

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

POLİTİK ANLATI OLARAK AHMET KAYA ŞARKILARI

Doktora Tezi

İlkay KARA

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

POLİTİK ANLATI OLARAK AHMET KAYA ŞARKILARI

Doktora Tezi

İlkay KARA

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Eser KÖKER

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

POLİTİK ANLATI OLARAK AHMET KAYA ŞARKILARI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Eser KÖKER

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Eser Köker

Prof. Dr. Meriç Özbeke Başmaçlı

Prof. Dr. Alişan Baş

Prof. Dr. Nur Betül Çelik

Prof. Dr. Ülkü Doğanay











Tez Sınavı Tarihi: 20.04.2016

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (20/04/2016)

Adı Soyadı

İlkay KARA.....

İmza

İlkay.....

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1980'Lİ YILLARA KADAR MÜZİKAL ALANIN GENEL GÖRÜNÜMÜ

1. "GEÇ KALMIŞ" MODERNLİĞİN SES EVRENİ	27
1.1. OSMANLI MUSİKİSİNİN REDDİ VE MÜZİKAL ALANDA KURUMSAL TASFİYELER.....	27
1.1.1. Meşk Halkasının Kopuşu: Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Dönüşüm.....	27
1.1.2. Mazinin "Yenik" Sesine Veda: Batılılaşma İstikametinde Alaturkanın Reddi.....	33
1.2. MİLLİ MUSİKİNİN İCADI.....	39
1.2.1. Milli Kimliğin Melodisi: Halk Türküleri	39
1.2.2. Batılılaşma İstikametinde Orta Yol: Sentez arayışları	45
2. DEVLETLE PİYASA ARASINDA POPÜLER TÜRLER	52
2.1. BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ	52
2.1.1. Tekkelerden Gazinolara: Devletin Uzağında Popülerleşen Alaturka ...	52
2.1.2. Serbest İcradan Arabeske: Batılılaşma Tartışmalarında Yeni Gerilim.	59
2.2. BATI'NIN HAFİF MÜZİĞİ.....	67
2.2.1. Kanto'dan Pop'a: Performans ve Kayıt Piyasasında Müzik	67
2.2.2. Jaz'dan Rock'a: Piyasada Sallanan Taşlar	75
3. 1980'Lİ YILLARA KADAR POLİTİK MÜZİĞİN GENEL GÖRÜNÜMÜ....	81
3.1. POLİTİK MÜZİKTE YÖN TAYİNİ: KIRLARDAN KENTLERE	81
3.1.1. <i>Pir Sultan Abdal'dan Bugüne</i> : Türkülerle Geleneğe Bağlanan Direniş	81
3.1.2. Gelenekte "Yeni" Halka: Kentin Ozanları	95
3.2. MÜCADELE ŞARKILARINDA YENİ TÜRLER	107
3.2.1. "Gençlik İsyanı"nın "Yerli" Yorumu: Anadolu Rock	107
3.2.2. İsyân Şarkılarında Arayışlar: Uyarlamalar, Marşlar	120

II. BÖLÜM

AHMET KAYA ŞARKILARINDA 1980 SONRASININ KÜLTÜREL VE POLİTİK İKLİMİ

1. GEÇMİŞTEN GELEN DİRENİŞİN SESİ.....	133
1.1. UZAK İSYANIN HATIRASINA İLİŞEN ŞARKILAR.....	136
1.2. MÜCADELE TECRÜBESİNİ ANIMSATAN ŞARKILAR	143
2. “BUGÜN”ÜN HAKİKATİNİN EZGİSİ	151
2.1. “ŞİMDİ”YE KAYDEDİLEN ZULMÜN SESİ.....	151
2.1.1. İdam Mahkumundan Mektuplar: Sıkıştırılmışlığın Şarkıları.....	152
2.1.2. Yitim Deneyimi ve Yas: “Kayıp”lara Yazılan Şarkılar	167
2.1.3. Acı, Kan, Sızı: “Açık yara”nın sesi.....	178
2.1.4. İhbar, İhanet, Korku: “Gece”den ürkenlere söylenen şarkılar	187
2.2. AÇ, PARASIZ, SİGARASIZ: “GURUR YARASI”NİN SESİ	193
2.2.1 Çıracılar, Fabrika Kızları, Tezgahtarlar: Emekçilerin Şarkılardaki Sesi.....	193
2.2.2. Açlığın ve Parasızlığın Zulmü: Yoksulluğun Şarkıları.....	204
2.2.3. “Mecburen” Yoksunluk: Kenar Mahalle Şarkıları.....	216
2.2.4. “Hiç Olmayan”a Mektup: Aşk Şarkıları	228
3. GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR	240
3.1. “ELBETTE” GELECEK OLAN: UMUTLU GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR.....	240
3.2. “TÜRKÜSÜNÜ SÖYLEYEMEYEN HALK”: DAĞLARA SÖYLENEN ŞARKILAR	246
SONUÇ.....	261
KAYNAKÇA	274
ÖZET.....	290
ABSTRACT	291

GİRİŞ

Türkiye’de sosyalist hareketin, gelecek toplum tasarımı şarkılar aracılığıyla yaygınlaştırma pratiğinin genel eğilimleri neler? Türkiye’de politik şarkıların değişimini tayin eden toplumsal ve tarihsel koşullar neler? Türkiye’de politik şarkı repertuarını besleyen söyleyiş tarzları ve türleri hangileridir? sorularından hareketle başlayan bu tezde, başlangıçta sorulmuş olan bu soruların yanıtlarından hareketle sosyalist hareketin yarattığı değer ve anlam pratikleri ile duygulanımsal boyut üzerine bir tartışma yapabilmek hedeflenmiştir.

Buradan hareketle 1968’de yükselen toplumsal muhalefete eşlik eden ve bugüne dek büyüyerek süren politik şarkı repertuarı içinde hedeflenen tartışmayı yürütebilmek Ahmet Kaya şarkıları bir temsil edici odak olarak ele alınmıştır. Bu yeğlemede Türkiye’de müzik alanı üzerine yapılmış akademik tartışmaları ve politik müzik üzerine biriken uluslararası akademik çalışmaları takip ederken saptanan genel eğilimleri göz önünde bulundurulmuştur. Tartışmanın Ahmet Kaya odağında yürütülmesinin üç temel nedeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki Ahmet Kaya’nın şarkılarını söylediği tarihsel dönemdir. İlk albüm çalışması olan Ağlama Bebeğim (1985) ile başlatılan bu dönem müzisyenin yaşamını yitirdiği 2000 yılına dek izlenmiştir. Belirtilen tarihsel kesit bir çeşit geçiş ya da bağlantı dönemi olarak görülmüştür. Çünkü 1970’lerdeki politik mücadelenin hemen sonrasında, bu mücadele geçmişine ilişkin bir bağlantı ile birlikte 1980 askeri darbesinin koşullarını ve sıkıyönetim sonrasını okuyabilme imkanı vermektedir. Aynı zamanda 1990’ların başından itibaren muhalefet etmenin ve iktidar olmanın yeni biçimlerine bağlanan,

onlarla bitişen, destekleyen, konuşan bir yanı olması sebebiyle de farklılıkları izleyebilme olanağı vermektedir.

İkinci neden ise Ahmet Kaya'nın politik müzik repertuarının geleneksel kaynaklarının dışına çıkan bir havzadan beslenmesi, politik müzik alanında yeni eklemlenmelerle varolmasıyla bağlantılıdır. Türkiye'de müzikal alan üzerine yapılan akademik çalışmaların sınırlılığına birlikte öne çıkan tartışmanın arabesk olduğu ifade edilebilir. Arabeske ilişkin bu akademik ilgi bu tezde iki nedenle önem taşımıştır. Birincisi tezin ilgili yerlerinde de işaret edilmeye çalışıldığı gibi toplumsal hareketlerin seferber etmeye çalıştıkları ve dolayısıyla şarkıların seslendiği, dinleyici kılmaya çalıştığı ya da söylendiği toplumsal taban ile arabeski toplumsal tabanı arasında bir tekabüliyet ilişkisi olmasıdır. Ancak bu tekabüliyete rağmen politik müzik ile arabesk arasındaki temas akademik bir tartışmanın konusu edilmemiştir. Politik düzeyde ise bir dışlama ilişkisi söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Kaya'ya "soldan" eleştiriler onu arabesk olmakla, gözyaşı muhalefeti yapmakla, duygu sömürüsü, hapisane edebiyatı ya da yoksulluk edebiyatı yapmakla itham etmiş ve bu da bir dışlama ilişkisine denk düşmüştür. Oysa politik müzik ile arabesk arasındaki eklemlenmeyi plebyenlik/plebyen tutum/kültür kavramları aracılığıyla tartışmaya çalışmak kent yoksullarının hissetme, anlamlandırma pratikleri üzerine "soldan" yeniden düşünme imkanını barındırmaktadır. Bu yanıyla da Ahmet Kaya "özgün" bir konumda bulunmaktadır.

Üçüncü gerekçe ise XIX. yüzyılın başından itibaren müziğin genel niteliklerinden biri haline gelen ticariliği ile ilgilidir. Türkiye'de politik müziğin

ticari boyutuna ilişkin bir akademik bilgiye ulaşamamıştır. Bu nedenle bu bilgi hala bir araya getirilmeye muhtaç olarak durmaktadır. Bu tezde ise Türkiye’de müzik piyasasının genel niteliklerine ilişkin bilgi ile politik müzik üzerine söylenenleri yan yana getirilmiş ve genel bir yönelim tespit edilmiştir. Bu konuda belirtilmesi gereken ilk önemli nokta Türkiye’de politik müziğin belirgin bir satış oranına sahip oluşudur. Ahmet Kaya bu açıdan öne çıkan isimlerden biridir. 2000 yılında hayatını kaybetmiş olmasına rağmen, bugün oluşturulan listelerde hala Türkiye’de en çok albüm satan isimleri arasında yer alabilmektedir¹. Ancak burada bu seçimin doğrudan satış rakamları nedeniyle yapılmadığını da belirtilmelidir. Satış eksenli bir seçim yapılmamasının iki nedeni bulunmaktadır: Birincisi Türkiye’de müzik piyasasının yapısı ile ilgilidir. İlgili bölümde de ifade etmeye çalışıldığı gibi korsan üretim ve kayıt sistemindeki sorunlar nedeniyle bandrol sistemine dayalı piyasa ölçeklerinin doğruluğundaki şüpheli durum söz konusudur. İkincisi ise radikal-alternatif medya ve politik müzik literatüründen yapılan uyarılardır. Şarkıları da birer radikal-alternatif iletişim mecrası olarak elen alan çalışmalar bu iletişim pratiklerinin ticari olmayan yaygınlaşma biçimlerinin önemini vurgulamakta ve ana akım medya üzerine yapılan çalışmalarda kolaylıkla yol gösterici olabilecek tiraj-reyting rakamları üzerinden bir tartışma yapmak konusunda ihtiyatlı yaklaşmaktadır. Politik müzik literatürünün önemli bir parçasını da şarkıların birlikte söyleme ve dinleme etkinlikleri yoluyla yaygınlaştığını vurgulamaktadır. Bu nedenle Ahmet Kaya en çok satan müzisyen olması bakımından değil, ancak politik müzik ile piyasa arasındaki ilişkiler açısından da temsil kapasitesine sahip olması bakımından yeğlenmiştir.

¹ <http://istanbulmusic.blogspot.com.tr/2011/03/turkish-music-stats.html> adresinden erişilen bilgiye göre Ahmet Kaya toplamda yirmi altı milyon albüm satışı ile Türkiye’nin en çok albüm satan yirmi sanatçısı listesinin beşinci sırasında yer almaktadır.

1980’li yıllarda, karşı-hegemonik olanın kültürel pratiklerini, anlamlandırma çabalarını ve duygulanımsal gerilimlerini Ahmet Kaya şarkıları aracılığıyla okumaya çalışan bu tez iki temel kabulle hareket etmektedir. Bunlardan ilki toplumsal hareketlerin, açtığı karşı-hegemonik alanın politik kurumlar, talep ve itirazların yanında karşı-kültürel pratiklere ve bu pratikleri sarmalayan duygulanımsal bir boyuta sahip olduğudur (Melluci: 1991, Klandermans: 1995, Goodwin: 2001, Jasper: 2002, Della Porta ve Diani: 2006, Tilly: 2008). Toplumsal muhalefet hareketleri ideolojik ve politik bağlılıkların yanı sıra katılımcılarının yaşam tarzlarını politikleştirmek, belli kültürel, ahlaki değer setlerini mevcut gündelik politik sorunlar etrafında harekete geçirmek üzere de örgütlenir. Hareketin kendi ideolojik konum alışıyla paralel olarak biçimlenen bir kolektif kimlik aracılığıyla da muhaliflerin duygu, değer ve anlam haritaları örtüşmekte ve ortaklaşmaktadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, işçi sınıfının öz-bilinçle iktidarı elde edeceği sürgit, birleştirici bir süreç anlamını taşıyan toplumsal hareket kavramı yüzyılın sonlarından itibaren proleterlerin yanı sıra çiftçileri, kadınları ve hak talebinde bulunan diğer kesimleri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Tilly, 2008: 20). Sıradan insanların oluşturduğu örgütlü gruplarca yürütülen, bilinçli, ortak ve görece devamlılık gösteren çabalar olan toplumsal hareketlerden bazıları olumlu gündemlere göre davranır ve komünlerden mahalle topluluklarına, özgürlük okullarına kadar mevcut çözüm yollarına yeni alternatifler getirmeyi denerler (Jasper, 2002: 29). “Ama çoğu, başkalarının, örgütlerin, eylemlerin ve inançların açıkça eleştirilmesi anlamına gelen protesto hareketine başvurur” ve istemedikleri şeyleri en kısa yoldan veya doğrudan değiştirmek yerine ki bu genellikle gelemeyebilir, yürürlükteki uygulamalarla ilgili hoşnutsuzluklarını, öfkelerini dile getirirler (Jasper, 2002: 29). Duygulanım

örüntüleri (insanlara, olaylara, nesnelere ve mekanlara yönelik olumlu gerekse olumsuz duygular) eylemciler işe başlamadan önce de vardır (Jasper, 2002: 172). Bu duygulanımlar protesto için yaygın hammaddelerdir ve eylemciler hep beraber, ahlaki, bilişsel ve duygusal tavırların örüntüsünü oluşturmak zorundadır (Jasper, 2002: 172). Toplumsal hareketlerde işleyen kültürel ve ahlaki süreçler, hareketin kendisini kurar ve varlığını sürdürdüğü alternatif çevrelerin her gün yeniden üretilmesi anlamına gelen kuluçka evresi olarak nitelenebilir (Melluci, 1991). Bu kuluçka evresiyle muhalefet ve direniş potansiyeli günlük yaşamın dokusuna işler. Bu çevrelerin çoğu faaliyetinin muhatabı devlet değil doğrudan hareketin üyeleri ya da yurttaşlardır ve kişinin hayatını nasıl yaşayacağı başlı başına bir ahlaki mesajla dönüşür (1991). Her iki duygu da bulunduğu koşullar tarafından şekillendirilse de, ilk baştaki duygular ontolojik güvenlik ya da iş ahlaki gibi mevcut çerçevelerden doğar ancak protesto hareketlerinin içinde yaratılan duygular sezgisel görüşleri ideolojilere ya da önerilere dönüştürecek şekilde işlemeye yönelik çoğunlukla açık çabalar (Jasper, 2002: 280). Bir kolektivite içinde yaratılan paylaşılmış duygular grup üyeleri tarafından bilinçli biçimde aynı anda hissedilir ve bu duyguların gücü, hep beraber dile getirilmelerinden, paylaşıldığının fark edilmesinden ve duyurulmasından gelir (Jasper, 2002: 281-282).

James Jasper'ın belirttiği gibi hareket kimliklerinin yaratılmasına yardımcı olan şey duyguların bu şekilde kolektif olarak dile getirilmesidir ve bu duygular dayanışmayı besleyen, bir hareketle özdeşleşmeyi sağlayan kilit kaynaklardır (2002: 282). Kolektif duygular, kolektif eylemin verdiği keyiften doğan hazlar yaratır; örneği kolektif bir hareketle ya da topluca söylenen bir şarkıda kendini kaybetmektir (2002: 282). Pek çok şekliyle şarkı söylemek ve dans etmek (ve yürüyüşlerden insan

zincirlerine kadar diğerk koordineli hareket biçimleri) büyük bir grubun belli bir koordinasyon ve birlik yakaladığı, kendi aralarında konuşan küçük grupları susturdukları ve dikkatleri topluca yoğunlaştırdıkları bir andır ve şarkı sözlerin kişinin kendini içeriden biri olarak hissetmesine yardımcı olan ortak bir bilgi biçimidir. Jasper'ın da belirttiği gibi şarkı söylemek ve dans etmek, ritüellerin yaratmada en başarılı olduğu kendini iyi hissetme haline katkıda bulunur; katılımcıların güçleri kadar kimliklerinin ve inançlarının tasdik edilmesi anlamına gelir ve bu ritüeller aracılığıyla kişi kendisinden daha büyük bir şeye katıldığını; tarihin bir parçası olduğunu; ahlaki olarak onaylandığını ya da gerçek bir gruba ait olduğunu hisseder.

Toplumsal hareketler üzerine tartışmalarda bir oydaşmaya işaret eden bu boyut, politik müzik üzerine yapılmış çalışmalar tarafından da onaylanmaktadır. Avrupa tarihi içindeki tüm sosyal ve politik hareketlerin çeşitli tarzlar içindeki müziği işe koştüğünü ve müzikal ortaklıklardan, hareket ve örgütlerin değişen sorunlarını görebileceğimizi söyleyen Vernon L. Lidtk'e göre kitlesel politik şarkıların sözleri ve müziklerinde cisimleşen sembolizm, hareketin duygusal ve entelektüel dokusu üzerine, basın açıklamaları, gazete yazıları ve parti programlarından çok daha fazla şey söyler (1985: 102)². Benzer biçimde ABD'de, 1900'lerin başında Wobblies olarak bilinen militan Dünya Endüstri İşçileri hareketi, grev gözcülüklerinde, cezaevlerinde, duruşmalarda, serbest kürsü eylemlerinde,

²Lidtk'e politik müzik üzerine yapılan çalışmaları üç öbekte toplamaktadır (1985: 102). Birincisi, folk uzmanları, etnomüzikologlar ve müzikologların aktarma, etkilenme ve yaratıcılık bulgularını müzikal bir bakış içinde düzenlemeleridir. Müzikologlar ve folk araştırmaları içinde daha küçük olan ikinci öbek ise modern politik şarkılar üzerinedir. Üçüncüsü ise sosyolojik ya da antropolojik soruşturma içinde şarkıların toplum, cemaat ya da gruplar için işlev ve kullanımlarına ilişkindir (1985: 102-103). Burada belirgin olan müziğin sosyal tarihini yazma kaygısıdır (1985: 103).

mitinglerde ve sendika salonlarında şarkılar söylediler; İç Savaş öncesinde güney plantasyonlarındaki köleler, ünlü ilahileri köleleri plantasyonlardan uzağa kaçırmaya teşvik etmek için kullandı. İlahiler, kölelere ne zaman kaçacaklarını söyledi, yer altı demiryollarıyla kuzey eyaletlerine ya da Kanada'ya nasıl kaçacaklarını tarif etti; özgürlüğe ulaşip yolculuklarını güvenle tamamlayanları kutladı ve bir yüzyıldan fazla zaman sonra “*We Shall Overcome*” binlerce Amerikalının 1950’ler ve 1960’larda süren sivil haklar mücadelesinde kurumsal şiddet ve nefretle yüzleşmesine yardım etti (Steward vd, 2001: 200-201). Böylesi geniş bir tarihe sahip olan politik şarkılar üzerine yürütülen tartışmaların merkezinde müziğin toplumsal hareketler içinde sahip olduğu işlev durmakta ve birinci işlevin ikna ve inandırmaya yaptığı katkı olduğu görülmektedir (Denisoff, 1968; Rodnitzky, 1969; Lidtke, 1985; Berger, 2000; Steward vd, 2001, Rosenthal, 2001). Meydan okuma ve abartıya şiiresel bir ehliyet veren şarkılar, yazıldığında ya da söylendiğinde inanılmaz ya da kabul edilemez bulunabilecek şeyleri iddia etme olanağı verir ve böylelikle toplumsal hareketlerin katılımcılarının öz-inancına (*self-persuasion*) katkıda bulunur (Steward vd., 2001: 201). Protestocular, birlikte ve önderleriyle şarkılar söylerken, basılı ya da elektronik bir materyalin pasif izleyicisi/okuyucu olmaktansa ikna sürecinin aktif katılımcısı haline gelir (Steward vd., 2001: 201). Pasif dinlemeden ziyade aktif katılım gerektiren protest şarkılar, belirli sosyo-politik hareketlerin ya da örgütlerin politik ideolojilerini güçlendirebilecekleri bir kültürel bağlam kurarak, protestonun duygusal ve entelektüel ifadesini oluşturur, dinleyicinin şarkının mesajını doğru biçimde anlamasını garanti altına alacak biçimde bir açık içerik işler (Berger, 2000: 58-59). Şarkılar, dinleyicileri hem duygusal hem de entelektüel olarak etkilediğinde bu işlevlerin her biri gerçekleşmiş olur ve bu nedenle protest şarkılar, güncel

durumlarda, aşikâr adaletsizlikleri, zulmü, öfkeyi ve/veya adaletsizliğin kurbanlarıyla duygudaşlığı ifade eden siyah-beyaz argümanlar kullanma eğilimindedir (Berger, 2000: 60). Şarkıların duygulara hitabı iki yolla ifade edilebilir (Berger, 2000: 60): İlki gerçekliğin bireysel görünümünün karşısına, gerçekliğin “biz”e nasıl görüldüğünü paylaşmaktır. Bazı şarkılar açıkça, şarkıcı, dinleyici ve adaletsizliğe uğrayan kurban arasında bağlantı kurar (Berger, 2000: 60). Aynı gemide olanların komünal sesini sunarlar ve hoşnutsuzluk duygusu yaratan durumlar karşısında, toplumsal harekete katılma çağrısı yaparak ve ortak problemlere “biz” duygusu üretecek kolektif öneriler sunarlar (Denisoff, 1970, akt. Berger, 2000: 60)³.

Ancak müzik ile politika arasındaki ilişkiye dair tartışma, toplumsal hareketlerin tarihi ile politik müziğin tarihinin paralel olduğunu söyleyen bu belirlemelerin çok daha öncesine dayanmaktadır. Politika ile müzik arasındaki ilişki antik bir tartışmadır⁴. Bu tartışma iktidara dönük bir tehdit algısını da kapsayacak

³Şarkıların kolektifin gerçekliğe bakışını ve duygusal tepkileri yansıtmaya olanaklı bir yapısı vardır, bu yapı ya birlikte söylemeye uygun düzenlemeler ya da “seslen ve yanıtla” (*call and response*) tarzı formlarla sağlanır (2000: 61). Şarkıların ağırlıkla kullandıkları gospel tarzı (kilise müziği/ilahi), hem “seslen ve yanıtla” stiliyle hem de birlikte söylemeyle dinleyicilerde, şarkı içinde, duygusal ve fiziksel bir bağ yaratır (2000: 61). Berger’e göre bu formların ikisi de, dinleyicinin şarkının mesajını anlamasının garantiye alınmasına yardım eder, bu aktivitelere katılan dinleyicilerin şarkıların sözlerini ezberlemesi gerekir (2000: 61).

⁴ Öncelikle belirtilmesi gereken Antik Yunan müziğinde şiirin önemidir. Antik Yunan’da şiir her zaman müzikle birlikte söylenmiştir dolayısıyla da şairler aynı zamanda müzisyenlerdir (Akan, 2012: 65). M.L. West “bugün, müzik ve müzikle ilgili melodi, armoni, senfoni, polifoni, orkestra, koro, ton, bariton, diaponon, kromatik, ritm, akort gibi onlarca müzik terimini borçlu olduğumuz eski Yunan’da kültür müzikle oluşmuştur. Muhtemelen başka hiçbir halk yoktur ki edebiyat ve sanatında müzik ve müzik etkinliklerine bu yoğunlukta yer verildin” demektedir (akt, Akan, 2012: 56). Müzik sözcüğü, eski Yunan dilindeki “*mouske tekhne*” (Musalar Sanatı) sözcüğünden türemiştir ve ilk kullanımına M.Ö. 700’lerde yaşadığı sanılan ozan Hesiodos’un eseri *Theogoria*’da rastlanır (2012: 56). Akan’ın aktarımıyla Musalar, yaradılışın nasıl olduğunu, müzikli şiirlerle anlatan Zeus’un kızlarıdır ve Eski Yunanlılar, baş tanrı Zeus’un, tanrıça Mnemosyne’den olan dokuz kızı Musaların bellekle (*mneme*) ilgili becerilerin sahibi olduklarına inanırlardı (2012: 56). “Grey’e göre, evreni yöneten armoni (uyum) yasalarını yansıtan müziğin, sanat ve bilimin, bu dokuz mitoloji tanrıçasından geldiği fikri eski bir inanca dayanmaktadır. Müzik ‘tanrıların dili’ olarak ele alınmıştır, o söz konusu tanrı da ... Apollon’dur (akt. Akan, 2012: 56).” Eski çağların en ünlü ozan ve müzisyenlerinden olan Orfeo ve Leino’nun babaları olan Apollon, Olympos’ta oturur ve lir çalan, dans edip şarkılar söyleyen Musaları seyredir. Apollon’un kardeşi Hermes liri, Hermes’in müziğe aşık çoban tanrısı oğlu Pan ise *syrinx* denen bir tür kavala karşılık gelen çalgıyı icad etmiştir (Akan, 2012: 69). Lir (*lyra*), Antik Yunan’da en yaygın kullanılan çalgıdır. Örneğin Platon’un eğitim sisteminde öğrenilmesi zorunludur ve ideal

biçimde Platon'dan bugüne sürmektedir⁵. Platon için müzik insan üzerindeki etkisini gücü nedeniyle bir tehdit algısı yaratmakta ve yasaklamalara tabi hale gelmektedir. Platon'a göre "çeşitlilik aşırılık doğurur, bedende ise hastalık; oysa müzikte sadelik ağırbaşlılık, beden eğitiminde ise sağlık verir (1980: 95)." Söz, makam ve ritimden oluşan şarkıda öncelikle makam ve ritmin sözlere uyumlu olması gerektiğini belirten Platon'a göre bu sözlerde "ağlaşmalara, inlemelere gereksinim yoktur". Yine makamlara ilişkin bir sınırlama önererek "erkekler şöyle dursun, akli başında olması gereken kadınlara bile yararsız" olan hüznü makamların ortadan kaldırılması gerektiğini söyleye filozof müzik usüllerindeki yeniliklere de kesin olarak karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkışın sebebi politik olanla müzik arasında kurduğu güçlü bağıdır. Platon'a göre müzik usulü hiçbir yerde devletin en temel yasalarına dokunmadan değiştirilemez (1980: 113-114).

devlette 13 yaşına gelen her çocuk lir çalmayı öğrenmek zorundadır (Akan, 2012). Müzik Antik Yunan'da eğitimin zorunlu bir parçası olmasının yanı sıra başka pek çok kamusal etkinliğin de parçasıdır. Bunlardan biri, görüş alışverişinde bulunmanın ve kamusal müzakerenin önemli alanlarından biri olan şölenlerdir. Symposion adı verilen ve davetlilerle yenilen akşam yemeğinden sonra şarap içilen, belirlenen bir konu üzerine tartışılan ve davetlilerin eğlenebilmeleri için profesyonel göstericilerin görevlendirildiği bu şölenlerde müzik icra edildiği bilinmektedir (Kınacı, 2012: 15). Kınacı, profesyonel müzisyenlerin görevlendirildiği bir diğer durumun ise savaşlar olduğunu ifade etmektedir (2012: 15). Vatan sevgisi ve cesareti konu alan şarkılarla askerleri yüreklendirme, ayrıca ordunun uygun adım yürümesi ve gemilerdeki kürekçilerin eş zamanlı kürek çekmesini sağlamak için müzik icra edilmiştir (2012: 15). Tıp ise müziğin kullanıldığı başka bir alandır: "Onlar, hastalığında tedavisinin de tanrı tarafından verildiğini düşünmüş, *paion* adlı şarkıları söyleyerek tıbbın tanrısı olduğuna inandıkları Apollon'dan dertlerine deva bulmasını istemişlerdir (2012: 16)." Dini ritüeller, savaşlar ve özel kutlamanın dışında, çok fazla işçinin çalıştığı büyük çaplı işlerde de yapılan işe ritm sağlaması amacıyla müzisyenlerin göreve çağrıldığı bilinmektedir (2012: 18). Cenaze merasimlerinde de müzik icra edildiği ve sadece enstrüman çalan sanatkarların değil aynı zamanda ağıt söyleyen müzisyenlerin ya da koroların da kiralandığı görülmektedir (2012: 18).

⁵ Müzikle politika ilişkisine dair tartışma Platon'la başlatılmakla birlikte antik felsefede müzik tartışması öncesine dayanmaktadır. "Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak istiyorsanız onun müziğine bakın" diyen Konfüçyus doğru müziğin devletin yönetilmesinde belirleyici olduğunu dile getirmiş ve üretilen müzikle toplumsal refah arasında bağ kurmuştur (Esgin, 2012, 159-160). Konfüçyusçu düşünceye göre duyguları arıtıp, bireyleri uyumlu kılmak işlevi müziğin topluma karşı birincil sorumluluğudur (Esgin, 2012, 159-160). Batı dünyasının ilk müzik teorisyeni olarak görülebilecek isim ise Pisagor'dur. Matematiksel kuralları seslere uygulayarak bir takım formüller geliştiren Pisagor gezegenlerin hareketleri sırasında sesler çıkardığını ve bu seslerin evrenin müziği olduğu öne sürmüştü, Pisagorcular evreni anlamının müziği anlamakla ilgili olduğunu çünkü bütün evrenin müzikal prensipler üzerine kurulu olduğunu iddia etmiştir ve Pisagorcuların müziği kozmolojiyle birleştirmelerinin etkisi Batı dünyasında yüzyıllarca sürmüştür (Aktaş, 2012: 48).

Tıpkı Batı felsefesi gibi Batı müzik geleneklerinin de köklerini Antik Yunan'dan aldığını söyleyen Jeremy Gilbert ve Ewan Pearson'a göre müziğin anlamı ve etkisi arasındaki ilişkinin problematik doğasının ele alındığı ilk metin olan *Devlet*'te mevcut olan tekinsiz bakış, Antik Yunan'dan günümüze denk süren bir eğilimi ifade etmektedir. Ancak politika ile müzik arasında kurulan bu ilişki tartışılırken kurucu bağlamın müziğin "ikna etkisi" olduğu görülmektedir. Bu nedenle de müziğin duygulanımsal boyutu derinleştirdiğine ilişkin tartışma "etki"yi açıklayan bir sonuç olarak görünmektedir. Bu genel eğilimin politik müzik üzerine yapılan tartışmalarda da belirgin öbek olduğu aktarılan belirlemelerden görülmektedir. Bu tezde politik müzik üzerine biriken bu literatürden belli düzeyde yararlanmanın yanında müzik politika ile ilişkisinde yalnızca "propagandif bir unsur" ya da etki yaratmada işlevsel bir aparat olarak değil toplumsal hareketleri sarmalayan anlamlandırma pratiklerinin anlaşılabilmesi, politik pratiği sarmalayan duygu hallerinin üzerine düşünmeyi sağlayacak bir metin olarak ele alınmıştır. Bu eğilim tezin ikinci kabulünü oluşturmaktadır. Jack Attali'nin ifade ettiği biçimiyle müzik "bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir anamnez, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızası"dır ve Attali bu nedenle müzik aracılığıyla düşünmeyi önermektedir (2005: 15). Çünkü, "titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşan müziksel tınının, bu ses dalgalarının fiziksel kendilikleri dışında" müzik olarak algılanabilmesi ve kullanılabilmesi bir toplumsal mutabakata bağlıdır (Erol, 2009: 15)⁶. Müzik toplumsal olarak anlam

⁶Sesin havadaki titreşimler olarak maddi bir şey olduğunu ifade eden Ömer Naci Soykan'a göre ses titreşim olarak kulağa dokunan maddi bir şey olması dolayısıyla onun algılanışı dokunma duyusuna benzer bir etki yaratır (2012: 30). Soykan'a göre bu dokunma düz anlamdadır ve bu nedenle de müzik en real sanattır (2012: 30). Örneğin, gene real bir sanat ürünü olan resim gözümüze dokunmaz ve

verilen ses kalıpları (Erol, 2009: 25)” olarak tanımlanınca bir toplumsal ve tarihsel dönemde, belli kültürel pratiklerin kavranması ve belli toplumsal kesimlerin tecrübe ufuklarının gözlenebilmesini sağlayacak bir mercek olarak işe koşulabilir hale gelmektedir⁷. Toplumsal mutabakat ve çatışmaların okunabileceği bir yüzey olarak müziğe ilişkin bu eleştirel ilgi⁸ içinden hareket ederek şarkıların birer siyasal iletişim ortamı olarak ele alınması mümkün olmaktadır. Buradan hareketle toplumsal hareketlerin kültürel ve duygulanımsal olanla sarmalanan karşı-hegemonik pratikleri müzik aracılığıyla gözden geçirilebilir hale gelmektedir.

resimle göz arasında bir mesafe vardır (2012: 30). Hangi türden olursa olsun sanat yapıtlarının görme ve işitme duyusuna dayalı olduğunu ifade eden Soykan, bunun dışında kalanların ancak bir zanaat ürünü olarak adlandırılabilceğini ifade etmektedir (2012: 30). Soykan’a göre dokunma, koklama ve tatmanın bedenle teması açıktır ve sesin de bedene dokunuyor olması, bu yolla işitilmesi müziğin maddi yönünü gösterir (2012: 30).

⁷ Tia DeNora, ilk müzik felsefecisi de sayılan Theodor Adorno’nun müzik üzerine çalışmış olmasını bu kabulde açıklamaktadır. Müzikal araştırmanın sorgu alanının bilginin felsefesi ve sosyolojisi, bilincin kültürel geçmişi, toplumsal bütünlüğün tarihi, tahakküm ve boyun eğmeyi kapsayan bir perspektife anahtar olması sebebiyle Adorno için müzik kritik önemdedir (2003: 3). Martin Jay’in de aktardığı gibi Adorno’ya göre müzik “her nerede dinleniyorsa, mümkün olan en açık biçimde günümüz toplumunun çelişki ve kusurlarını” özetlemektedir (2001: 188).

⁸ Perry Anderson, “eleştirel teori” kavramının iki ana kutup arasında salındığını saptamaktadır: Bunlardan ilki edebiyat teorisi ikincisi ise “daha az yaygın ama daha etkileyici ve polemiksel bir geleneğe sahip olan toplum teorisi”dir (1986: 14). Geleneksel olarak büyük harfle yazılan Eleştirel Teori, 1930’larda Frankfurt Okulu tarafından başlatılmış ve 1937’de Max Horkheimer tarafından sistemli hale getirilmiştir (1986: 16). Anderson’un sözünü ettiği bu sistemleştirme, Horkheimer’in “Geleneksel ve Eleştirel Kuram” makalesi aracılığıyla gerçekleşmiştir. Horkheimer bu makalede, kuramın, tarih dışı olarak temellendirilip bağımsızlaştırıldığında şeyleştirildiğini ve ideolojik bir kategori haline geldiğini söyleyerek eleştirel teorinin tarihselliğine vurgu yapmakta ve bu tarihsellik aracılığıyla da “varolanın olduğu gibi olmak zorunda olmadığı”na işaret etmektedir (2005). Anderson’un tarifıyla Batı Marksizminin görünümü –ki eleştirel yaklaşımları bu geniş yelpaze içinde konumlandırmak mümkün görünmektedir- “temel olarak Bolşevikler tarafından açılan 1917’deki ilk gedikten sonra, Kıta Avrupası’nda ileri kapitalizmin kalelerindeki işçi hareketlerinin ardı ardına gelen yenilgilerinin ürünüdür (1986: 20). Ekim Devriminin zaferi ve tecritinden sonra, iki dünya savaşı ve yenilgiye uğrayan işçi hareketlerinin oluşturduğu tarihsel koordinatlar içinde, 1918-1968 yılları arasında başta Almanya, İtalya ve Fransa olmak üzere, billurlaşan Marksist teori entelektüel odaklanma konusunda da değişime sahiptir (1986: 20-22). Yürütülen çalışmaların ağırlığı üst yapılar üzerine toplanırken araştırmaların başlıca konularını “devlet” ya da “hukuk” değil “kültür” oluşturmuştur (Anderson, 2004: 120). 1960’lı yılların sonundan itibaren, yükselen toplumsal hareketlerin de etkisiyle eleştirel teori yeni damarlar ve ilgi odaklarıyla beslenmiştir. Özellikle Britanya’da Marksist tarihçilik ve toplumsal tarih yazımının güçlenmesi, yine Anglo-Sakson dünyada Frankfurt Okulu çevresi ve Gramsci’nin yeniden okunması ile de zenginleşen kültür eleştirisi ve teorisi üzerine artan ilgi ve kurumsallaşan kültürel çalışmalar eğilimi, feminist hareketle bağı oldukça güçlü olan toplumsal cinsiyet çalışmaları, ilgilerini kültürel pratiklerin üretim süreçlerine kaydıran ekonomi politik çalışmaları bu damarlar arasında sayılabilir.

Çalışmanın birinci bölümünün ilk kısmı, Osmanlı İmparatorluğunun modernleşme adımlarına eşlik eden müzikal düzenlemelerden başlayarak geç Osmanlı ve erken cumhuriyet dönemlerinde hakim kültür paradigmasının müzikal alana müdahale biçimlerini ele almaktadır. Bu kısımda iktidarın müzikle ilişkilendirme, çatışma biçimleri tartışılmaya çalışılmıştır. Osmanlı modernleşmesiyle başlayan ve cumhuriyet döneminin batılılaşma paradigması etrafında şekillenen kültür politikalarının, müzikal gelenekler ve kurumlar üzerindeki tasarrufları, yasaklama ve inkâr girişimleri milli kültürün inşası süreci ile birlikte anlaşılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin “kopuş” fikri ile çerçevelenen tarih anlayışına paralel olarak Osmanlı geleneksel musikisinin inkârı, gayri milli ilan edilişi ve ortaya çıkan yokluğu gidermek üzere halk kültürü-müziğine başvurulmasının müzikal alana kaydettiği etkiler görünür kılınmak istenmiştir. Bu tartışmanın modernleşme/Batılılaşma süreci ile kültürel pratiklerin dönüştürülmesi arasındaki yakın ilişki dolayısıyla kurulduğu görülecektir. Çünkü “modernleşme, katmanlaşmış sistemin etnik-dinsel kimliklerinin yerine geçecek bir milli kültürün oluşturulmasını da gerekir kılar (Jusdanis, 1998: 79).” Modernleşmeyi, belli bir tarihselliğe ve bölgesel deneyime bağlayarak ele alan yaklaşım için Batı-dışı coğrafyalardaki, Batı’dan sonra modernleşen toplumlar modernliğe “geç kalmış”tır.⁹ Geç modernleşen ülkelerin milli kültürü inşa etme sürecinde milliyetçiliğin de yardımıyla, milletin kültürü milli çıkar ve ortak amaçların esinlediği, teksesli, türdeş bir organizma olarak resmedilir ve milletin inşa edilmesine katılan aracı yorum ve üretim süreçlerinin üzeri milletin geçmişi, şimdisini ve geleceğini anlatan bir örtü ile kaplanır (Jusdanis, 1998: 228).

⁹ Bu hakim yaklaşımın eleştirisi için bkz: Tilly, C., (2001), **Zor, Sermaye ve Avrupa Devletlerinin Oluşumu**, Ankara, İmge Kitabevi; Moore, B., (2003), **Diktatörlüğün ve Demokrasinin Tarihsel Kökenleri**, Ankara, İmge Kitabevi; Skocpol, T., (2004), **Devletler ve Toplumsal Devrimler**, Ankara, İmge Kitabevi.

Gecikmişlik endişesiyle yapılan zorlama modernleşirmenin getirdiği gerilimlerin telafi edici aracı olarak kültür, yıpratıcı karşıtlıklar arasında uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan rolü oynayarak millet inşa etme süreci içinde hem bir arena hem de bir araç olmasına rağmen, temel çatışmalar çözümlendikten sonra sahne arkasında kaybolmaya başlar ve böylece anlatılardan ve simgelerden oluşan milli ideoloji duygulara, inançlara ve ritüellere nüfuz ederek gündelik sağduyunun bir parçası haline gelir (1998: 229). Siyasal iktidar, kültürel olana nüfuz edip kültürel pratikleri kendi merkezine bağlayarak, algı, değer ve hazların düzenlenmesinden, giyim-kuşam gibi gündelik olana kadar pek çok toplumsal pratiği hegemonik olanın mecrası ve aracısı haline gelir. Partha Chatterjee, sömürge ülkelerdeki milliyetçi düşüncenin seyrini ele alırken bu geç kalmışlığı da hesaba katarak doğu tipi milliyetçilik ile batı tipi milliyetçiliği birbirinden ayırır (1996). Bu ayrıma göre İngiltere ve Fransa dışında kalan Batı Avrupa ülkelerinde bu iki ülkenin belirlediği standartlara göre bir ilerleme/uygarlaşma çizgisini kabul etmiş olmalarından kaynaklanan bir dezavantaj yaşamış olmalarına rağmen, belirlenen standartların gerektirdiği toplumsal donanımına sahip oldukları ve kendi kültürlerine uzak olmadığı duygusu vardır (1996: 14). Ancak doğu milliyetçiliği “şimdiye kadar kendilerine yabancı olan bir uygarlığa kısa süre önce giren ve eski kültürleri bu kozmopolit ve gittikçe egemen hale gelen standartlarca başarı ve mükemmelliğe uygun hale getirilmemiş halklar arasında” ortaya çıktığı için bu halklar kendi uluslarının geriliğini Batı Avrupa’nın gelişmiş ulusları tarafından konan belli evrensel standartlara göre ölçmüştür (1996: 14-15). Chatterjee’ye göre önemli olan bu standartların yabancı bir kültürden gelmesi ve ulusun miras alınan kültürünün ulusu o ilerleme standartlarına ulaştırmak için gerekli uyumlaştırıcı manivelayı

sağlayamadığı konusunda bir farkındalığa sebep olmasıdır, bu farkındalık nedeniyle doğu tipi milliyetçiliğe ulusu dönüştürmek için kültürel olarak “yeniden-donatmak” yönünde bir çaba eşlik etmiştir (1996: 15). Kültürel olarak “yeniden-donatmak” yabancı kültürü taklit ettiği durumda ulusun kendi kimliğini kaybetme tehlikesi doğacağından “ilerlemenin gereklerine uydurulmuş ama aynı zamanda kendi farkındalığını da koruyan bir ulusal kültürün yeniden canlandırılması” arayışı esas hale gelmiştir (1996: 15). Ancak bu yeniden-donatmak yönündeki çabası iki reddediş nedeniyle çelişkilidir. Bunlardan ilki, “taklit edilecek ve kendi standartları ile aşılacak olan yabancı müdahaleci ve egemenin reddi” diğeri ise “ilerlemeye engel görülen ve yine de kimlik işareti olarak kutsal kabul edilen atalardan kalma tarzların reddi”dir (1996: 15). “Değiştiren ‘Batı’ ile değişen ‘Doğu’nun nostaljik biçimde idealize edilmesinin yarattığı gerilimin Türkiye’de modernleşme sürecinin bunalımını kültürel alana kaydettiğini belirten Murat Belge’ye göre bu gerilimdeki temel sorunlardan biri batılılaşma karşısında yerli ile yabancıların birbirine karışması diğeri ise uluslararası niteliği nedeniyle Osmanlı’nın kültürel unsurlarının tek bir ulusal kökene indirgenememesidir (1983: 62-63). Reddedişler, yeni standartların saptanması ve bu gerilimin “yerli ve milli” hattında sabitlenmeye çalışılması müzikal düzenlemelerin de temel motivasyonu olmuştur. Müzik politikalarının da türdeş bir kökene indirgenemeyen Osmanlı geleneksel musikisinin reddi, medeniyetin standardı olarak işaretlenen Batı müziğinin gerekliliği ve gayri milli olanın tasfiyesinden boşalan haz alanını bu yeni standartlarla ancak milli bir içerikle doldurma çabasının seyri yani yerli, milli ve yabancı olanın tespiti ile oluşturulduğu görülecektir.

Çalışmanın 1980'lerin ortalarından itibaren karşı-hegemonik politikaların duygulanımsal boyutu ile ele almayı amaçlarken tartışmayı bu noktadan kurmuş olması birbirini beslediği düşünebilecek iki kuramsal uyarıyı dikkate alması nedeniyledir. Bunlardan ilki politik şarkıların söylendiği sınırlarla ilgilidir. Politik şarkıları bir karşı-hegemonik anlatı olarak ele alırken karşı-hegemonik olanın nasıl tanımlanacağı sorusuna yanıt verilmelidir. Tez bu soruya Antonio Gramsci'nin kapitalizmin ideolojik tahakkümünü sorgularken merkeze koyduğu hegemonya kavramını işe koşarak yanıt vermeyi denemektedir¹⁰. Yalnızca kapitalist Batı'nın hegemonik yapısını değil, SSCB'nin dünya işçi sınıfı mücadelesinin tarihe yazdığı mirasın da eleştirisini içeren kapsayıcı bir kültür tartışması için Gramsci'nin politik düzey ile kültür arasında dinamik bir süreç olarak kurduğu ilişki oldukça yol göstericidir.¹¹ Tony Bennet, Gramsci'ye dönmenin, kültür ve özellikle popüler kültür

¹⁰Gramsci'nin hegemonya kavramı, onun mevcut kapitalist formasyondaki güç ilişkilerinin uğraklarını ayırt etme çabasından türer. Gramsci'ye göre güç ilişkilerinin ayırt edilmesi gereken üç uğrağı vardır. İlki, insan iradesinden bağımsız ve fiziksel bilimlere değin sistemlerle ölçülebilen bir toplumsal güçler ilişkisidir (2010: 249). Bu temel konfigürasyon belli bir toplumda onun dönüşümü için gerekli ve yeterli koşulların mevcut olup olmadığını incelemeye imkan verir (2010: 249). İkinci uğrak ise, siyasal güçlerin ilişkisini içerir ve bunun anlamı "çeşitli toplumsal gruplarca ulaşılan türdeşlik, öz farkındalık ve örgütlülük düzeyinin değerlendirilmesidir (2010: 249). Gramsci'ye göre bu uğrakta kolektif siyasal bilinç değişik düzlemlerde analiz edilebilir ve birbirinden farklılaşabilir (2010: 249). Bu uğrağın ilk evresi ekonomik-korporatif düzlemdir: toplumsal grupların üyeleri arasında, mesleki birlikler ve türdeşliklerden dolayı örgütlenmeler söz konusudur. İkinci evrede ise toplumsal grubun bütün üyeleri arasında çıkar dayanışması bilinçli gelişir fakat bu dayanışma salt iktisadi alanda gerçekleşir. Üçüncü evre ise, en katışıksız siyasal evredir ve bu evrede daha önceden filizlenen ideolojiler partileşir bu partilerden biri ya da partiler ittifakı toplumsal alanın her yanına kendisini yayar (2010: 250). Sadece ekonomik ve siyasal ereklere birliği değil, aynı zamanda düşünsel ve moral bir birlik anlamına da gelen bu uğrak "etrafında büyük bir mücadelenin koptuğu bütün sorunları evrensel bir düzleme yerleştirir ve böylelikle temel bir toplumsal grubun bir dizi bağımlı grup üzerinde hegemonyasının kurulmasına sebep olur (2010: 252)." Gramsci'nin tespit ettiği üçüncü uğrak ise askeri güç ilişkileridir (2010: 252).

¹¹Susan Buck-Morss, iç savaş sırasında yarım milyon kişinin dahil olduğu bir kitle hareketi haline gelen *Proletkult* örgütlerinin "partinin sınırları dışında ve özerk hareket etmek istemeleri" ve *Proletkult* grupları içine sızmış avangard "fütürüst" sanat hareketleri nedeniyle Lenin'in de eleştirisine uğradığını hatırlatarak ve *Proletkult* dışında, doğrudan hükümetin sanat ve kültür alanındaki düzenlemelerini de dahil ederek, devrim öncesinde ve devrim sırasında Bolşeviklerle ülkedeki sanat akımları arasındaki ilişkinin gerilimini tartışmasının merkezine koymaktadır. *Proletkult* Rusya'da kurulan işçi sınıfı kültürü örgütleridir. Paslovsky, Rus komünizmi deneyiminin en ilgi çekici ürünlerinden birinin proleter kültürü yaratma hareketi olduğunu belirtmektedir (1921: 539). Proleter kültür sözcüklerinin birleştirilmesinden oluşan *Proletkult* adı, tam anlamıyla sınıf esasında bir kültür yaratmayı ve sınıfın yani proleterlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmeyi işaret etmektedir (1921:

çalışmalarında, kültürel formların, özcü bir sınıf aidiyetiyle belirlendiği ve kültürel ve ideolojik ilişkilere burjuvazi-işçi sınıfı karşıtlığı bağlamında itiraz edildiği iki temel yaklaşıma kapsamlı bir eleştiri olanağı sağladığını belirtmektedir (1986: xvi)¹².

539). Paslovsky, *Proletkult* hareketinin tüm eğitim ve sanat işlerinin bağlı olduğu Sovyet Hükümeti Eğitim İşleri Halk Komiseri Lunaçarsky'nin eski bir fikri olduğunu belirtir. Lunaçarsky, savaştan önce 1914 yılında Viyana'da toplanan Sosyalist Enternasyonal Kongresi'nde bu fikri ifade etmiş ve tartışılması için gündeme getirmiştir (1921: 540). Yüksek okullar da dahil olmak üzere bütün eğitim kurumlarının, siyasi aydınlatma çabalarının, basın-yayın organlarının, sanat ve edebiyat çalışmalarının bağlı olduğu Eğitim İşleri Halk Komiseri Lunaçarsky 1929 yılına kadar SSCB'nin kültür politikalarının belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Buck-Morss'un sözünü ettiği düzenlemelerden biri 12 Nisan 1918 tarihli, Lenin tarafından imzalanmış Cumhuriyet Anıtları Hakkında yayınlanan kararnamedir. Bu kararnamede "Çar ve uşaklarının onuruna yapılan ve tarihsel ya da sanatsal değeri olmayan anıtlar"ın buldukları meydan ve sokaklardan kaldırılıp, ambarlara taşınması ve başka işlerde kullanılması, ilk madde olarak yer almaktadır (Lenin, 1976: 245). Halk Eğitimi Komiserliği güzel sanatlar bölüm şefinin de katılacağı, Halk Eğitimi ve Devlet Mülkü Komiserlerinden oluşan özel bir komisyon, Moskova ve Petrograd sanat kurulları ile birlikte hangi anıtların kaldırılması gerektiğini karar bağlamakla yükümlü kılınmıştır (Lenin, 1976: 245). Aynı komisyon, "sanatçıları seferber etmek ve Rus sosyalist devriminin muzaffer günlerinin anısına yapılacak" anıtlarla ilgili büyük bir tasarım yarışması açmakla görevlendirilmiştir (1976: 245). Kararnamede, Halk Komiserleri Konseyi'nin, 1 Mayıs'a kadar anıtların kaldırılmış olmasını ve yerlerine halkın yargısına sunulmak üzere yenilerinin konmasını ve görevlendirilen komisyonun kentlerin 1 Mayıs için nasıl süsleneceğini hızlıca düzenlemesi, yazıtların, amblemlerin, sokak isimlerinin, armaların "devrimci Rusya'nın düşünce ve duygularını yansıtacak bir biçimde değiştirilmesine göz kulak olması"ni beklediği yazılmıştır (1976: 245). Buck-Morss'a göre, Lenin'in bu "anıtsal propaganda" planı ile tarihi kent mekanına yazan kamusal bir sanat doğmasını ve devrimin gündelik olanın fenomenler dünyasına girmesini beklemiştir (2004: 56). Yazara göre, Lenin'in fikrinin yenilikçi yanı milliyetçi bir sanat formunu sosyalist amaçlara uyarlamasıdır: "19. Yüzyılda anıt inşası kendi geçmişlerini kutlamanın ve yaratmanın bir aracı olarak ulus-devletlerin takıntısı haline gelmiş"ken, Lenin'in anıtları "uluslararası bir miras" çağrıştırmaktadır¹¹. Alçı ve betondan hızla yapılan heykeller yine hızla sökülen Çarlık dönemi heykellerinin yerine yerleştirilmiş ancak zaman darlığı ve malzeme kıtlığı demokratik bir avantaja dönüşmüştür (2004: 57). Geçici malzemelerle yapılan eserlerin bazıları, "bronz, granit ya da mermer gibi daha kalıcı malzemelere çevrilmeden önce halka eserin değeri hakkında kendi yargılarını belirtme hakkı" verilmiştir (2004: 57). Buck-Morss, bu düzenlemeleri, tarihin anlamının inşa edilmesi olarak okumaktadır: Kışlık Sarayın basılması ve hükümetin zorla devrilmesi eylemini meşrulaştıracak olan mercii dünya tarihidir. Yeni Çağın başladığı iddiası ve Ekim Devrimi, bu yüce bağlam içinde "sadece Batı'ya yetişmenin değil onu aşmanın, dünya-devrimci geleneğini en yüksek zirvesine çıkarmanın örneği olarak" anlamlandırılmaktadır (2004: 57).

¹² Bu iki temel yaklaşımın yapısalcılık ve kültürelcilik olduğunu ifade eden Bennett, popüler kültür üzerine çalışanların genellikle, onun ahlaki değerlere bozucu etkisini, estetik zayıflığını dillendirdiğini ya da Marksist yaklaşımlar içinde, hâkim ideolojiye tedarik sağlama rolünü açığa çıkarmayı hedefleyen olumsuz açıklamaların yapıldığını ve bu yaklaşımlar içinde, popüler kültür çalışmalarının karşıt bir pozisyon benimsemek ve ona muhalif olmak anlamına geldiğini kaydetmektedir (1986: xi). Yazara göre, bu bakış açısı, diğer kültürel türler ile özellikle "yüksek kültür"ü yer değiştirme ihtiyacı içindedir ve Marksist kümede yer alan kimi eğilimlerde özellikle Adorno, Herbert Marcuse ve Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerinde görülmektedir (1986: xi). Bennett, yapısalcılık perspektifinde popüler kültürün, insanlara rijit ve kanun benzeri düzenlemeler dikte eden ideolojik bir makine olarak ele alındığını, buna karşın kültürelcilerin ise madun sosyal gruplar ve sınıfların otantik ilgi ve değerlerinin ifadesi olarak popüler kültürün eleştirel olmayan bir romantiklikle değerlendirildiğini belirtmektedir (1986: xiii). Kültürelci kavramsallaştırma genellikle kültüre özcü bir bakışla sonuçlanmış ve bu bakış açısı bazı sınıf ve toplumsal cinsiyet çalışmalarında somutlanmıştır örneğin, erkek kültürünün uzağında dondurucuya konmuş gibi korunabilen kadın kültürlerinden söz edilmiş ya

Gramsci'nin genel bakışında popüler kültür ne insanların kültürel onay alanı ya da insanların kendilerini gerçekleştirdiği alandır; ne burjuva ideolojisinin su katılmamış taşıyıcısı ya da insanların otantik kültürün ve kendi uyanış potansiyellerinin tam anlamıyla kötü adamların ya da lekesiz kahramanların alanı değildir (1986: xv). Aksine hegemonya mücadelesinin aşamalarının alanı olan popüler kültür, hegemonyayı kazanmış yönetici sınıfın girişimleriyle ve bu çabaya karşıtlığın biçimleriyle yapılır ve basitçe hakim ideolojiyle tutarlı, kitle kültürü dayatması olmadığı gibi kendiliğinden karşıt kültürlerden de meydana gelmez, daha ziyade ikisi arasındaki olumsuzlamanın alanıdır (1986: xv-xvi). Bu alanda özellikle popüler kültürün farklı türleri/typleri hakim, madun ve karşıt kültürel ve ideolojik değerler ve unsurlar farklı dizilimlerle karışık olarak bulunmaktadır (1986: xvi). Gramsci'de kültürel ve ideolojik unsurların hareketli kombinasyonu farklı sınıf konumlarından türetilmiştir ve bu sınıf konumları ancak geçici ve belli tarihsel konjonktürlerde devam eden burjuva değerlerine, ihtiyaçlarına ve hedeflerine bağlanmıştır (Bennett, 1986: xv). Bunun madun sınıfların davranış ve bilinçlerindeki açık görünümü yönetici sınıf değerlerinin üretilmesidir. Fakat değer sistemleri süreci farklı varoluşsal durumlarda gerekli adaptasyonlar sayesinde modifiye edilmiştir ve madun sınıflar bu nedenle yönetici sınıf değerlerinin olumsuzlanmış tasvirlerini (*negotiated version*) takip ederken ideolojik hegemonya yapıları muhalif değerleri birleştirip dönüştürerek tam etkileriyle çalışmasını önler (1986: xv).

Popüler kültürün karşıt basınçlarla ve eğilimlerle güç ilişkilerinin paylaşıldığı alan olarak ele alınması yalnızca teorik değil politik ilgiler gereği de önemlidir. Eric

da işçi sınıfının, kapitalist toplumun kültürel üretim formlarına karşı bağımsızlık sahibi otantik sesi, popüler kültür içinde aranmıştır (1986: xii).

Hobsbawm'ın saptadığı gibi, Gramsci'nin politik düzeyi belirttik kılan vurgusu aynı zamanda kapitalizmi hem sosyalizme dönüştürme stratejisi açısından hem de sosyalist toplumların gelişmesi açısından pratik bir meseledir (2012: 19). Gramsci'de kapitalizmi yıkma ve sosyalizmi inşa etme mücadelesi, işçi sınıfını ve partisini potansiyel bir egemen sınıfa dönüştürecek mücadele, yani hegemonya mücadelesi, içinde, iktidarın devrinden önce bile, geliştirecek yeni toplumun unsurlarının inşa edildiği bir süreçtir (2012: 25). Buradaki süreklilik yalnızca burjuva demokratik ülkelerdeki stratejiyi etkileyen bir mesele değil aynı zamanda yapılan “devrim ile tam olarak neyin dönüştürüldüğü ve neyin, neden ve nasıl muhafaza edildiği sorularını gündeme getirerek devrimin bir halkın geçmiş tarihinin hem gerçekleştirilmesi hem de olumsuzlanması olduğunu” göstermektedir (2012: 28). Bu belirlemeye göre insan toplumlarına ait süreklilik ve birliktelik ekonomik tahakküm ve iktidar mekanizmalarından daha fazlasını barındırmaktadır: İnsan toplumları “sınıf çatışmaları sonucu yarılmalara uğradığı zaman bile belli bir birlikteliğe sahiptirler” ve “bu çatışmaların somut biçimlerini” bunlardan aldıkları belli ülkeler ve toplumlar çerçevesi içinde geliştirirler (2012: 28).

Bu gerekliliği onaylayan ikinci bir uyarı da politik kamusal alanların biçimlenişine ilişkin tartışmalardır. Özbek, kamusal alan, kültür ve tecrübe kavramları arasında ve bunlar aracılığıyla yürüttüğü tartışmaya bir karşılaşma alanı olarak politik kamusal alanın aynı zamanda, bir kültürel ve ideolojik mücadele arenası olduğunu saptayarak başlamaktadır (2004: 444)¹³. Çünkü Özbek'in Raymond

¹³ Meral Özbek, Benjamin'in “kapitalist endüstrileşme süreçlerinin sanat ve teknik ilişkisinde yarattığı köklü değişikliğin izini 1930'ların film teknolojisinde sürerken, meta üretimi altındaki kitlesel iletişim araçlarının özgürleşimci potansiyellerini araştırdığı ve sanatın politikleşmesi konusunda kritik önem taşıyan *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* (TOYSY) metni ile “Benjamin'in tüm düşünsel serüveninin odağında yer alan ve merkezi bir yorum ipliği oluşturan” “tecrübe kuramı” arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir (2000: 129). Benjamin'in bu metninde ortaya

Williams'a atıfla ifade ettiği gibi “her yerde kültür, insanlar arasındaki temel ayrımları oluşturan sınıf olgusunun kendini ifade etme tarzlarından biridir (2004: 444).” Bu saptamadan hareket eden yaklaşım içinde kamusalılık “sadece eleştirel akıl

koyduğu pozitif momentleri aynı tecrübe kuramının ürünü olarak görmek gerektiğini belirten Özbek, aynı kavramın, Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavrayışından ayrıldığı makas olarak işaretlemektedir (2000: 128-129). Benjamin, yeniden üretilebilirlik koşullarında sanat eserinin konumu, fotoğraf ve sinema örnekleri üzerinden tartıştığı metni, kapitalist üretim ilişkilerinin –alt yapıya oranla daha yavaş olmakla birlikte- üstyapıdaki köklü değişimi gerçekleştirdiğini ve kültürün bütün alanlarında geçerlilik kazandığını tespit ederek başlamaktadır (2004: 51). Geçerli üretim koşulları altındaki sanatın gelişme eğilimleriyle ilgili, yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve giz gibi eskiden kalma bir takım kavramları saf dışı etmiştir (2004: 51). Benjamin'e göre, bu kavramların denetimsiz uygulanması “olgular dağarcığının faşist doğrultuda işlenmesi sonucuna götürür” buna karşılık “bu kavramlar, sanat politikası alanında istemlerin dile getirilebilmesine elverişlidir” (2004: 51).” Benjamin'in burada kurduğu iki olasılık bu metnin temel eksenini oluşturan politikanın estetize edilmesi ve estetiğin politikleşmesine tekabül etmektedir. Metin içinde yeri gelince tekrar değinileceği gibi politikanın estetize edilmesi kitleleri faşizme sürüklerken komünizm buna estetiğin politikleşmesiyle yanıt verir (2004: 79). Benjamin'e göre, “önce teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden üretim, örneğin fotoğrafı gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından, objektive saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir (2004: 54).” “İkinci olarak teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konulara getirebilir. Herşeyden önce ister fotoğraf olsun, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır, bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir (2004: 54).” Benjamin'in plak örneğinde gösterdiği gibi, müziğin kayıt yoluyla yeniden üretimi müzikal esere erişebilmek için belli zamanda belli bir mekânda bulunma zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Müzikal eserler yeniden üretimin eserin icra edilmesi anlamına gelmektedir. Ancak, tekniğin olanaklarının yeniden üretim sürecine dahil olmasıyla bu ilişkinin değiştiğini görmek mümkündür. İlk olarak partiyon basımlarının gerçekleşmeye başlaması bu süreci dönüşüme uğratmıştır. Basılı partiyonların erişilebilir hale gelmesi eserlerin besteciden deyim yerindeyse bağımsızlaşması sonucunu doğurmuştur. Müzikal eserler bu yolla dünyanın pek çok yerinden, bestecisinden uzakta ve ondan bağımsız olarak seslendirilebilmiştir. Müzikte partiyon satışının başlamasının, müziğin ticarete konu oluşunun ilk adımı olduğunu da hatırlamak gerekir. Kısacası, partiyon basımı, müziğin meta haline gelişinin de, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirliğinin de başlangıcı oluşturmaktadır. Bu başlangıcı tamamlayan ise müzikal kayıtların mümkün hale gelmesini sağlayan teknolojinin yaygınlaşmasıdır. Plak, kaset, compactdisk gibi teknik gelişmelerle biçim değiştirmekle birlikte müzik kaydedilebilir ve bu yolla yeniden üretilebilir olduğu andan itibaren kayıt endüstrisi/piyasası tarafından sıkıca denetlenebilir hale gelmiştir. Müziğin kayıtlar yoluyla yeniden üretilmesinin onun performatif yanını zayıflatmış ileri sürmek mümkündür. Bu zayıflatma etkisinin, Benjamin'in ifadesiyle yeniden üretimin “şimdi ve buradalığı” parçalanmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Dinleyicinin önce besteciyle ardından icracıyla yanyanalığını gerektiren performans koşulu ortadan kalkmış görünmektedir. Bu durumun politik müziğe erişim açısından avantaj sağladığını da düşünmek mümkündür. İçsel hedefleri bakımından yoksullara ve madun toplumsal kesimlere hitap etmeye çalışan toplumsal hareketlerin önemli retoriksel araçlarından biri olarak düşünülebilecek politik şarkıların kayıtlar yoluyla dolaşımının artması, belli bir zamanda belli bir yerde bir araya gelmesi daha zor olanların ulaşmasını kolaylaştırdığı düşünülebilir. Ancak diğer yandan politik müziğin, ikna kapasitesini artıran en önemli faktörlerden birinin de performatif niteliği ve özellikle de “birlikte söyleme” pratiği olduğu da ve “birradalığın” ortadan kalkışının bu pratiği aşındırdığı da dikkate alınmalıdır.

yürütme, bilgi, norm, kural ve prosedür içeren toplumsal düzenlemelerin ürünü değildir, bu biçimiyle kamusallık:

“aynı zamanda ortak duyuşsal algılama, ifade, duygu, beğeni, boyun eğiş, itiraz, isyan, çatışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimlerine dayanır. Kamusalılık sadece kültürel medya dediğimiz ortamlar aracılığıyla kurulmaz; gündelik etkileşim mekanizmaları ve yaşam pratikleri içindeki çok sayıdaki karşılaşmanın; çeşitli ihtiyaçlar, çıkarlar, emek kapasiteleri ve motivasyonlara dayanan, belirli ortak yaşam kurma ve sürdürme alışkanlıkları, yatkınlıkları ve arayışları içeren iletişim biçimleri ve pratiklerin ürünüdür (2004: 445).”

Karşı kamusalığa dayanan bir kültür politikası, ne soyut evrensellik idealleri üzerine, ne de özselci, kimlikçi topluluk nosyonlarına dayandırılabilir: “Bunun yerine, mevcut kamusal alanların karmaşık dinamiklerini, bunların küresel ve yerel parametreleri iç içe geçirmesini, karma ve kararsız yapıları, toplumsal ve kolektif tecrübeyi örgütlemeye ve bozmaya ilişkin özgül tarzlarını anlamak ve eylemlilik, dayanışma ve ortak bir geleceğin kurulması için kullanmak üzere, boşluk ve örtüşme noktalarını kavramak gerekir (2004: 177).”

Popüler kültürün, hegemonik olan ile karşı hegemonik olanın karşılaştığı, birbirini dönüştürdüğü, çeşitli eklemlenme dizileri ile yeniden kurulan bir alan olması sebebi ile karşı-hegemonik anlatıların okunabilmesi için hegemonik olanın genel eğilimlerinin dikkate alınması; karşı-hegemonik anlatıların hegemonik olanın hangi unsurlarını içerdiği, hangi unsurlarına direndiği, hangi unsurlarını, nasıl dönüşüme uğrattığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu gereklilik nedeniyle, Türkiye’de toplumsal hareketlerin içinden ya da yakın kıyısından; hareketler adına ya da hareketler tarafından söylenen şarkıların anlaşılabilmesi çabası hegemonik kültür politikalarının müzikal alan üzerindeki tasarruflarına ilişkin tartışmalarla

başlatılmıştır. Bu başlangıç noktası Ahmet Kaya şarkılarının taşıdığı türsel mirasın anlaşılabilmesini de kolaylaştırmıştır. Ahmet Kaya ismi ile anılan “devrimci arabesk”, “sol arabesk” gibi tanımlamaların ele alınabilmesi ve yine müziğini tanımlayabilmek üzere kullanılan “özgün” sıfatının anlaşılabilmesi açısından hegemonik kültür politikalarının müzikal alana müdahalelerinin sonuçları, müzik piyasası ve başta arabesk olmak üzere popüler müzikal türlere ilişkin tartışmalar yol gösterici olmuştur.

Birinci bölümün ikinci kısmında ise 1960’ların sonundan 1980’e kadar Türkiye’de politik müziğin genel görünümü çizilmeye çalışılmıştır. Bu kısımda 1968’den itibaren kabaran toplumsal muhalefete eşlik eden ses evreni müzikal geleneklerle ilişki kurma biçimleri ve mücadele içinde şekillenen yeni müzikal biçimler gözden geçirilmiştir. Bu kısımda iki hattın belirginleştiği görülecektir. İlki türküler aracılığıyla toplumsal muhalefeti halk kültürüne bağlayan rotadır. Bu rota geleneksel isyan anlatılarının, kahramanlık öyküleri ve direniş hatıralarının türküler aracılığıyla güncellenip toplumsal muhalefetin kendini bir isyancı tarih ve geleneğe bağladığı güzergâhı çizmektedir. Gerek geleneksel ozanlık kurumu içinden gelerek toplumsal muhalefetin politik çizgisine yerleşen halk ozanları gerekse repertuarını bu geleneğin türküleri ile oluşturan kentli ozanlar/müzisyenler aracılığıyla kurulan bu hat 1980’e kadar Türkiye’deki politik müzik alanına rengini veren eğilimi de temsil etmektedir. Diğer patika ise 1960’ların ortalarından itibaren dünyada yükselen toplumsal muhalefetin müzikal tınılarını taşıyan, dünyadaki politik müzik pratiği ile ilişki kuran müzisyenlerce oluşturulmuştur. Bu patika bir yandan özellikle gençlik hareketlerinin müzikal dilinde belirgin bir aksanı temsil eden rock’n roll ile yerli türlerin eklenmesi ile geliştirilen bir çabayı barındırmaktadır. Dolayısıyla birinci

güzergahla arasında köprüler kurulduğu görülecektir. Son olarak bu kısımda politik müziğin birlikte söylemeye dayalı performatif yanına türsel olarak uygun olması sebebiyle toplumsal muhalefetin müzikal tarihinde oldukça önemli bir yeri olan marşlar ele alınmıştır.

1960'ların sonundan 1980'e kadar Türkiye'de politik müziğin genel görünümünün ortaya konması Ahmet Kaya'nın beslendiği müzikal kaynakları işaretleyebilmeyi de mümkün kılmıştır. Böylece öncelikle Türkiye'de siyasal iktidarın ve kayıt piyasasının müzikal alanı etkileme biçimleri ardından bu etkileri de hesaba katarak politik müzik alanının belirgin yönelimleri açığa çıkarılmış ve Ahmet Kaya'nın şarkılarını söylediği dönemde, bu şarkılar aracılığıyla toplumsal muhalefetin anlam ve duygu haritasını çizmeye çalışırken bu yönelimler dikkate alınmıştır. Pierre Bourdieu'nun alanların mantığına ilişkin belirlemeleri de böyle bir ilişkiselliğin gerekliliğini işaretlemektedir. Bourdieu alanı "konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı" olarak tanımlamaktadır (2014: 81). Bourdieu'ya göre, "bu konumlar, varoluşları kendilerini işgal edenlere, eyleyicilere ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler açısından farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla [*situs*], ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeme vb.) nesnel olarak tanımlanır (2014: 82)." Bir alanın incelenmesi ise birbirine bağlı üç uğrak içermektedir: İlk olarak alanın konumu iktidar alanına göre çözümlenmeli böylece alanın işgal altındaki konumu görülmelidir (2014: 90). "İkinci olarak, bu alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki bağlantıların nesnel yapısı kurulmalıdır (2014: 90)." Bourdieu'nun saptadığı üçüncü uğrak ise eyleyicilerin habitusu, yani belirli toplumsal ve iktisadi

koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemlerinin çözümlenmesidir (2014: 90). Eyleyiciler, “alanda toplumsal olarak etkin ve hareketli olarak kurulurlar; çünkü orada etki yaratmak, etkili olmak için gerekli özelliklere sahiptirler ve tekilliklerini, özgürlüklerini, tikel dünya görüşlerinin ve alana bakışlarının kurulduğu konumlar olarak bakış açılarının ne olduğunu daha iyi anlamak için, dahil oldukları alanın bilgisinden yola çıkılmalıdır (2014: 93).”

Çalışmanın Ahmet Kaya Şarkılarında 1980 Sonrasının Kültürel ve Politik İklimi başlıklı ikinci bölümü geçmiş, şimdi ve geleceği anlamlandırma biçimlerini açığa çıkarmaya çalışan üç alt başlıktan oluşmaktadır. Geçmişten Gelen Direnişin Sesi başlığında, Ahmet Kaya'nın kendini iliştiirdiği tarihsel ardyöre resmedilmeye çalışılmıştır. Bu çaba Kaya'nın şarkı sözlerinde başvurduğu tarihsel kaynakların gözden geçirilmesi yoluyla ilerlemiş ve iki boyutta ele alınmıştır. İlki toplumsal çatışma ve mücadelelerin uzak geçmişini güncelleyen ve ağırlıkla tarihsel kişi ve durumlara gönderme yapan şarkılar, ikincisi ise yakın geçmişe giden ve daha çok darbe öncesinin toplumsal mücadelesi ile birlikte düşünölebilecek olan kişisel mücadele tecrübesinin aktarımını sağlayan şarkılardır. “Bugün”ün Hakikatının Ezgisi başlığında ise şarkılarda şimdinin, içinde bulunulan “an”ın nasıl anlamlandırıldığı, bu “an”a hangi duygu durumları ve tecrübelerin kaydedildiği görölmeye çalışılmıştır. Şarkıların “şimdi”sinin iki gerilim hattında kurulduğu görölecektir. Bunlardan biri darbe sonrasındaki zor koşullarının, baskı, şiddet ve kapatılmanın dile geldiği, baskı ve şiddetle baş etme, bu koşullar altında kendini tanımlama ve varetme yollarını ve bu yollardaki duygusal gerilimlerin aktarıldığı şarkılardır. İkinci gerilim hattı ise ağırlıkla kent yoksullarının anlam dünyası içinden seslenen, yoksulluk ama daha

belirgin olarak yoksunluk hallerinin yarattığı çatışma ve geri çekilmeleri ifade eden şarkılardır. Geleceğe Söylenen Şarkılar başlığı altında ise Kaya'nın toplumsal mücadeleye katılım çağrısı olarak değerlendirilebilecek, gelecek ve kurtuluş vaadi içeren şarkıları ele alınmıştır. Bu şarkılar da iki belirgin öbekte toplanmaktadır. İlkinde anılan gelecek vaadi ve kurtuluş umudu genelleştirilmişken ikinci öbek ağırlıklı Kürt Sorunu etrafında bir repertuara denk düşmektedir.

Şarkılar ele alınırken politik şarkıları birer retoriksel ortam olarak değerlendiren ve şarkı sözlerini retorik analizinin olanaklarıyla çözümleyen akademik hattan yardım alınmıştır. Elizabeth Kizer'in işaret ettiği bu hat retorik tartışmalarının Aristoteles'e dayanan temel ayrımlarını kabul etmekte ancak birer retoriksel ortam olarak şarkıların doğasından kaynaklanan özellikleri çalışmalara dahil etmektedir (1983) . Kendini kurma, konumunu belirginleştirme ve kendini açma biçimlerine yani şarkıların “ethos”una ve retorun tutunduğu, kışkırttığı ya da dönüştürmeye çalıştığı duygu hallerine bakan “pathos”u öne çıkaran bu hat; argümantasyon ve verilere dayanan, politik mantığı serilmemeye çalışan siyasal iletişim ortamları üzerine çalışmalar ile şarkılar arasındaki farkı da görünür kılmaya olanak sağlamaktadır. Ancak burada Aristoteles'in temel ayrımının ayaklarından biri olan “logos” görünmez hale gelmektedir. Yöntemsel bir araç olarak eleştirel retorik analizinin önerdiği bu anlama biçiminden sınırlı biçimde yararlanılmıştır. İlk olarak retorik analizinin konuşan/söyleyen/retor'un ifadelerini değil dinleyicinin konumunu belirginleştirilmesi ve konuşmayı konuşmacı ve dinleyici arasındaki tanımlanabilir ilişki etrafında ele almasına ilişkin bir sınırlılık söz konusudur. Bu sınırlılık tezde dinleyen kişi/gruplara özgü alılmama ve anlamlandırma çalışması yapılmamasından kaynaklanmıştır. Şarkıların kayıtlı eserlerden seçilmiş olması ve kayıtları edinenlerin

tespit edilebilmesinin zorluğunu da içeren bu sınırlılık, kendi içinde sınıfsal, kültürel, etnik-mezhepsel, bölgesel benzerlik gösteren dinleyici gruplarının şarkılarla kurduğu ilişkideki benzerlik ya da farkların görülememesi sonucunu getirmiştir. Ancak, Ahmet Kaya şarkılarını yeğleme gerekçelerini sıralarken ifade etmeye çalışıldığı gibi bu şarkıların ulaştığı bir toplumsal tabana da işaret edilmiştir. Kent yoksulları, “gecekondulular”, toplumsal hareketler içinde, yakınındaki alt-orta sınıflar olarak çizilen bu hattın genişliğinin yarattığı muğlaklığı giderebilmek için tarihsel-sosyolojik bir arkaplan örülmeye çalışılmıştır. Böylece eleştirel teori içinde kalarak ve izin verdiği yöntemsel esneklikten yararlanarak kültürel-politik anlatı olan şarkılara, kendine dönen ve kapanan birer metin olarak bakma halinden uzaklaşmaya çalışılmış ve politik ortam, toplumsal dinamikler ve kültürel iklim içinde bir bağlam kurulmaya çalışılmıştır.

Şarkıların dolaştığı anlam evreninin anlaşılabilmesi, bu evrende çizilen duygu hatlarının takip edilebilmesi için kolektif duygular üzerine yürütülen tartışmalara başvurulmuştur. Şarkı sözlerinde dile gelen zulüm, yas, acı, korku, yoksunluk, aşk ve umut bu duyguların toplumsallığına ilişkin tartışmaları biriktiren literatürün yardımıyla ele alınmıştır. Kolektif duygulara ilişkin literatürün çizdiği harita yardımıyla şarkıların duygu evreninde yol alırken, şarkıların söylediği dönemin kültürel pratiklerine dair tartışmalar da göz önünde bulundurulmuştur. Böylelikle birer politik anlatı olarak okunabileceği ileri sürülmüş olan bu şarkılar belli bir tarihsel ve kültürel bağlam içine yerleştirilmeye çalışılmıştır.



I. BÖLÜM

1980'Lİ YILLARA KADAR MÜZİKAL ALANIN GENEL GÖRÜNÜMÜ

1. "GEÇ KALMIŞ" MODERNLİĞİN SES EVRENİ

1.1. OSMANLI MUSİKİSİNİN REDDİ VE MÜZİKAL ALANDA KURUMSAL TASFİYELER

1.1.1. Meşk Halkasının Kopuşu: Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Dönüşüm

Kültürel geleneklerin Batılı biçim ve türler uğruna terk edilmesi sürecinin, Osmanlı'nın Batılılaşma/modernleşme hamlesi olan Tanzimat ile başlaması ve Cumhuriyet'in kültür politikalarının öncüllerini barındırması nedeniyle müzikal alanın düzenlenişine ilişkin girişim ve tartışmaları Geç Osmanlı'dan itibaren izlemek gerekmektedir. Çünkü Cumhuriyetin ilanı ile belirginleşen müzikte Batılılaşma konumu, Tanzimat'tan itibaren devam eden yenileşme/Garplılaşma kararının belli bir gelişme aşamasına tekabül etmektedir (Aksoy, 1985: 1212).

Batı musikisiyle teması XVI. yüzyıla kadar gitmekle birlikte bu ilişkinin rastlantısallıktan kurtularak, kararlı bir yönelişe girmesi XIX. yüzyıl başında, II. Mahmut döneminde gerçekleşmiştir (Aksoy, 1985: 1212)¹⁴. II. Mahmut'un 1826'da

¹⁴ Bülent Aksoy, Osmanlılar'ın Batı musikisiyle, bale, bale-pantomim, opera gibi gösteri ve sahne sanatları aracılığıyla başlayan ilk temaslarının XVI. yüzyıl ortasına dek geri gittiğini belirtmektedir. 1524'te İtalyan devletleri arasında sağlanan barış antlaşmasını kutlamak üzere İstanbul'daki İtalyanların yaptığı şenliklerde yer alan ve Türklerin de oyuncu ve seyirci olarak katıldığı bale gösterisini, 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I. François'in teşekkür amacıyla gönderdiği hediyelerden biri olan orkestranın sarayda verdiği üç konseri, 1582 yazında III. Murat döneminde yoksul çocukların sünnetinde yer verilen bale ve bale-pantomim gösterilerini hatırlatan Aksoy, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa'ya gönderilen elçilerin gittikleri operalar hakkındaki izlenimlerini sefaretnamelerine yazarak saray çevresine ulaştırdıklarını, 1794'te Nizam-ı Cedit birliklerinin günlük talimlerinde kullanılmak üzere Fransız subaylarının girişimiyle bir boru-trampet

Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhane'yi de kapatması, geleneksel musikinin temel kurumlarından birinin yok olması anlamına gelmiştir. Nota ile, yani yazılı olarak değil, meşk yoluyla aktarılan Osmanlı musikisi; Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhanelerde öğretilen ve icra edilen bir gelenektir (Tanrıkorur, 2011: 15-17). Esas olarak taklit ve tekrar üzerine kurulu olan *meşk*, talebelere kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen eseri, usulüyle birlikte hafızaya alma eğitimidir (Behar, 1993: 12). “Müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir (Behar, 1993: 13). Osmanlı musikisinin geleneksel eğitim yöntemi meşk olmakla birlikte notasyon üzerine çalışmalar da söz konusudur. İmparatorluğun coğrafi ve siyasi sınırları içinde çeşitli nota yazım türleri doğmuş ve uygulanmıştır (Popescu-Judet, 2007: 19)¹⁵. Müzikte kurumsal düzenlemeler ve tasfiyelerle belirginleşen batılılaşma girişimlerinden söz etmeden önce notasyon sistemine geçişi de göz önünde bulundurmak gerekir. Osmanlı musikisinde notasyonu; alanın kendi içinde modern toplumsal dünyaya doğru meyleden bir dönüşüm olarak değerlendirmek

takımı kurulduğunu ve nihayet 1797'de Topkapı Sarayı'nda padişah huzurunda opera sahnelendiğini aktarmaktadır (1985: 1213).

¹⁵ En eski nota türü Eski Yunan nota yazım biçiminin bir yorumu olan Arapların harf notası modelidir, bunu kendi musiki kültürüne uyarlayan biçimiyle Türk harf notası, ardından Bizans ve Ermeni nota sistemleri izlemiştir (Popescu-Judet, 2007: 19). XIX. yüzyılın ilk yarısında Hamparsum'un icat ettiği nota sistemi ile Hrisantos'un düzenlediği yeni Bizans notası ortaya çıkmıştır (Popescu-Judet, 2007: 49). Ermeni Kilisesi hanendesi olan Baba Hamparsum, başlangıçta eski Ermeni Kilise ilahilerini yeniden kazanmak amacıyla, ortaçağ Ermeni notasına dayanarak yeni bir nota sistemi geliştirmiş ve bu sistem kilise dışına çıkararak Türk musikicilerince benimsenmiş ve en iyi nota yazım sistemi olarak kabul edilmiştir (Popescu-Judet, 2007: 50). Bir yüzyıldan uzun süre Hamparsum sistemi kullanılmış ve nota derlemeleri hazırlanmış hatta birçok Mevlevi dervişi, Hamparsum notası öğrenerek din ve din-dışı eserleri bu yöntemle notaya almıştır (Popescu, 2007: 50). Kolay ve kullanışlı bir sistem olduğu ifade edilen Hamparsum notasyonunun eleştiriler doğrultusunda geliştirecekken Baba Hamparsum hayatını kaybetmiş, Yeghia M. Tsntsesian Batı musiki ilkelerine göre sistemi yeniden düzenlemiş, yüzyılın sonuna doğru İstanbullu Ermeni matbaacı Havhannes Mühendisyan, Hamparsum notası için dizgi kalıpları yaptırarak bu yöntemle yazılan notaların basılmasını sağlamıştır (Popescu-Judet, 2007: 5051). 1650'den XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı musikisinde Batı notası hiç görülmemişken bu dönemden sonra giderek yaygınlaşmış ve eserler porteli notayla yazılıp basılmaya başlamıştır (Popescu-Judet, 2007: 53). Notacı Hacı Emin Efendi 1876'da ilk defa fasıl külliyatları ve yaprak notaları yayımlamıştır (Popescu-Judet, 2007: 53).

mümkündür. Çünkü müziğin yazıya geçirilmesi, modern toplumsal pratiklerin bir parçası olarak, XV. yüzyıldan itibaren gelişen standartlaşma eğilimin sonucunda yaygınlaşmıştır. “Yaratıcıların titiz biçimde eğitilmesini”, “dinleyicilerin sistematik olarak öğrenmesini” ve aynı zamanda müziğin piyasa tarafından seçilmesini sağlayan standartlaşma eğilimi, müziği temsil biçimine dönüştürürken, doğaçlama yapmayı daha az mümkün kılmış, eserlerin kaydedilmesinde hafızanın rolü azalmış, müzik oyundan ve mekandan ayrılarak besteci olmadan icra edilebilir hale gelmiştir (Attali, 2005: 51). Müzik kompozisyonunu inceleyebilir, işlenebilir, uzunluk ve genişlik, biçim ve içerik bakımından genişletilebilir hale getiren nota yazımı, sözlü kültür dünyasından yazılı kültür dünyasına geçiş anlamında da modernleşme sürecinin müzikte yarattığı dönüşüme denk düşmektedir¹⁶. Osmanlı musikisinin yazıya geçirilmesinin yaygınlaşması da tekrar, fiziksel biraradalık, aracılanmamış aktarım ve hafızada tutma gibi geleneğin esasını oluşturan ve sözlü kültür dünyasının bir parçası olan yöntemlerin modern kaydetme yöntemleriyle yer değiştirmesi olarak değerlendirilmelidir.

Mehterhanenin kapatılması, sadece savaş ve yürüyüş havaları çalmayıp, zengin repertuarı ve geniş saz kadrosuyla, hemen her tören, şenlik ve düğünde yer alan, dünyanın en eski askeri topluluklarından birinin dağılması anlamına gelmiştir (Aksoy, 1985: 1214)¹⁷. Beste yapan, ney üfleyen, tambur çalan bir padişah olan II.

¹⁶ Sözlü ve yazılı kültür dünyaları üzerine ayrıntılı tartışma için bkz: Sanders, B., (2010), **Öküzün A’sı**, Ayrıntı Yay., İstanbul; Ong, W.J., (2014), **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Metis Yay., İstanbul; Draaisma, D., (2007), **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Metis Yay., İstanbul; Köker, E., (2005), **Kitapta Kurutulmuş Çiçekler**, Ankara, Dipnot Yayınları

¹⁷ Savaşlarda çalınan Mehter havalarının dışında, özellikle İstanbul’da, namaz vakitleri ve resmi görüşme/gelişmelerde, bayram, hanım sultanların doğum yapmaları gibi önemli olaylarda vurulan nevbet ile gündelik yaşama sızmış ve askeri ve dini fonksiyonun yanında kentin kültürel dokusuna da sızmıştır (Tanrıkorur, 2011: 23). Fatih Sultan Mehmet, devletin resmi mehterlerinin ulaşamadığı yerlerde günde üç kez nevbet vurulmasını yasa ile kesinleştirmiştir ve bu görevi saray mehterbaşına tabi olan esnaf mehterleri icra etmiştir (Vural, 2013: 94).

Mahmut döneminde, bir yandan sarayda fasıllar sürerken diğer yanda Mehteran yerine 1828’de Guiseppe Donizetti tarafından kurulan Mızıkayı Hümayun ile Batı müziği resmen ses evrenine dâhil edilmiştir. Aksoy’a göre biri eskiye ve Doğuya diğeri yeniye ve Batıya dönük bu iki konum dönemin atmosferini yansıtması bakımından önemlidir: Biri “asıl sevilen”, inceliklerine varılan ve “duygunun gereği” iken diğeri öğrenilmesi, sevilmesi, “ulaşılması” gereken bir tür olarak “aklın gereği”dir (1985: 1217). Aksoy’a göre bu durum, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak aydınlarının yaşadığı çelişkilerin uç verdiği zamanı işaret etmektedir (1985: 1217)¹⁸.

Tanzimat’tan itibaren sistematik olarak devam eden Garplılışma çabaları, bir yandan Batı musikisinin öğrenilmesi ve yaygınlaştırılması için atılan adımları içerirken, diğer yandan geleneksel olanla bağları koparmaya dönük tavrın bir sonucu olarak Osmanlı musikisinin inkârını getirmiştir.

Cumhuriyet döneminde, ulusal kültürün dışına atılan Osmanlı musikisinin kurumsal olarak tasfiyesinde biri dolaylı diğeri dorudan iki etken saymak mümkündür. Bunlardan ilki, doğrudan müzikal alanı düzenlemek amacıyla olmasa da, etkili sonuçlar yaratan bazı Cumhuriyet devrimleridir (Ayas, 2014: 115-122)¹⁹.

1925 yılında “Tekke ve Zaviyeler ile Türbelerin Seddine ve Türbedarlar ile Bazı

¹⁸ Cumhuriyet döneminden aktarılan anekdotlar bu gerilimin sürdüğünü göstermektedir. Yunus Nadi Bey, radyodaki alaturka yasağı nedeniyle Mustafa Kemal’e serzenişte bulunduğunda şu cevabı almıştır: “Ben de hoşlanmıyorum, fakat inkılâp yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakârlıklara katlanmak mecburiyetindedir (akt. Cantek, 2008: 202).”

¹⁹ Saltanat ve hilafetin kaldırılmasıyla kararlı bir rotaya giren Osmanlı mirasının reddi, müzikal alanda, Ayas’ın ifadesiyle, trajikomik sonuçlar yaratabilmiştir. Örneğin, sultanîyegâh makamının adı Milli Yegâh olarak değiştirilmiş ve 1930’lu yıllarda yayımlanan dergilerde bu makamda yazılmış tüm şarkılar verilen yeni adla yer bulmuştur (2014: 116). Dil Devrimi ile Arapça ve Farsça eğitimin kaldırılması, saz repertuarına da sahip olmakla birlikte önemli ölçüde söz müziği olan Osmanlı Musikisinde usullerde değişiklik yaratmış; aruz vezni ile usuller arasındaki ilişkinin yarattığı prozodi anlayışı terk edilmek zorunda kalmıştır (2014: 120). Tek heceye tek nota şeklindeki yeni prozodi anlayışı bestelerin basitleşmesine ve standartlaşmasına neden olmuştur (2014: 120). Ayrıca güftelerin dilinin “eski” nedeniyle devralınan repertuar “irtica” ile ilişkilendirilmiştir (2014: 120). Osmanlı musikinin irtica ile ilişkilendirilmesinin başka bir gerekçesi de tekkelerde üretilmesine ilişkindir. Yukarı da aktarıldığı gibi tekke musikisi Osmanlı müzikal evreninin önemli bir parçasını teşkil etmektedir ve Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ise bu geleneğin önemli bir damarı tamamen kesilmiştir.

Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun”un kabul edilmesiyle Mevlevihanelerin kapatılması, Osmanlı musikisinin son geleneksel kurumunun da ortadan kalkmasına neden olmuştur. XIX. yüzyılın sonunda Şark müziği nazariyatını bilen üç kişinin Yenikapı, Galata ve Bahariye Mevlevihanelerinin postlarında oturan üç Mevlevi şeyhi olduğunu aktaran Ayas, kapatılmayla birlikte nazariyat, aktarım ve icra merkezinin yok olduğunu ifade etmektedir (2014: 117). Zaten kapatılmış olan Mehterhane ve Enderun²⁰ ve 1925’te kapatılan Mevlevihaneler ile Osmanlı musikisinin bütün geleneksel kurumları ortadan kalkmıştır. İnşa edilen yeni kurumların kapısı ise –belli dönemlerde- bu musiki geleneğine kapatılmıştır. Konservatuarlarda Şark musikisi eğitiminin kaldırılması ve radyoda yayınlanmasının yasaklanması dışarıda bırakmanın iki doğrudan hamlesidir.

II. Meşrutiyet döneminde kurulan *Dar-ül-elhan*, alaturka ve alafranga müzik türlerine ilişkin çalışmalar yapan müzik okuludur²¹. I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla alafranga bölümü kapatılmış, “Türk musikisinin çöküşünü önlemek, musiki zevkini yaygınlaştırmak ve klasik eserlerin aslına uygun olarak tespit etmek göreviyle” alaturka bölümü bir süre daha devam etse de, savaş koşulları nedeniyle, 1916’da kapatılmıştır (Paçacı, 1994: 48). 1923’te “Avrupa konservatuvarları gibi asri bir müessese olarak vücut bulması için” İstanbul Valisi’nin isteği ile tekrar açılacak, repertuar oluşturma, derleme nota yayını ve Şark ve Garp Şubelerinin ortak konserleriyle yoğun bir faaliyet içine girmiştir (Paçacı, 1994: 50-52). Ancak 1926’da

²⁰ Enderun’daki musiki eğitimi ise saray ve çevresindeki müzik icrası yanında bestekâr ve icracıların korunması ve musiki geleneğinin devamı açısından önem taşımaktadır. 1363’te kurulan ve II. Murat döneminde musiki dersleri eklenen Enderun 1833’te II. Mahmut tarafından kapatılmıştır (Tanrıkorur, 2011: 30). Öne çıkan Osmanlı Musikicilerinin yetiştiği ve ders verdiği Enderun musiki mektebinin kapatılmasından sonra 1914’te *Darü’l Elhan*’ın açılışına dek müzik okulu ortadan kalkmıştır.

²¹ “Nağmeler evi” anlamına gelen *Dar-ül-elhan*, II. Meşrutiyet yıllarında *Dar-ül-bedayi*’nin müzik kolu olarak açılmış olan ilk müzik okuludur. Ayrıntılı bilgi için bkz, Paçacı, G., (1994), *Dar-ül-elhan ve Türk Musikisinin Gelişimi, Tarih ve Toplum, Sayı121, s.48-55*

Maarif vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulan Sanayi-i Nefise Encümeni'nin çalışmaları sonucunda Türk musikisi eğitimi kaldırılmış ve kurum İstanbul Belediye Konservatuarı olmuştur (Paçacı, 1994: 55). Böylelikle geleneksel musiki okulsuz kalmıştır. Bu okulsuz kalış nazariyat ve aktarım sürecini kesintiye uğrattırırken, radyo yayın yasağı da icrayı zorlaştırmıştır.

1930'ların başından itibaren, milli seçkinler, müzik yayınlarının çokluğu nedeniyle radyonun bir "müzik kutusu"na dönüşmesini eleştirirken aynı zamanda yayımlanan müziğin²² de "utanç verici" olduğundan söz etmeye başlamıştır (Ahıska, 2005: 123). Alaturka müziğin istenmeyen etkileri konusunda yoğunlaşan eleştiriler, milli kimlik konusunda açılan geniş bir tartışma alanının içine yerleşerek, Bizanslı ve Doğulu ancak Türk olmayan bir müzik konusundaki Gökalpçi yorumu güçlendirmiştir (Ahıska, 2005: 123). 1930'larda bu müziğin "alkolizme yakalanmış" olduğu, "cinsi hevesleri harekete geçirdiği", "feryadını" dinlemenin utanç verici olduğu yorumları gazeteler aracılığıyla devam ederken tartışma İçişleri Bakanı'nın Millet Meclisi'ndeki konuşmasına dek uzanmıştır²³. Bu tartışmalar 1934 yılında yapılan Musiki İnkılâbı'na yön vermiştir. Nitekim 1 Kasım 1934'te, Mustafa Kemal,

²²Ahıska'ya göre, 1927-1936 arasında genel olarak müzik ağırlıklı olan ve hem "Türk" hem de "Batı" müziğine aşağı yukarı denk oranlarda yer veren İstanbul ve Ankara Radyoları arasındaki en temel fark yayımlanan müziğin üretimine ilişkindir (2005: 113). İstanbul Radyosu'ndaki müzik yayını bir yandan radyo için özel olarak örgütlenmiş müzik orkestraları ve topluluklarıyla yürütülürken bir yandan da Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses gibi dönemin ünlü sesleri radyodan dinlenmiş, kentteki müzisyenler ve eğlence hayatıyla yakın ilişkiler kurulmuştur ancak Ankara Radyosu'nun müzik programlarının çoğu *Riyaseticumhur Müzik Takımı* adındaki devlet tarafından resmi olarak örgütlenmiş hem Batı hem de Türk Müziği çalan bando tarafından üretilmiştir (2005: 113-114).

²³ *Hakimiyet-i Milliye* gazetesi yazarlarından biri Alaturka müzik için şöyle yazmıştır: "zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... sesin en ciyaklısından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar neler ne bangırtılar dinlemedik" (akt, Ahıska, 2005: 124). Peyami Safa'nın *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan ve Yeni Adam dergisinde alıntılanan yazısında ise bu müzik alkoliklikle suçlanmaktadır: "bunlarda bir yayık ağız şivesi, bir kapıp koyverme, bir serdengeçilik, bir patavatsızlık, bir hayvanlık, bir şey var"dır (akt, Ahıska, 2005: 124). İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Kanunu"nun Millet Meclisi'ndeki görüşmeleri sırasında radyo müzik yayınlarına ilişkin şöyle konuşmuştur: "Şarkılar kahvelerden çıkıp, radyolara, plaklara intikal ettikten sonra devletin vazifesinin daha büyük olması lazım gelmiştir. ... Bizim bazı alaturka şarkıları dinlemek için kulakların çok nasırlaşmış olması lazımdır. Hele şimdi, cinsi hevesleri tahrike çalışmayan şarkılar nadir iştiliyor. ..." (akt, Kocabaşoğlu, 1980: 90)

meclisi açarken yaptığı konuşmada “ulusun yeni değişikliğine ölçü”nün müzik olduğu belirtmiş ve var olan müziği “yüz ağartacak” değerde bulmadığını vurgulamıştır (akt. Ahıska, 2005: 127). Mustafa Kemal’e göre, “(u)lusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (akt, Ahıska, 2005: 127).” M. Kemal’in bu konuşmasının ardından radyoda alaturka müzik yayını kaldırılmıştır²⁴. Yasak boyunca, henüz Türk müziği ile halk müziği arasındaki ayrım muğlak olduğundan bazı halk türküleri radyodan yayınlanmış ve 1936 yılında yasak kalkmıştır.

Alaturkanın okullardan ve radyodan kovulduğu devirde, bu musikinin başlıca sığınağı gazinolar olmuştur (Ayas, 2014: 314; Tekelioğlu, 2006: 122). Devletin müzik politikaları gereği resmi destekten yoksun kalan geleneksel musikinin, eğlence piyasası ile daha güçlü bağlar kurduğu ve varlığını bu piyasa içinde devam ettirdiği görülmektedir. Piyasa içindeki bu konum, müzik sektörü ve popüler türler kısmında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.1.2. Mazinin “Yenik” Sesine Veda: Batılılaşma İstikametinde Alaturkanın Reddi

Tek parti yönetiminin kurumsallaşma ve “bütün güçleri tek elde toplama” anlayışı doğrultusunda, 1930’larda, devletin kültür politikalarındaki düzenleyici ve

²⁴ Kocabaşoğlu, bu yasaklama biçimi ve yasağın kapsamına ilişkin farklı görüşler olduğunu ifade etmektedir (1980: 92). Olayı gazetelerden aktaran *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisi şu şekilde anlatmaktadır: “Dahiliye Vekaleti bugün Büyük Millet Meclisi’nde Gazi Hazretlerinin alaturka musikisi hakkındaki irşatlarından ilham alarak, bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikisinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniği ile bestelenmiş musiki parçalarının Garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir (akt, Kocabaşoğlu, 1980: 92).

yönlendirici tutumu en üst noktaya varmıştır (Üstel, 1994: 52). “Kimlik” ve “aidiyet” oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir anlam atfedilerek bir inkılabın konusu haline getirilmesinin iki belirgin sonucu olmuştur: İlki, alaturka-alafranga çatışmasının ikincisi lehine çözüme kavuşması; diğeri ise müzik siyasasına ilişkin sorunların, basın ve yayın organlarında büyük bir artış gösteren haber ve makaleler aracılığıyla popülerize edilmesidir (1994: 53)²⁵.

Telsiz dergisi, 1927 yılında müzik otoritelerine çeşitli sorular sorarak alaturka-alafranga tartışmasına sayfalarını açmış ve varılan sonuç üç kümede toplanmıştır: İlki tek ve biricik müziğin Batı müziği olduğu, Türk müziğinin terk edilmesi gerektiği; ikincisi Türk müziğinin yeterli olduğu; üçüncüsü ise Batı müziğinin tüm araçlarından yararlanılarak Türk müziğinin iyileştirilmesi gerektiğidir (Kocabaşoğlu, 1980; 81-82). Radyo çevrelerinde yıllarca süren bu tartışmada kimi zaman ilk kimi zaman ikinci görüş güçlenmiş ancak en çok savunulan hep üçüncüsü olmuştur (Kocabaşoğlu, 1980: 82). Hakim hale gelen bu görüş, “Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk elli yılının resmi müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiş olan (Behar, 2008: 271) Gökalpçi yaklaşımı yansıtmaktadır. Gökalp’in katı

²⁵ Müzik içinde süregiden bu tartışmanın alafranga lehine çözülmüş olması, Batı ile kurulan ilişkideki zihniyet değişimi olarak da ele alınabilir. Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren, politik gerilim ve arayışların bir yansıması olarak, edebiyat ve popüler kültür alanında karşımıza çıkan bu tartışmada alafranga, kendi olmaktan çıkmayı işaret eden bir tehlike figürü olarak belirmektedir. “Alafranga, züppe, şık, sivilize, asri, sosyetik, snop, bobstil olarak anılmış ve bu nitelermeler popüler bir hoşnutsuzluğu dile getirmiştir (Deren, 2009: 386).” Deren alafrangahğın eleştirisini, toplumsa alt ve üst tabakadan muhafazakar kesimlerin yerlilik karşısındaki ortak tutumları ve gizli toplumsal denetim mekanizmaları olarak görülebileceğini belirtmektedir (2009: 386). “Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönen züppenin hikayesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikayesidir (Gürbilek, 2014: 55).” Ancak Gürbilek, edebiyat aracılığıyla karşımıza çıkan alafranga/züppe tip figüründe bu ulusal endişenin cinsel endişeyle iç içe geçtiğini saptamaktadır (2014: 55). Züppe figürler hem yerel-ulusal kimliği yitirme, bir “ödünç şahsiyet”e dönüşme korkusunu hem de ödünç cinsiyete dönüşme/kadınlaşma endişesinin telaşını yansıtmaktadır (2014: 56). Fethedilecek Batı karşısındaki iktidar kaybetme hali, alafranga züppenin efemine tavırlarında, süslü halinde ve yeni kılığında yansıtılmaktadır. Cumhuriyetle birlikte, yenilgiyi temsil eden bir metafor olarak alafrangalık anlam kayması yaşayarak asriliği ifade edip yeğlenir hale gelmesi, modernleşmenin bedeni (kılık-kıyafet zorunlulukları), gündelik yaşamı, sosyalleşme ve eğlenme alışkanlıklarını yeniden düzenleyerek Batılılaşma yolunda kararlılığını gösterdiği söylenebilir.

müzik programı, ortaya çıkan tartışmalara rağmen, Cumhuriyet dönemi müzik politikasının belkemiğini oluşturmuş ve içerdiği ön yargılar, müzik türlerine *a priori* olarak yüklediği olumlu ve olumsuz değer yargıları, Cumhuriyetle birlikte egemen olan kültürel ve ideolojik örüntünün bir parçası haline gelmiştir (Behar, 1985: 1227).

Alana dönük düzenlemelerde stratejik bir rol oynayan Gökalpçi müzik politikası, sosyolojik görüşlerinin temelini oluşturan hars/medeniyet ayrımına dayanmaktadır.

Gökalp'in itirazı da XIX. yüzyıldan beri süregelen köken tartışmasının bir sonucu olarak alaturka musikinin ulusal bir nitelik taşımadığıdır (Aksoy, 1987: 105). Şark musikisi, Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır, yabancıdır ve bu nedenle milli musikiye dahil edilemez. Yaygın biçimde tanınması oldukça geç döneme denk geldiği halde, medeniyetin bir parçası olarak Batı müziği yerli sayılırken, Osmanlı musikisinin yabancı ilan edilmesi, Tanıl Bora'nın, Türk kimliğinin kuruluşuna ilişkin tartışması ile anlaşılır hale gelmektedir. Bora, Türk milli kimliğinin öteki imgesinin "mazi" olduğunu saptamaktadır (2003: 41-42)²⁶. Kimliğin öteki imgesinin somut kalıbı "Eski Türkiye" yani Osmanlı olunca eski kimliğe dair yeni bir tasavvur oluşturulmuştur (2003: 41). "Bu yeni 'eski kimlik'

²⁶"Mazi"nin bir öteki imge olarak kurulması ve milli kimliğin sınırlarının belirlenmesinde bu "eskiden kopuş" fikrinin tayin edici oluşu hakim politikayı yansıtmakla birlikte, yine Bora tarafından hatırlatıldığı gibi, bu modernlik deneyimine eleştirel bir mesafeden bakan muhafazakar yaklaşımların "mazi" özlemi hatırlatılmaktadır (Bora, Onaran, 2009: 234-260). Nostalji, geçmiş hasreti, muhafazakarlık için karine teşkil etmekte ve geçmiş "modernizmin değişim dinamiği ve bu dinamiğin yol açtığı tahribat karşısında geleneğin, otantiğin, Asl'ın referansı olarak önem arz etmektedir (2009: 235). "Sadece bir geçmiş özlemi değil, aynı zamanda 'seçilmiş özel geleneklerin ve kültürel öğelerin ön plana çıkarıldığı, muhafazakar siyasetin nüvesini ele veren bir alan olarak" kurumsal ve kültürel devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturmak için idealdir (2009: 236-237). Yukarıda da ifade edildiği gibi maziden her alanda radikal bir kopuşu hedefleyen Türk İnkılabı, muhafazakar yönelimlerin süreklilik arayışını güçlendirmiştir (2009: 244-245). Otuzlu yılların ikinci yarısından itibaren yeni rejime yönelik sınırlı eleştiriler, II. Dünya Savaşı ve çok partili demokrasi sürecinde farklı kimlik ve anlayışların temelini oluşturmuş ve "bu eleştirel çerçeve kabaca modernizm/kapitalizm öncesi topluma duyulan nostalji ve kültürel bir kapitalizm eleştirisine" dayanmıştır (Cantek, 2009: 645).

tasavvurunda Osmanlı, ‘Türk’ cevherini baskı altında tutarak rüştünü engelleyen ‘heyula’ olarak algılanır (2003: 42).” “İslamın en azından onun son yüz yıldaki yozlaşmış, donuklaşmış sayılan uygulamasının Araplara özgülmesi” de kuruluş döneminin özelliklerinden biridir ve bununla bağlantılı olarak da “dinin yanında dilde, edebiyatta, müzikte ve kültürel hayatta da birçok biçim ve üslup özelliği Arap (ve Acem) etkisi taşıdığı için tasfiye edilmeye çalışılmıştır (2003: 43). Resmi söylemde, müziğin Türklüğü ile ilgili hassasiyet müzikal alanda bir hiyerarşi kurmayı sağlamış, müziğin saflığı Türklüğü ile tarif edilerek Osmanlı müziği “gayrı-Türk” olarak damgalanmış ve kozmopolit niteliği ile ötekileştirilmiştir (Ayas, 2014: 169). “Köken olarak Bizans müziğine bağlanan Osmanlı müziğinin, icracıları açısından da Ermeni, Rum ve Yahudi bestekarları örnek gösterilerek Türklükle ilgisi olmadığı iddia edilmiştir (Ayas, 2014: 105).” “Şark musikisi”ni savunanlar “mürteci” sayılırken ileri-geri, bilimsel-bilimsiz, modern-geleneksel ikilikleri, Doğu-Batı sınıflandırması içinden bu tartışma ile müzikal alana taşınmıştır (Ayas, 2014: 173-176). Örneğin, İsmail Hakkı Baltacıoğlu musikiyi şöyle tanımlamaktadır: “Musiki deyince, bizim mahalle mekteplerinde okutulan ilahilerimizi, oturduğu yerde kımıldatmayan, bağırtan, güftesiyle bestesiyle, bütün varlığı ile daha küçük yaşta iken ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, çocukların kalbini ölümle mezarda titreten sakat musikiyi anlamayınız, canlı, hareketli, ahlaki, medeni musikiyi kastediyorum (akt, Ayas, 2014: 178).”

Batı musikisi medeni olanla özdeşleşince Hasan Ali Yücel’in sözleriyle, “udu atıp orgu almak” bilimin ve tekniğin gereği haline gelmekte, Batı müziği “en ileri teknik ve en ileri metodu almak” anlamını taşımaktadır (Ayas, 2014: 172). Müziğin dahi “bilim ve teknik” gereklilikler üzerinden ele alınması modernlik deneyiminin

temel nitelikleriyle ilgilidir. Levent Köker, Kemalizmin Jön Türk ideolojisinden devraldığı düşünsel mirasın en önemi ilk ögesinin –H. Ali Yücel’in de sözlerinden çıkarsayabileceğimiz gibi- pozitivism olduğunu belirtmektedir (2004: 222). Bilim ve teknoloji Kemalizmin “muasır medeniyet” idealinin asli ögesi olarak karşımıza çıkar ve taşıdığı pozitivist boyutla bazı genel ve özel sonuçlar yaratır (2004: 222). Kültürel düzeydeki sonucu “boş inançlara dayalı dinsel dünya görüşünün egemen olduğu bir topluma ‘hayatta en hakiki mürşit(in) ilim’ olduğunu öğretmek anlamını taşımaktadır (2004: 222). Bu nedenle de laiklik yalnızca siyasal boyutla değil “maarifin, ailenin, ekonomik hayatın, hatta muaşeret, kıyafet ve sairenin değişmez din ölçütlerinden ayrılarak zamanın ve hayatın zaruretlerine uyma zorunluluğu” olarak pozitivist bir anlayış doğrultusunda şekillenmiştir (2004: 224). Dinsel olan temelinde örgütlenmiş, hedeflenen çağdaşlığın uzağında olan “eski kimlik/Doğu” ile ve bunun parçası olan kültürel pratiklerle mesafelenme çabasını okurken bu etken de dahil edilmelidir. Buradan bakıldığında “bilim ve tekniğin gereği olarak” Batı müziği karşısında, “tekkelerde meşk edilen”, “eski dilde”, “mürteci” bir gelenek olan Osmanlı musikisinin inkarındaki politik bağlam daha da belirginleşmektedir.

Ancak yine de Batı müziği, “tekniği” ile Osmanlı musikisinin sentezi yönünde çabaların da olduğu görülmektedir. Güneş Ayas, bu çabaya bir örnek olarak, Türk Beşleri’nden Necip Kazım Akses’in bir anısını aktarmaktadır:

Buna göre Atatürk’ün yakın arkadaşı Dr. Rasim Ferit Talay, müziğimizin armonize edilmesiyle ilgili tartışmalardan ilham alarak İstanbul’a gitmiş, 1932’de Üngör’ün İstiklal Marşı melodisinin armonizasyon ve orkestrasyonunu gerçekleştiren Ermeni asıllı Dar-ül Elhan muallimi Edgar Manas’a kemani Tatyos Efendi’nin hüseyini saz semaisi ve peşrevini çoksesli hale getirtmiş ve Atatürk’e dinletmiştir. Atatürk konser bitip masanın başına geçtikten sonra etrafında bulunan Ruşen Eşref (Ünaydın) ve Yakup Kadri

(Karaosmanoğlu)'na dönerek fikrini sormuş ve aldığı cevaplar üzerine yumruğunu masaya vurarak “Bu irticadır, Ben Tatyos Efendi'nin eserlerinin çok sesli halini istemiyorum. Ben Türk çocuğunun duyduğu duyguları ifade eden bestecilerin eserlerini istiyorum” demiştir (Paçacı'dan akt., Ayas, 2014: 111).

Görüldüğü gibi “Osmanlı müziği Doğuyla (Şark musikisi), gericilikle (tamamıyla eskide kalmış) ve kozmopolit heterojenlikle (ittihat-ı anasır musikisi) özdeşleştirildiği için, Batı medeniyetini tercih eden, pozitivist, kültürel olarak homojenleştirilmiş bir ulus devlet çerçevesine sığmamaktadır (Ayas, 2014: 102). Yücel'in ifadesiyle, “’edebiyatta Baki gibi yaz’ demediğimize göre ‘hicazdan marş, nihavendden senfoni yapacak halimiz yoktur (Ayas, 2014: 172).” Falih Rıfkı Atay'ın da ifade ettiği gibi:

Alaturka'nun ıslahı üzerine düşünmek, medresenin ıslahı, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle birdir. Kafamıza, yüreğimize ve asrımıza cevap vermeyen bütün müesseseler gibi, bu müesseseyi de kapamak, garpli Türk musikisinin arayış ve yaratılış hamlesine geçmek lazımdır. Sağdan yazılan Türkçe gibi, boğazdan gelen Alaturka sesin de ömrü bitmiştir. Garp âleminde usul ve ilim, dağlarımıza milli ses vardır... (Cumhuriyet, 25 Aralık 1932, akt. Ayas, 2014: 11).”

Atay'ın da “dağlarda” bulduğu milli ses olarak türküler, armonizasyonun ham malzemesini oluşturmuştur. Bu sentez çabalarının sembolü haline gelen Türk Beşleri de “toplanmış” halk ezgilerinin armonikleştirilmesinin bir ürünüdür (Koçak, 2009: 392).

1.2. MİLLİ MUSİKİNİN İCADI

1.2.1. Milli Kimliğin Melodisi: Halk Türküleri

Batılılaşma/modernleşme hedefi ile eski estetik kültürü reddedip yenisini yoktan varetmeye yönelik rejim, inandırma, cezp etme ve yönlendirme araçlarından önemli ölçüde yoksun kalmıştır (Koçak, 2009: 393). Yukarıda da anıldığı gibi eski estetik ve kültürel pratiklerin ve bunun bir parçası olarak Osmanlı musikisinin inkar edilmesi stratejilerinin başlangıç noktasını “köken” tartışmaları oluşturmaktadır.²⁷ XIX. yüzyıl sonundan itibaren devam eden köken tartışması Cumhuriyet ile birlikte ulusal kimlik arayışlarının yarattığı bir sorun olarak belirginleşmiştir (Aksoy, 1987).²⁸ Milliyetçiliğe dayanan saf folklor bir yandan Türklüğü Osmanlılıktan arındıracak ve layık olduğu saygıdeğer geçmiş bilincini yerleştirecek tarih tezi ile yürürlüğe konurken diğer yandan buna uygun bir kültürel model oluşturmak da siyasi programın bir parçası haline gelmiş, müzikal alanda ise etnisizme yol açmıştır (Aksoy, 1987: 45). Bu kültürel modelin aksi sedası ise Gökâlçî kategorizasyonda da görüldüğü gibi, Türk harsının bir parçası olan halk türküleridir. Halk türkülerinin milli musiki olarak tayin edilmesi ise bu cevherin çıkarılması ve işlenmesi gereksinimini doğurmuştur. Milli kimlik kabını dolduracak “öz”ün keşfedilmesinin

²⁷ Yapılan köken tartışmalarının içinde Osmanlı musikisinin reddini güçlendiren görüşlerin ağırlığı yanında bu musikinin Türk kökenli olduğuna ilişkin savunular da getirilmiştir. Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Musikisi Kimindir* adlı çalışmasında, Türk Musikisini Yunan, Bizans, İran ve Arap uygarlıkları dışında kalan İslam öncesi Orta Asya’ya dayanmıştır (akt. Aksoy, 1987: 46). Türk Tarih Tezi’ni de arkasına alarak, bütün bir İslam Doğu Musikisini Türk Musikisine bağlar ve böylece Gökâlçî’in “medeniyet” kategorisinde ele aldığını “harsımızın kıymetli bir cüz’ü”ne dönüştürür (Aksoy, 1987: 46)

²⁸ Türkçülük çizgisi etrafında kümelenen yazarların gazeteler aracılığıyla yürüttüğü tartışmaya oldukça erken bir tarihte II. Abdülhamit’in de dâhil olduğu görülmektedir. II. Abdülhamit, daha sonra Ziya Gökâlçî’in benzer biçimde dile getireceği gibi, “uyku getirici alaturka musikisinin Yunanlılardan, Acemlerden ve Araplardan alındığını, Türk çalgısının davulla zurna olduğuna dair bile tereddüdünün bulunduğunu, Türkistan taraflarından eskiden beri ve Anadolu’nun asıl Türk köylerinde saz çalındığı”ni söylemektedir (akt. Aksoy, 1987: 42-43).

ardından, kültürel alanda da halk kültürünün bu “öz” uygun olarak tadil edilmesi süreci başlamıştır. Ancak öncelikle bu inşa için gerekli malzemeyi tedarik etmek gerekmiş ve müzik alanındaki derleme çalışmaları hız kazanmıştır.²⁹

Devlet bilincine sahip olmakla birlikte, maddi bir vatan bilinciyle donatılmamış Osmanlı aydınından farklı olarak Cumhuriyet aydını, sınırları Misak-ı Milli ile belirlenmiş, sosyal açıdan tanımlanmış ancak kendilerine yabancı bir Anadolu gerçeği ile karşı karşıya kalmıştır (Üstel, 1994: 49). Tam da bu dönemde belirginleşen halkçılık ve köycülük ideolojisi de bu yabancılığı telafi edecek biçimde tanımlamaya/tanımayaya yönelik araştırmacı bir zihniyeti de içermiştir (1994: 49). Düzenlenen derleme gezileri ile bu tanımlama çabasının müzik kısmı giderilmeye çalışılmış, bir halk müziği arşivi oluşturmak üzere köylerde kayıtlar yapılmış, notaya geçirilmiş ve radyodan yayımlanmıştır. Halk müziğini “millete tanıtmak” radyo müdürü Vedat Nedim Tör’ün ifadesiyle, bu sayede “gönüllerimizi bir araya toplamak

²⁹ İlk halk müziği derlemeleri Dar-ül Elhan tarafından yapılmıştır (Balkılıç, 2009: 77). Kurum bünyesindeki alaturka müzik müfredatı halk müziğini de kapsamaktadır ve toplanan eserler Yurdumuzun Nağmeleri adı altında yayımlanmıştır (Balkılıç, 2009: 77-78). 1924 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından üzerinde halk şarkılarının sözlerinin yazılacağı derleme kartları öğretmenlere dağıtılmış ve yaklaşık yüz halk şarkısı toplanmıştır (Balkılıç, 2009: 85). Ancak derlemeleri yapan öğretmenlerin herhangi bir müzik bilgisine sahip olmamaları, bu çabada metodolojik sorunlara yol açmıştır (Balkılıç, 2009: 85). 1926 yılında, Dar-ül Elhan’ın müzik direktörü Yusuf Ziya Demirci’nin katılımıyla bir derleme gezisi düzenlenmiş ve türküler bu kez bir monografa kaydedilmiştir (Balkılıç, 2009: 85). Dar-ül Elhan’ın adının değiştirilmesiyle bu derleme gezileri İstanbul Konservatuarı tarafından 1929 yılına kadar sürdürülmüş ve on beş nota kitabı yayımlanmıştır (2009: 85). Aynı dönemde, özel statüde olmasına rağmen resmi kurumlarca desteklenen Türk Halk Bilgisi Derneği halk şarkılarını içeren broşür ve kitaplar yayımlamış ve Halk Bilgisi Haberleri adlı bir süreli yayın çıkarmıştır (2009: 85). Derginin Eminönü Halkevi’ne devrolmasının ardından 1932 yılında düzenlenen son derleme gezisi Eminönü Halkevinin yardımlarıyla gerçekleştirilmiştir (2009: 85-86). 1931 yılında Halk Şairleri Koruma Derneği’nin Sivas’ta ilk Halk Şairleri Bayramı’nı düzenlemesiyle İstanbul Konservatuarı ekibi ile Muzaffer Sarısözen tanışmış ve Sarısözen İstanbul Konservatuarına girmiştir (2009: 86). Bu dönemde de derleme çalışmaları sürmüş ancak bir arşiv oluşturmaya dönük yoğun çalışmalar Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Derleme çalışmalarını etkileyen önemli gelişmelerden biri de Macar besteci ve müzikolog Bella Bertok’un Türkiye’ye gelmesidir. Bertok, 1936 yılında, Türkiye’ye gelerek asıl olarak halk müziği ile ilgilenmiş ve 1936 yılında Halkevleri tarafından düzenlenen derleme gezisine katılmıştır (2009: 93). Bertok, Türkiye’deki çalışmalarının sonucunda bir rapor yazarak halk müziği arşivi kurulmasını önermiştir (2009: 93). Bu arşivin amacı, köylü müziğini yerinde, bizzat köylerde, mekanik cihazlarla plaklara almak ve korumak; kaydedilen parçaları mümkün olduğunca tam olarak notaya geçirmek; bu malzemeyi sistematik bir tarzda tanzim etmek ve yayınlamaktır (2009: 93).

ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek” amacıyla yapılan radyo programları sayesinde zengin bir halk türküsü repertuarı oluşturulmuştur (Ahıska, 2005: 140). Ancak derleme, repertuar oluşturma çalışmaları “halk müziğinin çeşitli kaynaklarını işlemekten geçirerek, onları dinsel, etnik ve yöresel karakterlerinden” ayırmış ve “hayal edilen ulusun bütünsel sesi içinde yer almalarını” sağlamıştır. Böylece gayr-ı Müslim ve farklı etnik grupların yerleşim yeri olan Anadolu’nun politik olarak Türkleştirilmesi/Müslümanlaştırılması sürecine eşlik eden kültürel millileştirme gerçekleştirmiştir (2005: 140-141). Ahıska, halk müziğinin derlenmesi ve işlemekten geçirilerek yayınlanması sürecine eşlik eden “Türkleştirme”yi saptarken, Necmi Erdoğan, derleme işleminin bizzat kendisinin homojenleştirici ve Türkleştirici sonucuna dikkat çekmektedir (1998). Düzenlenen ve yeniden yazılan türkülerin, masalların, hikâyelerin altına atılan “Türk halkı” imzasıyla, çeşitli toplumsal, yerel, etnik vs. dillerin, üslupların ve “varyantların” aynı milli potada eritilerek tek ve homojen bir “halk”ın icat edilmesine hizmet etmektedir (1998). “Zira bu anlatılar ne denli aslına uygun bir şekilde yazıya aktarılmış olursa olsunlar, bizzat derleme ediminin kendisi muhayyel bir cemaat adına gerçekleşmiştir (1998).”

Ancak burada, derleme ediminin kendisinin halk kültürünü icad etmekteki işlevinin ötesinde, bu derlemelerin yapılış biçimi de homojenleştirme sürecini derinleştirmiştir. Bu çabanın iki biçimde gerçekleştiği görülmektedir. İlki, etnik homojenleştirme amacına yönelik olarak, türkülerin Türkçeleştirilmesidir. Türkçe olmayan türküler, “bozulmuş” sayılarak derlemelere alınmamış ve yok sayılmış ya da Türkçeleştirilmiştir. İlk derleme çalışmalarında bir kısmının etnik kimliği belirtilmiş olmakla birlikte bunlar yayımlanmamıştır (Balkılıç, 2009: 149). Sürecin sonunda türkü arşivleri Doğu Karadeniz Rum Repertuarına ve bazıları tercüme

halinde mevcut olsa da Kürt repertuarına kapatılmıştır (2009: 178). Dengbej anlatıları, *klam* ve *stranların* hiçbiri bu arşivlerde yer bulamamış, bugüne ulaşmış kayıtların büyük bir bölümü Erivan Radyosu'nun arşivinden çıkmıştır (Uygar, 2009: 58).³⁰ Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde bu nedenle Erivan radyosunun yaygın biçimde dinlendiği aktarılmaktadır. XIX. yüzyıl sonunda Gomitas Vartabed, Ermeni köylerindeki halk şarkılarını, Osmanlı ve Rus Çarlığı sınırlarında yaşayan Ermenilerin kentlerde ürettiği şarkıları, Ezidi köylerindeki Kürtçe halk şarkılarını, Kütahya ve İstanbul çevresinin Türkçe şarkılarını yine bu bölgeden Süryanice, Arapça, Farsça, İbranice binlerce şarkı derlemiş, bazıları seçkiler halinde yayımlanmış ya da Gomitas'ın kurduğu korolarda seslendirilmiştir³¹.

³⁰ Kürtçe *deng* (ses) ve *bej* (söyleyen) kelimelerinden oluşan *dengbej* söz söyleyen, sözü olan anlamlarına gelmekte, dengbejlik bir makam eşliğinde hikaye anlatıcılığına denk düşmektedir. Makam eşliğindeki anlatıya *klam*, *klam*ların daha melodik ve kolay söylenen, kısa biçimine –şarkıya daha yakın- *stran* denmektedir. Genellikle çalgısız söylenen, tekrara dayalı, melodik bir örgüyle güçlendirilmiş *klam*lar Kürt halkının sözlü kültür dünyasının ve kolektif belleğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. “Yaradılış efsaneleri, kimi zaman erotik bir içerikle anlatılan aşk hikayeleri, geçmiş toplumsal olaylar, etnik ilişkiler ve onur, cesaret, kahramanlık gibi konular sözlü kültürün esaslarına göre Dengbejin ezgisine dahil olmakta” ve *sevberk* denilen gecelerde bir raya toplanan insanlara anlatılmaktadır (Uygar, 2009:

28). Bu konudaki daha ayrıntılı tartışmalar için bkz: Bayrak, M., (2002), **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları** (3 Cilt), Öz-Ge Yay., Ankara; Parılı, A., (2006), **Dengbejler, Sözün Yazgısı**, İtakhi Yay., İstanbul; Uygar Yusuf, **Kültürel Bellek ve Dengbejlik: Doğu Anadolu'daki “Dengbejlik” Geleneğinde Bellek Üretimi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji ABD, 2009, yayımlanmamış yüksek lisans tezi; Ekin Bodur, **Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun**, Bilgi Üniversitesi karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 2009, yayımlanmamış yüksek lisans tezi; Selda Öztürk, **Kadın Kimliği Bağlamında Kültürel Bellek ve Van Merkezdeki Kadın Dengbejliği Yansımaları**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği ABD, 2012, yayımlanmamış yüksek lisans tezi; Rodi Yüzbaşı, **Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı “Miras”**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı, 2012, yayımlanmamış yüksek lisans tezi; Sinan Akcan, **Anlatıcı Olarak Dengbej ve Dengbej Anlatılarında Kahramanın Makus Talihi**, Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama Programı, 2014, yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

³¹ 1869 Kütahya doğumlu asıl adı Soğomon Soğomonyan olan besteci ve koro şefidir. 1882'de dini eğitim almak üzere gittiği Eçmiadzin'de klasik batı müziği ve Ermeni Kilise müziğiyle tanışarak 1893'te müzik öğretmenliği yapmaya ve derlediği şarkıları notaya dökerek, çoksesli düzenlemelerini yapmaya başlamıştır. 1896'da Berlin'de kompozisyon, orkestra şefliği, şan ve müzikoloji eğitimi alır ve Ermeni halk müziği üzerinde çalışır. 1910 yılında İstanbul'a gelmiş, koro çalışmaları yapmış, konserler ve konferanslar düzenlemiştir. 24 Nisan 1915'te İstanbul'daki birçok Ermeni aydınla birlikte Çankırı'ya sürgüne gönderilir. Birkaç ay sonra ABD büyükelçisinin arabuluculuğuyla İstanbul'a dönmüş ancak bu birkaç ay içinde akıl sağlığını yitirmiştir. Üç yıl Şişli'deki Lape Hastanesi'nde ardından Paris yakınlarında bir psikiyatri kliniğinde kalmış, klinikte geçirdiği süre içinde çevresiyle ilişkisini tamamen kesmiş ve hiç müzik çalışması yapmamıştır ve 1935'te hayatını kaybetmiştir. Bkz:

Ancak Cumhuriyet’le birlikte oluşturulan türkü arşivlerine bu dillerin hiçbiri yer bulamamış, Türkleştirme politikası seslerin, ezgilerin duyulmaz hale gelmesiyle de desteklenmiştir. Öyle ki, çalgıların dahi milliyetlerinin belirlendiği görülmektedir. Poyraz Kolluoğlu, radyoya yeni şarkıcı ve müzisyen alımı için yapılan bir imtihanda, Erzurum’dan yazılan ve duduk çalan bir müzisyenin enstrümanının “milli repertuarda” olmadığı yanıtını aldığını aktarmaktadır (2012: 217-128).

Derleme çalışmaları aracılığıyla türdeşleştirmenin ikinci boyutu ise türkülerdeki temizleme/ayıklama işlemidir. Özellikle “müstehcen içerik”ler temizlenmiş, bozulmamış ve kirlenmemiş gerçek halk şarkılarının zaten müstehcen sözler içermeyeceği, ruhani ve yüksek bir aşkı betimlediği iddia edilmiştir (Balkılıç, 2009: 148). CHP’nin 1946 tarihli bir broşüründeki şu satırlar bu anlayışı açıkça ortaya koymaktadır: “Halkevlerinde halk ezgilerini gençlere öğretirken bazen bu ezgiler arasında seçme yapmak zarureti hasıl olur. Bu türkülerin evlerde daima hem ezgi, hem sözleri bakımından nezih (temiz, pak) olanlarını seçmek ve yaymak gerekir. Açık saçık sözlü ezgilerin gençler arasında, Halkevlerinde yayılması doğru olmaz. Uygunsuz sözleri kaldırmak lazımdır.”³² Böylelikle, Tör’ün ifadesiyle, radyonun şerefli hizmetleri arasında bulunan “halk türkülerini mahallilikten kurtarıp Türk milletine mal etmek” vazifesi ifa edilmiş olmaktadır. “Mahalli kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mana büyüktür” çünkü milli birliğin en canlı vasıfları dil ve zevk birliğidir (Balkılıç, 2009: 148). Görüldüğü gibi kimlik inşası sürecine eşlik eden bu girişimler, bir yandan Türkçeleştirme ile millileştirme işlemini yapmakta diğer yandan, türkülerini yeniden içeriklendirerek bir haz terbiyesini

www.agos.com.tr, 10.02.2014, Gomitas’ın Derlemeleri “Yerkaran”la Ses Buldu. Ayrıca bkz: Andonyan, A., (2000), **Gomidas Vartabed ile Çankırı Yollarında**, Belge Yay., İstanbul.

³² Akt. Ayşe Hür, Cumhuriyetin Üvey Evladı: Halk Türküleri, Radikal, 11.08.2013

denemekte ya da “zevk birliği” örgütlemeye çalışmaktadır. Ankara Radyosunun ve Konservatuvarın sıkı eğitimi altında bulunan müzisyenler tarafından okunan türküler, onlara belirli yöresel yaşam biçimleri ve gelenekler içinde hayat vermiş olan bedenlerin yerinden/zamanından arındırılmıştır (Ahıska, 2005: 141). Bu yeniden içeriklendirme işlemleri ile türküler yüksek milli karakterlerin bir parçası kılınmış, yerel ve bölgesel özelliklerinden arındırılıp, anadillerinden tercüme edilerek, ulusal ruhun Türkçe konuşan ses evrenine dâhil edilmiştir.

1940’lı yıllarda, Hasan Ali Yücel’in hümanist restorasyonu ile süren kültür politikaları karşısından iki düşünsel çizginin uçlandığı görölmektedir. Bunlardan biri, Yücel karşısında, kültür politikalarına karşı İslamcı ve milliyetçi kanatların, sağcı tepkileridir (Oktay, 2002: 228). Bu tepkiler giderek anti-komünizm ile birleşerek 1970’lerin ikinci yarısından itibaren güçlenen ve 1980’lerde eğitim ve kültür politikalarında etkisini gösteren Türk-İslam sentezinin ön tarihi olarak nitelendirilmektedir (Koçak, 2009: 398). Diğer çizginin ise 1960’larda sol kültür içinde de kısmi bir açılım bulan köycülüktür (Koçak, 2009: 402). Bir yanılla milliyetçilik diğer yanda ise sol/sosyalist fikirlerle ilişki kurmuş bir akım olan köycülük içinde, köy ve köylüler hem toplumsal hem de iktisaden yüceltilmiş, ulusal kültürün “saf” ve “tamamen” korunmuş olduğu yerler olarak vurgulanmıştır (Karaömerlioğlu, 2009: 287). Karaömerlioğlu’nun köycülüğün 1960’lardan itibaren sol içinde bir karşılık bulduğu tespiti aynı dönemdeki politik müzik alanının genel görünümü çizilmeye çalışılırken akılda tutulup, izi sürülecek bir uyarıdır.

Göröldüğu gibi, halk kültürü, imparatorluk mirasının reddi ve bu reddiyenin yarattığı boşluğu doldurmuş, cumhuriyetin arzuladığu yeni halkın, kültürel dokusunu örececek ipliklerin eğriildiğu bir dokuma tezgâhı olarak iş görmüştür. Bu tezgahta

dokunan kilim, inşa edilen ulusal kültürü kaplamıştır. Duvardaki kilimin üzerinde asılı olan bağlama da yaratılan mizansenin müzikal tamamlayıcısı olmuştur. Ancak bağlama ya da Alevi geleneğinde kullanılan deyimle “telden söyleme” aynı zamanda düzene isyanın diline de aracılık etmiş, yalnızca kurmanın değil “yıkma”nın da ezgisini üretmiş ve bu yanıyla da muhalefetin repertuarına bitişmiştir. Bu nedenle de halk kültürü ve bu kültür içindeki ozanlık geleneği politik müzik alanının başat unsurları tanımlanırken tekrar ele alınacaktır.

1.2.2. Batılılaşma İstikametinde Orta Yol: Sentez Arayışları

Halk türkülerinin, ulusal ruhun sesine katmak üzere derlenmesi, notaya aktarılıp, seslendirilmesi ve böylelikle halk kültürünün işlemeye hazır bir malzeme olarak derilmesinin, müzik politikasının ilk ayağı olduğu söylenebilir. Gökâlpeçi düsturda Türk kültürünün parçası olan müziğin halk türkeleri olduğu belirtilmişti ancak yine aynı yaklaşım içinde düşünüldüğünde Batı medeniyeti dolayısıyla Batı müziğinin nereye konacağı sorunu belirlemektedir. Sorunun çözümü yine Gökâlpe’in önerdiği “basit sentez”de bulunmuştur. Önerdiği basit sentez toplanan halk musikisinin Garp musikisinin usulüne göre armonize edilmesidir.

Cem Behar, Türk Ocakları ve daha sonra Halkevleri aracılığıyla cumhuriyetin ilk elli yılının müzik politikalarının egemen görüşü haline gelen bu yaklaşımın XIX. yüzyıldan itibaren Doğu Avrupa’da filizlenen ulusal müzik akımlarından etkilendiğini belirtmektedir (2008: 272). Çekoslovakya, Macaristan ve özellikle Rusya’da gelişen ulusal müzik anlayışlarını basitleştirerek Türk müziğine önermiştir (2008: 272). XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Rusya’da Borodin, Rinski Korsokof, Mussorgski, Balakirev ve Cesar Cui’den oluşan “Rus Beşleri”nin karşılığı olarak

Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necip Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar'dan oluşan "Türk Beşleri" bu benzeştirmeye örnek olarak gösterilmektedir. Ancak Behar bu iki örnek arasındaki yaklaşık yüz yıllık zaman farkına dikkat çekmektedir (2008: 272). İki ülkenin modernleşme/batılılaşma girişimleri arasındaki karşılaştırmada bu zamansal kaymaya dikkat çeken Belge de kültür alanının düzenlenişine ilişkin ortaklıklar tespit etmektedir (2009). Belge'nin belirlemelerinden hareketle müzikal dünyadaki müdahaleye bakıldığında bu tespitleri onaylayacak örnekler görmek mümkündür. Her iki ülke için de geç kalmışlık hali nedeniyle "kökü dışarıda" olan bilginin içselleştirilmesi sorunu vardır (2009: 47). "Bunun için dışarıdan uzmanlar gelip süreci başlatacak, o bilgilerle donanmış insanlar sonradan gereğinde o uzmanların yerini alabileceklerdir (2009: 47)." Donizetti Paşa'nın saraya davet edilmesinden, Hindemith ve Bella Bartok'un gelişine bu yaklaşım müzik için de benzer bir seyir izlemiştir³³. Müziğin modernizasyonu için "dışarıdan" davet edilen uzmanların yanında, yurt dışına eğitime giden ve bu dışarıklı bilgiyi bizzat yerinde edinerek dönmesi, böylelikle ihtiyaç duyulan Batı müziği bilgisini ülkeye yayacak olan müzisyenlerden de söz etmek gerekir. Nitekim Türk Beşleri'ni oluşturan müzisyenler de bu kategoridedir. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun Fransa'ya, Hasan Ferit Alnar ve Necip Kazım Akses ise Viyana'ya müzik eğitimi almaya gönderilmiştir.

Belge, Batılılaşan Osmanlı'dan bugüne –Rusya gibi-, Batı'da hayatı değiştiren mekanizmalar kurulamadığı için, bu mekanizmaların bilgisinin çeşitli biçimlerde ithal edildiğini, dolayısıyla XIX. yüzyılda başlayıp bugünün kapitalizmine gelen sürecin Doğa'nın değişmesi olarak değil, kültürün değişmesi

³³ Bella Bartok'un derleme çalışmaları ve Türk musikisi üzerine değerlendirmeleri için bkz: Sipos, J., (2009), **Anadolu'da Bartok'un İzinde**, İstanbul, Pan Yayınları

olarak yaşandığını ifade etmektedir (2009: 49). Kültürün değişmesi, halk kültürünün batılılaşması dolayısıyla türkülerin çok sesli hale getirilmesi uğraşı, Cumhuriyetin kurucu ilkelerinden “halkçılık” ile birlikte düşünüldüğünde politik söylemdeki yeri belirginleşmektedir. XIX. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmeye başlayan ve tek parti döneminde resmi ideolojinin ögesi haline gelen halkçılığın “halk”ı gösteren olarak kurmasıyla birlikte, Osmanlı’dan devralınan karmaşık ve çoğul popüler kültürel pratikler alanında keşfedilen milli folklor hem yüzyılları aşip gelen yüce değerlerin taşıyıcısı hem de cahil ve geri bırakılmış, “özüne” yabancı faktörlerin etkisine maruz kalmış bir kütle olarak sunulmuştur (Erdoğan, 1998). Bu nedenle halkın yaptığı her şey milli mirasın bir parçası değildir ve milletin özüne yabancı, aykırı, sonradan bulaşmış kültürel öğelerin atılması (Arap etkisi, batıl inanç vs.) ve gerçekten milli olan kültürel öğelerin seçilmesi, korunması ve geliştirilmesi gerekmiştir (1998). Kemalist halkçılık ilkesinde halk, sınıfsal veya toplumsal bir özne olarak değil, millilik vasfının otantik taşıyıcısı olarak düşünülmüştür (Karaömerlioğlu, 2009: 275). “Milli kimliğin taşıyıcılığından soyunmuş ‘yalın’ haliyle halk, yani ahali tekinsiz sayılmış, ‘cahil yığınlar’ modernleşme ülküsü ve toplum düzeni/intizamı/inzibatı açısından tehdit” olarak görülmüştür (Karaömerlioğlu, 2009: 282).” Öyle ki kendisini kültürel olarak da bu halktan bağımsız hissedebilen kurucu kadrolar, toplumu dönüştürülecek bir proje olarak görebilmiş, gerektiğinde halkın ne istediğinden, ne özlediğinden bağımsız olarak kültürel bir “süper Batılılaşma” programını uygulamaya koyabilmişlerdir. Selim Sırrı Tarcan’ın “Tarcan Zeybeği” bu “süper Batılılaşma” programının bir örneği olarak hatırlanabilir. Tarcan, halk danslarının bir milli sembol olması gerektiği fikrinden hareketle, İzmir yöresinin zeybek oyunu ile ilgilenmiş, milli dansın bir salon dansı

olması gerektiği düşüncesiyle zeybeği yeniden tasarlamış, belirli figürleri standartlaştırarak, sert hareketleri çıkarmıştır (Özkan, 2009: 280)³⁴.

Milli kültüre ait olduğuna karar verilen unsurların korunma ve geliştirilmesi çabasının müzikal ayağının Batı müziği ile sentez anlamına geldiği görülmektedir. Bu kültürel öğeler korunmaya ve geliştirilmeye muhtaçtır çünkü buldukları haliyle muasır medeniyet seviyesinde değillerdir. Halka yüklenen bu çift anlamlılığın Cumhuriyetin kuruluşunda itibaren belirleyici olan kültür politikalarına kayıtlı olduğu düşünülebilir. Bir yandan seçkinlere “halktan harsi terbiye almak, halka doğru gitmek” görevi verilirken aynı anda “kültürel değerlerin asıl kaynağı sayılan halk, giderilmez bir ilkelik ve çocuksuluk haline mahkûm edilmiştir (Ahıska, 2009: 378).” Bu durum, 1920’lerin ortalarına doğru başlayan ve özellikle Tek Parti döneminde belirginleşen daralma ile “halkı, halk için, halka rağmen” yönetme anlayışına (Çelik, 2009: 77) paralel düşünülmelidir. “Halk için halka rağmen” ilkesinin Cumhuriyetçilikle çelişmesi sonucu ise “milli irade” ve “milli hakimiyet” gibi kavramlarla aşılmaya çalışılmış ve giderek siyasal boyutu zayıflamış ancak kültürel ve iktisadi boyutlara ağırlık verilmiştir (Köker, 2004: 149). Kendini meclisle özdeşleştiren, Cumhuriyetçi idealleri halk adına gerçekleştirme görevini üstelenen Kemalist seçkinler için “halk romantik bir kavramdır (Çelik, 2009: 77).” Bu

³⁴ İsveç’te beden eğitimi öğrenimi görüp, dönüşüyle Terbiye-i Bedeniye Müfettişi olan Tarcan’ın radyo konferanslarındaki görüşleri bu standartlaştırma eğilimini yansıtmaktadır. Öğrenim gördüğü alanla paralel olarak beden terbiyesinin öne çıktığı bu konferanslarda, “yeni devrin yeni insanının yetişmesi konusundaki hassasiyet” vurgulanmaktadır. Bu konferanslar, müzikte, yasaklama ve yeğlemelerle sağlanmaya çalışılan haz terbiyesinin bedene yönelik pratiği olarak değerlendirilebilir. Kimi zaman bir makineye, kimi zaman bir orduya benzetilen beden terbiyesinde haz değil usul ve kontrol öne çıkmaktadır. Ona göre, midemizin istediği değil ihtiyacımız olanı yemeli, soğuktur sıcaktır diye kaçmak yerine her fırsatta açık havada dolaşmalı, güneş banyosu alırken güneşin altında yatıp uzanmak yerine bunu bir plan dahilinde ve vücudumuzu işleterek yapmalı, canımız her su istediğinde su içmek yerine günün belli zamanlarında öğlen ve akşam yemeğinden sonra iki bardak içmeli, milletçe her hararet bastığında su içme alışkanlığımızı terk etmeliyiz. Görüldüğü gibi Tarcan, beden terbiyesini bir milli vazife olarak ele alarak kişinin kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi dahi yurttaşlık ödevleriyle bağlantılı olarak yorumlamaktadır.

romantik boyut, halk kavramının idealleştirilmesi, halk ile seçkinler arasındaki açıklığın kapanması hedefi ve Cumhuriyet içinde aydınların büyük başarıları halktan alacakları esin ve güçle ulaşılabileceği düşüncesi ile tamamlanmıştır (2009: 77). Çelik, cumhuriyetin kuruluşunun ardından halkçılığa “cumhuriyet ile Türk ulusunun özü arasında doğal bir uyum olduğu” düşüncesinin eklendiğini ifade etmektedir. Bu doğallaştırmanın sonucu ise halkçılık ile milliyetçiliğin kaynaşması, halk kategorisinin yerini “ulus” kategorisine bırakması olmuştur “(2009: 77-78).” Çelik’in işaret ettiği bu uyumun, kültürel batılılaşma söyleminde “biz zaten Batılıyız” kabulünün yerleşmesi anlamına geldiği görülmektedir. Bu kabulün müzikteki yansımalarından biri ise halk türkülerinin zaten çoksesli bir yapıda olduğu iddiasının öne sürülmesidir. Derleme çalışmalarının öncü ismi Sarısözen’in, “şehir müziği tesirinden uzaktan kalan halk arasında yaşamakta olan” türkülerin iki sesli olduğunu ve bunun da “bugün hayranı olunan çok sesli Avrupa müziğinin başlangıcındaki büyük hissemizi” gösterdiği iddiası (akt., Deren, 2009), bu kabulün bir sonucudur.

Halkçılık ilkesinin milliyetçilikle sarmalandığı bir kültürel söylemin ve bu söylemle eklemlenerek onu konsolide eden tarih anlayışının tek parti döneminin kurucu kimlik tartışmalarındaki tanım çerçevesini oluşturduğu görülmektedir³⁵.

³⁵ Ancak tek parti dönemini yekpare bir düşünsel akış içinde ele almak yanıltıcı görünmektedir. Özellikle M. Kemal ile İ. İnönü dönemlerine denk düşen bir makastan söz etmek gerekir. Orhan Koçak, 1922-38’deki milliyetçi-laik çizgi ile 1939-50 arasındaki “hümanist kültür” eleştirisini iki dönem olarak ele almayı önermektedir (2009: 370). 1939’la başlayan ikinci dönemin kültür politikalarının belirleyici figürü olarak işaret edilen Hasan Ali Yücel ve onun hümanist yaklaşımının etkisi “görelî restorasyon” olarak tanımlanmaktadır ve Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi gibi Türkçü kurguları tümüyle reddetmeden ancak bunlardan uzaklaşıp Batı hümanist felsefesine meyledildiği bir dönem olarak işaretlenmektedir (Koçak, 2009: 397). Mavi Anadolu ya da Anadolu hümanizmi olarak adlandırılan bu yeni eğitim ve kültür tasarımının iki önemli bileşiminden ilki “Batı kültürüyle bir bütünleşmeyi sağlayıp hümanist bir yeniden yapılanmayı/uyanmayı/aydınlanmayı yaratmak amacıyla ortaya konulan eğitim ya da kültür tasarısı”, ikincisi ise “ortak bir tarih bilincinin oluşturulmasına yönelik ortaya atılan tarih tasarısıdır (Karacasu, 2009: 335).” Bu ikinci evrede milliyetçi çizginin daha yumuşayarak hümanist bir anlayışın güçlendiği tespiti ile birlikte devamlılıkları görmek gerekir. Güçlü devamlılıklardan biri halk kültürüne olan yaklaşımdır. Yücelciler için de “Türkiye’de bugünkü sanat telakki ve kıymetlerinin mihengine vurulunca orijinal

Anadolu ve Trakya'daki Türk olmayan halkların şarkılarının yok sayılması ya da Türkçeleştirilmesi bu milliyetçi damarın müzikteki pratiği olarak karşımıza çıkarken, bu halk şarkılarının Batı müziği ile sentezlenmesi ve bu yolla Batı medeniyeti ile buluşturulması hedefi ile bu millilik vurgusu ise çelişmez. Çünkü müzik politikalarını da belirlemiş olan Gökâlççi kültür/medeniyet ayrımı ve sentez fikri bu gerilimi ortadan kaldıracak yanıtı üretmektedir. Ancak Ahıska, bu durumu milli kimliğin paradoksu olarak işaretlemektedir (2005: 46). Modern bir millilik hayali içinde “Batı” hem içeride hem dışarıdadır, hem aynı olma arzusunu hem de farklı olma görevini imlemektedir ve bu çelişkiyi yok sayarak iktidarı meşrulaştıracak, yeniden üretecek bir zemin oluşturan Garbiyatçı fantezi için radyo bir ortam ve kanal sağlamıştır (2005: 46). Bizzat radyo üzerine yürütülen tartışmalar da millilik konusundaki bakış açılarını yansıtmakta ve bu bakış açıları iki uçta toplanmaktadır. Bir uç, İstanbul Radyosu örneğinde olduğu gibi politik öznellik konusunda “liberal” Batı dünyasıyla aynılığı düşler ve milliliğin sabitlenmesi konusunda işlev yüklenmezken diğer uç, Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı'nda olduğu gibi devlet-ordu disiplini ve katılımı içinde milli kimliği Batı'ya sınır koyarak tanımlama çabasına girer. Ahıska'ya göre bu iki yayın arasındaki fark, disipline edilmemiş bir batılılıkla içeriklendirilmemiş bir millilik arasındaki farka işaret eder. Ahıska'nın işaret ettiği, Batı'ya konulan sınırın neyle doldurulacağı konusundaki kafa karışıklığının ise halk kültürünün keşfi ile giderildiği görülmektedir³⁶.

som sanat malzemesi olarak kalabilen tek sanat janrı ve şubesi ‘halk sanat’ıdır (akt. Oktay, 2002: 235).”

³⁶ Ahıska'nın millilik konusunda bakış farkını yansıtan iki uç saptaması, Batılılaşmaya bakışta da görülmektedir. Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı'dan başlayan tarihinde iki genel eğilim bulunmaktadır: İlki Batılılaşmayı araç olarak kurgulayan çizgidir; “devletin korunup kollanması ve ihya edilmesi” türünden pratik bir anlam barındıran bu çizgi içinde gelişen Batısı düşünce daha çok uygulamaya dönük bir çaba barındırır. İkinci çizgi ise, başlangıçta kısmi olarak ortaya çıkan

Konserler, törenler ve özellikle radyo yayınlarıyla kulakları dolduracak olan sesin “hem batılı hem milli” olabilmesinin yolu ise türkülerin armonize edilmesidir. Ancak “Gökalpçi sentez aritmetiği izlenerek, Anadolu’nun kültürel malzemesinin Batılı biçimlere ‘büründürülüp’ kullanılması ise yarattığı plastik etki nedeniyle milli romantizme” elvermemiş, “Anadolu’nun coğrafi ve tarihsel kültür malzemesinin milliyetçi bir bakışla mistifikasyonu da Cumhuriyetin ilk dönemi boyunca yüzeysel kalmıştır (Bora, 2003: 45-46).” Çünkü “yerli bir dinler çevre için üretilmiş bu ‘milli musiki’nin anlaşılması, başka bir deyişle yorumlanabilmesi için Batı müziğinin farklı gelişim çizgisi hakkında hem kuramsal bilgi sahibi olmak hem de zevk almış olmak gerekiyordu. Ama o zaman da burada yapılan müzikten zevk almak mümkün olmuyordu (Koçak, 2009: 392).”

1950’lere gelindiğinde müzik alanında belli kabullerin yerleştiği görülmektedir. Özellikle Behar’ın da tespit ettiği gibi Gökalpçi kategorizasyonun sonucu olarak müzik türleri arasında bir değer hiyerarşisi yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Çağdaş dünyanın sesi olmak bakımından en üst mertebeye yerleşmiş bulunan Klasik Batı müziği ile geçmişin, geride kalanın sesi olan ve resmen, gayri meşru ilan edilerek değersizleştirilen Osmanlı musikisi arasında bir repertuar oluşturulmuştur. Bu hiyerarşik dizilimin politik müzik alanında nasıl işlediği bir soru olarak belirmektedir. Milliyetçilikle rabıta halinde şekillenen müziğin Türkleştirilmesi ise ikinci önemli yerleşik kabul olarak görülmektedir. Politik müzik açısından bu Türkleştirme işlemi özel olarak önem taşımaktadır. Çünkü Türkler dışındaki halkların varlığı ve müzik gibi kültürel ifadelerinin politik söylemin bir parçası kılınması sorunu demokrasi ve özgürlük talepleri ile bağlantılı

Batılılaşmanın “Batıcılık”a dönüşmesi; “bir yöntem olarak Batılılaşmadan bir program olarak Batılılık’a geçiş”i ifade eden topyekün Batılılaşmadır (Toker ve Tekin, 2009).

düşünülmelidir. Toplumsal hareketlerin politik talep dizgelerinde bu sorunun ne kadar yer bulduğu politik müzik alanındaki çokdillilikten de okunabilir. Dolayısıyla politik müzik alanında Türkçe dışındaki dillerin varlığı, karşı-kültürel mücadelenin resmi ideolojiyle ne oranda mesafelendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Ahmet Kaya'nın, Türkiye'den gitmek zorunda kalmasına neden olan sürecin başladığı Magazin Gazetecileri Ödül Töreni'nde, Kaya'ya yönelik saldırıların "Kürtçe bir şarkı yapıyorum ve Kürtçe bir de klip çekiyorum, bu klibi yayınlayacak yürekli insanların olduğunu biliyorum" cümlesi ile başladığı hatırlandığında daha da önem kazanmaktadır.

2. DEVLETLE PİYASA ARASINDA POPÜLER TÜRLER

2.1. BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ

2.1.1. Tekkelerden Gazinolara: Devletin Uzağında Popülerleşen Alaturka

Osmanlı musikisinin reddine ilişkin tartışmalarda da aktarıldığı gibi, bu geleneğin müzikal alandaki resmi kurumların dışına itilmesi piyasayla ilişkisinin güçlenmesiyle sonuçlanmıştır. Rauf Yekta, iktidarın Türk müziği karşısındaki sınırlayıcı tutumunun belli başlı sonuçlarından birinin gramofon şirketleri ve bir takım "aç gözlerin" bundan menfaat sağlaması ve alaturka müzik aletlerinin satışında gerçekleşen artış olduğunu öne sürmektedir (akt. Üstel, 1994: 45). Ayas ise Osmanlı musikisinin piyasayla ilişkisini bir çeşit direnme stratejisi olarak ele almaktadır (2014: 314). Türk müziğinin gazino ve meyhanelerde icra edilişi XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir (2014: 314). Bu mekanlar, Osmanlı'nın son dönemlerinde ağırlıklı gayri Müslimlerin eğlence müziği icra ettiği mekanlardır ve

gündelik hayatın giderek sekülerleşmesiyle başta Beyoğlu olmak üzere sayıları artmış ve Müslümanların da gittiği mekanlar haline gelmiştir (2014: 315). II. Dünya Savaşı'na kadar, geleneksel müziğin seçkin icracılarının önemli bir kısmı gazinolarda toplanmış, buraların sağladığı geçim olanaklarıyla hayatlarını sürdürebilmiş ve geleneği diri tutmuştur (2014: 319). Özellikle tekkelerin kapatılmasıyla yaşam alanları da ortadan kalkmış olan tekke müzisyenleri için hayatını sürdürebilmek için önemli bir alan olarak belirlemiştir. Aynı zamanda assolistlere teklif edilen yüksek ücretler daha önce alışılmamış olan star sisteminin doğuşuna sebep olmuştur (2014: 319). Bu sistem önemli bir istihdam sağlayıp, geleneğin sosyal tabanını genişletirken, gerek star sisteminin gerekse içkili ve yemekli ortamlarda para karşılığı dinleyicilere sunma pratiğinin geleneği aşındırdığı tartışmaları başlamıştır (2014: 319). Geleneksel musikinin para karşılığı icra edilmesinin geç başladığı görülmektedir. Behar, dönem dönem farklı uygulamalar bulunabilmesine rağmen, Osmanlı büyük kentlerinde musikişinasların büyük çoğunluğunun bir meslek erbabı değil uzman niteliği taşıdığını yani çoğunlukla amatör olduklarını aktarmaktadır (1992: 37). Asıl meslekleri, geçim kaynakları ya da uğraşı alanları başkadır ve dolayısıyla müziğin eğitim ve aktarım halkaları da bugünkü anlamda bir profesyonellik anlayışının dışında gelişmiştir (1992: 37). Geleneksel Türk musikisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir bağımsız profesyonellik anlayışının ortaya çıkması, XIX. yüzyılın son çeyreğinde, bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler ve daha sonra gazinolar gibi musiki icra edilen umuma açık yerlerin çoğalmasıyla oluşmuş, “piyasa” olgusu, icrada “piyasa usulü” ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları doğmuştur (1992: 37).

Geleneksel musikinın sosyal tabanını genişleten ve piyasa ile bağı kuvvetlendiren diğerk araç ise kayıt teknolojisidir. Ancak XX. yüzyıl başından itibaren giderek yaygınlaşan plak ve gramofon ile müzik endüstrisinin, müzik alanındaki tartışmalarla şekillendiğı belirtilmelidir. Endüstriyel müzik üretimi “(popüler) müziğın taşıdığı ya da ona atfedilen tüm alanların değışim değerklerine tahvil edilebilir olduğı bir süreci” tanımlamaktadır (Çakmur, 2002: 50). Bugün kültür endüstrilerinin ayrılmaz bir parçası olarak görebileceğimiz müziğın endüstriyel üretimi, tekelci bir pazar yapısı içinde, kültürel meta üretimi ve tüketiminin özgül bir örgütlenmesine işaret eder (Çakmur: 2002: 50). Ancak Barış Çakmur, Türkiye’de müzik endüstrisinin bu türden bir yapıyla tam bir uyum içinde olmadığını saptamaktadır ve farkı müzikal alanda süregiden tartışmalar ve müzik pratiğinin tarihsel gelişimi ile ilişkilendirmektedir (2002: 51). Batı’da müziğın metalaşması süreci kapitalist ilişkilerin egemen hale gelmesinden çok önce başlamış, sosyal formasyon içinde kapitalist üretim ilişkilerinin egemen hale gelmesiyle de müziğın endüstriyel üretimi için zemin zaten yaratılmıştır. Osmanlı/Türk müzik pratiğinde ise müziğın işlevi uzun bir süre dönüşüme uğramadan kalmış, müzik üretimi metalaşma sürecine doğru kolayca evrilememiş ve sonuçta geç dönemlere kadar üretim-tüketim ayrışması gerçekleşmeyerek “arkaik” bir yapıda kalmıştır (Çakmur, 2002: 51). Batıda müziğın parasal karşılığının belirlenmesi dolayısıyla meta formuna dönüşmesi matbaanın yaygınlaşması ile başlayan partiyon satışı ile başlamış ve müzik yayıncılığının ortaya çıkması ile eser sahipliğinin konumu değışmiştir (Attali, 2005: 71). Partiyon satışı ile başlayan ticari değerkazanma süreci, konserler aracılığıyla icranın satışı, kayıt teknolojisi sayesinde yeniden üretim koşullarının da sağlanması ile güçlenen kitlesel satış ile sürmüştür. Osmanlı/Türk

müziğinde ise bu tarihin başlangıcı XX. yüzyıl başlarına denk düşmektedir Batı ile belirgin bir zaman farkı olmadığı görülmektedir. Paris’te konser verilen ilk kafenin açılışı da XIX. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşmiştir (Attali, 2005). Zamansal bir kayma olmadığı halde dönüşüm süreçlerindeki fark müziğe yönelik devlet müdahaleleri ve etkisi ile ilişkilendirilmektedir (Çakmur, 2002: 51).

Tartışma, düzenleme, engelleme ve yeğlemelerin yalnızca konservatuar ve radyo gibi kamu kurumlarını değil müzik piyasasının örgütlenişini de etkilediği görülmektedir. Müziğin pazar için üretimi de resmi kültür politikalarına göre konumlanmış, müzik alanı, bu politikalarla piyasa, yani “halkın talep ettiği, para vererek satın almaya razı olduğu” müzik arasındaki gerilime sahne olmuştur (Çakmur, 2002: 52). Müzik endüstrisi alanda süren tartışmaların etkisiyle şekillenirken bir yandan da müzikal geleneklerin dönüşüp piyasayla uyumlanmasını sağlamıştır. Kayıt teknolojisinin geleneksel musikiye en önemli etkisi, kayıt sürelerinin sınırlı olması nedeniyle, icraların kısalması, ayin, kar³⁷, beste gibi uzun eserlerin icra edilemez hale gelmesidir (Ayas, 2014: 361). “Bir meclis müziği anlayışı içinde, zaman kısıtlaması olmadan fasıl mantığı içinde, bütünlüklü ve uzun soluklu icraya alışkın olan” klasik icracıların adapte olmakta zorlandığı bu duruma piyasada (eğlence yerlerinde) çalışanlar daha kolay uyulmuş, bu durum eski formların elenip, klasik üslubun kaybolmasına sebep olmuştur (2014: 361). Ayas, değişen başka bir unsurun da beğeni ölçütleri olduğunu belirtmektedir. Osmanlı müziği ile uğraşanların genellikle geçimini başka işlerden sağlaması, estik kriterler ve kültüre meşruluk ölçütünün bizzat geleneğin içinden, itibar sahibi üstatlar

³⁷ Kar: Geleneksel Türk müziğinde gösterişli din dışı formda, fasılda peşrev ile beste arasında yer alan, XVIII. yüzyıl’dan önce gözde olan, bestecinin yeteneğini göstermekte ölçü alınan, çoğunlukla büyük usullerle yazılan, genellikle terennüm kısmı ile başlayan sözlü eser (Aktüze, 2010: 303).

tarafından belirlenmesini sağlarken artık kriter piyasa elemanlarına geçmiş, repertuar ve icra ticari ilişkilere göre şekillendirilmiştir (2014: 362). Gazinoların etkilediği star sistemi plağın yaygınlaşmasıyla daha da pekişmiştir.³⁸

Serbest icraya dayalı şarkı formunu destekleyen başka bir gelişme ise 1930'ların sonundan itibaren, başta Mısır olmak üzere çeşitli Arap ülkelerinden gelen filmlerin büyük ilgi görmesi ve bu filmlerin Arapça şarkılarına yapılan adaptasyonlardır (Kahyaoğlu, 2002; Tekelioğlu, 2006; Özbek, 2006). Şarkılara Türkçe adaptasyonlar yapılmasının nedeni Arapça söylenmesinin yasaklanmış olmasıdır (Cantek, 2008: 174). Türkçe söz yazımı, bu zorlamadan beklenenin aksine, filmlere olan ilgiyi artırmıştır, çünkü yeniden biçimlendirilen şarkılar dönemin önemli yorumcuları tarafından seslendirilmiştir (Cantek, 2008: 174). Levent Cantek, bu yasağın, filmlere olan ilgiyi artırdığı gibi, Doğu müziğini ve doğal olarak Osmanlı'yı çağrıştıran sunum ve usullere karşı takınılan resmi görüşün dışına çıkılmasına yani bastırılanın açığa çıkmasına neden olduğunu ifade etmektedir (2008: 174). Bu nedenle filmler sinemadan çok Türk müziğine yönelik bir talebi karşılamıştır (2008: 174).³⁹ Müzik ve eğlence sektöründeki yapısal değişimleri

³⁸ Bu eğilimin müziğin ticarileşmesiyle paralel ilerleyen bir süreç olarak saptandığı belirtilmelidir. Jacques Attali, orta sınıfların ve işçi sınıfının gelişiminin yeni bir piyasa oluşturduğu popüler müziğin ticari olarak düzenlenmesiyle popüler yıldızın ortaya çıkmasının işaretlerinin başladığını aktarmaktadır (2014: 91-96). İşçiye dönüşen köylülerin şehirlerde müziğe duyduğu ihtiyacın giderilmesi için yapılan düzenlemeler yıldız sisteminin doğmasına da etki etmiştir (2014: 91). Hikayecilerini ve müzisyenlerini köylerde bırakan yeni kentliler müzik dinlemek için para vermeye hazırdır ve kabareler ve kafe-konserlerle bu ihtiyacın giderildiği bir sektör oluşmuştur (2014: 91-93). XIX. yüzyılın başlarında başlayıp kısa sürede çok başarılı olan kabare ve kafe-konserler örneğin Fransa'da yüzyıl sonunda başarılı kabare şarkıcılarını yaratmış ve turnelerin de etkisiyle şarkıcı ticareti ilerlemiştir: Şarkıcılar artık yıldız olur (2014: 95).

³⁹Cantek, Türkiye'de Mısır filmleri ile ilgili tartışma ve incelemelerin biri müzik diğeri sinema merkezli iki kaynağı temel alarak oluşturulduğunu belirtmektedir (2008: 174). Bunlar Yılmaz Öztuna'nın "Türk Musikisi Ansiklopedisi" ve Nijat Özön'ün çeşitli yazı ve kitap çalışmalarıdır (2008: 174-175). Özön'a göre bu filmlerin beğenilmesinin nedeni Doğu toplumlarına özgü eziklik ve yarınların ne getireceğinden emin olamayı ve rastlantıya olan düşkünlüktür (akt, Cantek, 2008: 175). "Öztuna için arabesk, sanat müziğinin ikinci benliğidir, biri müzikte kolay ve doğal gelen her şeye kendiliğinden meyleden özelliğiyle Arap üslubuna ve güneyli düşünüşe denk gelmekte, diğeri İslam dünyasının kuzeyinde, imparatorluk geleneğinin ağırlığıyla güçlenmiş entelektüel katılığı ve dengeli

hızlandıran bu gelişme, birçok yorumcu ve besteci için bir çalışma alanı yaratmış (Cantek, 2008: 174), bu yeni çizgi “serbest icra” olarak adlandırılarak hem eğlence mekânlarında hem plak sektöründe bir ağırlık noktası oluşturmuştur (Kahyaoğlu, 2002: 66).⁴⁰ Bir sonraki başlıkta ayrıca ele alınacak olan arabesk de bu serbest icra geleneği ile bağlantı içindedir.

Müzik alanındaki devlet-piyasa gerilimini aşmanın yolu olan “halk beğenisi” formülünün devreye girdiği görülmektedir. Piyasa, yurttaşa dinlemekle vazifeli kılındığı müziğin yerine, dinlemek için konser ya da müzikli eğlence yerlerine gideceği, para vereceği kısacası yeğlediği türleri bulabileceği sunmakta ve üretim örgütlenmesini bu beğeni etrafında şekillendirmektedir.⁴¹ Ayrıca politik atmosferdeki dönüşüm de “halk beğenisi” formülünü destekleyecek yönde gerçekleşmiştir. Memleketin muasır medeniyetler seviyesine ulaşması için hanedanlığı kaldırıp milli

davranışı belirtmektedir (Stokes, 1998: 144). Stokes’a göre saygın bir müzikolog olan Öztuna, film müzikleriyle özdeşleşmiş Arap üslubunu övüp övmemekte biraz karasız kalmıştır (1998: 144). “Sesin uzunluğu ve berraklığı”, “parlaklığı”, “tokluğu”, “davudiliği ve gırtlak nameleri” büyük ve kozmopolit orkestraları, “hafif çoksesliliğin ustaca kullanımı” ve insanı derhal saran ve cezbeden müzikal atmosferi övülürken bestecilerin tarih bilincinden yoksun olmaları ve klasik beste kurallarını göz ardı etmeleri eleştirilir (Stokes, 1998: 144). Bu nedenle vokal yetenekler fazla ön plana çıkarılmakta, bestenin ayrıntılarına dikkat edilmemekte ve enstrüman çalma becerisi geliştirilmemektedir. Cantek bu kaynakların neredeyse istisnasız olarak kabul edildiklerini ve bir başvuru kaynağı haline geldiklerini ifade etmektedir (2008: 175).

⁴⁰ XX. yüzyıldan beri Türkiye’de müzik piyasasının en çarpıcı özelliklerinden biri yerli türlerin mutlak egemenliğidir (Çakmur, 2002: 54). Başka hiçbir müzik pazarında görülmeyen biçimde yaklaşık %90’lık bir oranda pazara hakim olan yerli türlerdir. Bu yerli türlerden kasıt Türkçe müzik repertuarıdır ancak bu havuzda Kürtçe ve Ermenice, Lazca gibi diğer dillerde yapılmış kayıtlar olduğu da düşünülmelidir. Fakat mevcut barkodlama sistemi bu konuda bir bilgi sağlayacak biçimde düzenlenmemiştir (Çakmur, 2002: 54).

⁴¹Endüstrileşme sürecinin çoktan tamamlandığı toplumlarda kültürel üretim varolan talebi kontrol edip, yönlendirip yeni anlamlar ve beğeniler yani yeni dinleyiciler yaratacak biçimde örgütlenmişken Türkiye’de tam tersine varolan talebi karşılayacak biçimde yapılanmıştır (Çakmur, 2002: 52). Müzik endüstrisinin gelişmiş olduğu toplumların da hemen hepsinde küçük firmalar endüstrinin vazgeçilmez öğeleri olarak yer almakta ve sektörü mutlak denetiminde tutan ve *majör* olarak tabir edilen çok uluslu şirketler ile organik bir ilişkisi bulunmayan bu bağımsız şirketler *indie* olarak tanımlanmaktadır. Aralarında işlevsel bir iş bölümü bulunmaktadır. Küçük firmalar, büyükler için oldukça riskli olan yeni akım ve fikir yaratma, farklılıkları bulma fonksiyonları ile adete piyasada AR-GE departmanları gibi çalışmakta, başarı kazanan örneklerin büyük firmalara transferiyle beslenmektedir (Çakmur, 2002: 60). Ancak Türkiye’de böyle bir *majör-indie* ilişkisi bulunmamakta, 2000’lere kadar pazarın %70’i küçük üreticiler tarafından kontrol edilmiştir. Burada başarının yolu yeni ve farklı fikir-ses ya da akım yaratmak değil, tam tersine “denemiş ve başarılı olduğu görülmüş” olanın üstüne gitmektir ve çoğu küçük firma riskli alan olan pop’a yatırım yapmak yerine daha ucuza mal edilen ve talep gören arabesk, fantezi ve halk müziği türlerinde yapımları tercih etmiştir (2002: 60).

devlet kurmayı yeterli görmeyen cumhuriyet eliti, modernlikle uyumlu yeni değerler sisteminin ve hayat tarzının yerleştirilmesi için kapsamlı dönüşümlere girişip, halk için neyin doğru olduğunu bildiği varsayımından hareketle, onun “gerçek” çıkarlarına hizmet edecek kararlar alırken bu politikalara muhalefet gecikmemiş, toplumsal/siyasal dönüşümlerin radikalliği ile birlikte, nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan köylü kitlelerin gündelik hayatında bir rahatlama hissedememesinden de beslenen muhalefet büyüyerek, çok partili hayatla birlikte Demokrat Parti (DP) çatısı altında birleşmiştir (Demirel, 2005: 492-494). DP ile, halkın gündelik hayatını dönüştürme iradesini kendinde gören tavır karşısında, başta köylüler olmak üzere milletin istemlerinin politikanın esas hedefi olacağına ilişkin bir söylem iktidara gelmiştir. DP'nin iktidarı devraldığı 1950'lerden itibaren, halkın millileştiği, millet olma iradesini ve performansını gösterdiği ölçüde değerli sayıldığı, köycülük ile güçlenen milli-popülizm Türk siyasetinde kalıcı yer edinmiş ve 1950 seçimlerindeki “Yeter, Söz Milletindir” sloganı ile kristalize olan bu söylemin sihirli kavramı olan “millet iradesi” dolaşıma girmiştir (Bora, Canefe, 2002: 638-641). “Millet iradesi” kavramını söylemsel stratejisinin merkezine yerleştiren DP'nin milliyetçi popülizmi “iktidarın, halkın rüştüne dayanmayan ve ona vesayet iddiasında bulunan seçkinciliği”nin karşısında halkı tüm olarak temsil etme iddiasındadır (Bora, Canefe, 2002: 641). “Kendini milletini terbiyeye memur addeden” politikaya karşı çıkışı yalnızca çözülen tek parti dönemi ve siyasal temsiliyet bakımından değil, rejimin hazzı terbiyeye yönelen, gündelik olanı yeniden düzenleme çabasını gösteren yani kendini kültürel olarak inşa etme hamlelerini de içerecek biçimde ele almak mümkündür. “Millet iradesi” kavramı ile siyasal temsiliyeti seçilmişlik üzerinden kuran bu konumun, kültürel alanı düzenlemek için de halkın mevcut yeğlemelerini

dikkate aldığı ve müzik piyasasında “halk beğenisi” stratejisinin güçlenmesi ve yerleşik hale gelmesi için uygun bir siyasal ortamı vaktiği düşünülebilir.

2.1.2. Serbest İcradan Arabeske: Batılılaşma Tartışmalarında Yeni Gerilim

Geleneksel musikiden serbest icraya oradan da arabeske giden bir hat kurulmuş, bu hat hem müzikal alanın içindeki dönüşümlerin hem de “kendiliğinden ve müdahaleci yönleriyle ‘modernleşme’ pratiğinin kendisine bağımlı (Özbek, 2006: 141)” biçimde gelişmiştir. Ancak 1960’larda ortaya çıkan arabesk etrafında yoğun bir tartışma sürmüştür. Bu tartışmaların özellikle kent yaşamındaki hızlı dönüşümlerle ilişkilendirilerek başladığı görülmektedir. 1950’lerde, DP’nin iktisadi politikalarının en görünür sonuçlarından biri kitlesel düzeyde gerçekleşen iç göçtür (Ahmad, 1999: 140-141)⁴². Köylerden kentlere göçün, giderek büyüyen sonucu ise gecekondu mahalleleri olmuştur. 1950’lerden itibaren, irili ufaklı yerleşim merkezlerinin karayoluna bağlanması, ‘60’larda sadece büyükşehirleri değil Anadolu’daki merkezleri de büyüten, kırdan kente göç ile şehirlerde yeni şehirler kurulurken, kentler de kırlar da değişmiştir (Belge, 1993: 400). Belge’ye göre o zamana eğitim görmüş varlıklı kesimlerin kucak açtığı yenileşme bu dönemde halk kesimleri içinde patlak vermiş ve bu koşullarda ortaya çıkan arabesk asıl olarak batılılaşmanın bir parçası olarak doğmuştur (Belge, 1993: 400). Arabeski dinleyenler, batılılaşmanın bir sonucu olarak değişen geleneklerinden kopan gecekondululardır (1993: 400). Arabesk müzik ve kültür; “devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve ‘modernleşen’ hayat

⁴² 1960-1990 yılları arasındaki 30 yıllık sürede kentsel nüfus, 6.9 milyondan 31.4 milyona çıkarak dört kat artmış, kentsel nüfusun genel nüfus içindeki oranı aynı dönemde %25.1’den, %55.4’e yükselmiştir (Keleş, 1993: 41).

pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzının karmaşık ilişkileri” içinde doğmuştur (Özbek, 2006: 142). Arabeskin bu yeni hayat pratiğinin şekillendiği gecekondularda yaygınlaştığı saptaması üzerinde bir uyuşum görülmektedir (Belge, 1993; Stokes, 1998; Özbek, 2006). Ancak gecekonduda akan tecrübenin nasıl kavranması gerektiğine ilişkin bir farklılık bulunmaktadır. Belge ve Stokes, gecekonduyu bir tür geçiş alanı olarak görmektedir. Belge’ye göre “ne köye ne şehre benzeyen” gecekondular “eteğin altına erkek pijamasının pantolonunu giyen kadınlar gibi”dir yani iki aradadır (1993: 400-401)⁴³. Stokes da gecekondunun toplumsal varoluşun iki kategorisi köy ve şehir arasında bir hareket hali olduğunu ve “eşikte bir yerde durma, ne biri ne öteki olabilmek” olduğunu ifade etmektedir (1998: 154). Stokes’a göre, “henüz kullanıma hazır olmayan ya da sallantıda anlamına gelen ‘tam oturmamış’ ifadesi gecekondu için iyi bir tanımdır (1998: 154).”

Meral Özbek ise, arabeskin geleneksel ortamı kente taşıyan nüfusun, kentteki köyün uyumsuzluğunun müziği olduğu iddiasına itiraz etmektedir (2006: 107-108). Alt yapı ve ekmek kavgası sorunlarından anlam problemlerine dek tüm sorunlarına rağmen kentin ve kültürün kenarındaki yaşantı anomik değildir ve tüm çatışma ve çelişkilere rağmen gündelik toplumsal etkileşimin aksamadığı kent kenarlarında süren yaşam, kentin içine çekilmiştir (2006: 107-108). Çünkü “toplumsal grup olma niteliği artık yalnızca mahalle ölçeğinde değil, sınıfsal, sayısal, mesleki, etnik, yöresel olmak üzere doğrudan kentsel faktörler aracılığıyla belirlenmektedir”. Ayrıca “kırdaki tarımsal yapı yerine, genel olarak seyyar satıcılık, esnafılık gibi informel sektörlerde iş tutsalar dahi kent ve endüstrinin belirlediği uzmanlaşmış mesleki yapı”

⁴³ Belge’ye göre arabeski ilk dinleyenler şoförlerdir. Daha 1960’larda şehirlerarası otobüslerde çalışan bu müzik şehir içinde minibüslerde duyulmuş ve bir minibüs müziği doğmuştur. Minibüsler bu müziği yayan seyyar müzik salonları olmuş, “sanki müziğin ritmi, arabanın yolda gidişinin salınışına da uymuştur”. “Gecekondu müziği” olan arabeskin şehirle gecekonduyu bağlayan minibüste çalınması doğaldır (1993: 401).

ortaya çıkmıştır. “Geleneksel ve yarı kalıtsal köy yönetiminde olmak yerine yerel yöneticiler ve kanaat önderlerinin aracılığıyla da olsa, merkezi hükümet ve bürokrasisi ile çok daha doğrudan ilişkilerin kurulmuş olması; parlamenter sistemin etkisinin özellikle seçim zamanlarında kentsel propaganda ortamlarında daha doğrudan yaşanması; köyün bütünlüğü yerine, gecekondunun alt mahalle olarak kente bağımlılığı; mekânsal ve kültürel olarak farklı eşitsiz, çatışmalı yapıya içinde yaşanması, gecekondunun gayet kentsel bir dünyada yaşadığı anlamına gelmektedir (2006: 108-109).” Cumhuriyetin vaat ettiği toplumsal olanaklardan ve kentin sunduğu ekonomik potansiyelden en az yararlananların sürdürdüğü kentsel yaşama bir anlam haritası sunmayı başaran arabesk “özellikle 1960’ların sonu ve 1970’lerde resmi müzik ve modernleşme değerlerinin belirlediği oydaşmayı bir biçimde parçalayan, sorgulayan ve onun tarafından dışlanıp yasaklanmasına rağmen piyasa aracılığıyla ve halk kesimleri içinden yaratılarak değişen bir direniş (2006: 114)” göstermiştir.

Gecekondular, kentsel düzenlemelerden ekonomik eşitsizliklere pek çok sorun alanı içinde tartışılan bir toplumsal aktör haline gelirken, arabeskin yuvalandığı bu alan aynı zamanda yükselen toplumsal muhalefetle de tanışmıştır. Arabesk kültür toplumsal tabanını, arabesk müzik ise dinleyicilerini gecekondular mahallelerinde bulurken aynı zamanda, az gelir getiren ya da geçici işlerde çalışan kent yoksullarının yaşadığı sokaklar, toplumsal dönüşüm vaadiyle dolu bir politik söylemle tanışmıştır. 1960’ların sonundan itibaren toplumsal muhalefet gecekondular mahallelerinde, evi olmayanlar için bizzat gecekondular yapmakla başlayan çalışmalar “kurtarılmış bölge”lerin ilan edilmesine kadar gitmiştir. Hatta bazı mahalleler doğrudan bu çalışmaların sonucu oluşmuş, İstanbul 1 Mayıs Mahallesi örneğinde

olduğu gibi sosyalist çevrelerin katkısıyla, siyasal toplumsal mücadele dinamiğine dayalı olarak kurulmuştur (Aslan, 2004: 87). Bazıları ise örgütsel çalışmaların hızla karşılığını bulduğu yerler olarak toplumsal muhalefetin kolektif hafızasına kazınan adresler haline gelmiştir. 1970'lerden itibaren, “küçük Moskova” olarak anılan Tuzluçayır Mahallesi (Ankara), Türkiye solu sözlüğüne geçerken⁴⁴, maruz kalınan şiddetle başatmenin araçlarından biri olarak tasarlanan “direniş komiteleri”nin ilki Ankara'nın bir gecekondu mahallesi olan Şentepe'de oluşturulmuştur. Dolayısıyla 1960'ların sonundan itibaren, aynı toplumsal tabana seslenen ve bu tabandan da yanıt alan arabesk kültür ile toplumsal muhalefet hareketleri uzunca bir dönem komşuluk yapmıştır. Bu komşuluk nedeniyle, bu çalışma için, anılan komşuluk ilişkisinin yarattığı sonuçlar nedeniyle arabesk kültür ve müzik etrafında yürüyen tartışma önem kazanmaktadır. Ahmet Kaya ile anılan devrimci arabesk tanımlaması da hatırlandığında, bu ilişkinin nasıl kurulduğu, nasıl bir etkileşim gerçekleştiği sorularının yanıtlanması gerekmektedir. Çünkü kültür, uyarlayıcı ve bütünleyici değil, özgül toplumsal koşullarda “yabancılaşmadan devrim öncesi çöküntülere ve gerçek devrimci etkinliğe dek uzanabilen çeşitli çatlaklardan oluşmaktadır (Williams, 1990: 92).” Politik olanla kültürel olanın birbirini içeren, kesişen ilişkisi, politik olanın kendini kültürel olanda ifadesi, hegemonya mücadelesinin sürdüğü bir zeminde gerçekleşmektedir. Böylelikle başat ile tabi arasındaki mücadeleyi de içeren bir zemin olan kültürel alan, birbirinden yalıtık “kültürler”in yerleştiği bir genel çerçeveye değil; karşı-hegemonik anlatıların olanaklarını da barındıran, çelişki, çatışma ve uzlaşma unsurları bulunan; muktedir olanla direnen arasındaki sınır hattı boyunca

⁴⁴ İnönü Alpat, sağcıların, solcuların etkin olduğu mahalle, il ya da ilçeleri sosyalizmin simgesi olarak algılanan Moskova'nın minyatürü ilan ettiklerini belirtmektedir. Alpat, “en tanınmış Küçük Moskova'ların” Tunceli, Fatsa ve Ankara'nın Tuzluçayır semti olduğunu yazmaktadır (2008: 163). Ayrıca bkz: Yürekli, Y., **Küçük Moskova Tuzluçayır**, İstanbul, İletişim Yayınları

sızma ve karşı koyma taktikleri içeren bir alan olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım gereği karşı-kültürel anlatıların bir parçası olarak politik müzik ve bu öbek içinde ele alınacak olan Ahmet Kaya şarkılarının, müzikal alandaki hegemonik politikalardan, alanı belirleyen müdahaleler ve düzenlemelerden, piyasa yapısı ve örgütlenmesi içinde popülerleşen türlerin genel niteliklerinden bağımsız olmadığı kabulü ile hareket edilmektedir. Arabesk ile ilişki ise bunun bir adım ötesine geçerek, doğrudan temas ve ortak bir toplumsal tabana bağlanmaları nedeniyle ayrıca öne çıkmaktadır. Özbek'in arabesk üzerine belirlemelerini takip ederek bu ilişkiyi anlamayı kolaylaştıracak bir çerçeve çıkarmak mümkün görünmektedir.

Özbek, gecekondü “sorunu”nun “kent içinde köy” olmakta değil, kentli olmakla ilgili ve kentin getirdiği karmaşık sorunları anlamlandırma gereğinde yattığını ifade etmektedir ve bu nedenle arabeski bir anlam haritası olarak okumayı önermektedir (2006: 108). Bir sembolik biçim olarak müziğin nesneleştirdiği şey duygusal hayattır. Özbek'e göre, bir anlam haritası olarak arabesk, gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kavramsallaştırırken ve aynı zamanda gündelik hayata yönelimler yaratırken, duygusal tecrübeyi baş tacı eder (2006: 103-104). Yaşama hakkı, isyan, kader ve dert gibi tüm kavramlar aşka bağlanmakta; “seven”in kendine, ötekine, başkalarına ve toplumsal sorunlara gösterdiği tepkiler” “aşk”la bütünleştirilmekte, aşkın süzgecinden geçirilerek ifade edilmektedir dolayısıyla “aşk” arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir (2006: 103-104). A.J. Racy ise Özbek'in sözünü ettiği soyutlama ve lirizmi Arap müziğinin temel nitelikleri arasına yerleştirmektedir (2007: 119). Bu müzik soyut olma eğilimindedir; “tözü ne tabiatı gereği programlıdır ne de illa ki kendi dışındaki varlıkları akla getirir (2007: 119).” Birey merkezli duygusallığı ile aynı zamanda son derece liriktir. Dinleyicileri öz-

göndermeli (*self referenced*) aşk temaları ve imgeleri vasıtasıyla etkiler (2007: 120). Bu “müziğin soyutluğu ve lirizme eğilimi, duygu yoğunluğu yaratan nüvesini öne çıkarır ve esrime yaratan mesajına belli bir merkezîyet ve doğrudanlık verir (2007: 120).” Racy’nin Arap müziğine özgülediği soyutlama eğilimini Orhan Gencebay arabesinde saptayan Özbek, duygusal tecrübeye dayalı bu dilin gündelik hayatla arasındaki mesafeye işaret etmektedir (2006: 104). 1950’lerden sonra ortaya çıkan sürecin insani maliyetini en çok ödeyen kesimlerin gündelik hayatlarında baş etmek zorunda oldukları zorluklardan bahsedilmez. Varoluşa ilişkin büyük sorunlar ve sorularla, romantik bir niteliğe bürünen arabesk gündelik hayatla arasına mesafe koyar (2006: 105). Özbek’e göre gündelik hayatla arasındaki bu devamsızlık arabeskin temel niteliğini ortaya koyacak önemli bir boyuttur.⁴⁵

Saptanan bu devamsızlık halinin üzerinde ayrıntılı olarak durulmasının nedeni, politik müziğin bu bakımdan, arabeskin tam karşısında bir konumda bulunmasıdır. Politik müzik, ilgili bölümlerde de ele alınacağı gibi, kendisini bir gerçekçilik iddiası üzerine kurmaktadır. Bu iddianın bir parçası olarak gündelik olanın ifadesi olmaya soyunur. Arabesk müzik, “aşk, ölüm, sevgi, dostluk, yokluk,

⁴⁵Özbek’in gerilimli bir ikilik olarak ele aldığı durumu Belge, *yapmacılık* olarak tanımlamaktadır (1993: 367). Sevinci de kederi de gerçek olmayan arabesk, kaba saba ve saldırgan bir özü, klişeleşmiş bir edebiyatla örter (1993: 367). “Her durumda, incelmemiş, kişiliğini geliştirmemiş bir bireyin kendini dünyanın merkezine koymasını, dövünürken bile kendini alabildiğine okşamasını, en önemlisi de, kendisiyle hesaplaşıp yüzleşmemesini” yansıtmaktadır (1993: 367-368). Belge’ye göre arabeskin bu özellikleri döneminin kendine özgü bireyleşmesine oldukça iyi uymaktadır (1993: 368). Hızlı bir değişim temposu içinde gerçekleşen bu bireyleşme, aynı zamanda geleneksel ilişkilerin çökmesi anlamına gelmektedir ve birey, hayatına biçim veren bu ilişkilerin ortadan kalkmasıyla, bir ölüm-kalım kavgası içinde sınıf atlamaya, daha çok tüketmeye, hayatta bir şeyler olmaya çalışan insanlar, içgüdülerini denetleyecek herhangi bir geçerli kültür formasyonundan yoksun olarak saldırganlaştılar (1993: 368). Belge’ye göre, içsel hayatı neredeyse biyolojik denebilecek bir varkalma hırsına indirgenen bu yeni birey tipi, üzerine bastığı kültürel boşluk ortamında hayatını ancak klişelerle açıklayabilirdi (1993:368). “Herhangi bir ‘estetik’ biçimin alıcısı olacak durumda olmadığından beklediği içgüdülerine de cevap verecek hamlıkta bir duygusallıktır (1993: 368). Ancak Belge bütün bu yapaylığına rağmen arabeskin sahici bir yanı olabileceğini, yüzeysel söyleminin yapmacılığına rağmen bir “özlem çılgılığı”nı aktarmaktadır (1993: 368). Arabeskin, bütün klişeleri, “çalgılarının şangırtısı” sökülüp, kendi özüne indirgendiğinde geriye kalan bu özlem çılgılığı anlaşılabilir bir çılgınlıktır ve anlaşılır talepler ve önermelere doğru evrilmesi için herkes payına düşeni yerine getirmelidir (1993: 368).

hor görülmek gibi insani ilişkilere dair genel konuları (Özbek, 2006: 105)” gündelik olanı romantik bir soyutlama düzeyine çekerken, politik müzik gündelik olanı gerçekçi bir politik düzeye tercüme etme iddiasındadır. Arabesk, kendisini popüler kılan çekirdek toplumsal kesimler olan gecekondu sakinlerinin “ekmek parası kazanmak, iş bulmak, çocukları okutmak, kadınların değişmek zorunda kalması, erkeklerin değişen konumları kabul etmek zorunda olmaları, sağlık ve konut gibi pek çok maddi ve manevi sorunu söylemine dahil etmezken (2006: 105), politik müzik bu sorunları açıklama ve çözüm yollarını gösterme iddiasında olan toplumsal hareketlerin söylemi içinden kurduğu bir dille, bu sorunların müzikli anlatısı olarak belirlemektedir. Örneğin, bu şarkılarda arabeskin evi sayılan gecekonducular, “açlık, yoksulluk çekenler”in “sabahın seherinde” yollara düşüp, “ekmek için her işi gören”, “cam silen”, “kap kakak ağartan” Ayşelerin, Fatmaların, Hatçelerin, Güllülerin evidir.⁴⁶ Bu hikaye örneğin Ankara’da, “Ankara’ya Konya’dan gelen güney rüzgarı”nın “yoksul semtlerden varıl semtlere doğru esişine” eşlik eden; bir göz kondu yapıp içine giren; işsizliği, yoksulluğu düşündükçe göğüs kafesinde bir kuş çırpınan “Fatma kız”a aittir.⁴⁷ Gün doğarken yola düşüp, tütünü “sanki kendi içer

⁴⁶Grup Yorum, Cemo/Gün Gelir, **İnsan Pazarı**: “Kondulardan gelmişik lo/açlık yoksulluk çekmişik/her sabahın seherinde/güven park'ta birikmişik/açlığın dini olmaz/yoksulluğun vatani/körolasın kahpe devran/Güven Park'ta bir anıt var/yamru yumru kara taştan/yazıyor ki o anıtta/öğün çalış güven ey Türk/cam silerik parıl parıl/ağartırık kap kacağı/yeter ki gelsin de ekmek/biz her bir işi görürük/Ayşe'lerik Fatma'larık/Güllü'lerik Hatçe'lerik/güven park'ta o anıtta/çok saygı selam ederik/övünsek de güvensek de/çalışsak da olmuyor ki/Türk'ük deyin övünüyok/açlık 'Türk'ü bilmiyor ki” Söz: Hasan Hüseyin Korkmazgil Müzik: Grup Yorum

⁴⁷ Alpay, **Güven Parkı**: “Bu kente Konya asfaltından girer güney rüzgarı/İnönü Bulvarından geçip Atatürk’e döner/Güven Parkı’nda soluklanır/Bu kente Konya asfaltından girer ilkbahar/Çiftlikten başlayıp Bahçeli’ye uğrar Güven Parkı’nda tomurcuklanır/Bu kente Konya asfaltından gelir işçi kızları/Balgat’tan çıkıp dolmuşa biner Güven Parkı’nda toplanır/Açıksa kısmetleri kimi çamaşıra, kimi temizlikçi diye/Bir büyük eve kapılanır her biri, gündelikçi diye/Bu kente Konya asfaltından geldi Fatma kız/Kocası çocuğu, kabı, kacağı, yaygısı, yorganı ve yer yatağı/Bir göz kondu yapıp girdiler içine/Üçü sayıları, üç yılda altıya yükseldiler/Büyük şehirdi burası, acımasız, kalles, katı/Yitirdi sonunda kocası yük taşıyacak takatı/Sürdü Fatma kızı kente el kapısında hizmete/Şimdi Konya yolundan geçip Güven Parkı’na gelir her sabah/Kucağında yeni doğmuş bebese/Ama çocuklu kadın istemez herkes, bekle ki kısmet gelesi/Az sonra dokuzu vurur saatler/Güven Parkı’nın az ötesinde bir çocuk bahçesi uyanır/Çocuklar güler, çocuklar kayar, çocuklar salıncak sallanır/Onbire

gibi” saran fabrika kızının⁴⁸ kurduğu hayaller, “bir minik kız çocuğu”nun ellerini makineye kaptırmasına neden olan gündüz düşlerine dönüşür.⁴⁹ *Bir Kenar Mahalleli*’nin cepleri mecburen parasızdır, mecburen parasız, kılıksız gezer, uzaktan sever; fabrikadaki sendika satılıktır, ağzını açsa kendini sokakta bulur, Beyoğlu’ndaki pupa yelken polislerin rüzgarına değse sopa yer.⁵⁰

İki konum arasındaki karşıtlık bir sonraki bölümde politik müziğin belirgin eğilimleri ifade edilmeye çalışıldığında daha da belirginleşecektir. Böylesi iki karşıt konum saptandığında “devrimci arabesk” tanımlamasının yapılması mümkün olabilir mi? Kent yoksullarının “hakikat”ine ulaşmak için hangi konumdan bakmak gerekir. Sahip olduğu toplumsal taban göz önünde bulundurulduğunda, arabeskin bu “hakikat”e ulaşmak için hiç sözcüğünün olmadığını düşünmek mümkün değildir. Ancak politik müzik de bizatihi bu “hakikat”i ifşa etme ve dönüştürme iddiasında

yaklaşır saatler, bir bebesine bir çevresine bakar/Bir evdekileri, bir işsizliği düşünür Fatma kız/Göğüs kafesinde çırpınır bir kuş, bir korku büyür/Konya yolunun az ötesinde bir kadın yürür/Sağ omzunda çocukları aş der ekmek der, ana der/Sol omzunda adamı aşk der, hizmet der, para der/Konya yolunun az ötesinde/Fatma kız sallanır, Fatma kız kayar Fatma kız düşer...”

⁴⁸ Alpay, **Fabrika Kızı**: Gün doğarken her sabah/ Bir kız geçer kapımdan/ Köşeyi dönüp kaybolur/ Başı önde yorgunca/ Fabrikada tütün sarar/ Sanki kendi içer gibi/Saraken de hayal kurar/Bütün insanlar gibi/Bir evi olsun ister/Bir de içmeyen kocası/Tanrı ne verirse geçinir gider/Yeter ki mutlu olsun yuvası/Dışarıda yağmur başlar/Yüreğinde derin sızı/Gözlerinden yaşlar akar/Ağlar fabrika kızı/Oysa yatağında bile/Bir gün olsun uyku girmez/İhtiyar anası gibi/Kadınlığını bilemez/Makinalar diken gibi/Batar her gün kalbine/Yün örecekleleri/Her gün geçim derdinde

⁴⁹ Ahmet Kaya, **Bir Minik Kız Çocuğu**: “Ona her gün rastlardım, kuyruğun bir ucunda/Bir minibüs parası, sınıksız avucunda/Uykusuna doymamış, kırpışan gözleriyle/Anlarsa baktığımı, başı inerde öne./Bildiğim kadarıyla ölmüş anne babası/Okulundan koparıp işe koymuş ablası/Ne rüyalar görürdü kim bilir yol boyunca/Hep gülümserdi yüzü ansızın uyanınca./Bir minik kız çocuğu, saçları darmadağın/Yollarda yalın ayak üşür.. üşür.. üşür elleri.../Meraklandım bir kaç gün durakta görmeyince/Tanıyanlar söyledi inanmadım ilk önce./Dalmış bir gün rüyaya mavi önlük içinde/Fabrika değil sanki, bir okul bahçesinde./İşte o an dişliler kapmış iki elini/Böyle ödemiş yavrum rüyanın bedelini./Tebessüm donup kalmış ağzının kenarında/Solu vermiş minik kız henüz ilk baharında./Bir minik kız çocuğu, bir minik kuş yüreği/Ölümün kucağında üşür.. üşür.. üşür elleri...” Söz: Yusuf Hayaloğlu Müzik: Ahmet Kaya

⁵⁰Ahmet Kaya, **Kenar Mahalleli**: “Bir kenar mahalleliyim/Mecburen parasızdır ceplerim/Fabrikada satılık sendika/Ağzımı açsam sokaktayım./Bir kenar mahalleliyim/Mecburen kavga ederim/Markette köpek öldüren şarabı/Bekçilerle naralı gecedeyim./Bir kenar mahalleliyim/Mecburen kılıksız gezerim/Beyoğlu’nda pupa yelken polisler/Rüzgarına değer sopa yerim./Bir kenar mahalleliyim/Mecburen uzaktan severim/Ev önlerinde babalar/Kızlarına baksam cinayet sebebiyim.” Söz: Süha Tuğtepe Müzik: Ahmet Kaya

olan bir söylemin ezgisidir. Bu durumda, iki konum arasında salınan, aralarında ilişki kuran bir patikanın mümkün olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Başka bir ifadeyle, yoksulluk, sınıfsal ayırım, toplumsal çelişki ve çatışmaların içinden sızan tecrübeyi sarmalayan duygusal modelin haritası nasıl çıkarılabilir? Ahmet Kaya'nın şarkıları aracılığıyla bu sorulara cevap verilmeye çalışılacaktır.

2.2. BATI'NIN HAFİF MÜZİĞİ

2.2.1. Kanto'dan Pop'a: Performans ve Kayıt Piyasasında Müzik

Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları tartışılırken üzerinde durulmuş olan Osmanlı musikisi, halk müziği ve klasik batı müziğinin Türkiye'deki müzik dünyasının tamamını oluşturmadığı da belirtilmelidir. Devlet müdahaleleri ve piyasa ilişkileri bakımından başat olan bu türler dışında özellikle kentlerde popülerleşen türlerden söz etmek gerekir. XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl başından itibaren yeniden şekillenen eğlence anlayışı içinde doğan bir tür olan kanto bu açıdan önemli bir örnektir. Çünkü İstanbul'da ortaya çıkan özgün bir tür olarak ilk popüler müzik örneği olarak değerlendirilmektedir (Belge, 1993). XIX. yüzyıl ortalarında “Latince şarkı, melodi, ses anlamına gelen *cantus* kökünden gelen kantonun değersiz İtalyan müziğinden ve alaturka müzikten alıntılarla doğal olarak İstanbul'da başladığı” belirtilmektedir (Aktüze, 2019: 301). Bu müziğin ilk kez Kadıköy'deki Yoğutçu Çayırı'nda “şirin ve tombalak Ermeni kadını Aramik'in “muhaciriz, biçareyiz” sözleriyle başlayan şarkısıyla duyulduğu aktarılmaktadır (Alus'tan akt. Aktüze, 2010: 301)⁵¹.

⁵¹ Cumhuriyetin ilk yıllarında *Nuhbe-i Elhan*, *Kanto Mecmuası* gibi dergilerin yayınlandığı türün öncülerinin Sivaslı Peruz (Terzakyan), Şamran Hanım, Kamela (Fatiko), Büyük Amelya Hanım,

“Yapısı itibarı ile Batılı, sözleriyle Doğulu, çalınışıyla geleneksel, anlattıklarıyla asri (Meriç, 2006: 143)” bir tür olan kanto sahne uygulamasına dayalı performatif bir türdür. Başlangıç itibarıyla tuluat tiyatroları⁵² ve Direklerarası’nda “ayak takımı” eğlencesi olarak ortaya çıkan kanto, “ritimlere uygun olarak raksetmek, basit adımlar ve omuz titretmekle erotik bir gösteriye dönüştürülür (Meriç, 2006: 150). Aktüze, batı müziği çalgıları eşliğinde dans ederek söylenen, basit hatta kaba yapıda, canlı tempolu şarkı türü olan kantonun gücünü daha çok açık saçık sözlerinden aldığını ifade etmektedir (2010: 300-301). Ancak Belge, Kahyaoğlu ve Tekelioğlu’nun bu yaklaşımı paylaşmadıkları görülmektedir. Belge bir taraftan kantonun önemli yanlarından birinin kadın-erkek ilişkilerinin gelişme aşamasıyla çakışması olduğunu ancak yine de bu türün dinamiklerinin “yalnız erotizme ve gevşeyen tabular arasında serbestlik bulmaya başlayan bastırılmış cinselliğe” indirgenemeyeceğini ifade etmektedir (1993: 375). Kantoda kadın erkek arasındaki gerilim özel bir mizahla sahneye taşınır (Kahyaoğlu, 2002: 59). Genellikle söyleyenlerin hızla bestelediği⁵³, kolay, akılda kalıcı ve çoğunlukla aktüaliteden beslendiği için uzun ömürlü olmayan kantonun temel özelliklerinden biri bu mizah duygusudur (Meriç, 2006: 152-153). Belge’ye göre, birinci amacı seyirciyi

(Büyük) Virjin, Mınyon (küçük), Virjin, Deniz Kızı Eftalya (1891-1939), Selanikli Madam Viktorya, Küçük Eleni, Vıyolet, Selanikli Matmazel Rosa gibi azınlık Rum ve Ermeni kadınlar olduğu görülmektedir. Bkz: Aktüze, 2010: 301 Naim Dilmener, “sahneye çıkan ilk Müslüman kadın sanatçının” bir kantocu olduğunu aktarmaktadır (2014: 23). Buna göre Kadriye Hanım Amelia adını kullanarak sahneye çıkıp kanto söylemiştir (2014: 23).

⁵² XIX. yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu ile Batı tiyatrosunun birleşiminden İstanbul’da ortaya çıkmıştır (And, 1970: 13). Ortaoyunu ustası Kavuklu Hamdi Efendi’nin başlattığı tuluat tiyatrolarında tıpkı ortaoyunlarındaki gibi kalıplaşmış kişiler bulunmaktadır (And, 1970: 150). Baş kişisi İhtiyar ya da Efendi ile Uşak ya da Aptal’dır ve güldürü ögesi ön plandadır. Oyuncuların çoğu ortaoyunundan gelmektedir. Salaş tiyatrolar, sinemalar, bahçeler, kahvehaneler, gazinolarda temsiller veren tuluatçılar genellikle seyyar topluluklardır ve bu tür Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar sürmüştür (And, 1970: 150).

⁵³ Ancak zamanla kanto bestecilerinin de ortaya çıktığı görülmektedir. XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başında, Hafız Aşir, Hanende İbrahim Efendi, operet de yazan Kaptanzade Ali Bey, Mildan Niyazi Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan Güler, Udi Kadri Şençalar, Hurşit Yenigün gibi geleneksel Türk müziği ile ilgilenen bazı besteciler çoğunlukla hüzzam, hicaz, nihavent, uşak gibi makamlarda kantolar yazmıştır (Aktüze, 2010: 301).

eğlendirmek olması nedeniyle bu doğaldır ancak daha derine inen ikinci bir nedeni daha vardır. “Batılılaşma” sürecinin durmadan yarattığı şokları hafifletmek ve komikleştirerek “dayanılır” kılan bir türdür ve bunun için mizah zorunludur (1993: 375). Bu geçiş döneminde ortaya çıkan gerilim ve yoğunluk ancak mizah yoluyla ehlileştirip yatıştırılabilir (1993: 375). Tuluat tiyatrolarının operete yönelmesiyle yerini operet şarkılarına bırakan kanto, bu dönemde yavaş yavaş ortadan kaybolmuş ancak 1935’ten sonra “temel prensiplerinden epeyce uzaklaşmış olarak” taş plaklarda ortaya çıkarak ikinci dönemini yaşamıştır (Meriç, 2006: 151). Bu dönemde kantonun çalındığı enstrümanlar değişmiş ve danstan çok dinlemek üzere bestelenip çalınır hale gelmiştir (Meriç, 2006: 151).

Farklı müzikal karşılaşmalardan beslenen, performatif bir tür olarak kanto kent eğlencesinin önemli “yerli” motifi olarak kayıtlara geçmiştir. Ancak başta İstanbul olmak üzere büyük kentlerde Batılı popüler türler çalınıp söylenmiş ve giderek pop olacak müzik türü için de arka planda tınılar biriktirmiştir.⁵⁴ Popüler müzik teriminden farklı olarak, pop, bir türe de işaret etmektedir. Aktüze, bu türü şöyle tanımlamaktadır: “Genellikle geniş kitlelerin kolayca kabullendiği, normal uzunluğu ile sıkıcı olmayan, akılda kalan ezgi ve sözleri içeren, çeşitli türleri de olan, ciddi müzikten ve folkten da yararlanılarak, kentlerin sosyal yaşamı dikkate alınarak

⁵⁴ XIX. yüzyılda Yunanlıların yaşadığı bir dizi yerleşim bölgesinde ortaya çıkan rembetika da kentli alt sınıfların müziği olarak anılmalıdır (Holst, 28-29). Rembetika, İzmir ve Pire tavrı ile anılmaktadır. I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında nüfus mübadelesi ile Yunanistan’a sürgün edilen İzmir’li Rumlar, İzmir tavrını, Yunanistan müziğine katmıştır. İzmir’de mübadele öncesinde, müzikli dükkanlarda çalan müzisyenlerin teknik yetileri ve profesyonelliklerinin çok gelişmiş olduğu ve başta Atina olmak üzere, İzmirli müzisyenlerin çalıştığı kahvehaneler açıldığı belirtilmektedir (Holst, 1993: 34). Geil Holst, rembetikadaki İzmir tavrının en önemli etkisinin, cinsiyet rejiminin dönüşmesine yaptığı katkı olduğunu ifade etmektedir (1993: 34). I. Dünya Savaşı’ndan önce Pire Rembetikası bir erkek müziği, erkeklerin söylediği ve dinlediği bir müzikken, İzmir tavrında kadınlar da söyler ve müzik yapılan yerlere kadınlar da gider (1993: 55). Zorunlu göç mağduru Rumlar, özellikle İzmir’de sahip oldukları müzikal geleneği ve alışkanlıkları, Yunanistan’a taşımış, göç öyküsüyle katmerlenen bu tavır, kentli alt sınıfların, yoksulların ve küçük suçlara bulaşmış, esrar içeren rembetlerinin müzik dünyalarına karışarak, bir tür Yunan plep kültürünün oluşmasına katkı sunmuştur.

oluşturulan basit yapıdaki müzik (2010: 474).” Bu tanımlamanın kendisi pop etrafında yürütülen tartışmaları özetler niteliktedir.

Simon Frith, İngiliz pop eleştirisi üzerine yaptığı değerlendirmede, popüler kültüre yaklaşımı sınırlayan nedenlerden birinin yüksek kültür/düşük kültür ayrımının derin biçimde yerleşmesi olduğunu ifade etmektedir (2000: 14). Ayrımın belirgin göstergelerinden biri, solcu dergilerden radyo ve televizyona kadar geniş bir alanda burjuva sanat formlarına gösterilen ilgidir. Burada tartışmasız olan nokta, örneğin opera gibi yüksek kültürel formlara entelektüel bir ciddiyetle yaklaşıırken, düşük kültürel formlar için bunun uygun görülmeşiştir (2000: 14). Pop kültürüne bir toplumsal biblio muamelesi yapılmaktadır ve bu pratik popun içine de sızmıştır. “Pop’un o kadar da önemli olmadığı” eleştirisinin karşısında yüksek kültür terimleri kullanarak ve bu terimleri de başka sanat kaynaklarından edinerek, popun ciddiyetini savunma eğilimi göstermektedir (2000: 15). Aktüze’nin popu tanımlarken “ciddi müzik”ten yararlandığını belirtmesi de, tanımlamanın bu ayrım üzerinde kurulduğunu göstermektedir. Türkiye’de adlandırılışı da bu ayırdan beslenmiştir. İstanbul Radyosu diskjockeylerinden Fecri Ebcioğlu’nun Bob Azzam’ın *C’est ecrist dans le ciel* adlı Fransızca şarkısına Türkçe söz yazmasıyla ortaya çıkan *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* şarkısı İlham Gencer⁵⁵ tarafından seslendirildiğinde “hafif batı

⁵⁵ İlham Gencer, Gregor Kelekyan’ın 1944 yılında kurduğu sekiz kişilik caz topluluğunda yer almış, ancak 1950’lerin ortalarına gelmeden Kelekyan Türkiye’den ayrılarak Beyrut’a yerleşmiştir (Erkal, 2013: 17). Gregor Kelekyan’ın müzikal hayatı, Türkiye tarihindeki keskin dönemeçlerden fazlasıyla etkilenmesi bakımından önemlidir. 1800’lerin sonunda İstanbul’da doğan Gregor, I. Dünya Savaşı sırasında babası Diran Kelekyan tarafından Paris’e gönderilmiştir. Sabah Gazetesi başyazarı ve Mülkiye Hocası Diran Kelekyan 1915’te Çankırı’ya sürülmüş ve Ekim ayında yargılanması için Diyarbakır’a gönderilmesi emredilmiştir. Diran Kelekyan’ın 2 Kasım 1915’te Yozgat Kayseri arasındaki Çokgöz Köprüsü üzerinde cinnet geçirerek suya atlayıp, boğulduğu söylentisi yayılmıştır. (Diran Kelekyan için bkz: Alpkaya, F., Soykırım Kurbanı Bir Mülkiye’li: Diran Kelekyan, erişim: www.politics.ankara.edu.tr/sbfblog). Paris’te müzik ve dansla ilgilenen Gregor ise uzun süre sirk ve kumpanyalarda çalışarak dünyayı dolaşmış ancak Türkiye’de dönmemiştir (2013: 17). Soykırımda babasını kaybeden Gregor, caz’ın henüz şekillendiği yıllarda New Orleans’ta bulunmuş, buradaki Fransızlar ile anavatandaki Fransızlar arasında müzikal köprü işlevi görmüştür (2013: 17). New

müziği” devri başlamıştır. 1950’lerden itibaren popüler müziğin kısaltması olarak kullanılan ancak giderek kendi anlamını kazanarak bir türe işaret eden pop yerine yeğlenen bu ad Frith’in işaret ettiği ayrımının popun içine nasıl sızdığını göstermektedir. 1950’lerden sonra denetimden geçmek kaydıyla TRT’de yer bulan ve Batılı bir tür olarak desteklenen bu müzik yine de yaygınlaşması arzu edilen tür değildir ve “hafif”tir (Kahyaoğlu, 2002: 75).

1960’larda bir sonraki başlıkta ele alınacak olan Anadolu-rock ile aranjmanın temsil ettiği iki damar meydana çıkmış ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)’de müzik sektörünün yeni ekonomik merkezi oluşmaya başlamıştır (Kahyaoğlu, 2002: 87). Bu on yılda pop, plak sektöründe yerini alırken, popüler kültürü sembolize ettiği düşünülen magazin gazeteciliğinin kent hayatının bir parçası haline gelip, *Ses*, *Hayat* gibi dergilerin yaygınlaştığı dönem olmuştur (2002: 74-75). 1970’lerde askeri darbe ve 1974 sonrasında hızla yükselen toplumsal muhalefete rağmen yükselişi sürmüş ve sektörel yapısı belirginleşerek, iş bölümü gerçekleşmiştir (2002: 87). Yayınlanan 45’lik ve 33’lük plak sayısı artarken, 1960’larda daha dar bir kesime hitap eden müzik dergilerinin yerini ulusal gazetelerin tam sayfa müzik ekleri almış ve müzik yayımları hızla popülerleşmiştir (2002: 87). Popüler müzik üzerine yapılmış eleştirel çalışmalarda da medya ile kurulan yakın ilişkiye özel olarak dikkat çekilmektedir (Burnett, 1996; Percival, 2011). Burnett’e göre, eğlence endüstrisi içinde müziğin öneminin iki nedeni bulunmaktadır. İlki, müziğin kullanım biçimine ilişkindir. Popüler müzik, gündelik çevremizin, işitsel evrenimizin bir parçasıdır, yalnızca evlerde ya da konserlerde değil, arabalarda, restoranlarda, havalimanlarında ya da

Orleans cazının büyük ismi Louis Armstrong ile yakın dostluk kuran Gregor Kelekyan cazın Fransa’ya taşınmasında, Avrupa’da yaygınlaşmasında etkili olmuştur (2013: 17). 1937 yılında İstanbul’a geri dönmüş, ve Gregor Jazz topluluğunu kurmuş ardından 1944’teki toplulukla caz yapmış ve bahsedildiği gibi 1950’lerin başında Beyrut’a yerleşmiştir (2013: 17).

alış veriş merkezlerinde bir arka-plan olarak sürekli dinlenmektedir. “Tek hakiki kitle medyası” olarak nitelenebilecek olan popüler müzik, diğer bütün medya ürünlerinin aksine coğrafi sınırları, tüketici kabulü sorununu, dil farkı ve diğer kültürel bariyerleri aşabilir (1996: 1). Bu güçlü yanı nedeniyle, dünya nüfusunun büyük kesimleri arasındaki *lingua franka* olarak görülebilir (1996: 1). Bu güç ticari medya ile kurduğu ilişkide belirginleşmektedir. Bu ilişki popüler müziğin öneminin ikinci nedenidir. Müzik endüstrisi, enformasyon ve reklam sektörünün önemli bir tamamlayıcısı durumundadır ve uluslararası iletişim sektörleri arasında işbirliği sağlamaktadır (1996: 3). Medya endüstrisi ile kayıt endüstrisi arasındaki ekonomik, sosyal ve kültürel bağlar, simbiyotik bir ilişkiyi karakterize etmektedir (Percival, 2011: 455).

Ancak müzik dergileri yoluyla müzik eleştirmenlerinin de bir parçası oldukları piyasada, bütün yönlendiriciliğine rağmen tüketicilerin kendilerinin de katkısı olduğu uyarısı gözden kaçmamalıdır (Frith, 2000: 12). “Pop bir tüketim kültürüdür” ancak pazar tercihi ve tüketim aynı zamanda estetik bir seçim ve kültürel yargı sorunudur (2000: 12). Bu müziği anlamak için ticarileşme fikri anahtar konumdadır ve aslında ticarete uyumlanmış bir müzikten söz edilmektedir ancak yine de dinleyiciler zamanlarını ve paralarını harcayarak neyin popüler olduğunu tercih ederler (Burnett, 1996: 37). Dolayısıyla bu onaylanmış bir üretilmiştir ve bu seçimde şarkıların taşıdığı estetik nitelikleriyle çok az ilgili olan, yaş, ırk, medeni durum, cinsiyet, eğitim, coğrafi konum gibi pek çok toplumsal faktör etkilidir (Burnett, 1996: 36-37). Türkiye’de de müzik piyasasına bakıldığında, farklı beğenilere yönelmiş ve farklı toplumsal kesimlerden onay görmüş türlerin müzik piyasasında yerini bulduğu görülmektedir. Bir önceki bölümde de aktarıldığı gibi

aynı dönem arabeskin de hızla popülerleşerek sektörde yerini bulduğu görülmektedir. Pop müziğin, ticari ağlar ve medya ile yakın ilişkisi, Türkiye’de müzik piyasasının şekillenişinde de etkili olmuş görünmektedir. Genel görünümü itibariyle, 2000’li yılların başına kadar Türkiye’de müzik piyasası iki parçalı bir yapıya sahiptir (Çakmur, 2002: 65). Birinci sektör, müziksel üretim faaliyetlerinin endüstriyel boyutlarda gerçekleştiği, hem medyayla kurduğu ilişkiler hem de örgütleniş biçimi açısından müzik endüstrisi olarak işaret edilecek yapıdır ve Batı’da olduğu gibi müzik ve diğer medya pazarları arasında çapraz medya sahipliği ve tekelleşmenin ön koşul olduğu bir eğilim içindedir (Çakmur, 2002: 66-67)⁵⁶. İkinci sektör ise genellikle, üretim maliyetleri de olası kar ve zararların düşük olduğu yapıdır (2002: 67). Yerel özellikler göstermektedir, küçük boyutlarda olsa da, İstanbul dışında örneğin Ankara gibi küçük merkezleri vardır (2002: 67)⁵⁷. Türkiye’de müzik piyasasına ilişkin bu belirlemeleri politik müzik için bir olanak olarak okumak

⁵⁶ Burnett, Batı ülkelerindeki ticari medyanın tarihsel gelişiminin iki ana döneme ayrılabilirliğini ifade etmektedir (1996: 12). Bunlardan ilki üretim ve dağıtım süreçlerinde belirgin farklılıkların ortaya çıkmasıyla karakterize edilen endüstrileşmedir (1996: 12). İkincisi ise yoğunlaşmanın artmasıdır; medya pazarı doymuş ve küçülmüştür, rekabet dalgalı bir haldedir ve üretim ve dağıtım arasındaki gerilim artmıştır: Bu yapıdaki medya endüstrisi, pazarların azalan sayıda büyük ölçekli şirket tarafından kontrol edildiği, kapitalist ekonominin monopolistik eğilimlerinin açık örneği haline gelir (1996: 13). Genellikle yoğunlaşmanın derecelerini tartışmak için iki ölçüt kullanılmaktadır. Bunlardan ilki sahipliğin yoğunlaşmasıdır. Burada endüstrinin bütünü kontrol eden şirketler göz önünde bulundurulur ve bu genellikle, kar, toplam ciroya göre sıralama ve medya şirketlerinde çalışan sayısı gibi kesin sayılarla sunulur (1996: 13-14). İkincisi ise pazarın yoğunlaşmasıdır: Belirli bir pazardaki ana medya şirketlerinin pazarı nasıl paylaştığını ifade eder (1996: 14). Burnett, medya endüstrisindeki bu yoğunlaşmanın, entegrasyon süreçleriyle bağlantılı olduğunu ifade etmektedir. Müzik endüstrisinde entegrasyon yatay ve dikey olarak gerçekleşmektedir (1996: 15). Bir şirketin aynı sektördeki diğer şirketleri satın ya da devraldığında gerçekleşen yatay entegrasyon müzik örneğinde küçük ya da orta ölçekli kayıt şirketlerinin büyük firmalar tarafından satın alınması anlamına gelmektedir (1996: 15). Fonogramların üretimi ve dağıtımını hızla kendi sektör pazarlarını kontrol eden, az sayıdaki ulusötesi büyük elde yoğunlaşmaktadır (1996: 16). Müzik endüstrisinde dikey entegrasyon ise ürünün ham madde ve ilk üretim aşamalarında kontrolü ele geçirerek çalışmaların bitmiş ürünün son dağıtımını da gerçekleştirecek şekilde sürecin tümünü kapsamasıdır (1996: 16).

⁵⁷ Örneğin Ankara, Ulus’ta kurulan küçük ev stüdyoları ve oluşmuş müzisyen cemaati ile faal olarak müzik için üretim yapılmaktadır (Çakmur, 2002: 67). Bu ev stüdyolarında doldurulan, müzisyenlerin bir kerede çaldığı v her tekrarında farklı çaldığı, notasız, kuralsız ve bir anlamda “arkaik” üretimi temsil eden kasetler, yapımcının bizzat kendisi tarafından dağıtılmaktadır (2002: 67). Müzik mağazalarında ya da süpermarketlerde bulunmayan bu albümler kimi zaman birinci sektörün büyük “pop prodüksiyonları” kadar başarı elde edebilmektedir (2002: 67-68).

mümkündür. Çok uluslu şirketler ya da büyük sermayeli pazarı belirler nitelikte şirketlerin tamamen egemen olduğu bir piyasada satış beklentisi düşük, kar değil politik beklentiler için üretilmiş şarkıların ortaya çıkabilmesi daha zor görünmektedir. Şu halde, alana devletin müdahalelerinin bir sonucu olarak endüstrileşemeyip parçalı bir yapı arzeden piyasanın politik müzik albümlerinin kaydedilip, dağıtılmasını kolaylaştırdığı söylenebilir.

Kahyaoğlu, tv ve plak sektörünün de desteğini alan, basit sözler içeren, kısa, çoğu kez hareketli ve konusu görece yüzeysel aşk temaları olan popun özellikle kent kültürü içinde özel bir nabzı yakaladığını ancak Şenay'ın *Hayat Bayram Olsa* şarkısı ve Ali Rıza Binboğa gibi sayılı isim kısmen etkilense de dönemin toplumsal ortam ve siyasal duyarlılıklarıyla bağ kurmadığını ifade etmektedir (2002: 88). Oysa dönemin şarkılarına yakından bakıldığında bu etkilenmenin daha fazla olduğu, politik söylem ile arasında geçişlilikler olduğu gözlenebilir. Yükselen sol eğilimler şarkılara yansır ve “birlik”, “güzel bir yarın”, “umut”, “özlem”, “özgürlük” sözcükleri bu şarkılarda karşımıza çıkar (Meriç, 2006: 426). Başka bir geçiş ise müzik figürleri arasında yaşanmıştır. Türkiye’de politik müziğin önemli damarlarından biri olan Anadolu-rock mürettebatının bir kısmı popüler müzik fidanlığında yetişmiştir. *İspanyol Meyhanesi* ile yakaladığı başarıyı politik müziğe yönelerek eylem sahnelerine taşıyan Timur Selçuk bu geçişliliğin önemli isimlerinden biridir. Müzisyenlerin kişisel yönelimlerin değişmesi yanında, pop müziği desteklemek için piyasadaki kimi girişimlerin de politik müziğe katkı sağladığı görülmektedir. Bu katkının belirginleştiği örnek olarak *Hürriyet* gazetesi tarafından düzenlenen Altın Mikrofon

Müzik yarışması anılmalıdır⁵⁸. Cem Karaca (1967), Moğollar (1968), Edip Akbayram (1972) ve Ünlü Büyükgönenç (1979) ilk plaklarını bu yarışmada gösterdikleri başarıyla bastırmış ve sonraki çalışmalarlarıyla politik müzik repertuarına çok önemli katkılar yapmışlardır.

2.2.2. Jaz'dan Rock'a: Piyasada Sallanan Taşlar

Batılı popüler türlerle temas pop müzikle sınırlı değildir ve aksine örneğin jaz ile çok daha erken tarihlerde tanışılmıştır. 1960'larda aranjmanlarla başlayan ve popa giden hattın yanında jazla başlayan ve *rocka* doğru meyleden ikinci bir damar bulunmaktadır. Türkiye'de jazın başlangıç tarihinin 1920 yılına dek uzandığı görülmektedir (Mimaroglu, 2013: 111). Mimaroglu, Türkiye'de jaz yapan ilk kişinin Leon Avigdor olduğunu ifade etmektedir (2013: 111).⁵⁹ Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk jaz plağının 1917 yılında kaydedildiği düşünüldüğünde neredeyse eş zamanlı bir başlangıç olduğu söylenebilir.⁶⁰ Henüz jaz orkestralarının yeni kurulup

⁵⁸ Yarışmanın düzenlenme usulü de katılanların ve bu yeni müzikal biçimin tanınmasına katkı sağlamıştır. Çünkü yarışma halk oylamasına dayalıdır (Meriç, 2006: 264). *Hürriyet* gazetesi tarafından tanıtımı yapılan yarışmanın ön elemesinin ardından, yarışmacılar çeşitli illerde sahneye çıkarak şarkılarını söyler ve illerde konseri izleyenler doldurdıkları müsabaka formunu çıkıştaki kutuya atar, İstanbul'da yapılan final gecesinde bu oylar sayılarak birinci açıklanır (Meriç, 2006: 264). Dolayısıyla henüz yarışma sürerken katılan şarkıcılar kendi döneminde de oldukça zor olan bir Anadolu turnesi gerçekleştirmiş, *Hürriyet* gazetesi aracılığıyla tanıtımı yapılmış ve seyircilerin karşısına çıkmış olmaktadır. Yarışmanın ilk üç katılımcısının şarkıları ise plak yapılır.

⁵⁹Bir Avrupa gezisinin ardından, Türkiye'ye cazla tanışmış olarak dönmüş ve alto saksofon çalmayı öğrenmiş, Kolya Yakoflev adlı, İstanbul'a kaçmış bir piyanistle birlikte bir Ronald's adlı bir kuartet kurmuştur (Mimaroglu, 2013: 11-112). Daha sonra Türkiye'de yaşayan İngilizlerin kurduğu Rowdies'e katılan Avigdor, 1933 yılında caz yapmayı bırakmıştır (2013: 112). 1930'ların sonunda Almanya'da orkestra şefliği eğitimi alan Gido Kornfilt Türkiye'de döndükten sonra, ağırlıkla gayri Müslimlerden oluşan, on kişiden fazla elemanı olan bir orkestra kurmuştur (2013: 112). Mimaroglu, orkestranın tek Türk üyesi olan Şadan Çaylıgil'in oluşturduğu diskoteğin Türkiye'de cazla ilgilenen pek çok isme katkısı olduğunu belirtmektedir (2013: 112). II. Dünya Savaşında bu orkestra dağılmış ancak tromboncu Arto Haçaduryan, kurduğu orkestralarla 1946'ya kadar caz yapmaya devam etmiştir (2013: 113). 1940'larda Kadıköy Halkevi etrafında kurulan orkestralarda caz müzikle ilgilenmiş ve halk konserleri vermiştir. Bu orkestralardan birinin davulcusu Erdem Buri, 1949 yılından itibaren İstanbul Radyosu'nda caz programları yapmıştır (2013: 114). Erdem Buri, 1960ların ortalarından itibaren, Anadolu rock'un ilk örnekleri arasında sayılan Burçak Tarlası ile yaygın biçimde tanınan Tülay German'ın da müzikal ve politik hayatına etki eden önemli bir isimdir.

⁶⁰ Dixie Jazz Band One Step-Livery Blues

yaygınlaştığı 1920’lerde tür içinde New Orleans orkestralarının ağırlığı ifade edilmektedir (Bergerot, 2004: 47). XIX. yüzyılda karnaval düzenlenen tek ABD kenti olan New Orleans’ın jaz prehistoryasındaki yeri önemlidir (Bergerot, 2004: 36-39). Bu önemin, bir güney kenti olarak sahip olduğu köleci ilişkiler ve ırk rejiminden bağımsız olmadığı belirtilmelidir. Franck Bergerot’un jaz prehistoryası olarak adlandırdığı aslında kentteki blues geleneğidir. Blues, XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başında, Amerika’nın Güney eyaletlerinin hepsinde, yüzlerce isimsiz ve unutulmuş şarkıcıyla müzisyenin, pamuk toplayıcısı ve nehir seti kampı, kereste fabrikası ve terebentin kampı gibi yerlerde çalışan işçilerin, vasıfsız liman işçilerinin ve çiftlik işçilerinin tek başına veya grup halinde, çalışırken ya da dinlenirken söylediği ve Amerika’daki tüm siyah insanların hayatlarını biçimlendiren ırksal kölelik deneyimiyle ilişkili bir türdür (Oakley, 2004: 19-20). Atlantik’ten sağ salim geçmeyi başarabilen Afrikalıların yanlarında getirebildikleri tek şey olan şarkı ve dansları, çiftlik hayatının bir parçası olan ritmik iş şarkıları,⁶¹ yeni dinleri Hıristiyanlığın bir parçası olan ilahiler, yine çiftliklerde karşılaşılan İskoç ve İrlanda keman müziği ve baladlar gibi Avrupa müziği ile karşılaşır siyah ozan geleneğinin temelini oluşturmuştur (Oakley, 2004: 24-25). XIX. yüzyılın sonunda New Orleans’ta daha sonra blues olarak adlandırılacak bu türün dinleyicileri yine pamuk toplayıcılarıdır

⁶¹ Köleleştirilen Afrikalıların kendi dillerinde ve dinlerine ait şarkıları yasaklanırken, iş şarkıları beyaz çiftlik sahiplerinin yararına olduğundan hoş görülmüştür (Oakley, 2004: 24). Afrika’daki çiftçiliğin bir parçası olan ritmik grup çalışma şarkılarından gelen iş şarkıları sadece blues’un ilkel biçimi değil aynı zamanda bir müzik biçimi olarak blues şarkıcılarının içinden fikir aldıkları bir ortam olmuştur. Oakley, iş şarkılarının sadece zor fiziksel çalışmayı kolaylaştırmak için değil bir eleştiri aracı olarak da kullanılabildiğini ifade etmektedir (2004: 54). Köle emeği etrafında, pederane bir yönetimle kurulan büyük çiftlik yaşamında köleler “Efendiler’in egemenliğine uyum sağlayabilecekleri bir yol” geliştirmişler: “Bir yüzüm var patron görür diye/Bir diğeri tanıdığım ben kendim diye” gibi sözleri olan “çok acıklı ve uzun şarkılar” söyleyip ağlamışlar ama patron gördüğünde gözlerine sinek kaçmış gibi yapmışlar (2004: 28-29). Kölelerin tabiyet koşullarıyla baş etme stratejilerini iş şarkılarının içinde de gömdükleri görülmektedir. James Scott’un kavramlarıyla ifade edilecek olursa, efendileriyle karşılaşma alanlarında sergiledikleri bir kamusal senaryo yanında müzik ve dansın merkezde olduğu gizli senaryolar üretmişlerdir (1995). Güney eyaletlerinde tabiyet koşullarında, kölelerin bu tabiyetle baş etme yollarını içeren gizli senaryolar etrafında gelişen kültürel pratiklerin blues’un köklenmesinde önemli bir katkısı olduğu düşünülebilir.

(2004: 51). Köleliğin kaldırılmasına rağmen güney eyaletlerinde devam eden ırkçı baskılar nedeniyle, XX. yüzyılın ilk on yılında büyük bir nüfus hareketliliği yaşanmış, kırsaldan şehre ve güneyden kuzeye bir göç dalgası yaşanmıştır, öyle ki 1920’lerde, siyah nüfusun güneydeki oranı yüzde altmış beşe düşmüştür (2004: 103-104).⁶² Bergerot’un sözünü ettiği New Orleanslı jaz orkestraları böyle bir sosyo-kültürel köke sahiptir. Bu kökün, doğrudan politik bir anlam taşıdığını söylemek zordur. Ancak doğrudan protest bir özelliği olmamakla birlikte blues, siyah toplulukların kulübelerinden gettolara, ırkçı ön yargılar ve baskının çektiği sınırlarla belirlenen bir plep kamusalının merkezi motiflerinden biri olması nedeniyle önemlidir.⁶³ Sadece zevkli ve canlandırıcı bir eğlence sayılmayıp, önemli sayıdaki siyah insanın kendi kimliklerini tartışmasına yardımcı olan bir kültürel ifade biçimi olarak işlev görmüştür (Oakley, 2004: 339). Irk ilişkilerini ve cinsiyet rejimini sorunsallaştırması blues geleneğinin özellikle 1950’lerin ortalarından itibaren yükselecek olan rock’n roll’a devrettiği önemi bir miras olacaktır. Böylesi bir karşılaşmalar alanında şekillenen jaz ise 1920’lerin sonundan itibaren, yalnızca kayıt

⁶² Bu demografik değişim siyahların yeni kentsel deneyimler ve bir arada oluş halleri yaşamalarını sağlamakla birlikte ırksal ön yargılar ve ayrımcılıktan uzaklaşılmasını söylemek zordur (Oakley, 2004: 103-104). Ön yargı, yoksulluk ve engellenmenin yeni biçimlerini Kuzey kentlerinde deneyimleyen siyahlar köklerinin olmadığı ve güvensizlik dolu bir ortamda şiddet ve rekabetçi bir getto dünyasında varlıklarını sürdürmüşler, bu yeni durum da kimlik bulma sorunlarına yeni boyutlar eklemiştir (2005: 111). Şehirdeki kitlesel işsizlik ile güçlü ekonomik sıkıntı ve sosyal dengesizlik gibi sorunlar yüzünden, iletişim dilinin, kırsal blues’un verebileceği metaforik imalardan daha geniş bir malzemeye ihtiyaç duymuş ve getto blues’u ile yeni bir metaforik dil oluşmuştur (2004: 228). Devam eden on yıllarda siyah gettoları, farklı müzikal karşılaşma ve türlerin ortaya çıktığı mekânlar olmaya devam etmiştir.

⁶³ E.P. Thompson’un halkın kendi kültürü olarak tanımladığı plep kültürü, *Gentry* ya da ruhban gibi üst sınıflara karşı bir savunmadır ve pleplerin çıkarlarına hizmet eden gelenekleri pekiştirir (2006). “Pek çok faaliyeti ve özelliği ortak bir kümede toplayarak, bunlar arasında dikkat edilmesi gereken ayrımları fiilen karıştıran ya da gizleyen “kültür” bohçası açılarak içindekilere, yani törelere, sembolik biçimlere, hegemonyanın kültürel özelliklerine, geleneklerin nesiller-arası iletimine ve geleneğin belirli tarihsel çalışma biçimlerine ve sosyal bağlamında evrimine (2006: 27)” dikkat yöneltildiğinde de halk sınıflarının, gündelik yaşam örüntüleri içinde hakim kültürel pratikler dışında kendini ifade etme yolları bulunduğu görülecektir. Bu yollardan biri de müziktir.

sektöründe değil, performatif yanıyla da ABD'nin popüler eğlencesinin müzikal rengi haline gelmiştir.⁶⁴

Türkiye'de ise oldukça erken bir tarihte tanışılmasına rağmen, çok sınırlı bir çevrede kalmış ve ilk jaz plaklarının basılması için 1960'ları beklemek gerekmiştir (Meriç, 2006: 196). Plaklar aracılığıyla gelişen jaz, 1950'lerin ortalarından itibaren sürdürdüğü bir tartışmayı da güncel tutmuştur, bu tartışma jazda yerli motiflerin kullanımına ilişkindir (Meriç, 2006: 192-198). İsmet Sıral ve Okay Temiz gibi isimler yerli motiflerin kullanıldığı besteler ve türkü düzenlemeleri yapmıştır. Radyo'da jaz programları da yapan Aykut Sporel'in sahibi olduğu Ezgi Plak Şirketi'nin bastığı ilk plak, Doruk Onatkut Orkestrasının düzenleyip yorumladığı ve Tülay German'ın seslendirdiği *Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm* düzenlemelerinin kaydedildiği 45'liktir (Meriç, 2006: 197). Ancak *Burçak Tarlası* aynı zamanda Anadolu-rock'ın da ilki olarak gösterilmektedir. Meriç, geniş bir

⁶⁴ Theodor Adorno, kültür endüstrisi tartışması ile birlikte yürüttüğü müzik eleştirisinde jaz'ı tam da bu nedenle, özel olarak ele almıştır. Adorno'ya göre yabancılaşmayı aşkınlamak yerine onu güçlendirmesi nedeniyle jaz tam bir metadır ve temel işlevi "yabancılaşma içindeki insan ile onun olumsuzlama kültürü arasındaki mesafeyi azaltmak"tır (Jay, 2005: 269). Jaz, "kişisel düşlemlerin yerine ortak düşlemleri koymasıyla" demokratmış gibi görünse de sözde demokratır, doğaçlamaya açık oluşuyla bireysellik taşıyormuş gibi görünmek istese de, bütün doğaçlama bazı formların yinelenmesinden ibaret kalmaktadır (Jay, 2005: 269). Jaz, özellikle hot-jaz, iddia ettiği gibi cinsel özgürleşmeyi temsil etmez çünkü "cinsel serbesti çağrısı ile cinselliğin perhizci reddini bir araya getiren hadımlaştırıcı bir mesaj vermektedir (Jay, 2005: 269)." Adorno'ya göre jazın ideolojik işlevi "zenci kökenli" olmasından da anlaşılabilir: "Zencinin cilt rengi de saksafonun gümüş parlaklığı da bir renklendirme efektidir" ve "zencinin jaza katkısı köleliğe başkaldırı tepkisinden çok, olsa olsa yarı-üzgün, yarı sızlanmacı ona boyun eğıştır (Jay, 2005: 270). Ayrıca jaz müzikal açıdan da başarısızdır çünkü vurmaları askeri marş formundan çıkmadığı ve böyle olması onu otoriteryanizmle ilişkilendirmektedir. Jazda bireysel öznenin yıkıma uğradığını gösteren bir başka kanıt ise bu müziğin doğrudan doğruya dinlemekten çok, dans ederken kulak verilen, ya da zemin müziği (*background*) olarak dinlenen bir tür olmasıdır. Bu durum, jazın algılanmasında sentetik bir birliklenim (*unity*) gerektirir ve dinleyici bir tür praksise angaje olmaya mecbur bırakılmayarak yerine mazoşistik bir edilgenlik söz konusu olmaktadır (Jay, 2005: 271). Müziğin tümüyle meta biçimine büründüğünü saptayan Adorno'ya göre, bu gelişmenin sonucu kültürün şeyleşmesidir ve "niteliği tümüyle boşaltılan geriye sadece cansız kabuğu kalan kültür, bireyin yok edilmesi ve totaliterliğe açık olmayı gerektirir (Kejanlıoğlu, 2005: 174)." Adorno'da kapitalizmin diyalektik eleştirisi ve kitle kültürünün bir parçası olarak müzik, kapitalist toplumdaki burjuva hegemonyasının çok katmanlı yapısının anlaşılması çabasıyla bitmiştir ve bu eğilim müzik çalışmalarındaki Marksist perspektiflerden biri olarak kurucu bir işlev görmüştür (Qureshi, 2002: xvi).

izleyiciye ulaşan bu plaktan sonra, türkülerin yeniden yorumlanması çabasının yaygınlaştığını ve giderek rock'a kaydığını belirtmektedir (2006: 197).

Jaz'la başlayıp rock'a doğru seyreden bu hat popüler batı müziğinin etkilerini taşımaktadır ve 1950'lerin ortalarından itibaren, müzik piyasasının ulusal sınırları aşmaya başlayan yapısının da etkisiyle ABD'deki müzikal trendlerin diğer ülkelere taşınmasıyla da ilişkilidir.⁶⁵ Ancak müzik piyasasının bu etkisinin dönemin Türkiyesinin siyasal yönelimi nedeniyle güçlendiği görülmektedir. 1950'lerde devraldığı iktidarın 1960 yılında askeri darbe ile elinden alınmasına kadar, Adnan Menderes yönetimindeki DP hükümetinin arzusu “küçük Amerika” olmaktadır. Bora'nın deyişiyle, bir ABD meftunu olan Menderes, soğuk savaş koşullarında kararlı bir anti-komünist tavır ile Amerikanperverlik göstermiş, bu stratejik kararın somut karşılığı ise NATO'ya katılmak olmuştur (2005: 494). Bu askeri ve politik konum alışı, bir kültürel ufuk olarak ABD'ye dönmenin yanında, müzik dünyasına doğrudan etkileri olmuştur. 1956 yılında, İstanbul'da Elvis Presley ve Bill Haley'in plakları, ABD'den gelen deniz subaylarının Spor ve Sergi Sarayı'nda verdiği partilerde dönmüş ve rock'n roll yaptığını ilan eden ilk grubu Heybeliada'daki genç deniz subayları kurmuştur (Erkal, 2013: 51). Rock'n roll'un gençlik kültürü içindeki

⁶⁵ İlk günlerinde kayıt şirketleri kayıt yapmayı öncelikle insanların *playback* makinelerini almasını sağlamak için yapmış 1920'lerde makinelerin ve kayıtların popülaritesinin artmasıyla makine (*player*) üreticileri ve başka diğer şirketler ticari bir ürün olarak kayıtları satmaya başlamış ancak 1930'larda Büyük Bunalımın endüstriye etkisiyle piyasayı çökme noktasına getirmiştir (Hull, 2004). 1950'lerin ortasındaki *rock and roll* patlaması endüstriye enerji katarak pazarı genişletmiş, bir anda daha fazla sanatçı, kayıt ve plak şirketi ortaya çıkmıştır. Kitle ticaretinin tek yol gösterici olmasıyla, perakende satışlar artmış, perakende zinciri alışveriş merkezlerinin artması ve ivmenin genel olarak hizmet ekonomisine doğru kaymasıyla daha da büyümüştür (2004). II. Dünya Savaşı öncesinde, Amerikan ve Britanya müzik endüstrileri asıl olarak ülke içinde konumlanmış durumdadır ve gelirlerinin büyük kısmını iç pazardan elde etmektedir (Burnett, 1996: 4). Anglo-Amerikan müziği ülke dışında da satılmakta ancak satış beklentileri buna bağlı olmayan şirketler için bu ancak ekstra bir gelir getirmektedir (Burnett, 1996: 4). 1990'ların sonuna gelindiğinde Amerikan ve Britanya müzik endüstrisi gelirlerinin yarısına yakını dış pazardan elde etmektedir (Burnett, 1996: 4). Örneğin, 1994 yılında kayıt piyasasında, dünya çapında yapılan satışın %90'ından fazlası Big Six olarak anılan altı uluslararası şirkete aittir (Burnett, 1996: 2).

isyankâr ruhu temsil ettiği düşünülduğünde, Türkiye’de kışladan yayılması oldukça ironiktir. Rock efsanesinin kurucu isimlerinden Elvis Presley için, The Beatles’ın solisti John Lennon şöyle söylemiştir: “Elvis orduya katıldığı gün ölmüştü (akt, Denselow, 1993: 15).”

Askeri ilişkilerin başka bir etkisinin ise İncirlik hattında gerçekleştiği görülmektedir. Adana-İncirlik Hava Üssü’nde görev yapan Amerikalı subaylar ülkelerine dönerken plaklarını, dergilerini ve gitarlarını Adana’da bitpazarına bırakmayı tercih etmiş ve 80’li yıllara kadar Adana, üç büyük kent dışında, “Batı müziği” üzerine en çok müzisyen çıkarılan il olmuştur (Erkal, 2013: 96). Son olarak rock müzik sahnesinde önemli bir yeri olan elektro gitarın da nizamiyeden geçerek geldiği eklenmelidir. Erkal, ilk elektrogitarın, M. Kemal’in Deniz Harp Okulu’na devredilen yatı Savarona ile Avrupa’ya gitmiş olan Ersin Yüce tarafından Stockholm’den Heybeliada’ya getirildiğini kaydetmektedir (2013: 71). İlk rock grubunun vokalisti Erkut Taçkın, davulcusu Durul Gence müziği tercih edip sivil hayata geçerken Ersin Yüce okulda kalmış ve 1960’ta kendisine verilen ilk askeri sorumluluk Yassıada’da Adnan Menderes’in nöbetini tutmak olmuştur (2013: 71).

Diğer yandan, 1968’de öğrenci hareketinin ilk kitlesel eylemi, Amerikan Deniz Subaylarını taşıyan 6. Filo’ya karşı olmuştur. ABD’nin kararlı müttefiki olarak askeri ve ekonomik ilişkilerin gelişmesinin dolaylı katkısıyla yaygınlaşan rock’n roll, “*Yanki Go Home*” sloganında kristalize olan bir anti-emperyalist, anti-ABD’ci politik hattın müzikal diline yansımıştır. Anadolu rock kısmında ayrıntılı olarak ele alınacak olan bu çizgi, rock müziğe atfedilen protest niteliği yerli düzenlemelerle buluşturarak dönemin en çok yaygınlaşan politik şarkılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Vurgulanması gereken başka bir nokta ise yerli motif kullanımına ilişkin tartışmadır.

İlgili bölümde belirtildiği gibi, müzikal alanı Batılılaştırma, milli ve aynı zamanda asri bir müzik yaratma formülü halk türküleri ile klasik Batı müziğinin sentezi başka bir deyişle türkülerin çok sesli hale getirilmesidir. Bu uygulamalar beğeni yaratıp bir dinleyici çevresi edinememiştir. Ancak ürünler başarısız olsa da sentez fikrinin başarılı olduğu görülmektedir. Türkülerin, batılı popüler türler ile yeniden düzenlenip yorumlanması hızla kendi dinleyici çevresini yaratmış ve yaygın ilgi görmüştür. Bu sentez yönelimi ve ilgisinden, müzikal alanın yeniden inşasında “bize ait olan nedir?” sorusuna verilen, halk kültürü cevabının paylaşıldığı sonucu çıkarılabilir. Halk kültürünün otantik bir öz olarak işaretlenmesi ve “biz”i ifade eden asıl müziğin türküler olduğunun kabulü, resmi ideolojinin müzikal alana kaydettiği, hegemonik hale getirdiği yargı olarak değerlendirilebilir.

3. 1980’Lİ YILLARA KADAR POLİTİK MÜZİĞİN GENEL GÖRÜNÜMÜ

3.1. POLİTİK MÜZİKTE YÖN TAYİNİ: KIRLARDAN KENTLERE

3.1.1. Pir Sultan Abdal’dan Bugüne: Türkülerle Geleneğe Bağlanan Direniş

1961 yılında kurulan TİP, ‘60’ların ortalarına gelindiğinde, kıpırdanan toplumsal muhalefetin merkezi duruma gelmiş ve 1965 genel seçimlerinde aldığı %3’lük oyla, 15 milletvekili ile TBMM’de temsil olanağı bulmuştur.⁶⁶ Türkiye’nin

⁶⁶ Türkiye İşçi Partisi, 13 Şubat 1961 günü 12 sendikacı tarafından kurulmuştur. Partinin kuruluşunun yeterli ilgi uyandırılmaması sorunu aydınların davet edilmesi ile çözülmeye çalışılmış ve Mehmet Ali Aybar’la genel başkanlık teklifi götürülmüştür. Aybar’ın başkan olması ile parti daha hareketli olacağı ve etkisinin artacağı bir döneme girmiştir. Aybar’la birlikte partiye katılan aydınlarla TİP, Türkiye solunun ‘60’lı yıllarına damgasını vuran örgüt olmuştur. Kuruluş aşamasında sosyalist bir yönelim taşımasa da 1962’de yapılan tüzük değişikliği ile partinin siyasi çizgisi belirginleşmiştir. “İşçi sınıfının ve onun demokratik öncülüğü etrafında toplanmış bütün emekçi sınıf ve tabakaların (...) kanun yolundan iktidara yürüyen siyasi teşkilatı” olarak tarif edilen parti amaçları arasında, büyük üretim ve

ilk seçim şarkısı da bu seçimlerde TİP'in kullandığı *Yarının Şarkısı*dır. Erdem Buri tarafından yazılan ve Tülay German'ın seslendirdiği *Yarının Şarkısı* TİP'e armağan edilmiş ve seçim çalışmaları boyunca kullanılmıştır (Meriç, 2007). Tülay German TİP gecelerine katılıp Aşık Mahzuni, Aşık İhsani, Nesimi Çimen gibi ozanlarla birlikte şarkılar söylemektedir (Meriç, 2007). Türkiye'de jaz ile ilgili olan kısımdan hatırlanacağı gibi Erdem Buri Türkiye'nin ilk jaz orkestralarından birinin davulcusu, Tülay German bir jaz yorumcusudur ve yeniden düzenleyip yorumlanmış *Burçak Tarlası* türküsü ile daha yaygın bir dinleyici çevresine ulaşmıştır. Parti çalışmasının bir parçası olarak çıktığı sahnede ozanlarla yan yana gelmiştir. Hareketlenen toplumsal muhalefetle birlikte TİP'li ozanlar çevresi ortaya çıkmıştır. Bu çevre Türkiye'de politik müziğin seyrini takip etmek için çıkılacak yolculukta başlangıç noktası olarak görülebilir.

Çark-çekiç amblemi ile “60'lar döneminin tarım ve sanayiye hemhal eden iktisat perspektifinin izini” taşıyan TİP (Şener, 2007: 351), “köylüye toprak, herkese iş” sloganı ile topraksız köylünün yoksulluğunu politik söyleminin merkezine yerleşmiştir. TİP'in köylüye seslenen yöneliminin, sol içinde TİP öncesinde de bulunduğunu ifade etmek gerekir.⁶⁷ Böyle bir siyasal iklim içine yerleşen parti, 1965

mücadele araçlarının devletleştirilmesi, şehirle köy, kafa emeği ile kol emeği arasındaki farkların kaldırılması, insanın insan tarafından sömürülmesine son verilmesi bulunmaktaydı (Şener, 2007: 359). 1965 genel seçimlerinde aldığı %3 oyla TBMM'de 15 milletvekili ile temsil edilen TİP, 1967 yılından itibaren parti içi muhalefet ve iç tartışmalara önemli bir enerji harcamıştır. 1968 yılında yükselen öğrenci eylemleri TİP için sonun başlangıcı olmuş, öğrenciler üzerindeki etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başlamış, üniversite gençliği içindeki örgütlenmesini yürüttüğü Fikir Kulüpleri Federasyonu merkezi 1968 sonuna kadar TİP'li öğrencilerin elinde kalsa da hareket içindeki gücü önemli ölçüde kırılmıştır (Şener, 2007: 362). Öğrenci hareketinin lideri durumunda olan ve daha sonra Türkiye'de sosyalist hareket ve örgütlenmenin temel eğilimlerini belirleyecek olan isimler TİP tedrisatından yetişmiştir.

⁶⁷ Karaömerlioğlu, özellikle 1960'larda, Koçak'ın da ifade ettiği gibi sol içinde bir karşılık bulan köylücülük çizgisini anlamak için, dünya çapında karşılık bulan Maoizmin etkisinin de olduğunu hesaba katmak gerektiğini hatırlatmakta ancak asıl olarak, Türkiye solunda Köy Enstitülerinin saygın bir yer edinmesiyle ilişkilendirmektedir (2009: 293). Özellikle enstitü mezunu aydınların, kendi kurumları üzerine yazdıkları ve kendi yapıtlarında köy gerçeğini dile getirmiş olanların etkisine işaret

seçimlerinde, kırsal bölgelerden daha çok oy geldiği için, “işçi sınıfından çok köylüye yönelmek gerektiği” tartışmalarını yaşamış ve genel başkan Mehmet Ali Aybar bu fikrin savunucusu olmuştur. 1969 seçimlerinde “köylüye daha sempatik geleceği” düşüncesiyle partinin amblemi değiştirilerek çark-çekiç yerine kasketli bir adam silüeti kullanılmıştır (Şener, 2007: 360-364). Amblemini dahi köylülüğe hitap edecek biçimde yeniden tasarlayan partinin siyasal söyleminde köylülüğün sorunları artmış dolayısıyla halk ozanları ile ilişki kurabilmesi daha kolaylaşmıştır.

Türkiye’de politik müziğin varlığını gösterdiği ve ilk kez yaygın biçimde dinlendiği bu döneme türkülerin rengini vermesinin ikinci nedeninin ise ozan geleneğinin kendisiyle ilgili olduğu söylenebilir. Türkiye’nin pek çok ilinde yapılan miting ve dayanışma gecelerinde yerlerini alarak politik mesajlarla yüklü türkülerini söyleyen ilk kuşak ozanlar ağırlıkla Alevi geleneği içinde yetişmiştir (Kahyaoğlu, 2003: 53). Milli kimliğin etrafında türkülerin millileştirilmesinin ayıklama ve dışarıda bırakma işlemleri ile gerçekleştiği belirtilmişti. Türkülerin devlet repertuarına alınması ve aşıkların maddi olarak desteklenmesi sürecinde Alevi aşıklar ve türküler de dışarıda bırakılmıştır (Kahyaoğlu, 2003: 53).⁶⁸ Bedriye Poyraz, Alevi müziğinin repertuar zenginliği nedeniyle TRT’nin tamamen dışında bırakılmadığını

etmektedir (2009: 293). Karaömerlioğlu’na göre “sosyalist sol ile Kemalist solun kaynaşmasında” Enstitü önemli bir tarihsel malzeme sağlamış ve sosyalistler içinde köycü bir kültürel iklimin yaratılmasında rolü olmuştur (2009: 293).

⁶⁸Bedriye Poyraz’ın Alevi müziği üzerine görüşme yaptığı Arif Sağ, derleme çalışmaları sırasındaki notaya aktarma işlemlerinin Alevi müziğinin korunmasında büyük katkısı olduğunu ve Muzaffer Sarısözen’in ardından Nida Tüfekçi’nin de Alevilik öğretisinin temeli sayılan sözleri değiştirilse de müzik olarak çalınmasını engellemediğini aktarmakta ve bu sürecin Alevi müziğinin kamusallaşmasında büyük katkısı olduğu iddia edilmektedir (2007: 135-136). Ancak, bu durumda, Aleviliği çağrıştıran sözlerin ve öğretinin önemli kavramlarının temizlendiği bir türkünün artık ne kadar “Alevi türküsü” olduğu sorusu sorulmalıdır. Alevi müziği, yalnızca ibadetin merkezi figürlerinden biri olmak bakımından değil aynı zamanda bir sözlü kültür ögesi olarak geleneğin devrini sağlayan bir araç olması bakımından da önem taşımaktadır. Öğretinin, geleneğin aktarılması değil, çağrışımının dahi engellenmesini, Alevilere dönük sistematik yoksaymanın bir parçası olarak değerlendirmek gerekir. Türküdeki Ali yerine dost sözcüğün konmasıyla yapılan müdahale, yeniden içeriklendirme işlemi, Türkçeleştirme ile aynı nedene dayanmakta, ulusal kimliğin Türk-Sünni niteliğinin pekişmesi için müzikal aparat haline gelmiştir.

ancak müzikal ögesi korunup sözlerinin tahrif edildiğini ifade etmektedir (2007: 134). Örneğin, Ali, Şah, Ehlibeyt, Oniki İmam, Kerbela gibi Alevi öğretisinin kurucu terimleri sansürlenmiş, bunlar yerine müzikle uyumlu olabilecek başka sözcükler konmuştur (Poyraz, 2007: 134). Bu dışarıda bırakma hali müzikal bir yeğleme değil sistematik bir dışlama/ayrımcılık mekanizmasının parçası olarak okunmalıdır. Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan itibaren yalnızca Türklük etrafında bir ulusal öz değil aynı zamanda kendine bir mezhep tayin etmiştir. Türkiye’de devlet, Sünniliği vareden; sürekli yeniden üreten, modernleştiren, ötekilere dayatan en önemli aktör olarak işlev görmüştür (Yalçınkaya, 2009: 785). Sünni topluluklar için kendini varedebilmek, kendini yeniden üretebilmek için devlet/iktidar olmazsa olmazken, “temel bir farklılık olarak Alevilik, kendi tarihsel, sosyolojik evrimi gereği, iktidarın/devletin derkenarında konumlanmıştır; devlet olmaksızın ve çoğun devlete karşın kendini yeniden üretmenin yol ve yordamlarına sahiptir (Yalçınkaya, 2009: 789).” Kendini yeniden üretilip devamlılığını sağlamak için yordamlar geliştirme yeteneği Alevi müziği için de geçerlidir. Çünkü müzik Aleviliğin kültür ve ibadetinde merkezi bir yere sahiptir ve bu nedenle müzik geleneğinin devamı bir bütün halinde Aleviliğin kendini sürdürebilmesiyle bağlantılıdır.⁶⁹ B. Mustan Dönmez, geniş bir dinsel repertuarı olsa da, Alevi müziğinin gündelik yaşam ve politikalarla arasında mesafe koymadığı için çekiciliğini yitirmediği ve gündelik politik gerçekliklerle olan bu ilişkinin, Alevi müzisyenlere geniş bir müzikal

⁶⁹Alevi müziği başlangıç olarak ritüel (cem) içi ve ritüel dışı olmak üzere iki kategoride ele alınmaktadır (Dönmez, 2014: 64). Ritüel içi müzik, cem sırasında icra edilmekte ve icracı olarak zakir törenin on iki hizmetinden birini yerine getirmektedir. Zakir cem törenlerinde ibadetin bir parçası olarak deyiş, düvaz ve semahları seslendirmektedir (Dönmez, 2014: 63). Kimi durumlarda dedeler aynı zamanda zakirlik de yapmaktadır. Ancak Alevi müziğinde üçüncü bir kurum olarak ozanlık bulunmaktadır. Ozanlar müziğin yaratıcılarıdır. “‘Ozanlık’ kurumunun dedelik ve zakirlikten en büyük farkı şudur; ‘ozan’, cem içi ve cem dışı Alevi müziklerinin sözlerini yaratır ve yaratıcılığıyla Alevi müziğini devindirir (Dönmez: 2014: 63).” Ozanın yaratıcılığı karşısında zakir icracıdır ancak dedelik, zakirlik ve ozanlığın birlikte varolabildiği hatta Alevi ozanların bir kısmının cemlerde zakirlik yaptığı ya da saz çalmayı zakirlerden öğrendikleri görülmektedir.

spektrum sunduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle Alevi müziği hemen her zaman belirgin bir politik protesto içermiş, Alevi toplumunun kendisini politik merkeze karşı konumlandırmasında güçlü bir araç olmuştur (2014: 78). Bir yanı sıra Aleviliğin kendisini sürdürmesini sağlayan bir aktarım sistemi olarak işlev görürken, diğer yandan tarihselliğinin bir parçası olarak, iktidar dışında ya da karşısında durmanın müzikal dilini yaratmak üzere, politik müziğe repertuar sunmuştur.

Bu repertuardan beslenmenin bir damarı gelenek içinde yetişmiş ozanların toplumsal muhalefete etkin biçimde katılması ve bu mücadele içinde Alevi türküleri söylemesidir. Başka bir damar ise bu ozanların kendileri ile tarihsel figürler haline dönüşmüş isyancı ozanlar arasında kurulan devamlılık ilişkidir. Örneğin Aşık Mahzuni Şerif, 1973 yılında yaptığı bir röportajda, çalışmalarına bir yöntem vermesi gerektiğini düşündüğünde geçmişteki ve yaşayan ozanları bir bir incelediğini “kendisine yol gösterici, eylem kılavuzu olarak” Pir Sultan Abdal’ı seçtiğini, “düşün felsefesini” Pir Sultan’dan aldığını belirtmektedir (Yağız, 1999: 12-13). Aşık Şahturna, resmi web sayfasının Sunuş kısmında kendisini şöyle tanımlamaktadır: “... Yunus gibi sevi’nin, Pir Sultan gibi haykırışın, Ferhat gibi aşkın, Nazımvari ovaların, Ahmet Arif misali dağların, Mevlana misali Dünya’lığın, B. Brecht gibi zulmün karanlığında yolunu kaybetmemenin, direnişin sürdürücüsü Köroğlu gibi yiğitliğin, haykırışın timsali olma yolunu seçtik...” Ozanların kendilerini tanımlarken tarihteki isyancı kişilikleri bugünün politik figürlerine bağladıkları görülmektedir. Böylelikle mevcut repertuar, isyancı bir tarihsel gelenekle düğümlenmekte, başkaldırı türkülerini yorumlamanın yanında bu geleneğin etrafında kurulu anlatı da

güncelleştirerek yeniden tedavüle sokulmaktadır.⁷⁰ Pir Sultan Abdal'ın 1960'ların sorunundan 1980'e kadar, türküleri en çok yorumlanan ozanlardan biri olduğu görülmektedir.⁷¹ Pir Sultan Abdal, Aleviliğin Yedi Ulu Ozan'ından biridir. Cem ayinlerinde deyişleri çalınan bu ozanlar Alevi müziğinin, sözlü kültürü ve ibadetinin kurucu figürleridir.⁷²

Bezirci, Pir Sultan'ın başkaldırı çağrısının genellikle bir tasarı olarak kaldığını ve bunun nasıl olacağına ilişkin cevapların bulunmadığını belirtmektedir (1989: 40). Bu belirsizliğin, politik müzik ve etkinliklerinde bu türküleri yaygınlaştıran toplumsal hareketler için avantaj sağladığı söylenebilir. Çağrısı yapılan başkaldırının hedefi toplumsal muhalefet için oldukça açıktır. Türkülerdeki muğlaklık hareketin söyleminin merkezi olan devrim hedefi ile giderilmekte, Pir Sultan'ın türküleriyle dolaşıma giren kadim adaletsizlik ve zulme direnme anlatısı devrim hedefiyle bitişerek güncellenmektedir.

⁷⁰ Halk şarkıları ya da türkü üst başlığı biçimsel özellikleri çoğunlukla benzerlik gösterse de içerik ve bağlama göre farklılaşan türleri barındırmaktadır. Mizahi bir eleştiri içeren taşlamalar, cesaret ve savaş anlatısı olan koçaklamalar, yas anlatısı olarak ağıtlar bu türler arasında sayılabilir.

⁷¹ İçinde Pir Sultan türküleri bulunan albümler bir yana, yalnızca ozanın türkülerinin yer aldığı çalışmalar söz konusudur. Ruhi Su, Pir Sultan uzunçalarıyla ozanın türkülerini yorumlamıştır. Rahmi Saltuk'un ilk albümü olan *Dosttan Dosta-1*, Halk Oyuncuları Tiyatrosunun Pir Sultan oyunu için seslendirdiği türkülerden oluşmuştur. Sadık Gürbüz, 1970'lerde Dostlar tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları için verdiği bağlama resitallerinde söylediği Pir Sultan Abdal türkülerini Sevdasıyla Kavgasıyla Pir Sultan adlı bir albümde toplamıştır. Müzik dışındaki performatif/sanatsal alanlarda da Pir Sultan Abdal'a gösterilen ilgiden söz etmek gerekir. "Erol Toy'un yazdığı *Pir Sultan Abdal* adlı oyun 1967 tarihinden itibaren üç tiyatro mevsimi arka arkaya *Ankara Halk Oyuncuları* tarafından oynanmış, Anadolu'nun çeşitli kentlerinde tekrarlanmış, oyunu yöneten Umur Bugay 1968-69 mevsiminin en başarılı yönetmeni olarak Asaf Çiğiltepe sanat ödülünü, Pir Sultan rolünü canlandıran Tuncer Necmioğlu ise Ankara Sanatseverler Derneğinin 1967-68 tiyatro mevsiminin en başarılı erkek oyuncu ödülünü kazanmışlardır (Şener, 1971: 15)." Ayrıca, 1973 yılında Mehmet Aydın'ın senaryosunu yazdığı ve Remzi Jöntürk'ün çektiği Pir Sultan Abdal filmi vizyona girmiş, Fikret Hakan'ın Pir Sultan'ı oynadığı, Ankara Halk Oyuncularının oyununda Pir Sultan'ı oynayan Tuncer Necmioğlu'nun Hızır Paşa'yı oynadığı film, 1974 yılındaki 11. Antalya Film Şenliği'nde En İyi Görüntü Yönetmeni ödülünü almıştır.

⁷² Alevilerin İslam'ı yorumlama biçimi batnidir ve bu yorumlar ilahi, nefes ve deyişlerde dile getirilmektedir (Poyraz, 2007: 122). Yedi Ulu Ozan, Alevi inancını anlatan, Alevi öğretisini dile getiren deyiş, nefes ve beyitler yazmış olan Seyid Nesimi, Şah Hatayi, Fuzuli, Yemini, Virani, Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet'tir. Cem ayinlerinde, 15. ve 16. yüzyıllarda yaşadığı rivayet edilen bu tarikat ehli ozanların şiirleri, deyiş ve nefesleri okunmaktadır.

Son olarak Pir Sultan Abdal'a atfedilen yaşam öyküsünün de bu dikeşi güçlendirdiği görülmektedir. Zulme isyanın idamla sonlandırıldığı bir yaşam öyküsüdür.⁷³ Bu yalnızca başkaldırı değil aynı zamanda “zulme direnme”, direnişin bütün olası sonuçlarını göğüsleyebilme cesaretinin de ifadesi olmaktadır. Pir Sultan Abdal için kurulan darağacı ve idam hükmünü veren Osmanlı Kadısı Hızır Paşa, bozuk düzeni, zalim devleti imleyen önemli bir metafor haline gelmiştir.⁷⁴ Ancak 6 Mayıs 1972'de THKO kurucusu Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idamıyla, darağacı bir metafor olmaktan çıkarak Ankara Merkez Kapalı Cezaevi'nin avlusuna yerleşen bir hakikat parçasına dönüşmüştür. Pir Sultan Abdal'dan bugüne isyan ve başkaldırıya darağacı gölgesi düşmüş ve o gölgedeki meydan okuma hareketin kulağına yerleşmiştir. Pir Sultan'ın idama giderken söylediği iddia edilen türküsü “Kadılar müftüler fetva yazarsa/İşte kement işte boynum asarsa/İşte hançer işte başım keserse/Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan” türküsü yalnızca Alevi ozanlar tarafından değil, farklı düzenlemelerle Zülfü Livaneli, Selda Bağcan, Cem Karaca tarafından söylenmiş ve plağa kaydedilmiştir.

Tarihteki başkaldırı figürleriyle kurulan bağ Pir Sultan Abdal ile sınırlı değildir. Özellikle Şeyh Bedrettin ve Dadaloğlu'nun öne çıkan isimler olduğu görülmektedir. Bir Türkmen isyancısı olan Dadaloğlu'nun koçaklama tarzındaki türkülerinin içerdiği meydan okuma, cenk çağrısı sosyalist mücadeleye katılım ve devlet zulmüne meydan okumanın anlatısına dönüşmüştür. Özellikle *Avşar Elleri* türküsündeki “Ölen ölür kalan sağlar bizimdir/Ferman padişahın dağlar bizimdir” sözleri, 1970'lerde adeta slogana dönüşmüş ve Cem Karaca bu türküyü okuduğu

⁷³ Pir Sultan Abdal'ın yaşamı, türkülere ve rivayetlere konu olmuş, birbirinden farklı biçimlerde anlatılıp aktarılmıştır. Yaşamına ilişkin aktarımlar için bkz: Bezirci, A., (2010), **Pir Sultan**, Evrensel Yayın, İstanbul; Gölpinarlı, A., Boratav, P.N., (1991), **Pir Sultan Abdal**, Der Yayınları, İstanbul

⁷⁴Mahzuni Şerif 1971'de “Fermanını yazmış Osman Kadısı/Hakkın adaleti kurulur gider” dizeleriyle *Osmanlı'nın Kadısı* adlı türküsünü plağa basmıştır.

plakla yakaladığı başarının ardından Bay Dadaloğlu olarak anılmıştır. Şeyh Bedrettin ise önce Nazım Hikmet'in yazdığı destan ile XX. yüzyıl edebiyatına sızmış, bu sızıntı sosyalist hareket ile Nazım şiirlerinin bitiştigi kenardan politik müziğe bulaşmıştır. Ozanların kendilerini tanımlarken yaptıkları atfın yanında Zülfü Livaneli ve Cem Karaca Nazım'ın destanının kimi kısımlarını müziklemiştir. Bu tarihsel figürler aracılığıyla inşa edilen tarih, baskı ve zor nedeniyle kesintiye uğrasa bile başkaldırının süreceği fikrini de iletmiş olmaktadır. Ahmet Kaya bu süreğenliği “anka kuşu” metaforuyla ifade etmektedir. Bir anka kuşu adlı şarkısının final şiiri şöyledir: “Prometheus'tum, çiviyle çakılırken taşlara, ciğerimi kartallara yedirdim; Spartakus'tüm köleliğin çığığında, aslanlara yem oldum, tükendim; kör kuyuların dibinde Yusuf'tum; Kербela Çölü'nde Hüseyin; zindanlarda Cem Sultan; sehpa Pir Sultan; kaçınıcı ölmem, kaçınıcı dirilmem bu, tanrılardan ateş çaldım, yüzyıllarca tutuştum, üst üste yandım, bir anka kuşu gibi anne, bir anka kuşu gibi, kendimi külümden yarattım.”

Bütün bu bağlantı noktalarıyla, Türkiye'de politik müzik ile halk müziği ve ozan geleneği bitişmiş ve halk kültürünün belli öğeleriyle ortaklık kurulmuştur. Ancak, Türkiye'de sosyalist hareketin kır ile kurduğu güçlü ilişkiden türeyen iklimin yarattığı fauna da yeşeren politik müziğin, ozan geleneği aracılığıyla folk müziğine bağlanmasını “kendine özgülük” olarak okumakta ya da “yerli” bir tavır olarak görmekte ihtiyatlı davranmak gerekir. Çünkü politik müzik üzerine yapılmış çalışmaların pek çoğunda folk kültürü ile kurulan ilişkiler aktarılmaktadır. ABD'de Woody Guthrie ve Pete Seeger'ın temsil ettiği politik folk geleneğın, folk biçim üzerine yeni politik sözlerin yazılmasıyla yapıldığı şarkılar, dayanışma konserleri, müzik festivalleri ve yürüyüşlerde söylenerek yaygın ilgi görmüştür (Denselow,

1993: 68). Jerome Rodnitzky, 1930'larda, ABD'deki özellikle kırsal maden havzalarındaki örgütlenmelerindeki popüler işçi şarkılarının çoğunun geleneksel ilahilerin melodilerinin kullanılarak yapıldığını, örneğin sendikacılık fikrinin tıpkı ilahilerdeki geleneksel kurtuluş müjdesine benzer biçimde tekrar edildiğini belirtmektedir (1963: 38). Yine Rodnitzky, daha geç bir çalışmasında, ABD'de, 1960'larındaki muhalefetin en yaygın söylediği şarkılardan biri olan *We Shall Overcome*'ın XIX. yüzyıldan bir babtist ilahisi olduğunu hatırlatmaktadır (1999: 108). İlahi, 1930'larda Amerikan protest folkunun en önemli isimlerinden biri olan Pete Seegar tarafından yeniden yorumlanmış ve siyah Sivil Haklar Hareketi'nin ve sonrasında '60'ların savaş karşıtı gençlik hareketinin neredeyse marşı haline gelmiştir.⁷⁵ Amerikan folk rock'ının protest müzisyeni Bob Dylan özellikle müzik hayatının ilk yıllarında bu eğilimin önemli bir ismi olarak öne çıkmıştır.⁷⁶ Benzer bir yönelim İngiltere'de de görülmektedir. Robin Denselow, 1950'lerde folkçular ile jazzcılarının etkin olduğunu ve daha sonra folkçular arasında önemli bir tarz tartışması yapıldığını aktarmaktadır (1993: 45). Ünlü İngiliz folk-şarkısıcı MacCroll'a göre

⁷⁵ Şarkı'ya Şanar Yurdapan Türkçe söz yazarak *Bir Gün Mutlaka* haline getirmiş, Esmeray, Melike Demirağ ve Cici Kızlar tarafından seslendirilmiştir (Meriç, 2006: 227).

⁷⁶ Adorno, modern topluma geçiş sürecinin bu eski toplumsal hayat tarzının maddi temellerini yıkıp yok ettiğini ve bu süreçten kalanın folk müzik değil popüler müzik olduğunu saptamaktadır (Jay, 2005: 268). "Bir zamanlar aristokrasiyi hem taklit etmek, hem de onunla alay etmek için yapılan hafif müzik, bugün insanı kaderine boyun eğmeye ikna etmekle işlevlendirilmiş" bulunmaktadır ve folk müzik de, dirimsel gücünü yitirmiştir çünkü artık kendiliğindenlik özelliği bulunan bir *Volk* kalmamıştır (Jay, 2005: 268). "Folk yaşamı, folk yaşamındaki kendiliğindenlik (*spontaneity*) 18. yüzyıldan beri süren modern kapitalizmin gelişmesi içinde bütünüyle tüketilmiş; sorunda varılan bugünkü popüler müzik, modern Bilinç Endüstrisi'nin etkileri nedeniyle, 19. yüzyıl öncesindeki popüler kültür alanlarında olduğu gibi, buyruklayıcı (empoze edici) ve manipülasyona dayanan bir müzik olup çıkmıştır (Oskay, 1995: 60-61)." Frankfurt Okulu'nun isimlerinden biri olan Herbert Marcuse ise bu yaklaşımı takip etmez. Marcuse, sanat ve devrimin estetik boyut içinde kesişmesine örnek olarak Brecht yanında Bob Dylan örneğini vermektedir (1998: 104). Estetiğin politik boyut kazanması sadece Brecht'in artık klasik sayılan yapıtlarında değil, bugünün (veya dünün) radikal protest şarkılarında da özellikle Bob Dylan'ın müziğinde ve sözlerinde vardır: Güzellik geri döner, "ruh" geri döner. "Ayağı çukurda", donmuş ruh değil, eski ve zilmiş olandaki, Lied'deki [şarkı], melodideki, kantable'deki [ezgisellik] güzellik ve ruh. Yapay bir canlanma şeklinde değil, "bastırılanın geri dönüşü" şeklinde dönüştürücü içeriğin biçimi olur. Müzik kendi gelişimi içinde sesin şarkıyı, melodiyi ve şarkıyı kelime kelime, perde perde kestiği feryada, haykırışa dönüştürdüğü noktaya, başkaldırı noktasına taşır (1998: 104)."

“politik mücadele sadece daha iyi konut ve yiyecek için değil, kültürel gelenekler için de verilmelidir” ve bu nedenle derleme çalışmaları yapmış, çoğunlukla demiryolu işçileri gibi kol emekçilerinin müdavimi olduğu folk kulüplerinin açılmasını, yaygınlaşmasını sağlamaya çalışmıştır (1993: 46). Görüldüğü gibi, rock çağı olarak nitelenen 1960’ların başında, İngilizce konuşulan dünyada Seegar ve MacCroll’un da güçlendirdiği bir politik folk geleneği mevcuttur (1993: 49). Alman alternatif kültürü bağlamında işçi şarkıları üzerine çalışan Vermont Lidtker, politik şarkıları iki asıl kategoride ele almaktadır (1985). Bunlar geleneksel şarkılar ve özgün protest şarkılardır. Geleneksel şarkılar kategorisinde muhafazakâr olmayan ve milliyetçi temalar içermeyen halk şarkıları ve bazı halk şarkılarının özgürlük, eşitlik gibi vurgu eklemeleri ile yapılmış adaptasyonları yer almaktadır (1985). Denisoff, sosyal ve politik hareketler için, sınıf bilinci yaratmanın araçlarından birinin propaganda şarkıları olduğunu ve bu aracın oldukça yaygın biçimde kullanıldığını ifade etmektedir. Denisoff özellikle folk performanslarının ya da folk biçiminin geleneksel sunum ve orkestrasyonu ile yapılmış şarkıların öne çıktığını belirtmektedir (1968: 229). Güney Amerika’da süren politik mücadele ve direnişlere eşlik eden ezginin de benzer biçimde folk kökünden filizlendiği eklenmelidir. Güney Amerika’daki politik müziğin kurucu isimlerinden Victor Jara’nın müzikal çalışmalarını önceleyen ilgisi yerli kültür üzerine yaptığı çalışmalardır ve bu ilgi müzikal dilini oldukça etkilemiştir.

Politik müzik ile folk arasında, Türkiye’ye özgü olmayan, yaygın bir geçişlilik olduğu görülmektedir. Ancak, Türkiye’deki milli kültür tartışmalarında da görüldüğü gibi, folk kültürü ve dolayısıyla folk şarkıları aynı zamanda ulusal ruh yaratma çabasının da müzikal aletleri olarak iş görmüştür. İkiyi birden nasıl

olabilmiştir? Folk şarkıların bir yandan ulus devletler içinde ulusal kültür ile burjuva hegemonyasının tesisinde kullanılması, diğer yandan bu hegemonya ile mücadele eden karşı-hegemonyanın kültürel pratiklerinin bir parçası oluşu nasıl mümkün olmuştur? Bu soruyu folklor etrafında yürütülen eleştirel çalışmalarla yanıtlamak mümkün görünmektedir. Folklor, onu derleyenler ve çalışanlar tarafından genellikle “sıradan insanlar arasında yaygın olan geleneksel inanç, efsane ve adetler ve bunların çalışması” olarak tanımlanmış ve ağırlıkla halkın ortak ruhunun ifadesi olarak ele alınmıştır (Krehan, 2006: 156). Cate Krehan, bu kavrayış nedeniyle kavramın tamamında bir romantizm vurgusu bulunduğunu ifade etmektedir (2006: 156). Bu romantik vurguyla folklor ulusal ruhun otantik yansıması gibi görünmektedir (2006: 156).⁷⁷ Ancak folkloru bu romantik vurguyla, ulusal ruh olarak ele almak, Kültür’ü de başat kültür olarak tanımlamak anlamına gelmektedir. Oysa Kültür, Williams’ın hatırlattığı gibi, -ulusal ruh gibi- konsensüs yüklü çağrışımlarına rağmen, parçalı, devingen ve çatışmalı bir alandır ve halk kültürü de başat kültürün kapsayıcı ve bütünleştirici bir sistem haline gelmesi için aletler sunarken, aynı zamanda çatışmanın mühimmat deposu olabilmektedir. Çünkü folklor ve madun kültürü, muhalif olma potansiyeli taşıyan “dünya ve hayat tasavvurları barındırabilir (Crehan, 2006: 158).” Crehan’ın saptadığı gibi Gramsci için folklor “egemen sınıf kültüründen

⁷⁷Bu romantizm vurgusu kültür kavramına Alman etkisi ile birlikte tartışılmaktadır. Bir halkın ortak bir kökene varıncaya kadar izleyebileceği, ortak bir tarih ve kültür yoluyla ulaşılabilen metafizik bir çıkarım olarak *volkgeist*, ulusu aynı kılan, ruhunu veren, ulus yapan bir manevi tarihi ve bu tarihin yapıcısı rolünde “farklı kültürü” öne çıkarırken, aynı zamanda ulusa ait olan, değişmeden gelen ve içinde tarihselliği barındıran kültürü taşıyan, kozmopolit etkilerle bozulmamış kırsal bir dünyaya gönderme yapmaktadır (Emiroğlu, Aydın, 2003). Bu çerçevede içinde başta filoloji ve tarih çalışmaları olmak üzere “kökenleri ve farklılıkları kavramaya yönelik beşeri/sosyal bilimlerde, köylüye yönelik romantik akımın da etkisiyle etnoloji ve folk çalışmaları önem kazanmıştır (Emiroğlu, Aydın, 2003). Norbert Elias, siyasi birliği geç tamamlamasına bağlı olarak gelişen koşullar içinde Almanya’da kültür kavramının, İngiltere ve Fransa’da uluslar arasındaki farklılıkları belirli bir ölçüde gözardı ederek, bütün insanlara ait olması gereken şeyleri ifade eden “uygarlık” kavramına da bir eleştiri olarak değerlendirilebilecek bir anlam kazandığını belirtmektedir (2004: 75). Burada kültür, bir halkın özelliklerini ve ulusal farklılıkları vurgulayan sınır çekici, dışlayıcı bir çerçeve edindir (2004: 75).

aldığı öğeleri eski geleneklerin parçalarıyla birleştirerek çeşitli kombinasyonlar elde edebilir ve özü itibariyle muhalif bir kültür olabilir (Crehan, 2006: 159). Bu muhalefet açıktan ve belirli bir eleştiri sunmayabilir fakat yine de resmi dünya tasavvurlarına bir karşı çıkma konumuna işaret edebilir (2006: 159). Burada temel ilişki geleneksel ile modern karşıtlığı değil, egemen olan ve üzerinde egemenlik kurulan arasındaki karşıtlıktır (2006: 159). Williams, bu parçalı, üstü örtük ya da açık muhalefet potansiyeli taşıyan ve hegemonik güç karşısında konumlanan kültürel pratikleri iki kategoride ele almaktadır (1990). İlki kalıntısız (tortusal) öge, Gramsci'nin sözünü ettiği “eski geleneklerin parçaları”na denk düşmektedir.⁷⁸ Tortusal öge geçmişte oluşmuştur ama halen kültürel süreçte yalnızca geçmişin bir ögesi olarak değil de bugünün etkili bir ögesi olarak bulunmaktadır (1990: 98). Egemen kültür çerçevesinde dile getirilemeyen ya da özsel olarak doğrulanamayan bazı yaşantılar, anlamlar ve değerler, toplumsal ya da kültürel bir kurum ya da biçimlenme kalıntısında yaşayabilir ve uygulanabilir (1990: 98). Geçmişin bıraktığı tortu içinde egemen olana muhalif pratiklerle eklemlenebilen bu kalıntılar, Gramsci'nin terminolojisindeki “sağ duyu” kavramı kavramı karşılığında düşünülebilir. Sağ duyu, “ortalama bir insan tipinin içinde geliştiği çeşitli toplumsal ve kültürel çevrelerce benimsenen ve eleştiriye dayanmayan bir dünya görüşü (Crehan, 2006: 164)” olan ortak duyu içinde yer almaktadır. Ortak duyu, “içeriği zamanla değişmemiş doğal bir bilgelik biçimi olarak sanki hep oradaymış duygusu verir (Hall, 1999: 213). Bu “kendiliğindenlik” ile üzerine kurulmuş olduğu öncüllerin incelenebilir hale getirilmesine, değiştirilmesine ya da düzeltilmesi direnir (Hall,

⁷⁸ Tanımlanan diğer öge ise zuhur eden (doğmakta olan) ögedir. Williams, “doğmakta olan” (zuhur eden), sözcüğüyle sürekli olarak yeni anlamların ve değerlerin, yeni pratiklerin, yeni ilişkilerin ve ilişki çeşitlerinin yaratıldığını belirtmek istediğinin altını çizerek “kültürel süreç içindeki ilişkilerden söz ettiğimiz için kalıntısızın tanımı gibi doğmakta olanın tanımı da ancak egemen olanla ilişkisi değerlendirilerek (1990: 99)” yapılabileceğini ifade etmektedir.

1999: 213). Böylelikle ortak duyu “iktidardaki sınıfın hegemonik etkinliklerinin koşullandığı eleştirel olmayan algılama biçimlerinin gizemleştirici yapısıyla eklemlenir; kendi öğeleri arasında ideolojik uyumsuzluklar ya da uzlaşmaz çelişkiler olsa da dönemin egemen inanç ve değerlerini sıradan gerçeklere dönüştürerek ebedileştirir (Yetiş, 2009: 153).” Eklemlenmenin kültürel dolayımı, hegemonik etkinliğin bir gündelik pratik içinde deneyimlenmesine aracı olur. Ancak ortak duyu karşı-hegemonik anlatının filizlenebileceği bir çekirdek olan sağ duyu unsurlarını taşır. Bunun anlamı tesis edilmiş olan sınıf hegemonyasının bir sabite değil, mücadele alanı olduğu ve kültürün bu hegemonyanın tesisi ve sürdürme çabasının bir dolayımı olarak kültürün başat kültürün tecrübe edilişi olabileceği gibi ona direncin dolayımı olarak bir karşı-kültürel alanın çitlerini çekebileceğidir.

Böylelikle, politik söyleminin zemininde sınıf iktidarı ve eşitsizliği olan hareketlerin, kapitalizm öncesi müziğin sınıfsal bölünmüşlüğü içinde, dönemin üretici sınıfı olan köylülüğün, gündelik yaşamını, yoksulluk, baskı ve direnç unsurlarını içeren şarkılarının bir muhalif çekirdek olarak işlenmesi, yani yeniden yorumlanarak yaygınlaştırılması anlaşılır olmaktadır. Ayrıca Finkelstein, Avrupa feodalitesi boyunca üretilen müziğin böylesi bir işlemeye için uygun olduğuna ilişkin bir belirleme de yapmaktadır (2000). Finkelstein’a göre feodalizm sırasında bestelenen müzik, her ikisi de yetersiz olan iki parçaya ayrılmıştır: “Bunlardan ilki olan kilise müziği biçim açısından büyük görkeme ve uygulamalı bestecilik bilgisine sahip olmakla birlikte “öbür dünya”ya adanmıştı, din dışı şarkılarda ve dansta ise, yaşamın çok yanlı deneyimlerinin pek çoğuna rastlamak mümkün olmakla birlikte halk öykülerinin içine sıkışıp kalmış ve saraylarda ve orta sınıfın üst sınıflara hizmetini amaçlar hale gelmiştir (2000: 26).” Finkelstein, ortaçağda müziğin aynı

zamanda bir mücadele silahı olduğunun da altını çizmektedir. Yazara göre müzik sınıfsal çizgilerle bölünmüştür ve feodal toplumun sınıflarını yansıtmaktadır; köylülüğe ait folk müzik, saray müziği, resmi kilise müziği ve burjuvazinin geliştirmekte olan müziği. Hepsi müziğin gelişimine ve tarihine kendine özgü katkılar yapmışlardır (2000: 19). Yazara göre, müzik ile şiirin, aynı zamanda dansla mimiğin birbirine kaynaştığı bu halk sanatı sadece destansı şarkı ve sagaların mirasıyla kabile yaşamının kalıntılarından oluşmaz aynı zamanda köylülerin kendilerine ait bağımsız bir kültürüdür ve feodal yaşama karşı mücadele aracı olarak da gereksinim duyulur (2000: 20). Kısacası ilkel ve kabilesel sanat dönüşüme uğrayarak ortaçağ köylülüğünün yaşam biçimini, karakterini ve mücadelelerini içerir bir niteliğe bürünmüştür: “(Ü)stü örtülü simgeler içeren baladlar ve şarkılar, köylülerin devrim şarkıları haline geldi. Tarla ve köy ışıklarında yığınla sevda, kur, ninni ve iş şarkısı ortaya çıktı. Bu müziğin topraktan gelme yalınlığı ve güçlü beşeri imgelemi, daha sonraki güçlü gerçekçi beste müziğinin gelişmesine paha biçilemeyecek bir katkıda bulunmasını sağladı (2000: 20-21).” Dolayısıyla “Türküz türkü söyleriz” sözleriyle adeta resmi müzik politikasının ruhunu özetleyen, ulusal kültürün pastoral kenar süsünün müzehhiplerinden Aşık Veysel ile “Toprağın üstüne ağalar gezer/Onlar eker biçer bağrımı ezer/Başına çalınsin bir karış mezar/Neden benim yarım kara topraktır?” sözleriyle ona itiraz eden Aşık Mahzuni aynı telden fakat farklı dilden söyleyebilmişlerdir.⁷⁹ “Türk’ün dağlardaki sesi” olan türküler “gönüllerimizi bir

⁷⁹Geleneğin içinde de bu farklılığa ilişkin bir tartışmanın sürdüğü ve bu tartışmanın türkülerle döküldüğü görülmektedir. Neredeyse “devlet” ozanı haline gelen ve cumhuriyetin resmi kültür politikalarının bir sonucu olarak, destek ve ilgi gören Veysel’e sitem türkülerde dile gelmiştir. Veysel’in halkın gerçeklerini görememesine ilişkin sitem aynı zamanda kendilerinin halkın gerçeklerini ifade eden ve ozanlık sorumluluğunu yerine getiren tutumlarının da savunusu anlamına gelmektedir. Aşık Mahzuni’nin *Topraktaki Veysel*’ime adlı şiirinin bir kısmı şöyledir: “Ahrette selamım olsun Veysel’e/Neden sadık yarım kara topraktır?/Yiyen yedi içen içti dünyayı/Neden sadık yarım kara topraktır?/Toprağın üstüne ağalar gezer/Onlar eker biçer bağrımı ezer/Başına çalınsin bir karış mezar/Neden sadık yarım kara topraktır?/.../Hakaret değildir benim muradım/Yıllar yılı

araya toplamak” için söylenirken sonrasında resmi ideolojiye esastan itirazın diline tercüme edilmiş hatta aslında gönüllerimizin hiçbir zaman bir arada olmadığını hatırlatmak üzere kadim adaletsizlik anlatısının tanıkları olarak gün yüzüne çıkarılabildiği görülmüştür.

3.1.2. Gelenekte “Yeni” Halka: Kentin Ozanları

Türkülerle politik müzik arasındaki ilişkilenenmenin bir yolu geleneksel isyan anlatısının güncellenmesi iken diğer bir yol müziğin biçimsel özelliklerinden yararlanmaktır. Halk şarkılarının müzikal yapıları içinde yeni sözel içeriklerle türküler yapılmıştır. Halk şarkılarının çeşitli biçimleri, modern dünyanın sınıfsal dizilişlerini anlatan ya da bu dizilişin sonuçlarını açığa vurmaya deneyen kavramlarla içeriklendirilerek söylenmiştir. Ruhi Su, 1960’lardan sonra, ozanların toplumsal sorunları açıktan açığa, toplumbilimin diliyle çözümlediklerini ve “felek, kader, kısmet, cennet, cehennem, halkın adaleti” gibi tevekkül ifade eden dinsel sözlerin yerini “işçi, köylü, toprak, ağa, bağımsızlık, sosyal adalet, sosyalizm, faşizm, demokrasi, barış” gibi günün sorunlarına ilişkin sözcükler ve terimlerin aldığını belirtmektedir (1985: 78) Su’ya göre 1960’lardan sonra türkülerini belirleyen çizgi budur (1985: 78). Örneğin, Aşık Mahzuni, Amerika’nın katillliğini haykırıp ülkeden

Veysel’imi aradım/Benim sadık yarım anam avradım/Neden sadık yarım kara topraktır?” Aşık Fedai, *Benden de Veysel’e Selam* adlı türküsünde “Kınamam alemin derdin bilmezi/Çünkü görmüyordur Veysel’in gözü/Nesine ki desin olur olmazı/Sadece bir dosta özü Veysel’in/Gonca Gül arardı bülbülü Şeyda/Amacı bulunmaz bir aşkı peyda/Kendin avutmaya yaradı sevda/Hep onu söylerdi sazı Veysel’in/Bence Veysel doğdu göçtü boşuna/Aradığı girdi m’ola düşüne/Mantık dışı, Fedai’nin hoşuna/Gitmez hikayeydi sözü Veysel’in” diyerek, Aşık Veysel’in körlüğünü çift anlamlı hale getirmektedir. Aşık Zamani’nin *Veysel* adlı türküsü ise şöyledir: “Çok dokundu mızrap ile tellere/Bozuk perdeleri görmedi Veysel/Ağıt yaktı bülbül ile güllere/Dikene elini sürmedi Veysel/ağlayıp sızladı derdini döktü/Vurdular başına boynunu büktü/Çobandı ağanın koynunu göttü/Ver benim hakkımı demedi Veysel/Balta sapı için çattı hırsıza/Dur demedi sömürücü hırsıza/Vatandaş muhtaçken ekmeğe tuza/Bunun hesabını sormadı Veysel/Der Zamani, Veysel büyük ozandı/Halkın değil kendi derdin yazandı/Sözü hançer iken kaçıp gizlendi/Zalimin başına vurmadı Veysel” Zamani, Veysel’in büyük ozanlığını teslim etmekle birlikte, onun gerçekleri göremediği fikrini paylaşmakta ve sözünü sakındığına işaret etmektedir.

kovarken, Nesimi Çimen diplomalı cahillere taşlama yazmaktadır. Kul Ahmet cehalete karşı ilmin tarafındaki türkülerinde “Edison gibi kula kurbanım” derken, Kul Hasan “aziz dünya halkları”nı “hukuk dışı diktatörlük sürenlere karşı” mücadeleye çağırmaktadır. Aşık İhsani ajitasyon dozu daha yüksek türkülerinde “Yüzbinler akış akış/Kitaplara bakış bakış/Yapı yapı nakış nakış/Sosyalizmi örüyoruz...” diyerek toplumsal muhalefetin yükselişini tehditkar bir dille açığa vurmaktadır. Aşık Vicdani, Sosyal Faşistler adlı türküsünde, sol içindeki tartışmaları da gündeme alıp, “sosyal emperyalist”lerin ajanı revizyonist ve sosyal faşistlerin nasıl emekçi halkların düşmanı olduğunu anlatmakta, Aşık Zamani ise *Değişmiş, Değişiyor, Değişecek* adlı türkülerde “materyalist dünya görüşü”nü anlatmaktadır.⁸⁰

Ruhi Su'nun türküleri belirleyen çizgi dediği bu yönelimin ozanlığın tanımı haline geldiği görülmektedir. Serpil Savcıoğlu ve Süleyman Yağız, 1973 yılında *Yeni Ortam* dergisinde halk ozanlarının “doğal ve zorunlu gereksinmeleri ile halkı en iyi bilenler ve ona en çok saygı duyanlar” olduğunu belirtmektedir (1999: 24). Ozanlar “diliyle, düşünceleriyle, özlem ve de tutkularıyla halk gibi” yaşar, halk gibi üzülür halk gibi sevinir, sever ve sevilir (1999: 24). Halkın özgürlük bağımsızlık ve de yiğitlik istemi”ni yansıtan ve simgeleştiren halk ozanlarının işlevleri halk içinde ve salt halk için varolmaktır (1999: 25). Gelinek noktada halk ozanları “toplum gerçeklerini bilinçli bir biçim ve özde dokuyabilme” düzeyine erişmiştir, dolayısıyla

⁸⁰Türkünün sözleri şöyledir: Toplumlar, düzenler, doğada her şey/Değişmiş, Değişiyor, Değişecek/Ve sabit değildir evrende bir şey/İlk insan toplumu ilkel komünal/İkincisi köleci, üç feodal/Emeğin düşmanı olan kapital/Değişmiş, Değişiyor, Değişecek/Yükseklere çıkar suyun buharı/Bulutlar yağdırır yağmuru karı/Doğanın canlı cansız varlıkları/Değişmiş Değişiyor Değişecek/Zamani tarihin akışıdır bu/Maddenin hareket edişidir bu/Materyalist dünya görüşüdür bu

artık “sadece yavuklusunun peşinden saz çalan ve türkülerini sevi betimlemeleriyle söyleyen”ler değil, gerçekçi ve devrimcidirler.⁸¹

Aşık geleneğinin devamcısı olarak halk ozanları içinden geldikleri geleneği, toplumsal muhalefetin söylemine katmış ve geleneksel olanla modern olan bir ideoloji olarak sosyalizmin buluşmasının vesilesi olmuştur⁸². Ancak politik müzik alanında tersi bir eğilim de söz konusudur. Ozanlık geleneği içinde yetişmemiş, uzun eğitim görmüş, kentli müzisyenlerin politik tercihlerinin bir gereği olarak ozanlık geleneğine yöneldikleri görülmektedir. Kahyaoğlu'nun kent ozanları olarak tanımladığı bu isimlerin öncü figürü Ruhi Su'dur.

Ruhi Su, tıpkı halk ozanları gibi, halkın gerçeklerini türkülerle dile getirdiğini ifade etmektedir. Su, Orhan Kemal ile yaptığı söyleşide “ben gerçekçi bir şarkıcıyım, halkımın türküleri bütün halk türküleri gibi gerçekçidir” demektedir (1985: 92). Su'ya göre bir yerde türküler ne kadar gelişmişse, anlatım gücü ne kadar artmışsa, oradaki koşullar o oranda ağır demektir ve türkülerden korkulması boşa değildir (1985: 98). Ruhi Su, ne kendi memleketinde ne de dünyada halkı sevip de türkülerini sevmeyen bir insana rastlamadığını hele de dünyanın bütün toplumcularında şaşılacak bir türkü tutkusu olduğunu söylemektedir (1985: 76). Görüldüğü gibi türküler halkın gerçeklerinin okunabileceği metinlerdir. Çünkü, türkülerin sözleri,

⁸¹ Bu yaklaşım, ozanların türkülerine yansımasıdır. Mahzuni Şerif “Ben bir millet ozanıyım/Her derdini sezeniyim”, Aşık İhsani “Biz aşığız halkın sesi/Ne kaçağız ne de asi/Yaşasın şu demokrasi”, Aşık Ali Gürbüz “Kiminen olursun diye sorsalar/Ezenden olamam ki ezilendenim” derken Aşık Fedai diğer ozanlara seslenmektedir: “Al eline sazını/Halktan yana tele dokan/Şiirle dolu özünü/Terlet kızıl güle dokan”. Çünkü Aşık Ali Gürbüzün sözleriyle “Ozan olan düzen verir sazına/Hak için çalmazsa piri kan ağlar/Haykırmazsa çıkarıcının yüzüne/Yıkılır kalenin suru kan ağlar”

⁸²Aşık Mahzuni Şerif, 1973 yılında yaptığı bir söyleşide ozanlığı benzer biçimde tanımlamaktadır: “Sınıfımız bellidir. Mücadelemiz, mücadele şeklimiz bellidir. Yaptığımız iş, sınıfımızın çıkarlarını, saz ve söz yoluyla savunmak, korumaktır. Başka bir tanımla ozan, doğduğu sınıfın hayati aşamasını herkesten çok isteyen, istemesi gereken, çok temiz, çok yürekli, doğduğu sınıfa bağlı kişidir. Ezilmiş bir halkın en fedaisidir. Halkın dertlerini müzikle dile getirir. Yani ozan halkın tesellidir (1999: 14-15).”

“toplumu etkileyen olayları”, “toplumun içindeki sürtüşmeleri”, “halkın aydın kişileri olan halk ozanlarının düşüncelerini yansıtan birer belgedir (1985: 77).

Su, Yunus Emre, Karacaoğlan, Koroğlu, Pir Sultan Abdal gibi Anadolu ozanlarının türkü ve deyişlerinin yer aldığı uzunçalarını yapmayı da aynı nedene dayandırmaktadır. Devrimci müziğın gelişmesine yardımcı olarak şey halkın özlemlerini bilmektir ve bu, türkülerden öğrenilebilir çünkü halk ekmekten aşka kadar neyin özlemini çektiyse onu türküleriyle anlatmaktadır (1985: 140). Su, 1970’lerde, “müzikal ve politik vizyonu, birikimi ve sanatsal kimliğini belki en iyi yansıttığı, bu zaman diliminin devrimci emekçi gençliğini en çok etkileyen, türkülerin, marşların ya mimarı ya da yorumcusu (Kahyaoğlu, 2003: 76)” durumundadır. “Türkü formuyla, koronun kesişmesi, kaynaşımı noktasında, ... devrimci geleneğın etkili deneylerini, müzikal arayışlarını hayata geçirmiş; sıcak, gündelik devrimci mücadeleyi ve hayatı türkeleri, semahları, marşlarıyla buluşturup kaynaştırıp yepyeni bir politik anlatıcılığa dönüştürmüştür (2003: 77).”

Su’nun çalışmalarına yakından bakıldığında ağıt üzerinde ayrıca durmak gerekir. Türkiye’nin ilk komünist örgütü olan Türkiye Komünist Partisi’nden (TKP) geriye kalan (en bilinen) türkü Karadeniz Ağıdı/Onbeş’lere Ağıt, Su tarafından bestelenerek seslendirilmiştir. Vehbi Ersan, Türkiye’de komünist hareketin varlığının alın yazısı gibi sürececek bir trajediyle başladığını söylemektedir (2014: 17). 1920’de Bakü’de kurulan TKP’nin lideri Mustafa Suphi ve on dört yoldaşının, Trabzon’dan Batum’a giderken bindikleri motorun batırılmasıyla, Karadeniz’de katledilmelerinin hikayesi Su’nun türküsünde ifadesini bulmuştur. 1968 yılına gelindiğinde, üniversite işgalleriyle başlayan öğrenci eylemlerinin kitleleştiğı, anti-emperyalist, anti-ABD’ci bir niteliğe sahip 6. Filo protestoları sırasında 18 Temmuz 1968’de İTÜ

yurdundaki polis baskınında pencereden atılarak öldürülen Vedat Demircioğlu, öğrenci hareketi içinden katledilen ilk devrimci olarak anılmaktadır ve *Sabahın Bir Sahibi Var* uzunçalarında *Bir Sabah Uykusunda* adlı ağıtla anılmaktadır.⁸³ Çizilen “kentli ozan” hattının devamcısı olan Zülfü Livaneli’nin ilk uzunçaları olan *Chants Revolutionnaires Turcs*’te yer alan türküler de 12 Mart askeri darbesinin ardından yaşanan kıyımlara yakılan ağıtları içermektedir. Livaneli albümde, Nurhak, Şarkışla ve Ulaş ağıtlarını seslendirmiştir.⁸⁴ Bu üç ağıt, kendisi de bir türküyeye dönüşen Kızıldere ile sembolize edilebilecek ’71 kalkışmasının geride bıraktığı ağıtlardır.⁸⁵ Su, Onbeşler’in Karadeniz’den yükselen ezgisini toplumsal hareketin yeniden kabaran dalgasına katmış, 12 Mart askeri darbesi ile dizginlenen bu dalga ise geriye önce Livaneli’nin plağa kaydettiği ardından bütün anmalar, yürüyüş ve dayanışma etkinliklerinde ezberden söylenen ağıtları bırakmıştır. 1970’lerin ilk yarısında “devrimcilerin kendine ev saydığı” “dere”leri, mürşitlerin boğulup öldüğü “deryalara” bağlayan, Kızıldere’nin “bulanık” suyunu, “çalkanan” Karadeniz’e

⁸³Ruhi Su bu ağıtta, 6. Filo’ya karşı mücadeleyi Kurtuluş Savaşı’na bağlamaktadır ve bu bakımdan dönemin toplumsal hareketinin anti-ABD’ci damarını açıkça ortaya koymaktadır. “Bağımsızlıkçı anti-empyrist söylem ve bunun ifadesi olarak ABD karşıtlığı, Türkiye’de solun 1960’lardan ’70’lerin sonuna uzanan ideolojik hegemonya atılımının zemini olmuştur (Bora, 2002: 163). Ağıtın sözleri şöyledir: Bir sabah uykusunda/Polisi saldırdılar/Demircioğlu Vedat’ı coplarla öldürdüler/Coplarla yumruklarla/Vurdular öldürdüler/Gencecik çocuklardı/Belki siz de gördünüz/Ellerinde pankartlar/Yolda gidiyorlardı/Özgürlük istiyorlar/özgürlük diyorlardı/Ellerinde pankartlar Özgürlük diyorlardı/Altıncı filo derler/Belki siz de gördünüz/Kıbrıs’ta karşımıza çıktılar durdular/Boğaz’da karşımıza/Çıktılar öldürdüler/Kurtuluş Savaşı’nda/Belki siz de gördünüz/Demircioğlu bir değil/Halkımız gibi çoğul/Geliyor çağıl çağıl/Geliyor çağıl çağıl

⁸⁴ Nurhak, 30 Mayıs 1971’de Nurhak Dağları’nda öldürülen Sinan Cemgil, Alparslan Özudoğru ve Kadir Manga için yakılmıştır. Ulaş, 19 Şubat 1972’de, İstanbul Arnavutköy’de polisin vurduğu Ulaş Bardakçı için, Şarkışla ise 6 Mayıs 1972’de idam edilen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan için söylenmiştir.

⁸⁵1970-71 yılı, Türkiye’de sosyalizm adına silahlı bir hareketin başlangıcı olarak işaret edilmektedir (Kürkçü, 2007: 494). 1970-71’i tarihsel olarak farklı kılan en önce, kendisini uluslararası bir komünist devrimci hareketin parçası olarak konumlandırması, ikincisi ise silahlı mücadeleyi sosyal devrim mücadelesinin bir aşamasının, evresinin gereklerinden biri olarak görmesidir (Kürkçü, 2007: 494). Ertuğrul Kürkçü, kendisinden önceki elli yıldan farklı olarak, ilk kez sosyalizm adına ortaya çıkmış olan silahlı siyasi davranışı üç nedenle açıklamaktadır. Birincisi, Soğuk Savaş’ın dinamikleri, ABD destekli sağcı, faşist paramiliter güçler ve bunlara karşı koyma iradesi, ikincisi, sosyalist politik mücadelenin parlamenter yoldan başarıya ulaştırılamayacağı inancının yaygınlaşması, üçüncüsü ise uluslararası komünist harekette dünya devrimi açısından az gelişmiş ülkelerdeki mücadeleye yaklaşımdan doğan tartışmalardır (2007: 503).

karıştıran yatak ağıtlarla açılmıştır. 1920'lerin başından itibaren ağır bir şiddet ile karşılaşan, 1960'lardan sonra yeni dizilişler, yeni örgütsel formlarla devam eden sosyalist hareketin mücadelesine ağıt ve ilenme yüklü bir ses evreni eşlik etmiştir. Ancak bu ses çeperi aynı zamanda da meydan okuma ve isyanın ezgisini de barındırmaktadır. Bu ağıtların tümü, yaşanan şiddet ve kıyıma başkaldırımında da ifadesidir. “Tuz içinde kanayan yaralar” sarılacak, “gence sıkılan kurşunun” hesabı sorulacak, Sinan'ın düşürdüğü silahı yoldaşı omuzlayacak, “dere bir gün durulacak”tır.

Livaneli dışında, Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz gibi isimlerin izlediği bu müzikal yönelim bir yandan ozanlık geleneği ile sıkı bağları sürdürürken diğer yandan edebiyatla yakın ilişki kurmuştur. Su, Nazım Hikmet şiirini besteleyen ilk müzisyendir (Kayhaoğlu, 2003: 76). *Kuvayi Milliye Destanı*, *Şiirler-Türküler*, *Sabahın Bir Sahibi Var* ve *El Kapıları* uzunçalarlarından Nazım şiirlerine yaptığı bestelere yer vermiştir. Zülfü Livaneli *Merhaba* (1977) albümünde *Şeyh Bedrettin Destanı*'nı müziklemiştir,⁸⁶ 1978 yılında ise tamamı Nazım şiirlerine yaptığı bestelerden oluşan *Nazım Türküsü*'nü çıkarmıştır. Bu albüm 1978-79 yılında *Hey Dergisi*'nde 51 hafta liste başı kalmıştır. Nazım Hikmet dışında, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Sabahattin Ali, Arkadaş Z. Özger, Refik Durbaş, Ülkü Tamer gibi isimlerin şiirlerinden yapılmış şarkılar seslendirilmiştir.⁸⁷ Şiirlerin müziklenmesinin yanında edebiyatla kurulan bir ilişki ise edebiyatçılardan alınan doğrudan destek olmuştur. Örneğin, Ruhi Su'nun *Karacaoğlan* ve Livaneli'nin

⁸⁶ Livaneli, katıldığı bir televizyon programında, TRT ekranlarında yer aldığı ilk türkünün *Şeyh Bedrettin Destanı* olduğunu belirtmektedir. Dönemin muhalefet lideri Süleyman Demirel bu durumu başbakan Bülent Ecevit aleyhinde propagandaya çevirmiş ve “bize isyancı Bedrettin'i dinletenlerden hesap soracağız” demiştir.

⁸⁷ Rahmi Saltuk, Ahmet Arif'ten *İçerde* ve *Terketmedi Sevdam Beni* ile H. Hüseyin Korkmazgil'in *Acıyı Bal Eyledik* adlı şiirlerini, Sadık Gürbüz Arkadaş Z. Özger'in *Sevdadır* şiirinden yapılmış olan şarkıyı seslendirmiştir.

Merhaba uzunçalarına Yaşar Kemal tanıtım yazısı yazmıştır. Ayrıca plak kapaklarında Abidin Dino'nun desenleri kullanılmış (Aysan, 2013: 13). 1976 1 Mayıs'ının afişini hazırlayan ve Türkiye'de 1 Mayıs'ı sembolize eden görseli yaratmış olan Orhan Taylan, Ruhi Su'nun plak kapakları için resim verdiğini anlatmaktadır (Aysan, 2013: 367). Bu işbirlikleri, dönemin politik müziği ile toplumsal hareketin içinde yer alan ya da destekçisi olan edebiyatçı, ressam ya da görsel tasarımla uğraşan kişilerin bir dayanışma içinde olduğu ve böylelikle metinlerarası bir ilişki kurulabildiği de görülebilmektedir.

Halk ozanlarının ifade ettiği ve Su'nun da altını çizdiği gerçekçilik ihtiyacı toplumsal muhalefetin kültür ve sanat yönelimiyle paralellik arz etmektedir.⁸⁸ Örneğin edebiyatta yazar devrimci sınıfa kendi bilincini kazandırmak için çalışmalı, yanı sıra gerçeğin doğru bilgisini vermelidir (Oktay, 1986: 24). Gösterme edimi ve aydınlatma görevi gerçeğin yansıtılması aracılığıyla gerçekleştirilecektir çünkü son kertede açıklanması, bilincine varılması gereken öz gerçeğin kendisindedir (Oktay, 1986: 24). Bu yaklaşım, sanatçıdan tarihsel gerçekliğin yansıtılmasını bekler ancak bununla yetinmez, “sosyalist gerçekçilik dünyayı tanımlamakla kalmaz, onu yeniden biçimlendirmeye yönelir (Lunacarski, 1986:113). Kısacası 1960'lardan itibaren Türkiye'deki politik müzik tasavvuruna sirayet eden ve 1980'e kadar yaygın olarak kabul gören yaklaşım olarak sosyalist gerçekçilik verili durumu gerçekliğe en yakın

⁸⁸ Burada kültür entelektüel ve sanatsal etkinlikleri kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. Williams bu kapsamın kültür kavramının en yaygın kullanım olduğunu belirtmektedir. Burada kültür “Zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin genel bir süreç düşüncesi, bunu temsil eden ve destekleyen ürünler ve uygulamalara yönelir ve aslında aktarılır (2005)”

biçimde ifade etmenin aracıyken aynı zamanda gelenek öngörüsü dolayısıyla da olması gerekene ilişkin bir tasarımı içermektedir.⁸⁹

Bu yaklaşım Nihat Behram'ın *Hayatın Aynası ve Devrimin Silahı Olarak Kültür* adlı kitabında da takip edilebilmektedir. Kitabı yayına hazırlayan, Ahmet Kaya şarkılarının önemli bir kısmının sözlerini yazmış, çalışma arkadaşı Yusuf Hayaloğlu'dur. Hayatın aynası tanımlamasından da anlaşılacağı gibi kültür ve sanat gerçeğin yansıması olarak kabul etmekte, bilim ve sanat Marksist gövdenin kolları, devrim mücadelesinin silahları olarak tanımlanmaktadır (1979: 16). "Devrimin sanatı, devrimin doğal bir parçası olmalıdır" çünkü gövdeye bağlı olmayan parça, gövdenin acılarının ve sevinçlerinin gerçek titreşimlerini taşıyamaz (1979: 20). Behram, sanatçıların insan ruhunun mimarları oluşunu ve bunun anlamının her

⁸⁹ Kültürel pratiklere ve sanat formlarına ilişkin bu yaklaşım, ideoloji kavrayışı ve ideoloji-kültür ilişkisine dair ön kabullerle şekillenmektedir. Bu ilişki, toplumsal hareketlerin retoriğinde işleyen iki merkezi güçlendirecek biçimde kurulmuş görünmektedir. Merkezlerden biri "teşhir"dir. Hareket, ulaşmayı hedeflediği toplumsal kesime, içinde yaşanan toplumsal sistemin eşitsizliklerini ve adaletsizliğini saydamlaştırmaya çalışmaktadır. Yürütülen siyasal teşhir çalışmasıyla açık seçik hale gelen sınıf iktidarı, toplumsal dönüşüm çağrısına yani hareketin siyasal söyleminin ikinci merkezine bağlanmaktadır. Hareketin içinde yer alan ya da onun destekçisi olacak sanat yaratıları ve kültürel pratiklerdeki dönüşüm çağrısı da kurulan bu hattın bir parçası olarak işlemektedir. Bu anlayış Marksist gelenek içinde ideoloji kavramının ele alınış biçimleriyle ilgilidir. Buradaki kavranışında ideolojinin çift değerli bir niteliği olduğu görülmektedir. Bir yandan ideoloji, yanlış bilinç olarak siyasal bir işleve sahiptir ve iktidarın meşruluk stratejileriyle ve toplumun yeniden üretimiyle işlevsel açıdan ilişkilidir (Çelik, 2009: 162). "Çarpıtma", "doğallaştırma" ve "tersine çevirme" yanlış bilincin inşası sürecinin temel stratejilerini oluşturur ve "toplumsal varoluşun özünü gizlemeye yarayan bütün stratejiler, hem kendi karşıtlarıyla birlikte yanlış bilinci olabilir kılarken hem de yanlış bilincin sistemi sürekli kılabilmesinin koşulunu oluşturmaktadır (Çelik, 2009: 166). Bu çerçevede sistemin sürekliliğinin mutlaklaşmasını engelleyecek öge "yanlış bilinç stratejilerinin tersine çevrilebilirliğinin kabulüdür çünkü bu kabul yoluyla 'inşa edilecek' olan doğru bilinç dolayısıyla toplumsal varoluşun özüne ulaşabilecek ve sömürünün ortadan kalkmasını hedefleyen devrimci pratik olası hale gelecektir (2009: 166). Böylelikle ideoloji egemen toplumsal ilişkilerin doğallaştırılması anlamında negatif, proletaryanın sınıf bilinci kazanması anlamında pozitif bir anlam yüklenmektedir (2009: 167). İdeolojinin pozitif anlamı, proletaryanın üretim sürecindeki konumundan kaynaklanan devrimci potansiyelinin üretim ilişkilerini değiştirecek biçimde açığa çıkması yani kendisi için sınıf olabilmesi için politik mücadele vermek anlamına gelmektedir. Sosyalist parti, örgüt ve çevreler kendilerini tam da bu anlamın pratik karşılığı olarak tahayyül etmektedir. Bu nedenle, toplumsal varoluşun, sınıf iktidarına dayalı eşitsiz doğasının bilince çıkarılması ve dönüştürülebilmesine ilişkin öngörü buradaki söylemin mantığını kurmaktadır. Hakikatin dile gelmesi stratejik eşiktir ve kültürel pratikler ile sanatsal yaratı da bu eşikten atlamayı sağlamak üzere manivela görevi ifa etmelidir.

şeyden önce gerçeği uygun biçimde, devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek olduğunu ifade etmektedir (1979: 25).⁹⁰

Bu eğilimin, ikna etme işlevini yüklenmeleri nedeniyle protest şarkıların genel niteliklerinden biri olduğu görülmektedir. Şarkıların gerçeklikle kurduğu yakın bağın, kendisine yüklenen “eğitim” işleviyle de alakası bulunmaktadır. Müziğin bireysel fikir ve davranışları değiştirme gücüne sahip olması nedeniyle “eğitimsizlerin eğitimi” için katkıda bulunduğu öne sürülmektedir (Rosenthal, 2001: 12). Rosenthal, bu iddiayı ölçmenin çok zor olduğunu ancak bu zorluğa rağmen politik şarkı ve bestecilerin müziğin böyle bir etkisi olduğuna inandıklarını belirtmektedir (2001: 12). Bu “eğitim” yeni olayları sunmak olabileceği gibi “eski olaylara” başka yollardan/yönlerden bakmayı sağlama anlamına da gelebilir (2001: 13). Şarkılar, dinleyicilerin bir araya getiremedikleri fikir ve olaylar arasında bağlantı kurmalarına yardım edebilir (2001: 13). Bu şarkıların “politik bilinç” yaratma konusundaki iddialarıyla bağlantılıdır (Denisoff, 1968). Nihat Behram’ın da takip ettiği sosyalist gerçekçilik kavrayışının, bütün sanat ve kültür pratiklerine yüklediği gibi, şarkıların da “birincil amacı hareketin konumuna uygun toplumsal bilinç yaratmaktır (Denisoff, 1968: 228). Şarkılar bu bilinci, i) toplumsal hareketler ve bireysel tutumlar için destek ya da sempati uyandırıp, kışkırtarak; ii) toplumsal hareket ya da ideolojinin *a priori* destekçilerinin bireysel tutumlarını güçlendirerek; iii) şarkıcı ya da bestecinin desteklediği örgüt ya da hareket içinde bağlılık ve dayanışma yaratıp, pekiştirerek; iv) harekete bireysel katılımın sağlanması için çaba göstererek; v) gerçek ya da tasarlanmış toplumsal fenomenlere, başarmayı arzuladığı

⁹⁰ Bu görüşü SSCB’nin kültür politikalarının oluşmasında oldukça etkili olan Jdanov’a başvurarak ifade etmektedir. 1946 yılında Kültür Bakanı olan Andrei Jdanov, SSCB’nin resmi sanat politikası olan sosyalist gerçekçilik fikrinin olgunlaşmasında etkili olmuştur.

hedefin/eylemin kavramlarıyla çözümler sunarak; vi) bazı sorunlu durumlara ya da hoşnutsuzluklara, genellikle duygu yüklü bir terminoloji içinden, doğrudan dikkat çekerek, yaratmaya çalışmaktadır (Denisoff, 1968: 22).

Görüldüğü gibi politik şarkılar, kendini hakikati açığa vurmaya memur etmekte, gündelik hayat içinde anlamlandırılmayan ilişkilere ve yanıtları verilemeyen sorulara anlamlı açıklamalar getirme iddiasındaki politik söyleme eklenmektedir. Bu eklenme, anlaşılabilir, açıklanabilir ve öngörülebilir olan yaşantının müzikli ifadesiyle mümkündür. Tam da bu nedenle, arabesk ile ilgili kısımda da değinildiği gibi, arabeskin tersine gündelik olandan türemekte ve gündelik olanı anlamlandırma gayretine girişmektedir. Arabeskin sahip olduğu devamsızlığın karşısında, politik müziğin gündelik olana sarmalanması ve ötesinde gündelik olanı açıklama ve aydınlatma iddiasında bulunmasının müzik üzerine yürütülen eski bir tartışma olduğu görülmektedir. Müzik, gündelik hayatın gizli özünü açığa mı çıkarır, yoksa aksine onun yerine ezgiyi geçirerek hayatın sıradanlığını ve yüzeyselliğini telafi mi eder? Henri Lefebvre, bu soruya müzik ve düşüncenin ilk teorisyeni Pythagoras'tan bu yana, verilen yanıtların iki veçhesi olduğunu belirtmektedir (1998: 27). Bunlar sayı ve dramdır. Müzikte her şeyin sayı ve nicelik, çözümlenme, kesinlik ve sabitlik olduğu savı ile her şeyin lirizm, kendinden geçme ve düş, hayatiyet ve duyarlılık olduğu görüşü bu veçheye tekabül etmektedir (1998: 27). Dram, sayının karşısında, onun yakalayamadığı, kuşattığı fakat yine de elinden kaçan, artakalan, alt edilemez olan şeydir ve bilim ve “bilimsellik” açısından bu “hiçbir şey”dir. Bu “arta kalan şey”in dikkate değer olmadığını ilan etmek gülünç bir bilgeliktir çünkü “bilginin kaderi görmezden geldiği şairin kaderine bağlıdır (1998: 27).” Can çekişenler sayılabilir, can çekişme

süresi ölçülebilir ancak hiçbir sayı acının ne olduğunu, hiçliğin ne olduğunu söyleyemez. Sayılardan, hesaplamalardan arta kalan şey, yani dram, fetihlerin, yaratıların, zaferlerin alanıdır (1998: 27). Herşeyin hesabedildiği, paranın ve dakikaların sayıldığı, her şeyin metreyle, kilogramla, kaloriyle ölçüldüğü, hayvanların, insanların ve şeylerin demografisinin olduğu gündelik olan içinde “şimdi ve burada zevk alınır veya acı çekilir (1998: 28)”. Ortaya çıkan panoda, bir yanda “usanç verici görevler, aşağılamalar, işçi sınıfının hayatı, gündelikliğin yükünü taşıyan kadınların hayatı”nın, satıcılar, metalar, şeyler, gereksinmeler ve parayla kurulan ilkel ilişkilerin, kıtlığın sürekliliği ve yokluğun uzantılarının, sayıların hakimiyetinin kanadı olan *gündelik hayatın sefaleti* bulunur (1998: 41). Diğer yanda ise, “süreklilik”, beden, mekan ve zamanın, arzunun uyarlanması, sayılarla ifade edilemeyecek denli çok dram, gündelik olanın trajik yani, yani *gündelik hayatın büyüklüğü* durur (1998: 41-42). Gündelik hayatın görünürdeki yoksulluğu altında gizli olan zenginliği ortaya koymak, kabalığın altındaki derinliği açığa çıkarmak, olağanlığın olağanüstülüğüne ulaşmak, sadece emekçilerin hayatının temel alınması, bu hayatı yüceltmek için emekçilerin yaratıcı kapasitelerinin açığa çıkarılması koşuluyla görülebiliyordu ve gündelik hayata ilişkin bu teori bir tür işçiciliğe saplanıp kalmıştı. Lefebvre’ye göre, halkın hayatını, sokaktaki hayatı, eğlenmeyi, öfkelenmeyi, riske girmeyi, hissettiklerini ve yaptıklarını söylemeyi bilen insanların hayatını yücelten bu anlayış, mesleğe, işe ve işteki dayanışma ağlarına yönelmiş bir tür proletarya saplantısını, “sahici olmama durumunun altına gizlenmiş olan *sahicilik saplantısını* yansıtıyordu (1998: 43-44)”. Oysa tam da devrim, gündelik olanın prestijli ve yanıltıcı akılcılığı ile aslında gündelik hayat ve toplumun temeli olan *şenlik* arasındaki karşıtlığa son vermektir (1998: 43). Devrimin kazandığı

yeni anlam, gündelik hayatın kesintiye uğraması, şenliğin geri getirilmesidir. Devrim sadece ekonomik, politik ve ideolojik düzlemlerde tanımlanmaz, asıl amacı gündelik hayatın ortadan kaldırılması, yeniden kurularak ona son verilmesidir (1998: 43).

Bu noktada, arabesk ile özdeşleştirilebilecek dram ve açıklama, rasyonalite ve gelecek ön görüşü nedeniyle hesaplamalar alanına yerleştirilebilecek politik müzik eğilimi karşısında bir yer belirlemek yerine, bu iki veçheyi ortadan kaldırıp, tersyüz edecek bir konuma meyletmek gerektiği söylenebilir. Müzik içindeki tartışmaların kadim ayrımı olan tanrı Apollon'un liri ile Dionysos'un flütü (*aulos*), Dionysos'un esriklığı ile Apollon'un ölçülülük ve düzeni arasındaki ayrımı izlemeyi bırakmak anlamına gelmektedir. Bütün görsel sanatların, bilgelikler öğreten bilici tanrısı Apollon'un görünümü içinde yanılığa yer açılmaz, bu görünüm düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilincin, sanatların doğruyu söyleyen yetisinin benzeridir (Nietzsche, 2002: 53). Dionysosça varlık ise esriklığe yakın bir benzerlikle kavranabilir ve bu büyü altında kişi yalnızca kendisiyle bağlantı kurmaz, birbiriyle kaynaşır, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar, istekler aydınlığa kavuşur ve insan kendini, yüksek bir topluluğun üyesi olarak ortaya koyar, türkü söyler, oynar (Nietzsche, 2002: 53-54). Dionysosçu esriklilik ve insana özgü yetilerin doruğuna çıkılarak dışa vurulan imgesel güçlerin karşısında, Apolloncu sanat ilkesinde güzelliğin ve ölçülülüğün tüm varlığı bilgiye ve acının örtülü kalan temeline dayanır (2002: 67-68). Bu "ilk" tartışma, Lefebvre'nin uyarısıyla okunduğunda, dünyayı değiştirme arzusu içinde olan politik müzik, Dionysosçu ya da Apolloncu, yani tanrıların takipçisi değil, onların yok etmekte olduğu ırkı, insanlığı, tanrılardan çaldığı ateşle yeniden yaratan Prometheus'un ezgisi olmalıdır.

3.2. MÜCADELE ŞARKILARINDA YENİ TÜRLER

3.2.1. “Gençlik İsyanı”nın “Yerli” Yorumu: Anadolu Rock

1960’lı yılların Türkiye’de müzikal üretim açısından önemli bir dönemeç olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde müzikal üretimin aktörler ve türler çoğalmış, mevcut eğilimleri yönlendiren ve politik müziğin geliştiği rotayı etkileyen gelişmeler yaşanmıştır. Dünya müzik piyasası ve eğilimleriyle ilişkilenmeyi sağlayan çatal aynı zamanda yerel türlerde de dönüşümlere sebep olmuştur.

Anglo-Amerikan müzik dünyasından kendi dışında doğru güçlü bir akışın yaşandığı bu dönemde, iki önemli durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Bir yandan müzik piyasasının küresel eğilimlerinin ortaya çıktığı, Batılı türlerin dünyanın geri kalanı üzerinde hegemonik hale geldiği ve bunun sonucunda müziğin endüstriyel üretimine eleştirel mesafenin arttığı bir dönem olmuştur. ABD, popüler kültür alanında bir hegemonya uygulamaya başlamıştır ve popüler kültür alanında dünya ya Amerikan ya da taşralı [yerel] haldedir (Hobsbawm, 1996: 232). Bazı önemli bölgesel etkiler örneğin İslam dünyasından Mısır müziği ve dans müziğinin Karaib ve Latin Amerika bileşenlerinde olduğu gibi, egzotik bir etkinin zaman zaman küresel ticari popüler kültüre girmesine rağmen, başka hiçbir ulusal ya da bölgesel model, küresel olarak oluşmamıştır (1996: 232). Diğer yandan ise müziğin sahip olduğu muhalif potansiyelin ortaya çıktığı, politik müzik repertuarının güçlendiği ve 1960’ların ikinci yarısından itibaren yükselen toplumsal muhalefetin retoriğine eklemlendikleri görülmektedir.

Bu ikili durumun en belirgin olarak rock’n roll üzerine tartışmalarda ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü ABD’den dünyanın geri kalanına doğru gerçekleşen

müzikal akışta rock'n roll'un itici güç olması, rock üzerine yapılan tartışmaların bir öbeğinin müzik endüstrisi ve ticarileşme bağlamında sürmesine neden olmuştur. Ancak, David Rowe, rock'ın kendini muhalif bir söylemle kurarken, içinde bulunduğu müzik endüstrisine de muhalefet ettiğini hatırlatmaktadır (1996: 47). Rock'un muhalif söyleminin bir parçası da bağımsız şirketler (*indie*) ile ilişkidir. Müzisyenleri ve dinleyicileri denetleyen ve manipüle eden; büyük, farklılaşmış, çok uluslu, uluslararası şirketler düşüncesi, ideolojik (ve iktisadi) yönleri nedeniyle rock açısından önem taşımıştır (1996: 47). '60'lardaki protest müzikle eş zamanlı olarak ortaya çıkan bu şirketlerin müzik kültürünün üretimi üzerinde hegemonya kurma eğilimi bir muhalefetle karşılaşmıştır. Büyükler karşısında bağımsızları savunanlar, bu şirketleri kapitalist pratikten bütünüyle yalıtık olduklarını öne sürmezler ancak farklı motivasyonlar ve üretim süreçlerine sahip olmaları nedeniyle estetik ve politikanın bir şirket rejimi altında var olabileceğini ifade etmektedirler (1996: 47). Bu nedenle rock'n roll üzerine tartışmaların yalnızca piyasa yapısı ve ilişkileri ile sürdürülmesi yeterli görünmemektedir.

Hobsbawm'a göre 1950'lerin yeniliği, Anglo-Sakson dünyada, giderek küresel bir nitelik kazanan üst ve orta sınıf gençliğinin, kentli alt sınıfların müziğini, giysilerini, hatta dilini ya da örnek aldığı şeyleri model olarak benimsemeye başlamalarıdır ve rock müzik bunun en şaşırtıcı örneğidir (1996: 384). 1950'lerin ortasında bu müzik türü, Amerikan plak şirketlerinin ABD'li yoksul siyahları hedefleyen "Race" ya da "Rhythm and Blues" kataloglarının oluşturduğu gettonun ansızın dışına çıkmış ve gençliğin özellikle de beyaz gençliğin evrensel tarzı haline gelmiştir. Bunun anlamı, plebyen gençliğin moda piyasası için kendi bağımsız tarzını yerleştirmesi ve patrisyen piyasa için tarz oluşturmaya başlamasıdır (Hobsbawm,

1996: 384). Denselow, 1960'ların başında Elvis Presley rock'n roll'un ilk büyük yıldızı olduğunda, doğrudan politik bir yanı olmadığını hatta belki de Elvis'in bu müziğin potansiyeli ve etkisinin farkında bile olmadığını belirtmektedir (1993: 15). Oysa on yılın sonunda dünya çapında bir politik dil haline gelmiştir. Denselow, aslında rock'ın en baştan itibaren politik bir etkileşim yarattığını öne sürmektedir. Özellikle siyahların müziği ile girdiği ilişki ve etkilenmeleri ırk ilişkileri açısından bir dönüşüme işaret etmiştir. Bu dönüşüm, bir yandan ırkçı önyargılar tarafından rock'n roll'a karşı bir kampanya yürütülmesine neden olurken diğer yandan yeni müziğin dinleyicilerinin ve şarkılarının ırk ilişkileri konusunda bir toplumsal duyarlılık taşımasına neden olmuştur (1993: 15). “Doğrudan doğruya zenci blueslarından türetilen bir deyim, rock and roll” gençlik kültürünün küresel dili haline gelirken eş anlı olarak bir “kültürel devrim” dönemi yaşanmaktadır (Hobsbawm, 1996: 372). Bu devrimi anlamının en iyi yolu ise aile ve hane halkı yani cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki ilişkiye yakından bakmaktır (1996: 372). Bu ilişkilerdeki gerilimin açık politik ve entelektüel ifadesi 1968 Mayıs'ı olmuştur. Toplum içindeki, toplumsal sözleşmeleri ve yasaklamaları ifade eden, onaylayan ve sembolleştiren, uzun sürede oluşmuş ve tarihsel insan ilişkilerini açık ya da kapalı olarak reddediş yerleşik toplumun başka bir kalıbı adına değil, kişisel arzunun sınırsız özerkliği adına yapılmıştır (Hobsbawm, 1996: 387). Hobsbawm “Amerikan 1960'larının daha vahşi kıyılarında, rock esintilerinin ve öğrenci radikallerinin buluştukları yerde, uyuşturucu almakla barikat inşa etmek arasındaki çizginin genellikle belirsiz” olduğunu ifade etmektedir (1996: 387). 1969 yılındaki Woodstock Festivali'nin Hobsbawm'ın tanımladığı bu gençlik kültürünün, dışavurumu olduğunu söylemek mümkündür. 15-18 Ağustos 1969'da, New York'ta

Woodstock kasabasındaki kırsal alanda iki yüz binden fazla insanı yan yana getiren bu karnavalesk itiraz, Vietnam Savaşı karşısında gelişen anti-militarizmi; ırk ve cinsiyet rejimini sorunsallaştırılması karşısında beden ve arzusun özgürleşimci bir politik yönelim içinde yeniden inşasını; beyaz orta sınıf aile yapısı karşısında kolektiviteyi ve çekirdek aile dışındaki yaşam biçimlerini; kapitalist rasyonalite karşısında esrikliği görünür kılmış ve bu itirazı müzikle ifade etmiştir.⁹¹ Pagan köylülerin şarap ve flütle yakaladığı Dynisosçu ruh, yaklaşık iki bin beş yüz yıl sonra, dünya kapitalizminin başkenti sayılabilecek olan New York'ta bir kasabanın kırında, marihuana ve LSD ile ve Janis Joplin, Jimi Hendrix⁹² ve Joan Baez gibi çok

⁹¹ Festivalde sahneye çıkan şarkıcılardan biri de Joan Baez'dir. Baez'in söylediği şarkılardan biri ise Joe Hill olmuştur. Joe Hill (Joseph Hillström) XX. yüzyıl başındaki, ABD işçi hareketi için şarkılar yazıp söyleyen, örgütlenme çalışmalarına katılan bir müzisyendir ve 1915'te işlemediği bir cinayetin cezası olarak kurşuna dizilerek öldürülmüştür. 1930'da Alfred Hayes tarafından yazılan "I Dreamt I Saw Joe Hill Last Night" adlı eseri seslendiren ise Amerikan politik müziğinin önemli isimlerinden biri olan Paul Robeson'dur. Köle kökenli bir ailenin çocuğu olan Robeson, ilkokuldayken okuldaki iki siyah çocuktan biridir ve ırkçı saldırılara rağmen okulu başarıyla bitirerek ABD tarihinde ilk kez siyah bir aileye "Onurlu aile" belgesi kazanmıştır. Öğrenciliği boyunca Amerikan futbolu oynayan Robeson, Columbia Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra, baroya kabul edilen ilk siyah avukat olmuştur ancak tiyatroya ilgisi nedeniyle avukatlığı bırakmıştır. Shakespeare'in Othello'sunda oynayan ilk siyahtır. İnsan hakları, yoksullukla ve ırkçılıkla mücadele gibi alanlarda çalışmış ve sistematik biçimde ırkçı tehditlere maruz kalmıştır. Amerikan Komünist Partisi üyesi olan Robeson bir yandan FBI'ın diğer yandan ırkçı örgüt Ku Klux Klan'ın tehdidi altında bir yaşam sürdürmüştür. 1949 yılında bir ırkçı saldırıyla karşılaşmıştır. Bu sırada Bursa Cezaevinde olan Nazım Hikmet "Korku" adlı şiirini yazmıştır. Şiir şöyledir: "Bize türkülerimizi söyletmiyorlar Robeson, inci dişli zenci kardeşim, kartal kanatlı kanaryam, türkülerimizi söyletmiyorlar bize, korkuyorlar Robeson şafaktan korkuyorlar, görmekten, duymaktan, dokunmaktan korkuyorlar, sevmekten korkuyorlar bizim Ferhad gibi sevmekten, (Sizin de bir Ferhat'mız vardır elbet Robeson, adı ne?), tohumdan ve topraktan korkuyorlar, akan sudan ve hatırlamaktan korkuyorlar, ne iskonto, ne komisyon, ne de vade isteyen bir dost eli, sıcak bir kuş gibi gelip konmamış ki avuçlarının içine, ümitten korkuyorlar Robeson, ümitten, korkuyorlar, ümitten, kartal kanatlı kanaryam, türkülerimizden korkuyorlar..." Paul Robeson, Nazım Hikmet'in Zülfü Livaneli tarafından da bestelenip seslendirilen Kız Çocuğu adlı şiirini bestelemiştir. Nazım Hikmet'in özgür kalması için başlatılan uluslararası kampanyaya katılan Robeson'a Açlık Grevinin Beşinci Gününde şiirinde de rastlanmaktadır: "... Kardeşlerim, Zaten beni hiçbir zaman bir başıma bırakmadınız, Hem sade beni değil, Memleketimi ve halkımı da, Sizin kileri benim sevdiğim kadar, Siz de benimkileri seviyorsunuz diye, Sağ olun kardeşlerim sağ olun, Kardeşlerim, Ölmeğe niyetim yok, Kardeşlerim, Biliyorum, Yine de yaşamakta devam edeceğim yanı başınızda: Aragon'un mısraında olacağım, -gelecek güzel günleri anlatan mısraında- ve beyaz güvercininde Picasso'nun ve Robeson'un türkülerinde ve asıl ve en güzeli Marsilya dok işçilerinden yoldaşımın muzaffer gülüşünde olacağım, Kardeşlerim, doludizgin bahtiyarım doğrusu."

⁹²1950'lerde film yıldızı James Dean'in haber verdiği, hayatı ve gençliği bir arada sona eren kahraman figürü, gençlik kültürünün ayırt edici kültürel ifadesi olmuş, rock müziğinin de yaygın hatta tipik bir biçimde ideali haline gelmiştir. Buddy Holly, Janis Joplin, Rolling Stones'tan Brian Jones, Bob Marley, Jimi Hendrix ve daha pek çok ilah erken ölümün tasarlandığı hayat tarzının kurbanı oldular.

sayıda ismin şarkılarını söylediği sahneden yayılan rock müzikle yeryüzünü tekrar ziyaret etmiştir.

Yerleşik olana itirazın ifadelerinden biri olarak rock müzik aynı zamanda kayıtlı müzik endüstrisinin hacmini artırırken, dünyanın ABD’den uzak pek çok yerinde rock orkestraları kurulmaktadır. Ancak bu yaygınlaşmanın aynı zamanda bir karşılaşma anlamına geldiği de göz önünde bulundurulmalıdır. David Rowe, Simon Frith’in bu konudaki uyarısını hatırlatmaktadır:

ABD’deki popüler müzik, şimdi tüm dünyada yankılanan soundlar, güçsüzler tarafından, siyah müzisyenler ve fakir beyaz cemaatler tarafından, Latin Amerika’dan ve Karaibler’den gelen göçmen nağmeleri ve ritimleri tarafından, yeni izlerkitleler için tekrarlanan eski biçimler tarafından şekillendirildi. Popüler müzik incelemesi, başka hiçbir şeye değilse bile kültürel açıdan “arı” sound diye bir şeyin olmadığı varsayımına dayanır (1996: 92)

Ayrıca Hobsbawm, yeni gençlik kültürünün kent toplumlarındaki önemli özelliklerinden birinin enternasyonalizmi olduğunu, blue jeans ve rock müziğin, 1960’lardan itibaren “modern” gençliğin ayırt edici işareti haline geldiğini belirtmektedir (1996: 379). İngilizce rock şiirlerinin genellikle çevrilmesine bile gerek kalmıyordu ve bu bir yandan ABD’nin kültürel hegemonyasını yansıtırdı diğer yandan Batılı gençlik kültürünün kendi iç ortamlarında, özellikle müzik zevki bakımından kültürel şovenizmin karşısında olduğunu gösteriyordu (1996: 379).

Türkiye’de Batılı gençlik kültürünü takip eden ve kulağını rock’n roll şarkılarına veren kesimin nasıl belirlediği ilgili bölümde ele alınmıştı ve hatırlanacağı gibi rock’ın Kapıkule’den geçişi, bütün bu muhalif karakteriyle karşıtlık oluşturacak biçimde, askeri nizamda olmuş ve oradan yayılmıştı. Ancak yayılma bir karşılaşma

Bu türden ölümleri sembolik hale getiren, gençliğin ve onun temsil ettiği şeylerin tanımı gereği sürekli olmayıştı (Hobsbawm, 1996: 377).

hali olarak yaşanmıştır. Bu karşılaşma da mevcut politik ve kültürel gerilimlerle eklenme anlamına gelmiştir. Yabancı sözlü bestelerle büyük ün kazanan ve Türkiye'nin Elvis'i olarak anılan Erol Büyükburç, 1960'larda yaptığı plaklara türkü düzenlemeleri kaydetmiş ve iki kısımdan oluşan konserlerinin ilk kısımlarında bu türkülerini seslendirmiştir (Meriç, 2006: 245). Yine aynı yıllarda Alpay, Ankara'da, Şanar Yurdatapan'ın da içinde olduğu bir orkestra ile Latin müziğinden oluşan bir repertuarı seslendirirken, türkülerle ilgilenerek plak kayıtları yapmış ve *Gelin Ayşe*, *Efem*, *Kara Tren* piyasaya sürülen kayıtlar haline gelmiştir (Meriç, 2006: 244). Kentli, çoğu kolejli dolayısıyla yabancı dil bilen genç kuşak, özellikle Elvis Presley aracılığıyla ABD müziğine ve 1960'larda The Beatles ile zirveye ulaşan İngiliz rock'una aşina durumdadır ve rock'n roll temalı sinema filmlerinin gösterime girmesiyle tanıdıklık ve ilgi artmaktadır.⁹³ Görüldüğü gibi Hobsbawm'ın plebyen bir tür olarak tanımladığı rock'n roll askeri yolla gerçekleşen tanıdıklığın ötesinde üst sınıftan aşağıya doğru yaygınlaşan bir nitelikte varolmuştur. Bu baş aşağı çevrilmiş rock'n rollun sahip olduğu politik tavır nedeniyle önemlidir. Batı'daki plebyen itiraz Türkiye'ye ulaştığında öncelikle üst sınıfların beğeni süzgecinden geçerek yaygınlaşabilmiştir. Ancak aynı dönemde, türkülerini popüler Batı müziği formlarında sunmak gibi fikirler dolaşmaktadır ve bu fikirleri piyasa da desteklemektedir.⁹⁴ Rock soundunun içinde dolaşan bu fikir Türkiye'de politik müziğin önemli damarlarından birini doğuracaktır. Bu arayış tamamıyla politik bir yönelime girmemiştir ancak

⁹³ Güven Erkin Erkal, 1957 yılında *Rock around the clock* filminin Ankara gösterimi sonrasında, sinemadan çıkan gençlerin Sıhhiye'deki Lozan Parkı'nın ışıkları altına koşarak dans etmeye başladığını ve dans eden gençleri dağıtmak için polisin cop kullandığı aktarmaktadır (2013: 58).

⁹⁴ Daha önce de sözü edilen Altın Mikrofon Müzik yarışması bu desteğin en önemlisidir. Çünkü yarışmanın "batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı Müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yön vermek (Erkal, 2003: 84)" gibi bir amacı vardır ve katılma koşulu bu beklentiyi karşılayacak türkü düzenlemeleri ya da bestelerdir.

politik müzik içinde önemli yer etmiş pek çok isim ve şarkı buradan seslenmiştir. Bu isimlerden ilk akla gelen ise Cem Karaca'dır.

Cem Karaca, 1967 yılında Altın Mikrofon Müzik Yarışması'ndaki başarısıyla çıkardığı *Emrah/Karacaoğlan* 45'liğinin ardından Apaşlar grubu ile birlikte çalışmaya başlamış ve *Resimdeki Gözyaşları*, *Bu Son Olsun* gibi önemli satış rakamları yakalayan plaklar yayınlamıştır. Ancak giderek politik hareketle bağı güçlenen Karaca, bu eğilimi müziğine de yansıtmak istediğinden grupla yolları ayırmış ve Kardaşlar grubunu kurmuştur. 1970'te *Dadaloğlu* plağıyla Bay Dadaloğlu olarak anılmaya başlamıştır. 1972'de Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamının ardından "ölen ölür kalan sağlar bizimdir/ferman padişahın dağlar bizimdir" sözleriyle dönemin politik ortamında hızla karşılığını bulmuştur. Karaca bu şarkıyı Denizler için söylemediklerini ancak türkünün yerini bulduğunu, Denizlerin idamını içine sindiremeyen halkın türküyü sarıldığını söylemektedir (1994: 67). Apaşlar ile birlikte girdikleri sentez arayışını ve Anadolu rock olarak adlandırılacak müziği yapmaya başlamasını şöyle anlatmaktadır:

Ben askerdeyken, Türk halk müziği ile tanıştım ve bir sentez yakalama gereği hissettim. Müslüman mahallesinde salyangoz satmanın alemi yoktu. İstanbul'da yaşayan bir Levanten kesimin, gayr-ı Müslim kesimin tüketebileceği türden –o zaman ikiyüzbin kişiydi- bir milyonluk İstanbul'da ve onlar gibi yaşayan, içli-dışlı ilişkileri olan yüzbin insan vardı. Bu kadar insan genel Türk insanını yansıtmıyordu (1994: 63).

Karaca'ya göre, türkü aranjeleriyle aranan sentez, evrensele ulaşan sürecin ulusaldan geçmesidir (1994: 75). Moğollar grubunun kurucularından Cahit Berkay, 1970 yılında yaptıkları *Dağ ve Çocuk-İmece* 45'liği hakkında konuşurken, o dönem öğrenmeleri gereken şeyin kendi folklorumuzun müziği ve armonik ritm yapılarının kaynakları olduğunu söylemektedir. Grubun üyelerinden ve Anadolu Rock'un isim

babası olan Taner Öngür rock müzik yapan genç kuşaklara Aşık Veysel dinlemelerini, 1950'lerden beri devam eden karmaşadan kurtulup kimliğin bulunabilmesi için hem çağdaş değerleri, hem evrensel ve hem de yerel özü yakalayarak senteze götürmeyi önermektedir (1993: 100-105).

Ancak Karaca 1993 yılında yaptığı bir röportajda, o dönemde yaptığı ve en bilinen şarkılarından biri haline gelen *Namus Belası*'nın sözlerine artık katılmadığını ancak o dönem bu içeriğin ve bakış açısının tuttuğunu söylemektedir (1994: 70). Şarkıların yayınlandığı dönem, Türkiye entelijansiyasının köylülüğe prim verme hali bu şarkıların sevilmesine neden olmuştur:

1960 İhtilali ve 61 anayasasının, 65'te TİP'in 15 milletvekiliyle parlamentoya girmesinden, işte köylülerimiz, halkımız edebiyatından gelişen bir tavidir bu. Romanda Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Orhan Kemal'de köylülüğü görürüz. Bizi de etkiledi. Bu bizim önümüzde sosyal içerikli bir şeyler söyleyip memleket meselesine sahip çıkmamız ve söylemimiz açısından ışık tutan tek insan Ruhi Su. Ruhi Su da türkü söylüyor, biz de rock'ın isyanını türküyle karıştırarak dile getirmek gibilerinden bir tavır oluştu (1994: 70).

Cem Karaca daha sert bir rock soundu ve tiyatro deneyiminin de güçlendirdiği tavrı ile dramatik yapısı çok güçlü şarkılar yaratmıştır. 1974-75 yılının çalışması olan *Parka*, doğrudan Milliyetçi Cephe (MC) hükümetini hedef alan bir şarkıdır: “Parkasıyla vurulmuş yatar iken buldular/Dört hain kurşun değmiş delik deşikti parka” sözlerindeki dört hain kurşun, MC hükümetinin dört partisi olan AP, MSP, MHP ve Güven Partisi'dir (1994: 71). Karaca, örgütlü komandoların sol üzerine silahlı saldırılar düzenlediği, samimiyetle sohbet ettiği, Türkiye hakkında tezler geliştirmeye çalıştığı arkadaşlarının vurulduğu o dönemde bu tavrı almak gerektiğini ifade etmektedir (1994: 71). 1977 yılındaki *Yoksulluk Kader Olamaz* ile

1978 yılındaki *Safınaz* da dramatik örgüsüyle öne çıkan şarkılardır. Karaca *Mor Perşembe/Bir Mirasyediye Ağıt* 45'liğinin ardından askeri darbe öncesinde Türkiye'de bastığı son 45'lik olan *1 Mayıs/Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini* seslendirmiştir. Sarper Özsan imzalı bestelerden oluşan 45'liğin kapağında yine Özsan imzalı tanıtım yazısı, dönemin Anadolu rock'ının aynı zamanda büyük oranda politik müzik anlayışının genel çizgilerini özetler niteliktedir:

Devrimci müzik, toplumun ve mücadelesinin devrimci bir gözle yansıtılmasıdır. Bu müzik aynı zamanda devrimci hareketin gelişmesine de yardımcı olur. Çünkü proletaryanın devrimci ideolojisini ve siyasetini benimsemiştir. Devrimci müzik, bugün muhtevada emperyalizme, faşizme, feodalizme ve revizyonizme karşıdır. Bu devrimci muhteva ile ise bugün esas olarak halk müziğinin ezgi yapısı ve biçimleri içinde ya da bu temel üzerinde geliştirilecek yeni biçimler içinde sunulmalıdır. Özetlersek en genel anlamda devrimci müzik, muhtevada devrimci, biçimde ise milli olan müziktir (2009: 135).

Anılan şarkıların hiçbiri TRT'de yayınlanmadığı halde başta gençlik olmak üzere yaygın bir beğeniye ulaşmış ve politik şarkılar içinde geleceğe, toplumsal muhalefetin gelecekteki biçimlerine de bağlanacak olan bir kalıcılığa sahip olmuştur. 1970'lerin sonuna gelindiğinde, şarkılar açık bir devrimci çağrı içermekte ancak bu çağrının biçimi milli olana bağlanmakta, milli olan ile devrimci olan arasında yakın bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Müzisyenlerin, türkü aranjeleri, bağlama, ıklığ gibi yerel sazları kullanıyor olmaları evrensel giden sürecin yerelden geçtiğine inanıyor olmaları ile bağlantılıdır. Burada, resmi kültür politikalarının izlerini seçebilmek mümkündür. Bu izlerden en derin olanının yerel-evrensel ikiliği olduğu söylenebilir. Resmi ideolojinin kültür (hars)-medeniyet ayrımından kalkan, halk müziği ile muasır medeniyetin klasik müziği arasındaki basit senteze dayalı, hem Türk hem Batılı mahiyette olması

arzu edilen milli müzik anlayışının üzerine kurulduğu ikilikleri takip edebilmek mümkündür. Türler hiyerarşisi içinde halk müziğinin ilk sıradaki yerine ilişkin kabulün başlangıç noktası olduğu görülmektedir. Cem Karaca, askerdeyken yaşadığı özlemi, yabancı bir parçanın anlatamadığını, Elvis Presley'in değil, o an orada, bir asker tarafından söylenen türkünün anlattığını ifade etmektedir. Bu ifade, türkülerin "gönülleri bir araya getirecek" ulusal ses olduğu inancı ile paralellik göstermektedir. Resmi kültürün Türk harsı ve Batı medeniyetinden menkul iki ayağının yeniden ieriklendirilerek yerel-evrensel biçiminde sürdürüldüğü sylenabilir.

Resmi ideolojinin müzikal alana kazdığı bu yönelimin, politik bir tartışma haline gelmesini engelleyen iki önemli etken olduğu öne sürülebilir. Bunlardan biri dünya planında sosyalist evre ve örgütlerin kültür tartışmalarının mahiyetiyle ilgili diğeri ise 1960'ların ikinci yarısından itibaren belirginleşen toplumsal muhalefetin politik söyleminde yer kaplayan sorun alanları ve temalara ilişkindir.

SSCB etrafında kurulmuş olan ve dünyadaki sosyalist hareket ve örgütlerde değişen derecelerde etkili olan reel sosyalist anlayışın en belirgin etkisinin kültür ve sanatta öz ve biçim arasındaki ayrıma dayanmaktadır. Bu yaklaşım kendini, proleter (evrensel) z ve ulusal biçimin birliği üzerinden kurmaktadır.⁹⁵ Bu anlayışa göre, enternasyonalist sanat, ulusal sanatın gerilemesi ve snkleşmesinden kaynaklanmaz tam tersine ulusal kültürün serpilip geliştiği yerde boy verir ve bunu unutmak, kozmopolit duruma düşmek demektir (Jdanov, 1996: 57). Bu nedenle, müzikteki enternasyonalizm ve diğer halkların

⁹⁵ Kültürel pratiklerde öz ve biçim ayrımı, Gkaleçi sosyolojinin kültür tartışmalarında da kurucu işlev görmektedir. Bu ayrım sayesinde, millilik ile batılılık aynı anda mümkün olabilir hale gelmiştir.

yaratıcı dehasına duyulan saygı, ulusal müziğin gerilemesi, yabancı biçimlerin körü körüne kopya edilmesi ve müzikteki bütün diğer uluslarla paylaşılacak müzik kültürünün geliştirilmesi ve zenginleştirilmesi temelinde yükselmektedir (Jdanov, 1996: 57).⁹⁶

Ancak 1960'ların ortalarından itibaren yükselen gençlik hareketleri yalnızca Batı kapitalizminin militarist dış politikasını, iktisadi işleyişini ve türdeşleştirici kültürel pratiklerini değil aynı zamanda SSCB'de realize olan sosyalizm anlayışının kendisini de eleştiri oklarının hedefine yerleştirmiştir. Burada artık otoriter yönelimli toplumsal sistemlerin kategorik olarak eleştirilmesi ve karşısında özgürlükçü bir siyasal söylemin inşa edilmesi söz konusudur. Dolayısıyla da kısaca özetlenen bu resmi kültür paradigmasına da sırtını dönen bir gençlik hareketinin müzikal dilidir rock. Ancak Türkiye'de eş zamanlı gelişen hareketin reel sosyalizmin eleştirisine aynı mesafeyi koyduğunu söylemek zordur. Bu mesafesizliğin nedeni ise hareketin, muadillerinden ideolojik ve politik konular bakımından farklılıklar göstermesiyle bağlantılıdır.

Türkiye'de sosyalist çevrelerin ortaya çıkış zeminin anti-emperyalizm olduğuna dair bir fikir birliği bulunmaktadır (Belge, 2007; Başkaya, 2007; Sayın, 2007; Atılgan, 2007; Bora, 2007). 1960'lara kadar, Türkiye'de sosyalist

⁹⁶ SSCB'de 1946-48 yılları arasında Kültür Bakanlığı yapan ve Stalin döneminde resmi kültür politikası haline gelen sosyalist gerçekçiliğin önemli savunucusu olan A. Andrey Jdanov, 1948 yılında Sovyet Müzik İşçileri Konferansı'nda yaptığı kapanış konuşmasında, SSCB'de üstü kapalı olmakla birlikte iki müzik akımının mücadelesi ettiğini belirtmektedir (1996: 53). Bunlardan ilki, "Sovyet müziğindeki gerçekçi içeriğe sahip ve halka, halk müziğine, halk türkülerine yakından ve örgütsel olarak bağlı olan ve bütün bunları yüksek bir ustalıklarla birleştiren klasik miras", ikincisi ise "Sovyet sanatına yabancı olan, yenilik adına klasik mirası reddeden, küçük bir seçkin estetikçiler zümresinin bireyci duygularını yüceltmek amacıyla müziğin halktan kaynaklandığını ve ona hizmet ettiği fikrini reddeden biçimcilerdir (1996: 53). Jdanov'a göre temel sorun, müziğin gelişmesinin karşılıklı etkilenmeyi temel alması yani "akademik" müziğin halk müziği ile zenginleştirilmesidir (1996: 56). Ulusal karakter ile gerçekçilik arasında ayrılmaz bir bağlantı olduğu ve bu bağlantının dönemin iki kutuplu dünya eğilimi tarafından da beslendiği görülmektedir (Oktay, 1996: 60-61).

örgütlenmenin tek ve gizli merkezi olan TKP, kuruluşunun ardından Komintern politikalarına da uyumlu bir şekilde, cumhuriyeti anti-emperyalist bir niteliğe sahip olduğu gerekçesiyle desteklemiştir (Tunçay, 1992; Belge, 2007). Böylelikle ortaya çıkış itibarıyla Kemalizmle hesaplaşarak kendini kurmak yerine onun işgalci emperyalist ülkeler karşısında savunulması konumunda kalmıştır.⁹⁷ TKP'nin 1960'lara devrettiği düşünsel mirasın önemli temalarından biri anti-emperyalizmdir. 1968'de yükselen öğrenci hareketi kendi mücadelesi ile Kurtuluş Savaşı arasında bir tarihsel devamlılık kurmakta, mücadelesini Kuva-i Milliye ruhu ile ifade etmektedir. 29 Ekim 1968'de Samsun'dan Ankara'ya Tam Bağımsız Türkiye İçin Mustafa Kemal Yürüyüşü düzenlenmiş ve daha önce ağıtlarla ilgili kısımda da anıldığı gibi İstanbul'daki ilk kitlesel gençlik eylemi Amerikan 6. Filosu'na karşı yapılmıştır.⁹⁸ 1960'lar ve 70'ler dönümünde öne çıkan devrimci sol hareketin düşünsel yöneliminde de anti-emperyalizm ve radikal bir ABD aleyhtarlığı başat rodedir ve 1970'lerde Milli Demokratik Devrim hattı da hegemonya stratejisini buradan kurmuştur (Bora, 2009: 164). Ancak bu anti-emperyalist tutumun giderek milliyetçi tonlara bürünmesi emperyalizm kavrayışı ile bağlantılıdır. Bora, sol düşüncedeki ABD

⁹⁷ Anti-emperyalizmin asli zemin olduğu ve emperyalizmin bir tür dış düşman/düşman Batı imgesiyle zihinlere kazındığı durumun dolaysız sonucu ise cumhuriyetin kurucu resmi ideolojisiyle hesaplaşma, kendini onun dışında kurma, ona alternatif olma iddiasını yaygınlaştırma yerine kendi politik programını hâlihazırdaki iktidarın eli ile gerçekleştirme çabası olmuştur. Belge, bu nedenle TKP'li aydınlardan bazılarının bir süre sonra bu hedefin gerçekleşmesi için rejime yardımcı olma yolunu seçtiklerini ifade etmektedir (2007: 31).

⁹⁸ Turan Feyzioğlu'nun Tam Bağımsızlık Yürüyüşü'ne katılanların tuttuğu notlardan aktardığı bir bildiri şöyledir: "Sayın Türk halkı, Karşımızda düşmanımız: Amerikan emperyalistleri, onların içindeki işbirlikçileri (ithalatçılar, ihracatçılar, aracılar, tefeciler, kapkaççılar) ve Amerikan emperyalistinin müttefiki ağalardır. Bu kuvvetlere karşı tüm Türk halkı (işçisiyle-topraksız, az topraklı köylüsüyle, gençliğiyle, asker-sivil aydınıyla) artık mücadeleye geçmek zorundadır. "Anti-emperyalist ve anti-feodal mücadelemiz, Tam Bağımsız Gerçekten Demokratik Türkiye içindir. Bu mücadele sonunda Türk halkı kendi mutluluğunu kendi sağlamış olacaktır. "Bugün, Samsun'dan Ankara'ya Yürüyen Mustafa Kemal Gençliğinin Amacı, Amerikan Emperyalizmini Protesto Etmektir." (erişim: <http://tarihvesiyaset.blogcu.com/tam-bagimsiz-turkiye-icin-mustafa-kemal-yuruyusu-1968>)

aleyhtarlığının, solun Batı/Batılılaşma ile yüzleşmesine damgasını vuran etkenlerden biri olduğunu ve bu ABD imgesinin sol düşüncenin bir yandan kendini açmasına, politik ilinti bulmasına, popülerleşmesine yardımcı olurken diğer yandan sosyalist fikriyatın normatif ve etik çerçevesi açısından problemlilik olabilecek sonuçlar doğurduğunu belirtmektedir (2009: 166). “Amerikan emperyalizmi”nin bir düşman imgesi olarak inşası, uluslararası kapitalist sistemin eşitsizlikçi ve tahakkümcü doğasının teşhirini olanaklı kılmış ancak aynı zamanda, dışsallaştırıcı bir emperyalizm yorumuna kapı aralamıştır (2009: 166). Emperyalizm, kapitalist üretim ilişkilerinin bütün dünyaya nüfuz ettiği bir üst aşama olmaktan ziyade, uluslar arasında egemenlik mücadelesinin bir aracı olarak sorunsallaştırılmıştır. “Bu çeşit bir anti-ABD tutumu, kapitalist egemenlik sisteminin derinlemesine ve kararlı bir çözümlemesinden de sarfınazar etmektir (2009: 167). Böylelikle bir işgal gücü/dış düşman olarak emperyalistler karşısında milli güçlerle yan yana olmak, sosyalist hareketin yabancı olmadığı bir tutum haline gelmiştir.⁹⁹

Son olarak sol içinde milliyetçilikle yaklaşma istikametlerinden biri olan yerellik ve özgüllük meselesinin de bu tutumda etkili olduğunu eklemek gerekir.

⁹⁹ Ancak burada Mahir Çayan’ın emperyalizmin bu türlü kavranışına ilişkin kafa yorduğu ve Türkiye’nin emperyalist ülkelerle ilişkisini tartıştığını eklemek gerekir. Çayan, politikleşmiş askeri savaş stratejisine dayanan devrim tezini geliştirirken, içinde bulunulan dönemi Emperyalizmin III. Bunalım Dönemi olarak tanımlamakta ve bu dönemde emperyalistler arası ilişkilerin değiştiğini saptamaktadır (2008: 286). Bu dönemde emperyalizm doğrudan sömürgecilik yöntemini değiştirmiş, sömürge ülkelerde “yukarıdan aşağıya kapitalizm” hakim üretim biçimi haline gelmiş ve merkezi güçlü otoriteler hakim olmuştur (2008: 286). Yukarıdan aşağıya demokratik devrim belli ölçülerde gerçekleşmiş, üst yapıda feodal ilişkiler, emeğin feodal sömürüsü ve feodal ideolojiler belli ölçülerde muhafaza edilirken, alt yapıda kapitalizm egemen unsur haline gelmiştir (2008: 286). Bu da, bu ülkelerde hafif ve orta sanayinin kurulması ve emperyalizmin en gözde müttefiki olarak yerli tekeli burjuvazinin gelişmesi anlamına gelmektedir (2008: 286). Ancak gelişen yerli tekeli burjuvazi iç dinamiklerle değil baştan itibaren emperyalizmle bütünleşmiş halde gelişmiştir. Dolayısıyla Türkiye’nin de dahil olduğu bu ülkelerde emperyalizm dışsal bir olgu değil, içsel bir olgu haline gelmiştir (286). Çayan’ın emperyalizmin içsel bir olgu olduğuna ilişkin tespiti emperyalizme karşı milli güçlerle ittifak anlayışının çözülmesi ve Kemalizmle tartışmanın yaşanabilmesini sağlaması açısından kendinden önceki sosyalist anlayışla bir kopuşa imkan tanınması nedeniyle önem taşımaktadır.

Karaca'nın bizim özlemimizi ancak bizim türkülerimizin dile getirebileceğine ilişkin sözlerinde de bir özgüllük hassasiyeti yankılanmaktadır. Suavi Aydın, Osmanlı'dan bugüne, sol içinde yerellik ve özgüllükler vurgusunun önemli bir yer kapladığını, “farklılık” vurgusunun sürdürüldüğünü, ifade etmektedir (2007: 543-544).¹⁰⁰ Bu farklılık vurgusunun müziğe yansımalarının ise Türk insanını yansıtan bir müzikal dil kurma kaygısı olduğu düşünülebilir. Bu kaygı nedeniyle, “bizim” olanın ne olduğu, “biz”i en iyi neyin ifade edebileceği soruları önem kazanmıştır.

3.2.2. İsyân Şarkılarında Arayışlar: Uyarlamalar, Marşlar

Batılı müzik formları ile yerli müzikal türler arasında işbirliğine dayalı arayışlar yanında, özellikle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren, batılı müzik türlerinin kalıp ve orkestrasyonu içinde bestelenen ve grevlerde, direniş alanlarında, dayanışma gecelerinde söylenen yeni mücadele şarkıları ve bu şarkıların besteci ve icracılarından söz etmek gerekir. Bu isimler içinde en önemlilerinden biri miting alanlarında, eylemlerde, konser ve direniş gecelerinde piyanosuyla verdiği konserlerle sol hareketin sembol isimlerinden biri haline gelen Timur Selçuk'tur.¹⁰¹ Piyanosu ile solo konserler vererek katıldığı etkinlerin yanı sıra yazdığı oyun

¹⁰⁰ Aydın, özgüçlük tartışmasında öne çıkan politik figürlerden biri olarak Atilla İlhan'a işaret etmektedir (2007: 575). Aydın'a göre, sosyalist hareketin etkisini büyük ölçüde yitirdiği 80 sonrasında bu yaklaşımın popüler olmasını sağlayacak bir diskur haiz bulunmuştur ve Atilla İlhan “neredeyse sosyalist, hatta Galiyevci bir Mustafa Kemal, anti-emperyalist bir Milli Mücadele ve sol kurgusunun son örneklerini vermiştir (2007: 575).” Burada dikkat çekici olan, Ahmet Kaya'nın sözlerini müziklediği şairler arasında en öne çıkan ismin Atilla İlhan olmasıdır. Ancak ilgili kısımlarda da görüleceği gibi Kaya'nın müziklediği Atilla İlhan şiirlerinde Aydın'ın saptadığı bu perspektifin izi sürmek zor görünmektedir.

¹⁰¹ 1960'lı yılların ortalarından itibaren Paris konservatuarında eğitim gören ve şarkıcılığı yanında piyanist ve kompozitör kimliği ile döneminin diğer politik şarkıcılarından farklı bir müzikal formasyonu olan Selçuk, 1974 yılına kadar Türk şiirinin önemli örneklerini müziklediği *Beyaz Güvercin*, *İspanyol Meyhanesi* gibi şarkılar yapmış sonrasında ise özellikle Paris'te yaşadığı dönemde arkadaşlık ettiği Tülay German ve Erdem Buri'nin etkisi ile kazandığı sosyalist bakış açısını şarkılarında dillendirmeye başlamıştır (Kahyaoğlu, 2003: 92).

müzikleri ile toplumsal muhalefetin ses evrenine önemli katkılar sunmuştur. 1975'ten itibaren sosyalist mücadelesinin önemli sanat kurumlarından biri olan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) müzik direktörlüğünü yapmış ve çeşitli oyunlar için yazdığı şarkılar Türkiye'deki politik şarkılar içinde "klasikler" arasında yer etmiştir (Kahyaoğlu, 2003: 93). Epik, ironi ve teatral karakter taşıyan şarkıları seslendirdiği solo konserlerinin performatif yanı oldukça öne çıkmış ve yer yer kullandığı yabancılaşma efektleriyle ve izleyiciyle sıkı bağ kuran tavrıyla bir solo ekol haline gelmiştir (Kahyaoğlu, 2003: 93). AST'ın oyunları için yaptığı şarkılardan olan *Dönek Türküsü*, *Nereye Payidar*, *Size Kötü Kadın Derler* gibi şarkılarının yanında Orhan Veli'nin *Hürriyete Doğru*, Nazım Hikmet'in *Memet* ve *Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü* şiirlerini müzikleyen Selçuk döneminin öne çıkan politik şarkılarını da konserlerinde piyano eşliğinde ve teatral bir hava katarak söylemiştir. Aşık İhsani'nin türkülerini de söyleyen Selçuk, 15-16 Haziran Ayaklanması üzerine yazılmış olan türküyü İhsani'nin de tavrında olan güçlü dramatisasyon ve hikayeci anlatımı kendi teatral üslubuna uyumlayarak politik müzik tarihinin önemli örneklerinden biri haline getirmiştir. *Nurhak*, *İşçi Sınıfına Selam*, *Aldırma Gönül*, *Vurdular Onu* gibi şarkılar yanında *1 Mayıs Marşı*, *Hey Devrimci*, *Hürriyet Marşı* gibi marşları da seslendirmiş ve *1 Mayıs Marşı* nedeniyle bestecisi Sarper Özsan ile yargılanmıştır.

Ruhi Su, Rahmi Saltuk, Timur Selçuk gibi isimlerin plak ve konserlerinde söylediği marşlar üzerinde ayrıca durmak gerekir. Grev çadırlarının, konser ve dayanışma gecelerinin ancak özellikle yürüyüşlerin vazgeçilmez formu olan marşların *1 Mayıs*, *Hürriyet Marşı*, *Hey Devrimci*, *Ege Denizi Kararınca* gibi Türkiye'de bestelenen örnekleri yanında dünya devrimci hareketinin sembolü olan

örneklerinin de Türkçe sözlerle söylendiği geniş bir repertuara sahiptir. Türkiye’de bestelenen marşlardan söz ederken *1 Mayıs Marşı*’nın özel yeri vurgulanmalıdır. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun Gorki’nin *Ana* adlı romanından uyarlanan oyunu için Sarper Özsan tarafından bestelenen marş ilk kez 1977 yılında Timur Selçuk tarafından plağa kaydedilmiştir (Meriç, 2010). Aynı yıl Taksim’de düzenlenen mitingde Ruhi Su Dostlar Korosu tarafından seslendirilen marş, geniş kesimlerin kabul ettiği ilk ‘yerli’ marş sayılmaktadır (Meriç, 2010). 1977 1 Mayıs’ında söylenmesinin ardından bir önceki kısımda belirtildiği gibi Cem Karaca tarafından yine aynı oyunda söylenen *Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini* adlı marşla birlikte 1978 yılında plak yapılmış ve bu plak Cem Karaca’nın Türkiye’de çıkarabildiği son plak olmuştur (Meriç, 2010). Meydanlarda büyük kalabalıklar tarafından uzun yıllar söylenen marş, sosyalist hareketin sembol metinlerinden biri haline gelmiş, öyle ki marşın da ilk kez söylendiği, Taksim’deki Kanlı 1 Mayıs’ın ardından, Taksim’de kutlanabilen 2010 1 Mayıs’ında sahneye Timur Selçuk’un piyanosu yerleştirilmiş ve onun eşlik ettiği bir koro tarafından seslendirilmiştir. *1 Mayıs Marşı*’nın yaygın biçimde kabul görmesi ve sembolik bir niteliğe bürünmesinin nedeninin tam da 1977 Taksim 1 Mayıs’ı ve yaşanan katliam olduğunu düşünmek mümkündür. Zaten 1969 yılından beri Ruhi Su’nun türküsünde söylediği gibi Kanlı Meydan olarak anılan Taksim, 1977 yılında o güne dek kutlanabilmiş en kalabalık 1 Mayıs’a mekan olmuştur. Aynı mekan yaklaşık beş yüz bin olduğu ifade edilen büyük kalabalığın alana varmasının hemen ardından çevredeki bina ve araçlardan açılan ateş sonucunda katliama tanık olmuş, otuz dört insan yaşamını yitirmiş, çok sayıda insan yaralanmıştır. 1977 1 Mayısı tıpkı Taksim Meydanı gibi “Kanlı”dır artık. Bora’nın hatırlattığı, Ömer Laçiner’in katliama ilişkin belirlemesi

önemlidir. “Katliam, gelişen, yaygınlaşan ve rüşt kazanan toplumsal muhalefetin geriletilmesinde, sindirilmesinde, gayrı meşrulaştırılmasında son derece etkili olan bir travma, hatta 12 Eylül’ün işaret fişeği olarak düşünülebilir” (2010: 8-10).

Kanlı 1 Mayıs’ın çift anlamlı bir niteliğe sahip olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bir yanı askeri darbe, sıkıyönetim, şiddet ve baskıya rağmen yürüyen hareketin seferber edebildiği en büyük güçle “meydana çıkışı”nı, bir çeşit zirve anını diğer yanı ise bir daha asla eskisi gibi olamamanın başlangıcı sayılabilecek bir kıyımını imlemektedir. *1 Mayıs Marşı* da solun kolektif hafızasındaki bu çift anlamlı “an”ın melodisi olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle marşın sembolik anlamı, müziğin *fenomnez* etkisiyle birlikte düşünüldüğünde daha anlaşılır olmaktadır. Hafızaya alınmış bir eseri yeniden duymak, gerçek ve sanal olarak, o eserin hangi bağlamda duyulduğunu hatırlatabilir; müzikli bir çevre, bir melodi, bir atmosferi, bir anlamı, bir söylemi hatırlatabilir benzer hisler uyandırabilir ve bazı resimleri, koreografileri tamamlayabilir (Attali, 2005: 38).¹⁰²

Rahmi Saltuk’un seslendirip tanınmasını sağladığı *Venceremos*’un yanında *Enternasyonal*, *Avusturya İşçi Marşı* gibi örneklerle sosyalist hareketin dünya devrimci hareketinin müzikal dilini tercüme ettiği ve politik müziğin yerli örneklerinin yanında enternasyonal mücadeleyi de imleyen şarkılarla kendini

¹⁰² Melike Işık Durmaz, 1 Mayıs 1977 anının belleklerde korunmasını ve aktarılmasını, sınıfsal mücadelede güncellenmesini sağlayan unsurlardan birinin, örgütlenme derecesinin yoğunluğu ve birçok farklı toplumsal çerçevenin üst üste binmesi hatta iç içe geçmesi olduğunu belirtmektedir (2014: 107). 1 Mayıs 1977’de deneyimlenen ortak olay Taksim Meydanı’ndaki işçi sınıfının direnç noktası ve onun somutlaştığı toplumsal çerçevedir. Burada söz konusu olan, uzamda yoğunlaşan ve ortak deneyimle somutlaşan bir an(i)dır (2014: 107). Bu noktada 1 Mayıs ve Taksim direnişi, işçi sınıfı belleğini çerçeveleyen “uzamsal bir imge” halini alır (2014: 107). Durmaz, 1 Mayıs 1977’nin belleklerde canlı olmasının sadece kayıplarla ilgili olmadığını; bütün bir dönemin belki tüm 70’lerin siyasal karşıtlıklarını bünyesinde cisimleştirmiş olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir (2014: 110). Tüm bir döneme damgasını vuran ve sınıfsal, etnik, ideolojik karşıtlığın simgesi haline gelen faili meçhullerin en somut örneğidir. 1 Mayıs 1977, içinde Maraş, Çorum katliamlarını, 16 Mart’ta Beyazıt’ta öldürülen öğrencilerin anılarını barındırır ve böylece öğrenci hareketinin ve işçi hareketinin belleğinde önemli bir yer tutmaktadır (2014: 111).

dünyaya bağladığını düşünmek mümkündür. Özellikle Ruhi Su'nun koro çalışmaları ile marş formu daha yetkinleşmiş ve bu çalışmaların da etkisiyle çeşitli politik örgüt ve çevreler repertuarları ağırlıkla marşlardan oluşan korolar kurmuşlardır (Kahyaoğlu, 2003: 94). Bu örneklerden ön çok bilinenlerden biri Türküye Komünist Partisi'ne (TKP) yakın Avrupa Türkiyeli Toplumcular Federasyonu (A.T.T.F) işçi korosudur. Türkiye'den politik baskılar nedeniyle Avrupa'ya gitmiş olan isimlerin 1973 yılında kurduğu koronun 1974'te *İşçi Şarkı ve Marşları* adlı bir uzunçaları bulunmaktadır ve bu albümde, *Kerem Gibi, Deli Kuş, Avusturya İşçi Marşı, İşçi Birlik Cephesi, Venseremos, Enternasyonal, Uyan, Onbeşler İçin, Onbeşler Kitabesi, TKP Marşı* gibi marşlar bulunmaktadır.

Marş formunun yalnızca Türkiye'de değil dünyada politik müziğin önemli bir unsuru olduğu, Türkiye'de yaygın biçimde söylendiği görülen pek çok marşın geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı dillerde söylenebildiği görülmektedir. Dünya sosyalist hareketinin neredeyse tümünün söylediği *Enternasyonal Marşı* ise bu repertuar içinde özel olarak öne çıkmaktadır. Öyle ki Lenin marşın bestecisi Eugene Pottier'in¹⁰³ 25. ölüm yıldönümü için Pravda'ya¹⁰⁴ yazı yazmıştır. Lenin'in yazdığı

¹⁰³ Enternasyonal Marşı'nın sözlerinin yazarı olan Eugene 1816'da Paris'te doğmuştur (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, C.2, s.369). Küçük yaşta işçiliğe başlayan ve genç yaşlardan itibaren politik hareketlerle bağ kuran Pottier 1848 Şubat Devrimi'nden sonra işçi sınıfı ayaklanmalarına katılmış ve bu yıllarda ütöpik sosyalist Fourier'in görüşlerini desteklemiştir (age). 1851'de kumaş üzerine desen basan bir atölyede yöneticilik yaptığı sırada bu iş kolundaki işçilerin örgütlenerek Enternasyonal'e katılmalarını sağlamıştır. Paris Komünü içinde oldukça etkin görevler alan Pottier, 26 Mart 1871'de yapılan seçimlerde Komün üyeliğine seçilmiş ve Kamu Hizmetleri Komüsyonu'nun üyesi olarak görev yapmıştır (age). Versaille yanlılarına karşıbarikat direnişlerine katılan ve şiirleriyle komüncülere destek olan Pottier, Komün'ün yenilgiye uğramasının ardından gıyaben idama mahkum edilmiştir (age). Önce İngiltere'ye ardından ABD'ye giden Pottier ABD'de işçi örgütlenmesi için çalışmalara katılmış ve genel af çıktıktan ilan edildikten sonra Paris'e dönmüştür (age). 1887'de ölen Pottier'in şiirleri ölümünün ardından Chants Revolutionnaires (Devrim Şarkıları) adıyla yayınlanmıştır (age).

¹⁰⁴ Bolşeviklerin yasal olarak yayınladıkları günlük gazetedir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, hükümetin muhalefete yükselttiği saldırı sırasında kapatılmıştır. Çeşitli dönemlerdeki baskı ve yasaklamalara rağmen yayın hayatına devam etmiş ve Ekim Devrimi'nin ardından SBKP'nin resmi yayın organı haline gelmiştir. 1991 yılında SBKP'nin kapatılmasının ardından gazete çalışanları partiyle ilişkilerini kesmiş ve logosundaki parti amblemini çıkararak bağımsız bir yayın organı

kısa yazıda, Pottier ve onun ünlü ezgisi Enternasyonal'e ilişkin değerlendirmesi tıpkı edebiyat gibi müziğe de siyasal çağrı ve protesto bağlamında yaklaştığını göstermektedir. “1840'tan itibaren Fransa'nın bütün önemli olaylarına karşı türküleriyle tepki gösteren, geride kalanları bu ezgilerle uyaran, işçileri birleşmeye bu türkülerle çağıran, burjuvaziyi ve ülkenin burjuva hükümetini bu ezgilerle kınayan Pottier komün ezilmiş olsa da Enternasyonal ile Komün'ü bütün dünyaya yaymıştır” (1976: 93). Lenin'e göre “bulunduğu ülke neresi olursa olsun, yazgı nereye sürüklerse sürüklesin, ülkelerinden uzaklarda dilini bilmediği bir yerde ne kadar yabancılık duyarsa duysun, bilinçli bir işçi Enternasyonal ezgisiyle birçok arkadaş, birçok dost edinebilir” (1976: 29). Lenin, Ocak 1913'ten sonra yazılmış ancak 1954'te yayınlanan “Almanya'da İşçi Korolarının Gelişmesi” başlıklı yazısında da, işçi korolarının Almanya'da gösterdiği büyümeyi anlatmaktadır¹⁰⁵. Lenin, “sosyalizmi işçi şarkılarıyla yayma” işinin Almanya'da çok yeni olduğunu ve “Junckerler¹⁰⁶” hükümetinin bu propagandaya “son derece aşağılık polisiye yöntemlerle” karşı çıktığını ifade etmektedir (1976: 96). Lenin'e göre bu polisiye yöntemler yetersiz kalacaktır: “(İ)nsanlığı ücretli kölelikten yakında özgür kılacak

durumuna gelmiş ve sonrasında kesintilerle de olsa yayın hayatına devam etmiştir.

¹⁰⁵ İşçi-şarkıcıların derneklerinin ilk adımları 1860-1870 yıllarında atılmış ve Leipzig Mesleki Öğretim Derneği'nde ünlü Alman Marksist August Bebel'in de üye olduğu bir şarkı bölümü açılmıştır (1976: 95). Ferdinand Lassalle'in ısrarı üzerine Alman İşçilerinin Genel Birliği 1863'te Frankfurt'ta Şarkı Birliği adlı bir örgüt kurmuştur (1976: 95). Oniki üyesi olan bu birlik 1982'den sonra büyümüş ve bu tarihten sonra üye sayısı 4300'e ulaşan 180 tane işçi koroları derneği kurulmuştur (1976: 96). Lenin'in aktardığına göre, yazının yazıldığı sırada Alman İşçi-şarkıcılar derneğinin üye sayısı 11.000'i kadın olmak üzere 165.000'dir ve işçi koroları 1907 yılından itibaren *Arbeiter-Sanger Zeitung* adlı düzenli bir gazeteye sahiptir (1976: 95).

¹⁰⁶ Sözcük anlamı “genç soylu” olan Juncker, Almanya'da büyük toprak sahibi sınıfa verilen addır. Kentlerde ticaretin gelişmesinin ve mutlak monarkların vergi isteklerinin yarattığı sonuçlar arasında feodal beyin gittikçe daha fazla nakit para gereksinimi duymaya başlaması karşısında Junckerler tahil yetiştirip dışa satmak için, daha önce özgür durumda olan köylüleri serf durumuna indirmiştir (Moore, B.Jr., 2003: 488). Moore, Nazi öğretisinin temel öğelerinin, juncker'lerin 1894'te kurdukları Tarımcılar Birliği'nde açık biçimde görülebileceğini belirtir (2003: 519). Moore göre, “Führer yüceltmesi, korporatif devlet düzenlemesi, militarizm ve Nazilerin “yağmacı ve “üretici kapital ayrımıyla büyük benzerlik gösteren Yahudi düşmanlığı gibi düşünceler köylüler arasındaki kapitalizm düşmanı duygulara seslenmede kullanılan araçlardı (2003: 519-520).

olan kurtuluş onuruna söylenen proleter ezgilerinin, dünyanın bütün şehirlerinde, bütün işçi şehirlerinde, hatta tarım işçilerinin kulübelerinde yankılanmasını hiçbir polis baskısı önleyemeyecektir (1976: 96). Rusya değil Fransız kaynaklı olmasına rağmen 1917 yılının büyük şarkısı Enternasyonel'dir (Allen, 1943: 18-19). Warren Allen, başlangıç tarihi Luteryan dönem olan modern marşlar içinde devrimci olanların temel özelliğinin, marşta yüksek ritmin sayısız adım gibi sürekli artması olduğunu söylemektedir (1943: 6, 18). Bu ses kalabalıklar Bastille'i kuşattığında Fransız aristokratlarını, 1917 yılında Çarlık rejimini dehşete düşürmüştür (1943: 18).

Türkiye'de de marşların politik mücadeleye ritim tuttuğu dönem olan 1968 Mayıs'nda, Fransa'da, kültürün kendisi bir tartışma nesnesi haline gelip, sanatın toplumsal yaşamın ayrı bir kategorisi olarak değerlendirilmesine itiraz edilerek, modern toplumlarda sanatın, toplumsal ayrımları süreklileştirmesi, hegemonik değerleri aktarması ve bireyleri politik aktivizmden uzak tutması gibi işlevleri sorgulanmıştır (Drott, 2011: 25). Duvarlara yazılan "kültür yaşamın tersine çevrilmesidir", "sanat öldü, günlük yaşamımızı özgürleştirelim" gibi sloganlarla, hayal gücünü öven ve sanatın yol açtığı tahribata itiraz eden bir kavrayış söz konusudur (2011: 25). Müzik de politik mücadelede kültürün rolü tartışmalarının içine çekilmiştir. Eric Drott, bütün bu tartışmalara rağmen müziğin harekete angajmanının daha sıradan biçimler de aldığını belirtmektedir (2011: 26). Bu biçimlerden biri, Mayıs ayının ikinci yarısında iş durdurma eylemlerinin yaygınlaşmasıyla müzisyenlerin de greve katılması, tıpkı fabrikalar ve üniversitelerin işçiler ve öğrenciler tarafından işgal edilmesi gibi konser salonları ve

konservatuarların da işgal edilmesidir (2011: 26).¹⁰⁷ 68 Mayıs'ında, müzik alanında, hareketin içindeki politik kimlik çoğulluğuyla da paralel biçimde üç gelenek öne çıkmıştır: Müzisyenlerin greve katılımını sağlayan eleştirel kaynak işlevi görmüş olan sendikal gelenek; sanat alanının, nihai olarak günlük yaşama entegre olmasına yol açacak şekilde radikal olarak yeniden biçimlendirilmesi için yapılan ütopyacı “kültürel ajitasyon” çağrılarında bulunan tarihsel avant-garde geleneği ve öğrencilerin Enternasyonal ve Fransız Devrimi'nin diğer miraslarını kucaklamalarında somutlaştığı haliyle işçi sınıfı geleneği (2011: 27).

Mayıs'ın ilk haftasında, şarkıcılar, gruplar, topluluklar müzik yapıp, konser salonunun dışında farklı bir ses duyulurken, geleneksel müzik kaynakları da sıraya dizilmiştir (2011: 29). Bunların başında gelenler, protestolar sırasında sıklıkla birbirine eş olarak görülen ağır marş çiftidir: “*La Marseillaise*” ve “*The Internationale*”. Her ikisi de uzun bir tarih boyunca, alımlamaları ve kullanımları ile birikmiş, birçoğu birbiriyle çelişkili bir yığın çağrışımı içermektedir ve her iki şarkıyı da bu kadar güçlü, çekici ve politik ifadenin araçları kılan bu çokanlamlılıktır (2011: 29). Drott, öğrencilerin Enternasyonal'i 68 Mayıs'ı sırasında benimsemiş olmalarının, her büyük gösteriye eşlik eden söyleyişinin, her ne kadar şarkıyı söyleyenlerin çoğu, birçok dizesini bilmesede de, marşın her yerdeki bu muğlak mevcudiyetinin,

¹⁰⁷Müzikal alan isyan boyunca kendini sürekli sınamaya tabi tutmuş, müziğin toplumdaki rolünün tartışıldığı genel meclis toplantıları düzenlenmiş; profesyoneller ve profesyonel olmayanlar yeni toplum içinde müziğin rolünün ne olması gerektiğine ilişkin fikir alışverişinde bulunarak, müzik kültürünün demokratikleştirilmesi için öneriler ileri sürmüştür (Drott: 2011: 26). Ancak müzisyenlerin harekete bu biçimde katılımının doğasında bir paradoks görülmektedir: Müzik icra edenler greve giderek müziksel üretimi sekteye uğratmışlar, diğerlerinin sesini duyurabilmek için ortalığı ayağa kaldırdığı bir anda kendilerini susturmuşlardır (2011: 26). Kendilerini politik aktörler olarak biçimlendiren bireyler sadece müzikten yararlanmadılar, bir dizi söylemden, retorik duruştan ve müziksel, sanatsal veya toplumsal açıdan “hareket kültürü” ile tarihsel olarak ilişkilendirilen öz-tasarımlardan da faydalandılar. Müzisyenlerin grevlere katılımının en vurucu tarafı, geçici olarak sanatçı rollerini ‘kültür’ işçisi olarak bir tarafa bırakmayı gerektiren -romantik olarak ekonomik ve politik kaygıların üzerine çıkmış bir kişi olarak düşünülüyordu- kendi kimliklerinin radikal bir yeniden biçimlenmesi varsayımını içeriyor olmasıydı (2011: 28).

öğrencilerin şarkının işçi sınıfı mücadelesinin sembolü olma potansiyelinin farkındalığını ve bu mirasa sahip çıkma arzularını gösterdiğini belirtmektedir (2011: 30). Bu anlamda Enternasyonal, ayaklanma boyunca üç işlev yerine getirmiştir: Genelleştirilmiş bir muhalif olma anlamı ifade etmesi,¹⁰⁸ işçi sınıfını politik aktör olarak çağırması ve farklı sosyal grupları birbirinden ayıran bariyerleri aşması¹⁰⁹.

Marşların politik müzik alanında önemli bir yer tutması, Enternasyonal’de görüldüğü gibi tarihsel anlamının yanında, türsel özellikleriyle de ilgilidir. Örneğin Ruhi Su, kendi yaptığı marşlardan söz ederken bu türsel özelliklere dikkat çekmektedir. Marşlar yürüyen ve yürüten bir müziktir, yani bir eylem müziğidir

¹⁰⁸ “*The Internationale*”nin, “karşı olan şarkı” olarak sahiplenilmesi 68 Mayıs ve Haziranı boyunca birkaç önemli anda tam olarak açığa çıkmıştır (Drott, 2011: 32). En dikkat çekici anlardan biri 6 Mayıs’ta Daniel Cohn Bendit (Kızıl Danny) ve 22 Mart Hareketi’nin diğer üyelerinin ihraçlarına karar vermek üzere toplanan disiplin konseyine giderken söylemeleridir. Bu doğaçlama performans, Ecole des Beaux-Arts’ta öğrencilerin, Cohn-Bendit’in “*The Internationale*”nin bir nakaratını Cumhuriyet Güvenlik Şirketleri’nin (CRS) bir görevlisinin önünde söylerken gösteren, basında çıkmış bir fotoğrafından ikonik bir poster yaratmaları ile ölümsüzleşmiştir (2011: 32). Cohn-Bendit ve kasklı bir devlet otoritesi figürü arasındaki karşılaşmanın bu imgesi, şarkının bu ve diğer icralarındaki var olan muhalif dinamiği yakalamıştır (2011: 32).

¹⁰⁹ Mayıs ortasında genel grevin başlamasıyla birlikte “*The Internationale*”nin bunlarla ilişkili üçüncü bir kullanımı belirir (Drott, 2011: 36). Şarkının tarihi, grev öncesi haftalarda işçi sınıfına seslenmenin bir aracı olarak bir işlev görmesine izin verdiği gibi, bu tip müzikal çağrı edimlerinin anlamı ilk fabrika işgalleri dalgasından sonra dönüşmüştür. Şimdi “*The Internationale*”yi söylemek, sembolik olarak toplumsal bariyerleri aşmanın bir yolu ve sadece bir dayanışma ve sempati göstergesi olmanın ötesine geçerek, işçilerin ve öğrencilerin aynı mücadeleyi veriyor olduklarının onaylanması olarak görülebilir (2011: 36). Enternasyonalin söylenmesi, öğrencileri ve işçileri birbirlerinden ayıran eden sabit toplumsal pozisyonların çözülüşünün bir yolu olarak anlaşılabilir. Drott, o zamanlar işçiler ve öğrencileri ayıran ve Enternasyonal’in aşmaya çağırdığı bariyerlerin sadece toplumsal değil aynı zamanda fiziksel olduğunu hatırlatmaktadır (2011: 36). 17 Mayıs gecesi, Sorbonne’dan yola çıkan bir grup öğrenci, Paris’in dışında, işgal edilmiş Renault fabrikasına yürüyüşe geçtiklerinde böyledir. Her ne kadar bu toplantıdan çıkmasını umdukları şey yeterince açık olmasa da amaçları ne olursa olsun oradaki işçilerle temasa geçmekti. Gece yarısına doğru Renault fabrikasına vardıklarında, öğrencileri, kilitli ve önünde barikatlar olan kapılar karşıladı. Fabrikanın önünde park edilmiş bir kamyonun üzerinden bir CGT personeli konuşma yaptı. Destek gösterileri için öğrencilere teşekkür ettikten sonra, kapılara yaklaşmaları için uyarıda bulundu, çünkü idare bunu polisi çağırmak için bir bahane olarak kullanırdı. Kendilerini sendika tabanından ayıran bu fiziksel bariyerlerle karşılaşan öğrenciler, hem iyi niyetlerini göstermek hem de fabrika duvarları arkasındaki işçilere ulaşabilmek için şarkıya başvurdular. Bir görgü tanığı, olayı şöyle anlatıyor: “El salladık. Onlar geri el salladılar. Enternasyonal’i söyledik. Onlar katıldılar. Yumruklarımızı havaya kaldırdık. Onlar da aynısını yaptı. Herkes coşkuluydu. Temas sağlanmıştı”. Bu anlatımda, Enternasyonal’i söylemek diğer işaretlerle birlikte (yumruk kaldırmak gibi) bir etki söz (*perlocutionary act*) edimi işlevi görür. Fabrika işçilerinin karşılık vermesi, öğrenciler tarafından işçilerin ortak idealleri paylaştıklarını onaylamaları olarak görülür (2011: 37).

(1985: 121). “Bir düşüncenin, bir sevincin başkalarına geçmesinde ve yayılmasında son derece etkilidir. Kalabalıkları kolayca etkiler, coşturur, birleştirir (1985: 121). Su, gerek böyle kitlesel bir müzik olmasıyla, gerekse birlikteliğe ve yürüyüşe en uygun ritim biçimi ile yapılmasıyla türkülerden ayrıldığını çünkü türkülerin toplumsal içerikli sözleri olsa bile bireysel olduğunu belirtmektedir (1985: 121). Türküler birlikte söylendiği zaman, insanları birlikteliğe ve ortaklığa alıştıırır ve marşlar da bu geleneğe dayanarak, toplumsal gelişmeler karşısında etkin bir işlev kazanmıştır (1985: 121). Politik müziğin toplumsal hareketlere yaptığı katkıların en önemlilerinde biri etkinlik ve eylemlerin katılımcılarını, ortak bir duygu etrafından örgütlemeleri ve bu yolla birliktelik, dayanışma, kolektivite duygularını geliştirmesidir. Marşlar ise birlikte yürüyüşün ritmini oluşturmaları ve birlikte söylenmeye uygun müzikal örgüleriyle bu işlevi yerine getiren bir tür olarak Türkiye’de repertuarın önemli bir kısmını kaplamıştır.

Benedict Anderson, topluluğun birlikte şarkı söylemesini eş zamanlılık deneyimi olarak adlandırmakta ve bir topluluğun eş zamanlı olabilmesinin şiir ya da şarkıyla mümkün olabildiğini ifade etmektedir (1995: 162). Anderson’a göre bunun en belirgin örneklerinden biri milli bayramlarda söylenen milli marşlardır (1995: 162). “Sözler ne kadar bayağı, ezgi ne kadar sıradan olursa olsun, bu marşların söylenmesinde bir eş zamanlılık deneyimi vardır (1995: 163).” Anderson, böyle anlarda tamamen yabancı insanların aynı ezginin eşliğinde aynı dizeleri okumasıyla ortaya çıkan imgenin “tek bir tını” olduğunu belirtmektedir (1995: 163). Tek bir tınıda buluşma, hayali cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkânı demektir ve insanlar bu tek tınıda kendilerinden geçerler (1995: 163). Anderson’a göre, başkalarının da bizimle tam aynı anda ve şekilde bu şarkıları söylediğinin bilincinde

olsak bile onların kim oldukları, hatta yanı başımızdakiler dışında kalanların nerede oldukları hakkında en küçük bir fikrimiz yoktur ve burada insanları birbirine bağlayan tek şey hayali bir sestir (1995: 163). Anderson, birlikte söyleme deneyiminin yarattığı topluluk bağına milliyetçiliğin kökenlerine ilişkin tartışmasını yürütürken dile getirmektedir, ancak eş zamanlı topluluk tecrübesi olarak tanımlanan bu bağlanma biçiminin toplumsal hareketler için de benzer biçimde işleyebileceği düşünülebilir. Fakat hemen burada Anderson'un işaret ettiği rotadan ilerleyerek, ulusal marşlardan söz etmek yerinde görünmektedir. Çünkü tür olarak marşlar doğuşu ve gelişimi ile Batı modernleşmesinin tarihsel gelişimi içine yerleşmiştir. Bu haliyle ulus-devletler ile bağlantılı biçimde düşünülmelidir. Hakan Çuhadar, Anderson'un aktarılan belirlemesini de hatırlatarak, marşların, devletin ulusu ile birlikte, varlığının devamına ve ulusal duyguların pekiştirilmesine olanak sağladığını belirtmektedir (2009: 201). “Her ‘birlikte söyleme’ anı, ulus olunduğunun ve ulusal gücün farkına varıldığının hissedildiği andır” (2009: 201). Marşlar, ulus kurgusunun, olgusal durumla etkileşime girmesinin ve ulus mantığının ihtiyaç duyduğu kendini hatırlatma eyleminin araçlarından biridir (Çuhadar, 2009: 201). Türkiye’de, cumhuriyet öncesinden başlayarak batılılaşma paradigmasının bir sonucu/gereği olarak marşlar repertuarda yerini almıştır. Selim Deringil, *Muzika-yı Humayun* ile marş ve mızıkânın, Osmanlı’da modernleşme çabalarının bir parçası olarak resmi müzik haline gelmesinin estetik kaygılardan çok yeni bir devlet geleneği yaratılarak, bu müzik türünün birleştirici, mecz edici bir etkisi olacağı ümidini taşıyan işlevsel bir amacı olduğunu ifade etmektedir (1994: 37). Füsun Üstel, Cumhuriyet’in “geleneksel”den “modern”e, “tek sesli”den “çok sesli”ye yönelme çabası şeklinde somutlaşan müzik serüveninde özellikle eğitim kurumları tarafından her Türk

“vatandaşı”na öğretilen ve “söylenen” marşların özel bir yeri olduğunu belirtmektedir (1994: 43). İktidarın organik aydınlarının, müziğin uzağında yer alsalar bile yaratımına katkıda buldukları marşlar, “birliktelik” duygusunu pekiştirme ve bu bağlamda iktidarın müziğe atfettiği anlamı gerçekleştirme yolunda önemli bir işleve sahip olmuştur (1994: 43). Bu marşların önemli örneklerinden biri de sözleri Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar tarafından yazılan ve Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen *Onuncu Yıl Marşı*'dır. Çuhadar, Türkiye’de bestelenen/bilinen pek çok marş olmasına karşın, İstiklal Marşı’ndan sonra “ulusal duygulara en fazla hitap eden ve kitlelere en çok mal olmuş” ulusal marşın *Onuncu Yıl Marşı* olduğunu belirtmektedir (2009: 199). “İmtiyazsız, sınıfsız ve türdeş” bir toplum yaratma hedefini “örnektir uluslara açtığımız yeni iz/imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz” sözleriyle aynen tekrarlayan marş, “Türk’üz bütün başlardan üstün başlarız/Tarihten önce vardık/Tarihten sonra varız”, “Türk’e durmak yaraşmaz/Türk önde/Türk ileri” gibi sözleriyle belirgin bir milliyetçi ton içermektedir (Çuhadar, 2009: 205). *Onuncu Yıl Marşı*, daha sonra bestelenen pek çok marşın başaramadığı biçimde, ulusalcı refleksin melodisi haline gelmiştir. Öyle ki Ahmet Kaya’nın Türkiye’yi terk etmek zorunda kalmasıyla sonuçlanan linç sürecinin başlangıcı olan, 1999 Şubat ayında gerçekleşen Magazin Gazetecileri Derneği Ödül Töreni’nde, Kaya’nın konuşmasının ardından, Serdar Ortaç tarafından salona bu marş söylenmiş ve saldırgan bir milliyetçi tutumun, hafızalara kazınan görüntülerine fon müziği olmuştur.

II. BÖLÜM

AHMET KAYA ŞARKILARINDA 1980 SONRASININ KÜLTÜREL VE POLİTİK İKLİMİ

Bir ideolojik tutum alışın nasıl ve hangi biçimlerde kültürel olana dönüştüğü, bu dönüşümün kendini ifade etme biçimleri, bütün bu süreci sarmalayan duygulanımsal boyutu okumayı Ahmet Kaya şarkıları üzerinden deneyen bu tezde kapsamında müzisyenin 1985-2003 yılları arasında yaptığı 19 albümünden 17'si kapsama alınmıştır. Bu tarih aralığında yapılmış olan Resitaller 1 ve 2 albümleri konser kayıtları olması ve şarkıların tekrarlarını içermesi nedeniyle çalışma dışında bırakılmıştır. Ele aldığım 17 albümün ikisi (Hoşçakalın Gözüm ve Biraz da Sen Ağla) müzisyenin hayatını kaybetmesinden sonra yayınlanan albümlerdir ancak ölümünden önce bizzat planlaması ve seslendirmesi nedeniyle çalışmaya dahil edilmiştir. Müzisyenin ölümünden sonra yayınlanan biri türkü kayıtları diğeri şiir kayıtlarını içeren iki albümü ve yine müzisyene ait şarkıların başka isimler tarafından seslendirildiği iki saygı albümünü çalışma dışı bırakılmıştır. Ele alınan 17 albümde toplam 197 şarkı bulunmaktadır. Bu şarkılardan biri enstrümantal olması nedeniyle, 15 türkü ise sözlerinin Ahmet Kaya'ya özgülenememesi nedeniyle çalışma dışı bırakılmış ve 181 şarkı içinde bir tartışma kurmaya çalışılmıştır.

1. GEÇMİŞTEN GELEN DİRENİŞİN SESİ

1970’li yıllarda süren toplumsal ve siyasal mücadeleyi şiddetle bastıran 12 Eylül askeri darbesinin başardığı önemli şeylerden biri 12 Eylül “öncesi” ile “sonrası” arasında açtığı yarıktır. 12 Eylül’ü sendrom haline getiren düşünüş biçimi, 12 Eylül öncesine yapılan referansla başlamakta ve sonrasında yaşananlar bu çerçeveden anlamlandırılmaktadır (Laçiner, 1990: 3). “Çatışmalı gösteriler, şiddet eylemleri, silahlı vuruşmalar, ilgili ilgisiz herkesi hedef alabilen siyasal cinayetler ortamı olarak çizilen ‘12 Eylül öncesi’ dönem, toplumun bir zaman yaşadığı ama unutulması gereken bir cinnet hali olarak tanımlanmış ve darbe kötü bir çözüm bile olsa da” kaçınılmaz çare olarak sunulmuştur” (Laçiner, 1990: 3). Tüm toplumu terbiye etme azmiyle yapılanlar karşısında bir tür “katlanma” tavrı gelişmiş, harekât adına konuşanlar, yaptıklarının meşruiyetini sağlayabilmek için “iç savaş”a gönderme yaparak, bu temayı kullanmışlardır (Belge, 1992: 19). Toplumsal ve siyasal mücadelelerin suçla ilişkilendirilerek kriminal bir düzleme itilmesinin yakın sonucu, darbe dönemi boyunca toplumsal muhalefete kişiler ve kurumlar düzeyinde gerçekleştirilen her türlü şiddetli saldırının meşruiyetini sağlamak olmuştur. Dönemin şiddet pratiği meşru bir zemine otururken sıkıyönetim sonrasında da bu çerçevede muhalefete mücadelede işlevini sürdürmüş, toplumsal muhalefetin suç ve şiddetle çitlenen alanı giderek daralmış ve bir siyasal katılım olarak değil “tehlikeli ve yasak” arazi olarak işaretlenmiştir.¹¹

Böyle bir içeriğin sürekli işlenmesiyle “12 Eylül öncesi”ne dönme korkusu örgütlenmiş ve kanlı çatışma ortamının “hortlaması” ihtimalinin gölgesinde asıl

¹¹⁰ Bu mantığın medya metinlerinde hangi biçimlerde yer bulduğuna ilişkin tartışmalar için bkz: Köker, Eser ve Doğanay, Ülkü, Televizyonda Protesto Görüntüleri: Egemen Haber Söylemlerinde Toplumsal Eylemler, içinde *Kültür ve İletişim*, 7/2, 2004 , s. 43-72. Dağtaş, Erdal (der), Türkiye’de Sivil İtaatsizlik, Toplumsal Hareketler ve Basın, 2007, İstanbul, Ütopya Yayınevi

olarak “o parlak gelecek vaatlerinin boş oluşlarının ötesinde tehlikelerle yüklü olduğu” fikri empoze edilmiştir (Laçiner, 1990: 4). “Türkiye toplumunun o dönemin başlangıcında varolan güzel, parlak bir geleceğin mümkün olduğuna dair umudu, bu amaçla içine girdiği yoğun arayış ima edilmekte, o umudu en fazla bu ‘aşırı’ların işlediği hatırlatılmakta, varılan olumsuz sonuçlar, kanlı manzaralar vurgulanarak bu umuda kapılmanın ne vahim bir yanılgı olacağı ‘uyarısı’ yapılmak istenmektedir (1990: 4).” İktidar tahkim edilip, yeniden paylaşılırken kullanılan “askeri zor” a bir yakın siyasi tarih okuması eşlik etmekte, böylece “kaçınılmaz çare” olan darbe meşruiyet zeminine otururken, “ehven-i şer demokrasi” de yetinilebilir hale gelmektedir.

Bir geçmiş okuması, buradan kalkarak şimdinin anlamlandırılması ve geleceğe ilişkin beklentilerin tasarlanmasıyla 12 Eylül bir sendrom haline getirilmiştir.¹¹¹ Rejim kendini askeri darbe yani şiddet/zor’la tahkim etse de, ordu eliyle örülen istinat duvarının ayakta kalabilmesi için bu duvarlara dönük basıncın tahliyesi gereklidir. Bu yakın tarih okumasıyla teğellenerek kurulan ve tahliyeyi sağlamak üzere hegemonik kılınan söylemin 1980’li yılların politik kamusalığını şekillendirdiği görülmektedir. Ancak hakim fraksiyonların işbirliği ile kurulan egemen blok, zor yolunu işe koşmuş olsa dahi bütün toplumsal ve politik süreçleri kapsayamaz. Politik mücadele içindeki etkinlik düzeyleri düşmüş, kurumsallıkları budanmış ve örgütlenme kanalları tıkanmış olmakla birlikte toplumsal muhalafet unsurları bu yeni koşulları da anlamlandırarak kendi dilini üretmeye devam etmiştir.

Politik şarkıların tarihi ile toplumsal mücadele tarihi arasındaki sıkı bağlantı ve

¹¹¹ 12 Eylül’ün bir sendrom haline gelmesine uluslararası politik gelişmeler de katkıda bulunmuştur. “Küresel (global)” ekonominin sınırlarının yeniden tayini üzerinde yükselen Reagan-Thatcher’ın yeni liberalizminin yeni iletişim teknolojileriyle batılı sosyal refah devletinin izlerini silmeye başlaması da 1980’li yıllara denk geldiğinde bir “sendrom” olma hali de zamanın ruhuna uygun olarak uluslararası bir nitelik taşımıştır.

koşutluklara uygun biçimde, 1980 sonrasında, darbe koşullarının şekillendirdiği Türkiye’de söylenen politik şarkılar da muhalefettin ürettiği dilin ezgisi olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle de egemen kılınan yakın tarih kurgusu karşısında ve yanında muhalefetin yakın tarih okuması ve şarkılara nasıl yansıdığı önem taşımaktadır.¹¹²

Toplumsal hareketlerin iddialarını görünür kılmak ve seslendikleri toplumsal kesimleri eylemli hale getirebilmek için kullandıkları ikna stratejileri içinde önemli yeri olan geçmiş-şimdi-gelecek algısının nasıl yeniden kurulduğunu görebilmek için, hareketin ürettiği söze, dergi, gazete, broşür, kamusal konuşma, bildiri, el ilanı gibi iletişim araçlarının içinde performatif yönüyle farklılaşan şarkılar önemli bir malzeme sağlamaktadır. Bu kısımda Laçiner’in 12 Eylül rejimine ilişkin tartışmasını sürdürdüğü hat takip edilerek, toplumsal muhalefetin, “darbe alan sol”un dün-bugün ve yarını anlamlandırma biçimleri Ahmet Kaya şarkıları aracılığıyla gözden geçirilecektir.

¹¹² Toplumsal hareketlerin de, insanları ikna edebilmek ve katlanılmaz durumlar karşısında acil tutum ve eylem geliştirebilmek için onların çevrelerini, geçmişi, şimdi ve geleceği görme biçimlerini dönüştürmesi gerekir (Stevard vd, 2001: 52). Toplumsal hareketler, eğer iddialarını gerçekleştirmek ya da bir konudaki değişimi engellemekte başarılı olmak istiyorlarsa insanların geçmiş algılarını dönüştürmek zorundadır. Bu geçmiş bazen gerçeklikten ziyade kurgu olabilir, bazı durumlarda meçhul ya da çok iyi bilinen fakat kötü, acılı olabilir ve geçmiş çeşitli taktik ve kanallarla ikna stratejisinin bir parçası haline getirilir (2001: 52-53). Benzer bir zorunluluk şimdi için gereklidir. Toplumsal hareketlerin dilinde hikaye anlatıcılığı şimdi algısını dönüştürmenin başlıca araçlarından biridir (2001: 55). Duygudaşlık kuran dinleyiciler için, diğer hikayeler mitik bir niteliğe sahiptir fakat yine de gerçekliği resmetmekte etkilidirler. Benzer biçimde, dinleyicilere aidiyet duygusu aşılmaları ve “şimdi” bir şeyler yapmaları ve örgütlenmeleri için ikna edebilmek için gelecek tasavvurlarını resmetmeleri gerekir (Stevard vd, 2001: 56). Toplumsal hareketler, insanlardaki parlak ve umut dolu ya da karanlık ve hayalkırlıklı dolu görünen gelecek algısını dönüştürmeyi dener ve geleceğin nasıl olacağını insanlara ve onların kolektif eylemine bağlı olduğunu beyan eder (2001: 56). Kısacası toplumsal hareketlerin gerçeklik algısını dönüştürebilmeleri zaman algısının nasıl değiştirilebileceğiyle ilişkilidir (2001: 58).

1.1. UZAK İSYANIN HATIRASINA İLİŞEN ŞARKILAR

Modernitenin sağ ve sol muhalifleri arasındaki mücadelede sağ nostaljinin sol ise ütopyanın kalesi olarak işaretlenmektedir (Argın, 2000: 198). Nostalji ile ütopya, arzu ve özlem arasındaki yarık “şimdi”ye direnmenin araçlarını da farklılaştırmaktadır. Marksizm de gelecekteki kurtuluşu işaret eden, “Altın Çağ” özleminden çok, arzunun politikalarını içerir (2000: 199). Ancak, bu Marksizm etrafında gelişen hareketlerin söylem evrenlerinde geçmişe atılan düğümler olmadığı anlamına gelmez. Müzikal alanda bu bağlanmanın, Türkiye’de, türküler aracılığıyla gerçekleştiği, solun kendine bir tarih atfetmesi, bir gelenek icad etmesi sürecine türkülerin eşlik ettiği ilgili bölümde de tartışılmaya çalışılmıştır. Bu başlıkta Ahmet Kaya şarkılarında benzer stratejinin nasıl kurulduğu belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

Kurtuluş Savaşı Destanı (Ağlama Bebeğim-1985), *Sivastopol Marşı* (Acılara tutunmak-1985), *Tezkere* (An gelir-1986) ve *Şeyh Bedrettin Destanı* (An Gelir-1986) Kaya’nın “gelenek”le iliklendiği şarkılar olarak ele alınabilir. *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve *Sivastopol Marşı* anonim, *Tezkere* ve *Şeyh Bedrettin Destanı* ise sözleri Nazım Hikmet Ran’a müziği Ruhi Su’ya ait şarkılardır. “Teslim olmayan” “Urfa çetelerinin” “şaha kalkışını” ve “Gavur Fransız’ın bomba atışını anlatan Kurtuluş Savaşı Destanı gibi Tezkere de Kuva-i Milliye şarkısıdır. Nazım Hikmet’in *Kuva-i Milliye Destanı*’ından bir bölüm, Ruhi Su bestesiyle seslendirilmiştir. Bu iki şarkı dışında 1989 yılında konser kayıtlarından oluşan Resitaller I albümünde yer alan *Kara Yılan*’ı da anmak gerekir. Söz ve müziği anonim olan Kara Yılan, Adana-Antep hattında, Fransızlara karşı verilen harpteki kararlılığı dile getirmektedir. Şeyh *Bedrettin Destanı*, 70’li yıllarda politik müzik repertuarından önemli yeri olan bir

şarkıdır. Sözleri Nazım Hikmet'e ait olan destan Zülfü Livaneli, Cem Karaca ve Ruhi Su tarafından müziklenmiş ve seslendirilmiştir. Livaneli'nin TRT yasağını delmeyi başararak ekranda söylediği ilk çalışmasıdır. Ahmet Kaya destanı Ruhi Su, bestesiyle seslendirmiştir. *Sivastopol Marşı* ise Ruhi Su'nun 1977 yılında Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu ile yaptığı El Kapıları adlı uzunçalarda yer almıştır.

Kaya'nın bu şarkılar aracılığıyla "geçmiş"le kurduğu ilişkinin iki boyutu olduğu söylenebilir. Biri, uzak geçmişin direniş, mücadele, isyan anlatılarını güncelleştirmektir. Politik müzik alanında yaygın olarak başvurulan bu strateji tarihle muhafazakâr olmayan bir ilişki biçimi kurabilmenin mümkün olduğunu da göstermektedir. Başlarken de belirtildiği gibi "şimdi"ye gerici bir tepki olarak nostalji özlemi içinde olmak yerine "başka bir dünya" tasarımına ilişkin gelecek umudunu diri tutmaya çalışan sol söylem evreninde, bu çabanın bir parçası olarak geçmişle ilişki kurulabilmektedir. Yaratılan bir tür devrimci romantizm bu olanaklardan biri olarak işlemektedir. Michael Löwy'nin hatırlattığı gibi romantizmin geçmişe dönük nostaljik bakışı, onun zorunlu olarak geriye dönük olduğu anlamına gelmez; reaksiyon ve devrim de romantik dünya görüşünün olası figürleridir ve devrimci romantizmin amacı, geçmişe *dönüş* değil, geçmişten *dolaşarak* ütopyik bir geleceğe yönelmektir (2007: 294). Darbe sonrasında, toplumsal muhalefetin siyasal mücadele alanından dışarıya itildiği bir dönemde geçmişteki mücadele figürlerine göndermeler yapmak da bir "mümkünatı" ifade etmenin yolu olarak değerlendirilebilir. Bu mümkünatın toplumsal karşılığını yaratmak üzere kullanılacak retoriksel stratejilerden birini dramatize etme tekniği ve fantezi

temaları oluşturmaktır¹¹³. Bir konunun aktörler, olaylar, mekanlar, düşmanlar ve kahramanlardan oluşan bir drama gibi kurulmasıyla oluşturulan dramatize etme tekniği genişleyip çok sayıdaki insan veya insan grubunu sembolik bir gerçeklikte bir araya getirerek bir retoriksel tasavvura dönüşür. İnsanları birbirine bağlayan karma dramalar içeren retoriksel tasavvur, genellikle yaşayan insanlar veya tarihsel kahramanlar hakkındaki hikâyeleri veya geleceğe ilişkin bir öngörüü barındıran mesaj olarak fantezi temaları ve tiplerini de içerir. Böylelikle tarihsel kahramanlar ve mitler, toplumsal hareketlerin retorik tasavvuru içinde bir fantezi teması olarak heyecanı ortaklaştırmanın aracı haline gelir. Böylesi bir ortaklaştırma denemesinin parçası olarak, yakın tarihin ya da ulusal tarihe bağlanan coğrafi birliğin ötesinde, toplumsal mücadeleler tarihinin erken örneklerine dek genişletildiği bir söylemsel hattın izini sürmek de mümkündür.

1992 yılında yayınlanan Dokunma Yanarsın albümünde yer alan *Bir Anka Kuşu* bu denemenin örneği olarak ele alınabilir. Bir Anka Kuşu adını andığı ölüp-dirilme anlatısının takip edildiği bir şarkıdır. Sözleri Yusuf Hayaloğlu'na ait olan şarkıda “Yüzlerce soğuk namlu üzerime çevrildi/Yüzlerce demir tetik aynı anda gerildi/Anne, beni söğüdün gölgesinde vurdular/Öpmeye kıyamadığın oğlun yere serildi/Üşüştü birer birer çakallar üzerime/Üşüştü her bir yandan göğsüme,

¹¹³ Ernest Borman, grup üyeleri arasında, anlam, duygu, tutum ve yorum paylaşımında ortaklığın kurulması üzerine yaptığı tartışmasında, Bales'in kullandığı “fantezi teması” kavramına başvurmuştur. Bales'in küçük gruplarda tartışma sırasında, heyecanı bir noktada ortaklaştıran konuları adlandırmak üzere kullandığı bir kavramdır ve Bales, fantezi temasını ele alırken üyelerin özellikle dramatize etme tekniğini kullandıklarını saptamaktadır. Borman, Bales'in kavramı ve saptamasını da kullanarak, ortak bir kültür ve grup imgeleminin nasıl kurulduğuna bakmış ve fantezi temasının belirli karakterler, grubun tartışma yürüttüğü zaman ve mekandan başka bir yer ve zamanda geçen olay ve olayları içeren yani drama barındıran mesajlardan oluştuğunu görmüştür. Bu mesaj yaşayan insanlar veya tarihsel kahramanlar hakkındaki hikâyeleri ya da geleceğe ilişkin bir öngörüü barındırabilmektedir. Fantezi temalarının tartışılması ile oluşan ortak grup tasavvuru üyeleri birbirine bağlamakta ve bu bağlanmanın odağında dramatizasyon yatmaktadır. Bir kuram ve teknik olarak retorik analizi tartışmaları için Bkz: Özdemir, İ., (2012), Devrimci Yol'un Retoriği: Devrimci Yol Dergisinde Bir Kurtuluş ve Gelecek Tasavvuru Olarak Devrim, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD, yayımlanmamış doktora tezi.

ciğerime/Anne, beni leş gibi yiyip talan ettiler/Teşhis edilmek için savurdular önüne” dizeleri ile başlayan girişinde görüldüğü gibi bir militanın yakalanma-vurulma anı anlatılmaktadır. Ancak şarkının devamında annesine yakalanıp kurşunlanışını anlatan militan anonim bir kimliğe bürünerek bir tarihsel figür haline gelmektedir. "Yeryüzündeki acıların/Hepsini, hepsini tattım/Heder oldum, ekmeğime tütün kattım/Beni milyon kere yaktılar üst üste/Bir Anka kuşu gibi anne Kendimi külümden yarattım/Geceler tanır beni; konarım göçerim ben/Geceler tanır beni; kan damlar içerim ben/Anne, sen beni unut karanlığın bağrında/Kırmızılar ekerim, siyahlar biçerim ben/Suçüstü yakalandım bölüşürken kalbimi/Suçüstü, kelepçeyle yardılar bileğimi/Anne, ben diyar diyar umudun savaşçısı/Bir tutam sevgi için dağladım gözlerimi/Promethus'tum, çiviyle çakılırken taşlara/Ciğerimi kartallara yedirdim/Spartaküs'tüm, köleliğin çılgılığındaAslanlara yem oldum, tükendim/Kör kuyuların dibinde Yusuf'tum/Kerbela çölünde Hüseyin/Zindanlarda Cem Sultan, sehpa Pir Sultan/Kaçıncı ölmem, kaçıncı dirilmem bu/Tanrılardan ateş çaldım/Yüzyıllarca tutuştum, üst üste yandım/Bir Anka kuşu gibi anne, bir anka kuşu gibi/Kendimi külümden yarattım” sözlerinde de görüldüğü gibi soğuk namluların hedefindeki militan, “diyar diyar umudun savaşçısı”, tanrılardan ateş çalan Prometheus’a uzanan mitsel anlatıları da, Kerbela’daki Hüseyin, Kuyudaki Yusuf ile uzak geçmişin zulme uğrayan tarihsel kişileri de sahiplenecek geniş bir perspektif kurulmuştur. Prometheus, Spartaküs ve Anka’nın dışarılılığı, Yusuf, Hz. Hüseyin, Cem Sultan ve Pir Sultan’ın yerleşik köklerine bağlanarak giderilmiş, tanıdık olmakla birlikte “yabancı” olan isimler, yerleşik ve “çok tanıdık” olanla bitştirilmiştir. İsyân ve mücadeleyi imleyen “kırmızılar ekip”, matem rengi olarak “siyahlar biçilse” de insanlık tarihi yeni isyanlar doğurmaya, Anka Kuşu küllerinden

doğmaya devam eder. 1995 yılında yapılan Beni Bul albümünde yer alan *Sen Yanma Diye* adlı şarkıda da bu bağlanma yinelenmektedir. Sözlerini Yusuf Hayaloğlu'nun yazdığı *Sen Yanma Diye* “Ben çürümüş bir asayım/Zindanlara yol eyledi dert beni/Çarmıha gerilmiş bir İsa’yım/Çivilere zapteyledi dert beni” dizelerinde de görüldüğü gibi İsa'nın çilesinden başlamaktadır. “Pir Sultan'ı darda gördüm/Darağaca vur eyledi aşk beni/Hacı Bektaş'ı kırdı gördüm/Her canlıya pir eyledi aşk beni” sözleri ile Alevi-Bektaşî geleneği ile Anadolu'daki isyancı hatta bağlanmaktadır. Şarkının 1993 yılında, Sivas'ta Madımak Oteli'nde yakılan ozanlar için söylendiği anlaşılmaktadır. “Ben yakılmış bir ozanım/Yangınlara kül eyledi dert beni/Kerbela Çölü'nde bir Hüseyin'im/Damla suya kul eyledi dert beni” dizeleri ile Madımak Oteli'nde yakılarak öldürülen ozanlar ile Alevi tarihinin “büyük yas”ı Kerbela arasında dikiş atan şarkıyı söyleyen ses de kendini şu sözlerle bu tarihsel anlatıya sabitlemektedir: “Her yangına, her ataşa köz eyledi dert beni/Bu dağlara, bu yollara toz eyledi aşk beni/Ben yanarım aşk için/Ben yanarım gül için/Bu ateş sönmesin diye/Ben yanarım kim için/Bari sen yanma diye” Böylece İsa'nın çilesinden yakılan ozanlara, inancı için yanma-kendinden vazgeçmeye ilişkin anlatı dolaşıma sokulmakta ve anlatıya aracılık eden ses kendini de bu tarihe raptetmektedir.

Dramatizasyona dayalı bir teknikle işleyen retoriksel tasavvur, düşmanlar ve kahramanları da belirginleştirir. Ele alınan şarkılarda yaratılan geçmiş imgesi içinde düşmanların da bir tarihe yerleştirildiği görülmektedir. Bir kahramanlık anlatısı olarak toplumsal mücadele ve direnişe atfedilen tarihin içinde dramatik çatışmanın karşı tarafı olarak “Gavur Fransız”da kristalize olan “işgalci” “tarihi” düşman da belirginleşmektedir. İkinci boyut ise Kaya'nın kendi müzikal çizgisini geride kalan

yirmi yıla yakın zamanda oluşmuş politik müzik geleneğine bağlaması olarak değerlendirilebilir. Anılan şarkılardan anonim olanlar dışındakiler Ruhi Su'ya aittir. Ruhi Su, Kaya'nın ilk albümlerinde kendi müzikal konumunu belirginleştirmek için bir referans isim olarak değerlendirilebilir. *Sivastopol Marşı*, Ruhi Su'nun 1977 yılında Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu ile yaptığı El Kapıları adlı uzun çalarda yer alan bir mehter ezgisidir. Tematik bir niteliğe sahip olan uzunçalarda Osmanlı'dan itibaren "el kapıları"nda hayatını kaybeden yoksullar ya da yoksulluk sebebiyle "el kapısı"na düşenler üzerine söylenmiş türküler, yazılmış şarkılar bulunmaktadır. *Yemen Türküsü*'nden, ki bu türkü Kaya'nın konser kaydı olan Resitaller II (1990) adlı albümünde yer almaktadır, *Almanya'daki Çöpçülerimiz*'e, Osmanlı askerinden gurbetçi işçiye, yurdundan kopmuş olma hali anlatılırken bir "ulusal gurur" hassasiyeti sezilmektedir. Albüm, II. Bölüm'de tartışılan, bağımsızlıkçı çizginin açık bir ifadesidir. Kaya'nın anılan şarkılarından *Şeyh Bedrettin Destanı* dışındakilerin de aynı anti-emperyalist perspektifin içine yerleştiği ve "ulusal gurur" hassasiyetini taşıdığı görülmektedir. Bu şarkılardaki içerik aracılığıyla Kaya'nın kendini "12 Eylül öncesi"nin politik mücadele zeminine bağladığı ve Ruhi Su dolayımıyla da kültürel/müzikal dünyasında ait kıldığı söylenebilir. Bu dolayımın müzisyenin yaşam öyküsü ile bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Kaya solla tanıştığı mekanın Malatya'da, ortaokul yıllarında çalıştığı plakçı dükkanı olduğunu ifade etmektedir. Kaya röportajlarında "Dükkana gelip "Merhaba arkadaş, Ruhi Su'nun plağı geldi mi?" diye soran, uzun saçlı, İspanyol paça pantolonlu "Sucular"ın solcular olduğunu bu dönemde öğrendiğini anlatmaktadır. Kaya sözlerine şöyle devam etmektedir: "Bu insanlar Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını çok seviyorlardı, gözlerinde hiç yalan ve riya yoktu. Hep şunu düşündüm: Neden abim Orhan Gencebay dinliyor ve neden bunlar

Ruhi Su dinliyor? Arasındaki farkı İstanbul'a gelince anladım." Kaya'nın "Sucular"la tanışmasının ardından sorduğu bu sorunun onun müzikal konumunu anlamak için anahtar niteliğinde olduğu ileri sürülebilir. Bu sorunun arabeskle politik müzik arasındaki mesafe üzerine düşünmenin başlangıcını oluşturduğu söylenebilir. Ahmet Kaya'nın kendi müzikal konumunu belirgintirmeye başladığı yıllarda da Ruhi Su bu kez bir fark tayin etmek üzere devreye girmektedir. Henüz albüm yapmamış olan müzisyen dayanışma geceleri ve konserlere katıldığı dönemde Boğaziçi Üniversitesi'nde bir konser sırasında Ruhi Su ise karşılaşmasını şöyle aktarmaktadır:

"Tam şarkıyı (Mahsus Mahal) söylerken birden kes kes, abartma dedi. Bağlamayı bu şekilde kullanamazsın dedi, at teper bağlama çalıyorsun, bağlama muhabbet sazıdır dedi. İnsanlara vermek istediğin şeyi insanlar alırlar, abartmana yani bağlamayı dövme gerek yok dedi. Fakat o galiba hırsımı anlayamadı benim."

Kaya 12 Eylül darbesinden sonra verdiği konserlerden ilkinde "Bağlama böyle de çalınır" adını vermiş ve kendi konumu ile politik müzikteki kurucu figür olarak kabul edilebilecek Ruhi Su arasındaki farkı tanımlamıştır.

Kaya'nın "bölünme" korkularının örgütlendiği bir dönemde "teröristlik" ve "bölücülük" çalkantıları içinde sürgüne gittiği düşünüldüğünde 80'lerde söylediği şarkılardaki politik tavır dikkat çekici hale gelmektedir. Şarkılarda görülen tarihsel göndermeler ve "yurtsever" imge belli bir dönemin ifadesi midir? Bu sorunun cevabı, müzisyenin röportajlarında, katıldığı televizyon programlarında söyledikleri ve konserlerindeki seslenişlerinde bulunabilmektedir. "Bu ülkeyi böldürmeye değil, birleştirmeye" soyunduklarını, bu ülkeyi sevmeyenin "namussuz ve namert" olduğunu, "bağımsız, demokratik bir Türkiye'nin dürüst yurttaşları olarak yaşamak"

istediğini mütemadi olarak dile getirmektedir.¹¹⁴ Kaya'nın bu politik yöneliminin, 1968'in ilk eylemi olan 6. Filo Protestosundan itibaren belirgin biçimde süren anti-emperyalist hatla ve Ruhi Su'nun *Demircioğlu Marşı*'ndaki Kurtuluş Savaşı göndermesinden, Urfa-Antep Savunmasına bu hattın müzikal aksi olabilecek geleneğe iliştiği söylenebilir.

1.2. MÜCADELE TECRÜBESİNİ ANIMSATAN ŞARKILAR

Kaya'nın geçmişle ilişki kurma biçimlerinden ikincisinin, kendi mücadele geçmişi içinden seslenen şarkılarla gerçekleştiği görülmektedir. Ahmet Kaya, ailesinin İstanbul'a göç edişinin ardından lise eğitimini yarım bırakarak tezgahçılık yapmaya başlamış ve bu dönemde iş yerinin önünden geçen seyyar müzik satıcılarının çaldığı şarkılardan etkilenişini anlatarak sol harekete katılımını aktarmaktadır. Tezgahta çalan “eşkiya dünyaya hükümdar olmaz” şarkısını dinleyip “ne güzel” dediğini anlatan Kaya birlikte çalıştığı arkadaşının yönlendirmesiyle Halk Bilimleri Derneği'ne gitmeye başlamıştır. Kaya bu dönemi şöyle anlatmaktadır: “Ve bir gün kalktığımda, sokağa çıktığımda, hiç unutmuyorum, otobüs durağına giderken, artık Avusturya İşçi Marşı'nı söylemeye başlamıştım. Saçlarımı kestirdim ilk önce, dedim ki ‘ulan Ahmet artık adam oluyorsun’” Kaya'nın sol harekete dahil olduğu bu süreci bir “(var)olma” olarak tanımlaması dikkat çekicidir.

Müzisyenin, mücadele tecrübesini dışavurduğu, *Bizim Hikayemiz* (Ağlama Bebeğim, 1986), *Kimdi Bunlar* (Şafak Türküsü, 1986), *An Gelir* (An Gelir 1986) ve *O Vahşi At* (Başım Belada, 1991) adlı şarkılar aracılığıyla geçmişi anımsana hallerine göz atılacaktır. “Dağlar ardında görünen güneş”e, uzakta da olsa görünen,

¹¹⁴ Ropörtlajlar için bkz: Uçurtmam Tellere Takıldı, 2010, Yönetmen: Ümit Kıvanç

güzel geleceğe gitmenin zorlu/ateşli yolu, o yoldaki umudun bir volkan gibi taşıdığı ve bu yolda tutulan dost elini anlatan eden *Bizim Hikayemiz*'de bir soru sorulur: “Ne oldu bizim güneşe neden doğmuyor? Uzun Uzak gecelerde sabah olmuyor?” Doğmayan güneş, yalnızca imlediği aydınlık, güvenlik ve sıcaklıktan yoksun kalmayı, yani “bugün” içinde bulunulan güvensiz karanlığı değil aynı zamanda bir olağanüstülüğün metaforu olarak kullanılmıştır. Soru, gecenin sabaha dönmemesinin taşıdığı olağanüstüğü, uzakta, dağların ardında da olsa geleceğinden emin olunan güzel günlerin menzilden çıkmasının yarattığı şaşkınlığı anlama çabası olarak okunabilir. Ayrıca, coşkun, umutlu hikayeyi bitiren, aydınlıkları karanlıkta boğan, “hedef”i uzaklaştıran değil, ortadan kaldıran kudretin de bir olağanüstülük, askeri darbe-sıkıyönetim-olağanüstü hal olduğu hatırlanmalıdır.

“Ne çıramız ne lambamız/Karanlık yollarda kaldık/Kor kor ateşlerde yandık/Çok uslandık, usanmadık” sözleriyle başlayan *Kimdi Bunlar*'da sorulan soru bir adım geriye gitmektedir: “Bir rüzgar gibi tarihten geçtiler, Neler görüp neleri getirdiler? Aç Kaldılar yine dilenmediler, Kimdi bunlar, kimdi bunlar, kimdi?” Şarkının devamında soru yinelenirken cevap da verilmektedir: “Kara perçemleri türküdür, Hiç değiller onlar insan gülüdür, Dediler ki düşünmenin günüdür” *Kimdi Bunlar*, 1985 yılında, sokaklardan, meydanlardan uzaklaştırılmış, sözü ve iddiası oldukça zayıflamış olan devrimcilerin “var olduğunu” ve “kıymetli –insan gülü” olduğunu dile getirme ihtiyacı içindedir. Varlığı görünür kılmaya çalışmak, “hiç” olmadığını hatırlatmak çabası Ahmet Kaya şarkılarında takip edilebilecek gerilimlerden biridir. Öyle ki “başkaldırıyorum hey, varım benim farkıma” sözlerinde olduğu gibi “başkaldırının” beklentisine dönüşebilmektedir. Can Kozanoğlu, Ahmet Kaya'nın derin bir dışlanmışlık ve yoksayılmışlık hissinin ifadesi

olduğunu belirterek, bu şarkıların etkisini şöyle tanımlamaktadır: “Kovalanıyorsun, kaçıyorsun, aranıyorsun, varolduğun kabul ediliyor, tehlikeli bulunuyorsun. Seni yok etmeye çalışıyorlar ama yok sayamıyorlar (2001: 61).”

Deneyimlenmiş, yakın geçmişi görünür kılmaya çalışan bu iki şarkıda da anlatımı güçlendirmek üzere retorik sorulara başvurulduğu görülmektedir. Cevap almak üzere değil bizzat kendi cevaplarını dile getirmek üzere kurulan ve Türk edebiyatında istifham olarak da adlandırılan bu retoriksel taktik, toplumsal hareketlerin aktivistlerinin özellikle kamusal konuşmalarda başvurduğu, böylelikle hitap ettikleri toplulukla diyalog kurmaya yöneldiği bir üslubun parçasıdır. Benzer biçimde, politik ve toplumsal gerçeklik algısını dönüştürmek, gerçekliğin başka bir yorumu ya da sonuçlarını görünür kılabilme üzere bir söylemsel hat kuran politik çevre ve kurumlar, ürettikleri iletişim araçlarının doğasına uyumlaştırdıkları retorik sorular yoluyla iknayı kolaylaştırmaya çalışmaktadır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi soru aslında seslenene ait değildir. Seslenen/konuşan cevabın sahibidir. Anlatıda soru sorma (istifham) yoluyla hayret, şaşırma ve nefret gibi duyguların güçlenmesi beklenmekte ve bu duyguların odağında drammatizasyon yatmaktadır.

Şarkının seslendirildiği yıllarda ve politik atmosferde “unutulmuş” bir yakın tarihi retorik sorularla hatırlatma çabasını toplumsal mücadelenin hafızasının canlandırılması beklentisine bir katkı olarak görmek gerekir. Geçmiş dolayısıyla geleceğe ilişkin bir projeksiyon geliştirebilmek, karşı-hegemonik bir politika için yaşamsal öneme sahiptir. Çünkü, burjuva kamusalının temel problemlerinden biri, bugünün zamanın geri kalanına, öteki zamanlara saldırısıdır (Hansen, 2004: 169). Bu saldırı tecrübe ufkunun zamana ilişkin dizilimini un ufak eder (Hansen, 2004: 169). Zaman matrisinin bu parçalanışı da karşı-hegemonik bir politikanın ön koşulu olan

kolektif bellek imkanını ortadan kaldırır (Hansen, 2004: 169). Örgütlenme, direnme ve yenilgi tecrübeleri nasıl anımsanıp, aktarılabilir; yaşamı, metalaştırılmış zaman topakları ve geriye kalan parçalar halinde bölen endüstriyel-kapitalist zamansallık rejimi altında, bireysel ve kolektif öğrenme devreleri birbiriyle nasıl etkileşime girebilir; insanlar gündelik hayatın, bireysel yaşam öyküsünün ve tarihin birbirini keyfi olarak kesen parametrelerini nasıl anlamlı kılabilirler? Bu sorular kolektif bellek imkanını genişletebilmek için sorulmakta ve yanıtını ararken anımsama yeteneğini içeren bir tecrübe ufkunun gerekliliği vurgulanmaktadır (Hansen, 2000: 169). Metalaşmaya direnmek ve geleceği tasarlayabilmek için vazgeçilmez olan kolektif bellek üretimi, “karşılıklı ilişkiler ve alakalar” içinde insani duyuların ve yeteneklerin gelişmesinde inat eden bir söylemin dolaşıma girmesiyle doğrudan bağlantılıdır (Özbek, 2004: 487). “Böylece tecrübe kavramı, bireysel ve kolektif olarak; geçmişle gelecek ilişkisi ve tecrübenin düşünümle bağlantısı içinde tanımlanır ve insanın üretici kapasitelerinin tümünün birden örgütlenmesini amaçlar (Özbek, 2004: 487-488).”¹¹⁵ Miriam Hansen ve Meral Özbek’in, Alexander Kluge

¹¹⁵ Burada merkezde duran tecrübe kavramı, Walter Benjamin’in *Erfahrung-Erlebnis* arasında yaptığı ayırım üzerine kurulmaktadır. Almanca’da *Erfahrung*, İngilizce *experience*’in taşıdığı olgusalçı yan anlamdan farklı olarak, kökü olan *fahren*’in hareketlilik seyahat etmek, etrafta dolanmak, seyrü sefer etmek manalarını da barındırarak hem zamana ilişkin bir boyut yani süre, alışkanlık, tekrar ve dönüş iması yapıyor, hem de tecrübe eden öznenin bir derece risk aldığını ima ediyor. Çünkü terimin Latince kökü olan *periri*, onu alttan alta tehlike anlamına gelen *peril*’e ve yok olmak anlamına gelen *perish*’e bağlıyor ve böylelikle *Erfahrung* daha nötr ve münferit bir oluş olan İngilizce *experience*’in içerdiği olay, macera anlamındaki *Erlebnis*’ten ayrılıyor (Hansen, 2004: 149). Miriam Hansen, Benjamin’de kavramın, bir yandan tecrübeler sahibi olma ve düşünümsellik; ilişkiler ve bağlantılar görebilme, gerçeklik ve fanteziyi el çabukluğuyla birbirine geçirebilme, geçmişi hatırlama ve başka bir geleceği tahayyül edebilme yeteneklerine dayandığını öte yandan tam da bu yeteneklerin, endüstrileşme, kentleşme ve modern tüketim kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanmasına ve dönüşümüne işaret ettiğini belirtmektedir (2004: 150). “Böylece diyalektik bir dönüşle empatik anlamıyla tecrübe, tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişimin etkilerini kaydedebilme ve bunlarla baş edebilme yeteneğini de içeren bir kavram” olarak ortaya çıkmıştır (2004: 150). Kültür kavramı geniş anlamıyla gündelik yaşam pratikleri, yapıp etmeler düzeyinde (yaşam tarzı), dar anlamıyla da, toplumsal tecrübenin ürünü olan anlam ve değerlerin üretildiği temsil düzeyinde (ifade biçimleri) ele alındığında ve kültürel olan, yaşam tarzında cisimleşmiş ya da gömülü olan ve toplumsal ifadeler düzeyinde ortaya çıkan anlamlandırma biçim ve pratiklerine işaret ettiğinde “tecrübe” dolayımlayıcı bir kavram olarak görülür (Özbek, 2004: 446). “Özne, nesnel yaşam bağlarını oluşturan toplumsal yapı, ilişki ve dolaylı biçimlerde öğrenerek tecrübe eder” anlamlandırır ve bu

ve Oscar Negt'in proleter kamusalılığı ve tecrübe ufku tartışmaları bağlamında yaptıkları belirlemeler Walter Benjamin'in tarih tezi ile düşünüldüğünde daha açıklayıcı hale gelmektedir. Benjamin'e göre bir inşa faaliyetinin nesnesi olan tarih, homojen ve boş bir zamanda değil, "şimdinin zamanı"nın doldurduğu bir zamanda yükselir (2012: 47). Bu, geçmişin ormanlarında avlanıp, güncel olanı yakalamak, yakaladıklarını tarihin sürekliliğinden koparıp "şimdinin zamanı"yla yüklü bir geçmiş haline getirmek anlamına gelir ve kuralları hâkim sınıfın koyduğu bir arenada gerçekleşir (Benjamin, 2012: 47). Ancak aynı hamle, tarihin geniş ufkunda diyalektik bir nitelik kazanabilir. Tarihin sürekliliğini parçalama bilinci, eylem anındaki devrimci sınıflara özgüdür ve devrimin anlamı budur (2012: 47). Benjamin, Marx'tan feyz alan bir tarihçinin her zaman göz önünde tuttuğu sınıf mücadelesinin kaba ve maddi şeyler için yapıldığını ancak bunlar olmadan incelmış ve manevi şeylerin de olmayacağını söylemektedir (2012: 40). Bu değerler, cesaret, umut, mizah, kurnazlık ve azimkarlıkta hayat bulur ve kökleri geçmişin derinliklerine uzanır. Hakim olanın her yeni zaferini yeni baştan sorgular ve tarihe bakarken bu değerlerin tarihin ufkunda yükselen güneşe uzanmak için gösterdiği çabayı görmek gerekir (2012: 41). Geçmişini tarihsel olarak kurmak "onu gerçekten olmuş olduğu gibi" tanımak değil, tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır (2012: 41). Bu, geleneği hakim sınıfın aleti durumuna düşmekten kurtarmak, onun hükmünden çekip almak anlamına gelecektir. İşte bu endişe, geçmişteki umut kıvılcıklarını alevlendirme ve

anlamlandırma mevcut toplumsal ilişkileri yeniden üreten ya da dönüştüren pratiğini edim ve eylemlerin de kaynağıdır (Özbek, 2004: 447). Böylece tecrübe, toplumsal yapı ve süreçler ile düşünce, duygu, edim ve eylemler arasındaki diyalektik ilişkiyi, karar, bu ilişkiyi dolaylılar. Maddi yapı ve koşulları yaşantılama süreci yani bireysel ve kolektif tecrübe, bedenselden, sözlü, yazılı ve görsel ve işitsel dek çeşitli doğal ve teknolojik dil biçimleri aracılığıyla kamusal düzeyde temsil edilir (Özbek, 2004: 447).

yetisine sahiptir. Benjamin'e göre böylece kurulan bugün kavramı, içinde Mesiyantik zaman kırıntılarının uçtuğu "şimdinin zamanı" olacaktır (49). Benjamin'in tarih kuramına göre, tıpkı Angelus Novusun, bugünün yıkıntıları üzerinde, gözleri geçmişe dönükken geleceğe doğru esen rüzgarla kanat çırpması gibi, geleceğin geçmişten dolaymlanarak inşa edilmesi, ezilenlerin tarihin sürekliliğini parçalayabilmeleri, geleneği hakim sınıflardan kurtarabilmeleri ve "Hüküm Günü"nü ele geçirebilmeleri için gerekli tarih anlayışıdır¹¹⁶.

Buradan bakıldığında, baskı, zor ve çıplak şiddetin yanında bir tarih okumasıyla da toplumsal muhalefetin potansiyellerinin yok edilmeye çalışıldığı, politik kamusalığın uzağına sürgün edildiği bir zamanda, gözünü geçmişin yıkıntılara çeviren, yıkıntıların altında kalanların hikayelerini anlatan, anımsatmayı deneyen sorular soran bir repertuarın önemi daha açık hale gelmektedir. "Olup bitenler"e ilişkin şarkılar söylemek tam da bu hatırlatma ve hakim anlamlandırmanın karşısında kendi hikayesini dile dökülebilmek bakımından değerlidir. *O Vahşi At* adlı şarkıyı böylesi bir çabanın, dönüp "olup bitenler"e bakmanın müzikli ifadesi olarak okumak mümkündür. Sözlerini Yusuf Hayaloğlu'nun yazdığı şarkı 1991 yılında yapılan Başım Belada albümünde yer almıştır. "Bizi güllerin iklimi tüketti/Toprağı yaran filize vurulduk/O vahşi beyaz at alıp başını gitti/Bir yaz yağmuru gibi unutulduk" dizeleri ile başlayan şarkı bir kolektif anlatı olarak düşünülebileceği gibi bir aşk hikayesi olarak da dinlenebilir. Bu yanıyla çifte anlamlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.¹¹⁷ "Sığ yanlarımız oldu ara sıra/El yordamıyla dalarken

¹¹⁶ Angelus Novus, ressam Paul Klee'nin (1879-1940) 1920 yılında çizdiği resimdir. 1921 yılında Walter Benjamin tarafından satın alınmıştır. 31.8x24.2 ölçülerindeki küçük resimdeki melek, Benjamin'in Tarih Kavramı Üzerine yazdıklarının IX. Kısımında, tarih tezini anlatmasına aracılık etmiştir.

¹¹⁷ Ahmet Kaya şarkılarında çifte anlamlılık üzerine bir tartışma 2.2.3. "Mecburen" Yoksunluk: Kenar mahalle şarkıları başlığı altında yürütülmeye çalışılmıştır.

hayata/Bir parça telaş bir parça ümittik/hiç yetişemedik o vahşi ata/O vahşi atla beraber/Ah şu içimizdekiler/Sanki sökülürcesine gitti gider/Bize bir gün çelişkisi yetti/Dudağı yoran söze kırıldık/O vahşi beyaz at tutuştu yelesinden/Kaldığı yerden başlanır mı artık” sözlerinde görüldüğü gibi aceleci ve kırılğan fakat ümitli bir “biz” kurulmaktadır. O yetişilemeyen vahşi at yelesinden tutuşmuş/yanmış ve telaş geride kalmıştır. Şarkıda dile gelen soru önemlidir: “Kaldığı yerden başlanır mı artık” devamı ise aşk ve ayrılık acısı ile kişisel olana bağlanmaktadır: “Hiç ayrılmayız derken bir ucundan/Aştı o yitirdiğimiz inan aşktı/Ben sana kıydım, sen bana gücendin/Ve durduramadık o vahşi atı/O vahşi atın ardından ah şu aramızdakiler/Hiç yaşanmamışçasına, hiç yaşanmamışçasına uçtu gider” Aşk yitirilmiş ve hikaye silinmiştir. Zamanı temsil ettiği düşünülebilecek olan “vahşi at” kontrol edilemez, yetişilemez biçimde geçip giderken geride kalan unutulmak olmuştur. Yitirilmiş “öteki”ye rağmen aşkı hatırlamak da unutulmaya itiraz etmek de hikayeyi “yaşanmış/gerçek” hale getirmektedir.

Mücadele geçmişini ve geride kalan umudu söze döken bu üç şarkıdan farklı olarak *An Gelir* (1986), geniş zaman içinden seslenmekle birlikte geçmişi bugüne taşımakta, “şimdi”ye getirmektedir. “An gelir paldır küldür yıkılır bulutlar/Gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet/O eski, o eski heyecan ölür/An gelir biter muhabbet/Şarkılar susar heves kalmaz/Şataraban ölür/Şarabın gazabından kork/Çünkü fena kırmızıdır/Kan tutar /tutan ölür/Sokaklar kuşatılmış/Karakollar taranır/Yağmurda bir militan ölür” sözleriyle başlayan şarkıda militanın öldüğü an hakikati de hayali de bitirmektedir. “An gelir/Ömrünün hırsızdır/Her ölen pişman ölür/Hep yanlış anlaşılmıştır/Hayalleri yasaklanmış/An gelir şimşek yalar/Masmavi dehşetiyle siyaset meydanını/Direkler çatırdar yalnızlıktan/Sehpada Pir Sultan

ölür/Son umut kırılmıştır/Kaf Dağı'nın ardındaki/Ne selam artık ne sabah/Kimseler bilmez neredeler/Namlı masal sevdalıları/Evvel zaman içinde kalbur saman ölür/Kubbelerde uğuldar Baki/Çeşmelerden akar Sinan/an gelir/-la ilahe illallah-/Kanuni Süleyman ölür/Görünmez bir mezarlıktır zaman/Şairler dolaşır saf saf/Tenhalarında şiir söyleyerek/Kim duysa/Korkudan ölür/-tahrip gücü yüksek-saatli bir bombadır patlar/an gelir Attila İlhan ölür” sözlerinde görüldüğü gibi kuşatılmış sokaklara yağmurla ölümü getiren fırtına, masalı (kalbur saman), padişahı (Kanuni Süleyman), masalın anlatıcısını (şair/Atilla İlhan) ve anlatıldığı muhabbeti (şataraban) öldürür. Dinleyicilerin –namlı masal sevdalılarının- bilinmezliğe gittikleri an ise Pir Sultan’ın sehpada ölümüdür. *Pir Sultan Abdal’dan Bugüne: Türkülerle Geleneğe Bağlanan Direniş* başlığında da tartışılmaya çalışıldığı gibi Pir Sultan Abdal deyişleri politik müzik repertuarında önemli bir yer tutarken, kendisi de, atfedilen yaşam öyküsü ile toplumsal mücadelenin söyleminde sembolik bir değer kazanarak ölüme meydan okuma ya da direnerek ölümsüzleşme metaforu haline gelmiştir.¹¹⁸ Geçmişle ilişkilenen şarkılar tartışılırken de ele alınmış olan *Anka Kuşu* şarkısından farklı olarak, Pir Sultan’ın ölmesi ile Kaf Dağının ardındaki umut olan ve ölüp dirilmeyi imleyen bir metafor olarak küllerinden doğan Anka Kuşu’nun ölümü aynı sonu sembolize etmektedir. Masal ile gerçeğin, hakikatle mitik olanın, geçmişle bugünün aynı anda ölümü; tarihten gelen bir fantezi teması olarak Pir Sultan, ona mitolojiden seçilen sembolik karşılık olan Anka Kuşu, bugünün hakikati olan militanın öldüğü “an”da gerçekleşir. Heyecanı öldürüp muhabbeti bitiren, şarkıları susturan, hevesi tüketen an/ölüm pişmanlıkla, yalnızlıkla, anlamsızlıkla, yasaklılıkla gelir. Ölüm burada direnme ve kahramanlık anlatısında bir an değil,

¹¹⁸ Ahmet Kaya, 2005 yılında ağırlıklı olarak Pir Sultan Abdal deyişlerini içeren bir türkü albümü de yapmıştır.

“son”dur. “Şimdinin zamanı”nın geçmiş üzerinde hükmünü ilan etmesi, ölümün “an” içinde donmasıyla, sonsuzlaşıp dirilme umudunu yok etmesiyle gerçekleşmiş olmaktadır.

2. “BUGÜN”ÜN HAKİKATİNİN EZGİSİ

2.1. “ŞİMDİ”YE KAYDEDİLEN ZULMÜN SESİ

Militanı ve militanla birlikte sonsuz umudu, “ölümsüz” olanı öldüren “an”ı dolduran, “şimdinin zamanı”nda hükmünü sürdüren hakikati dile getirme yolları bugünün nasıl kavrandığını görmemizi sağlayacaktır. *An Gelir* şarkısında olduğu gibi geçmişin taşındığı “an” olarak şimdi, şarkıların hangi toplumsal koşullar içinde söylendiğini görebilmemizi mümkün kılmaktadır. Geçmiş anılamlandırma ve geleceğe ilişkin tasavvurda bulunma “şimdi”de gerçekleşir. Bu nedenle de “şimdi” ile kurulan ilişki paradoksal bir niteliğe sahiptir. Şimdi, geçmişten kopan ya da geleceğe uzanışı engelleyen bir andır; nostaljik bakış için Şimdi güzel olan her şeyin gömüldüğü bir mezar, ütopyik bakış için ise güzel olan her şey adına gömülmesi gereken bir ölüdür (Argın, 2000: 196). İnsan yüzünü ister geleceğe ister geçmişe dönsün, Şimdi’de yaşar (Argın, 2000: 196). Şimdi “gerçek”in ve “olan”ın alanıdır ve ütopya ile nostalji yani arzu ve özlem Şimdiye bazen katlanabilmenin bazen de direnebilmenin insani araçları olarak devreye girer (Argın, 2000: 198). “Olan”ın alanı Şimdi’de ütopya ve nostalji bir muhalefet formu haline geldiğinde, geçmiş ve gelecek “olması” gerekenin mekanı olarak tasavvur edilir. Şimdi ise, geçmiş “olmuş”un, geleceği de “olacak olan”ın alanı olarak dondurmaya, ele geçirmeye çalışır. Artık geçmiş, gelecek ve şimdi kavga halindedir (Argın, 2000: 198). Bu nedenle de içinde bulunulan “an”ın barındırdığı toplumsal koşulları anlamak,

“geçmiş”i ele geçirerek kolektif belleği parçalayan ve geleceğe ilişkin tasavvuru biçimlendirmeye çalışan “şimdinin zamanı”nı dolduran gerçeği açığa çıkarmak anlamına gelecektir.

2.1.1. İdam Mahkumundan Mektuplar: Sıkıştırılmışlığın Şarkıları

Şükrü Argın, 12 Eylül sonrasını, Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı romanı ile bağlantılandırarak tartışmaktadır. Solcuların 12 Eylül’den sonra yaşadıkları ile romanın baş kişisi Gregor Samsa’nın böceğe dönüştükten sonra yaşadıkları arasında benzerlik kuran Argın’a göre hikayedeki atmosferi Kafkaesk kılan şey bir “hakikat rejimi”nden başka bir “hakikat rejimi”ne geçiş değildir (2008: 54). Eğer böyle olsaydı bu anlaşılabilir, anlatılabilir bir durum olurdu oysa Kafka öyküsünde, paralel olarak nitelenebilecek evrenler arasındaki temassızlığa dokunmak istemiş gibidir. Bu, Samsa’nın artık bir böcek olduğunu kabullenen, dolayısıyla onun iyiliği için odasına çekidüzen vermeye, ona rahatça hareket edebileceği bir mekan açmaya çalışan aile üyeleri ile onun insan olduğunu unutamayan, dolayısıyla ona bir böcekmiş gibi davranmanın onu üzeceğini düşünen aile üyeleri arasındaki gerilimdir (2008: 54). “İki paralel evren”, iki farklı “hakikat rejimi” arasındaki anaforda “İyilik” “Adalet”, “Hakkaniyet”, “Bilinç”, “Hafıza”, “Kardeşlik”, “Dayanışma” ve buna benzer bir yığın başka temel kavram muazzam bir transformasyona uğramıştır (2008: 54). 12 Eylül’den söz ederken “acı”dan, “hareketsizlik”ten, “ağırlık”tan söz edilmesinin nedeni, 12 Eylül’ü alaşağı edemese de anlaşılabilmesine ve hazmedilebilmesine engel olan farklı hakikat rejimleri altında yaşanmaya

başlanmasıdır. Bu “yarılma” 12 Eylül zulmünün mümkün kıldığı değil, tersine 12 Eylül zulmünü mümkün kılan durumdur (2008: 54).¹¹⁹

ANAP’ın iktisadı ve politikasının, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırdığını; bir yandan merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; diğer yandan 80’lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan çok daha merkezsiz çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması yarattığını söyleyen Nurdan Gürbilek de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlamak için benzer bir yarılmaya işaret etmektedir. ‘80’ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemken diğer yandan ilk bakışta kendini kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturucu, kışkırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardır. Bu stratejiler (tıpkı Gregor Samsa’nın kendini içinde bulduğu hakikat rejimleri gibi) 80’ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almamıştır¹²⁰. Birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler

¹¹⁹ Nurdan Gürbilek, Kafkaesk düşünme tarzını güçlü kılan şeyin “mecazsızlık” olduğunu ifade etmektedir (2010: 39). Bu mecazsızlıkta, mecazi olan her şeyin geçerli olduğunda ne olacağını araştırma isteği sezilmektedir (2010: 39). Bunun anlamı, mecazi dilin bir yandan anlatıp diğer yandan örttüğü şiddeti apaçık gösterme isteğidir. Gürbilek’e göre bu üslupta bir “örtüsüzlük” vardır. Bu şarkıları kümelemek için kullanılan “sıkıştırılmışlık” halinin de böylesi bir mecazsızlık ile kullanıldığı, şarkılarda hikaye edilen kapatılmışlık, sıkışmışlık halinin 12 Eylül’ün ardından dolaşıma giren ve uygulanan şiddetin üstünü örten şalı araladığı ifade edilebilir.

¹²⁰ Argın’ın hakikat rejimi, Gürbilek’in iktidar teknikleri ve bir iktidar tekniği olarak söyleme kışkırtma kavramlarının Michel Foucault’un iktidar analizinden çekildiği belirtilmelidir. Foucault, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunabilme olarak tanımladığı iktidarın nasıl temsil edildiğine değil, nasıl işlediğine bakabilmek için yalnızca yasa, kural, hükümler, vekalet, yasak aracılığıyla anlamaya çalışmaktan vazgeçmek gerektiğini ifade etmektedir (2014: 144). İktidarı pozitif mekanizmaları içinde analiz etmeyi denemek gerekir (2014: 144). Burada ilk adım bir değil birden çok iktidarın var olduğunu kabul etmektir: İktidarın yerel, bölgesel biçimleri, bölgesel biçimleri, bunların kendi işleyiş kipleri, yöntemleri ve teknikleri vardır (2014: 145). “Bir toplum, bir iktidarın, sadece tek bir iktidarın uygulandığı üniter bir gövde değildir, bir toplum gerçekte, farklı ama yine de spesifiklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir (2014: 145).” İkinci olarak ise bu iktidarlara, sadece temel bir tür merkezi iktidarın türevi değildir. Foucault’nun iktidar analizindeki üçüncü adım, iktidarın ilk işlevinin yasaklamak ve engellemek olmadığını görmektir. “yerel ve bölgesel iktidarların ilk, asıl ve sürekli işlevi, gerçekte, bir verimliliğin bir yeteneğin üreticileri, bir ürünün üreticileri olmaktır (2014: 145). İç içe geçmiş halkalar biçimde betimlenebilecek iktidarın bu adımında üretilenler arasında “hakikat” de bulunmaktadır.

olarak sürdürmüşler, ilkinin bastırıldığını ikincisi kışkırtmış, dönüştürüp içermeye çalışmış, ikincisinin kışkırttığını ilki bastırmaya çalışmıştır (2014: 13). Yarılmanın bir yanında, “kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye” vardır (2014: 26). Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80’lerin basını bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimi doğurmayı başarırken bu görüntünün bittiği yerde ikinci bir Türkiye başlamaktadır: “Bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan bir Türkiye (2014: 27).”

Ahmet Kaya şarkılarını “devletin yasaklayıcı söylemiyle, daha modern, daha özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem”in çakıştığı bu yıllarda söylemeye başlamıştır. 12 Eylül Darbesi öncesinde başlamış olan müzik çalışmaları 1985 yılında yaptığı *Ağlama Bebeğim* adlı ilk albümü ile profesyonel bir nitelik kazanmıştır. 1980’lerin ikinci yarısında, darbe döneminde tutuklanan devrimcilerin bir kısmı hala cezaevlerindedir, cezaevi koşulları kimi zaman kısmi iyileştirmeleri kimi zaman artan baskıları içermekte ancak bu durum politik bir tartışmaya dönüşmemektedir.¹²¹ Ahmet Kaya şarkılarının anılan yarılmada bastırılan sözü, dışlanan, menzil dışı bırakılan hakikati anlatmanın yollarını arayan metinler olarak

¹²¹ “12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbenin ardından siyasi parti, dernek ve sendikaların kapatılması, anayasanın ortadan kaldırılması, toplum üzerindeki baskıcı-otoriter uygulamaların yoğunlaşması ve gözaltında ve cezaevlerinde işkence ve kötü muamelelerin had safhaya ulaşması nedeniyle oluşan ağır tahribatın giderilmesine ve toplumun duyarlı olmasına katkıda bulunmak fikri ile harekete geçmiş” olan, tutuklu-hükümlü yakınları, yazar-gazeteci, hekim, hukukçu, mimar, mühendis ve akademisyenlerin yer aldığı çeşitli meslek gruplarından doksanseviz insan hakları savunucusu tarafından örgütlenen İnsan Hakları Derneği’nin (İHD) kurulabilmesi için 1986 yılını beklemek gerekmiştir. İHD, 1987 yılında Birleşmiş Milletler Minimum Standart Kurallarını Türkçe’ye çevirerek cezaevleri üzerine raporlar hazırlamıştır. Gözaltında ve cezaevlerinde işkenceye dair raporlar yayınlayan dernek, işkence görenlerin tedavisi ve konu üzerine dökümantasyon faaliyetlerinin sürdürülmesi için Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nı kurmuştur. Bu konudaki ayrıntılı bilgiler için bkz: Kuruluşundan Bugüne İHD-15. Yıl Kitapçığı (1996), 12 Eylül Kurultayına Giderken (1991) (elektronik erişim için: www.ihd.org.tr).

okumak mümkündür. Bu metinler, şarkıların bir anlatı olarak taşıdığı nitelikler nedeniyle duygudaşlık yaratmaya eğilimli, ikna yerine özdeşlik kurma çabası etrafında gelişen bir retoriksel ortam olarak değerlendirilebilir. Retorik doğası gereği protest şarkı sözleri kavramsal bir sınama için polemik yaratmaktansa duygusal tepkileri aydınlatacak bir ifade yaratmaya çalışırlar (Kizer, 1983: 5). Elizabeth Kizer, Aristoteles'in ayırımına başvurarak, bir retorik olarak protest şarkıları sözlerinde yoğun bir "logos" kullanımı olmadığını, protest şarkıların *ethos* ve *pathos*'un artistik kanıtları olduğunu belirtmektedir (1983: 4)¹²². Şarkı sözlerindeki "logic" genellikle, yazarın bir olgu/hakikat karşısındaki tutumunun ya da müzikal ifadeye eşlik eden söylemsel mesajın dürüst kabul edilmesidir (1983: 5). Şarkı sözleri, yazarların doğrudan entelektüel bir işlemi ya da bir mesele hakkındaki temel fikri söylemezler, fikrin kendisi duygulara hitap edecek şekilde tasarlanır (1983: 5). Bu nedenle de dramatik anlatılar olan şarkıların, toplumsal hareketlerin retoriksel stratejisinin duygulanımsal boyutunun kurucu unsurları olarak "*pathos*"unu oluşturduğunu ileri sürmek mümkündür.

Bu şarkıların 1980'lerde "farklı hakikat rejimleri" ya da iki strateji olarak adlandırılan yarılmanın her iki kıyısında da yer al(a)mayan, bir tür ara bölgede yaşayan insanlar adına konuştuğu söylenebilir. Her ikisinin de dışındadır çünkü kendi hakikat rejimlerinden koparılmış, söylem evrenleri parçalanmış halde

¹²² Aristoteles, retorik kararlar vermeyi etkilemek için var olması nedeniyle, konuşmanın iknayı kolaylaştıracak, etkileyecek unsurlarını sıralar. Dinleyicileri inandırmak için kanıtları en iyi şekilde sıralamak, herkesçe kabul görecektir şekilde apaçık ortaya koymak, inanılır kılmaya çalışmak gerekir ve bu konuşmanın "*logos*"udur (1998: 97). Ancak aynı zamanda kendi karakterinin de doğru olarak görünmesini sağlamalıdır ki bu da konuşmanın *ethos*'udur. Gerek politik söylevde gerekse adli söylevde kendi karakterinin doğru olarak görünmesi ve dinleyicilere karşı dürüst duygular taşıdığı düşünülmesinin yanında karar vericilerin dinleyiciler olması nedeniyle dinleyicilerin kendilerinin de doğru bir düşünce tarzı içinde olması gerekir (1998: 97). Dinleyicilerin düşünce tarzı ve duygu durumunu etkilemek yani konuşmanın *pathos*'u önemlidir çünkü "insanlar dostça ve hoşgörülü duygular taşıdıklarında bir tür(lü) düşünürler, öfke ve düşmanlık duyguları taşıdıklarındaysa tamamen farklı ya da aynı şeyi farklı bir yoğunlukta düşünürler (1998: 97)."

kapatılmışlar; susturulan, engellenen, kurulamayan sözün gösterileni haline gelmişlerdir. Diğer yandan etraflarındaki duvarlar 80'lerin “yeni” iktidar mekanizmalarına eklemlenmelerine, uyumlanmalarına ya da ona direnmelerine barikat oluşturmakta, karşılaşmanın dışında tutmaktadır. Bu nedenle, cezaevindekilerin “dün”den “şimdi”ye geçemeyen, geçmiş ve bugün arasında, bir çeşit zaman dışılıkta hapsoldüğü söylenebilir. Gürbilek ve Arğın 80'ler için birbiriyle teması olmayan iktidar teknikleri saptamaktadır. Kaya'nın şarkılarında bu tekniklerin kapladıkları alana sığamayan bir tür “yersizlik” göze çarpmaktadır. “Yersizlik”ten kasıt şarkılarda belirgin biçimde görülen salınmadır. Parçalanmış hakikat (dünde kalan geleceğe olan inanç) ile içinde bulunulan hal arasındaki salınmanın yarattığı karşıt duygulanımlar şarkıların *pathosunu* oluşturmaktadır.

Şarkılarda, bu salınımın yarattığı çatışmalı hislerin biraradalığı göze çarpmaktadır. “Birileri ona ölmedin diyordu, ölümün yanında hüznle gülüyordu”, “Dert etme iyiyim ben, ara sıra mahşer ara sıra yaşama hırsı”, “Şimdi bir yeni sevda mı olur?, kimsenin kapını çalmadığı bir inziva mı?”, “Sevmek diye bir şey varmış, sevmek diye bir şey yokmuş”, “Sağ yanımda bir sızı var, sol yanımda dağlar duman”, “Gülmüşem, ağlamışam, bir tuhaflık olmuş, olmuş dünyanın hali”, “Bir yanımızda ölüm bir yanımızda yar sevdiğim”, sözleri de karşıt, çatışmalı ya da çelişkili hislerin yan yanlığını göstermektedir¹²³. Son olarak bizzat bu çatışma halini anlatan şarkılardan söz etmek gerekir. *Hani Benim Gençliğim* şarkısında “bu ne yaman çelişki anne” diye soran Kaya, “Öyle bir yerdeyim ki/Ne karanfil Ne Kurbağa/Öyle

¹²³Ancak Türk Edebiyatındaki adıyla tezat yalnızca sözcüklerin anlamlarındaki karşıtlığın yan yana gelmesiyle yapılan bir söz oyunu değildir. Karşıt anlamların birlikte kullanımı birbirlerine karşıt hislerin yanyanalığını açığa çıkaran bir etkiye sahiptir. Aynı duruma/şeye iki farklı açıdan bakabilme ve bu farklı açıları aynı noktada/anda birleştirebilme anlamına da gelir ve anlatı içindeki iki farklı/karşıt durumdan biri gerçek diğeri eğretileme olarak kullanılabilir. Böylelikle dramatisasyondaki çatışma unsuru da güçlenmiş olur.

bir yerdeyim ki/Bir yanım mavi yosun çalkalanır sularda/Dostum dostum güzel dostum/Bu ne beter çizgidir bu/bu ne çıldırtan denge/Yaprak döker bir yanımız/Bir yanımız bahar bahçe/Öyle bir yerdeyim ki/Bir yanım çığlık çığığa” sözleriyle bu bölümde belirginleştirilmeye çalışılan salınma halini müziklemiştir.

Bu salınmanın kristalize olduğu iki örnek ise *Şafak Türküsü* ile *Beni Tarihle Yargıla* adlı şarkılardır. Her iki şarkı da idamının infazını bekleyen tutsağın yazdığı mektuptur. Mektuplar, her dakikasını öldürüleceği anı bekleyerek yaşayan tutsağın, yaşamla ölüm, umutla vazgeçiş, coşku ve keder arasında seyreden gerilimini hikaye etmektedir. Konuşanın/tutsağın yaşam hikayesini konu edinmesi nedeniyle “öyküsel rasyonalite”nin işlediği, işlemselliğe, ikna çabasına dayalı bir müzakere yerinde, betimleyici yönü öne çıkan, özdeşleşme çağrısının yapıldığı şarkılardır.

Nevzat Çelik şiirinin bestesi olan ve Kaya'nın müzikal kariyerinde bir dönüm noktası sayılan *Şafak Türküsü*, idamını bekleyen devrimcinin annesiyle vedalaştığı mektubudur. *Şafak Türküsü*, devrimcinin kendini toplumsal mücadelenin mitlerine bağladığı bir girişle başlamaktadır: “Beni burada arama/Arama anne/Kapıda adımı sorma/Saçlarına yıldız düşmüş/Koparma anne ağlama/Kaç zamandır yüzüm tıraşlı/Gözlerim şafak bekledim/Uzarken ellerim kulağım kırışte/Ölümü özledim anne/Yaşamak isterken delice/Ah... verebilseydim keşke/Yüreği avucunda koşan her bir anneye/Tepeden tırnağa oğla/Ve kıza kesmiş bir ülkeyi armağan/Düşlerimle sınırsız diretmişliğimle genç/Şaşkınlığımla çocuk devrederken sırdaşıma/Usulca açılıverdi yanağında tomurcuk/Pir Sultanı düşün anne, Şeyh Bedrettin'i, Börklüce'yi/İnsanları düşün anne/Düşün ki yüreğin sallansın/Düşün ki o an güneşli güzel günlere inanan/Mutlu bir yusufçuk havalansın.” Geleceğe olan inanç ancak geçmişten süzulebilmektedir. “Yüreği sallayacak” “güneşli güzel günlere inanan

mutlu bir yusufluğu havalandırarak” olan Pir Sultan’ı, Şeyh Bedrettin’i Börklüce’yi, Torlak Kemal’i düşünmektir. Devamında ise yaşamının sonuna geldiği anda kendi geçmişini anımsamaktadır. Ölmek üzere olduğu anda, öptüğü kızları, baba olamayacağını hatırlarken artık yapamayacağı şeyleri sıralamaktadır. Bir çiçeği düşünürken ürpermek, gülmek, umud etmek, özlemek ya da “mektup beklemek gözleri yatırıp iraklara”, “duvarları kanatırcasına” tırnağıyla, “şaşkın, umutlu şiirler” yazmak, yoktur. “Üstüne üstüne gelen sabah”, “sabah” a metaforik olarak yüklenen yeni başlangıç ve aydınlık anlamının aksine ölüm anını getirecektir. Tarihe bağlanan bir girişle başlayan şarkı, sonunda annesine “bir sabah” yaşlılarının getireceği çiçekler içinde bir ülkenin muştusu ile bitmektedir. Sabah, anonim kimlikler ve “ülke” için umudun, değişimin zamanı olurken, hücrenin içinde akan öz yaşam için infaz anını imlemektedir. Aynı anda, ölüm beklentisini ve yeni başlangıç umudunu imleyen bir metafor olarak kullanılan “sabah” ın taşıdığı karşıt anlam yükü kolektif olana dair inançla kişisel olan arasındaki gerilimi de açığa çıkarmaktadır. “Her kavgada ölen benim, Bayrak tutan, çarpışan. Her kadın toprağı tırnaklayarak doğurur beni... özlem benim, kavga benim, aşk benim...” sözleriyle kendini anonimleştirerek şarkıyı/yaşam öyküsünü bitirmektedir. Şarkıda, toplumsal mücadeleye ve kolektif olana ait olan ile kişisel olan aynı anda varolmakta idama rağmen direnmenin dile getirilmesiyle açığa çıkan umut ve inanç ile traş olan, şiir yazan, gözlerini tavana “çakıp” hayal kuran kısacası ete kemiğe bürünmüş bir oğul olarak ölümle karşılaşacağı anın gerilimi, yaşamının “ağrı” haline gelmesinin kederi birlikte dile gelmektedir.

Başkaldırıyorum albümünde yer alan *Beni Tarihle Yargıla* adlı şarkı da bir idam mahkumunun veda mektubudur. *Beni Tarihle Yargıla*, daha önce de değinilen

görünür kılma çabasını içeren “titrek bir mum alevinin havaya bıraktığı bulanık bir is, Ve göz gözü görmez bir sis değildik biz” sözleriyle başlamakta ve bilimle, felsefeyle anlaşılıp, tarihle yargılanmayı talep etmektedir. Devrimcilerin iddialarını söylem evreninden dışlama, sözünü geçersiz, yok hükmünde sayma ve 12 Eylül öncesindeki toplumsal mücadeleyi daha önce de değinildiği gibi bir siyasi cinayetler ortamı olarak kriminalize edip mahkum etmenin “zaman”ında, bilim, felsefe ve tarihi göreve çağırarak, içinde bulunduğu ideolojik konum alışın giydiği hüküm karşısında adalet talep etmek anlamına gelmektedir. Sevgili yerine koynuna idamlar alıp, idamlarla yatan tutsak yine de sabırla bekleyişini sürdürmektedir: “Ve sonra sabırla beklerim, Bulutları çekersiniz üstümden, Suçsuzluğumun yargılayıcılarını yargılıyorsunuz”. Adalet talebi sürmekte, hem bilim-felsefe ve tarih aracılığıyla kolektif gövde için hem de boynuna yağlı ilmek takılmış mahpus kendi için yargılama beklemektedir. “Suçsuzluğunu yargılayanların yargılandığı” o güzel, güneşli ve çiçekli günler gelecektir. Payına düşen “mahpus”, “sus” ve “yağlı ilmek”e rağmen, umudu ve inancı da sürdürmektedir. Fakat bu umut, hücreindeki yalnızlığı ve “biraz sonra asmaya götürecekler”i gerçeğini değiştirmez. Hücresinin içinde yalnız bir beden haline gelmiş, düşleri, arzuları, umudu ve yalnızlığıyla baş başa kalmıştır. Bir militan olarak, bildirilerinin ve seslerinin yankılandığı şehirler, dağlarında yürüdüğü toprak, yalınayak eylem adımlarıyla geçtiği nehirler, kavgasını bıraktığı dostlar, mutluluğu için dövüştüğü insanlar, asfalt yol boyu dizilmiş fabrikalar, ve işçiler ve köylüler, ülkesi, bütün dünya halkları”na hoşça kal der. Ancak vedalaştığı yalnızca içinden koparılıp sonlandırılan mücadelesi değildir. Aynı zamanda mücadelesini “parka”, kazak ve eldiven ile üzerine taşıdığı bedeniyle de vedalaşır. Karşı karşıya olduğu baskı “bıyık bırakmayı” dahi yasaklayan, tıraşından soluk alışına bedene

yönelmiştir. Kendi bedeninin bir parçası olduğu, dört mevsim, yedi kıta, mavi gök, doğa, sonsuz uzay, yıldızlar, yedi bölge, dört deniz, yedi iklim, altmış yedi şehir, deniz kıyıları ve dünya ile de çocuklar, üniversiteliler, genç kızlar, senfoniler, oyun havaları, sevda türküleri ve şiirler, okullar, mahalleler, köprüler, tren yolları ile etrafından akan hayatla da vedalaşır. Ölüme, mücadele içinde anonimleşmiş bir militan değil, sevdikleri, anne, baba, kardeşi ile vedalaşan, ağız tatları olan –sıcak çorbam, çayım, sigaram- ve tıpkı kalemi ve saati gibi gündelik yaşamın parçası haline gelen havalandırma-banyo-kelepçe sırasını dostlarına bırakan bir gerçek kişiye, “yaşayan insan”a dönüşmüştür. *Şafak Türküsü*'nde olduğu gibi yine annesine seslenen, gözü uyku tutmadığında annesinden süt isteyen bir “oğul” haline gelmiştir.

“Yaşayan insan”, oğul, sevgili, dost, kardeş olduğunda soyutlama düzeyinde bir politik tavır ve çağrı yerine toplumsal mücadele de yaşam öyküleri içinden geçen bir gündelik pratik haline gelmektedir. Sıkıyönetim mahkemelerinde açılan iki yüzbin davada yargılanan iki yüz otuz bin kişi içinden tutuklanan binlercesi, parkası, kazağı, banyo sırası, çayı, sigarası, öptüğü kızlar ve hasretleriyle ete kemiğe bürünmekte; idam cezası verilen beş yüz on yedi kişinin, yani ölümü beklerken dünyanın geri kalanıyla vedalaşan oğul, sevgili, kardeş ya da dostun boynuna asılan “yaşamak ağrısı” sözcüklere dökülmektedir. Bu görünürlüğü sağlayan, veda mektubunu yazan idam mahkumlarının, ya da birer retoriksel ortam (*medium*) olarak ele alınan bu şarkıların hatiplerinin, politik konuşmanın ikna ediciliğini sağlayan temel unsurlardan biri olarak, konuşanın kendini görünür kılması, duygularını ve karakterini ortaya koyması yani konuşmanın “*ethos*”udur. Müzisyenin, protest şarkı sözlerinde ifade ettiği şikayetin geçerlilik kazanması, kendisinin itibar elde etmesi, dinleyicinin akıl, ahlaki karakter (paylaşılan değerler) ve iyi niyetinden kaynaklanan

bir güven duymasına yani *ethos*'a bağlıdır (Kizer, 1983: 5). Konuşmacının kendisini dinleyenlere açmasının, kendini ve dünyasını diğerlerinin önünde sergilemesinin, benliği ile diğerleri arasında eşit bir ilişki kurmasının aracı ve ortak anlamlar üretmenin ve yaşamı birlikte dönüştürmenin yolu olarak girişilen sembolik bir eylem olarak retoriğe davet etmenin ve bu davete cevap vermenin temel koşullarından biri olan *ethos* (Özdemir, 2012: 59), bu şarkılarda öyküleyici rasyonalite içinden geçerek, politik söylevin anonim kişisini, ortaklık, duygudaşlık kurma çağrısında bulunan yaşayan insana dönüştürmüştür.

Şarkılarda, kendini kurmaya dair anlatının belirgin eğilimini annesini arayan çocuğun sesinde bulmak mümkündür. *Şafak Türküsü*'ndeki anneye sesleniş ve *Beni Tarihle Yargıla*'daki anneye veda, Ahmet Kaya şarkılarındaki “oğul”un sesinin iki örneğidir. Ancak şarkıda, seslendirenin “*ethos*”undan söz ederken “oğul”un sesinin gürlüğüne altı çizilmelidir. Sözleri Nevzat Çelik'e müziği Kaya'ya ait olan *Neyleyim*'de oğul anneden izin ister: “Canım benim güzel annem/Bir solukluk izin ver/Analık hakkınla bağlama beni/Aşk dedim, sevda dedim, umut dedim, kavga dedim/Elimde gençliğim vardı/Onu verdim neyleyim”. *Hani Benim Gençliğim* ve *Niye Böyle Anne*'de soruların cevabı anneden beklenir. Yusuf Hayaloğlu'nun sözlerini yazdığı *Hani Benim Gençliğim*'de yitirilen çocukluk ve geride kalan gençliğini bulmak için anne yardımı çağrılmaktadır: “Penceresiz kaldım anne/Uçurtmam tellere takıldı/Hani Benim Gençliğim nerde/Bu ne yaman çelişki anne/Kurtlar sofrasına düştüm/Hani benim gençliğim nerde” Çelişkinin aşılması ve ateşin sönmemesinin çaresi de yine annededir. Tıpkı *Beni Tarihle Yargıla*'da süt isteyen oğul gibi burada da mahpustaki oğul anneden yangını söndürecek suyu ister: “Yağmurları biriktir anne/Çağ yangınına tutuştum/Hani benim gençliğim nerde”.

Niye Böyle Anne'de ise kederden çıkışı sağlayacak ışık anneden beklenmektedir: “Yüzüne baktığımda neden yüzü gülmüyor/Öyle çok yalnızım ki/Sıgıyıyorum geceye/Ay bile kararmış, hüzün çökmüş geceye/Niye böyle anne/Niye başım dönüyor/Niye böyle anne/Niye içim geçiyor” *Kaçak ve Anne*'de ise doyuran ve sağaltan anneye kavuşma dile gelmektedir: “Uçtum ateş üstüne, dağlansın diye sızım/Sorma halim ne olur, açım sigarasızım/Uyuyor musun anne, ben geldim vefasızın” Türkülerle vuruşup, sazı kanla beslenen, her şarkısı suç olan kaçak dinginliği ve sağalmayı anne dizinde bulmaktadır: “”Bir rüzgarın önünde, kaçığım kuralsızım/Duyuyor musun anne, yalnızım çok yalnızım/Ah dağılsam dizine, uyusam doymaksızın/Sabah olmasa gece, kaçmasam, dermansızım” Şarkı anneden uzaklaşmayı yargılayan sözlerle bitmektedir: “Sür beni gül yüzüne ki sende kalsın sızım/Ağlıyor musun anne, gidiyor hayırsızın” Bir Anka Kuşu'nda ölüm anında annesine seslenirken, anneye –bir anka kuşu gibi- yeniden doğacağını da müjdeler: “Yüzlerce soğuk namlu üzerime çevrildi/Yüzlerce demir tetik aynı anda gerildi/Anne beni söğüdün gölgesinde vurdular/Öpmeye kıyamadığın oğlun yere serildi/Üşüştü birer birer çakallar üzerime/üşüştü bir yandan göğsüme ciğerime/Anne beni leş gibi yiyip talan ettiler/Teşhis edilmek için savurdular önüne” sözlerinde de görüldüğü gibi oğlu tanıyacak -teşhis edecek-, “leş” olmaktan kurtarıp kimliğini tespit edecek, adlandıracak olan annedir. Bir Anka Kuşu'nun tersine Dardayım'da “henüz” ölmemiş olduğunu müjdeler anneye: “Dardayım yalanım yok/Baskın yedim gün gece/örselendi aşklarım üstelik/Bir uzak diyardayım” sözleriyle, bir itirafla başlayan şarkı hem anneye hem babaya seslenerek başlamakta ancak devamında anneye sesleniş sürmektedir: “Günaydın anneciğim, günaydın babacığım/Yine sabah oluyor/Orda günler geçmez deme/İçime sancı doğuyor” dizeleriyle aileden ayrılığı

anlatan şarkı, oğlun “darda”ki halini annesine anlattığı sözlerle devam etmektedir: “Yüreğimi bir kalkan bilip, sokaklara çıktım/Kahvelerde oturdum, çocuklarla konuştum/Sıkıldım, dertlendim dostlarımla buluştum/Bugün de ölmedim anne/Kapalıydı kapılar, perdeler örtük/Silah sesleri uzakta boğuk boğuk Bir yüzüm ayrılığa bir yüzüm hayata dönük/Bugün de ölmedim anne” Bu şarkıda da dardaki, firari/kaçak olduğunu anladığımız oğul, anneye sorar: “Üstüme bir silah doğruldu sandım/Rüzgar beline dolandığında bir dalın/Korktum, güldüm, kendime kızdım/Bugün de ölmedim anne/Bana böylesi garip duygular bilmem niye gelir, nereye gider/Döndüm işte/Acı yüreğimden beynime sızar/Bugün de ölmedim anne”

Başkaldırıyorum adlı şarkıda ise Kaya anneler adına konuşur. Sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait şarkıda anneler bu kez başkaldırının nedeni haline gelmiştir: “Cevap veriyorum/Eli böğründe analardan/Mahpuslardan ve acılardan/Çokça bahsediyorum, çünkü/Başını kuma saklayanlardan tiksindim” Görüldüğü gibi Kaya annelerin müşkülâtını dile dökerken kendi başkaldırısının gerekçelerinden birini de açığa çıkarmış olmaktadır. *Bir Acaip Adam/Suphi*’de ise anneden/evden kaçış anlatılmaktadır: “Bir sürgün kasabasıydı/Bir eski zamandı, hazırlandı/Çocuktum, evden kaçmıştım/Gelip ona sığınmıştım” sözleri ile evden kaçış çocukluk çağına yerleştirilmekte, diğer şarkılardaki anne/ev’e bağlılık aslında sürmektedir. Her ne kadar “Gelip ona sığınmıştım/Bir gün aksilik oldu, annem beni buldu/Suphi kaçıp kayboldu/Kasaba çalkalandı, olay oldu/Ben sustum, kanım dondu” sözleri ile devam ederek anne ile buluşma “bir aksilik” olarak nitelense de “sığınan”, “susan”, “korkan” çocuğun kaçışı anlatılmaktadır. “Bir cebinde Das Kapital, bir cebinde kenevir tohumu” olan “bir acaip adam” ile yanyanalık ancak anneden uzakta mümkün olabilmektedir. Son olarak *Beni Bul* adlı şarkıda ise tutuklu oğul yine

anneyi çağırılmaktadır: “Dün gece gördüm düşümde/Seni özledim anne/Elin yine ellerimde/Gözlerin ağlamaklı/Gözyaşlarını sildim anne” ve şarkının sonunda oğul anne ile “bir” olup, onun gözyaşına dönüşmektedir: “Dün gece gördüm düşümde/Seni özledim anne/Gözlerinden akan bendim/düştüm göğsüne/Söyle canın yandı mı anne?”

Şarkılar, evden/anneden kaçmanın “çocukluğunu”, evden/anneden uzak olmanın kederini dile getirmekte; eve dönen, dönmeyi arzulayan, anneyi çağırın oğulun sesi olmaktadır. Gaston Bachelard’ın evin poetikasına ilişkin tartışmasındaki belirlemeleri, anne ile ev arasında kurulan güçlü bağı ve yinelenen biçimde birbirlerine işaret ediyor oluşunu anlaşılır kılmaktadır (2014). Bachelard’a göre, “insan evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır (2014: 37).” Bu nedenle kurulan düşlerdeki ev büyük bir beşiktir (2014: 37). Ev, insan yaşamındaki olumsuzlukları savuşturur ve süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır bu nedenle de ev, insanın dağılmış bir varlık oluşuna engeldir (2014: 37). Bachelard’a göre ev bir kuş yuvası ya da içi boş bir kabuk gibi sığınma üstüne düşleri çağırır (2014: 141). Stephen A. Mitchell’de yöresel ve kültürel olarak özgül varsayılmayacak şeyler içinde “ev” duygusunun yerine işaret etmektedir (2010: 16-17). Mitchell’a göre, bir çeşit “ev” duygusu yani insanın kendi yeri olan, oradan geldiği ve olduğu, özlemini duyduğu yer olan evindelik duygusu çevresinde kendini yönlendirmemiş bir insan kültürü hayal etmek zordur (2010: 17):

“Ev” deneyiminin uyandırdığı bağlanma ve ait olma duygusunda ya da evimizden gelen veya birlikte ev oluşturduğumuz birinin varlığına duyumsadığımız derinlik, içimizde olanla dışımızda olanın, geçmişle geleceğin, geçmişte ve şimdi ne olduğumuzla, gelecekte ne olacağımızın, ne olmayı arzuladığımızın bir çeşit uyuşumunu, kapsayıcıyı tınısını yansıtır (2010: 17-18).

Ancak, Mitchell evindelik duygusunda, kaçma, aşma özlemi, yolculuk ve macera gibi arketipik bir karanlık tarafın olduğunu da hatırlatmaktadır (2010: 18). “Günümüzün ayrımsal/bireyleşmeye dair psikoanalitik öyküleri de dahil olmak üzere mite özgü tüm öyküler, kendimizi bulmak için evimizi terk etmemiz gerektiğini söyler (2010: 18).” Böylesi bir çağırışı Walter Benjamin’de de görmek mümkündür. Benjamin’e göre insanın on beş yaşındayken yapmadığında telafi edilemeyecek olan şey ana-babadan kaçmaktır (2011: 15). Yerleşik olana, sabitlenen, korunan, güçlendirilene itirazı olanların yani mevcut toplumsal ilişkilere itiraz edenlerin, sağlam duvarları, temeli ve çatısı ile tüm bu konsolidasyonu sağlayabilen mekan olarak “ev”den kaçmaya çağırması anlaşılır görünmektedir. Bütün bu tartışmalarda birlikte düşünüldüğünde, şarkılardaki anne/ev’e dönme arzusu nasıl okunmalıdır?

Bu soruya, Tuncay Birkan’ın sol ve yerlilik meselesi etrafında yürüttüğü tartışma ile yanıt bulabilmek mümkündür. Birkan, insanların kendilerini hayata ilmikleyen bağları kurduğu, insanı koruyan, kollayan ve kuran “ev”in yerlilik üzerine düşünmüş herkesin başvurduğu temel metafor olduğunu belirtmektedir (1998). Sağcıların, solu kökü dışardalıkla, dışarılilikla, Batıcılıkla köşeye sıkıştırma çabalarında genellikle bir “eve dön” çağırışı da bulunmaktadır. Hiç olmayan/farazi ülkeye kaçanlar, “ülke-ev”de geleneğe uygun biçimde yaşamaya davet edilmektedir. Sol ise “tarihsel ve toplumsal” olana kendini bağlamasının yanında bir evrensellik vaadini içermektedir. Dünyanın belli bir bölgesinde, belli bir dönemde, kendinden önceki belli geleneklerin mirasçısı ve insanlık tarihindeki özgül, tarihsel bir gelişim olan kapitalizmin rasyonel bir eleştirisi olarak ortaya çıktığı halde, nüvesinde barındırdığı insanlık ve evrensellik ütopyası yüzünden bu tarihle sınırlanmış olmayı, yani eve kapanmayı kabul etmez (1998). Solun kolektivite tasavvuru da zorunlu

kimlikleri bir bütün olarak yücelten ya da horgören sağın aksine mutlaklaştırılmayan gönüllü birliklere, bir çeşit “dostluk modeli”ne dayanır (1998). Birkan, solun seçmeye dayanması sebebiyle dostluk bağlarına aile bağlarından; dostluğun hafif ve seyyar mekanlarına “ev”den daha çok değer verdiğini ifade eder (1998). Bu nedenle de sağcıların “eve dön” çağırısı aslında sol olmaktan vazgeçiş anlamına da gelmektedir. Evin güvenliği sağlayan sevmeyi ve bir topluluğa ait olma hissini tattıran bir yüzü bulunmakla birlikte bunu “başka evlere, evsizlere, sokağa, dünyaya kapatarak, onlardan korkmaya alıştıarak yapar (1998). Birkan, da burada Mitchell aracılığıyla ifade edilen ev-macera gerilimine giderek evden kaçıanların dışarıda bir özgürlük vaadi gördüklerine işaret etmektedir. “Hiçbir çocuk, ait olmadığı başka bir eve sığınmak için kaçmaz: Hem herkese ait olduğu için hem de hiç kimseye ait olmadığı için özgür bir kolektivite vaat eden sokağa kaçar (1998).”

İlk bakışta şarkılardaki anneye bağlılığın ve eve dönme arzusunun gücünün bu belirlemelerle karşıtlık içerdiğini düşünmek mümkündür. Ancak bu karşıtlığı anlayabilmek için şarkıların söylendiği “tarihsel ve toplumsal” ana dikkat kesilmek gerekmektedir. şarkılar, Birkan’ın da işaret ettiği, seçilmişlerle kurulan birlikler, gönüllülük temelinde oluşan kolektif gövdenin dağıtıldığı ve bu gövdeyi ören yoldaşlık bağının koparıldığı bir tarihsel döneme ait duygulanımı içermektedir. “Özgür bir kolektivite mekanı” olan sokağa çıkmak yasaklanmış ve sokaklar tehditkar bir ağa dönüşmüştür. Yetişkin olmak anlamını da taşıyan bu seçimlerin, seçilmiş ilişkilerin, aidiyetlerin parçalanmasının, geride seçimlerini yapamayan/yapması engellenmiş bir çocuksu hal bıraktığını söylemek mümkündür. Bu hal bilindik olanda, çocuğun annesine dönme arzusunda ifadesini bulmuştur. Kapatılmış, firari, kaçak, ölümlle karşı karşıya kalmış olanın şiddetle arzuladığı

güvenlik duygusunu, özgürleştiren sokakta, güçlendiren yoldaşlıkta bulmak imkanını yitiren “oğul” annesine dönmüştür. Korunma ve sağalmanın mekanı ise Mitchell’in ifadesiyle “büyük beşik” olan “ev”dir. Ayrıca yine aynı dönemde annelerin oğul arayışı içinde olduğunu da unutmamak gerekir. Askeri darbe sonrasında yaşanan gözaltında ya da faili meçhul cinayetle çocuklarını yitiren annelerin arayışı Türkiye’de toplumsal muhalefet tarihinin en önemli sivil itaatsizlik eylemlerinden olan Cumartesi Anneleri’nin İstanbul’da İstiklal Caddesi’nde, Galatasaray Lisesi önünde oturma eylemlerine başladıkları dönemdir. Şarkılardaki anneye seslenişi bu arayışın aksi sedası olarak değerlendirmek de mümkündür. Zira Ahmet Kaya adına yayında bulunan resmi web sayfasında Beni Bul adlı albümün Cumartesi Anneleri için yapıldığı ifade edilmektedir.

2.1.2. Yitim Deneyimi ve Yas: “Kayıp”lara Yazılan Şarkılar

12 Eylül’ü psikanalizden ödünç aldığı “travma” kavramı açıklamaya çalışan Argın’a göre darbenin yarattığı en önemli “travma” “dava”nın bitmesidir (2008: 68). Söz konusu olan pek çok kişinin darbeye doğrudan maruz kalması, örgütlerin insanlardan önce çözülmesi ya da insanların inançlarını yitirmesi değil, “inancın bizatihi kendisinin ortadan kalkması”dır (2008: 68). Yaşanan durum, yine Kafka’ya başvurulduğunda *Dava*’nın farklı bir versiyonu olarak okunabilir. *Dava*’nın tersine, neden içeri alındığı, niçin işkenceden geçirildiği bilinmektedir ancak neden direnmesi gerektiği sorunu durumu “Kafkaesk” hale getirmektedir (2008: 68). Çünkü burada söz konusu olan inancın öznesinin değil, nesnesinin tükenmesidir. 12 Eylül, solun hem evrensel hem yerel, hatta öncelikle evrensel düzeyde “kesin” bir yenilgiye uğradığı, sol açısından oldukça karanlık bir döneme denk düşmektedir. Bunun nedeni ise 12 Eylül’ün şiddetini birçok insanın şahsen –kelimenin gerçek anlamıyla şahsen-

göğüslemek zorunda kalmasıdır (2008: 69). 12 Mart'ta birçok insanın temel sorunu “çözülmemek” yani “dava”ya ihanet edip “tek başına” kalmamak iken 12 Eylül'de asıl sorun bütün her şeyi tek başına göğüslemek, bir dava adına değil; şahsen “kendim” dediğin, diyebildiğin en yalın, en çıplak hali adına direnmektir (2008: 69).¹²⁴

Bu kısımda, bir önceki başlıkta ele alınan şarkıların da söylendiği mekâna daha yakından bakılarak, kapatılma halinin hangi biçimlerde ve duygular eşliğinde dile geldiği açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Çünkü “şahsen” göğüslediği ifade edilen baskıların başında tutuklamalar gelmektedir. Dönemin toplumsal muhalefetinin fiziksel durumuyla da uyumlu biçimde Ahmet Kaya şarkılarının başlıca mekânlarından biri hapisaneler ve başlıca temalarından biri tutsaklıktır. Müzisyenin yaşadığı kapatılma tecrübesinin bu şarkıları varkılan ve besleyen bir yanı olduğu da eklenmelidir. Kaya darbe öncesinde yaşadığı cezaevi deneyimi üzerine şöyle konuşmaktadır: “İnanılmaz bir alt yapı oluşturdu ben de ve zulmün, eziyetin getirdiği bir birikim vardı ve sürekli olarak sözlere ve müziğe dönüşüyordu içimde” Dolayısıyla Ahmet Kaya'nın cezaevinden seslenen ve kapatılma tecrübesini müziğe döken şarkılarını aynı zamanda yaşam öyküsünün de bir parçası olduğu ve bu nedenle “içeriden” bir anlatı olduğu düşünülmelidir.

1985-90 yılları arasında basılan sekiz albümde cezaevinden seslenen yirmi altı şarkı bulunmaktadır. Şarkıların yalnızca üç tanesinde seslenen, bir kolektiviteye gönderme yapacak şekilde “biz” hali içinden, çoğul kişiyle konuşmaktadır. Sözleri

¹²⁴ Karşılaşılan zor ve şiddetle baş etmeyi zorlaştıran kendi başına kalmışlık hissini hafifleten, cezaevi içi dayanışma pratiklerini görmezden gelmemek gerekir. 12 Eylül sonrasında cezaevilerindeki koşulları da ayrıntılı olarak öğrenme fırsatı veren ve aynı zamanda cezaevlerinde geliştirilen direnme stratejini aktaran çok sayıda anı ve biyografik metin bulunmaktadır. Bkz: Erhan, S. S., (2010), Yine Kazacağız Yine Kaçacağız, İstanbul, İletişim Yayınları; Kadınlar Mamak Cezaevini Anlatıyor, (2011) Kaktüsler Susuz da Yaşar, Ankara, Dipnot; Yıldız, P., (2012), O Hep Aklımda, Ankara, Ayizi Yayınları

Enver Gökçe'ye ait olan *Yusuf Yusuf* (1985), sözleri Atilla İlhan'a ait olan *Lili Marlen Türküsü* ve söz ve müziği kendisine ait olan *Eylül'e İsyan Gibi* adlı şarkılarda, hapishaneden geçmekle birlikte, direniş ve mücadele çağrısının belirgin olduğu bir kolektif anlatı söz konusudur. *Eylül'e İsyan Gibi* 12 Eylül sonrasındaki geçmiş ve gelecek algısının da nasıl oluştuğuna cevap veren açık bir hesaplaşma şarkısı olarak nitelendirilebilir. “Aydınlığı aradık karanlıklar içinde, Sen dünün hasretinde ben yarınların derdinde” sözlerinde geçmişte kalan mücadeleye özlem ile içinde bulunulan halde çıkışı simgeleyen gelecek arasındaki gerilim ve anılan “yersizlik” ortaya konmuştur. Bu gerilim, aydınlık/karanlık, dün/bugün, sen/ben sözcükleri ile tezatın bir söz oyunu olarak kullanılmasıyla da derinleştirilmiştir. Şarkının nakaratı olan “Sen bir yana ben bir yana dostlarımız bir yana/Bölünsek de, çözülsük de başkaldırdık zamana” 12 Eylül karşısındaki gerçekliğe dokunarak, bölünme, çözüme gibi hareketi etkisizleştiren ya da zarara uğratan hallerin varlığının ifade edilmesi, toplumsal muhalefetin 12 Eylül karşısında ilan edilen “ağır yenilgi”sini *kabul ederek anlama* eğilimi olarak okunabilir. “Güneşte kavruluruz kıraç topraklar gibi/Hazanda savruluruz serseri yapraklar gibi/Yalnızlığı yaşarız geride kalan gibi/Düşer düşer kalkarız Eylül'e isyan gibi” sözleriyle, ikinci kıta Eylül'ün sahip olduğu doğrudan anlama, sonbahara gönderme yapacak şekilde kurulmuştur. Başkaldırıya yapılan vurguya rağmen nakaratta dile gelen görülen dağılma, ayrı düşme halinin yanına geride kalanın yalnızlığı da eklenmiştir. Benzer bir anlayarak itiraz etme eğilimi *Yorgun Demokrat* adlı şarkıda gözlemlenmektedir. “Karanlık yollardan geçtik/Zehir gibi sular içtik/Bir yanımızda ölüm/Bir yanımızda yar sevдик/Bir değil bin bir kere/Sırat köprüsünden geçtik/Cehennem denen illetin/Ta göğsünü deldik geçtik” sözleriyle başlayan şarkı önce mücadelenin zorluğu ve

ödenen bedelleri betimlerken devamında “Bu yolda dönenler oldu/Mum gibi sönenler oldu/Yar göğsüne baş koymadan/Vurulup düşenler oldu” dizeleri ile yaşanan dağılmayı ortaya koymaktadır. Fakat bu dağılma, toparlanma çağrısını ortadan kaldırmaz. “Bir sen kaldın geride/Ah akıp gidiyor hayat/Yüreğim anlıyor seni/Artık susma Yorgun Demokrat/Şarkılar küsmüş dudağa/Ömründe gecikmiş hasat/Karıymış çoluk çocuğa/Geçim derdinde demokrat/İçlenir hatırladıkça/İzlerini o günlerin/Düşe kalka bata çıka/Yaşadığı o depremin” sözleri ile her şeye rağmen yorgun demokrati konuşmaya davet etmektedir.

12 Eylül sonrasında baskı karşısında tek başınalık halinin yaşandığı belirlemesini de onaylayan biçimde, doğrudan adıyla zikredilen darbeye karşı yazılan bu şarkı da dahil olmak üzere Kaya'nın hapisane içinden seslenen şarkılarının içinde “yalnızlık” belirgin bir vurgu olarak öne çıkmaktadır. *Eylül'e İsyan Gibi* dışında yedi şarkıda hapisanedeki yalnızlık doğrudan dile getirilmektedir. *Adı Bahtiyar*'da, “Kimseyle konuşmaz dal gibi titrerdi”, *İyimser Bir Gül*'de “Hiç dostun kalmayınca”, *Geçmiyor Günler*'de “Yanımda yatan yabancı”, *Beni Tarihle Yargıla*'da “Hücremde yalnızım gel”, *Tutuşur Dizelerim*'de “Geceleri inen sessizlik”, *Yaşamadın Sen*'de “Öyle yalnız yalnız kaldım biliyor musun” sözleriyle dile gelmiştir. Ayrıca doğrudan yalnızlığa yazılmış olan *Bu Yalnızlık Benim* adlı şarkıda tam da bu mücadelenin ardından bir başına kalma durumu anlatılmaktadır. Yusuf Hayaloğlu'nun yazdığı “Sana bir gün bu mektubum ulaşır/Açarsın ah eline kan bulaşır/Çürür bir yerlerde çırılçıplak cesedim/Sedyeyle taşınır kan çiçekleri/Adımların birbirine dolaşır” sözleriyle içinde bulunulan baskı ve eza ifade edilirken “Nazlı ırmak boylarından, ılık rüzgârlarla geldim/Çiçek istediler verdim/Şarkı dediler söyledim/Ömrümün yarısı kavgayla geçti/Ben böyle yalnızlık

görmedim” dizelerinde bu baskı ve eza karşısındaki deneyimlenmemiş, belki de bu nedenle şaşkınlık veren yalnızlık dışavurulmaktadır. “Darmadağın bir evden sabah ezanıyla çıktım/Denizler üstüme gelmeyin/Kuşlar ne olur didişmeyin/Şarkımı esmer bir hasrete sundum/Bu yalnızlık benim ilişmeyin” dizeleriyle de evden ve sevgiliden –esmer hasret- kopuşun yarattığı hasret ve dünyanın –denizler, kuşlar- karşısındaki bir başınalık kabul edilmiş hatta sahiplenilmiştir.

Ancak bu yalnızlık duygusunun vurgusu bu şarkılarda olduğu gibi doğrudan ifadeler dışında da görülmektedir. Başlarken de belirtildiği gibi hapishane şarkılarının yalnızca üç tanesi “biz”in anlatısıdır. *Adı Bahtiyar, İçerden Çıkan Adam* ve *Yaşamadın Sen* adlı şarkılarda ise anlatıcı konumuna çekilmiş ve tanıklık aktarmaktadır. Geride kalan şarkıların tümü tekil şahsın diliyle yazılmıştır. *Beni Tarihle Yargıla* ve *Şafak Türküsü*’nde olduğu gibi birinci tekil şahsın, “ben”in hikâyesini anlatan şarkıların yedisinde hitap edilen “sevgili”dir. Yusuf Hayaloğlu sözlerinin Kaya tarafından müziklendiği *İyimser Bir Gül*’de “Sarsılmış bir ömrün basamaklarından-Zorlanmış bir hükmün tutanaklarından/Görüşmeye gel ne olur/İyimser bir gül olsun dudaklarında”, Nazım Hikmet’in şiirinden bestelenen *Aynı Daldaydık*’ta “Bugün görüş günümüz/Herkes geldi, sen nerdeydin?”, söz ve müziği Ahmet Kaya’ya ait olan *Haydi Gül*’de “İşte görüş günündeyiz/Gör bak ne haldeyim/Yürekte yangın yürekten sevdan” sözlerinden de görüleceği gibi görüş gününde beklenen sevgiliye seslenilmektedir¹²⁵. Ahmet Arif şiirleri olan *Suskun* ve *Hasretinden Prangalar Eskittim*’de ve söz ve müziği Kaya’ya ait olan *Doğum Günü*’nde zindanda, uzakta olmanın yarattığı “hasret”, Yusuf Hayaloğlu sözlerinin Kaya tarafından bestelendiği *Acılara Tutunmak* ise ayrılık acısının dile geldiği

¹²⁵ Sevgiliye seslenen şarkılar, 2.2.4. “Hiç Olmayan”a mektup: Aşk Şarkıları başlığı altında aşk ve ayrılık bağlamında tekrar ele alınacaktır.

şarkılardır. Kolektif bir gövdenin parçası ya da anonim bir kişi olarak değil sevgili, kardeş, oğul, dost olarak görünür hale getirilen mahkûm bir önceki başlıkta anılan şarkılarla benzer biçimde özdeşliğe davet eden bir ethos'un kuruluşuna aracılık etmiştir.

Hem yalnızlığa yapılan doğrudan vurgu hem de birinci tekil şahısla dile gelen kişisel hikâyelerin ağırlıklı yeri olması, 12 Eylül'ün yalnızlaştırıcı etkisi üzerine görüşleri destekler görünmektedir. Bu yalnızlaştırıcı etki Löwy ve Sayre'nin romantizm tartışması içinde önerdikleri "yitim deneyimi" kavramı ile daha anlaşılır hale gelmektedir. Mevcut toplumsal gerçekliğin reddi, yitim deneyimi, melankolik özlem ve yitirilenlerin aranması romantik bakış açısının temel bileşenlerini oluşturmaktadır (2007: 31). Yitirilmiş olan şeyin tam olarak ne olduğu sorusuna verilen yanıt ise romantizmin olumlu değerlerini de sıralamak anlamına gelecektir. Genellikle bir yitim duygusuyla yaşanan değerlerden biri, "duyumsallığın tüm derinliği ve karmaşıklığıyla, aynı zamanda da imgelemin tüm özgürlüğüyle kendini sergileyen bireyin öznelliğidir, benlik zenginliğinin gelişimidir (2007: 32)." Löwy ve Sayre'nin romantizmin olumlu değerlerinden biri olarak işaret ettikleri bireysel öznenin gelişimiyle "kendi iç dünyalarını, özel duygularını keşfeden ve geliştiren öznel bireyselliklere dönüştüğünde, standartlaşma ve şeyleşme üzerinde temellenen bu evrenle çelişkiye düşerler (2007: 32)." Kendi imgelem yeteneklerini özgürce kullandıklarında, kapitalist ilişkilerin yarattığı dünyanın aşırı yavan bezirgânlığına gelip çarparlar ve bu açıdan romantizm bastırılmış, kanalize edilmiş, duyumsallığın ve öznelğin isyanını temsil eder (2007: 32). Ancak Löwy ve Sayre, geçmişle kurulan ilişkinin niteliğine dair tartışmada yaptıklarına benzer bir uyarıda bulunmaktadır. Bu bireycilik onunla doğrudan bağlantılı olan "tümlük" ya da "birlik"

ile birlikte düşünölmelidir ve insanın doğayla ve insan evreniyle birliğini ifade eden bu tümlük nostalji konusu haline geldiği halde modern bir eleştiri anlamına gelebileceği gibi gerçek bir geri dönüş arzusu haline de gelebilir (2007: 32-33). Bu uyarıyla birlikte bireysel öznenin gelişimine ilişkin tartışma ağırlıkla topluluk, cemaat gerekliliği ile bağlanır ve sözü edilen yitim deneyimi cemaatin kaybını da kapsar.

Modernite içinde topluluğun parçalanmasının reddi ve cemaati yeniden yaratma arzusu toplumsal uyum gibi *statu quo*'cu ya da “bir halkın (*Volk*) organik bütününe katılım” gibi geri dönüşü olabileceği gibi sınıfsız toplum gibi ütopyacı da olabilir (2007: 33-34). “Yitim deneyimi ve onun içinde bilhassa cemaat kaybı hem romantik anti-kapitalizmin muhafazakâr biçiminin hudut kalesidir; hem de tepkinin/hoşnutsuzluğun sosyalist devrimci bir yöne sevk olabileceği dar geçit (Bora, 2010: 172).” Romantik anti-kapitalizmin pozitif söylemine menfez açan araç ise ütopyadır (Bora, 2010: 172). Bora'nın işaret ettiği gibi yitim deneyimi, sadece tahayyül edilenle, kurgulanarak ölküleştirenle kayıtlı olmayan, bilfiil tanıklık edilen, maruz kalınan, yaşanan bir deneyimdir. Kapitalist modernleşmenin bir seferlik bir operasyon olmayıp, daha ziyade hem makro/global büyük dalgalarla hem de farklı düzlemlerde eşzamansız ilerleyen değişim dinamikleriyle yürüyen bir süreç olması dolayısıyla bir defada değil, mütemadiyen değişim şokları yaşatır, sadece kadimden gelenleri değil, kendi yarattığı modern gelenekleri de çığner; geçmiş sürekli yiter (2010: 171). İşte cemaat kaybı da bu travmatik yitim deneyimlerinden biridir. Geçmiş silen bir şok olarak düşünölebilecek olan 12 Eylül'ün askeri darbe oluşu nedeniyle kullandığı zorun, cemaatin çözölmese değil, parçalanması, dağıtılması sonucunu doğurmuş olduğu söylenebilir. Parçalanmış, baskılanmış ve

yeniden bir araya gelmesi yasaklanmış olan topluluğun kapatılan özneleri ise, topluluğun yan yana gelme sebebinin yani daha önce sözü edildiği gibi “dava”nın da silinmesiyle bir yalnızlık hali ile baş başa kalmıştır. Anılan şarkılarda da temsil edilen “ben”, modernitenin özgürleşimci potansiyeli ile yüklü öznesi “ben”den, baskı ve zor altında dağılan “biz”in taneleri olan ve duygusal tecrübenin parçalanışı ile sarmalanan “ben”lere dönüşmüştür.

12 Eylül’de Argın’ın yitik nesne olarak saptadığı “dava”nın yanı sıra ikinci bir kayıp ilanı görülmektedir. Tıpkı yalnızlık gibi tekrarlandığı görülen bir başka hissiyat da “yaşanmamışlık”tır. “Yaşanmamışlık” hissi etrafında bir başka yitik nesne olarak gençlik/yaşam/zaman kaybı belirlemektedir. *Neyleyim*’de “Canım benim güzel annem/Bir solukluk izin ver/Analık hakkınla bağlama beni/Aşk dedim, sevda dedim, umut dedim, kavga dedim/Benim de gençliğim vardı/Onu verdim neyleyim” sözlerinde de görüldüğü gibi kavga, umut ve sevda için feda edilen eldeki gençliktir. *Şafak Türküsü*’nde de, idama giden tutsak “Ah verebilseydim keşke/Yüreği elinde koşan her bir anneye/Tepeden tırnağa oğula ve kıza kesmiş bir ülkeyi armağan/Düşlerimle sınırsız/Diretmişliğimle genç/Şaşkınlığımla çocuk devrederken sırdaşıma/Usulca açılıverdi yanağında tomurcuk” sözleriyle, gençliğin inatçılığını ifade etmektedir. Ancak bu anıştırmaların ötesinde, ele alınan dönemdeki şarkılar içinde sözleri Yusuf Hayaloğlu’na müziği Ahmet Kaya’ya ait olan *Hani Benim Gençliğim ve Yüreğim Kanyor* ile söz ve müziği Kaya’ya ait olan *Yaşamadın Sen*, “kayıp gençlik”i odağa almıştır.

“Hani benim sevincim nerede/Bilyelerim topacım/Kiraz ağacında yırtılan gömleğim/Çaldılar çocukluğumu habersiz/Penceresiz kaldım anne/Uçurtmam tellere takıldı/Hani benim gençliğim nerde” dizeleriyle gençliğinden de önce çocukluna ait

olanların yitirilişiyile başlamaktadır. Çocukluğun çağrıştırılmasıyla benzer biçimde “Hani benim sevincim nerede/Akvaryumum, kanaryam/Üstüne titrediğim kaktüs çiçeği/Aldılar kitaplarımı sorgusuz/Duvarlar konuşmuyor anne/Açık kalmıyor hiçbir kapı/Hani benim gençliğim nerde” dizeleriyle gençliğe ait olup kaybettiklerini de aramaktadır. Çocukluk burada oyun(lar), yaşam sevinci, açıklık duygusuyla birleştirilmekteyken, gençlik kitaplarla, aşkla, direnme ile çevrilmiştir. Çocukluktan gençliğe geçiş paylaşmakla gerçekleşmektedir: “Ah ne varsa buğusu genzi yakan/Ekmek gibi aşk gibi/Ah ne varsa güzellikten yana/Bölüştüm büyümüştüm”. Şarkıda çocukluğunda ve gençliğinde sevincin kaynağı olup kaybettikleri duvarların, tel örgülerin dışında kalmış yani kapatılma tüm sevinçleriyle birlikte gençliği de sona erdirmiştir.

Yüreğim Kanyor'da ise gençlik yitirilen nesnelere ile değil, “biz”in ne olduğu üzerinden betimlenmektedir: “Birer tomurcuktuk hayatın kollarında” dizesiyle kendi, geride kalmış gençliklerine atıf yapılmakta ve “biz” şu dizelerle aktarılmaktadır: “Sakin göllerin kuğusuyduk”, “Yarılan ekmeğin buğusuyduk”, “Dağlarda çoban ateşiydik/Dolanarak mavzer yatağında/Ceylanın pınara inişiydik”, “Birer yolcuyduk aynı ormanda kaybolmuş/Aynı çitirtıyla ürperen birer serçe”, “Birer tomurcuktuk hayatın kollarında/Birer çiğ damlasıydık/Bahar sabahında gül yaprağında” Gençliği bitiren ise tıpkı hapisane şarkılarında olduğu gibi belirsiz bırakılmış, “olmasaydı böyle” dediği sonu getiren eylemler dile getirilirken fail “biri” olarak kalmıştır: “Biri saksımızı çiğneyip gitti/Biri duvarları yıktı/Camları kırdı/Fırtına gelip aramıza serildi/Biri milyon kere çoğaltıp hüznüleri/Herşeyi kötüledi/Bizi yaraladı/Biri şarabımızı döktü/Soğanımızı çaldı/Biri hiç yoktan vurdu kafeste kuşumuzu”.

Yaşamadın Sen ise engellenmiş, mahrum bırakılmış olana seslenmektedir. “Yıllar oldu oralardan çıkamıyorsun/Bağlanmış elin ayağın kaçamıyorsun” sözlerinden de anlaşıldığı üzere şarkının seslendiği hapisanededir ve onun yokluğunun zorluğu şöyle anlatılmaktadır: “Sensiz geçmiyor bu günler biliyor musun?/Yüreğine beni, beni soruyor musun?/Öyle yalnız yalnız kaldım biliyor musun?/Türküler söyledim sana duyuyor musun?”. Şarkı adına da yansıyan biçimde kayıp-çocukluk yaşamı hikaye ederken, varlığının bir parçası olarak en doğal olanın dahi gerçekleştirilemediğini anlatan şu dizelerle bitmektedir: “Bir kuş oldun gökyüzünde, uçamadın sen/Nehir oldun, ırmak oldun, taşamadın sen/Çocuk oldun sokaklarda oynamadın sen/Doğdun da büyüdün ama yaşamadın sen”.

Başlarken 12 Eylül’de Kafka’nın *Dava*’sının tersine yaşananların nedenine ilişkin farkındalık söz konusu olduğu belirtilmişti. *Dava* ile 12 Eylül arasındaki bu farkın “yitik nesne”nin neden olduğu iki duygu durumu olan yas ve melankoli arasındaki farka da denk düştüğü görülmektedir. Sigmund Freud, yas’ı sevilen bir yakınının veya ülke, özgürlük, bir ideal gibi düşünsel soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir reaksiyon olarak tanımlanmaktadır. Melankolide ise nesne muhtemelen gerçekte ölmemiştir, bir kayıp yaşandığında neyin kaybedildiği anlaşılabilir ve kişi neyi kaybetmiş olduğunu kolaylıkla fark edemez, kimi kaybettiğini bilse dahi kendi içinde neyi kaybettiğini anlayamaz. Yasta ise melankolinin aksine kayıpla ilgili bilinçdışı bir şey yoktur. Yasta dünya, melankolide ise ego değersiz ve boş bir hale gelmiştir. Julia Kristeva, geçici hüznün ya da yas ile melankolinin her ikisinde de nesne kaybı karşısında bir tolerans eksikliğine ve gösterenin, öznenin eylemsizliğe, ölümü taklit etmeye hatta ölümün kendisine sığındığı geri çekilme durumlarını telafi edecek bir çıkış sağlamadaki başarısızlığına

dayandığını belirtir (2009: 19). Judith Butler, Freud'un yas ve melankoli ayrımından hareketle, melankolinin toplumsallıkla ilişkisini kurmaktadır (2005: 171). Melankolide “nesne kaybı”nın bilinçten geri çekilmesi yani hem nesnenin hem de bu kaybın kendisinin kaybolması sonucunda melankolik “ben hiçbir şey kaybetmedim” der (2005: 171). Bu kaybın dile getirilemezliği ve temsil edilemezliği doğrudan vicdanın yüceltilmesine dönüşür (2005: 171). Ancak melankoli ile toplumsal yaşam arasındaki ilişki yeniden kurulurken vicdani öz suçlamalar, yasaklamaların ya da yargının toplumsal faillerinin yönelttiği suçlamaların mimetik içselleştirilmesi olarak görülemez. “Daha ziyade, hangi kayıplar için hüzünlenip hüzünlenilemeyeceğini düzenleyecek toplumsal iktidar biçimleri doğar; hüznün toplumsal olarak dışarıda bırakılışında vicdanın içsel şiddetini neyin kışkırttığını bulabiliriz (2005: 171).” Ancak Butler, toplumsal iktidarın her ne kadar hangi kayıplara hüzünlenilebileceğini düzenliyor olsa da, her zaman amaçladığı kadar etkili olamayacağını da belirtir (2005: 171). Kayıp tamamen reddedilemez ama doğrudan onaylanacak bir tarzda görünmez (2005: 171).

Melankoliğin “şikayetleri” değişmez bir şekilde yanlış yola sevk edilir, ama bu yolda yeni siyasi metin bulunur. Hüznün üzerindeki yasaklama, muhatabı için konuşmanın kaybı olarak tescil edilir. Kaybın acısı, kaybın bir hata ya da düzeltilmesi gereken bir incinme olarak anlaşıldığı noktada, bu acıyı çeken kişiye “yüklenir”; kişi kendisine verdiği zararı –ama yalnızca kendisinden geleni, başkalarından geleni değil- düzeltmeye çalışır (2005: 171-172).

Buna göre dünyada ilan edilmeyen kayıp, öfkelenendir, ikirciklilikler üretir ve ben “içindeki” adsız, dağılmış ve kamusal öz suçlama ritüellerini teşvik eden bir kayıp halini alır (2005: 173). Freud'un ayrımından hareketle “yas egoyu, nesnenin öldüğünü ilan ederek nesneden vazgeçmeye zorlar melankoli ise böyle

bir ilanı reddeder, konuşmayı kabul etmez, “nesnenin artık varolmadığına dair gerçeklik hükmü”nü askıya alır (2005: 173).

Ele alınan şarkılarda takip edilen kayıpların ve kayıplara gösterilen tepki devrimci romantizm tartışması bağlamında da anılan yitim deneyimine gösterilen melankolik tepki midir? Melankolinin toplumsallığı konusunda Butler’ın işaret ettiği hüznün baskılanması ve yasaklanması ancak tamamen yok sayılmasa da onay gösterilebilecek biçimde temsil edilmesini, 80’lerdeki baskıcı ve söze kıskırtan olmak üzere, iki biçimde işleyen iktidar tekniği ile birlikte düşünmek mümkündür. Darbe sonrasında toplumsal muhalefetin kolektif deneyimi ve hareketin mensuplarının karşı karşıya kaldığı şiddet ve baskının söze dökülmesi imkânının ortadan kaldırılmış olması, “darbe alan sol”un kayıplarının aranmaması, yitim deneyiminin hüznünün kamusal olarak temsil edilememesi karşısında bir melankoliye sürüklenme hali olduğu söylenebilir. Ancak Ahmet Kaya şarkılarının tam da böylesi bir dönemde, kişiselleştirme, dramatize etme, öyküselleştirme gibi retoriksel stratejilerde yaşanan kayıp deneyimini ezgiye dönüştürmesini melankolik bir tepkiden çok bilincinde olduğu kaybın ilanını içeren bir yas pratiği olarak ele almak mümkündür.

2.1.3. Acı, Kan, Sızı: “Açık yara”nın sesi

Şarkılarda, eza ve kapatma yani gözaltında ve cezaevlerinde yaşanan işkence ve kötü muamelenin sonucu olarak “acı”nın tıpkı yalnızlık ve yaşamamışlık gibi belirgin bir duygu durumu olarak şimdiki zamana kaydedildiği görülmektedir. Açığa çıkan acı çekme halinin iki boyutu olduğu söylenebilir. İlki fiziksel acı ikincisi ise karşılaşılan yeni toplumsal duruma verilen duygusal tepki olarak acı çekmedir.

Acılara Tutunmak'ta “Acı çektim günlerce/acı çektim susarak/şu kısacık konuklukta/deprem kargaşasında/acılardan arta kalan/işte bu bakışlarmış/buğu diye gözlerinde/gün batımı bulutlarmış”, *Ağlama Bebeğim*'de “Ağlama bebeğim ağlama sende/acı sende hasret sende”, *Tutuşur Dizelerim*'de “Sayıklasam dizelerimden/acıyı örtmüş duvar nemini”, *Zeytin Karası*'nda “Gül diyorum/yoksul acıların gölgesinde/gültenin solsun istemiyorum”, *Kendine İyi Bak*'ta “Yan yana geçen geceler unutulup gider mi/?acılar birden biter mi?”, *Doruklara Sevdalandım*'da “Katarlar gelip geçer bir geceden bir geceye/yüreğim yare yare iz bırakır bir acıya-Şarkılar gelir geçer/bir heceden bir heceye/yüreğim yare yare yankılanır bin acıya”, dizeleriyle acı çekme hali doğrudan dile getirilmiştir.

Ayrıca, “acı”nın doğrudan ifadesinin yanında fiziksel acıyı işaret eden sözcüklerle aynı duygu durumu tekrarlanmıştır. Bu sözcüklerden en sık yeğlenen “kan”dır. *Yusuf Yusuf*'ta “Kan ile gel, revanla gel, sıkıntıyla gel”, *İyimser Bir Gül*'de “Kan bulaşınca/yangınlarda yüzün harlaşınca”, *Bu Yalnızlık Benim*'de “Sana bir gün bu mektubum ulaşır/Açarsın ah eline kan bulaşır/çürür bir yerlerde çırılçıplak cesedim/sedyeyle taşınır kan çiçekleri/adımların birbirine dolaşır”, *Bir Veda Havası*'nda “Bir yer bulabilsem seni hatırlatmayan/kan tarlası, gelincik şafağında”, *Kardelenler Açınca*'da “Bayrakları göndere çeken çocuklar/aç bir destandır kan gölü gruplarda/bir çocuk ağlar ağlar durur/bir ana tandıra düşer kavrulur/bir parmağıyla deşer rahmini”, *Karanlıkta*'da “Sanki gökten kar yerine kan yağıyor/kar altında üşümüş bir çocuk ağlıyor”, *Üşür Ölüm Bile*'de “Bir soğuk yel eser, üşür ölüm, ölüm bile/anlatır akan kanı beyaz sesiyle”, *Gül Dikeni*'nde “Kan kurşundan silinince/kardeş olur, kardeş olur eller bana”, *Alnında Dağ Ateşi*'nde “Alnını dağ ateşiyle ısıtan dostum/yüzünü kanla yıkayan dostum/senin uyurken dudağında

gülümseyen bordo gl/benim yüreğimi harmanlayan isyan olsun” dizelerinde de görüldüğü gibi “kan” fiziksel acı ve ezayı ifade etmenin metaforu haline gelmiştir. Ancak kan sözcüğünün birlikte kullanıldığı göndermelere yakından bakıldığında da bir tekrar olduğu görülmektedir. Kan fiziksel acının, yaralanmanın, keşiğin işareti olmanın yanında kandan doğacak olan güzel günlere ya da kan içinde kalmaya rağmen korunan inanca gönderme yaptığı dşnlebilecek olan “iek” imgesiyle birlikte kullanılmıştır. *İyimser Bir Gl*’de hapiste beklenen sevgilinin yanağında açacak olan iyimser gl, Kan bulaşınca/Yangınlarda yüzün harlaşınca/Saçların tutuşunca/Zorlanmış bir hükmün tutanaklarından/Görüşmeye gel ne olur/İyimser bir gl açsın yanaklarında” dizelerinden anlaşıldığı üzere yüzüne bulaşan kandır. Anıldığı gibi Arkadaş Zekai zger’in şiirinden bestelenen *Alında Dağ Ateşi*’nde yüzündeki kan, dudağının kenarındaki bordo gle dönüşmüş, Ahmet Arif’in şiirinden bestelenen *Hasretinden Prangalar Eskittim*’de “saçlarına kan glleri takayım, bir o yandan bir bu yandan/elma yanaktan” ve “açar kan kırmızı yediverenler/kar yağıyor bir yandan” dizelerinde de kan ve gl birlikte anılırken, *Bu Yalnızlık Benim*’de “sedyeyle taşınır kan çiçekleri” ve *Bir Veda Havası*’nda “kan tarlası, gelincik şafağında” sözlerinde benzer bir kullanıma yer verilmiştir. Kan’ın bir taraftan bugüne ait olan fiziksel acıyı imlediği ancak aynı zamanda renginin yani kırmızının sosyalizm mücadelesiyle özdeşleşmiş olması nedeniyle de yeni ve güzel olana gönderme yaptığı düşünülecek bir metafor olarak iek/gl ile birlikte kullanılmıştır. Çiçeğin Ahmet Kaya şarkılarında gelecek güzel günlerin umuduna ilişkin bir yan anlam taşıdığını düşünmek için şafak Türküsü’nde “iekler içinde bir ülke”den söz ettiğini hatırlamak gerekir. Kan ve iek’in yan yanalığı ölüm ve güzel günlere inancın/umudun aynı anda varoluşunu temsil ettiği ileri sürülebilir. *Adı Bahtiyar*’da

“Geçiyor önümden sirenler içinde/Ah eller üstüne, çiçekler içinde” ve *Beni Tarihle Yargıla*’da “Ölüm tanımaz işte o zaman sevgim/Tırnaklarımı geçirip toprağın sırtına, doğrulurum/Gözlerimde güneş koşar/Ve çiçekler ekersiniz, çiçekler ekersiniz toprağıma” sözleriyle öldürülmüş bir devrimcinin cenaze töreninin ya da mezarının bir parçasıdır. Son olarak kan, kırmızı ve şarap yan yanılığı ile devrim ve esriklik/sarhoşluk arasında kurulan ilişkiyi anmak gerekir. *An Gelir*’de “şarabın gazabından kork/çünkü fena kırmızıdır/kan tutar/tutan ölür/sokaklar kuşatılmış karakollar taranır/yağmurda bir militan ölür” sözleriyle bu ilişkinin kurulduğu görülmektedir. Esriklik ve devrim arasındaki ilişki, şarap ve kan’ın rengi dolayısıyla devrime bağlanması anlamına da gelmektedir.

“Kan”ın yanı sıra, fiziksel acı ile doğrudan bağlantılı olan yara, sızı, sancı sözcükleri de şarkılarda yer bulmaktadır. *Gayrı Gider Oldum*’da “Lan gardaş bu nasıl yara/Kanar her yerinden”, *Kaçak ve Anne*’de “Uçtum ateş üstüne, dağlansın diye sızım/Sorma halim ne olur, yoruldum anlamsızım-Sür beni gül yüzüne ki sende kalsın sızım/Ağlıyor musun anne, gidiyor hayırsızın”, *Tutuşur Dizelerim*’de “geceleri inen sessizlik/umarsız eski açan bir yaradır”, *Sel Dağ*’da “Sen istedin gülteninde yaralar/bu ayrılık hem seni hem beni yaralar... Ağlar dağlar/dağlar ağlar/yüreğimi sancı sarar”, *Zeytin Karası*’nda “Ay diyorum sonra/ay nolur/bir vaktinde gecenin/yaraların açsın istemiyorum”, *Bir Veda Havası*’nda “parmak uçlarına değen sıcaklık/incinen bir hayatın yarasıdır” bu sözcüklerin yeğlendiği dizelerdir.

Burada acıyı ifade eden sözcüklerin yanında acının/ezanın betimlendiği şarkıları da anmak gerekir. *Adı Bahtiyar*’da “rastlardım avluda hep volta atarken/cigara içerken yahut coplanırken” sözleriyle cezaevindeki şiddet dile gelirken, sözleri Hasan Hüseyin Korkmazgil’e ait olan *Halay Havası*’nda “Vurun

beni kemik kemik/sözkün beni tırnak tırnak/deri deri yüzün beni/oy lili, oy lili, oy lili/aslan gibi bir yiğit/sevdası da sevda ha/ne bir ses ne bir ışık/ağamsın sen, paşamsın sen karanlık/işkence ışıtmaz geceyi, oy lili” sözleriyle işkence daha açık ve adıyla ifade edilmektedir. *Koru Kendini* adlı şarkıda ise yine bedensel acı dile gelmiş olmakla birlikte doğrudan uygulanan şiddet değil kapatılmanın sonucunda yaşanan bedensel zayıflık ve hastalık ifade edilmiştir: “Hadi söyle bana müziği seversin sen/nasıl çalar insan hapisanede/ağrılardan, sızılardan sonra/romatizmanın, zincirlerin kemirdiği elleriyle-Havasız bir delikte/gıcırdayan somya üstüne yatakta/yakalanmışsın berbat bir öksürüğe”

Bedensel acının dile geldiği bu şarkılarda “acı sürekli olarak hem bireysel hem de kolektif bir tepki talep eden kamusal söylemlerde dile getirilir (Ahmed, 2015: 33).” Sara Ahmed, bu dile gelişer rağmen çoğunlukla şahsi hatta yalnız bir deneyim olan acının politikaya nasıl dahil olabileceğini, yaşanmış acı deneyimlerinin ötekilerle ilişkileri nasıl şekillendireceğini sorarak acının toplumsallığını tartışır (2015: 33). Acı “iş” ve acı “dili” bedenler arası farklılıklar yaratmak üzere özel ve belirlenmiş biçimde işler ve acı malumun ilanı gibi görünürken acı deneyimi, hatta acının acı olduğunun kabulü, duyular ve “diğer his durumları” arasında karmaşık ilişkileri içerir (2015: 37):

Acı duyumsanması ile diğer “olumsuz hissiyat halleri” arasındaki geçiş, acının bedenlerin yüzeylerini yaratırken yaptığı işle bağlantılıdır çünkü acı beden yüzeylerini hatırlatır ve insanı yeniden bedenine çeker (2015: 40). Bu durumda eza ve kapatılmasıyla, baskı ve şiddetle yalnızlaştırılan kişi, şarkılarda dile geldiği gibi yalnızca hücreindeki bir başına kişi değil aynı zamanda sınırlarını/yüzeyini hatırlayan, bedenlerdir. Ahmed, acı hissini dile getiren şarkılardaki anılan sözcük

yeğlemelerinin anlaşılmasını sağlayacak olan bir belirleme daha yapmaktadır. Ahmed'e göre, acı duyumsamasının hem görsel hem de anlatsal olarak "yara" (morarmış ya da kesilmiş ten yüzeyi) olarak temsil edilmesi rastlantı değildir (2015: 42). "Yara, başka bir varlığın (hayali bile olsa) beden üzerinde etkili olduğu yerin izi işlevi gösterir ki, bu etki olumsuzlamanın şiddeti olarak hissedilir ya da görülür (2015: 42)." Sızılar, batmalar ve kramplar bir kenar ya da sınır algısı oluşturarak bedene geri döner; bu "algı" bir yoğunlaşma deneyimi ve sıradan olarak yaşananandan kopuş anlamına gelmektedir (2015: 42). Acı içindeyken bedensel mesken ya da ikamet yeri olarak beden sınırlarının farkına varılır dolayısıyla da acı dünyada nasıl ikamet edildiğinin ve meskenleri oluşturan yüzeyler, bedenler ve nesnelere nasıl ilişkide bulunulduğuyla bağlantılıdır (2015: 42). Ahmed acı deneyiminin bedeni şimdiden koparmadığını ve diğer bedenlerin dünyasına bağlandığını belirtir (2015: 42). Acı deneyimi kişisel olarak tanımlandığında bile bu kişisellik başkalarıyla birlikte olma tecrübesiyle ilişkilidir ve acının görünen yalnızlığı, ona tanıklık edecek birine ihtiyaç duyar çünkü acı toplumsaldır (2015: 42-43). Bu noktada acının politikaya nasıl dahil olacağı sorusuna ikinci bir soru daha eklenir: "Acı sadece konuşma yoluyla mı politikleşir, yoksa telafi talepleriyle mi? (2015: 47)" Ahmed bu soruya verilebilecek yanıtlardan ilki için Wendy Brown'un "yara fetişizmi" tartışmasını hatırlatmaktadır (2015: 47). Buna göre madun özneler yaraya öyle bel bağlamaya başlar ki yara varlığın kendisini temsil eder hale gelir ve politik talepler, olumsuzlama ya da tepki olarak birine ya da bir şeye karşı incinme iddiaları haline gelir (2015: 47). Yaranın kimliğe dönüşmesi bir çeşit fetişizmdir çünkü yaranın incinme ya da incitilme geçmişiyle bağını keser ve yarayı zaman ve mekan içerisinde meydana gelmiş olmaktan ziyade var "olan" bir şeye dönüştürür (2015: 48).

Buradaki başka bir problem ise yaralanma fetişizminde incinme türlerinin eşit kabul edilmesidir oysa kişilerin hak ve ilişkilerinin eşitsizliği göz önüne alındığında, daha fazla imtiyaz sahibi olanlar, incinme anlatılarına çok daha kolay başvurabilmektedir (2015: 48). Bu nedenle de acının politize edilebilmesi için öncelikle iktidarda olanla madun olanın incinme hikayeleri arasındaki farkı tesadüfi olmayan, iktidar ilişkileriyle bağlantılı biçimde düşünmekle başlamak, yarayı ya da yaralanma sahnesi olarak geçmiş unutmaya itiraz etmek gerekir (2015: 49). Unutmak şiddetin ya da incinmenin bir tekrarı olacağı için karşısına, toplumsal bedenler da dahil olmak üzere bedenlerin yüzeylerinin nasıl yaralandığını hatırlamak konulmalıdır (2015: 49). Bunun anlamı acının politikaya dahil olabilmesi için hatırlama yolları aracılığıyla fetişizmden vazgeçmektir. Çünkü geçmiş ölü değildir ve açık olan yaralarda yaşamaya devam eder (49). Başka bir ifadeyle hasarın bir tarihi vardır ve acı sadece hasar tarihinin bir sonucu değildir o tarihin bedende yaşayan halidir (2015: 50). Topluluğun ten yüzeyine uygulanan şiddetin yarattığı kolektif travma da o topluluğu oluşturan her bir bireyin bedeninde hissedilir ve bıçaklanan kolektif bedenden acının şiddetiyle oluşmuş başka bir beden doğar (2015: 54-56):

Birlikte ağlayan, bu kaybın ifade edilmesinde ve birlikteliğin kaybolduğu hissiyle bir araya gelen bir topluluk. Acının dili bu bedeni diğer bedenlerle birleştirir. Böyle bir kayıpla sınılandığında toplumun yüzeyi daha farklı bir şekilde mesken edinilir (2015: 56).

Ahmed, hatırlama ve hasarın geçmişinin görünür kılınmasında tanıklık kültürünün önemini vurgulamaktadır. Bu kültürün kaybın dile getirilmesi ve hasarın dile gelmesi yoluyla kaybın bilince çıkması ile ilişkisi olduğu düşünüldüğünde, acının şarkılarını söylemenin, aynı zamanda kaybın ardından tutulan yasın ya da kolektif bedendeki yaraların sağlmasını sağlayacak bir aracılık olarak da okunabilir.

Acının ve yaranın repertuardaki belirgin yeri sağalma çabasına mı yoksa fetişizme mi delalet eder? Bu soruya, bir önceki başlıktaki yas, melankoli ve hüzün tartışmasındaki iktidar ilişkilerini hatırlayarak yanıt vermek mümkündür. Butler’a atıfla hatırlatıldığı gibi iktidar neye hüznüleneceğini belirme eğiliminde olacaktır, bu eğilimin madunların incinmişlik hikayelerinin politik söylemin dışına itilmesi, yaranın tarihinin silinmesi çabasını da barındırabileceği düşünülebilir. Bu durumda şarkılardaki acı anlatısı fetişizm değil hatırlatma ve kolektif belleği harekete geçirme arzusunun bir parçası olarak okumak mümkündür. Şarkılar, dile getirilmesinin engellendiği, ya da nasıl temsil edileceğine ilişkin çerçevenin iktidar tarafından sıkıca yapılandırıldığı bir dönemde politik mücadelede taraf olmaları nedeniyle baskı ve şiddetle altında yaşamaya mahkum edilenlerin hislerinin dolaşıma girmesinin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Ahmet Kaya’nın da bu soruya yanıt vermeye çalıştığı görülmektedir. Başkaldırıyorum adlı şarkısı verilen cevabın müzikli ifadesidir: “Cevap veriyorum/Eli böğründe analardan/Mahpuslardan ve acılardan/Çokça bahsediyorum, çünkü;/Başını kuma saklayanlardan/Tiksindim, başkaldırıyorum/Ve söz veriyorum:/Kırmızı rujlu sokakların/Aşağılık pazarlıkların/Adı anılmayacak benle/Bir çiçeğim halk ormanında/Fışkırdım, başkaldırıyorum/Ben bir bıçak ucuyum/Kavga vermiş halkına/Başkaldırıyorum işte/Varın benim farkıma/Yine söylüyorum:/Gözü bağlanmış korkulardan/Yasaklardan baskılardan/Asla irkilmiyorum, çünkü;/Kan emici yarasadan/Çıldırırım, başkaldırıyorum” sözleri ile Kaya şarkılarını acı ve zulüm karşısındaki sessizlik ve görmezden gelmeye şiddetli bir itiraz olarak konumlandırmaktadır. Öyle ki bu şiddet “Yemin ediyorum:/Üç kağıtçının, pezevengin/Teslimiyetin ve mihnetin/Yolu uğramayacak bana/Bir

dalgayım halk denizinde/Köpürdüm, başkaldırıyorum” sözlerinde de görüleceği gibi hakaretimiz bir eril dilden de imtina etmemektedir.

Şarkıların geçtiği mekân olarak hapisane; kafes, zindan, mahpus, siren, avlu, volta, cop, duvar, pranga, kampana, ranza, Metris, kelepçe, zincir, idam, hücre, havalandırma sırası, yağlı ilmek, gıcırdayan somya, rutubet, dar camlar, demir, kapalı kapılar, betonlar sözcükleri aracılığıyla da hatırlatılmaktadır. Ancak şarkılarda bu baskı, kapatma ve ezanın faillerinin tanımlandığını söylemek zordur. 1980’lerde söylenen hapisane şarkılarının yalnızca iki tanesinde “düşman”ın açıkça tanımlandığı görülmektedir. *Bu Yalnızlık Benim*’de “Polis kaydından sildirip adımları” ve *Doğum Günü*’nde “Karakollar beni alır sorgular gecelerce” dizelerinde polis ve karakolla somutlaşırken, *Beni Tarihle Yargıla*’da “Suçsuzluğumun yargılayıcıları”, *Halay Havası*’nda “Karanlığın dev cüceleri” biçiminde ifade edilmektedir. Diğer şarkılarda ise failin izini sürmek zordur. *Adı Bahtiyar*’da “Ne yapsa ne etse üstüne gitmişler/Mavi gökyüzünü ona dar etmişler” dizelerinde görüldüğü gibi baskı dile getirilirken kimin yaptığı belirsiz bırakılmıştır. *Şafak Türküsü*’nde “Elleri değsin istemedim/Gözleri değsin istemedim”, *Hani Benim Gençliğim*’de “Çaldılar çocukluğumu habersiz”, “Aldılar kitaplarımı sorgusuz” dizelerinde de görüldüğü eylem ifade edilirken eylemi gerçekleştiren “onlar” tanımlanmamıştır. Benzer biçimde yine *Adı Bahtiyar*’da “Rastlardım avluda hep volta atarken/Cigara içerken yahut coplanırken” ve *Yaşamadın Sen*’de “Bağlanmış elin ayağın kaçamıyorsun” dizelerinin örneklediği gibi baskı ve şiddet edilgin biçimde ifade edilerek failsiz bırakılmıştır.

2.1.4. İhbar, İhanet, Korku: “Gece”den ürkenlere söylenen şarkılar

Cemaat kaybı ve yitim deneyimi ile gelen bir başımlık, içinde bulunulan on yılların karakteristiği olarak işaretlenen, aynı zamanda ancak birbiriyle temassız işleyen iki farklı iktidar stratejisinin varlığı karşısında, bu stratejilerden birine eklemelenememe hali ile de derinleşmiştir. Ancak şarkılarda bu bağlanamama durumunun çatladığı haller de bulunmaktadır. Kapatılanların sıkıştığı zamansızlığın karşısında, “dışarıda” olanların kendi zamanına tutunması da “12 Eylül sonrası”nın gerçeklerindedir. Kendi zamanına uyumlanma, mevcut hakikat rejimlerinin dışında kalanlar tarafından nasıl okunmaktadır? Bu uyumlanma cemaatten geriye kalanda nasıl bir duygusal tecrübe yaratmıştır? Ahmet Kaya’nın ihanet izleği ile kurulmuş şarkılarının bu soruya üretilen cevaplardan biri olduğu söylenebilir. Verilen cevabın ise fiziksel olmayan bir acı duyma hissiyle sarmalandığı görülmektedir.

İhbar-ihanet etrafında geliştirilen anlatılara daha yakından bakmadan önce, sözü edilen eklemelenmenin tek yolu olarak ihbar ve ihanetin çizilmediği belirtilmelidir. Kaya’nın *Birazdan Kudurur Deniz* şarkısında “Yoksa bu ilişkiler, bu zaaflar/Seni yiyip bitirir, seni yiyip bitirir/Dirhem dirhem azalırın” sözleriyle, iktidar mekanizmalarıyla ilişkilenenin, ihbar/ihanet gibi kriminalize eden biçiminin dışındaki haline gönderme yaptığı düşünülebilir. Yeni ilişkilerin ve zaafların hükmünün sürmesi ve bu hükmün yarattığı tükeniş darbe sonrasındaki koşulların avantajlarından yararlanma, nimetlerinden faydalanma olarak okunabilir. *Çek Mustafa Çek* adlı şarkıda ise bu okumayı çok daha güçlendirecek bir sesleniş vardır. Mustafa’ya bu tüketici ilişki ve zaafların getirdiği “Akademide bir koltuk ve bir de çek defteri”dir: “Genç kadınları kültürümüzle etkiledikten sonra/Vesta kızlarına, rahibelere saldırdıktan sonra/Leylakları yaktıktan bulutları gömdükten sonra/Elimize

ne geçti-Müzeleri havaya uçurduktan sonra/Ün peşinde koşup/O kadınla yattığımızı
düşledikten sonra/Gazetelere geçsin diye adımız/Yalvar yakar olduktan
sonra/Elimize ne geçti/ Akademide bir koltuk ve bir de çek defteri/Çek Mustafa çek
çek/Çek çek rakı çek”

Sözlerini Yusuf Hayaloğlu'nun yazdığı, *İçerden Çıkan Adam* ve sözlerini Atilla İlhan'ın yazdığı *Tut ki Gecedir* “iharet” üzerine söylenmiş şarkılardır. Bu iki şarkıda ana izlek olan ihbar-iharet farklı temalara sahip olan şarkılarda yapılan göndermeler olarak a karşımıza çıkmaktadır. *Kardelenler Açınca*'da “Ve korku bir kahpe yaradır içerden işler/Vurur hançerini şah damardan iharet” sözleriyle korku iharet ilişkisi dile getirilmekte, *Sorgucular* adlı şarkıda ise “İharet zincirini tutan utansın/Dönüp arkasına bakan utansız/Dost diye bağırma bastığım insanlar/Arkamı dönünce vuran utansın”, *Yorgun Demokrat*'ta ise “Bu yolda dönenler oldu/Mum gibi sönenler oldu sözleriyle aynı izleğe dönülmektedir.

“Tut ki gecedir/Karanlık sıvaşır ellerine camlardan/Birden kırmızıya döner trafik ışıkları/Kükürtlü dumanlar yükselir” dizeleriyle başlayan *Tut ki Gecedir*'de ihbarın fonunda bulaşıcı ve kötü kokulu/kokuşmuş bir karanlıkta bekleme zorunluluğu –kırmızı ışık- bulunmaktadır. “Korkuya batmış cam kırığı adamlardan/Tehlikeye büyür sakalları” sözlerinde de görüldüğü gibi ihbar, korku, kırılmışlık ve tehlike ile ilişkilendirilmektedir ve “hainler ürkekçedir/elleri telefona kendiliğinden uzanıyor” sözleriyle bu ilişkinin altı çizilmektedir. “İhbarlar birer sansar, bir telefonda bir telefona atlar” dizeleriyle yaygınlığı, tıpkı karanlık gibi bulaşıcılığı ikinci kez vurgulanmıştır. Şarkıda “yer altı örgütleri(ni) tetik üstüne tutan iharet en güvenilmez olanla işaretlenmektedir: “Adres değiştirmiş silah kaçakçıları/Fahişeler birbirinden kuşkuluyor”. Benzer bir işaretleme, bir Ahmet

Arif şiiirinden bestelenmiş olan *Maviye Çalar Gözlerin*'de de görölmektedir: “Dört yanım puşt zulası/Dost yüzlü dost gülücöklü/Cigaramdan yanar/Alnım alnım öperler/Suskun, hayın, çiyansı”

İhanet ve ihbar tedirgin eder. Bora'nın ifade ettiği gibi, ihbar költürü herkesin birbirini ve kendi zihnini gözetim altında tutmasının etkili bir yoludur, insanı insanın kurduna çevirir ve her nevi tabi hukuku, her mahremiyeti çiğner (2016). Geride “tedirgin” bir yalnızlık kalır. *Tedirgin* (1992) albümüne adını veren şarkı tam da bu hali anlatmaktadır. “Sarı sıcak yazlar uzak/Dost uzanan eller uzak/Karanlıklar kurmuş tuzak/Benim sonum dünden belli/Haramiler sarmış yolumu/Güvercinler muhbir uçar oy/Telden tele fermanım gider/Benim sonum dünden belli” sözlerinde de göröldüğü gibi tuzaklı yollar ve ihbar geride yalnızlık bırakmıştır: “Gözlerim dolar, kan sanırım/Betonlar boğar nefessiz kalırım/Şahidim yoktur/Perdeler örtük/İnanamazsın ağlarsın” Şarkının nakaratı tam da bu duygu durumunu betimlemektedir: “Suskunum, vurgunum, tedirginim ben/Haylanmaz, uslanmaz, tedirgin”

İhanet, ihbar ve korku ilişkisi, Ahmed'in deyişiiyle “korkunun tesir politikası” aracılığıyla anlaşılabilir (2015: 83-106). Korku da tıpkı acı gibi bedenın kuruluşuyla ilişkilidir ve “sanki dışarıdan gelip içeriye doğru ilerliyormuş gibi, kendisini hisseden bedenleri içine hapseder; bu şekilde etrafı sarılmış, içi korkuyla dolmuş bedenler inşa eder (2015: 84).” Bir yaşam tehdidi oluşturması bakımından korku “duygusal tesir politikası” olarak dikkate alınmalıdır (2015: 85). Dolayısıyla korkunun acı ile doğrudan bağlantısı vardır çünkü aslında korkunun anlamı bir incinme beklentisidir ve bu nedenle de geleceğe yönlendirir (2015: 86). Korku yoğun bir bedensel deneyim olarak kişiyi istila etse de korkulan nesne o anda, orada değildir ve gelecekte

beklenen bir acı olarak şimdi baskı altına alır (2015: 86). Ahmed, korkunun bir ruhsal ekonomisi olduğu ve bunun daha sonra toplumsal hale gelmesinden ziyade bireysel öznenin kolektif ile hizalanarak var olduğunu, korkuya verilen tepkinin neyin ya da kimin korkutucu olduğuyla ilgili özel anlatılara bağlı olduğunu belirtmektedir (2015: 91-93-94). Korku bir semptom olmaktan ziyade, kimin tehlike altında, kimin tehdit eden olduğu ayrımını belirginleştiren korku dili ile “tehdit”leri yoğunlaştırır (2015: 95). Üretilen tehdit bedenleri birbirleriyle ve ötekilere karşı birleştirir (2015: 95). Korku ve tehdit algısı “güvenlik” sorunu ile birlikte tartışılır. Ahmed, endişe ve korkunun bir sınır etkisi ürettiğini ve sınırın sınır olarak güvence altına alınabilmesi için önce ihlal edilmesi gerektiğini belirtmektedir (2015: 100). Bu nedenle korku politikaları çoğunlukla sınır endişesi olarak ifade edilir ve “sel”, “istila”, bizden olmayanlar tarafından işgal edilme dilini kullanır (2015: 100). Bu politik olanın inşasında güvensizliğin ontolojisini görünür kılmayı gerektirir: “Bir şeylerin mevcut halleriyle güvende olmadıkları varsayılmak zorunda ki onları güvence altına alma zorunluluğu doğsun”. İşte 12 Eylül’ün böylesi bir politik ontolojinin üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. Kenan Evren, 12 Eylül sabahında, Ankara Radyosu’ndan okuduğu 1 no’lu Milli Güvenlik Kurulu Bildirisi’nde, “ağızlarından düşürmedikleri hukuk devleti kavramı, bir kısım anayasal kuruluşlarca, devletin parçalanması pahasına da olsa yalnız kişilerin müdafaası olarak” yorumlandığından ve “Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yaşayan ve kendini Türk vatandaşı kabul eden herkesin tek bir vücut halinde Türk Milleti’ni oluşturduğu unutulmuş” olduğundan, “ülkenin ve milletin bölünmez bütünlüğü...” korumak üzere yönetime el koyduğunu ilan etmiştir. Bütünlüğü parçalayan ve sınırları işgal eden bir “etki”nin karşısında geliştirilen güvenlik

tedbirleri ve sınır politikaları ile toplumun gözetlenmesini, kapatılmasını, insanların öldürülmesini ve eza çektirmeyi haklı gösterecek bir kriz ilan edilmiştir. Politikada kriz anlatıları, tehlike altında oldukları algısı bulunan değer ve geleneklere “dönüş”ü haklı göstermek üzere kullanılmaktadır (Ahmed, 2015: 101). Fakat buradaki asıl sorun bu krizlerin var olması ve zorunlu bir sonuç olarak korku ve endişenin baş gösterilmesi değil daha ziyade kriz nasıl üretildiğidir (2015: 101). Ahmed, bir kriz üretmenin “hiç yoktan bir şey” yaratmak olmadığını, bu tarz ilanların çoğunlukla gerçek olaylar, olgular veya kişilerle işlediğini ifade etmektedir (2015: 101). “Fakat kriz ilanı bu gerçeği, olayı ya da sayıyı yorumlayarak onu bir fetiş nesnesine çevirir ki, bu nesne daha sonra kontrolden çıkar ve tehdit kaynağı olarak yorumlanana karşı savaş ilan edilmesine gerekçe olarak kullanılabilir (2015: 101).” Tehlikede olan bir şey yaratarak (12 Eylül’de bu anarşi ve bölünme tehdidi nedeniyle vatanın bölünmez bütünlüğüdür), o “şey”in gelecekte uğruna savaşılacak bir “şey” olması sağlanır; geriye dönük bir ölüm kalım meselesi olan bir savaş başlatılır dolayısıyla bir kriz ilan etmek gelecekte hayatta kalmak adına “yapılan” şeyi haklı çıkaracak ahlaki ve politik mazeretler üretir (2015: 101). 12 Eylül öncesinin demokratik hak ve talepler için verilen mücadelelerin tamamen kriminalize edilmesiyle, şiddet ve kargaşa ortamı olarak tasviri de darbenin korku ve güvenlik politikalarının “fetiş nesnesi” haline getirilmiştir. Böylece yayılan korku bir toplumsal tesir yaratarak hem kolektif bedenleri içe doğru çekmiş ve kendi yüzeyinin içine hapsetmiş hem de diğerlerinin karşısında konumlandırarak korkunun nesnesine karşı yaratılan “savaş”ın parçası yapmıştır. Korku ile anılan ihbar ve ihaneti de böyle bir toplumsal duygulanımın bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür.

İçerden Çıkan Adam ise cezaevinden çıkmak üzere olan devrimcinin karşılaşacağı tabloyu betimlemektedir. İçerden çıkıp, “Yılların çökmüş yüzüyle/Alnını güneşe serecek adam” “uykusuz ranzalar”ı, “suskun voltalar”ı, “ah” ve “hüzün”ü geride bırakacak, “Bir kül gibi savrulup gülecektir”. Ancak şarkı çıktığında görececeklerini benzer bir “güneşli hava” ve neşeli hal ile tarif etmez. Adam içerideyken bahar bitmiş (Kar yağmıştır sardunyanın üstüne), yaşananlar geride kalmış (Anılar toza bulanmış), “Kitaplar sobada yanmış” ve “Sazlar duvarda kalmış” yani türkü susmuş, mücadele “rafa” kalkmıştır. Fakat duvarda kalan saz ile susturulan müzik, aynı zamanda işgal edilmiş, “Güzelim şarkılar yağmalanmıştır”. Şarkının yağmalanmasıyla, 80’li yılların söze kışkırtılan, “bakışları, duruşları, dokunuşları, hazları belirli bir düzen içinde adlandıran, bu düzen içinde konuşmaya çağırın” söz siyasetinin iktidar tekniğini birlikte düşünmek mümkündür. Bu iktidar tekniğinin dil siyasetinin özelliklerinden biri “geçmişte yaşananları bugünün fantezileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamaktaki başarısıdır (Gürbilek, 2014: 49).” Geçmiş, bugün yaratılan imaj içinde bir alıntıya dönüşür ve pop imgelerde sabitlenir (Gürbilek, 2014: 49). 12 Eylül sonrasında da, 80’lerin özgürleşme ve bireyselleşme söylemini kışkırtan bir karşıt model olarak kullanılan sol geçmiş, alıntılanarak bir tanıdıklık tüketime sunulmuştur (2014: 50). Burada söz konusu olan “insanların geçmişinin, yasaklayıcı ve yok edici bir politika ile ellerinden alınması değil, bir susturmadan çok bir söze kışkırtma, sözün süzgecinden geçirmeyle yeniden kurulması (2014: 50)” yani yağmalanmasıdır. İçerden çıkan adam, eski, hareketsiz yükünü (yıpranmış bavulu/hantal sesiyle) alıp yola çıktığında yeni olanla “yüz çeviren dostlar, sinsi tavırlar”la karşılaşacak ve bir hesaplaşma yaşayacaktır. “Tebessümün seyrine susamış” ve “saçları hiçbir zaman okşanmamış” adam

“kendiyle bir ince hesap görecek” ve ortaya çıkan yalnızlığı olacaktır: “Bir ihtilal kadar yalnız”dır. Adam’ın çarptığı şok dalgası geçmişi bir kez daha hiç olmamış gibi siler: “Mümkünse farz edin yaşamamıştır.”¹²⁶

2.2. AÇ, PARASIZ, SİGARASIZ: “GURUR YARASI”NIN SESİ

2.2.1 Çıraqlar, Fabrika Kızları, Tezgahtarlar: Emekçilerin Şarkılardaki Sesi

İşçilerin çalışma ve yaşam koşullarını anlatan şarkılar, politik müzik repertuarı içinde önemli bir kümeyi oluşturmaktadır. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı’nın sanayi kentlerinde başlayan işçi mücadeleleri ile ortak bir tarihi olan işçi şarkıları, sınıf eksenli politik hareketlerin söylem evrenlerinde belirgin bir yere sahiptir. 1871 yılında Paris Komünü’nde söylenen ve o tarihten itibaren sınıf mücadelesi ve sosyalist hareketlerin, ortak ezgisi olan Enternasyonal’in daha önce de belirtildiği gibi, marş formunda bir işçi şarkısı olduğu söylenebilir. İşçilerin, miting, grev, yürüyüş ve etkinliklerde birlikte söyledikleri şarkıların iş şarkıları ile ortak kökleri olduğunu düşünmek mümkündür. İş şarkıları, örneğin ABD’li işçilerin kölelik köklerinden gelen ve blues’un kaynaklarından biri olarak işaret edilen kölelerin çalışma şarkıları gibi uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir. Köleliğin kaldırılmasından sonra da özellikle tarımsal alanda takımlar halinde çalışma

¹²⁶Anılan şarkılarda işlenen ihanet-kopuş motifine 12 Eylül sinemasında da sık rastlandığı görülmektedir. Şerif Gören’in 1986’da yaptığı ve darbe koşullarını ele alan ilk film olarak zikredilen Sen Türkülerini Söyle; karanlık koridorları, gözbağı ve çılgınlarla işkencenin varlığına dokunmakla birlikte asıl olarak “eski devrimciler”in “yeni” toplumsal yaşama uyumlanma yolları işlenmekte, İçerden Çıkan Adam şarkısıyla neredeyse ortak bir dramatik yapı sergilenmektedir. Hilmi Maktav, “sol ile bağını koparan zengin olan eski solcular” meselesinin 12 Eylül filmleri içinde sıklıkla tekrarlandığını belirtmektedir (2000: 83). Maktav, bu olumsuz tipin, Turgut Özal iktidarı ile değişen koşulların eleştirisi olarak okunabileceğini ifade etmektedir (2000: 83). Ancak aynı zamanda toplumsal mücadelenin parçası olmayı, politik taraftarlığı ve muhalif tutumu boşa çıkaran, “sürdürülemez”, geçici ve akıl-dışı bir durum olarak sunduğunu düşünmek de mümkündür.

sürdüğünden, çalışmaya eşlik eden grup şarkıları da varlığını sürdürmüştür (Oakley, 2004: 52-53). Çekme, vurma, kazma gibi vücudun uzun ve ritmik hareketini gerektiren işlerle birlikte söylenen bu şarkılar, sadece zor fiziksel çalışmayı kolaylaştıracak bir araç değil aynı zamanda –tıpkı köle şarkıları gibi- eleştiri için de imkan olabilmıştır (Oakley, 2004: 54)¹²⁷. İş koşullarını ya da gizli eleştirileri dile getirebilen ve birlikte söylemeye uygun formda olan, çoğunlukla birkaç mısranın tekrarına dayalı iş şarkıları, blues’a oradan da Amerikan protest folkuna sızabilmiştir. İş şarkıları ile işçi şarkıları arasındaki fark ilkinin içerdiği eleştirinin kendiliğinden ikincisinin ise iradi ve yapılandırılmış olması gösterilebilir.

Michael L. Richmond, XX. yüzyılın ilk yarısında, kabul edilebilir çalışma koşulları ve daha iyi ücret gibi hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için, dinleyicileri heyecanlandıracak ve onlar arasında ortak bir kimlik yaratmak üzere söylenen

¹²⁷ Bu eleştirinin, çalışma koşul ve ilişkilerini içeren açık bir tartışma ya da itiraz biçiminde olması gerekmez. Tabii gruplar, direnişlerini kılık değiştirmiş biçimlerde, kamusal senaryoya usul usul sokmayı başardıkları çeşitli stratejilere sahiptir (Scott, 1995: 190-191). Çeşitli ritüellerle ifade edilen sözel hüner, savunmasız grupların yalnızca öfkelerini denetim altına almalarına değil; aynı zamanda kamusal senaryo içinde gizlenmiş onur ve kendini ortaya koyma söylemi yürütmelerine de olanak sağlar. Scott, bu muğlak alanda ideolojik mücadelenin kalıplarını tam olarak betimlemek için gelişmiş bir tahakküm altında söz teorisi oluşturma ihtiyacını belirtmektedir (1995: 191-192). Çünkü “kamusal senaryoda karşımıza çıkan şey, adalet ve onur hakkında yapılan, iktidar ilişkileri nedeniyle bir tarafın ağır bir konuşma engeli altında yürüttüğü, tuhaf bir ideolojik tartışmadır” ve diyalogun engellenmiş yönünü duymak için lehçesini ve şifrelerini öğrenmek gerekir (1995: 193). Bunun anlamı, politik alanda patlak veren, ilan edilmemiş ideolojik gerilla savaşı; söylenti, dedikodu, maskeler, dilsel hileler, metaforlar, örtmeceler, halk masalları, ritüel jestler ve anonimliğin dünyasına girmektir (1995: 192). Scott, burada hiçbir şeyin açık olmadığını, tabii olanlar için iktidarın gerçekliklerinin, politik eylemlerinin büyük kısmının yorum gerektirmesi anlamına geldiğini çünkü eylemlerin şifreli ve anlaşılmasız olmak üzere tasarlandığını belirtmektedir (1995: 192). Kurumsallaşmış demokratik normların yakın bir tarihteki gelişiminden önce, bu muğlak politik çatışma alanı –isyan dışında- kamusal söylemin merkezidir (1995: 192). İş şarkılarında kimi zaman kılık değiştirme ve örtmeceler kullanılarak, çifte anlamlı sözlere dayalı anlatılar kurarak oluşturulabilen eleştirel içeriğin, çalışma koşullarının zorluğunu, çalışanların yaşamlarının sürdürülemezliğini betimleyen, bu durumun nedenlerine ve çözümlerine işaret eden sözlere sahip olabilmemesinin, Scott’ın işaret ettiği “kurumsallaşmış demokratik normlar”la ilgisi olduğu söylenebilir. İşçi şarkılarının doğrudan eleştirel politik bir içeriğe sahip olabilmesi, modern bir deneyim olarak, işçi sınıfının tarihselliği ve mücadele araçlarının oluşumu ile birlikte şekillendiği görülmektedir. Bu şekillendirmeye eşlik eden kültürel/gündelik pratiklerin başvurduğu kaynaklar ise Gramsci’nin kullandığı anlamıyla “sağ duyu”nun ifadesi olabilecek eleştirel içerik ya da Williams’ın kavramıyla halk kültürü içindeki bu “tortusal öge”ler olduğu görülmektedir. Bu ögeler modern ilişki biçimlerine eklenerek güncellenebilmektedir.

şarkıların büyük bir küme haline geldiğini belirtmektedir (1999)¹²⁸. Aynı zamanda örgütlü emek hareketinin aldığı biçimleri, mücadeleye ilişkin hayalkırıklıklarını da içeren bu şarkılar müziğe yeni biçimler vererek yaygın bir dinleyici tabanına ulaşabilmiştir.¹²⁹ 1960’lardan itibaren ise emek müziğinin hitap ettiği kitle değişmiş, insanlar şarkı söyleme devam etmekle birlikte daha geniş çerçeveli bir “halk müziği” emek müziğini de içine almıştır (1999). Verilen mesaj artık sendikal örgütlenme için değil, ayrımcılık, savaş karşıtlığı ve kadın hakları gibi toplumun daha genel sorunlarına karşı mücadele etmek için insanların bir araya gelmesi çağrısını içermektedir (1999). Politik müzikteki işçi şarkıları ağırlığı Türkiye’de de karşılık bulmuştur. Alpay, Anadolu pop/rock içindeki politik şarkıların ilk örnekleri arasında sayılan *Fabrika Kızı ve Güvenparkı*’nı yapmış; Cem Karaca, *Tamirci Çırağı, Safinaz, Maden Ocağının Dibinde, 1 Mayıs Marşı* gibi işçi şarkılarını seslendirmiştir. Zülfü Livaneli’nin *Çırak Aranıyor* (Usta), Melike Demirağ’ın *Makine Yiyor Beni*, Dün-Bugün-Yarın Orkestrası’nın *Makine ve İnsan*, Selda Bağcan’ın *Maden İşçileri*, Erol Büyükgönenç’in *Yapıcılar*, Timur Selçuk’un *Türkiye İşçi Sınıfına Selam*, Yeni

¹²⁸ Emek müziği, insanları grup toplantılarına çekme, sonrasında ise bu grubun bir parçası gibi hissetmelerini sağlama ihtiyacından doğmuştu (Richmond, 1999). Bu basit müzik ezgilerini ya gospellerden ya da dönemin popüler şarkılarından alıyordu- yani insanların mırıldanabileceği ve gençliklerinde kalmış eski güzel günleri yad edebilecekleri bir müzikti. Ezgilere eklenen sözler insanların kolayca “kapabileceği” ve grubun diğer üyeleriyle birlikte söyleyebileceği türdendi. Basit ve sıklıkla tekrarlara dayalı bu şarkılar, basit ihtiyaçlara hitap ediyordu: kabul edilebilir yaşam koşulları, iyi ücret, istihdam ve aile güvencesi. Bu şarkılar insanları cesaretlendiriyor, onlara güç ve öykünebilecekleri –gerçek hayatta göremeyecekleri türden-kahramanlar veriyordu. İnsanlara tutsaklığa, işkenceye ve hayal kırıklığına karşı koyma umudu aşıliyordu (Richmond, 1999)

¹²⁹ İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında pek çok kişinin işini kaybetmesi, giderek daha fazla sayıda kadının ve azınlık grubunun emek piyasasına girişi, yeni bir tür emek müziğinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (1999). Düşük ücretler ve kötü çalışma koşulları ortadan kalkmamış, örgütlenme ihtiyacı da her zamanki kadar acildir. İnsanların şarkı söylemelerini sağlamak ise sendikalar için hala işçileri harekete katmanın güçlü bir aracıdır ancak Richmond bütün bunlarla birlikte verilen mesajın değiştiğini saptamaktadır (1999). Sistemin devamını sağlayan hükümetin iktidar yapısını doğrudan hedeflemeksizin, patronları hedef almaktadır: Devrim sahneden çekilmiş, yerini reforma bırakmıştır (1999). Birlik ve dayanışmaya vurgu yapan şarkılar, işçilerin karşı karşıya olduğu sorunların tasviri ile başlayan ancak buradan örgütlenme, grev hattı ve grev konularına geçilmektedir (1999).

Türkü'nin *İşçi Marşı*, Rahmi Saltuk'un *Avusturya İşçi Marşı* bu repertuarın en bilinen örnekleri arasında sayılabilir.

1970'li yılların politik müziğinde karşılık bulan işçi sesinin 1985 sonrasında Ahmet Kaya şarkılarına ne oranda ve hangi biçimlerde sızdığına bakıldığında, temanın zayıfladığı görülmektedir. Kaya'nın tüm albümlerinde, işçi şarkısı olarak adlandırılabilir, iş koşulları ve işçinin çalışma tecrübesini doğrudan dile getiren dört şarkı olduğu görülmektedir. Bu şarkılardan ilki Şafak Türküsü (1986) albümünde yer alan *Potpuri*'dir. Şarkı, sözleri Bora Ayanoglu'na ait olan ve anıldığı gibi 1970 yılında Alpay tarafından seslendirilen *Fabrika Kızı*'nin müzikal ve sözel eklemeler yapılarak genişletilmiş halidir. “Bir mavi otobüs gelirdi/Seni alır giderdi/O mavi otobüs var ya/Seni alır giderdi/Kaldırımlar kaldırımlar var ya/Seni alır giderdi” sözleriyle başlayan şarkı “Fabrikada tütün sarar sanki kendi içer gibi/Oturmuş da hayal kurar bütün insanlar gibi” sözlerine eklenen “cama cama/cama çıkma sevdiğim” ile devam etmekte ve “O fabrikanın önü var ya/O kalabalık insanlar var ya/Seni alır giderdi/Saat 6'yı 10 geçe var ya/O mavi otobüs var ya/O insanlar var ya/Seni alır giderdi” dizeleriyle tamamlanmaktadır. Alpay'dan Kaya'ya bağlanan çizgiye yapılan “ek” isimsiz “fabrika kızı”nı adlandırmaya yetmemiştir. Ayanoglu'nun fabrikada, iş alanında betimlediği “kız”ın fabrikaya gidişin, onun evden kopuşunu eklenmiştir. İş, fabrika “ihtiyar anası gibi kadınlığını bilemeyen” “kalbine diken makineler batan” “yün öreceğ elleri hergün ekmek derdinde”ki kızı gün doğumundan gün batımına hapseder. Fabrika kızının “bütün insanlar gibi olan tarafı hayal kurmasıdır. Kaya şarkının melodisi ile birlikte iki dizesini almış, yazdığı sözlerle Alpay'ın “yün öreceğ elleri” sözü ile evi işaret ettiği kızın fabrikaya giden

otobüs, kaldırım, fabrikanın önü, oradaki kalabalık/insanlar tarafından “alıp götürülüşünü” vurgulamıştır.

1991 yılında çıkarılan Başım Belada albümünde yer alan *Tezgahtar Nebahat* ise Kaya'nın seslendirdiği işçi şarkılarından bir başkasıdır. Nebahat'ın gündelik hayatını betimlenmektedir. “Evi Sağmalcılar'da” tezgahtar bir kız olan Nebahat, “birgün rahat görmemiş” ancak “kabahatin kimde olduğunu düşünüp bulamamıştır”. “Permalı saçlarıyla”, “herkese gülümseyen süzgün bakışlarıyla”, “anasının elinden kaçırdığı birkaç kuruşla gittiği konserlerde akıttığı göz yaşlarıyla”, “resimler çektiği kırmızı hırkası”, “uzanıp, rüya gibi, dudağından öptüğü şarkıcı posterini” ve “keşfedilmek için Beyoğlu'nda gezişi” ile ev dışındaki tehlike, “kötü yola düşme” iması güçlü biçimde yer almaktadır. “Sol”, altı kardeşi, anası, kötürüm babası, içki kumar peşinde boş vermiş abisiyle Nebahat'ın evine kadar girmiş ancak “çıkarılmış”tır: “Devlete karşı gelmiş, bir ablası mahpusta”dır. Kırmızı hırkasıyla eskittiği seneleri ve rüyalarını kilitletiği sandığıyla Nebahat, şarkının sonunda, düşünüp bulamadığı soruya cevaplar: “Ah Nebahat, Nebahat/Ona gülmedi hayat/Sonunda anladı ki/Kendindeydi kabahat”. Şarkı, “süzgün bakışlı”, “permalı”, “kırmızı”lı Nebahat'i, gözyaşı, hevesi ve rüyasıyla “kabahat”in sahibi ilan ederek bitmektedir.

1992 yılında yapılan Dokunma Yanarsın albümünde yer alan *Bir Minik Kız Çocuğu*'da, bir kız çocuğunun işçileşmesini dile getirmektedir. “Ona hergün rastlardım, kuyruğun bir ucunda/Bir minibüs parası, sımsıkı avucunda” sözleriyle başlayan şarkının, *Fabrika Kızı*'ndaki otobüs gibi, minik kız evinden uzağa götürecek “minibüs”le açıldığı görülmektedir. Ana-babası ölen kız, ablası “okulundan koparıp işe koymuş”tur. Fabrika Kızı'nın çalışırken kurduğu hayallerin

yerini, “Ne rüyalar görürdü kim bilir yol boyunca/Hep gülümserdi yüzü, ansızın uyanınca” sözleriyle aktarılan, minibüsteki rüyalar almıştır. İş yerinde (fabrikada) ve yolda (minibüs) rüya ya da hayale dalmak, içinde bulunduğu gerçekten, ait olmadığı yerden uzaklaşmanın olanağı haline gelmiştir. *Fabrika Kızı*’nda olduğu gibi bu şarkıda da “ev”den, mahallelerinden koparan otobüs/minibüs de, fabrika da ait oldukları mekanlar değildir. Ancak Kaya’nın bu şarkısının Ayanoğlu/Alpay’ın şarkısından önemli bir farkı vardır. Tütün saran fabrika kızının kurduğu hayaller onu bütün insanlarla eşitleyen, minik kız çocuğunun, “fabrikada değil, sanki okul bahçesinde” “mavi önlük içinde” daldığı rüya, bedenini parçalar. “İşte o an dişliler kapmış iki elini/Böyle ödemiş yavrum rüyanın bedelini-Tebessüm donup kalmış ağzının kenarında/Soluvermiş minik kız henüz ilkbaharında” sözleriyle, Kaya fabrikanın ölümcül gerçekliğine daha yakındır. Fabrika, yani işin mekanı, insanları (hayal de olsa) eşitleyen değil, bedene yönelik tehditler barındıran, içine aldıklarını, dışındakilerle eşitsizleştiren bir mahiyete sahiptir. Adı dahi olmayan minik çocukları fabrikalarda iş kazaları nedeniyle ölmektedir¹³⁰.

Ele alınan üç şarkının, öyküleyici niteliğinden farklı olarak Tedirgin (1993) albümünde yer alan *Grev* (Dilekçe) daha doğrudan bir politik seslenişe sahiptir. Sözleri Atilla İlhan’a ait olan şarkı, bir erkek işçinin “grev hakkımı isterim”

¹³⁰ TÜİK’in verilerine bakıldığında Türkiye’de çalışan çocuklar sorununun devam ettiği görülmektedir. 2012 yılı çalışan çocuklar anketi sonuçlarına göre, 6-17 yaş grubunda bulunan 15 milyon 247 bin çocuktan /5.9’u ekonomik bir işte çalışmakta başka bir ifadeyle 893 bin çocuk istihdam edilmektedir. Türkiye genelinde 6-17 yaş grubunda istihdam edilen çocukların %44.8’i (400 bin) kentsel, /55.2’si (493 bin) kırsal yerlerde yaşamaktadır. İstidam edilen çocukların %68.8’ini erkek, %31.2’sini ise kız çocukları oluşturmaktadır. (ayrıntılı veri ve tablolar için bkz: TÜİK, Çalışan Çocuklar-2012 Raporu, elektronik erişim: www.tuik.gov.tr). Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’nun Türkiye’de Çocuk İşçiliği Gerçeği Raporu’na göre, ücretli ya da yevmiyeli olarak çalışan çocukların %3.4’ü sakatlanma ve yaralanma yaşamıştır, %34’ü aşırı yorulmaktadır, 3’te birine işyerinde yemek verilmemektedir, %36’sının haftalık izni yoktur, %89’unun yıllık ücretli izni yoktur (rapora elektronik erişim için bkz: www.disk.org.tr). Aynı raporda yer verilen, İstanbul İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi verilerine göre 2013 yılında yaşamını yitiren 1235 işçinin 59’u çocuktur. 2014 yılında bu sayı 54’tür. Bu rakamlara göre iş cinayetlerinde yaşamını yitiren her 30 işçiden yaklaşık biri çocuk işçilerdir.

haykırışını tekrar etmektedir. “Oy bilesen ki ben haa/Taş döven demir döven/Toz toprak içinde şanlı/Sıfatatım kat’i çöpür/Ellerim mağrur yağlı” sözleriyle işçinin kendini tanımlayışı ile başlamaktadır. Grev gibi sınıf mücadelesinin temel eylem/kavramlarından birini dile getiren şarkıda “yerden cevahir söken/zincirini yitirmiş dev” sözleriyle kendini tanımlamayı sürdürürken Marx ve Engels’in Komünist Manifesto’nun son paragrafında yer alan “proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şey yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır.” sözüne gönderme yapılmaktadır.

Bu şarkıda dikkati çeken iki nokta daha dile getirilmelidir. İlki konuşmaya “şive” katılmış olmasıdır. Taşı-demiri döven, yerden cevher söken yani çok güçlü erkek işçi belirgin bir şive ile konuşturulmuştur. İkincisi ise toz, toprak, yağ ile çalışmanın pisliği görünür hale gelmekle kalmayıp şanlı ve mağrur sayılmaya da vesile olmaktadır. Bu vurgunun başka şarkılarda da tekrarlandığı görülmektedir. Örneğin, işçiliğe gönderme yapan son şarkı olarak anılabilecek *Dokunma Yanarsın* “çocukluğum çiraklıkta geçti, kir pas içinde” dizesiyle başlamaktadır. *Gururla Bakıyorum Dünyaya* (1994) adlı şarkıda “kirsiz, passız/arı duru özümüz/namussuza kanlı hançer sözümüz” dizelerinde bağlam tamamen tersine çevrilip ve “lekesizliğe”, namuslu olmaya vurgu yapılırken, *Bize Kalan*’da “Bize kir, bize pas/Bize tortusu kaldı/Dostlar tükenip düştüler/Yokolma korkusu kaldı” ve *Nereden Bileceksiniz*’de “üstüm başım toz içinde/Önüm arkam pus içinde/Sakallarım pas içinde/Siz benim nasıl yandığımı nereden bileceksiniz” sözlerinde bir tür ihanete ve çaresizliğe işaret eden anlama bürünmektedir. Erdoğan, yoksulun, hem yaşadığı mekanla ve hem de bedeniyle, sağlıklı, kirli, pis kokulu addedildiğine dikkat çekmektedir (2011: 64). Burada, toplumsal ilişkiler göz merkezli ve bir bakma ilişkisi olduğu kadar, koku

merkezli ve bir koku alma ilişkisidir (2011: 64). “Tam bir mekansal yalıtım sağlanamadığı ve karışıklık (*promiscuity*) olduğu ölçüde, bulaştırılma, kirletilme korkusu kendini gösterir (2011: 64).” Korkuya eşlik eden his ise tikslenme, iğrenmedir. İğrenme, iğrenç olarak hissedilen nesnelere yorumlar: Bu yalnızca bünyeye katmaktan korkulan kötü nesnelere hakkında değil aynı zamanda bu nesnelere doğal olarak olduğu farz edilen kötülük vasfının isnadıdır (Ahmed, 2015: 108). “İğrenme sayesinde, bedenler, yakınlıktan, çıplaklık ya da ten yüzeylerine maruz kalma olarak hissedilen bir yakınlıktan ‘çekinir’ler (2015: 108).” Bedenlerin iğrenme nesnelere dönüşmesi iğrenme ile iktidar arasındaki ilişkinin önemini göstermektedir. İğrenme reaksiyonlarının uzamsallığı ve bedenlerin yanı sıra alanların hiyerarşisindeki rolü düşünüldüğünde iğrenme ile iktidar arasındaki ilişki görünür hale gelir:

Aşağıda olmak bedeninin alt bölgesiyle bağdaştırılır; çünkü oralar öteki beden ve alanlarla bağdaşır. “Yukarı” ile “aşağı” arasındaki uzamsal ayrım metaforik olarak bir şekilde yukarıda ya da daha aşağıda olan bedenleri ya da gelişmiş veya az gelişmiş bir bedeni diğerlerinden ayırmaya yarar. Sonuç olarak “altta olana” karşı iğrenme, yukarı ve aşağı arasındaki iktidar ilişkisini sağlamaya yarar ve böylece yukarıda olmaya ya da aşağıda olma bazı bedenlerin, nesne ve alanların özellikleri haline gelir (Ahmed, 2015: 115)

Yoksulluğun kir, pas ve pislikle ifade edilebilir hale gelmesinin yanında Ahmet Kaya’nın seslendirdiği dört şarkının üçünün kadın işçilerin yaşamlarının betimlemesini içermesi bakımından da benzediği görülmektedir. *Fabrika Kızı* ve *Bir Minik Kız Çocuğu*’ndaki işe, fabrikaya ait olmadığına ilişkin güçlü bir alt metin bulunmaktadır. Tezgahtar Nebahat’in Beyoğlu’nda gezmesiyle altı çizilen hevesleri ise çalışmaya başlayan, yani “ev”den çıkan kadınların “yoldan” da çıkabileceğine

ilişkin yaygın imanın tekrarlandığı görülmektedir. Cem Karaca'nın *Safınaz*'ında öykünün üzerine kurulduğu bu tehlike, dönemin sinema filmleri aracılığıyla da çoğaltılan korkudur¹³¹. Benzer bir endişenin edebi metinlerde de varolduğunu

¹³¹ Cem Karaca, *Safınaz* şarkısı ile flört hakkını dile getirdiğini ifade etmektedir (Ok, 1994). Ancak şarkı karşıt bir okumaya daha fazla olanak tanımaktadır. Şarkının sözleri şöyledir: Gün doğmadan uyandı kapıcı Kasım/Arandı da yaktı ilk Bafrasını/Sonra kalktı yaktı kaloriferi Dışarda yaman bir ayaz vardı/Asiye karısı kızı Safınaz/Uyuyorlardı sessiz upuzun/Dün bütün gün on numarada çamaşırdıydılar/Ellerin kirini yağmaktan yorgun/Yeni bir gün diye düşünmedi ki/Değişik ne olacaktı ki/Onca daire onca merdiven/Bakkala git ekmek al çöp dök çöp/Yaktı ocağı çayı demledi/Sonrada kaldırdı Asiyesini/Ben çıkıyorum dedi siparişlere/Gecikmesin kızı uyandır dedi/Asiye kadın zorla yekindi/Of dedi bir of anam anam/Kızım Safınaz kalk okul vakti/Daha çok uykum var uykum var anam/Güz günü dökülen yapraklar gibi/Öyle farksızca geçerken yıllar/Asiye temizlikte Kasım in çıkta/Safınaz orta ikiye başlar/Okusun tek taş çekerim sırtımda/Okusun kul olmasın ellere diyen Kasım/Geçikçe sınıfları Safınaz yıl sonunda/Kasılıyordu kapıcı Kasım kasım kasım/Herşeyin fiyatı artıyordu ancak/Et, süt, bez, tuz ve de yakacak/Ve kitap ve defter ve kalem ve açacak/Artmayan tek şey aylığıydı Kasım'ın/Artmayan tek şey aylığıydı ancak/Fiyatlar artıyordu Kasımın ücreti sabit/Fiyatlar artıyordu Safınaz okuyordu/Safınazın okuduğu kitaplar yazıyordu/Bir doktorun işçiden şerefli olduğunu/Fiyatlar artıyordu Kasımın ücreti sabit/Kasımın ücreti fiyatlara yetmiyordu/Birkaç ay daha dişini sıkı kapıcı Kasım/Safınaz artık okula gidemiyordu/Mecburdu artık Safınazda çalışmaya/Aile bütçesine katkıda bulunmaya/Okul önlüklerini ağlayarak çıkardı/Daha ondördünde fabrikaya başladı Safınaz/Gine erken kalkıyordu Safınaz sabahları/Her sabah geçerek o aynı sokakları/Kendi gibi insanlarla doldurup fabrikaları/Kendi gibilerine satıyorlardı yaptıkları malları/Safınaz ondördünde at gibi çalışıyor/Sendika yok sigorta yok iş güvenliği de yok/Safınaz haftasonları sinemaya gidiyor/Bekliyor o filmlerdeki o zengin bey çocuğunu/Kendinden büyük kızlar kuaföre gidiyor/Hafta sonları boyalar sürüyorlar yüzlerine/Pazartesileri localardan söz ediyorlar/Safınaz anlamadan bakıyor yüzlerine/Safınaz fotoroman okuyor Safınaz kupon kesiyor/Babası kader diyor piyango bileti alıyor/Günden güne yaşlanıyor dertleniyor anası/Safınaz eve erken gelmekten sıkılıyor/O aybaşı aylığından pudra aldı kendine/Bir çift uzun çorap topuklu ayakkabı/Pudrayı sürüp sürüp aynadan baktı yüzüne/Ve o hafta sonu eve biraz daha geç geldi/Bir emeklinin oğluyum adım Niyazi/Jön Niyazi de derler dostlar sağolsun/Lise sondan terk okul durumum/Fabrikada muhasebeye takılıyorum/Peder sağolsun levazımcıydı/Çok dostları vardı o zamanlardan/Eskiden yağ tüccarıymış şimdiki patron/Babamın dostuymuş o zamanlardan/Okulda çok çaktım matematikten/Şimdi matematikten buluyorum yolumu/Ne biçim dünya bu dinine yandığım/Aç bir ufak daha kafamızı bulalım/Ha onu diyordum abiler adım Niyazi, Jön Niyazi de derler dostlar sağolsun geçenlerde bir yavru düştü fabrikaya mmm fıstık gibi ama adı biraz fazla Aysel değil Canan değil ya. Safınaz. Hoş hepsi naz olsa ne yazar geçenlerde karşılaştık iş çıkışında çaktım Beykozu dedim. Haftasonu ha anlarsın ya....' Bir kutu pudra sürmüş çıktıda geldi. Keh Keh Keh Keh/Aylardan Ramazan Teravih sonrası/Namazdan dönene dek bekledi karısı/Gelince Kasım usul usul dokandı/Bu kızda bir haller var dedi Asiye/Kasım irkildi 'Nola dedi' nolabilirki?/Asiye sustu başını öne eğdi/Sonrada fısıldar gibi konuştu Asiye/Dün gece sayıklıyordu 'Yapma Niyazi/Kasım dellendi fırladı yerinden/Tutup dövdü kızı Allah yarattı demeden/Hiç ağlamadı Safınaz öylece baktı babasına/O akşam çıktı gitti ve bir daha eve hiç dönmedi/Baba evinden çıkıp gitmek kurtuluş mu kurtuluş mu?/Düşündün mü bu yolun sonu düzlük mü ya yokuş mu?/Varacağın en son nokta doğru mu yanlış mı?/Nereye Safınaz?/Niyazi'den hayır umma ilaçsız bir kele benzer/Fabrikadaki yevmiyen söylesene neye yeter/Bak duruyor hususiler el ediyor cici beyler/Nereye Safınaz?/Genelevde sermayesin patron alır kazancını/Dostun kumarda kaybeder senden çıkarır hıncını/Yıllar geçer sen çökersin dilenirsin aç avcunu nereye/Nereye Safınaz?/Bazen şansın yaver gider biri çıkar evlenirsin/Bazen açarsın gözünü bir genelev işletirsin/Söylesenize Safınazlar bütün bunlar kurtuluş mu?/KURTULUŞ NEREDE/NEREDE SAFINAZ/ONBINLERCE SAFINAZ/KURTULUŞ NEREDE?

belirten Türkeş, Türk edebiyatında yoksulluğun ilk dile getiriliş biçiminde Cumhuriyet yönetiminin yarattığı eşitsizliğe; bu eşitsizlikten kaynaklanan ahlak ve moral değerlerdeki çöküşe yönelik eleştiriler biçimine büründüğünü belirtmektedir (2001: 142). Türkeş bu yaklaşımın belirginleştiği bir örnek olarak 1939 yılında yayımlanan Reşat Enis'in *Afrodite Buhurda Bir Kadın* adlı romanını vermektedir. Safinaz'da açıkça, Tezgahtar Nebahat'te imalarla ifade edilen tehlike “Ayna fabrikasında çalışan şu evin bodur kızı, her işçi kadın gibi yarı orospudur (...) Bugünün kapitalist telakkisi de, kadının, elinin emeğine etinin gelirini katmasını bir vazife sayıyordu. Aç köpekler gibi bir kıyıda gebermemek için, orospuluk etmek lazımdır. Kadın yaşamak kaygısı ile vücudunu satarken, patron, onun kısıtıldığı gündeliklerini kazanç hanesine geçiriyordu. Ve, dün mabedin hazinesi uğruna kendini veren kadın, bugün patronun kasasını doldurmak için kaltaklaşıyordu” sözleriyle keskince ifade edilmektedir.

Kentlerin yeni mahallelerinin sakini olan kadınların üretimdeki geleneksel rollerinin dışında, evden ayrılmış, formel iş sahibi olmalarının toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün modern çalışma koşulları altında yeniden düzenlenmesi anlamını da taşıması nedeniyle yarattığı endişenin okunduğunu söylemek mümkündür. Aksu Bora, derinlemesine görüşmelere dayalı çalışmasında benzer bir endişeyi gözlemlemiştir (2011). Kadınların ücretli çalışmasının erkeklerin yenilgisi olarak algılanması, kadınların en azından para kazanma sorumluluğundan kurtulup bir tür korunaklı hayata kavuşmalarına değil, kadınlık ve erkeklik rollerinin her iki taraf için de “gurur kırıcı” olarak algılanacak biçimde sarsılmasına neden olmaktadır (2011: 115). Bu gurur kırıklığının erkek halinin Kaya'nın şarkılarına sızarak müzikal dile tercüme edildiği görülmektedir. Aksu Bora, kadınların ücretli çalışmasını,

“ekmek kazanan erkek/yuvayı yapan kadın” işbölümünün pratikte ve sembolik/ideolojik olarak değişip değişmediği, böyle bir değişimin nasıl anlamlandırıldığına ilişkin sorularla ele almaktadır (2010). Bu sorular erkeklerin ailenin geçmişi sağladığı, kadınların ise evin düzenlenmesi ve bakım işlerinden sorumlu olduğu ataerkil işbölümü içindeki pazarlık stratejilerindeki değişime yakından bakılması anlamına da gelmektedir (2010: 100)¹³². Kadınların geçimlerinin sağlanması karşılığında itaat ve cinsel namus vaat ettikleri bir anlaşmanın içerildiği bu ataerkil model içinde kadınların “habitus”u ev ve mahalle/köy/aile çevresi gibi en yakın yaşam alanları ile her şeyden önce mekansal olarak sınırla belirlenir (2010: 100). Kaya’nın şarkılarında çalışan kadını işe götüren otobüs ve minibüsün kadını bu uzamın dışına kaçırmaması nedeniyle görünür kıldığı düşünülebilir. Kadınların para kazanıyor olmaları evlilik ilişkilerinde onları doğrudan güçlendirmese de ve “norm”al olarak erkeğin üstlenmesi gereken rolü yerine getirdiklerinde, geri çekilme, kendi kazançlarını “harçlık” olarak nitelemek gibi telafi çabalarına girseler de bu kadınlar için “habitus” daha geniş bir uzamı, daha fazla maddi ve sembolik sermayeyi, dolayısıyla daha fazla gücü içermektedir (2010: 101-103). Geleneksel ataerkil pazarlık normları halen geçerli olsa bile kadının kendi öznelliğinin inşası boyutunda önemli değişimlerin gerçekleşmekte olduğundan bu süreç bir güçlenme süreci olarak kavranabilir (2010: 103-104). Bora’nın uzamın genişlemesiyle ifade

¹³² Deniz Kandiyoti, ataerkil pazarlığı “iki cinsiyetin de uzlaştığı ve rıza gösterdiği ama bununla birlikte karşı koyulabilen, yeniden tanımlanabilen ve gözden geçirilebilen cinsiyet ilişkilerini düzenleyen bir kurallar dizisi” olarak tanımlamaktadır (2013: 126). Kandiyoti, farklı erkek egemenliği sistemlerini tanıyabilmenin bir yolu olarak kadınların içinde buldukları ortama uyum biçimlerinin incelenmesi gerektiğini; sınıf, kast ve etnik kökene bağlı olarak çeşitlilik sergileyebilen herhangi bir verili toplumda, kadınların hayat stratejilerini içinde buldukları sistemden kaynaklanan bir dizi somut zorunluluk kurduklarını ileri sürerek bu kavramı önermektedir (2013: 126). Kandiyoti’ye göre bu pazarlıklar, hem kadınların öznelliklerini hem de farklı bağlamlarda toplumsal cinsiyet ideolojisinin niteliğini saptamakta güçlü etki yaparlar ve aynı zamanda kadınların aktif ya da pasif direnişlerinin hem gerçek hem de potansiyel biçimini etkilerler (2013: 126). En önemlisi ise, “ataerkil pazarlıklar tarih dışı ya da sabit değildirler, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden müzakeresi ya da mücadele için yeni alanlar açan tarihsel dönüşümlere açıktırlar (2013: 126).”

ettiği kadınların evle, dolayısıyla mahrem olanla tanımlanan topraklardan kamusal olana adım atmaları anlamına gelmektedir ve kamusalığa atılan adım kadınlar için tam da tarif edilen ataerkil modeldeki sınırların ihlali nedeniyle tehlikelidir. Sibel İrzık ve Jale Parla'nın da işaret ettiği gibi, bu sınır ihlalinin barındırdığı tehlike “dile düşmek”tir (2011: 7). Safinaz ve Tezgahtar Nebahat'te de yüzeye çıkan “dile düşmek” korkusunun, kirlenme, rezil olma, ahlaki düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır “çünkü ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular (2011: 7).” Bu kurgu, “kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları örtülü tutarak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir (2011: 7).” Nebahat'in kabahati de budur.

2.2.2. Açlığın ve Parasızlığın Zulmü: Yoksulluğun Şarkıları

Cem Karaca ve Dervişhan, 1977 yılında *Yoksulluk Kader Olamaz* adlı şarkıları ile yoksullara seslenirken, yoksulların durumunun farkında oldukları ve onların içinde yaşadıkları halin mecburiyet olmadığını anlatmıştır. Efkafta memur vatandaş Ahmet'in konuşurulduğu şarkıda, ay sonuna yetmeyen kömür; kilosunu seksen lira olan et; bakkala, kasaba yapılan borcun onur kırıcılığı anlatılırken, “Yoksulluk kader değildir, Firavunlar bile böyle gaddar değildir” nakaratı ile “borç harç içinde sabret” diyen “devlet”i kader olmayan yoksulluğun nedeni olarak

işaretlemektedir. Yoksulluğun betimlendiği ve yoksulluğa itirazı örgütlemeye çalışan, doğrudan, açık bir politik içeriğe sahiptir. Kişisel olarak kurtulmaya çalışmak yeterince mana taşımaz çünkü *Mor Perşembe* (1977) şarkısında olduğu gibi okumaya geline Bizans eskisi şehirde cebindeki taşra damgalı diploma bir köfte ekmek parası bile etmez. “Bir Kasım ikindisi mor Perşembe”de şehre okumaya gelen taşralı gence sesleniş umutvar değildir: “Ellerin yumruklaşmış bomboş ceplerinde/Umudun son deminde simite hasret midene/Katık et gözyaşlarını bomboş hayallerine/Otur kendi çaresizliğini afiyetle ye” “İşçisin sen işçi kal” dizesi ile hafızalarda kalan *Tamirci Çırağı* adlı şarkı da benzer bir bedbin edaya sahiptir. Popüler romanların, şarkıda betimlendiği biçimiyle “cildi parlak kağıt kaplı, pahalı” romanların sıkça başvurduğu bir çatışma olarak yoksul-zengin aşkının mutlu sonla biten dramatizasyonundan farklı olarak Karaca, tamirci çırağına romanları unutup tulumu giymesini öğütler. Yoksullar ve zenginler arasında “aşk”la örülen köprü *Tamirci Çırağı* için yıkılmıştır.

İşçi sınıfı ve yoksulları politik mücadeleye çağıran ya da işçi sınıfı ve yoksulların politik mücadelesi içinden, onun adına konuşan şarkıların yoksulluk temasını belirginleştirmesi doğal ve gerekli görünmektedir. Karaca’nın *Yoksulluk Kader Olamaz*’ı seslendirdiği yıllarda Türkiye’deki politik müzik repertuarında da bu temaya sahip şarkıların ayırd edici bir yeri olduğu söylenebilir. Ancak bu öbekteki şarkıların ağırlıkla halk ozanlarının eserlerinde kır yoksulluğunu öne çıkaracak biçimde şekillendiği görülmektedir¹³³. Mahzuni Şerif’in Cem Karaca tarafından da

¹³³ Ersan Ocak, kent ve kır yoksulluğu arasındaki ayırım konusunda bir uyarıda bulunmaktadır (2011: 134). Bir yandan, nüfusun giderek kentlerde biriktiği dünyada yoksulluğun esas olarak kentsel alanlarda yaşandığını iddia etmek mümkünken kırsal yoksulluğun önemsizleştiğini söylemek zordur. Burada önemli olan XX. yy’nin son çeyreğinden itibaren dünyada yaşanan köklü değişimlere paralel olarak, Türkiye’de de kent ve kır tanımlarının değişmiş olmasıdır (2011: 134). Çoğunlukla ikili bir karşıtlık olarak tanımlanan kent ve kır tanımlamasında genellikle kente belli özellikler atfedilirken kır

yorumlanan *Acı Doktor*, Selda Bağcan ve Edip Akbayram tarafından yorumlanan *İnce İnce Bir Kar Yağar; Dertli Köyüm, Zam Üstüne Zam* gibi türküleri bu öbekte öne çıkanlar arasında anılmalıdır.¹³⁴

Ahmet Kaya şarkılarında yoksulluğun, yoksullara sesleniş içeren bir bağlamda yer bulmadığı görülmektedir. *Ortadoğu* ve *Kore Dağları*'nda yoksulluk bir memleket hali olarak betimlenmiştir. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in şiirinden bestelenen *Ortadoğu* “Yarın yine yapraklar canım oy/Yine palto, yine gocuk, yine odun, yine kömür/Yine sövgü karakışa yine bahara selam” sözleriyle başlamakta ve yoksulluk hali ile televizyon ekranlarındaki tartışmalar arasındaki bağlantısızlığı ironik biçimde dile getirmektedir: “Ederler yine tombul tombul canım oy/Gelirler yine cılız cılız canım oy/Kiralar yine azgın/Kuyruklar yine dilsiz/Yine mız mız sıkıntı/Yine hep vıdı vıdı/Yine hep televizyon yine hep Ortadoğu” Sözleri Enver

bu özelliklere ya hiç sahip olmayan ya da az sahip olan edilgin bir konumda tanımlanmıştır. Oysa kent ve kır ikili bir karşıtlık olarak değil ilişkisellikte birlikte ayrı mekansallıklar olarak tanımlanmalıdır (2011: 134-135). Ocak'ın bu uyarısıyla kent ve kır yoksulluğu arasındaki ilişkiselliğe dikkatle bakıldığında “gurbet türküleri” için daha açıklayıcı bir zemin ortaya çıkmaktadır. Kırdan kente artık kentte yaşamak üzere göçenlerden farklı olarak, ailesi ve “evi” kırdaki köyde olup geçici sürelerle kente gelen “gurbetçi”lerin türkülerinin kır yoksulluğu ile kent yoksulluğunun kesiştiği bir alanın ifadesi olduğu düşünülebilir.

¹³⁴ Kır yoksulluğu, 1960'larda, sinemada da işlenen belirgin konulardan biri olmuştur. Gelişen köy romanlarının da etkisiyle, kır yoksulluğunu konu edinen filmlerde zenginlik-yoksulluk çatışması ağa-köylü ilişkisi etrafında kurulmuş, köylüyü yoksullaştıran feodal ilişkilerin ve topraksızlığın eleştirildiği bir içerik yaratılmıştır (Maktav, 2001: 169). Toplumcu gerçekçi olarak nitelenen bu filmlerin yoksul kahramanları ya köydeki halleriyle ya da köyündeki/taşradaki yoksulluktan kurtulmak için göç ettikleri şehirdeki, şehrin yeni yoksulları olarak filmlere girmişlerdir (2001: 168). Çoğu köylülünün yoksulluğunu ve çaresizliğini sorun edinen bu filmlerin sinemasal farklılıklara rağmen köyü anlatırken aynı kodları kullandıklarını belirten Maktav, yalnızca ekonomik olarak değil bütün bir yaşantısında köylüyü ve muhitlerindeki devlet memurlarını da baskı altına alan ağaların eleştirildiğine işaret etmektedir (2001: 169). Popüler melodramlardaki, Yeşilçam filmlerindeki kötü zengin bu filmlerde “kötü ağa” olarak işlenmiştir. Ancak Maktav burada bir farka işaret etmektedir. Popüler filmlerdeki kötü zengin, yoksul kahramanların yoksulluğunun sebebi değildir, şehirlî zenginin mensup olduğu sinir geleneksel değerlere ters düştüğü savıyla ahlaki açıdan eleştirilmiştir ağa ise yoksulluğun müsebbibidir ve yalnızca mutlak kötülüğü değil, sömürü düzenini, egemen ideolojilerin uzantısı/işbirlikçi bir kimliği temsil etmiştir (2001: 169-170). 1960'larda devletçi bir yaklaşımla köy gerçekliğini anlatan filmlerde köylü kahramanların Kemalizmin sol yorumu ile sinemaya girdiğini belirten Maktav, kırsal yoksulluğun bu kahramanlar üzerinden anlatıldığı bu filmlerde, köylüyü sömüren, daha da yoksullaştıran ağaların kötülüğünün devlete içine uzansa da “devleti ağalarda, köylüyü ezen, yoksullaştıran güçlerden koruyacak” olan idealist öğretmenler, mühendisler, kaymakamlar ile devletin “nihai olarak” iyi olduğunu belirtmektedir (2001: 170).

Gökçe'ye ait olan *Kore Dağları* ise, “Yol parası veremedim diye/Bu dağları bana deldirdiler/Bu yolları bana açtırdılar/Hacizlere gitti suna gibi geçimine oy meri keklğim” sözleri ile anlatılan yoksulluk hikayesi “Kore Dağları’nda tabakam kaldı/Mahpus damlarında özgürlüğüm” sözleri ile Kore Savaşı’na ve hapisaneyeye uzanmaktadır. “Dut kurusu, süpürge tohumu yediğimiz/Ve bir godik arpa için/Sivas kapılarından geri döndüğümüz/Günleri defledik hey” dizeleri ile Anadolu’da yaşanan kıtlığı anlatmaktadır. Yoksulluğu belirginleştiren “açlık” ise iki bağlamda kullanılmaktadır. Biri, açlığın bir sınama ya da baskı haline getirilmesidir. *Sorgucular*’da “Durmadan hep soruyorlar/Aç bırakıp gülüyorlar” sözleriyle açlık bir işkence/baskı/sorgu aracına dönüşmüş, *Kimdi Bunlar*’da ise “Neler örüp neler geçirdiler/Aç kaldılar yine dilenmediler” sözleriyle bir kendini/direnci sınama aracı haline gelmiştir.

Ahmet Kaya şarkılarındaki yoksulluk anlatısının bizzat yoksulların kendini ifadesi olarak okumak mümkündür¹³⁵. Spivak’ın madun/yoksul özne konuşabilir mi? Sorusunu hatırlayarak, yoksulluğun başka şeylerin yanı sıra siyasal ve kültürel söylem üretme araçlarından da yoksunluk olduğu düşünüldüğünde (1988), bu anlatının “içeri”den oluşu önem kazanmaktadır. Ancak Spivak’ın diğer uyarısını da gözden kaçırmamak gerekir. Bu uyarı, yoksul/madun öznelerin konuşamayacağı, yani onu madun olarak oluşturan iktidar ilişkilerini değiştirmeden kendilerinin dışında kalanlar için anlamlı bir şekilde konuşamayacağı, konuştuğu zaman ise madun olmayacağıdır (1988). Erdoğan’ın da hatırlattığı gibi, bu uyarıya ihtiyatlı yaklaşarak, Kaya’nın profesyonel müzik çalışmaları ile yoksulluğu geride bıraktığı

¹³⁵ Müzisyenin yaşamı bu okumayı mümkün kılmaktadır. Malatyalı bir işçi ailesinin beş çocuğundan biri olan Kaya babasının emekli olmasının ardından İstanbul’a göç etmiş, okulu bırakarak çalışmaya başlamış, çeşitli iş yerlerinde çıraklık, işportacılık yapmıştır. Kırsal yoksulluğu doğrudan tecrübe eden ve müziğe döken halk ozanları gibi, Kaya başlangıçta kent yoksulluğunun içinde müzikal ilgilerini sürdürmüştür.

ancak bir tecrübe olarak şarkılarına dahil ettiği söylenmelidir. İhtiyatlı yaklaşmanın nedeni Gramsci'nin ortak duyu'ya ilişkin tespitidir. Crehan'ın saptadığı gibi Gramsci *ortak duyu*'yu ortalama bir insan tipinin içinde geliştiği çeşitli toplumsal ve eleştiriye dayanmayan ve çoğunlukla hegemonik bağlılığın bir unsuru olarak işleyen dünya görüşü olarak çerçevelemektedir (2006: 164-167). Ancak içinde karşı-hegemonik olma potansiyeli barındıran bir çekirdek bulunmakta ve bu *sağ duyu* unsurlarının karşı-hegemonik anlatıların gelişebilmesi için gerekli hammaddelerin bir kısmını sağladığını belirtmektedir (2006: 164-167). Bu nedenle de Gramsci'nin *sağ duyu* kavramı mağdurların konuşmasının mümkünatını görebilmek için mercek işlevine sahiptir. Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin saptadığı gibi, proleter kamusal alanı ve proleter yaşamı bağlantılı, tutarlı bir bütün oluşturmaz, bu yaşama karakterini veren şey tam da, gerçekte kendisini bir arada tutan öğelerin, burjuva kamusal alanı tarafından engellenmiş tıkanmış olmasıdır (2004: 136). Gramsci'nin terminolojisi ile söylenecek olursa, bu tıkanma, ortak duyunun hegemonik olana bağlanmayı sağlayacak biçimde işlemesi ile gerçekleşmektedir. Negt ve Kluge'ye dönüldüğünde kamusal alanı nitelerken yeğledikleri proleter kavramının tözsel olarak taşıdığı “varolan dünyanın pratik olumsuzlaması”, “işçi sınıfının özgürleşmesinin tarihiyle kaynaşmış olan stratejik bir konum almaya işaret etmesi” bakımından, karşı-hegemonik bir çekirdeği taşıdığı verili kabul edilmektedir.¹³⁶ Bu kabulden hareket

¹³⁶ Negt ve Kluge, proleter kavramının, burjuva kavramından daha az muğlak olmamakla birlikte, yukarıda belirtildiği gibi, özgürleşme çabalarıyla bitişen tarihsel içeriği nedeniyle yeğlediklerini belirtmektedir (2004: 134). Marksizmde proletarya kavramı, yabancılaşmış emek ve yaşamın tarihsel öznesi olarak işçi sınıfına dayanmasına rağmen salt olgusal bir kavram değil, hem eleştirel hem de ütopyik anlamıyla bir olumsuzlama kategorisidir (Hansen, 2004: 166). Bu yeğlemenin nedeni, kavramın egemen söylemin massetmesine maruz kalmamış olması, burjuva kamusal alanın sembolik tayfi içinde kategorileşmeye direnmesidir. Yazarlar, gerçek kavramlar olarak aşılmamış gerçek yaşam koşullarını adlandıran, saf tanımlayıcı niteliği fazla olmasa da, tarihsel olarak gelişmiş temel kavramların yerine başkalarını koyma niyetleri olmadığını, tarihsel durumlar değiştiğinde buna uygun yeni terimlerin ortaya çıkacağını belirtmektedir (2004: 135). İşçi hareketinin yakın tarihinin, karşı

edilerek madunların konuşmalarının, iktidar ilişkilerinin ağır baskısı altında şekillendiğini unutmadan, kendileri dışındakiler tarafından da anlaşılır olabilmesi için dikkatle dinlenmeye ihtiyacı olduğu görülmektedir.

Böyle bakıldığında, proleter kamusalılığı tarafından kapsandığı ileri sürülebilecek olan yoksulluk, Necmi Erdoğan'ın da hatırlattığı gibi “tümüyle sembolleştirilmesi bakımından “anlama direnen” bir indirgenemez artıktır (2001: 10).” Yani yoksulluk ideolojik olarak tümüyle massedilemez (2001: 10). Buradan hareketle, yoksulların kendilerine dair temsilleri anlamlandırma tarzları, kendi imgeleri ve “toplumsal makrokozmos” ile kendi mikrokozmosları arasında kurdukları ilişkinin (hiyerarşi, farklılık, bağımlılık vs) çeşitli, çelişkili, muğlak, tekil biçimlerini inceleyebilmek için, hayat hikayeleri, anekdotlar, deyişler vb. üzerinden bir analiz yapabilmek mümkündür (2001: 10). “Yoksulluk, yoksulların kendi anlatılarında (hikayeler, özlü sözler, konuşmalar, anılar, inançlar, değerler vs) hangi söylemlere ve hangi nirengi noktalarına eklemlenmektedir? (2001: 10)” sorusu böylesi bir anlama çabası için sorulabilir. Yoksulluk temasını içeren Ahmet Kaya şarkılarına bu soru sorulduğunda iki duygu halinin belirginleştiği görülmektedir. Şarkılarda, yoksulluğun zulümle bitişmesinin bu eklemlenmelerden ilki olduğu söylenebilir. “Mezar kaza kaza kederli, kızgın/tohum serpe serpe hünerli/sömürüle sömürüle bomboş/ve açlığın/ve zulmün derin izlerini derin uçurumlarda taşıyan ellerimi” sözleriyle ve “çünkü döl yatağı köpük köpük gelinlerim ve katledilmiş umuduyla hayat ve kahır/sonra açlık sonra darağacı” dizeleriyle yoksulluk ve zulüm yan yana gelmektedir. Yine benzer bir bağ “tifüs ve kanser/ve siyatik/difteri/kalp

devrim ve restorasyon hamlelerinin, kavramı anakronik hale getirmesi tanımladığı gerçeklik koşullarının değiştiği anlamına gelmemektedir (2004: 134-135).

yetersizliği, ülser vesaire/ve cimle illeti muzur haşeratın/bir de açlık/bir de zulüm/ah bir de zindanlar/ıssız bir uğultudur doğanın padişahı” dizelerinde de görölmektedir.

Şarkılarda yoksulluğa eşlik eden ikinci his hali ise yoksulluğun “soysuzlaşma”ya vesile edilmesidir. “Toprak böyle bereketli dururken/cesetlerle dolu muhacerat yolları/açlık/ve insan soyunun sefaleti” ve “hergün biraz daha derinden/hergün biraz daha kapkara duyarak ölümlü/aç ve arkasız/köpekleşerek yaşamak” bu ilişkilendirmeyi örnelemektedir. Necmi Erdoğan da derinlemesine görüşmelere dayanan çalışmasında, yoksul-madunun, toplumsal sınıflandırma şemalarında kendilerine biçilen rolü, zenginlerin kendilerine dair imgelerini hayvani metaforlarla tanımlandıklarını aktarmaktadır (2011: 63-64). “Sanki insan değilmiş gibi”, “köpek gibi”, “köpekleri bile bizden daha değerli”, “yaşayan bir hayvan gibi görüyorlar bizi”, “sanki köpek” gibi sözcelerle kurulan köpek-yoksul özdeşleşmesine dayanan metaforik dil, zengin –yoksul ilişkisinin yüksek tahayyüldeki kuruluşunu tanımladığı ölçüde, toplumsal-sınıfsal hiyerarşinin bir iğrenme ve aşağılama ilişkisi olarak yaşandığını göstermektedir. Şarkılardaki yoksulluğun eklemlendiği duygu hallerinden biri olarak “köpekleşme/soysuzlaşma/onurunu kaybetme” tıpkı, Aksu Bora’nın da aktarmış olduğu toplumsal cinsiyet rollerindeki sarsılmaya ilişkin endişe de olduğu gibi, yoksulların kendilerine ilişkin anlamlandırmalarını ve duygulanımlarını içerdiğini göstermektedir.

Türkiye toplumsal formasyonunda, kapitalist aksiyomatiğin vazettiği toplumsal-sınıfsal ve kültürel hiyerarşilerin kökleşmesinin yoksullar açısından en çarpıcı sonucunun onurunu kaybetme korkusu ve onurunu koruma vurgusu, özsaygının dert edilmesi olduğunu söyleyen Erdoğan, yaptıkları derinlemesine görüşmelerde, kişiler açısından yoksulluğu kritik kılan şeyin yalnızca giderek artan

ve derinleşen toplumsal eşitsizlik ve maddi sefalet değil, aynı zamanda bunların kendilik üzerinde yarattığı duygusal-sembolik şiddet olduğunu aktarmaktadır (2011: 66). Yoksul-madun, yalnızca açlık, hastalık vb. tehlikelerle değil, aynı zamanda onurlarına, özsayılarına ve özgüvenlerine yönelen tehditle, sembolik şiddetle karşı karşıyadırlar ve bu açıdan yaşadıkları ontolojik güvenlik sorunu, fizik yeniden üretimin sağlanıp sağlanamaması sorununun yanı sıra ve ötesinden, söylemsel, sembolik, ruhsal, duygusal yeniden üretimin sağlanamaması sorunudur (2011: 66). Yoksullukla eklemlenen ve bir ucu kadınların çalışmasına dair anlatılardan okunabilen biçimiyle toplumsal cinsiyet rollerinin içinden üreyen tehlikede olma duygusu Ahmet Kaya'nın “yenilmemek/yıkılmamak zordur/açlığın gencecik gelinlere pusu/ve körpe canlara mezar olduğu/anasını sattığının dünyasında/dayanmak/direnme/ve bir bayrak gibi gerilmek” sözlerinden de açıkça okunmaktadır.

Bu eklemlenmenin kendisini roman ve film gibi popüler metinlerdeki yoksulluk temsili ile karşıtlık içerdiği görülmektedir. “Yoksulluk edebiyatı”nın sinema için her zaman elverişli bir malzeme olduğunu söyleyen Hilmi Maktav, bu malzemenin yoğun kullanımına rağmen yoksulluğun bir sorunsal olarak işaretlenmediğini ve kahramanların ardında bir “silik fon” olarak kaldığını belirtmektedir (2001: 162). Türk sinemasının ilk döneminde, dönemin politik yönelimleriyle de uyuşan biçimde filmlerde yoksullar ve zenginler bir ve aynı yerde, “kaynaşmış bir millet” olarak sunmuş, 1950’lerde zengin-yoksul çatışması içerdiği güçlü dramatik öge nedeniyle vazgeçilmez bir tema haline gelmişse de aynı birlik duygusu örgütlenmeye devam etmiştir. Herkesin memnun olacağı biçimde, zenginleşme hayali hem kahramanlar hem de seyirciler için diri tutulmuş herkesin

her an zengin olabileceği, sınıf değiştirebileceği, zengin-fakir çatışmasının mutlaka yaşandığı ama eninde sonunda zenginin ve fakirin birbiriyle kaynaşacağı bir toplumsal arka plan yaratılmıştır (2001: 164). Maktav'ın belirttiği gibi, Yeşilçam'ın toplum modelinde yoksul kahramanlar daima ayrıcalıklı bir yere sahip, “aşkın kahramanlar”dır (2001: 164-165). Yoksul olsalar da “yoksulluğun ötesinde bir hayat” yaşayan bu aşkın kahramanların kadın olanları güzelliği, fedakârlığı, masumiyeti ve namusu ile erkek olanları ise yakışıklılığı, cesareti, gözüpekliği, bütün erkek değerlerine haiz olması ile yoksulluğunu aşmakta ve artık yoksulluk bir sorun değil “değer” haline gelmiş ahlaki normlar yoksul hayatlarla özdeşleşmiştir (2001: 165). Yoksulluğun edebiyat metinlerinde benzer bir temsiliyete sahip olduğu görülmektedir¹³⁷. Ömer Türkeş, Türkiye’de romanın ilk örneklerinden itibaren zengin-yoksul karşıtlığının sınıfsal bir ilişki olmaktan çok Doğu-Batı karşıtlığı ile ilişkilendirildiğini, zenginlerin rantiyeye alafranga tipler olarak ahlaki bir eleştiriye tutulduklarını yoksulluğun ise ahlaki değerlerle ilişkilendirildiğini belirtmektedir (2001: 136). Tıpkı Yeşilçam sinemasının erken dönemlerinde olduğu gibi burada da zenginler sürdürdükleri yaşam biçimi ve dejenere olmuş halleri nedeniyle eleştiriye konu olmakta, kristalize olmuş örneğini Kemalettin Tuğcu romanlarında bulan yoksulluk anlatısı ise sağlam kişilik, bozulmamış ahlak, kurulan sarsılmaz dostluk ilişkileri ile mutlu insanlar aracılığıyla yer bulmuştur (2001: 138). Burada da yoksulluk hiçbir zaman kalıcı bir yazgı değildir ve zenginlik-yoksulluk karşıtlığının

¹³⁷Gürbilek, yoksulluğun utandırıcılığının, utanmanın bir sınıfsal strateji olarak işleyişinin Orhan Kemal’de görünür olduğunu belirtmektedir (2015: 73). Tuğcu’nun moral değerlerle sarmalanmış yoksulluk anlatılarından farklı olarak, Kemal “haysiyet jandarmasının neden hep yoksul mahallelerde nöbet tuttuğunu” sorgular (2015: 73). Aç karnına haysiyetten söz etmenin tok karnına söz etmek kadar kolay olmadığını anlatır ve “yoksul ama haysiyetli”daki avutucu “ama” bağlacını kesip atarak, toplumsal iş bölümünde zenginin payına varlık yoksulun payına haysiyet düştüğü yolundaki yaygın teselliye bir teselli olmaktan çıkarır. Ancak, Erdoğan’ın aktardığı görüşmeler dikkate alındığında “ama” bağlacının verdiği ferahlanmanın toplumsal bir karşılığı olduğu da görülmektedir.

bu “pembe” anlatımında karşıtla arasında hayali bir köprü hep varkılınmıştır (2001: 138)¹³⁸.

Yoksul kahramanların “mutlak iyiler” olmaktan çıkması için, 1960’larda “gerçekçi” bir bakış açısı ile köyden kente göçenlerin hikâyelerinin perdeye aktarılması ile olmuştur. Burada yoksullar yasa dışı yollara da saparlar, para karşısında o kadar kayıtsız değildirler, kendi küçük dünyalarında, emekleriyle sıradan insanlar olarak yaşarlar ama muhafazakâr eğilimleri, küçük çıkarları onları acımasız ve bireyci yapabilir (2001: 171). Yoksulluğun bir fon olmaktan kurtarılacak, bir toplumsal sorun olarak işlenmesi için 1968 sonrasının politik ortamında, yükselen toplumsal muhalefetin etkisinin perdeye aksetmesi gerekmiştir. Ahmet Kaya’nın şarkılarını söylemeye başladığı 1980’li yıllarda ise yine anılan şarkılarla tezatlık içerecek biçimde yoksulluk güldürü filmlerinin belirgin motifi olmuştur. Maktav, 1980 sonrasının yoksul kahramanlarının komik ya da trajikomik hikâyelerin sahipleri olduğunu belirtmektedir (2001: 183). Görevlerine, ailelerine bağlı, fedakâr ve itaatkâr, yoksul ama namuslu kahramanların karşısında artık ismi cismi belli kötü-zengin değil zihniyet değişimine uğramış bir toplum vardır ve böylesi bir toplumda komik hale gelen kahramanların zihniyetinin değişmemiş

¹³⁸Erdoğan, yoksul-madunun kendinden yüksek, üstün, kudretli olana karşı kendini nasıl savunacağı sorusuna cevabın her şeyden önce onurda ve iç güzelliğinde arandığını belirtmektedir (2011: 69). Mülk sahiplerinin sahip olamadığı şeye, yani insani değerlere sahip olma iddiası ve bundan duyulan gurur en önemli duygusal silah olarak görülmektedir (2011: 69). Yoksulların duygusal ekonomisinin hiçlik ile iç güzelliği arasında gidip geldiğini söyleyen Erdoğan, toplumsal-sınıfsal hiyerarşiler ve kültürel sınıflandırma şemaları karşısında yoksul-madunların “hissetme yapılanının” ikili bir zamansallık sergilediğini iddia etmektedir (2011: 70-71): “gerçek kendiliğin zamanı ve oynayan kendiliğin zamanı” “Etkin, oynayan kendiliğin karşısında edilgen ve sessiz kalan gerçek kendilik, fenomenal dünyanın zamanına karşı bir başka zamanı cisimleştirir (2011: 70). Ancak bu ayrım, kişinin başına gelen, uymak zorunda kaldığı şeylere veya başka türlü çekeceği acılara karşı kendisini korumasını sağlarken bir şizofreniğin ikili açmazından farklı olarak, yatıştırıcı, hayatı katlanır kılan bir özelliğe sahiptir (2011: 71). “Oynayan kendilik verilen emirlere uyar ve aşağılayıcı, hakaretimiz sözlere veya bakışlara karşı sessiz kalırken, gerçek kendilik bu koşullara yabancı bir dünyada kurar kendini (2011: 71).

olmasıdır (2001: 184-185). Yoksul kahramanların sahip oldukları iyilik ve saflık bir güldürü unsuru haline gelmiştir (2001: 185).

Zulüm, soysuzlaşma ve tehlike ile anılan yoksulluğun mağduru olarak ise ağırlıklı olarak çocuklar işaret edilmektedir. “Aç çocuklar” şarkılarda belirgin bir yere sahiptir. *Geleceğim*'de “Demlice bir çay koyun üstüne/Aç çocuklar gibi besleyin/Nasıl tütüyorsanız gözlerimde/öyle tütsün buhar”, *Sevdalıyım Sana*'da “Sana ben/aç çocukların gözlerinde vuruldum”, 5. *Kural*'da “Bayrakları göndere çeken çocuklar/Uzak bir destandır kan gölü gruplarda/Aç bir çocuk ağlar durur/Bir gelin parmaklarıyla deşer rahmini”, *Halkların Kardeşliği Adına*'da “Aç çocukların cesetleri ve küçük orospular/Titreşir duvar diplerinde salhane demokrasisi/Dilenci çocuklarda fukara mintanlar giyinir ihtilal/Çünkü yaldızlı kolonyal şapkası/Ve uzun beyaz sakalıyla finans kapital/Dolarların azgın dişlerini/Dağların damarlarına geçirmektedir”, “Ekmeğimiz yoktu/Mermimiz yoktu/Bir can ile/Bir umut ettiğimiz/Toprağımız yok/Dağlar gibi yığıldı ölümler/Ve ayaklar altında namusumuz/Lanetlenmiş/Aç çocuk çoluk/Kadınlarımız, davarlarımız/Haldan bilmez/Geçit vermez kanlı Zilan”, “Sebisübyan aç-susuz, ne giden ne beklenen var/ve dağlarda çırılçıplak eşkiyalar” dizelerinde bu işaretleme görülmektedir.

Gürbilek, 1980'li yıllarda, popüler bir görsel ikon haline gelen ağlayan çocuk resmi üzerine yazarken, acılı çocuk ile mağduriyet duygusu arasındaki ilişkide acı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmanın anlatıldığını ifade etmektedir (2012: 39). “Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir çocuk (2012: 39).” Çocuk, acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu ölçüde de toplumsal acının metaforu olmuştur

ve aynı yıllar “acıların çocuğu” namıyla ünlenen çocuk şarkıcıların zamanıdır (2012: 39-42). Gürbilek, acı ve çocukluğun özdeşliği ile kurulan bu sahnenin çok sevilmesini darbe sonrası koşullar ile birlikte düşünmektedir. Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulmuş, bu yazgıyı sevmek zorunda bırakıldığı 80’lerde yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığığa acıdan söz eden çocuk şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği hali sevmiştir (2012: 42-43). 80’lerin ortalarında ise Türkiye’nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri, ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte, kalıbın içine yeni bir jenerik sızmaya başlamış, kederli çocuk daha kara, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuşmuştur (2012: 43). Acıların çocuğu acımasız büyük şehrin ortasında babasız, evsiz ve yolsuz kalmış, ama tam da bu yüzden hem mağdur, hem masum, hem kırılğan, hem dirençli, hem çocuk hem delikanlıdır (2012: 43-44). Bu imge zamanla politik bir vurgu kazanmış, esas gücünü bu ülkede yaşanan haksız savaştan almıştır:

Çocuğun yetimliği gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanırlığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle, suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı (2012: 44).

Aç çocukları görünür kılan şarkıların ikisinde de vurgunun Gürbilek’in çizdiği çerçeve ile çakıştığı görülmektedir. 5. *Kural*’da aklıktan ağlayan da bayrakları göndere çeken de çocuktur, birden fazla kez “aç çocuklar”dan söz eden *Halkların Kardeşliği Adına* ise ismiyle dahi bu bağlama gönderme yapmakta, bir Orhan Kotan

şiiri olan bu çalışmada, ekmek ve mermi, can ve umut aynı yoksunluğun parçası haline gelmekte, “geçit vermez Zilan” ile sorun coğrafi olarak da işaretlenmektedir. Sebisübyan aç-susuzken dağlarda “çırılçıplak eşkiyalar”ın varlığı da görünür hale getirilmektedir¹³⁹.

2.2.3. “Mecburen” Yoksunluk: Kenar Mahalle Şarkıları

Şehrin vaatkarlığının derkenarında, ona bağlanan ancak “kıyı”sında kalan, yoksulların kendisi gibi olanlarla birlikte yaşadıkları, Yeni Türkü’nün 1979 yılındaki Buğdayın Türküsü albümünde yer alan *Sonbahardan Çizgiler* (Mamak Türküsü) şarkısında olduğu gibi *dışarıdan* bakıldığında “şirin mi şirin” gecekondulu mahalleleri kent yoksulluğuna ilişkin anlatının asli mekanıdır. Kent yoksulluğu ile kır yoksulluğunun arasındaki farklardan birinin “orada” yaşanan kır yoksulluğunun tersine, kent yaşamının inkar edilemeyecek bir parçası olmasıdır¹⁴⁰. Ancak, “uzakta”ki köye gidilerek tanık olunacakların aksine kentin yoksulları yaşadıkları gecekondulu mahallelerine gitmek gerekmeden görülebilirler. Çünkü gecekondulular, her sabah çalışmak üzere kent sathına yayılır ve akşam mahallelerine geri dönerler. Yoksulların, kent merkezinin, ışıklı, varlıklı ve fazlasıyla tok manzarasına tanıklık edişini resmeden Baudelaire’in “Yoksulluğun Gözleri” sahnesini; paçavralara bürünmüş yoksul bir ailenin, iki sevgilinin oturduğu kafenin içindeki ışıltılı yeni dünyaya vecd içinde baktığı bu sahneyi, modern yapan şey içinde bulunduğu mekandır (Berman, 1994: 204-205). Marshall Berman’ın ifadesiyle XIX. yüzyılın en gösterişli kentsel icadı ve geleneksel şehrin modernleşmesinde en

¹³⁹ Kürt sorunu ile ilişki kuran bu bağlam, 3.2.“Türküsünü Söyleyemeyen Halk: Dağlara söylenen şarkılar başlığı altında yeniden ele alınacaktır.

¹⁴⁰ Mike Davis, çalışmasının yayınlandığı 2006 yılında, gecekondulu sakinlerinin gelişmiş ülkelerde kent nüfusunun %6’sını, az gelişmiş ülkelerde ise %78,2’sini oluşturduğunu, bu oranın küresel kent nüfusunun dörtte üçüne denk düştüğünü belirtmektedir (2006: 39).

belirleyici kopuş noktası olan “bulvar”, Yeni Paris Bulvarı, yüzlerce binanın yıkımına yol açmış, binlerce insanı evlerinden etmiş, yüzyıllardır varlığını sürdürmüş mahalleleri tümüyle yok etmiş ancak tarihte ilk kez şehrin tümünü tüm sakinlerine açmıştır (1994: 206-207). XX. yüzyılın son çeyreğinde başta İstanbul olmak üzere Türkiye’deki kentlerde ise bu dramatik karşılaşmayı mümkün kılan “yıkım” değil “bir gecede” kentin kıyılarına yeni mahallelerin “inşa”sidir. Meral Özbek’in vurguladığı gibi bu mahalleler kent yaşamının ve modernlik tecrübesinin bir parçasıdır (2008: 107-112). Dolayısıyla kentin haritasının sınıfsal ölçekle çizilerek mekanın bu ölçek etrafında örgütlenmesi, yoksullarla varlıkların yaşam alanlarının ayrışması ile sonuçlanmakla birlikte bağlantısızlık anlamı taşımaz. Tam da bu bağlantı, karşılaşma ve görünür olma “yoksunluk” hissini derinleştirmektedir. Walter Benjamin, “yoksulluk kimseyi lekelemez” özdeyişine bu nedenle karşı çıkmaktadır (2012: 58). İnsanı besleyebilecek işlerin bulunabildiği zamanlarda “lekelemeyen” bir yoksulluktan söz etmek mümkünken, milyonların içine doğduğu, yüzbinlerin yoksullaşma sonucu içine çekildikleri bu mahrumiyet lekeleri çünkü bir adam tek başınayken çok şey çekebilir ama bunu karısı gördüğünde ya da aynı şeyi yaşadığında farklı bir utanç duyar (2012: 58). Benjamin’in vurguladığı gibi “ailesi ve hemşehrileri üzerine devasa bir gölge gibi düştüğünde, kimse yoksullukla barışamaz (2012: 58)”. Görüldüğü gibi yoksulluğu “leke” haline getiren en yakındakilerden – aile-, çevredekilere –hemşehri- tanıklıktır. Ayrıca ataerkil pazarlığın bozulmasının yarattığı “gurur kırıklığı”nın bu itiraza da sindiği görülmektedir.

Tanıklığın “leke”ye dönüştürdüğü yoksulluk, Bora’nın da hatırlattığı gibi yalnızca maddi mahrumiyet anlamına gelmez, maddi güçsüzlük ve acz hali bir öz saygı yitimi ve “hiç kimselik” hissini de çağırır (2010: 159-160). Türkiye kültürel

tarihi açısından, bir yaşam standardı veya maddi-ekonomik gösterge olmanın ötesinde bir “hissetme yapısı”na da işaret eden yoksulluk bir yandan “acı çekme” ve “yara” ile diğer yandan da kimsesizlik, yuvasızlık, dışlanmışlık ile bitişir (Erdoğan, 2001: 12-13). Erdoğan’ın da işaret ettiği gibi, “oldukça yüklü bir gösteren olan ‘garip’ sözcüğünün yabancı ve ‘yoksul, kimsesiz’ anlamları arasındaki bir bakıma toplumsal olarak ‘dışarıya’, ‘kenara’ (eski mekânsal deyişle ‘kenar mahalleye’) yerleştirilmek ile yoksunluk, ezilmişlik ve kudretsizlik arasındaki bağı ortaya koyar (2001: 13).” Yoksulluğun ve mahrumiyetin mecburi tecrübe haline gelmesini, “mahrumiyete mecbur kalmayı” Ahmet Kaya’nın Dokunma Yanarsın (1992) albümündeki *Kenar Mahalleliyim* şarkısında olduğu kadar açık betimlemek zor görünmektedir. “Bir kenar mahalleliyim/Mecburen parasız ceplerim/Fabrikada satılık sendika/Ağzımı açsam sokaktayım” sözleriyle yoksulluğun nedeni işaretlenmekte, fabrikanın yerleştiği sınıfsal düzlem, sendika sorunu ile belirginleştirilmekte ancak devamında, “Bir kenar mahalleliyim/Mecburen kavga ederim/Markette köpek öldüren şarabı/Bekçilerle naralı gecedeyim/Bir kenar mahalleliyim/Mecburen kılıksız gezerim/Beyoğlu’nda pupa yelken polisler/Rüzgarına değer sopa yerim” sözleriyle anılan mahrumiyet halini ifade etmektedir. Kenar mahalleli için kavga, polisten yenen sopa ve kılıksızlık mecburidir. Öyle ki “mecburen uzaktan sever” çünkü “ev önlerinde babalar” “kızlarına baksa cinayet sebebi”dir. Kaya’nın, kenar mahallenin mecburiyetlerinden söz ederken Beyoğlu’na işaret etmesi tesadüfi görünmemektedir. Beyoğlu, İstanbul’un (yani kentin) yoksulluğun dünyasına sığamayan tüketim alışkanlıklarını temsil eden ve aynı zamanda kenar mahallelinin kendini kentin içine yerleştirmekte kullandığı bir mekansal metafor olarak okunabilir. Ancak burada kendini görünmez kılma hayati önemdedir çünkü kılıksız

gezdiği Beyoğlu’nda polis bir sınır kuvveti olarak konumları korumayı sürdürmekte, sınırları ihlal eden, bu kuvvetin hışmına maruz kalabilmektedir. Beni Bul (1995) albümünde yer alan *Arka Mahalle* adlı şarkı da benzer bir tehlike hattında durmaktadır. Ancak bu kez tehlike mahallenin sokaklarına yerleşmiştir: “Ağladım gözyaşların döndü denize/Ben derdimi kimseye söyleyemedim/Kurşunlara gelirken arka mahlede/Düştüm de yerlere bir ah demedim” sözlerinde görüldüğü gibi sessizce ağlanan, kurşun acısının dahi dile gelemediği yerdir “Başıma neler geldi sana diyemedim/Beni kaç kere dövdüler adını söylemedim/Yıkılsın evin” kıtasıyla devam eden şarkıda maruz kalınan şiddetin ifadesi sürmektedir. “Ağladım gözyaşlarım düştü ateşe/Yine de bu yangını söndüremedim/Bağıra bağıra yazdım seni içime/Bir kez olsun yüzünü güldüremedim” sözleriyle biten şarkıda şiddetin sebebi, içinde bulunulan acının kaynağı olarak “aşk” akla gelmektedir ancak aynı zamana “beni kaç kere dövdüler adını söylemedim” sözleri ile politik baskının bir parçası olarak şiddet, işkence ve işkenceye direnme anıştırılmaktadır. Dolayısıyla şarkının çifte anlamla yüklü olduğu söylenebilir. Denize dönen gözyaşı, kimseye söylenemeyen dert, gözyaşı ile söndürülmeye çalışılan yangın ile arabeskin otoritesi olan “aşk”a, kurşunlar ve dayakla politik mücadeleye dönük yıkıcı zora gönderme yapan bu çifte anlam *Kenar Mahalleliyim* şarkısında da mevcuttur. “Satılık sendika” ile “köpek öldüren şarabı”, bekçiye karşı nara ile Beyoğlu’nun sakınılan polisi, fabrika ile uzaktan seven kılıksız, parasız kişi benzer bir gerilimle aynı hikayeye yerleştirilmiştir. Bu gerilimi bir eklemlenme dizisi olarak ele almak mümkündür. Şarkılar, politik şarkı retoriğinin neden-sonuç gösteren ve baskıyı teşhir etme yönelimleri ile arabeskin soyutlama eğilimi arasındaki eklemlenme ile çifte anlamlılık kazanmıştır. Böylece yoksulluğun, işçi sınıfı ve işsizlere ait ekonomik göstergeler,

gelir dağılımı istatistikleri ve bu hesaplamaları okunur hale getiren iktisadi analizlerin rakamlarla örölü dilinden, Beyoğlu'nda kılıksız gezmenin inciticiliği, uzaktan sevmenin, derdini söyleyememenin mahrumiyeti ile yani tecrübe edildiği hali ile anlatılabilmesi mümkün hale gelmiştir.

Serbest İcradan Arabeske: Batılılaşma hattında yeni müzikal gerilimler başlığı altında yürütölmeye çalışılan tartışmayı bitirirken sorulan soruyu burada yinelemek gerekmektedir. Arabesk müziğin lirizm ve soyutlama eğiliminin gündelik hayatla arasına attığı kesik ile politik müziğin bir bağlılık ve taraftarlığa çağırın tartışmacı ve teşhir edici eğilimlerinin birbirine ulanması mümkün müdür? Başka bir ifade ile Ahmet Kaya üzerine yazılanlarda kullanıldığı gibi “devrimci arabesk” mümkün olabilir mi? Özbek, arabeskin 1968’de Orhan Gencebay’ın ilk çıkışından 1979’a kadar sahip olduğu toplumsal anlamın 1980’lerde değiştiğini belirtmektedir (2008: 120). Başlangıçta bir alt-kültür olan arabesk müzik, orta sınıfların genişlemesiyle de, o kültürü ilk kez tüketerek-yaratan grupları aşip genelleşmiş, yaşanan değişim müziğin kendi içinde çeşitlenmesini getirmiştir (2008: 122-123). Özbek, bu çeşitlenme içinde Ahmet Kaya’nın temsil ettiği devrimci arabeski de ayrıştırmaktadır (2008: 124). Ancak, “çok çeşitli müziksel öğelerin çeşitli müzik aletleri ve mekânlarıyla birlikte farklı bileşimlerinden oluşın bu müzik tarzları, değişik ve çapraz dinleyici kitleleri ve değişik toplumsal yan anlamlarıyla birlikte, birbirinden farklıdır” ve “artık ne ‘türdeş’ bir arabesk müzikten ne de türdeş bir dinleyici kitlesinden bahsedilebilir (2008: 125).” Bu uyarı önemlidir çünkü “toplumsal tüketimin kültürel boyutlarının karmaşıklığına işaret etmektedir (2008: 125).” Ahmet Kaya’nın arabeski ile örneğin taverna türünün arabeski arasında, kesişme noktalarına rağmen toplumsal anlam açısından fark vardır ve bir bütün

olarak arabesk müzik ve toplum arasındaki ilişkinin ortaya konabilmesi için bu farkların saptanması gerekir (2008: 125). Bu tez, farklı arabesk türleri arasındaki ilişkileri değil; 1980 sonrasındaki kültürel ve politik iklimde, toplumsal muhalefetin duygusal modelini kurma biçimlerinden birinin izini sürmeyi, karşı-hegemonik bir pratik olarak politik müziğin Ahmet Kaya repertuarında aldığı biçimi tartışmaya çalıştığından anılan farkların saptanabilmesi uğraşına girilmeyecektir. Burada belirginleştirmesi gereken kesişme noktaları yani Ahmet Kaya'nın arabeskle düğümünü sabitlemektir. Bu sabitleme, 1960'ların sonlarından itibaren köklenen politik müzik geleneği ile kurulan ilişki ile birlikte düşünüldüğünde Kaya'nın "özgün" konumunu belirlemektedir.

Arabesk perspektifin, toplumsal hayatın iyileştirilmesi konusunda yararlı olabilecek alternatif bir hegemonik içeriğe kavuşması; aşk ütopyasının aşkın varolabileceği bir toplumun koşullarıyla ve bunun yaratılmasına ilişkin eleştirel bir teemmül kapasitesi ile bütünleşmesi; değer-rasyonel muhalif ve paylaşımcı bir toplumsal eylem haline dönüştürülmesi mümkün olmamıştır (Özbek, 2008: 128). Çünkü, 1968-76 yıllarında fiilen olmasa da düşünsel üretimde arabeskin küçümsenmesi ve bu nedenle de sol perspektiflerle bütünleşememesi bir alternatif hegemonik projeye eklememesi olanağını da ortadan kaldırmıştır (Özbek, 2008: 128). Ahmet Kaya'nın ise 1980'lerden itibaren bu eklememesi temsil eden isim olduğu söylenebilir. Kendisi de müziği üzerine konuşurken bu eklememesi onaylamaktadır. Kaya söyleşilerinde müziğinin devrimci arabesk olarak adlandırılmasını doğru bulduğunu belirtmektedir. Kendi sözleri aktarılacak olursa şöyledir:

“Biz devrimci arabesk yapıyorsak, ki ben bunu asla reddetmiyorum, arabeske karşı değilim bi kere- çünkü hakim olan kültür çiğ köfte ve arabesk kültürüdür. Ayrıca ben kendimi Avrupalı bir insan olarak değil Ortadoğulu bir insan olarak görüyorum. Karısıyla kavga eden bi insan bu ülkede Çaykovski dinlemez yani, devrimcilerden bahsediyorum. Ne yapacak? Olmasaydı Sonumuz Böyle’yi dinleyecek”

Solun, Özbek’in belirttiği gibi fiilen olmasa da düşünsel olarak kendi kültürel evreninin dışında bıraktığı arabesk müzik ve kültür, Ahmet Kaya’da tam da bu fiili yakınlığın şarkılara dökülmesi ile içerilebilmiştir. Çünkü arabesk müzik üzerine yapılan tartışmalarda da anıldığı gibi öncelikle arabesk müzik ile politik müzik arasındaki tüketen toplumsal taban açısından bir coğrafi yakınlık bulunmaktadır. İşçi sınıfı ve yoksullara seslenmeyi hedefleyen politik müzik ile kent yoksullarının popüler müziği arabesk aynı mahallede yaşamaktadır. *Tezgahtar Nebahat*’te olduğu gibi “mahpustaki solcu abla” ile “boşvermiş abi” aynı ailenin fertleri olabildiği gibi aynı albümde yer alan (Başım Belada-1991) *Bir Acaip Adam-Suphi*’de olduğu gibi bu yakınlık aynı kişinin iki farklı cebinde durmaktadır. “Fırtınadan arta kalmış bir teknede/Tevekkül içinde, görkemli sakalı/Ve iğreti parkasıyla/Gizlediği macerasıyla” yaşayan “bir acaip adam Suphi” “bir cebinde das Kapital, bir cebinde kenevir tohumu” ile ıssız bir koya saklanmıştır. Polisten saklanan, aranan bir devrimci olduğunu anladığımız “kimsesiz(di) belki kimliksiz”, “bir şeylere küfredip”, “tedirgin bir balık gibi uyuyan” Suphi, kapağında, mütebessim, sakallı bir resim olan ve cebinde duran kalın kitabını her gün okurken uzaktan kasabanın ışıkları yandığında “gizli bir cigara sarıp” ağlar.

1970’li yıllarda kent yoksullarının popüler kültürü olarak arabeskin görmezden gelinmesi ve dışlanması/reddedilmesi arasında seyreden bir tepkinin ardından, 1980’lerin ortalarından itibaren Ahmet Kaya’nın arabesk ile solun fiili yakınlığını müziğe taşıyabilmesini darbe sonrası koşullardaki kamusalılık biçimleriyle birlikte düşünmek mümkündür. Gürbilek, 1970’lerde sol “kamuoyu”nun, devletin himayesinde olmayan, özerk dinamikler sonucunda oluşmuş tek kamu örneği sayılabileceğini belirtmektedir (2014: 64). “1970’lerde politika hayatlarının normal seyri içinde bir araya gelemeyecek farklı sınıf ve kesimlerden insanlara buluşma zemini sağlamış; farklı imkan ve hayat tarzlarına sahip kişileri, varlıklılar ile varlıksızları, “kültürlüler” ile “kültürsüzler”i karşılaştırmış, bir işçiyle normal koşullarda işveren ya da yönetici olabilecek bir genci, gecekondu sakiniyle varlıklı bir aileden gelmiş bir öğrenciyi, şehre yeni göçmüş biriyle köklü bir İstanbul ailesinin çocuğunu aynı ortak hayat vaadi etrafında buluşturabilmişti (2014: 64). Gürbilek’e göre varlıklı ile varlıksız, kültürlü ile kültürsüz, gecekonduyan gelenle memur çocuğu 70’lerin sunduğu ortak zemin içerisinde ancak kendi kimliklerini, özelliklerini –maskenin gerisinde olanı ya da maskeyi- unutarak bir araya gelebilmiştir ve bu Kemalist devletten bağımsızlaştırarak yarattığı kamu alanını özel alan karşısında mutlaklaştıran radikal politikanın başarılarından biridir (2014: 64-65). 12 Eylül darbesi ile sosyalist hareketin politik sahneden tasfiye edilmesi Gürbilek’in andığı bu yan yana gelme, birlikte bir politik kamu oluşturma halini ortadan kaldırmıştır. Hemen burada, 70’lerdeki karşılaşmanın, Gürbilek’in andığı kadar eşitlenmiş, ya da onun ifade ettiği biçimiyle kendi kimliklerini unutmuşların yan yana gelişi olarak değerlendirilebilir mi sorusunu eklemek gerekir. Örneğin, gecekondu mahallelerine seminer vermeye giden üniversitelilerle seminerin

dinleyicileri arasındaki ilişkinin, karşılaşmaların kimliklerinden bağımsız şekillenebildiğini söylemek zor görünmektedir. 1970’lerde, kitle ile kadro arasındaki farkın oluşan politik kamuya da sirayet ettiğini göz önünde bulundurmamak gerekir.¹⁴¹ Gürbilek’in karşılaşmanın niteliğine dönük belirlemesine ilişkin ihtiyatı bir tarafa bırakıp böyle bir karşılaşmanın yaşanmış ve sonlandırılmış olduğuna ilişkin belirlemesine geri dönüldüğünde, 1980’lerde ortaklaşılan alanın yok olmasının bir araya gelen toplumsal kesimlerin kendi alanlarına çekilmesi ile sonuçlandığı görülmektedir. Bu sonucun farklı toplumsal kesimleri bir araya getiren, Ruhi Su örneğinde olduğu gibi uzun, Batılı bir eğitim alanının bağlama çalmasının ya da Anadolu Rock’ta belirginleşen eklektik müzikal dilin aşınması anlamına geldiği ileri sürülebilir. Müzikte sentez arayışlarının biçimleri olarak okunabilecek bu bileşimler 1. Bölüm’de de tartışılmaya çalışılan hegemonik kültür politikalarının müzikal alana dönük perspektifinin yarattığı ikilikler ve hiyerarşi içinden doğmuştur. Batılı-Milli ikiliğinin bir türevi olarak okunabilecek evrensel-yerel gerilimi içinden doğduğu görülen Anadolu rock, türkülerini “doğru” biçimde söylemenin yolu olarak işaret edilen Batılı müzik eğitimi almış olmak gibi yönelimler hegemonik olanla ilişkinin işaretleri olarak okunabilirken, halk müziğinin başta olduğu müzikler hiyerarşisi içinden hareket etmek de diğer işaret olarak ele alınabilir. Politik müziğin farklı türler arasında dolaşması ve bu türlerin birbiriyle kurduğu ilişkiyle doğan melez türlerin bir çeşit “dikey” eklemeye sahip olduğu ileri sürülebilir. Asri olan “Batılı/Evrensel” olanın kurallarını içermek ve müzikal alana kaydedilmiş hiyerarşiyi bozacak bir dönüşümü gerçekleştirememiş olmak bu ilişkinin aşağıdan yukarıya, ya da yukarıdan aşağıya ancak her durumda dikey geliştiğini göstermektedir. Kendi

¹⁴¹Bu karşılaşmalar üzerine bir tartışma için bkz: Erdoğan, Necmi (2007). “1970’lerde Sol popülizm Üzerine Notlar”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol*. Murat Gültekingil (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 262-274.

yaşam alanlarına çekilen toplumsal kesimlerin müzikal dillerini yeniden kurmaları, yeni eklemelere ihtiyaç duymalarına neden olan boşluk içinde Ahmet Kaya gecekondü mahallelerindeki farklı adalar; arabesk, politik müzik ve türkü arasında bir yatay ekleme gerçekleştirerek “özgün” bir ezgi dili kurmuştur.

Bu yan yana geliş, *plep kültürü* içinde bir alış veriş olarak okumak mümkündür. “Toplumsal ilişkilerin belirli dengeleri, sömürü ve sömürüye direnmenin söz konusu olduğu bir çalışma ortamı, paternalizm ve riayet ritüelleriyle maskelenen iktidar ilişkileri çerçevesinde” tanımlanabilecek olan *plep kültürü*, kendi kendini tanımlayan ya da dışsal etkilerden bağımsız değildir (Thompson, 2006: 19). Ancak, üst sınıfların kontrol ve zorlamalarına karşı kendini savunan bir muhalefet içinde biçimlenmiştir (Thompson, 2006: 19). Thompson burada yalnızca “geleneksel kültür”den söz etmez, isyankar *plep kültürü*, meşruiyet ya da protesto arayışlarında daha otoriter bir toplumun paternalist kurallarına geri dönebilir ve bunlar arasından mevcut çıkarlarını en iyi savunacak olanı seçseler de savundukları halkın kendi örnekleridir (2006: 23):

Bu *herhangi* bir “geleneksel” kültür değil, fakat oldukça özel bir kültürdür. Söz gelimi, bütünüyle önceden belirlenmiş ve sıkıntılarla dolu bir içinde kaderci değildir. Daha ziyade derbederdir (...) [H]ayatın kendisi, tehlikeleri ve kazaları önceden düşünülerek tanımlamayacak ya da önlenemeyecek yoldan ölümlerle; ölüm oranlarındaki, fiyatlarındaki, işsizlikteki iniş-çıkışlar kontrol edilemeyen kökü dışarıda kazalar olarak yaşanır; genellikle çalışan nüfusun zamanı önceden kestirme şansı çok azdır –“meslek”lerini ya da ailelerini planlamazlar, ya da hayatlarını önlerine konmuş belirli şekilde görmezler ya da yüksek kazançların tasarruflarını istif etmezler ... ya da hatta ömürleri boyunca “tatil”e çıkmazlar.

Thompson’un kavramı kullanmak üzere ayrıntılı biçimde ele aldığı XVIII. yüzyıl İngilteresindeki yaşam içinde *plep kültürü*, hiç kuşkusuz devrimci ya da hatta

(toplumsal düzeni sorgulayacak, açıkça ortaya konmamış hedefleri teşvik edici anlamda) proto-devrimci bir kültür değildir ama onu riayetkar bir kültür olarak da niteleyemeyiz (2006: 86). “Kargaşa yaratmıştır ama isyan yaratamamıştır; doğrudan eylem yaratmıştır ama demokratik örgütlenmeler yaratamamıştır (2006: 86).” Burada, kavramın tarihselliğini görmezden gelme hatasına düşülmemelidir. Thompson plep kültürü ile bir sınıf kültürü tanımlamadığı konusunda uyarıda bulunmaktadır ancak göreneksel bir popüler kültür tartışması yapabilmek için bu kavram elverişli bir zemin sunmaktadır. Çünkü öncelikle kültürel hegemonyanın kapsamını daraltmak konusunda fayda sağlamaktadır:

Bu hegemonya ne olursa olsun, yoksulların hayatını ihata etmemiş; kendi öz çalışma ve boş zaman biçimlerini savunmaktan, kendi öz ritüellerini oluşturmaktan, hayatın kendi tatminlerini elde etmekten onları alıkoyamamıştır. Dolayısıyla bu açıdan, hegemonya nosyonunu çok ileriye ve uygun olmayan yerlere götürmemek konusunda uyarılıyoruz (2006: 109). Hükmetme ve bağımlılık ilişkilerinin yapısının çıplak mimarisini sunmuş olabilir ama bu mimari süsleme içinde, farklı dramlar oynanabilir ve farklı sahneler sergilenebilir (2006: 109-110).

Alt sınıfların kendine özgü direniş biçimleri ve yolları ürettiği kültürel örüntülerin hegemonik olanla sınır ihlallerine dayalı, onun baskı ve biçimlendirme çabası altında gelişen ancak hiçbir zaman tam olarak kapsanamayan kültürel örüntülerinin bu kavramla görünür hale gelişi, 1960’ların sonundan itibaren müzikal alanın inşasında hegemonik olanla ilişkinin nasıl ele alınabileceği sorununu da çözmektedir. Politik müzik, verili hegemonik kültürel yönelimin yarattığı hiyerarşiyi parçalamamış olmasına rağmen başvurduğu tarihsel referanslar ve kendini bağladığı “isyancı geleneği” güncelleştirerek karşı-hegemonik mücadelenin müzikal dilini oluşturmayı başarmıştır. 1960’ların sonundan itibaren, sosyalist hareketin ve

toplumsal mücadelelerin uğradığı baskı ve kısımin, bu baskı ve kısıma direnme çağrısının ezgisi haline gelebilmiştir. 1980'lerin ortalarından itibaren ise Ahmet Kaya'nın kendinden önceki politik müzik geleneğinden farklı olarak aynı düzlemde duranlar arasındaki bağlantıları kuran müzikal dilinin de alandaki hegemonik yönelimden apayrı olduğunu söylemek zordur. Çünkü, 1980'lerin ortalarından itibaren arabesk *resmen* onaylanmış bir müzik türü olarak “sınırların içine alınmış”, müzik piyasasında kapladığı alanı büyötmüştür.¹⁴² Ahmet Kaya'nın farklı olarak yaptığı ise, resmen kabul görmüş olmakla birlikte muhalefet açısından dışarıda tutulmaya devam bu “popüler kültür” unsurunu içererek, arabesk perspektif ile muhalif söylem arasında bir yakınlık kurmuş olmasıdır. Bu yakınlığın yaygın biçimde kabul görmüş olması, toplumsal muhalefet ile plebyen tutum arasındaki bağlantısızlığın giderilmesi; popüler kültürlerin yeniden içeriklendirilebilmesi; popüler direnme biçimlerinin tanımlanabilir politik biçimler kazanabilmesi; alt sınıflarının duygu modelleri ile toplumsal muhalefetin anlamlandırma pratiklerinin birbirlerine yaklaşması kısacası alt sınıflar ile toplumsal muhalefet aktörleri (kişiler, örgütler, partiler, çevreler) arasında “gönül bağı” kurulabilmesinin, muhalefete sunacağı genişleme enerjisini ve daha önemlisi yaşam bağlamı içinden türemiş, alt sınıfların tecrübelerine dayalı bir politik söylem evreninin kurulabilmesinin önemini göstermektedir.

¹⁴² Özbek, 1968-79 yılları arasında gecekondulular ve lümpen proletaryanın “başkaldırısını” ifade eden kültürel bir ürün olarak yorumlanan arabeskin 1983 sonrasında yeni-muhafazakar Anavatan Partisi ise özdeşleştirilmeye başlandığını ve bunda bu partinin seçim kampanyalarında arabesk sloganlar ve müziğin kullanılmasının etkili olduğunu ifade etmektedir (2008: 119). Bu eklemelenmenin bir ucu da dönemin yayıncılık politikalarına bağlanmaktadır. Özbek, TRT'nin yayın politikası ve yönetimine ilişkin ANAP içinde çıkan uzlaşmalık ve gensoru verilme aşamasında başbakan'ın uzlaşmayı sağlayan konuşmasını aktararak bu bağlanmayı görünür kılmaktadır. Konuşmanın bir kısmı şöyledir: “Vardığımız nokta itibarıyla daha serbest, daha halkı okşayıcı programlara ihtiyaç vardır. Çekinmeden söylüyorum, arabesk müzik TRT'den verilmektedir. Arabesk müziğin yayımlanmasında hiçbir mahzur yoktur... Eğer siz şikayet eder, halk da seviyorum derse o zaman biz halkın aksi istikametine gitmiş oluruz (akt. Özbek, 2008: 135).

2.2.4. “Hiç Olmayan”a Mektup: Aşk Şarkıları

Gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kavramsallaştırırken ve gündelik hayatta yönelimler yaratırken duygusal tecrübeyi baş tacı eden arabesk, isyandan kader ve derde tüm kavramları aşka bağlamakta, “aşk”la bütünleştirip, aşk süzgecinden geçirerek ifade etmektedir (Özbek, 2004: 103). “Aşk bu anlamda arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir (2004: 103-104).” Ahmet Kaya repertuarında da “aşk” belirgin bir yere sahiptir. Temanın belirginleştiği elli altı şarkı bulunmaktadır. Bu şarkılarda temaya eşlik eden duygusal gerilimin ise ayrılık/hasret olduğu görülmektedir. Ahmet Kaya şarkılarını, bir duygusal tecrübe olarak hasretin arabesk perspektifteki yerini güçlendiren soyutluktan uzaklaştıran, bu perspektifle ilintisini gevşeten bir durak bulunmaktadır. Şarkıların bir kısmında sevenleri ayıran “devlet”tir. *Suskun* (1985), *Hasretinden Prangalar Eskittim* (1985), *Aynı Daldaydık* (1985), *Haydi Gül* (1986), *Beni Tarihle Yargıla* (1988), *İyimser Bir Gül* (1989), *Derin Bir Ah Çektim* (1993), hapishaneden dışarıdaki sevgiliye seslenen şarkılar olarak öne çıkmaktadır. Ağlama Bebeğim albümünde yer alan *Suskun* ve *Hasretinden Prangalar Eskittim*, hapishaneden yazılmış aşk mektuplarıdır. *Aynı Daldaydık*, *Haydi Gül*, *İyimser Bir Gül* ise sevgiliyi çağıran, görüş günündeki bekleyişi anlatan şarkılardır.

Roland Barthes, nedeni ve süresi ne olursa olsun, sevilen nesnenin yokluğunu sergileyen ve bu yokluğu bir bırakılmışlık deneyimine dönüştürmeye yönelik her türlü dil oluntusunu, aşk söyleninin parçası olarak ele almaktadır (2004: 20). Bu söylem aracılığıyla aşık özne, sevilen ötekinin mesafesi ile kurulur. Aşkta uzaklık yalnızca bir yönden, giden değil, kalandan yola çıkılarak dile getirilir: Aşık özne yerleşik, acı içinde; sevilen öteki göçebe ve kaçıcıdır (2004: 20). Barthes, uzaklığı

söylemenin öznenin yerinin ötekinin yeriyle değişemeyeceğini kesinlediğini, “sevdiğim kadar sevilmiyorum” anlamına geldiğini belirtmektedir (2004: 20). Ancak ele alınan şarkılardaki uzaklık anlatısı, ayrılık ve mesafe, aşık öznenin kapatılmışlığı nedeniyle katmanlı hale gelmektedir. Ötekini uzağa yerleştiren, aşık öznenin ya da sevilen ötekinin iççağrısı değil, birini içine alıp diğerini dışarıda bırakan hapisanedir. Burada sevgiliden uzaklık iktidarın zulmünün bir parçası haline gelmiştir. Böylelikle kapatılan devrimci, -annesini arayan oğlun sesinde olduğu gibi- bir kez daha “gerçek” kişiye dönüşmektedir. Kapatılma, politik faaliyet ve gündelik yaşam kadar ve onlarla birlikte duygusal tecrübeyi de kesmiş, bu kesintinin anlatısının kurulması ise hapisanedeki devrimciyi aynı zamanda aşık özne haline getirmiştir.

Tarihsel olarak, uzaklık söyleminin kadına ait olduğunu, gezen/yolcu erkek karşısında yerleşik kadının uzaktalığa biçim verdiğini ve uzaktalığın düşlemine gerçekleştirdiğini söyleyen Barthes, bunun sonucu olarak da ötekinin uzaktalığından söz eden her erkekte dişillik belirdiğini öne sürmektedir (2004: 20-21). Ancak, ele alınan şarkılarda bu eğilimin var olduğunu söylemek zordur. Uzaklığın aşkın içsel sürecine dayanmaması yani seven ve sevilenin istemi dışında gerçekleşmiş olması bu dişil anlatının olanağını da ortadan kaldırmış görünmektedir. Şarkılar, erkek şarkılarıdır¹⁴³. Özellikle *İyimser Bir Gül*, marş formuna yakın girişiyse, söyleyişteki erkek edanın güçlü olduğu bir şarkıdır. Çünkü artık dışarıdaki sevgiliye sesleniş bir direniş ve başkaldırı ile bitmiştir. “Ara sıra mahşer”de olan erkek özne, “göğsünün

¹⁴³ Şarkılarda erkeğin bedensel betimlemesinde de rastlanmaktadır. *Adı Bahtiyar*'da “Uzamış sakalı, çatlamış sazıyla”, *Hasretinden Prangalar Eskittim*'de “Bak bıyığım buz tuttu”, *Beni Tarihle Yargıla*'da “Bıyığımdan gülüş sarkmaz/Bıyık bırakmak yasak bana”, *Şafak Türküsü*'nde “Kaç zamandır yüzüm tıraşlı” sözleriyle –sakallı ve bıyıklı- bir yüze kavuşmaktadır.

sol yarısı”na “Dert etme iyiyim ben” diyerek sevgilisini, direngenliğine güvenmeye çağırılmaktadır. Bu erkek edanın baskınlığı, Barthes’in işaret ettiği dişlilik haline ilişkin ayırım üzerine daha dikkatli düşünmeye davet etmektedir. Yerleşik, bekleyen, çağırılan tarafta olmanın getirdiği dişilleşme beklentisi, mesafeye hükmedebilme iktidarının da kaybı olarak düşünülebilir. Ele alınan şarkılarda bu kayıp, erkek aşığın, hapisteki devrimci olması nedeniyle derinleşmektedir. Mesafeyi aşma iradesi hapiste zor yoluyla elinden alınmıştır. Bununla birlikte, deneyimlediği “dava yitimi”, iktidara talip olma iddiasını da budamıştır. Kapatılma, aşık özneyi yerleşikliğe; devrimciyi sokakların uzağına, hücreye/ranzaya sabitleyerek iktidarsızlaştırmıştır. Bu çifte düğümün yaratması beklenen dişilleşme yerine iktidarsızlığı örtecek bir ses perdesi devreye girmekte, söyleyişteki erkek hal bir telafi ezgisine dönüşmektedir. Şarkılarda uzaklık söyleminin sabit tarafı, çağırılan tarafı olmak, yitirilen politik iddiaların boşluğunda şekillenen eril bir aşk dilinde ifadesini bulmuştur. Hapishaneden yazılan mektuba bir okuyucu, yaratılan bu dili konuşacak öteki gereklidir. Çünkü eril cinsel kimliğin belirsizliğinden ya da istikrarsızlığından duyulan kaygının giderilmesi, “güçlü” erkek imgesi, zayıf ve eksik olarak tanımlanan kadının bakışının sağladığı onayla mümkün olur (Arslan, 2005: 85). Şarkıların söylendiği mekânda bu onayı mümkün kılacak tek karşılaşma “görüş günü”dür ve şarkılar sevgiliyi görüşe çağırılmaktadır.

Aynı Daldaydık’ta, “Saat 21’i vuranda/Burada kanpanalar çalardı/Burada/Burada hasret ve dert/Sen nerdeydin?/Bugün/Bugün görüş günümüz/Herkes geldi, sen nerdeydin?”, *Haydi Gül*’de “Gel gör beni içerden bak ne haldeyim/-İşte görüş günündeyiz/Gör ne haldeyim/Yürekta yangın yürekta sevdan nerde”, *İyimser Bir Gül*’de “Su bulanınca/Meydanlarda sesin yırtılınca/Hiç dostun

kalmayınca/Sarsılmış bir ömrün basamaklarından/Görüşmeye gel ne olur/İyimser bir gül olsun dudaklarında... Kan bulanınca/Yangınlarda yüzün harlanınca/Saçların tutuşunca/Zorlanmış bir hükmün tutanaklarından/Görüşmeye gel ne olur/İyimser bir gül açsın yanaklarında” sözlerinde bu çağrı okunmaktadır. Bu çağrının dile geldiği araç ise mektuptur. Aşık için yalnızca anlatımsal değeri bulunan mektup bir ilişki kurma vesilesidir, ortada olan mektuplaşma değil, ilişkidir (Barthes, 2004: 146). Çünkü aşk mektubu yanıtını bekler, ötekini yanıt vermeye çağırır (2004:146). Tıpkı mektup gibi armağan da bir ilişkiyi temsil eder. Doğum Günü adlı şarkıda, cezaevinden dışarıya gönderilen “boncuktan kuş”ta olduğu gibi “armağan tenselliği temsil eder (Barthes, 2004: 72).” Sevilen, sevenin sunduğuna/dokunduğuna dokunacak ve ikisini “üçüncü bir ten” birleştirecektir (2004: 72). Bu yanıyla armağan ve mektubu uzaktalığa rağmen temas kurabilmenin yolları olarak görebilmek mümkündür.

Şarkılarda zorunlu ayrılığın bir diğer nedeni ise firarilik-suçlu ilan edilmek yani “kaçaklık”tır. Hapishaneye benzer biçimde bir zorun sonucudur. 1990 yılında yapılan Sevgi Duvarı adlı albümde yer alan *Dardayım* şarkısında “Dardayım yalanım yok/Baskın yedim gün gece.../Örselendi aşklarım üstelik bir uzak diyardayım....” sözleri ile ifadesini bulan bu zorunlu ayrılık *Başım Belada* (1991) şarkısında şu sözlerle ifade edilmektedir: “Sevdim inanamayacağın kadar seni esmer kız/Kirpiklerimde çırpınan şu tuzlu gözyaşımda/İhanetin adı yok/Neylersin ki çember daralmakta/Şimdilik hoşça kal yaban çiçeğim/Yasal mermisiyle bir komiser yaklaşmakta” *Dokunma Yanarsın* (1992) adlı şarkıda bu firarilik hali daha açık betimlenmiştir: “Ve görüyorsun ki aşkı beceremiyorum/Beni kendi halime bırak yavrucuğum/Ben yolumu nasıl olsa bulurum/.../Firarilerin uzmanı olmuşum/Bütün

istasyonlarda afişim durur/Beni bir çocuk bile vurur/Dokunma bana fişlenirsin/Dokunma bana ellerin tutuşur/Dokunma bana çıldırırısın/Dokunma bana sen de yanarsın/.../Firarilerin uzmanı olmuşum/Bütün telsizlerde adım okunur”, *Tedirgin* (1993) adlı şarkıda da kurulan tuzak ve ihbar aynı zamanda sevgiliden koparmaktadır: “Haramiler sarmış yolumu/Güvercinler muhbir uçar oy/Telden tele fermanım gider/Benim sonum dünden belli/.../Geceler mi sen ben mi yorgunum/Mermiler mi sen ben mi yangınım/Düşlerim tutsak/Yüreğim sürgün/İçimde bir çocuk tedirgin”, Aynı albümde yer alan *Derin Bir Ah Çektim* adlı şarkı da bu gerilimi taşımaktadır: “Derin bir ah çektim/İçim yandı/Dayanmaz gönlüm hasretine/Arzularımda gelip geçersin/Yaslanmaz başım dizlerine/.../Derin bir ah çektim/İçim yandı/Yetişmez ömrüm geçliğine/Son nefesimden gelip geçersin/Yağmaz gözüm ellerine/Darağacında ipler uzar/Uzar da nereye gider” *Beni Vur* (1995) adlı şarkıda bu kez firarilik değil, ölüm ayırmaktadır: “Ben senin sokağına ulaşamam dardayım/O mazlum gözlerine bakamam firardayım/Oysa ben bu gece/Yüreğim elimde/Sana bir sırrımı söyleyecektim/Şu mermi içimi delmeseydi eğer/Seni alıp götürecektim/.../Ah senin ellerine/Uzanamam, yerdeyim/O masum hayallere varamam, ölmekteyim”, Dosta Düşmana Karşı (1998) albümünde yer alan *Bize Kalan*’da ise anılan bu kopuş daha açık ifadesini bulmaktadır: “Bizim eskiden sevdalarımız vardı/Kızaran yanakları öpmelere utandık/Sonra suç olmak girdi araya” sözlerinde de bu ilişki dile gelmektedir.

Zulmün bir parçası olduğu gibi mücadelenin bir zorunluluğu olarak da aşktan vazgeçiş söz konusu olabilmektedir. *Gururla Bakıyorum Dünyaya* şarkısında bu vazgeçiş şu sözlerle yer bulmaktadır: “Çünkü ben sevdiğim kızı/Yaşamak gibi, halkım gibi sevdiğim kızı/Ki şiirini yazamayan/Ve türküsünü söyleyemeyen halkım

gibi/Binlerce ve binlerce kurşunlanan halkım gibi/Zincire vurulan/Savaşlara yollanan halkım gibi/Vergilere bağlanan halkım gibi/Felç olmuş yalnızlıklara bırakarak/Büyük acıların ve gözyaşının içine bırakarak/Şiirlerimin bir bıçak gibi ışıldadığı/Devrim türkülerini/Ve başkaldırmayı öğreten dudaklarını/Bir kere olsun öpmeden/Bir kere olsun tutamadan kaygısızca/Serin bir yaz gecesi gibi ürperen ellerini/Hatta boynunu ve ayak bileklerini/Bilemeden, bilemeden, bilemeden/Vurdum yüreğimi şanlı kavgaya” *Kum Gibi* ise mücadele içinde, çatışma ortamında yaşanan aşkın şarkısıdır. 1994 yılında yapılan *Şarkılarım Dağlara* albümünde yer alan şarkı “Martılar ağlardı çöplüklerde/Biz seninle gülüşürdük/Şehirlere bombalar yağardı her gece/Biz durmadan sevişirdik” sözleri ile yaşanan çatışmalı ortam dile getirilirken “Sonbahar damlardı damlalarımıza/Biz seninle sararırdık/Aydınlansın diye şu kirli yüzler/Biz durmadan savaşırdık” dizeleri ile bu çatışmalı ortamda kendi konumlarını belirginleştirmektedir. Bu şarkıda aşk bu çatışmanın ve mücadelenin içinde, onun çatısının altında yaşanmakta ve tam da bu nedenle kıymetli hale gelmekte, ayrılık tam da bu nedenle daha kabul edilemez hale gelmektedir. “Acımasız olma şimdi bu kadar/Dün gibi dün gibi çekip gitme/Bırakta sarılayım/dolanayım ayaklarına/Kum gibi kum gibi ezip geçme” sözlerinde de görüldüğü gibi sevilen ötekinin gidişi şarkıyı söyleyen sesi yerle bir etmektedir.

Öznenin aşk durumunu kesin bir çıkmaz, hiçbir zaman içinden çıkamayacağı bir tuzak gibi algılayarak kendini tam bir yokoluşa adanmış gördüğü şiddetli bunalım, “yıkım”, aşk söylenine eşlik eden bir başka durumdur (2004: 49), Barthes, öznece bir “uç durum” olarak kendisini yokedecekmiş gibi yaşanan bir durum olan şey olan aşk yıkımını *Dachau*’daki bir tutsağın durumu ile birlikte düşünmektedir. *Dachau*, Nazi Almanyasının ilk toplama kampıdır ve siyasi tutuklular kapatılmış,

öldürülmüştür. Barthes'in aşk yıkımı ile bir toplama kampı arasında benzerlik kurarak tartışması, kendisinin de sorduğu "aşırılık" sorusunu getirmektedir. Ancak bu soruya iki durumun hangi noktada birleştiğini göstererek cevap vermektedir: "Her ikisi de gerçek anlamda bir panik içerir: gerisi, dönüşü olmayan bir durumdur (2004: 50)." Ele alınan şarkılar, Nazi Almanyasının toplama kampları ile aynılaştırılmayacak olmakla birlikte, bir askeri rejimin hapishanesinin gerçeği içinden seslenmesi, Barthes'in yıkım üzerine akıl yürütürken başvurduğu analogiyi hakikat haline getirmektedir. 12 Eylül sonrasında rejimin zor yoluyla konsolidasyonu sağlanırken devreye sokulan sistematik işkence ve kapatmaya, gündelik ve duygusal tecrübenin parçalanması, dışarıda bırakılmasının yarattığı yıkım eşlik etmiştir. Şiddet, muhalif politik öznelerin öznellik potansiyelini yok etmeye yöneldiğinde aynı zamanda birilerinin sevgilisine doğum günü hediyesi vermesini, sevgilisinin "gözlerini içinde duymasını" da engellemiş olur.

Pothos yani burada olmayan varlığa duyulan istek, iki zaman arasına sıkışmışlığı da ortaya çıkarmaktadır (Barthes, 2004: 22). Çünkü uzaktakine uzaklığın söylemini yinelerken, öteki gönderge olarak uzakta, seslenilen olan buradadır (2004: 22). Bu çarpıklıktan katlanılmaz bir buradalık doğar ve böylece şimdiki zaman "arı bir kaygı parçası"na dönüşür (2004: 22). Bu sıkışmışlığın ifadesinin şarkılarda ayrılığın mesafeye değil zamana yapılan gönderme ile açığa çıktığı görülmektedir. *Suskun*'da "Nasıl yılları buldu/Bir mısra boyu maceram", *Hasretinden Prangalar Eskittim*'de "Ard arda bilmem kaç zemheri geçti", *Aynı Daldaydık*'ta "Aynı daldan düştük ayrıldık/Aramızda yüz yıllık zaman/Yol yüzyıllık/Tam yüz yüzyıl/Tam yüzyıl oldu yüzünü görmeyeli/.../Tam yüzyıldır bekler beni bu şehirde bir kadın", *Acılara Tutunmak*'ta "Yaşadım birkaç binyıl/Acılara tutunarak/ sözleriyle mesafe uzamsal

olmaktan çıkarak zamansal bir boyutla tarif edilmiştir. Abartılı zaman sınırlamalarıyla “yüzyıl bekler gibi” “tam bin yıldır” şeklindeki ifadeleriyle mekan ve zaman gerçekliğini yitirip herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde herhangi bir sevilen şekline dönüşen, aşkın kendisini temsil ettiği bir aşk anlatısı oluşturulmuştur.

Kaya'nın aşk motifi ile öne çıkan şarkılarında, *pothos*, varolmayana duyulan istem, sevgilinin uzaklığının bir sonucu olabildiği gibi aslında varolmamasına, aşkın ötekisi, sevilen olarak karşılıklılığın bir parçasının olmaması şeklinde de yer bulabilmektedir. Bu halin belirgin iki örneği ise *Hiçbirşeyimsin* ve *Böyle bir Sevmek* şarkılarıdır. Her iki şarkı da Atilla İlhan şiirlerinden müziklenmiştir. *Hiçbirşeyimsin*, bir yanılmanın anlatısı olarak okunabilir. Şarkı, sevileni anlamlandırmak için bir yandan “Sen benim hiçbirşeyimsin, Yaşadıklarımın çok daha az/.../Varlığın anlaşılmaz/Galiba eski bir liman üzerindesin/Nasıl karanlığıma bir yıldız olmak/Dudaklarınla cama çizdiğin/en fazla sonbahar otellerinde/Üniversiteli bir kız uykusu bulmak/Yalnızlığı öldüresiye çirkin/Sabaha karşı öldüresiye korkak/Kulağı çabucak telefon zillerinde” sözlerinde olduğu gibi sevileni betimleme çabası sürerken diğer yandan ötekine sorar: “Hiçkimse misin?/Bilmem ki nesin” Şarkı hiç olmamış bir maceranın değil, geride soru işaretleri bırakan bir ayrılığa söylenmiş görünmektedir. Cama çizilen yıldız, otel odası uykularıyla yanyanalığın geride kalışı dile gelmektedir. Görüldüğü gibi uykunun mekanı ev değildir, birliktelik “evsiz” yani geçicidir. *Hiçbirşeyimsin*, sevilen ötekiye seslenirken başvuru bir tersine çevirme olarak yani “her şeyimsin” biçiminde de okunabilir. *Böyle Bir Sevmek* ise sevilen ötekinin çoğullaştığı, “kadınlar”dan söz eden bir şarkıdır. Şarkı zaten “olmayan”a seslenmekte “Ne kadınlar sevdim zaten yoktular/Yağmur giyerlerdi sonbaharla bir/Azıcık okşasam sanki çocuktular/Bıraksam korkudan gözleri

sislenir/Ne kadınlar sevdim zaten yoktular/Böyle bir sevmek görülmemiştir” sözleriyle varolmayana duyulan aşkı anlatıyor görünse de devamında “Hayır sanmayın beni unuttular/Hala ara sıra mektupları gelir/Gerçek değildiler birer umuttular/Eski bir şarkı belki bir şiir/.../Yalnızlıklarında elimden tuttular/Uzak fısıltıları içimi ürpertir/Sanki gökyüzünde bir buluttular/Nereye kayboldular şimdi kimbilir” sözlerinden anlaşıldığı gibi Hiçbirşeyimsin ile benzer bir biçimde bir yanlıyı dile getirmektedir. Geride kalanın gerçekliği kaybettiği bir ayrılık gerilimini anlatırken, ayrılık anı, aşk mazisini zapt etmiş, sevgilinin “şimdi” yokluğu, “hiç olmamışlık” halini alarak geçmişi ele geçirmiştir.

Ayrılık anını anlatan şarkılara iki duygunun eşlik ettiği görülmektedir. Bir kısmında, ayrılık “aşk yası”na dönüşmekte ve yıkımın duygusal tecrübesi dile gelmektedir. *Ayrılığın Hediyesi* (Başım Belada, 1991), *O Vahşi At* (Başım Belada, 1991), *Yüreğim Kanyor* (Yorgun Demokrat, 1987), *Yalancı Ayrılık* (Tedirgin, 1993), *Bir Veda Havası* (Yorgun Demokrat, 1987), *Kum Gibi* (Şarkılarım Dağlara, 1994), *Bize Ne oldu?* (Şarkılarım Dağlara, 1194), *Söyle* (Dosta Düşmana Karşı, 1998), *Ay Gidiyor* (Dosta Düşmana Karşı, 1998) adlı şarkılar bu dile gelişin öne çıkan örnekleri olarak durmaktadır. Anılan şarkıların hemen tümünde, yıkım tecrübesini imleyen metaforun “gözyaşı” olduğu görülmektedir. *Ayrılığın Hediyesi*’nde “Şimdi gözlerime ağlamayı öğrettim/Ki bu yaşlar utangaç boynunun hediyesi olsun/Bu da benim sana ayrılırken hediyem olsun” sözleri ile gözyaşı sevgiliye sunulan armağana dönüşmüştür. *Yüreğim Kanyor*’da “Gözüm yaşıyor/Yüreğim yanıyor-kanyor/Olmasaydı sonumuz böyle”, *Bir Veda Havası*’nda “Kalacak tüm izlerin hayatımda/Gözümden bir damla yaş aktığında/Bir yer bulabilsem seni hatırlatmayan/Kan tarlası gelincik şafağında”, *Bize Ne Oldu*’da “Gece düştüm

sokaklara/Her yerde seni aradım/Birden karşıma çıktın/Seni gördüm ağladım”, *Söyle*’de “Söyle ay doğmadan/Düşmesin yaş gözüme/Şimdi ben nerdeyim sen nerde?/.../Yüreğime basa basa içimden yar gidiyor/Ağlama iki gözüm/Biraz daha dur” sözleri ile gözyaşı ayrılık acısının metaforu olarak görünür kılınmıştır. Barthes’in de ifade ettiği gibi gözyaşları bir anlatım değil, göstergedir (2004: 166). Gözyaşı ile bir öykü, bir acıma söylemi yaratılır ve sonra da ona uyulur ve bu söylemle yaşanabilir çünkü ağlarken bildirilenlerin en “gerçeği”, dilin değil bedeninin bildirisini alan bir dinleyici bulunmuş olur (2004: 166-167). Ancak gözyaşlarını rahatça bırakarak bedeninin buyruğuna uyuyor olmak aynı zamanda tarihseldir. Çünkü gözyaşının tarihi vardır ve yetişkin insanı gözyaşından uzak tutan ve erkekliği göstermek için bir sansüre aracılık eden yanı içermektedir (Barthes, 2004: 165). Barthes’ın bu belirlemesinin Türkiye’de pop müzik tarihinin en bilinen örneklerinden biriyle 1985 yılında Nilüfer dile getirmiştir: Erkekler Ağlamaz! Kaya’nın ayrılık şarkılarında akan gözyaşını da buradan görmek gerekir. Bedenin buyruğuna uyup, serbest bırakılan gözyaşı, aşk şarkılarında belirgin biçimde okunan iktidar kaybını örtbas eden ses perdesini yırtar, erkekliğin telafi ezgisini susturur. Seslenme biçimlerinden vurgulara, söyleyişteki erkek tavrın kazındığı, sevgilinin yitilmesiyle yaşanan “aşk yası”nın telafi edilemez biçimde yüzeye çıktığı kıyıya gözyaşı seli ile ulaşılmaktadır.

Aşk yasında, nesne ne ölmüş ne uzaklaşmıştır: İmgenin ölmesi gerektiğine aşık karar verir (2004: 99). Bu “garip” yasta iki karşıt mutsuzluğa katlanılması gerekir: Ötekinin varolmasından acı çekmek ve sevildiği biçimiyle ölmüş olmasına üzülme (2004: 99). Aşk yasının hemen her zaman geriye bıraktığı bir kalıntı vardır ve bu sözcükler durmamacasına geri gelir: “Ne yazık (2004: 100)” Barthes’in

“İmgeliğin sürgünü” olarak adlandırdığı bu yasin geride bıraktığı “ne yazık” duygusunun ayrılık tecrübesini anlatan Kaya şarkılarında sıklıkla yer bulduğu görülmektedir. Ancak, *Olmasaydı Sonumuz Böyle* adlı şarkı bu duygunun kristalize olduğu anlatı olarak okunabilir. “Gözüm yaşıyor/Yüreğin yanıyor-kanıyor/Olmasaydı sonumuz böyle sözleri ile “ne yazık” duygusunun lirik bir ifadesini sunmaktadır. Aşka dair benzer bir belirlemeyi Sabahattin Ali *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanında yapmaktadır: “Kaybedilen en kıymetli eşyanın, servetin, hür türlü dünya saadetinin acısı zamanla unutuluyor. Yalnız kaçırılan fırsatlar asla akıldan çıkmıyor ve her hatırlayıştta insanın içini sızlatıyor. Bunun sebebi herhalde “Bu böyle olmayabilirdi” düşüncesi”

Ancak ayrılık tecrübesine eşlik eden ikinci bir duygu daha göze çarpmaktadır. Terkeden tarafın sözlerini dile getiren bu şarkılarda rest çeken bir eril hal bulunmaktadır. *Giderim* (Dosta Düşmana Karşı, 1998), bu halin oldukça belirgin olduğu şarkılardan biridir. “Artık seninle duramam/Bu akşam çıkar giderim/Hesabım kalsın mahşere/Elimi yıkar giderim/Sen zahmet etme yerinden/Gürültü yapmam derinden/parmaklarımın üzerinden su gibi akar giderim” sözleriyle bir terkedişi anlatan şarkı “Bozar mı sandın acılar/Belaya atlar giderim/Kurşun gibi, mavzer gibi/bu aşkı yırtar giderim/Sinsice olmaz gidişim/Kapıyı çarpar giderim” sözlerinden de görüldüğü gibi güçlü bir eril tavır barındırmaktadır. Bu eril tavrın içinde gözyaşı artık görünmez olmaktadır: “Sana yazdığım şarkıyı sazımdan söker giderim/Ben ağlayamam bilirsin/Yüzümü döker giderim”

Layla (Tedirgin, 1993) ise *Giderim*’deki tehditkar havanın dağıldığı, aldırma bir tavrı sergilemektedir. “Saçların savrulur türkülerine/Deli rüzgar eser gecelerine/Hüzünler dolar boş kadehine/Yüreğim tutuşur geceler boyu” sözleriyle bir

tutkunun dile getirilişiyile başlayan şarkı “Aman be Layla, can Layla/Boşver aşka/Aman Layla, can Layla/Son ver aşka” nakaratıyla anılan aldırmaçlık halinin ifadesini devreye sokmaktadır. Aynı albümde yer alan *Sevemezsin* ise aldırmaçlıktan sıyrılıp, çatışmacı bir konum almaktadır. Ayrılık yası ve “ne yazık” duygusu yerini ötekinin suçlanmasına bırakmıştır. “Deli dolu bir akşam vakit ayrılık/Saatler yalnızlığa dönüyor mağrur/Yabancı düşler kalmış dünden geriye/yürekler pişmanlığa çarpıyor mağrur” sözleriyle başlayan şarkı, pişmanlık ve yabancılık hissini nakaratındaki sözlerle ötekine yüklemektedir: “Adımı anamazsın/Yoluma çıkamazsın/Gönülden sevemezsin sen/Geçmişini silemezsin, rüyama giremezsin/Gerçekten sevemezsin sen” Şarkı, suçlayıcı tavrın dozunun artışıyla bitirilmektedir: “Öyle birt küsüp gidişin vardı ki/Seni vicdansız, insafsız, kitapsız...” Hoşçakalın Gözüm albümünde yer alan *Yakarım Geceleri* adlı şarkı ise aşk yası ile çatışmacı hali, feda fikri ile ayrılığa itirazı birlikte dile getirmektedir. “Bu aşkın nüshası rüzgarlarda/Aslı bende kalacak/Bizi hasret saracak/Bulutlar çıldırarak/Ayrılık başımı döndürüyor/Kavuşmayı özlettin/İntiharlar kuşandım/Bu aşkı sen kirlettin/Geçtim borandan kardan/Yitirdim bahçeleri/Ellerimi tutmazsan gülüm/Yakarım geceleri/Bu aşkın nüshası rüzgarlarda/Kahrı bende kalacak/Sende ihanet gülüm/Bende matem kalacak/Bu aşkın efkarı şarkılarda/Yüzün bende solacak/Bizi zaman yenecek/Ve anılar kalacak/Geçtim borandan kardan/Yitirdim bahçeleri/Ellerini tutmadım yar/Yatamam geceleri” sözleri ile hasret, kahır ve efkar, ayrılığı imleyen bir metafor olarak “gece”ye yönelen tehditle bitmiştir.

Aşık içi rahat insan değildir (Barthes, 2004: 90). Aşık özne kendini yaralanabilir, en hafif yaraları bile açıklan özel bir duyarlılık içinde, kendini “derisi yüzülmüş” hisseder (2004: 90). İntihardan, dünyadan el etek çekmeye, yolculuktan

kendini kurban etmeye uzanan çözüm düşünceleri geliştirir (2004: 132). Ancak, aşk söyleminin metaforik merkezinin yıkımın estetiği olduğunu söylemek mümkündür. Kimi zaman bir veda sahnesi, kimi zaman görkemli bir mektup, kimi zaman da, çok sonrası için onurlu bir allahaısmarladık ile bir yıkım sanatı yaratılır ve bu aşığı yatıştırır (2004: 132-133). Ele alınan şarkılarda da görüldüğü gibi, çözüm düşüncelerinin salınan niteliğinden, erkekliğin telafi edici gücüne, bedenin göstergelerinin erkek tavrı parçaladığı kriz anlarından, aşkın yasının ötekini geri çağıran niteliğine aşk söylemine içkin hallerin müzikli ifadesi gerçekleştirilmiştir.

3. GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR

3.1. “ELBETTE” GELECEK OLAN: UMUTLU GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR

Ahmet Kaya şarkılarını bir politik anlatı olarak okumayı deneyen ve söylendiği dönemin politik iklimini şarkılarda dile gelen duygusal tecrübe ile bitişirmeye çalışan bu tezde, ele alınan şarkılar darbe alan solun ezgileri olarak kümelendirilmektedir. Bu nedenle 12 Eylül öncesinde sol hareketin politik ve müzikal mirası ve sol hareketlere ilişkin akademik tartışmalar şarkıları değerlendirirken göz önünde bulundurulmaktadır. Kurulmaya çalışılan bu izlek içinde “gelecek” anlatısının yeri tam da bu nedenle önem taşımaktadır. Çünkü toplumsal hareketler ve bu çalışmanın sınırları içinde Türkiye’de sosyalist hareket kendini bir gelecek vaadi etrafında örgütlemektedir. Geçmiş ve şimdiye ilişkin anlamlandırmalar, yeniden kurma girişimleri asıl olarak bir gelecek tahayyülüne olan inancı pekiştirmekte, bu inancı paylaşmaya davet etmenin retorik araçları olarak devreye girmektedir. Ahmet Kaya da şarkıları aracılığıyla geçmişle ilişkilene

biçimleri ve “şimdi”nin betimlemesini dile getirdiği gibi geleceğe de seslenmektedir. Kaya’nın ilk albümüne adını veren *Ağlama Bebeğim* bu şarkıların ilkidir. Şarkı ağlayan bebeği susturmak için, bir gelecek vaadini devreye sokmaktadır: “Çok uzakta öyle bir yer var/O yerlerde mutluluk var/Paylaşılmaya hazır bir hayat var”

Kaya’nın geleceğe seslendiği şarkılarda öne çıkan eğilim “şimdi”yi göz ardı etmeden geleceğe bakıyor olmasıdır. Şimdinin zamanının acılı ve umutsuz olması görmezden gelinmez, ancak buna rağmen “yarın”a ilişkin umutlu bir beklenti kurulabilir. *Ağlama Bebeğim*’de “Yağmur gibi gözlerinden akan yaş niye/Bu suskunluk, bu durgunluk, sıkıntı/kırgınlık niye ... Ağlama bebeğim ağlama sen de/Acı sende, hasret sende/Dalıp dalıp derinlere düşünmen niye” sözlerinden de görüldüğü gibi bugün sıkıntı ve kırgınlıkla yüklüdür. Hasan Hüseyin Korkmazgil’in şiirinden bestelenen *Amenna*’da da benzer bir gerilim vardır. “Yaşayanlar bir gün ölür/Bir gün ölür elbette/Ağaçlarla, balıklarla, kuşlarla ben amenna” sözleriyle günün getirdi ölüm “doğallaştırılır”. Nevzat Çelik şiirinden bestelenen *Geleceğim* ise içinde bulunulan durumun geçiciliğini anlatmaktadır: “Geçici ayrılık benimkisi” Sözleri Atilla İlhan’a ait olan *Lili Marlen Türküsü*’nde de hapisane gelecek günlere olan “iman”ı yok edememiştir. Sözleri Hasan Hüseyin Korkmazgil’e ait olan *Halay Havası* bugünün karanlığını betimleyerek başlamaktadır: “Gökte bulut yerde kar/Seçilmez olmuş dağlar/Ne bir ses ne bir ışık/Oy lili oy lili oy lili/Ağamsın sen paşamsın sen karanlık/Namlular ısıtmaz geceyi” Şarkının devamında yol çevirmeler ve işkenceler dile gelmektedir. *Sürgün Acısı*’nda da benzer bir zorunlu ayrılık üzerinden kurulmuştur: “Tarifi imkansız acılar içindeyim/Gurbette akşam oldu yine rüzgar peşindeyim/Yurdumdan uzak yağmurlar içindeyim/Akşam oldu yine sürgün susuyor”.

Bu şarkılarda gelecek şimdinin zulmüne rağmen ümitvardır. *Amenna*'da “Ağlayanlar birgün güler/Birgün güler elbette/Direnmekle kurtulmakla barışla ben amenna” sözleri doğalaştırılan ölümü gelecekteki adalet ve kurtuluş vaadiyle hafifletmektedir. *Geleceğim*'de ise bir mahpusun evine dönme beklentisi hikaye edilmekte ancak bu kişisel hikaye kolektif gövdeye mal edilerek de okunabilmektedir. Şarkıda geçici ayrılığın bitişi şu sözlerle betimlenmektedir: “Sıcak saklayın gecelerimi/Karlar altından çıkıp geleceğim/Demlice bir çay koyun üstüne/Aç çocuk gibi besleyin/Nasıl tütüyorsanız gözlerimde/Öylece tütsün buhar/Uzunca serin yatağımı/Boyunca uzansın ayağım/El aman deyince gece/Usulca kıvrılır yatarım/Can canım/Hazır mı koynunuzda yerim/Gün olur gecikmiş çocuk gibi/Bağıra çağıra gelirim” Lili Marlen Türküsü'nde “karanlıkta dem tutan ishak kuşu”na rağmen düzenin değişeceği şu sözlerle ifade edilmiştir: “Biz insanlar-dünyalılar yemin ettik, imanımız var/Hürriyet için hürriyet aşkına/Savulacak dönem/Savulacak düşman/Dehrin cefasını çektik/Sefasını süreceğiz” Şarkıda “olası” ölüm de bu inançla şekillenmiştir: “Marş söylemeden ölmek, bize yakışmaz” *Halay Havası* ise şu dizelerle bitmektedir: “Oy lili hayran sana/Yarınlar bayram sana/Karanlığın dev cüceleri/Aydınlığın oy lili oy lili oy lili/Gel sallana sallana/Bir o yana, bir bu yana/Çocukça düşe kalka derlenip toparlana” *Sürgün Acısı*'nda ise zorunlu ayrılık bitmekte ve sürgün evine dönmektedir: “Dönecekler birgün/Alkırlara, bozkırlara güneşi sunacaklar” Dönüş, sürgün için olası tehlikeleri ortadan kaldırmaz ama şimdiki suskunluk da sona erer: “Yanacaklar/Yanacaklar ama bir daha yalnız kalmayacaklar/İki gözüm kör olsun”

Ele alınan şarkılarda baskıcı şimdi ile özgür gelecek arasındaki bağın bir çeşit “doğa”llık ile kurulduğu görülmektedir. “Şimdi”nin hükmüne rağmen gelecek olan

adalet; bugünden yarına geçiş, bir tür doğal döngü olarak kurulmaktadır. Yaşayan canlı olarak insanı, diğer canlılar, ağaç, balık ve kuşla aynı ailede toplayıp ölümünü doğallaştıran Amenna şarkısında tekrar eden “elbette” sözcüğünün kesinlediği türden bir geçiş belirgindir. Bu “doğa”laştırma, tabiata ilişkin betimleme ve benzetmeler yoluyla gerçekleşmektedir. *Geleceğim*'de “ilkyaz çiçeği”, “kar altından çıkıp”, “ılık bir rüzgar”, *Halay Havası*'nda karanlık ve aydınlık, sözleri Yusuf Hayaloğlu'na ait olan *Kardelenler Açınca*'da “Kar tanesi uçunca, çiğ tükenince/Kardelenler açınca, otlar bitince/.../Toprak uyanınca, bahar gelince” dizelerinde görüldüğü gibi kurulan zamansallık doğal döngüyle koşutluk içindedir. Bu koşutluğun bir tür zorunluluk olarak okunması da mümkündür. Tıpkı gecenin sonunda doğacak olan gün gibi, kışın ardından baharın gelmesi de mecburidir. Geleceğe olan inanç ve umut, güzü takip eden kışın bıraktığı kar altında, gün yüzüne çıkacağı zamanı beklemektedir. Baharın –doğanın uyanışının- işaretleri, ilkyaz çiçeği, kardelen, ılık rüzgar, taze otlar, dalda yaprak, kuzu, körpe ses, sudaki köpük, şimdinin –kışın- hükmünün parçalanıp, gelecekteki yeninin, taze ve ferah günlerin gelişini imleyen metaforlar haline dönüşmüştür. Böylelikle beklenti ve umut, doğacı hatta kimi zaman pastoral –kuzu- bir tablo içinde tabiat yasası haline dönüşmektedir.

Şarkılarda şimdi ile geleceğin üst üste binmesi, bugünde kayıtlı olan zor ile geleceğe ait umudun aynı anda yer bulması ile oluşan gerilime eşlik eden hissin bir tür “hüzün” olduğu söylenebilir. Bu hissiyatın gözesi ise nostaljidir çünkü şarkılarda vaat edilen gelecek inancı aslında kaybedilen geçmişten gelmektedir. 1.2. “*Şimdi*”ye *kaydedilen zulmün sesi* başlığında da ele alındığı gibi solun ürettiği gelecekçi söylem yani şarkılarda konuşan devrimcinin hakikat rejimi darbeyle parçalanmış ve darbe sonrasındaki düzenlemelerle de geçersiz hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle de

özlenen geleceğin geçmişte kurulduğunu söylemek mümkündür. Bu okuma da şarkılarda bir çeşit nostaljinin dile geldiği sonucuna ulaştırmaktadır. “Nostalji –*notos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*- artık varolmayan veya hiç varolmamış bir eve duyulan özlemdir (Boym, 2009: 14).” Svetlana Boym’un tespit ettiği gibi ütöpik bir boyutu da olabilen nostalji yalnızca eski rejime ya da yıkılmış imparatorluğa değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleştirilememiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlemdir ve nostalji tarihi gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşakları görmek için olanaklar sunar (2009: 17):

İnsan yalnız geçmişe nostalji duymaz; nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük de olabilir. Bugünün ihtiyaçlarınca belirlenen geçmişe dair fanteziler, geleceğin gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Geleceği düşünmek hikayelerimizin sorumluluğunu almamızı sağlar. (...) Bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ve kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır (2009: 18).

Geçmişle geleceği ilişkilendirme tarzı, gelenekle devrimin aldatıcı karşıtlığı içinde anlaşılabilir. Gelenek ve devrimin birbirini hem kapsayıp hem de karşıtlık oluşturması, geçmişin döngüsel tekrarı ve radikal kopuş fikri, geçmiş ve geleceğin “şimdi”de çakışması anlamına da gelmektedir. Nostalji de ideal geçmişe değil, geçmişten bugüne ulaşan (yakın geçmiş) zamana ve onun kayıp potansiyeline ilişkin olabilir (2009: 45-49). Benjamin’in Tarihın Meleği’nde okuduğu gibi, geçmiş, gelecek ve şimdi üst üste binen zamanlar olarak görünür: “Her çağ bir sonrakini hayal eder ve bunu yapmakla kendinden önceki çağı değiştirmiş olur. Şimdi geçmişin rüyalarından uyanır, ama bu rüyalarla ‘yüklenmiş’ olarak kalır (2009: 59).” Ancak, hatırlanacağı gibi tarihin meleğinin kanatları geleceğe doğru açılmıştır. Burada artık nostalji mutlak geri dönüşü değil Mesihçi pırıltıları içerir. Olanakların

yitirilmesine eşlik eden duygu ise “hüzün”dür. Boym da nostalji ile yapışık olan “sıla hasreti” ve kayba ilişkin duyguyu Türkçe’de ifade etmek üzere Orhan Pamuk aracılığıyla “hüzün” sözcüğüne başvurmuştur. Orhan Pamuk, İstanbul için hüznü şöyle anlatmaktadır: “Hüzün İstanbul’da hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayata bakış açısı, bir ruh durumu ve şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği şey. Bütün bu özellikleri aynı anda taşıdığı için de hüzün şehrin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı ruh hali. Bu yüzden olumsuz olduğu kadar, olumlu bulunan bir duygu”

Ele alınan şarkılarda belirgin biçimde açığa çıkan hüzün de bu nostalji içinden anlaşılır hale gelmektedir. Şarkıların, “yitirilmiş olan” a ya da “hiç elde edilememiş olan” a duyulan nostaljiye eşlik eden hüznü genişletme, ona bir sözlük sunabilme ve temsil edebilme yeteneğine sahip olan arabeskin sunduğu lirizm ile bitişikliği, hüzün dilini de zenginleştirmiştir. Açıkça vaatkar ve gelecekçi bir anlatının parçalarını içeren şarkılarda, gelecek bahardan, açacak çiçeklerden ve filizlenecek yapraklardan söz edilirken, gözlerden akan yaş, suskunluk, durgunluk, sıkıntı, kırgınlık, küskünlük, hasret, ağlayan dostlar, çekilen cefa, dert, kadirbilmezlik, tarifi imkansız acılar görmezden gelinmez. Geleceğe nostalji ile bakış olmamış ama olabilecek şeylerin matemini tutar (Boym, 2009: 50). Tıpkı Yorgun Demokrat gibi. Geçim derdindeki demokrat “İçlenir hatırladıkça/İzlerini o günlerin” Ancak burada söz konusu olan, -kolektif hafızaya ilişkin bir anlatıyı dolaşıma sokması nedeniyle- melankoli değil matemdir. Boym, düşünsel nostalji adını verdiği bu eğilimi melankoliden şöyle ayırmaktadır:

Hatıraların kolektif çerçevelerinin farkına ancak yaşadığımız cemaatten uzaklaşınca ya da bu cemaat bir alacakaranlık anına girince varırız. Kolektif hafıza çerçeveleri yas sırasında yeniden keşfedilir. (...) Yas sevilen birinin

kaybıyla ya da anayurt, özgürlük ya da ideal gibi bir soyutlamanın yitilmesiyle bağlantılıdır. Yas “keder görevleri” için gerekli zamanın geçmesiyle son bulur. Yas günü, her ne kadar “gereklerine bir defada uyulmasa da”, “gerçekliğe hürmet günüdür”. Melankolide ise kayıp net bir şekilde tanımlanmaz ve daha bilinçdışıdır. Melankoli keder görevlerinin yerine getirilmesiyle geçmez ve dış dünyayla bağı daha azdır. Kendi kendini bilmeye ya da sürekli olarak narsistçe kendini kırbaçlamaya varabilir. “Melankoli kompleksi açık bir yara gibidir, tümüyle durana kadar akıtır egoyu.” Düşünsel nostaljide hem yas hem melankoli öğeleri vardır. Onun yitirmiş olduğu şey asla bütünüyle hatırlanmasa da, kolektif hafıza çerçevelerinin yitilmesiyle bir bağı vardır. Düşünsel nostalji hem acıyı düşünerek hem de geleceğe işaret eden oyunla keder görevlerinin derin bir yas biçimidir (2009: 95-96).

Ele alınan şarkılarda “gerçekliğe hürmet”in duygusal ifadesinin tam da bu hüznün olduğu söylenebilir. Ancak başvuru dil, mecburi döngüleri ifade eden değişim, yani karın eriyecek, çığın tükenecek, toprağın uyanacak olması matemi sonlu kılmakta ve hüznün içinden gelecek umudunu inşa eden bir retorik belirlemektedir. Böylelikle bir kez daha repertuarında hüznü geniş yer ayırmış olan arabesk kültür ile gelecekçi hatta ütopyacı bir politik dil arasında düğüm atılmaktadır.

3.2. “TÜRKÜSÜNÜ SÖYLEYEMEYEN HALK”: DAĞLARA SÖYLENEN ŞARKILAR

Çalışmanın II. Bölümüne Ahmet Kaya’nın şarkılarını profesyonel olarak söylemeye başladığı 1980’li yıllara ilişkin bir saptama ile başlanmıştır. Bu saptama, darbe sonrasında devletin tahkimatı ve iktidarın yeniden örgütlenmesi sürecinde iki hakikat rejimi/söylemsel strateji inşa edildiğidir. Çıplak şiddet, yasak ve baskı ile susturulan, söylemden dışlanan ile söze çağrılan, çoğaltılan iki farklı hakikat

rejiminde ilkinin hem gösterileni (zulme uğrayanlar, şiddetin hedefi olmaları bakımından) hem de göstereni (bir kolektif öznenin sözü olması bakımından) Ahmet Kaya şarkılarındaki duygusal harita üzerinde takip edilmeye çalışılmıştır. Ancak iktidarın kendini hegemonik kılmak üzere politik kamusalılığı örgütlenme biçimi; başvurduğu söylemsel stratejiler ve hakikat kıldıklarının sabit olmadığı atlanmamalıdır. Egemen blok, egemenliğini sürdürebilmek için, belli tarihsel koşullarda açığa çıkan toplumsal mücadele, çelişki ve çatışmalar karşısında söylem evreninin sınırlarını yeniden çizme, stratejilerini yeniden kurma ve yeni argümanların eşlik ettiği kamusal tartışmaları yaygın kılmak durumundadır. Gramsci'nin kullandığı biçimiyle hegemonya kavramı ile ifade edilen bu devingen, çatışmalı ve esnek alanın karşı-hegemonik olan ile süren mücadeleyi içermesi de bu sebeptendir. Bu sınır ihlalleri, çatışma ve esneklik, söylemden dışlanan hakikatlerin içerilebilmesi, dışarıda bırakılan sözün değişebilmesi anlamını taşımaktadır. Böylelikle hegemonik olan ile karşı-hegemonik olan arasındaki mücadele yeni konular ve dizilişlerle sürer.

1990'lı yılların başında, Türkiye'de de bu yeniden dizilişin gerçekleştiği söylenmelidir. 1980'lerin ikinci yarısında başlayan ancak 1990'ların hemen başında, yakıcı ve kelimenin doğrudan anlamıyla can alıcı hale gelen Kürt sorunu, bu sorun etrafında örgütlenmiş politik aktörler, toplumsal muhalefet ile egemen blok arasındaki mücadele mevzilerin yeniden belirlenmesine sebep olmuştur. Türkiye'de toplumsal muhalefet açısından da önemli bir çatal yaratan bu politik gelişmelerin '90'ların başından bugüne "şimdi"nin hükmünü verdiği, "bugün"ün hakikatini kurduğu söylenebilir. Ahmet Kaya şarkılarında bu çatalın nasıl bir yola çıktığı, yaşanan şiddetli çatışma, baskı ve zorun şarkılara nasıl yansıdığına bakma çabası bu

çalışmadaki son başlığı oluşturacaktır. Ahmet Kaya repertuarında yer alan bu başlık altında ele alınacak, Kürt sorunu ile ilişkili olduğu söylenebilecek onüç şarkı aracılığıyla, '90'lı yılların hemen başında, yeniden içeriklenen hakikatin içinden geleceğe bakma biçimleri belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

İlk olarak şarkıların tamamının Türkçe olduğu belirtilmelidir. İkinci olarak ise şarkıların hiçbirinde “Kürt” sözcüğünün bulunmadığı eklenmelidir. Doğrudan ifadesini bulmamakla birlikte Kürt sorunu ile ilişkili tartışılmasında iki neden bulunmaktadır. İlki şarkılardaki coğrafi işaretlemeler; ikincisi ise Kürt olmayı bir sorun haline getiren baskı ve yasaklara ve karşısında gelişen mücadeleye dair betimlemeler içermesidir.

Coğrafi işaretlemeler aracılığıyla Kürt sorunu ile ilişki kuran şarkılardan biri *Munzurlu*'dur. Söz ve müziği Kaya'ya ait olan şarkı *Munzurlu* kirvenin Dersim Dağları'nda vuruluşunu anlatmaktadır. Dersim ve Munzur dağları, 1938'den bugüne Anadolu'da, Kürtlere ve Alevilere dönük baskı ve kıyım tarihinin kazındığı sarp yüzeylerden biridir.¹⁴⁴ Bu nedenle yalnızca coğrafi değil tarihsel bir gönderme olarak ele alınmalıdır. “Munzur'dan bir kuş indi, karalı, karalı/Gittim baktım kanatları yaralı, yaralı/Kirvem belli Dersim Dağlarının maralı, maralı/Kirvem, kirvem/Hey avcı vurmuştur kaç gündür yaralı” sözleri ile başlayan şarkıda “kirve”ye seslenilmesi önemlidir. Çünkü “kirve”nin TDK'nın Türkiye Türkçesi Ağızları sözlüğünde üçüncü sırada yer alan anlamı Kürt'tür. Sünnette çocuğun elini, ayağını tutan ve üzerinde babalık hakkı olan kişi, sağdıç gibi ilk anlamlarının yanında kirve Alevilikteki “müsaheplik” kurumuna yakınlığı nedeniyle de önemlidir. Alevilikte yol kardeşliği

¹⁴⁴ 1938 Dersim terteleşi için bkz: Baran, T., (2014), **Basında Dersim**, İstanbul, İletişim Yayınları; Arslan, Ş., (der), (2010), **Herkesin Bildiği Sır**, İstanbul, İletişim Yayınları; Çalışlar, İ., (2010), **Dersim Raporu**, İstanbul, İletişim Yayınları; Bilmez, B., vd, (2015), **Belleklerdeki Dersim '38**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları

anlamını taşıyan müsahiplik ile kirvelik bir anlamda “seçilen kardeş”lik bağıını ifade etmektedir. Dersim bölgesinin Alevi-Kürt/Zaza coğrafyası olması nedeniyle bu anlam yakınlığı dikkate alınmalıdır. Şarkının nakaratında ise Munzur’un kendisi kirve olmaktadır: “Munzur’dan bir tas su verin de ölem diyor/Hem ağlıyor hem bir türkü söylüyor/Biz de söyleyelim/Birlikte ölelim/Munzur benim kirvem olur, kime vereyim/Kirvem yine bela, kirvem yine bela/Duman olmuş dağlar yolum karanlık/Kirvem yine bela, kirvem yine bela/Kör olmuş dağlar yolum karanlık”

Benzer bir işaretleme *Ağladıkça* adlı şarkıda bulunmaktadır. Kaya’nın 1994 yılında yaptığı *Şarkılarım Dağlara* adlı albümünde yer alan şarkının sözleri Gülten Kaya Hayaloğlu’na müziği ise Ara Dinkçian’a aittir. “Dağlarda öfkeli başım, Serhat’ta hep akşam oluyor/Nasipsiz kıştan mı, yağmurdan mı, yoksa aşktan mı?” sözlerindeki Serhat, Iğdır, Kars, Ardahan ve Ağrı illerini kapsayan, Kürt topraklarının kuzeyindeki bölgeye verilen addır. Bu bağlamda anılması gereken bir diğer ezgi ise *Diyarbakır Türküsü*’dür. 1995 yılında piyasaya sürülen Beni Bul albümünde yer alan *Diyarbakır Türküsü*’nün sözleri Yusuf Hayaloğlu’na müziği ise Ahmet Kaya’ya aittir. “Diyarbakır ortasında vurulmuş uzanırım/Ben bu kurşun sesini nerde olsa tanırım” dizeleriyle başlayan türkü bir infazın ağıdı olarak okunabilir. “Üzülme sen üzülme, başımı öne eğme/Gün olur kavuşuruz, dert etme Diyarbakır/Ağlama sen ağlama kanlı bezler bağlama/Bu yangın söner birgün, ağlama Diyarbakır/Diyarbakır yolunda toz olmuş dağılırım/Bu hırçın depremlerle sarsılırım, kanarım/Arkadaşların yüzü ağır ağır solarken/Gün doğar yaylalara, kahrımdan utanırım/Ey fırtınalı bayır, ey mazlum Diyarbakır/Dağlarında kızıl ateş, alnında kızıl bakır/Çiğdemler solar gibi, anneler yanar gibi/Dizlerine döküldüm, ağlama

Diyarbakır” sözlerinde görüldüğü gibi Diyarbakır ortasında uzanan adsız beden, türküyü doğrudan kentin kendisine söylemektedir.

Coğrafi adlandırma aracılığıyla Kürt sorununa bağlanan başka bir şarkı da sözleri Orhan Kotan’a, müziği Ahmet Kaya’ya ait olan ve 2003 yılında yapılan Biraz da Sen Ağla albümünde yer alan *Halkların Kardeşliği Adına* şarkı-şiiiridir. Şarkı Zilan Katliamını anlatmaktadır. 16 Temmuz 1930 tarihinde Cumhuriyet gazetesinin “Ağrı Dağı tepelerinde tayyarelerimiz şakiler üzerine çok şiddetli bombardıman ediyorlar. Ağrı Dağı daimi olarak infilak ve ateş içinde inlemektedir. Türk’ün demir kartalları asilerin hesabını temizlemektedir. Zilan Deresi ağzına kadar ceset dolmuştur” sözleriyle haberleştirdiği Zilan Katliamı şu sözlerle ezgiye dökülmüştür: “Bu kin/Bu sancı/Bu dağlarda vuruldu boyunduruk, kınalı türkülerin boynuna/Halkların kardeşliği adına/Bu dağlarda deşildi gebe kadınların karnı/Bu dağlarda boğazlandı istiklal-i tam/Oysa namlular daha soğumamıştı/Ekmeğimiz yoktu/Mermimiz yoktu/Bir can ile bir umut ektiğimiz toprağımız yok/Dağlar gibi yığıldı ölümler/Ve ayaklar altında namusumuz/Lanetlenmiş/Aç çoluk çocuk, kadınlarımız, davarlarımız/Haldan bilmez, geçit vermez kanlı Zilan” Zilan Katliamında hayatını kaybedenlerin sayısı konusunda net bir rakam bulunmamakla birlikte şarkıdaki ifadesiyle “dağlar gibi yığılan ölümler”in onbeşbinden fazla olduğu ifade edilmektedir. 31 Ağustos 1930 tarihli Milliyet gazetesinde dönemin başbakanı İsmet İnönü’nün şu sözleri yayımlanmıştır: “Bu ülkede sadece Türk ulusu etnik ve ırksal haklar talep etme hakkına sahiptir. Başka hiç kimsenin böyle bir hakkı yoktur. Aslı astarı olmayan propagandalara kanmış, aldatılmış, neticede yollarını şaşırılmış Doğu Türkleri’dir.” 29 Temmuz 1931 tarihindeki Resmi Gazete’de yayımlanan 1850 numaralı “İsyân mıntıkasında işlenen ef’alin suç sayılmayacağına dair kanun” ile

Zilan Deresi'ndeki kıyım suç olmaktan çıkarılmıştır. Kanunun 1. Maddesi şöyledir: “Erciş, Zilan, Ağrıdağ havalisinde vuku bulan isyanla, bunu müteakip birinci umumi müfettişlik mıntıkası ve Erzincan'ın Plümür kazası dahilinde yapılan ve tedip hareketleri münasebetiyle 20 Haziran 1930'dan 1 Kanunievvel 1930 tarihine kadar askeri kuvvetler ve devlet memurları ve bununla hareket eden bekçi, korucu, milis ve ahali tarafından isyanın ve bu isyanla alakadar vak'aların tenkili emrinde gerek müstakillen ve gerek müştereken işlenmiş ef'al ve hareket suç sayılmaz” Bu bilgilerle birlikte okunduğunda haritada Zilan'ı işaretlemek, Munzur Dağları/Dersim gibi, Kürtlere dönük imhacı politikaların tarihselliğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Sorunu haritada gösteren bir diğer şarkı ise Acılara Tutunmak, Resitaller 2 ve Yıldızlar ve Yakamoz albümlerinde yer alan, sözleri Enver Gökçe'nin “Hastir Lan” ve “Ve de gavur içinde yesirdiler” şiirlerinden alınan *Gayrı Gider Oldum*'dur. Enver Gökçe, Ve de gavur içinde yesirdiler adlı şiirini Keban Barajının yapımı sırasında evlerinden, köylerinden olan köylülere adamıştır: “Hepten suya verdik/Çünkü suyu yoktu/Toprağı, gazı, tuzu, ışığı yoktu/Bu köyleri suya verdik/Eli, ayağı, tekerleği, kağnısı yoktu/Ve atı, arabası yoktu/Birkaç kıl keçi, bir torba çökelek/Ve tulum peynirine hasrettiler/Ve de gavur içinde yesirdiler/Sanki çarıklarını yemiştirler/Gün olmuş ve dut kurusu, süpürge tohumu/Haybedendi yaşamları/Ümmiydiler, gurbetçiydiler, gülmemişti hiçbiri/Ve Soğuk, Asman, Pulur, Kızılöz/Ve Huni, Supayniği, Zalbar/Ve Pul ve Güci, Kırani, Haskiri, Henisik, Hulmik, Karapınar, Ecüzlü, Vahzin, Venk ve Payamlı ve Südere/Haritadan silindiler bir sabah” sözleri Ahmet Kaya tarafından müziklenmeden okunmuştur. Şarkıdaki coğrafi kaybın nedeni baraj inşaatıdır ancak köy boşaltmalar 1990'larda savaşın stratejik bir parçası

olması nedeniyle güncelliğini korumuştur. Dersim ve Zilan gibi zulmün bir coğrafya ile işaretlenmesi yanında, yok edilen köyler ile yaratılan coğrafi tahribat, yurtsuzlaştırma, göçe zorlama zulmün bizzat kendisi haline gelmiştir. İnsan Hakları Derneği'nin hazırladığı, Habitat II Alternative Report'ta yer alan rakamlara göre 1990'larda toplamda ikibindört yüzseksendokuz köy boşaltılmıştır (1996).¹⁴⁵ İHD hak ihlalleri bilançolarına göre bunların binbeşyüzü 1994 yılında yaşanmıştır.¹⁴⁶

Bülent Peker, 1990 yılından itibaren tırmanan ve “1993 konsepti” denilerek belirginleştirilen “özel güvenlik stratejisi”nin en kitlesel bedeli zorunlu göçtür (2000). “Yalnızca mezra, köy ve kasabaların yakılıp, yıkılması yoluyla değil, köy ve kentlerde yaşayan Kürt ve Süryani ya da Alevilerin, sistematik terör uygulamalarıyla yaşama ortamlarını terk etmek zorunda bırakılması yoluyla ya yaşanan zorunlu göçün” yaklaşık üç milyon insanı etkilediği düşünülmektedir (Peker, 2000). Göçe zorlananlar, “aynı zamanda işkence ve kötü muamele, tecrit altında tutulma, yakınlarının öldürülmesine tanıklık, yakınlarının kaybedilmesi gibi travmaya neden olan bir dizi ihlalden etkilenmekte” ve zorunlu göç temel insan hakları bakımından zincirleme bir ihlal durumu yaratmaktadır (2000). Peker, zorunlu göz sorununa insan hakları bakımından yaklaşmak, zorla göz ettirilen ya da yerinden edilen kişilerin

¹⁴⁵İstanbul Milletvekili Algan Hacaloğlu ve 9 Arkadaşının, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Boşaltılan Yerleşim Birimleri Nedeniyle Göç Eden Yurttaşlarımızın Sorunlarının Araştırılarak Alınması Gereken Tedbirlerin Tespit Edilmesi Amacıyla Anayasanın 98 inci, İçtüzüğü'nün 104 ve 105 inci Maddeleri Uyarınca Bir Meclis Araştırması Açılmasına İlişkin Önergesi ve (10/25) Esas Numaralı Meclis Araştırması Komisyonu Raporu'na göre “İnsan Haklarından Sorumlu Devlet Bakanlığı, valiliklerden doğrudan sağladığı bilgiler çerçevesinde, Haziran 1995 itibarıyla, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki 19 ilde, terör nedeniyle boşalmış veya boşaltılmış köy sayısını 809, mezra sayısını ise 1 612 olarak açıklamıştı. Olağanüstü Bölge Valiliği ise; tamamen boşalan köy sayısını 753, mezra sayısını 1 535 olarak, kısmen boşalan köy sayısını 235, mezra sayısını ise 141 olarak kamu oyuna duyurmuştur.” Raporda sonucu köy ve mezarlarını boşaltma zorunda bırakılan yurttaşların sayısı, Temmuz 1995 itibarıyla, Olağanüstü Bölge Valiliği tarafından 311 291 olarak açıklamıştır ve bu rakama, bölgede hakim olan terör, baskı ve şiddet ortamında bunalan, sosyal ve ekonomik olanakları daralan, bu nedenle köylerinden, iş ve aş bulabilmek amacıyla, kendi istekleri ile kentlere göç eden yüzbinlerce yurttaşımız dahil değildir.” erişim: www.tbmm.gov.tr

¹⁴⁶ İnsan Hakları Derneği Yıllık Hak İhlali Bilançolarına erişim için: www.ihd.org.tr

durumunda hangi hakların ihlal edilmiş ve ihlal edilmekte olduğunu, ve söz konusu ihlallerin sonuç ya da etkilerini insan onurunun gerektirdiği şekilde ve mümkün olduğunca nasıl giderileceğinin de araştırılmasını kapsamı gerektiğini belirtmektedir (2000). Peker'e göre böyle bir araştırma, zorunlu göç ve yerinden etme olgularını, zorunlu göçmenlerin söz konusu uygulama öncesinde, uygulama sırasında ve özellikle de sonrasında içinde buldukları durumları anlama çabasını gerektirir ve bu olgu ve durumlara bakarken, uluslararası insan hakları belgelerinde yer alan standartlar, insan hakları kavramına dayanarak yorumlandığında, başlangıç için yararlı olacaktır (2000).

Peker'in uluslar arası güvenceye alınmış temel insan hakları standartları ve temel haklar üzerine kurduğu çerçeve, çalışmasının yayımlandığı tarihten bugüne ihtiyaç olmayı sürdürmektedir. Zorunlu göçün yarattığı kayıpların tazmini ve faillerin cezalandırılması konusundaki boşluk ortada durmaktadır. Ancak böylesi kitlesel ve ağır bir bedelin hafifletilebilmesi için bu çerçeveye birlikte daha fazlasına ihtiyaç olduğu belirtilmelidir. Butler, ayrımcılıktan korunmak savunulduğunda, bunun bir grup ya da sınıf olarak yapıldığını; o dil ve bağlam içinde insanın kendisini sınırları belli varlıklar olarak sunmak durumunda olduğunu; belirgin, tanınabilir, dış hatları çizilmiş, hukuka tabi ve kimi özellikleriyle tanımlanabilen bir cemaat oluşturduğunu belirtmektedir (2015: 40). Butler'a göre, yasal koruma ve yetki talep edebilmek için bu dili kullanabilmek şarttır ancak "biz"e dair yasal tanımların, kim olduğumuzun yeterli tariflerini vermez (2015: 40): "Bu dil insan ontolojisinin liberal versiyonlarına yerleşmiş olan bir yasal çerçevedeki meşruiyeti gayet iyi tesis ediyor olabilir, ama ölümcül olmasa da geri dönüşsüz biçimlerde bizi kendimizden koparan, başkalarına bağlayan, alıp götürən, çözen, bizim olmayan hayatlara bağlayan,

tutkunun, kederin ve öfkenin hakkını vermiyor (2015: 40).” Yasal koruma ve yetki talep etmek, en genel anlamıyla cinsel azınlıkların ve toplumsal cinsiyet kalıplarının azınlık kıldıklarının, kadınların, ırksal ve etnik azınlıkların (...) korunmalarını ve özgürlüklerini azamileştirmeye yönelik bir hareketin tüm normatif özelemlerinin parçasıdır ve bu nedenle de bu taleplerde bulunmak zorunludur (2015: 41) Peki ifade etmeye ve savunmaya çalışılması gereken başka normatif özelem var mıdır? Hak taleplerinin ötesinde, “biz”in iç bağlarını kuran bağlanma biçimleri ve duygulanımları yani Butler’ın sıraladığı gibi tutku, keder ve öfkeyi karşılayacak normatif özelem nasıl dile getirilir? Butler’ın bu soruya verdiği yanıtlardan biri kederi ve yaralanabilirliği dikkate almaktır. Çünkü keder kim olduğumuz açısından temel önemdeki bir yoksullaşma türünü kavrama imkânını barındırır (2015: 43). Belli toplumsal ve siyasi koşullar altında, özellikle de şiddetin bir yaşam biçimi olduğu ve güvenli öz savunma yollarının kısıtlı olduğu koşullarda yoğunlaşan yaralanabilirlik ise kurucu önemdedir çünkü yaralanabilirliği dikkate almak askeri olmayan siyasi çözüm taleplerinin temelini oluşturabileceği gibi, yaralanabilirliğin kurumsal bir hükmetme fantezisi üzerinden inkâr edilmesi de savaş araçlarını yağlayabilir (2015: 44). Oysa yaralanabilirlik iradeyle ortadan kaldırılamaz (2015: 44). Bu nedenle de mağlup edilebileceğimiz ya da başkalarını kaybedebileceğimiz bir durumu sürdüren bir siyaseti, yani savaş araçlarını yağlayan bir siyaseti değerlendirirken yaralanabilirliği dikkate almak hatta ona boyun eğmek gerekir (2015: 44).

Burada, “biz”i kuran iç bağlardan biri olarak kederin ifade edilmesinin, hak taleplerinin yanında ve ötesindeki normatif özelemlerin alenileştirilmesinin ve yaralanabilirliğin bedendeki –ya da kolektif gövdedeki- izlerini görünür kılmanın önemi açığa çıkmaktadır. Yurtsuzlaştırma, bedensel zarar verme/eza çektirme,

yakınlarının eza çekmesine ve yaşamlarını kaybetmelerine tanık edilmeyi de içeren bir şiddet olarak zorunlu göç uygulamasının insanlara yaşattığı bedelin de ancak böylesi bir alenileştirme ile hafifleyebileceği söylenebilir. Çünkü yaşam alanından sürülmek “yara” açar. Şarkıdaki ifadesi ise şöyledir: “Gayrı gider oldum gardaşlar ve kız kardaşlar/Gayrı haram bu can bana/Bu toprak damlar bu yollar bana/Bu sevdalar bu ağaçlar haram bana/Oğul, uşak bir de karım/Kurt bana hastir çeker/Yılan bana çıyan bana/Hastir çeker yılan bana/Lan kardaş bu nasıl yara/Lan kardaş bu nasıl yara/Kanar her yerimden/Dövülmüşüm/sövülmüşüm/kovulmuşum ben/Siktir çekilmişim yani kendi öz yurdumdan/Çeker giderim...”

Ahmet Kaya şarkılarında Kürt sorunu ile ilişkilenenin ikinci yolunun Kürt olmayı sorun haline getiren baskılar ve bu baskılar karşısında gelişen mücadelenin betimlenmesi olduğu belirtilmişti. Bu şarkılardan biri *Nevroz Ateşi*'dir. 1992 yılında yapılan Dokunma Yanarsın albümünde yer alan şarkının söz ve müziği Kaya'nın kendisine aittir. Şarkı her şeyden önce söylendiği, kaydedildiği tarih nedeniyle önemlidir çünkü 1992 yılında “21-22 Mart tarihlerinde Nevruz kutlamaları sırasında Şırnak'ta biri polis olmak üzere 24 kişi; Nusaybin'de 14 kişi; Cizre'de 13 kişi toplam 51 kişi yaşamını yitirmiştir.¹⁴⁷ Bu rakamın yer aldığı rapor da özellikle Şırnak'ta önemli sayıda ev ve iş yerinin kurşunlandığı ya da roket ve havan toplarıyla tahrip

¹⁴⁷ Şırnak Eski Milletvekili Selim Sadak ve 9 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili Sedat Yurtda ve 9 Arkadaşı, Mu Milletvekili Muzaffer Demir ve 9 Arkadaşı, Bingöl Milletvekili Kâzım Ataoğlu ve 20 Arkadaşı, Bayburt Milletvekili Bahaddin Elçi ve 13 Arkadaşı, İstanbul Milletvekili Algan Hacaloğlu ve 9 Arkadaşı, Ankara Milletvekili H. Uluç Gürkan ve 9 Arkadaşı, Erzincan Milletvekili Yıldırım Akbulut ve 10 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili M. Hatip Dicle ve 9 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili Sedat Yurtdaş ve 10 Arkadaşı ile Erzurum Milletvekili Lütfü Esengün ve 11 Arkadaşının, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde Meydana Gelen Olayları Araştırarak Alınması Gereken Tedbirleri Belirlemek Amacıyla Anayasanın 98 in ci, İçtüzüğü'nün 102 ve 103 üncü Maddeleri Uyarınca Bir Meclis Araştırması Açılmasına İlişkin Önergeleri ve (10/53,57,104, 113, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 149 ve 158) Esas Numaralı Meclis Araştırma Komisyonu Raporu'ndan alınmıştır. Erişim: www.tbmm.gov.tr

edilerek kullanılamaz hale getirildiği belirtilmektedir. Raporun devamında şu ifade yer almaktadır:

22 Mart 1992 günü saat 19.00 sıralarında Şırnak'ta PKK'nın saldırıda bulunduğunu gerekçe gösteren güvenlik güçleri, 23 Mart 1992 günü saat 14.00'a kadar yani ondokuz saat boyunca aralıksız olarak Şırnak'ta top ve makineli silahlarla saldırı düzenlemişlerdir. Bu süre boyunca bütün Şırnak halkı, aç, susuz evlerine kapanmak zorunda bırakılmış, ev ve iş yerlerine yönelik tahribata devam edilmiş ve 3 kişi öldürülmüş, 12 kişi de yaralanmıştır. (...) Cizre ve Nusaybin'de de aynı şekilde hiçbir ikaz yapılmadan insan topluluklarının üzerine ateş açılmıştır. Ortada hiçbir zorunlu neden olmadan sivil insanların üzerine ateş açarak insanları öldürenler, ev ve iş yerlerini oturulamaz hale getirenler hukukun ve insanlığın dışına çıkmışlardır.

Newroz saldırıları ve kıyımı Kaya'nın repertuarına şu sözlerle girmiştir: “Bir acemi düşte gördüm/Ağlayan gülüşte gördüm/Güller açmıştı yeni ülke/Bayram yeriydi çarşılar/Ölüleri halayda gördüm/Devasa ateşler yanmış/Çadır kurulmuş dağlara/Külleri savrulur durur karışıyor yıldızlara”

Ancak Newroz kutlamalarına dönük şiddetli ve neredeyse kesintisiz uygulanan saldırı ve engellemeler sürmektedir. Bu şarkının söylenişinin yirmi yıl sonrasında İHD'nin “2012 Newroz'u'nda Yaşanan Hak İhlalleri Raporu”na göre, 12-22 Mart günlerinde bin 14 kişi gözaltına alınmış, 206 kişi tutuklanmış, 178 kişi yaralanmış, 49 etkinlik yasaklanmış, 48 etkinliğe müdahale edilmiş bir BDP üyesi ve bir polis yaşamını yitirmiştir. 21 Mart günü kutlanan ve Kürtler tarafından ulusal bayram kabul edilen Newroz'a dönük bu yasaklayıcı/baskıcı tutumu ulusal kimlik inşasında geleneklerin önemi ile birlikte düşünmek gerekir. Kürt tarihine atfedilen Newroz söylencesi, 1970'lerde “Kürt Solu” olarak tanımlanan politik çevrelerin ortaya çıkışıyla bir “zulme direnme geleneği” olarak günün politik mücadelesinin

tarihsel fonuna yerleştirilmiştir. Ayşe Hür, 1970'lerin ikinci yarısında önemli bir Kürtçe yayın olan *Rizgari* dergisinden şöyle aktarmaktadır:

Devrimciler, kendi halkının demokratik muhtevalı mirasçısıdır. Kendi tarihi geçmişi üzerine oturmayan ve tarihindeki devrimci değerlerin, oluşumların mirasçısı olmayan bir hareketin başarı şansı azdır. Eksikliğine, aksaklığına rağmen geçmişe sahip çıkmak ve bunu günümüzün bilimsel teorik belirlemeleri içinde eriterek tekrar halka götürmek zorunluluğu vardır. *Rizgari*'nin özgürlüğe ve zulme başkaldırıcıyı simgeleyen ateşlerin yakıldığı Newroz gününde çıkışı tesadüf değildir. Üstlenilen görevin bir ürünüdür ve parçasıdır.

1980 sonrasında ise zalim Dehak'a karşı direnmenin ateşini yakan demiri Kawa'nın söylencesi, sıkıyönetim döneminin ağır, şiddetli işkenceleriyle tartışma konusu olan Diyarbakır Cezaevi'nde 21 Mart 1982 tarihinde güncellenmiştir. Mazlum Doğan, Diyarbakır Cezaevindeki işkenceleri protesto etmek üzere kendini öldürmüştür. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Kürt ulusal hareketi için Newroz artık *serhıldan* (direniş) günüdür. Kürtlüğün ulusal kimlik olarak inşasının bir parçası olan geleneğe bağlanma ve hatta onu icad etme anlamına gelmektedir. Geçmişe referansla belirgin kazanan, özünde bir formelleştirme ve rutinleştirme süreci olan geleneğin icadı sürecinde ilginç olan eski malzemelerin gayet yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icad edilmiş geleneklerin inşasında kullanılmasıdır (Hobsbawm, 2006: 5-7). Burada da söylence güncellenmiş, zalim Dehak'la dövüşen demirci Kawa'nın yaktığı ateş bir mücadele geleneği olarak yeniden anlamlandırılarak miting meydanlarına taşınmıştır. Bu nedenle de Newroz kutlamalarının direnişe dönüşmesi ve kutlamalara dönüş engellemeler Kürt kimliğinin tanınması-reddedilmesi mücadelesinin bir parçasıdır. Newroz'a ilişkin şarkı söylemek ise Kürt demeden Kürt sorunu anlatmanın yollarından biri olarak görülebilir.

Newroz gibi özellikli bir işaret koymanın yanında Kürt sorunu ile ilişkili şarkılardaki temel izleğin “dağa çıkmak” olduğu söylenmelidir. Görüldüğü gibi *Nevroz Ateşi*’nde de “devasa ateşler” dağlarda yanmaktadır. 1994 yılında yaptığı albüm adının da *Şarkılarım Dağlara* olduğu hatırlatılmalıdır. Gururla Bakıyorum’da “Vurdum yüreğimi şanlı kavgaya/Barışın ve özgürlüğün dağlarına yürüyorum işte” sözleri ile “dağ” mücadelenin mekanı haline gelmekte ve “öteki”ne rest çeken bir sesleniş içermektedir: “Yiğitsen uslandır beni/Ey yasakların, kahpeliğin/Ve soygunların koruyucusu/Türkü çağıran kızlarımı sustur/Ve kahramam oğullarımı/Mezar kaza kaza kederli, kızgın/Tohum serpe serpe hünerli/ve sömürüle sömürüle bomboş/Ve açlığın ve zulmün izlerini derin uçurumlar gibi taşıyan ellerimi/Nacaklara ve tırpanlara sarılan ellerimi/Ve mavzerlere sarılan ellerimi/Zincirlere vur gücün yeterse”

Sözleri Yılmaz Odabaşı’na müziği ise A. Kaya’ya ait olan *Dağlarda Ölmek İsterim* dağa gitmek arzusunun şarkısıdır: “Ömrümde nice sızı var/Kışların önünde yazı var/Kalbim kuşatmalarda dar/Dağlarda ölmek isterim/.../Oy dağlar oy dağlar/Uzaklarda yarım mi var/Oy dağlar oy oy dağlar/Evde bekleyen yarım mi var” *Özgür Çağır* ise dağa giden ağabeyin arkasında bıraktıklarına seslenmektedir: “Sana yalan söylemem/Darılırsın yavrucağım/Ağabeyin birgün dağdan döner/Sarılırsın yavrucağım/Giden gelmez, geri dönmez/Bilmiyor musun yavrucağım” Sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan *Adı Yılmaz* da bir dağa çıkma hikayesini anlatmaktadır: “Dalyan gibi bir çocuktu/Benim gözümde küçüktü/Küstü de dağlara çıktı/İner mi inmez mi bilmem” Hemen burada mücadele ile özdeş hale gelen “dağ”ın karşısındaki şehrin nasıl yer bulduğundan söz etmek gerekir. *Özgür Çağır*’da şehir başkaldırıdan uzaklaşmıştır: “Öyleyse/Şehrin girdabında çalkılanan zulüm/Halkın şanlı isyanına

işaret değil/Bodrum duvarlarına öfkeli yazıları/Tırnaklarıyla kazıyorsan da/.../Bulvarlara dökülen bildiriler/Harcanan bunca emek, bunca değer/Fokurdayan metal potası/İşleyen rotatifler/Cesetleri iğnelemek gibi bir şeydir/Ve zaman usulca göz kırpıp telaşına/Homurdanarak çekip gitmiştir/Yani bu aşağılık bir dramdır artık/Çünkü jarjuruna boş kovanları dolduran adam/En azından kendinden utanmalıdır/Yani yetsin istiyorum/Şarkılarınızı dağlarım sürün istiyorum/uzatın ellerinizi diyorum/Uzatın tanışalım/Helalleşelim” *Dağlarda Ölmek İsterim*’de ise şehir güvenilmezdir: “Verilir hiç tutulmaz söz/Her yanımda bin namert göz/Gardaşlarım olmuş bir koz/Dağlarda ölmek isterim/.../Kaç bahar ağladım kaldım/Derin hasretlerde yandım/Kentler zalimdi dayandım/Dağlarda ölmek isterim”

Dağa çıkan Yılmaz artık “isyanın sazi” olsa da onun dağda zorda olma ihtimali de yoksayılmaz: “Mavi gözleri boncuktur/Azrail atı kancıktır/Biner mi binmez mi bilmem/Parkasında kar yağmıştır/Bir kenarda ağlamıştır/Belki elleri yanmıştır/Söner mi sönmez mi bilmem” Yılmaz’ın zorda kalma ihtimalinin de hikayeye katılması, tıpkı cezaevindeki tutsaklar gibi, “dağdakiler”i de insanlaştırmaktadır. Dağ, barış, özgürlük ve mücadele mekanı olmakla birlikte buradakilerin ardında bıraktıkları kardeşler, sevgililer, orada zorda kaldıkları ağlamaklı durumlar görmezden gelinmez. Ancak bu eğilimin en belirgin örneği, *Biz Üç Kişiydik* (1994) adlı şarkıdır. Sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan Nazlıcan, Bedirhan ve Suphi’nin, “üç ağız, üç yürek, üç yeminli fişek”, “üç intihar çiçeği”nin, dağdaki –sonlanan- yaşamlarını anlatmaktadır. “Adımız bela diye yazılmıştı dağlara taşlara/Boynumuzda ağır vebal, koynumuzda çapraz tüfek/El tetikte, kulak kirişte ve sırtımız toprağa emanet/Baldıran acısıyla ovarak üşüyen ellerimizi/Yıldız yorgan altında birbirimize sarılırdık/Deniz çok uzaktaydı ve dokunuyordu yalnızlık”

dizeleriyle başlayan şarkı devamında önce Nazlıcan sonra Bedirhan'ın hayatını kaybedişini anlatmaktadır. “Vahşi bayırların maralı”, “saçları fırtınayla taralı”, “serin yayla çiçeği” Nazlıcan “bir narin kelebek ölüsü bırakıp”, “kurşun gibi, mayın gibi tutuşarak tükenir”. “Artık yenilmiş ordular kadar eziktik, sahipsizdik/Geçip gittik/Parka ve yürek paramparça/Gerisi ölüm duygusu, gerisi sağır sessizlik/Geçip gittik, Nazlıcan boşluğu aramızda” sözleri ile Nazlıcan'ın geride bıraktığı yas dile getirilmektedir. Bedirhan ise “bir gedikte sırtından vurulmuş”tur. “Yarıp çıkmışken nice büyük ablukaları/Omuzdan kayan bir tüfek gibi usulca titredi ve iki yana düştü kolları” sözleri ile anlatılan ölüm anında Nazlıcan'ı tasvir eden ateşböceği, maral, kelebek ölüsü, yayla çiçeği yerini ablukadan kurtuluş, tüfek gibi daha militer-eril benzetmelere bırakmıştır. Nazlıcan ve Bedirhan'ın ölümü yani “dağdakiler”in ölümünün de bir boşluk yarattığı ve geride kalan için yas bıraktığını ezgiye döken şarkıda ölüm şöyle betimlenmiştir: “Ölüm bir ısırgan otu gibi sarmıştı her yanını/Devrilmiş bir ağaçtı ay ışığında gövdesi/Uzanıp bir damla yaş ile dokundum kirpiklerine/Göğsümü çatlatırken nabzımın tükenen sesi”

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden erken cumhuriyete müzikal alan üzerine süren tartışmalar müziğe ilişkin tekinsiz bakışın Planton'dan bugüne sürdüğü tespitini haklı çıkarmaktadır. Osmanlı'da başlayan ve bir yenileşme hamlesi olarak müzikal kurumların yeniden düzenlenmesini içeren işlemin erken cumhuriyet döneminde yeniden içeriklenerek sürdüğü görülmektedir. Alandaki düzenleme, yasaklama ve teşviklerin belirgin sonuçlarının ise altı çizilmelidir. Türklük köküne bağlanamayan geleneksel Osmanlı musikisinin gayri milli ve geri kalmış ilan edilerek kurumlarının lağvedilmesi ve kimi zaman –kısa dönemli olmakla birlikte- yasaklamalara tabi tutulması ve bu uygulamalar sırasında süren tartışmalarla “kıymetsizleştirilmesi”nin iki belirgin sonucunu saptamak mümkündür. Bunlardan biri geleneğin kendi içinde de bir dönüşümle sonuçlanacak olan piyasa ilişkilerinin şekillenmesidir. Büyük oranda Enderun, başta Mevlevihaneler olmak üzere tekkeler ve Mehteran gibi kurumlar aracılığıyla aktarılan ve ticari ilişkilere konu edilmeyen geleneğin kurumsal destekten yoksun kalışı ile birlikte alım-satıma konu olmuş ve siyasi iktidarın müzikal alana ilişkin tasarrufları müziğin ticarileşmesi sürecinin şekillenişine, müzik piyasasının oluşumuna ve yapısına etki etmiştir. Çakmu'un halk beğenisi savunusu etrafında gelişmiş bir müzik piyasasının yeni tür ve akımları takip etmek yerine mevcut, “yerli” kulak zevkine hitap eden ürünlere yönelmiş olması ve yerli türlerin ağırlıkta olduğu bir yapıya ilişkin belirlemeleri (2002) de bu sonucu onaylamaktadır.

Siyasal iktidarın diğer müzik türlerine yarattığı olanaklar ve sunduğu teşvik, geleneksel Osmanlı musikisine ilişkin sınırlayıcı ve kimi dönemlerde baskıcı tutumunun hedeflenen karşılığı bulduğunu söylemek ise zor görünmektedir. 2.1.1.

Tekkelerden Gazinolara: Devletin uzağında Popülerleşen Alaturka başlığında tartışılmaya çalışıldığı gibi popülerleşen alaturka ve giderek arabeske bağlanan hat başta kent yoksulları olmak üzere yaygın bir dinleyici tabanına sahip olmuştur. Siyasal iktidarın yukarıdan aşağıya örmeye çalıştığı müzikal zevkin yerleşikleşmemesi, beklenen “haz terbiyesi”nin karşılık bulamaması beğenilerin toplumsallığı ile ve toplumsal farklarla ilişkisi açıklanabilir¹⁴⁸. Bourdieu’nun ifade ettiği gibi, “bireyi ve grupları çevreleyen iyeliklerin tümünde (evler, mobilyalar, tablolar, kitaplar, otomobiller, içkiler, sigaralar, parfümler, giysiler ve spor, oyun, kültürel eğlenceler) ayrımlarını dışa vurdukları pratikler yer alır (2015: 259).” Burada beğeni “belirli bir sınıfın, sınıflanmış ve sınıflayan nesne ve pratikleri temellük etme meyli ve yeteneği” olarak ele alınmakta ve “yaşam stiline, yani sembolik alt uzamların her birinin özgül mantığında (mobilya, giysi, dil ve bedensel haksis gibi) ay dışa vurucu maksadı dile getiren birleştirici nitelikteki ayırd edici tercihler kümesinin temelindeki üretici formdur (2015: 259).” Bourdieu’nun saptadığı biçimiyle beğeni, nesnel olarak sınıflanmış ve içinde sınıfsal bir koşulun kendi kendini anlamlandığı pratikleri, kendi karşılıklı ilişkileri içinde ve toplumsal sınıflama kalıplarına göre algılamak yoluyla sınıf konumunun sembolik ifadesine dönüştürür (2015: 261). Bourdieu’nun çizdiği bu çerçeveden bakıldığında, müzik beğenisinin “gönülleri bir araya toplayan” ulusal ses etrafında birikmesinin toplumsal

¹⁴⁸ Bourdieu’nun işaret ettiği gibi “iktisadi ve toplumsal koşulların karakteristik özellikleri ile yaşam tarzları uzamı içinde bunlara karşılık gelen konuma bağlı ayırt edici özellikler arasında olgusal olarak kurulan ilişki, ancak habitusun, hem sınıflandırılabilir pratik ve ürünleri, hem de kendileri de sınıflandırılmış olup bu pratik ve yapıları ayırt edici işaretler sistemi olarak kuran beğeni yargılarının eş zamanlı olarak açıklamayı mümkün kılan bir üretici formül biçiminde inşa edilmesiyle gerçekten kavranabilir bir ilişki haline gelir (2015: 254).” Çünkü, “(a)nılandırılmış pratiklerin ve böylelikle geliştirilen pratikleri anlamlandırmaya muktedir algılamaların üretici yatkınlığına dönüşmüş ve bedene işlemiş bir zorunluluk olan “habitus”, “Bir eyleyicinin (veya benzer koşulların ürünü olan bir eyleyiciler kümesinin) pratiklerinin tümünü, hem özdeş (veya karşılıklı olarak tahvil edilebilir) kalıpların uygulanmasının bir ürünü olmasından dolayı sistemli kılan, hem de aynı zamanda başka bir yaşam stilini oluşturan pratiklerden belli bir sisteme göre ayrı kılan şeydir (2015: 255).”

uzamın ayrımsal aralıklarını yoksayan ve beğenin bu aralıkları görerek, onun nesnellğinde geliştiğini görmeyen bir çaba olması nedeniyle karşılıksız kalmış görünmektedir.

Hakim kültür politikalarının müzik piyasasına böylesi bir etkiye bulunmasının Türkiye’de politik müziğin dolaşıma girebilmesi açısından kolaylaştırıcı sonuçları olduğunu ileri sürmek mümkündür. Müziğin kayıt yoluyla ticaretinin yapılmaya başlandığı XX. yüzyılın başından itibaren müzikal üretimin dolaşıma sokulmasında ticari ağları gözden kaçıran bir değerlendirme eksik olacaktır. Bu nedenle Türkiye’de yerel türleri önceleyen, asıl olarak yerli küçük üreticinin hakimiyetinde olan müzik piyasası politik şarkıların kaydedilmesi ve dağıtılmasında bir avantaj yaratmış görünmektedir. Ayrıca geleneksel Osmanlı musikisinin reddinin piyasaya etkisi ile benzer biçimde politik müzik üzerinde iktidarın baskıcı/yasaklayıcı tutumunun da sonuçlar yarattığını söylemek mümkündür. Öncelikle politik müziğin yükselen toplumsal hareketle paralel biçimde oldukça yaygınlaşmış bulunduğu 1968-1980 arasındaki dönemde Türkiye’de yayıncılık tekelinin devlet elinde bulunması ve politik şarkıların mevcut denetim kurulları aracılığıyla radyo ve televizyonlarda yayınlanmasının engellenmesi bu şarkılara erişimde iki yol bırakmıştır. Bunlardan biri aynı zamanda toplumsal hareketlerin bir eylem biçimi haline gelmiş olan dayanışma geceleri, konserler ve mitinglerde sergilenen performanslardır. Diğer ise kayıt satın almaktır. Şarkıların gündelik yaşama eşlik eden bir ezgiye dönüşebilmesi ancak kayıtların edinilmesi ile mümkün olabilmiştir. Politik müzik alanı içinde öne çıkan isimlerin aynı zamanda döneminin en çok satan müzisyenleri haline gelmeleri böylece açıklığa kavuşmaktadır.

Siyasal iktidarın alan üzerindeki düzenleme çabalarının yarattığı ikinci sonucu ise geleneksel musikin reddinin yarattığı boşluğun giderilmesi çabalarıdır. Bu boşluğun halk türküleri ile giderilmeye çalışılmıştır. Rejimin inşa ettiği milli kültür ve kimliğe biçtiği yeni öz olan halk kültürü ve onun ezgisi halk türküleri müzik türleri içinde kurulan Gökölçü hiyerarşi içinde ilk sıraya oturmuştur. Ancak derleme çalışmaları ile bir araya getirilen repertuarın da bu boşluğu gidermeye yetmediği görülmektedir. Ortaya çıkan eksiklik geleneksel Osmanlı musikinin reddedilişindeki önemli etkenlerden biri olan köken sorunu ile ilişkilidir. Ulusal olanı Türk olanla özdeş kılan yeni rejim Anadolu'daki diğer halkların müzikal gelenek ve yorumlarını işleyerek bu sorunu aşma yoluna gitmiştir. Bu işlem dışarıda bırakma ve dönüştürme olmak üzere iki yolla gerçekleşmiş görünmektedir. Dışarıda bırakma ile başta Kürtçe ve Ermenice olmak üzere Türkçe olmayan halk şarkılarının oluşturulan repertuara dahil edilmemiştir. Bu hamle ile yalnızca diller dolayısıyla etnisite üzerine değil aynı zamanda mezhepsel bir boyutla da derinleşmiş, Alevi-Bektaşî müzikal pratiği bu repertuarda yer alamamıştır. Yeniden içeriklendirme olarak ifade edilen ikinci strateji ise derlenen halk şarkılarının dillerinin değiştirilmesi, Türkçeleştirilmesi ve "sakıncalı" içeriğin ayıklanması şeklinde işlemiştir. Böylece milli kültürün melodisi Türkçeleştirilmiştir. Ancak sözü edilen boşluğun giderilmesinde son adım Batılılaşma paradigması içinden kurulan sentez anlayışıdır. Milli ve yerli ilan edilen türkülerin asri hale getirilmesi ve böylelikle yeni rejimin kültür politikalarının hedeflerine uygun biçimde yeniden düzenlenmesi gerektiği tespiti ile asri olan Batı müziği ile yerli olanı yan yana getirme arayışları başlamıştır. Bu arayışların resmi kültür paradigmasının Türkiye'deki müzikal alana kazıdığı yaklaşım olduğu görülmektedir. Batı müziği ile yerli türlerin sentezlenmesi ve

böylelikle yerli olanın taşıdığı özü yitirmeden asrileşme hedefi erken cumhuriyetten bugüne süren bir perspektif kurmuştur.

Bu perspektifin politik müzik içinde de güçlü bir yer bulduğu görülmüştür. Bu eklektik müzik dili Anadolu-rock ile kristalize olmuş ve politik müzik alanında kayda değer bir karşılık bulmuştur. Müzikal alana kaydedilen ve politik müzik repertuarını da önemli ölçüde etkileyen başka bir sonuç ise tekdilliliktir. 1968-1980 arasında toplumsal muhalefet içinden ya da yakınından söylenen, muhalefetin toplumsal tabanında yaygın beğeni kazanan şarkıların Türkçe olduğu görülmektedir.

Hakim perspektifin politik müzik alanında bulduğu başka bir karşılık ise kurulan müzik hiyerarşisinin onaylanması biçiminde yaşanmıştır. Halk türkülerinin “asıl”, “yerli”, “öz” olarak kavranması ve halkın gerçeklerinin ancak türküler aracılığıyla söylenip dinlenebileceğine olan inanç 1968-80 arasında, Türkiye’de politik müziğe rengini vermiştir. Halk ozanlarının politik müzik performanslarının asli bileşeni olması, halk ozanlığı kurumu/geleneği içinde yetişmemiş müzisyenlerin ozanların türkülerini repertuarlarına almaları ya da türkü formunda eserler üretmeleri politik müziğin genel eğilimi olarak saptanabilir. Bu eğilim halk kültürü içindeki protest nüvelerin açığa çıkarılması ve tarihi isyan anlatılarının güncellenmesi yoluyla gerçekleşmiştir. Halk kültürü/müziğinin bir yandan kurucu motifi Türklük olan kültürel inşanın malzemesi diğer yandan hakim olana direnmenin retoriğinin asli unsuru haline gelmesi, kültürün hükmetme ve direnme, içirme, dönüştürme, ihlal etme stratejileriyle yüklü, çatışmalı, devingen halinin sağladığı bir olanak şeklinde değerlendirilebilir. Bu olanak mevcut kültür politikalarının etkileriyle somut biçimler de almıştır. 1960’ların sonundan itibaren halk müziğinden beslenirken özellikle Alevi-Bektaşî müziğinin temel gıda haline gelmesi bu somut biçimlerden biri olarak

işaretlenebilir. Alevi-Bektaşî müziğinin resmi onayın dışında kalması onun sahip olduğu tarihsel referanslarla güçlenen bir direniş anlatısı olarak politik müziğe içerilmesini de mümkün kılmıştır. Alevi-Bektaşî müziği içinden gelen ozanların politik müzik alanındaki etkinlikleri, nefes, deyiş ve semahların repetuardaki belirgin yeri bu dikiş göstermektedir. Ancak bu bitişme yalnızca folk formundaki değil Anadolu-rock için de önemli bir bağlanma noktası olmuştur. 1960'ların başından itibaren Amerikan *folk-rock*'u, siyah müziğinin köleci köklerinden sızan, ırk ilişkilerini sorunsallaştıran nüvelerini yeşertmiştir. Türkiye'de ise bu protest nüve Alevi-Bektaşî müziğinin fidanlığından toplanmış ve rock biçim içine ekilmiştir.

1980'lerde gerçekleşen askeri darbe ile muhalif çevre ve kurumlar toplumsal tabanından koparken bu çevre içindeki politik aktörler ağır bir baskı ve şiddetle karşılaşmış ve iktidar iddialarından uzaklaşmıştır. Toplumsal muhalefetin ağır baskı ve zor altındayken ürettiği anlam dünyası Ahmet Kaya şarkıları aracılığıyla açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu çaba Ahmet Kaya şarkılarında geçmiş, şimdi ve gelecek algısının nasıl oluştuğu üst sorusu ile şekillenmiştir. Kaya şarkılarında geçmişle ilişki kurmanın iki boyutu olduğu görülmüştür. İlki uzak geçmişe ait isyan anlatılarının yeniden dile getirilmesi yoluyla, 1980 öncesindeki politik müzik alanının genel eğilimini takip etmektir. Böylelikle Kaya, yaptığı müziği bu tarihselliğe yerleştirirken kendini de politik müziğin eğilimi düğümleyerek konumunu belirginleştirmiştir. İkinci boyut ise kişisel mücadele tecrübesinin şarkılarda dile gelmesidir. Böylece Kaya darbe öncesinde kalan toplumsal mücadele deneyimini darbe sonrasında yeniden düzenlenen söylemsel hatta taşımıştır. Kaya'nın tarih anlatısı kurduğu şarkılar aracılığıyla 1980 öncesinde Türkiye'de politik müziğin belirgin stratejilerinden biri olan "geleneksel isyan"ı ya da "isyancı tarih"i dile

getirme eğilimi ile bağ kurması politik müziğin dünyadaki eğilimleri de paralellik taşımaktadır. Ron Eyerman ve Andrew Jamison'un ifade ettiği gibi müzik ve sanat, değerlerin ve geleneklerin, yani isyanın habitusunun ya da geleneğinin inşa edilmesine katkıda bulunur (1998). Gelenek, geçmişe dair seçilmiş ya da kullanılabilir unsurların bugünkü hayatla bağdaştırılmasıdır ve hem gerçek hem hayal edilendir (1998). Yazarlara göre, geleneği gerçek kılan, ona gerçek anlamda hayat veren şey, o gelenekle özdeşleşme, o geleneği canlandırma, onu hayal etme eylemleridir (1998). Geçmiş, kültür, sanat ve müzik vasıtasıyla olduğu kadar ritüel ve gelenekle de ayakta tutulur ve toplumsal hareketler, sanat vasıtasıyla geleceğe taşınan geleneklerin gerçeğe dönüştüğü, yeniden keşfedildiği ve yeniden canlandırıldığı bir bağlam yaratır (198). Bu nedenle de gelenekle bağlanmak, kolektif hafıza ve kimlik temsilinin kurucu parçasıdır. Yakın geçmişe ilişkin hakikatleri unutturma ve yeniden yazma sürecini olarak da işleyen askeri rejim sonrasında bu kurucu parçayı yeniden dolaşıma sokmak ise hatırlatma ve kendi hakikat rejimini yeniden inşa etme çabası olarak değerlendirilebilir.

İkinci olarak, şarkılarda içinde bulunulan zamanın, “şimdi”nin nasıl anlamlandırıldığına, “bugün”ün dile getirilen hakikatinin ne olduğuna bakılmıştır. Bu şarkılarda “şimdi”yi dolduran iki büyük gerilim olduğu görülmüştür. Bunlardan biri kent yoksulluğu etrafında kurulan bir yoksunluk anlatısıdır. İşçi olma deneyimi, kenar mahallelilik, uzaktaki sevgilinin erişilemez bedeni, “gurur yarısı”nın sesinde yer bulmuştur. Maddi yoksulluğun ötesinde, “incitici” bir yoksunluk olarak tecrübe edilen bu hal eril bir telafi mekanizmasına tabi tutulmuş görülmektedir. Şarkılara sirayet eden eril tavır, söyleyişteki maşist eda kapatılma ve yoksulluğun yarattığı erişilemez duygusal deneyimler karşısında iktidarını korumanın bir yolu olarak

devreye girmiş görünmektedir. Ancak bu eril kabuğun çatladığı kriz anları da söz konusudur. Aşk şarkılarındaki “ayrılık yası” bu kriz anlarının mekanı, göstergesi ise kabuğun arkasında tutunan bedenın yas karşısındaki tepkisini serbest bırakmak, yani gözyaşındır.

Şarkıların “şimdi”indeki diğeri gerilim ise darbe sonrası koşulların toplumsal muhalefet üzerindeki etkileri, zor ve şiddetle karşılaşma halleri ve sonuçlarıdır. Hapishane koşullarının betimlendiği, kapatılma tecrübesini dile getiren ve kapatılmanın yarattığı duygusal gerilimi taşıyan şarkılar darbe sonrası koşullarda yaşanan yitim deneyiminin yarattığı bir yas anlatısı olarak değerlendirilmiştir. Butler, kederin özelleştirici olduğu, kişiyi yalıtılmış bir duruma götürdüğü ve bu anlamda siyasetten uzaklaştırdığı düşüncesine karşı çıkarak, yasin daha girift türden bir cemaat anlayışı temin ettiğini ifade etmektedir (2015: 38). Eğer keder, başlangıçta ya da nihai olarak karşısındakinden ayrılamaz durumdaysa “biz”, boydan boya kat eden, karşı çıkılamayacak bir ilişkisellik söz konusu olur (2015: 38). Buna karşı çıkmak, şekillenişin toplumsal koşullarına ilişkin temel bir şeyi inkar etmek demektir (2015: 38). Yas pratiğini bir politik edim olarak kaydetmek için Butler’ın soruları hatırlanmalıdır: “Yas tutmanın, yasa kalmanın, onun katlanılmazlığına açık kalmanın ve yası şiddet üzerinden çözülemeye kalkışmanın kazandıracağı bir şey var mı? ... Kayıp duygusuyla kalırsak, kimilerinin korktuğu gibi kendimizi pasif ve güçsüz mü hissederiz? Yoksa daha ziyade, insan yaralanabilirliğinin kavranışına, birbirimizin fiziksel yaşamlarına karşı kolektif sorumluluğuma geri dönmüş mü oluruz? (2015: 45)” Soruların yanıtını yas hiyerarşisinin dökümünde bulmak mümkündür. Çünkü, “yaşamlar farklı şekillerde desteklenir ve sürdürülür, insan yaralanabilirliği dünyaya radikal olarak farklı biçimlerde dağıtılmıştır” ve “kimi

yaşamlar had safhada korunacak ve kutsallık iddialarının ilgası savaş güçlerini harekete geçirmek için yeterli olacaktır” oysa ötesi yaşamlar “böyle hızlı ve hiddetli bir destek görmeyecek ve hatta ‘yası tutulabilir’ olma niteliği bile kazanamayacaktır (2015: 46).” Butler’ın burada sözünü ettiği şey yalnızca insan sayılmayanlar, dolayısıyla onların dışlanmasına dayanan kısıtlayıcı bir “insan olan” mefhumu da değil, kimlerin yaşamının gerçek olduğu ve gerçekliğin nasıl yeniden yapılabileceğine ilişkin soruların tekrar sorulabilmesidir (2015: 47-48). Çünkü, eğer şiddet gerçekdışı olana uygulanıyorsa, bu yaşamlar zaten dışlandığından yaralamak veya yadsımak başarılmaz:

Fakat tuhaf bir şekilde canlı kalırlar ve dolayısıyla tekrar (ve tekrar) yadsınmaları gerekir. Yasları tutulamaz çünkü hep kayıptırlar ya da daha ziyade hiç olmamışlardır ve öldürülmelidirler, çünkü ölümlük halinde inatla yaşamayı sürdürüyor gibidirler. Şiddet, nesnesinin görünürdeki tüketilemezliği karşısında kendini yeniler. “Öteki”nin gerçeklikten çıkarılmasının anlamı onun ne canlı ne ölü olduğu, tükenmeksizin hayaletsi olduğudur (2015: 48).

Butler’ın hayaletsi addettiği “öteki” ile, yaşamları da ama aynı zamanda ölümleri de yadsınmış olanlarla karşılaşmanın bir yolu da geride kalan sesleridir. Hrant Dink, 19 Ocak 2007’de öldürüldüğünde milli repertuarda yer bulamayan bir ağıtın ve milli enstrüman listesine alınmayan dudüğün sokağı doldurması “ölülük halinde inatla yaşamının” sesi ile karşılaşmak değil midir? Ermenilerin yasları tutulamamıştır çünkü yas tutmak onların “bir zamanlar” yaşadıklarını kayıt altına alır. Fakat “ne canlı ne ölü” olanların sesi vardır ve bu sesi çoğaltmak, yeni “yaralar”ın sızısıyla bu gecikmiş yası tutmak, kederlenmek bu nedenle hareketsizliğe değil kolektif normları yeniden tanımlamaya, “öteki”ni tanıyarak, kendini yeniden kurmaya, sözünü “öteki”nin dilinden şarkılarla

çoğalmak anlamını taşımaktadır. Ermeni halk şarkılarını duymamak ya da kendi dilinde duymakta ısrar etmek ulusal kültürün inşasında kurucu bir tavır olmakla birlikte bu şarkıların susması anlamına gelmemiş ve “büyük felaket”ten yaklaşık yüz yıl sonra İstanbul’da bir sokakta Hrant Dink’in ardından tutulan yasın ağıdı olarak kulaklara dokunmuştur.

Kaya’nın 12 Eylül’ün şiddetine ilişkin şarkıların bir yas anlatısı olarak ele alınması da bu sorularla bağlantılıdır. İdam edilenlerin insanlaştırılması, bedene yönelik saldırganlığın, yara, sızı ve kanın dile gelmesi (bu kayıp ve şiddetin kamusal bir tartışmaya hiç dönüşmediği bir tarihsel dönemde) kederin ifadesi, darbe almış bir toplumsal muhalefetin kendi kolektif gövdesini sağaltabilmesi açısından önem taşımaktadır. Ölenlerin ardından yakılan ağıt, onların gerçekte yaşamış olduklarını da söylemiş olur. 12 Eylül darbesi, yas tutmayı engelleyerek de öldürülenlerin yaşamlarını gerçek dışı hale getirmiştir. Bu engellemelerin en sembolik ancak en “acı”tıcı olan yolu, ölü bedenlerin yok edilmesidir. 10 Haziran 1981 yılında saat 03.00’da Gaziantep E Tipi Cezaevi’nde idamı infaz edilen Veysel Güney’in mezarının nerede olduğu bugün hala bilinmemektedir. İnfazının gerçekleştiği gece son isteği sigara içmek ve babasına mektup yazmak olan Güney’in mektubuna örgüt propagandası içerdiği gerekçesiyle el konulmuş ve ailesi yirmibeş yıl sonra alabilmiştir. Ölü bedeninin ve mezarın gizlenerek insanın gerçek dışı hale getirilmesi bir yok etme/yoksayma stratejisi olarak işlerken, mezar hakkı ve yasını alenileştirme talebi atalete sürükleyen bir hüznün değil şiddet karşısında kayıplarının ardından yeni bir normatif evren kurabilmenin pratiğidir. Bu nedenle darbe sonrasında gözaltına alındıktan sonra “kaybolan” Cemil Kırbayır’ın annesi Berfo

Kırbayır'ın otuzüç yıl boyunca elinde oğlunun fotoğrafıyla kaybını araması bir hak mücadelesinin hikyesidir. Bu koşullarda idam mahkûmunun mektubunu ezgilemek, idama giden ya da sokak ortasında infaz edilenin annesine, sevgilisine seslenişinin, havalandırma sırası bekleyişinin ya da dünyayla vedalaşmasının şarkısını söylemek bu hikaye aracılığıyla hak mücadelesi ile bitişmek anlamına gelmektedir.

Bu nedenle Kaya'nın şarkılarındaki şimdi anlatısını biçimlendiren bu yasin gelecekle de ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Şarkılarda gelecek beklentisinin ya da geleceğe ilişkin vadin ne olduğuna bakıldığında iki makas görülmüştür. Birinci hat daha soyut ve genel bir toplumsal mücadele çağrısı içermektedir. İkinci hat ise Kürt sorunu etrafında kurulmuştur. Ancak bu hatların hemzeminini şarkıların “şimdi”sindeki kederdir. Geleceğe ilişkin beklenti ve geleceği kurmaya ilişkin çağrı hüznün ile sarmalanmıştır. Hüznün ile gelecek tasavvurunun bu bitişikliği yasin bitimli olduğunu da göstermektedir. Yaşamın da ölümün de gizlenerek gerçek dışı sayıldığı bir yerde geleceğe bakış ölümün ilan edildiği yerde başlamaktadır. Bu nedenle de Kürt sorunu üzerine söylenen şarkılar 1938'de Dersim'de ölenlerin sesini yüklenen Munzur Dağlarında dolaşmakta, 1930'da Zilan Deresine karışan kanı hatırlatmaktadır. Şarkılarda ölümlerin tarihi ve coğrafyası işaretlenmekte ve kadim yas geçmişten geleceğe taşınmaktadır. Ölü bedenlerin zırlı araçların ardından sürüklendiği, ölü kadınların bedenlerinin günlerce sokakta bekletildiği, kıyıda süren bir savaşta ölenlerin cenazelerinin sınır geçiş noktalarında günlerce alıkonulduğu bir yerde ölüm ilanı hakim olana direnmemin biricik aracı, mezarlıkların bombalandığı bir yerde mezar hakkı şiddet karşısında varoluşu sürdürmenin yolu haline gelebilir.

Çünkü “ölüm ilanı yaşamı kamusal olarak yası tutulabilir kılmanın, ulusal bir kendini tanıma işareti kılmanın, bir yaşamı kayda değer kılmanın işaretidir (Butler, 2015: 49).” Butler’ın ifade ettiği gibi “ölüm ilanını bir ulus inşası edimi olarak değerlendirmeliyiz ve bu basit bir mesele değildir çünkü bir yaşamın yası tutulamıyorsa pek de yaşam sayılmaz; yaşam vasfını taşımaz ve kayda değmez (2015: 49)”. “Zaten gömülmemiş olandır ve belki de gömülemez olan (2015: 49).”

Ahmet Kaya’nın yargılanması sürecini başlatan sınır ihlali tam da burada gerçekleşmiştir. 1980’lerin ortasındaki ilk albümleri dönemin konuşulamaz olanını müziklediği için soruşturma konusu olup yasaklamalarla karşılaşırken 1999’da Türkiye’den ayrılmak zorunda kalmasıyla sonuçlanan yargılamaları dönemin konuşulamazı olan Kürt sorununa ilişkin sözleri ve Kürtçe şarkı söyleyeceğini ilan etmesiyle yaşanmıştır. Şiddet karşısında kaybın kendi dilindeki ilanı onaylanmış ses evreninin dışına çıkmak anlamına gelmiştir. Bugün hala Türkiye’de albümleri en çok satılan isimler listesinde olan Kaya’nın yaptığı sınır ihlali Türkiye’de müzikal alanın kurucu pratiklerinden biri olan tek dillige itiraz ettiği an gerçekleşmiştir. Müzikal yaşamının tek belirgin motifi Kürt sorunu olmasa da Kaya Kürt sorununa ilişkin tartışmalarda anılan isim haline gelmiştir. Bu nedenle de bu çalışmanın sınırları dışında kalan bir tartışma içinde Kaya’nın şarkılarını yeniden okumak mümkündür. Bu tartışma Kürt hareketinin yakın çevresinde ya da içinde akan müzikal pratiğin eğilimlerinin ne olduğu ve bu eğilimlerle Kaya’nın şarkılarında Kürt sorununun dile gelişi arasındaki benzerlikler ya da farklılıklara ilişkin sorularla yürütülebilir. Ayrıca çalışmada yürütülen tartışma ağırlıkla Batı’da toplumsal hareketler ve politik

müzik üzerine biriken literatür olmuştur. Oysa savaş aygıtlarının pas tutmadığı bir coğrafya olan Ortadoğu'da muhalefet hareketlerinin söylediği şarkılarda dile getirilen hakikatlere bakmak, özellikle ölüm ve çıplak şiddet karşısında varoluşunu sürdürmenin ve yas tutmanın ezgisini dinlemek ve bu müzikal pratikler ile Türkiye'deki politik müzik alanını ve Kaya şarkılarını okumak bu şarkılar üzerine yeni şeyler söylemek anlamına gelecektir.

Ahmet Kaya'nın şarkılarını söylediği 1980'lerin ortalarından itibaren Türkiye'de politik müziğin gidiği diğer yönelimler ve bu yönelimler ile Ahmet Kaya şarkıları arasındaki mesafe de tartışmayı sürdürmek anlamına gelecektir. Tezin sınırlılığı gereği Ahmet Kaya şarkıları üzerinden ele alınan tarihsel kesitin, politik ve kültürel bağlamın, aynı dönemde politik müzikte önemli damarlardan birini oluşturan grup müziği aracılığıyla da okunması gerekmektedir. Grup müziği ile dile gelen anlatının ele alınması, Ahmet Kaya'nın özgün konumunu daha açık görmek açısından önem taşırken aynı zamanda Türkiye'de politik müziğin 1980 sonrasındaki eğilimlerinin tümünü görebilmek ve toplumsal muhalefetin kültürel pratiklerini daha kapsamlı biçimde okuyabilmek için de girişilmesi gereken bir çaba olarak durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahıska, M., (2005), **Radyonun Sihirli Kapısı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Ahmad, F., (1999), **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, İstanbul, Kaynak Yayınları
- Ahmed, S., (2015), **Duyguların Kültürel Politikası**, İstanbul, Sel Yayınları
- Akan, N., (2012), **Platon'da Müzik**, İstanbul, Bağlam
- Akcan, S., **Anlatıcı Olarak Dengbej ve Dengbej Anlatılarındaki Kahramanın Makus Talihi**, Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama Programı, 2014, yayımlanmamış yüksek lisans tezi
- Aksoy, B., (1987), "Türk Musikisinin Kökeni" Sorunu Aşıldı mı?, **Tarih ve Toplum**, Sayı: 44, s.41-47
- Aksoy, B., "Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, 1985, Cilt-5
- Aktaş, A.O., "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", **Doğu Batı Dergisi**, 2012, Sayı: 62, s.43-69
- Aktüze, İ., (2010), **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayınları
- Allen, W. D., (1943), **Our Marching Civilization**, California, Stanford University Press
- Alpat, İ., (2008), **Türkiye Solu Sözlüğü**, Dipnot Yayınları, Ankara
- And, M., (1970), **Yüz Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Gerçek Yayınevi
- Anderson, P., (1986), **Tarihsel Materyalizmin İzinde**, İstanbul, Belge Yayınları
- Anderson, B., (1995), **Hayali Cemaatler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Anderson, P., (2004), **Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Birikim
- Andonyan, A., (2000), **Gomidas Vartabed ile Çankırı Yollarında**, İstanbul, Belge Yayınları

- Argın, Ş., (2000), “Nostalji ile Ütopya Arasında”, (der) Tanıl Bora içinde, s. 195-201, İstanbul, Birikim Yayınları
- Argın, Ş., (2008), “Edebiyat 12 Eylül’ü Kalben Destekledi”, **Mesele Kitapları 1** içinde, s. 41-70, İstanbul, Agora Kitaplığı
- Aristoteles, (1998), **Retorik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Arslan, Ş., (der), (2010), **Herkesin Bildiği Sır**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Arslan, T., (2005), **Bu Kabuslar Neden Cemil**, İstanbul, Metis Yayınları
- Aslan, Ş., (2004), **1 Mayıs Mahallesi, 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Atılgan, G., “Anti-emperyalizm ve Bağımsızlıkçılık”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol**, 2007, C.7, s.661-704
- Attali, J., (2005), **Gürültüden Müziğe**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Ayas, G., (2014), **Musiki İnkılabının Sosyolojisi, Klasik Türk Musiki Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi
- Aydın, S., "Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizm’den Kemalizm’e, Türkiye’de “Üçüncü Yol” Arayışları", **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik**, 2007, C.4, s. 438-482
- Aysan, Y., (2013), **Afişe Çıkmak, 1963-1980: Solun Görsel Serüveni**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bachelard, G., (2014), **Mekanın Poetikası**, İstanbul, İthaki Yayınları
- Balkılıç, Ö., (2009), **Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Türkiye’de Müzik Reformu**, Ankara, Tan Kitabevi
- Baran, T., (2014), **Basında Dersim**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Barthes, R., (2004), **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, İstanbul, Metis Yayınları

- Başkaya, F., “Türkiye’de Sol Hareketin İdeolojik Geri Planı Üzerine Bazı Gözlemler”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol**, 2007, C.7, s.73-77
- Bayrak, M., (2002), **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları** (3 Cilt), Öz-Ge Yay., Ankara;
- Behar, C., (1993), **Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım**, İstanbul, Afa Yayınları
- Behar, C., (2008), **Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, YKY
- Behar, C., “Ziya Gökalp ve Türk Musikisi”, **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, 1985, C.5
- Behram, N., (1979), **Hayatın Aynası ve Bir Devrim Silahı Olarak Kültür**, İstanbul, Ekim Birlik Yayınları
- Belge, M., (1992), **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Belge, M., (1993), **Tarihten Güncelliğe**, İstanbul, Alan Yayıncılık
- Belge, M., “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, 2009, C.3, s.43-67
- Belge, M., “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol**, 2007, C.7, s.19-48
- Benjamin, W., (2004), **Pasajlar**, İstanbul, YKY
- Benjamin, W., (2011), **Tek Yön**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W., (2012), **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis Yayınları
- Bennett, T., (1986), “Introduction: Popular Culture and “the turn to Gramsci”, (ed) Tony Bennett, Colin Mercer ve Janet Woollacott içinde, s.vii-xi

- Berger L.M., (2000), "The Emotional and intellectual Aspects of protest music: Implications for community Organizing Education", **Journal of Teaching in Social Work**, Vol. 20 (1/2)
- Bergerot, F., (2004), **Tarih Boyunca Caz, Gelenekler, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları
- Berman, M., (1994), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bezirci, A., (1989), **Pir Sultan**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın
- Bilmez, B., vd, (2015), **Belleklerdeki Dersim '38**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Birkan, T., (1998), "Sol: Evin Reddi", **Birikim Dergisi**, Sayı 111-112, s. 32-40
- Bodur, E., **Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun**, Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 2009, yayımlanmamış yüksek lisans tezi
- Bora A., (2010), **Kadınların Sınıfı**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bora, A., (2011), "Kadınlar ve Hane: 'Olmayanın nesini idare edeceksin?'" (ed) Necmi Erdoğan içinde. S. 97-132, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bora, T., "Adnan Menderes", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Liberalizm**, 2005, C.7, s.482-507
- Bora, T., (2003), **Türk Sağının Üç Hali**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bora, T., (2010), **Sol, Sinizm, Pragmatizm**, İstanbul, Birikim Yayınları
- Bora, T., (2016), İhbar Celbi, 20.01.2016, www.birikimdergisi.com (erişim 21.02.2016)

- Bora, T., "Türkiye'de Siyasal ideolojilerde ABD/Amerika İmgesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, 2009, C. 3, s. 147-169
- Bora, T., Canefe, N., "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik**, 2002, C.4, s.635-662
- Bora, T., Onaran, B., "Nostalji ve Muhafazakarlık", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakarlık**, 2009, C.5, s.234-260
- Bora, T., Türkiye Solunda Faşizme Bakışlar, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol**, 2007, C.8, s.847-872
- Bourdieu, P., ve Wacquant, L., (2014), **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Bourdieu, P., (2015), **Ayrım**, Ankara, Heretik Yayınları
- Boym, S., (2009), **Nostaljinin Geleceği**, İstanbul, Metis Yayınları
- Buck-Morss, S., (2004), **Rüya Alemi ve Felaket**, İstanbul, Metis Yayınları
- Burckhardt Qureshi, R., (2002), **Music and Marx**, NY, Roudlegde
- Burnett, R., (1996), **The Global Jukebox**, London, Routledge
- Butler, J., (2005), **İktidarın Psikik Yaşamı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Butler, J., (2015), **Kırılgan Hayat**, İstanbul, Metis Yayınları
- Cantek, L., (2008), **Cumhuriyetin Büluğ Çağı**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Chatterjee, P., (1996), **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Crehan, K., (2006), **Gramsci, Kültür, Antropoloji**, İstanbul, Kalkedon Yayınları
- Çakmur, B., "Türkiye'de Müzik Üretimi", **Toplum ve Bilim**, 2002,S.94, Güz, s.50-

- Çalışlar, İ., (2010), **Dersim Raporu**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Çayan, M., (2008), **Toplu Yazılar**, İstanbul, Su Yayınları
- Çelik, N. B., (2009), **İdeolojinin Soykütüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları
- Çelik, N.B., "Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem", **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, 2009, C.2, s.75-91
- Çuhadar, H., "Türkiye’de Ulusalçılığın Değişmeyen Simgesi: Onuncu Yıl Marşı", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2009, Cilt/Vol. 9 - Sayı/No:2 s.199–208
- Dağtaş, E., (der). (2007), **Türkiye’de Sivil İtaatsizlik, Toplumsal Hareketler ve Basın**, 2007, İstanbul, Ütopya Yayınevi
- Davis, M., (2006), **Gecekondu Gezegeni**, İstanbul, Metis Yayınları
- Demirel, T., “Demokrat Parti”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Liberalizm**, 2005, C.7, s.480-529
- Denisoff, S., “Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song”, **The Sociological Quarterly**, 1968, Vol. 9, No. 2 (Spring), pp. 228-247
- DeNora, T., (2003), **After Adono, Rethinking Music Sociology**, New York, Cambirdge University Press
- Denselow, R., (1993), **Müzik Bittiği Zaman, Politik Popun Öyküsü**, İstanbul, Alan Yayıncılık
- Deren, S., “Kültürel Batılılaşma”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık**, 2009, C.3, s.382-402
- Deringil, S., “19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda Resmi Müzik”, **Defter Dergisi**, 1994, Sayı 22, s. 32-37

- Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu, Türkiye’de Çocuk İşçiliği Gerçeği Raporu, (erişim: www.disk.org.tr)
- Dilmener, N., (2014), **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Dönmez, M. B., (2014), **Alevi Müzik Uyanışı**, Ankara, Gece Kitaplığı
- Draaisma D., (2007), **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, İstanbul, Metis Yayınları
- Drott, E., (2011), **Music and the Elusive Revolution**, University of California Press
- Durmaz, M.I., (2014), **İşçi Sınıfının Belleğinin Uzamsal Çerçevesi Olarak Taksim 1 Mayıs 1977**, der.Fırat, D., (içinde), s.91-116, Ankara, Dipnot Yayınları
- Elias, N., (2004), **Uygurluk Süreci**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Emiroğlu, K., Aydın, S., (2003), **Antropoloji Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları
- Erdoğan, N., (2011), **Yoksulluk Halleri**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Erdoğan, N., “Garibanların dünyası: Türkiye’de yoksulların kültürel temsilleri üzerine ilk notlar”, **Toplum ve Bilim**, 2001, Sayı 89, s.7-21
- Erdoğan, Necmi, “Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji”, **Birikim Dergisi**, 1998, Sayı 105-106 (erişim: www.birikimdergisi.com)
- Erhan, S. S., (2010), **Yine Kazacağız Yine Kaçacağız**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Erkal, G.E., (2013), **Türkiye Rock Tarihi 1**, İstanbul, Esen Kitap
- Erol, A., (2009), **Müzik Üzerine Düşünmek**, İstanbul, Bağlam
- Ersan, V., (2014), **1970’lere Türkiye Solu**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Esgin, A., “Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?”, **Doğu-Batı**, 2012, Sayı: 62, s.153-182
- Feyzioğlu, T., Tam Bağımsız Türkiye İçin Mustafa Kemal Yürüyüşü-1968, (erişim: <http://tarihvesiyaset.blogcu.com>)

- Foucault, M., (2014), **Özne ve İktidar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Gomitas'ın Derlemeleri "Yerkaran"la Ses Buldu. 10.02.2014, www.agos.com.tr
- Gölpınarlı, A., Boratav, P.N., (1991), **Pir Sultan Abdal**, Der Yayınları, İstanbul
- Gramsci, A., (2010), **Gramsci Çağı, Felsefe Hegemonya Marksizm**, Ankara, Dipnot Yayınları
- Gürbilek, N., (2010), **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul, Metis Yayınları
- Gürbilek, N., (2012) **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis
- Gürbilek, N., (2014), **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları
- Gürbilek, N., (2014), **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları
- Gürbilek, N., (2015), **Sessizin Payı**, İstanbul, Metis Yayınları
- Hall, S., (1999), **Kültür Medya ve İdeolojik Etki, Medya Kültür İdeoloji**, içinde, (der) Küçük, M., Ankara, Ark Yayınları
- Hansen, M., (2004), "Yirmi Yılım Ardından Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışımlar ve Genişletilmiş Alanlar", **Kamusal Alan** (ed) Meral Özbek içinde, s.141-177
- Hobsbawm, E., (1996), **Aşırılıklar Çağı**, İstanbul, Sarmal Yayınları
- Hobsbawm, E., (2006), **Geleneğin İcadı**, İstanbul, Agora Kitaplığı
- Hobsbawm, E., (2012), "Önsöz", (ed) David Forgacs içinde, Ankara, Dipnot Yayınları
- Holst, G., (1993), **Rembetika**, Pan Yayınları İstanbul
- Horkheimer, M., (2005), **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, İstanbul, YKY
- Hull, G., (2004), **The Recording Industry**, NY and London, Roudledge
- Hür, A., Cumhuriyetin Üvey Evladı: Halk Türküleri, Radikal, 11.08.2013
- İrzık, S., Parla, J., (2011), **Kadınlar Dile Düşünce**, İstanbul, İletişim Yayınları

- İnsan Hakları Derneği (1996), Habitat II Alternative Report, (erişim: ihd.org.tr)
- İnsan Hakları Derneği, (1991) 12 Eylül Kurultayına Giderken (erişim: www.ihd.org.tr).
- İnsan Hakları Derneği, (1996), Kuruluşundan Bugüne İHD-15. Yıl Kitapçığı (erişim: www.ihd.gov.tr)
- Jasper, J., (2002), **Ahlaki Protesto Sanatı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Jay, M., (2001), **Adorno**, İstanbul, Der Yayınları
- Jay, M., (2005), **Diyalektik İmgelem**, İstanbul, Belge Yayınları
- Jdanov, A.A., (1996), **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**, İstanbul, Kaynak Yayınları
- Jeremy Gilbert, J., Pearson, E., (2002), **Discographies**, London, Routledge
- Jusdanis, G., (1998), **Gecikmiş Modernlik ve Estetik**, İstanbul, Metis Yayınları
- Kadınlar Mamak Cezaevini Anlatıyor, (2011) **Kaktüsler Susuz da Yaşar**, Ankara, Dipnot
- Kahyaoğlu, O., (2002), **Ayrı Düşmüşüz Yan Yana, Bülent Ortaçgil**, İstanbul, Çiviyazıları
- Kahyaoğlu, O., (2003), **“Sıyrılıp Gelen”, Grup Yorum**, İstanbul, NetKitap
- Kandiyoti, D., (2013) **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, İstanbul, Metis
- Karacasu, B., “‘Mavi Kemalizm’, Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, 2009, C.2, s.334-343
- Karaömerlioğlu, M.A., (2009), **Türkiye’de Köycülük, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, C.2, s.284-297
- Kejanlıoğlu, B., (2005), **Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya**, Ankara, Bilim ve Sanat

- Keleş, R., (1993), **Kentleşme Politikası**, Ankara, İmge Yayınları
- Kınacı, M., “Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler”, **Doğu Batı Dergisi**, 2012, Sayı: 62, s.11-27
- Kizer, E., “Protest Songs Lyrics as Rhetoric”, **Popular Music and Society**, 1983, Volume 9, Issue 1, pp. 3-11
- Kocabaşoğlu, U., (1980), **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatındaki Yeri**, Ankara, A.Ü. SBF Yayınları
- Koçak, O., "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, 2009,C.2, s.370-418
- Kolluoğlu, P., “Türk Müzik İnkılabında Garbiyatçı “Endişeler” ve “Fanteziler””, **Doğu-Batı Dergisi**, 2012, Sayı: 62, s.199-224
- Kozanoğlu, C., (2001), **Cilalı İmaj Devri**, İstanbul İletişim Yayınları
- Köker, E., (2005), **Kitapta Kurutulmuş Çiçekler**, Ankara, Dipnot Yayınları
- Köker, E., Doğanay, Ü., “Televizyonda Protesto Görüntüleri: Egemen Haber Söylemlerinde Toplumsal Eylemler”, **Kültür ve İletişim**, 2004 ,Sayı: 7/2, s. 43-72.
- Köker, L., (2004), **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Kristeva, J., (2009), **Kara Güneş**, İstanbul, Bağlam Yayınları
- Kürkçü, E., “Türkiye Sosyalist Hareketine Silahlı Mücadelenin Girişi”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol**, (2007)C.7, s.494-542
- Laçiner, Ö., “12 Eylül Sürerken”, **Birikim Dergisi**, 1990, Sayı 138, s. 3-8
- Lefebvre, H., (1998), **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

- Lenin, V.I., (1976), **Sanat ve Edebiyat**, İstanbul, Payel Yayınları
- Lidtke, V.L., (1985), **The Alternative Culture Socialist Labor in Imperial Germany**, New York, Oxford University Press
- Löwy, M., (2007), “Romantizm Yıldızı Altında”, (ed) Max Blechman içinde, s. 293-308, İstanbul, Versus Yayınları
- Löwy, M., ve Sayre, R., (2007), **İsyan ve Melankoli**, İstanbul, Versus Yayınları
- Maktav, H., “Türk Sinemasında 12 Eylül”, **Birikim Dergisi**, 2000, Sayı 138, s. 79-84
- Maktav, H., “Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar”, **Toplum ve Bilim**, 2001, Sayı 89, s. 161-189
- Marcuse, H., (1998), **Karşı Devrim ve İsyan**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Meriç, M., (2006), **Pop Dedik**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Mimaroglu, İ., (2013), **Caz Sanatı**, İstanbul, Pan Yayınları
- Mitchell, S. A., (2010), **Aşk Sürdürebilir mi?**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Moore Jr, B, (2003), **Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları
- Negt O., Kluge, A., (2004), “Kamusal Alan ve Tecrübe’ye Giriş”, (ed) Meral Özbek içinde, s.133-139
- Nietzsche, F., (2002), **Tragedyanın Doğuşu**, İstanbul, Say
- Oakley, G., (2004), **Blues Tarihi, Şeytanın Müziği**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Ocak, E., (2011), “Yoksulun Evi”, (ed) Necmi Erdoğan içinde, s.133-173, İstanbul, İletişim Yayınları
- Ok, A., (1994), **'68 Çılgınlıkları**, İstanbul, Broy Yayınları
- Oktay, A., (1986), **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul, B/F/S Yayınları

- Okday, A., “Hümanizm Tartışmaları”, **Cogito**, 2002, Sayı: 31, s.227-248
- Ong, W., (2014), **Sözlü ve Yazılı Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları
- Oskay, O., (1995), **Müzik ve Yabancılaşma**, İstanbul, Der Yayınları
- Özbek, M., (2004), **Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe**, (ed) Meral Özbek içinde, s.443-499
- Özbek, M., (2008), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Özdemir, İ., (2012), Devrimci Yol’un Retoriği: Devrimci Yol Dergisinde Bir Kurtuluş ve Gelecek Tasavvuru Olarak Devrim, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD, yayımlanmamış doktora tezi
- Özkan, H., “Selim Sırrı Tarcan”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm**, 2009, C.2, s.276-281
- Öztürk, S., **Kadın Kimliği Bağlamında Kültürel Bellek ve Van Merkezdeki Kadın Dengbejliği Yansımaları**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği ABD, 2012, yayımlanmamış yüksek lisans tezi
- Paçacı, G., “Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi’nin Gelişimi I”, **Tarih ve Toplum**, 1994, C.21, S.121, Ocak, s. 48-55
- Parıltı, A., (2006), **Dengbejler, Sözü’nün Yazgısı**, İtakhi Yay., İstanbul
- Paslovksy, L., “Proletkult: Its Pretension and Fallacies”, **The North American Review**, 1921, Vol.213, No.785, (Apr), pp.539-550
- Peker, B., “İnsanlıktan Sürülenlerin İnsan Hakları”, **Birikim Dergisi**, 2000, Sayı 134-135 (erişim: www.birikimdergisi.com)

- Percival, J.M., "Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power",
Popular Music and Society, 2011, Vol.34, No.4, October, pp.455-473
- Platon, (1980), **Devlet**, İstanbul, Remzi Yayınları
- Popescu-Judet, E., (2007), **Türk Musiki Kültürünün Anlamları**, İstanbul, Pan
Yayınları
- Poyraz, B., (2007), **Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği**, Ankara,
Ütopya Yayınları
- Racy, A.J., (2007), **Arap Dünyasında Müzik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Richmond, M. L., "The Music of Labor: From Movement to Culture", **Legal Studies
Forum**, 1999, Volume 23, Number 1-2
- Rodnitzky J.L., "The Sixties Between the Microgrooves: Using Folk and Protest
Music to Understand American History, 1963-1973", **Popular Music and
Society**, 1999, Vol: 23/4, p.105-122
- Rodnitzky, J.L., "The Evolution of the American Protest Song", **The Journal of
Popular Culture**, 1969, Vol.III, Issue 1, Summer, p.35-45
- Rosenthal, R., "Serving the movement: The role(s) of music", **Popular Music and
Society**, 2001, Vol: 25/3, p.11-24
- Rowe, D., (1996), **Popüler Kültürler, Rock ve Sporda Haz Politikası**, İstanbul,
Ayrıntı Yayınları
- Sanders, B., (2010), **Öküzün A'sı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Sayın, M., "Milliyetçilik ve Demokrasi Arasında Sol Düşünce", **Modern Türkiye'de
Siyasi Düşünce, Sol**, 2007, Cilt-7, s.578-584
- Scott, J. C., (1995), **Tahakküm ve Direniş Sanatları -Gizli Senaryolar-**, İstanbul,
Ayrıntı Yayınları

- Skocpol, T., (2004), **Devletler ve Toplumsal Devrimler**, Ankara, İmge Kitabevi
- Sipos, J., (2009), **Anadolu'da Bartok'un İzinde**, İstanbul, Pan Yayınları
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt-2, İstanbul, İletişim Yayınları
- Soykan, Ö. N., “Müzik nedir? Felsefi bir araştırma”, **Doğu Batı Dergisi**, 2012, Sayı: 62, s. 29-42
- Spivak, G. C., (1988), **Can the Subaltern Speak?**, NY, Columbia University Pres
- Steward, C.J., Smith, C.A., Denton, R.E., (1994), **Persuasion and Social Movements**, Illinois, Waveland Pres
- Stokes, M., (1998), **Türkiye'de Arabesk Olayı**, İstanbul, İletişim Yayınları
- Su, R., **Ezgili Yürek**, İstanbul, Adam Yayınları
- Şener, M., “Türkiye İşçi Partisi”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol**, C.8, 2007, s.356-417
- Şener, S., “Pir Sultan Abdal Oyunu Üzerine Bir İnceleme”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1971, Sayı 2, s.11-27
- Tanrıkorur, Ç., (2011), **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, İstanbul, Dergah Yayınları
- Tekelioğlu, O., (2006), **Varoştan Merkeze Yürüyen, Halk Zevki**, İstanbul, Telos Yayınları
- Thompson, E.P., (2006), **Avam ve Görenek**, İstanbul, Birikim Yayınları
- Tilly, C., (2001), **Zor, Sermaye ve Avrupa Devletlerinin Oluşumu**, Ankara, İmge Kitabevi
- Tilly, C., (2008), **Toplumsal Hareketler**, İstanbul, Babil Yayınları

- Toker, N., Tekin, S., "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri",
Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık, 2009, C.3,
s.82-106
- Tunçay, M., (1992), **Türkiye’de Sol Akımlar II**, İstanbul, BDS Yayınları
- TÜİK, Çalışan Çocuklar-2012 Raporu, (erişim: www.tuik.gov.tr)
- Türkeş, Ö., “Romanın “zenginleşen dünyası””, **Toplum ve Bilim**, 2001, Sayı 89, s.
132-160
- Uygar Y., **Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu’daki “Dengbejlilik”
Gelenğinde Bellek Üretimi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji ABD, 2009, yayımlanmamış yüksek
lisans tezi
- Üstel, F., “1920’li ve 30’lu Yıllarda “Milli Musiki ve “Musiki İnkılabı””, **Defter
Dergisi**, 1994, Sayı: 121, s.41-53
- Vural, T., (2013), **Tuğ, Nebet, Mehter, Türklerde Askeri Müzik Gelenegi**, Çizgi
Yayınevi, Konya
- Williams, R., (1990), **Marksizm ve Edebiyat**, İstanbul, Adam Yayınları
- Williams, R., (2005), **Anahtar Sözcükler**, İstanbul, İletişim Yayınları
www.tbmm.gov.tr
- Yağız, S., (1999), **Berçenekli Aşık Mahzuni**, İstanbul, May Yayınları
- Yalçınkaya, A., "Siyaset, Din, Alevilik ve Özgürlük Hayaleti", **Modern Türkiye’de
Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler**, 2009, C.9, s.785-804
- Yetiş, M., (2009), “Antonio Gramsci”, Ç. Veysel (ed), İstanbul, Etik Yayınları
- Yıldız, P., (2012), **O Hep Aklımda**, Ankara, Ayizi Yayınları
- Yürekli, Y., (2016), **Küçük Moskova Tuzluçayır**, İstanbul, İletişim Yayınları

Yüzbaşı, R., **Mezopotamya’da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı “Miras”**,
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana
Sanat Dalı, 2012, yayımlanmamış yüksek lisans tezi



ÖZET

Bu tez ilk albümü 1985 yılında yapan ve 2000 yılında yaşamını yitiren Ahmet Kaya şarkılarındaki politik anlatıyı retorik analizi yöntemi ile ele almaktadır. Toplumsal hareketlerin politik perspektiflerinin yanı sıra kültürel pratikler, değer, haz, duygu halleri yaratıyor olmasından hareketle, politik müziği bu yaratıların okunabileceği bir siyasal iletişim mecrası olarak gören bu tez iki bölüm halinde örgütlenmiştir. Birinci bölümde ilk olarak Osmanlı İmparatorluğunun son döneminden erken cumhuriyete Türkiye'deki müzik düzenlemeleri gözden geçirilmiş ardından Türkiye'de popüler müzik piyasasının gelişimi ve belirgin eğilimleri aktarılmıştır. Birinci bölümün devamında ise 1960'ların sonundan itibaren politik müziğin genel görünümü açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde Ahmet Kaya şarkılarında geçmiş, şimdi ve gelecek anlatısının nasıl kurulduğu, bu anlatıya eşlik eden duygusal tecrübenin ne olduğu ve bu tecrübenin şarkıların söylendiği dönemdeki politik atmosfer içinde neye karşılık geldiği tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Politik Müzik, Ahmet Kaya, Politik Şarkı, Toplumsal Hareketler

ABSTRACT

This thesis considers the political narrative in Ahmet Kaya songs, who published his first album in 1985 and passed away in 2000, by rhetorical analysis methodology. Moving from the fact that social movements create cultural practices, values, pleasure, and states of emotion alongside political perspectives, this thesis regards political music as an area of political communication that these creations could be read and it is organised as two chapters. In the first chapter primarily the regulation of music in Turkey from the late Ottoman to the early Republic is reviewed, and then the development and significant tendencies of Turkey's popular music industry are narrated. Afterwards in the first chapter general view of political music since late 1960's is tried to be displayed. In the second chapter it is tried to be discussed that how the narratives of past, present and future are formed in Ahmet Kaya songs, what is the emotional experience accompanying these narratives and to what this experience corresponds in the political atmosphere that the songs were sang.

Key Words: Political Music, Ahmet Kaya, Politic Songs, Social Movements