yeni müzik anlayışını ifade eden görüşünü görmek mümkündür:

Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım san'atkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen, şâtrdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk, fitraten şen, şâtrdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusura hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahattir. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, artık Türk şendir, fitratinde olduğu gibi, artık Türk şendir. Çünkü ona işişmenin hatarnâk olduğunu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir (Mutlu, 2014, s.66).

Bu noktada, Atatürk'ün modernleşmeci müzik anlayışı çerçevesinde Batıcı ve sentez bir müzik ortaya konabilmesi için bazı devrimlere gerek duyulmuştur (Akkaş, 2021). “İlk iş olarak İstanbul'da Musiki Encümeni lağvedilmiş, aynı yıl Darülelhan Maarif Vekaletinden ayrılarak İstanbul Valiliği'ne bağlandıktan sonra, müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek yeniden yapılandırılmıştır” (Ayas, 2015, s.297). Dolayısıyla “Milli müzik anlayışı temelinde ele alınan müzik eğitimi alanında hissedilen ihtiyaç ise, 1826 yılında kurulan Muzıka-i Hümayun'un Nisan 1924'te Ankara'ya nakledilerek *Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti*'ne dönüştürülmesinden sonra 1 Kasım 1924'de Cumhuriyet Dönemi'nin ilk müzik okulu olarak *Musiki Muallim Mektebi*'nin açılmasıyla karşılandı” (Mutlu, 2014, s.70). Ankara'da açılan Musiki Muallim

Mektebi'nin kuruluş amacı Maarif Vekaletine bağlı olmak üzere orta öğretim için müzik öğretmeni yetiştirmektir (Mutlu, 2014).

Aynı zamanda, öğrenciler Batı tarzı müzik eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmeye başlanmıştır (Ayas, 2015). Devlet tarafından ya da kendi imkanları ile 1923-1945 yılları arasında Avrupa'ya giden bu öğrenciler yeni müzik politikasının kurucuları ve uygulayıcıları olmuşlardır. 1904-1910 yılları arası doğumlu olup müzik eğitimi için Avrupa'ya giden bu kuşak Birinci Kuşak Türk Bestecileri olarak anılmıştır. Bu birinci kuşakta yer alan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin çok sesli çağdaş Türk müziği'nin yaratılması bağlamında, 1852'lerde yerel motifleri kullanarak beste yapan Rus Beşleri'ne benzer şekilde "Türk Beşleri" olarak anılmışlardır. Türk Beşleri olarak anılan bu Birinci Kuşak Bestecilerin bazı eserleri; Hasan Ferit Alnar -Yalova Türküsü Opereti (1932), Cemal Reşit Rey-Üç Saat Opereti (1932), Cemal Reşit Rey -Onuncu Yıl Marşı (1933), Ahmet Adnan Saygun -Özsoy Operası (1934), Ahmet Adnan Saygun -Taşbebek Operası (1934) ve Necil Kazım Akses-Bayönder Operası (1934)'dır (Mutlu, 2014).

Müzik eğitimi bağlamında yapılan diğer bir önemli adım da Tevhid-i Tedrisat kanunu ile eğitim öğretimin birleştirilmesi ve tek çatı altında yürütülmesi amacıyla 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kaldırılmasıdır. Geleneksel Türk müziğinin üretildiği ve aktarımının yapıldığı bu mekanların kaldırılması yeni milli müziğin benimsenmesi bakımından önemli görülmüştür (Mutlu, 2014).

Yaratılmak istenen yeni müzik anlayışının benimsenmesi için yapılan uygulamalardan biri de, müzik kurumlarındaki geleneksel Türk müziği bölümlerinin ya kapatılması ya da daha az icra edilecek şekilde indirgenmesidir. Bu bağlamda o dönemin Güzel Sanatlar Kurumu tarafından Darülelhan'ın geleneksel Türk müziği bölümü kapatılmıştır (Akkaş, 2021). 1926 yılında Darülelhan, Batı müziği öğretimi yapan İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır (Ayas, 2015). "Osmanlı'dan devralınan Sanayi Nefise Mektebi 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi adıyla modern bir eğitim kurumuna dönüştürülmüştür" (Torun, 2006, s.120).

1930'lu yılların ilginç bir kültürel canlandırma örgütü ise 1932'de kurulan Halkevleri' dir (Katoğlu, 2014, s.284). Halkevleri, Cumhuriyet döneminde halkın müzik eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyetin yeni müzik politikasının halka benimsetilmesi için bir köprü görevi görmüştür. Halkevleri'nin bir diğer görevi de, halka memleketini tanıtmaktır (Akkaş, 2021). Bu bağlamda, memleketin her tarafından menkıbeler, maniler, halk ezgileri toplanmış ve yayımlanmıştır. Çok sesli Batı müziği

tanıtılmış ve benimsenmesi için çok fazla seslendirilmiştir. Halkevleri'nin görevi sadece halka müzik eğitimi vermek değildir. Kültür ve sanat alanında geniş bir yelpazede eğitimler vermektir. Fakat müzik çalışmaları, korolar ve müzikli oyunlar halk tarafından daha çok ilgi görmüştür (Yücel, 2022).

Genel anlamda Halkevleri projesinin amacı Katoğlu'na göre “çağcıl hayat tarzını, ulusal ve evrensel düşünce, sanat değerlerini bütün yurt yüzeyinde yaygınlaştırmak; yerel önderler yetiştirmek, yerel yeteneklerin ortaya çıkmasını ve etkinlikleri örgütlemesini sağlamak; kısacası tam bir kültürel canlandırma kampanyasını gerçekleştirmektir. Her yaştan insana açık sivil, gönüllü eğitim merkezleridir” (Katoğlu, 2014, s.284). Halkevleri, Kemal Karpat'a göre halk ile aydınlar arasındaki bağı ve bütünleşmeyi sağlayarak; halk kültürünü aydınlara, medeniyet ve milliyetçiliği halka aşılacaktır (Balkılıç, 2009:Akkaş'tan 2021). Son tahlilde “halkevleri tanınmış edebiyatçı, müzisyen, şair, yazar ve sanatçıların çıkış noktası olmuştur” (Sayın, 2019, s.21).

Yeni müzik anlayışının inşası ve toplumun ufkunun açılması bakımından Atatürk'ün de üzerinde önemle durduğu opera türünde eserler verilmeye başlanmıştır. Özsoy operasının⁴⁹ yayınlanmasından sonra yapılan opera konusundaki eleştiriler, okullaşmanın önemini göstermiştir. Bu eleştiriler cumhuriyetin müzik politikası bakımından önemli bir kırılma noktası olmuştur. Bu bağlamda, 1934 yılında bir kanun kapsamında Milli Musiki ve Temsil Akademisi kurulmuştur (Akkaş, 2021). “Akademinin amaçları Milli musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak, sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek, musiki öğretmeni yetiştirmektir”(Katoğlu, 2002: Akkaş'dan 2021).

Bu dönemde eğitim sorununu kökten çözmek için en başta köylerdeki halkın eğitilmesi gerektiği bilinmektedir. Eğitim alanında Cumhuriyet ile birlikte devrimsel nitelikte bir çok yenilik yapılmış, sonraki süreçte eğitim devrimi nüfusun %80'inin köylerde yaşaması dikkate alınarak köylere doğru yönelmiştir. 1936 yılında köy öğretmenleri kursları ile başlayan köylü halkın eğitimi, köy öğretmen okulları ve köy enstitülerinin kurulması ile devam etmiştir. Bu bağlamda, İsmet İnönü'nün

⁴⁹ Atatürk özellikle opera üzerinde titizlikle durmaktadır. Bu anlamda 1930 yılında opera derneği kurulmasına öncülük etmiştir. İlk özgün Türk operası 1934 yılında Atatürk'ün İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'yi ziyareti üzerine sunulan Özsoy operasıdır. Türk ve İran tarihi bağını konu alır. Özsoy operası gibi yine aynı yıl yapılan Taşbebek ve Bayönder operaları da kadrocu ve Batı yanlılarınca Türkçe opera yapılamayacağı yönündeki eleştirilerinden sonra opera çalışmaları sekteye uğramıştır (Akkaş, 2021).

Cumhurbaşkanlığı döneminde İlk Öğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un ve arkadaşlarının hazırladığı 17 Nisan 1940 tarihli 3803 sayılı Köy Enstitüleri Yasası ve 1942 tarihli 4274 sayılı Köy Okulları ve Köy Enstitüleri Teşkilat Kanunu ile birlikte okullaşma ve öğretmenin iş başında yetiştirilme eğitim faaliyetleri başlamıştır. Kısa zamanda enstitü sayısı 21'e çıkmış ardından 1942 yılında Ankara Hasanoğlan'da ilk Yüksek Köy Enstitüsü kurulmuştur (Tekeli,1983: Çetin'den 2021). Yüksek Köy Enstitülerinin kurulmasının amacı, enstitülere tarımsal ve teknik konular amacıyla öğretmen yetiştirmenin yanı sıra, müzik çalışmaları ile öğretmenlerin nitelikli bir kişilik kazanmalarınıdır (Çetin, 2021). Enstitülerdeki müzik eğitimi ile iki hedef amaçlanmıştır. İlki, müzik eğitimi ile duygusal ve ruh sağlığı bakımından gelişmiş, bireysel ve toplu olarak etkin öğrenciler yetiştirmektir. İkincisi ise, halk ezgilerinin evrensel tekniklerle işlenerek milli müziğin oluşturulması ve halka ulaştırılmasıdır (Türkoğlu, 2017: Çetin'den 2021). Dolayısıyla, Halkevleri ve Köy Enstitüleri Türkiye'de sanat ve müziğin yayılması bakımından önemli bir görev üstlenmişler, yeni atılımların öncüsü olmuşlardır (Sayın, 2019, s.22).

1936 tarihinden itibaren Milli Musiki ve Temsil Akademisinin bölümleri ayrılmaya başlayarak bağımsız kurumlara dönüşmüştür (Mutlu, 2014). Milli Musiki ve Temsil Akademisinin bünyesinde yer alan konservatuar 20 Mayıs 1940 tarihli ve 3829 sayılı kanun ile bağımsız bir kurum olarak faaliyetlerine başlamıştır (Akkaş, 2021). Dolayısıyla, Cumhuriyet döneminde yeni müzik hayatı çerçevesinde çok önemli bir yasa çıkarılmıştır. 1936 yılından beri faaliyette olan konservatuar bu kanun ile Ankara'da faaliyet veren "Devlet Konservatuvarı" olarak resmîyet kazanmıştır (Mutlu, 2014).

Devlet konservatuvarı "Ünlü besteci Paul Hindemith'in çerçevesini, ana programını çizdiği okul, müzik, temsil (opera-tiyatro) dallarında profesyonel icracı-yorumcu, besteci yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Devlet Konservatuvarı, Türkiye'de başta opera sanatı olmak üzere çok sesli musiki ve tiyatro dallarında meslek eğitimi yapan ilk kurumdur. Bugün Türkiye'nin sahip olduğu orkestralar, virtüözler, opera, bale ve okullu tiyatronun doğum yeri olmuştur (Katoğlu, 2014, s. 291).

İsmet İnönü döneminde kültür ve müzik alanında kurumsallaşma çabaları devam etmektedir. 2. Dünya Savaşı koşullarında olunmasına rağmen, devlet yönetiminin kültür ve sanata önem vermeye devam ettiği, İnönü'nün TBMM'nin 1.11.1940 tarihli açılış konuşmasında görülmektedir:

Maarif işlerinde kabul buyurduğunuz Köy Enstitüleri ve devlet konservatuvarı kanunlarının hayırlı tatbikleri, şimdiden iftiharı mucib vaidlerle doludur. Memleketin muhtelif mintakalarında açılan 14 enstitüde, şimdiden 6000 talebemiz yetişmektedir. Bütün alakadarlarının en geniş bir emek ve çalışma ölçüsü ile kurulup yürümesine savaştıkları bu müesseseler, 15 yıl içinde Türkiye’de ilk öğretim meselesini tam olarak halletmeğe imkân verecektir. Musiki ve tiyatro sanatında Türk çocuklarının yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktadır. devlet konservatuvarı, kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyebilecektir (Çetin, 2021, s.32).

1940’lı yıllara kadar Türkiye’de her alanda önemli değişiklikler olmuştur. 2. Dünya savaşından sonra ise dünyada yeni bir konjonktör oluşmuştur. Bu yeni konjonktör Türkiye’de, çok partili siyasi hayata geçişin yolunu açmıştır. 21 Temmuz 1946 yılında yapılan genel seçim, cumhuriyet tarihinde ilk çok partili ve tek dereceli genel seçim olmuştur. Bu seçim dönemi, siyasi sosyalleşme ve rekabet bağlamında önemli bir sürece şahitlik etmiştir. Seçimler sonrası 15. Hükümeti kurma görevini cumhurbaşkanı İnönü Kütahya Milletvekili Recep Peker’e vermiştir. Bu hükümetin parti programında müzik ile ilgili önemli bir politika yer almamıştır. Çünkü 2. Dünya savaşından sonra Dünya’da olduğu gibi Türkiye’de ekonomik ve iktisadi alanların iyileştirilmesine öncelik verilmiştir (Çetin, 2017).

İnönü’nün cumhurbaşkanlığı döneminde kurulan ilk üç hükümet programında eğitim ve kültür konularına yer verilmemiştir. Ancak bu konulara yer verilmemekle birlikte, klasiklerin Türkçeye çevrilmesi, Köy Enstitülerinin kurulması gibi önemli atılımlar gerçekleştirilmiştir (Katrancı Kasalı, 2010, s.107).

1930’lü yıllardan sonra müzik reformu olarak kurumsallaşma ve eğitim anlamında gelişim gösterilmiş ancak iktidar tarafından müzik görüşü değişmemiştir. Kurumsallaşmanın ilk örneği, İstanbul Belediye Başkanı Lütfi Kırdar zamanında 1946 yılında yapımına başlanan Taksim opera binasıdır. Bu girişimler ile birlikte İnönü Batı müziği ekseninde müzik politikalarının uygulanmasına destek vermiştir (Çetin, 2017).

Cumhuriyet tarihinde çok partili hayata geçiş ile birlikte halk yönetiminde etkin hale gelmiş ancak toplumsal yaşamda denetimsiz ve hızlı bir değişim başlamıştır. DP’nin 1946’da seçimlere girmesiyle halk tercihlerine göre kendini ifade edebilecek yeni bir siyasi mecra bulmuştur. Siyasi arenadaki bu hızlı gelişim müzik alanında da kendisine yer bulmuştur. Dolayısıyla bu dönemde siyasi arenada yaşanan çoğulculuk anlayışı her alanda devletçi politikaların esnemesine sebep olurken müzik alanında da bu esnemenin karşılığını bulduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda müzik alanında ezgi ve melodiler geniş bir kullanım alanına yayılmıştır (Çetin, 2017).

Bilim, sanat ve kültür alanındaki yasal düzenlemeler yaklaşık 1950'li yılların başlarına kadar sürmüştür. Siyasi irade üniversite, genel eğitim, müzik ve sahne sanatları, güzel sanatlar, kültür mirası ve müzecilik gibi yüksek kültür kategorisinde temel kurumlaşmayı sağlamıştır. Bir bakıma kamu yönetiminin, kendi üstüne düşen sorumlulukları yerine getirmiş olduğunu söyleyebiliriz (Katoğlu, 2014, s.300).

3.2.2. Müzikte Değişimin Başlangıcı: Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi

Çok partili hayata geçildikten sonra 14 Mayıs 1950'de yapılan genel seçimlerde DP, mecliste hükümet kurma çoğunluğunu elde etmiştir. 22 Mayıs 1950'de ise Cumhurbaşkanlığı görevine İsmet İnönü yerine Celal Bayar getirilmiştir. Celal Bayar, hükümeti kurma görevini İstanbul Milletvekili Adnan Menderes'e vermiştir (Akkaş, 2021). “Parti programı doğrultusunda 1950-1960 yılları arasında ülkeyi on yıl boyunca yöneten DP döneminde beş hükümet kurulmuş ve kurulan tüm hükümetlerde Adnan Menderes, başbakan olarak görev yapmıştır” (Çetin, 2021, s.95).

DP döneminde Menderes hükümetleri daha çok eğitim ve din alanı üzerinde durmuştur. 5. Menderes Hükümeti'ne kadar kültür işleri konularına hiç değinilmemiştir. 5. Menderes Hükümeti'nde ise kültür işlerine çok az yer verilmiştir (Torun, 2006). Tek parti dönemi batıcı ve sentezci müzik politikası, DP parti döneminde de uygulanmaya devam etmiştir. Tek parti döneminde eğitim ve seslendirme kurumları, DP döneminde de örgütlenerek yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu faaliyetler Atatürk'ün de üzerinde önemle durduğu opera üzerinden olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın tatbikat sahnesinde öğrenciler, opera gösterilerini seyircilerle buluşturmuştur. Yabancı operaların Türkçe'ye çevrilerek sunulması devam ettirilmiştir. Her alanda olduğu gibi müzik alanında da serbestleşme görülmektedir. Tek parti döneminin müzik yaklaşımı siyasi, sosyal ve ekonomik değişkenlere göre belirlenmiştir. Bu dönemde ise tek parti döneminin müzik uygulamalarına, tamamlayıcı mahiyette bir yaklaşım gözetilmiştir (Akkaş, 2021). Bu bağlamda Akkaş'ın belirttiği gibi,

- 1955'de tiyatro ve opera kanununun çıkarılması ile operanın kurumsallaşması, Ankara'da bir opera binasının hizmete sokulması,
- İzmir'de konservatuvarın açılması,
- Sahne sanatı olan bale'nin okullaşması,
- 1948 yılında çıkarılan özel bir kanun ile yurt dışına gönderilen İdil Biret ve Suna Kan gibi üstün yetenekli diğer çocukların da 1956 yılında çıkarılan kanun kapsamında yurt dışına gönderilmesi,

- Müzik derslerinin köy okullarına kadar yaygınlaştırılması ve ardından liseye kadar öğretimin her basamağında müzik derslerinin konulması,
- 1952 yılında telif hakları kanununun yeniden düzenlenerek çıkarılması,
- İstanbul ve İzmir radyolarında da Yurttan Sesler topluluklarının kurulması tamamlayıcı uygulamalara örnek gösterilebilir (Akkaş, 2021).

Bu dönem kültür politikalarında eksiklik olarak görebileceğimiz bir olgu Halkevleri ve Köy Enstitülerinin kapatılmasıdır (Katrancı Kasalı, 2010, s.255). Hakeza Köy Enstitüleri de 27 Ocak 1954 tarihinde, 6234 sayılı yasa ile İlköğretmen Okulları adı altında birleştirilerek kaldırılmıştır (Torun, 2006). Müzik alanı açısından değerlendirildiğinde, bu iki kurumun kapatılması müziğin toplumsallaşması bakımından önemli bir kayıp anlamına gelmektedir.

Öte yandan, DP döneminde müzik alanındaki en önemli gelişme, serbestleşme anlayışıdır. Bu durum, değişen siyasal ve toplumsal koşullara göre yeni beğeni anlayışları geliştirilmesini beraberinde getirmiştir (Akkaş, 2021). Bu beğeni anlayışlarının oluşmasında Türkiye'nin batıya açılması ve Batı kapitalizmine entegrasyonu önemli bir rol oynamıştır. DP bu bağlamda ülkenin kalkınmasının yolu olarak, Batı ile ilişkiler doğrultusunda yabancı sermayenin ülkeye girişine, ülkedeki sivil teşebbüslerin önündeki ekonomik ve yasal engellerin aşılmasına yönelik gayret göstermiştir. Ayrıca Türkiye iki kutuplu dünyada Batı ile müttefikliğini göstermesi açısından 1952 tarihinde NATO'ya üye olmuştur. Türkiye'nin bu dönem ekonomik kalkınma hedefi doğrultusunda ihtiyacı olan borç para kaynağı da bu yönelimler sayesinde sağlanmıştır. Bu gelişmeler Türkiye'nin Batı ile entegrasyon isteğinin önemli göstergeleridir. Bu ekonomik ve siyasal bağlantılar toplumsal hayatta da karşılık bulmuştur. Dolayısıyla, özellikle kent hayatı Batılılaşma ekseninde dönüşüme uğramıştır (Ahmad, 1995). DP'nin bu ekonomik hamleleri Türkiye'de sanayileşmeyi arttırmıştır. Dolayısıyla, köyden kente göç hızlanmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, kente göçen köylü kendi kültürünü kente taşımış, dolayısıyla her iki kültürün de değişmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, kentin kültürüne uyum sağlayamayan bu göçerler kent kültürü ile kırsala ait kültürlerini harmanlayarak gecekondü kültürü ya da arabesk olarak tanımlanan yeni bir kültür ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, kültürel beğeniler birbirine karışmıştır. Sonuç olarak, bu dönemdeki toplumsal hareketliliğin yansımaları en çok müzikte görülmüştür (Çetin, 2017).

Bu dönemde siyasi ve toplumsal koşulların getirdiği yeni beğeni anlayışlarının etkilerinin müzikte yansımalarını görmenin mümkün olduğunu söylemiştik. Bu

bağlamda, dönemin müzik alanındaki değişimlerini irdelemek yerinde olacaktır. Özellikle klasik Türk müziği bu denetimsiz serbestleşme politikası içerisinde, müzik disiplininin uzak bir şekilde popülerleşmiş, ulusal müzik kategorisi içinde yer alma isteği ile de adını Türk sanat müziği olarak değiştirmiştir. Ayrıca, Batı, özellikle de Amerikan kültürünün etkisinin yoğun yaşandığı bu dönemde Hollywood filmleri ve Amerikan arabaları gibi kültür ürünlerinin eğlence sektörüne girmesi eğlence müziği anlayışını değiştirmiştir. Star, ses kralı ve ses kraliçesi gibi yeni olgular bu dönemde hayatımıza girmiştir. Klasik Batı müziği'nde ikinci kuşak besteciler, birinci kuşağın izinden gitmişler bunlardan bazıları 12 ton sisteminde⁵⁰ atonal çalışmalar yapmışlardır. İlhan Mimaroglu, Bülent Arel, Nevit Kodallı ve İlhan Usmanbaş gibi müzisyenler bu yeni tarzı Türkiye'de denemiş fakat yeterli ilgiyi görememişlerdir (Çetin, 2021). Tek parti döneminde olduğu gibi, radyo yayınları bu dönemde de yaygındır. Dışa açılımın etkisiyle radyolarda Batı müziği ağırlıklı olmakla birlikte caz, tango, rock'n roll gibi eğlence müziklerinin yayın oranı artmıştır (Akkaş, 2021).

Timur Selçuk 50'li yılları anlatırken, yapay ve plansız büyüme, tarım ve sanayi kesimlerindeki çalkantılar, büyük kentlerin çevresinde gecekondulaşma ve halkın giderek politize olması gibi gelişmelerin toplumun Türk müziğinden beklentilerinin değişmesine neden olduğunu belirtmiştir (Çetin, 2021, s.104). Nitekim bu dönemden sonra arabesk, Anadolu pop/Anadolu rock gibi müzik türleri Türk müzik hayatına girmiştir.

3.2.3. 1960-1980 Arası Dönem

Türkiye'de bu döneme popüler müzik olarak damga vuran müzik tarzı, Anadolu pop'tur. Anadolu pop, Moğollar grubunun tarifiyle; yerel Anadolu ezgilerinin Batı sound'u ile harmanlanarak çok sesli hale getirilmesi ile ortaya çıkan bir müzik türüdür. Küçükkaplan'a (2015) göre bu dönemde Anadolu rock'ın da içinde olduğu Anadolu pop müziği, dönemin genel popüler müziğini ifade eden şemsiye bir tabirdir (aktaran Kutluk, 2020). Anadolu rock ise bu şemsiye içinde genel olarak müziğin politik yönü bağlamında müzisyenler ve şarkılar için kullanılmıştır. Fakat pop tarzı

⁵⁰ XX. yüzyılın en etkili müzik akımlarından biri olan 12 Ton Besteleme Tekniği, Arnold Schoenberg tarafından icat edilmiş ve bestecilikte tamamen yeni bir bakış açısı getirmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Webern, Igor Stravinsky ve Aaron Copland gibi tanınmış besteciler tarafından da kullanılan bu sistemde müziğin normal yapısının olmaması müziğin tamamen seri haline getirilmesi, matematiksel olarak işlenmesi ve motif, ezgi, cümle, dönem gibi yapısal formların olmaması en büyük özelliğidir. Bu atonal müziğin dinleyici tarafından algılanması oldukça zordur (Özçelik, 2001: Çetin'den 2021)

müziklerde de kısmen eleştirelilik mevcuttur⁵¹. Anadolu rock'ın konumuz, yani müzik ve eleştiri ilişkisi göz önüne alındığında önemli özelliklerinden biri, ozan geleneği ile sol söylemin sentezidir. Kuşkusuz burada baskın unsur Anadolu ozan geleneği olmakla beraber, bu tarzın içerisinde eser veren bazı sanatçılar sol bakış açısını müziklerine entegre ederek Anadolu rock'ın eleştirel bir müzik olarak kabul edilmesini sağlamışlardır⁵². Anadolu rock'ın politik kökenleri 1960'lı yıllara dayanır. Bu dönemde yaşanan siyasi, ekonomik, sosyal gelişmeler yüzyıllar önceki ozan geleneğinin de etkisi ile Anadolu rock'ın politikleşmesini sağlamıştır. Bu gelişmeler, 1961 anayasasının getirdiği demokratikleşme ortamı, öğrenci hareketleri ve yükselen sol örgütlenmeler, işçi sendikalarının güçlenmesi, Türkiye İşçi Partisi'nin mecliste temsil hakkı kazanması ve Bülent Ecevit'le birlikte CHP'nin merkez sol düşüncesine kayması olarak sıralanabilir (Ela ve Güler, 2016).

Protest müziğin Türkiye'de genelde sol görüşlü gruplar ya da solistler tarafından yapıldığı algısı vardır. Dünyada protest şarkıları ile ünlenmiş Guthrie, Seeger, Joan Baez ve Bob Dylan gibi sol görüşe sahip ozanlardan etkilenen grup ve solistlerin şarkılarında zafer, grev, adalet, eşitlik, birleşin gibi sözleri kullanmaları bu algıyı desteklemektedir (Kutluk, 2020). Ayrıca Anadolu rock müzisyenlerinin dünyada protest müzik yapan müzisyenlerde olduğu gibi, kapitalizm karşıtı tavırları bu etkileşimi daha netleştirmektedir (Aydemir, 2014). Bu anlamda “gençlik hareketlerinin hızla büyüdüğü, toplumsal değerlerin hızla değişmeye başladığı, istek ve taleplerin aktif bir siyasi mücadele ile ortaya konulmaya başlandığı bu dönemde müzik, sadece sanat olmaktan çıkıp farklı bir görev üstlenmeye başlamıştır” (Aydemir, 2014, s.29).

1960'lı yıllar askeri bir darbeye başlayan, yeni bir anayasanın yürürlüğe girdiği ve önemli toplumsal değişimlerin gözlemlendiği yıllardır. Bu dönem demokrasinin ve kısmen serbestliğin yaşandığı bir dönem olmuştur (Dilmener, 2003). Bu yıllar gençlerin yönetimde söz sahibi olmak istemeleri ile apolitik hippie kültürü

⁵¹ Örneğin, 1970'de yayınlanan yabancı bir şarkıya Ali Öke'nin söz yazdığı ve Kalipso Kralı Metin Ersoy'un seslendirdiği “Herşey Berbat” şarkısı: o dönemde ortalığı sarsan hayatı yavaşlatan grevleri konu edinen bir şarkı (Meriç, 2016).

“Şuraya bak/Herşey berbat/Halimize bak/ Herşey berbat/İşçi grevde/Memur grevde/PTT İdaresi de/Doktorlar polisler de..” Bu duruma pek iyi gözle bakmıyor elbette: “Her gün işlerin aksarsa böyle/Halimiz ne olacak sen söyle?/ şarkının vurucu noktası, “kardeş kardeşi vurur/halka hüznün olur” dizeleri...

1980 darbesinden önce yayınlanmış, içinde grev kelimesi geçen Türkçe ilk şarkıdır (Meriç, 2016).

⁵² Bu konuda en iyi örnek Cem Karaca'dır. Cem Karaca'nın şarkılarının analizine aşağıda detaylı yer verilecektir.

arasında gidip geldiği yıllardır. 1961 yılında Almanya'ya işçi göndermeye başlanması ile bu yol doğudan batıya göçün en uzun yolu olmuştur. Artık ekonomik olarak yüzünü batıya çeviren Türkler, müzikte de yönünü batıya dönmüştür (Yurga, 2002). Türk pop müziği de bundan nasibini almıştır. 60'ların başında Türkiye'de rock'n roll hakimken, müziğin Türkçe sözlerle yapılması çok az kişinin aklından geçmiştir. Bu dönem buna yönelik hazırlıklar ve projeler yapılmaya başlanmıştır (Dilmener, 2003).

50'lerin ortasında Erkin Koray okulda arkadaşları ile kurduğu Erkin Koray ve Ritimcileri adını verdikleri grupları ile birlikte ilk besteleri olan "I'm Sorry Mama" ile büyük bir başarı sağlamıştır. Erol Büyükburç ise "Little Lucy" ile zirveye çıkmıştır (Dilmener, 2003). Erol Büyükburç'un bu dönemde yaptığı müziğin yapısı özgün değildir. Bu dönemde bu müzik Amerika ile olan ilişkilerin paralelinde oradan getirilmiş ve yaygınlaşmıştır. Fakat bu tür, gençliğin tepkiselciliğinin yeni bir yansıması olarak onları başka bir hayal boyutuna taşımıştır (Kahyaoğlu, 1994). Yani, ABD'nin bu dönemde Amerikan değerleri bağlamında ortaya koyduğu dayatmacı uygulamalarına karşı, rock'n roll müziğinin etkisi ile gençlerin davranışlarında ve yaşam biçimlerinde görülen tepkiselciliğinin bir benzeri Türk gençlerinde de görülmektedir. Bu tepkiselcilik, gençlerin yerleşik değerlerin dışına çıkan bir hayat biçimi tezahüründe ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde yurtiçinde faaliyet gösteren yurt dışı kaynaklı plak kayıt firmaları Türkçe şarkı kayıt yapmak istememektedir. Bunlardan Odeon şirketi kısıtlı da olsa bu engeli kırar. Fecri Ebcioğlu'nun sözlerini kaleme aldığı, İlham Gencer'in söylediği Türk pop müziğinin ilk resmi şarkısı "Bak Kim Varmış Bak Kim Yokmuş"⁵³un yayınlanmasından sonra, 50'ler boyunca caz şarkıları söylemiş olan Tülay German Türk pop'unun gelişmesi için çalışmalara başlamıştır (Dilmener, 2003). Dolayısıyla yabancı bir şarkıya Türkçe söz yazılarak Türkçe pop müziğinin ilk adımı "Bak Kim Varmış Bak Kim Yokmuş" ile atılmıştır (Aydemir, 2014).

Bu amaçla German, Odeon firması ile Türkçe şarkı kayıtları yapmaya başlar. İlk yol, Fecri Ebcioğlu'nun izinden gidilerek yabancı şarkılara Türkçe söz yazmak olmuştur. İkincisi ise, Alpay ve Doruk Onatkut'un yolunu açtığı, halk müziğinden seçilecek parçaların ezgisel yapısını bozmadan batı enstrümanları ile söylenmesidir. Dolayısıyla daha sonra Anaolu pop olarak adlandırılacak bu akım, düzenlemesini Doruk

⁵³ "Bak Kim Varmış Bak Kim Yokmuş" şarkısının aslı 1961 yazında dillerden düşmemiş Bob Azzam'ın "C'est Ecrit Dans Le Ciel" adlı şarkıdır (Dilmener, 2003).

Onatkut'un yaptığı "Kara Tren" parçası ile Alpay'ın sesinden her yana yayılmıştır. Üçüncü yolu ise Erdem Buri açmıştır. Bu yol, tangolar gibi kendi müziklerinden beslenerek Türkçe sözler ile beste yapmaktır. Daha önce Erkin Koray ve Erol Büyükburç tarafından yerli beste yapılmıştır fakat İngilizce sözler ile söylenmiştir. Dolayısıyla Türkçe söz yazarak beste yapmak kimsenin aklına gelmemiştir . Bu bağlamda Tülay German, ilk Türkçe plağı olan "Burçak Tarlası" ile, Anadolu pop⁵⁴ müziğini zirveye taşımıştır (Dilmener, 2003). 1964 yılında Balkan Melodileri Festivalinde folklorik yapısıyla birinci olan Burçak Tarlası şarkısı ile birlikte türkülerin batı çalgıları ile yorumlanmaya başlanması yaygınlaşacaktır. Burçak Tarlası, melodiye sadık kalınarak yapılan düzenlemesiyle Anadolu pop müziğine karakterini veren ilk şarkıdır (Solmaz, 2015). Ayrıca parça, köylerdeki ağalık sistemini eleştiren yapısıyla 70'lerin toplumcu müziğinin öncülü olması bakımından önemlidir (Baksi, 2023).

1965 yılında Adalet Partisi tek başına hükümeti kurma imkanı yakalamıştır. Bu dönemde sosyal olaylar bakımından iki unsur öne plandadır. Birincisi, kırsal kesimde yaşanan hızlı nüfus artışının, tarımdan sağlanan gelirlere oranla fazla olması köyden kente göçü hızlandırmıştır. Bunun sonucu, kentlerin kenarlarında, kente uyum sağlayamayan, kırsal alan yaşamını devam ettiren bir nüfusun oluşmasıdır. İkincisi ise devlet ve özel sektör işbirliği ile artan sanayileşmedir (Akkaş, 2021).

Bu dönemde müzik alanında uygulanan devlet politikaları ise şu doğrultudadır: 1963-1967 yılları arası uygulanan 5 yıllık kalkınma planında müzik, devletçi ve seçkin anlayışla Batılı değerlerin yaygınlaştırılmasının yanı sıra, sanatçıları nitelikli eserler üretmesi bakımından destekleyici ödül sisteminin kurulması doğrultusunda olmuştur. 1968-1972 arasındaki ikinci 5 yıllık kalkınma planında ise; mevcut Devlet opera ve tiyatrosu faaliyetleri kapsamında sahne sanatları için sanatçı yetiştirmek olmuştur. Müzik alanındaki özel uygulamalar ise, geleneksel kültür mirasının ve folklorunun yanı sıra, halk müziğinin korunması ve aktarılması bağlamında konservatuarlarda halk müziği bölümlerinin kurulması, devlet ve gönüllü kuruluşların desteklenmesidir. Ayrıca her türlü müzik aletinin yapımının sağlanması, Devlet opera ve tiyatro faaliyetlerinin bölgesel olarak arttırılması, bölge orkestralarının kurulması, klasik Türk müziği ve Batı müziği çalışmalarının desteklenmesidir. Geçmişten gelen devletçi seçkin anlayışa gelenekçi liberal bir anlayış getirilmek istenmiştir.

⁵⁴ Cahit Berkay'a göre Anadolu Pop ismini Murat Ses koymuştur: "Temel düşüncemiz şuydu: Yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu'ya basması, Anadolu havası taşıması lazım.' Bu doğrultuda; Anadolu kökenli pop müzik vb. derken Murat Ses, 'Anadolu Pop' ismini önerdi, biz de bu ismi çok sevdi ve yaptığımız müzik tarzına Anadolu Pop dedik." (Solmaz, 2015, s.28).

Dolayısıyla, bu dönemdeki müzik politikaların genel özelliğine bakıldığında, Gökalpçi sentezci müzik anlayışının sorgulanması anlamı yüklenebilir (Akkaş, 2021).

Liberal devlet politikalarının yansımaları müzik camiası içerisinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu maksatla 1965 yılında Hürriyet Gazetesi'nin düzenlediği ilk Altın Mikrofon⁵⁵ şarkı yarışması düzenlenmiştir (Yurga, 2002). Yükselişte olan pop müzik dalgasını gören Hürriyet Gazetesi, Türk müziğine yeni bir yön vermek için yarışmada, Batı enstrüman ve tekniklerinin kullanılmasını ve mümkün olduğu kadar Türk müziği öğelerinin katılması şartını koymuştur (Dilmener, 2003). Aslında bu bağlamda, Altın Mikrofon şarkı yarışmasından önce 1963, 1964 ve 1965 yıllarında düzenlenen Boğaziçi Müzik Festivali'nde Türk folklorunun geliştirilmesi doğrultusunda bir kategori bile konmuştur. Gelişmekte olan Hafif Batı Müziğinin taklitçilikten arındırılması için 1965 yılında Türkçe beste şartı konması üzerine birçok müzisyen yarışmadan ayrılmıştır. Aslında yarışmanın amacı tam anlamıyla bu olmamasına rağmen, diğer taraftan halk müziğinin modernleşmesine katkısı göz ardı edilemez. Bu yarışma dışında yine Balkan Melodileri Festivali de, folklorik ezgilerin polifonik olarak düzenlenmesi bağlamında önemli bir rol oynamıştır. Bu gelişmeler kendilerine bir kimlik edinmek ve tanınmak isteyen birçok müzisyeni çalışmalarına devam etmesi bağlamında cesaretlendirmiştir. Dolayısıyla bu yarışmalar dünyada popüler olmuş şarkıların taklitçiliğinden kurtularak, özgün çalışmalar yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca, Anadolu rock müziğinin yeşermesine ve kendine bir kimlik oluşturmaya da vesile olmuştur (Aydemir, 2014).

1960 yılları sonunda pop müzik çalışmaları, Avrupa'ya paralel bir şekilde hız kazanmıştır. Bu bağlamda çok sayıda orkestra kurulmuştur. Yarışmalar düzenlenmiştir. Yurt dışından orkestralar getirilmiştir. Yurt dışına konserlere gidilmiştir. Eurovizyon daha henüz ülkeye uğramamışken Atina Şarkı Yarışması'na katılmak tek hedef olmuştur. İlki 1968'de yapılan Atina Şarkı Yarışması'na bir yıl sonra katılan Türkiye'nin dördüncülüğü bile vardır artık (Yurga, 2002). Dolayısıyla yurt içinde ve yurt dışında yapılan ve katınılan müzik yarışmaları ve festivalleri, Türk pop müziğine yeni isimler ve topluluklar kazandırmıştır (Dilmener, 2003). Bu dönem Türkiye'de birçok grup ve şarkıcı bu sayede hızlı bir şekilde ünlenmeye başlamıştır (Kahyaoğlu,

⁵⁵ “Bu amaçla bir çok ilde konserler verildi. Yarışma Cem Karaca, Selçuk Alagöz, Edip Akbayram gibi isimleri ve Haramiler, Siluetler, Mavi ışıklar , gibi grupları ünlendirdi” (Yurga, 2002, s.72).

1994). Dolayısıyla bu yıllar Türkiye’de müzik endüstrisi ve kitleleşmenin başladığı yıllar olmuştur.

1968 yılı Dünya tarihinde önemli bir yıldır. Soguk savaşın da etkisi ile teknolojik gelişmelerin kendini hissettirdiği bu zamanda insanlık, ABD ve SSCB ile aya giderek ilk defa uzaya çıkmıştır. Bu sıralar Türk gençleri bütün dünyayı etkisine altına alan hippie yaşam biçimi ile yeni yeni müzik camiasında yer bulan arabesk müziğin karamsarlığı arasında batılılaşma çabası içindedir. 1968 yılı çok önemli bir yıl olmakla birlikte, gençliğin hareketlenmeye başladığı bir yıldır. Duyguların su üstüne çıktığı, olayların tarih sayfalarına girdiği bir yıldır. Bu yıl için, dünyada kitaplar bile yazılmıştır. Dolayısıyla bu gelişmelerden müzik de etkilenmiştir. Bu yıl müzik camiasında çok önemli olaylar olmuş, çok sayıda orkestra kurulmuştur. Orhan Gencebay’ın⁵⁶ “Başa Gelen Çekilir” plağı Türk müzik tarihinde belki de ilk arabesk şarkıdır (Yurga, 2002). Bu dönemde Berkant’ın “Samanyolu” şarkısı herkesin dilindedir. Bu şarkı ile rekabet edecek iki plak çıkar. Bunlar Cem Karaca’dan “Resimdeki Gözyaşları” ve Mavi Işıklar’dan “ İyi Düşün Taşın” dır. “Resimdeki Gözyaşları” büyük satış rakamları yakalamış ve Türk rock müziğinin en önemli parçalarından biri olmuştur (Dilmener, 2003).

1969 yılı Türk pop müziğinde çok sayıda şarkıcının piyasaya çıktığı bir yıldır. Bu sıralarda pop müziğinde Ajda Pekkan zirvededir. Türk pop’u, gitarı ile Esin Avşar’a alışmaya çalışırken; ardından gitarıyla Hümeysra “Ölüm/Olmasa” plağını çıkarmıştır. Bu sıralarda Esin Avşar, Esin Avşar ve Arkadaşları adını verdikleri grubuyla sahneye çıkmaktadır. Esin Avşar gruptan ayrıldıktan sonra kalan arkadaşları “Modern Folk Üçlüsü” adıyla Türk pop’unun en önemli gruplarından biri olur. 1969 yılının sonlarına doğru Kamuran Akkor’un seslendirdiği “Reyhan” şarkısı “Samanyolu” şarkısından sonra beklenen Türk pop’unun en büyük hiti olur (Dilmener, 2003). Reyhan gibi diğer şarkılarında da folklorik ezgiler ağırlıklı olmasına rağmen, kentli kesimin ilgi odağı olmuştur (Kahyaoğlu, 1994). Bir darbe daha olmasına rağmen Türk pop’u 1970’lere Fikret Kızılok ve Hümeysra önderliğinde girmiştir (Dilmener, 2003). “Otantik müziklerimizle pop müzik arasında kurulan köprü; 1970’e gelindiğinde, tam anlamıyla

⁵⁶ Meral Özbek (1994), Orhan Gencebay’ın arabesk şarkılarının halk müziği çizgisinde olanlarının protest yönünden bahseder. Orhan Gencebay şarkılarında yoksulluk, haksızlık, eşitsizlik gibi toplumsal sorunları dekor olarak kullanmıştır. Onun şarkılarında aşk bir simgedir; yaşam ve mutlulukla özdeştir. Dolayısıyla toplumsal sorunların aşkı engellemesi bakımından eleştirel görülmektedir. Fakat genel olarak arabesk müzik protest değildir (aktaran Kutluk, 2020). Arabesk daha çok kadercilik, yanlılık, yabancılaşma gibi temaları içeren ezilmişlerin hastalıklı geri çekilme müziği olarak yorumlanır (Kutluk, 2020). Bu bağlamda bireysel temaları içerdiği için protest değildir.

tanımını üretmeye başlamıştır. Genç müzisyen Fikret Kızılok, özellikle Aşık Veysel'in şarkılarını modernize edip, gitarla pop çizgisinde yorumlayarak ilgi toplamaya başlamıştır” (Kahyaoğlu, 1994, s.67). Bu bağlamda, sanat alanında 60’lı ve 70’li yıllar “Yerellik ve Evrensellik” kavramlarının tartışıldığı yıllar olmuştur. Bu tartışmalar sonunda halka inmek, topluma yönelmek gibi toplumcu bir bakış açısı üzerinde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla Anadolu rock müziği de bu anlayıştan beslendiği için ozan geleneğinin ona yüklediği misyon ile protest tavrı benimsemiştir. Bu tavrı benimseyen müzisyenlerden biri de Fikret Kızılok olmuştur. Fikret Kızılok, yaşadığı toplumun sorunlarına kulak vermiş ve müziğini yerelin değerleri ile harmanlayarak müzikal kültürün gelişmesine ön ayak olmuştur (Aydemir, 2014). Keza Bülent Ortaçgil de aynı yoldan ilerlemiştir ancak müziğinde Fikret Kızılok gibi folklorik unsurları çok kullanmamıştır (Kutluk, 2020). Ortaçgil “Olmalı mı Olmamalı mı?” 45’liği ve 1974 yılında “Benimle Oynar mısın?” albümü ile ismini Türk rock müzik tarihine altın harflerle yazdırmıştır. Bülent Ortaçgil, bu dönemde basın tarafından protest müziğin öncüsü olarak lanse edilmiştir (Dilmener,2003). Ancak Ortaçgil, Batı protest müziği çizgisinde olması bağlamında Türk protest müziğinden ayrılır. Türk protest müziği algısı açık bir şekilde sol politik görüş üzerinden yapılmaktadır. Batı protest müziği ise ahlak, etik değerler ve sürü bilincinden ayrılma gibi toplumsal eleştirileri konu edinir. İdeolojik taraftarlık yoktur. Dolayısıyla Ortaçgil hem müzikal hem de protestlik bağlamında Batılı bir çizgide yer almıştır (Kutluk, 2020).

Bu sıralarda Moğollar, Anadolu pop müziğinin⁵⁷ niteliklerini tanımlamaya çalışırken, bu türde plaklar peş peşe çıkmaktadır. En önce Alpay, Bora Ayanoglu’nun sözlerini ve bestesini yaptığı “Fabrika Kızı” şarkısı ile çıkmıştır (Dilmener, 2003). Mezkur şarkı, pop müziğin emeklemeye başladığı aranjman döneminde onu başka bir yere taşımış ve orijinal beste konusunda Türk bestecilerin önünü açmıştır. Bu besteye kadar aşk konusu üzerine yoğunlaşan ve bireysel meseleler ile meşgul olan Türk pop’u bu şarkı ile toplumsal sorunlara el atan ilk plak olmuştur. Alpay’ın şarkısındaki işçi kızın hikayesi, daha sonraları Cem Karaca’nın “Tamirci Çırağı” ile zirveye çıkacak zincirin ilk halkasıdır. Bir söyleşide “Fabrika Kızı” şarkısının yazarı Bora Ayanoglu’na

⁵⁷ Moğollar 26 Mayıs 1970 tarihli röportajında Anadolu Pop’u şu şekilde ifade etmiştir: “Anadolu pop folklor müziğimizin en büyük armonik özelliği beşli,dörtlü aralıklar. Bu aralıklar halk müziğimizin çok sesli yönü. Bu yön yıllardır görmemezlikten geliniyor. Biz Anadolu pop tarzı parçalarımızda armonik olarak çoğunlukla bu aralıkları kullanırız. Ayrıca halk müziğimizin çok zengin ritim özellikleri var. Parçalarımızda bu değişik ritim öğelerini kullanıyoruz. İspatlamak istediğimiz halk müziğimizin çok sesli bir ruha sahip olması. İkincisi ise Türk folklorümüzle pop müziğinin birbirine olan yakınlığı. Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorümüzle birleşmesiyle bir kişilik kazanması —ve böylece batının ileri sanatına varmaya çalışalım” (Yurga, 2002, s.81).

yöneltiren “Kitlelere nasıl ulaşabilirsin? sorusuna o “Üretenleri yada üretkenlerin hayatını anlatarak...” diye cevap vermiştir (Meriç, 2016).

Dolayısıyla, Fabrika Kızı müziğın kitleleşmesi açısından bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu dönemde Türkiye’de kitlelere hitap edebilmenin işçi sınıfıyla bağlantı kurmakla mümkün olduğu bu şarkıda karşılık bulmaktadır. Fabrika Kızı işçi sınıfının hikayesini anlatarak kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Aşağıdaki analizde görüleceği üzere, şarkı işçi sınıfının yaşadığı sorunlara değinerek onlara seslenmektedir:

Hayalleriyle güçlenen, belki de bu vesileyle çekilir kılınan bir hayat bu: “ Bir evi olsun ister/ Birde içmeyen kocası /Tanrı ne verirse geçinir gider /Yeter ki mutlu olsun yuvası...” Gerçek hayallerden farklıdır, bize bunu da gösteren, yüzümüze tokat gibi çarpan bir şarkı Fabrika Kızı: “Oysa yatağında bile /Bir gün uyku yüzü göremez/İhtiyar anası gibi/Kadınlığını bilemez/ Makineler diken gibi/Batar her gün kalbine/Yün öreceğ elleri/Her gün ekmek derdinde...” (Meriç, 2016, s.101).

Anadolun pop başlangıçta daha çok feodal sorunları dile getiren bir müzik türü iken, 1967 yılında “Fabrika Kızı” ile bir işçi kızın çalışma haklarını konu edinmesi bir kenara bırakılırsa, 1970’lerin ortalarına kadar bu müzik türünde sosyal haklar şarkılarda dillendirilmemiştir. 1970’lerin ortasından itibaren ise köyden kente göç ile devam eden kentleşme süreci kırsal kültürün sorunlarının yerine işçi sınıfı sorunlarının ele alınmasını gerektirmiş ve dolayısıyla rock müzikte sosyal haklar daha güçlü konu edinilmiştir (Ela ve Güler, 2018).

Fabrika Kızı aynı zamanda müzik piyasasında bir canlanmayı da beraberinde getirmiştir. Onu takiben Hümeýra 1969’da “Kördüğüm” ile yakaladığı çıkışı “Dilber” ile zirveye taşıyacaktı. Müzik yayıncıları popüler olanın daha kolay ticari getiriye çevirilebilmesinden hareketle benzer içerikli şarkıları ve yeni grupları art arda piyasaya sürmüştür. Bu sıralar Ceylan Ece "Beyaz Güller", Canan "Karagözlüm" , Dönüşüm ise "Kızıroğlu Mustafa Bey" adlı plakları ile yıldızların arasında yer edinmeyi becermiş isimler olarak piyasada daha popüler hale gelmiştir. Aynı zamanda Özdemir Erdoğan “Duyduk Duymadık Demeyin” ile ilk Altın Plak ödülünü almıştır. Cem Karaca "Kendim Ettim Kendim Buldum", Rana Alagöz "Düğün Alayı" ve Erkin Koray "Aşkımız Bitecek" adlı plaklar ile listeleri tekeline almışken, Barış Manço “Dağlar Dağlar” ile çıkagelir ve hepsini geride bırakır. Bu plak, Berkant’ın “Samanyolu” plağından sonra Barış Manço’ya Platin Plak Ödülü’nü kazandırır. Selçuk Alagöz’ün orkestrasından ayrılan Hürel kardeşler “Üç Hürel” adında gruplarını kurarak dönemin progresif rock akımına dahil olacaklardır. 1970 yılı bundan yıllar sonrasında bile Türk

pop'unu etkileyecek altın bir yıl olmuştur (Dilmener, 2003). Ayrıca, 70'li yıllar yavaş yavaş plakların yerini kasetlerin aldığı bir dönemdir. Bu dönemde Türkiye'de pop müzisyen ve orkestraların çokluğu dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu yıllar Türk müziğinde 80'li ve 90'lı yıllardan daha verimli geçmiştir (Yurga, 2002).

1970'lerden itibaren Türkiye'de değişim süreci hızlı bir şekilde devam etmektedir. Bu dönemin toplumsal koşullarına baktığımızda, öncelikle 1971 yılından sonra sanayileşme ile birlikte büyümenin paralelinde artan enflasyonun, tüketimin dengeli bir şekilde dağılmamasını beraberinde getirdiğini görürüz. Aynı zamanda büyümenin istihdam olarak işgücüne yansımamış olması da diğer bir olumsuz durum olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda işçi ve işçi örgütlenmelerinin siyasallaşmasının yanı sıra, genç kesimlerin bir kısmının meşru zeminden kayarak ideolojik örgütlere katılması ve silahlı eylemlere girişmeleri 12 Mart 1971 yılında TSK'nın muhtıra vermesini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bu gelişmeler neticesinde 3. Demirel Hükümeti istifa etmiştir (Akkaş, 2021).

Bu dönem, TSK komuta kademesinin desteği ile kurulan Melen Hükümeti ve ardından kurulan diğer hükümetlerin dönemidir. Bu dönemde 1973-1978 yılları arasında uygulanan üçüncü beş yıllık kalkınma planındaki direktiflere göre, kültür ve müzik politikaları geleneksel Türk sanat ve çeşitli sanat dallarının araştırılması, derlenmesi ve öğretilmesini sağlayacak bir sistemin kurulması doğrultusundadır. Aynı zamanda Devlet opera ve balesi faaliyetlerinin yaygınlaştırılmasıdır. Bu bakımdan Milli Folklor Enstitüsü, Devlet Opera ve Balesi, TRT, Devlet Konservatuvarı gibi kuruluşlara odaklanılmıştır. Bu dönemde en dikkat çekici gelişme ise Türk Sanat Müziği Konservatuvarı'nın kurulmasının istenmesidir. Bu dönemde yine geleneksel müziklerin korunması bağlamında, yozlaşmış bir müzik olarak kabul edilen arabesk müziğin yayınının engellenmesine çalışılmıştır. 1979-1983 yılları arasında uygulanan dördüncü beş yıllık kalkınma planına göre ise; yaygınlaştırma politikası güdülmüş ve müzik kurumlarına yeterlilik bakımından niceliksel ve niteliksel olarak yaklaşmıştır. Aynı zamanda çok sesli Türk müziğine geniş ölçüde bakılmıştır (Akkaş, 2021).

Bu yıllarda 60'ların modası devam etmektedir. Geleneksel Türk müziği ya da Türk Halk Müziği alanında da aranjman söyleme dönemidir (Dilmener, 2003). Öte yandan, sıkıyönetim döneminde Halk Müziği sanatçıları Halk Müziği'nin çok sesli icra edilmesine itiraz etmişlerdir. Bu itirazlara, en başta Cem Karaca sert bir tonda cevap vermiştir:

Bu kişiler, şimdiye kadar ister tek sesli olsun ister çok sesli olsun, Türk folklor müziğine katkıda bulunmadılar. Sadece, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Aşık Veysel gibi ünlü halk ozanlarımızın sözlerini aldılar ve hatta bu ozanlarımızın orijinal sözlerine sadık kalmaksızın bir takım abur cubur şeyleri ortaya attılar. Kendileri şimdiye kadar bu konuda ne bir beste ne de bir düzenleme yapmışlar ve taklitten ödeye gitmemişlerdir. Ben her zaman onlarla halk ve bir jüri huzurunda yarışma yapabilirim. . . Bizim yaptıklarımızı inkar etmek büyük saygısızlıktır”.. (Dilmener, 2003, s.156).

Bu tartışmada, plakların satış rakamlarına bakıldığında halk, Anadolu pop müziğinden yana tavır koymuştur. Dolayısıyla herkes bu tür müzik dinlemek istemektedir. Fakat bir süre sonra Türk pop müziğinde arabesk etkilerini göreceğimiz bir döneme girilecektir. 1971 yılında Kamuran Akkor, Orhan Gencebay'ın “Bir Teselli Ver” şarkısı ile arabesk müziğe doğru tavır değiştirmiş ilk şarkıcı olmuştur. Bu gelişme Türk pop müziğine giderek daha arabesk ve oryantal ezgilerin girmesine öncülük etmiştir. Türk pop müziğinde kimlik değişimi başlamıştır. 70'lerin ikinci yarısından sonra “Selami Şahin Ekolü” denen pop-arabesk olan şarkıların yapıldığı bir döneme girilecektir. 80'lerden sonra ise Türk pop'u tamamen arabeskleşerek geri planda kalacaktır (Dilmener, 2003).

Bu sıralarda farklılığı ile dikkat çeken Selda Bağcan, Anadolu Rock müziği devlerini tedirgin ederek “Tatlı Dillim” ve "Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle" ile mütevazi yerlerden listelere girmeyi başarmıştır. Bir süre sonra listelerin zirvesinde “Emmo/Vurulmuşum” ile uzun süre yer edinen Fikret Kızılok'u yerinden edecektir. Ardından Selda Bağcan "Çemberimde Gül Oya" ve "Adaletin Bu mu Dünya?" ile başarısını daha da taçlandırmıştır. Bir süre sonra Anadolu pop'un dünyaya açılan yüzlerinden biri olacaktır. Bu sıralarda Erkin Koray da Türk müziği ile arabesk şarkılarla sentezlere giderek Anadolu pop ve aranjman akımlarının yanına yepyeni bir akım eklemiştir. Bu akım, ağır arabesk parçaların Batılı tarzda icra edilmesinden daha farklı bir bileşimdir (Dilmener, 2003). Anadolu ve Ortadoğu ezgilerini birleştirerek pop-rock tarzında bir çizgidir bu (Kahyaoğlu, 1994). Bu dönemde bütün şarkıcıların ortak bir meselesi vardır. Şarkıcılar, şarkılarını keyfi olarak yasakladığını iddia ettikleri TRT Merkez Denetleme Kurulu'na karşı çıkarak, kurulun uzman kişilerden oluşması ve keyfi yasaklamalardan vazgeçilmesi için bir araya gelmişlerdir (Dilmener, 2003). TRT uzun yıllar boyunca türkülerin otantikliğinin bozulmasının önüne geçmek için türkü dışında hiçbir müzikal denemeyi yayınlamamıştır (Aydemir,2014). TRT'ye göre yasaklamanın en başlıca sebebi halk müziği enstrümanları ile pop müzik enstrümanlarının bir arada kullanılmasının uygun görülmemesidir (Kahyaoğlu, 1994). Karşıcı'ya (2010) göre ise, protest müziğe engel olmaktır (aktaran Aksoy, 2022).

1972 yılında genç ve güçlü bir ses olarak Nilüfer, Sezen Cumhuri Önal'ın sözlerini yazdığı “Kalbim Bir Pusula” ile piyasaya girmiştir. Türk pop’u uzun zamandır beklediği genç bir isme kapısını aralamış olur. Bir süre sonra “Dünya Dönüyor” ile plak şirketlerinin genç isimlere şans verilmesine örnek olacaktır. Bu şanstın faydalananlardan biri de İlhan İrem olmuştur (Dilmener, 2003).

Bu sıralarda Şenay'ın seslendirdiği “Sev Kardeşim” ve meydanlarda o dönemdeki seçimlerin marşlarından biri haline gelecek olan “Hayat Bayram Olsa” şarkıları herkesin diline düşecektir. Türk pop’unda arabesk ve aranjman etkisi halen devam etmektedir. Ajda Pekkan'ın seslendirdiği bir Orhan Gencebay eseri olan “Kaderimin Oyunu” ve bir aranjman olan “Kimler Geldi Kimler Geçti” şarkılarının Türk pop’unun hitleri arasına girmesi buna örnek verilebilir. 1973 yılında 19 yaşında “barışı, özgürlüğü, sevgiyi, mutluluğu karıştırıp bir kokteyl yaptım” diyen İlhan İrem kendi şarkısı “Birleşsin Bütün Eller” ile Türk pop’unun düşüşe geçtiği yıllarda ilgi görür (Dilmener, 2003).

Bu sıralarda Nilüfer, Eurovision şarkı yarışmasında birinci olan Anna Marie David'in şarkısının aranjmanı “Göreceksin Kendini” adlı şarkı ile listelerde zirveye tekrar oturur. Bu arada Anadolu rock müzisyenleri Cem Karaca ve Moğollar “Gel Gel”, Barış Manço ve Kurtalan Ekspres “Gönül Dağı” ve Ersen ve Kardaşlar “Çakmağı Çak” isimli plaklarını piyasaya sürer. Yükselen sosyal demokrasi ve adalet taleplerine tepkisiz kalmayan Şenay, hümanist duyguları seslendirdiği sözleri kendine ait aranjman bir şarkıyla “Bize Ne Bundan” diyecektir. Bu dönem yabancı parçaların peşinden koşulduğu ve üretimin olmadığı bir dönemdir. Dolayısıyla Anadolu pop hakimiyetini yitirmeye başlamıştır. Aranjman ve yabancı şarkı konusunda uzman olan Ajda Pekkan bu sefer 1975 yılında “Tanrı Misafiri” ve “Palavra Palavra” ile geri dönecektir. Bu sıralar Eurovision’da Türkiye’yi temsil edecek “Seninle Bir Dakika” şarkısı ile Semiha Yankı gündemdedir. Aranjman yeniden tırmanırken, Anadolu pop’un (rock) güçlü isimleri bildikleri yoldan devam etmektedir. Cem Karaca Moğollar’la birlikte yazdığı “Namus Belası” ile zirveye çıkmıştır. Cem Karaca bu parçası ile toplumsal bir soruna el atmıştır (Dilmener, 2003). Bir süre önce Alpay’ın “Fabrika Kızı” ile verilmek istenen mesaj bu sefer 1975 yılında “Tamirci Çırağı⁵⁸” şarkısı ile Cem Karaca

⁵⁸ “Anadolu pop’un öncü isimlerinden Cem Karaca’nın 1975’te seslendirdiği Tamirci Çırağı ile işçi şarkıları arasında tabiri yerindeyse kilometre taşı olarak duran Fabrika Kızı, Türkiye’de protest müziğin işçilerin hak arayışlarının sesi haline gelmesinde öncülük etmiş; diğer işçi şarkılarının bestelenmesi için motivasyon kaynağı olmuştur” (Eren, 2018, s.156).

tarafından verilecektir. “Bu çalışma, Cem Karaca’nın belli bir süredir düşük düzeyde yürüttüğü sol söylemin ilk kez derin bir vurguyla somutlaştığı örnek olarak değerlendirilmektedir” (Aya, 1998: Güler’den, 2016). 1970’li yıllar boyunca Anadolu rock türünde yapılan şarkılar genelde çalışma haklarını konu edinir. Tamirci Çırağı şarkısı da bu kapsamda değerlendirilir (Ela ve Güler, 2016).

Tamirci Çırağı, oto sanayide çalışan genç bir işçinin “imkânsız” aşkını anlatır. Tamirci Çırağı, 1970’lerin Türkiye’inde yaşanan sınıflar arası çelişkiyi hafızalardan silinmeyen şu sözlerle somutlaştırmıştır: “...ustam geldi sırtıma vurdu unut dedi romanları/işçisin sen işçi kal, giy dedi tulumları ...”Tamirci Çırağı, imkânsız bir aşkı anlatmanın ötesinde bu aşkın imkânsızlığının sınıfsal boyutunu da ortaya koymaktadır (Güler, 2016, s.744).

1970’li yılların son döneminde Türkiye’deki politik kutuplaşmaya ve çatışmalara bağlı olarak yaşama hakkı ihlalini konu alan eserler de verilmeye başlanmıştır. Bu konuda öne çıkan iki örnek Selda Bağcan’ın *Yaz Gazeteci Yaz* isimli çalışması ile Cem Karaca’nın 1976 yılında yayınlanan *Parka*’sıdır (Ela ve Güler, 2016, s.5). Cem Karaca’nın “Parka” şarkısı bu yıllarda yaşanan siyasi cinayetleri konu edinir.

Şarkıda parkası sırtında iken “dört hain kurşun” ile öldürülen bir Siyasal öğrencisi merkeze alınmıştır. Öte yandan Parka’yı bir işçi sınıfı şarkısı haline getiren durumsa bu öğrencinin ailesidir. Zira öldürülen siyasal öğrencisi “gözünü çapak almış” bir torna işçisinin oğludur. Bu şarkıda ayrıca sınıfsal kimliğin kuşaklar arasında devrine de şu sözlerle vurgu yapılır: “Küçük kardeşi bu yıl Siyasal’a gidecek/ Paltoya para yok ki,o da parka giyecek” (Güler, 2016, s.745)

Barış Manço⁵⁹, Cem Karaca ile birlikte bu dönemden ölümlerine kadar Anadolu ozan geleneğini devam ettiren Anadolu rock tarzının Türkiye’deki en etkili isimleridir. Fakat Barış Manço şarkılarında Cem Karaca gibi politik eleştirel bir tutum sergilememiş, daha çok sistem eleştirisi ve toplumsal değerlerin yozlaşmasına yönelik didaktik/eleştirel şarkı sözleri yazmıştır. Bu şarkılarından en bilinenlerinden biri “Halil İbrahim Sofrası”dır (Erdoğan, 2015). “Bu anlamda *Halil İbrahim Sofrası* şarkısı haddini bilmek, kem söz söylememek, başkasının namusuna bakmamak, nefesine hakim olmak, paraya pula tamah etmemek, ahlak yoksunu insanlara önem vermemek gibi ahlak konulu temaları içerir” (Erdoğan, 2015, s.120).

⁵⁹ “Barış Manço’nun duyarlı sanatçı kimliği ile içinde yaşadığı toplumun değerleri ve bu değerlerin giderek yok olmasına karşın bizlere söylemeye çalıştığı ve sıklıkla vurgu yaptığı “helal kazanan, doğruluğu seçen, dürüst davranan, paylaşmayı ve insanlara yardım etmeyi seven, geleneksel değerlere önem veren” insan modelleri, eserlerinde ustalıkla işlenmiştir. Barış Manço söz konusu eserlerinde müziğin temsil ve ifade gücünü kullanarak, şarkılarında eğitsel ve öğretisel birçok meseleye 7’den 70’e herkesin anlayacağı sade bir üslupla değinmiştir. Barış Manço eserlerinde, “insanoğlu haddin bilir kem söz söylemez iken, elalemin namusuna yan gözle bakmaz iken...” sözü Anadolu Bektaşî geleneğinde de çok önemli bir yer tutmaktadır. Hacı Bektaş-ı Veli’nin “eline beline diline sahip ol” sözü Barış Manço eserlerinde “kem söz söylememek, elalemin namusuna yan gözle bakmamak ve helal kazanmak” olarak geçmekte ve Anadolu’nun bu kadim bilgeliğine ustaca atıfta bulunmaktadır” (Erdoğan, 2015 s. 121).

Bir damgayı da bu dönemde Melike Demirağ vurur. Yılmaz Güney'in "Arkadaş" filmi için yapılan "Arkadaş" plağı ile hafif müziğe bir sanatçı kazandırılmış olur. Melike Demirağ bu plaktan sonra Türk popunun, en eleştirel şarkılarına imza atacaktır. Bunlardan biri ise "Ninni" dir (Dilmener, 2003).

Bu dönemde parçalarında toplumsal ve politik içeriğe yer veren bir diğer önemli sanatçı ise Zülfü Livaneli'dir (Dilmener, 2003). Zülfü Livaneli'nin özgün müzik türünde yaptığı, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın yakalanarak idam edilmesini konu edinen "Şarkışla" parçası politik içerikli parçalarından biridir. Keza, 1973 yılında çıkardığı "Ulaş" parçası da bu kapsamda yapılmış bir parçadır (Meriç, 2016). Esasen Zülfü Livaneli hem 1970'ler hem de 1980'lerde protest müziğin önde gelen müzisyenlerinden biri olarak her iki döneme de damgasını vurmuştur.

1974 yılının sonlarına doğru Tanju Okan'ın "Kadımın" şarkısı Türk pop tarihinin en iyi hitlerinden biri olur. Ajda Pekkan "Sana Neler Edeceğim", "Hoş Gör Sen" ve "Sana Ne Kime Ne" plakları ile liste başı olmuştur. Sezen Aksu 'Haydi Şansım' plağı ile 1975 yılında eleştirmenlerden yüksek not alır. Fakat plak yeterli ilgiyi görmemiştir. Ardından "Kusura Bakma" ve sonrasında yaptığı albümlerle 80'lere damgasını vuracaktır. Fakat bu sıralarda Tülay'ın "İkimiz Bir Fidanız" şarkısı listerin başındaki yerini alır. Beyaz Kelebekler, "White Butterflies" adı ile, "Sen Gidince" ile Hollanda listelerinde ilk beş arasına girer. Erkin Koray "Estarabım" ile kendi bildiği yoldan devam eder. Bu isimlerle birlikte Füsun Önal "Ah Nerede", Alpay "Ayrılık Rüzgarı", Esmeray "Soruyor musun?", Güzin ile Baha "Gençlik Başında Duman", Bülent Ortaçgil "Olmalı mı Olmamalı mı?", Timur Selçuk "Pireli Şarkı" ve Ayla Algan "Dünya Tersine Dönse" ile listelerdedir. Uzun zamandır piyasada kendine yer arayan Nükhet Duru birkaç plaktan sonra "Beni Benimle Bırak" plağı ile adını büyük starlar arasına yazdırmıştır. 1970'lerin sonlarına doğru arabesk tarza doğru bir eğilim başlamıştır. Artık arabesk tınıları olmayan hiçbir şarkı rağbet görmeyecektir. Bu arabesk furyasına rağmen Ayten Alpman'ın "Ben Böyleyim" ve "Mutlu Olmadım" adındaki şarkıları Türk pop'unun en önemli şarkılarından olmuştur. Bu sıralarda dönemin ünlü şarkıcısı Enrico Macias'dan Seyyal Taner de istifade eder ve onun sevilen şarkısını "Son Verdim Kalbimin İşine" yi yapar. Ardından Yeliz de hem kendisinin hem de Türk pop'unun en büyük hitlerinden biri olacak "Bu Ne Dünya" şarkısını söyler. "Esmeray "Gel Tezkere Gel", Erol Evgin "İşte Öyle Bir Şey" adlı plakla yıldızlaşırlar (A.g.e.).

Bu dönemde Türk popu arabesk furyası karşısında gerileme dönemine girmiştir. Cem Karaca, Barış Manço ve Edip Akbayram'ın popüperliği devam

etmektedir. Ancak 12 Eylül darbesi ile Anadolu rock 80'li yıllarda gözlerden uzaklaşmıştır. 1977 yılında arabesk esintileri olan “Olmaz Olsun” şarkısı, bir iki yıl sonra ise “Serçe” albümü ile döneme damga vuran Sezen Aksu artık “Minik Serçe” olarak Türk pop'unun her evresinde adından söz ettirmiştir. Selami Şahin Ekolünden gelen Gülden Karaböcek Türk pop'unun arabeske doğru gidişini hızlandıracak “Dilek Taşı” albümü ile 80'li yılların ilk yarısına kadar Gülden piyasayı domine eder (A.g.e).

Bu dönemde sağ partilerden oluşan koalisyon hükümetleri, ülkenin ekonomik sorunlarına ve toplumsal ayrışmadan kaynaklanan çatışmalara çözüm getirememiş, 1978 yılında Ecevit Hükümeti olarak adlandırılan yeni bir hükümet kurulmuştur (Akkaş, 2021). Toplumda oluşan olumlu havanın ilk yansıması, Cem Karaca'nın 1 Mayıs plağı olmuştur (Dilmener, 2003). Fakat bu olumlu hava kısa sürmüş, ülkede yaşanan toplumsal olaylar ve ekonomik kriz devam etmiştir (Akkaş, 2021). Dönemin toplumsal olaylarından en önemlisi, Maraş'ta Alevi vatandaşların katledilmesidir. Cem Karaca “Maraş Kalesi” şarkısında “*Maraş kalesinde güneş doğmuyor/Azdi yaralarım çare bulmuyor/ Başucumda anam ağıt yakıyor/ Önce yangın yangın yuvam yıktılar...*” diyerek bu katliamı politik eleştiri bağlamında ele almıştır (Meriç, 2016). Bu dönemde yaşanan ekonomik krizi konu edinen bir şarkı da 1978'de bir Baha Boduroğlu projesi olan İstanbul Şarkıcıları tarafından seslendirilen disko formatındaki “Ooh.. Ooh” dur. Şarkıda “*Benzin yok/Mazot yok/Oh canın sağolsun /Tüpgaz yok/Ampul yok/ Oh canın sağolsun* diye başlar eleştiri ve şarkıda eksikler listesine *Samsun, ilaç, margarin ve tuz* eklenerek devam eder. Bu tür sözler 70'lerin sonunda 12 Eylül'ün öncesinde şarkılarda sıklıkla yer almıştır (Meriç, 2016).

1979 yılının Ekim ayında yapılan seçimlerden sonra yeterli oyu alamayan üçüncü Ecevit Hükümeti istifa etmiştir. Yerine Demirel başbakanlığındaki koalisyon hükümeti geçmiştir. Bu hükümet yaşanan sorunları düzeltmenin yolunun ekonomiyi düzeltmeden geçtiğini düşünmüştür. Dolayısıyla bu dönemin en önemli siyasal gelişmesi olarak bilinen 24 Ocak Kararları (1980) ile serbest piyasa ve ihracata dayalı yeni ekonomik program uygulamaya konulmuştur. Bu dönem ekonomik uygulamalar iş çevrelerini memnun ederken, işçi çevrelerince hoş karşılanmamış ve dolayısıyla işçi eylemleri baş göstermiştir. Bununla birlikte, sağ-sol çatışmasının yoğunlaştığı gözlemlenmektedir (Akkaş, 2021).

1980'lere gelindiğinde pop piyasası tıkanma noktasına gelmiştir. Sadece Eurovision yarışması gündemi meşgul etmektedir. Plak devri kapanmış, yerine kaset

devri başlamıştır. Pop müzikte bu yıllar sadece Ajda Pekkan, Sezen Aksu ve Barış Manço gibi starlardan söz edildiği yıllardır (Solmaz, 2015).

Bu şartlar altında 1980 yılına girilirken, öncesinde iki kez başarısız olunan Eurovision şarkı yarışmasına bu sefer süperstar Ajda Pekkan ile katılmıştır. Şarkıyı tanıtan spiker bu şarkıya “dünyanın güncel sevgilisi petrole duyulan aşkın hikayesi” diyecektir. O günlerde yaşanan Petrol Krizine dikkat çeken Ajda yarışmaya sistem eleştirisi yapılan “Aman Petrol” şarkısı ile katılmıştır. Ancak bu yarışmada da başarı sağlanamamıştır. Fakat Türkiye’de plağı çok satmıştır (Meriç, 2016).

3.2.4. 1980-2000 Arası Dönem

İç ve dış politikada yaşanan sorunlar, ideolojik kutuplaşmalardan kaynaklanan toplumsal çatışmaların yanı sıra, görev süresi sona eren Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün yerine mescliste yeni cumhurbaşkanının seçilememesi gibi nedenlerden dolayı Türk Silahlı Kuvvetleri 12 Eylül 1980’de yönetime el koymuştur. Bu dönemde kişilerin dokunulmazlığı ve haklarına karşı yapılan hukuksuzluklar ülke gündemde yer etmiştir (Börklüoğlu, 2020). Bu hukuksuzluklardan müzik ve müzisyenler de etkilenmiştir. 12 Eylül 1980’den önce politik şarkılar seslendiren Melike Demirağ, Cem Karaca ve Timur Selçuk gibi müzisyenler ya yurt dışına kaçmış ya da hapse girmişlerdir (Solmaz, 2015).

Bu bağlamda 1980’lerin başında 12 Eylül askeri darbesinin kültürel ve siyasal alandaki değişimleri beraberinde getirmesi Anadolu pop müziğinde kültürel bir kırılmanın yaşanmasını ve dolayısıyla bu döneme kadar egemen olan müziğin neredeyse unutulma noktasına gelmesini sağlamıştır. Sansür, yasaklar müzik üretimini baskı altına almıştır (Baksi, 2023). Darbe aynı zamanda kuşaklar arası kültürel kopuşu da beraberinde getirmiştir. Tabii bu süreçte Türkiye’de neoliberal ekonomi politikalarının uygulanmaya başlaması ile batıcılığın etkisi yadsınamaz. Pop çağı diye adlandırılan bu dönemde liberalleşmenin etkisi ile birlikte bireyci ideolojilerin egemen olduğu görülmektedir. Şarkılarda bireyselleşmenin bir göstergesi olan doğa ve insan ilişkileri üzerine kurulu temalar işlenmektedir. Popülerleşen rock ve pop müziğinde artık tüketim endüstrisinin egemen olmasıyla günlük kültürel tüketim taleplerinin giderilmesine yönelik şarkılar icra edilmektedir. Özellikle 1985’ten sonra darbenin etkisinin azalması ile birlikte, Gürbilek’in (1992) “*sözün bastırıldığı ve aynı zamanda sözün patlama yaptığı yıllar*” olarak ifade ettiği gibi, gizli bir politik baskı popüler müzikte de etkisini göstermektedir. Bu bağlamda, 1990’dan sonra özellikle rock

tarzında ana akım olmayan az sayıda grupta protest bir söylemin var olduğunu söylemek mümkündür.

1980'lerin ortasından itibaren başlayan süreç daha önceki sıkıyönetim döneminden farklıdır. Bu dönemde baskıyla birlikte karşıtı olan kültürel alanlarda özgürlükler de genişlemiştir. Daha önce sadece siyasi alanda meşrutiyeti sağlanan kültürel talepler artık serbestçe kendini ifade edebilmiştir. Kadınların, farklı etnik kimliklerin, eşcinsellerin toplumda biz de varız diyebilmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda kültürel çoğullaşma veya parçalanma olarak kavramlaştırılan değişim 80'lerden sonra kendini daha fazla hissettirmiştir (Gürbilek, 1992).

Kültürel çoğullaşma ise bu dönemde yaşanan siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişmelere bağlıdır. Bu dönemde yeni partilerle parlamenter sistemin yeniden faal hale gelmesi ve serbest piyasa ekonomisine geçilerek ithalat yollarının açılması teknolojik yeniliklerin ülkeye girişini hızlandırmış ve müzik çalar, kasetçalar, walkmanların çoğalmasını sağlamıştır. Aynı zamanda, renkli televizyon yaygınlaşmış, tam otomatik telefonla iletişim sistemi güçlenmiştir. Otomobiller lüks olmaktan çıkarak gereklilik haline gelmiştir. Bu gelişmelerin dışında TRT'den başka özel kanalların açılması, çok yönlülüğü ve çok sesliliği arttırmıştır (Yurga, 2002).

1980 yılından itibaren devletin yeniden yapılanması çerçevesinde yapılan Dördüncü Plan Dönemi Birinci Müzik Şurası komisyonunda gelenekçi/liberal ve devletçi/seçkin müzik anlayışı tartışmalarında alınan kararda, devletçi ve seçkin perspektifte, yani Batıcı ve sentezci uygulamaların devam edeceği görülmektedir. Ecevit Hükümeti döneminde başlatılan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planında (1979-1983) cumhuriyet tarihinde ilk defa devlet gözetiminde tüm kültür alanını kapsayan bir şura düzenlenmiştir. 1980-1982 geçiş döneminde düzenlenen Birinci Milli Kültür Şurası 12 Eylül yönetimine tavsiye niteliğindedir. Bu şurada etnomüzikoloji alanında insan yetiştirme, sahne sanatları alanında karşılaşılan teknik, mali ve fiziki sorunların çözümü, opera ve bale alanında ulusal eserlerin desteklenmesi vurgulanmıştır. Önemli gelişmeler şunlardır:

- Bu dönemde devlet sanatçılığı yeniden gündeme gelmiş ve sanatçılar ödüllendirilmiştir.
- Eğitim Enstitülerine bağlı müzik bölümleri Eğitim Fakültelerine bağlanarak öğretmen yetiştirmeye yönelik eğitim faaliyetlerine başlanmıştır. Aynı karar

devlet konservatuarları için de uygulanarak bu konservatuarlar üniversitelere bağlanmıştır.

- İzmir’de Devlet Opera ve Balesi, İstanbul’da ve İzmir’de bir tane daha Türk müziği konservatuarı açılmıştır.
- TRT bünyesinde gençlik ve çocuk koroları kurulmuştur.
- Anayasa ile sanat ve sanatçının korunması devletin sosyal görevi haline getirilmiştir. Sanatın desteklenmesi devletçilik ilkesi gereği ilk kez anayasaya girmiştir (Akkaş, 2021).

1989-1993 yılları arasında uygulanacak beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planında bu dönemdeki müzik politikalarının oluşturulması ve uygulanmasında devletin belirleyicilikten çok demokratik bir yaklaşımı söz konusudur. Dolayısıyla Birinci Kültür Şurasında “devletçi/seçkinci” ile “geleneği/liberal” anlayış arasındaki tartışmaya bu dönemde Türk müzik politikası ile uzlaşma sağlanmıştır. Artık tartışmalar kaliteli-kalitesiz müzik ekseninde olmuştur. Yani liberal ve uzlaşmacı bir perspektife dönüldüğü anlaşılmaktadır. Yapılan önemli uygulamalar şunlardır:

- Yükseköğretim kurumunda yapılan yeni düzenleme ile 1984 yılında ilk Vakıf Üniversitesi olan Bilkent Üniversitesi bünyesinde Müzik ve Sahne sanatları Fakültesi açılmıştır. Devlet tarafından gerçekleştirilen mesleki eğitim ilk kez özel bir kuruluş bünyesinde yapılmaya başlanmıştır.
- Ülkede yeni konservatuarlar ve üniversitelerde müzik eğitim bölümlerinin kurulması sağlanmıştır.
- Türk halk müziği ve klasik Türk müziği koroları yaygınlaştırılmıştır.
- Radyo yayınlarında müzik ön plana çıkarılmıştır.
- İlk defa sadece müzik politikalarının konuşulacağı Birinci Müzik Kongresi yapılmıştır (Akkaş, 2021).

80’lerin ortasından itibaren bu uzlaşmacı tavrı görmek mümkündür. Bu yıllar müzik türlerinin ve farklı müzik türlerinde şarkı söyleyen müzisyenlerin eğilimlerinin birbirine girdiği yıllardır. Türk pop sanatçıları arabesk ve Türk sanat müziğine kayarken, arabesk ya da Türk sanat müziği sanatçıları da pop müziğine eğilim göstermiştir. Bu yıllarda TRT radyosunda yapılan anonslarda “Çok Sesli Hafif Türk Sanat Müziği” ifadesinin kullanılmasından bile bu kafa karışıklığını anlamak mümkündür (Solmaz, 2015). Bu dönemde uygulanan uzlaşmacı müzik politikalarının da etkisiyle arabesk, kendine yeni müzik alanları açarak yayılmıştır.

60'larda altkültür patlamasıyla kitle kültüründen bahsedilmesine ve arabesk kültürün kökleri 70'ler olmasına rağmen, kültürel değişim patlaması 80'lerde olmuştur (Gürbilek, 1992). 80'lerde darbenin etkisiyle sanat kesintiye uğramıştır. Müzikte ise 70'lerin etkisi yok olmuştur. Arabesk ise yeni türleri ile yayılmasını sürdürmektedir (Yurga, 2002). Bu arabesk furyası içinde kimine göre arabesk kimine göre özgün müzik sanatçısı olarak adlandırılan Ahmet Kaya, sosyal ve politik içerikli eleştirel şarkılara imza atmıştır⁶⁰. Ahmet Kaya Türk milliyetçilerinden gelenekçi solculara kadar geniş bir dinleyici kitlesine sahiptir (Solmaz, 2015). “Ahmet Kaya şarkılarını devletin yasaklayıcı söylemiyle, daha modern, daha özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem'in çakıştığı bu yıllarda söylemeye başlamıştır” (Kara, 2016, s.154). Politik içerikli şarkılarından biri “Kim Bunlar” dır.

“Ne çıramız ne lambamız/Karanlık yollarda kaldık/Kor kor ateşlerde yandık/Çok uslandık, usanmadık” sözleriyle başlayan Kimdi Bunlar'da sorulan soru bir adım geriye gitmektedir: “Bir rüzgar gibi tarihten geçtiler, Neler görüp neleri getirdiler? Aç Kaldılar yine dilenmediler, Kimdi bunlar, kimdi bunlar, kimdi?” Şarkının devamında soru yinelenirken cevap da verilmektedir: “Kara perçemleri türküdür, Hiç değiller onlar insan gülüdür, Dediler ki düşünmenin günüdür” Kimdi Bunlar, 1985 yılında, sokaklardan, meydanlardan uzaklaştırılmış, sözü ve iddiası oldukça zayıflamış olan devrimcilerin “var olduğunu” ve “kıymetli –insan gülü” olduğunu dile getirme ihtiyacı içindedir” (Kara, 2016, s.144).

Ahmet Kaya Türkiye’de 80’lerde hakim olmaya başlayan arabesk müzik kültürü ile muhalif söylemi bir araya getirerek özgün bir müzik tarzı ortaya koymuştur. Yani, parçalarında arabesk müzik temaları işlenirken duygusal içerim birden politikleşmektedir. Örneğin, parçaların bir kısmında aşk teması işlenirken duygusal içerim devletin sevenleri ayırdığına bağlanır, yani arabeskin kadere isyanından farklılaşarak devlete isyan noktasında politikleşebilmektedir (Kara, 2016).

Türk pop müziğinin 1980’lerin ortalarından itibaren başlayan yükselişi ise 1990’da tam anlamıyla kendini göstermiştir. 80'lere gelinceye kadar zaten müzisyen havuzu dolmuştur. 80'lerin ortalarından itibaren Başbakan Turgut Özal'ın ithalat kapılarını açması her türlü teknolojik cihaz ve kaliteli enstrümana ulaşımı kolaylaştırmıştır. Pop müziğinin tekrar yükselişini sağlayan bu etken dışında 90'larda TRT denetiminin son bulması da önemli diğer bir etken olmuştur. 1990 yılında birbiri peşine pop kasetlerin yayınlanmaya başlanmasının yanısıra konserler de geçmiş dönemlerdeki konser sayılarını geride bırakmıştır (Solmaz, 2015).

1990 yılı içerisinde yayınlanan Nilüfer-Sen Mühimsin ve Aşkın Nur Yengi-Sevgiliye albümleri milyon duvarını geçti. Aynı yıl yayınlanan Mazhar Fuat Özkan-Geldiler, Zerrin

⁶⁰ “Ahmet kaya özgün müzik tarzında kendi deyimi ile devrimci arabesk müzik yaptığını söyler. Bu anlamda, işçi sınıfı ve yoksullara seslenmeyi hedefleyen politik müzik ile kent yoksullarının popüler müziği arabesk aynı mahallede yaşamaktadır” (Kara, 2016, s.222).

Özer-İşte Ben, Hakan Peker-Camdan Cama, Ajda Pekkan-Ajda 1990, Aylın-Don't Go, pop kasetler içerisinde iyi satanlar arasındaydı. Uzun yıllardan sonra pop müzik içerisinde yeni isimler görünmeye başlamıştı. Yeni isimlerle birlikte hamilik sistemi de oluştu. Ünlülerin geri vokalistleri, hısım akrabası assolist oldu. Aşkın Nur Yengi, Sezen Aksu'nun vokalistiydi ve kasetinin prodüktörü de Aksu'ydu. Aylın de Zülfü Livaneli'nin kızıydı. Müziklerinin pek alakası olmasa da Livaneli destekliydi. Bu hamilik sistemi, bugünlere gelen bir alışkanlık olarak sürdü. "Eskilerden" herkes birilerini de beraberinde sunuyordu. Bu işi en fazla abartan kuşkusuz Sezen Aksu'ydu. Taner Öngür'ün "çete" tabir ettiği bu grup içerisinde şimdilik Harun Kolçak, Aşkın Nur Yengi, Sertab Erener, Levent Yüksel ve Tarkan var. Ayrıca Nilüfer Asya'yı, Hakan Peker Burak Kut'u, Mazhar Fuat Özkan'ın Özkan'ı Ahmet'i, Fuat'ı da GMG'yi ünlendirdi. Hattâ bu yolla ünlenenler de zaman geçirmeden başkalarını ünlendirmeye girişti. Garo Mafyan'ın sunduğu Yonca Evcimik, bugün başarısız bir çaba olsa da Çıtır Kızlar ve Birkaç İyi Adam isimli iki grubu ünlendirme girişiminde (Solmaz, 2015, s.39).

Pop'un tekrar çıkışı 1990'dır fakat çılgınlık seviyesine çıkması 1991 yılında olmuştur. Bugünün pop'unda görülen, birbirinin kopyası müzik türlerinin birbirine karışmışlığının ve kalitesizliğin had safhada olduğu pop furyası 1991 yılında başlamıştır. Arbesk, pop'laşmış, pop arabeskleşmeye başlamıştır artık. Bu yılda pop müziğinde dönüm noktasının yaşandığı olay, Sezen Aksu'nun "Hadi Bakalım" şarkısının bulunduğu "Git" albümü ile Kayahan'ın "Yemin Ettim" albümü ve Yonca Evcimik'in "Abone" şarkısının yayınlanması olmuştur. Bu albümlerden sonra yapımcılar şarkı söyleyebilen güzel kız ve yakışıklı oğlan aramaya başlamıştır. Artık gündemi oyalayan Türk pop müziği patlamıştır. 90'larda yukarıda bahsedilen isimlerden başka, Serdar Ortaç, Mirkelam, İzel, Çelik, Yıldız Tilbe gibi birçok pop'çu çıkacaktır ama asıl olay Tarkan'ın çıkışıdır. Tarkan, Erol Büyükburç'tan sonraki pop starı olmuştur. Pop patlamıştır fakat Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur ve Kibariye gibi arabeskçiler bu durumdan etkilenmemiştir (Solmaz, 2015).

90'lı yıllara gelinceye değin arabesk müzik dolu dizgin gidecektir. Ancak 90'lı yıllarda biraz şekil değiştirerek az da olsa pop'laşacaktır. TRT'nin arabesk müzik yayınlamama ilkesine olan direnci ise, 90'lı yıllarla birlikte, özel kanalların çoğalması ve basının uzun yıllar süren baskısı sonucu rekabet gücünü yitirmesiyle kırılmıştır (Yurga, 2002, s.101).

Kökeni itibarıyla eleştiri dilini kullanan rock müziği Türkiye'de 80-90 yılları arasında darbenin yasaklayıcı ve baskıcı etkisiyle eski gücünü kaybetmiştir⁶¹. Ancak bu dönemde 70'lerin politik müzik yapan müzisyenleri dolaylı da olsa etkilendikleri farklı müzik türleri ve grupları üzerinden muhalif çizginin devamını sağlamışlardır.

⁶¹ Her ne kadar 1960'lar ve 1970'lerde eleştirel müziğin en önemli temsilcisi olan Anadolu rock müziği askeri darbeden sonra gözden kaybolmuşsa da, 1990'larda Moğollar'ın bir araya gelmesiyle yeniden canlanmaya başlamıştır. Moğollar 1993 tarihli "İssızlığın Ortasında" ve 1996 tarihli "Bi' Şey Yapmalı" adlı şarkılarıyla protest tavrını devam ettirmiştir.

1980’lerde ana akım olmayan Mozaik, Bulutsuzluk Özlemi gibi rock grupları, Grup Yorum, Kızılırmak, Çağdaş Türkü, Ahmet Kaya gibi özgün müzik yapan isimler ve gruplar ile Ezginin Günlüğü, Yeni Türkü⁶² gibi gruplar bu dönemde 70’li yılların muhalif çizgisini devam ettirmişlerdir. 1980’den sonra az da olsa rock müziğinde protest şarkılar yapılmıştır (Ela ve Güler, 2016). Grup Yorum yüksek siyasi çizgisi ile radikal sol çevre tarafından büyük ilgi görmüş ancak siyasi söylem bakımından 1980 öncesinde Melike Demirağ ve Cem Karaca gibi kitleleşmemiştir⁶³ (Solmaz, 2015).

1980 darbesinden birkaç yıl sonra demokrasinin görece tesis edilmeye başlanması sonrası rock müziğinde darbeyi ve uygulamalarını eleştiren şarkılar yapılmaya başlanmıştır. Bu grupların öncüsü Mozaik’tir. 1990 yılında yayınlanan “Plastik Aşk” albümünün “Bindokuzyüzseksenbir” isimli parçasında, “*Akşam ayak sesleriyle iner şehre/Hep birden evlerine kaçışlılar/Kapılar kilitlenir, perdeler çekilir/Sokakta kalır sokaklar*” sözleri ile sıkıyönetim uygulamaları sebebiyle kentlerin insansızlaştırılması eleştirilmektedir (Ela ve Güler, 2016).

Objektif grubunun 1990 yılında yayınlanan “Tımarlı Hastane” albümünün “Uygarlıklar Üzerine Çelişkiler⁶⁴” şarkısının insan eliyle ve teknolojinin etkisiyle ekolojik sistemin çökmesi ve doğanın tahrip edilmesinin eleştirisi bağlamında çevreci ve sisteme yönelik protest bir yapısı vardır. Grup bu eleştiriyi 1986 yılında Çernobil nükleer tesisinin patlaması üzerine Türkiye’ye olan etkilerini dile getirmesi bağlamında “*Aylardan Nisan, Mevsim İlkbahar, Gök kızıl, siyah, İnsanlar suskun, Yağan Nisan değil, Asit yağmuru, Kaçışan insanlar, Nereye kadar.. Radyasyondan sonraki umutsuz yaşam, Sakat doğup yaşamayan milyonlarca insan*” sözleriyle ifade etmiştir. Ayrıca Afrika’da yaşanan açlık ve hastalıklar bağlamında “*Afrika; Açlık, Sıtma, Ölüm*” derken, kapitalizmin en vahşi pazarı olan silah pazarının eleştirisini yaparak ironik olarak açlıktan ve hastalıktan kırılan Afrika’ya yardım olarak silah verilmesini “*Yardım; Mermi, Tank ve tüfek*” sözü ile dile getirmektedir. Ayrıca, hala bu Dünya’da

⁶² “Bu noktada Yeni Türkü için ayrı bir paragraf açmak gerekir. Her ne kadar popülerleşmesi 1980’li yılların ikinci yarısında gerçekleşmişse de Yeni Türkü 12 Eylül 1980 Darbesi öncesinde yayınladığı *Buğdayın Türküsü* albümünde, müzikte politik bir çizgi benimsediğini göstermiştir. Darbe sonrası yasaklanan bu albümde yer alan *Beyazıt Meydanındaki Ölü, Bir Ölü Daha Geçti, Buğdayın Türküsü, İşçi Marşı, Mapushane Kapısı* ve *Sonbahardan Çizgiler* gibi şarkılar politik gücü hayli yüksek çalışmalardır” (Ela ve Güler, 2016 s. 5).

⁶³ Grup Yorum gibi radikal müzik grupları ve sanatçılar kitleleşmediği için değerlendirme kapsamımıza alınmamıştır.

⁶⁴ Objektif grubunun gitaristi ve şarkı yazarı Vecdi Yücalan, 1986 yılında Samsun’da Objektif ile çalarken Çernobil’den gelen kızıl bulutlardan etkilenerek yazmıştır bu şarkıyı (Tireli, 2007).

yaşayacağımızı ve gidecek başka yerimizin olmadığını yine ironik olarak “*Dünyayı bırakıp Uzaya mı çıktın amcam*” sözü ile ifade ederek sistem eleştirisi yapmaktadır.

Bulutsuzluk Özlemi grubunun 1990 yılında yayınladığı “Uçtu Uçtu” albümdeki “Acil Demokrasi” şarkısı da protest yapıda bir şarkıdır. Türkiye’de 1990’lı yıllar demokraside bir kırılma yaşandığı yıllardır. 1990’ların başı özellikle Türkiye’nin Doğu bölgesinde yaşanan olağanüstü hal, siyasi içerikli işlenen faili meçhul cinayetler, fikir özgürlüğü ihlalleri, dolayısıyla demokrasi tartışmalarının yoğun olduğu yıllardır. Bu yıllar ANAP iktidarının düşmesine zemin hazırlayan enflasyon artışının tavan yaptığı, işçi, köylü, memur gibi alt tabakaların yüksek enflasyon karşısında ezildiği, yolsuzlukların, yoksullukların arttığı bir dönemdir (Çavdar, 2013).

Dolayısıyla Acil Demokrasi şarkısında şarkının yazarı Nejat Yavaşoğulları “*Olağanüstü haller, Geçiş dönemleri, Sıkıyönetimler, ‘Şimdi sırası değil’ler, Fikir suçları, İdam cezası, 141-142, Adalet Mülkün Temeli*” sözleri ile olağanüstü hal sebebiyle fikir suçlarının yargılanmasına, komünizme karşı 1951’de TCK’ya konulan 141. ve 142. maddelerin kaldırılıp kaldırılmaması tartışmalarına eleştirel, ironik ve de örtülü bir şekilde yer vererek politik eleştiri yapmaktadır⁶⁵. Bu mağduriyetlere karşı demokrasinin yokluğundan dem vurarak eleştirmektedir. Parçanın başında o dönemde yaşanan su kesilmeleri, içme suyunun sağlanamaması ve doğanın bir nimeti olan ve insanoğlunun yaşamasını sağlayan hava gibi suyun para karşılığı insanlara satılmasını “*Hava bedava, su pet şişelerde*” mısrasında eleştirel ve ironik olarak ortaya koyarak sistem eleştirisi yapmaktadır. Devamında yine “*hür demokratik parlamenter sistemde*” diyerek yine sistem eleştirisi yapmaktadır. Aynı zamanda, parçanın “*Radyasyon meselesi, Ateistler, Yeşiller, Hor görülen cinsler, Nesli tükenen kaplumbağalar*” kısmında ise; çevre sorunları ile çevreci protest, ötekileştirilenler ile toplumsal protest bir yaklaşımla sistem eleştirisi yapmaktadır.

Anadolu pop/rock akımı Türkiye popüler müziği içerisinde müzikal anlamın dışında ideolojik bir yönü olması sebebiyle de önemlidir (Kutluk, 2020). Bu bağlamda müzik alanında darbeden en çok Anadolu pop/rock müziğinin etkilenmesinin sebebi olarak, darbe yönetiminin bu dönemde Anadolu pop/rock müziğini 70’li yıllarda toplumsal olayları tetikleyen bir propaganda aracı olarak sakıncalı görmesinden ileri

⁶⁵ Türkiye siyasi tarihinde Anayasa’nın 141 ve 142. maddelerinin uygulamaları hakkında bkz. (Çavdar, 2013).

geldiği söylenebilir⁶⁶. Rock müziği kolektif sözün aracılığını yapmaktadır. Pop ve arabesk ise bireyselliğin ön planda olduğu müzik türleridir. Dolayısıyla bu dönemde bireyselliğin ön planda olduğu bu müzik türlerine dokunulmadığı gibi, ana akım olmalarının yönetici otorite tarafından kolektivitinin önüne geçilmek istenmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Bu noktada, ülkenin liberalleşmesi ile birlikte, bireysel zevk ve alışkanlıkların ön planda olmasının da etkisi büyüktür. Yasaklamalar ve baskılar sonucu rock müziği bu kayıp dönemden sonra değişmiş, 90'larda ve 2000'li yıllarda az sayıda grupta protest etkisini sürdürmüştür. Bu dönemden sonra ana akım müzik pop müziğe kayınca, Türk rock'ı Anadolu kökeninden beslenmeyi bırakmış ve Batı sound'una yönelmiştir. Dolayısıyla protest çizgisinden ayrılan rock şarkılarında kapitalizmde etkisiyle popüler kültür temaları işlenmeye başlamıştır.

Sonuç olarak, bu dönemden itibaren rock müziği kendisine atfedilen değer ve normlarını yitirerek endüstrileşmiştir. Bu bağlamda, alt kültür özelliklerini yansıtan sembelleri törpülenmiş, protest yanıyla karşı kültür özellikleri ise kısmen kaybolarak yumuşamıştır. Dolayısıyla günümüzde tüketim toplumu eğilimlerinin, ideolojilerden ve duyarlılıklardan daha önemli olduğu gerçeği kendini göstermiştir (Bulubay, 2020).

3.2.5. 2000-2020 Arası Dönem

90'ların ilk yıllarında başlayan Türk pop müziğindeki yükseliş 90'ların sonunda gerileyecektir. İnternetin yayılımı ile girilen bu umut dolu dönem başlarda iyi gitse de, 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz müzik piyasasını da olumsuz etkilemiştir. Koşulların değişmesi, yaşam biçimlerinin farklılaşması pop müziğinde 80'lerdeki gibi topyekün bir yok oluşa sebep olmasa da, 2000'ler, 90'lar gibi olmamıştır (Dilmener, 2003). 2000'li yıllarda Türk pop müziği tekrar hareketlenmeye başlamıştır ancak 70'li yıllardaki gibi yerli motiflerden artık yararlanmayacaktır. Pop şarkıcıları yeni ve farklı türlerde şarkılar söyleyecektir⁶⁷. Bununla birlikte, bu yıllarda caz müziği ve klasik Batı

⁶⁶ Bu durumun en önemli kanıtı, kuşkusuz, Cem Karaca, Selda Bağcan gibi Anadolu pop/rock müzisyenlerinin askeri yönetimin baskısıyla yurttan ayrılmak zorunda kalmasıdır. Hatta Anadolu rock'ın en önde gelen şarkıcılarından olan Cem Karaca, hakkında açılan soruşturma sonrasında vatandaşlıktan çıkarılmıştır. Bu konuda bkz. (Yurga, 2002).

⁶⁷ Bir kasette, bazen tek şarkıda, arabesk, (TRT deyimiyle) Türk Sanat Müziği, rock, flamenko, Balkan ezgileri, Batı pop'u ve her türlü halk müziğini bir arada bulmak mümkün. Bir şarkı distorsiyonlu bir gitarla başlayıp, flamenko gitar akorlarına solo atan zurnayla devam edip yaylı çalgılarla final yapıyor. Sonra da buna "yeni bir sound" deniyor. Kazara bu "yeni sound" tutarsa 10 gün içerisinde onlarca benzeri türüyor. Piyasa böylece biraz oyalandıktan sonra aynı bulamaçta yerler değiştirilip başka bir "yeni sound" yakalanıyor. Bu böyle dönüp duruyor. Sonuçta ortaya onlarca müzik türünün ve eğilimin birden bulunduğu, ama hâlâ birbirinin aynı olan ürünler çıkıyor. Bir deyim yakalayan hemen bunu tekerleme haline getirip bir aranjöre veriyor. Aranjör de o aralar yakalanan "yeni sound"lara uygun bir düzenlemeyle tekerlemeyi şarkı haline getiriyor (Solmaz, 2015, s. 45).

müziği de Türkiye’de popülerleşmeye başlamıştır. Bunun göstergesi ise caz festivallerinin büyük şehirlerin dışında da düzenlenmesi, özel şirketlerin oda orkestraları kurması (Tekfen Karadeniz Flarmoni Orkestrası, Borusan Oda Orkestrası) klasik Batı müziği eğitimi veren okulların artmasıdır. Devletin, vakıfların, özel şirket ve bankaların festivalleri ve konserleri desteklemesi müziğin geleceği adına umut verici olmuştur. Bu dönemde arabesk müzik, gerek kültür gerekse müzikal anlamda tam anlamıyla Türk insanının hayatına yerleşmiştir (Yurga, 2002). Bu gelişmeler ışığında, bu dönemde kitle müziği olan pop ve arabesk müzikte eleştirelilik söz konusu değildir. 1995 yılında Almanya’daki gurbetçi gençlerin kurduğu Cartel grubu ile Türk müzik hayatına giren Türkçe rap müziği ise 2000’lerden sonra ana akım olacak ve eleştirel bir tavır sergileyecektir. Yine kitle müziği olan rock’ta ise az sayıda grupta eleştirel tavrı görmek mümkündür. Bu değişimin sebebi ise 1980 darbesi ve ülkede uygulanan liberal politikaların rock müziğinin daha çok gençlerden oluşan dinleyici kitlesinde yarattığı değişimdir.

Türkiye’de 1980’den sonra oluşan rock gençliğinin farkı, bütünsel bir ideoloji içermemesidir. Bu bağlamda Türkiye’de, Batıda özellikle İngiltere’de oluşan punk anarşizmine benzer bir ideoloji oluşmamıştır. Bunun en büyük nedeni ise bu dönemin gençlik kültürünün 1980 darbesinin baskıcı kodlarından etkilenmiş olmasıdır. Diğer bir sebep ise alt kültür akımlarının Batıdan evcilleşerek ülkeye girmesidir. Dolayısıyla kısa sürede uyum sağlanan bu gençlik kültürü hiç sorgulanmamıştır. Ardından yine kısa bir süre içinde popülerleşmesi ile de farklılıklarını kaybetmişlerdir. Sonuç olarak, bu boşluk apolitik bir rock gençliğinin oluşmasına sebep olmuştur. Politik söylemler ise mikro seviyede kalmıştır. Yani, bütünsel bir eylemselliğe dökülmemiştir. Kuşatılmış yaşamları ve etraflarına çekilen esnek ve yüksek duvarların dışına çıkamayan bu kitle bıkkınlığa, boşvermişliğe yönelmiştir. Bir kısım kendi kabuğunda farklılıklarını devam ettirirken, bir kısım da popüler kültür içinde tüketen bir kitleye dönüşmüştür (Akay, 1995). Bu bağlamda “Günümüzün rock müziği gruplarının ve şarkıcılarının protest söylemden uzaklaştığını ve günümüzde rockta protest olgusundan bahsetmenin pek mümkün olmadığı görülmektedir” (Aydemir, 2014, s.16). Ancak az da olsa birkaç grup ya da solistin müziğinde eleştirel söyleme başvurduğunu görmemiz mümkündür⁶⁸. Az

⁶⁸ 2000’li yıllarda rock müziğinde politik ve sosyal haklar bağlamında muhalif tavır Duman ve Mor ve Ötesi’nden sonra Badem, Manga, Rashit, Replikas gibi gruplarla devam etmiştir (Ela ve Güler, 2016).

sayıdaki bu gruplardan en önemlileri Duman ve Mor ve Ötesi'dir. Bu bağlamda, Duman grubunun "Özgürlüğün Ülkesi", Mor ve Ötesi grubunun "Darbe" şarkıları incelenmiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde, Amerika'nın Ortadoğu siyaseti rock şarkılarında konu edinilmiştir. Türkiye'de de Amerika'nın Bush döneminin işgal ve sömürü siyasetine karşı rock'çılar kayıtsız kalmamıştır⁶⁹. Bu dönemde Amerika karşıtı besteler yapılmıştır. Duman'ın punk rock tarzında "Özgürlüğün Ülkesi" şarkısı bu anlamda keskin bir eleştiri şarkısı olarak diğerlerinin yanında yer almıştır (Parlak, 2019).

"Özgürlüğün Ülkesi", Duman grubunun 2005 yılında çıkardığı "Seni Kendime Sakladım" albümünün bir parçasıdır. Amerika'nın kendince Dünya'da özgürlük ve adaletin ülkesi olduğu algısı şarkıda "Özgürlüğün ülkesi, Adaletin temsilcisi" sözleriyle ironik bir anlatımla dile getirilmiştir. "Teröristlerden kurtar bizi", "Yine düştün petrolün peşine" sözleriyle, birtakım bahaneler ile Ortadoğu'ya ve Dünya'ya özgürlük ve adalet getireceğini söyleyen Amerika'nın aslında petrol için Ortadoğu'yu acı ve gözyaşına boğduğu açık bir dille eleştirilmiştir.

"Darbe", Mor ve Ötesi grubunun 2006 yılında çıkardığı "Büyük Düşler" albümünün bir parçasıdır. Mor ve Ötesi⁷⁰ grubunun müzikal serüveninde şarkılarındaki eleştirel söylem parametresi, muhaliflik bağlamında önemli bir yer işgal etmektedir (Yazıcı, 2008). Grubun muhalif duruşunu farklı mecralarda görmek mümkündür. Dolayısıyla tamamen ideolojik değildir. Bu muhalif duruş toplumun kolektif fikrinden çıkan yozlaşmış siyaset ve ekonomik sisteme karşıdır (Yazıcı, 2008). Grubun "Darbe" parçasının analizine bakıldığında, 12 Eylül darbesine ve Kenan Evren'e eleştirel bir gönderme yapıldığını anlamak mümkündür. Grubun söz yazmadaki karakteristik özellikleri bağlamında, parçada 12 Eylül darbesinin mimarı dönemin Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren'e "Evreni gördüm", "bir darbe geldi başıma" derken çift anlamlı sözcük kullanılarak, direkt atıf yapılmadan ilgili dönem anlatılmak istenmiştir. Kenan Evren'in idamları meşrulaştırmak için kullandığı, aynı zamanda şarkıda da geçen

⁶⁹ "Barış Akarsu'nun Kimdir O? (2004), Bulutsuzluk Özlemi'nin Felluce/Bağdat Kafe (2005), Duman'ın Özgürlüğün Ülkesi (2005), Gripin'in Baba Mesleği (2007) şarkıları ABD dış politikasını özellikle de Irak'takini kıyasıya eleştiriyordu. Athena, Aylin Aslım, Bülent Ortaçgil, Feridun Düzağaç, Koray Candemir, Mor ve Ötesi, Nejat Yavaşoğulları ve Vega "Savaşa Hiç Gerek Yok" adlı şarkıda "Kimlerdensin, onlardan mı / Petrolden mi hayattan mı?" diye soruyordu. İsmi vermeden Amerikan karşıtlığı yapan bu şarkı çok beğenildi. Radyolarda uzun süre çalındı, açık alanlarda ve savaş karşıtı Barışrock etkinliklerinde defalarca söylendi. Moğollar'ın "Çölde Gökyüzü" şarkısı Taner Öngür'ün "Evde Tek Başına" isimli albümündeki savaş karşıtı şarkılar, özellikle de "Kara Kabus" beğeni topladı" (Parlak, 2019, s. 376-377).

⁷⁰ Şarkılarının müzikal niteliği Anadolu rock müziğinden farklı olarak Batı sounduna sahiptir (Yazıcı, 2008).

"netekim", Bu kadar kaos, Bize fazlaydı ki Asmayalım da besleyelim mi? sözleri muhalif bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. O dönemde yaşı büyütülerek idam edilen Erdal Eren kastedilerek "Erdal'ı gördüm, Darağacında, Onaltı yaşında, Ölürlen "netekim", Bir şey yapmazdı, Sadece bakardı" sözleri ile muhalif bir anlatı söz konusudur. "Sakla kendini, Sağlam bir rövanş için" sözleri ile de Erdal Eren'e seslenerek, Kenan Evren'in er yada geç yaptıklarının hesabını vereceği anlatılmak istenmiştir. "Sonrası serbest, Sonrası Pazar" sözleri ile ise darbeden sonra ekonomik sistemin serbest piyasaya geçişine, dolayısıyla kapitalist sisteme eleştirel gönderme yapılmıştır.

Bu çalışmanın "Eleştirinin Yaygınlaşması" başlığı altında rap müziğin Dünya'da ortaya çıkışı, gelişimi ve yaygınlaşması anlatılmıştır. Bu noktada ise rap müziğin Türkiye'de ortaya çıkması ve müzik alanı içinde yer ettiği konumundan bahsedilecektir. Müteakiben, çoğu kimse tarafından bilinen rap müzik parçalarının söylem bakımından analizinden örnekler verilecektir.

Rap müzik, küresel anlamda popüler kültürün içinde dinlenen yaygın bir müzik formudur. Bu bağlamda, ortaya çıkışından itibaren siyahilerin sosyo-ekonomik olarak hayattaki kişisel gerilimlerini yasatan bir kimlik ögesi iken, günümüzde artık eleştirel müziğin içinde konumlanan küresel bir müzik'tir. Dolayısıyla, rap müziğin tarihsel süreç içerisinde hangi sosyal etkiler çerçevesinde Türkiye'ye gelerek kiteselleştigiğine değinmek yerinde olacaktır.

Bu bağlamda, Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün önemi büyüktür. 2. Dünya savaşından sonra Almanya işgücü sorununu çözmek için Türkiye dahil başka ülkelerden işçi alımı yoluna gitmiştir. Türkiye 1961 yılında "Sürelî İş Gücü Anlaşması" çerçevesince Almanya'ya 600 bin işçi göndermiştir. 1973 yılına gelindiğinde ise Almanya'daki Türk işçi sayısı 1 milyonu aşmıştır. 1980'de Almanya'da başlayan ekonomik sorunlar işsizliği beraberinde getirince, Neo-Nazi'ler tarafından Almanya'daki göçmenlere karşı ırkçı saldırılar artmıştır⁷¹. Almanya'da ikinci ve üçüncü kuşak Türk gençleri bu dışlanma karşısında, aynı dışlanmayı yaşamış Amerika'daki siyahilerin müziği olan rap ile aralarında bir bağ kurmuşlardır (Dilben, 2016). Kır'a (2016) göre, hip-hop kültürünün, kültür endüstrisi ile Avrupa'da yayılarak bir gençlik alt kültürü oluşturması esnasında Almanya'daki Türk gençleri de bu etkiye maruz

⁷¹ Grup üyelerinden Abdurrahman, Cartel'e katılma nedenini şöyle açıklıyordu: Dazlaklar ailelerimizi dövüyordu, evlere baskın yapıyorlardı, işe giden Türk kadınlara saldırıyorlardı. Onlara karşı tek yumruk olmak için, güçsüz olmadığımızı göstermek için [çetelere katılmışım] (Çınar, 2001: Kır'dan 2016).

kalmıştır. Bu bağlamda, Kaya'ya (2016) göre, Türk gençleri ırkçılığa karşı resmi olmayan bir iletişim ağı olarak rap müziğini kullanmıştır (aktaran Aksoy, 2022). Dolayısıyla bu gelişmeler, Türkçe rap'in doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Almanya'da ilk Türkçe sözlü rap kaydı "Islamic Force" grubu tarafından yapılmıştır. Rap'in Türk müzik hayatına girmesi ise Almanya'daki ırkçılığa karşı, parçalarını milliyetçi söylem üzerinden yapan Türk gençlerinin 1995 yılında kurduğu Cartel grubuyla olmuştur. Bu bağlamda Cartel grubu rap müziğini, yerel motifler ile yer altından yer üstüne çıkarmıştır. Aynı zamanda, Cartel grubu rap müziğini, Almanya'daki ayrımcılığa karşı Türkler arasında birlikteliği göstermesi açısından bir kimlik oluşturmak ve Alman ulus hegemonyasına karşı bir başkaldırı platformuna dönüştürmüştür (Kaya, 2002: Dilben'den 2016). Bu bağlamda, rap müziğin Türkiye'de popülerleşmesinde Avrupa'daki yerleşik Türk göçmenlerin katkısı çoktur.

Bu dönemde Avrupalı Türk göçmen gençler için rap, bir kimlik oluşturması bakımından işlevsel olarak arabesk ile aynıdır. 1970-80'lerde arabesk müziğin Türkiye'de yaygınlaşması Avrupa'daki göçmen Türkler arasında da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, Almanya'daki Türk gece klüplerinde yayınlanan farklı müzik türleri arasındaki bu geçişkenlikler "Türkçe Sözlü Rap", "Arabesk Rap" ve dolaylı olarak "İslamik Rap" gibi melez formların doğmasını sağlamıştır (Işık Dursun, 2016). Almanya'daki Türk rapçiler rap müziğini yerelleştirdiklerinden bahsederler. Bunun için önce Türkiye'ye geldiklerinde aldıkları Barış Manço, Cem Karaca kasetlerinin samplelerini kullanmışlar, kısa süre sonra ise Türkçe sözlü rap'i geliştirmişlerdir. (Dilben, 2016).

Almanya'da sert bir söylem çerçevesinde şekillenen Türkçe rap Türkiye'de Barikat grubu ile Jöntürk tarafından kurulmuştur. Barikat'a kadar rapçiler 1980'li yılların etkisi ile apolitiktir. Bu bağlamda Jöntürk'e göre Türkiye'de günümüzün politik rap yapan isimleri Barikat'tan esinlenmiştir. Aynı zamanda Jöntürk, Türkçe rap müziğinde politik rap'ten başka, toplumdaki dışlanmışlık ve yoksulluğa karşı duyulan öfke temalarının önemine vurgu yapar. Bu noktada, toplumsalın birey üzerindeki etkisi eleştirelilik kazanır (Kutluk, 2020). 1999 yılına gelindiğinde, Türkçe rap için mihenk taşı sayılacak isimlerin yer aldığı toplama albüm olan "Yeraltı Operasyonu" yayınlanmıştır. Bu albümde günümüzde Türkçe rap'in önemli temsilcileri olarak bilinen Nefret (Ceza & Fuchs), Silahsız Kuvvet (Sagopa Kajmer), Yener, Ses, Statik ve Susturucu gibi isimler yer almıştır (Kır, 2016, s.38).

Türkiye’de 2000’ler boyunca rap müzik akımı Cartel, Fuat Ergin, Killa Hakan, Ceza ve Sagopa Kajmer ile gelişimini sürdürmüştür. Sınırlı etkileri ile de olsa bu dönemde genç kuşak arasında popülerleşmiştir. Bu dönemde Türk rap müziğinde, ortaya ilk çıktığı gibi protest söyleme yer verilmiştir. Müzikal olarak ise yine ortaya çıkış soundlarına uyumlu olduğu anlaşılmaktadır (Aksoy, 2022). 2002 yılına gelindiğinde ise kültür endüstrisi çarkları arasında kendisine yer bulmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Ceza’nın “Med Cezir” albümünün dönemin ses getiren dizisi Serseri’nin bir sahnesinde kullanılması rap alt kültürünün görünür olması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Ceza bu albümde savaş, barış, aile, alt kültür, inanç, suç gibi birçok dikkat çeken konuya yer vermiştir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı bu dönemde albümün çok satması kendinden sonra gelecek olan rapçiler için bir referans olmuştur. İnternet ağının yayılması ise, bandrolsüz albüm yapan underground rapçilerin hip-hop kültürünü çok hızlı yaymasını sağlamıştır. Diğer ana akım protest müzik türlerinde olduğu gibi, rap müzik de kültür endüstrisi çarklarına dahil olmuştur. Popüler kültüre karşı olan bir alt kültür akımının yine popüler kültür tarafından yaygınlaşması kültür endüstrisinin kendisine karşı olanı bile pazarlamasına iyi bir örnektir (Kır, 2016). Çoğu rap parçası klibinde artık zenginlik göstergeleri olan görseller kullanılmakta ve kapitalizmi ayakta tutan ana unsur olarak tüketim kültürü aşılacaktır.

Türkiye’de rap müziğinin müzikseverler üzerindeki etkisine bakıldığında, bu müzik türünün yüksek oranlarda dinlenmeye ulaştığı görülmektedir. İsveç merkezli müzik dinleme ve podcast servisi olan Spotify (Wikipedia, 2022) uygulamasının 2021 Türkiye verilerine göre, Türkiye’de en çok dinlenen üç şarkıcının (sırasıyla Ezhel, Uzi ve Sezen Aksu) iki tanesinin rap sanatçısı olması bu durumu kanıtlar niteliktedir (Aksoy, 2022, s.48). 2010’lu yıllarda bu sanatçılar yine çok dinlenmekle birlikte 2015 yılında video yayınlama platformu Youtube’un çıkışıyla farklı rapçiler de tanınmaya başlamıştır. Bunlardan Eypio ve Burak King’in “Günah Benim” parçalarının 200 milyonun üzerinde bir dinlenme rakamı yakalamış olması rap’in bu dönemde birçok kesim tarafından dinlendiği anlamını taşımaktadır. Youtube’da 2016 yılında yayınlanan “Gece Gölgenin Rahatına Bak” parçaları ise 330 milyon dinlenme sayısını geçmiştir (Aksoy, 2022). Bu dinlenme oranları rap’in kitleleşmesini göstermesi açısından önemli verilerdir.

Rap müzik türü eleştirel bir müzik türüdür. Daha çok günlük hayattaki kişisel sorunları dile getirir. Fakat parçalarında sosyo-politik ve çevresel anlamda eleştiriye yer veren rapçiler de vardır. Bunlardan biri de “Şanışer” takma isimli Sarp Palaur’dur.

Organizatörlüğünü Sarp Palaur'un yaptığı "Susamam" parçası politik eleştiriye yer vermiş ve büyük ses getirmiştir. Susamam adlı parçayı farklı sorun alanlarına odaklanan 18 rapçi söylemiştir. Parçada adalet, kadın hakları, doğa vb. birçok toplumsal konuya yer verilmiştir. Hukuki ve adli işleme konu olmuş bir parçadır. Bu parça ile rap müziğin muhalefet ve eleştiri ilişkisini görmemiz mümkündür (Aksoy, 2022). Bu bağlamda Türkçe rap'in popülerleşmesi muhaliflik anlamında bir sınırlılık getirmemiştir. Sadece yaşanan zaman aralıklarındaki siyasi ve sosyal yapıya göre kullanılan dil bakımından değişkenlik göstermektedir.

Şanışer'in "Susamam" parçasının sözleri analiz edilecek olursa; "Apolitik büyüdüm, hiç oy vermedim/Kafamı tatile, gezmeye, borca yordum/Adalet öldü; ucu bana dokunana dek sustum ve ortak oldum/Şimdi tweet atmaya bile çekiniyorum/Kendi ülkemin polisinden korkar oldum" sözleri ile Şanışer, politik eleştiri yapmaktadır. Şanışer öncelikle kendisi üzerinden içinde bulunduğu kuşağı şikayet etmektedir. Ülke iyi yönetilemiyorken, varlıklıların eğlence, yoksulların ise geçim sıkıntısıyla meşgul olduğunu, bu kesimdekilerin kayıtsız kalarak yönetimi değiştirmek için oy bile kullanmadıklarını eleştirmektedir. Adalet sisteminin çökmesi karşısında, insanların kendileri haksız hukuki işlemlere maruz kalmadan başkaları için seslerini yükseltmediğini, dolayısıyla bu suça ortak olduklarını iddia etmektedir. Fikir özgürlüğü kapsamında tweet atanların bile siyasi saiklerle polis tarafından karakola götürülmesine yönelik endişesini dile getirmektedir.

Bir başka protest rap parça, "Saian" sahne isimli Güney Erkut'un "Feleğin Çemberine 40 Kurşun" parçasıdır. Bu parçada Güney Erkut'un yerel ve evrensel olarak sorun gördüğü olaylara karşı protest yaklaşımını görmek mümkündür. Parçada evrensel sorunlar arasında en çok vurgulanan noktalar, kapitalizmin yarattığı yoksullaşma ve diktatoryal yönetimlerdir. Bu meseleleri parçanın sözlerinde şu şekillerde görürüz: "Emekçinin evinin dört duvarı, çıplak kiremit/ Evine ekmek alacak meydanlarda sisteme direnip!/ sözleri ile yoksul durumda olan emekçilerin hak arayışının örgütlenerek ve direnerek olması gerektiğini, aksi takdirde boyun eğerek bir hak elde edemeyeceklerini dile getirmekte ve harekete geçmelerini baskın bir dille istemektedir. Bunu da Meksika devrimi lideri Emiliano Zapata'nın "Dizlerinin üstünde yaşamaktansa, ayakta ölmek yeğdir" sözü ile betimlemektedir. Bu örgütlenme ve direnmeyi "Hayatımın filmi nedir? 71, bir avuç dinamit" sözü ile Meksika devrimini anlatan 1971 yapımı "Bir Avuç Dinamit" filmi ile bağ kurarak yapmaktadır.

Genel anlamda rap müzik ortaya çıktığı andan itibaren dilsel ve müzikal olarak değişime uğramıştır. Bu bağlamda Türkçe rap müzik de hem yerel hem de evrensel anlamda değişmiştir. İlk zamanlarda eğlence maksatlı iken, zaman zaman politikleşmiş, bazen de ana akım olmuştur. Edebi manada zengin bir geçmişe sahip Türkiye’de, dilin yaratıcılığa imkan verme kabiliyetini nitelikli altyapılarla buluşturan iyi rapçiler toplum tarafından kabul görmüştür. Bu bağlamda, rap müziği sözsel ve müzikal olarak farklı süreçlerde manevra becerisini geliştirmiş, aynı zamanda muhalif olmuştur. Bunlar olurken de kültür endüstrisinin süreçlerine dahil olarak yer üstüne çıkmıştır. Dolayısıyla rap müziğin bu süreç geçişleriyle farklı özellikleri bünyesine katarak değişime devam edeceği anlaşılmaktadır (Arıcan, 2021).

Son tahlilde, Türk müziği hem Osmanlı’nın son zamanları hem de cumhuriyet döneminde Batı müziğinden etkilenmiştir. Erken cumhuriyet döneminde Anadolu ezgilerinin Batı müziği ile sentezinden doğan yeni müzik anlayışı ve müzik alanında kurumsallaşma çok partili döneme kadar devam etmiştir. Kurumsallaşma çabaları 1950’lere gelindiğinde büyük ölçüde tamamlanmıştır. Türkiye’de 50’li ve 60’lı yıllarda, liberalizm ve çok partili dönemin çoğulcu ve uzlaşmacı politikaları etkisiyle toplumun beğeni anlayışı değişmiştir. Bu bağlamda caz ve rock’n roll gibi Batı müzikleri yaygınlaşmıştır. 1960’ların ortasından itibaren ise Anadolu ezgileri ile Batı enstrümanlarının kullanıldığı Anadolu pop müziği ortaya çıkmış ve popülerleşmiştir. Anadolu pop müziğinin siyasal ve ekonomik sorunlar çerçevesinde 70’li yıllarda eleştirelliği sol söylem ekseninde Anadolu rock müziği ile zirve yapmıştır. 80’li yıllarda ise darbenin etkisi ile eleştirel görünürlüğünü yitirmiştir. Bu dönemde darbenin etkisi, ithalat kapısının açılması ile teknolojik gelişmelerin Türkiye’ye girmesi, pop ve arabesk müziğin yükselişe geçmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, 90’lı yıllarda pop müziğinde bir patlama yaşanmıştır. Ancak 2000’lere gelindiğinde artık pop müziğinde 70’lerin ve 80’lerin etkisi yoktur. Bu yıllarda rock müzik ise kültür endüstrisine teslim olmuş ve tüketim nesnesi haline gelmiştir. Dolayısıyla rock müzikte eleştiriye sadece birkaç grupta görmek mümkün olmuştur. 2000’lerden sonra eleştiri, Türkiye’de rap müzik üzerinden varlığını sürdürmüştür. Günümüzde dinlenme oranlarına bakıldığında, Dünya’da olduğu gibi Türkiye’de de rap müzik, en çok dinlenen müzik türü olmuştur.

SONUÇ

İnsan var olduğu andan itibaren kendini diğer varlıklardan ayıran akli ile çizgi, renk, ses gibi unsurları kullanarak doğa ya da birbirleri ile iletişim kurmaya çalışmıştır. İnsanın akli geliştikçe imgelemi gelişmiş, beceri kabiliyeti geliştikçe ise bu unsurlar vasıtası ile imgelemine maddeye dönüştürmüştür. Dolayısıyla, bu süreçte insanda yüceyi, güzeli ifade etmek için estetik bir bilinç oluşmuştur. Bu bağlamda sanat, insanda estetik bilincin açığa çıkması ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, sanat süreklilik halinde insanın estetik bilincinin gelişmesi ile onu dönüştüren ruhsal bir uğraştır. Toplumsal olarak ise toplumları birbirinden ayıran ya da birleştiren kültürel bir olgudur. Sanat, sadece haz alma, eğlenme aracı değildir. Aynı zamanda duygusal dışa vurum ile anlamlandırma, bilgilendirme ve aktarma sürecinin bir parçasıdır. Bu amaçlara ulaşmak ise sanat alanında en çok müzik ile gerçekleşmiştir.

Tarihsel süreç içerisindeki sosyal gelişmeler toplumsal değişimi beraberinde getirmiş, sanat da bu süreçte değişime uğramıştır. Sanat tarihsel gelişimi içinde güzel, modern, çağdaş olarak kategorileşmiştir. Bu kategorikleşme sürecinde sanat özerkliğini 18.yüzyılda sağlamıştır. Bu bağlamda, sanatçıların sosyal konumları da değişmiştir. Sanat yapıtlarında öznellikler ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla sanat, sanat için yapılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda sanatın niteliği ve tarzı da değişmiştir. Bu değişim sürecinde, sanatın önemli alanlarından biri olan müzik de değişmiştir.

Bu çalışmanın ana eksenini Avrupa müziği çerçevesinde belirlendiği için müziğin Avrupa'da oluşumu önem arz etmektedir. Tarih öncesi dönemde Avrupa'da müzik ile ilgili bilgilerimizin sınırlı olduğu görülmektedir. Müzik hakkındaki bilgilerimiz tarımın başladığı Ortadoğu ve Asya'da yazının icat edilmesi ile başlamaktadır. Müzik bu coğrafyalardan yayılarak Antik Yunan müziğini etkilemiştir. Yunan müziği ise Roma müziğini ve erken dönem kilise müziğini etkilemiştir. Bu etkileşim sonucunda Avrupa müziği oluşmuştur. Avrupa'da Ortaçağ'da müzik tanrıya adanmıştır. Dolayısıyla, müzik Ortaçağ'da ilahi bir amaç için yapılmıştır. Bu bağlamda, müzik dünyasal coşkudan uzaktır. Çalgılar putperestliği çağrıştırdığı için kutsal olarak insan sesi kullanılmıştır. 9. yüzyılda org'un ve halk müziğinin kiliseye sızması ile çok sesliliğe adım atılmıştır. 10. yüzyılda ise bireyselleşme görülmektedir.

Haçlı seferleri ile Arap coğrafyasının çalgıları ve müzisyenlerinin Avrupa'ya gitmesi ile yeni bir müzik anlayışı oluşmuştur. Müzik bu gelişme ile kilise dışına adım atmıştır. Bu bağlamda müzik erken Rönesans döneminde seküler bir hal almıştır. 15.

yüzyılda ise çok sesliliğin altın çağı yaşanmıştır. Rönesans ile her alanda yeni fikirler ve uygulamaların peşinden koşulmuştur. Rönesans ile ölüm sonrası değil yaşamın değeri ön plana çıkmıştır. Hümanist değerler ile sanatta öznellik ve din dışı müzik gelişmiştir. Klasik Batı müziği'nin ve üstatlarının çıkmasının zemini hazırlanmıştır. Dolayısıyla, Ortaçağ'da yerleşik düzenin korunması amacını güden müzik, yeni fikirler ile Rönesans döneminde altın çağını yaşamıştır.

Çalışmada, Rönesans'tan sonra, sanatta bir devrim olan romantik döneme giden süreçte saray müziği ve kent orta sınıf müziği ele alınmıştır. Bu bağlamda, Barok döneminin izlerine geç Rönesans döneminde rastlanmaktadır. Bu dönemde din dışı müzik kilise müziği kadar etkili olmuştur. Barok dönemi soylu sınıfının sanatını yansıtmaktadır. Barok sanatı, Rönesans hümanizmine karşı kilise ve soyluların karşı reform hareketidir. Opera, kantat ve konçerto gibi müzik formları bu dönemde çıkmıştır. Rokoko döneminde ise sanatta törensel ve nesnellik içeren hava yerini içtenlik ve zarafete bırakmıştır. Rokoko dönemi sanatı önceki dönemlerdeki gibi hala topluma uzaktır. Bu sanat anlayışı, Klasik dönem barok geleneğinin devamı ya da romantizmin ilk formu olarak bir geçiş dönemini ifade eder.

Aydınlanma çağı olan 18. yüzyılda, sanatta diyalektik olarak estetizm gelişmiştir. Sanat, bu çağda kiliseden ve saraydan koparken, sanatsal alanın oluşmaya başladığı görülür. Zanaatkardan sanatçıya dönüşüm ile sanat alanında öznellikler ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla avangart sanatın yolu açılmıştır. Daha sonra ise sanat, burjuva öznelliğinden özerkleşmiştir. 19. yüzyıl estetik anlayışı ise romantizmi ifade etmektedir. Romantizm düşünsel ve kültürel bir devrimdir. Romantizm başlangıçta burjuva sanatı olsa da, romantik sanatçıların burjuvaya duydukları tiksinti ile sanat burjuvadan da özerkleşmiştir. Artık sanat, sanat için yapılmaya başlanmıştır. Romantizm, nesnel kuralları ve her türlü egemenliği reddetmiştir. Duyguculuğu ve bireyselleşmeyi benimsemiştir.

Romantikler, avangardın kahinleridir. Modernlik, estetik modernliği ve avangardın doğmasını sağlamıştır. Estetik modernizmin koşulu ise özerkliktir. Modernist estetik, sanat kurumuna da topluma da karşıdır. Avangart öncüdür ve her zaman yeniye ulaşmak için çaba sarf eder. Sanat alanında avangardın ilk izleri, izlenimcilikte görülmüştür. İzlenimcilik esasen avangart olmamakla birlikte, çağımızın müziğini şekillendirmiştir. 20. yüzyılın genel tepkisi izlenimciliğin reddidir. İzlenimciliğin akabinde, nesnelere deformasyonu ve gerçekçiliğin reddini ifade eden

avangart akımlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, sanat geleneğinin yıkılması avangart sanat ile mümkün olmuştur.

Doğmatik düşünceye karşı en iyi yol eleştiridir. Eleştirel düşünmenin en iyi öğrenim yolu ise sanat olmuştur. Eleştiri, açığa çıkarmak, anlamak, yorum yapmaktır. Sanat ve eleştiri ilişkisi içsel ve dışsal boyutlarıyla ele alınmıştır. İçsel eleştiri, eserin biçimsel durumu bağlamında bir yargıya ulaşmak için yapılır. Dışsal eleştiri ise eseri, tarihsel ve toplumsal bağlamına oturtmaktır. Bu çalışmada her iki eleştirel yaklaşım uzlaştırılarak sanat eseri biçimci ve bağlamcı bir teorik perspektife yerleştirilmektedir. Tezin metodolojisi bu yaklaşımlara göre tarihsel karşılaştırmalı sosyolojik yöntem olarak belirlenmiştir. Tarihsel analiz, çatışmacı bir perspektife dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

19. yüzyılda avangart ön planda iken, 20. yüzyılda müzik kitleleşmeye başlamıştır. Bunun sebepleri ise, teknolojik gelişmeler, orkestraların artması, gramofonun icadı, müziğin eğlence ve dans ile ilişkili olmaya başlaması ve kapitalizmdir. Müzik bu yüzyılda bayağılaşmaya başlamış ve metalaşmıştır. Yani, müzik bu yüzyılda avangart gücünü yitirmiştir. Müziğin popülerleşmesi, blues kökenli müzik formları ile olmuştur. Kitleleşme önce caz, ardından rock'n roll ve rock müziğiyle devam etmiştir. Müziğin popülerleşmesi ticarileşmesi ile bağıntılıdır. Siyahi müziği olan caz önce kayıt ve üretim merkezi olan Tin Pan Alley tarafından ticarileştirilerek, Amerika'dan Batı'ya yayılmıştır. Caz, özü itibarıyla ırkçılığa ve dayatmacı toplum anlayışına karşı, eleştirel bir müzik olarak cazibe kazanmıştır. Daha sonra ise, swing türü ile bütün dünyada eğlence ile ilişkilendirilmiş ve kitleleşmiştir.

Müziğin ticarileşmesi, Adorno ve Horkheimer'in kaleme aldığı Aydınlanmanın Diyalektiği isimli eserde "kültür endüstrisi" kavramında karşılık bulmuştur. Daha önce bir yönüyle metalaşan sanat, 20. yüzyılda karakteristik olarak değişmiş ve tüketim metaları arasına katılmıştır. Bu ekonomik kurgu, sanatın özgürlüğünü sınırlandırmıştır. Kültür endüstrisi, kültürü somutlaştırmıştır. Yani, insanların kendi kültürlerini üretme imkânı azalmıştır. Kültürü üretme görevini büyük ölçüde kültür endüstrisi üstlenmiştir. Bu durum, müzik erkinin el değiştirmesinde kendini göstermiştir. Bu bağlamda, sanat üretiminde kapitalist üretim sisteminin rasyonalitesi söz konusu olmuştur. Bu durum, Benjamin'in aura kavramında karşılık bulmuştur. Sanat yapıtları artık mekanik yeniden üretime tabidir. Dolayısıyla üretim zinciri içinde otomobil üreten işçinin sıkışmışlığı ve uyuşmuşluğu gibi, alımlayıcı da edilgenleşmiştir. Bu durum, bilinci tıkayarak eleştiriye karşı duyarsızlaşmaya sebep olmuştur. Kültür endüstrisi, meta fetişizmini sağlayarak

eserlerin aurasını bozmuştur. Dolayısıyla, müzik alanında uyum sağlamayı gerektiren dinlemede gerileme ortaya çıkmıştır.

Müziğin popüler kültüre dönüşmesi 1950'lerde müzikte bir devrim olan rock'n roll ile olmuştur. Rock'n roll, müzik alanında eleştirinin aldığı yeni bir biçimdir. Rock'n roll müzikte bir devrimdir fakat kısa bir süre içinde standartlaşmış ve kitleselleşmiştir. Sosyo-müzikal bir olgu olarak, ortaya çıktığı zamanın koşulları ve toplumsal yapısı ile yakından ilişkilidir. Zamanında konformist Amerika'nın kısıtlayıcı uygulamalarına ve bütün Amerikan değerlerine başkaldırının sosyal direniş aracı olmuştur. Rock'n roll'da, davranışlar ve yaşam biçiminde kendini gösteren gizli bir politik tavır söz konusudur. Rock'n roll'dan sonra Amerika'da 60'lı ve 70'li yılların karşı kültür hareketinin temsilcisi olarak rock müziği ortaya çıkmıştır. Rock'çılar özellikle Vietnam savaşına ve kurulu düzene karşı başkaldırmışlardır. Bu dönemin gençleri adil ve yaşanabilir bir hayat kurma isteklerini rock müziği aracılığıyla ve hippie yaşam biçimi ile topluma duyurmuşlardır. Bu dönemde rock müziğinde eleştiri daha açık ve geniş bir alanı kapsamıştır. Genç kuşağın özgürlük talepleri 1968 hareketi ile somutlaşmıştır. 1968 hareketinin toplumsal ölçüde karşılık bulmaması ve başarısızlığı 68 kuşağına dünyayı kendi istekleri doğrultusunda değiştiremeyeceklerini göstermiştir. Dolayısıyla 70'lerin başından ortasına kadar rock müziğinde bir içe kapanma ve apolitiklik görülmüştür. Artık rock müziği ruhsal çatışmaların bir ifadesine dönüşmüştür.

Bu süreçte sanatta yeni bir iddia ortaya çıkmıştır. 68 hareketinin başarısızlığı sonrası sanat alanında görülen radikal değişimler kendini kitsch'de göstermiştir. Kitsch, sanat ve estetik anlamda yaratıcılıktan ve özgünlükten uzaklıktır, taklitçiliktir. Müzik alanında ise kitsch Tin Pan Alley müziği ve tepinme dansında kendini göstermiştir. Greenberg, Avangard ve Kitsch makalesinde "kitsch estetiğini" burjuva zevksizliğinin, popüler kültür ve kültür endüstrisinin bir ifadesi olarak belirtmiştir. Öte yandan, kitsch eserlerinin ortaya çıkmış olması avangardın ortadan kalktığını ve bütün sanatların kitsch olduğunu göstermemektedir. Günümüzde sanatsal yeniliklere ulaşma çabası halen devam etmektedir. Fakat bu dönemden itibaren avangardın eleştireliliğinin zayıfladığı ortadadır.

1975'ten sonra İngiltere'de baş gösteren ekonomik sorunlar neo-liberal ekonomik politikaları gündeme getirmiştir. Bu şartlar altında gençler, toplumdan yalıtılmış kendi yaşam biçimlerini yaratmışlardır. Bu dönem, punk müziğinde ve yaşam biçiminde kendini gösterir. Punk müziği Amerika'da doğmuş fakat İngiltere'de kimliğini kazanmıştır. Ekonomik sorunlar daha sonra punk müziğinin bütün bir

toplumda uygulamaya dönüşecek “Kendin Yap” (do it yourself) uygulamalarını gündeme getirmiştir. Punk’ın bir alt türü olan anarko punk ile eğilim artık amacı olmayan vandalizmden uzaklaşarak bilinçli, organize vandalizme dönüşmüştür. Bu bağlamda anarşist ideolojiye yakınlaşmıştır. 90’lara gelindiğinde, punk müziğinde kırılma yaşanarak feminist bir hareket görülmüştür. Artık sahnelere kadınların sorunlarını dile getiren kadın punk’çılar da çıkmaya başlamıştır.

1980’lerin başında, her alanda görülen teknolojik gelişmeler müzik üretimini de etkilemiştir. Bu dönemde pop müzik sound’u gelişmiştir. 1980’de MTV’nin kurulması ile sound’un yanında görselliğin de önemi anlaşılmıştır. 1970’lere gelene kadar uygulanan elli yıllık Keynesçi ekonomik politikalar, yerini bu dönemde, neo-liberal politikalara bırakmıştır. Neoliberalizmin etkisiyle bireyselleşme ve özgürleşme söylemi yoğunlaşmış ve apolitik bir toplum yaratılmıştır. Pop müzik eleştiriden uzak bir müzik türü olarak depolitizasyon sürecinin egemen müziği olmuştur. Bu dönemde rock müziği ise Live Aid konseri ile hala eleştireliliğini koruduğunu göstermiştir. 1980’ler ve 90’lar rock’ın, pop ve rap karşısında düşüşe geçtiği yıllardır. Fakat 90’ların başında X kuşağını temsil eden grunge müziği ile rock müziği küllerinden yeniden doğmuştur. 1990’larda ekonomideki durgunluk ve finansal kriz, Amerika’da aile yapısını bozmuştur. Bu olumsuzluklar dönemin genç kuşağı olan X kuşağını grunge müziği ile buluşturmuştur. Öte yandan, bu müzik türünde eleştiri cılızdır. Şarkılarda örtük eleştirel sözler ve boşvermişlik görülmektedir.

1980’lerden itibaren günümüz popüler müziğe yeni bir soluk veren rap müziği, siyahilerin dışavurumcu kültürünün karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Geçmişte siyahilerin maruz kaldığı ırk ayrımcılığını anlatırken, günümüzde bütün coğrafyalardaki sosyo-ekonomik, hatta kişisel gerilimlerin anlatım aracı olarak küresel bir form halini almıştır. Şarkı listelerindeki başarısı, dijital platformlardaki dinlenme ve izlenme sayıları rap’in günümüzün popüler kültürünün önemli bir müzik formu olduğunu göstermektedir.

Batı müziğinin etkisi ile Türk müziğinde yaşanan dönüşüm ve eleştiri dilini anlamak, müziğin Batıda olduğu gibi Türkiye’de de tarihsel olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Bu çerçevede öncelikle Türk müziğinin oluşumu ele alınmıştır. Geleneksel Türk müziği Altay Türk kültürü içinde oluşmuş ve Türklerin yayıldığı coğrafyaların kültürlerinden de etkilenerak günümüze klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak iki koldan gelmiştir. Türk halk müziği ozan ve aşıklar vasıtasıyla halk arasında yaygın iken, klasik Türk müziği Osmanlı aristokrasisinin ilgi duyduğu müzik

olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu patrimonyal bir yönetim yapısına sahip olduğu için, kültür patronajı çerçevesinde dönemin ünlü klasik Türk müziği üstadları saray ve aristokrasi üyeleri tarafından himaye edilmiştir. Sanatçıların ve bilim adamlarının himaye edilmesi Batı'daki uygulamaya benzer bir şekilde gelişmiştir. Dolayısıyla, bu dönemde müzisyenler padişahın buyruğu ile ısmarlama eserler ortaya koymuştur. Bu bağlamda, bu dönemde müzik alanında bir özerklikten ve eleştirelilikten bahsetmek mümkün değildir. Türk halk müziği ve klasik Türk müziği birbiriyle etkileşim halinde olmuşlardır. Fakat 18. yüzyılın sonlarına doğru bu bağ kopmuş, 19. yüzyılda 2. Mahmut döneminde Mehterhane'nin kapatılıp Müzika-i Hümayun'un kurulması ile müzik alanında Batılılaşma başlamıştır. Müzik, Tanzimat ile kamusal alana inmiş ve piyasa müziğine yönelme başlamıştır. 2. Meşrutiyet dönemiyle birlikte Batı müziğinin halka yayılması bağlamında kurumsallaşma çabaları artmıştır.

Cumhuriyet döneminde yeni müzik inşası ve kurumsallaşma çabası Ziya Gökalp'in Türk Harsı düşüncesi etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda yeni müzik Batı müziği ile Türk Halk Müziği'nin sentezinden doğmuştur. Dolayısıyla yeni müzik anlayışı bağlamında, Gökalp'in milli müzik perspektifi ve Atatürk'ün modernleşmeci görüşü çerçevesinde, Türk müziğinin kimliği bozulmadan geliştirilmesi ve uluslararası seviyeye çıkarılması amaç edinilmiştir. Bu anlayışın izlerini Türk Beşleri'nin yaptığı eserlerde görmek mümkündür. Atatürk'ün direktifleri ile yeni müzik anlayışının inşası ve müzik kurumlarının oluşturulmasının yanında, bu dönemde halk arasında kültürel canlanmayı sağlaması bakımından Halkevleri'nin açılması önemlidir. Bunun yanı sıra, eğitim alanında köylü nüfusun eğitilmesi ve müzik çalışmaları ile her alanda nitelikli öğretmenler yetiştirmek amacıyla Köy Enstitüleri ve Yüksek Köy Enstitüleri'nin açılması önemli atılımlar olmuştur. Bu enstitülerin milli müziğin halka ulaştırılması bakımından da önemi büyük olmuştur.

1946'da çok partili siyasi hayata geçilmesi ile birlikte siyasi alanda çoğulculuk ve devletçi politikadaki esneme müzik alanına da yansımıştır. Bu bağlamda, ezgi ve melodiler, geniş bir kullanım alanına yayılmıştır. 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti döneminde müzik alanındaki politikalar tamamlayıcı nitelikte olmuştur. Bu dönemde Amerika ile ilişkiler bağlamında eğlence müziği anlayışı değişmiştir. Caz, tango ve rock'n roll gibi ithal müziklerin yayını artmıştır. Ayrıca, sosyal ve ekonomik gelişmeler ile arabesk, Anadolu pop gibi yeni müzik türleri ortaya çıkmıştır. Çalışmanın eleştiri bağlamında ana ekseninde yer alan Anadolu pop müziği Anadolu ezgilerinin Batı sound'u ile harmanlanmasıyla ortaya çıkan çok sesli bir müzik türüdür. Anadolu

rock müziği ise sol söylem ile Anadolu ozan geleneğinin sentezi çerçevesinde müziğin politik yönünü ortaya koymuştur. 1965'ten sonra liberal devlet politikaları Anadolu pop müziği'nin yeşermesini ve birçok grup ve şarkıcının çıkmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu yıllar müzik endüstrisinin ve kitleselleşmenin başladığı yıllardır. 1970'lere gelindiğinde sosyal ve ekonomik sebepler ile bir kaos ortamı oluşmuştur. Bu dönemde işçi sınıfı sorunları, Anadolu rock müziğinde sosyal haklar bağlamında eleştirel olarak yer edinmiştir. Aynı zamanda, bu dönemde görülen yaşam hakkı ihlalleri de rock parçalarında yer almıştır.

Bu kaos ortamı 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile sona ermiştir fakat darbenin sonuçları müzik alanını da olumsuz yönde etkilemiştir. Darbe, kültürel bir kırılmaya sebep olmuş, dolayısıyla kuşaklar arası kültürel bağ kopmuştur. Bu dönemde arabesk ve pop müziği yaygınlaşmıştır. 80'li yıllarda liberal politikaların etkisi ile gündelik yaşam ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, müzik teknolojilerinin ve yeni müzik aletlerinin Türkiye'ye girmesi müziğin kültür endüstrisinin çarklarına dahil olarak metalaşmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda, 90'lı yıllarda neredeyse günlük olarak çok sayıda, birbirine benzeyen pop şarkısı piyasaya sürülmüştür. Dolayısıyla 90'lı yıllar pop dönemi olarak anılmıştır. Darbenin yasaklayıcı etkisi rock müziğin kabuğuna çekilmesine neden olmuştur. Bu dönem rock müzikte eleştirel söylem dolaylı olarak birkaç grupta görülmektedir. 2000'li yıllardan sonra ise rock müzik endüstrinin çarklarına dahil olarak kendisine atfedilen değer ve normlarını yitirmiş ve tüketim nesnesi haline gelmiştir. Bu bağlamda rock müzikte eleştiri zayıflamıştır fakat tamamen yok olmamıştır. Duman ve Mor ve Ötesi gibi birkaç grupta, ideolojik olmayan, fakat toplumun kolektif düşüncesini yansıtan, yozlaşmış siyasal düzene ve ekonomik sisteme karşı bir eleştirel tavır gözlenmiştir. Bu yıllarda arabesk müzik tamamen Türk müziğine yerleşmiştir. Pop müziğinde ise 70'lerin yerel motiflerinin ve 90'ların etkisi kalmamıştır. Pop şarkıcıları yeni ve farklı müzik türlerinde şarkı söylemişler, arabesk ve pop müziği iç içe geçmeye başlamıştır.

Öte yandan, rap müzik de bu süreçten itibaren yükselişe geçmiştir. Türkiye, Türkçe rap ile 1995 yılında Almanya'da kurulan Cartel grubuyla tanışmıştır. Rap müzik Türkiye'de 2000'li yıllardan sonra ana akım olmuştur. Rap müzik kökeni itibariyle eleştirel bir müziktir. Daha çok kişisel gerimleri konu edinse de, parçalarda politik eleştiriye de yer verilmektedir. Özellikle 2015'ten sonra Youtube'un ve diğer şarkı ve video yayın mecralarının artması rap müziğinin popüleritesinin artmasını sağlamıştır.

İzlenme ve dinlenme oranları göz önüne alındığında, rap müzik günümüzün evrensel müzik formlarından biri haline gelmiştir.

Son tahlilde, Batı müziği, 18. yüzyıla kadar saray ve kilise egemenliğinde varlığını sürdürürken, Aydınlanma ile romantik dönemde bu kurumlardan özerkleşmiştir. Dolayısıyla, romantik dönem ile birlikte müzik alanında eleştirinin ortaya çıkışından söz etmek mümkündür. Ardından, müzikte eleştiri avangardın içinde konumlanmaya başlarken, aynı zamanda müzik eserleri daima yeniyi bulma arayışı içinde olmuştur. Kapitalist sistemin yerleşik hale gelmeye başladığı 20. yüzyılın başında ise müzikte kitleselleşme süreci başlar. Caz müziği eğlence yaşamının bir parçası haline gelerek bu süreci başlatmıştır. 1950'lerde ise rock'n roll kültür endüstrisinin bir ürünü olarak popülerleşmiş, ama aynı zamanda yeni bir eleştirelliği ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, kitlesel eleştirinin doğuşu her ne kadar kültür endüstrisinin bir ürünü de olsa rock'n roll müziği ile olmuştur. Rock'n roll'dan sonra 60 ve 70'lerde karşı kültür temsilcisi olarak çeşitlenen rock müzik ile eleştiri kitlesel anlamda geniş bir alanı kapsamıştır. 68 hareketinin başarısızlığı 1970'lerin ortasına kadar rock müzikte eleştirinin geri çekilmesini beraberinde getirmiştir. 70'lerin ortasından itibaren ise neoliberalizmin doğurduğu sonuçlara karşı rock müzik punk ile yeni bir eleştiri imkânı bulmuştur. 80'li yıllar, teknolojik gelişmeler ve liberal etkiler ile pop ve rap'in, rock müziği karşısında yükselişe geçtiği yıllardır. 90'lı yıllarda eleştiri yeni mecrası olarak rap müzikle özdeş hale gelmiş ve müzikte eleştiri varlığını korumaya devam etmiştir.

Türk müziği ise hem Osmanlı'nın son dönemleri hem de cumhuriyet döneminde içerik ve biçim olarak Batı müziğinden etkilenmiştir. Avangardın devlet politikalarıyla ortaya çıkarıldığı erken cumhuriyet döneminden sonra, çok partili dönemin liberalleşme hareketleriyle birlikte kitlesel müzik ortaya çıkmıştır. 50'li ve 60'lı yıllarda dünyaya paralel olarak caz ve rock'n roll gibi Batı müzikleri Türkiye'de yaygınlaşmıştır. 1960'ların ortasından itibaren Anadolu pop/rock müziği ortaya çıkmıştır. 70'li yıllarda Anadolu rock müziği ile siyasal ve ekonomik sorunlar çerçevesinde eleştiri zirve noktasına ulaşmıştır. 80'li yıllarda ise askeri darbenin etkisi ile eleştiri etkisini yitirmiştir. Bu dönemde ithalat kapısının açılması ve teknolojik gelişmelerin hızlanması pop ve arabesk müziğin yükselişe geçmesini sağlamıştır. Bu bağlamda 90'lı yıllarda pop müzik patlaması yaşanmıştır. 2000'li yıllardan sonra rock müzik kültür endüstrisine teslim olmuş ve tüketim nesnesi halini almıştır. Dolayısıyla rock müzikte eleştiri gücünü yitirirken, bu yıllardan sonra eleştiri Batı'da olduğu gibi rap müzik üzerinden varlığını sürdürmüştür.

Müzik, tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişimlere dayalı olarak özerkleşmiş ve eleştiri imkanına kavuşmuştur. Bu bağlamda, sanatçı kendini ya da içinde bulunduğu toplumu etkileyen olayları eserlerine yansıtmıştır. Bu süreç bir süreklilik halinde günümüze kadar devam etmiştir. Sanatçılar yasaklamaların, sansürün olduğu zamanlarda bile, örtülü bir şekilde eserlerinde eleştiriye dile getirmiştir. Bu eleştirel dili müziğin kitleselleşmesinden sonra popülerleşmiş müzik türlerinde de görmek mümkün olmuştur. Bu eleştiri, müziği metalaştıran kültür endüstrisine karşı bile olsa kültür endüstrisi bunu lehine çevirmeyi bilmiştir. Bu durumu geçmişten günümüze caz, rock'n roll, rock ve rap müzik türlerinde görmek mümkündür. Ancak, kültür endüstrisinin müziği kitleselleştirmesinin avangart müziği sona erdirdiği ve eleştireliliğini kaybettirdiği düşüncesi geçerli değildir. Günümüzde hala avangart eserler üretilmekte ve bu eserlerde eleştiri ögesi kendisine yer bulabilmektedir. Bu bağlamda, eleştirinin, gelecekte de müziğin içinde hep var olacağı öngörülebilir.

KAYNAKÇA

- Acara, M. (1998). Bizans ortodoks kilisesinde liturji ve liturjik eserler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15(1), 183-201.
- Adorno, T.W. (2003). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. *Cogito Dergisi*, 0(36),76-83.
- (2019). *Müzik yazıları* (2. Baskı), (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- (2007). *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi* (1-5. Baskı), (N. Ülner, M.Tüzel ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin oluşumu* (1. Baskı), (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Ak, A.Ş, (2000). *Türk musikisi tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akay, A.,vd., (1995). *İstanbul' da rock hayatı: sosyolojik bir bakış açısı* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akkaş, S. (2021). *Türkiye'de cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları (1923-2000)* (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı Yayıncılık.
- Aksoy, M. (2022). Bir iletişim aracı olarak protest rap.“Sanışer” örneği. *Kültürel Çalışmalar ve Medya Dergisi*. 2(1), 44-64.
- Aktuğ, S. (2019). *Üç farklı liberalizm türünde birey, toplum ve devlet anlayışı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Alparslan, E. N. (2020). *Türkiye'de punk alt kültürü ve muhalefet ilişkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alpay, N. (2007, 10 Ağustos). Eleştiri yapıyla konuşmadır. *Metis söyleşiler*. Erişim Adresi: <https://www.metiskitap.com/catalog/interview/2978>.
- Arda, Z. (2010). Çağdaş sanatın eleştirisi. *Sanat Dergisi*, (13), 153-155.
- Arıcan, T. (2021). Türkçe rap'in dönüşüm evrelerinde geçişkenlikler:direnış, marjinalleşme ve tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (18), 53-69.
- Artun, A. (2015). *Sanat manifestoları* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2018). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2019). *Sunuş/ Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı* (2. Baskı). İçinde P. Burger, *Avangard kuramı* (s. 9-27). İstanbul: İletişim Yayınları.

- (2021). *Modernizm kavramı ve Türkiye'de modernist sanatın doğuşu* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Attali, J. (2017). *Gürültüden müziğe* (3. Baskı), (G. Gülcügil Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ateşer, S. (2022). *Dijital çağda popüler müzik üretiminde demokratikleşme tartışmaları: kendin -yap müzisyenler üzerine sosyolojik bir inceleme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi* (1. Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydemir, F. N. (2014). *Anadolu rock'da protest ve milliyetçi söylem: Cem Karaca örnek olayı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Baksi, B. (2023). *90'lar Türkiye'sinde rock müzik alt kültürünün basına yansımaları ve popüler kültüre evrilmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayly, C. A. (2018). *Modern dünyanın doğuşu küresel bağlantılar ve karşılaştırmalar 1780-1914* (2. Baskı), (M.N Şellaki, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Musikiden Müziğe Osmanlı Türk Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar* (11. Baskı), (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2012). *Sanatta ve edebiyatta eleştiri: Alman romantizminde sanat eleştirisi kavramı* (2. Baskı), (E.Gen ve M.Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berlin, İ. (2004). *Romantikliğin kökleri* (1. Baskı), (M.Tuncay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2007). *Sunuş* (1-5. Baskı), (E. Gen, Çev.). İçinde Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (s. 9-43). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bingöl, B. (2011). *Sanat özgürlüğü. Hukuk Fakültesi Dergisi, 1(2), 93.*
- Bolat Aydoğan, K. E. (2010). *Sanat eğitimi ve sanat eleştirisi:Türkiye' de görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumlar örneği* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü,Eskişehir.
- Bourdieu, P. (2020). *Sanatın kuralları* (1. Basım), (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: AlfaYayınevi.

- Börklüoğlu, L. (2020). Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze Türkiye'de siyaset: değişim dinamikleri, aktörler ve gelişmeler (7. Baskı). İçinde Mehmet Zencirkıran (Ed), *Dünden bugüne Türkiye'nin toplumsal yapısı* (s.101-160). Bursa: Dora Yayıncılık.
- Bulubay, C. (2020). Bir alt kültür olarak rock kültürünün Türkiye'deki evrimi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (7), 127-147.
- Bürger, P. (2019). *Avangard kuramı* (2. Baskı), (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin beş yüzü* (2. Baskı), (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Croce, B. (2004). Sanat nedir (1. Baskı), (N. Özüaydın, Çev.). İçinde M. Yılmaz (Ed.), *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (s.37-47). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2010). *Postmodern toplumdaki kesitler*. İstanbul: Paloma Yayınevi.
- Çavdar, T. (2013). *Türkiye'nin demokrasi tarihi:1950'den günümüze*.Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çetin, E. (2017). *Çok partili hayata geçiş sürecinde Türkiye'de müzik algısı ve müzik dergileri (1946-1950)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Çetin, E. (2021). *Cumhuriyet dönemi hükümetlerinin kültür politikalarında müziğin yeri ve önemi (1938-1980)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak.
- Çetinkaya, E. (2015). *Santimentalizm akımı ve N.M. Karamzin'in 'Zavallı Liza' eserindeki 'Küçük İnsan' teması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Çiçekoğlu, F. (1985). *Caz, hüznün müziği* (1. Baskı). Ankara: Kalem Yayıncılık.
- Çimen, Ö. (2010). *1950'lerden günümüze sanatta avangard olgusu* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dellaloğlu, B. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Demir, H. (2012). *Eleştirel teori ve sosyo-kültürel bileşeler ekseninde eleştirel sanat pedagojisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

- Dewey, J. (2004). Eleştiri ve algılama (1. Baskı), (N. Özüaydın, Çev.). İçinde M. Yılmaz (Ed), *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (s. 79-111). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dilben, F. (2016). *Varoluşların sözü: arabesk rap* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dilmener, N. (2003). *Bak bir varmış bir yokmuş* (1. Baskı). İstanbul: İletişim yayınları.
- Dister, A. (2009). *Rock çağı* (3. Baskı), (R. Akman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür yorumları* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ela, E. D. ve Güler, A. (2016). *Müziğin izinde: Türkiye’de 1980’den günümüze rock müzik ve sosyal haklar*. Yayımlanmamış makale taslağı.
- Elias, N. (2000). *Bir dahinin sosyolojisi üzerine* (1. Baskı), (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Enes, Ö. (2022). Kendin yap (Do It Yourself/DIY) akımının punk alt kültüründeki giyim ve aksesuarlar bağlamında incelenmesi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 12(1), 395-412.
- Erdoğan, G. (2015). Barış Manço örneğinden hareketle müziğin ahlak eğitimindeki önemi ve işlevi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 117-124.
- Eren, O. (2018). Türkiye’de 1960’larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 131-162.
- Erol, İ. L. (1999). *Türkiye’de popüler sanat ve kitsch* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ertel, R. (2018). *Sistemi meşrulaştırma aracı olarak popüler müziğin konumu: powertürk top 40 listesi müziksel metinler örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Kocaeli.
- Etil, H., ve Ögütte, V. S. (2012). Bir geçiş döneminde müziğin kalp çapıntıları: Sosyal dönüşümler ve varoluşsal tipler. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (62), 91-114.
- Feyzi A., ve Özden E. (2016). Türk müzik kültüründe patrimoniyal sistem ve ondokuzuncu yüzyılla birlikte gelen değişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47), 1195-1209.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik neyi anlatır* (1. Baskı), (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- (2009). *Caz: Bir halkın müziği* (1. Baskı), (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: 7 Renk Basım Yayın.

- Foster, H. (2008). Kültürel direniş (1-5. Baskı), (E. Zeybekođlu, Çev.). İçinde A. Artun(Ed), *Sanat siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika* (s. 155-172). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gendron, B. (1998). Thedor Adorno cadillacs’la tanışıyor (1. Baskı), (N. Gürbilek, Çev.). İçinde T. Modleski (Ed), *Eđence incelemeleri* (s.40-61). İstanbul: Metis Yayınları.
- Greenberg, C. (2004). Öncü ve Ki (1. Baskı), (N. Özüaydın, Çev.). İçinde M. Yılmaz (Ed), *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (s. 244-263).Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Griffiths, P. (2015). *Batı müziğinin kısa tarihi* (3. Baskı), (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.
- Girgin, O. (2021, 14-18 Nisan). *Postmodernlik iddialarına karşı ağdaş sosyal dünyaya ilişkin alternatif bir açıklama denemesi: Modernliğin Gerilemesi* [Sözlü bildiri]. 4. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Muđla Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Muđla.
- (2022). Türk siyasal deneyiminde devlet ve toplum. İçinde İ. Kaya (Ed.), *Türkiye’nin siyasal sosyolojisi* (43-89). İstanbul: Say Yayınları.
- Gücyener, R. (2019). *Beat kuşaağı ve müzik etkileşimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bařkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güler, M. A. (2016). 1970’li yıllarda Türkiye işçi sınıfını Cem Karaca şarkıları ile okumak. *alışma ve Toplum*, 2(49), 725-756.
- Güngör, P. (2014). *Türkiye’de müzik eleştirmenliği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Bařkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürbilek, N. (1992).*Vitrinde yaşamak* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, U. Z. (2018). Müzik kültürleri incelemelerinde “teki” kavramı üzerine sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 67-88.
- Habermas, J. L. (1994). Modernlik:Tamamlanmamış bir proje (2. Baskı), (G. Naliř, Çev.).İçinde N.Zeka.(der.), *Postmodernizm* (s.31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin kısa tarihi* (2. Baskı), (A. Onocak, Çev.). İstanbul:Sel Yayıncılık.
- Hatch, D.ve Millward, S. (1993). *Blues’dan rock’a pop müziğinin analitik tarihi* (E. S. İblağ, Çev.). İstanbul:Korsan Yayın.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (1. Baskı), (Y. Gln, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Hobsbawm, E. (2003). *Devrim çağı 1789-1848* (3. Baskı), (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Işık Dursun, Z. İ. (2016). Uluslarötesi Birlikten Ecdada: Türkçe Sözlü İslami Hip-Hop. *Moment Dergi*, 3(1), 207-227.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik* (9. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron* (1. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İsababayeva, A. (2015). Musa'lar mitolojisinin ahlak öncülleri. *Art-Sanat Dergisi*, (3), 1-14.
- Kabaş, B. (2012). *Karşı-kültürlerin popülerleşmesi sürecinde gençlik altkültürlerinin rolü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kahyaoglu, O. (1994). Türkiye'de pop müziğin oluşumu ve tüketim ideolojisi (1960-70): kültürel bir deneme. *Defter Dergisi*, Sonbahar 1994, 57-71.
- Kara, İ. (2016). *Politik anlatı olarak Ahmet Kaya şarkıları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Katoğlu, M. (2014). Cumhuriyet Türkiyesinde yüksek sanat ve kültür hayatının genel tablosu (1. Baskı). İçinde M. Katoğlu (Ed), *Cumhuriyet kazanımları* (s.275-308). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Katranlı Kasalı, B. (2010). *Çok partili dönemde kültür politikaları ve sanata yansımaları (1946-1960)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kaya, İ. (2013). *Modern- dışlaşılan Türkiye* (1. Baskı). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Keseroğlu, E. (2005). *Caz müziğinin gelişim süreci ve etnik müziklerle etkileşimi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kır, B. (2016). *Alt kültür müziği olarak rap şarkı sözleri üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Koç, A.K.D. (2021). *2000'ler popüler müziğini küreselleşme, bin yıl sonu ve milenyum paradigmaları çerçevesinde yorumlamak: hegemonya kalıplarının dönüşümü üzerinden popüler müziklere tını ideali ekseninde bir yaklaşım* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Koçak, O. (2004). Sunuş (1. Baskı). İçinde Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları* (s.7-10). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kömürcü, İ. (2010). *Müzik eğitimde estetik eleştiri uygulamasına yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Köse, M. C. (2016). *Yeni iletişim ve müzik teknolojilerinin müzik endüstrisindeki dönüştürücü etkisi: Türkiye’de bağımsız müzik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kösemen, İ. B. (2019). Geç kapitalizmde sanatın özerkliği ve sanatçının itaatsizliği mümkün mü? Sanat nesnesi ve sermaye ilişkisini anlama denemesi. *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 41(1),199-222.
- Krauss, R. (2004). Öncünün özgünlüğü (1. Baskı), (N. Özüaydın, Çev.). İçinde M. Yılmaz (Ed), *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (s. 264-273).Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kurt, A.Y. (2009). *Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi eleştirisi üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kutluk, F. (2020). *Müzik ve politika* (2. Baskı). İstanbul: H2o Yayıncılık.
- Kuyucu, M. (2016). Theodor W.Adorno’nun perspektifinden popüler Türk müziğinde standartlaşma sorunsalı. *TRT Akademi dergisi*, 01(01),190-208.
- Küçük, Ö. (2023). Sanat tarihinden sanat sosyolojisine: biçimci ve bağlamsal yaklaşımlar arasındaki bölünmeyi aşmak. *Sanat ve yorum*, (41), 90-100.
- Lord, M., ve Snelson, J. (2018). *Antik çağlardan günümüze müziğin öyküsü* (1. Baskı), (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Hep Kitap.
- Lukacs, G. (1981). *Estetik II* (1. Baskı) (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lull, J. (2000). *Popüler müzik ve iletişim* (1. Baskı), (T. İbلاغ, Çev.). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Mcrobbie, A. (2013). *Postmodernizm ve popüler kültür* (1. Baskı), (A. Özdek, Çev.).İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Meriç, M. (2016). *100 Şarkıda memleket tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Ağaçkakan Yayınları.
- Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (6. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Mucu, N. (2013). *Rock ve siyaset: bir muhalefet tarzı olarak müzik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Mutlu, F.A. (2014). *Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de çağdaş müzik politikaları (1923-1945)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- O’Hara, C. (2003). *Punk felsefesi: gürültünün ötesinde* (A. Spangler, Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Oakley, G. (2004). *Blues tarihi şeytanın müziği* (1. Baskı), (A. Özügül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oktay, A. (2000). *Postmodernist tahayyüle itirazlar*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Ok Computer. (2021, 20 Şubat) Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/OK_Computer
- Özışık, M.T. (2008). *Sanat ve kitsch* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özınanır, C. I. (2019, 29 Mart). Irkçılığın kalbine saplanan caz: John Coltrane. *Altüst Dergisi*, (29), 22-23.Erişim Adresi: https://www.academia.edu/39044786/Irk%C3%A7%C4%B1%C4%B1%C4%B1n_kalbine_saplanan_caz_John_Coltrane.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk musiksî* (1. Baskı). İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası.
- Öztürk, E. (2017). Türkiye ve Fransa’da 1968:Fransa’daki mayıs ayaklanmasını başlatan öğrenci hareketinden farklı yönleriyle Türkiye’de sosyalist öğrenci hareketi. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(34), 371-415.
- Parlak, Z. (2019). Türk Amerikan Kültürel ilişkiler. İçinde S. Demir, A. Eminoğlu (Ed),*Türk Amerikan İlişkileri: iki yüzyıllık süreç ve ötesi* (357-391). Sakarya:Ada Barış Kitabevi.
- Ray, G. (2014). Kültür endüstrisi ve terör yönetimi (1. Baskı), (E. Soğancılar, Çev.). İçinde A. Artun (Ed), *Sanat emeği, kültür işçileri ve prekarite* (s. 237-256). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sallan, S. (1999). *Yeni liberalizmde piyasa-refah devleti anlayışı: İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri ve Türkiye örnekleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sam, R. (2007). Pierre Bourdieu ve sanatın kuralları üzerine. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (8), 69-83.
- Sarı, E. (2018). Sanat olgusunun tarihsel süreçte değişen tanımı,işlevi ve değeri üzerine. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , XLV (2), 131-154.
- Say, A. (1997). *Müziğin tarihi* (3. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Sayın, E. (2019). *Türk beşlerinin müzik dili, geleneksel Türk müziği ve halk müziği ile etkileşimi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Sezer, E. (2019). *Protest müzik ve Eşyararsallık (simbiosis) ilişkisi boyutunda metal müzik: Murder King örnek olayı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Solmaz, F. S. (2016). *Nitelik olarak kitsch* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Solmaz, M. (2015). *Türkiye'de pop müzik*. İstanbul: Plan Yayıncılık.
- Sorguç, G. (2017). Sanata karşı başkaldırı: Avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 37-56.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi* (1. Baskı), (A.Kansu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şeriatı, A. (1997). *Sanat*. İstanbul: Şura Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi* (2 Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Timuçin, A. (2005). *Düşünce tarihi 3* (5. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tireli, M. (2007). *Türkiye'de grup müziği: 1980'ler* (1. Baskı). İstanbul: Arkaplan Müzik Basım Yayın.
- Toprak, N. (2020). Caz'la direniş. *Yeni E Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. (46), Erişim Adresi: <https://yenie.net/cazla-direnis/>
- Torun, E. (2006). *II. Dünya savaşı sonrası Türkiye'de kültürel değişimler*. Antalya: Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.
- Uslu, M. F. (2012). Avangard Sanat Siyasetsiz Düşünülebilir mi?. *İnsan ve Toplum*, 2 (3), 183-192 .
- Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi* (2. Baskı), (S. Dalaman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, R. (2018). *Modernizmin siyaseti* (1. Baskı) (B. Şannan, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yazıcı, A. (2008). *Müziksel üretim bağlamında rock otantisitesi: mor ve ötesi örnek olayı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yıldız, E. (2010). Ortaçağda müzik ve toplum. *Sanat Dergisi*, (3), 41-46.
- Yurga, C. (2002). *Türkiye'de popüler müzikler* (1. Baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Yücedağ, B. (2021). *Türk halk müziğinde gelenek ve geleneğin dönüşümü* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Yücel, H. (2022). Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine bir inceleme. *Tykhē Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 7(12), 9-20.



DİZİN

-A-

Adorno, 53, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 100, 166, 167, 170, 172

Agonizm, 47

Ahmet Kaya, 142, 143, 144, 171

Ajda Pekkan, 129, 134, 135, 137,
139, 143

Aktivizm, 47

Alpay, 126, 135, 137, 166

Altın Mikrofon, 128

Anadolu Pop, v, 124, 127, 130, 133,
134, 135, 146

Anadolu Rock, 124, 150

Anayasa, 141, 146

Antagonizm, 47

Arabesk, 124, 129, 133, 142, 152

Ars Nova, 14, 15, 58

Aşağı kültür, 77

Aura, 75

Avangart, v, 2, 3, 8, 21, 26, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 51, 58, 60, 75, 79, 89,
90, 106

Aydınlanma Çağı, 19

Aydınlanmanın Diyalektiği, 72, 78

-B-

Bach, 17, 22

Barış Manço, 132, 135, 136, 138,
139, 152, 169

Barikat, 152

Barok, 3, 17, 18, 19, 58

Beat, 80, 83, 107, 170

Bebop, 69

Beethoven, 19, 24, 25, 29, 30, 31, 32,
58

Benjamin, 27, 53, 54, 75, 167

Billie Holiday, 70

Bireyselleşme, 4, 74

Blues, 4, 60, 63, 64, 65, 66, 71, 79,
80, 98, 100, 106

Bob Dylan, 65, 83, 86, 125

Bob Marley, 104

Bulutsuzluk Özlemi, 144, 145, 149

Burjuva, 3, 18, 23, 25, 26, 27, 28, 29,
32, 41, 42, 46, 58, 86, 89

Bülent Ortaçgil, 130, 149

-C-

Cartel, 148, 151, 152

Caz, v, 3, 4, 9, 60, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 71, 98, 106, 124,
126, 173

Cem Karaca, 65, 124, 128, 129, 131,
132, 133, 135, 136, 138, 139, 145,
146, 152, 167, 170

Ceza, x, 152

Charles Mingus, 70

Chuck Berry, 68, 82

-Ç-

Çok sesli müzik, 3

-D-

Dada, 44

Darülbedayi, 113

Darülelhan, 114, 116, 117

Debussy, 43

Devlet Konservatuvarı, 119, 121, 133

Devrim, 27, 30, 47, 58, 69, 79, 80,
92, 97, 104, 106

Dışsal eleştiri, 52

DIY, 95, 169

Dinlemenin gerilemesi, 76

Duman, 137, 149

-E-

Ecevit, 125, 138, 141

Eleştiri, vii, 2, 3, 4, 7, 17, 23, 26, 38,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
57, 58, 78, 82, 85, 103, 104, 107,
112, 124, 138, 144, 146, 149, 153,
154, 167, 172, 173

Elvis Presley, 82

Endüstri Devrimi, 29

Erkin Koray, 125, 126, 132, 134, 137

Erol Büyükburç, 126

Estetik, 7, 8, 20, 21, 26, 27, 31, 35,
37, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50,
58, 72, 73, 74, 88, 90, 172

-F-

Fanzin, 95
 Fikret Kızılok, 130, 134
 Filistinizm, 29
 Free caz, 70

-G-

Gramofon, 62
 Greenberg, 41, 89, 90, 170
 Grunge, 101, 102, 103

-H-

Halkevleri, 117, 118, 119, 122
 Hard bop, 69
 Hippi, 83, 86, 125
 Horkheimer, 72, 78, 172
 Hümanizm, 18
 Hümeysra, 129, 131

-I-

Islamic Force, 151
 Itri, 110, 111, 112

-İ-

İçsel eleştiri, 52, 53
 İsmail Dede-Efendi, 112
 İzlenimcilik, 42, 43

-J-

Jefferson Airplane, 83, 84, 87
 John Coltrane, 70, 173

-K-

Kapitalizm, 79, 101
 Kilise müziği, 3, 11, 12, 13, 16, 17, 58
 Kitle kültürü, 72, 77
 Kitlesel müzik, 3, 4
 Kitsch, 88, 89, 90, 169, 173, 174
 Klasik Türk Müziği, 109, 110, 111, 113, 123, 142
 Köy Enstitüsü, 119
 Kültür endüstrisi, 3, 72, 73, 77, 78, 79, 151, 152, 172
 Kültür patronajı, 111
 Kültürel çoğullaşma, 140

-L-

Liberalizm, 99, 166
 Live Aid, 100

-M-

Manet, 42
 Marxist, viii, 57
 Melike Demirağ, 136, 139, 145
 Milli müzik, 116
 Modernizm, 3, 38, 39, 42
 Modernleşmeci müzik, 115
 Moğollar, 124, 130, 135, 149
 Mor ve Ötesi, 149, 150
 Mozaik, 144, 145
 Mozart, 7, 19, 20, 21, 23, 24, 29, 32, 58, 174
 Müzika-i Hümayun, 112

-N-

Neoliberal, 103, 107, 140
 Nihilizm, 45, 47
 Nirvana, 101, 102, 103

-O-

Opera, 17, 23, 29, 30, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 132, 141
 Orhan Gencebay, 129, 133, 134, 144
 Orta Çağ, 3, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 43, 58
 Ozan müziği, 109

-Ö-

Özerklik, 37, 73
 Özgün müzik, 142, 144

-P-

Patrimonyal, 111
 Pop, 4, 60, 71, 98, 100, 101, 107, 124, 125, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 139, 142, 143, 144, 147, 169, 170, 171, 174
 Popüler kültür, 46, 48, 73, 86, 89, 147, 148, 153, 172
 Punk, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 173

-R-

Radiohead, 103, 104
 Ragtime, viii, 62, 63, 64

- Rap, 104, 105, 106, 107, 148, 150, 151, 152, 153
 Riot Grrrl, 97
 Ritzer, 74
 Rock, v, 3, 4, 60, 65, 71, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 166, 167, 168, 169, 170, 175
 Rock'n roll, 3, 4, 60, 65, 80, 81, 82, 92, 94, 106, 124, 125
 Rokoko, 18, 19
 Romantik dönem, 21
 Romantizm, 3, 17, 20, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 36, 63
 Rousseau, 17, 19, 20, 28
 Rönesans, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 39
- S-**
 Saian, 154
 Saint-Simon, 40, 41
 Saray müziği, 17
 Selda Bağcan, 133, 136, 146
 Sex Pistols, 92, 93, 94, 98
 Sezen Aksu, 137, 138, 139, 143, 144, 153
- Sosyolojik eleştiri, 56
 Sürrealizm, 36, 44
 Swing, 68, 69, 75
- Ş-**
 Şanışer, 153, 154
- T-**
 Tanzimat Fermanı, 112
 Tarihsel eleştiri, 55
 The Beatles, 82, 92
 The Doors, 83
 The Who, 82, 83, 87
 Tin Pan Alley, 60, 61, 74, 80, 89
- TRT, x, 133, 134, 140, 141, 143, 144, 147, 172
 Tülay German, 126, 127
 Türk Beşleri, 117
 Türk Halk Müziği, 109, 110, 111, 115, 142
 Türk harsı, 115
 Türkçe rap, 151, 152, 153, 154, 166
- Ü-**
 Üç Hürel, 132
- V-**
 Vak'a-i Hayriye, 111
 Woodstock, 86, 87
- Y-**
 Yeni Türkü, 144
 Yüksek kültür, 61, 77
- Z-**
 Zanaatkar, 20, 21
 Ziya Gökalp, 114, 115
- 12 Eylül, 163, *Bakın*
 12 Eylül darbesi, 138, 139, 141, 144, 150
 12 Mart, 132
 1789, 20, 24, 27, 29, 30, 31, 171
 1848, 29, 30, 87, 171
 1968, 4, 31, 38, 47, 86, 87, 88, 107, 127, 128, 173
 1968 hareketi, 31, 87
 2. Meşrutiyet, 113
 24 Ocak kararları, 139
 68 kuşağı, 88