

**T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİMDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BÜLENT ORTAÇGİL MÜZİĞİNDE OYUN TEMASI
VE SİMGESEL ANLAMLAR**

**Hazırlayan:
Aykut Barış Çerezciöglu**

**Danışman:
Prof. Dr. Fırat Kutluk**

İZMİR 2007

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **BÜLENT ORTAÇGİL MÜZİĞİNDE OYUN TEMASI VE SİMGESEL ANLAMLAR** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

25 / 05 /2007

Adı SOYADI

Aykut Barış Çerezcioğlu

İmza

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 25/ 06 / 2007 tarih ve 11 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Aykut B. Çerezcioğlu'nun "**Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar**" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 26/ 06 / 2007 tarihinde, saat 14:00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Fırat Kutluk

ÜYE

Prof. Turgut Aldemir

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

Doç. Şeniz Duru

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE
VERİ FORMU ÖRNEĞİ**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Çerezcioğlu

Adı: Aykut Barış

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Play Theme in Bulent Ortacgil Music and Symbolic Meanings

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2007

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 59

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 24

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Fırat

Soyadı: Kutluk

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Bülent Ortaçgil
- 2- Şarkı Sözü Analizi
- 3-Anlam
- 4-Yananlam
- 5- Kod

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Bulent Ortacgil
- 2- Song Lyric Analyze
- 3- Meaning
- 4- Connotation
- 5- Code

Tarih: 25. 05. 2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Bir kelimenin, işaretin, anlatımın ya da kavramın taşıdığı bilişsel ya da duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur, izleyici ve dinleyici ile mesaj arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir. Bu etkileşimin taşıyıcısı olan iletişimin hem ürünü hem de sonucu olarak ortaya çıkan anlam; verili-değişmez bir nitelikte değildir. Anlam “şey”lerin mutlak bir niteliği de değildir. Anlam insanların bu şeylere yüklediği bir yapıdır. Dolayısıyla “şey”lerin dışında bir referans noktası gerektirir. Anlamlandırma ya da anlama, bir nesneyi, bir arlığı, bir kavramı, bir olayı bellekte canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşturmaktır. Dolayısıyla anlamlandırma toplumsal pratiğin ürettiği ürünün söylemsel bir nesnesidir. Barthes’e göre anlamlandırmanın iki düzeyi bulunur. Düz Anlam olarak adlandırılan ilk düzey, bir göstergenin göndergesiyle olan yalın ya da fiili ilişkisini gösterir. İkinci düzey yan anlamsal düzeydir. Burada düz anlamın göstergesi kullanan kültürce yorumlanması ve kişinin değer sistemini temsil edecek hale getirilmesini vurgular.

Türk pop müziğinde kendine özgü bir yeri olan Bülent Ortaçgil, şarkı sözlerinde ele aldığı konuları yarattığı metaforlar ve simgeler yoluyla aktarmasıyla dikkat çeker. Bu simgeler içinde en çok dikkat çeken “oyun”, bir simge olarak Ortaçgil’in ilk albümünden başlayarak yarattığı anlam dünyasında önemli bir yere sahip olmuş ve yıllar içerisinde yüklendiği anlamlarda da farklılaşmalar göstermiştir. Bu çalışmada “oyun” simgesi ve bununla bağlantılı olarak kullanılan diğer yan öğelerin Ortaçgil müziği içindeki kullanım biçimleri, şarkı sözlerinden hareketle ele alınacaktır.

ABSTRACT

The meaning as a cognitive or emotional content attached to a word, a sign, a narrative or a concept Express the dynamic interaction between the reader, the audience and the message in terms of communication. The meaning appeared both as a product and as a result of communication being the carrier of this interaction doesn't have a given unchangeable feature. the meaning is also not the absolute feature of the "things", but it is a structure attributed to these things by human being. Therefore, a reference point is needed other than the "things".

Signification or comprehension is an existence that connects a sign envisaging an object, a being, a concept a phenomenon. Hence, signification is the discursive object of a product generated by the social practice. According to Barthes there are two levels of signification. The first level called direct meaning indicates the simple or actual relation between sign and signifier. The second level is connotational one. It is emphasized that the culture using the sign interprets the direct meaning which finally represents the value system of an individual.

Bulent Ortacgil having a distinctive place in Turkish pop music draws attentions by reflecting the themes employed in the lyrics through metaphors and symbols created by him. The most striking one among these symbols is "play", that has an importance place in his semantic domain created as a symbol beginning from his first album and attributes meaning of which has changes through the years. In this thesis, the using way of "play" theme and others related to subsidiary elements in Ortacgil's music will be examined by drawing on the lyrics.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisansımın ders aşamasındayken Müziğin Evriminde Ekonomik ve Politik Etkenler dersim için Bülent Ortaçgil şarkılarındaki protest öğeleri ele aldığım bir ödev hazırladıktan sonra Bülent Ortaçgil üzerine bir çalışma yapma fikri kafamda belirginleşti. Her zaman ilgimi çeken müzikte anlam aktarımı, müzisyenlerin dinleyiciye anlam iletmede kullandıkları müziksel ve müzik dışı unsurlar gibi konuları Ortaçgil özelinde rahatlıkla ele alabileceğimi gördüm. Ayrıca uzun zamandır severek dinlediğim bir müzisyen çevresinde bu kavramlar üzerine çalışmanın da zevkli olacağını düşündüm.

Her çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da yardımları, destekleri ve önerileri sebebiyle teşekkür edilmesi gereken insanlar var. Öncelikle çalışma boyunca yaptığımız görüşmelerde bana sabır gösteren, şarkı yazarlığı, müzisyenliği ve şarkılarındaki anlamlarla ilgili her sorumu en açık ve anlaşılır biçimde yanıtlayabilmek için tüm enerjisini harcayan değerli müzisyen Bülent Ortaçgil'e ve bu çalışmanın gerçekleşmesinde en büyük pay sahibi olan, bu çalışma için beni cesaretlendiren, istediğim her zaman bana vakit ayırarak her sorumu yanıtlayan ve bana “benim de yazabiliyor olduğumu” gösteren danışmanım Prof. Dr. Fırat Kutluk'a sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim. Ayrıca bu çalışmada yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili dostlarım Elif Tekin Gürgen, Feridun Öziş, Devrim Kınlı, Korkut Peker, Umut Yasa, Çağıl Kaya, Evren Karakul, Betül Uslu, Emel Yurtkulu, Cenk Akgün, Varol Dur, Osman Sorguç, Semih Şenkul ve Semra Yoldaş Şenkul'a, çevirilerde yaptığı kontroller ve düzeltmelerle sadece bu çalışmanın çevirilerine değil benim İngilizce bilgime de çok şey katan sevgili dostum Suat Vergili'ye, güvenini benden esirgemeyip her zaman güç veren annem Selma Çerezcioğlu'na, çalışmanın her sayfasının sıkıntısına kilometrelerce uzaktan ortaklık eden, varlığını hep yanımda hissettiren ve son anda yaptığı kontrol okumasıyla gözden kaçan pek çok yazım ve anlatım hatasının düzeltilmesini sağlayan Ruhan Ayan'a çok teşekkür ederim. Sizler olmadan tek satır yazamazdım. Sağolun.

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BÜLENT ORTAÇĞİL'İN MÜZİĞİ VE ORTAÇĞİL ŞARKILARINDA ANLAM

1.1 Anlam.....	9
1.2.Müzikte Anlam.....	11
1.3.Bülent Ortaçgil Müziğine Genel Bakış ve 1970'ler Protest Müzik Ortamı Bağlamında Bülent Ortaçgil.....	14
1.4.Ortaçgil Şarkılarında Ağırlıklı Olarak Kullanılan Konular ve Sözel Anlatım Biçimi.....	20
1.5.Yananam Kavramı ve Bülent Ortaçgil Şarkılarında Yananamlar.....	25
1.6. Kod Kavramı ve Bülent Ortaçgil'in Kullandığı Müziksel Kodlar.....	31
1.7.Simgesel Anlam ve Bülent Ortaçgil Şarkılarında Simgesel Anlatımlar.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

BÜLENT ORTAÇĞİL'DE OYUN SİMGESİ

2.1. Ortaçgil Şarkılarında Oyun Kelimesi ve Simgesel Anlamları.....	44
2.2. Ortaçgil Müziğinde Anahtar Bir Kavram Olarak Oyun.....	48
SONUÇ.....	54
KAYNAKLAR.....	57
ÖZGEÇMİŞ.....	59

GİRİŞ

Popüler müzik incelemeleri günümüzde sadece müzik incelemesi alanında değil sosyal bilimler alanında da varlığını kabul ettirmiş bir çalışma alanı niteliği ile öne çıkartarak rüştünü ispat etmiştir. Popüler müzik incelemesi 1990'lı yıllardan günümüze ağırlıklı olarak üç analiz kategorisine yönelir: bunların birincisi popüler müzik üretiminin politik ekonomisinin kuramsal analizi ile ilgili çalışmalar olarak müzik üretim teknolojilerini, müziksel üretimin idari politikalarını, müzisyenlik pratiklerini, müziğin politik ekonomisini ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlerini içerir. İkinci analiz kategorisi popüler müzik türlerinin temsil edilmesini ve simgesel anlamlarının metin analizine ayrılmış çalışmalarıdır. Bu incelemeler şarkı sözü içeriğinin yorumlanması, müzik videosu formundaki müziğin ikonografik analizi ve popüler müziğin müzikolojik çözümleri gibi çalışma alanlarını içerir. Üçüncüsü ise popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı etnografik çalışmalarıdır. Buradaki odak ise genel anlamda hayran kitlesi özel olarak ise (etkin biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için) altkültürler ve müzik sceneleridir (Erol: 2003:15). Kısaca üretim- metin- tüketim olarak tanımlanabilecek üçgenin içindeki çalışmalar popüler müzik incelemeleri için iş görür nitelikte birer kuramsal içeriğin gelişmesini sağlamıştır. Bu kategoriler arasındaki ilişkiler de, üzerinde incelenmiş çalışmalar sonucu geliştirilmiştir. Yani popüler müziğin ürettiği ürünler ya da popüler müzik metinleri hayranlar ve altkültürler tarafından tüketilir ve yorumlanmış ve anlam yüklenmiş bu metinler ticari ürünler olarak analiz edilebilir. İnceleme alanı olan bu üçgenin tepe noktaları arasındaki ilişkilerin tanımlanması çabası olarak da özetlenebilecek olan popüler müzik incelemesi, müziğe odaklı müzikoloji ve müzik kuramı gibi dallardan çok toplum bilim ve iletişim kuramı gibi çalışma dallarının kesişim alanında, kültürel çalışmalar (cultural studies) adı verilen inceleme modelinin yoğun bir ilgi odağı olmuştur (Özer 2003: 37). Batı sanat müziğini müzik tarihi ve müzik kuramı gibi alanlar çerçevesinde inceleyen müzikoloji ise son 20 yıla kadar popüler müzik çalışmalarına ciddi bir biçimde eğilmemiştir. 1970'li ve 1980'li yıllar boyunca müzikoloji popüler müzik çalışmalarına hala kuşkuyla yaklaşırken müzikoloji dışından pek çok araştırmacı popüler müziğe eğilmiştir.

Müzikolojik inceleme yöntemlerinin popüler müzik çalışmalarında iş göremeyeceğine ilişkin yargılar, çalışmalar arttıkça netleşmeye başlar. Middleton'a göre bu, müzikolojik bir problemdir ve bu problemin üç temel dayanağı terminoloji, metodoloji ve ideolojidir. Tarihsel olarak asla tarafsız olamayan müzikolojinin, batı sanat müziğinin çok daha "üstün olduğu"nu baştan kabulünü Middleton ideolojik sorun olarak değerlendirir. Müzikolojinin popüler müziği (üretim modelleri ve müzik formu gibi kriterler başta olmak üzere) batı sanat müziğinin kendi dinamiklerine uygun olarak geliştirilmiş analiz yöntemleriyle ele alacak olmasının yarattığı durumu ise metodolojik sorun olarak alır. "Notasyon" merkezli bir eğilimi olan müzikolojinin bu eğiliminin popüler müzik çalışmalarına yansıtılmasının pek çok açıdan sorunlar doğuracağı gerçeği ortadadır. Bunların değerlendirilmesinde yine aynı yöntemlere uygun olarak geliştirilmiş kavramlarla işleyecek olan anlama çabası da Middleton'ın değerlendirmesine göre terminolojik sorunu oluşturur. Shepherd bununla ilgili olarak popüler müzikte "tını"yı (sound) analiz etme niyetinde olan araştırmacıların ciddi sorunlarla karşı karşıya olduklarını belirtir. Buna göre popüler müzikte tının önemini ifade etmeye uygun analitik araçların nasıl bulunacağı ve bu analiz için bulunan araçların "tının içinde olduğu şartlar" sorusuyla da (ekonomik, politik ve kültürel süreçler popüler müziğin tınısı için harici durumlar olmasına rağmen popüler müziğin formu ve işleyişine tesir etmede önemli olduğu bir gerçektir) nasıl ilişkili olacağı ile ilgili ciddi sorunlar yaşanmaktadır (1999:165). Müzikolojik yöntemler popüler müzik çalışması için açıkça uygunsuzdur.

Shepherd bununla bağlantılı diğer sorunları açıklamada, Roy Shuker'in *Understanding Popular Music* kitabındaki bir savını kullanır. Shuker'e göre rock müziğin analizinin, müziğin kendi kavramlarıyla yapıma eksikliği görülür ve rock eleştirisi tımdan çok sosyolojiyle önceden işgal edilmiştir (2001:140). Shuker'ın gözlemi şu düşünceye dayalıdır: popüler müzikteki metinsellik durumu sadece müziğin kendi başına tını sorusu değildir. Popüler müzik her zaman canlı icra (live performance) durumunda gelişir. Fakat sıkça karşılaştırıldığı batı sanat müziği performansından farklı olarak bu performans geleneksel olarak harekete, (görsel) imajlara ve icracı-izleyici etkileşimine dayanır. Sözler, şarkı formunun yaygınca kullanılmasından dolayı, popüler müzikte ayrıca merkezi bir yerdedir ve popüler

müzikte sözler üzerinde özel olarak durulmalıdır. Batı sanat müziği bunun aksine çalgısal karakterin baskınlığına daha eğilimlidir. Batı sanat müziğinde sözlerin kullanımıyla karşılaştırıldığı zaman, popüler müzikteki gibi sözlerin şarkılarda yaratıcı sürecin bir parçası şeklinde tasarlanmış oldukları değil, daha önceden şiir ya da düz yazı (prose) gibi formlarda var olan, müzikten bağımsız yazılmış ama müziğe “oturtulmuş” sözler oldukları görülür. Bu durum popüler müzikte metin (text) üstüne düşünmenin sadece tınıyı değil ayrıca tını ile sözler, (görsel) imajlar ve hareketlerin birleştirilerek yapılması gerektiğini gösterir (Shephard 1999:170).

Popüler müzik üretimi de ayrıca batı sanat müziğinin üretiminden farklı bir endüstriyel üretim süreci olarak temelde çok katmanlı bir süreçtir. Bu çok katmanlılık içinde müzisyen, şarkı sözü yazarı, besteci, aranjör ve ses mühendisi gibi farklı figürler bulunur. Erol’a göre üretim sürecinin tek elden gerçekleşmiyor olması yani başka bir deyişle “iletişim mesaj metinlerinin kurucusu, yaratıcısı, popüler müzik üretiminde yazdığından sorumlu tek bir kişi olmaması”, bunun yerine kolektif bir üretim sürecinin varlığı popüler müzik metinlerinde “yazar” (aüter) kavramının işletilmesinde zorluk çıkarır. Ancak bu figürlerin şarkıların oluşum ve anlam aktarım sürecinde ne şekilde değerlendirilebileceğini sorgularken işe şu soruları sorarak başlar: popüler müzik parçasının anlamı, onun bestecisi ya da istediğini belirlemek için ürünü biçimlendiren bir kolektif özne (şarkı sözü yazarı, müzisyen, aranjör, ses mühendisi gibi) tarafından mı belirlenmektedir? Geniş çaplı söylemsel kategoriler (tür, üslup, seslendiriciler, albüm, radyo programı vb.) ile toplumsal pratiklerin oluşturduğu bağlamlardan (dans etme, parti yapma, araba kullanma, tartışma vb.) ziyade bir şarkı tek başına mıdır? Ya da anlamın temel birimi şarkı mıdır? Şarkının anlamı kesin olarak tüketim koşulları dışında mı var olur? Şarkının anlamı üretim koşullarının ayrıntılandırılmış gözden geçirmesi olmaksızın, yalnızca bir yazarın niyetiyle ilişkilendirilebilir mi? Barthes ve Foucault’nun yazarın öldüğünü öne sürmelerinin 20. yy. edebiyat eleştirisinde önemli bir yer tuttuğunu belirten Erol burada yazardan kastedilenin ampirik bir kişinin varlığının olmadığını daha çok o kişiye yazar kavramı ile birlikte verilen, eserdeki merkezi konum ve eser-metin üzerinde sahip olduğu otorite olduğunu vurgular. Bu tartışmalar sonuç itibarıyla, yazarın bir metine “doğru” anlamı yerleştirme yetkisinin ortadan kalktığının kanıtıdır. Dolayısıyla bir popüler müzik parçasında anlamlandırma, metne ve okura (dinleyiciye) kaydırılmakta ve “bağlam”

öne çıkarılmaktadır. Yani popüler müzikte anlamın belirlenmesinde toplumsal bağlamın öne çıktığı ortadadır (Erol 2003:24).

Metin (text) terimi her ne kadar genelde yazıyla bağlantılı olarak düşünülse de, kitle iletişim araçları yoluyla yapılan yayınlar da birer metindir. Bu inceleme alanına göre popüler müzik şarkıları, şarkı sözleri hatta video klipleri de inceleme odağına alınarak diğer popüler kültür ürünleri gibi anlam yüklü birer iletişim metni olarak incelemeye açıktır. Popüler kültür ürünlerinin bir metin olarak kabulü ve bu ürünlerin farklı değişkenler çerçevesinde gerçekleştirilen “okuma”ları popüler kültür alanında oldukça yaygın çalışmalardır. Popüler kültür ürünlerinin okumalarında önemli bir nokta bu okumaların sadece ürünün kağıt üzerindeki metnine dayalı yapılmasının yanlış olacağıdır. Çünkü popüler kültürün bir çok formunda doğrudan doğruya yazılan ve söylenen sözlerle, yani dil aracılığıyla iletişim kurulmaması, dilin yanı sıra ürünün aktarımıyla bağlantılı başka öğelerin de işin içine girmesi ve anlamlandırmada önemli rol oynaması, popüler kültür alanı içinde dil bilimsel çalışmaları önemli ölçüde geçersiz kılar. Sözelimi şarkılardaki sözlerin yanı sıra tını, çizgi romanlarda diyalog metinlerinin yanı sıra resimler, filmlerde ise yazılı olarak metin görevi gören senaryonun yanı sıra görüntü belirleyici önem taşır (Hodge 1999:382).

Popüler müzik şarkılarının bir parçası olan şarkı sözleri de şarkıların dinleyiciler tarafından alınıp anlamlandırılmasında ve metin analizinde önemli bir yere sahiptir. Bunun sebebi sözlerin kod açımı kolaylığı sağlamasıdır. Şarkı sözleri şarkıda, dinleyicinin ilk anda dikkatini çeken ve mesajın iletilmesinde, söz kullanması sebebiyle öncelikli anlam taşıyıcı unsurdur. Kişisel ilintiler ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletildiğinde, bazen müziğin fiziksel ve duygusal çekiciliğinden de baskın çıkarak, çoğu zaman dinleyicinin odak noktası haline gelir. İnsanlar “vurucu sözleri” yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar (Lull 2000:36). Bir şarkıda “söylenen”in ne olduğu öncelikle şarkı sözlerinden çıkarılır. Şarkıyla dinleyici arasında bağ kurulmasında sözlerin içeriği, seçilen kelimeler ve bu kelimelerin kullanılış biçimleri önemli rol oynar. Ayrıca sözler, olumsuz anlamda şarkıya yaklaşmakta da öncelikli dayanak noktalarından birini oluşturur. Popüler müzik şarkılarının din, ahlak, cinsellik gibi konularda “kötü örnek teşkil edici unsurlar

barındırıyor” olduğu ve hatta “ahlaki erozyona sebep olma”, “dili kirletme”, “gençliği zehirleme” gibi sonuçlar doğuruyor olduğuna ilişkin yargılara varılmasında şarkı sözleri ilk hedefdir.

Fiske *İletişim Çalışmalarına Giriş* adlı kitabında iletişimi, iletilerin aktarılması ve aktarılan iletilerin alınması olarak tanımlarken, gelen iletilerin alınmasıyla anlam oluşturma sürecine vurgu yapar ve alıcıya önem verir. David Laing de şarkı sözlerinin bir iletişim aracı olarak şarkı gönderici ve alıcı unsurları barındığına dikkat çeker. Laing’e göre şarkıcıların dinleyiciye hitap ettikleri “harici” bir seviye vardır. Ayrıca şarkı sözlerinde yer alan dahili bir iletişim de söz konusudur. Bu iletişim sözlerin baş kişisi olan yani şarkıyı anlatan özne konumu ile alıcı arasında gerçekleşir. Laing’e göre popüler şarkıların büyük bölümü, iletişim dahili seviyeleri ve harici seviyeleri arasında mutlak bir ayrım koymaz. Dilbilim kuramında bu iki seviye “enonciation” ve “enonce” terimleriyle ayrılır. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini ya da bir şarkının yorumunu; konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir (2002: 120). Yani şarkı sözlerinde iletişim hem metnin ilettiği anlam üzerinden hem de alıcının oluşturduğu anlam üzerinden gerçekleşmektedir.

Popüler müziğin anlam sorunuyla ilgilenen sosyologlar ve iletişim bilimi üyeleri için şarkı sözü yorumları öncelikli çalışma alanlarından biri olmuştur. Özellikle 1960’ların sonlarına kadar süren bu yönelimde sosyologların müzik konusundaki kuramsal bilgisizliklerinin ve müziğin kendi analitik araçlarını kullanamamalarının rolü de yadsınamaz. Ne de olsa sözler, “anlaşılabilir” ve “anlamlandırılabilir” yazılı metinler olarak, okumaya ve çalışmaya elverişlidir. Bu noktada şarkı sözü çalışmalarında uzunca bir süre içerik analizinin (content analysis) hakimiyeti görülür. Bu çalışma biçiminin görüldüğü 1950’li ve 1960’lı yıllarda sosyologlar Tin Pan Alley şarkılarını sözlerdeki konulara göre sınıflama yoluna gitmişler ve dinleyicilerin de şarkıları dinlerken aslında sadece sözleri dinliyor oldukları ön kabulüyle hareket etmişlerdir. Pop şarkı sözleri üzerine ilk sistematik analizi yapan J.G. Peatman, Adorno’nun “radyo müziği” ve pop şarkılarının sözlerindeki standartlaşma teorisinden etkilenmiştir. Bu teoriye göre tüm başarılı pop şarkıları romantik aşkla ilgilidir ve popüler müzik şarkılarının tamamının üç ana başlık altında sınıflandırılabilir: “aşkla ilişkili mutluluk şarkıları”, “aşkta hedefe

ulaşamamışlık şarkıları” ve son dönem çıkmış olan “cinsel içerikli” şarkılar. Peatman’a göre (şarkı sözlerindeki) bu dar alan kütür endüstrisinin insanlara aynı şeyi (satın) aldırma ki başarısının bir yansımasıdır. Ama sonradan gelen içerik analistleri ile soğuk savaş atmosferinde Amerikan ticari kültürünü savunan yazılar yazanlar, pop marketin seçimlerini ciddiye almışlardır. Money popüler müzik şarkı sözlerinin kendi zamanlarının duygusal ihtiyaçlarına ayna tutuyor olduğunu savunur. Buna göre Amerikan “mod” tarihinin izleri pop şarkılarının sözlerindeki temalardan hareketle sürülebilir. 1895’ten 1920’e kadar sözler “terke edilme ve geleneklere karşı olma” üzerine ve yükselmekte olan “Amerikan İmparatorluğu”ndaki vatan severliğin, emekçiliğin ve hazcılığın yansıması şeklinde gelişirken; 1920’den 1940’a kadar şarkılar ekonomik bunalımın mutlak umutsuzluğu altında “olumsuz düşüncelerle dolu ve hastalıklı”dır. 1950’lerde ise pop yeni bir coşkuyu yansıtmaktadır. Money makalesinde 1960’ların şarkılarını okumayı sürdürürken cinsellik ile ilgili konuların yaygınlaştığını vurgular (Frith 1987:78-79). İçerik analistlerinin temel dayanağı şarkı sözlerinin genel sosyal davranışları da temsil ediyor olduğu şeklindedir.

Frith “*Why Do Songs Have Words*” adlı etkileyici çalışmasında içerik analistlerinin görüldüğü kadar masum okuyucular olmadığını ve yöntemlerinde ciddi defolar olduğunu vurgular. Frith’e göre içerik analistleri başlangıçta şarkı sözlerini çok basitçe ele almışlardır. Tüm şarkıların sözlerine eşit değer vermişler, anlamlarını şeffaf biçimde ele alarak, müziksel özellikler ve performans dayalı verileri hesaba katmamışlardır. Çünkü Frith şarkıların sözlerini değerlendirirken, performans dayalı özelliklerin belirlenmesi gerekliliğini vurgular. Şarkılarda neyin söylendiği değil nasıl söylendiği önem taşır. Bir şarkıcının bizim için ne anlam ifade ettiği ve onu kafamızda nasıl yerleştirdiğimiz de bu performans bağlamında somutlaşır. Şarkılarda sözler sesin izidir. Bir şarkı bir performanstır ve sözler her zaman bir kişinin vurgusuyla duyulur. Şarkılar konuşma ve konuşmanın rolleri gibi işler, anlamdaki ilgi sadece anlambilimsel değildir, ayrıca tınının yapısıyla ilgilidir. Şarkıcılar –sadece kelimelerle değil- vurgular, uğuldamalar, duraksamalar, ton değiştirmeleri gibi kelime dışı tonlamalar ve efektleri kullanarak amaçladıkları etkiyi yaratmaya çalışırlar (Frith 1987:97).

Bu durum fanların şarkıları sadece anlamsal içerik ya da sözlerin anlamları çerçevesinde değil ayrıca müziksel öğeler ve kelime dışı öğelerle beraberce dinliyor oldukları anlamına gelir. Frith'in popüler müzik şarkılarındaki sözlerle ilgili bu oldukça kavrayışlı gözlemi müzik ve sözler arasında ne kadar ince bir çizgi olduğunu gösterir. Ve ayrıca popüler müziğin gerek şarkı sözleri gerekse tınıyla beraberce geliştirilen anlamlarında, insanların müzikle ilgili ne söylediği de büyük önem taşır. Burada müziğin dinleyiciler tarafından anlamlandırılması gündeme gelir. Müziğin bir iletişim aracı olarak ele alan analizler, yorumu, onu çevreleyen kültürel iletişim kuralları açısından, bir iletişim aracı olarak incelemelidirler. Yani iletilen nedir (içerik), kime iletilmektedir (dinleyici) ve nerede ve ne zaman iletilmektedir (bağlam). Böylece analiz odağı iletilen metinden çok, iletişim olayı olmaktadır (Dunaway 2000:69).

Metnin doğrudan anlaşamadığı durumlar ise şarkı sözünün anlam yaratma sürecindeki yerini sorgulamak açısından önem taşır. Örneğin bilmediğimiz bir dilde dinlediğimiz şarkılar da biz de çeşitli etkiler yaratır. Şarkının ne anlatıyor olduğunu bilmememize rağmen şarkıya çeşitli anlamlar yükleyip onu içselleştirebiliriz. Şarkının ritmi, çeşitli duygu durumlarıyla eşleştirilen çeşitli armonik “gerilimler” ya da “çözümler”, şarkıcının söyleyişi ve benzeri unsurların dinleyicide duygusal etkiler yaratması ve bu unsurlar doğrultusunda dinleyicinin şarkıya çeşitli anlamlar yüklediği varsayılır. Sözlerin burada tali bir konuma düştüğünü öne sürmek ve dinleyicide anlamlandırmaya sebep olan “duygulanımların” kaynağı olarak öncelikle armonik yapıları sorgulamak, yerinde bir akıl yürütme olacaktır. Ancak herhangi bir armonik yapının herkes de aynı etkiyi yaratıyor olduğu gibi bir genellemenin imkansızlığı da ortadadır. Bu anlamların nasıl oluştuğu, çalışma içinde tartışacağım müzikte yananlam ve kod inşasını etkileyen unsurlarla biraz olsun açıklığa kavuşacaktır.

Şarkıların anlam yaratma ve anlam alış-verişi yaratmada ki önemi ortadadır. Müzisyenler isteyerek ya da istemeyerek belirli anlamlara karşılık gelecek çeşitli yapıları dinleyiciye iletirler. Dinleyiciler de anlam inşası sürecinin çeşitli aşamalarını kullanarak şarkıları zihinsel süreçlerinde çeşitli farklı kavramlarla eşleyerek anlamlı bütünler haline getirirler. Bu çalışmamda, anlam yaratma mekanizmalarının ne şekilde işlediğini anlamaya çalışırken kendime örnek olay olarak Bülent Ortaçgil'i

ve Ortaçgil şarkılarını alacağım. Dinleyiciyle sadece şarkı sözleri ya da tınısal tasarım aracılığıyla değil, müzik dışı unsurları da kullanarak anlam alış-verişi sağlayan Ortaçgil'in bunu ne şekilde gerçekleştirdiği, dinleyicinin sözel ve müziksel unsurların yanı sıra müzik dışı unsurları da ne şekilde değerlendirmeye alarak Ortaçgil şarkılarına anlamlar yüklediğini anlamaya çalışacağım. Çalışmamda öncelikle anlam kavramını ve müzikte anlamın ne şekilde ortaya çıktığını tartışacağım, sonra anlam yaratma sürecinin en önemli unsurları olan yan anlam, kod ve simge kavramlarının anlam biliminde ve müzikte nasıl işlediklerini değerlendirip, bu kavramların Ortaçgil şarkılarının anlamlandırma sürecinde ne şekilde etkili olduklarını anlamaya çalışacağım. Çalışmada Ortaçgil şarkılarının anlamları ve Ortaçgil'in genel tavrı ile ilgili anlatımlar Bülent Ortaçgil'le yaptığım görüşmelere dayanmaktadır. Dinleyicilerin şarkılara ve Ortaçgil'e yükledikleri anlamlar ise Bülent Ortaçgil'le dinleyicisi 12 kişiyle yapılan görüşmelerde bu dinleyicilerin Ortaçgil ve Ortaçgil şarkıları ile ilgili yaptıkları yorumların aktarımıdır.

1.BÖLÜM: BÜLENT ORTAÇGİL MÜZİĞİ VE ORTAÇGİL ŞARKILARINDA ANLAM

1.1. Anlam

Bir kelimenin, sembolün, işaretin, anlatımın taşıdığı bilişsel ya da duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur/izleyici/dinleyici vb. ile mesaj/ileti, arasındaki dinamik etkileşimi ifade eder. (Erol 2002:145) Anlam bireyin kendi kendine ulaştığı bir durum olmayıp, bir iletişim sürecinin sonucudur. Oluşabilmesi için “mesaj”ı taşıyan bir verici ve mesajı alan bir alıcı unsuru gerektirir. Anlamın ortaya çıkmasını sağlayan bu alma ve verme süreci de anlam konusunda bizi belki de en önemli kavram olan iletişime götürür. Oskay’a göre iletişim “birey ile birey arasında yapılan bir anlam yüklü simgeler gönderimi, alımı, işlenimi, yeniden gönderimi, yeniden alımı yeniden işlenimi vb.” sürecidir (1993: 309). Burada önemli olan nokta gönderimin tek başına iletişime yeterli olmaması, “ileti”sini yorumlayacak, değerlendirecek ve anlamlandırarak bir ya da daha fazla “alıcı”ya ihtiyaç duymasıdır. Çünkü iletişim bir yönüyle de bir bilginin, bir görüşün, bir davranışın yayımlanması sürecidir. Zaten iletişimde temel amaç iletilecek olan bilgi, görüş ya da davranışın yani “ileti”nin paylaşılmasıdır. Bir iletinin paylaşılmasını sağlayabilmek için bir de kanala ihtiyaç vardır. İletinin kaynaktan paylaşılması istenenlere ulaşmasını sağlayan kanal olan “iletişim aracı”nın tanımı hemen her şeyi kapsamına alacak ölçüde geniştir. Herhangi bir şeyin iletişim aracı sayılabilmesi için tek geçerlilik ya da koşul, iletişimde temel olan iki ilgi olan gönderici ve alıcı arasında, bağlantı kurması ve bir ileti taşımasıdır (Şenyapılı 1982: 42).

Her türlü iletişim göstergeler ve kodlar içerir. İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, çeşitli jestler, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütünlük bir dizgedir. Bu dizge birimleri genelde gösterge olarak adlandırılır (Rifat 2005:114). Gösterge, kendi dışındaki bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. öğelere, dille ilgili bilimlerde verilen addır. Bu açıdan

sözcükler, işaretler ve simgeler gösterge olarak görülür. Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan anlamlandırma yapılarıdır. Duyularımızla kavrayabileceğimiz bu anlamlandırma yapıları fizikseldir ve varlıkları kullanıcıların onu gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır. Yani aslında bir göstergenin işleyebilmesi için ona anlam atfedecek bir alıcıya ya da yorumlayıcıya ihtiyaç duyar. Göstergelerin yorumlanması ve anlamlandırma yapılarının nasıl gerçekleştiği üzerine çalışan göstergebilimin öncelikli konusu dil ve dildeki anlam alışverişlerini sağlayan dinamikler olmuştur. Belki bundan da kaynaklı olarak göstergebilim, anlamlandırmayı gerçekleştiren alıcı unsura “okur” der. Okur terimini kullanılmasındaki bir diğer sebep ise terimin daha önemli bir etkinliği ifade etmesinden kaynaklanır. Sonuçta okuma öğrenilen bir şeydir. Yani vurgu, okurun kültürel deneyiminin metin üzerindeki belirleyiciliğindedir. Ancak Türkçe’de göstergebilim terimiyle karşılanan bu disiplin kendi içinde uygulama farklılıkları dışına, kuramsal açıdan da değişik yaklaşımlar içerir. Öncelikle anlamamız gereken göstergebilim teriminin “gösterge” ve “bilim” kavramlarının anlamının toplamına indirgenemeyecek olmasıdır. Bir başka deyişle bu disiplin yalnızca göstergeler toplamını inceleyen bir disiplin olarak tanımlanamaz (Rifat 2005: 115). Göstergebilimin üç temel çalışma alanı vardır. Bunlardan ilkinin göstergenin kendisi oluşturur. Burada gösterge çeşitleri ve bunların, kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçimleri üzerinde durulur. Göstergeler insan inşası olduklarından ancak insanların onların kullandıkları biçimlerle anlaşılabilirler. İkinci çalışma alanını ise toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvuru yollarının ortaya konması çabası oluşturur. Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür ise üçüncü ve son çalışma alanıdır. Burada göstergelerin ve kodların oluşturulduğu ve kullanıldığı kültürden ayrı düşünülmemeyeceği kabul görülür ve çalışmalar bu kabul çevresinde gelişir. (Fiske 1996: 62) Göstergeler kuramının John Locke’den sonraki en önemli temsilcisi Jean Henri Lambert, *Neus Organon* adlı kitabının bir bölümünü “düşüncelerin ve nesnelerin gösterilmesiyle ilgili öğretisi”ye ayırır. Bu bölümde özellikle doğal dillere ilişkin bildirişim dizgeleri üstünde durur ama kareografi, arma, amblem, tören ve müzik gibi dil dışı gösterge dizgeleriyle de etraflıca ilgilenir. Dil dışı gösterge dizgeleri anlam yaratma ve anlam taşıma unsurları olarak, dil merkezli göstergebilimin önemli çalışma alanlarını oluşturur. Bu unsurlardan biri

olan müzik de anlam yaratma ve anlam aktarma aracı olarak göstergebilim ve anlam üzerine çalışmalarda önemli bir dizge olarak kabul edilir.

1.2. Müzikte Anlam

Müzik, kelimelerin yardımı olmadan tek başına bir anlam aktarım aracı olabilir mi? Müzik kuramcıları ya da felsefecileri gibi saf biçimciler için bir müzik parçasının anlamı basitçe parçanın müziksel yapısından hareketle açıklanabilir niteliktedir. Bu yapıyı oluşturan öğeler de tema, ritim ve armonidir. Ayrıca tema, ritim ve armoniler ve birbirleriyle ilişkileri sadece estetik ile ilgili ilişkili olmayıp, aynı zamanda kendileri dışında bir şeyi de belirtiyor olabilirler (Robinson 1996:4). Robinson eğer durum böyleyse sıradaki sorunun da “bunun nasıl olduğu” ile ilgili olacağını belirtir ve anlam aktarımıyla ilgili elimizdeki en somut ögenin dil olduğunu söyleyerek dil üzerinden çözümleme yoluna gider. Bu teorik yaklaşımın yanı sıra gerçekten de “müzik evrensel bir dildir”, “iki yakanın halkları müziğin ortak diliyle bir araya geldiler” gibi ifadeler, disiplin dışı anlatımlarda sıkça karşımıza çıkar. Anlam sistemleri olarak dillerde karşımıza çıkan cümleler ve kelimelerde olduğu gibi müziksel cümleler ve akorlar (ulusal ezgiler ve leitmotiflerin haricinde) elbetteki uzlaşımsal anlam yapıları değildir (Robinson 1996:4). Müzikte bu şekilde ortak anlamlandırmayı sağlayabilecek belirli armonik yapılar ve ritmik kalıplar dahi yoktur. 9/8’lik ritmin neşeli bir hava yaratması ya da minör akorların daha duygusal bir his uyandırması vb. örneklerdeki, “neşeli, duygusal, karanlık, koyu, parlak” gibi ifadelerde hiçbir biçimde net olmayan oldukça muğlak ifadelerdir ve herkes için belirli bir anlamı vermezler. Robinson müzik dışı dünyadaki herhangi bir şeyin müzikle nasıl ifade edileceğine ilişkin soruya Leo Treitler’in “*Language and Interpretation of Music*” başlıklı yazısından yaptığı bir alıntı ile cevap arar: “Müzik yalnızca ritim ve tonal yapı gibi biçimsel, söz dizimsel ilişkileri içermez, aynı zamanda melankoli ve önsezi gibi etkili nitelikleri de içerir.” Ancak bu niteliklerin müziksel ifadedeki karşılıkları nasıl gerçekleşir daha doğrusu müzik duygu ve düşüncelerin iletim aracı olabilir mi? Genel yargı müziğin şüphesiz bir biçimde duygu ürettiği ve anlam taşıdığı yolundadır. Stefani’ye göre müzik şimdiye kadar bir kültürel aktivite olarak, bir iletişim aktivitesi olarak kabul edilmektedir. Zaten “punk-rock”ın ne demek istediğini anlamıyorum, Rolling Stones

kendini tekrar ediyor, Beatles bir kuşağın hislerine tercüman oluyor” gibi sıklıkla duyduğumuz ifadeler de bu iletişim aktivitesi olma özelliğiyle ilgilidir, dil ve müzik arasında kurulmuş analogilerin de bilinen örneklerindedir. Dilden hareketle yapılan açıklamalar belki kısmen iş görür niteliktedir. Dildeki göstergebilimsel kavramlar kelime kökenli dilden sağladıklarıyla müziği göstergebilimsel bir alana oturtmuşlardır. Bu savlar sembolizmle bağlantılı bir müziksel “dil ve duygulanımın” şüphesiz biçimde var olduğunu savunur. Eğer kelime kökenli dil bu kelimesiz anlamlardan sağlanıyorsa, bu bir problemdir (Middleton 1997:172).

Müziğin anlamlarının çözümlenmesi süreci bizi öncelikle müzik dışı öğelerden hareketle müziği anlamlandırmaya götürür. Çalgısal müzikte anlamın çözümlenmesiyle ilgili bir görüş yapıttan önce bestecinin anlaşılması gerekliliğine dayanır ve anlamın bestecinin hayatından, yaşadığı dönemden hareketle elde dileyebileceğini vurgular. Finkelstein, Beethoven’ın yapıtlarının içerdiği fikirlerin neler olduğunu sorgularken bu fikirlerin ancak “insanlardan, ağaçlardan ya da sevinç ve özlemlerden ibaret olmadığını kavrarsak” anlayabileceğimizin altını çizer. Beethoven’ın yapıtlarındaki fikirlerin ve bunların anlamlarının o yapıtlardaki coşkuları, onları yaratan toplumsal gerçekliğe bağlayarak bulup çıkarabileceğimizi başka bir deyişle bu coşkuların neyle ilintili olduklarını bulup çıkarmamız gerekliliğine değinir. Döneminde feodalizmin çatırdama halinde oluşu, burjuva demokrasisinin zaferleri, bireyin feodal kölelikte kurtuluşu gibi olayların yaşanması sebebiyle bestecinin artık “hafif” ve “çıtkırıldım” aristokrat dans ve salon tarzlarından uzaklaşması gerektiği ve Beethoven’ın sinfonik yapıtlarını, bizzat yoğun bir çatışma ve hızlı bir değişim süreci içinde bulunan bir dünyanın bilincinde olduğunu sergileyerek, fırtınalı ve coşkulu çatışmalarla doldurduğuna değinir (2000: 61) ve şöyle der: “Müzik yapıtları bestecisinin düşüncelerini somutlaştırırlar. Bu düşünceler verdikleri ürünlerde, beşeri imgelerin ve coşkusal yaşamın düzenlenmesinde kendilerini gösterir, genelleşmiş oldukları halde gerçekleştirler, yaşamdan alınmış ve bestecinin müziğine aktarılmıştır. Salt biçim ve teknikleri ve de bunları üreten çağların yüzeysel rengini tanımayan bir müzik tarihi yazılabilir. Ne var ki böyle bir tanımlama, içinden fışkırdığı toplumsal etkinlikleri ve düşünüşü göz ardı ettiği için müziği anlamından soyutlar. Müziği anlamak için onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir”(Finkelstein 2000:11).

Müzikte anlam tartışmasında karşımıza çıkan bir durum da yine batı sanat müziğindeki, program müziğidir. Özellikle romantik dönemde belirginleşen ve döneme damgasını vuran ve senfonik şiirde ortaya çıkan “program”, aslında yalnızca bu döneme ilişkin bir anlayış değildir. Rönesans’tan Barok Dönem’e kadar çeşitli dönemlerde görülür. Ancak Beethoven, Berlioz, Liszt ve Wagner’e kadar görülen ortak özellik, müziğin bir öykü anlattığı, bir resim çizdiği ya da bir karakter betimlediği zaman çok daha güzel olmasından yanadır ve bu durum dönemin de en belirgin özelliğine dönüşür. Ancak ayırım önemlidir. Daha çok somut benzetlemeye dayalı bir anlayışın sonucu olarak ortaya çıkan “müzik dışı konu”, resimsel bir obje olarak ele alınır (Kutluk 1997:170). Program, müziğin ne anlatmayı amaçladığının, yapıtın anlamının, hikayesinin yazılı hali olarak “müzik dışı konu”, “müzikle bir şeyi resimleme” gibi bir amaca hizmet eder. Romantik dönem bestecisi de program olarak şiir ya da romanı tercih eder. Aynı zamanda yapıtın yazılış sebebinin de bu şekilde öğrenilmesi, yapıtı dinlerken ne anlama geldiğinin bilinmesini sağlar.

Program müziğine karşı görüş olarak gelişen saltık müzik (absolute music) ise, müziğin müzik dışı fikirler ya da resimleme ve hikaye anlatma gibi işlevlerden uzak olduğu ve tının kendi doğası içinde şekillendiği fikrine dayanır. Çalgısal müzik içinde ele alınır. Müziğin sadece kendini amaçladığı anlayışına dayalı olan saltık müzik düşüncesi Kant’ın estetik konulardaki karşı çıkışlarının yer aldığı “*Critique of Aesthetic Judgment*” kitabından alınır. Saltık müziğin önemli örneklerinden biri Mozart’ın 40. sinfonisidir. Yapıtın başlığı yoktur, icra ile ilgili komutlar yoktur, herhangi bir şeyin anısına yazılmış değildir ya da herhangi bir şeyi işaret etmez. 19.yüzyılın müzik eleştirmenlerinden Eduard Hanslick saltık müziğin estetik açıdan, müziğin bir program içermesine kıyasla çok daha saf ve katışıksız olduğunu söyler. Hanslick’e göre müziğin notaların işittiğimiz kombinasyonları dışında her hangi bir konusu yoktur çünkü müzik tınlar aracılığıyla konuşmaz, müzik tından başka bir şey de anlatmaz.

Müziğin anlam aktarımının sıkıntılı bir konu olması temelde, tınının kendi başına bir anlam aktarım aracı olarak ne kadar iş görebileceğiyle ilgilidir. Çünkü değindiğim gibi tamamen kendi iç kurallarına göre işleyen tonalite, perde, ritim gibi kodlarla oluşturulan müzik, bu kodların sadece birer işlev olarak iş görmesinin dışında yine kesin anlamlar iletmez. Alıcının yüklediği anlamlar değişkenliğini

korur. Müzikte anlam alış-verişinin görece rahatlıkla analiz edilebileceği yegane biçim ise şarkı gibi görünmektedir. Burada şarkıyı anlam aktarımı açısından rahat ele alınabilir kılan unsur ise şarkı sözüdür. Müziğin anlam aktarımıyla ilgili yapılan çalışmalarda özellikle popüler müzik şarkıları önemli yer tutar. Önümüze yeni ufuklar açan popüler müzik çalışmaları ve popüler müzik şarkıları çevresinde biçimlenen metin analizi, popüler müzik metinleri olan şarkıların okunmasında ve anlamı etkileyen değişkenlerin ele alınmasında da bize rahatlık sağlayan bir yöntemdir. Bu yöntemin özellikle şarkı sözü analizleri bölümü bizlere Bülent Ortaçgil şarkılarını anlamaya çalışırken faydalı olacaktır.

1. 3. Bülent Ortaçgil Müziğine Genel Bakış ve 1970'lerin Protest Müzik Ortamı Bağlamında Ortaçgil

Burak Eldem, Pop Müzikte Kırk Yıllık Koleksiyon başlıklı yazısında Batı Pop tarihini kısaca değerlendirdikten sonra Türkiye'nin popüler müzik hayatını gözden geçirir. Burada Ortaçgil'in Türkiye popüler müzik hayatı için ayrıca önemli olduğunu vurgular. Anadolu Pop'un Türkiye'de yarattığı etkinin dışında ki en önemli örneğin Bülent Ortaçgil'in *Benimle Oynar mısın* albümü olduğunu, albümün gerek sözel yapı gerekse müziksel yapı açısından çok değişik ve ilginç nitelikler taşıdığının altını çizer. Eldem'e göre Ortaçgil'in 1974 tarihli albümü Türk popunda önemli bir dönüm noktasıdır (Aktaran: Ok, 1994). Bu yaygın görüş sadece Eldem'e ait değildir. Hala süregelen bu yargının dayanağı elbetteki Türk popunun *Benimle Oynar mısın* albümünün yayınlandığı yıllardaki ortamıyla ilişkilidir.

Bülent Ortaçgil ilk albümü *Benimle Oynar mısın*'ı yayınladığı yıl, Türkiye popüler müzik yaşamında aranjman döneminin ardından Anadolu Pop ve Anadolu Popla birlikte anılacak olan protest müziğin yaygınlaştığı döneme denk düşer. Anadolu Pop olarak adlandırılan akım önemli ölçüde politik etkilerle sürmekte, Anadolu pop çizgisi içinde düşünülen bazı grup ve isimler adım adım toplumsal bir kimliği üstlenmekte, toplumsal kargaşanın nabzını şarkılarına taşımaktadırlar (Kahyaoğlu 2002:100). Cem Karaca, Fikret Kızılok, Melike Demirağ, Selda, Edip Akbayram ve Dostlar, Timur Selçuk, Fikret Kızılok gibi isimler Nazım Hikmet, Ahmed Arif gibi ülkenin sakıncalı şairlerinin şiirlerini ve Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Aşık Veysel gibi halk ozanlarının toplumsal eleştiri içeren deyişlerini

bestelemeye başlar. Dönemin popüler müziğinin ekseninde yer alan bu isimler, şiirlerdeki ve deyişlerdeki toplumcu mesajlardan hareketle sol içersinde yer almaktan yana bir tavır sergilerken bu toplumcu mesajlar ve söylemler giderek şarkıların sloganlaşmasına sebep olur. Birer slogana dönüşen şarkılar konserlerden çok meydanlar da söylenir hale gelir. Hatta bazı şarkılar parti propagandalarında kullanılır. Şarkılar giderek ciddi birer politik simgeye dönüşürken dinleyici de şarkılardan bu şekilde etkilenmeye başlar. Örneğin Cem Karaca bir söyleşisinde *Dadaloğlu* şarkısının Deniz Gezmiş'in idam kararının açıklanmasının ardından çok büyük bir etki yarattığını öne sürer ve şarkıdaki “ölen ölür kalan sağlar bizimdir, ferman padişahınsa dağlar bizimdir” sözlerinin “birdenbire her şeyi değiştirdiğini”, şarkının idam kararıyla ilgili olarak toplumsal sağduyunun gelişiminde önemli bir rol oynadığını belirtir.

Dönemin önemli müzisyenlerinden Özdemir Erdoğan ise Anadolu Pop akımındaki politize içeriği sorgularken, türün aslında istenmeyen yerlere çekildiğinden şikayetçidir. Kendisinin de içinde bulunduğu pop-folk çizgisinde yer alan Barış Manço, Cem Karaca, Moğollar gibi grupların amacının, kendi öz değerlerinden hareket ederek bir sentez çalışması yapmak olduğunu vurgulayan Erdoğan yaptıkları bu çalışmaların politik nedenlerle istenmediğini, dejenere edildiğini ve bu çalışmalar hakkında denetim kurullarının çalışmaya başladığını anlatır. Bu çalışmalar sonucu tasfiye edilen isimlerinse “protest” çizgiye kaydıklarını marşlar söyleyip, meydanlarda gezdiklerini belirtir. Özdemir Erdoğan'a göre “bunlar bilinçli olarak tahrik edilmiş olaylardır ve bu isimler de bir yanlıştın içine girerek politik tercihlerini ortaya koymuşlardır” (Aktaran Ok, 1994:171).

Anadolu Pop çizgisindeki müzisyenlerin özellikle şarkı sözleri ve şarkıları söyleyiş biçimleri göz önüne alındığında türün oldukça açık politik mesajlar taşıdığını görmek mümkündür. Cem Karaca'nın oldukça sert söyleyiş üslubuyla yorumladığı *Beni Siz Delirttiniz*, *Tamirci Çırağı*, *Dadaloğlu*; Moğollar'ın *İhtarname*, *Obur Dünya*; Timur Selçuk'un da albümlerinde yer verdiği *1 Mayıs* ve *Hürriyete Doğru* bu yapıdaki şarkılara önemli birer örnektir. Tüm bu örneklerin ortak noktası karşı çıkılan ya da protesto edilen konuları çok açık bir dille anlatıyor olmaları ve müziksel yapıda da birbirine çok benzeyen biçimleri kullanmalarındır. Şarkılar giderek aynı şeylerden aynı şekilde bahsetmeye başlar. İlk başlarda ulusalcı

çizgide sürdürülecek bir pop geleneğini yaratma çabası olarak da algılanan Anadolu Pop giderek Türkiye’li bir protest müzik halini alır.

Batıdaki protest algılayışla ya da daha doğur bir tabirle Amerikan protest müzik geleneği ile kıyaslayacak olursak Anadolu Pop, protest müzik kategorisiyle farklılıklar gösteren bazı unsurları da barındırmaktadır. Amerika’nın en önemli protest müzisyenleri şarkılarında politik konulara değinme konusunda köklü bir tarihe sahip solcu folk şarkıcılarıdır (Denselow 1993:19). Leadbelley, Gurthrie ve Seeger’ın başı çektiği bu isimler Amerikan pop müziğinde 1850’lere kadar uzanan bir geleneğin takipçisi olan müzisyenlerdir. Amerikan popunda yerel şarkılarda belirginleşen protest yapı bu şarkılarda özellikle “zafer”, “grev”, “birleşin” gibi sözcükleri içeren, yerel karakter, yerel ezgi, yerel dil ve yerel çalgıyı kullanan yapıyla dikkat çeker. 1930’lardaki sendika hareketleriyle birlikte 1940’lı ve 1950’li yıllarda da protest müzikte yerellik izleri görülür. Bu yerel söylem içinde görülen müzisyenlerse kendi sözü ve kendi müziğini söyleyen şarkıcı yapısını bir geleneğe dönüştürür. Bu geleneği takip eden tüm protest şarkıcıların ortak özelliği de ozanca bir yapıda kendi sözlerini söylüyor olmalarıdır. Amerikan toplumunun liberal kesimine ve üniversitelilere seslenen bu isimler, toplumdaki kimi aksaklıkları ve kötü koşulları dile getirmeye başlar (Kutluk 1997:52). Protest müzik tanımı asıl anlamını, 1960’ların hemen başında alır. Bu tanımın aktörleri konumundaki şarkıcılar ne Gurthrie gibi Amerika’nın kuzeyinde gezinen protest aşıklar, ne de Seeger gibi bir dönem emekçi sınıflar için, komünist bir kimlikle kent hayatında işçiler için müzik yapan şarkı yazarlarıdır. Bu isimlere oranla entelektüel kimliğe sahip, üniversiteli gençlerdir. Bu gençlerin çoğunluğunda edebiyatla ilintili bir arka plan dikkat çeker. Örneğin Bob Dylan, soyadını şair Dylan Thomas’tan ödünç alır. Şarkı sözlerinde 19.yy. şairlerinden Walt Whitmann’ın şiir biçiminin etkilerini taşır. Bu protest şarkıcıların konserleri de daha çok üniversitelerde ya da küçük bar ve lokallerde gerçekleşir. İzleyicileri daha çok aydın, yarı aydın üniversite öğrencileri ve orta sınıf kentlilerdir. Kesinlikle sol politik bir misyonu temsil eden isimlerdir ama şarkıları işçi ve emekçi kesimlerle değil, kendi bireysellikleriyle eş anlama gelir. Şarkıları ve hayatlarıyla Amerika’nın en baskıcı, en ırkçı döneminde bir direnci simgelerler. Şarkı sözlerinde simgeler kullanmak, yananamlarla ilişkiler kurmak sıkça karşılaşılan özelliklerdir. Dylan’ın yanında bu müziğin diğer öncüleri Joan Baez, Juddy Collins, Peter&Paul Marry ve Phil Ochs’tur (Kahyaoğlu 2002:33).

Bu isimler politik içerikli ve doğrudan anlatımlı pek çok şarkı da yazar ancak hepsinin şarkılarında görülen ortak özellik yananlam ve simgelere dayalı anlatımı benimsemiş olmalarıdır. Ayrıca entelektüel birikimlerini ve dünyayı ilgilendiren konulardaki duyarlılıklarını da sıklıkla vurgularlar.

Anadolu Pop her şeyden önce kendi sözünü ve kendi müziğini yazmayan müzisyenlerle yürümektedir. Türü, peşinden gidiyor olduğunu savunduğu aşıklık geleneğinin bu en önemli özelliğini taşımaz. Ayrıca batılı örneklerinde olduğu gibi sol kadans içersine rahatlıkla yerleştirilebilir bir müzik de değildir. Anadolu Pop'un Barış Manço, Ersen, Aydın Tansel, Dadaşlar, gibi bazı şarkıcı ve grupları özellikle o dönem sonrasında, spekülâtif de olsa politik olarak sağ çizgide ve milliyetçiliğe yakın biçimde ele alınırlar. Moğollar ve Dönüşüm gibi bazı gruplar da politik olarak bir yöne yerleştirilebilmişlerse de müziksel deneyliliği, toplumsallığın önünde tutarlar ve o yıllarda daha çok batı ve Anadolu'yu "sentezlemeye" çalışan deneyciler olarak algılanırlar (Kahyaoğlu: 2002: 101).

Bülent Ortaçgil, Anadolu pop'un söylemsel ve müzikal açıdan kendi klişelerini yarattığı bir dönemde kendi sözü ve müziğini yazan bir şarkıcı olarak müzik piyasasına adım atar. Bu özelliği dahi ilk anda Ortaçgil'in ayrı bir yere komasını sağlar. Dönem müzik hayatındaki diğer çoğu örnekteki gibi başka şairlere ait şiirlerin bestelenmesi durumu Ortaçgil'de görülmez. Varoluşçu şairler ve yazarlardan etkilenerek geçirdiği gençlik yıllarının izleri şarkı sözlerine yansır. Aslında bu izler Ortaçgil'in dönemi için fazlaca "batılı" bulunmasında da bir önemli unsur oluşturur. Çünkü bu anlatımın peşinden giderek oluşturduğu şarkı içerikleri, şarkı konuları ve bunları anlatış biçimi de dönem Türkiye'sindeki şarkıların anlatımlarının dışında bir yapıdadır. Ortaçgil'in anlatımında o dönemin diğer isimlerinin şarkılarında olduğu gibi bir şeyleri açık açık söylemek, insanları bir harekete çağırmak, toplu bir eylem gerçekleştirmeye provake etmek gibi unsurlar görülmez. Belki de bu sebeple şarkılarının geniş kitlelerce slogan haline getirilmesi durumuna da rastlanmaz. İlk çıkışında "protest şarkıcı" olarak lanse edilir. Ancak dönemin protest şarkıcıları gibi kitleleri peşinden sürükleyen bir isim olmaz. Protest müziğin Batı'daki algılanışına yakın bir çizgide olduğu genel kanıdır. Kendisiyle yaptığı görüşmede müziğini Türkiye'de algılanan anlamda protest müzik kategorisi içinde hiçbir zaman düşünmediğini belirten Ortaçgil, Türkiye'deki protest

müziğin Batıda algılanan şeklinden oldukça farklı olduğunu vurgular. Türkiye’deki protest müziğin folklorik temalı ve siyasi olarak da sol görüşlü insanların müziği şeklinde algılandığını belirtip batıdaki protest müzikte kesin bir politik tercihin olmadığını söyler. Ona göre bu tip şarkılar batıda daha çok “ahlak, etik, moral değerler ve insanların sürüden ayrılması bilinci”ne yönelik bir takım toplumsal eleştiriler içermektedir. Ortaçgil kendi müziğinin de bu batılı örneklerle benzer bir biçimde olduğunu belirtir. Kendi şarkılarında da anlattığı şeylerin yine bu konular olduğunu vurgular.

Ortaçgil kendisini protest müzik içinde tanımlamaz. Protest şarkıcı lafının kendisine ilk plağının çıktığı 1971 yılında yakıştırıldığını belirtir. Plak çıktıktan sonra şarkıların basına tanıtılması durumunun gündeme geldiğini ama hiç kimsenin de şarkılarının nasıl şarkılar olduğunu tanımlayamadığını vurgular. Şarkılarının ilk anda Türkiye’nin şarkı geleneğine, şarkı alışkanlığına benzemediği için tanımlanma zorluğu çektiğini anlatır. Ancak Ortaçgil’e göre müziği tanımlanmadıkça insanlar rahat edemeyecektir çünkü ne yapıyor olduğunun anlaşılmasının tek yolu adlandırılmaktır. Bu durum kabaca “müziğinin Bob Dylan’a benzetilmesi” sebebiyle kendisinin protest şarkıcı olarak lanse edilmesine sebep olur. Kendisinin bu adlandırmayı hiçbir biçimde yalanlama gereği duymadığını ancak sadece protest müzik anlamında değil genel olarak Türkiye’deki şarkı geleneğinin çok dışında bir şarkı yapısı olduğunu belirten Ortaçgil, şarkılarında edindiği konulardan bunları aktarım biçimine kadar farklı bir noktada olduğunu vurgular. Ortaçgil kendi şarkılarındaki anlatımların batılı yapıdaki müzisyenlerle paralel gittiğini düşünür. Ona göre şarkılarda bir şeyleri açık açık söylemeyi amaçlamak şarkı estetiği yaratmanın önüne geçmemelidir. Özellikle de şarkı sözleri anlamsal olarak tek boyutluluktan kaçınmalı, dinleyiciye katıldığı oranda keyif alma şansı vermeli, çok katmanlı olmalı ve dinleyici her şarkıyı kendi dünyasına göre yorumlamalıdır (Bülent Ortaçgil Birgün Gazetesi 2004). Ortaçgil dinleyicileriyle yaptığım görüşmelerde müzisyenin bu amacını hayata geçirebildiğine ilişkin yorumlar aldım. Yaptığım görüşmelerin tümünde dinleyiciler Ortaçgil’in şarkı sözlerinin, şarkı üzerine düşünmeye sevk edici olduğunu, kapalı anlatımların fazlaca yer tuttuğunu ve şarkıların anlamsal olarak her dinleyicinin şarkılara değişik anlamları yükleyebileceği manevra imkanlarını bırakıyor olduğunu belirttiler. Ortaçgil kendisini “olmuş, bitmiş, dünya budur, bu da böyledir” gibi açık ve net yargıları

taşıyan ve aktaran bir isim olarak görmemektedir. Bu tip yargıları dinleyicinin kendisinin çıkarmasını ister. Dinleyicinin şarkıları dinlerken “çaba göstermesi” Ortaçgil için çok önemlidir. Bu çaba, insanları “dürtüklenme” amacına hizmet eder. Müziğini tınısal olarak olabildiğince “dingin ve sakin” kurmaya çalıştığını ama şarkı içeriği olarak amacının insanları “dürtüklemek, rahatsız etmek, düşünmeye zorlamak” olduğunu söyler. Dinleyiciyi dürtüklemek istediği konuların başında ise “sıradan bir sürü insanı olmaktan çıkma zorunluluğu”nun geldiğini belirtir. Sadece politik konularda değil, estetik değerlerle ilgili olarak da genel algılayışın dışına çıkabilmenin gerekliliğini şarkıları yoluyla insanlara anlatmaya çalıştığını söyler. Ortaçgil’e göre şarkılarının öncelikli derdi budur. Toplumun ya da hayatın kesin biçimde koyduğu her türlü kural ya da “doğru-yanlış” algısını sorgulamak öncelikli meseledir. Kafasındaki bu meseleyi röportajlarında da dile getirir. Ülkenin ve toplumun kimi aksaklıklarını değerlendirir. Bunları çok açık biçimde ele almanın kendisinin meselesi olmadığını ama bazen de, *Light* albümü örneğinde olduğu gibi, “bazı şeylerin üstü kapalı biçimde anlatılacak hali kalmadığı”nı vurgular.

Ortaçgil ilk albümünün o dönem albümlerinden oldukça farklı olduğunu belirtir ve albümündeki anlatım biçiminin estetik olarak dönemin dışında bir yerde olduğunu savunur. Albümdeki bu farklı şarkı biçimi bile Ortaçgil için, insanları estetik konularda dürtüklemenin bir aracıdır. Ayrıca müziksel olarak da Türkiye için yeni bir şey yapıyor olduğunu savunmaktadır. Türkiye’deki politik içerikli müziklerin protest olarak algılanmasının kendisini hiçbir zaman ikna etmediğini söyleyen Ortaçgil, bu müziklerin son derece klişeleşmiş armonik kalıplar üzerine başka insanlara ait şiirlerin yerleştirilmesi şeklindeki yapısını yadırgadığını ve bu tip bir müziği de devrimci müzik olarak algılamasının imkansız olduğunu anlatır. İnsanları estetik anlamda rahatsız etmek ve onlara yeni anlatım biçimleri sunarken, farklı konular ve sözel anlatımlar geliştirerek kendi tarzını da pekiştirir.

Ortaçgil’in farklı olarak ele alınmasındaki bir diğer unsur da o güne kadar Türkiye popüler müziğinde rastlanmamış “konsept albüm” biçimini uygulamasıdır. *Benimle Oynar- mısın* albümü Ortaçgil’e göre bir günü anlatır. *Günaydın* adlı şarkıyla başlayan albüm *Günaydın 2* adlı şarkıyla biter. Aradaki şarkılar, 24 saatlik bir zaman dilimi içinde kentli bir insanın “içsel durumlarından” bahseder. Bu “içsel durumlar” Ortaçgil’e göre kentli olmanın ve değişen dünya şartlarının getirdiği iç

karmaşıklıkları ifade eder. *Günaydın*'ın ardından gelen *Kediler*, *Olmalı mı Olmamalı mı*, *Sen Varsın* gibi şarkılar Ortaçgil'e göre "kentli bireyin kendisine hayatıyla ve dünyayla ilgili sorması gereken soruları" içerir. Ancak Ortaçgil bu albümle ilgili konuşurken albümdeki şarkıların hiç birinin, genel düşüncenin aksine, politika ya da aşkla ilgili olmadığını belirtir. Şarkılar hem genel olarak toplumsal hayatla hem de bireysel sorunlarla ilgili sorgulamaları içermektedir. Bu şarkılar kişisel meselelerden ve insanın iç dünyasının karışıklıklarından bahseder bunu yaparken de imgelerden, metaforlardan ve alegorilerden yararlanır.

1. 4. Ortaçgil Şarkılarında Ağırlıklı Olarak Kullanılan Konular ve Sözel Anlatım Biçimi

Kendi sözü ve müziğini yazan bir müzisyen olmak Ortaçgil için önemli bir durumdur. Ortaçgil kendi sözü ve müziğini yazmanın sadece protest tavrıyla ilgili olmadığını, müzisyen olmanın bir gereği olduğunu savunur. Ona göre şarkı üretimi kendisinin popüler müzikle uğraşmasının ikinci evresini oluşturur. Bunun ilk evresi taklittir ve taklit evresi mutlaka geçirilmesi gereken bir evredir. İkinci evrede ise "benim de söyleyecek sözüm var" diyerek kendi şarkılarını yapmaya başlamıştır. Çünkü Ortaçgil'e göre "müzik yapan insanın diyeceği bir şeyler vardır" (Aktaran Ok 1994:221). Bu söylem müzisyenlik tavrının yanı sıra "dünya ile ilgili bir şeyler söyleme" şeklinde de algılanır ve Ortaçgil'e toplumsal duyarlılıklar anlamında yaklaşılmasında da önemli rol oynar. Şarkılarında da dünya atmosferine göndermeler yapmakta olduğu ve Ortaçgil'in bir "meselesi" olduğu vurgulanır.

Ortaçgil'in dinleyici kitlesi de Amerikan protest müzik geleneğinden gelen protest müzik şarkıcılarında olduğu gibi aydın, üniversiteli ve kentli kesimden oluşmaktadır. Ortaçgil kent hayatının getirdiği "yalnızlık ve yabancılaşma"nın şarkılarında önemli bir yeri olduğunu söyler ve kendisinin de birey olarak bu yalnızlık ve yabancılık duygularını sıkça yaşadığını belirtir. Ve bu duyguların şarkıların da önemli bir temayı oluşturduğunu vurgular. Ortaçgil; *Suna Ablâ*, *Şık Latife* ya da *Bu İş Zor Yonca* gibi belirli özneleri ve bu öznelerin dünyalarını anlattığı şarkıları saymazsak, parçalarının büyük çoğunluğunu birinci tekil şahıstan hareketle yazar. Kişisel algıları, paradoksları, aşkı algılayış biçimi, ilk albümünden itibaren yazdığı şarkıların arka planını oluşturur. Yani son kertede kendini yazar,

kişiliğini yansıtır. Şarkı sözlerinde gündelik yaşamdan kesitlere sıkça rastlanır. Bunlar daha çok anların, durumların değerlendirilmesi, sorgulanması, alaya alınmasıdır. Çoğu şarkıda yalnızlaşma, yabancılaşma duygusu sözlerin kopmaz bir parçasıdır (Kahyaoğlu 2002:47). Bunun yarattığı kişisel sıkıntıları ve “kendi başınlık” duygusunu dile getiren Ortaçgil, kendi döneminde kendisi gibi hisseden kesime seslenir.

Ortaçgil şarkıları dinleyiciler için “aşk şarkıları” ya da “politik şarkılar” gibi kesin tanımlarla ele alınmaz; içindeki farklı anlamlar da düşünülür. Zaten ilk albümü itibarıyla şarkılarında gündelik yaşamdan kesitler sunması (*Suna Abla*), kent hayatının bireyde yarattığı yalnızlık ve yabancılaşma hissini aktarması (*Şık Latife*), yaşam biçimindeki değişimi ele alması ve bu bağlamda içsel çatışmaları yansıtmaması (*Dört Kişili Düş, Olmalı mı Olmamalı mı, Anlamsız, Yüzünü Dökme Küçük Kız*) ve simgeler kurarak bu simgeler üstünden anlatımlar geliştirmesi (*Kediler, Sen Varsın, Benimle Oynar mısın*) sebebiyle dinleyiciler tarafından şarkılarının bu anlamlar çevresinde değerlendirilmesine sebep olur. Ayrıca Ortaçgil söylemsel olarak da bunları dile getirmesi, röportajlarında da bu konularla ilgili konuşması da kendisinin bu konular çevresinde düşünülmesinde ayrı bir unsurdur. Ortaçgil’in şarkılarında belirli şeyler anlattığı ve bunları simgeler ve metaforlar üzerinden iletmeye çalıştığı da dinleyicileri arasında ortak bir görüştür.

Ortaçgil şarkılarına konu içerikleri açısından baktığımızda belirli konulardan bahsediyor olduğunu görmemiz mümkün. İlk albümü *Benimle Oynar mısın*’dan son albümü *Gece Yalanları*’na kadarki tüm şarkılarını içerik olarak ele aldığımızda kabaca aşağıdaki başlıkları elde ettim:

- 1) Politik konular: politik eleştiri- politik taşlama/yeri
- 2) Aşk ve sevgi:
 - a) Aşk ve sevgi kavramlarını sorgulama
 - b) Sevgiliye seslenen aşk şarkıları (sayıca oldukça az.)
- 3) Yaşam biçimi eleştirisi:
 - a) Kent hayatının getirdiği yalnızlaşma yabancılaşma,
 - b) Değişen dünya şartlarının yarattığı yeni davranış biçimleri
 - c) Belirli insan modelleri üzerinden yaşam biçimlerini eleştirme

- d) Toplumdaki duyarsızlaşma
4) Kişisel çatışmalar.

Çalışmamın başlarında bu başlıkları, “Ortaçgil Şarkılarının Konularına Göre Sınıflandırılması” gibi bir tablo yapabilmek amacıyla kullandım. Ancak çalışma ilerledikçe, şarkıları daha dikkatli inceleyip Ortaçgil’le ve Ortaçgil dinleyicileriyle görüşmeler yaptıkça bu konuların aslında birer sınıflama başlığı olarak ele alınmasının hatalı olacağını gördüm. Çünkü Ortaçgil bu konuların birden fazlasını bir şarkısı içinde kullanabildiği gibi bazen tüm bu konuları birden ele alan tek bir şarkı da yazabilmekte. Birkaç örnek üzerinden bunu görmeye çalışalım. Örneğin *Aşk Var* adlı şarkısında Ortaçgil; belirli insan modellerini ve değişen dünya şartlarının yarattığı yeni yaşam biçimlerini eleştirir ayrıca toplumdaki duyarsızlaşma ve yalnızlaşma, politik eleştiri ve aşk kavramını sorgulama şeklinde belirlediğim temaları kullanır:

“Herkes en doğruyu bilir herkes uzman herkes rekortmen
Öyle eminiz ki yolumuzdan ister haydut ister centilmen
Ama aşk var bi tek aşk var, aşk var mı? E, var. Aşk var!
Herkes bir inancın peşinde herkes militan herkes fedai
Öyle değiştirdik ki dünyayı uyanık akıllı dürüst enayi
Bir tek aşk var. Aşk var mı? E, var. Aşk var!
Paranın esiri olduk ne kadar iktisat o kadar mutluluk
Birer birer yeniliyorduk önce adalet sonra güzellik
Bir tek aşk var.
Savaşık savaşa yazdık yenen ağlar yenilen ağlar
Bir baktık ki yapayalnızdık diyen ağlar demeyen ağlar
Bir tek aşk var. Aşk var mı? E, var. Aşk var!
Kaf dağının ardına kaçsa bile aşk var, yatak çarşaflarına sıkışsa bile aşk var
Yalnız bir titreşim olsa ya da bir kıpırtı kalsa bile aşk var.”

Bu Şarkılar Adam Olmaz adlı şarkı da bu birden fazla temalı şarkılara bir başka örnektir. Şarkıda kimi kişisel çatışmaların yanında, politik yergi, yaşam biçimindeki değişim ve bu başlıklar arasında yer almayan bir defaya mahsus ele aldığı pop şarkılara göndermeler de yer alır:

“Ne gecelerimiz katran karası ne de ‘kolay gelsin’ olmadı yaşam
Sevdanın yolları yokuş şans hiç alışmamış bize nedense?
Sizin belalınız ben olamadım, şöyle bir masaya vurup susturamadım
Hadi iyisin iyisin dediniz ama faka basan hep bendeniz
Doğduğumda ölmeye değil yaşamaya yattım...
Bu şarkılar adam olmaz.
Ağıtım elinde silahla vurulana değil her gün yavaş yavaş ölene dair.
Herkesin sözcüsü olmadık, ne yazık! Sözümüz bitince Nazım’a sığınamadık.
Bu şarkılar adam olmaz.
İnsanın dışındakiler ilgimizi çeker, oysa içimize inenler pek az.
Sessiz bir isyanı hiç kimse istemez biz dövüşmekten yanayız.
Bu şehri İstanbul ki taşı toprağı moloz, artık bize söylemek düşmez.
Bu şarkılar adam olmaz.”

Ayrıca bu şekilde başlıklara ayırdığım temaları şarkılarına konu edinirken Ortaçgil şarkılarında şöyle bir tavır görülür: politik konuları ele aldığı ve açık mesajlar taşıyan şarkılarında dahi (*Biraz Umut Ver, Normal, Adam Sende, Kızıma Mektup, Integral* gibi) kesin bir taraf tutma ya da konuyla ilgili kesin yargılarda bulunma yoktur. Örneğin *Normal* adlı şarkıda politik ve toplumsal hayattaki kimi aksaklıkları dile getirir ve bu aksaklıkları sorgular. Bu aksaklıkların hepsine normal gözüyle bakılıyor olması durumu karşısında ise sorduğu soru şudur:

“Biri anlatsın bana nedir bu normal?
Canım sıkıldı artık yoksa ben miyim anormal?”

Bir dinleyicisinin görüşmemizde *Adam Sende* şarkısı için yaptığı şu tespit, Ortaçgil’in kesin yargılardan uzak tavrı ile ilgili önemlidir. Dinleyiciye göre Ortaçgil, *Adam Sende* adlı şarkısında “gencecik çocuklar hapislerde, bu nasıl adalet” gibi bir doğrudan ve net bir söylem yerine:

“On yedisinde çocuklar içerde, acaba ne diye? Yargıçlar gülsün...”

şeklinde bir anlatım biçimini seçerek bu kesin yargılarla işleyen anlamlandırmalardan kaçınmıştır. Ayrıca bu dinleyiciye göre Ortaçgil bu şekilde şarkıya estetik olarak bir “güzellik” katmış ve de dinleyicinin “zihin inceltmesi” yapmasına fırsat vermiştir.

Yaşam biçimi eleştirisi yaptığı *Hiç Bişeycik Olmaz*, *Şık Latife*, *Dört Kişili Düş* gibi şarkılarında da belirli insan modellerini açıkça eleştirmek yerine onların günlük durumlarını hikayeler, bu durumların sorgulanmasını amaçlayan ayrıntılardan bahseder, *Bişeycik Olmaz* adlı şarkıda açıkça görebileceğimiz gibi, kimi zaman da bu durumlarla dalga geçen bir anlatım biçimi kullanır.

“Kafam bozuk mu ne atladım doğru meyhaneye
Meyhanede kalmamış ordan belki başka haneye
Duyar diye hiç telaş etmem nasıl olsa kimse duymaz
Aslında şansım yoktur ama bana hiç bişeycik olmaz...
...Suyu sevmem çöp üretirim görünmeyenden hiç korkmam
Öyle AIDS, mikrop, virüs bu ne telaştır hiç bilmem
Zehirli atık, mikro dalga bana hiç farkmaz
Aslında şansım yoktur ama bana hiç bişeycik olmaz.
Hiç bişeycik olmaz, olmadı da bugüne kadar, gene olmaz, gene olmaz”..

Aşk ve sevgi içerikli şarkılar olarak ele aldığımız şarkılarda da benzer bir durum görülür. Bu şarkılar her ne kadar bir sevgiliye yazılmış gibi gözükse de, karşı tarafla konuşur gibi bir havadadır ve aşkla ilgili bazı sorular sorar, üzerine düşünülmesi gereken ve sorgulanması gereken noktaları işaret eder. Sevgiliye yakarış, haykırış gibi temalara rastlanmaz. Direkt olarak ilişkinin güzelliği üzerine yazılan şarkılarda bile bir soru sorma sorgulama ya da farklı tavırlara karşı bir eleştiri görülür. *Bütün Sokaklarım*, *Aşk Nereye Kadar*, *Şarkılarım Senindir*, *Basit* gibi şarkılarında sevgiliye seslenişin yanında ilişki ve aşk kavramlarıyla ilgili sorgulamalarda bulunur.

Ortaçgil’in şarkılarında dinleyiciyle bir anlam alışverişine girdiği açıktır. İlk albümünden itibaren ağırlıklı olarak karşımıza çıkan temalar ve bu temaları ele alış biçimi, dinleyicisiyle arasında kurduğu anlam dünyasının göstergesidir. Dinleyicisi Ortaçgil’in neyle ilgili şarkılar yazacağını bilir ve örneğin Ortaçgil’den “ayrılık

acı, acı veren aşk, dünyaya isyan, terk edilmek, ezilmişlik, umutsuzluk” gibi şarkı içerikleri beklemez. Şarkılarında kurduğu dolaylı anlatımlar da Ortaçgil dinleyicisi için bir beklenti düzeyine dönüşmüştür. Ortaçgil’in bir şeyleri açık açık anlattığı şarkılar dinleyicisinin çok da hoşlanmadığı şarkılardır. Örneğin Ortaçgil dinleyicilerinin Fikret Kızılok’la beraber çalıştığı dönemi Ortaçgil’in müzikal hayatının içinde ayrı bir yere koyması ve şarkıları değerlendirirken Fikret Kızılok’un “doğrudan ve sert söylemiyle” karşılaştırmaları da bununla ilgili gibidir. Doğrudan anlatımlara yer veren *Light* albümü piyasaya çıktığında da Ortaçgil bu albümde doğrudan anlatım biçimini neden seçtiğini röportajlarında açıklama ihtiyacı duyar. Adeta bu anlatım biçiminin bir sebebi olduğunu dinleyicisine açıklar.

Ortaçgil’in genel anlatım biçimi aynı zamanda dinleyiciye şarkılara anlam yükleme sürecinde manevra imkanları sağlamaktadır. Dolaylı anlatımlar ve sembolere dayalı anlatımların ön planda olduğu şarkılar Ortaçgil’in, dinleyicinin şarkılar üzerinde çaba sarf etmesi isteğini karşılar niteliktedir. Ayrıca bu anlatım biçimi dinleyicilerin Ortaçgil’i takdir ettiği bir yönünü de oluşturur. Bu anlatım biçiminin yol açtığı özellikle yananamlara dayalı anlamlandırmalar Ortaçgil’in kimi parçalarında anlamı destekler biçimde işlerken kimi parçalarında da vermeyi hedeflediği anlamın çok dışında anlamlara, anlam kaymalarına sebep olur. Aslında pek çok popüler müzik şarkısında dinleyici olarak farkında olmadan yapıyor olduğumuz yan anlam yüklemeleri Ortaçgil şarkılarında da gerçekleşir. Özellikle kendisiyle yaptığım görüşmelerde de gördüğüm gibi şarkılarında işleyen yananlam mekanizması ve şarkılarında kullandığı kimi semboller, dinleyici tarafından farklı anlamlar bağlamında ele alınır.

1. 5. Yan Anlam Kavramı ve Bülent Ortaçgil Şarkılarında Yananamlar:

İlk albümü *Benimle Oynar mısın*’daki şarkılar, belki protest şarkıcı olarak lanse edilmesinin de etkisiyle, önemli ölçüde politik anlamlarla ele alınır. Örneğin *Kediler* adlı şarkı, sözlerinde insanları bir taraf tutmaya davet etme, hangi tarafta olduklarını belirleme anlamıyla algılanır. Hatta Ortaçgil kendisinin bu şarkı yüzünden bazı kişilerce “faşist” olarak adlandırıldığını da yaptığımız görüşmelerde aktarır. Aynı şekilde *Sen Varsın* adlı şarkıdaki “sen” kelimesi siyasi ideale gönderme olarak algılanır ve şarkı “sol mücadeleye sesleniş, onu övme” anlamları çevresinde

düşünülür. Şarkılardaki bu tip anlamlandırmalar Ortaçgil'in sonraki albümlerinde de devam eder. Örneğin, *Bozburun'da* adlı şarkısının politik mesajlar içerdiğini düşünenler olur. Ortaçgil şarkıyı yaz aylarını geçirdiği Bozburun köyü için yazar. Şarkıdaki "içim kıpır kıpır, deniz kıpırtısız" dizesi, *İnsanlığa Doğru* adlı bir dergide politik bir mesaj olarak değerlendirilir. "Deniz" kelimesinin siyasi anlamlar içerdiğine ilişkin bir yorum yapılır.

Bu farklı anlamlandırmalar Ortaçgil şarkılarında her zaman işleyen yananlamları gündeme getirir. Burada kısaca anlambilim içersinde yananlam kavramının nasıl tanımlandığına ve müzikte yananlamların hangi değişkenler çerçevesinde işlediğine bakmamızda fayda görüyorum .

Anlamlandırma (signification) alıcının bir göstergenin bütün diğer gösterilenler arasında gerçekten ifade ettiğine inandığı şey üzerinden belirlenir. Göstergeye gösteren, bununla beraber, olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma dendiğini (Burton'dan aktaran Yengin) bir kez daha vurgulamakta yarar var. Anlamlandırma ya da anlama bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş olarak ele alınabilir (Guiard 1984:8). Anlamlandırma sürecinin metin ve yazar/okur arasında bir müzakere süreci olduğuna, göstergelerin kullanıcının kültürel ve kişisel deneyimiyle etkileşim içine girerek bir anlam oluşumu sürecini gerçekleştirdiğine değinen ilk isim Barthes olur. Barthes'in savının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyinin olduğu düşüncesi vardır. L. Hjelmslev'e göre Barthes, düz anlam ve yananlam kavramlarını, göstergenin iki değişik değeri olarak ortaya atar. Buna göre, herhangi bir sözcük ilk anlamının dışında (düz anlam), daha başka anlamlar da (yananlam) taşıyabilir (Aktaran Mehmet Rifat). Düz anlamasal olarak adlandırılan ilk düzey bir göstergenin göndergesiyle olan yalın fiili ilişkisini gösterir. Bu zihinsel kavrayış düzleminde yer alır, gerçek dünyayla ilişkisi dolaylıdır. Bir göstergenin düz anlamı (yani gösterilen) gerçek dünyadaki nesne değil, o nesnenin zihnimizde yarattığı yansımasıdır (Yengin 1996: 109). Bu nesnel değerden bağımsız bir ilişkidir. Barthes'e göre düz anlam göstergenin ortak duyusal, aşıkâr anlamına gönderme yapar. Yananlamsal olarak adlandırılan ikinci düzey ise göstergenin düz anlamının bu göstergeyi kullanan kültürün ya da kişinin değer sistemini temsil edecek hale getirmesidir (Erol 2002: 147). Yananlam göstergenin,

kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi belirtir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından özneler arasılığına doğru kaydığı andır. Bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergedan de etkilenir (Fiske 1996: 116). Barthes'e göre, yananlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk düzey göstereni yananlamın göstergesidir. Bizim hayalimizdeki fotoğraflarımız aynı sokağın fotoğraflarıdır. Aralarındaki farklılık, fotoğrafın biçiminde, görünümünde, yani gösterende yatmaktadır. Barthes yananlam ve düz anlam arasındaki farklılığın en azından fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ileri sürer. Düz anlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dahil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düz anlam neyin fotoğraflandığı, yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır.

Belirleyici olanın alıcı ya da “okur”un kültürel deneyimleri olduğunun unutulmaması gerekir. Metnin anlamı ne olursa olsun, bu anlam sağlıklı biçimde ulaştırılabilir de ulaştırılamasa da yananlamsal boyut işleyecek ve metnin kendi anlamı dışındaki çağrışımlar devreye girecektir. Yananlamsal değerleri düz anlamsal değerler olarak okumak oldukça kolaydır. Rifat göstergebilimsel çözümlemenin temel hedeflerinden birisinin bu tür yanlış okumaları önlemek olduğunu vurgular.

Müzikte yananlam inşasıyla ilgili en dikkat çekici çalışmalardan birini Stefani (1973) yapar ve müzikten alınan farklı yananlamların başlıca anlamlandırma tiplerine bağlı olarak ortaya çıktığını söyler. Buna göre müzikteki yananlam değişkenlerinin pek çok türü vardır. Stefani bu değişkenleri şöyle sıralar ve tanımlar:

Kısıtlı Değer (intentional values): Bunlar tanınmış, özel yapıların gönderme yaptığı yananlamlar ya da tematik efektlerden oluşur. Örneğin kadans, kendi içinde bir “sonuca ulaşma” ya da “rahatlama” yananlamı, syntesizerlarla elde edilen tınlar “teknoloji, modernite ya da gelecek” yananlamları, boogie ritimleri “erotik” olma ile ilişkili yananlamlar taşır.

Konumsal ima (positional implications): Bu yananlamlar, yapısal pozisyonlardan ortaya çıkar. Örneğin AABA formunu taşıyan 32 barlık bir köprü (bridge)

“karşıtlık” yananlamı oluşturur ya da tekrar eden bir loop “devam halindeki bir aktivite” yananlamı oluşturur.

İdeolojik Seçimler (ideological Choices): Bunlar özel, muhtemel yorumlar içinden seçilmiş bir yorumu ifade eden yananlamlardır. Örneğin; psychedelic rock şarkılarına yapılan uyuşturucu merkezli okumalarda, Beatless’in “Lucy in the Sky with Diamonds” şarkısının LSD’ye gönderme yapıyor olduğu anlamının çıkarılması, politik anlamların belirli bir stil olarak country şarkılarına yüklenmesi gibi...

Duygulandırıcı Yananlamlar (emotive connotations): Bunlar sonuçları üzerinde uzlaşmış müzikal olaylar ile ilgili kullanılır; punk’ın saldırganlıkla ilişkilendirilmesi ya da şarkıcı-şarkı yazarı olarak adlandırılan müzisyenlerin (çoğu zaman) günah çıkarma derecesinde içtenlik ve samimiyetle ilişkilmesi gibi..

Retorik Yananlamlar: Bu bağlantıda retorik formlarla (sorular, teklifler, dialektik vb..) ve stillerle (ironi, paradoks, abartı vb..) uygunluklardan doğar. Bu sebepten rifler önermelerin yananlamlarını üretirler.

Bıçem Yananlamları (style connotations): Bunlar bıçemin genel seviyesindeki kodlarla toplanarak oluşan yananlamlardır; rock müziğin tedler, argo tabirler, motosiklet, şiddet vb... şeylerle ilişkili düşünülmesi gibi.

Değer Sistemi İncelemesiyle (Axiological) İlişkili Yananlamlar: Bunlar müzik parçasının ahlaki ya da politik değerlendirmelerine gönderme yapan yananlamlardır. Bıçemler ya da türler için kullanılabilir. Örneğin; rock müzik ahlaksızlık/ serbestlik/ şehvet uyandırıcılık yan anlamlarını barındırır (Aktaran: Middleton 1997:232).

Ortaçgil şarkılarındaki “protest” anlamların gelişiminde Ortaçgil dinleyicisinin yananlam mekanizmasını işlettiğini görmekteyiz. Stefanni’nin müzikte yananlam inşasıyla ilgili geliştirdiği değişkenler sıralamasına göre İdeolojik Seçimler (ideological choices) bağlamında gelişen yananlamlandırmalar burada karşımıza çıkar. David Laing, buna benzer anlamlandırma yapılarını “çağrışım” olarak adlandırır. Laing bu kelimeyi müziğin içinde anlam yaratma konusunda ekstra-müzikal birlik alanları aracılığıyla katkıda bulunulan mekanizmayı vurgulamak için

kullanır. Dil bilim alanında ve göstergebilimsel jargonda çağrışım, “çekirdek alanı” teriminin karşılığıdır ve ikincisi göstergenin tam anlamıyla sınırlı, hazırlık aşamasındaki belirleyeni işaret eder. Bu dilde “sözlük anlamı”na karşılık gelir. Müzikte ise gam ya da akor grubu gibi bir ses sistemi içersindeki özgül sesin yerini işaret eder. Çağrışım düzlemi bir sözcüğün ya da sesin elde ettiği birliklerin kültür açısından tanımlanmış örgüsüdür. Böylece “kızıl” sözcüğü çekirdek anlam ya da sözlük anlamı bakımından belirli bir rengi ifade ederken bu sözcüğün çağrışımları “tehlike, tutku, sol kanat” olabilir. Çağrışimsal düzlem ideolojinin de ortaya çıktığı düzlemdir (Laing 2002:12). Örneğin Ortaçgil’in *Beyazın Şarkısı* adlı şarkısındaki pek çok kelime de kullanım biçimleri çerçevesinde bu ideolojik çağrışım anlamlarına uygun işler.

“Beyazlara hep gri dedik darılmasın diye siyahlar
Rüzgarın adını esinti koyduk ki korkmasınlar...
Bir zamanlar çiçektiler sulanmadılar soldular
Yumuşaktılar taş oldular ki kırılmasınlar...”

Buradaki “siyah, beyaz, gri, rüzgar, çiçek” gibi kelimeler Laing’in işaret ettiği noktada sırasıyla “düşünce biçimleri, siyasi mücadele”, “68 kuşağı” kavramlarına çağrışım yapar.

İdeolojik Seçimler düzeyinin yanı sıra Kısıtlı Değer düzeyi de Ortaçgil şarkılarında görülen bir yananlamlandırma düzeyidir. Örneğin *Fark etmeden* adlı şarkısı, Kısıtlı Değer düzeyinden hareketle çözümleyebileceğimiz bir tımsal yananlamı da taşır. Ortaçgil şarkısında “olup bitenler karşısında duyarsız ve tepkisiz kalıp, hiçbir şeye müdahale etmeyen ya da olanları düzeltmek için çabalamayan birinin, kötü giden durumların sorumluluğunu kabullenmemesi” durumunu anlatır:

“Söylediklerim bomboş incir çekirdeğini doldurmaz
Yapamadıklarımız yaptığımızın sisinden görülmez
Başkasını dinlemem hiç kimseye güvenmem
Sonra dünya siyah olmuş neden ben hiç fark etmeden.
Ardımda çöplük bıraktım hiç durmadan hep attım
Beton meton büyüttüm hiç sormadan uyudum yattım

Bunu böyle kim yaptı ben orada yoktum ki
Sonra dünya siyah olmuş neden ben hiç far etmeden.
Ah bu renkler ah bu renkler resimsiz ressam cevabı yok ben sormasam,
Ah bu renkler ah bu renkler verimsiz ressam, cevabı yok ben sormasam
Çocuğuma ders olsun diye tuttum bir tokat attım
Konuşmak anlaşmak varken ilk fırsatta kavga ettim
Güç her şeyin başı derim ardından düşüncelerim
Sonra dünya siyah olmuş neden ben hiç fark etmeden.
Politikadan bıkmıştım hak hukuk derken batmıştım
İşler yolunda değil diye suçu başkasına atmıştım
Küçük birikimlerim bana yeter derim
Sonra dünya siyah olmuş neden ben hiç fark etmeden.”

Şarkının sözlerinden çıkan anlam budur. Ortaçgil’de bu anlamı yaptığımız görüşmelerde onaylar. Ancak şarkının ortasında gelen “ah bu renkler ah bu renkler resimsiz ressam cevabı yok ben sormasam, ah bu renkler ah bu renkler verimsiz ressam, cevabı yok ben sormasam” bölümünün sözlerinde yaratılan simgesel anlatım, şarkının genelinin açık ve doğrudan anlatımına tezat oluşturur. Ortaçgil bu bölümü “şarkının bulanık bölümü” olarak adlandırır. Bu bulanıklığın dinleyici tarafından çözümlenip şarkıyla olan ilişkisinin kurulabilmesi için dinleyiciye çaba sarf ettirmeyi hedefler. Tam burada oluşan bu kapalı anlam tınıyla da desteklenir. Fa minör tonundaki parça fa minör ve si bemol minör akorları üzerine kuruludur. Bu “bulanık bölüm”den önce sözler ve müzik durur. Ardından bu bulanık bölüm fa diyez majör akoru üzerine kurulu olarak çalınır ve bu sözlerin bitiminde parça yine ana tona (fa minöre) bağlanır. Burada ki yarım tonluk değişimin yanı sıra ritmik yapıda da yapılan değişim, parçaya “gerginlik” katar. Bu tip yarım tonluk ya da kromatik hareketlerin yananlamsal düzeyde işlemesiyle elde edilen anlamlar, Kısıtlı Değer yananlamlarının tanımında gördüğümüz “kadansın kendi içinde bir sonuca ulaşma ya da rahatlama” yan anlamı örneğine benzer biçimde işler.

Batılı protest müzik müzisyenlerinin genel olarak tarzı olan icra biçimleri yani yumuşak ve sakin bir şarkı söyleyiş, tek gitarla eşliklenen vokal ve şarkıcılık-gitaristlik rollerinin müzisyence berber yürütülmesi ve eğer grup müziği yapılacaksa da gitarın ve şarkıcının ön planda olduğu (kimilerine göre “soft rock” çizisine yakın)

bir grup müziği formatı gibi unsurlar da Ortaçgil’de Biçem Yananamları seviyesinden anlamlandırmaların yapılabildesini de sağlar. Bu janr içindeki diğler müzisyenlere verilen “entel, siyasi, hümanist, barışçı” gibi yananamların yanı sıra kendisini protest olarak tanımlamamasına rağmen bu şekilde algılanıyor olması da müziğinin türü dolayısıyla verilen Biçem Yananamlarıdır.

Ortaçgil dinleyicisi daha önce de kısaca değindiğimiz çeşitli ortak özellikleri dolayısıyla, bu tip çağrışımsal yananamlandırma okumalarına açık bir yapı sergiler. Ortaçgil dinleyicisi genel olarak, kentli, üniversite eğitilmiş, -üniversite eğitilmiş olmasa da- aydın/ yarı-aydın kategorisinde ele alınabilecek, dış kaynaklı müzikleri takip eden, entelektüel anlamda “okur” olarak ele alınan ve siyasi görüş olarak da bir yöne yerleştirilebilen bir profil çizer. Yani Ortaçgil şarkılarının “metin” olarak ele alınmasında dinleyici faktörü, benzer kültürel alt yapıya sahip olmaları, benzer kültürel birikimleri edinmiş olmaları, estetik olarak da benzer beklentiler içinde olmaları sebebiyle bir “okur” grubu olarak iş görür niteliktedir.

Ancak bu yananamlandırma biçiminin sadece ve sadece dinleyicinin kültürel değerleriyle ve şarkı sözlerine kendince, başka bir şeyden etkilenmeksizin verdiği anlamlar şeklinde geliştiğini söylemek büyük bir yanlgı olur. Ortaçgil her ne kadar kendisini protest olarak ya da bir siyasi müzik figürü olarak görmese de, müziğinde kullandığı çeşitli müziksel kodlarla, dinleyicisinin kendisini en azından “sadece aşk şarkıları söyleyen bir şarkıcı” olarak algılamasının önüne geçmiştir.

1. 6. Kod Kavramı ve Bülent Ortaçgil’in Kullandığı Müziksel Kodlar:

Göstergebilim içinde önemli yer tutan bir unsur olan kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirileceğini belirleyen sistemlerdir. Kod bir kültür ya da alt kültürün üyelerinin paylaştığı bir anlam sistemidir. Hem göstergelerden hem de bu göstergelerin hangi bağlamlarda ve nasıl kullanılacaklarını ve daha karmaşık iletiler oluşturmak için bir araya getirilebileceklerini belirleyen kurallar ya da uzlaşımardan oluşur (Fiske:1996: 91). Fiske kod sözcüğünü anlamlandırma sistemini ifade etmek için kullanır ve kodların paylaştıkları bir takım ortak özelliklerden bahseder. Fiske’ye göre kodlar anlam taşırlar ve birimleri çeşitli yollarla kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan

göstergelerdir. Kullanıcıları arasındaki bir anlaşmaya ve paylaşılan kültürel bir ard yöreye dayanırlar. Yani kodlar ve kültür dinamik biçimde iç içedir. Ayrıca kodlar tanımlanabilir bir toplumsal ya da iletimsel işlevi yerine getirirler ve uygun medyalar ve iletişim araçlarıyla aktarılabilirler.

Kodlar insan yaşamının en önemli anlam aktarım araçlarından biridir. Hepimiz kodlanmış bireyler olarak karşı tarafa kendimizle ilgili anlamlar aktarıyoruz. Giyim kuşam, takılar, saç biçimi vb. pek çok öge, birey olarak toplum içinde kendimizi ifade etme, ait olma/farklı olma gibi pek çok mesajı taşıyan birer kod olarak iş görür. Silverman büründüğümüz giysilerin ve onlara yüklenen anlamların farklılığını hippiler örneğiyle ele alır. Erkeklerde uzun saç ve belirli bir giyim biçimine hippilerin ve muhafazakar kesimin yüklediği farklı anlamlar üzerinden yaklaşır ve sonuçta tüm yorumların temelinde, kimin kimlerden olduğunun anlaşılması ile ilintili olduğunu belirtir (1997:24-25).

Göstergelerin düzenlendiği ve birbirleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini belirleyen sistemler olarak kodlar gelişkin kod ve kısıtlı kod olarak ikiye ayrılarak incelenir. Kültürel deneyime dayalı olan kısıtlı kodlar ve biçimsel eğitime ve öğretime dayalı olan gelişkin kodlar, kimlere-nasıl anlam aktarımında bulduklarına dayanarak bu iki gruba ayrılmıştır. Fiske, kodlarla ilgili bu ünlü sınıflandırmayı yapan Basil Bernstein'in bu sınıflamayı kendisinin de bir dil bilimci olması dolayısıyla özünde sözel dilin farklı kullanımlarından hareketle geliştirdiğini ancak sınıflamanın diğer kod türlerini de içerecek şekilde genişletilebileceğini söyler. (Bernstein işçi sınıfının orta sınıfın çocuklarının konuşmaları arasındaki temel farklılıklar olduğunu bulmuş ve farklılıkların temeli olarak işçi sınıfı çocuklarının kısıtlı kodlar, orta sınıf çocuklarının ise gelişkin kodlar kullanma eğiliminde olduklarını ileri sürmüştür.) Buna göre kısıtlı kod gelişkin koda göre daha basit, daha az karmaşıktır. Ancak bu gelişkin kodların kısıtlı kodlara göre daha iyi, daha üstün oldukları anlamına gelmez. İkisi de farklı işlevleri yerine getirmektedirler. Örneğin bir popüler müzikte kullanılan tınısal bütünde belirginleşen kısıtlı kod; yani şarkı sözü, ezgi, ritim, çalgı vb. tercihi ile belirlenen toplam müzikal araç; paylaşılan deneyimler, özdeşleşmeler ve beklentiler ard yöresine dayanır (Erol 2002:154). Gelişkin ve kısıtlı kodlar, kodun kendi doğası ve hizmet ettiği toplumsal ilişki türü açısından tanımlanmaktadır. Öte yandan geniş alan

yayıncılığı ve dar alan yayıncılığı kodları ise izleyicinin doğası tarafından tanımlanmaktadır. Geniş alan yayıncılığı kodu, izlerkitle tarafından paylaşılan bir koddur; bu kodun izleyicilerin ayrışık yapısını göz önünde tutması gerekir. Öte yandan dar alan yayıncılığı kodu ise özgül izleyicileri hedef alan bir koddur ve çoğunlukla kullandığı kodlarla tanımlanır. Dar alan yayıncılığı ve gelişkin kodlar arasında da benzerlikler vardır. Dar alan yayıncılığı kodları tanımlanmış, sınırlı bir izleyici topluluğuna yöneliktir: bu sınırlı izleyici topluluğuna katılmak için kodların öğrenilmesi gerekir. Dar alan yayıncılığı kodları, paylaşılan bir toplumsal deneyime değil, ortak bir eğitimsel ya da entelektüel deneyime dayandıklarından kısıtlı kodlardan ayırt edilmeleri gerekir. Stockhausen'ın müziği ya da Radyo 3'deki bir uzmanın konuşması dar alan yayıncılığına örnektir. Dar alan yayıncılığı kodları seçkincidir ya da en azından toplumsal farklılık yaratıcıdır. Sanatta entelektüeldirler ve kültürel açıdan yüksek değer atfedilirler. Dar alan yayıncılığının kodları, şayet iletişimci daha çok biliyorsa ya da farklı biçimde görüyor ve hissediyorsa, iletişimci ve izleyici arasında farklılıklar yaratırlar. Dar alan yayıncılığındaki iletişim sonucunda izleyicinin değişmesi, zenginleşmesi beklenirken; geniş alan yayıncılığının kısıtlı kodları izleyici için güven tazelemeyi ve onaylamayı gerçekleştirir (Fiske 1996:105).

Bir başka kod türü de estetik kodlardır. Estetik kodlar kültürel bağlamdan önemli ölçüde etkilenen, anlamın müzakeresine izin veren hatta müzakere süreci için kendisine değişik anlamlar verilmesine ve sapkın kod açımına izin veren kodlardır. Estetik kodlar anlamlıdır, öznel dünya ile ilişkilidirler, kişisellik taşırlar. Kendi başlarına bir haz ve anlam kaynağı olabilirler. Kullanıcılar uzlaşım estetik kodlar üzerinde, ortak kültürel deneyimleri yoluyla uzlaşım varırlar. Fiske'ye göre halk sanatı ve kitle sanatı, birbirlerinden ayrı uzlaşım estetik kodları kullanırlar. Estetik kodlar üzerlerindeki genel uzlaşımı bozabilirler de. Örneğin yeni sanat kendi içinde kendi kod açımının ipuçlarını içerir. Burada sanatçı ve izleyicinin paylaştığı tek ortak şey, çalışmanın-yapıtın-eserin kendisine dönüşür.

Middleton'a göre müzik de, çoklu parametrelere sahip bir sistem olarak perde, akort, yapı (structure), ritim ve tını gibi tamamen kendine ait müziksel kodlar içerir. Bir şarkıdaki bir figür ya da cümlelerin yaygın olarak tekrarlanması geleneksel bir kural olarak saptanır ve o şarkının biçimine ya da türüne ilişkin bir kod halini

alabilir. Aynı zamanda biçemler kendi kodlarını da yaratabilir. Örneğin 19.yy. batı sanat müziğinde, günümüz dinleyicisinin çözemeyeceği ve o dönem için yenilikçi kabul edilen pek çok kod vardır. Genel kabul görmüş, gelenekselleşmiş armonik ve ezgisel yapıların dışına çıkılarak tasarlanan her ölçü, yenilikçi bir kod içermiş ve bu şekilde değerlendirilmiştir (Middleton 1997:172).

Brecekett'a göre müzikte biçem, tür, estetik gibi unsurlar, yorum ve anlamı etkileyen noktalara dokunan unsurlardır. Brecekett müzikal seslerin anlama -başka şarkılarla olan bağlantılar, ödünç alınmalar ve sözlerin içeriği üzerine detaylı bir özet çıkarma dışında- nasıl bir katkıda bulunduğu henüz keşfedilemediğini vurgular. Ancak açık olan şudur ki müziksel kod kavramı tını ile medya imajları, biyografik detaylar, mod tarihi ve sosyal çağışımlar gibi müzik dışı unsurlar arasındaki ilişkiyi kuramlaştırma yolunu sunar. Müziksel kod bir anlam sistemi ile bir söz dizimi sistemi arasındaki ilişkiyi, bir içerik ve ifade ilişkisi olarak tanımlayan müzikal iletişim yolu olarak açıklanabilir. Eğer müziksel anlam bir kod içinden aktarılıyorsa bunu gönderen ya da üreten birine ihtiyaç duyulduğu kadar bunu alacak ve tüketecek birine de ihtiyaç duyulur. Gönderici ve alıcı arasındaki ilişkinin ne olduğu ve müzikal mesajın yorumlamasını nasıl etkilediği sorusu “yeterlik” (competence) kavramını getirir. Gino Stefani müziksel yeterliği Middleton'un oluşturduğu genel kodlara paralel bir yolla açıklamaya çalışır. Stefani müziksel yeterliğin beş seviyesini belirler ve şöyle sıralar:

Genel Kodlar: Her deneyimi (tabi ki her sound deneyimini) algılamamız ya da inşa etmemiz ya da yorumlamamızla oluşan temel uzlaşımlardır. Bu, müziksel yeterliğin “antropolojik” seviyesidir.

Sosyal Pratikler: Dil, din, endüstriyel çalışma, bilim vb. kültürel kurumlar. Bunlara konser, bale, opera, eleştiriler gibi müzikal pratikler de dahildir.

Müziksel Teknikler: Çalgısal teknikler, diziler ve beste biçimleri gibi müziksel pratiklere ilişkin az ya da çok spesifik olan ve sadece ona ait teoriler, metodlar ve aygıtlar. Bu düzeydekiler genellikle “soundların sanatı” olarak tanımlanır.

Stiller: Tarihsel dönemler, kültürel hareketler, çalışmalara ait yazarlar ya da gruplardır. Yani bunlar müziksel teknikler, sosyal pratikler ve genel kodların somut bir şekilde anlaşılmasıdır.

Opus: Kendi somut kişisellikleriyle gözüken tek tek müzik eserleri ya da müzik olayları.

Tabi ki farklı dinleyiciler kendi deneyimlerine dayanarak çeşitlendirmeyi etkileyebilirler. Böylece Stefani “yüksek yeterlik” ve “popüler yeterlik” olarak tanımladığı iki temel yeterlik çeşidi verir. Yüksek yeterlik parçalara özerk çalışmalar olarak odaklanırken popüler yeterlik parçaları Genel Kodlar ve Sosyal Pratikler seviyesinde deneyimler. Ayrıca bir parçanın kodaçımının yapılabildiği seviye bireysel olarak bir dinleyiciye uygun olan geniş alan düzeyine dayanır. Maksimum “anlamlandırma etkisi” ise parça tüm seviyelerle yorumlandığında çıkar. Genel bir kod diğer seviyelerden herhangi bir enformasyon olmadan yorumlanmışsa nispeten zayıf bir etki ortaya çıkacaktır. Ya da bir sosyal anlam ya da çağrışan anlam olmadan bir parça Opus seviyesinde yorumlanmışsa yine zayıf bir etki ortaya çıkacaktır. Ayrıca Stefani yüksek seviyeyle ilgisi olan belirli Genel Kodlar alanları bulunabileceğini ve popüler yeterlikte olanların yetki alanı içinde Opus kodlama durumları olabileceğini vurgular (1999:9-12-13).

Müziğinde kullandığı kodlar öncelikle Ortaçgil’in protest ya da politik anlamda bir şeyler söyleyen bir müzisyen olduğu yönünde yorumlara izin verir niteliktedir. Amerikan protest geleneğinin önemli figürleri olarak ele aldığımız isimlerin kullandığı müziksel kodları Ortaçgil’de kullanır. Gitar çalıp şarkı söyleyen şarkıcı-şarkı yazarı, Ortaçgil’in müzik yapmaya başladığı döneme kadar genel olarak belirli müziksel bir kimliği ileten bir kod olarak iş görmüştür. Öncelikle bu müzisyenlik yapısının bu algısı, kullanıcıları arasında üzerinde anlaşmaya varılmış bir kodu oluşturur. Batılı anlamda protest ve entelektüel şarkıcı tipi olarak özellikle Joan Baez ve Bob Dylan örnekleri üzerinden bu anlam, dinleyiciler üzerinde yaratılmıştır. Ayrıca Ortaçgil yine bu batılı müzisyenlerin kullandıkları başka bir özelliği de kod olarak iş görür hale getirir. Bu müzisyenlerin tümündeki şarkıları “yumuşak” söyleyiş, yani vokal melodi ve cümle dizaynında konuşma çizgisine bir yakınlık göze çarpar. Tabi ki bu tip şarkıcıların tümü için bir genelleme yapmak, çeşitli

istisnai şarkıların varlığı sebebiyle güçtür. Ancak Ortaçgil'in örnek aldığı batılı protest şarkıcıların ortak özelliklerinden biri de şarkıları “sakin” biçimde, konuşma çizgisine yakın bir melodik hatta söylüyor olmalarıdır.

Genel olarak Anadolu Pop'un müziksel kodlarının işlediği bir dönemde ortaya çıkan Ortaçgil, bu müziğin göstereni olan kodları da kullanmayarak farklılık algısını pekiştirmiştir. Ortaçgil şarkıları Anadolu Pop şarkılarındaki türkü formuna yakın armonik yapının dışındadır. Oturtum olarak da bu türün özellikleri Ortaçgil'de görülmez. Bağlama, bendir, kabak kemane gibi dönemin gözde çalgılarını kullanmaz. Bunun yerine gitar, davul, bas, piyano temelli grup müziği ve batı popüler müziğinin armonik yapılarına yakın yapılarla bestelenmiş şarkılar yapar. Kendisinin batı ile ilişkili olduğuna dair müziksel kodları Ortaçgil dinleyiciye ulaştırır.

Ortaçgil ayrıca müzisyenlerce de büyük bir saygıyla dinlenen bir isimdir. Burada Ortaçgil'in, kullandığı Müziksel Teknikler kodları önem taşır. Örneğin Ortaçgil, müziğinin gitar çalan insanlar için daha farklı bir “espriye” sahip olduğunu, şarkılarında her zaman “gitar işi” bir yaklaşımın olduğunu söyler. Gitaristler de Ortaçgil'i sadece şarkıcı olarak değil farklı bir gitarist ele almaktadırlar. Örneğin Ortaçgil şarkılarını “hakkını vererek çalabilmek” için müzisyenin iyi bir gitar tekniğine sahip olması zorunluluğu genel bir kanı halini almıştır. Ortaçgil'in, akorları gitaristlerin alışık oldukları pozisyonlarda ve çevrimlerde basmıyor olması, bu akorları kendine göre bulduğu çevrimlerle tınlatması; örneğin akor yapısındaki çeşitli sesleri tınlatmıyor olması, gitar çalan dinleyiciler arasında fark edilen özelliklerdir. Ortaçgil akorlardaki üçüncü dereceleri tınlatmaz, arpej ve ritimlerde tüm tellerdeki akor seslerini kullanmaz, arpejin yanı sıra parçanın melodi çizgisini destekleyen bir bas hattını da üst tellerde çalar ve bazen de open tuning yöntemiyle gitarın akordunu değiştirerek olabildiğince fazla boş tel kullanır. Bu gibi gitar ustalığına yönelik çeşitli icra biçimleri Ortaçgil müziğinde çalgısal ustalık anlamını pekiştirici kodlar olarak iş görür.

Aynı şekilde özellikle 1990'larda yaptığı *Oyuna Devam* albümüyle birlikte yerleşik bir grup oluşturması da çeşitli müziksel kodları beraberinde getirir. Kurduğu grubun tamamen caz eğitilmiş müzisyenlerden kurulması, kendi müziğine dinleyiciler

tarafından atfedilen “entelektüel” yanı, tını bağlamında da pekiştirir. Şarkıların caz müzisyenlerince yorumlanmasında grup sounduyla ilgili olarak oluşan kodlar da “farklılık” anlamında Ortaçgil müziğinde iş görür. Müzik canlı icrada önemli ölçüde doğaçlamaya açıktır. Yaptığım görüşmelerde Ortaçgil şarkıların canlı icrada her seferinde farklı çalındığından bahsetmiştir. Kendisinin ve grup arkadaşlarının caz müziğiyle olan yakın ilişkisinin müziğe, şarkıların her icrada daha farklı çalınması şeklinde yansıdığını belirtir. Katıldığım 5 Ortaçgil konserinde de gözlemlediğim durum bunu doğrular niteliktedir. Her seferinden şarkıların düzenlemelerinde bariz değişiklikler yapılsa da genellikle şarkının solo bölümünün her seferinde farklı biçimde gelişmesi, farklı uzunluklarda sürmesi ve solo bölümünün tansiyonundaki değişiklikler grubun icrasını da etkilemer. Ayrıca müzisyenlerin yazılı ve sabit partiyonlar takip etmiyor olmaları da şarkıların her icrada farklı biçimde çalınmasına sebep olur. Genellikle caz müziğine özgü olarak görülen bu icra biçimi, cazla ilintili olarak bir kod işlevi görür. Bilindiği gibi caz müziğiyle ilgili olmak, popüler müzik müzisyenleri arasında her zaman bir değer belirtisi olmuştur. Caz müziği, müzisyenler ve dinleyiciler arasında saygınlık, entelektüellik, sanat gibi kavramlara doğrudan dahil olma ile ilgilidir ve müzik dışı pek çok değeri de taşıyan bir unsurdur. Ortaçgil tınısal olarak bu müziğin tını karakteristiklerini kendi müziğine “değer kazandırma” konusunda birer kod olarak işler hale getirir. Parçalarında sıkça kullandığı 7’li, 9’lu ve diminished akorlar da caz müziğiyle ilintili müziksel kodlar olarak iş görür. Hem bu akorların “açık” tınıları hem de bu akorları kullanmanın müzisyen için kendi ustalığını ve hangi müziklere yakın olduğunu ifade etmesi, bu kullanımların bir kod olarak iş görmesini sağlar. Bu kullanımların bu anlamları, müzisyenler arasında üzerinde uzlaşmış kodlardır. Ayrıca hem yaptığımız görüşmelerde hem de müziğiyle ilgili yapılan röportajlarda kendisinin ve beraber çaldığı müzisyenlerin cazla olan yakın bağını vurgulaması, söylemsel düzeyde de bu müzikle olan ilişkisini bir kod olarak kullanıyor olduğunu gösterir.

Aslında Ortaçgil burada önceden yaptığımız gelişkin kod/kısıtlı kod ve dar alan yayıncılığı kodları/geniş alan yayıncılığı kodlarının aralarındaki sınırlarla da oynamaktadır. Burada kastettiğim oynama tabii ki bilinçli bir oynama değildir. Ancak kavramsal düzeyde baktığımızda bu kod türlerinin içerikleriyle ilgili olarak böyle bir yargıya varmak mümkündür. Popüler müzik içerisinde yer alan bir müzisyen olarak Ortaçgil müziği kısıtlı kodlar kullanmaktadır. Ancak Ortaçgil, daha

dar ve özellikli bir kitleye hitap etme çabasıyla müziğinde çeşitli dar alan yayıncılığı kodları da kullanmaktadır. Dinleyici kitlesinden entelektüel düzeyde bazı şeyleri bekler, müziksel kodların işleyebilmesi için belirli bir müzik bilgisine sahip olma gibi beklentiler taşır ayrıca “normal bir pop müzik dinleyicisinden daha farklı duyarlılıklara sahip olmayı” bekler. Tanımlanmış sınırlı bir izleyici topluluğuna yönelik olan dar alan yayıncılığı kodlarına benzer biçimde görülen bu kodlarla Ortaçgil, daha tanımlı ve sınırları çizilmiş bir kitleye hitap etmeyi hedefler.

Gitar, bas gitar, perdesiz gitar, davul ve klavyeden oluşan grup yapısı, vokalde yakın seslerde yapılan ezgi dizaynı, ritimlerin yüksek tuşelerde olmaması, akustik gitarın ön planda olması grubun gitarı eşlikler nitelikte çalması, elektronik alt yapıların kullanılmaması, klavyenin piyano ve hammond org tonları dışında tonlar kullanmaması tınısal bütündeki kısıtlı kodları destekler niteliktedir. Her albümde dinleyici müziğin bu şekilde gelişeceğini önceden bilmekte ve bu kodlar sayesinde Ortaçgil albümlerinden “beklenti” düzeyini net biçimde tespit edebilmektedir.

Şarkılardaki tematik içerikler de Ortaçgil’in müziksel aidiyetine ilişkin kodları içerir. Ortaçgil’de tıpkı Amerikan protest müziğin geleneğinden gelen isimlerde olduğu gibi şarkılarında öncelikle bir hikaye anlatmaktadır. Anlatmaya çalıştığı şeyin çeşitli simgeler çerçevesinde hikayeleştirilmesi, Ortaçgil şarkılarının belirgin bir özelliğidir. Simgeler doğrultusunda anlatımlar yaptığı şarkılar hem bu şekilde anlatım yapısına ilişkin bir kod olarak iş görürken hem de Ortaçgil ve dinleyicileri arasındaki anlam alış verişinde de ilginç bir yerde durur.

1. 7. Simgesel Anlam ve Bülent Ortaçgil Şarkılarında Simgesel Anlatımlar:

Göstergebilimsel yaklaşımla anlam ve anlamlandırmayı soruştururken karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram da simge ya da semboldür. Çünkü simge anlamlandırma sürecinde hem muğlaklık taşıyan yapıları hem de aslında uzlaşım sal olan yapıları içerir. Ve anlam verme sürecinde kişiselliğin belirgin biçimde görüldüğü kavram olarak karşımıza çıkar. Bu sebepten, verici ve alıcı arasında anlam kaymasına yol açabilecek bir yapıyı da taşır. Simgeyi anlamaya çalışırken Anthony P. Cohen tarafından yapılan şu tanımının rehberliğinde ilerlemekte yarar var: “ birbirinden farklı anlamlar çokluğunun yerini muğlak bir biçimde alan, his ve

duygulanmalar uyandıran ve insanları eyleme iten nesnelere, hareketlere, kavramlara ya da dilsel oluşumlara” (Erol 2002:171) Simgelerin muğlaklığı burada önem taşır. Çünkü bu muğlaklık insanların simgesel anlamları kendi algılayışları doğrultusunda anlamlandırmaları için manevra alanı sağlar Yorumlayan kimse olmadığı zaman simge, kendisini gösterge yapacak özelliği de kaybeder. Simge için bir diğer önemli unsur da, simgeyi ona belirli bir anlam vererek “orada” kullanan kullanıcı öznedir. Aynı şekilde iletimde simgeye belirli bir anlamı yükleyerek gönderen unsur olmazsa simge bu özelliğini kaybeder. Simge bağlandığı şeye doğal olmayan bir bağlantıyla bağlandığından aynı zamanda rastlantısal ve keyfidir. Barthes’e göre bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesi mümkün kılan bir anlam kazandığında simge olur. Gilson sanatın estetik sembol olarak ilkelerini belirlerken “sembol başlığı altındakiler tüm işaretleri –içerir, doğası ne olursa olsun; kelimeler, formlar, renkler, hatta sesler” der.

Müziğin simge olarak nasıl iş gördüğüne ilişkin bir çerçeve oluşturmada Pierce’in çözümlemesi tercih edilir. Pierce’a göre simge “bir şeyin yerini alan başka bir şeydir” ve üç gösteren türünden biri olarak ele alınır. İndeks, kendisi ile onun anlamı arasında fiziksel bir ilişkinin olduğu gösterendir. İkinci gösteren türü ikondur. İkon ile yönlendiricisi arasında bir çeşit benzerlik olarak tanımlanır. Pierce simgeyi üçüncü bir gösterenle ifade eder ve burada gösteren ile ilinti arasındaki ilişki tümüyle gelişigüzeledir (Keammer 1993:68). Müziği simgesel anlam olarak ele alan perspektif üçüncü yaklaşıma yani gelişigüzele olan simgesel anlama yaslanır. Buna göre tının kendi dışındaki anlamlarla ilişkilendirilen bir simgesel anlatım olduğu görüşünden yola çıkar ve anlamı, müziği yapan ile algılayanın yüklediğini öngörür. Hatta yapanın yüklediği anlam ile algılayanın yüklediği anlam arasında fark olması da doğaldır (Özer 1997:3). Erol’a göre bu şu anlama gelir: anlam müziği yapan ile algılayan arasındaki iletişim sürecinde ortaya çıkar. Anlamın yaratıcı ile kullanıcı arasında aynı olması da gerekmez ve farklılıkların varlığı doğaldır. Dolayısıyla müzik bir başka şeyle ilgili anlam aktarabildiği için çoğu zaman simge olarak iş görür (2002:171).

Şarkı sözleri simgesel anlam düzeyinin müzikte rahatlıkla işletilebildiği birimlerin başında gelir. Şarkı yazarı kelimeleri başka kavramların yerine geçebilecek simge yapıları olarak kullanabilir. Bazen bir şarkı dinleyicide yarattığı

anlamın dışında bir niyetle yazılmış olabilir. Şarkı sözlerinde görülen anlatım, “diğer anlamın” (simgelerle yüklenmiş asıl anlam) içsel inşası sürecinin bir sonucu olarak tezahür edebilir. İşte bu noktada şarkının simgeleri ne şekilde işlettiği ya da herhangi bir şarkıda simgelerin işletilip işletilmediği spekülâtif bir durum yaratır. Çünkü simge inşası sadece şarkı yazarının üretim süreci tekelinde gerçekleşen bir durum değildir. Dinleyicinin anlık modu, ilgi alanları ya da “nasıl anlamak istediği” (ki burada simgenin bağlandığı şeye doğal olmayan bir bağlantıyla bağlandığından aynı zamanda rastlantısal ve keyfi bir anlam yapısı olması özelliği devreye girer) gibi unsurlar simge kavramının “kayganlığını” somut hale getiren unsurlardır.

Örneğin Ortaçgil’in *Kediler* adlı şarkısı simgesel anlamlı şarkılara güzel bir örnektir. Ortaçgil şarkıda insanları “üretken ve çabalayan insanlar ile üretmeyen ve kabullenen insanlar” olarak ikiye ayırır ve dinleyiciye “sen hangi tip insanlardansın” sorusunu yöneltir. Ancak şarkı anlatım olarak iki ayrı kedi kabilesinin birer günlerini nasıl geçirdiklerini hikayeleyen bir yapıdadır. Ve kedi kabileleri insan tiplerinin yerini alan simgelerdir:

“Evvel zaman içinde kalbur saman içinde
Çok uzak değil, yakın bir ülkede
Sevimli uslu, küçücük gözlü, küçük kediler yaşarmış.
Yemekleri ortak yatakları birmiş, sevinçleri hepsininmiş,
Duman rengi açık kahverengi küçük kediler yaşarmış.
Yakın ülkenin yanında dönemeci dönerken
Rüzgarların sağında ormanların solunda,
Sesli hırslı, kocaman gözlü, büyük kediler yaşarmış.
Sabahları okumakla, akşamları düşünmekle, gündüzleri konuşmakla
Geceleri çalışmakla, yorgun gözleri şişmiş elleri
Büyük kediler yaşarmış.
Siz kardeşler hangi kedileri seversiniz?
Hangi kediler gibi yaşamak istersiniz?
Sevimli uslu, sesli hırslı; hangi kedilerdensiniz?”

Yaptığımız görüşmede insanları sadece üretken ve üretken olmayan diye ayırdığını bunun dışında hiçbir amaç taşımadığını belirten Ortaçgil, şarkının

kimilerince “faşizan” bir anlamda algılandığını belirtir. Ortaçgil kimi çevrelerce insanları kamplara ayırmakla suçlanır.

Dinleyicilerde anlam kaymasının en açık biçimde görüldüğü simgesel anlatımlardan biri ise *Sakın Şaşırma* adlı şarkısında görülür:

“O bir ayrık otu o bir karınca, bir ateş böceği ışıklar kararınca
Aynı zincirin başka bir halkası, sakın şaşırma.
O bir hanımeli kökü bir çiy damlası, akşam esintisinde kekik kokusu
Zamansız olan her şeyin büyüğü korkusu, sakın şaşırma.
O bir sabah sessizliği gece ayazı baharda deli su kışın kar beyazı
Eski fotoğraflar birkaç küçük yazı, sakın şaşırma...”

Bu şekilde devam eden şarkıda simgelemeler çevresinde tasvir edilen “o”, ölümdür. Ancak şarkı dinleyenlerde ölümün dışında da pek çok anlam yaratır. Örneğin dinleyici görüşmelerinde bununla ilgili “toplumun genelinde ayrı duran birini anlattığı”, “siyasi hareketi anlattığı”, “bireyin farklı hallerini anlattığı” gibi yorumlar aldım.

Benzer biçimde Ortaçgil *Pencere Önü Çiçeği* adlı şarkıda da Ortaçgil simgesel anlatımlar kullanır:

“...Pencere önü çiçeğine, ne ansızın yağmur ne gökkuşağı
Ne dipdiri sabah, gözyaşı...
Rastgele çiçeklere şöyle bir bakar
Cansız cam ardından, tül perdelerden....
Zorlu bir rüzgarla boynu hiç kıvrılmaz haylaz çocuklarca hiç koparılmaz
Gece çökünce açılır lambalar öteki çiçekler ay ışığındalar...”

Ortaçgil şarkıda kendini olaylardan soyutlamış, “sırça köşkünde yaşayan” üst sınıf entelektüel kentli profilini eleştirir. Simgeler açıktır. Dışarıda olup bitenlerden etkilenmeyen pencere önü çiçeği, kendi dışındakilere de –öteki çiçeklere- sadece bakmakla yetinir. Dış dünyanın her türlü olumsuzluklarından uzakta korunaklı bir hayat yaşar - zorlu bir rüzgarla boynu hiç kıvrılmaz-.

1994 yılı sonrasındaki şarkılarda karşımıza çıkan “kuş” kelimesi önemli bir simgedir. Aynı şekilde kuş kelimesi çevresinde şekillenen şarkılarda da bu simge işlerliğini sürdürür. Kuşun ne olduğu, neyin yerine kullanılan bir kelime olduğu ise spekülatiftir. Ortaçgil’de bu konuda çok net konuşmaz. Ortaçgil *Mavi Kuş, Bir Kuşun Kanadı* ve *Gece Yalanları* şarkılarında geçen kuş kelimesine çok da net bir anlam vermediğini belirtir. Bu şarkıların sözlerinden hareketle kuş simgesinin Ortaçgil için “özlem” ya da “kendi kişiliği” gibi anlamlar taşıyabileceğini söylemek mümkündür.

Kuş gibi başka çeşitli kelimelerin de Ortaçgil şarkılarında simgeler olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Örneğin şarkılarında sıklıkla geçen “gece” kelimesi, şarkılarında vermeye çalıştığı “yalnızlık” hissini simgesi olarak karşımıza çıkar. *Sensiz Olmaz* adlı şarkısında “gece gelmiş yatağım boş”, *Anlamsız* adlı şarkısındaki “gece ne kadar uzun ne kadar tatsız, anlamsız”, *Bozburun’da* adlı şarkısındaki “şu dümdüz büyüyen gecede tek dostumuz yakamozlar” bu anlamı taşıyan sözlere örnek olarak verilebilir.

Ortaçgil’in kullandığı önemli bir simge de “onlar” kelimesidir. Onlar kelimesine dinleyicilerce genellikle “karşıt ideolojik görüşün aktörleri, toplumun duyarsız kesimi ya da politikacılar” gibi anlamlar verilmektedir. Onlar kelimesi “dünya değişiyor görmek olası, bizden sorulacak sonra ilerisi, katılmazsan oyuna onların olacak bütün yarısı” ya da “sen susmuştun yerinde ben saklandım, o sokaklarda hep onlar oynadı” gibi kullanımların yanı sıra “siyahlara hep gri dedik alınmasın diye beyazlar, rüzgarın adımı esinti koyduk ki korkmasınlar” gibi gizli özne şeklinde de kullanılmaktadır. Ortaçgil ise onlar kelimesini yaptığı görüşmelerde şöyle açıklar: “Mesela hoşlanmadığımız sevmediğimiz bizden olmayan insanlardır onlar. Bütün şarkılardaki onlar o anlama gelmemiş olabilir. Yani biz, mesela Türkiye’de en geçerli şeylerden bir tanesi, kimse politikayla uğraşmaz, politika kirli bir şeydir. Politika sözü bile söz edilmesi bile değersizdir. Herkes birbirini kazıklar. Halka yalan söylersin. Politika üzerinden zengin olursun filan filan kılıklı anlaşılır sonuçta. Ama sonuçta sen, ben, o, biz, siz, onlar yapmayız o işi. Başka onlar yapar. Ve geleceğimizle ilgili bütün karaları da onlar verirler.”

Ortaçgil şarkılarındaki bir diğler önemli simgeyi ise şüphesiz ki “oyun” oluşturur. Oyunun simgesel anlamda pek çok anlamı taşıyan bir kelime olarak Ortaçgil şarkılarında iş gördüğünün yanında, üzerinde konuştuğca, Ortaçgil’in müziğiyle ilgili de önemli unsurları barındıran bir kavram olduğu da anlaşılmıştır. Görüşmelerde de gerek dinleyiciler gerekse Ortaçgil tarafından bu kavram ayrıca ele alınmıştır.

2.BÖLÜM: BÜLENT ORTAÇGİL'DE OYUN SİMGESİ

2. 1. Ortaçgil Şarkılarında Oyun Kelimesi ve Simgesel Anlamları

Bülent Ortaçgil şarkılarında yananamların en ilginç biçimde işlediği tema şüphesiz ki oyun temasıdır. Buna oyun kelimesi değil de oyun teması adını vermemin sebebi, oyunla ilişkili anlamların Ortaçgil şarkılarında sadece oyun kelimesi geçen şarkılarla sınırlı kalmamasıdır. Oyun ve oyunla bağlantılı kelimeler (oyunmak, oyunlaşmak, oyuncak gibi) Ortaçgil'in bugüne kadar kaydettiği 63 şarkının 11 tanesinde yer alır. Altıda bir gibi oldukça yüksek bir kullanımdır. Gerek dinleyicileri için gerekse Ortaçgil adını bilen çoğu insan için oyun adeta, Ortaçgil deyince akla gelen ilk şeydir. Zaten Ortaçgil için yapılan tribute albüme “şarkılar bir oyundur” adının verilmesi, kendisiyle ilgili basında yer alan haberlerde ve röportajlarda oyunun öncelikli konulardan biri olması da bununla bağlantılıdır. Pek çok gazeteci Ortaçgil'le ilgili yazılarına “Seninle Her Zaman Oynarız” gibi başlıklar atmakta ya da röportajlarda, örneğin yeni albümünde oyun temasının nasıl işlediğini kendisine sormaktadır. Dinleyicilerle yaptığım görüşmelerde de bu anlamın sadece oyun kelimesinin geçtiği şarkılardan değil, Ortaçgil'in genel anlatım biçiminden kaynakladığı görülür. Örneğin bir dinleyicinin görüşmede yaptığı şu yorum bu bakımdan ilgi çekicidir: “Ortaçgil mesajını hep oyunla veriyor. Onun için de anlaşılması zor. Örneğin *Anlamsız* adlı şarkısında şöyle bir söz söyler, ‘anlamsız anlamlı yapabilmek’ der, işte mesela bu bir oyundur. Yani farklı yerlerden bakıp, en anlamsız görünen şeye bile bir anlam yükleyebilmek bir çeşit oyundur. Mesela bu açık bir biçimde Polyannacılıktır.”

Oyun kelimesi ise Ortaçgil şarkılarında değişik anlamlar yüklenerek algılanan önemli bir unsur oluşturur. Kelimenin kullanım biçimi, kullanıldığı şarkılarda az sonra da göreceğimiz gibi birbirine yakındır. Kelime her zaman benzer anlamları verecek biçimde kullanılmamıştır ama dinleyicilerin kelimeye yükledikleri anlamlar genelde üç başlıkta toplanabilir: aşk, siyasi anlamlar ve hayat. Ve genellikle de kelime, farklı anlamlara gelecek yerlerde kullanılmıştır. Örneğin kelimenin ilk kez kullanıldığı ve Ortaçgil'in de en tanınan şarkısı olan *Benimle Oynar mısın*'daki kullanımı ile *Oyuna Devam* adlı şarkıdaki kullanım arasında farklılıklar görülür:

“Su olsam ateş olsam göklerdeki güneş olsam
Konuşmasam, taş olsam yine de oynar mısın benimle?
Susulsam kusur olsam ağızdaki küfür olsam
Doğuştan esir olsam yine de oynar mısın benimle?
Sayılmasam kaç olsam topraktaki güç olsam
Abdal gibi suç olsam yine de oynar mısın benimle?
Benimle oynar mısın?”

Oyun kelimesinin bu şarkıdaki anlamıyla ilgili olarak dinleyiciler çok çeşitli yorumlarda bulunmuşlardır. Bu yorumlardan biri şarkıda seslenilenin sevgili olduğu, oyundan kastedilenin de aşk ilişkisi olduğu yönündedir. Bir başka yoruma göreyse şarkı siyasi bir mesaj taşımaktadır ve seslenilen Ortaçgil’in ait olduğu ideolojinin üyeleridir. Buna göre Ortaçgil oyun kelimesiyle siyasi mücadele ya da daha kaba bir tanımla siyasetten bahsetmektedir. Ortaçgil’in genel tavrı ve protest çizgiye yakın algılanmasının burada rolü büyüktür. Oyuna Devam’daki anlamlandırma da buna benzer biçimde gelişir:

“Oyuna devam, biz hiç yorulmadık biz hiç yenilmedik desem yalan
Oyuna devam!
Oyuna devam biz hiç kaybolmadık, biz hiç kaybetmedik desem yalan
Oyuna devam!
Rakipler kaçak güreştiler hepsinin yumrukları vardı
Dünyayı değiştirmek için verdiğimiz kırıntılardı!
Oyuna devam, biz hiç aldanmadık biz hiç aldatmadık desem yalan
Oyuna devam!
Küçüktüm ufacıktım şimdi büyüdüm çocuğum var
Ben hep sorular sorardım karşımda aynı sorular
Oyuna devam! Biz hiç kaybolmadık, biz hiç kaybetmedik desem yalan
Oyuna devam!! Oyuna devam, devam, devam, devam...”

Benimle oynar mısın albümünden 16 yıl sonra çıkan *Oyuna Devam* adlı albüme adı veren bu şarkıdaki oyun kelimesi ise iki anlamla ele alınmaktadır. Birinci anlam “hayat”tır. Geçirilen yılların muhasebesini yapan bir Ortaçgil olduğunu

söyleyen bazı dinleyicilere göre Ortaçgil hayatı oyun olarak görerek, bu anlam çerçevesinde hayatla ilgili yorumlar yapmaktadır. Bir diğer anlamlandırma ise yine “siyasi” biçimdedir. Özellikle “rakipler kaçak güreştiler hepsinin yumrukları vardı, dünyayı değiştirmek için verdiğimiz kırıntılardı” dizelerinin bu anlamı vurgular nitelikte olduğunu düşünülmektedir.

Oyun kelimesinin Ortaçgil’in adeta “üzerine yapışma” sebebi olarak bu iki şarkı gösterilir. Bu şarkılardan hareketle oyun kelimesine verilen bu üç anlam, oyun kelimesinin geçtiği diğer şarkılarda da devam eder. Örneğin; “dünya değişiyor görmek olası bizden sorulacak sonra ilerisi katılmazsan oyuna bizden sorulacak sonra ilerisi” sözlerinin geçtiği *Duyuyor musun* ve “sen gizlendin yerinde ben saklandım o sokaklarda hep onlar oynadı, sen susmuştun ben ürkmüştüm konuşmadım yeni bir ses için heves kalmadı” sözlerinin geçtiği *Bana Biraz Umut Ver* adlı şarkılardaki oyun kelimesinin siyasi bir anlamda kullanıldığı düşünülmektedir. Buradaki kullanımların siyasi anlamlarda olduğunu Ortaçgil’de yaptığımız görüşmelerde kabul eder. Şarkıda biraz da tiyatral bir anlam kazandırdığı kelimenin “bizim tercihimiz olmadan ortalıkta bir oynanıyor” olduğu ve “eğer yer almazsak başkalarının başka türlü oynayacağını ve dünyayı başka hale dönüştüreceklerini” vurguladığını belirtir.

“Oyun var oyun var şimdi başlıyor, ancak hangi yan sahne belli değil, bu kaçınıcı perde hiç yorulan yok, gerçeklerde düş var, düşler gerçeklerde” dizelerinin yer aldığı *Şarkılarım Senindir* adlı şarkıdaki kullanımda ise oyun “hayat”la eşit düşünülür. Buradaki kullanım biraz da Shakespeare’ın hayatı tiyatro oyunu gibi görme yaklaşımına yakın biçimde ele alınır.

“Bana hep kendin gibi davrandın hiç oynamadık sanki, zamanı gelmiş kişilere soyunmuşuz bu bir dans değil mi?” dizelerinin yer aldığı *Bütün Sokaklarım* adlı şarkıda ise oyun kelimesi Ortaçgil’e göre, aşkın “biraz pis olan oyunsu yönünü” aktarmaktadır. Burada ise Ortaçgil ilişkilerdeki “egemenlik kurma mekanizmasını” kastetmektedir. İnsanların birbirleri üzerinde bir egemenlik kurma gereği duymadan oyun oynar gibi ilişkiler içinde olmaları gerekliliğini savunmaktadır ve burada kelime bu ilişki biçimini simgeler biçimde kullanılır.

Ortaçgil oyunu kelime olarak algılayışını anlatırken şöyle der: “oyun benim için insanlarla ilişki kurmanın en doğal en ilkel halidir. Yani mesela çocuklar oyun oynar. Büyükler kolay kolay oyun oynamaz. Büyüklerin oynadığı oyunun anlamı daha farklıdır. Benim hoşuma giden ve önerdiğim şey çocuklar gibi, başka hiçbir niyet taşımayan oyundur.” Ortaçgil insan ilişkilerinin genel olarak bu doğal ve ilkel oyun haliyle gerçekleşmesini istediğini söyler. Buradan hareketle *Benimle Oynar mısın*’daki oyun kelimesini nasıl bir anlamda kullandığını açıklar. Şarkıyla ilgili yapılan yorumların aksine şarkı, bu önerdiği insan ilişkisi modeline bir davet içermektedir. Şarkıyı yazdığı dönemlerde oyun kavramı üzerine çokça kafa yordüğünü belirten Ortaçgil, kelimenin “ardında yatan bin türlü anlamı” düşündüğünü söyler. Örneğin insan ilişkilerinin yani “büyüklerin oynadığı oyunun” son derece iğrenç olduğunu, burada temiz hiç bir şeyin olmadığını düşündüğünü ve bu düşüncesinden hareketle de “oyunun katman katman anlamlar içeren” bir kelime olarak kullanım rahatlığından yararlandığını vurgular. Az önce değerlendirmesini yaptığım şarkılarda oyuna yüklediği anlamlar da bunu gösterir. Her seferinde oyun kelimesi biraz daha farklı bir anlam içererek kullanılır.

Ortaçgil’in bir röportajında “zaten sanatın da amacı basitliğe, sadeliğe, çocukluğa dönmektir” şeklindeki değerlendirmesi oyun kelimesinin kullanımıyla ilgili önemli bir bilgi edinmemizi sağlar. Kendisinden bu değerlendirmesini daha açık biçimde ifade etmesini istediğimde sanatın temel hedefinin en basit ve en minimal ifade ediş biçimine ulaşmak olduğunu söyler. Aşık Veysel’in *Uzun İnce Bir Yol* türküsündeki “iki kapılı bir han” dizesini örnek gösterir. Bu sözün “ancak romanlar yazılarak anlatılabilecek derinlikte bir şeyi en basit biçimde ifade ettiğini” vurgular. Buradan hareketle oyun kelimesinin de kafasındaki “katman katman derin anlamları” dolayısıyla, kendi anlam dünyasında ifade etmekte zorlandığı pek çok şeyi “üzerine romanlar yazmadan ifade edebilmeyi” kolaylaştıran bir simge olduğunun altını çizer.

Ortaçgil oyun kelimesinin kendi müziğiyle beraber düşünülmesinde etken olan başka bir unsuru da kullanmıştır. İlk albümü *Benimle Oynar mısın*’dan sonra gelen albümlerine Ortaçgil sırasıyla *2. Perde* ve *Oyuna Devam* adlarını koymuştur. Bu üç isim albümlerini birer oyunmuş gibi algıladığını ve buradan hareketle müziği de bir oyun gibi gördüğü mesajını içermektedir. *Benimle Oynar mısın* adıyla dinleyiciyi

kendi müziğine davet ettiği, 2. *Perde* albümüyle “oyunun ikinci perdesini açtığı”(Kahyaoğlu 2002:148) sonrasında da *Oyuna Devam*’la, *Benimle Oynar mısın*’a bir yanıt verdiği geçen 20 yıllık süreyle ilgili “bir durum değerlendirmesi yaptığı”(Kutluk 1997:75) yolunda yorumlar da oyunun Ortaçgil’in kafasındaki muhtemelen oldukça geniş olan anlamsal içeriğini destekler niteliktedir. Ve ayrıca röportaj, söyleşi gibi müzik dışı ortamlarda da oyuna yaptığı vurgular dinleyicinin kelime ile müzisyeni eşleştirmesinde de rol oynamıştır.

Oyun sadece simgesel anlamlar taşıyan bir kelime olarak değil, görüşmelerden çıkardığım kadarıyla bir “düşünce” olarak Ortaçgil müziğinde önemli bir işlevi yerine getirir. Oyun düşüncesi Ortaçgil’in müziğe bakışını ve müziğini açıklamada önemli bir unsurdur. Oyun düşüncesi Ortaçgil müziğinin, şarkı sözlerinin ve anlatım yapısının da merkezindedir.

2. 2. Ortaçgil Müziğinde Anahtar Bir Kavram Olarak Oyun

Ortaçgil şarkıların dinleyiciyi dürtüklemesi gerektiğini, düşünmeye sevk etmesi gerektiğini sıklıkla vurgular. Şarkılarında tam olarak kime ya da neye seslenildiğinin anlamadığının ve şarkılarına kendisinin verdiği anlamların dışında anlamlar yüklendiğinin farkındadır. Ancak hiçbir zaman da dinleyicinin yüklediği anlamlara karşı çıkıp “hayır ben o şarkıda öyle demek istemedim” gibi bir açıklama yapmaz. Şarkıların farklı biçimlerde anlamlandırılmasını doğal karşılar. Örneğin ilk albümü *Benimle Oynar mısın*’daki şarkıların önemli ölçüde politik anlamlar ve aşkla ilişkili anlamlar çevresinde düşünülmesi durumu, bu albümün bu anlamları taşımadığını söylemesine rağmen kendisini rahatsız etmez. Şarkıların dinleyici tarafından birbirinden farklı anlamlandırılması Ortaçgil için yanlış anlama, anlam kayması ya da şarkının başlattığı iletişim sürecinde bir başarısızlık değildir. Dinleyicinin şarkılara (hatta kelimelere) yüklediği farklı anlamlar kimi zaman spekülasyon haller olsa da bu durum Ortaçgil’in şarkı sözleriyle ilgili olarak da kurduğu oyun düşüncesiyle bağlantılıdır ve müzisyen bu durumdan memnundur. Bu, oyun düşüncesinin işlediğinin göstergesidir.

Ortaçgil, şarkılarının sözlerinde kimi bulanık bölümler olduğuna dikkat çeker. Örneğin dünyadaki değişimden bireyin kendisini asla soyutlayamayacağını

vurguladığı *Ben Hiç Fark Etmeden* adlı şarkısındaki “ah bu renkler ah bu renkler resimsiz ressam, cevabı yok ben sormasam” bölümünü şarkının bulanık bölümü olarak adlandırır. Şarkının anlattığı konuyla bağlantısının güçlkle kurulabildiği ayrı bir bölüm gibi algılanan bu tip bölümleri bulanık bölüm olarak adlandırır. Bu bölümlerin şarkının üretim sürecinde yaşanan bazı durumlar sonucu şarkıya eklendiğini vurgular. Çünkü Ortaçgil’in şarkı üretim süreci de oyun düşüncesi çevresinde şekillenmektedir. Şarkıyı yazmaya başladığında kabaca nelerden ne şekilde bahsedeceğini bildiğini söyleyen Ortaçgil bazen şarkının da bazı şeyleri “isteyebileceğini” belirtir. Bu, müzisyen jargonunda sıklıkla kullanılan bir durumdur. Özellikle düzenleme yaparken şarkının ne istediği, hatta şarkı içindeki kimi bölümlerin bile bir şeyler istiyor olabildiği müzisyenler arasında üretim sürecinde konuşulur. Örneğin “bak, burası trompet istiyor” gibi değerlendirmeler yapılır. Şarkının neyi gerektirdiğinin karar verilmesi süreci olarak adlandırabileceğimiz bu süreç Ortaçgil tarafından “şarkıyla karşılıklı olarak oynanan bir oyun” olarak tanımlanmaktadır. Şarkıdan kopuk gibi görünen ama şarkının “gidişatının istediği” bu bölümün de “şarkıyla girilen oyun sonucu ortaya çıktığını” vurgular. Ve bu süreç sonucunda “şarkının isteğiyle şekillenen bulanık bölümlerin” dinleyici tarafından anlamlandırılması da Ortaçgil için oyun sürecinin devamıdır.

Benzer biçimde daha öncede sözünü ettiğim çeşitli simgelere dayalı anlatımların olduğu şarkılar da dinleyiciler tarafından oyun temalı şarkılar olarak algılanmaktadır. Örneğin *Kediler*, *Beyazın Şarkısı*, *Beni Kategorize Etme*, *Bu İş Zor Yonca*, *Oyuna Devam*, *Sen Varsın* gibi şarkılarda anlatılmak istenen konuların açık biçimde değil de çeşitli simgelere dayanarak anlatıldığı ve bunun da anlamla ilgili bir çeşit oyun olarak algılandığı görülür. Ortaçgil’in bazı şarkılarında kime ya da neye seslendiği net değildir. Örneğin *Duyuyor musun* adlı şarkı, sevgiliye mi -yoksa kimi görüşme kişilerinim vurguladığı gibi- bir dönem aktivist olup, şimdi dünyanın sorunlarıyla ilgilenmeyen Türk aydınlarına mı seslenmektedir, bu net değildir.

Anlamın muğlak olduğu, şarkıcının tam olarak neye ya da kime seslendiğinin belirsiz olduğu şarkılardaki bu kapalı anlatım biçimi, dinleyiciler tarafından oyun temasıyla ilintili olarak düşünülmektedir. Görüşmelerde bu, dinleyiciler tarafından Ortaçgil’in dinleyiciyle oynadığı oyunlar olarak ele alınmıştır. Görüşme yaptığım

dinleyicilerde Ortaçgil'in şarkılarının anlamlarıyla "oyunarak" yeni anlamlar üretilmesi yolunda bir düşüncenin olabileceği ihtimali gündeme gelmiştir.

Bunun haricinde Ortaçgil tınıyla ilgili pek çok unsuru da oyun düşüncesi çevresinde açıklar. Şarkının üretim sürecini şarkıyla girilen bir oyun olarak gördüğünü daha önce açıklamıştım. Aynı şekilde şarkının grupla çalınmaya başlanmasını ve müzikal olarak şarkıya yapılan her türlü katkıyı da Ortaçgil oyun olarak görür. Örneğin şarkının grupça ele alınması ve Ortaçgil'in tek başınayken yazdığı halinin dışında haller almasını oyun olarak görmektedir. Bu sebepten sadece sözler ve vokal ezgisi haricinde şarkının bütün müzikal unsurlarının grup tarafından değiştirilebilir olduğunu söyler. Ortaçgil şarkıları yazdıktan sonra gruba birkaç kez çalmaktadır. Daha sonra grupla beraber şarkının trafğine ve düzenleme ile ilgili ayrıntılara karar verilmekte ve genelde bir günlük çalışma sonucu şarkılar kaydedilmektedir. Müzisyenlerin her hangi bir yazılı partiyon oluşturmadıklarına dikkat çeker. Bu müzisyenlerin şarkıları, özellikle canlı icrada, her seferinde farklı çalmalarını da sağlar. Örneğin bas hattı değişime uğrar ya da solo bölümlerinde çalınan sololar her seferinde değişir. Ortaçgil'e göre şarkının her seferinde küçük ayrıntılarla da olsa farklı çalınması oyun düşüncesini karşılamaktadır. Ortaçgil ayrıca şarkının kaydedilmiş düzenlemesinin ve trafğinin de sıklıkla değiştiğini vurgular. Örneğin A-B-C-A-B-C şeklinde verebileceğimiz Ortaçgil şarkı yapısı özellikle doğaçlama solonun başladığı andan itibaren değişir. Solo sırasında ritmik yapının yanı sıra armonik yürüyüşlerde değişebilmektedir. Dinleyicinin şarkının kayıtlı hali dolayısıyla canlı icrayı dinlerken beklemediği bu durumları da dinleyiciye yapılan "sürprizler" olarak adlandıran Ortaçgil, bu sürprizleri şöyle örnekler: "Yani sürprizden kastım şu müzikal olarıktan gidişin, kulağın şarkının kabul edebildiği bir formda giderken, içine başka bir espri sokuşturmak şarkının içine bu akorlardan ya da ritim değişikliğinden ya da ensturumantasyondan kaynaklanan, ton dışı bir şeyin gelmesi mesela sürprizdir ya da tempo değişikliği sürprizdir". Bu sürprizlerin ya da icra farklılıklarının da oyun düşüncesiyle açıklanabileceğini vurgular.

Ortaçgil yaptığımız ilk görüşmede özellikle batı kaynaklı müziklerin ve batı kaynaklı müzikal unsurların peşinden giden bir müzisyen olduğunun altını çizmişti. Ancak, beraber çalıştığı müzisyenlerden Erkan Oğur'un şarkıları çalarken perdesiz

gitarada makamsal sololar atması, kopuz, yaylı tambur gibi Türk müziği çalgıları kullanması da dikkat çekicidir. Ortaçgil'in tınıdaki bu farklılığa neden itiraz etmediğine yönelik sorduğum sorunun cevabı da yine oyunla ilişkilidir. Bu unsurların bir araya gelmesinin müzikle ilgili bir oyun olduğunu belirtir.

Ortaçgil özellikle konserlerde ve canlı kayıtlarda sözlerle ilgili yaptığı icra hatalarını da oyun düşüncesinin bir parçası olarak görür. Örneğin şarkı sözlerindeki çeşitli kelimeleri değiştirme, yutma ya da şarkının sözlerini aniden unutma icradaki sözel oyun unsurlarıdır. Beyazın Şarkısı'nda "yasaklarımız var susulan" sözlerini sıklıkla "yasaklarımız var hişş!" şeklinde değiştirir.

Şarkı sözlerindeki öyküleyici anlatımı da Ortaçgil oyun olarak tanımlar. Görüşmelerimizde şarkılarının "oyuncuklar" içerdiğini vurgular. Örneğin şarkılarında sıklıkla kullandığı "onlar", Ortaçgil için şarkılarındaki "oyuncuklar"dan biridir. Herkesin farklı biçimde anlamlandırabileceği ve kim olduğunun net anlaşamadığı bir kesimi işaret eden kelime, insanların kendileri dışındaki kişileri ya da karşı tarafta görülen kişileri adlandırmada iş görür. Ama onların içinin hangi anlamla dolduracağı dinleyiciye bırakılmış bir oyundur. Aynı şekilde genel olarak şarkılarında hakim olan simgesel anlatımları da oyun olarak tanımlar. Bunlar öncelikle Ortaçgil'in anlam yaratma ve simge yaratma konusunda "kendisiyle oynadığı oyunlardır". Ve dinleyicinin şarkıdaki simgeler üzerine düşünme ve onlara anlamlar verme çabası da oyunun devamıdır.

Bülent Ortaçgil'in oyun düşüncesi ve dinleyicilerde yarattığı oyun hissiyatı sadece şarkı sözleriyle ya da müziği ile ilgili bahsettiğim genel yaklaşımlarıyla ilgili değildir. Örneğin Ortaçgil dinleyicisinin sıklıkla belirttiği gibi müzikte "bir oyun oynanıyormuş hissi veren" çeşitli tınısal unsurlar da göze çarpar. Bu unsurlar dinleyiciler ve müzik yazarlarınca oyun ile bağlantılı biçimde anlamlandırılır. Bu tınısal unsurların oyun havası yaratmakta iş gördüğü öne sürülür. Orhan Kahyaoğlu'nun Bülent Ortaçgil'le ilgili yazdığı *Ayrın Düşmüşüz Yan Yana* adlı kitabındaki şu saptamalar, bu unsurların dinleyiciler ve yazarlarda nasıl ifade bulduğuna yönelik iyi birer örnektir. Kahyaoğlu bu bölümde oyun hissi aldığı şarkılardan iki tanesini değerlendirir ve şöyle der: "*Bişeycik Olmaz* adı şarkıda grup, oynusu atmosferi müziğiyle bütünlemiştir... Zaten teatral karakterde olan *Beyazın*

Şarkısı'nda, müzisyenler keyiften olsa gerek şarkının oyunsu yönünü pek bir öne çıkarmışlar.”

Ortaçgil'in şarkılarını konuşur gibi söylemesi, çeşitli şarkılarında gülme, öksürme gibi sesler kullanması bununla bağlantılı olarak düşünülür. Örneğin *Bu Şarkılar Adam Olmaz* şarkısında vokallerin solistle beraber söylemesi gerekirken sözlere erken girmesi, “sizin belalınız ben olamadım şöyle bir masaya vurup susturamadım” sözleri sırasında bir füzenin patlaması efekti gelmesi, şarkı söylenirken arkada oyun oynar gibi el çırpın, konuşan şakalaşan insan seslerinin gelmesi, sıklıkla alkış seslerinin ve muhabbet eden insanların seslerinin gelmesi ve finaldeki vokal bölümünde de vokalistlerin bağırarak ton dışı çizgilerde vokal yapmaları dinleyicilerce oyun hissiyle ilgili olarak ele alınmaktadır. Ortaçgil başka bazı şarkıların kayıtlarında da alkışlama, gülme, konuşur gibi söyleme gibi unsurları da kullanır. Bununla ilgili olarak vurgulamalara bakılabilir: “bırrrrrakın dünyayı yerinde kalsınki!” gibi, şarkıdaki çeşitli vurguları da dinleyici de şarkı söylemenin ötesinde bir tiyatro oyununda oynanıyormuş havası verdiği, çoğu kez görülür.

Yaptığım dinleyici görüşmelerinde ise oyunun Ortaçgil'in genel olarak hayata ve politikaya bakışıyla ilgili önemli anlamlar taşıyan bir unsur olduğunu gördüm. Ortaçgil şarkılarında oyunun genelde aşk- hayat- politika anlamları çevresinde anlamlandırıldığını daha önce de belirtmiştim. Ancak bir dinleyici görüşmesinde özellikle siyasi anlamda oyunun Ortaçgil şarkılarında nasıl işlediğine ilişkin aldığım bir yorum ilginçtir. Bu dinleyicinin bahsettiği ve Ortaçgil'in oyunu kullanımında anahtar olarak ele aldığı kavram Fransız düşünür Emile Ajar (diğer ismiyle Romain Gary)'ın elinde son şeklini almış olan Pseudonyme kavramıdır. Kavram temelde Ortaçgil'in yaptığı şekilde genel oyun oynar tavrı “oyun alanı” olarak belirler. Ajar, kavramı bir oyun oynama biçimi olarak kurgular ve buna “oyun oynayarak karşı durabilme” der. Buna göre oyun alanı (ya da diğer bir deyişle yaşam alanı) kişiyi “her türlü asimile edici ya da dejenere edici sisteme karşı durabilmek üzere yeterince silahlandırır”. Bu alan içinde insan uzak durmak istediği şeylere karşı kendi oyun yaşam biçimini korur ve uzak durmaya çalıştığı her şeyle de onu ciddiye almama, alaycı bir biçimde yaklaşma gibi oyunsu bir ilişkiye girer. Bu protest tavrın daha yumuşak bir halidir. Ortaçgil'in protest müzik ortamından ayrı durmasının ve dinleyicileri tarafından da “kendince bir protest tavrı içinde” şeklinde

değerlendirilmesinin önemli bir sebebi olarak görüşmeci bunu gösterir. Ortaçgil'in diğer şarkılarında olduğu gibi siyasi ya da toplumsal içerikli şarkılarında da oyun düşüncesini işlettiğini görmek mümkündür. Daha önce de değindiğim gibi Ortaçgil her ilişkinin oyun ilişkisi gibi işlemesi gerektiğini önermektedir. Burada kastettiği sadece aşk ilişkisi değildir. İnsanlar arasındaki her türlü ilişkiyi oyun düzeyine indirgemek amacı taşır. Bu ilişkilerden biri de siyasettir. Ortaçgil siyaseti sadece güncel politikayla ilişkili görmediğini görüşmelerimizde belirtmiştir. Her türlü ilişki de bir siyaset olması düşüncesi, siyaseti de oyun gibi ele alabilme fikrini beraberinde getirir. Bu sadece siyasete yeni bir ilişki önerisi değildir. Siyaseti ele alma, siyasi olarak karşı durma, tepki gösterme yollarını da oyunla bağlantılı hale getiren bir yapı olarak algılanması mümkündür. Zaten şarkılarında asla siyaset kelimesini kullanmaması ve bu kelimenin çağrıştığı yerlerde oyun kelimesini kullanması da bunu gösterir. Siyasete bu şekildeki yaklaşımı siyasi konulardaki tepkisini dile getirme noktasında da “oyun” unsurlarını devreye sokmasını beraberinde getirir. Böylece Ortaçgil ilk görüşmemizde devrimci müzik- protest müzik kavramlarıyla ilgili itiraz noktasını da kendi müziğinde kullanmayarak kendi “protestliğini” de sınırlı bir tanım çevresine indirger. Yani “bilinen ve son derece klişeleşmiş armonik kalıplar üstüne solcu şairlerin ve ozanların” sözlerini söylemek Ortaçgil'e göre müzikte devrimcilik anlamında bir devrimci müzik değildir. İnsanları rahatsız etme ve kafa yormalarını sağlama ve bilinen kalıpların dışında olma anlamında kendi şarkılarını özellikle sözel içerik olarak oyun kavramı çevresinde oluşturarak, bilinmeyen ve üzerine çaba sarfedilmesi gereken “yeni bir şarkı biçimi”ni oluşturur. Yaptığı bu yenilikle de kendi “devrimci müzik” anlayışını gerçekleştirmiş olur.

SONUÇ:

Müziyenler kendileriyle ilgili anlamları dinleyiciye aktarmada çeşitli kodlar kullanırlar. Çünkü müziyenler de kodlanmış bireylerdir. Müzik de diğer sosyo-kültürel dizgeler gibi belirli bir “kod mirası”nı aktarır. Bu miras, müziyenin algılanması ve anlamlandırılması sürecinde iş görür. Her ne kadar müziyen kendisini belirli bir “algılanış” (bir tür içinde kabul edilme, bir adlandırma içinde etiketlenme ya da her hangi bir şeye ait gösterilme) içinde göstermek istemese de, taşıdığı müziksel kodlar anlamlandırma sürecinde aktiftir ve algılanış düzeyini ister istemez etkiler. Çünkü dinleyiciler müziksel kodların kimi seviyelerinden hareketle müziyen (ve müziği) üzerinden anlamlar üretir. Bu kodlar üzerinden müziyen için üretilen anlamlandırmalara karşın müziyen kendisinin algılanışında farklılık yaratmak için söylemsel düzeyde ve müziksel düzeyde bazı unsurları kullanarak kendini algılandığı başlık altında, özgünleştirmeye çalışır. Örneğin belirli bir tür içersinde değerlendirilen bir müziyen, kendisinin o türü algılayışı ve o tür içindeki (belki de dışındaki) yerini tespit etmeye yönelik söylemlerde bulunur. Ayrıca değerlendirildiği tür içinde “kendine özgü” olarak adlandırdığı unsurları da müziğinde kullanır ve bu unsurlara dikkat çeker. Böylelikle kendisini o türün içinde kendince konumlandırır.

Ortaçgil her ne kadar kendisini protest şarkıcı olarak görmese de oyun kelimesi ve oyun düşüncesi aslında tam da bu noktada işler hale gelir. Kendi kafasındaki protest müziği karşılımda oyun en önemli unsurunu oluşturur. Pseudonym kavramında olduğu gibi şarkılarıyla kendi oyun alanını oluşturur ve bu oyun alanı içinde karşı duruşunu gerçekleştirir. Ortaçgil şarkılarının siyasi ve toplumsal yananamlar bağlamında algılanmasına izin verecek olan unsurları kullandığı kodların yanı sıra bunu “ikincil dolaşım” alanları olan röportajlar, söyleşiler, demeçleriyle pekiştirir. Kodların bu açıklamalarla birleşmesinin ardından şarkıları üzerindeki yananamlandırmalar ve kullanılan simgelerin çözümlenişi de belirli bir “karşı duruş, itiraz etme, sorgulama” tavrı çevresinde gerçekleşir ve şarkıları bu anlamlar ile bağlantılı olarak çözümlenir. Ve şarkıları sadece siyasi anlamda değil genel olarak “kendine özgü bir protest tavrı” çerçevesinde “okunur”. Zaten kendisinin de görüşmelerimizde belirttiği gibi siyaseti sadece politiklik ya da siyasi

mücadele anlamında değil genel ilişkiler toplamı çevresinde görmektedir. Ve Amerikan protest geleneği müzisyenlerinde olduğu gibi politik konuların yanında ahlak, etik, moral değerler ile ilgili insanları düşünmeye sevk etme ve iç çatışmalar, yalnızlık ve yabancılaşma gibi durumlar üzerinden de modern hayatı sorgulamayı amaçlar. Bu da Ortaçgil'in görüşmelerimizde Türkiye'deki protest müzik lafının kullanımına itiraz noktasıyla ve gerçek protest müziğin ne olduğuna ilişkin yaptığı tanımla örtüşür.

Dinleyici Ortaçgil şarkılarını dinlerken simgelerle çevrilidir. Zaten simgelerle anlatma Ortaçgil'in oyun düşüncesinin temelini oluşturur. Hem kendisinin simgeleri yaratması bir oyundur hem de dinleyicinin bu simgeleri istediği şekilde yorumlaması bir oyundur. Bu simgeler ve söylemsel düzeydeki açıklamalarla çevrelenen Ortaçgil dinleyicisi de şarkıları anlamsal olarak ele alırken, Ortaçgil'in hedeflediği gibi şarkılar üzerine "kafa patlatır, çaba sarfeder, dürtüklenir- rahatsız olur". Ayrıca dinleyici aşk şarkısı yapısındaki şarkıların bile içinde farklı anlamlar barındırabilme ihtimalini göz önüne alır. Kendisini Amerikan protest geleneğinden gelen müzisyenlerin müziksel kodlarıyla da donatan Ortaçgil böylelikle protest gelenele bir biçimde bağlantılı olduğunu da, aynı istediği gibi, "insanların gözüne sokmadan" vurgular. Zaten görüşme yaptığım Ortaçgil dinleyicileri de Ortaçgil'i protest olarak algıladıklarını vurgularlar. Böylece oyun kelimesine dinleyiciler tarafından verilen üç temel anlam olan hayat, aşk ve siyaset konularında karşı durmak istediği, ters olduğunu düşündüğü aksaklıklara karşı protest tavrını da kurmuş olur. Yani oyun bir simge olarak her şeyden önce Ortaçgil'in protestliğinin simgesidir. Ortaçgil için protest tavrı simgelemekte ve bu tavra, anlamsal içerik olarak, rahat bir hareket imkanı sağlamaktadır.

Oyun kavramı ile kendi protestlik alanını kuran Ortaçgil şarkılarındaki anlam alış-verişini de bu kavram üzerine kurar. Şarkılarının sadece kendi verdiği anlamlar çevresinde yorumlanması ihtimalini ortadan kaldırır. Dinleyiciye anlamlandırma alanları bırakır. Şarkılarında ele aldığı konular kendisine röportajlarda ve söyleşilerde sorulduğu zaman "kesin yargılar içeren, kesin biçimde şöyledir" diyen tavrda cevaplar vermediğinden, dinleyicisine şarkıları kendi algıları doğrultusunda açma fırsatı da verir. Anlam kayması ya da yanlış kod açımı gibi durumlar da

Ortaçgil için yoktur. Çünkü zaten bu durumlar da oyun düşüncesinin bir sonucu olarak iş görür.

Bir simge olarak oyun, Bülent Ortaçgil'in şarkılarında oldukça önemli bir yer alır. Oyun kavramı Ortaçgil'in genel olarak yaşamla bağlantıladığı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bir müzisyenin kurduğu anlam dünyası içersinde kendi yaşamını yansıtmayı, kendine özgü bir anlam alış-verişi yaratması açısından da oldukça önemli bir örnektir. Ayrıca oyun sadece bir kelime olarak değil bir anlatım biçimi olarak da müziğinde yer alır. Albüm adlarını oyunla bağlantılı başka kavramlar çevresinde şekillendirmesi gibi doğrudan oyunu kullanmadığı zamanlarda da oyunla bağlantılı kimi kavramları kullanır. Ve oyunla kurduğu bağ sonucu diğer müzisyenler ve dinleyicilerce de bu kavram çevresinde anılır olur.

KAYNAKÇA:

- 1- Brackett, David; **Interpreting Popular Music**, Cambridge University Pres, London, 1999, 262 S.
- 2- Denselow, Robin; **Müzik Bittiği Zaman: Politik Popun Öyküsü**, Birinci Basım, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999, 372 S.
- 3- Dunaway, David King; “ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik”, **Popüler Müzik ve İletişim**, Der: James Lull, Çev: Turgut İblağ, İstanbul, Çiviyazıları, 2000, 151 S.
- 4- Erol, Ayhan; **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, 295 S.
- 5- Erol, Ayhan; “Disipliner Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir Köprü Popüler Müzikte ‘Metin’ (Text) Analizi”, **Folklor/ Edebiyat Dergisi**, sayı 36, 2003, sayfa 15-38.
- 6- Finkestein, Sidney; **Müzik Neyi Anlatır**, Çev: Halim Spatar, Üçüncü Baskı, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000, 136 S.
- 7- Fiske, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Birinci Basım, Ark Yayınları, 1996, 246 S.
- 8- Guiraud, Pierre; **Anlambilim**, Çev: Süleyman Vardar, İstanbul, Birinci Basım, Gelişim Yayınları, 1975, 142 S.
- 9- Hodge, Robert; “Dilbilim ve Popüler Kültür”, **Popüler Kültür ve İktidar**, Der: Nazife Güngör, Ankara, Vadi Yayınları, 1999, 465 S.
- 10- Kahyaoğlu, Orhan; **Bülent Ortaçgil: Ayrı Düşmüşüz Yan Yana**, Birinci Basım, İstanbul, Çivi Yazıları, 2002, 270 S.
- 11- Keammer, John E.; **Music in Human Life, (Anthropological Perspectives on Music)**, Austin: University of Texas Press, Çev: Yetkin Özer(yayınlanmamış çeviri), 1993, 245 S.
- 12- Kutluk, Fırat; **Müziğin Tarihsel Evrimi**, Birinci Basım, İstanbul, Çivi Yazıları, 1997, 296 S.
- 13- Laing, David; **Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock’ın Anlamı ve Gücü**, Birinci Basım, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2002, 281 S.
- 14- Lull, James; **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev: Turgut İblağ, Birinci Basım, İstanbul, Çiviyazıları, 2000, 158 S.
- 15- Middleton, Richard; **Studying Popular Music**, Milton Keynes, Open University Pres, 1997, 327 S.
- 16- Ok, Akın; **68 Çıglıkları**, Broy Yayınları, İstanbul, Birinci Basım, 1994, 315 S.

- 17- Oskay, Ünsal; **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Birinci Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1993, 200 S.
- 18- Özer, Yetkin; **Bilim Perspektifinde Müzik**, Birinci Basım , Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997, 118 S.
- 19- Rifat, Mehmet; **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 250 S.
- 20- Robinson, Jenefer, “ Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning”, **Music and Meaning**, ed: J. Robinson, Cornell University Pres, 1996, 255 S.
- 21- Shepherd, John; “Text”, **Key Terms in Popular Music and Culture**, ed: Bruce Horner, Thomas Swiss, England, Blackwell Publishers, 1999. 288 S.
- 22- Silverman, Kaja; Birinci Basım, **Moda Bir Söylemden Parçalar: Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar**, Hazırlayan: Tania Modelski, Metis, İstanbul, 1998, 257 S.
- 23- Şenyapılı, Önder; **Toplum ve İletişim**, Birinci Basım, Turan Kitabevi, Ankara, 1981, 260 S.
- 24- Yengin, Hülya; **Medyanın Dili: İletişime Kuramsal Bir Yaklaşım**, Birinci Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1996, 304 S.

Görüşmeler:

Bülent Ortaçgil ile görüşme Ağustos 2006

Bülent Ortaçgil ile görüşme Kasım 2006

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Aykut Barış Çerezcioglu

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1980

Yabancı Dil: İngilizce(ÜDS: 65)

Eğitim:

Yüksek Lisans:

Lisans: 2003

Lise: 1997, Karşıyaka Gazi Lisesi

İş Tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve ödüller:

Yayınları:

“Bülent Ortaçgil Şarkılarında Oyun Teması ve Simgesel Anlamları”, *International Congress on Representation in Music & Musical Representation*. 2005, İstanbul.