ROBIN DENSELOW

MÜZİK BİTTİĞİ ZAMAN

POLİTİK POPUN ÖYKÜSÜ



İngilizce'den çeviren:
Deniz Oktay

alan yayıncılık

Robin Denselow

MÜZİK BİTTİĞİ ZAMAN

Politik Popun Öyküsü

İngilizce'den Çeviren
Deniz OKTAY

alan yayıncılık

ALAN YAYINCILIK 134
Güncel Sorunlar Dizisi : 22

MÜZİK BİTTİĞİ ZAMAN
Politik Popun Öyküsü

Çeviren
Deniz Oktay

Birinci Baskı : Mayıs 1993
Kapak Düzeni : Arslan Kahraman
Baskı : Renk Basımevi

ISBN 975-7414-14-X

alan yayıncılık

Çatalçeşme Sok. Torun Han No: 40 K. 3
Cağaloğlu / İSTANBUL
Tel : 511 26 00 Fax : 528 00 69

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 5
1. Uğursuz İşaret Altında Doğuş 13
2. Sivil Haklar-Amerika'dan Afrikaya 51
3. Tuhaf Bir Eğlence Biçimi: Altmışlarda Politika, Kurbanlar ve Hayatta Kalanlar 90
4. Altmışlara Elveda: Brezilya, Yunanistan, İngiltere ve Amerika 118
5. Asi Müzik: Trinidad, Jamaika, Zimbabve ve İngiltere 161
6. İsyankar Müzik: İrlanda 203
7. Kampanyalar: Nükleer Enerji, Nikaragua ve Güney Afrika 224
8. Thatcher'a Karşı Rock: Red Wedge 264
9. Dünyayı Besleyin, Dünyayı Kurtarın 301
10. Sansürle Yüzyüze 341
11. Tarihin En Büyük Politik Pop Gösterisi ... 357
Sonsöz: 11 Nisan 1990 368

Yazarın Önsözü:

Müzisyenler normalde plaklarını ya da turnelerini tanıtmak için söyleşi yapmaktan hoşlanırlar; diğer zamanlarda ise söyleşi yapmaktan pek hoşlanmazlar. Bu yüzden, müzisyenlerin bu geleneksel eğilimlerinin tersine, benimle yaşam öyküleri, umutları ve amaçları hakkında saatlerce konuşan sanatçıların tümüne teşekkür borçluyum. Özellikle de, sadece söyleşi yapmakla kalmayıp sağladığı destek, teşvik ve hayati önerilerle kitabın editörlüğünü de yapan Pete Townshend'e teşekkür borçluyum.

GİRİŞ
Kingston 1981, Londra 1988

Bu tanık olduğum en güçlü ve duygusal pop olayıydı. 21 Mayıs 1981 Perşembe günü Jamaika'nın başkenti Kingston, neredeyse tümüyle **Bob Marley**'in cenaze törenindeydi. Beş ay önce **John Lennon**'un, tüm ülkenin olağanüstü bir şarkıcıya gösterilen saygının işareti olarak iş yerlerini kapattığı ölümü sırasında bile, böyle bir atmosfer yaşanmamıştı.

Parlamentoda, eski plak yapımcısı ve bir yıl önce Başbakan olan Edward Sega'nın sunacağı ilk bütçenin tartışılması planlanıyordu. Böyle bir tartışmanın yapılamayacağı ise baştan belliydi. Başbakan da diğer politikacılar ve halkla birlikte cenazedeydi.

Bu sıcak Karaip gününde, pop ve politikaya dair tüm tezler yanıtlanmış gibiydi. Elbette ölen kişi bir eğlendirici ve Batıda süperstarlık statüsüne yükselebilen ilk üçüncü dünya müzisyeni olmanın çok ötesine geçmiş biriydi. O, insanların tutumlarını gerçekten değiştirebildiği ve politikacıları da bunu kabullenmeye zorladığı için, arkasında şarkı besteleme ve söylemenin çok ötesine geçen bir efsane bırakmıştı.

Elde ettiği başarı Trenchtown'da, başkentin kalbinde yeralan ve ziyarete gelen yabancılar için genellikle tehlikeli bir yer olarak bilinen, tam bir Afrika köyünü andıran bu vahşi bölgede açıkça görülebiliyordu. **Bob Marley**'in bir zamanlar yaşadığı kulübe çoktan yokolmuştu, ama eski komşuları onun bu yıkık gettoyu dünya çapında bir üne kavuşturması ve gettonun ruhuna sadık kalmasından dolayı duydukları gururu dile getiriyorlardı. Onun yapıtları, burada yaşayan ilüp kakılmış yoksul bir grup olan Rastalar konusundaki görüşleri gerçekten de değiştirmişti.

Marley'in başarıları, parlamentoda da açıkça görülebiliyordu. Cenaze günü hem Başbakan hem de muhalefet lideri kendileriyle bir pop müzisyeninin önemi üzerine söyleşi yapılmasına istekli görünüyorlar-

dı. Altmışlarda Jamaika ska* tarzını Karaiplerin ötesinde de popüler hale getirmeye çalışan Edward Sega, "**Marley**'in halkları, renkleri ve inançları aşan bir mesajı vardı ve o dünyanın büyük bir bölümünden yükselen protestolara kulak verdi" diyordu. Eski başbakan Michael Manley'in ise **Marley**'i anımsamak için çok daha kişisel nedenleri vardı. 1976 Aralık ayında, Manley'nin kazandığı Jamaika genel seçimlerinden hemen önce, **Marley**, Manley'in seçim kampanyasını desteklediğinin bir işareti olarak değerlendirilen bir konsere hazırlandığı sırada bir suikast girişimi atlatmıştı.

Daha sonra, 1978'de, Manley **Bob Marley**'nin katıldığı ve birbirleriyle savaşan Kingston çetelerinin (hemen öncesinde) kavgayı durdurma sözü verdikleri önemli bir Barış Konseri'ni yönetti. O halde **Marley**'i politik bir kişilik olarak mı görüyordu? "Evet, politik bir kişilik" diye yanıtlıyordu,"ve hayır, politik bir kişilik değil. Hayır, çünkü o bir partiye katılacak bir mizaca sahip değildi. O tipte biri değildi. Ama evet, çünkü o gettonun, gettonun yaşadığı acı ve baskıların en önemli ozanlarından birisiydi. Milyoner olunca zayıf ya da şımarık biri haline gelip gelmeyeceğini merak etüm, ama o asla ödün vermedi. Derdi hâlâ aynıydı, ama ilgilendiği konuların çapı genişledi, bu yüzden Trenchtown'un şarkısını söylediği gibi Zimbabwe'ninkini de söyleyebildi."

Britanya'da ise o yıl **Abba**, **Adam and the Ants** ve **Human League** gibi toplulukların yılıydı ve bu toplulukların kariyerleri,bedeni, "Onurlu Robert Nesta Marley OM"nin burada yattığını yazan bir plaketin bulunduğu Ulusal Arena'da dinlenen adamın yaşamıyla kıyaslandığında üzücü biçimde önemsiz görünüyordu. Dışarda, hareketli ses düzenlerine sahip bir düzine diskjokey, **Marley**'nin şarkılarını çalıyordu ve öyle bir an geldi ki, polis kalabalığı dağıtmak için gözyaşartıcı gaz kullandı. Sonra, cenaze sırasında Başbakan ölüm duasını okudu ve daha önce hiçbir devlet başkanının yapmadığı biçimde, hüzünle pop şarkıları hakkında konuştu; "Trenchtown Rock'-hayatının simgesi; 'No Woman No Cry'-şevkatle uzattığı rahatlatıcı el; 'One Love'-barış ve birlik anlayışı; 'Rastaman Vibrations'-derin mistik inancı."

Marley'in cenazesi gömülme töreni için kuzeye alınmadan önce, tören bir konsere ve törenin havası da ağıttan **Marley**'in hayatı için ya-

* Ska: Jamaika dans ritmlerinin 1960'larda ritm ve blues stilinde gelişen biçimi. (çn.)

pılan bir kutlamaya dönüşmüştü. **Wailers** grubu ve karısı Rita iki küçük oğluyla birlikte tabutunun yanındaki sahnede dansederek şarkılar söylediler. Bu, garip ve hareketli bir törendi.

Bu, politik pop müziğin tarihinde de çok önemli bir olay oldu, çünkü **Marley**, cenaze alayının geçişini izleyebilmek için Jamaika yollarını dolduran, tahmin edilenden de öte bir kalabalığı bir araya getirmeyi başarmıştı. Onun canlandırıcı, harekete geçirici, uyumlu müziği, sadece sayısız **reggea** grubuna yardımcı olarak Jamaika'yı uluslararası müzik dünyasının bir parçası haline getirmekle kalmadı. Şarkıları, dış dünyanın delice bir tutku olarak gördüğü, Afrika'ya dönüş hayaline sığınanlar, mülksüzler ve getto halkı adına konuşuyordu. Bu şarkılar aynı zamanda, Afrika'da özgürlüklerini henüz kazanmış olanlar ya da hâlâ bunun için mücadele edenler adına da konuşuyordu. Üstelik bu şarkılar, Batı popunun büyük bir çoğunlukla, altmışların isyan ve heyecanından sonra öfke ve toplumsal yorumları bir yana bırakıp politikadan uzaklaştığı bir zamanda, dünyanın dört bir yanındaki radyo istasyonlarından haykırılıyordu. **Marley**, **reggea**'yi popüler hale getirerek, müziğin tam da fantazi, yapmacık ve kaçış içine sürüklenir gibi göründüğü bir anda, Batı popunun güçlü keskinliğini hâlâ koruduğunu gösterdi.

Reggea Britanya'da, punk'ın vahşi bir tarz ve odaksız bir isyandan, İngiliz müzisyenlerinin altmışlarda bile sahip olmadıkları bir politik uyanıklığa yönelmelerine öncülük eden bir forma dönüştürülmesine katkıda bulunan Irkçılığa Karşı Rock (Rock Against Racism-RAR) hareketine ilham kaynağı oldu. Bu da, seksenlerin Thatcher karşıtı kampanyalarına ve bir siyasi parti için (**Marley**'in de bir kez yaptığı gibi) kampanya düzenleyen politik bir pop grubu olan **Red Wedge**'e öncülük etti.

Marley'in etkisi, en büyük destekçisinin altmışların politik müziği, sivil haklar mücadelesi ve Vietnam dönemi ile seksenlerin insani hedefler etrafında şekillenen kampanyaları arasında bir köprü kuran bir siyah müzik dehasının yaşadığı ABD'ye dek uzandı. **Stevie Wonder**'ın ilk protest şarkısı **Dylan**'ın 'Blowin' In The Wind'inin bir versiyonuydu ve **Wonder** tüm kariyeri boyunca dans ve aşk şarkılarını, nükleer silahlar ve apartheid karşıtı kampanyalardan, marihuana içmekle suçlanan bir Beyaz Panterler örgütü üyesine destek vermeye ka-

dar uzanan bir yelpazede yeralan toplumsal ve politik içerikli şarkılarla dengeledi. Tanıştığı ve birlikte şarkı söylediği **Bob Marley**'e sunduğu ödül *Hotter Than July* uzunçalarındaki en hareketli şarkı olan 'Master Blaster' oldu.

Bu albümde Amerikan politik hiyerarşisini ve sonuç olarak tüm bir Amerikan ulusunu etkileyecek biraz hafif bir parça daha yeralıyordu. 'Happy Birthday', Martin Luther King'in yaşgününün ulusal tatil ilan edilmesi için yapılan bu çağrı, sönük bir kampanyayı bir başarıya dönüştürdü; bu olay politik pop tarihinin hoş ve yumuşak başarılarından biri olarak görülmelidir.

Martin Luther King (MLK) Günü, **Stevie Wonder**'ın fikri değildi. Senatör John Conyers şarkıcının kampanyaya dahil olmasından yıllar önce, böyle bir günü öneren bir tasarı sunmuş, ancak **Wonder**'ın neşeli çağrısı Amerikan diskjokeylerinin favorisi olana ve **Wonder** bu kampanya için para ve çaba harcamaya başlayana kadar başarı şansı çok düşük bir kampanya olarak kalmıştı. 1981'de, bu günün tatil olarak kabul edilmesi için yapılan bir yürüyüşe katıldı ve bir sonraki yıl da, katledilen sivil haklar liderinin ellibeşinci yaş günü için Washington'un acı soğuğunda bir araya gelen 50 bin kişilik bir topluluğa hitap etti.

Gil Scott-Heron ve **Diana Ross** gibi müzisyenler, Jesse Jackson gibi politikacılar da oradaydılar ama son konuşan ve kalabalığa şöyle seslenen **Stevie Wonder** oldu: "Bitmemiş bir senfoni ile ilgili çalışmalarımızı kutlayacağımız, dayanışma için prova yapacağımız bir güne ihtiyacımız var." Bu siyah Amerika için önemli bir konuydu, çünkü hem siyahların kazanımlarını kutlayacakları resmi bir tatilleri yoktu ve hem de Başkan Reagan refah devletinden yaptığı kesintilerle siyah topluma saldırmakla suçlanıyordu.

Wonder ABD'ye, King'in doğumgününde değil ama 1986'dan itibaren her Ocak ayının üçüncü pazar gününde kutlanacak yeni bir ulusal bayram kazandırdı. Washington'da, diğerlerinin yanısıra **Bob Dylan** ve Nikaragua Devlet Başkanı'nın karısının da katıldığı bir kutlama konseri düzenlendi. Tennessee'deki Pulaski kentinde, Ku Klux Klan üyeleri, bazıları uzun elbiseleri bazıları da kukuletalarıyla sokaklarda protesto yürüyüşleri yaptılar. ABD hâlâ ırka göre bölünmüş durumdaydı ama bir müzisyen bu düzeni önemli ve zamanında bir jest

yapmaya ikna etti.

MLK Günü bir şarkıcının ve bir şarkının (ve önemli bir miktar para, kararlılık ve örgütlenmenin) neler başarılabileceğini gösterdi- **Wonder**, kendilerine ait olduğuna inandıkları bir fikir için itibar sağlayamadıkları zaman kendisinden rahatsız olan politikacılardan çok daha fazla şey elde etmişti. Bu olay aynı zamanda **Wonder**'ın, siyah Amerikan müziğinin öykü anlatan şarkılarını, ortalama pop'la bütünleştirme geleneğini sürdürme konusundaki yeteneğinin de bir kanıtı oldu.

Bu gelenek, blues ve gospel'ın* siyahların kendilerini ifade etmesinin denetlenemez bir aracı olarak şekillendiği kölelik günlerinde gelişmişti. Hiç kimse tarlalarda ya da kiliselerdeki müziği durduramazdı ve siyah Amerika'nın vaizleri bir şarkının ne kadar güçlü bir silah olabileceğini biliyorlardı. 1987'de, **Aretha Franklin** gospel kökenlerini kutlamak için hazırladığı bir çift albümün kayıtlarının yapıldığı bir Detroit kilisesine, artık bir Başkan adayı olan vaiz babasının sivil haklar kampanyasındaki rolünü çağrıştıran Jesse Jackson ile şarkıların gücünü çağrıştıran vaiz kardeşi Cecil Franklin'i davet etti. "Şarkılar paket haline getirilme ve evrensel onaya sunulma avantajına sahipler. Şarkılar doğal ya da insani sınırlarla sınırlı değiller" diyordu Cecil.

Müzisyenler ayrıcalıklı bir kesim oluştururlar. Sadece işlerinin doğası gereği etkili ve bazen de güçlü bir kesim haline bile gelebilirler. Diğer sanatçılardan hiçbiri bu kadar kolayca ve bu miktarda para kazanamaz ve bu yüzden de müzisyenler kamuoyunun ilgisini belirli bir konuya çekebilirler- bu konu bir grev, hatalı bir tutuklama, yeni bir hastane ihtiyacı, ülke içi ve dışında yaşanan açlık sorunu ya da belirli bir adayın, politik partinin ya da hükümetin politikaları olabilir.

Sonra, elbette, müziğin kendisi var. Bir şarkıcı ya belirli bir öykü hakkında bir şarkı besteleyerek ya da bu öykü için yapılan bir gösteriye katılarak ya da bir davayı destekleyerek politik bir rol oynayabilir. Şarkılar bunları besteleme ve söyleme yeteneği olmayanlara ulaşabilir, en iyisi insanlara esin ve cesaret verir, sansür ve sınırların etrafından dolaşır, ortak bir ruh halini özetler ya da salsa** dünyasının en politik yıldızı Ruben Blades'in deyimiyle "insanlara yalnız olmadıklarını anlatır".

* Gospel: İlahi (ç.n.)

** Salsa:

U2 grubunun **Bono**'su apartheid karşıtı gruplar ve Uluslararası Af Örgütü'nün kampanyaları ile ilgilendi, *Live Aid* konserlerine güç kattı, Etiyopya'daki kıtlıkla mücadele için Afrika'ya yolculuk etti ya da Orta Amerika'da savaşan ve acı çeken insanları ziyaret etti. **Bono**'ya göre, müzik "içinde toplumsal sorumluluk ve uyanıklığın büyüdüğü bir atmosfere katkıda bulunabilir". Af Örgütü'ne dünya çapında aktif bir destek veren **Peter Gabriel**'e göre de, "müzik duyarlılık yaratabilir... ve insanların politik tercihlere sahip olması, değişimi destekleyen okyanusa katılan birkaç damla daha anlamına gelir.Ama müzisyenleri politik görevlerde görmek istemem. İkinci sınıf bir aktörün Başkanlığı yeterince berbattı!"

Politik popun tarihi popüler müzik kadar eskidir. Yüzyıllar boyunca, politik içerikli folk şarkıları oldu ve dünyanın çeşitli köşelerindeki değişik kültürler, olaylar hakkında yorumlarda bulunan ve birer müzikli iletişim aracı işlevini gören kendi şarkıcı-besteci, ozan geleneklerini geliştirdiler.Bunlardan bazıları da Trinidad'ın kaiso şarkıcıları gibi, süreç içinde birer politik güç haline dönüştüler.

Ticari popüler pop müzik çağında da, özellikle ABD'de, çok tanınmış şarkıcıların politik adayları desteklemesi geleneği süregeldi. Müzik, politikacıların ya kullanacakları ya da korkacakları bir güce dönüştü.

Rock'n'roll başladığında, yetkililer politik popüler mesajı aslında çok ciddiye aldıklarını gösterdiler. Yeni müzik, **Pete Seeger** ve **Weavers** grubunun McCarthy döneminin anti-komünist cadı avları sırasında halka açık yerlerde şarkı söylemelerinin yasaklandığı, karşıt politik kampta ise, **Bing Crosby** ve aktör Ronald Reagan'ın Komünizme Karşı Özgürlük İçin Haçlı Seferleri'ne katkı ve Özgür Avrupa Radyosu'nun soğuk savaşçılarına destek sundukları bir zamanda doğdu.

Politik popun rock'n'roll çağındaki öyküsü tuhaf ve inişli çıkışlı bir öyküdür. Yeni müzik, kısmen ilk bakışta çok apolitik ve gençlik enerjisinin çılgınca ve vahşi bir dışavurumu olarak göründüğü için, değişik bir şey olarak algılandı. Ama siyah- beyaz birleşmesinden doğan herhangi bir müzik kaçınılmaz biçimde ırkçılık sorunuyla ve Amerikan folk dünyasının ilgi alanına uzun zamandır girmiş olan daha

geniş çaplı politik konularla buluşmak zorundaydı. Bu konular, daha sonra sağlıklı bir yerel folk kültürüne sahip olan ve yeni pop müziğin kendisine Atlantik ötesinden gelen ikinci-el bir ithalat olarak ulaştığı İngiliz pop müziğinde de yankılarını bulacaktı.

Başka, daha temel farklılıklar da vardı. Rock çağında, müzisyenler eskisinden çok daha ünlü ve zengin oldular ve genellikle medyanın yeni takıntısı, gençlik kültürünün farklı cephelerine ait haberler olarak görüldükleri için, önemleri çok daha fazla arttı. Ün ve zenginlik, ne yazık ki, mutlaka en iyi politik şarkıları yaratmaz, çünkü sahnedeki yıldızın deneyim ve duyguları ile seyircilerinkiler arasında önemli bir fark mevcuttur. Folk şarkıcıları asla "milyoner sosyalistler" hakkındaki öykülerle uğraşmak zorunda kalmamışlardı.

Bu, duygusuzluktan isyana, sistemi değiştirmeye yönelik vahşi girişimlerden belirli parti ve politikacıların desteklenmesine doğru savrulmalarla damgalanmış bir öyküdür. Sivil haklar hareketinin tarihini, Vietnam karşıtı gösterileri, alınışların öğrenci isyanlarını, yetmişlerde Britanya'da yapılan ırkçılık karşıtı kampanyaları ve ABD'deki antinükleer kampanyaları içerir. Bu, Afrika'da değişim ya da Orta Amerika'ya yönelik ABD politikalarının değiştirilmesini isteyen müzik kampanyalarından SSCB ve Doğu Avrupa'daki müzisyenlerin bu ülkelerdeki liberalleşme süreçlerine destek verme girişimlerine kadar uzanan ve giderek uluslararası bir hale gelen bir öyküdür.

Süreç içinde, müziğe eşlik eden protesto ve ilgi, klüpler ve tiyatro binalarından Afrika'daki kıtlığın yarattığı felaketleri herkese gösteren *Live Aid* gösterileri ve Uluslararası Af Örgütü'nün, dünyaya BM'nin İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'ni hatırlattığı turlarıyla birlikte dünya stadyumlarına yöneldi.

Apartheid, **Bob Marley**'i son derece derinden ilgilendiren bu konu, birçok müzisyenin hâlâ en fazla ilgilendiği konulardan biriydi. Ve 11 Haziran 1988'de Londra Wembley stadyumunda 72 bin kişinin ve dünyanın çeşitli yerlerindeki 63 ülkeden kelimenin tam anlamıyla milyonlarca TV seyircisinin, Nelson Mandela'nın 70. Yaşgünü Hediyesi olarak tarihin en büyük pop konserini izlediği o soğuk ama unutulmaz günde **Bob Marley**'nin ruhu hâlâ canlıydı. **Reggea** müzisyenleri, Afrikalı müzisyenler, **Stevie Wonder** gibi eski tüfek kampanyacılar ve **Sting, Peter Gabriel** ve **Jackson Browne** gibi beyaz rock ve protest

şarkıcıları, hepsi biraraya gelerek 11 saatlik coşkulu bir gösteride Güney Afrika'daki apartheid sisteminin sona ermesini ve dünyanın en ünlü politik tutuklusunun serbest bırakılmasını istediler. Müzisyenler "Nelson Mandela'ya Özgürlük" şarkısını söylerken, kalabalık "Tüm dünya seyrediyor" diye bağırıyordu.

Bu tip olaylar pop şarkıcısı imgesini de değiştirdi. Bazı müzisyenler artık kendilerini insan hakları, barış ve açlık sorununa adanmış duyarlı, moral varlıklar, yeni tür rahipler gibi algılıyorlar. Bazıları politikacılardan saygı görürken, bazıları horlanıyor. Müzik daha saygın bir hale gelirken, ellilerin sansür günlerinin geri dönebileceği uyarıları yapılıyor. ABD, Latin Amerika, Doğu Avrupa ve Afrika'da, bu meraklı topluluktan, yani pop müzisyenlerinden ve onların, müzik sustuğu zaman bile süren etkilerinden korkan politikacılar ise hâlâ mevcut.

BİR
Uğursuz İşaret Altında Doğuş

Rock'n'roll baştan beri politik miydi? Kelimenin en geniş anlamıyla evet; müzisyenlerin asla böyle düşünmemelerine ve ellilerin dinleyici kitlesinin politik ve toplumsal değişim için mücadele etme konusunda, "sessiz kuşak" diye adlandırılacak denli kayıtsız olmasına karşın. Onların tek istediği eğlenmekti.

Rock'n'roll döneminin ilk rüzgârları İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarının depresyon ve cansıkıntısını silip süpürdü. **Elvis Presley, Eddie Cochran ve Chuck Berry**'nin şarkılarında canlandırıcı, hatta tehlikeli ve tamamen yeni -gibi görünen- bir müzik vardı. Eisenhower döneminin umutsuz konformizm çağrısına ya da en ufak bir farklılık karşısında duyulan paranoyaya -en azından birkaç yıl boyunca- meydan okuyor gibi görünen ABD doğumlu bir müzik vardı. Bu müzik gençlerin yeni elde ettikleri ekonomik gücün bir kanıtı olarak karşılanmış, bu tarzı hem müstehcen hem de gençlik sergüzeştliğini teşvik edici bulan rahipler, basın ve yerel politikacıların saldırısına uğramıştı. **Malcolm McLaren**'in yirmi yıl sonra, İngiltere'nin, rock'n'roll heyecanından yeterince payını alamadığını ileri sürerek, 'Sex Pistols'la güncelleştirerek canlandırmaya çalıştığı çağ işte tam da bu çağdı. Rock'n'roll ilk darbesiyle ABD'yi serseme çevirdi, hem de sadece kolaylıkla denetlenemeyen bir canlılık ve heyecan yarattığı için değil, - daha da önemlisi- cinsel ve ırksal tabuları sarsıcı bir tehdit de oluşturduğu için. **Elvis Presley**'in yeniliği isyana yolaçması değildi (aynısını **Sinatra** da yapmıştı). Bir zamanlar Memphis'in siyah bölgelerine takılan bu country* şarkıcısı **Sun Records**'un patronu Sam Phillips'in ünlü sözleriyle, "zenci sesine ve zenci duyarlılığına sahip bir beyaz adam"dı.

* Country: Kökeninde İngiliz balad geleneği bulunan, ancak çağdaş temalarla söylenen, ABD'nin güneyine ya da kırsal bölgelerine özgü her tür şarkı ve yorumu kapsayan bir müzik türü. Country and western de denir.(ç.n.)

Rock'n'roll, beyaz country müziği ve gelecek on yıl içinde daha birçok etki yaratacak olan zenci ritm ve blues (R&B) müziğinin çarpışmasından meydana geliyordu. Hem **Little Richard**'ın manik* teşhirciliği hem de genç **Presley**'in vahşi bir cinsellik taşıyan, sahte-zenci pozları bu tarzın başlangıcından beri sınırları zorlama gücünde olduğunun bir kanıtıydı. Bu elbette, yetkilileri de korkutan bir tarzdı. Eski asi **Frank Zappa**, düzenin rock'a karşı (seksenlerde de heavy metal karşıtı sansür ve saldırı kampanyaları ile süren) saldırılarının tarihine bakarken, şunları diyor: "Rock müzikle ilgili ilk şikayetler ırkla ilgiliydi -buna hiç şüphe yok. Etrafta dolaşan ilk bültenler son derece ırkçıydılar, çünkü şunları yazıyorlardı: 'Çocuklarınızın bu tip müzik dinlemesini istemiyorsunuz. Önce bunları dinliyorlar, sonra siz daha bunun farkına bile varmadan, Renklilerle Yatağa Giriyorlar.' İşte böyle başladı ve sonra periyodik olarak neden şikayet etmeleri gerekiyorsa, beş yılda bir onu söylemeye başladılar. Bu döngü böylece sürüp gider."

Irk konusu ve ABD, İngiltere ya da Afrika'da ırk ayrımcılığına karşı gelişen mücadele, yavaş yavaş yeni müziğin bazı icracılarının da temel meselesi haline gelecekti. Rock çağının başladığı 1954 yılı, ABD Yüksek Mahkemesi'nin, Güney'de güçlü bir şekilde uygulanan "ayrı, ama eşit politikaları"nın içerdiği ayrımcılığı yasadışı ilan ettiği yıldı.

Bu rock'n'roll'u cinsel bir olgu olarak değil, şeytani zenci müziğin beyaz gençliğin hayatına sızmasına neden olan bir olgu olarak değerlendiren Güneyli ırkçılar tarafından basit bir tesadüf olarak görülmedi. Alabama Beyaz Yurttaşlar Komitesi bir sivil haklar grubu olan Renkli Halkın Geliştirilmesi Ulusal Derneği'ni (NAACP-National Association for the Advancement of Colored People) suçladı. Asa Carter rock'n'roll'u "Zencilerin ana temposu" diye tanımlıyordu. "İnsanın içindeki hayvana hitap ediyor, animalizm** ve ilkelliği çağırıyor."

Yolaçtığı tüm isyana karşın çok da asi biri olmayan **Bill Haley** kendisini yeni müziği savunur ve önemli bir sanatçı tarafından rock'n'roll'un politik ve toplumsal gücüne dair ilk açıklamayı yaparken buldu. "Rock'n'roll ırk ayrımcılığına karşı mücadeleye katkıda bulunuyor" dedi. "Tüm ülke çapında karma gruplara yönelik gösteriler

*Manik: Bir taşkınlık hastalığı, ve bununla ilgili olan (ç.n.)
** Animalizm: İnsanın içindeki hayvansı yanların temel alınması (ç.n.)

düzenledik ve çocukların aynı sahneyi paylaşan beyaz ve zenci şarkıcıların müziğinin tadını çıkararak yanyana oturduklarını gördük." **Haley**'in, böyle açıklamalar yaptıktan sonra, kariyerini 1980'de Güney Afrika'da yaptığı bir konserle sona erdirmesi ise talihsiz bir olay oldu.

Haley rock'n'roll'u iyi, temiz bir eğlence olarak görüyordu ve "dansa uygun bir tempoyla lirik, temiz plaklar yapmak" konusunda da dikkatliydi. Müziği değişimi destekleyen bir güç olarak görüyordu ama, siyahla beyazı birleştirir ve **Joe Turner**'ın 'Shake Rattle and Roll'u benzeri şarkılar söylerken bu değişimin nerede biteceğini bilmiyordu.

1954 yılı, Eldrigde Cleaver'ın Kara Güç yıllarını anlatan en önemli kitap haline gelen *Soul On Ice* adlı otobiyografisinin en başında belirttiği gibi, siyah Amerikan tarihinin en önemli yılı oldu. 1954, Cleaver'ın da marihuana kullanmak suçlamasıyla tutuklandığı yıldı. On yıl sonra cezaevinde yazmaya başlamıştı ve siyah müzik tarzlarının beyaz gençliği ve bu gençliğin tutumunu nasıl etkilediği konusunda, şöyle iddiaları vardı: "Beyaz gençliğin büyüklerini en çok dehşete düşüren - uzun saçları, yeni dansları, zenci müzik hayranlıkları, marihuana kullanmaları, cinselliğe karşı mistik tutumları gibi- özelliklerinin tümü de devrimin araçlarıdır."

Yeni tarz olağanüstü bir potansiyel güce sahipti, ama ilk uygulayıcıları, ne yaptıklarının yaratacağı etkileri ne de nelere yolaçacaklarını anlamışlardı. Bunları bilselerdi, belki de dehşete düşerlerdi. **Elvis Presley** 1958 Mart'ında askere çağrıldığında tüm iyi Amerikan gençleri gibi emirlere uydu. **John Lennon** daha sonra "Elvis orduya katıldığı gün ölmüştü" yorumunu yapacaktı. Bu,müziksel bakımdan anlaşılabilir bir anımsatmaydı, ama **Presley** sahnede yaratabildiği yasadışılığı hiçbir zaman siyasi isyanla özdeşleştirmedi. Tersine. Altmışlarda, rock dünyası Vietnam konusunda düzenle savaşmak için gücünü birleştirdiğinde, bu Güneyli çocuk şaşkın şaşkın bakakaldı. Tüm zamanların bu en büyük beyaz rock'n'roll'cusu asilerle birleşeceğine Başkan Nixon'a saygılarını sunmak üzere tırısa geçti. Bu öngörülebilir bir durumdu.

Rock'n'roll kendi çağının bir ürünüydü ve bu, mutlu bir çağ değildi. ABD'de ve (belki komünist blokda daha da çok) savaş sonrası yıllar, onarım ve baskının oluşturduğu bir bilçşimle damgalanmıştı. Bu,

onsekizindeki gençlerin ilk kez para sahibi oldukları ama komünist ya da solcu fikirlere sahip olduğundan kuşku duyulanların da Senatör Joe McCarthy tarafından işlerinden edildikleri ya da Yurtiçi Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin (HUAC-House UnAmerican Activities Committee) önüne anldıkları bir dönemdi. Bu, aynı zamanda, (bir zamanlar Alman faşizmine karşı savaşta ABD ve Britanya'nın müttefiki olan) Rusya'yı desteklcyenlerin sadece ülke içinde avlanmakla kalınmayıp ülke dışında olup bitenler karşısında da dehşete düştükleri bir dönemdi. 1956'da Kruşçev Stalin'i gözden düşürdü (Stalin'in o kadar da kötü olmadığını söyleyenler için bu önemli bir sorundu) ve Sovyet birlikleri Macaristan'daki isyanları bastırdıklarında SSCB'ye karşı eski tip bir körükörüne sadakat olanaksız hale geldi. Bir yandan Kore savaşını sürdüren, diğer yandan komünizmden duyulan korkuyu idare etmek üzere planlanmış bir nükleer silahlanma programını yürüten ABD'nin başka dertleri de vardı. Gençler ve onların yeni rock'n'roll müziği de bir başka tehdit olarak değerlendiriliyordu. Bugün ellilerin popüler imgesi eski model otomobillerin, sodalı içkilerin, müzik makinalarının ve (bazı sempatik siyah şarkıcıların vokale katkıda bulunduğu) swing müziğinin pembe dünyasında yaşayan gençlerin görüntüleri üzerine kurulu olsa da, gerçek daha yavan ve aslında daha da ilginçti.

ABD, kendisini rock'n'roll tarafından tehdit edildiğine inandırmıştı. 1956 Mart'ında *New York Times* "Rock & Roll İsimli Bulaşıcı Hastalık" başlıklı bir öykü yayınladı. Psikiyatrist Francis J. Braceland "gençleri 'ördek kuyruğu' traşa, zoot* giysiler giymeye ve delice rock'n'roll'la uğraşmaya iten güvensizlik ve isyandır" iddiasındaydı. O yıl daha sonra, birçok Amerikalı korkularının doğrulandığını düşündü: Ülkenin bir ucundan diğerine, California'daki San Jose'den New Jersey'deki Asbury Parkı'na dek yapılan tüm rock'n'roll gösterilerinde isyanlar yaşandı. Otuz yıl sonra **Bruce Springsteen** ve 'E-Street Band'ın başlangıç noktası olarak saygı görecek olan kıyı kasabasındaki konserler yasaklandı. Bu müzik-karşıtı, gençlik-karşıtı paranoya, duygular üzerinden para kazanan filmlerle daha da azdırıldı. "Rock Around The Clock"ı tema olarak kullanan *Blackbird Jungle* filminde gençler, bir sefahat müziğini dinleyen sefiller olarak resmediliyorlardı.

* Zoot: 1935-40 arasında ABD'de moda olan erkek giysisi. (ç.n.)

Ancak öfke hedefsizdi: **James Dean** ve *Rebel Without A Cause** bunu özetliyordu.

Müzik de bazen **Elvis Presley** gibi vahşileşmesine karşın düzene saygılıydı. 1960 yılında Britanya'da bir trafik kazasında öldüğünde henüz 21 yaşında olan **Eddie Cochran** ilk rock'cuların politika karşısındaki tutumlarını alaycı 'Summertime Blues' parçasında özetledi. Korkulu durumundan kurtulabilmek için sorununu önce -ellilerde dünyanın tek ümidi gibi görünen- Birleşmiş Milletler'e götürmeye karar verir - "sorunu Birleşmiş Milletler'e götüreceğim/ 'gonna take my problem to the United Nations'" - sonra daha alışılmış bir yöntemle, kongre üyelerine ulaşmaya çalışır. Politikacı, şarkının altmışlarda **Who** tarafından yapılan yorumunda **John Entwistle**'ın mırıldandığı sözcüklerle şöyle yanıtlar onu: "Sana yardım etmek isterdim evlat ama oy verecek yaşta değilsin / I'd like to help you, son, but you're too young to vote."

İlk rock'n'roll'cular politikacılara karşı küstah ama asi denilemeyecek bir tutum takınırlarken, sonraki şarkıcıların çoğunu derinden etkileyen konular karşısında da benzer bir tutum içindeydiler. **Bill Haley**, nükleer silahların tüm dehşetinin Hiroşima ve Nagazaki'de kanıtlanmış olmasına karşın, silahı bir şaka olarak görüyordu. İlk rock'n'roll kuşağının yumuşak, canlandırıcı marşı olan (ve tüm zamanların en fazla satan rock'n'roll hiti olmayı hakeden) 'Rock Around the Clock'un arka yüzünde **Haley** bir R&B şarkısı söylüyordu: 'Thirteen Women' ('Onüç Kadın'). Hiroşima'dan dokuz yıl sonra kaydedilen, rock'n'roll'un nükleer tartışmaya bu ilk katkısı sadece tek bir erkek ve onüç kadını hayatta bırakan bir nükleer patlamanın güzelliği ile ilgili kaçıkça bir parçaydı.

Toplumsal sorumluluklar konusunda bu kadarı yeterli. Ama her zaman bir asiden çok sempatik bir baba gibi görülen **Bill Haley**, sonradan olacakların kendi tarzında bir işareti olan bir rock'n'roll "mesaj şarkısı"nı da plak yapacaktı. Müzik, Pennysylvannia polis şeflerinin onu "bir huzursuzluk kaynağı" olarak adlandırmasıyla daha fazla eleştiri konusu haline geldikçe, **Haley** tartışmalar ve kamuoyuyla altmışların, yetmişlerin ya da seksenlerin topluluklarının yapacakları gibi alay etmedi, ama tipik bir saygılılık taşıyan bir parçayla müziği savundu.

* Türkiye'de Asi Gençlik ismiyle gösterildi. (ç.n.)

Mükemmel bir 1956 kaydı olan *Rip It Up*'ın arka yüzünde yeralan 'Teenager's Mother (Are You Right?)' ('Gencin Annesi (Haklı mısın?)') anne-babalara yapılan bir çağrı ve yeni müziğin savunusuydu. **Haley** "**Johnny**'nin sahip olduğu tek şey 'rock'n'roll" diyor ve onu, ellilerin annelerinin Çarliston'u ilk duyduklarında hissetmiş oldukları zevkle kıyaslıyordu. Rock'n'roll başından itibaren saldırıya uğradı ama kendi *gücünden ve sürüp sürmeyeceğinden emin* olmayan bu yeni coşkulu tarz, tatlılıkla düzen içinde bir yer yakalamışı. **Haley** mantığa başvurdu, **Elvis** orduya katıldı ve ilk kuşak rock'cuların hiçbiri siyaset gemilerini taşlamadı.

Başka baskılar da mevcuttu. Plak şirketleri yeni müziğin ekonomik potansiyelini görmeye başladıkça, iş dünyası da müziğe yaklaştı. **Presley** 1956'da 35 bin dolara RCA'yla anlaştı, 'Heartbreak Hotel'i plak yaptı ve milyonluk bir *tek adam endüstrisi* haline gelmeye başladı. Sonradan kendi başarısı ve zenginliğinin kapanına kısıldı, yalnız kaldı ve mahvoldu. Rock'n'roll terimini icat eden disk jokey olarak bilinen **Alan Freed**'in bir rüşvet skandalında yokolması ise, yeni rock'n'roll hayat tarzının diğer tuzaklarını gösterdi. Yeni müzik renkli, hatta isyankar bir çıkıştı ama elliler Amerika'sının açıkça görülebilir gerçekliklerini görmezden gelmek için de elinden geleni yapmıştı. Çağın en büyük siyah besteci ve sözyazarı **Chuck Berry,** çoğunlukla kızlar, arabalar ve başarıdan sözeden, iyimser, nükteli şarkılar bestelemişti. Tam anlamıyla Amerikalılara özgü olan bu tutum **Berry**'ye pek fazla yaramadı.14 yaşındaki bir fahişeyi St Louis'deki gece klubünde şapkalara bakması için El Paso'dan getirerek işe almıştı. **Berry,** tüm ilişkinin bundan ibaret olduğunu söylediyse de sonraki yirmi yıl boyunca yetkililerle boğuşmak zorunda kaldı.

Berry'nin başı zararsız şarkılarına karşın derde girmişti. ABD'yi eleştirmek için şarkılarını kullanan rock'n'roll dışı müzisyenler ise daha doğrudan bir belayla karşı karşıyaydılar- eserleri sansür ediliyordu. Kadın olmadığını kanıtlamak için 'Natural Man'i plak yapan kastrat sesli blues şarkıcısı **J.B. Lenoir**, 'Eisenhower Blues'da dönemin zorluklarını anlattı.

Şarkı 1986'da **Elvis Costello** tarafından *King of America* uzunçalarında yeniden seslendirildi."Elillerde yasaklanmıştı" diyor, "ve sonradan fazladan bir dizesi daha olduğunu keşfettim." 'Siz bütün zenginler

seyredin, sizi mıhlayacağız/ All you rich people watch out, we're going to fix you' diyordu ki bu pek uyumlu değildi." **Costello** şarkıyı "satirik bir blues" olarak, ABD'nin seksenli ve rock çağının başladığı ellili yıllardaki benzerliklerini göstermenin özgün bir biçimi olarak plak yapıı. **Costello**'ya göre, "ABD kültürü ve politikası, insanı zaman tüneli gibi vakumlu bir emiciyle Eisenhower'ın yangın yerine gönderen bir kayış gibidir". Birçok müzisyen için bu, gidilecek yer değildi.

Ellilerde, Amerikan düzenini alt-üst eden sadece kızgın blues şarkıcıları ve yeni rock'n'roll'cular değildi. Anti-komünist paranoya ve zulüm döneminde, en fazla zarar görenlerin çoğu ya komünist parti üyesi ya da sempatizanı olan ya da onlarla aynı yolda olduğuna inanılan müzisyenler oldu. Bu müzisyenler iki kategoriye ayrılıyorlardı ve bunların hiçbiri, ilk bakışta, rock'n'roll diye adlandırılan bu vahşi gençlik hareketiyle ilişkili görünmüyorlardı. Bir tarafta Hitler'in otuzlardaki zulmünden kurtulmak için ABD'ye kaçan ve anti-kızıl avcılığına değin çalışmalarını Hollywood'da sürdüren **Bertrolt Brecht** ve **Hans Eisler** gibi lirik şairler ve dramacılar, yabancı sürgünler vardı. Diğer yanda ise (en azından köken itibarıyla) ticaret dışı olmasıyla yeni rock'n'roll formuna yabancı olan ve bir müzik geleneğini takip eden, şarkılarında politik konulara değinme konusunda köklü bir tarihe sahip solcu folk şarkıcıları vardı. **Pete Seeger** gibi şarkıcıların ardında eski bir radikal gelenek mevcuttu ve bunlar elbette McCarthy döneminin cadı avlarının doğal hedefleri oldular. İlk rock'n'roll'cular bu iki grup hakkında da birşey bilmemelerine, bunlar hakkında birşey düşünmemiş ve dikkat göstermemiş olmalarına karşın zulme uğramış bu iki müzik grubuna ait eserler süreç içinde yeni pop müziğinin gelişimini etkiledi.

Bertrolt Brecht 1956'da öldüğünden, ne rock toplulukları için birşeyler yazmış ne de onları duymuştu ama yirminci yüzyılın bu en yaratıcı dramatist ve şairinin yarattığı etki öylesine büyük olmuştu ki, gelmiş geçmiş en önemli politik pop müzik sözyazarı nitelemesini haketmektedir. Otuzların Weimer Cumhuriyeti tiyatrosunda doğan şarkılar **Bobby Darin** (1956'daki *Mac the Knife'*), **Judy Collins** ve **Doors** (ünlü *Alabama Song*) tarafından uyarlanacak kadar dayanıklı ve çök-

yönlüdürler. Seksenlerde **Brecht**'in eseri bir başka uyarlamaya daha konu olmuştur. 1985 tarihli *Lost In The Stars* albümü, **Sting**'in 'Mac The Knife'ını ('Ustura Jack') ve 'Ballad Of The Soldier's Wife'ın ('Askerin Karısının Türküsü') **Marianne Faithfull** versiyonu ile **Todd Rundgren**'in 'Call From The Grave'ını ('Mezardan Çağrı') ve **Tom Waits**'in 'What Keeps Mankind Alive?'ını ('İnsanoğlu Nasıl Yaşar?') içermektedir.

Bu arada, İngiltere'de, (**Brecht**'in bir oyunundan sonra böyle adlandırılmıştı) **Happy End** adlı yirmi bir üyeli bir bando, İspanya iç savaşı, Küba, Şili ve Çin politik şarkılarıyla birlikte bu eseri de yeniden yorumladı. *New Musical Express* dergisi "Malcolm McLaren'den çok daha ilginç" diye yazacaktı.

Brecht'in şarkıları dramatik, doğrudan ve genellikle çok öfkeli olduklarından bugüne dek gelebildiler. **Brecht**, kahramanlarını fahişeler, katiller ve yeraltı dünyasının figürlerinden seçtiği müzikallerle kapitalist dünyayı alaya alarak Nazileri korkutan bağımsız fikirli bir komünistti. **Brecht**'in en doğrudan politik nitelikli şarkıları, fiyatların fırlaması üzerine yazılmış keskin bir parça olan 'Arz-Talep (Tüccarın şarkısı)' gibi şarkılardır:

When winter comes the coolies all need clothing
One must buy all the cotton and then keep
A firm hold on it.
When the cold weather comes
Clothing will cost more.

Kış soğuğu basınca herkes giyinmek ister
Tüm pamuğu almalı ve hemen saklamalı
Bir firma hemen kapatır pamuğu
Soğuklar basınca
Pahalanır giysiler.

Bu tip şarkı sözleri ya da soyup soğana çevrilmiş kadınlar, işsizlik ve savaş üzerine yazılmış parçalar, **Kurt Weill** ya da **Hans Eisler** tarafından aynı dramatik yapıyla bestelenmiş müziklerle seslendiriliyordu. Sonuç bir öykü anlatan ve bir solukta hitabetten lirizme, titreme-

den sıçramaya geçebilen şarkılardı.

Brecht ve **Weill** şarkıları kadar rekabetleriyle de tanınıyorlardı (Terry Southern, *Lost In the Stars*'a yazdığı notta onları "orijinal Glimmer ikizleri" olarak **Jagger** ve **Richards**'la kıyaslıyor) ama eserleri az bulunur türden bir deney ve cesaret örneğiydi. İlk kez, bir boks ringinde sahnelenen tek perdelik bir opera olan *Mahagonny Songspiel*'de ve sonra da en ünlü eserleri olan *The Threepenny Opera*'da (Üç Kuruşluk Opera) işbirliği yaptılar. Bu eser, yenilik ve eğlenceyi birleştirdiği ve Naziler öncesi dönemin keskin toplumsal ve politik sorunlarını cesaretle ele aldığı için çarpıcıydı.

Hitler 1931'e dek şansölye olmadı, ama yirmilerin sonundan itibaren Naziler parlamentoda ve basında güçlenmeye başladılar. **Brecht**'i politik görüşleri, **Weill**'i ise Yahudiliği yüzünden sevmiyor ve müzikallerinin popülaritesi yüzünden her ikisinden de nefret ediyorlardı. Brecht'in bir aktrits olan karısı *Üçkuruşluk Opera*'yı izleyen *The Happy End*'in galasında sahneden Komünist Manifesto'yu okumaya başlayınca işler daha da karıştı. Ortalık birbirine girdi ve oyun iki gün sahnelenemedi. Ertesi yıl, 1930'da, ikili *Mahagonny*'nin tüm versiyonu olan (*The Rise and Fall of the City of Mahagonny*) (Mahagonny Kentinin Yükseliş ve Düşüşü)'nü sundu. Naziler tiyatroyu kuşattılar, ıslıklar ve çöp torbaları fırlatarak oyunu engellediler. Opera tüm Almanya'da turneye çıkacakken, faşistlerin baskıları yüzünden birçok tiyatro, oyunu sahnelemeyi reddetti. Almanya çok tehlikeli olmaya başlamıştı ve **Brecht**, 1933'de sürgüne gitti. Bir komünist olmasına karşın, pragmatikti: Vaktini (birçok yakın dostu ve çalışma arkadaşının Stalin'in çalışma kamplarında öleceği) SSCB yerine Fransa, İskandinavya ve ABD'de geçirmeyi tercih etti.

Weill de aynı yıl kaçtı. Önce şarkılarından birinin Fransız Direnişinin favorilerinden biri haline geleceği Fransa'ya gitti ama sonra ABD'ye geçti. Yasaklanan *Niemandsland* isimli savaş karşıtı filme yaptığı müzikle Naziler altüst eden **Hans Eisler** de aynısını yaptı.

Ünlü Alman üçlüsü ABD'de öngörülebilir bir başarı kazandılar. **Weill** uslandı ve üçlünün McCarthy döneminin yargılamalarından kaçabilen tek üyesi oldu. 1950'de ölümüne dek Broadway şarkıları yazdı ve **Ogden Nash**, **S.J.Perelman** ve **Alan Jay Lerner**'la çalıştı. Üstünde çalıştığı şarkı sözleri **Brecht**'inkilerden çok daha az öfkeliydiler ve

bütün sorunlarıyla birlikte çağ, otuzların Almanya'sından çok çok daha mutlu bir çağdı. Sonuçta, **Weill** keskinliğini kaybetmekle suçlandı, ancak Amerika'daki yapıtları hâlâ yaratıcı ve politiktiler. Broadway'deki 1936 tarihli ilk gösterisi güçlü bir savaş karşıtı mesaja sahipken, son gösterisi, *Lost in the Stars*, Alan Paton'un *Ağla Sevgili Yurdum* eserine dayanıyor, ırk ayrımcılığına ve Güney Afrika'ya değiniyordu.

Seksenlerde, *Rambo* ve (babasını Ortadoğulu teröristlerin elinden kurtarmak için bir F-16 uçağını kaldırırken rock'n'roll'un gücünden yararlanan bir gencin öyküsünün anlatıldığı) *Iron Eagle* gibi filmler çağında, Hollywood ve komünizm birbirinden ayrı dünyalar gibi gelebilir. Ama otuzlar ve ellilerin ortalarında durum çok farklıydı. Bu dönemde 300 civarında yönetmen, aktör, yazar ve desinatör, belki de batı yakasındaki tek sosyalist alternatif olduğu için, Komünist Partiye katılmışlardı.

Savaş yıllarında, *Misson to Moscow* (Moskova Misyonu), *Song of Russia* (Rusya'nın Şarkısı) ve *Days of Glory* (Zafer Günü) gibi Sovyet yanlısı filmler yapıldı. (ABD ve SSCB Almanya'ya karşı ittifak yaptıklarında bu dikkat çekici değildi.) Ama bunların bedeli vardı. Savaş biter bitmez, Studio Unions Konferansı'nın on bir solcu üyesinin bu sanayinin dışına atılmasına yolaçan grevler ve çalkantılar patlak verdi.

HUAC anti-kızıl kampanyalarını 1947 ve 1951'de başlattı. Aktörler ifade vermeye zorlandılar ve Tinseltown ikiye bölündü. Walt Disney, Karton Filmciler Derneği'nin komünistlerle dolu olduğuna ve bunların *Mickey Mouse*'u parti çizgisine sokmak üzere stüdyosunu elinden almaya çalıştıklarına yemin etti. Aktörler Birliği başkanı olarak Ronald Reagan da yeminli bir anti-komünistti.

Bu olaylara yakalanan **Brecht** ve **Eisler**, Hollywood hayranı değillerdi. 1942'de *Hollywood Elegies* adlı eserlerinde yerverdikleri "cennet ve cehennem aynı kentlir. Başarısızlar için, cennet bir cehennemdir" gözlemi de bunun bir kanıtıydı. 30 Ekim 1947 olayları da **Brecht**'in görüşlerini etkileyecek değildi.

HUAC tarafından Washington'a çağrıldığında, pasaportunu ve uçak biletini de yanına aldı.Hayatında hiçbir zaman, Almanya'dayken bile, komünist partisine üye olmadığını söyledi ve devrimci bir şiiriyle ilgili bir soruyu da şöyle yanıtladı: "Hayır, ben Almanca bir şiir yaz-

dım, ama o bundan çok farklıydı." **Brecht**'e yöneltilen tuhaf suçlamalardan biri (bu suçlama daha sonra İspanyol İç Savaşı'nda Uluslararası Müfrezeyle birlikte savaşan Lincoln Bataryası üyelerine ve sonra da İngiliz şarkıcı **Ewan McColl**'a da yöneltildi) "prematüre (vakitsiz) bir anti-faşist olmak"tı.Herhalde ülke Hitler'le savaş halindeyken "anti-faşist" olmak doğru, ama bu görüşleri önceden savunuyor olmak yanlış bir davranış olarak değerlendiriliyordu. **Brecht** ertesi gün ABD'yi terketti ve yaşamının geri kalanını Doğu Almanya'da geçirdi.

Eisler ise komitenin önünde daha cesur ve militan bir tutum aldı. HUAC üyesi Robert Sürpling'in kendisini "Komünizmin müzik alanındaki Karl Marx'ı" olarak nitelemesini "onur duyarım" diyerek yanıtladı.Ve ekledi, "Tüm ülkelerdeki komünist yeraltı işçileri kahramanlıklarını kanıtladılar. Ben bir kahraman değilim. Ben bir besteciyim."

Eisler'ın yalancı tanıklık ve ülkeye yasadışı giriş yapmakla suçlanması ve sınırdışı edilmesi yolunda tavsiye kararı alındı. 20 Mart 1948'de ABD'yi terketti ve ulusal marşını besteleyeceği Doğu Almanya'ya gitti.

Rock'n'roll'un hemen öncesindeki dönemde, ABD kendisini, Nazi Almanya'sından kaçmış olsalar bile, ünlü yabancı solcu müzisyenlerle başedemez halde hissediyordu. Kendi asilerine karşı ise daha da katı bir tutum içindeydi.

Bugün **Pete Seeger**, Amerikan popüler müziğinin günümüze dek gelebilen kurucularından biri olarak saygı görüyor. Elli yıl boyunca popüler şarkıları siyasi bir güç olarak kullandı ve bu süre içinde sahneyi **Woody Guthrie**, **Bob Dylan** ve (1968'de Doğu Berlin'de birlikte bir konser verdiği) **Billy Bragg**'le paylaştı. Bir hain olarak suçlanmış, yine de, **Bruce Springsteen** (ya da bu bakımdan Ronald Reagan) gibi bir Amerikan simgesi olarak kalabilmişti. 1919'da doğan **Seeger**, tüm yaşamını sivil haklar hareketinden savaş karşıtı eylemlere, nükleer savaş karşıtı kampanyalardan yeni Latin Amerikan müzik hareketi ve ekolojiye kadar uzanan büyük bir dava için şarkı söyleyerek ve koşturarak geçirdi. Yakın zamanlardaki başlıca uğraşı ise New York eyaletindeki Beacon'a yakın ağaçlı tepelerde bulunan ve ahşap bir kulübe-

den ibaret olan evinin yanından akan Hudson nehrini temizlemek haline geldi.

Seeger kendi efsanesini yaşayan biri. Onu Beacon'da gördüğümde, banjosu yanında, ırmağın kenarına oturdu ve söyleşiye bir tür gösteriye katılır gibi katıldı. Sürekli, edebi atıflar yapmak, tarihten öyküler anlatmak üzere konuşmasını kesiyor ya da bir noktayı şarkıyla anlatıyordu.

Bu uzun boylu, zayıf, biraz bu dünyadan değilmiş gibi duran adam gerçek bir direnme ustasıydı. Çünkü bir zamanlar, izlediği siyaset yüzünden müzik dünyasının dışına atılan çok ünlü bir orkestranın üyesiydi. **Weavers** savaş sonrası yıllarda düşünceleri yüzünden en çok zarar gören Amerikan topluluğu oldu. **Seeger**'ın öyküsü, gerek çektiği acılar ve bu acılarla başetme yöntemi gerekse tarihin ona, şarkılarında ifade ettiği umutları yaşamasına asla izin vermeyerek oynadığı oyun bakımından, solcu müzisyenler için hem bir ilham kaynağı hem de bir uyarıdır.

Otuzlarda, Seeger'ın öyküsü romantik bir sosyalist öykü biçiminde okunabilir, çünkü o bir yandan popüler müziğin **Leadbelly** ve **Woody Guthrie** gibi efsaneleriyle birlikte çalışır ve yolculuk ederken, bir yandan da müziği macera duygusu, idealizm, iyimserlik ve hatta yurtseverlikle birleştirebiliyordu. **Leadbelly** ve **Guthrie**'nin aksine, **Seeger** işçi sınıfı kökenli biri değil, doğru arkadaşları olan bir babaya sahip olmanın olağanüstü şansına sahip bir kolej çocuğu, Harvard'dan terk bir gazeteci adayıydı.

Babası, **Charles Seeger** solcu bir entellektüel ve başlangıçta (Marx öncesi döneme ait olduğu için) folk müziği sevmeyen ama **Eisler**'ı seven ve elbette müziği sınıf mücadelesinin bir aracı olarak gören **Besteciler Kolektifi** adlı topluluğa üye bir müzisyendi. Otuzların ortalarında, siyaset ve müzikte moda değişti. Komünistler ve entellektüel takipçileri Başkan Roosevelt'in arkasındaki Halk Cephesi'nde birleştiler. New Deal Amerikası'nda, komünizmin -birkaç yıl boyunca- bir tür Amerikan radikalizmi tarzı olarak görülmesi mümkündü. **Seeger** "Komünist Parti üyesi olduğumu söylemekten çekinmiyorum ve kendimi hâlâ, kelimenin en geniş anlamında bir komünist olarak görüyorum. Amerikan Kızılderilileri komünisttiler ve ben de yedi yaşımda onlara hayran olarak işe başladım" diyor.

Bu "Yirminci Yüzyıl Amerikancılığı" kendi müziğini de talep ediyordu. Eski radikal gruplar, (**Seeger**'ın babasının politikleşmesinde büyük katkısı olan Dünya Sanayi İşçileri - (IWW/ Industrial Workers of the World-) müziği olağanüstü biçimde kullanmışlardı ve sendika örgütçüsü **Joe Hill** ünlü bir şarkıcıydı. Otuzlar boyunca, 'Pie in the Sky' gibi IWW şarkıları dışındaki Amerikan folk şarkılarının araşurılması moda oldu.

Charles Seeger'ın arkadaşlarından birisi, babası **John**'un şarkı derleme geleneğini izleyen ve Kongre Kütüphanesindeki Amerikan Folk şarkıları Arşivi'nde çalışan Alan Lomax'di. **Charles**'ın oğlu Harvard'ı terkedip iş bulamayınca, Lomax ona baktı, onun folk müzik konusunda artan ilgisini teşvik etti ve onu günün folk yıldızlarıyla - Appalachia'lı bir madencinin karısı olan **Aunt Molly Jackson**'la, (Lomax'ın 1933'de güneye yaptığı bir şarkı derleme gezisi sırasında cezaevinde "keşfettiği" ve daha sonra Lomax'ın evinde kalan) büyük siyah şarkıcı **Leadbelly**'yle ve hepsinin en büyüğü Amerikan folk kahramanı **Woody Guthrie**'yle- tanıştırdı.

Oklahoma'da doğan ve 1935'de yaşanan altüst oluştan kaçanların yaşadığı göçle birlikte California'ya gelen **Guthrie, Seeger**'ın tam tersiydi. Uçucu bir deha ve Amerikan müziğinin yarattığı en romantik kişilerden biri olan **Guthrie**, sürekli otostop yapıp trenlere kaçak binerek yolculuk ediyor ve sürekli şarkı besteliyordu. Ona ait olduğu sanılan binlerce şarkı vardı ve bunların çoğu, sevdiği müziklerden ödünç alınmıştı- **Carter Family** ve **Jimmy Rodgers** gibi country şarkıcılarının ve birlikte plak yaptığı **Leadbelly** ve **Sonny Terry** gibi blues şarkıcılarının müziklerinin bir karışımı-.

Guthrie herşeyden bir parça yaptı. Los Angeles'da günde 1 dolara radyo gösterisi yaptı, sonra göçmen işçilerin kamplarını turladı. Çoğu kendisi gibi Oklahoma'dan gelen bu göçmenlerin yaşadığı koşullardan öylesine alt üst olmuştu ki, onlar için para topladı. En iyi şarkıları öyküleme, yurtseverlik ve ölkenin parlak ve basit bir karışımından oluşuyordu. Bu şarkılar övgüden protestoya, duygusal 'This Land Is Your Land' ('Bu Senin Ülken') ve 'Pastures to Plenty'den 'Union Maid' ve 'Deportees'e kadar uzanıyordu. Bunlar ellilerde skiffle tarzına, altmışların başında **Dylan**'a ve seksenlerde **Bruce Springsteen**'e ilham veren şarkılardı. (Sahnede yaptığı en iyi konuşmalar 'This Land Is Your

Land'e prelüd oldular.)

Bu Amerikan kahramanının komünizme sempati duyması alışılmış ve çağın ruhuna uygun bir durumdu. **Guthrie**'nin otobiyografisi *Bound For Glory*'nin 1970 baskısının girişinde **Pete Seeger** şöyle yazar: "Bazı okurlar, 'This Land Is Your Land'in bestecisinin, kendisinin incelikle Sabbath Employee ("Sabbath"= sunday, Hristiyanlar için dinlenme ve dinsel ayin günü. Employee=worker, işçi. "Sunday Worker" isimli işçi gazetesinin başlığıyla ilgili sözcük oyunu. ç.n.) adını taktığı küçük bir gazetenin yazarı olduğunu okuyunca şaşırabilirler. Bu gazete, komünist *Daily Worker* gazetesinin haftasonu eki olan *Sunday Worker*'dı. **Woody** asla fazla teori yapmadı, ama emin olun Amerika'yı Vietnam batağına sürükleyen kriminal aptallara en öfkeli bakışı o fırlatırdı."

Daha sonraları, ABD'nin (sendikaları da bu işe katarak) komünistlere düşman gibi baktığı savaş sonrasının bunalımlı yıllarında **Guthrie** siyasi tarihini saklama konusunda uzmanlaştı. "Ben bir komünist değilim" diyordu, "ama tüm hayatım boyunca kırmızı giydim."

1940 Mart'ında, **Pete Seeger, Woody Guthrie**'yle ilk kez, California'dan gelen göçmenler yararına yapılan bir gösteride karşılaştı. Bu kendi tarzında, bugünkü *Live-Aid*'in folk dünyasındaki bir paraleliydi. Bir amaç için yapılıyordu ve **Burls Ives**'den **Josh White**'a, **Aunt Molly Jackson**'dan **Leadbelly**'ye dek herkes oradaydı.

Alan Lomax ikisini bir araya getirdi ve onlarla birlikte politik şarkılar üzerine bir kitap yazmaya başladı. *Hard Hitting Songs For Hard Hit People* adlı bu derleme yayıncıları öylesine kaygılandırdı ki, kitap **Woody Guthrie**'nin öldüğü 1967 yılına kadar ortaya çıkarılmadı.

Sonra **Guthrie, Seeger**'a kendi Amerikasını göstermeye koyuldu. Tennessee, Missisippi ve sonra Highway 66'dan geçerek **Guthrie**'nin Texas'daki evine doğru yolculuk yapılar. **Seeger** ilk şarkısı '66 Highway Blues'u yazdı, sırtında bir banjo ve çalmak için davet edilmeyi bekler bir halde bar ve lokantalara girerek, ekmek parası kazanmayı (ya da aç kalmamak için yeterince beleş yemek alabilmeyi) öğrendi.

Sonra aynı yıl, **Guthrie**'nin **Carter Family** country şarkıları, **Jimmie Rodgers** melodileri ve (çoğu başkalarından ödünç alınmış melodilerle) kendi şarkılarından oluşan repertuarının çoğunu öğrendikten sonra, serseri şarkıcı tekniğini tek başına denemeye başladı. Yirmibir

yaşındaki şarkıcı, bir trenden düşüp banjosunu kırana dek, ülkeyi gezmek için otostop yayıp trenlere kaçak binerek yolculuk yapmayı sürdürdü.

New York'a döndüğünde, daha sonra **Woody Guthrie**'nin de katılacağı ve ilk önemli konserini Madison Square Garden'da Ulaşım İşçileri Sendikası'nın grevdeki 20 bin işçisinin izleyeceği ilk folk grubunu, **Almanac Singers**'ı kurdu. **Almanacs** sendika şarkıları ile Başkan Roosevelt'i eleştiren şarkılar söylediler, çünkü ABD'nin Almanya ile savaşmasına karşıydılar. Bazı Komünistler, 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı dehşet nedeniyle tam anlamıyla savaş-karşıtıydılar; diğerleri ise 1939 tarihli Hitler-Stalin anlaşmasından beri savaşı lanetliyor ya da savaş'ı SSCB'ye yönelik saldırıları tırmandıracak bir hamle olarak değerlendiriyorlardı.

Bu tutumu yansıtan bir repertuar yeni topluluğa pek yaramadı. Sevgili SSCB'leri saldırıya uğradıktan ve ABD savaşa girdikten sonra **Almanacs**, savaş karşıtı şarkılar söylemeyi bıraktı. Sonra, Komünist Parti sendikalardan savaş nedeniyle greve gitmemelerini isteyince, Almanacs artık sendika şarkılarını da söyleyemez oldu. **Woody Guthrie** "tarihin çizdiği eğriler"in repertuarını erittiğinden yakınıyordu- politik şarkı bestecilerinin her zaman karşılaştıkları bir sorunla yüzyüzeydi. Politik şarkılar ya son derece günceldirler ve kolayca yanıt bulabilirler ya da öylesine muğlaktırlar ki az tepki alır ama daha uzun ömürlü olabilirler. Kuşkusuz en iyileri, **Guthrie**'nin 'Deportees'i gibi tek bir olaydan genel bir ders çıkaran şarkılardır. Almanacs tek bir öykü etrafında gelişen şarkılara başladı ve bir kez, hükümete saldırmak yerine savaş şarkıları söyleyince, en azından bir süre için servetleri büyük ölçüde arttı. İyi bir menajerleri, şık gece klüpleriyle bağlantıları oldu ve milyonlarca Amerikalı (savaşta torpido yiyen ilk Amerikan gemisiyle ilgili) 'The Ballad of Reuben James' şarkısını radyolarından dinledi. Yıllar sonra, Hudson'un kenarında otururken **Pete Seeger** izlediği politika nedeniyle ilk kez nasıl demode olduğunu şöyle anımsadı. "1942 Şubat'ında radyodan Hitler'e karşı şarkılar söylüyorduk, ertesi gün radyo 'komünist folk şarkıcılarının radyoya sızmaya çalıştıklarını' söyledi ve bu son işimiz oldu." Yayıncılar ve (FBI) bu yeni yurtsever grubun tarihini incelemişler ve bunların 'Franklin D. You Ain't Gonna Send Me Across The Sea'yi ('Franklin D. Beni Deniz Aşırı Yerlere Gönde-

remeyeceksin') söyleyen topluluk olduğunu keşfetmişlerdi.

"Komünizm" ve "Amerikancılığın" artık asla birarada olamaz iki kavram olarak görüldüğü, SSCB'nin artık bir müttefik değil bir tehdit olarak algılandığı ve ülkenin ekonomik sorunlarının Soğuk Savaş paranoyasını kışkırttığı savaş sonrası yıllarda, **Pete Seeger** için gerçek sorunlar da başladı. Bir kez daha, folk dünyasından son derece başarılı bir pop şarkıcısı olarak yükselecek ve bu kez yetkililer kariyerinin artık tamamen bittiğine kesinlikle emin olacaklardı.

Savaş sonrası dönem **Seeger** için kötü ve oldukça şiddetli biçimde başladı. 1948'de heyecanla İlerici Parti'yi ve Roosevelt döneminde başkan yardımcısı olan, ancak liberal görüşleri yüzünden yeniden seçilemeyen Henry Wallace'ı destekledi. Wallace Soğuk Savaş'a şiddetle karşı çıkıyor, doğallıkla komünistlerin desteğini alıyor ve bu yüzden destekçileri de komünist olarak görülüyordu. Bu, otuzlarda bir sorun olmayabilirdi. Ama ABD artık çok değişmişti. Sendikalar Wallace'ı desteklemeyi reddettiler ve Wallace'ın kampanyasını desteklemek oldukça tehlikeli hale geldi.

Ama **Seeger**, büyük siyah şarkıcı **Paul Robeson**'la birlikte yoluna devam etti ve özellikle Klu Klux Klan'ın kendisini yumurta ve domates yağmuruna tuttuğu güneyde öfkeli kalabalıkların saldırısına uğradı. Birlikte gezen beyaz ve siyahların görüntüsü Kuzey Carolinc'da da öfkeli sahneler yarattı. Wallace gezileri sırasında büyük bir müzik şöleni yaşandıysa da, **Seeger** ve arkadaşları Soğuk Savaş Amerikasının iklimiyle başa çıkabilecek durumda değillerdi. Wallace'ın kampanyası tam bir hezimetle sonuçlandı. Bir milyonun biraz üstünde oy aldı ve dördüncü oldu.

Sol düşüncelere sahip olduğu düşünülen bir şarkıcı olmak giderek tehlikeli bir hale geliyordu ve bir sonraki yıl **Seeger** ve **Robeson** en tehlikeli konserlerini verdiler. Pop tarihinin en dehşet verici ve şiddetli olayına dönüşen açık hava konserini verdikleri yer New York'daki Peekskill'di.

Bir ay önce planlanan konserin ilanı komünist bir gazetede çıkmıştı, ancak kalabalık gruplar yolları kesip organizatörleri dövdüler ve konserin iptal edilmesi gerekti. Ancak sanatçılar ve komünist parti gösterinin bu kez 1 Mayıs günü yapılmasına karar verdiler. Destekçiler konserin etrafında bir güvenlik çemberi oluşturdular ve gösteri ger-

çekten de yapıldı. **Paul Robeson** bas 'Old Man River'ı söylerken, **Seeger** 'If I Had A Hammer'ı seslendirdi. Onbeş yıl sonra (**Peter, Paul and Mary** tarafından yeniden düzenlendikten sonra) şarkı gece kluplerinde bir hit haline geldi ve **Trini Lopez**'in Latin tarzında solo olarak söylediği versiyonu tüm dünyada 4.5 milyon sattı. Şarkı 1949'da büyük tartışmalara yolaçan sözleriyle tehlikeli biçimde politik bulunmuştu.

Asıl bela ise konser bittikten sonra başladı. Yerel ahali antikomünist bir öfkeyle ellerinde taşlar yol kenarına dizildiğinden, şarkıcılar konser biter bitmez pusuya düştüler. Arabaların camları kırıldı, polis saldırıya katılır ya da seyirci kalırken şarkıcılar ve dinleyiciler saldırıya uğradılar ve **Seeger** arabası cam kırıklarıyla dolu oradan uzaklaştı.

Teslim olmadı. Şarkı söylemeye devam etti ve en azından yetkililer, ona tekrar ilişene dek bir pop yıldızı haline geldi. Yeni topluluğunun adı **Weavers**'dı ve 1948'de kuruldu. Grup, **Seeger**'a katılan Brooklyn'li **Ronnie Gilbert, Fred Hellerman** ve **Almanacs**'dan kalan ikinci üye **Lee Hays** gibi dört güçlü şarkıcıdan oluşuyordu. **Woody Guthrie** bir roman yazmakla meşgul olduğu ve yirmi yıl sonra ölümüne yolaçacak felç hastalığı ilk belirtilerini göstermeye başlamış olduğu için gruba katılamadı.

"Sahnede prova yapan" **Almanacs**'ın tersine, **Weavers** profesyonel hatta parlak bir dörtlüydü, yine de düşüncelerinden dolayı eziyete uğradı. **Seeger** "geniş anlamda politik" olduklarını söyler. "İlerici Parti, Komünist Parti ya da Barış Partisi'nin şarkıcıları değildik, ama insan ırkının kötü bir durumda olduğunu görüyor ve müziğe insan ırkını biraraya getirmek, savaşı durdurmak, barışı, adaleti ve herkese ekmek ve tüm güzellikleri sağlamak için verilen mücadelenin bir parçası olarak bakıyorduk". Sendika gösterilerini "sendikalar isterse" yapmaya başladılar, ama 1949'da anti-komünist yemini imzalamayan (ya da buna karşı olan) sendika liderleri işlerinden oluyorlardı. Bu yüzden sendikalar, "o güne kadarki en güzel sendika şarkılarını" söylemelerine rağmen **Weavers**'la birlikte anılmak istemiyorlardı.

Seeger'ın **People's Songs** organizasyonu da neredeyse iflasa gittiğinden çok zor durumdaydılar, ancak tam grup dağılacakken düzenli bir iş bulabildiler. New York'daki Greenwich Village Vanguard'da

"haftada toplam 400 dolar ve yiyebildikleri tüm hamburgerler" karşılığında çalmaya başladılar. Burada, siyah Amerikan folk şarkıları ve blues'dan (Batı pop dünyasının yaklaşık kırk yıl önce moda olduğuna karar verdiği) Afrika müziğine dek uzanan repertuarlarını oluşturarak altı ay kaldılar. 'If I Had A Hammer' gibi tümüyle kendilerine ait şarkıları da vardı. Bu repertuarı ilk kez plak yapımlarında Lee Hays şöyle diyecekti: "Bunu kimse almaz, sadece derlemeciler alır."

Vanguard'daki çalışmaları sırasında **Weavers** birden bir yıldız haline geldi. Decca plak şirketiyle anlaşarak bir İsrail asker şarkısı olan 'Tzena Tzena'yı kaydettiler. Plağın arka yüzü daha da popüler oldu. 'Good Night Irene' eski bir şüpheli olan **Leadbelly**'nin yapıtı olması nedeniyle cesur bir seçimdi ama **Weavers**'ın versiyonu kibar bir folk şarkısı oldu. Şarkı yaygın bir hit haline geldi.

Politik kampanyalar ve sendika gösterilerinde verilen konserlerin ardından **Seeger** kendisini pahalı gece klüplerinde çalan ve ardı ardına hit şarkılar yapan ünlü bir grubun üyesi olarak bulmuştu. Tüm ABD'de ve İngiltere'de, müzik makinaları milyonluk bir satışa ulaşan 'Good Night Irene' ve sonra 'Kisses Sweeter Than Wine', 'So Long It's Been Good To Know You', 1951'de bir milyon satan 'On Top Of Old Smoky'yi çalıyordu. Bu isyankar bir müzik değildi; şarkıların çoğunda kibar, yumuşak bir enstrümantal zemin vardı.

Seeger başarıdan hoşlanmadı. Kendisini "şaşkın ve kapana kısılmış" hissediyordu ve menajeri ona sendika topluluklarına şarkı söylememesini öğütlediğinde ya da o ve diğerleri "ünlü ama saygıdeğer olmayan salonlarda" şarkı söylemek için çağrıldıklarında bundan hoşlanmıyordu. **Seeger** bu dönemden kalan en güçlü anısının **Weavers**'ın Vegas'da çalması olduğunu söyler. "New Meksiko'nun yoksul köylerinden geçiyorduk, birden karşımıza yanıp sönen ışıklarıyla siyah kadife bir halının üzerindeki bir avuç mücevheri andıran Las Vegas çıktı. Burada, bildiğimiz insanlar, kararmış gözleriyle, binlerce doları havaya saçıyorlardı. **Lee Hays**'in söylediği gibi bizim amacımız onlarınkiyle zıttı. Onlar yaşamın sıkıntılarını unutmaya çalışmak için oradaydılar, bizse onların hayatın sorunları karşısındaki bilinçlerini yükseltmeye çalışıyorduk. Bu uzun sürmedi."

Weavers'ın başarısı, ABD'de ellilerin başında hem solcu hem de pop yıldızı olmanın mümkün olmaması gibi basit bir nedenle, uzun

süremezdi. Soğuk Savaşın yerini Kore Savaşı almıştı, anti-komünist paranoya yükselişini sürdürüyordu ve HUAC hâlâ işbaşındaydı. Hollywood saldırıya uğramış, **Brecht** ve **Eisler** kovulmuş ve **Burl Ives** ve **Josh White** gibi müzisyenler köşeye sıkıştırılmışlardı. (**Ives** daha sonra folk müzik çevrelerindeki sapkınlıklar hakkında ifade verdi.)

İşleri daha da karıştıran, imzasız bir yayın oldu."Kızıl Kanallar: Radyo ve Televizyon Üzerindeki Komünist Etkiler" adlı yayında Komünist Cephe'yle ilişkisi olduğu söylenen sanatçı ve ünlülerin listesi yayınlandı. **Seeger** da listedeydi. Artık **Weavers**'ın, ünlü yıldızlar olarak HUAC gözetimine alınmaları kaçınılmazdı-1952 Şubat ayında Harvey Matusow'un HUAC önünde grubun (**Lee** hariç) üç üyesinin Komünist Partisi üyesi olduklarını açıklaması işleri daha da bozdu.

Weavers kara listedeydi. Çağın, rakipleri **Perry Como** ve **Eddie Fisher** (ve **Hank Williams**) karşısında ardarda ençok satan hit parçalar yaratan en başarılı topluluklarından biri olmaları da birşey ifade etmedi. 'If I Had A Hammer'ın hâlâ skandal düzeyinde politik bir parça olarak algılanmasına karşın topluluğun ılımlı şarkılarının çoğunda isyankar hiçbirşey bulunmaması da önemsizdi. **Weavers** artık çağrı almaz oldu ve piyasanın tamamen dışına sürülene dek daha küçük klüplerde çalışmaya zorlandı. Grup sadece sansüre uğramamış, ölüme de mahkum edilmişti.

Seeger geriye baktığında olup bitenler karşısında adeta rahatlamış gibi. Şöhret dönemini "devam ettiği sürece ilginçti, ama fazla uzun sürmediğine memnunum. Kara listeye alınmasaydık da, ağzımızı açmadığımız sürece, milyonlarca dolarlık anlaşmalar imzalamayı sürdürseydik, sonunda iyi birşeyler yapamaz hale gelecektik" diye anlatıyor.

Ama o zamanlar çok sıkıntı çekti ve işler sürekli kötüleşti.1955 Ağustos ayında Beacon'un birkaç mil güneyindeki bir deponun yapımına yardım ederken yanına bir adam yaklaştı, ismini sordu ve ona bir zarf uzattı. Aldı ve HUAC tarafından yapılan bir tebliği yasal biçimde kabul etmiş olduğunu gördü.

İki ay sonra, **Seeger** New York'da Komite'nin eğlence dünyasına sızan komünistler hakkındaki oturumundaydı. Onlara şarkı söylemeyi önerdi ancak Komünist Partisiyle ilişkisi konusundaki soruları yanıtlamayı reddetti.Bunu aslında yasadışı olmayan partiyi anlatmaktan çekindiği için değil, "bu kara-liste komiteleriyle hemen, hangi ülkede or-

taya çıkarlarsa çıksınlar mücadele etmek gerek." 'Fikrinizi söyleyin, sadece bunu öğrenmek istiyoruz' derler ve sonra işinizden atarlar" diye düşündüğü için yapmıştı.

Seeger'ın başına daha da kötüsü geldi. Anayasa'nın ("Bana kendimi suçlu durumuna düşüreceğim o soruyu sormaya hakkınız yok") anlamına gelen 5. maddesine başvurmayı reddetmiş ve bunun yerine 1. maddeyi kullanmıştı. Çünkü o maddede 'Hiçbir Amerikalıya böyle sorular soramazsınız-eğer işlerini kaybetmelerine neden olacaksa kimseye böyle sorular sorulmamalı" diyordu.

Komite etkilenmedi. **Seeger** şimdi suçlamalar, mahkeme savaşları ve hatta tutuklanma tehlikesiyle karşıkarşıyaydı ve bu diğer müzisyenler üzerinde uyarıcı bir etki yarattı- protestolar ya da radikal politikalarla ilgilenmemeliydiler, yoksa medyaya yakınlıklarını, hatta özgürlüklerini kaybedebilirlerdi.

Seeger kavgayı sürdürdü, ama (on yıllık hapis tehditi ve birkaç saatlik tutuklamanın ardından) sonunda aklanması için yedi yıllık bir süre ve 15 bin dolar mahkeme masrafı gerekti. Tüm bu süre boyunca ülkeyi izinsiz terketmesi yasaktı. "Dünyadaki tüm düzenlerin sağlıklı olabilmeleri için iyi bir muhalefet olmalı" diyordu **Seeger**. "Şu bizonların kendilerini rahatsız edecek kurtlara ihtiyaçları var. Bu eski bir ekolojik ilkedir. Sanırım o kurt gibi doğal olanı yapıyorum."

Ellilerde, rock'n'roll çağı başladığında, müzik kurtlarının rolü son derece tehlikeliydi. Sallanıp duran ve vahşi siyahların tarzlarına düşkünlükleriyle beyazların düzenini dehşete düşüren coşkulu gençler asla kendilerini bilinçli bir biçimde onlarla aynı geleneğin bir parçası gibi görmediler. Onlar Soğuk Savaştan eğlence sayesinde kaçıyorlardı, **Seeger** gibi folkçular kuşağı ise Soğuk Savaşa dikbaşlılıkla karşı koyuyordu.

Ama altmışların, yetmişlerin ve seksenlerin kanıtlayacağı gibi politika olmaksızın eğlence de uzun süremezdi. Rock'n'roll, uğursuz bir işaretin altında doğduğunu, müzisyenlerin politik görüşleri yüzünden sansüre uğradıkları bir zamanda doğduğunu öğrenecekti. Hem Amerikan müziğinin hem de dünyanın diğer bölgelerindeki popüler müziğin bir geleneğe sahip olduğunu öğrenecekti. Hoşça vakit geçirme, romans ve dans müziği vazgeçilmez unsurlardı ama pop müzik daha fazlasını hedefleyebilirdi ve bazen de hedeflemek zorundaydı.

İngiltere ellilere ve rock'n'roll çağına anti-komünist bir paranoya yerine durgun bir onarım ruhuyla girdi. Savaş sonrasının İşçi Partisi hükümeti, rock kuşağının (en azından seksenlerde yıkılmaya başlayana dek) veri kabul ettiği refah devleti, sosyal hizmetler ve sağlık hizmetlerini sağladı. Başlangıçtaki bu sosyalist heyecan patlamasından sonra, ülke onüç yıl süren bir muhafazakar hükümetler döneminde sakinleşti. Churchill, Eden, Macmillan ve Douglas-Home'la geçen uzun yıllar boyunca birkaç şokla sarsıldı. Bu şokların en ciddisi 1956'nın Süveyş kriziydi, en eğlencelisi ise İngiltere, Atlantik ötesinden ikinci elden bir kültürü hevesle kabullenmeye başladığında ortaya çıkan rock'n'roll konserlerinde yaşanan isyanlar oldu.

En azından, yüzeyde, Amerikan rock'n'roll'unun İngiliz versiyonu bir gençlik heyecanı ya da bir savaş sonrası heyecanı yaşamaya yönelik anlaşılabilir bir istekten ibaretmiş gibi görünüyordu. Yeni müziğin ırk sınırlarını ya da komünizmle olan sınırları aştığı için tehlikeli olabileceği gibi bir endişe, biraz saçma görünüyordu. Rock yabancı, kaçışa yönelik, egzotik ve **Winifred Atwell**'in çoksatan piyano melodilerinden çok daha ilginçti. Ama politik miydi? **Bill Haley** 6 Şubat 1957'de ilk kez İngiltere'ye geldiğinde, kendisini Londra Waterloo istasyonunda karşılayan kalabalıklar yenilenmiş ama eski-moda bir eğlence dünyası olgusunu kutluyorlardı sadece.*

İngiltere'nin ellilerdeki pop çılgınlığının iki yönü vardı ve her ikisine de yeni, heyecan verici ve Amerikalı olan herşeye karşı duyulan anlaşılabilir bir ilgi hakimdi. Bir yanda **Haley** ve **Presley** gibi büyük ilahları takip etmeye çalışan **Tommy Steele** gibi, standart altı, umutlu İngilizlerin rock'n'roll çılgınlığı yeralırken, diğer yanda daha çok otuzlar ve kırkların radikal Amerikan folk ve blues dünyalarından gelen akustik gitarları ve şarkıları canlandırmak için kullanılan baslarla daha özgün skiffle sahneler yaşanıyordu.

Lonnie Donegan 1956 Ocak ayında 'Rock Island Line' parçasıyla ilk hitini yaptığında, kendi solo kariyerini ve **Weavers** tarafından plak yapılan bir şarkının yarattığı bir skiffle patlamasını başlatıyordu. **Leadbelly** ve **Woody Guthrie**'nin şarkıları, bütün bir gençlik kuşağı kendisini Croydon ya da Rochdale'de oturmayıp, **Woody**'yle birlikte kaçak bir trene biner, yalnız gezginlerle birlikte raylarda gezer, Grand Coulee Dam'e bakar ya da hapishane parmaklıkları arkasından geceya-

nısı katarının geçişini izlerken hayal etmeye başladığında, İngiltere'nin tüm klüp ve barlarında söylenmeye başlandı.

Bazı skiffle müzisyenleri rollerini abarttılar. Eğitim almış oldukları halde bir skiffle klübune yaklaştıklarında okuma yazma bilmezmiş gibi davrananlar bile vardı. Diğerleri bir soygundan henüz gelmiş gibi görünüyor ya da jeanlerini, pantolonlarını Georgia güneşinin soldurduğu hapishane kaçkınlarınınkiler gibi görünecek biçimde yıkıyorlardı. Özdeşleşme ve günün "hafif müziği"nden daha heyecan verici ve doğrudan bir müzik kültürüyle bütünleşme ihtiyacı çarpıcıydı. Pop modaları bir süre sonra aptalca görülebilir, ama ellilerin skiffle patlaması İngiliz müziğinin gelişimi açısından önemli bir çağ oldu.

Kuşkusuz, şarkıların orijinal halinin önemli bir unsurunu görmezden gelme eğilimi vardı. Croydon'da oturup C, F ve 7.G gibi temel gitar akordlarını öğrenenler, Guthrie'nin 'Joe Hillstrom' ya da 'Dear Mrs Roosevelt' gibi daha politik şarkılarını söylemiyorlardı (ya da bunları anlamaktan uzaktılar) ve elbette kendilerini HUAC soruşturmalarına benzer birşeyle de karşı karşıya bulmayacaklardı. Skiffle, ellilerde İngiltere'de popülerleştiği ve ticarileştiği biçimiyle, şarkıların ilk kez bestelendikleri ABD'deki biçimlerine kıyasla homojenleştirilmiş, güvenilir bir yeni müzik haline getirilmişti. **Ewan MacColl** bile bunu "Skiffle zafer kazandı, sonra makina skiffle üzerinde zafer kazandı, onu hadım etti ve tüm enerjisini aldı götürdü. Belki bu ticarileşen herşey için kaçınılmazdır" diye değerlendirecekti.

MacColl yorum yapabilecek durumdaydı, çünkü kendisi İngiliz popüler müziğinin Guthrie ya da Seeger karşısındaki en yakın eşdeğeriydi. ABD'de kaçak trenlerde yolculuk etmemiş ya da Oklohoma'dan gelen göçmenler hakkında şarkı söylememişti ama yıkık Kuzey Batıda politik sokak tiyatrolarında oynamış, otuzlardaki kitlesel gösteriler için şarkılar yazmış ve politik bir şarkı bestecisi ve deneysel bir dramacı olarak tüm İngiltere'yi serserice dolaşmıştı. Dahası, **Paul Robeson**'dan efsanevi blues şarkıcısı **Big Bill Broonzy** ve **Pete Seeger**'ın kariyerinde büyük bir paya sahip olan Alan Lomax'e kadar, ABD'li radikal şarkı hareketi için çalışan birçok kimse tarafından da tanınan birisiydi. **Ewan MacColl**'un ikinci eşinin, **Pete**'in üvey kardeşi **Peggy Seeger** olması da bu duruma oldukca uygundu.

ABD rock'n'roll'unun yavaş yavaş rakip folk dünyasını dikkate al-

ması gerektiğini öğrendiği ve **Pete Seeger'ın** politik pop müzik için taşıdığı anlam gibi, yeni yeni ortaya çıkan İngiliz rock'u da **MacColl'u** dikkate almak zorundaydı. Bu, **MacColl Seeger'a** kıyasla her zaman katı, doktriner ve hatta korkutucu biri görüldüğünden çok daha uzun ve sancılı bir süreç oldu. Folk dünyası bile onu fazla katı bulur ve özellikle de o, Amerikan etkilerinin giderilmesi için İngiliz popüler müzik kültürünün yenilenerek devam etmesi gerektiğini vazetmeye başlarken, rock'n'roll'cuların favorisi haline gelmesi çok zordu.

MacColl ticari müzik dünyasını, kızı **Kirsty'nin** son derece başarılı olduğu pop dünyasını asla onaylamadı. Ondan uzak kalıp kendine düşen katkıları yerine getirdi. **MacColl**, sonuçta, **Roberta Flack'in** genç **Bob Dylan'ı** hayran bırakan 'The First Time Ever I Saw Your Face' ve 'Dirty Old Town' hit parçalarını besteleyen adamdı. **MacColl**, (müzikte milliyetçi bir evreye geçmeden önce) blues'u İngiltere'ye ilk kez tanıtan ve Lonnie Donegan ilk hit parçasını bestelemeden önce bir **skiffle grubu** kuran birisiydi. Uzun ve renkli kariyeri boyunca grevci madencileri desteklemiş, apartheid karşıtı politik şarkılar bestelemiş ve eserleri plak şirketleri tarafından sansür edilmişti. En önemlisi, İngiliz pop şarkıcılarının politikaya karşı çok az ilgi duydukları bir dönemde şarkılarını politik bir güç olarak kullanmıştı. Gerçek önemi, seksenlerde anlaşılabildi.

70. yaşgünü 1985 Ocak ayında Londra Festival Salonunda, İngiliz folk dünyasının, kendisini bir madenci feneri eşliğinde sunan madencilerin önderi Arthur Scargill'le birlikte hazır bulunduğu bir konserle kutlandı. Bir yıl sonra, 1986'da, Royal Albert Hall'de, biten madenci grevinin yıldönümünü kutlamak için yapılan "Kahramanlar" konserindeydi. Bu kez **Tom Robinson** ve **Hank Wangford** gibi rock sanatçılarıyla birlikteydi. Onların müziğini onaylamıyor olabilirdi ama en azından sonunda rock ve folkun politik unsurları biraraya gelebilmişlerdi. Hem İngiliz rock'n'roll'unun hem de İngiliz folkunun yeni bir çıkış yapuğı ellilerin öfkeli tartışmaları unutulmuş gibi görünüyordu.

MacColl'un "Kahramanlar" konserinde görülmesi sadece İngiliz rock ve folk dünyalarının, seksenlerin müzik ikliminde ortak bir politik davaya sahip olabileceklerini (ve geleneksel- modern tarzların birarada çalınmasının bir çelişkiye yolaçmayacağını) kanıtlamakla kalmadı. Bu konser İngiliz politik popunun rock ve folkun yeni bir çıkış

yaptıkları çağdan daha gerilere doğru uzanan bir geleneğe sahip olduklarının da işareti oldu. **Ewan MacColl** İngiltere'nin en çok tanınan punk-sonrası politik şarkıcısı **Billy Bragg**'i ilk kez duyduğunda, otuzların politik şarkılarını anımsamıştı. "Tüm politik şarkılar böyle söylenirlerdi. Söylemeye başlar ve eleştirmek için dünyaya kafa tutardınız. Bu bana göre fazla ham, fazla kabadayıca; ama moda değişiyor ve insanlar çok uzun zamandır böyle bir duyguyla birlikte yaşıyorlar."

Bragg farkında olmasa da, şarkılarını **MacColl**'un radikal arkadaşlarının (ABD gibi) İngiltere'nin de komünistlere karşı yumuşak davrandığı zamanlarda söyledikleri tarzda söylüyor. **MacColl** 55 yıl sonra Red Airman'e (Kızıl Havacı) yazılan bir marşın sözlerini hala hatırlıyor. **Pete Seeger**'ın aniden şarkı söylemek için söyleşiyi kesmesi gibi **Ewan MacColl**, Güney Londra'daki banliyö evinde, doğallıkla aynı hareketi tekrarlıyor. **Billy Bragg**'a otuzlu yıllardan gönderdiği yanıt şöyle:

Fly higher and higher and higher,
Our emblem the Soviet star,
And every propellor is roaring "Red Front"
Defending USSR.

Uç daha yükseğe yükseğe yükseğe
Amblemimiz Sovyet yıldızı,
Pervaneler bağırıyor "Kızıl Cephe"
Korurken SSCB'yi.

MacColl şarkı söylemeye ve sol politika öğrenimine, Manchester yakınlarındaki ilginç ve yoksul Salford mahallesinde başladı. Babası balatlar ve sokak şarkılarından oluşan repertuarını yerel publarda söylemekten son derece memnun "büyük bir şarkıcı", bir demir kalıpçısı, bir komünist ve militan bir sendikacıydı. **MacColl** otuzların başlarının, Salford'daki "işçi sınıfı entellektüelleri çağının son demleri" olduğunu ve dikkat çekilmesi gereken bir dönem olduğunu söylüyor. "Eski Kirli Kent'in 'bahçesi'" olarak anılan İşçi Sanat Klubünün barında Marx ve felsefe hakkında konuşulur (yukarı katta boks yapılır) ve gençler bile kendilerini sanat ve politika tartışmalarının ortasında bulurlardı.

MacColl daha ilk gençlik yıllarında Hollywood film temaları üzerine politik şarkılar ve parodiler yazmaya başladı. Daha sonra, kendi deyimiyle bu "parlak ve hırçın" çocuktan yerel fabrika gazeteleri için taşlamalar ve satirik şarkılar yazması istendi. Bunlar, daha çok İngiltere'de onaltıncı ve ondokuzuncu yüzyıllar arasında ortaya çıkan Broadside geleneğine benzer, anlık müzikli öykücülük örnekleriydiler. Aynı zamanda (Lancashire'da güçlü bir odak olmadıkları "Tüm kuzeybatıda otuzüç üye" diye bağırmalarından anlaşılan) komünistlere katıldı ve düşüncelerini sokak tiyatrolarıyla eyleme döktü. Fabrika kapıları önündeki işçiler ya da gelip geçen ev kadınları, polis **MacColl** ve **Red Megafon** grubundaki arkadaşlarını oradan uzaklaştırmadan önce, çoktan İngiltere'nin sömürgelerinde olup bitenler hakkında birkaç şey öğrenmiş oluyorlardı.

MacColl'un ilk önemli öfkeli protesto şarkısı, otuzların en büyük kitle eylemlerinden birisi için yazılan bir kampanya şarkısı olan 'The Manchester Rambler'dı. Yürüyüş o dönem popüler bir spordu ve her hafta sonu onbinlerce kişi Manchester, Sheffield ya da Derby çevresindeki kasvetli sanayi bölgelerinden kaçarak soluğu açık havada alıyordu. Tek sorun, en güzel gezinti alanlarının sahiplerinin işçi sınıfı işgalcilerine karşı hoş davranmadığı özel mülkiyete ait otlaklar olmasıydı. Yürüyüşçülerin saldırıya uğradığı birçok olay yaşanmıştı.

Sorun, Kinder Scout çevresindeki alanın kitlesel biçimde işgal edilmesiyle çözümlendi. **MacColl** sadece birkaç yüz kişinin işgal eylemine katılacağını sandıklarını ama "sekiz, dokuz bin kişinin" eyleme katıldığını söylüyor. Polis ve mülk sahipleri de onları bekliyordu, kanlı çatışmalar oldu ve birçok yürüyüşçü tutuklandı.

MacColl'un bu olay için yazdığı şarkı, bu çoktan unutulmuş işgal eyleminden çok daha fazlasını anlattığı için uzun süre anımsanabildi:

He said, "all this land is my master's"
At that I stood shaking my head.
No man has the right to own mountains
Any more than the deep ocean bed.

"Tüm bu topraklar efendime ait" dedi
Ben durdum başımı sallayıp iki yana
Kimsenin hakkı yoktur sahip olmaya dağlara
derin okyanus yataklarından fazla.

'Manchester Rambler'dan sonra **MacColl** yaşanan olayları yansıtan politik şarkılar yazmayı sürdürdü ve **Woody Guthrie**'nin tarihin bu şarkıları silip süpüren dalgalanmaları konusundaki endişelerini hiç paylaşmadı. "Geleceğe kalmak konusuyla hiç ilgilenmedim ve bu konu beni dehşete düşürmüyor" diyor, "ama bir şarkı yaşarsa bu artı bir puandır. **Jakobitlerin*** şarkılarını -yazılma amaçları o kadar saygıdeğer olmasa da, şimdiye dek yazılmış en usta politik şarkıları-bir düşünün. Bugün kim onları söylüyor? Ya da kim bugüne dek gelen 'Barbara Allen' şarkısının başlangıçta politik bir taşlama olduğunu biliyor?"

Bir süre sonra **MacColl**'un, tüm ömrünü Salford civarında iş arayarak harcamayacağı belli olmuştu. Gelecekteki kayınbiraderi gibi, o da, yollara düştü ve Glasgow-Londra arasında gezerek sokak şarkıcılığına başladı. Aynı zamanda politik eylemlerini sürdürdü ve Amerikan radikal müzik dünyasıyla ilk temaslarını kurdu. **Paul Robeson** İngiltere turnesine geldiğinde, İspanyol İç Savaşı'ndaki cumhuriyetçilere para toplamak amacıyla yapılan gösteriler sırasında sürekli olarak MacColl'la satranç oynuyor (ve kaybediyordu).

Kırklarda, **MacColl**'un popüler politik şarkı yazma isteği, popüler tiyatroyu yeniden kurma isteği yanında ikinci plana düştü. Geleneksel tiyatroya sırt çevirmiş parlak ve genç bir aktrist olan Joan Littlewood'la evlenmişti ve ikisi, **MacColl**'un dramatist olarak çalışmaya başladığı Tiyatro Atelyesi (Theatre Workshop) isimli gruplarıyla "yeni bir tiyatro tarzı yaratmayı" amaçlıyorlardı.

Brecht ABD'ye kaçmadan önce Alman tiyatrosunu sarsmış ve **MacColl** onun, özellikle müziğin kullanımı konusundaki deneysel düşüncelerini benimsemişti. O ve Littlewood tiyatroyu Shakespeare döneminde olduğu kadar popüler ve sınırsız bir sanat haline getirmeyi istiyorlardı. Kampanyalarını, Muhafazakarların Lake District Kendal'da bulunan bürolarının üstündeki prova odalarında başlatmış olmaları ise oldukça ironikti. Sonra, **MacColl**'un Romeo-Juliet öyküsüne dayana-

* Jakobitler: 1688'de tahttan indirilen II. James'in yandaşları (ç.n.)

rak dans ve şarkının kullanımıyla otuzlarda Hull'da yaşanan kitlesel işsizliği anlattığı **Johnny Noble** piyesi gibi deneysel oyunlar ürettiler. Bu oyun Theatre Workshop repertuarında altı yıl boyunca kaldı ve tüm İngiltere'de oynandı.

MacColl'un bir başka oyunu, Salford'daki hayatın anlatıldığı Landscape With Chimneys'di. Açılış gecesinde Joan Littlewood bir sorun olduğunu saptadı. Beceriksizce bir sahne değişimi yapılmıştı ve **MacColl**'un bunu kapatmak için iki dakikalık bir şarkı yazması gerekliydi. Oturdu ve 'Dirty Old Town'u ('Eski Kirli Kent') yazdı, iki saat sonra da (elindeki bir kağıt parçasından okuyarak) şarkıyı söyledi. Oyun unutulalı çok zaman oldu, **MacColl** ise, parçanın ABD ve Çekoslovakya'da söylendiğini keşfedene dek şarkıyı unuttu. Şarkı Broadway-dışında oynanan bir müzikalde, bir **Rod Steward** uzunçalarında ve (daha da iyisi) **Pogues** tarafından yapılan bir 45'likte yeniden ortaya çıktı.

Yeni Theatre Workshop grubu prova odalarını Glasgow ve Manchester'ın bombalanmış evlerine kaydırarak ve kendi izleyicisini yeniden yaratarak tüm ülkeyi dolaştı. Klasik oyunlar, güncelleştirilmiş Yunan trajedileri ve atom enerjisi konusundaki "bir parça naif" bir oyun olan *Uranium 235* gibi **MacColl**'un eserlerini sahnelediler. İskoçya'nın sanayi bölgelerinde, Galler'in kömür yataklarında ve hatta "oyun sahasını boşaltıp, izleyicileri çılgına çevirdiğimiz" Butlin tatil kamplarında izleyiciler edindiler.

Ancak ellilerin başında, krizle karşılaştılar. Grup hiçbir dış yardıma sahip değildi, Sanat Konseyi'nden bağış almıyordu ve ağır çalışma, yolculuk ve fonsuzluk grubu yiyip bitiriyordu. Bir karar verilmeliydi-grup ülkenin sanayi bölgelerinden birinde üslenerek turnelere devam mı edecek yoksa Londra'da yeni ve sürekli bir yere mi yerleşecekti? **MacColl** bir değişiklikten yana değildi, "çünkü Londra'nın bizi yutacağını düşünüyordum-bence olan da bu". Joan Littlewood aynı fikirde değildi. Theatre Workshop'ı Doğu Londra Stratford East'deki Theatre Royal'a taşıdı. Tiyatro burada, özellikle zekice ve maceracı müzikalleriyle Londra tiyatro dünyasının önemli parçalarından birisi haline geldi.

MacColl devam etti. Joan Littelwood'dan ayrıldı ve tiyatroyla daha az ilgilenerek popüler şarkılar konusundaki ilgisini yeniden keşfet-

ti. Otuzların canlı politik şarkılarını ve Bunalım döneminin muhteşem pop şarkılarını duymuş, yeni yeni doğan caz dünyasını izlemişti. (Ellilerin başında, çok sayıda solcu ve komünistin İngiliz caz müzisyenlerini desteklediğini de ekliyor). Şimdi tüm bunların en iyilerini biraraya getirecek gibi görünen bir müzik ona ilham ediliyordu.

Bu yeni müzikal boyut, **Pete Seeger**'ın yaşamını değiştiren adam, Alan Lomax tarafından ilham edilmişti. Lomax Amerikan Kongre kütüphanesi için folk şarkıları topluyordu ve **MacColl**'un babasının şarkıları da derlenenler arasındaydı. Lomax İngiltere'deyken, o ve **MacColl** folkun gücü üzerine uzun tartışmalara giriştiler ve Lomax ona beyaz Amerikan şarkıcıları ve siyah blues sanatçılarının bantlarını dinletmeye başladı. Bir klasik müzik bestecisi olarak folk müzik yaratıcılığının tekniklerinden yararlanılması gerektiğini ileri süren Bartok'un fikirlerini tartıştılar. **MacColl** içinse,bu müzik ve teoriler, popüler politik şarkı bestelemenin bir yolu olarak önemliydiler.

MacColl hâlâ bu ilk heyecanı anımsıyor. "Alan Lomax, kuşaklar boyunca popülerliğini kanıtlamış bir müzikle çıkageldiğinde 'işte keşfetmemiz gereken şey bu!' diye düşündüm.Folkun yeniden çıkışında birçok kabul noktası vardı; bunlardan en önemlisi ise genç insanlar açısından hemen kabul edilebilir mücadele şarkıları yaratmaktı. "

Lomax ve **MacColl**'un bir ortak tarafları daha vardı- müziği deneysel drama ile birleştirme merakı. Lomax, Kentucky ve Batı Virginia'daki kan davalarını anlatan ve diğer bölge şarkılarının olduğu kadar **Woody Guthrie, Leadbelly** ve **Sonny Boy Williamson** gibi önemli şarkıcıların yeni şarkılarının da kullanıldığı *The Martins and the Coys* adlı balat operasıyla **MacColl'u** etkilemişti. Lomax İngiltere'ye gelip Theatre Workshop'ın Johnny Noble'ını gördüğü zaman aynı şekilde etkilendi-"**Woody Guthrie**'yle birlikte böyle birşey yapmak istediğini" söyledi.

Lomax'dan ilham alan **MacColl** İngiltere'de folkun yeniden doğuşunu başlatmaya ve "folk müzik" imgesini tamamen değiştirmeye karar verdi. Folkun yüzyılın başındaki ilk yeniden doğuşu, ilhamını **Cecil Sharp, Ralph Vaugan Williams** ve **Percy Grainger** gibi, Britanya kırlarında hâlâ varlığını sürdüren şarkı ve geleneklerle büyülenmiş eğitimli orta sınıf liberallerinden oluşan ilk kuşak şarkı derleyicilerinden almıştı. Bunların çabası önemli olmakla birlikte folk müziği asla

kitlesel bir olgu haline getiremediler. Özellikle kentlerdeki insanlar için bu bir çeşit kaba ve antika meraktı.

MacColl çok farklı, politik bir yeniden doğuş istiyordu. O antika geleneklerle ilgili bir akademisyen değil, şimdi bir Soğuk Savaş şoku içinde bulunan solcu Amerikan folk dünyası tarafından etkilenmiş bir radikaldi. Lomax onu, İngiltere'de böyle bir olay yaratma doğrultusunda çoktan bir başlangıç yapmış olan A.L. "Bert" **Llyod**'la tanışurdı.

Lloyd folk şarkılarıyla ilgilenmeye, ilk gençliğinde Avustralya'da çalıştığı koyun yetiştirme istasyonları ve Kutup'lardaki balina avlarında başlamıştı. Savaş sırasında İngiltere'ye döndüğünde "kışla odalarında, tankla atış yapma dersleri arasında" yazarak folk şarkılarına sosyo-tarihsel bir giriş ortaya koymuştu: *The Singing Englishman.* Bu **Cecil Sharp**'ın eserinden oldukça farklıydı çünkü, "yeni keşfedilmiş ve yeni oluşan halkların Atlantik ötesinden bize ulaşan şarkılarının gümbürtüsünden" haberdar olan ve aynı şeyin İngiltere'de de olmasını umut eden Workers' Music Association (İşçi Müzikleri Birliği) adlı bir kuruluşla ortak bir çalışmanın ürünüydü.

Llyod'un kitabı bir müzik devrimi yaratmadı ama en azından yeni harekete bir başlangıç noktası sundu. 1951'de **Lloyd MacColl** ve Lomax'la, **MacColl**'un deyimiyle, "teorilerin pratikte işe yarayıp yaramadığını" anlamak için işbirliğine girdi.

Başlangıçtan itibaren, İngiliz ve Amerikan folk şarkıları ile Amerikan folk şarkıları ve cazı arasında devrimci bir bağlantı oluşturan Ballads and Blues isimli bir radyo dizisiyle birlikte kitle iletişiminden yararlandılar. Bu dizi **Humphrey Lyttelton**'un caz grubunu ve aralarında **Big Bill Broonzy**'nin de bulunduğu Amerikan ve İngiliz şarkıcılarını ortaya çıkardı. Bu müthiş bir başarıydı, önce pazar geceleri ("kalabalıktan yanına bile yaklaşılmayan") Stratford East'deki Theatre Workshop'da, daha sonra Londra High Holborn'daki Princess Louise pubında konserler vermeye başladılar. Buradaki müziksel bileşim, izleyicileri kendi müzik aletlerini getirmeye davet eden ve bastığı akordları söyleyerek izleyicilerin "genellikle mırıldanarak" şarkıya katılmalarını sağlayan Batı Antilli kalipso şarkıcısı **Fitzroy Coleman**'a kadar uzandı.

ABD'deki solcu popüler müzik dünyası McCarthy çağının umutsuzluğu içindeyken, İngiltere'de işler iyi gidiyor gibiydi; **MacColl** ve

arkadaşları popüler, deneysel, herkesin (türlü biçimlerde) müzisyen olabileceğini kanıtlayan ve esas olarak solcu müzisyenlere dayanan bir tarzın öncülüğünü yapıyorlardı. Yeni folk yeniden doğuşçuları **Ken Colyer, Sandy Brown** ya da **Bruce Turner** gibi cazcılar solcu şarkıcılardı. Dönemin müzikal-politik çizgisi (ellilerin ortalarında) komünist günlük yayın organı *Daily Worker* yararına yapılan bir geceyle örneklenebilir. Gecede **MacColl, Ken Colyer**'ın **Jazzmen**'i ve İskoçyalı geleneksel şarkıcı **Jeannie Robertson** biraraya geldiler ve **MacColl**'un siyah Amerikalı çetelerin hasiphane şarkılarını söyleyen cazcılara katılması kimseyi şaşırtmadı.

Skiffle (en azından ilk günlerinde) güçlü sol kökenlere sahip kitlesel popüler bir tarz olarak işte böyle bir dünyada doğdu, ticari pop müzik dünyasında değil. Bu aşamada, en azından, **Evan MacColl** bu yeni müziği, Alan Lomax'ın yanısıra kendisi de bir skiffle grubu kuracak denli destekledi; grubun üyeleri arasında Moskova Gençlik Festivali'den dönerken İngiltere'yi ziyaret eden bir hanım da vardı. **Peggy Seeger MacColl**'la evlenerek İngiltere'de kaldı ve otuz yıl boyunca onunla birlikte şarkı söylemeyi (ve kendisi de mükemmel şarkılar yazmayı) sürdürdü.

Yeni, solcu skiffle dünyası geniş bir destek buldu. MacColl - "favorisi ilerici" metinler olan, İşçi Müzikleri Birliği benzeri bir kuruluşun- Londra Gençlik Korosu tarafından işletilen skiffle klubüne yaptığı ziyareti; ve orada, banjocu da dahil herkesin **Chris Barber**'ın Jazz Band'ı ile birlikte **Lonnie Donegan** şarkılarını söylediğini anımsıyor.Tüm bunların en komik yanı ise, tüm zamanların en büyük skiffle yıldızı haline gelen **Donegan**'ın müziği, içinde doğduğu solcu çevrelerden politikayı hiçe takmayan yeni ticari pop dünyasına taşıması oldu. Daha çok ucuz bir kabare şarkıcısı olan apolitik **Donegan**'ın İngiliz pop müziğini süreç içinde istemeksizin devrimcileştirmesi ise çok daha komikti. **MacColl** ondan nefret etse de, müthiş bir etkisi vardı.

Donegan, New Orleans klasikleri çalan sıradan cazcılardan biri olarak işe başladı ama aralarda, o ve **Barber** grubundakiler Amerikan folk şarkıları ve blueslarının "skiffle" versiyonlarını çalmaya koyuluyorlardı. 'Rock Island Line' ve 'Johny Henry', hit bir 45'lik olarak ortaya çıkmadan onsekiz ay önce ilk kez bir Barber uzunçalarında görüldü.O ve **Barber** daha önce 1954'de **Ken Colyer**'in orkestrasının üye-

leri oldukları ve onunla birlikte çaldıkları için, **Donegan** bu şarkıyı söylerken hiçbir yenilik yapmıyordu. **Colyer'in** orijinal skiffle orkestrasının dördüncü üyesi, İngiliz R&B dünyasının babası olan ve **Rolling Stone**'u ilk günlerinde destekleyen **Alexis Korner**'dı.

Ancak yıldız, siyah Amerikan tarzını "ödünç alıp", ona bir İngiliz tarzı kazandırarak yeniden ABD'ye ihraç edilebilecek denli farklı bir ses elde etme biçimindeki (**Eric Clapton**'dan **Wham!**'e kadar herkesçe sürdürülen) büyük İngiliz pop geleneğini başlatan **Donegan**'dı. **Donegan**'ın yaptığı, İngiliz müzisyenlerinin psikolojisi açısından yaşamsaldı-o ABD pop piyasasıyla rekabet edebileceklerini kanıtlamıştı.

Donegan New Orleans'a kadar uzanan Rock Island Line adlı uzak demiryolu hattı hakkında şarkılar söylüyor olsa da, akustik gitarının perdeleri üzerinde İngiliz yapımı bir canlılıkla bağırıp çağırıyordu ve böylelikle de onu gelecek altı yıl boyunca en çok satan isimlerden biri haline getirecek hitlerinden ilkini yapıyordu. Solcu skiffle'cılar yarattıkları bu apolitik, ticari canavar karşısında dehşete düşmüş ve hayal kırıklığına uğramış olsalar da, **Donegan** olmaksızın kitlesel bir İngiliz rocku (ya da politik popu) da mümkün olmayacaktı. Herşeyin ötesinde, **Donegan** olmasaydı Liverpool'da **Quarrymen** isimli bir skiffle grubu da kurulmayacaktı. Grubun üyelerinden birisi, sonraki yılların (biraz karışık kafalı da olsa) en politik rock müzisyenlerinden birisi olacak olan **John Lennon**'dı.

Skiffle olağanüstü bir fenomen haline geldi. Tüm Britanya'da klüpler yaygınlaştı, gitar satışları patladı ve **Leadbelly** ve **Guthrie** gibi otuzlar ve kırkların Amerikan kahramanları tüm hayatları boyunca görmedikleri bir saygıyla karşıkarşıya kaldılar; yaşadıkları dönem, dönemin politika ve baskıları unutularak romantikleştirildi. Burası, savaş sonrası İngiltere'ydi ve folk klüplerini dolduran Croydon kovboyları ve Huddersfield aylakları Joe McCarthy üzerine düşünmek bile istemiyorlardı.McCarthy onların hayal alemlerinin bir parçası değildi.

Yerli ve Amerikalı rock'n'roll her yeri sardıkça skiffle çılgınlığı yavaş yavaş sona erdi ama bu dönemin önemi azımsanmamalıdır. **Alexis Korner** gibi birçok müzisyeni blues'la ve sonra R&B'yle ilgilenmeye yönelmiş ve diğerlerini de Amerikan folk dünyasına, sonra folk rock'a ya da tekrar İngiliz folk müziğine yakınlaştırmıştır. Skiffle olmasaydı, elliler çok daha kasvetli olacaktı.

Ayazda kalan tek kişi **Lonnie Donegan** oldu. Otuzu aşkın hit parçaya sahip olmasına karşın, ticarileştikçe, bir zamanların bu ciddi tarzını basit bir yenilik türü gibi kullanmaya başladı. Skiffle'ı folk ya da rock'u ve onların kökenlerini daha derin biçimde tanımaya yönelik bir atlama taşı olarak kullanmakla değil, sadece kabare dünyasına bir giriş yolu olarak kullanmakla ilgileniyordu ve 'Does Your Chewing Gum Lose Its Flavour On The Bedpost Overnight' ve 'My Old Man's A Dustman' gibi hit parçalarının bedelini ödeyecekti.

1966'da yapılan bir ulaşım grevinden ümitliydi- politik nedenler yüzünden değil, otobüs kondüktörleri hakkında bir süre önce yaptığı 'Ding, Ding, Full Up' isimli bir plak yüzünden. Ona 1974'de, birkaç eski hit parça, birkaç müstehcen konuşma ve bir şarkı bir dans rutininden oluşan bir sahne sıralamasının olduğu Londra Penthouse Klübünün sahne arkasında, Penthouse kızlarının ardından sahne almayı beklerken rastladım. Hayatından hoşnut olmadığı belliydi. "Skiffle benim tabanımdı, ama tavanım da oldu" diye yakınıyordu.

Rock izleyicilerini sevmediğini ve bu müziğe genellikle eşlik eden radikal politikayı onaylamadığını belirttiği için, kendisinin yirmi yıl önce İngiltere'de yaşanan müziksel devrimin sorumlularından olduğu anımsatıldığında daha da mutsuz görünüyordu. **Leadbelly** ve **Pete Seeger** böyle bir adamın 'Rock Island Line'ı tüm dünyada popülerleştirmiş olmasından asla etkilenmezlerdi.

Evan MacColl da etkilenmemişti. Ellilerin sonunda tüm İngiltere skiffle delisi haline geldikçe ve **MacColl**, kendisinin ve Lomax'ın oluşumuna bu denli katkıda bulundukları yeni, politik popüler müziğin apolitik ticari sektöre kaydığını gördükçe, hızla müzikal yönelimini değiştirerek bu duruma tepki gösterdi. "Tüm bir kuşağın yarı-Amerikalılar haline geldiğini gördüm ve bunun canavarca birşey olduğunu hissettim!" diyor. "Amerika'nın ürettiği herşey kadar güçlü bir müzikle karşı karşıya olduğumuza ve Amerikan kültürel emperyalizminin basit bir kolu haline gelmemek için bir çeşit ulusal kimlik oluşturmamız gerektiğine inanmıştım. İşte, o zamanın politik bir düşünürü olarak böyle görüyordum, hâlâ da böyle görüyorum."

Böylece, **MacColl** politik olduğu kadar artistik bir davranışla, son derece katı "politika kuralı"nı önce Ballads ve Blues Klübüne, sonra da, izleyicilerin tek tek şarkı söylemeye davet edildikleri Singers Klü-

be soktu. Eğer şarkıcı İngilizse, şarkı da İngiliz geleneğinden, Amerikalıysa Amerikan geleneğinden olmalıydı... "Böylece Walthamstow'dan gelip de Çin'den ya da Mississippi'den geliyormuş gibi yapan heriflerle karşılaşmıyordunuz".

MacColl ve arkadaşları daha da ileri gittiler. Tarz üzerine, bir folk şarkısının nasıl söylenirse söylensin ve ona nasıl eşlik edilirse edilsin bir folk şarkısı olarak kalıp kalmayacağı sorunu üzerine tartışmaya başladılar. Bu işi yapmanın doğru biçimleri olması gerektiği sonucuna vardılar ve **Eleştiri** grubunda birbirlerinin şarkı söyleyiş biçimlerini tahlil edip, birbirlerini eleştirdiler, "gerçek İngiliz tarzı"nın nelerden oluştuğunu bulmaya çalıştılar. Şaşırtıcı olmayan biçimde **MacColl** katı, dogmatik ve sinir bozucu olmakla suçlandı, ama kendisi hakkındaki bu aşırı iddiaları reddediyor. "İngiliz oldukları halde Amerikan şarkıları söyleyen birilerinin yüzüne bardak atmakla suçlandım. Bu saçmalık. **Singers Klüpte** yaşadığımız tek kavga, biri diğerinin **Sir Patrick Spens**'i yanlış biçimde süslediğini düşünen iki gencin yumruk yumruğa gelmeleri oldu."

Söylemeye gerek yok ki, **Woody Guthrie**, skiffle, siyah Amerikan müziği ve blues hayranları yeni "safkan İngiliz" **MacColl**'den uzak duruyorlardı, ama **Singers Klüp**, "politika kuralı"nın başlatıldığı günlerde boşalmasına karşın yavaş yavaş İngiliz, İskoç ve Gal geleneklerini takip etmekten mennun olan İngiliz, İskoç ve Galli şarkıcılardan oluşan bir izleyici kitlesi de edindi.

Dışardakiler, Croydon'dan gelen bir şarkıcının neden bir Kentucky serserisini taklit etmesine izin verilmediğini ve uzun süre önce ölmüş bir Shropshire tarım işçisinin tarzını taklit etmeleri gerektiğini merak ediyorlardı. Klüplerde (kendileri de "Shropshire tarım işçilerini taklit eden") bir avuç Oxfordlu için bile böyle bir "politika kuralı" başlatıldığında, İngiliz folk müziği politik bir güçten çok bir komikliğe dönüşüyordu.

MacColl kampanyasının haklılığı konusunda hiç şüpheye düşmedi. Amerikan rock, folk ve blues-severler için bir sürü klüp olduğunu ve yaptığı işin "milliyetçi değil son derece politik" olduğunu iddia ediyordu. Yaptığı, Nazilerin yapmaya çalıştıklarının tam tersini hedeflediği için politikti. Hitler bölgesel dilleri yasaklamış ve halkları geleneklerini yokederek yoketmeye çalışmıştı. **MacColl**'a göre politik mü-

cadele sadece daha iyi konut ve yiyecek için değil, kültürel gelenekler için de verilmeliydi.Ellilerin insanlarının İngiliz folk müziğini ölü ya da yabancı bir tarz olarak görmelerini umursamıyordu. Folk müziğin hâlâ yaşadığını kanıtlamak istiyordu ve bu nedenle de, **Bert Llyod** ve artan sayıda izleyiciyle birlikte, İngiltere'de hangi geleneksel şarkıların -eğer varlarsa- varlıklarını sürdürdüklerini keşfetmeye çalıştı. Şarkı derleme işi geliştikçe, folk klüpleri de yaygınlaştı. 1957'de **Presley**, **Paul Anka** ve **Henry Belafonte Donegan**'la İngiliz pop dünyasının hiti olmak için mücadele ederlerken, **MacColl** tüm İngiltere'de 1500 klübün bulunduğunu ve **Singers Klubün**, "çoğunlukla genç kol işçilerinden oluşan" 11 bin üyesi olduğunu iddia edebiliyordu.

Folkun yaptığı çıkış (yeni pop modasıyla rekabet edebilecek kitlesel bir hareket olarak olmasa da) pekiştikçe, **MacColl**, BBC'nin en cesur orijinal dizilerinden birisi olan **The Radio Ballads**'da, yapımcı Charles Parker'la işbirliğine giderek tekrar deneysel radyo çalışmalarına ve besteciliğe döndü. Bu dizinin ilginçliği demiryolcular, balıkçılar, madenciler, boksörler ya da çingenelerin öykülerini daha önce denenmemiş özgür bir tarzda ele alarak sıradan İngiliz halkının gündelik hayatını, eğlencelerini ve trajedilerini konu etmesinden kaynaklanıyordu. Birincisi, **MacColl** ve Parker yerleşim birimlerine gidiyor ve motorlar ya da geniş balıkçı teknelerinde yapılan uzun söyleşileri kaydediyorlardı. Bu "kaba, diyalekt seslerinin" önce çözülüp sonra aktörlere okutulması o dönemin normal uygulama biçimiydi, ama **MacColl** ve Parker -elliler için duyulmamış bir teknikle- gerçek söyleşileri kullanıyor ve sonra bunlara **MacColl** tarafından yazılmış yeni şarkıları ekliyorlardı.

1957'de bir tren kazasında ölen bir demiryolcunun öyküsünü anlatan 'The Ballad of John Axom' ya da East Anglia limanları yakınındaki ringa balığı sanayinin yükseliş ve düşüşünün anlatıldığı 'Singing the Fishing' gibi radyo balatları **MacColl**'un şarkıları kadar Parker'ın radyoyu cesurca kullanım tarzı bakımından da önemliydi. **MacColl** tarafından bestelenmiş 'Shoals of Herring' ya da (çingeneler hakkındaki programda çalınan) 'Thirty-Foot Trailer' ve 'Free-born Man' gibi şarkıların daha sonra balıkçı ya da çingene topluluklarının "folk gelenekleri"nin bir parçası olarak "derlenmesi" ise **MacColl**'un başarısının tuhaf bir işareti oldu.

Bu, Rock'n'roll'a ve bana, altmışlardan beri bu denli çok zevk veren (ve İngiliz sanatçıların son derece akıllıca bir biçimde kendilerinin kıldıkları) ticari, Amerikan-esinli tarzlara karşı düşmanca tavırlarından dolayı kendisine tam anlamıyla asla katılmadığım önemli bir adamın önemli bir başarısıdır. **MacColl** İngiliz geleneksel müziğini desteklerken elbette haklıydı, ama bunu İngiliz "folk" ve "rock" severler arasında, giderilmesi onyıllar alan komik bir bölünme yaratan bir biçimde yaptı. Bu bölünme altmışlar, yetmişler ve tüm o "folk-rock" çağı argümanları boyunca devam etti ve seksenlerde, **Bill Bragg, The Pogues** ve (bir **Peggy Seeger** şarkısını seslendiren) **U2** gibi icracılar zaten açıkça belli olması gereken birşeyi -yani folkun ve rockun, ticari olmasından dolayı mutlaka aşağılanması gerekmeyen popüler müziğin iç bağlantıları giderek artan iki parçası olarak ayrı ayrı yerlere sahip olduklarını- kanıtladıklarında da ancak kısmen çözülebildi.

Katı **MacColl** ve onun folkçu destekçilerinin "politik"liği nedeniyle İngiliz popu için - en azından **John Lennon**'un çıkışına dek- hiç de politik olmama tehlikesi mevcuttu. Şimdi müzikal açıdan daha hoşgörülü olan bu çağda, rock dünyası, otuzlardan bu yana, (İngiltere'nin ilk apartheid karşıtı şarkıları da dahil) güzel politik pop şarkılar besteleyen bu dogmatik, yaratıcı, idealist kişinin kazanımlarını değerlendirecek duruma geldi.

MacColl ise rock müzik konusundaki düşüncelerini değiştirmiş değil. Rock'n'roll'a hâlâ "politik bakımdan kuşkulu" gözüyle baktığını söylüyor bana. "İçinde çalışılamayacak kadar çürümüş ve bozulmuş bir atmosfer gibi geliyor bana". Ama bazılarını seviyor **Temptations**'un 'Ball Of Confusion' parçasını "olağanüstü" buluyor.

MacColl'un öyküsü sözkonusu olduğunda, en tanınmış şarkısının hiç de politik bir şarkı olmayıp bir aşk şarkısı olması ve ne kendisi ne de **Peggy Seeger** tarafından değil, **Roberta Flack** tarafından bir hit haline getirilmesi ise ironik bir durum. 'The First Time Ever I Saw Your Face' 1956 yılında Londra'daki **MacColl** Los Angeles'daki **Peggy Seeger**'la telefonda konuşurken "sekiz-dokuz dakikada" bestelenmişti. **Peggy** onu ilk kez aynı akşam seyirci önünde söyledi.

Aynı şarkı 1972'de Flack'in versiyonu olarak, Clint Eastwood'un *Play Misty For Me* adlı filminin müziği olarak kullanıldığında olay yarattı. ABD'de milyona varan bir satışla bir numara oldu ve hem

MacColl hem de Flack'e *Grammy* ödülü kazandırdı. MacColl'a o güne kadarki tüm şarkılarından daha fazla şey sağladı. Onu güney Londra'nın Beckenham banliyösündeki sessiz, ağaçlı sokaktaki evinde gördüğümde, evin içinde dekorasyon yapan işçiler vardı.O zamanlar şarkı bestelemeyi ve grevci madenciler için destek geceleri düzenlemeyi henüz bitirmiş, daha çok apartheid karşıtı işlerle uğraşmaya hazırlanıyordu. Bunu yapmaya gücü vardı, çünkü bir şirket 'The First Time Ever'ın bir dizesini TV'deki bir kozmetik reklamında kullanmıştı.

Bu durum MacColl'un ABD'ye karşı tutumunu gözönüne aldığımda daha da tuhaftı. Ellilerde MacColl'un görüşleri iktidardaki Muhafazakar hükümetinkilerle taban tabana zıt olmasına karşın, bu onu çalışmaktan ve BBC'yi de onun radyo dizilerini kullanmaktan alıkoymuyordu (sadece daha sonraları, altmışlarda, bir plak şirketi politik şarkılarını sansür etti). MacColl esas sorunla 1960'da ABD'de şarkı söylemek istediği zaman karşılaştı. Londra'daki Amerikan elçiliği ona vize vermeyi reddetti ve sebep olarak da, bir dosya ile MacColl'un yirmiyedi yıl önce Manchester'daki Free Trade Hall'ün dışındaki anti-faşist bir gösteri sırasında çekilmiş bir fotoğrafını gösterdi. ABD'deki birçokları gibi ona da 'prematüre anti-faşistlik' gibi oldukça olağandışı bir günah işlediği söylendi. Komünist Partisi üyesi olduğu da doğruydu ama 1953'de istifa ettiğini söylüyor.

MacColl'un ABD'yi ziyaret etmesine daha sonra, vize verilmeden ama "haklarından imtina etmiş olarak" izin verildi. (Bu kural kendisine hâlâ uygulanıyor). Kuralın anlamı, nereye gideceğini tam olarak anlatacağı ayrıntılı bir form doldurarak hemen o yöne doğru harekete geçmek zorunluluğudur. Kayınbiraderi yargılandığında İngiliz Pete Seeger Komitesi Başkanı olan MacColl, ABD yetkililerinin düzen karşıtı müzisyenlerin hayatındaki önemini de böylece keşfetmiş oldu.

MacColl, altmışların başındaki ABD'de, kendi ülkesinde yaratılmasına katkıda bulunduğundan tamamen farklı bir folk dünyasıyla karşılaştı. Burada, insanlar zaten o şarkıları söylediklerinden onlara hangi şarkıyı söylemeleri gerektiğini anlatmak gereksizdi. Pete Seeger'ın kuşağı HUAC ve Soğuk Savaşın anti-komünizmi karşısında ürkmüş de olsalar ve rock'n'roll'u henüz keşfetmiş olan bu ülkenin yeni ilahları Kingston Üçlüsü kadar temiz ve apolitik de olsalar, folk şarkıları söyleyen yeni bir kuşak hâlâ mevcuttu. Altmışların Amerikan

folk dünyası tomurcuklanmak üzereydi ama hep eleştirel ruhlu olan **MacColl** bunu gerçekten onaylamadı. Minneapolis'deki bir festivalde "saldırgan olmayan küçük bir adam, herkeste çok saygılı bir hukuk öğrencisi izlenimi yaratan, çizgili pantolonlu ve siyah ceketli bir öğrenci yanıma yaklaştı- bana 'efendim' diye hitap etti." Bu genç folk müzik heveslisinin kendisine verdiği ad **Bob Dylan**'dı.

Pete Seeger bu yeni gence (en azından elektronik müziğe başlayana kadar) bir dahi gözüyle baktı, ama **MacColl Dylan**'ın politik şarkıları konusunda fazla düşünmemişti: "**Dylan** söylerken, insanların onu ciddi bir şair olarak gördüklerini farkettiğimde sarsıldım!" Ona göre, altmışların en ünlü protest şarkılarını besteleyenlerden biri olan bu adamın eserleri "çocukça- bir anlamı olamayacak kadar genel"diler ve **Dylan** Londra'daki **Singers Klup**'te son derece zor dakikalar geçirdi.

MacColl görüşünü hâlâ değiştirmiş değil. 1985'de kızı Kirsty Los Angeles'dan ona şöyle yazıyordu: "Geçen gece **Bob Dylan**'la bir partideydim. Senin onu fazla sevmemene karşın o hâlâ senin en büyük hayranlarından birisi." **Dylan, MacColl**'un **John Lennon** ya da **Phil Ochs**'un politik şarkılarını da fazla önemsemediğini bilse belki sevinirdi.

Altmışların, o heyecanlı, renkli, coşkulu ama asla donuk olmayan bu onyılın başında, İngiltere ve ABD müzik ve politika dünyaları tam bir zıtlık içindeydiler. Her ikisinde de doğmakta olan rock'n'roll dünyası ve giderek ticarileşen yeni bir gençlik kültürü mevcuttu; her ikisinde de bir folk dünyası ve **Seeger** ile **MacColl** sayesinde bu folk dünyası içinde bir politik gelenek mevcuttu. Ama tek bir temel ve yaşamsal farklılık sözkonusuydu.

İngiltere'de, Aldermaston yürüyüşlerine katılan ve ülkenin hızlanan nükleer silah yarışına katılmasını protesto eden **MacColl**-sonrası folkçu ve cazcılar, dünyayı tehdit etmeyi sürdüren hayalet hakkında duydukları korkuyu ifade ediyorlardı. Ancak Berkshire kırlarının o arkadaşça ve sürükleyici havasında, sloganların ve pankartların işaret ettiği tehlikeyi hissedebilmek için müthiş bir hayalgücü gerekliydi. Militan 100'ler Komitesi'nden kopan bir grup, yürüyüşçüleri Yerel Hükümet Konutunun korulukta saklı beton sığınaklarını incelemek üzere

ana güzergahtan ayırdığında bile korku duygusu uzaklardaydı. Grosvenor Alanı'ndaki Vietnam çatışmaları ve Red Lion Meydanı'ndaki ya da Brixton'daki faşist ya da ırkçı çatışmalara ise yıllar vardı. Potansiyel olarak hissedilen dehşete karşın İngiltere kendisini hâlâ güvenlikte görüyordu.

ABD'de ise durum farklıydı. McCarthy gözden düşmüş olmasına karşın, fikirleri yıllarca yaşamayı sürdürdü. Müzisyenler bir tehdit olarak algılandıkları için yargılandılar- bu en azından politik anlamda önemli bir güç olarak algılandıkları anlamına geliyordu. (Bu ise İngiltere'de sözkonusu bile değildi.) Ellilerin sonu ve altmışların başlarında, ABD, sonraki yıllarda kendisini İngiltere ve Afrika'yı tehdit edecek yeni bir sarsıntının eşiğinde hissediyordu.

Bu sarsıntı, artık daha fazla itilip kakılmak istemeyen Güney'in siyah Amerikalılarının tehditiydi. Müzisyenler, rock'n'roll çağının başladığı bu dönemde hâlâ politikayla uğraşacaklarsa, bunu müziklerini ödünç alıp, ticari müzik haline getirdikleri kitlelerin mücadelesine katılarak yapmak zorundaydılar. Sivil haklar dönemi yüzyılın en güzel politik müziklerinin yaratılmasına neden oldu, ancak bu yıllar politik rock'n'roll için tam bir zafer sağlamadı.

İKİ
Sivil Haklar- Amerika'dan Afrika'ya

"Sivil haklar döneminde müzisyenlerin önemi neydi?" **Bernice Johnson Reagon**, Washington DC'nin banliyösündeki on odalı evinde etrafına bakınıp omuzlarını sallıyor. "Yaşamsaldılar. Siyah insanları, içinde müziğin de bulunduğu ritüeller olmaksızın, belirli bir amaç için biraraya toplamak mümkün değildi. Şarkılar iklimi oluşturabilmek, insanları belirli hedeflere hazırlayabilmek için kullanılıyordu. Böylelikle, hukukçuların açıklamaları ya da tutuklanan birisinin ifadesi, her zaman bir şarkı içinde dile getirilebiliyordu. Ve müzik dünyası önderleri çok önemliydiler."

Altmışların başında, rock'n'roll'un başlangıçtaki saldırganlığı yerini, Beatles ABD'deki İngiliz işgalini başlatana dek pop piyasasına egemen olan, yumuşak rock ve folk tarzlarına bırakırken, rock ilk politik sarsıntıyla ülke içinde karşılaştı. Bu, bir önceki onyılda yavaş yavaş gelişmekte olan bir sarsıntıydı. 1955-56 yıllarında, Alabama Montgomery Country'de, otobüslerde ırk ayrımcılığını sona erdirmek için başlatılan bir boykot kampanyasında Gandi'nin barışçıl taktiklerini kullanan yeni bir siyah önder ortaya çıkmıştı. Dr. Martin Luther King, güneyin ırkçılığa karşı yükselen öfkesini, Washington'un da farkında olduğu bu öfkeyi, kendisinde simgeleştiren güçlü ve karizmatik bir vaizdi.

1957'de Kongre seksen yıl süreli ilk Sivil Haklar Bildirgesi'ni ve sonraki sekiz ay içinde de, oteller, tiyatro ya da otobüslerde yapılan ırk ayrımcılığını, oy verme hakkına yönelik müdahaleleri yasaklayan ve hâlâ ırk ayrımı uygulayan kurumlara yapılan federal yardımların geri çekilmesini öngören üç ayrı bildirge daha yayınladı. Bu gelişmeler, siyah Amerikalıların hak talepleri ve -genellikle Klu Klux Klan'ın beyaz ırkçılarının saldırısına uğrayan- yürüyüş ve oturma eylemleriyle paralel yaşandı. Gösterilerde en az elli kişi öldü ve onbinlerce kişi tu-

tuklandı, "özgürlük yürüyüşleri" ve karşı saldırılar tüm Güney Amerika'yı altüst etti.

Bugün, **Bernice Johnson Reagon**, yalnızca ABD'deki en iyi siyah kadın armoni grubu olarak değil, ilahilerden **Woody Guthrie**'nin folk şarkılarına, blues, modern protest ve caza kadar uzanan çarpıcı bir yelpazeye sahip duygusal bir güç simgesi olarak da görülen **Sweet Honey In The Rock** topluluğunun önderi. Altmışlarda, Georgia Albany'deki ilk sivil haklar yürüyüşlerinden birinde tutuklandığı için okuldan atıldığı yıllarda, Amerikan müzik tarihinin en etkili ve güzel politik şarkılarının yaratılmasına zemin hazırlayan sivil haklar hareketinin en ünlü seslerinden birisiydi.

Başlangıçta, siyah ya da beyaz olsun, sivil haklar hareketinin müziği, örgütlü ticari pop dünyasıyla hiçbir bağlantı içinde değildi. Gerçek folk müziği gibi o da, kilise ilahileri söyleme gelenekleriyle, güneyin toplulukları içinde doğdu. "Albany'de" diyor **Bernice**, kilisede şarkı söylemek "tehditkar bir güce sahipti. Bugün bile, sahnede şarkı söylerken, Georgia Albany'deki kiliselerin yakınlarındaki çitlerin altında şarkı söyleyebileceğimi hissediyorum."

Bernice hem ilahi geleneğinin hem de öfke dolu kampanyaların ürünüydü. 1961 Ağustos'unda ilk kez tutuklandığında, yerel Trailway otobüs istasyonunda bilet almaya çalıştıktan sonra dışarı atılan iki siyah öğrenciyi desteklemek üzere yapılan bir yürüyüşteydi. (Eyaletlerarası seyehatlerde ırk ayrımcılığı uzun süre önce yasaklanmış olmasına karşın, Albany'deki yetkililer bu kuralı görmezlikten gelmeyi yeğliyorlardı.) İki hafta süreyle gözaltında kalmış, sonra da okuldan atılmıştı.

Atlanta'daki bir koleje gitti ama, bir yandan daha da ünlü bir şarkıcı olmaya başladığından, Albany'deki gösterilere dönmeyi sürdürdü. 1962 yazında, hâlâ bir öğrenciyken, **Pete Seeger** ve o zamanlar politik kimliğe sahip olan (ve o geceki programına 'Talking John Birch Paranoia Blues' şarkısını da dahil eden) **Bob Dylan**'ın, hem eski hem de yeni beyaz folk dünyasıyla tanışacağı New York Carnegie Hall'de şarkı söylemeye davet edildi.

Bernice Albany'de, müziğin sivil haklar hareketinin tüm avantajlarından yararlanması amacıyla kurulmakta olan yeni bir gruba katılmaya çağrıldı. Daha sonra evleneceği **Cordell Reagon** önderliğindeki

Freedom Singers (Özgürlük Şarkıcıları) Güneyde olup bitenleri halka açıklamayı ve acil ve yoğun bir hale gelen kampanya için para toplamayı amaçlıyordu. Tüm kentte yıl boyunca tutuklananların sayısı 1100'ü bulmuş ve sivil haklar gruplarının oluşturduğu bir ittifak olan **Albany** Haraketi kurulmuştu.

11 Kasım 1962'de **Pete Seeger, Freedom Singers**'ın da bağlantılı olduğu ve altmışların en radikal sivil haklar örgütlenmesi olan Student Non-violent Co-ordinating Committee (SNCC-Barışçı Öğrenci Koordinasyon Komitesi) yararına Atlanta'da bir konser verdi. **Bernice** de programa dahildi ve bu gösteriden sonra koleje dönemeyeceğine karar verdi. Ertesi gün okuldan çıktı ve kızgın anne-babasının hışmından kurtulmak için kaçtığı New York'da **Pete Seeger**'ın karısı, Toshi ile buluştu. **Bernice**, evinden uzaktaki ilk noelini **Seeger**'ların Hudson'a yukarıdan bakan tepelerdeki kulübesinde geçirdi.

Toshi Seeger (HUAC önünde ifade vermeyi reddettikten sonra yargılanmaktan kurtulduğunu henüz öğrenen) **Pete**'in hesaplarına bakıyordu ve **Bernice** ondan politik siyah eylemcilerin yeni grubu **Freedom Singers**'ın işlerini de takip etmesini istedi. 1963'ün ilk dakikalarında, **Freedom Singers** ilk turnesini Illinois'de başlatmıştı. Daha sonra, bir pop grubu tarafından başlatılan en başarılı politik kampanyalardan birisini yürüterek tüm Amerika'yı dolaştılar.

SNCC'nin **Özgürlük Şarkıcıları** gösterilerini genellikle 'We Shall Not Be Moved'la başlatıyorlardı, daha sonra "yüzyıllardır söylenen eski şarkılar yeni sözler eşliğinde söyleniyor ve onlardan cezaevleri ve sokaklarda yazılan R&B şarkılarına geçiliyordu." **Cordell** şarkıların arasında sivil haklar kampanyasının gidişatı hakkında açıklamalar yapıyor ve şarkıların arkaplanını oluşturan öyküleri anlatıyordu. 'Ain't Nobody Going To Turn Me Round'un ilham kaynağının, gösterilerin sona erdirilmesini isteyen bir emir yayınlayan federal bir yargıç olduğunu anlatıyordu."

Freedom Singers SNCC'ye para toplayarak, yerel dayanışma komiteleri örgütleyerek, devam etmekte olan seçmen kayıt işlerine destek sağlayarak ve izleyicilere Güneyde olup bitenleri anlatarak tüm ülkeyi dolaştılar. Şarkı söylemenin yanısıra, geleneksel kitle iletişim araçlarının gizemli bir şekilde olup bitene ilgisiz kaldığı bir dönemde, kampanyanın gelişimi hakkındaki haberleri toplayarak bir çeşit ulak

gibi de davranıyorlardı. "Seçmen kayıtları haber değildi" diyor **Bernice** "ve uzun bir süre SNCC, haberleri yayınlatmakta zorluk çekti. İnsanların öldürüldüğü ama gazetelerin bunu yazmadığı olaylar yaşandı." Konserler bu olayların duyurulmasında birer araçtılar.

Aynı zamanda ülkedeki bütün izleyicilere daha önce hiç duymadıkları bir müzik olan siyah ilahilerin güçlü sesini sunuyorlardı. "Büyük hacimli seslerimiz vardı ve dört sesli şarkılar söylüyorduk. İzleyiciler önceden sadece **Weavers** ya da **Kingston Üçlüsü**'nü alışkınlarsa bu onların alışık olmadığı kadar güçlü bir sesti" diyor **Bernice. Freedom Singers**'ın turnesi tüm ülkedeki izleyiciler açısından yeni bir müzikal deneyim oluştururken, güneyli siyah şarkıcılar için de yeni gözlem olanakları demekti. İzleyicilerinin çoğunluğu dost liberallerden oluşmasına karşın, genç **Bernice** hayretle "ırkçılığın güney dışında da bu kadar yaygın olduğunu bilmiyordum" diyecekti.

Singers genellikle Güneyde yaşanan şiddetli ve kanlı çatışmaların uzağında çalışıyordu ama grup, SNCC kurmay toplantılarına katılabilmek için geri dönüyordu. Grup Mississippi Greenwood, Danville ya da Virginia festivalleri ya da 28 Ağustos 1963'de yapılan sivil haklar eylemlerinde de önemli bir rol oynadı. Yürüyüşte, yüzde yirmisini beyazların ve geri kalanını da çeşitli ırklardan gelen izleyicilerin oluşturduğu topluluk, Lincoln Anıtı önünde toplanarak Dr. Martin Luther King'in savaş sonrası Amerika'sının kuşkusuz en ünlü hitabet parçalarından birisi olan "Bir rüyam var" isimli konuşmasını dinledi:

"Ne zaman tatmin olacaksınız?' diye soranlar var. Zenciler, anlatılamaz bir zulmün dehşetine kurban oldukça asla tatmin olamayacağız. Yolculuktan yorgun düşmüş bedenlerimiz, otoyol kenarlarındaki motellerde ya da kentlerdeki otellerde rahata kavuşmadıkça asla tatmin olamayacağız... 'Sadece Beyazlara' tabelalarını okuyan çocuklarımızın kimlikleri ve huzurları kendilerinden çalınırken asla tatmin olamayacağız..."

Bu konuşma etkileyici bir müzik gösterisini de içeren önemli bir yürüyüşün en unutulmaz olayı oldu. Gösteriye katılanlar arasında blues şarkıcısı **Josh White** ve güçlü siyah folk sanatçısı **Odetta**'nın yanısıra' SNCC'nin, **Bernice** ve **Cordell Reagon**'lu **Freedom Singers**'ı da vardı. Beyaz şarkıcılar arasında **Bob Dylan, Joan Baez** ve **Peter, Paul and Mary** topluluğu vardı. Diğer ünlüler **Harry Belafonte**, Marlon

Brando, romancı James Baldwin, ilahi şarkıcısı **Mahalia Jackson**, komedyen Dick Gregory ve olağanüstü **Josephine Baker**'dı.

Böyle bir gösteride **Bernice** ve **Freedom Singers**'ın görevi anın duygularını ifade edip yoğunlaştıran şarkılar söyleyerek izleyicileri eğlendirmek ve birleşmelerine katkıda bulunmaktı. **Bernice** orada, bir yıldız ya da izleyicilerin onu dinlemek için geldikleri bir grubun üyesi olarak değil, izleyicilere şarkı söyletmek üzere bulunuyordu. "Bu şarkı söyleyerek yapılması gereken ve solo söyleyen biri tarafından yapılamayacak bir işti."

Bernice sadece mücadelenin müzik cephesine katılmıyor, aynı zamanda bu mücadeleye kaçınılmaz biçimde eşlik eden politikayla da ilgileniyordu. SNCC'den ilham alan bir grupta şarkı söylerken, aynı zamanda NAACP'nin yerel Gençlik Kolu Sekreterliğini yapıyordu. NAACP, tamamen yerel düzeyde, haraketin o denli belkemiği konumundaydı ki, örgüt Alabama'da yasaklanmış ve örgüte üye olan Güneyli öğretmenler iş bulamaz hale gelmişlerdi. "Güneyde tek yapmanız gereken" diyordu **Bernice** "bir NAACP kartı taşımaktır."

Daha ulusal düzeyde ise **Bernice**, üyelerinin tutuklanmasına yolaçan kendiliğinden gösterilere karşı çıkan NAACP'yi fazla beğenmiyordu. Örgüt bunun yerine daha çok, avukatlarının ırk ayrımcılığının kanıtlanabilir olduğu örneklerle özdeşleşmesini ve tutuklanmak üzere olan kişilerle önceden konuşmasını istiyordu.

Bernice SNCC üyelerini NAACP toplantılarına davet ederek Albany'deki çatışmaları önlemeye çalıştı, "çünkü hepimiz olup bitenler konusunda son derece heyecanlıydık." Yerel NAACP yetkilileri onlara sırtını dönüp, genç eylemcilere katılmak istedikleri grup için oy kullanmalarını öğütleyerek buna bir son verdiler; "bu saçmaydı-çünkü hepsinin aynı olduğunu düşünüyordum". **Bernice** oy kullanmadı, bir daha da asla NAACP toplantılarına katılmadı ve örgütü affetmedi.

Bunun yerine, "öncü olduklarından dolayı birçok kimseyi korkutan" bir grup olan SNCC'yi izledi. "Eğer NAACP, CORE (Irk Eşitliği Kongresi), Urban League ya da Martin Luther King'in Güney Hristiyan Liderlik Konferansı'nı (Southern Christian Leadership Conference- SCLC) tercih etmişseniz, bunlar akıl ve düzene bir ölçüde uygun gruplardı. Yaptıkları işlerin, bir düzeni vardı ve onları izleyebilirdiniz. Ama SNCC tam bir çılgınlık içindeydi ve diğerleri, "tecil değil kodes"

kampanyası yüzünden hapse girip bir daha da çıkamayacaklarını sanıyorlardı."

SNCC çevresindeki genç eylemcilerin ne yapmak istediklerini anlayıp "onlardan fışkıran enerjiden asla korkmayan" ünlü bir başka şarkıcı daha vardı. Geçen otuz yılın kuşkusuz en yanlış anlaşılmış ve önemli siyah müzisyenlerinden birisi olan **Harry Belafonte**'nin apartheid karşıtı lobi faaliyetleri, ABD'de Afrika ve Live Aid konusunda gösterdiği çabalar ve ırkçılıkla mücadele için yaptıkları, seksenlerde artık uluslararası çapta biliniyor. 1986'da **Stevie Wonder** ve **Lionel Richie**'yle brlikte Güney Afrika başpiskoposu Desmond Tutu için yapılan törene ya da Senato'ya davet edilmesi kimse için şaşırtıcı değil.

Ama altmışların başında durum farklıydı. **Belafonte** plakları milyonlar satan bir süperstar olmasına karşın, 'Island In The Sun' ve 'Banana Boat Song' gibi kolayca dinlenebilir kalipsoları nedeniyle düzen karşısında eleştirel bir üne sahip değildi. Dingin, ortada bir kişilik imgesine sahipti ama gerçek kişiliği çok farklıydı. Önemli sayılabilecek servetini, ününü ve örgütleyici yeteneklerini, çoğunlukla da kariyerinin zararına olacak biçimde, cesaretle sivil haklar kampanyalarının başarısı için kullanıyordu.

Güçlü fiziksel görünüşe sahip şık giyimli kişiliği ve cinsel cazibesine katkıda bulunan derin sesiyle **Belafonte**, siyah Amerikan müziğinin en büyük sürükleyicilerinden, politik ve toplumsal değişim için yılmaz bir mücadele veren az sayıdaki müzisyenden birisidir. 1986'da kariyerine meşru bir gururla bakabiliyordu."Dr. King, Malcolm ve diğerleriyle birlikte işe başlayıp sivil haklar için mücadeleyi yükselttiğimizde, kamuoyunun desteğinden yoksunduk. Siyahlar yaptığımız şeylerden korkuyorlardı ve beyazlar da elbette yaptıklarımızdan hoşlanmıyorlardı. Ama bugün tüm ülke King gününü kutluyor..."

Bernice Johnson sivil haklar, protesto ve müziği tam bir doğallıkla birleştirebiliyordu- bu en iyi yaptığı ve yapmak zorunda olduğu işti. **Belafonte** de, **Woody Guthrie** ile otuzlu ve kırklı yılların radikal folk-blues geleneğiyle benzersiz bir bağlantıyı temsil etmesine karşın, neredeyse raslantı eseri müzisyen olmuştu. Aslında başlangıçta bu tarz bir çalışma yapma niyetinde değildi. Anne-babası "İngiliz toprak sahiplerinin şeker kamışı, mısır tarlaları ve muz gemilerinde çalıştıkları" Jamaika'dan gelmişlerdi. Sonra ABD'ye, Harlem'e, Harry'nin 1927

Mart ayında doğacağı New York'a yerleştiler. Çocukken Harlem'de, sonra Jamaika'da, sonra tekrar New York'da yaşadı. "Ailemde eğitim görmüş ilk kuşak benim" der, "liseye bile gittim."

Niyeti aktör olmaktı ve ABD donanmasında geçen üç yılın ardından New York'daki New School of Social Research'deki Dramatik Atelye'de eğitim gördü. Sınıf arkadaşları arasında Marlon Brando, Walter Matthau, Tony Curtis vardı ama **Belafonte** onlar kadar başarılı olamadı, "çünkü siyah aktörlere iş yoktu".

New York'un dokumacılık mahallelerinde iş buldu, sonra bir caz klubünde eğlence için şarkı söylerken "kaza eseri" şarkıcı olarak tanınmaya başladı."**Charlie Parker**'la birlikte şarkı söyledim, **Billie Holiday, Lester Young** ve grubun diğer üyelerinin çevresindeydim. Ama öylesine bir başarı ve ün kazanıyordum ki, korkudan titriyordum. Çünkü o zamanlar, siyahların küçük klüplerinde çalışan bir caz şarkıcısının aktör olarak ciddiye alınması mümkün değildi. Böylesine katı, neredeyse sınıfsal duvarlar mevcuttu."

Bu yüzden kimsenin "tiyatroda olma ihtiyacını" anlamayacağından korkarak kaçtı ve New York yakınlarındaki Greenwich'de bir restoran açtı. Burada, kırkların sonu ile ellilerin başlarında Joe McCarthy'nin izleyicilerinin o denli nefret ettikleri radikal folk-blues kuşağının kahramanlarıyla karşılaştı ve onları izledi. **Woody Guthrie** ile büyük siyah blues yıldızları **Leadbelly** ve **Big Bill Broonzy**'yi izledi ve "çarpıldı. Çünkü her şarkıcının ayrı bir kimliği vardı, her şarkı yeni bir oyundu ve orada **Tin Pan Alley**'in dar parametrelerinden iz yoktu. Bir an siyah bir protestocu... bir başka an ise bir çete üyesi, bir vaiz, göçmen bir işçi ... ya da Yahudi olabilir ve Gal madencilerinin şarkılarını söyleyebilirdiniz."

Geleceğin aktörü bu tarz şarkılar söylerse, "her gece farklı bir karakter olabileceğini" farketti. "Alaycı ya da öfkeli olabilir ve protesto edebilirdim. Bu ruh hali beni şarkı söylemeye yöneltti." Bu duygular onu restoranın dışına ve hit dünyasına itti. Village Vanguard'la uzun süreli bir anlaşma yaptı, bir Broadway müzikalinde rol aldı, birçok klüple anlaştı ve "bu iş böylece sürdü gitti." Süreç içinde kendisine ait özgün bir malzeme aramaya koyuldu ve "kendi kökenlerine", "Amerikalı izleyiciye uyarlanmış kalipso"ya ulaştı.

Köken olarak bir Trinidad müziği olan kalipso, altmışların sonun-

da reggea'nin ortaya çıkışına dek, Karayip'lerdeki egemenliğini ve doğu Karayiplerin en popüler müzik formu olma özelliğini sürdürdü. Kalipsonun tarihi, kölelik günlerine ve Fransız sömürgeciliği çağına kadar uzanır ve kalipso geleneği kısmen, müziğin, toplumsal bir yorum biçimi olan öykücülük ya da saldırgan, politik hicivin bir aracı olarak kullanılmasına dayanır. Seksenlerde **David Rudder** gibi şarkıcıların ortaya çıkışına değin, ABD ve İngiltere'deki izleyiciler kalipsonun kaba, saldırgan bir müzik tarzı da olabileceğini bilmezlerdi. Kalipso imgesinin bu şekilde oluşmasında "Kalipso Kralı" **Belafonte**'nin son derece kolay dinlenir, yumuşak şarkılarının payı büyüktür.

Ancak **Belafonte** kalipsoyu Trinidad tarzında söylemiş olsaydı, kuşkusuz, ellilerin sonunda elde ettiği önemli ticari başarıya ulaşması da mümkün olamazdı. 1965'de, milyonluk satışa ulaşan 'Banana Boat Song' ve çekici 'Man Smart' gibi parçaları içeren *Calypso* albümü, ABD'deki albüm listelerinde otuzbir hafta ilk sırada kaldı. Üç yıl içinde de, pop tarihinde solo söyleyen bir şarkıcının milyonluk satışa ulaşan ilk albümü haline geldi.

Belafonte büyük bir uluslararası yıldız oldu ve ilk dönemlerdeki kaygılarına karşın, *Carmen Jones* ve *Island On The Sun* gibi filmlerde rol alarak, müziğini aktörlük kariyerini yeniden başlatmak için de kullanabildi. Bugün de, kendisini üzüyor gibi görünen tek sorun, ateşli radikal görüşlerini asla müziği ile ifade edememiş olması. 1986'da Apartheid'a Karşı İngiliz Sanatçıları (**British Artists Against Apartheid- AAA**) konserinin açılışında (aralarında **Bob Geldof** ve **Billy Bragg**'in de olduğu) şarkıcıları izlemeye gelenlere, gerçekten de harekete geçirici bir konuşma yaptı. Covent Garden'daki küçük tiyatroda bulunanlar arasında çeşitli İngiliz reggea topluluklarının üyeleri de vardı; siyah Amerikan politik müziğinin bu eski sözcüsünü, bundan çeyrek yüzyıl önce, söylediği kalipso tarzına karşı Batı Antillerde yöneltilen saldırıların kendisini nasıl altüst ettiğini anlatmaya yönelten, belki de onların orada bulunmalarıydı.

O gün daha erken saatlerde bana "bir sürü insan müziğimin neyle ilgili olduğunu sormak için üzerime saldırdı" diyordu ve dikkatleri "sömürgecilik günlerinde yeşermiş" bir tarza çekebilmiş olmayı umut ettiğini ekliyordu. Birçok Batı Antilli onu, müziği gerektiği biçimde ele almadığı için bir korkak olmakla suçladı, ama, "oralara geri gitti-

ğim zaman şarkılarımı, neredeyse benim söylediğim gibi, bir tür iç neşeyle söylediklerini gördüm. Geleceğe kalmak güzel."

Kolay dinlenir, güvenli bir dış görüntünün altındaki bu burukluk **Belafonte** tarzının işareti olmuştur. 1960'larda dünyaya "Jamaika Farewell"le Karayiplerin bir kartpostalını sunabilen ve (üç tanesi albüm olmak üzere) altı milyonluk bir plak satışına ulaşabilen bu yumuşak sesli sanatçı, hayatının büyük bir kısmını sivil haklar, apartheid karşıtı kampanyalar ya da dünya açlık programları için harcayan adamla aynı kişiydi. Sanatı ve izlediği politika her zaman büyük bir çelişki içinde oldu.

İlk sivil haklar dönemine dönüp baktığında, **Bernice Johnson**, "**Belafonte** bir radikaldi" diyor. "Radikaller değişiklik isterler ve **Belafonte** de onlardan birisiydi. Oradaydı ve yıllar sonra yine orada. SNCC'yi anlamıştı ve ondan fışkıran enerjiden korkmamıştı." **Harry Belafonte** kampanyaya, bir pop yıldızı olarak değil, bir eylemci olarak katıldı. Martin Luther King ve SCLC'yi desteklerken, öğütler verip "çok istikrarlı bir güç olarak" yanlarında durduğu SNCC'yi de aynı biçimde destekliyordu. **Bernice**'ye göre SNCC'ye "birçok kez, hiç para yokken" para gönderiyor ve önemli yürüyüşlere her zaman katılıyordu. Ama şarkı söylemiyordu, "çünkü bu onun için önemli değildi."

Sivil haklar kampanyası siyah Amerikalılar tarafından siyah Amerikalılar için yapıldı ve özgürlük şarkılarıyla ilahiler onun doğal ve kendiliğinden bir parçası oldular. Bu pop ve politika arasında hiçbir çelişkinin bulunmadığı bir kampanyaydı. Bu aynı zamanda -en azından ilk yıllarında- beyaz sempatizanların da hoş karşılandığı ve binlerce kişinin yürüyüş ve özgürlük gösterilerinde hayatlarını tehlikeye atarak Güneye gittikleri bir kampanyaydı. Bu insanlar arasında, şarkılarını cesaretle Mississippi ya da Alabama'ya götüren bir dizi beyaz müzisyen de vardı; ancak bunlar kendi müziklerinin, değişim mücadelesinin gerçek birer aracı olan yerel şarkılarla hiçbir benzerliğe sahip olmadığını gördüler.

Beyaz şarkıcıları Güneye yöneltenlerin başında, yedi yıl önce kendisi ve karısı, **Bernice Johnson** ve **Freedom Singers** ile yakın arkadaş olan ve Martin Luther King'in arkasında ilk kez elllili yılların orta-

larında şarkı söylemiş olan **Pete Seeger** bulunuyordu. 1962'de Albany'de, bu eski kampanyacı bile, diğer beyaz şarkıcıların karşılaştıkları bir sorunla yüzyüze geldi: Kendi solo, folk protest şarkıları o muhteşem ve kendiliğinden yerel siyah müzik tarzlarının karşısında nasıl durabilirdi?

Seeger Albany'de başarısız oldu ve 'If I Had A Hammer' gibi favori şarkılarının ya da 'Hold On' gibi sendika şarkılarının bu olayda yetersiz kaldığını gördü. Sadece ilahi kökenli 'We Shall Overcome' şarkısını söylediğinde izleyicisiyle gerçekten iletişim kurabildi. Diğer beyaz yıldızlar da aynı sorunla karşılaştı. **Bernice Johnson, Bob Dylan**'ın 6 Temmuz 1963'de Mississippi Greenwood yürüyüşündeki ünlü gösteriye katılmak için Güneye gittiği günü anımsıyor. "Bir basamakta oturmuştu, bana gelip şöyle dedi, '**Bernice** bir şarkı besteledim...."

Bernice Washington'daki evinin ön odasında 'Only A Pawn In Their Game'i ('Oyunda Yalnızca Bir Piyon') söylüyor:

A bullet from the back of a bush
Took Medgar Evers's blood
A finger fired the trigger to his name...

Çalılığın ardında duran namlu
Medgar Evers'ın canını aldı
Bir parmak tetiği ateşledi

Dylan'ın, ırkçılar ve şeytani politikacılar tarafından kullanıldıklarına inandığı "yoksul beyaz" ırkçılara belirli bir hoşgörüyle bakan bu şarkısı, *The Times They Are A- Changing* albümünün ikinci yüzündeki ilk parçaydı. Şarkıyı hem Greenwood yürüyüşünde hem de bir ay sonra yapılan (kendisinin de siyah protest şarkıcısı **Len Chandler**'a vokal yapan **Joan Baez**'e katıldığı) Washington yürüyüşünde söyledi.

'Only a Pawn In Their Game' Mississippi'de Klu Klux Klan tarafından vurulan Medgar Evers'ın ölümü üzerine yazılmış canlı ve vurucu bir parçaydı. Medgar bu tek şarkı sayesinde ölümsüzleşti. O elbette Kongre'ye girmesine ramak kalan ılımlı bir sivil haklar önderi olan kardeşi Charles'dan çok daha fazla anımsanacak.

Siyah Mississippi **Dylan**'ın protestosuna nasıl tepki gösterdi? "Herkes **Dylan**'ın şarkısını dinlerdi. Ve SNCC'deki gençler sözlerini sevdiler. Ama şarkı söyleme tarzına fazla bir yakınlık da hissetmediler" diyor **Bernice.**

Sivil haklar kampanyasıyla dayanışmalarını göstermek üzere Güneye gelen bu beyaz şarkıcılar, genellikle, gitar çalan, liberal görüşlerden ve Kennedy çağının iyimserliğinden etkilenmiş genç idealist solistlerdi. Süreç içinde,"politik bir müzisyen" ya da bir "protest şarkıcısının" görünüş ve şarkı söyleyiş tarzının birer karikatürü haline de geldiler. Yeni şarkıcılar hem müzikleri hem de politikalarında **Woody Guthrie** ve **Pete Seeger**'ın doğal mirasçıları olarak görülüyorlardı ve içlerinden en ünlüsü olan **Bob Dylan**'ın **Guthrie**'yi hastanede yatarken ziyaret etmesi ya da **Pete Seeger** tarafından desteklenmesi şaşırtıcı değildi.

Ama hem McCarthy dönemi hem de ilk rock'n'roll yılları tarafından birbirlerinden koparılmış olan **Seeger** ve **Dylan** kuşakları arasında, devam eden müzikal bir bağlantı mevcut değildi. Bu sürede pop müzik giderek ticari bir iş haline dönüşmüş ve yeni şarkıcı kuşağı da ticaret ve modanın yarattığı baskılarla karşı karşıya olduğunu anlamıştı.

Plak şirketleri yeni kuşak folkçuları büyük bir ticaret kaynağı olarak görürken, daha eski ve tehlikeli kuşağın geriye kalan tek temsilcisini de onların hatırına hoşgörüyorlardı. **Pete Seeger**'ın Columbia şirketi ile imzaladığı anlaşma, **Bob Dylan** gibileri çekebilecek bir vitrin demekti. **Seeger** televizyondaki Hootenanny folk gösterisine çağrılmadığında ise, folk patlamasının zirvesinde bile McCarthy kara listelerinin hüküm sürdüğünü görecekti. Sonuçta **Dylan** da programı boykot eden komiteye katıldı.

Alışılmış yılların yeni kuşak politik folkçuları **Seeger**'ın ideallerine olan bağlılıklarını söyleyedursunlar, yeni folk hareketi, çizgili gömlekler giyen ve West Side College çevrelerinde çalan, bütünüyle apolitik bir folk grup topluluğu tarafından başlatılmıştı. **Kingston Üçlüsü** güzel, nazik folk şarkıları söylüyor, **Andre Previn, Gerry Mulligan** ve **Dave Brubeck**'le birlikte görünüyor ve kamyonlar dolusu plak yapıyordu. Milyonluk satış yapan 'Tom Dooley' şarkısının da içinde bulunduğu ilk albümleri, 195 hafta gibi önemli bir süre en çok satan

plaklar listesinde kaldı.

Üçlü, rock'n'roll'un yumuşadığı, **Elvis**'in orduya katıldığı ve radyoya **Frankie Avalon** tarzı popun egemen olduğu bir dönemde ortaya çıktı. Bütün bunlara karşı hoş, folkçu bir yanıt oluştururken, folk hareketinin bütünü açısından da en azından bir sıçrama noktası sundu. Üçlü'nün son günlerindeki üyelerinden olan ve bir California kahramanı olarak anımsanan **John Steward**, Üçlü'nün politikası (ya da politikasızlığı) nedeniyle rock tarihi kitapları ve belgelerine geçmediğinden yakınıyor. "TV yapımcıları altmışları düşündüklerinde akıllarına sivil haklar, politika ve müzik geliyor ve bunları **Peter, Paul and Mary**'le birleştiriyorlar. Ama Üçlü olmasaydı ne **Dylan**, ne **Joan Baez** ve **Judy Collins** ve elbette ne de **Peter, Paul and Mary** olurdu. Soyunma odamıza gelir, provalarımızı izler ve bu işi nasıl yaptığımızı sorarlardı.. Daha önce, folk müzik komünistlerin bodrumlarda söyledikleri birşeydi! "

Üçlü, altmışlı yılların folk patlamasını başlatmış, sonra esas olarak da **Nick Reynolds, Bob Shane** ve **Dave Guard**'ın, kendilerini müziğe politika karıştırmayan eğlendiriciler olarak görmelerinden dolayı, bu patlamanın gerisinde kalmıştı. Topluluğu 1961'de **Guard**'dan devralan **John Steward**, farklı düşünmesine karşın, yaklaşımları değiştiremeyeceğinin farkındaydı, "çünkü politik olmaya çalışan bir Üçlü komik olurdu. Bu, topluluğu öldürürdü. Culture Club'ın Amerika'ya 'The War Song'la gelip kendisini bitirmesi gibi, çünkü bu onlara uygun değildi."

Peter, Paul and Mary hem Üçlü'nün taklitçisi hem de yeni pop dünyasının bir ürünü olmalarına karşın, politik bir role uygundular - seksi bir kadın şarkıcıya sahip üç kişilik bir grup yaratmak isteyen menajerleri Albert Grossman tarafından özenle biraraya getirilmişlerdi. Grubun ismi bile yapaydı: "**Paul**" aslında Noel'di. Gerçi **Mary Travers**'ın sol eylemci bir geçmişi vardı ve **Monkees** kadar yapay bu grup, kendisine özgü politik bir kimlik oluşturabildi.

Bir zamanlar **Weavers**'ın en tartışmalı şarkılarından birisi olan 'If I Had A Hammer'la bir hit parçaya kavuştular ve genç **Bob Dylan**'a önemli yardımlarda bulundular. **Dylan** uzunçalarlarından birindeki bas notaları yazdı, onlar da 'Blowin In The Wind'i söyleyip her gittikleri yere **Dylan** ismini tanıttılar. Bütün Amerikalı izleyicilere "Ameri-

ka'nın bugünkü en önemli folk sanatçısı"ndan sözettüler. Bu ise, **Dylan**'ın menajerliğini de Albert Grossman'in yapmasına katkıda bulundu.

Yeni folk dünyasının ticari yönüne karşın, yeni şarkıcıların içinde şarkı söyledikleri, mantar gibi biten kafe-klüpler ağı, radikal politikaya geniş bir alan yaratıyordu. New York'daki Greenwich, Belafonte'nin günlerinde olduğu gibi hâlâ birçoklarının Mekke'siydi ve Gerde's gibi klüplerde **Len Chandler** gibi öykülü melodilere kayan şarkıcı-besteciler mevcuttu. Elbette **Seeger** da oradaydı ve yeni bir müzik dergisi olan *Broadside*'ın çıkışına yardımcı oldu.

Eserlerinin birkaç hafta içinde basılacağını bilerek en yeni şarkıları çalıp söyleyen genç kuşak folk şarkıcılarını barındıran bir büro Seeger'ın düşü olmalı. Broadside'da, gazetecilik öğrenimi gördüğü Ohio üniversitesinden henüz gelmiş olan **Phil Ochs**'la **Tom Paxton, Mark Spoelstra, Len Chandler** ve folk dünyasının yıldızı **Bob Dylan**'ı birarada görmek mümkündü.

Kentin yeni parlak çocuğu, Minneapolis Üniversitesinden gelen şarlovari çocuk **Dylan**, kız arkadaşı Suze Rotolo (*The Freewheelin' Bob Dylan*'ın kapağındaki kız) tarafından radikalleştirilmiş olabilir. Rotolo 1961'de Güneye yapılan ilk "özgürlük yürüyüş"lerini düzenleyen grup olan CORE için çalışıyordu. **Dylan**'ın etrafta uçuşan heyecanlı politik sözcükleri kapıvermiş olması ise daha muhtemel. Motivasyonu ne olursa olsun, o, anın düşünce ve öykülerini herkesten çok daha güçlü bir biçimde ifade etti. O, **Guthrie ve Seeger**'ın en güçlü ve şiirsel yönlerini birleştirir gibi görünen öykülü melodiler yazarken **Seeger, Ochs** ve **Baez** hayranlıkla onu izliyorlardı. Bunlar, yazım kaliteleri yüzünden varlıklarını sürdüren ve asla çok özgül konular etrafında yazılmadıklarından, iletişim işlevini yerine getirebilen şarkılardı. Etrafındaki herkes **Dylan**'ı bir dahi olarak görüyordu, sadece İngiltere'deki **Ewan MacColl** aynı kanıyı paylaşmamaya cesaret edebiliyordu.

Sonraları, **Dylan** protesto sırtını çevirip **Phil Ochs**'a "politika saçmalıktır.. gerçek olan tek şey senin içindekidir" diye yazdığında, altmışların başındaki radikal günlerden kalan arkadaşları 'Masters Of War' ya da 'The Lonesome Death Of Hattie Carroll' şarkılarını besteleyebilen adamın motivasyonu hakkında merak ve kuşkuya düştüler. Ciddi değil miydi? Folk dünyasını sadece, o gün yükselen bir düzlem olduğu için mi kullanmıştı? Ya da istediği her tarzda beste yapabilen basit bir tüccar mıydı?

Dylan "politik müzik kahramanlığı" rolünü zor ve sonuçta sınırlayıcı bulup, ondan kaçmış olmasına karşın, "protesto" etkinliklerinin en azından bir kısmını, sivil haklar hareketini ciddiye almıştı. Altmışlı yılların başında "güneye gitmek", otuzların sonunda "İspanya'ya gitmek" gibi birşeydi; insanların politik inançlarını kanıtlamalarının bir yolu. Ancak **Dylan**'ın seçmen yazım kampanyasına yardım etmek için Mississippi, Greenwood'a gitmesine ya da bir zamanlar konser verdiği siyah eylemcilerle vakit harcamasına gerek yoktu. Sivil haklar, siyah müzik gibi ciddiye aldığı bir konuydu ve yetmişlerde protest tarzına dönüşünün işareti olan iki şarkısının da, siyahların trajedileriyle ilgili olması raslantı değildi: 'Soledad Brother', George Jackson'ın ölümü ve boksör Hurricane Carter'ın cinayetle suçlanmasından esinleniyordu. **Bernice Johnson** da, **Dylan**'ın Greenwood'da söylediği zamanlardaki içtenliğinden kuşku duymuyor. "Eğlendirici" **Phil Ochs** gibi, **Dylan** da yardım etmeye çalışan bir başka Kuzeyli beyaz çocuktu.

Çabalarının orada sona ermesi aslında talihsizliktir. 1963 sonlarında, yani beyaz protest dünyasının John F. Kennedy'nin öldürülmesiyle birlikte sersemlemesinin ardından, **Dylan** sivil haklar kampanyasına katkılarından dolayı Acil Sivil Özgürlükler Komitesi'nin *Tom Paine Ödülü*'nü almak için New York'daki Hotel Americana'nın büyük balo salonuna davet edildi. Sonuç bir felaketti. **Dylan**, çoğunluğunu otuzların kampanyalarından kalan eski tüfek eylemcilerin oluşturduğu izleyicilere karşı kendisini yabancı gibi hissetti, önce onlara hakaret etmeye yeltendi ("bu dünya yaşlılara ait değil"), sonra da onları resmen çileden çıkarttı.

Önce ırk sorunu hakkında konuştu: "Artık benim için siyah ve beyaz, sağ ve sol yok. Sadece aşağı ve yukarı var ve aşağısı yere çok yakın. Politika gibi saçmalıklarla uğraşmadan yukarı çıkmaya çalışıyorum." Daha sonra ırk ve sınıf hakkında konuştu: "Washington yürüyüşünde, sahnedeydim, oradaki zencilere baktım ve arkadaşlarıma benzeyen tek bir zenci bile görmedim. Benim arkadaşlarım takım elbise giymezler." Ve sonunda, kuşkusuz en saldırganca sözcükleri kullanarak, Kennedy cinayeti hakkında konuştu: "Başkan Kennedy'yi öldüren kişinin -Lee Oswald- tam olarak ne yapmak istediğini bilmiyorum, ama dürüstçe itiraf ederim ki, ben de onda kendimden bir parça gör-

düm."

İzleyicilerini şaşkınlık ve suskunluk içinde bırakarak ve politika ile politik bestecilikten her zamankinden daha fazla uzaklaşarak salonu terketti. Daha sonra evsahiplerine özür dileyen ve ne söylemeye çalıştığını anlatan bir yazı gönderdi. Kimseye hakaret etmek istememiş, sadece, bir şarkıda daha iyi ifade edilebilecek düşünceleri dile getirmeye çalışmıştı.

Yirmiüç yıl sonra **Dylan**'ı iyi tanıyan (ismini vermeyeceğime söz verdiğim) çok ünlü bir müzisyen şunu söylemek zorunda kalacaktı: "**Bob Dylan**'ı değerlendirmenin en iyi yolu, müziğini değerlendirmektir, çünkü o orada güçlüdür. Birey olarak zayıftır ama kimse bunu bilmez." Ve şarkılarına gelince, "en büyük sorunu her zaman 'siz' dediğini - ama asla 'biz' demediğini anlayamamış olmasıdır. Bu en büyük problemidir. Her zaman insanlara vaaz verir ve asla kendisini onların içine katmaz, şarkılarının rahatsız edici olmasının nedeni de budur."

Dylan, siyah ve beyaz protestocular ile müzisyenlerin biraraya geldikleri en son ve en büyük sivil haklar eyleminde yoktu. Martin Luther King'in yönlendirdiği gösterilerin sonucunda, 1965 Mart'ında yapılan Selma-Montgomery, Alabama yürüyüşü sonrasında 1150 kişi Selma şerifi Jim Clark tarafından tutuklandı. Daha da kötüsü, genç bir seçmen kayıt çalışanı, Jimmie Lee Jackon, polis tarafından karnından vurularak öldürüldü.

King ve arkadaşları Alabama başkentine kitlesel bir yürüyüş yapılması çağrısında bulundular ama ilk girişimleri Clark'ın polisleri tarafından engellendi. Olay, Başkan Lyndon Johnson'un 1965 Seçim Hakları Yasası için, hem de bir özgürlük şarkısından alıntı yaparak, Kongre'den destek isteminde bulunduğu Washington'da tepkilere neden oldu. "Bekleme zamanı geçti....Biz kazanacağız."

21 Mart'da yürüyüş yeniden başladı ve bu kez King, müzik dünyasının ünlüleri de dahil olmak üzere tüm destekçilerini yürüyüşe davet etti.Ciddi bir tehlike altında bulunduğunu biliyordu.

Beyaz Yurttaşlar Komitesi ve State Troopers arabaları kışkırtıcı biçimde yanlarından geçerken, beş bini aşkın insan kızgın güneş altında Alabama pamuk tarlalarında yürüyordu. Kimse ne olacağını bilmiyordu ve gerilim arttıkça, siyah ve beyaz şarkıcılar cesaret almak için, eski şarkıları yenileriyle karıştırarak söylemeye başladılar. **Pete Seeger**

da elbette oradaydı ve daha önce kimsenin derleme zahmetine katlanmadığı özgürlük şarkılarının sözlerini, elindeki deftere yazabilmek için bir aşağı bir yukarı koşarken, bu kendiliğinden politik müziğin ruhunu ele geçirmeye çalışır gibiydi.

O zamanlar **Kingston Üçlüsü**'nün en ünlü üyesi olan **John Steward** da yürüyüşün son üç gününde onlara katılmıştı, çünkü "eğer bir parça itibarım olacaksa, oturup California'da şarkı bestelemeyi sürdüremezdim. Ateşe atılmanız lazımdı, çok korkutucu olmasına karşın bunu yaptığıma mennunum. Selma'da bombalanmış kilisede oturdum- pencereler dinamitlenmişti ve beyzbol sopalarıyla saldırganlara karşı durmak zorunda kaldık. Kendi ülkemizde savaşa girmiş gibiydik."

Yürüyüşçülerin sayısı Montgomery'ye vardıklarında 30 bini bulmuş, aralarına Tonny Bennett ve Anthony Perkins gibi ünlüler de katılmıştı. Bu tehlikeli yürüyüşe başlangıçta katılan müzisyenlerle, televizyoncular geldikten sonra katılanlar arasında kaçınılmaz bir çelişki doğdu. **John Steward** buruk bir ifadeyle hatırlıyor: "Montgomery'ye bir mil kaldığında, **Peter, Paul and Mary** ile **Joan Baez** bize katıldılar. Umarım bunu yazarsın! Eyleme destek verdiler ve elbette çok şey yaptılar. Bunu inkar edemem. Ama onları, etrafta Ulusal Güvenliğin olmadığı ilk üç gün de orada görmek isterdim."

Steward böyle bir dönemde bile Kingston Üçlüsü gibi ticari, apolitik ve modası geçmiş bir topluluğa üye olmanın yarattığı sıkıntılara maruz kaldığını söylüyor. "**Peter**'la (esas adı "Yarrow") birlikte Montgomery'ye doğru yürüyorduk ve merdivenlere geldik. **Harry Belafonte** yukarıdaydı ve **Peter** Harry'ye dönüp '**John**'u yukarı çek' dedi. **Harry** beni yukarı almadan önce birkaç dakika düşündü... oysa ben de üç gündür yürüyordum. Bu Üçlü'nün lanetiydi." Bu laneti kırabilmek için yıllarca uğraştı.

Steward Montgomery'yi, Klu Klux Klan'a görünmemek için **Yarrow** ve **Belafonte** ile birlikte bir arabanın zeminine yatarak terketti. Onlar da, Montgomery havaalanında polis koruması olmaksızın saatlerce bekleyen **Seeger** gibi yaralanmadan kaçabildiler. Yürüyüşün hemen ardından Klan, Viola Liuzzo adlı bir göstericiyi havaalanı yolunda arabasıyla giderken öldürmüştü.

John Steward yirmi yıl Selma'dan uzak durdu, sonunda 1985 yazında kente gitti. "Şimdi" diyor, "siyah bir belediye başkanları, siyah bir Kent Konseyleri var ve herşey tamamen değişmiş."

Değişim için yıllar gerekecekti. Kuzeyli protestocular için türünün son örneğini oluşturan Selma yürüyüşünün, yürüyüşe katılanlardan bazıları tarafından muhteşem bir tarihsel gösteri yerine, küçük bir kurugürültü olarak anımsanması ise ne yazık ki mümkündür. 'The Times They Are A-Changing' (Zaman Değişiyor) şarkısını söylüyorlar ama beklentilerini değiştirmiyorlardı. **Dylan**, belki diğerlerinden önce farketmişti. 1965'den itibaren sivil haklar kampanyalarından ayrılmış ve Pete Seeger'ı gözyaşlarına boğacak olan yeni elektronik, folk-dışı ve protestle ilgisi olmayan şarkılarının, Newport Folk Festivali'nde yaratacağı skandala hazırlanıyordu. Siyah tarzlarından her zamankinden daha fazla etkilenmiş durumdaydı; ama pop modasının yeni merkezi İngiltere'den gelen siyah tarzlarından.

Daha da önemlisi, siyah hareket içinde de değişimler vardı. 1976 sonlarında, SNCC Başkanı John Lewis, "Siyah bir önderliğe ve siyahların egemenliğine" dayalı bir örgütlenme yapma çağrısında bulundu, bir SNCC bildirisi ise "kendimizi beyazlardan koparmalıyız" diyordu. James Meredith'in 1965 yazında Jackson -Mississippi'ye yaptığı yürüyüş sırasında, "Kara Güç"ün (Black Power) çığlığı "Biz kazanacağız" şarkılarını gölgelemeye başlamıştı bile.

Tüm bu olaylar müzikte de yansımasını buldu. Trinidad doğumlu bir SNCC eylemcisi olan Stokely Carmichael, **Pete Seeger**'ın menajeri Herold Leventhal'ın bürosunda beyaz şarkıcıların Güneye konser vermeye gitmelerinin yaygınlığı konusunda nutuk atmaya başladı. SNCC artık bunu isteyip istemediği konusunda emin değildi.

Eski müzik düzeni parçalanmaya başlamıştı ve 1966'da **Freedom Singers** bile dağıldı. **Bernice** 1964'de onlardan ayrılmış ve bir sonraki yıl **Pete Seeger** ile birlikte turnelere katılmasına karşın, "hemen hemen tamamen siyahlardan oluşan bir topluluğa seslendiği bir dönemden" geçtiğini farketmişti. Altmışların sonunda, sadece kadınlardan oluşan **Harambe Singers**'a katıldı. Harambe Bantu* dilinde "birlikte çekelim" demekti.

Bu yeni dönemde, beyaz müzisyenler yavaş yavaş sivil haklar kampanyalarından koptular ve politikayla hâlâ aktif olarak ilgilenenler de dikkatlerini Vietnam Savaşı'na yöneltmeye başladılar. Beyaz müzisyenler CBS'ye birkaç plak satabilmenin ve ABD'nin konumu nede-

* Bantu dili: Swahili ve Zulu dillerinden oluşur. (ç.n.)

niyle suçluluk içinde bulunan vicdanlarını rahatlatmanın ötesinde birşey elde edebildiler mi? Bir süre elde etmiş gibi göründüler. Pop müziğini öyküleri dile getiren, radikal bir iletişim biçimi olarak gören eski **Seeger-Guthrie** ideali aniden canlandı. Şarkıların çoğu, özellikle Güneydeki özgürlük şarkıları düzeyine erişemediler ama (Medgar Evers olayında olduğu gibi) olup bitenleri yaygınlaştırmak konusunda önemli katkılarda bulundular.

Irk ve siyah Amerikalıların yaşamları konusundaki bu yoğunlaşma, siyah Amerikan müziğine yönelik ilgiyi de hareketc geçirdi. Yeni gençlik müziği rock'n'roll, blues ve R&B'nin yoğun etkisi altındaydı ve İngiltere'nin yeni ilahları da, siyah Amerikan tarzını izlediklerini kabul ediyorlardı. Yeni topluluklardan birisi olan **Rolling Stones**, ismini bile, bir **Muddy Waters** şarkısından aldı.

ABD folk dinleyicisi de bu büyülenmeyi paylaştı. **Stefan Grossman** gibi beyaz gitaristler country-blues tarzında uzmanlaşırken, birçokları da eski blues ilahlarının hâlâ yaşayıp yaşamadığını öğrenmek için Güneye gittiler. Sonuç, büyük Mississippili **John Hurt** gibi klasik çalgıcıların "yeniden-keşfedilmesi" oldu. **Hurt** yirmilerde yaptığı plaklarla ünlenmişti ama 1961'de yeniden keşfedilene dek öldüğü sanılıyordu. Ölümüne kadar geçen beş yıl boyunca, bu eski tüfek, haklı olarak bir ulusal kahraman muamelesi gördü. İnsan **Hurt**'ün gitar eserlerini coşkuyla dinleyen beyaz çocukların, siyah Amerikan yaşamı ve kültürü hakkında da birşeyler öğrenmiş olmalarını umuyor.

Siyah Amerika'nın bir yalıtılmışlık dönemine girmesiyle birlikte siyah-beyaz müzik ilişkileri de zorlanacaktı; ama bu, altmışların beyaz rock kahramanlarının çoğunluğunun, büyük kârlar getiren müziklerini blues'a dayandırmalarını engellemedi. Siyah Amerika başka bir yerlere bakıyordu ve onu herşeyden fazla heyecanlandıran kültürel-politik yakınlaşmanın ilk bağlantıları esas olarak müzik kanalıyla gerçekleşti: Bu siyah Amerika ile Afrika arasındaki yakınlaşmaydı. Bu yakınlaşmaya en büyük katkıda bulunan kişi ise **Harry Belafonte** oldu.

Kalipsonun tatlı yumuşak kumrusu, Kara Güç günlerinde, SNCC'ye verdiği açık desteğe karşın zor günler geçirmişti ve bunun temel nedeni, yeni ayrılıkçı hareketlerin **Belafonte**'nin beyaz rejimle devam etmekte olan bağlantılarını onaylamamaları ve anlamamalarıydı. **Belafonte** Eldridge Cleaver'ın *Soul On Ice* kitabında (nezaketle de olsa) eleştirilmişti.

Kitabın "Zenci Ünü" adlı bölümünde Cleaver siyah eğlence dünyası ve politika arasındaki tarihsel bağları inceler. Çok başarılı bir şarkıcı olan **Paul Robeson**'un nasıl "siyah kitleler" için şarkı söylediğini ve ekonomik boykot ve saldırılarla yokedildiğini anlatır. Ünlü Amerikan siyahlarının çoğunluğunun, eğlence dünyası isimleri ve atletlerden oluştuğunu ve "radikal eğilimler içeren bunalımlar belirdiğinde, atlet ya da eğlence dünyası isimlerinin olup bitenler konusunda yumuşatıcı, yatıştırıcı yorumlar yapmaya yönelttildiklerini" de anlatır. ABD ordusunda (ancak 1948'de sona eren) ırk ayrımcılığı hakkındaki tartışmaların hâlâ sürdüğü günlerde, **Joe Louis** ve "trompet çalışıyla ünlü" **Louis "Satchmo" Armstrong**'un sözlerine, **W.E.B. DuBois** gibi bir militanınkilerden daha fazla yer verilecekti.

Cleaver daha sonra, siyah eğlence dünyası isimlerinin coşkulu sivil haklar yıllarında oynadıkları role bakarak şu yorumu yapar:

"Ulusal oturma eylemleri ve gösteriler salgınının zirvesinde, Robert Kennedy bir grup 'etkili' Zenci eğlendirici ve atleti, mesajı Büyük Beyaz Adam'dan alıp hoşnutsuz yerlilere götürmeleri için kendisiyle gizli bir görüşme yapmaya çağırdı. Bu akıllı Düzen Koruyucusu'na göre, Mellow Mood Kraliçesi Lena Horne ve James Baldwin tarafından desteklenen **Harry Belafonte**, siyah ve beyazlardan oluşan isyankarlar topluluğunu belirli bir dönem için soğutmak konusunda - istekli değillerse de- yetenekliydiler. Bu hamle Kennedy için kuşkusuz anlamlıydı... bu, yıllarca işe yaramış sağlam bir geleneğe dayanan bir yöntemdi. Ama zaman çok değişmişti ve Kennedy'nin yumuşatma girişimi - eğlence dünyası üyeleri ve atletler dahil- Zencilerin horlayıcı ve aşağılayıcı bakışlarıyla karşılaştı."

Cleaver onaylamasa da, **Belafonte** için, her zaman yaptığı gibi (1986'da Vali Cuomo'nun New York senatörü olarak Demokratlara katılma önerisini geri çevirdi) öndegelen beyaz politikacılarla görüşmek, kimliğine uygun bir tavırdı. **Belafonte** için, siyah Amerika'nın Afrika ile bağlantı kurma çabasında anahtar bir rol üstlenmek ve apartheid'a karşı hareket içinde en aktif Amerikalı müzisyen olarak öne çıkmak da uygun bir tavırdı. Altmışların ortalarında SNCC eylemleri için birkaç Afrika ülkesini kapsayan ilk geceyi düzenledi, çünkü **Bernice Johnson**'un deyimiyle "onların Afrika hakkında birşeyler öğrenmeleri gerektiğini hissediyordu."

ABD'de sürgün hayatı yaşayan üç siyah Afrikalı müzisyene de yardım etmişti. **Miriam Makeba, Hugh Masekela** ve **Jones Gwangwa**'ya bakan ve onları tanıtan **Belafonte**, dost sanatçılara yardımcı olmanın ötesinde şeyler de yapıyordu. **Makeba** Afrika'nın en ünlü sesi oldu, (işleri giderek daha iyi giden) **Masekela** şüphesiz kıtanın yarattığı en coşkulu ve yaratıcı müzisyenlerinden biri haline gelirken, **Gwangwa**, *Cry Freedom* filminin ödüllü müziğini bestelemeden önce, yasaklı Afrika Ulusal Kongresi'nin (ANC) gezici orkestrası olan **Amandla**'nın lideri ve trombonisti oldu. Onların, Kara Güç döneminin başlamasından hemen önce siyah Amerikan müzik dünyasına girmeleri, sivil haklar mücadelesinin Afrika'nın güneyinde bir başka ve daha çetin bir mücadele içinde de yansımasını bulduğunu ve burada da güçlü bir etken haline geldiğini gösteren bir işaretti. Küresel pop ağı, genişlemeye başlamıştı.

Tüm bunlar genç **Hugh Masekela**'ya ilk trompetinin kendisine armağan edildiği gün muhtemelen çok uzak görünebilirdi. Ondört yaşındayken Güney Afrika'daki Johannesburg'un güneyinde, siyah çocukların devam ettiği önemli bir okul olan St Peter's öğrencisiydi. Bantu Eğitim Yasası çıktıktan sonra kapatılan bu okul apartheid karşıtlarının merkezi haline gelmişti. Eğitmenler arasında, daha sonra ANC liderliği yapan ve Nelson Mandela cezaevindeyken siyah Güney Afrika'nın önde gelen sözcülerinden birisi olan Oliver Tambo ve daha sonra Huddlestone Başpiskoposu ve İngiliz Apartheid Karşıtı Hareketi'nin Başkanı olan rahip Trevor Huddlestone da vardı.

Genç **Masekela**'nın başı sürekli dertdeydi. "Her zaman öğretmenlerle kavga eden ya da kente hırsızlık yapmaya giden rezil öğrencilerden biri oldum" diye anımsıyor o günleri. Kısa bir süre sonra, "diğer tüm çareler tükendiğinde kendisine başvurulan" Huddleston'un dikkatini çekmesi şaşırtıcı olmadı.

Yirmiüç yıl sonra, her iki taraf da bu tarihi anda neler olduğunu değişik biçimlerde anlatıyor. **Masekela** kuzey Londra'daki dairesinde şarap içerek, bir gece önce Dingwall'da yapılan gösterinin yorgunluğunu atmaya çalışıyordu. Gösteride aralarında, Nelson Mandela için

yazılmış yeni bir şarkının da bulunduğu coşkulu bir dizi parça seslendirmişti; izleyiciler arasında **Bob Dylan, Chrissie Hynde** ve **Eurythmics** grubundan **Dave Steward** da vardı. *The Man With A Horn* filmini izledikten hemen sonra bir trompete sahip olmak istemişti. "Huddleston bana, 'aslında ne yapmak istiyorsun?' diye sordu. Ben de 'Eğer bir trompetim olsaydı, kimsenin canını sıkmazdım' dedim".

Piskopos ise genç Masekela'yı daha şevkatle anımsıyor. "Nezle ve hastaydı" diyor Huddleston "ve ben kendisine neyin iyi geleceğini sordum".

Tartışmasız olan gerçek ise, o zamanlar Yeniden Doğuş Cemaati için parasız çalışan bir rahip olan Huddleston'un, ("o günlerde büyük bir para olan") 12 poundu biraraya getirip Polyex müzik mağazasından elden düşme bir trompet almayı başardığıdır. Rahip, **Masekela**'yı eğitmesi için Siyah Kurtuluş Ordusu'ndan bir trompetçi de bulmuştu ve **Masekela** "okulun bahçesinde acayip gürültü yaparak çalışıyordu." St Peter's okulundaki diğer oğlanlar da müzik aleti istediler ve **Huddleston Caz Topluluğu** böylece kuruldu. **Masekela**'nın dışında **Jonas Gwangwa** da trombon çalıyordu. Siyah pantolonlar, beyaz çizgili ipek gömlekler giyiyorlar ve Afrika değil Amerikan müziği çalıyorlardı. Politik pop esas burada doğdu.

Masekela ellilerin başlarındaki tutumunu tanımlarken muhtemelen "politik" sözcüğünü kullanmazdı ama okulun caz grubunda çalmaya başladığı günlerde ortaya çıkan apartheid sisteminden rahatsızlık duymuş ve kaçmaya karar vermişti. Doğu Transvaal bölgesindeki Witbank madenci kasabasında, Mozambik, Angola ve Namibya'dan gelen göçmen işçilerle dolu bir kasabada büyümüştü. Madenciler iş çıkışlarında büyükannesinin yasadışı meyhanesinde içmeye gelirlerdi. Bu esnada, "henüz üç-dört yaşlarında olan" **Masekela**'nın görevi polisi gözetlemekti. Baskın olduğunda, teneke çatıya "içenleri uyarmak için yağmur gibi" taşlar yağdırıyordu.

Daha sonra, beş yaşlarındayken "toprakların Afrikalı çiftçilerin ellerinden alınmasından hemen önce" anne- babasının onu oralarda çiftçilik yapan amcasını ziyaret etmek için Batı Transvaal bölgesine götürdüklerini anımsıyor. Yolda annelerine dönüp "Beyazlar gibi giyinmiş şu küçük maymuna bak!" diyen Afrikaner çocuklarını gördü. "İşin berbatlığını o zaman anladım. Ama daha da kötüsü geliyordu."

1948'de, **Hugh Masekela** henüz dokuz yaşındayken Afrikaner Ulusal Partisi (ANP) az bir farkla iktidara geldi ve apartheid politikasını uygulamaya koydu. Artık beyazların hakimiyeti ve ayrımcılık, insanları birbirlerinden bölmek için düzenlenmiş bir sistemle yürürlüğe konulmuştu. Nüfus Kayıt Yasası tüm bireyleri ırklarına göre sınıflandırırken Topluluk Bölgeleri Yasası kent ve kırlardaki ırk ve kabileleri bölmeyi amaçlıyordu. Tüm topluluklar göçe zorlanıyor, insanlar renklerine ya da kabilelerine göre belirlenmiş bölgelere tıkılıyorlardı. Tüm direnme girişimleri Komünizmi Bastırma Yasası ile ezilmeye çalışılıyordu. "Komünizm"den kastedilen ise, "Ülkede kargaşa ve düzensizlik çıkarmak yoluyla herhangi bir politik, sınai, toplumsal ya da ekonomik değişim yaratmak"tı.

Nelson Mandela'nın deyimiyle "bu caniyane apartheid politikası", Hitler'in Almanya'daki ırkçı politikasıyla açık bir paralelik içindeydi. Batı, Hitler'e karşı savaşmıştı ama (üyelerinin çoğu Hitler hayranı olan) ANP'ye karşı böylesi bir kampanya gündeme gelmedi. Batı'nın yeni düşmanı komünizmdi ve apartheid'a karşı çıkan herkes de komünist sayılıyordu.

Genç **Masekela** bu gerçekleri kendi pratik deneyimleriyle yavaş yavaş öğrenecekti. ANP iktidara geldiğinde Yerli İşleri Bakanı Dr. H.F. Verwoerd'in, Afrikalı okul çocuklarına her gün bir elma, bir kap çorba ve bir dilim ekmek verilmesini sağlayan resmi gıda yardımını durdurduğunu anımsıyor. "Hemen politize oldum" diyor, "çünkü reçelli ekmeğimizi bile alabildiklerine göre, bunların çok kötü herifler oldukları açıktı! Bugün bile o duyguyu anımsıyorum."

Daha sonra, ilk gençlik yıllarında diğer tüm siyah Afrikalılar gibi, kim olduğunu belirten ve yetkililerin doğru zamanda doğru yerde olup olunmadığını denetlemelerine yarayan bir geçiş belgesi almak zorunda bırakıldı. "Yaşlı adamlarla birlikte hepimiz çırılçıplak bir halde sağlık kontrolüne alındık. Sonra bu belgeyi aldık ve hiçbir yere kıpırdayamaz hale geldik. O zaman hemen gitmek zorunda olduğumu anladım."

Masekela yine de çok şanslıydı. St Peter's öğrencisiydi ve Trevor Huddleston gibi kayda değer bir hamisi de vardı. Güney Afrika'ya karşı kültürel boykotun güncel bir gerçeklik halini aldığı zamanımızdan otuz yıl önceki o günlerde bile, bu radikal rahip, sanatın apartheid'a karşı mücadelede nasıl kullanılabileceği konusunda aktif bir çaba için-

deydi. Kırklarda, büyük kemancı **Yehudi Menuhin**'i sadece Afrikalılardan oluşan bir izleyici topluluğuna çalması konusunda ikna etmişti. (Ünlü viyolonist, herhangi bir terslikle karşılaşırsa, hiçbir sanatçının bir daha Güney Afrika'da çalmamasını sağlayacağını da önceden belirtmişti.) Daha sonra, Huddleston, sadece **Johannesburg Senfoni Orkestrası**'nı okul töreninde çalmaya ikna etmekle kalmadı. Onlara, siyah Güney Afrika ve ANC'nin ulusal marşı haline gelen ve Xhosa bestecisi **Enoch Sontonga** tarafından bestelenen 'Nkosi Sikelel' iAfrika', ('Tanrı Afrika'yı Korusun') marşını çalmayı bile öğretti.

1955'de, Huddleston, kendisinin de dahil edileceği ihanet davaları başlamadan önce Afrika içlerinden çağrıldığı için okuldan ayrıldı. Ama apartheid'a karşı mücadeleyi asla terketmedi. Güney Afrika'yı terkettiği yıl, Londra'da çıkan *Observer* gazetesinde basıldığında "büyükçe bir gürültü" koparıldığını kendisinin de kabul ettiği bir makale yazdı. "Kilise Uyumaya Devam Ediyor" başlıklı makalede, kiliseye Güney Afrika'daki durumu görmezlikten geldiği için saldırıyor ve boykot çağrısında bulunuyordu. Bu boykot politikası, sonunda, BM tarafından kabul edildi ve **Belafonte**'nin Apartheid'a Karşı Sanatçılar ve Atletler Hareketine, (Jerry Dammers tarafından başlatılan) Apartheid'a Karşı İngiliz Sanatçılar Haraketine ve Sun City projesine zemin hazırladı. Bu faaliyetlerde Başpiskoposun olağanüstü bir etkisi vardı.

Huddleston, apartheid sistemine karşı politik mücadelesi süresince ülkesinde bıraktığı **Hugh Masekela** gibi insanları da unutmamıştı. Caz topluluğu, rahibin gidişinden sonra da devam etmiş ve Huddleston, ülke dışına çıkar çıkmaz, artık epeyce gelişmiş olan genç trompetçiye bir iyilik daha yapmayı başarmıştı. Huddleston 1956'da ABD'de *Naught For Your Comfort* isimli kitabını basarken, öykünün tüm zamanların en iyi trompetçisi **Louis Armstrong**'un ilgisini çekebileceğini söyleyen bir gazeteciye **Hugh Masekela**'dan sözetmişti. Rahip **Satchmo**'nun çaldığı yere ulaşabilmek için yetmiş mil katetti.

Konserden sonra Huddleston sahne arkasına davet edildi. Piskopos, "Satchmo orada dudaklarını kurulayarak oturuyordu. Trompet kutusunun üzerinde bir düzine ipek mendil vardı. Çünkü dudakları her gösterinin sonunda kanlar içinde kalıyordu. Ona **Hugh**'un öyküsünü anlattım. 'Ona benim borularımdan birini gönderin' dedi ve aletlerden birisini bana uzattı. Onu hemen Güney Afrika'ya gönderdim. **Hugh**'un

sevinçten sıçrarken çekilmiş harika bir resmini bana gönderdiler."

Satchmo'nun trompeti, **Hugh Masekela**'nın şimdi 'dünyanın en politize nüfusu' olarak nitelendirdiği Güney Afrikalılar tarafından çok uygun biçimde değerlendirildi. Grevler, bilet fiyatlarına zam yapıldığında gündeme gelen otobüs boykotları (diğer arkadaşları gibi **Hugh** da tam bir yıl boyunca otobüse binmektense on mil yürüyordu), ANC mitingleri, Alexandra ve Kliptown varoşlarında yapılan ve **Masekela**'nın da çaldığı ANC'yi destekleme konserleri tüm ülkeyi sarmıştı.

1912'de kurulan ANC, yetkililerin zaman zaman iddia ettikleri gibi komünistlerden esinlenen yeni bir çete örgütü değildi. Güney Afrika'da siyahların hakları için verilen uzun mücadele tarihinin içinde ANC apartheid'a karşı mücadelenin doğal bir mihrakı haline geldi. Hareket ellilerde, (daha çok Amerikan sivil haklar hareketi taktiklerine benzeyen bir tarzda) ırk yasalarına karşı grevler, kampanyalar düzenlemiş ve Kliptown'da bir Halk Kongresi örgütlemişti. Huddleston da Afrikalılar için ayrılmış en büyük bölgelerden birisi olan Isitwalandwe'yi temsil edenler arasındaydı. Kongre "Güney Afrika burada yaşayan tüm siyahların ve beyazlarındır" diyen bir bildirge yayınladı. Yetkililer bu bildirgeye kitlesel tutuklama ve baskınlarla yanıt verdiler.

Masekela ANC'ye kayıtlı bir üye olmamasına karşın örgütün, bağış kampanyalarında kendisini izlemeye gelen Nelson Mandela dahil tüm önderlerini tanıyarak büyüdü. "Çaldık ve konsere gidip gelmemiz için verilen iki şilin ve altı penilik otobüs paralarını aldık. Mandela ve diğerleri eşleriyle birlikte gelirlerdi ama konuşma yapmazlardı" diyor. Konuşma dinlemek isteyenlerin, konuşmacılar arasında (1961'de Nobel Barış Ödülü alan) Albert Lutuli, profesör Z.K. Matthews, Oliver Tambo, Pan Afrika Kongresi'ni (PAC) kurmak için cepheden ayrılan Robert Sobukwe, büyük kadın hatip Albertina Sisulu ve "en büyük konuşmacı" Nelson Mandela'nın bulunduğu haftasonu kent yürüyüşlerine katılmaları gerekliydi.

Böyle bir ortam ve zamanda müzik ve politika içiçeydi - özellikle de gösterilerden geç vakitlerde, gece belgesi olmaksızın çıktıklarından sürekli tutuklanan müzisyenler baskıyla en çok karşılaşan kimseler arasında oldukları için. **Masekela**'ya göre ülkede hâlâ ne olup bittiğini anlamamış olan müzisyenler Mandela'nın kuzenlerinden birisi olan

Nathan Mdledle tarafından hizaya getiriliyorlardı. **Mdledle,** kırklar ve elliler boyunca, zengin Amerikan şarkılarını yerel varoş tarzlarıyla birleştiren popüler bir Güney Afrika orkestrası olan **Manhattan Brothers** grubunda şarkı söylüyordu. **Mdledle** şimdi Londra'da aktörlük yapıyor.

Hugh Masekela'nın trompet çalma yeteneğine paralel olarak ünü de artu. Dixieland cazı ve swing'den (kwela gibi Güney Afrika tarzlarını da çalarak) modern caz tarzına geçti ve bir yandan da Amerika'yı izledi. "Birdland'dan Apollo'ya giden taksilerin ücret tarifelerini bile biliyordum." Giderek daha fazla sözleşme imzalamaya başladı ve siyah Afrikalılarca bu tarzda yapılan ilk gösteri olan ünlü müzikal **King Kong**'da çalışarak aranjör ve bestecilik yeteneklerini geliştirdi. Gösteride sonradan en büyük siyah şarkıcılardan biri haline gelen, John F. Kennedy'nin yaşgünü partisinde şarkı söyleyen ve dört kocası arasında **Masekela** ve **Stokely Carmichael**'in de bulunduğu **Miriam Makeba** da yeralıyordu.

Miriam'ın **Masekala**'dan daha zor bir hayatı olmuştu. Babası genç yaşta ölmüştü ve annesi iş aramak için tüm ülkeyi kateden bir hizmetçiydi. Kendini eğiten **Makeba, Manhattan Brothers** grubuna katılmadan önce bir kilisede ve kuzeninin müzik topluluğunda şarkı söylemeye başladı. **Afrika Caz Revü**'süne katılıp, hacimli sesini "herkes **Sarah Vaughan** ve **Billy Holiday**'in şarkılarını söylerken Afrikalıların şarkılarını söylemek için" kullanan **Makeba**, gelecekteki eşi **Masekela**'yla birlikte **King Kong**'un önde gelen sanatçılarından birisi haline geldi. O günlerde, "bir bakıma birbirimize aşıktık ve ama daha çok arkadaş gibiydik" diyor **Masekela**. "Ama her zaman deniz aşırı yerlere gitmeyi düşlerdik. **Sarah Vaughan**'ın plaklarını dinler ve bu düşün birgün gerçekleşeceğini umardık".

Bu şansı ilk **Miriam** yakaladı. Amerikan film yapımcısı Lionel Rogosin, apartheid karşıtı belgesel filmi *Come Back Africa* için gizli çekimler yapmak üzere Güney Afrika'ya gelmişti. Bu filmin fon müziği için ağırlıkla **Miriam**'ın Afrika şarkılarından yararlandı. Piskopos Huddleston'ın da desteklediği bu projenin sonunda film Güney Afrika dışına kaçırıldı ve önemli bir etki yarattı.

Harry Belafonte'nin deyimiyle "bu parlak belgesel", Venedik Film Festivali'nde ve sonra Güney Afrika hükümetinin büyük öfkesine

karşın, İngiltere ve ABD'de gösterildi. **Miriam Makeba** filmin gösterildiği ülkeleri ziyaret etme izni almıştı ama 1959'da yurtdışında iken, vatandaşlıktan çıkarıldı. O zamandan beri sürgünde.

Güney Afrika dışındaki ilk yıllar, (kendisi de çok sevdiği ülkesinden uzaktaki Londra'da sürgünde olan) Huddleston ve **Makeba**'yı ilk kez Huddleston'dan duyan **Harry Belafonte** tarafından desteklenmesine karşın çok zor geçti. Rahip, **Belafonte**'yle Londra'da kaldığı Dorchester Oteli'nin lobisinde karşılaşmış ve ona siyah Güney Afrika müziği ve **Makeba**'dan sözetmişti. **Belafonte** *Come Back Africa* filmini görmeye gitti ve çok etkilendi. **Makeba**'ya ne pahasına olursa olsun yardım etmeye karar verdi.

Sonunda yardım edebileceği bir fırsat çıkmıştı. **Makeba** Amerika'dan vize almak konusunda sorunla karşılaşınca **Belafonte** (televizyoncu Steve Allen ve New York'daki Village Vanguard'ı işleten Max Gordon'un da yardımıyla) sorunu çözdü. **Makeba** ABD'ye girebildi ve Allen'in gösterisine çıkıktan sonraki gece Gordon'un klubüne davet edildi. Sözleşme dokuz haftalıktı. Sonra **Belafonte** "onu himayesine aldı" ve uluslararası bir yıldız haline gelmesine yardım etti. Onunla altı yıl kalan **Makeba, Belafonte** ile birlikte turnelere katıldı ve şarkı söyledi. **Makeba, Belafonte**'nin ekibiyle çalışıyordu, "bana giysi tasarlamaları için birilerini getiriyor ya da müzisyenleri buluyordu. Ona büyük ağabey diyordum".

Miriam Makeba başlangıçta, **Hugh Masekela** gibi eğitilmiş ya da politize birisi değildi. Ama kendi deneyimlerinden dersler çıkarıyor ve hızla öğreniyordu. **Belafonte** ile çalışan ve Güney Afrika şarkıları söyleyen bir sürgün olarak hemen politik bir simge haline geldi. Olağanüstü ses gücünü ve yeni kazandığı ününü kendisini reddeden ülkede olup bitenleri anlatmak için kullanmayı öğrendi. "**Belafonte** Güney Afrika'yı benden ve benim onu kendisiyle tanıştırdığım kişilerden öğrendi" diyor **Makeba**, " tutarlı biri olduğu için mutluyum."

Belafonte kimi zaman Güney Afrika büyükelçiliğinin kapısında tutuklanarak, Trans-Afrika ve Özgür Güney Afrika Haraketi lobi gruplarını ve sonra (tenis yıldızı Arthur Ashe ile birlikte) Apartheid'a Karşı Sanatçılar ve Atletler Hareketini kurdu; ABD'deki kampanyaların en aktif üyesi haline geldi.Ancak, batının Güney Afrika'daki durumun pek de farkında olmadığı altmışlı yılların başında, giderek kritik bir

hal alan olaylar hakkında ilk konuşmaları **Makeba** yaptı.

Makeba'nin ABD'ye gelmesinden bir yıl sonra, Güney Afrika bir dönüm noktası yaşıyordu.Kuzey için bu, sömürge güçlerinin geri çekilmesi ve Bağımsızlık Çağı anlamına geliyorsa da Güney için kargaşanın artması demekti. Kitlesel gösteriler ve tutuklamalar yaşandı ve PAC 31 Mart'da Güney Transvaal'deki Sharpville kentinde, geçiş yasalarına karşı bir gösteri düzenledi. Bir polis karakolunun önünde toplanan ve geçiş kartı taşımayı reddeden topluluğa polis ateş açtı. Altmış dokuz kişi ölürken 180'in üzerinde insan da yaralandı. Aynı gün Langa'da yapılan gösteriler sonucunda da ölümler oldu. Sekiz gün sonra PAC ve ANC, Komünizmin Bastırılması Yasası uyarınca yasadışı ilan edildiler.

ANC yasaklanmıştı ancak Nelson Mandela ne mücadeleyi bıraktı ne de kaçtı. 1961 yılının başlarında yapılan ihanet davalarında suçlu bulunamamıştı ama ANC'nin yasadışı ilan edilmesiyle birlikte ANC'nin barışçıl politikalarını da değiştirerek yeraltına geçti. Onyedi aylık kaçaklıktan sonra 5 Ağustos 1962'de tutuklandı. O zamandan beri cezaevinde, serbest bırakılması için düzenlenen uluslararası kampanyalar, **Jerry Dammers** ve **Special AKA** topluluğunun 1984 yılındaki hit parçası '(Free) Nelson Mandela'dan, **Hugh Masekela**'nın Mandela ve karısı Winnie'nin Soweto'da elele dolaşacakları günü ümitle anlatan 'Tomorrow' parçasına kadar düzinelerce şarkıya ilham kaynağı oldu.* 1988'de Nelson Mandela'nın Yetmişinci Yaşgünü için düzenlenen kutlama konserinin zirvelerinden biri **Hugh Masekela** ve **Miriam Makeba**'nın kalabalığın içinde bulunan Başpiskopos Huddleston ve **Harry Belafonte** eşliğinde 'Tomorrow'un coşkulu bir versiyonunu söylemek için yeniden biraraya gelmeleriydi.

Masekela Güney Afrika'yı 1960 yılında, geçiş yasalarını ihlal etmesinden dolayı aranırken terketti. Önce, İngiliz cazının içinde bulunduğu durumdan dolayı hayalkırıklığına uğradığı Londra'ya ("müzik dünyası ölmüştü -ortalıkta sadece piyano çalıp şaka yapan **Dudley Moore** vardı"), daha sonra **Belafonte**'nin onun için bir okul ayarladığı ve gelecekteki eşinin büyük bir yıldız haline geldiği ABD'ye gitti. **Miriam Makeba** artık hem ünlü bir şarkıcı hem de politik bir simgeydi. Mandela'nın tutuklandığı 1962 yılında John F. Kennedy'nin yaşgünün-

* Nelson Mandela 11 Şubat 1990'da serbest bırakıldı. (ç.n.)

de Newyork Madison Square Garden'da sahneye çıktı. Hem solo hem de **Belafonte**'nin eşliğinde şarkı söyledi; orada olmasını "elbette Mr. **Belafonte**'ye yakınlığına ve o zamanlar Batı'da popüler olan tek Afrikalı sanatçı" olmasına bağlıyor.

Kennedy'nin ABD'nin yeni oluşan siyah uluslar arasındaki imajını iyileştirmeye çalıştığı ve iyiniyetini göstermek için (**Belafonte**'nin "kültürel danışman" olarak adlandırdığı) Barış Gücü adlı yeni bir uygulamayı başlattığı günlerde, **Makeba** gösteriye katılmasının nasıl bir politik önemi olduğunun farkındaydı."Mr. Kennedy Afrika'nın gelişmekte olan ülkeleri karşısında daha iyi bir ABD imajı oluşturmaya çalışıyordu" diyor **Makeba**, "Benim orda bulunmam organizatörler, hatta belki de Mr.Kennedy açısından önemliydi". **Hugh Masekela** bu kadar etkilenmemişti. "Kennedy'yi uzaktan gördüm-sadece 'Selam, Nasılsınız?' diyecek kadar, ama kişisel olarak ondan pek hoşlanmadım, çünkü Afrika'ya bir bok sağlamadı. **Harry**'ye de bu görüşlerimi hep anlattım".

Makeba uluslararası bir müzik diplomatı haline geldi. 1963'de Afrika Birliği Örgütü'nün (OAU) kuruluşu için düzenlenen törenlere İmparator Haile Selassie tarafından çağırılan tek sanatçıydı. Addis Ababa'daki Eski Saray'da bağımsızlığını yeni kazanmış siyah Afrika ülkelerinin liderleri için düzenlenen parlak kabul töreninde, Avrupa'dan özel olarak getirtilmiş şarap ve havyar bile vardı. **Makeba** yemekten sonra seçkin konuklara bir konser verdi. Sadece bunun maliyeti 25 bin dolardı.

O yıl ve 1964'de ABD'de, ANC ve diğer Afrika misyonlarının isteği üzerine BM Apartheid'a Karşı Özel Komite'sine konuşmalar yaptı. Birinci konuşmasında Güney Afrikalı sanatçılar adına konuştu, daha sonra kadın tutukluların serbest bırakılmasını istedi ve her iki konuşmasında da ülkesi aleyhine yaptırımlar talep etti. Daha sonra, 1975 ve 1976 yıllarında BM Genel Kurulu'nda konuştu.Olayı kimse, onyıl sonrasının beyaz politik pop yıldızlarının karşıkarşıya kalacakları bir hayret duygusuyla karşılamadı.

Gösterilere katılmasa da SNCC bağış kampanyalarına yardım ederek, Amerikan sivil haklar kampanyasına da dahil oldu, "çünkü eğer bir ABD yurttaşı değilseniz gösterilere gitme lüksüne sahip değildiniz." Ama o ve **Belafonte** Atlanta'da hâlâ ayrımcılık uygulayan bir

otelde (King Otel'de) kalmaya teşebbüs ettiler. Bu ünlü çiftin orada bulunması nedeniyle "TV kameraları geldi, otel dolup taştı". **Belafonte**'nin "ayrımcı politikalardan vazgeçmeye karar vermişlerdi ve gösteriden önce prova yaparken, belediye işçileri gelerek "Sadece Beyazlara" yazan tabelaları indirdiler, duvarda kalan izleri boyadılar. Herşey son derece sembolikti" diye anlattığı Atlanta tiyatrosundaki gösterilerine gittiler. **Hugh Masekela** şimdi kendisinin de bir sürgün olarak bulunduğu ülkede olup bitenler konusunda daha az iyimserdi. Caz müzisyenlerini ziyaret etmiş ve nasıl yaşadıklarını görmüştü, Harlem ve Detroit gettolarındaki evlere yaptığı ziyaretlerden sonra kesin bir sonuca varmıştı. "Bu işin bu kadar kötü olabileceğini düşünmemiştim. ABD'de kültürel bir eğitim almış olmama ve kariyerimi burada gerçekleştirmeme karşın, burasının Güney Afrika'dan daha umutsuzluk verici olduğunu düşünüyorum. Orada ırk durumuna ilişkin hiçbir umut yok. Her zaman Avrupalı bir azınlık olacak ve onlar her zaman Amerika'daki ırkçılar gibi davranacaklar."

Genç müzisyen Johannesburg'da ensesinde hissetmeye alışık olduğu polis gözetiminine benzer bir durumla karşı karşıya kaldığında, ABD'ye karşı duyguları elbette daha da kötüleşti. Ülkesini terkettiği günden beri Güney Afrika yetkilileri tarafından geri isteniyordu ve Güney Afrikalıların, kendisinin bir komünist olduğu yolunda Amerikalılara bilgi gönderdiklerine inanıyordu. "Öğrenciyken telefonum dinleniyordu ve evimin önünde bir FBI arabası bekliyordu." Kaçınılmaz sonuç **Masekela**'nın giderek daha fazla Kara Güç hareketiyle özdeşleştirilmesi oldu. **Belafonte** benzeri arkadaşları gibi sürekli olarak Kennedy ve yakınlarıyla ilişki kurmaya çalışmak yerine, "Malcolm X denen adamın ne söylediğini anlayıverdim. Onunla daha çok özdeşleştim. Kara Güç hareketi benim haberim olmadan beni kendine uyarlamıştı."

Masekela'nın konserleri değişik siyah önderlerin gayriresmi buluşma yerleri haline geldi, "Doğuda, Washington'da ya da Harlem'deki Apollo'da çalıyorsam Adam Clayton Powell orada olurdu. Sonra hepsi değişik çevrelerden gelen Stokely Carmichael, Julian Bond, Eldridge Cleaver... Batı kıyısına gittiğimde ise, Huey Newton..." Bütün bir siyah düşünce yelpazesini öğrenmek açısından bu, olağanüstü bir yoldu. Powell hem bir Kara Güç savaşçısı hem de (lüks hükümet harcamaları

konusundaki zaafı onu koltuğundan edene kadar) liberal yasalar çıkartan bir kongre üyesiydi. Newton ise Siyah Panterlerin önderiydi.

Masekela kısmen başarılı bir caz trompetçisi olduğu, kısmen de Güney Afrika yetkililerinden kaçan bu adamın, Amerikalı meslekdaşları kadar bile korkmadığının anlaşılması yüzünden herkes için bir çekim merkezi haline geldi. Hem sahnede yaptığı yorumlarda hem de şarkılarında tutumunu açıkça ortaya koyuyor ve siyah Amerikalı müzisyenleri, sivil haklar günlerinde bile hayrete düşürüyordu. "**Stevie Wonder** gibi insanlar bile gelip 'Daha yumuşak konuşabilirsin. Hiç korkmuyor musun?' diye soruyorlardı. Ben de 'Neden korkacağım?' diyordum." Sonraları, **Stevie Wonder**'ın şarkıları da politik ve toplumsal konulara yakınlaştı. "Zokayı o da yutmuştu" diyor **Masekela**.

Masekela'nın öfkesi siyah Amerika'nın yeni havasına uygundu. 1965'de Los Angeles'daki siyah Watts gettosunda isyan patlak verdi ve bundan sonraki beş yıl boyunca Chicago'nun terkedilmiş Newark gettosunda, hatta siyahlara otomobil sanayinde yüksek bir istihdam sağlıyor olmakla övünen Detroit'de bile aynı olaylar yaşandı. Güney'deki eylemlerin odağı, sivil haklar olmaktan çıkmış ve eylemler barışçıl olmaktan uzaklaşmıştı. **Pete Seeger**'ın arkadaşı, bir zamanlar Dr. King'in örgütünün müzik danışmanlığı ve koordinatörlüğünü yapan siyah folk şarkıcısı **Jimmy Collier** bile, 'Burn Baby Burn' ('Yak Bebek Yak') gibi parçalar söylemeye başlamıştı.

Yeni ortam Martin Luther King gibi şiddeti tercih etmeyen protestocular ve **Pete Seeger** gibi eski-tarz protest şarkıcıları ve eylemcilerine, hem trajik hem de kafa karıştırıcı görünüyordu. Geçmişin, barış ve siyah-beyaz işbirliği gibi sivil haklar idealleri çökmüştü. Çöküşün başlıca simgesi ise, vahşi ve saldırgan funk* müziği ya da **Masekela**'nın çok iyi çaldığı soul ve caz karışımlarıydı.

Durum Dr. King'in 4 Nisan 1968'de öldürülmesiyle daha da karmaşıklaştı. King, kampanyalarını diğer siyah militanlar gibi, yoksul kuzey gettolarındaki yaşam koşulları üzerine yoğunlaştırdığı bir sırada öldürüldü. Kampanya, Güneyde gerçekleştirilene göre hem daha etkisiz hem de daha başarısızdı. King Chicago'da, hem militan siyah grupların düşmanlığıyla hem de destekçilerine saldıran beyaz ırkçılarla savaşmak zorunda kalmıştı. Irkçıların da kendi şarkıları vardı. Özellikle

* Funk: 1960'lardan sonra gelişen ve disco müziğinin ritmik temelini oluşturan siyah dans müziği. (ç.n.)

tatsız bir Chicago marşının sözleri şöyleydi:

I wish I were an Alabama trooper
That is what I would truly like to be
I wish I were an Alabama trooper
'Cause then I could kill the niggers legally

Bir Alabama savaşçısı olmak isterdim
Gerçekten öyle olmak isterdim
Bir Alabama savaşçısı olmak isterdim
O zaman yasal yoldan zenci öldürebilirdim

Dr. King öldürüldüğünde, Washington'da Yoksullar Yürüyüşü isimli bir gösteri ve politikacıları harekete geçireceği umulan bir yoksullar kampı kurma hazırlıkları içindeydi. Ressurrection City (Yeniden Doğuş Kenti) isimli kamp kuruldu ve eski savaşçı **Seeger**, büyük bir görevseverlikle destek vermeye koştu. **Pete Seeger, Jimmy Collier**'le birlikte oradaydı. Birlikte 'This land Is Your Land' şarkısını söylediler ve buldozerler gelip yüzlerce insan tutuklanmadan önce kampı terkettiler.

'This Land Is Your Land' şarkısının bestecisi **Woody Guthrie**'nin artık ölmüş olması da ortama uygundu. Zaman değişiyor ve müzik de zamanla birlikte değişiyordu.King, kısmen pop dünyası sayesinde politik bir kahraman, bir yarı-aziz olarak ancak seksenlerde yeniden doğdu. Birçok genç Amerikalı ya da Avrupalı'nın King (ya da Mandela) ismini ilk kez pop şarkılarında duyduklarını söylemek abartı olmaz. **Stevie Wonder**'ın (başarılı MLK günü kampanyası) eşliğindeki 'Happy Birthday' şarkısı ve **U2**'nun 'Pride'ı, King öldüğünde aşınma halinde olan ününün yeniden yayılmasında önemli bir katkıda bulunmuşlardır.

Seeger altmışların kargaşası karşısında şaşkınlığa düşerken, **Hugh Masekela** gibi siyah Güney Afrikalı bir konuk, ne olup bittiğini çok iyi anlamıştı. 1966'da, Los Angeles'lı siyahların banliyölerinde yaşanan isyanların yıldönümü Watts Festivali ile anıldı ve buna katılan müzisyenlerden biri **Masekela** oldu. Organizatörlerin beklentilerinin tersine, önemli sayıda siyah sanatçının katılımıyla düzenli bir festival

ve gösteri gününe dönüşecek olan Watts Festivallerinin birincisine 10 bin kişi katıldı (1972 yılında yapılan festivalde **Isaac Hayes**'i yıldızlaştıran konser *Wattstax* filmi ve albümü için kaydedilmişti)

Masekela çok hoşnuttu. Menajerini arayarak heyecanla "New York'u unut, biz burada olmalıyız" dedi ve Batıda kalarak bir yıldız haline geldi.

Masekela California'da hem siyah militanlarla hem de beyaz pop sanatçılarıyla kaynaştı. "Vietnam savaşı karşıtı bağış kampanyası"nda ve **Who, Eric Burdon, Janis Joplin** ve **Jimi Hendrix**'le birlikte, efsanevi Monterey Pop Festivali'nde çaldı. Bir sonraki yıl bu vahşi Güney Afrikalı sürgün, kitlesel bir başarı yakaladı. 'Grazing in the Grass' ABD listelerini üç hafta zorladı ve 1968 Temmuz'unda **Masekela** bir milyon satış yaptığı için altın plakla ödüllendirildi. Başarı onu yumuşatmadı ve politikasını değiştirmedi. Ona sadece daha büyük bir izleyici topluluğu kazandırdı.

"TV'de sürekli Güney Afrika hakkında konuşuyordum ve bu yüzden benden nefret ediyorlardı" diyor. Hit parçalara sahip olmaktan dolayı mutlu olup olmadığı sorulduğunda ise, insan özgür değilse ve ülkesine geri dönemiyorsa yeryüzünde bu acıyı giderebilecek hiçbir zenginliğin mevcut olmadığını söylüyordu. Konuşmasını Dow-Jones fiyat endeksi ve Güney Afrika altın fiyatları ile sürdürüyordu.

Masekela milyonluk satışlar yapan bir şarkıcı olmasına karşın plak şirketleri için rahatsızlık verici bir belaydı. *Emancipation of Masekela* uzunçalarının kapağında, kendisinin "kabarık saçlı, sakallı ve zenci" bir Abraham Lincoln kılığında bir resmi vardı. Kapağın Güneyde kullanılması düşünülemezdi. Şirket, **Masekela** hit parçasını bir "isyan"ın izleyeceğini söylediğinde ya da *Masekela* adlı uzunçalarına Güney Afrika altın madenleri ve Vietnam savaşıyla ilgili parçaları da katmak istediğinde memnun olmuyordu. Bu, Amerikalılara fazla gelirdi. Sadece Texas'dan sekiz bin plak iade edilmişti.

Sürgündeki yıldız yetkililerin öfkesini kısa zamanda kendisine çektiğinden, **Masekela**'nın Amerika'daki başarısı kısa ömürlü oldu. Bağımsızlıklarını yeni kazanmış siyah Afrika ülkelerinde ABD'nin saygınlığını olabildiğince artırmak isteyen Dışişleri Bakanlığı ya da ABD istihbarat servisleri **Masekela**'nın başarılı öyküsünün kendi amaçları açısından son derece elverişli olduğuna karar vermişlerdi.

Rock yıldızlarıyla birlikte yaşadığı Malibu plajında filmleri çekildi ve "Amerika'da büyük başarı kazanan Afrikalı bir çocuğun" belgesel öyküsü olarak tüm Afrika'daki elçilikler ve sinemalarda gösterime sokuldu.

Film öylesine başarı kazandı ki, Dışişleri Bakanlığı bunu, hem **Masekela'nın** hem de ABD'nin bölgedeki saygınlığını artıracak pahalı bir Afrika turnesinin izlemesini önerdi. "İyi görünüşlü bir Afrika-Amerika kırması herif" onu ikna etmek için gönderildi, ama yıldız bazı koşullar öne sürdü.

"Bana vatandaşlık hakkı verilirse, arkadaşlarım serbest bırakılırsa ve Güney Afrika'ya yaptırımlar uygulanırsa bu turneyi yapacağımı söyleyebilirsin. Memnun olurum" dedi. Bakanlık, daha sonra aynı katılıkta bir yanıt alacak beyaz bir temsilci daha gönderdi. Ona da, "Başkanla konuşmak istiyorum, seninle değil. Sen de öbür zenciden farksızsın" dedi.

Önerinin **Masekela**'yı özellikle rahatsız eden yanı ise gezi planının kendisiydi. Turnenin Güney Afrika'yı da kapsayacak olması, "ABD ve Güney Afrika'nın gerçekten de aynı yatakta yattıklarını" kanıtlıyordu. İyi bir otelde kalacağı ve ailesini ziyaret için memleketine gittiğinde korunma altında bulunacağı söyleniyordu, buna şöyle bir yanıt verdi: "Kendi memleketimi sizin korumanız altında gezmemi önerebilmek için boktan sinirlere sahip olmalısınız." Bundan sonra, ABD'deki başarısı bir çırpıda sona erecekti.

Masekela Malibu tepesindeki evinde tam bir rock yıldızı yaşantısı sürdürüyordu ve altmışların birçok yıldızının başına gelenler onun da kaderi olacak- soruşturmaya uğrayacaktı. 'Grazing in the Grass'ın başarı kazandığı günlerde ev, bir gece, tepenin arkasından dolaşarak doğru yoldan gelme nezaketini bile göstermeyen polisler tarafından sarıldı. Evi aradılar, bir ayakkabı kutusunun içine baktılar ve "bütün müzisyenler uçar" gerekçesini dikkate almadılar.

Öfkeli genç asinin kariyeri, Güney Afrikalı yetkilileri son derece hoşnut edecek bir tarzda aniden sona erdi. Konser organizatörleri ve üniversiteler, sözleşmelerini feshettiler. Apartheid konusundaki duyarlılığı artırmak için şarkılarıyla ABD'yi dolaşmak yerine uyuşturucu davalarıyla mücadele etmek zorunda kaldı. Polisin evini arama izni almamış olması yüzünden tutuklanmadı. Gözetim altına alındı.

1972'de özgür kaldığında, yön değiştirmeye karar vermişti. **Jonas Gwangwa** ile başlattığı yeni grup, **Union of South Africa** başarısız olmuştu. Yetmişli yılları **Fela Kuti** gibi müzisyenlerle birlikte geçireceği Batı Afrka'ya gitti. Zaman zaman ABD'ye döndüyse de, seksenlerde güçlü bir dönüş yapacağı Batı pop müzik ve politika dünyasından uzak durdu. Boşandığı karısı **Miriam Makeba** da Afrika'ya gitmişti. Artık, Kara Güç önderlerinden Stokely Carmichael ile tanışıp evleneceği (1976 yılında ayrıldılar) Gine'de yaşıyordu. Bu, kariyerini ilerletmeyen bir hareket oldu: **Masekela** gibi o da müzik sanayinin favorisi değildi artık. Ama izleyicilerine apartheid'ın dehşetini hatırlatarak ve müzisyenleri bu kampanyaya katılmaya teşvik etmek için elinden geleni yapmayı sürdürerek, şarkı söyledi. 1977'de Nijerya-Lagos'ta yapılan İkinci Uluslararası Siyah ve Afrika Sanatları ve Kültürü Festivali'nde (FESTAC- Black and Africa Festival of Arts and Culture) **Stevie Wonder**'a Güney Afrika hakkında "birçok şey anlattı". Kendisinin, **Wonder**'ın apartheid karşıtı kampanyaya katılması konusunda önemli bir katkısı bulunduğunu iddia ediyor. **Wonder**, 1985 yılında Washington'daki Güney Afrika elçiliğinin kapısında tutuklandığında "çok etkilendi".

"Mama Afrika" her zaman olağanüstü, güçlü ve (1988'deki *Sangoma* albümündeki gibi) bazen de irkiltici bir şarkıcı olmayı sürdürdü ama davranışlarının sahip olduğu imgeye her zaman uygun olmaması bir talihsizliktir.

Milyonlarca insan tarafından, çok-ırklı bir Güney Afrika'nın simgesi olarak görülen bu kadın, 1973'de Jamaika'daki uluslararası bir otelde önemli sorunlar yarattı. Emperyalizm ve dünyanın beyaz ırklarının kötülükleri hakkında konuşurken, izleyiciler arasında bulunan tek beyaz grubu parmağıyla suçlayıcı bir tarzda işaret ediyordu. Ancak bu grup, reggea'nin yayılmasında önemli katkılarda bulunan "yoksul düşmüş" yerel beyaz öğretmenlerden oluşmuştu. Bu olay orada bulunanları bugün bile altüst eden bir etki yarattı ve **Makeba**'nın imgesi, söyleşilerde de sergilediği kasımının etkisiyle, biraz sarsıldı. Bana, gayet keskin bir biçimde şöyle diyordu: "Ben herhangi bir Afrikalı değilim... eğer herhangi biri olsaydım, dokuz ayrı Afrika ülkesi pasaportuna sahip olmazdım."

Makeba Batıya, 1987'de, **Paul Simon**'un tartışmalı Graceland turnesi için yeniden biraraya geldiği **Masekela** ile birlikte döndü. Bu,

(Afrika müziğini yeni bir kitle pazarına süren ve **Makeba**'nın yeni bir plak anlaşması yapmasına neden olan) başarılı bir ticari hamleydi. Ama apartheid karşıtı çevrelerde belirli bir hoşnutsuzluk ve suçlama duygusu yarattı. **Simon** çok satan *Graceland* uzunçalarının bir bölümünü yerel siyah müzisyenlerle birlikte Güney Afrika'da kaydederek, BM'nin kültürel boykotunu kırmakla suçlandı. Bu olay, seksenlerin sonunda yapılan en ateşli politik pop tartışmalarından birine neden oldu ama **Makeba** ve **Masekela, Simon**'un yanlış bir şey yapmadığı konusunda ısrarlıydılar. **Makeba** Güney Afrika'yı yalnızlaştırmak için yürütülen uluslararası kampanyadan kopmuş gibi görünmesine karşın, yine de tutarlı görünüyordu. Altmışlarda apartheid karşıtı müzik kampanyası daha yeni yeni başlarken, ABD'deki en iyi gruplardan birisi olan **Byrds**'e, Güney Afrika'ya gitmeleri ve oradaki durumun ne kadar kötü olduğunu kendi gözleriyle görmelerini öğütlemişti.

1968'de **Makeba, Byrds**'ün, ülkeyi işgal eden İngiliz gruplarına bir yanıt olarak uluslararası bir süperstar haline geldiği dönemde, grup lideri **Roger McGuinn**'le karşılaştı. **Bryds** çoktan, **Dylan**'ın 'Mr Tambourine Man' ve **Pete Seegle**'ın 'Turn! Turn! Turn!' gibi parçalarına oniki telli gitar sesi ekleyerek folk-rock'ı popülerleştirmişti. Sonra, birkaç eleman değişikliğinin ardından gruba katılan ve 1973'deki ölümünden sonra efsanevi bir ün kazanan **Gram Parson**'ın katkılarıyla, yeni bir country-rock tarzını benimsemişti.

Altmışlı yıllar boyunca **Parsons**, farklı bir country ustası olarak kaldı. O, **Bryds**'ün 'Drug Store Truck Driving Man' adlı parçasındaki olumsuz kahraman gibi sağcı ırkçı birisi değil, bir country isyancısı, **Emmylou Harris** gibi bir kız arkadaşa sahip olan ve **Mick Jagger** ve **Keith Richard** gibi isimlerle dolaşan bir şarkıcıydı.

Irkçılara savaş açan **Gram Parsons, McGuinn**'in Güney Afrika'ya bir **Byrds** turnesi düzenlediğini duyunca çok öfkelendi. Grup Londra'daki Albert Hall'de çaldıktan sonra Güney Afrika'ya gidecekti ama son dakikada **Parsons** gitmemeye karar verdi. Onsekiz yıl sonra **Mc Guinn, Jagger** ve **Keith**'in böyle yapması için **Parsons**'ı ikna ettiğini ve kendisini "anlamadığını" söyleyecekti.

Böylece **Gram Parsons, Sun City** ve **Paul Simon**'un *Graceland* uzunçalarıyla simgelenen seksenlerde bile yankısını bulacak bir açıklamadan sonra **Byrds**'den ayrıldı. Pop yıldızlarının durumu kendi göz-

leriyle görmek ve izleyicilerin bakış açısını değiştirmeye çalışmak için Güney Afrika'ya gitmeleri mi yoksa ülkeyi boykot etmeleri mi daha doğru? O günlerde -kendileri birer radikal kahraman olmayan- **Jagger** ve **Keith**'in **Gram Parsons**'a, bugün BM ve apartheid karşıtları tarafından onaylanan öğütler vermiş olmaları yumuşak bir deyişle ironiktir. Yani **Roger McGuinn**, Güney Afrika ilahesi **Miriam Makeba**'yı dinlemekle yanlış mı yapmıştı?

Turnenin **McGuinn**'i derin bir üzüntüye boğmuş olması ise bir başka tuhaflıktır. Giderken, "gidip dünyayı onlara zindan etmeyi" planlıyorlardı. **McGuinn** apartheid'a saldırmak ve yaratılacak kan denizi konusunda uyarıda bulunmak için elinden geleni yaptığını söylüyor. Ancak bu, özellikle de yerel basın "**Bryds** Güney Afrika'nın hasta, geri ve kaba bir ülke olduğunu söylüyor" gibi manşetler atarken, beyaz Güney Afrikalı izleyiciler karşısında işe yaramadı. Grup Cape Town, Johannesburg ve Durban'da çaldı, izleyiciler kazan kaldırdılar.

İşler, **McGuinn**'in "önceden düzenlenmiş uyuşturucu davaları" diye nitelediği olaylarla birlikte daha da karıştı. Otelde çalışan çocuklardan biri onları uyuşturucu kullanırken gördüğü konusunda ifade verince, tutuklanmak ve hapse atılmaktan, bir arkadaşlarının uçağıyla ülkeyi terkederek kurtuldular. Oysa Rodezya'ya, Salisbury'ye gitmeleri gerekliydi. Ian Smith ve beyaz azınlık düzenini egemen kılmayı amaçlayan Tektaraflı Bağımsızlık Deklarasyonu'nun ülkeyi kasıp kavurduğu o günlerde, oraya gitmek radikal bir topluluk açısından iyi bir seçim değildi.

Byrds turne için para alamadı: Kendilerine Güney Afrika'ya gidip uyuşturucu davalarına girmeleri söylendi. İngiltere'ye geldiklerinde ise, **McGuinn** Güney Afrika'da ne denli tepki çektiklerini gazete haberlerini göstererek kanıtlayıncaya kadar, Müzisyenler Sendikası'ndan *ihraç edilme tehditiyle yüzyüze* kaldılar. **Gram Parsons** doğru bir seçim yapmış olduğundan emin olmalıydı.

Pop müzik politik areneya sadece zaman zaman katılmış olsa da, artık sadece arabalar, kızlar ve eğlenceyle ilgili bir tarz değildi. Altmışların yeni müziği radikal beyaz folk geleneğinden ve hızla gelişen siyah pop dünyasından etkileniyordu. Siyah müzik ise Kara Güç, kara bilinç

ve kara gururu ve artık, yeni funk ve soul tarzları için belirgin bir unsur haline gelmiş bulunan toplumsal duyarlılığı yansıtıyordu. **Sly** ve **Family Stone** 'Don't burn baby, burn, just learn.../ Yanma bebek, yanma, öğren' diyorlardı. Daha makul öğüt ve yorumlar ise **Curtis Mayfield, Donny Hathaway, Marvin Gaye** ve **Stevie Wonder** tarafından dile getiriliyordu.

Altmışlarda **Impressions**'da **Jerry Butler** ile birlikte şarkı söyleyen **Mayfield**, (Martin Luther King ve Jesse Jackson tarafından bir kampanya şarkısına dönüştürülen) 'Keep of Pushing' ve (seksenlerde İngiltere'de **Paul Weller** ve **Red Wedge** tarafından tüm politik yürüyüşlerde kullanılan başlıca şarkı olan) 'Move On Up' gibi dansa elverişli mesaj şarkılarıyla sivil haklar kamyanyalarına katkıda bulundu. Altmışların sonunda (bazı radyo istasyonları tarafından yasaklanan) 'We're A Winner' gibi şarkılarla çabasını sürdürdü. Yetmişlerin başında soul tarzını, 'Freddy's Dead' gibi şarkılarla, uyuşturucu sorunu ya da 'Back to the World' gibi şarkılarla, **Sprinsteen**'den de daha önce, Vietnam savaşçılarının sorunları için kullanmaya çalıştı.

Yetmişler ve seksenlerin çok satan siyah şarkıcıları içinde politik ve toplumsal konuları ele alarak büyük ticari başarı sağlamış olan **Stevie Wonder** ise, **Dylan**'ın 'Blowin' in the Wind' parçasının hareketli bir versiyonunu hit haline getirdi ve geçmiş yılların beyaz protest tarzlarıyla beklenmedik bir bağlantı kurduğunu kanıtladı. Dönemin diğer siyah müzisyenleri gibi ona da, bir mesaja sahip olan müziğin aşk şarkıları ve dans müziğiyle yanyana durması son derece doğal görünüyordu.

Siyah müzik onyılın hem olumlu hem de olumsuz işaretlerini kutsuyordu; Watts isyanlarını anmak için yapılan Los Angeles Festivali de sürüyordu. 1972'de yedincisi yapılan bu festivalde 100 bin kişi, herbiri adam başına 1 dolar vererek **Rufus Thomas, Eddie Floyd, Isaac Hayes** ve "Ben bir insanım! Ben bir insanım!" diye bağırarak kalabalığa seslenen geleceğin başkan adayı Jesse Jackson'ı görmek için Memorial Kollesyum'da toplandı. Siyah Amerika'ya kimse, popun politikayla ne ilgisi var diye soramazdı.

Siyahların New York'daki Central Park'ın arkasındaki yoksul bölgelerinde, ırkçı eşitsizlik ve çelişkilerin varlığını sürdürdüğünü gösteren başka işaretler de vardı. **Elijah Muhammed**'in siyah müslüman

ayrılıkçı izleyicileri olarak ortaya çıkan Jalal Nuriddin ve Süliaman El Hadi, 'On The Subway' ve 'Wake up Niggers' gibi kızgın, ritmik şiirlerini Harlem sokaklarında okumaya başlamışlardı. *Son Şairler* adlı bu topluluk, klüplerde ve sokaklarda şiir okumaktan fazlasını da yaptılar. Daha sonra rap şarkılarına evrilecek olan bir tarzın öncüsü oldular. Soul ve funk gibi rap müziğin de politik bir rolü vardı.

Altmışlarda, politik siyah şarkıcıların ülkede ya da Güney Afrika'da yaşanan ırkçılık dışında da sorunları vardı. ABD'deki gettolar yanarken Vietnam'da siyah ve beyaz Amerikalılar öldürülüyordu. Beyazların topluluğu gibi siyahların topluluğu da, bu konuda ikiye ayrılmıştı ve bu ayrılık müzisyenlerin davranışlarına da yansımıştı. "Soul'un bir numarası" ve altmışların en büyük siyah solo şarkıcısı **James Brown**, olağanüstü başarısını, yetkilileri sevinçten ellerini çırpıracak biçimde kullanmıştı. Büyük funk yıldızı, toplumsal "mesajlı" şarkılar yazarak, 'King Heroin' gibi şarkılarla uyuşturucu sorunuyla mücadele ederek ve 'Don't Be A Drop Out' gibi şarkılarla getto çocuklarına kendisi gibi başarılı olmalarını öğütleyerek, gelişmeleri etkilemeye çalışıyordu.

Brown aynı zamanda, 'America Is My Home' ('Amerika Benim Yurdum') ve 'Say It Loud I'm Black and I'm Proud' ('Siyahım ve Gururluyum Diye Haykır) gibi şarkılar yazabilen büyük bir vatanseverdi ve özellikle, Martin Luther King'in öldürülmesinden sonra çıkan isyanları sakinleştirmek için televizyona çıkmasının ardından, Başkan Yardımcısı Hubert Humphrey tarafından onurlandırıldığı zaman, birçok militan destekçisini şaşkına çeviriyordu. **Brown**'ın Vietnam savaşına karşı öngörülebilir tutumu ise, oraya giderek siyah Amerikalılardan oluşan birliklere konser vermek oldu.

Siyah müzisyenlerin gösterdiği bir başka tepki ise sessiz kalmaktı. **Motown**'ın şahane dans grubu **Temptations**, dönemi, 'Ball of Confusion' isimli eğlenceli bir parçayla yansıtmayı ve *Psychedelic Shack* albümlerindeki 'War' şarkısıyla (Vietnam sözcüğünü ağızlarına almadan) savaş düşüncesine karşı çıkmayı başardılar. Şarkı, melodiye **James Brown** etkisi taşıyan eklemeleri de katan **Edwin Starr** tarafından, basit ama değişik şarkı sözleriyle bir solo parçası olarak plak yapıldı:

War - what is it good for? (huh)
Absolutely nothing!

Savaş - neye yarar?
Hiçbir şeye!

Vietnam savaşı karşıtı gösterilerde kullanılan gözyaşartıcı gazların arasından duyulan bu şarkı, kaçınılmaz olarak en beğenilen parçalardan birisi haline geldi. Melodi, seksenlerde, **Frankie Goes to Hollywood**'un, süper güçlerle ilgili disko yorumu 'Two Tribes'da ('İki Kabile') ve sonra da, yine **Bruce Springsteen** tarafından yeniden ele alındı. Boss işi ciddiye almıştı. Kendi versiyonunun girişinde, altmışlarda büyümenin nasıl bir şey olduğunu anlatmış ve "1985'de, önderlerinize ya da başka birşeye körce bağlılık sizi öldürür" diye eklemişti.

Siyah sanatçılar kalıcı toplumsal ve politik şarkılar yazmalarına karşın, bu durum, yeni büyümekte olan siyah plak sanayini pek fazla sevindirmiyordu. Motown Plakları klasik Detroit soul'unun koruyucusu olarak sağladığı ünden elde ettiği başarının, aşktan, eğlenceden ve kalp acılarından değil de Vietnam'ın acı gerçeklerinden sözeden şarkılarla yokolmasından dolayı deliye dönmüştü. Ama 'War' bir başlangıçtı ve 1971'le birlikte televizyon, kamuoyunu Vietnam trajedileriyle ABD işgali konusunda uyarırken, pop şarkıları daha da sertleştiler.

Kayıp bir aşk öyküsünü ele alan 'Band of Gold' adlı hit şarkısıyla tanınan **Freda Payne** bile, 'Bring the Boys Home'la ('Çocukları Eve Getirin') milyonluk bir satış yapan ikinci plağını çıkarmıştı. Yetkililer ise hoşnut değillerdi. Plak ABD Yüksek Komutanlığı tarafından yasaklandı ve onbeş hafta boyunca Amerika'da en çok satan plak oldu, Vietnam ordu radyosunda ise çalınamadı. Bu durum başkan Nikson'a artık Amerikalıların bu konuda ne kadar çok kaygılanmakta olduklarını gösteriyordu.

Vietnam savaşını pop müziğin değil, Vietkong ve Kuzey Vietnamlıların kazandığını vurgulamak gerekli. Ama müzik ABD'deki savaş karşıtı havanın yansıması ve güçlendirilmesinde önemli bir rol oynadı. Siyah Amerika için sivil haklar ve Kara Güç'ü izleyen şiddet günlerine denk gelen bu atmosfer, genç beyazlar için oldukça değişik, manik ve (bir süre de olsa) eğlendirici hippi çağına denk geliyordu. Politika eğlenceyle içiçe geçti ve müzik bu karışıklığı dile getirdi. **Country Joe McDonald** politikanın bu dönemde kısmen bir toplumsal etkinlik "ve tuhaf bir eğlence biçimi" olduğunu belirtiyor.

ÜÇ

Tuhaf Bir Eğlence Biçimi: Altmışlarda Politika, Kurbanlar Ve Hayatta Kalanlar

Çağrı esrik* bir kayıtsızlık taşıyordu. "Altmışlı Yıllar Balosunda, Savaşma Seviş." Biletler dışarda 15, kapıda 20 dolardı ve adres " Fillmore East, aka The Saint 105, Second Avenue, New York City" biçiminde yazılmıştı.

Altmışlarda burası, New York'daki en vahşi suç merkezlerinden biri, insanların kendilerinden geçip, ışık gösterileri ve bu yerin kendilerine mekan belleyen **Grateful Dead** ya da **Jefferson Airplane** gibi batı kıyısından gelen toplulukları dinlemeye gittikleri, San Fransisco'daki eski Fillmore taklidi bir yerdi. Seksenlerin ortalarında herşey büyük ölçüde değişmişti. Fillmore, New York'un hızla değişen gece klübü piyasasına uymaya çalışan bir disko olan Saint adını almıştı.

29 Mayıs 1986 bu efsanevi yer için bile tuhaf bir gece oldu. "Altmışlı Yıllar Balosu" (bir zamanlar 'altınışların sesi' olarak ün yapan) alternatif radyo istasyonu WBAI'ın yeniden açılışı yararına yapılan bir bağış gecesinin adıydı ve "60's Sixty" yardım komitesi, savaş karşıtı eylemciler ve pop protestocularından oluşan bir "Kim Kimdir" katoluğu gibiydi. Liste (şimdi Kwame Ture ismini taşıyan) **Stokely Carmichael**'den **Allen Ginsberg**'e, **Jesse Jackson**'dan **Andy Warhol** ve **Mary Travers**'a kadar birçok ismi kapsıyordu. Olayın önderi ise (istasyonda kendi Radio Free Amerika talk-şovunu yapmaya hazırlanan) bir zamanların ünlü **Abbie Hoffman**'ından başkası değildi.

Hoffman, renkli ve tartışmalı bir kariyerin ardından ellinci yaşına girmek üzereydi. Hoffman işe sivil haklar hareketiyle başlayıp bir medya şöhreti, çok satan yazar ve savaş karşıtı kampanyalarda ortodoks olmayan bir "devrimci" haline gelen birisiydi. Düşüncelerini

* "Zihin geliştiren uyuşturucuların etkisiyle çıkılan yolculukların müzikli anlatımı" anlamına gelen "psychedelic" müzik terimi, "esrik" olarak çevrildi. (ç.n.)

yaymak için çılgınca araçlardan yararlanarak Yippie'lerin ortaya çıkmasına yardım etmiş ve 1967'de, New York borsasında bir tomar doları havaya savurup borsayı kargaşaya boğmuştu.1968'de Demokratik Kurultay'da yapılan şiddetli gösterilerde tutuklandı ve duruşmayı, yetkilileri utandırmayı hedefleyen çılgınca bir ajit-pop tiyatro gösterisini; duruşma salonunu ise, Vietnam savaşına karşı bir kürsüye dönüştürdü.

Hoffman aynı zamanda Woodstock'da **Pete Townshend** tarafından sahneden atılmış ve gizli bir narkotik ajanına kokain sattığı iddiaları yüzünden (1974-1980 arasındaki) altı yıl kaçak yaşamıştı. Yetkililerin onu çok iyi aradıkları söylenemez çünkü bütün vaktini, yaşamını sürdürdüğü St Lawrence bölgesindeki yerel televizyon gösterilerinde kaçak olarak çalışarak ve *hatta (elbette takma bir isimle) senato alt* komitesinde çevre konularında konuşma bile yaparak geçirmişti. Sonunda ortaya çıktığında, artık herkes kendisini tanıyordu.

Şimdi 1986'da,küçük sorunları geçmişte bırakmış, Saint'deki sahnede etrafı esrik ışık gösterileri ve altmışların en ünlü müzisyenleriyle çevrelenmiş olarak duruyordu. "Bu bir parti" diyordu Hoffman, "oylamasız parti olur mu?". *Sonra kalabalığa birkaç konuda oylama yaptırdı.* Sonuçlar şaşırtıcı değildi.

Ölüm cezası olsun mu? HAYIR!

Kürtaj isteğe bağlı olsun mu? EVET!

ABD Kontralara yardım yapsın mı? HAYIR!

Ya Yippie'ler? EVET!

Ronald Reagan kovulup *California'ya* geri gönderilsin mi? ELBETTE!

İzleyiciler çok eğlendi. Çoğu temiz birer eski hippi görüntüsündeydi. İçlerinden bazıları muhtemelen bu olay için eski giysilerini giymiş bankerlerdi. Bazıları cesaretle, karışık sigaralar içiyorlardı ama çoğu (bardağı 4 dolardan satılan) alkolü tercih ediyordu. ABD'nin travmatik geçmişini anlatan ses ve imgeler onlara nostalji ve eğlence gibi geliyordu. "Sevişme" eylemlerindeki çıplak vücutların, Vietnam bombardımanlarının, John F. Kennedy'nin ve Berlin Duvarı'nın resimlerine **Kinks, Edwjin Starr**'ın "War" ve bir zamanlar birçok radyo istasyonu tarafından yasaklanmış olan **Rolling Stones**'un 'Street Flighting Man' şarkıları eşlik ediyordu. Şimdi bunlar çok çarpıcı ve uzak görüntülerdi sadece. **Lou Reed**'in **Velvet Underground**'daki eşlikçisi **John Cale**

şaşırmıştı. "Rock'n'roll ne hale geldi" diyordu.

Barın kenarındaki dans pistinde müzisyenler vardı. **Grateful Dead** grubundan **Bob Weir** "Altmışları anımsamıyorum bile" diyordu. Bir zamanlar ülkenin en ünlü Amerikan kızılderilisi olan **Buffy Sainte-Marie** ise "kara listeye" girdiğinden ve sadece Susam Sokağı gibi çocuk programlarına çağrıldığından yakınıyordu. Donovan'ın "Universal Soldier" ('Evrensel Asker') parçasını ve yirmibeş yıl sonra hâlâ geçerli olduğunu açıklayarak Kızılderili hakları konusundaki en ünlü parçası olan 'Now That The buffalo's Gone'ı ('Buffalo Artık Gitti') söyledi.

Gecenin baş protest yıldızı solo gitar çalan ve olağanüstü bir nostalji yaratan neşeli, amca görünüşlü bir adamdı. Esrik ışık gösterisi Ohio cinayetleri, 1968 kanlı Chicago olayları ve nihayet başkan Nixon'ı gösterirken o, 'Tricky Dicky-the genuine plastik man'i çaldı. Altmışlardaki gösterilerin kışkırtıcı sloganı FUCK haykırışını, "F diye bağırın, U diye bağırın, C diye bağırın...." diyerek izleyicilere tekrarlattı. Savaş karşıtı gösterilerin yetmişlerde ekolojik sorunlara doğru evrilişinin bir simgesi olarak, balinalarla ilgili şarkılar söyledi ve en ünlü şarkısını başkan Ronald Reagan'a ithaf etti. 'Feel-Like-I'm- Fixin'-To-Die-Rag' parçası, savaş karşıtı hareketin marşıydı. Bu manik, ölümcül ama kıvrak küçük parça festviallerde, hippi konserlerinde ve Pasifik'e giden ordularda söyleniyordu;

1-2-3, what are we fighting for?
Don't ask me, I don't give a damn
The next spot's Vietnam...

1-2-3, ne için savaşıyoruz?
Bana sorma, bilmiyorum
Gelecek durak Vietnam...

Bu konserde Vietnam'ın yanına Angola, Nikaragua, Rusya ve Polonya da eklendi.

Barın yanındaki duvarda aynı şarkıcıyı aynı şarkıyı onsekiz yıl önce söylerken gösteren bir resim vardı. Resimde çok uzun saçları ve bant taktığı anlıyla, 10 bin kişilik bir hippi kalabalığına seslenen ma-

nik bir figür vardı. **Country Joe** ve **Fish** topluluğu, çılgın batı yakasının en politik çılgınları olarak sahip oldukları ünlerini bu şekilde kazanmışlardı.

Joe Mc Donald'a göre kendisi gerçekten de bir istisnaydı, çünkü "o dönemin bütün müzisyenleri çok politik kişiler ya da politik şarkı bestecileri olarak tanınırlardı ama bu doğru değildi". Ama esrik altmışlarda San Fransisco'nun diğer hiçbir kahramanı, radikal politikanın tehlikelerini zor yoldan öğrenerek ve **Pete Seeger** dinleyerek büyümemişti.

Joe Mc Donald'ın solcu bir ailesi vardı. Annesi komünistti ve oğluna Stalin'in ardından Joe adını verdi. Pasifik telefon hatunda çalışan bir işçi olan babası ise, İlerici Partinin üçüncü parti politikalarını destekleyen daha ılımlı birisiydi. Genç **Joe** ekonomik teorilerle ilgili tartışmalar, radikal gazeteler ve (kendisinin okumadığı) Karl Marx'ın eserleriyle dolu bir evde büyüdü. Bu deneyim sol görüşlerini geliştirmesine ve toplantılardan hayat boyu nefret etmesine yolaçtı.

Onu teoriden çok deneyim etkiliyordu. 1954'de **Joe** oniki yaşındayken, McCarthy ve anti-komünist cadı avı dalgası tüm ağırlığıyla McDonald ailesinin üzerine çöktü. **Joe'nun** komünist annesi saklanarak kaçtı ama babası bu kadar çabuk kurtulamadı. Emeklilik ve lojman hakkını kazanmış olmasına karşın onsekiz yıllık işini kaybetti. Sendika onu California HUAC'a "tehlikeli görüşleri" yüzünden ihbar ettiği için, sendikadan da yardım alamadı.

Joe McDonald hızlı büyümek zorunda kalmıştı. Aile beş parasız kalmış, evini kaybetmiş ve "orta sınıftan, işçi sınıfına" yuvarlanmıştı. **Joe** okuldayken giysi ve kira harcamalarına katkıda bulunmak için haftasonları ve tatillerde çalışmak zorundaydı. Sonuçta "onları düşman olarak gördüğü için beyaz yakalılardan nefret etmeye" başladı. Yıllarca kravatlı biriyle konuşmayı bile reddetti.

Okulda klasik müzik eğitimi gördü ve liseden atılıp gazetecilik ve popla ilgilenene kadar klasik müzikle uğraşacakmış gibi göründü. Üç yıl süresince donanmaya katıldı, Japonya'ya gitti ve şarkıcı olmaya karar verdiği California'da durdu. **Woody Guthrie** ve **Pete Seeger** dinleyerek büyümüştü (anne-babası onu **Seeger'ın** gösterilerine götürüyorlardı) ve sonuçta, **Seeger** "insanları şarkı söylemeye yöneltiği için

çalışma tarzını aydınlatan bir ışık oldu." Ancak **Seeger, Courty Joe**'yu vahşi ve sert batı yakası gösterilerinde seyretseydi kendisinin nasıl bir etkide bulunduğunu anlaması mümkün olamazdı.

Folk şarkıcılığından hippiliğe geçiş, kaçınılmaz olarak, **Bob Dylan**'ı keşfetmesiyle birlikte oldu. Onu 1964'de Hollywood'da izlemiş ve "işte böyle olmak istiyorum" demişti. Şansını denemek için, Japonya'dayken okuduğu, "beatniklerin bongo ve gitar çaldığı ve kadınların leotar giydiği" bir kent hakkındaki çizgi romandaki öykünün etkisinde kalarak, kuzeye, San Fransisco'ya gitti. Beatniklerin gitar çalışını Los Angeles'deki çocuklardan daha iyi anlayacaklarını düşünüyordu, haklı çıktı.

McDonald San Fransisco'ya ya da özellikle Berkeley'deki öğrenci dünyasına çılgınca aşık oldu. UCLA kampüsü protesto ve kargaşayla çalkalandığından, oldukça coşkulu bir zamanda oradaydı. Kendisini radikal politikanın içinde, sivil haklar ya da Vietnam savaşını sona erdirme yolları hakkındaki tartışmaların ortasında buldu. Sivil haklar hareketi ve Küba devrimi, McCarthy çağının korkusunu hiç yaşamamış olan öğrencilerin arasında yeni bir radikal politik heyecan yaratmıştı; Berkeley'deki ortam, sivil haklar kampanyasına katılan hiç kimsenin zarar görmemesini amaçlayan Berkeley Free Speech (İfade Özgürlüğü) Haraketi'nin yürüttüğü yerel kampanya tarafından da pekiştiriliyordu.

Kendisinin, folku protestle birleştirme konusundaki isteğini paylaşan birçok müzisyenin bulunduğu müzik dünyası da,ona benzer biçimde heyecanlandırıcı geldi.Big Sur Folk Festivali'nde, büyük bir dikkatle izlediği Richard Farina'yı 'UnAmerican Activities Dream' şarkısını söylerken dinlemiş ama **Farina**'nın kullandığı rock enstrümanlarından dolayı dehşete düşmüştü. Ona kızmışlı, "çünkü **Farina**'nın protest müziğin kutsallığını bozduğunu düşünmüştüm. Bu iş bence **Dylan**'ın yapuğı gibi yapılmalıydı -bir folk melodisinin üzerine politik şarkı sözleri yazılarak". **Joe McDonald** bir hafta Berkeley'de dolaşarak, **Farina**'yı çekiştirecek birilerini aradı. Sonra, daha Dylan'ın "Higway 61 Revisited"ını dinlemeşken, yanıldığına karar verdi. "Bitmiştim. Hayatımın sonuna kadar bir protest rockçı olacaktım."

Folk'tan freak tarzına geçiş yavaş yavaş oldu. **McDoland Lyndon Jonhson**'un Vietnam politikasına çattığı 'Superbird' ya da ünlü 'Feel-

Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag' gibi şarkılarını bestelerken (**Grateful Dead**'in de San Fransisco'da yaptığı gibi) bir yandan da gruplarda çalmaya başladı. Politik şarkıları gösterilerde çalınmaya ve "küçük kahverengi bir torba içinde elli sente satılmaya" başlandı. Sonunda bunlar derleyicilerin de ilgisini çekti.

Berkeley ziyaretçisi kısa zamanda bu şarkılarıyla birlikte, Berkeley mezunu ve batı yakası "yeni sol"unun en yaratıcı önderlerinden biri olan **Jerry Rubin**'in dikkatini çekti. **Rubin** yepyeni bir sol oluşuma ulaşmak istiyordu ve belirli politikalarla olduğu kadar politika tarzıyla da ilgiliydi. Sonradan **Abbie Hoffman**'la birlikte, Yippi'lerin önderi olarak altmışların en çılgın pop politikacılarından birisi haline geldi.

Rubin'in ilk esaslı batı kıyısı başarısı 21-22 Mayıs 1962'de UCLA'da yapılan Berkeley Vietnam günü konferansı oldu. Bu olay ABD'nin Vietnam politikasına karşı çıkan (hatta hükümetin konumunu savunan) bütün grupların temsilcilerini oraya çekti ve olağanüstü bir başarı haline geldi. Yeni bir politika oluşturmayı değil, ama Fred Halstead'in vietnam savaşı karşıtı protestoların tarihini ele aldığı *Out Now!* kitabında belirttiği gibi, "o güne kadar sorgulanmamış görüşleri olabilecek en vahşi kalabalığın önünde sorgulamayı amaçlayan" konferansa, 12 bin kişi katıldı. **Jerry Rubin, Joe McDonald**'a bu tarihi konferansın müzik yöneticisi olmasını önerdi, **McDonald** da elbette kabul etti.

Olayda, müzikal açıdan ilginç olan nokta, bu ateşli politik çatışmanın ortasında bile eski tarz folk müziğin hala Berkeley'e egemen olmasıydı. Oturum sırasında **McDonalds** sahneyi esrik bir grupla değil, sivil haklar hareketine aktif olarak katılan ve 'Little Boxes'ın ('Küçük Kutubar') bestecisi olarak tanınan eski tüfek beyaz bir şarkıcı, **Malvina Reynolds**'la paylaştı. Birbirinin eşi banliyö evleri ve onların beyinleri yıkanmış sahipleri hakkındaki şarkı, folk izleyicileri ve **Pete Seeger** gibi şarkıcıların favorisiydi.

McDonalds folk müzikten kısa zamanda bıktığı için, oturum onun açısından bir geçiş oldu. Artık yeni tarz politik eylemlere katılan geniş kalabalıkların önünde çalıyordu ve bu yeni çağa yeni bir müzik lazımdı. Akustik folk çalmayı ya da **Instant Action Jug** Topluluğu'yla çalışmayı bıraktı ve **Country Joe** ve **Fish**'le yeni ve farklı bir çaba içine girdi. Diğer müzisyenler gibi onların da bir klavyecisi, bir davulcusu

ve **Woody Guthrie**'yle Brooklyn'de aynı evi paylaştığı ve **Guthrie**'nin gitar çalışını dinlediği öğrenildiğinde kısa süreli bir ün kazanan **Berry Melton** adında bir de gitarcıları vardı.

Yeni grup da **Dylan** gibi kısa sürede **Guthrie**'nin folk tarzını reddederek elektronik müziğe dönecekti. Uyuşturucu modası tüm batı kıyısını kasıp kavururken heves ve çılgınlıkla esrik ortama katıldılar. "Kültürel, politik ve müzikal bir bütünleşmenin orta yerinde duruyorduk ve ona gerektiği gibi katıldım" diyor **McDonalds**. "Tuhaf bir fenomen haline gelmiştik, ama müziğimi sevenler için kaçacak başka yer yoktu."

1966 yazıyla birlikte **Country Joe** ve **Fish** artık yürüyüş ve gösterilerde değil, **Grateful Dead**'e açtıkları San Fransisco hippilerinin mekkesi Fillmore'daydılar. Artık **McDonald** da politik folk tarzını rockla, klasik müzikle ("lisedeyken çaldığım **Pear Gynt**'den etkilenmiştim") gitarist **John Fenley**'in çalışmaları ve hatta Japonya'dan hatırladığı müzikle birleştirmişti. 'Section 43' ve ("marihuana hakkındaki ilk parça olduğunu sandığım") 'Bass Strings' gibi şarkılarda elde edilen sonuç, politika ve uyuşturucu etkisi altındaki sözlerin tuhaf bir karışımıydı. "Herkes esrikliğin bu olduğunu söylüyor" diyor **McDonald**. "Bilmiyorum. En azından **Pink Floyd**'a dek bir benzerimiz yoktu".

Country Joe uluslararası bir hippi pop yıldızı oldu ama uçuk politik önderlik rolünü de sürdürdü. Özgür festivaller ve belli başlı politik gösterilerde görünmeye devam etti; bu ona zaman zaman "hippilerin çekici kendiliğindenliği ile solun yapısal püritenizmi" arasında bir çatışma gibi görünse bile.

Savaş karşıtı hareketin en büyük zaferlerinden birini yaşadığı 15 Nisan 1967 günü de, bu çatışmanın yaşandığı günlerden biriydi. Spring Eylem Komitesi hem doğu hem de batı kıyılarında büyük gösteriler yapılmasını planlamış ve New York'da 400 bin kişi sokaklara dökülerek, ABD'de o zamana kadar yapılmış olan en büyük yürüyüşü gerçekleştirmişti. 75 bin kişinin katıldığı ikinci bir yürüyüş San Fransisco'da yapıldı. **Country Joe** doğallıkla buna katılmak istedi ve söylediğine göre Kezar Stadyumunda yapılacak kitlesel toplantıya davet edildi. Yaşanan, hippilerle sol arasında tipik bir çatışmaydı.

McDonald, müzisyenler bir kamyonun arkasında alana gelip kala-

balık tarafından alkışlandıkları sırada "donup kaldığını" söylüyor. Organizatörler, grupların stadyum dışında çalmalarını ve Kezar'ın tamamen politik bir toplantı için kullanılmasını planladıklarından bundan hoşlanmadılar. **Country Joe** ve **Fish** dışarı çıkarıldılar.

San Fransisco'nun en çılgın hippi topluluklarından Diggers müzisyenlerin tarafını tuttu, grubun malzemelerini içeri taşıdı ve organizatörleri, grupların çalmasına izin vermeleri için zorladı. Grup elektrik bağlantısı kesilmeden önce 'Fixin'-To-Die-Rag'i söylemeyi başardı. **McDonald** hâlâ, "solun yaklaşımının müzik,eğlence ve politikanın birarada bulunabileceği idealini" mahvetmiş olmasından yakınıyor.

Batı kıyısındaki pop politikası giderek taşlaşmış bir bataklık halini alıyordu ve müzisyenlerle Vietnam karşıtı toplumsal gruplar, *Students for a Democratic Society* (SDS- Demokratik Bir Toplum Taraftarı Öğrenciler), radikaller ya da Yippiler arasındaki koordinasyon eksikliği durumu kötüleştiriyordu. **McDonald** bile diğer müzisyenlere politik bir sempati hissetmiyordu. **Janis Joplin**'le "hayatında hiçbir politik ahlaki değer olmadığı" için "şiddetli kavgalar" yapmıştı; **Grateful Dead** ve **Jefferson Airplane**'e karşı da aynı ölçüde katı bir politik tutum içindeydi. Detroit'in çılgın **MC5**'ına karşı bile kuşkucuydu, çünkü "o komik giysileri içinde, gürültücü müzikleri ve o güvenilmez 'kick out the jams, punch the police' şarkılarıyla hiçbir taraftâ ait değil gibi görünüyorlardı.Bana kalırsa onlar FBI'dandılar. Ama o zamanlar FBI benim zihnimdeydi" diyordu.

Joe McDoland'ın ciddiye aldığı az sayıda şarkıcıdan biri **Doors** grubundan **Jim Morrison**'du. Onun güttüğü politikayı onaylamıyor ("politikası yoktu") ama Morrison'un sahnede oynadığı 'The Unknown Soldier' ('İsimsiz Asker') gibi manik teatral dramaların mesajını anlıyordu. **Morrison** asker bir aileden geldiği için, o da, **McDonald** gibi orduyu kendi deneyimleriyle anlatabiliyordu. Baştan aşağıya deriler giyen **Morrison**, kendisini, **Doors**'un 1968 Eylül'ünde Roundhouse'da gerçekleşen Londra konserinde olduğu gibi "savaş bitti... isimsiz asker için" diye çığlıklar atarak yerlere attığında, dondurucu bir etki yaratıyordu. Bu an, Vietnam savaşının acılarını yüzlerce muğlak protest şarkısından çok daha iyi dile getiriyordu.

Ciddi, kendisini savaşa karşı çıkan eski tüfek radikal Vietnam hareketiyle özdeşleştirmiş eski denizci **Country Joe** bunu anlıyordu.

"**Jim Morrison** ordunun ne kadar güçlü olduğunu biliyordu. Ordunun ezilmek ve dehşete düşürülmek demek olduğunu biliyordu. **Morrison**'un müziğini Vietnam savaşına uyarladığınızda, gerçek özü yakalarsınız" diyordu.

Country Joe, batı kıyısındaki en önemli savaş karşıtı protestocu durumundayken, doğu kıyısında, yine genç **Dylan**'dan etkilenen ve trajik biçimde sonuçlanan sanat yaşamında politik şarkılara daha fazla bağlanan bir başka şarkıcı vardı. Bu, **McDonald**'ın şimdi, "Biz belki de açıkça politik şarkısözleri yazan tek şarkıcılardık.O ve ben en yüksek aşamadaydık.... ama o bir parça aptaldı. Radikal sosyalizm ya da komünizme bağlanan hemen herkes biraz aptallaşır" dediği **Phil Ochs**'tu.

Ohcs'un aptallığı neydi? Bir Manhattan cafesinde **McDonald** 'The Ringing of Revolution'un ('Devrim Çanları') yanıtladı bunu:

And the soft middle-class crowded in to the last
For the building was fully surrounded
And the noise outside was the ringing of revolution...

Yumuşak orta sınıf bir araya toplandı
Çünkü bina tamamen kuşatılmıştı
Dışardaki ses devrimin çanlarıydı...

Bu sözler o zamana dek yazılmış en başarılı politik şarkı sözleri değiller. Üstelik yeni bir Amerikan devrimi hakkındaki bu sözler şimdi altmışlarda olduğundan bile daha çocukça gelebilir. Bu şarkı, **Ochs**'un 410 sayfalık bir FBI dosyasına sahip olmasına neden olurken, şarkıcıyı da "protest müzik" demode olurken demode olan doktriner bir folk-şarkıcısı haline getirdi.

Ochs şarkı sözlerinin ima ettiğinden çok daha ilginç, karmaşık ve eğlendirici bir kişilikti. **McDonald** bu çoktan unutulmuş politik pop parçasını söyledikten sonra, şarkıyı bu kez de **Ochs**'un kendi sesinden, en iyi uzun çaları olan *Phil Ochs in Concert*'den dinledim. 1965-66'da New York ve Boston'da kaydedilmiş olan plak, **Ochs**'un neden büyük

bir tehlike olarak algılandığını kanıtlıyordu. O, hem çok öfkeli hem de çok, çok komik olabilen bir şarkıcıydı.

Standardın altında olan 'Ringing of Revolution' folk protest şarkısı, sahnede son derece başarılı oluyordu. Çünkü girişine yerleştirilen ve şarkının, başrolünü Ronald Reagan'ın oynayacağı bir filme dönüştürülmesiyle ilgili fantazi havayı tamamen değiştiriyordu. **Ochs**, altmışlarda bile, Reagan'ı potansiyel bir hedef olarak görüyordu. Kendisinin de bu filmde "Bobby Dylan-genç Bobby Dylan" rolünde oynayacağını ekliyordu.

Dylan politikadan uzaklaştıkça arkadaşı **Ochs**'un **Guthrie** geleneğini sürdürüyor olması izleyicilerin hoşuna gidiyordu. Albümdeki diğer şarkılar, bir **Joan Baez** hit parçası olan 'There But For Fortune' ve 1965 yazındaki SDS Washington yürüyüşünde **Ochs**'a bazı sorunlar yaratan 'Love Me I'm A Liberal'dı. ('Beni Sevin Ben Bir Liberalim') Solun eski tüfek gazetecilerinden I.F.Stone "liberallere çatma, onların parasına ihtiyacımız var" diye yakınıyordu.

Ochs in the Concert uzunçaları aynı zamanda, onun öfkeli müzikal mesajlarının, (**Pete Seeger** istisna olmakla birlikte) çoğu şarkıcının görmezden geldiği konularda yoğunlaştığı en iyi eserlerinden örnekleri de kapsıyordu. Seksenlerde, Nikaragua ve Orta Amerika'ya yönelik ABD politikaları **Jackson Browne** ve diğerlerinin müzikli protestolarına neden oldu. Altmışlarda ise **Ochs** bölgedeki gelişmeleri izliyordu. "Amerikan dış politikasında keskin bir değişim var" diyordu izleyicilerine,"Dominik Cumhuriyetine bakın..." Sonra "Dünya Jandarması" hakkındaki mesajını açıkça ilettikten sonra 'The Marines Have Landed on the Shores of Santo Domingo' ('Denizciler Santo Domingo Kıyılarına Çıktı') parçasını söylüyordu.

Bu canlı albüm bir altmışlı yıllar klasiği olmasına karşın, kısmen, **Dylan** gürühu elekronik müziğe geçerken **Phil** akustik bir folkçu olarak kalmakta ısrar ettiği için ve kısmen de plak televizyon ve radyoda yasaklandığı için çok satanlar arasına giremedi. Yasaklamanın nedeni **Ochs**'un plağın arkasına Mao Tse-tung'un sekiz şiirini ve iri harflerle yazılmış "Düşman Bu mu?" ibaresini koymaktaki ısrarıydı. Plak şirketi bunların kaldırılması için boşuna uğraştı.

Ochs, devrimi, kahramanı **Elvis Presley**'in müziğiyle birleştirme yolunda yaptığı bazı biçare girişimlere karşın, altmışların hızla değ-

şen rock dünyasına bir türlü uyum sağlayamayan son protest şarkıcısıydı. ABD'de olup bitenlerle son derece derinden ilgilendiği için yokedilen ve yeni rock müziğine eşlik eden fantazi, eğlence ve paradan asla nasibini alamayan büyük kişiliklerden birisiydi. **Phil**'in öyküsü ise politik pop tarihinin en büyük trajedilerinden biri oldu.

Phil Ochs ABD'yi dolaşan bir doktorun oğluydu. Bu nedenle çok az arkadaşı oldu ve vaktinin çoğunu sinemalarda fantazi dünyasına kaçarak harcadı. Kızkardeşi Sonny onu "rezalet bir kardeşti; bana para verip faiz alırdı- çok sosyalistçe bir hareket değil tabii!" diyerek anımsıyor.

Ailesi pek politik değildi ve **Ochs**, oda arkadaşı Jim Glover'ın, kendisini sadece Marx ve Engels okumaya başlaması konusunda teşvik etmekle kalmayıp gitar çalmayı da öğreteceği Ohio State Universitesi'ne gelene dek, politikayla çok az ilgilendi. İlk gitarını 1960 başkanlık seçimlerinde John F. Kennedy'nin Richard Nixon'ı yeneceği iddiasıyla tutuştuğu bahis sonucunda kazandı ve ilk şarkısı 'The Ballad of the Cuban Invasion'ı ('Küba İşgali Baladı') Domuzlar Körfezi fiyaskosunun hemen ardından yazdı.

Ochs da (genç **Joe McDonald** gibi) gazeteci olmak istiyordu ve üniversite gazetesi *Lantern*'de Fidel Castro hakkında bir makale yazıp yetkililerce sansür edilene dek de, Ohio'da iyi bir gazetecilik öğrencisi olarak yaşadı. Öfkeyle okulu ve gazeteciliği terketti, makale yerine şarkı yazmaya karar verdi.

Soluğu kaçınılmaz olarak, 1963'ün başlarında mesajlı şarkı sözü yazarlığı hareketinin folk barları ve kahvelerde fırtına gibi estiği Manhattan'daki Greenwich Village'de aldı. **Peter, Paul and Mary** ile genç **Bob Dylan** ünlüydüler ve genç şarkıcıların sokaklarda özgürce dolaşıp şarkı söylemeleri hâlâ mümkündü. Barların çoğunda "cep doldurma" politikası egemendi; şarkıcılar, beğenildikleri sürece izleyiciler iyi para veriyorlar ve hayatlarını kazanabiliyorlardı. İyi değillerse başka bir iş buluyorlardı. **Ochs** hayatta kalacak kadar popülerdi ve Third-share adlı bir barda menajer ona düzenli bir gösteri için -en az 20 dolarlık- beklenmedik bir ücret teklifinde bulundu.

Bu andan itibaren **Ochs** öfkeli bir şarkıcı ve politikacı olarak tanındı. İlk ve en önemli eylemlerinden birisi, folk şarkıcılarıyla düzgün anlaşmalar imzalanması ve klüplerde toplanan paraların adil biçimde

dağıtımının örgütlenmesi girişimi oldu. Aynı zamanda müziğini, bağış gösterileri yoluyla, politik davaların finansmanı için kullandı. Sivil haklar kampanyacılarından Kentucky'deki grevci madencilere, tayfun kurbanlarına, Broadside dergisinden Siyah Panter programlarına ve elbette Vietnam karşıtlarına dek herkese yardım etti. Genellikle o gün gazetede okuduğu olaylar hakkında şarkılar yazıveren bir şarkı sözü yazarı haline geldi.

New York'a geldikten birkaç ay sonra sanki büyük bir yıldız olmaya yazgılıymış gibi görünüyordu. Blind Boy Grunt adını kullanan Bob Dylan'la birlikte bir *Broadside* uzunçalarında ve yeni mesajlı şarkı hareketini aniden önemli bir kitle pazarına kavuşturacakmış gibi görünen 1963 Newport Festival'inde **Bob Dylan, Baez** ve **SNCC Freedom Singers**'la birlikte söyledi. Bu yeni iklimde, Phil Ochs'un bir plak anlaşması yapması kaçınılmazdı. Şarkılarının hiçbirinin sansüre uğramayacağı konusunda söz aldıktan sonra Elektra şirketiyle bir anlaşma yaptı ve *All The News That's Fit To Sing* albümü, *The Freewheelin Bob Dylan* uzunçaları kadar beğenilince doğal olarak çok sevindi.

Müziksel mesajlar yaymak içinde bulunduğu döneme çok uygundu. Doğu yakasındaki tüm büyük Vietnam yürüyüşlerinde şarkı söyleyerek, sadece nutuk dinlemek için yürüyüşe gelmeyecek olan büyük kalabalıklara ulaşılmasına katkıda bulundu; sivil haklar kampanyalarına katılmak için güneye Missisippi'ye indi; Hazard Kentucky'deki grevci madencilere çaldı ve eski idolü **Bob Dylan**'la arkadaş oldu. Süreç içinde, kaçınılmaz biçimde sağ kanadın öfkesini çekti. 1965'in başlarında John Birch Society ve Fighting American Nationalists (Savaşçı Amerikan Milliyetçileri) adlı iki örgüt, "komünist" olduğu gerekçesiyle **Ochs**'un Tom Paxton'la birlikte grevciler için yapacağı yardım gösterisini engellemeye çalıştı. Gösteri Birch Society'nin kuşatması altında gerçekleştirildi.

Sonny Ochs, kardeşinin yürüttüğü politikanın yanlış anlaşıldığını söylüyor. "O, John Wayne, **Elvis Presley** ve John Kennedy'yi seven çok karışık yapıda birisiydi. Bir radikal olarak adlandırılmasına karşın aslında süper-vatenseverdi. ABD'ye ve politik sisteme gerçekten inanıyordu. Ama tüm kötülükleri görüyor ve siyahlar, madenciler ve Vietnam savaşı konusunda kaygı duyuyor; bunlar hakkında yazıyordu" diyor.

Irkçılığın yenileceği ve savaşın durdurulabileceğine yönelik inancın tam olduğu altmışlı yılların başlarındaki o iyimser, idealist dönemde bu tip fikirlere sahip bir şarkıcının yükselebilmesi mümkündü. Ama Kennedy öldürülmüş, sivil haklar Kara Güç hareketine dönüşmüş, Vietnam savaşı sürmüş ve politik folk dünyası, rock büyük bir ticaret halini alırken, Beatles, **Herman Hermits** ve Rolling Stones'la birlikte İngilizler tarafından işgal edilmişti. **Ochs** altmışların ortalarında da varlığını sürdürdü ama işler giderek kötü gitmeye başlamıştı. **Dylan** hâlâ idol ve folk protest hareketinin önderi durumundaydı ama o da sırtını **Ochs**'un desteklediği herşeye dönmeye başladığında **Ochs**, değişen modanın etkilerini kaçınılmaz biçimde hissetmeye başladı.

1965'lerin başlarında, **Dylan** ne politik bir şarkı sözü yazarı gibi davranıyor ne de öyle görünüyordu. Onunla tek kişisel görüşmem o yılın Mayıs ayında Londra'daki Savoy Oteli'nde oldu. Diz boyu çizmeleri ve desenli ipek gömleğiyle küçük ve hasta gibi görünüyordu. Bu rahatsız görüşme sırasında (o zaman bir öğrenciydim ve bu benim bir pop yıldızıyla yapığım ilk görüşmeydi) kara gözlüklerini takıp çıkararak sürekli sigara içiyordu. O zamanlar İngiltere listelerinde iki 45'liği vardı ve bunlar da geçirdiği olağanüstü dönüşümü özetliyorlardı. Bunlardan birincisi politik, folksu 'Times They Are A-Changin' ('Zaman Değişiyor') ve diğeri de bir bilinç akışını dile getiren 'Subterranean Homesick Blues'du. Londra'da bu mutsuz görünümlü, sinirli kişilikle konuşurken durumunu çok zor idare ettiğini düşündüm.

"Bazen sağlığımı kaybetmekten korkuyorum" diyor ve ekliyordu, "Hiçbir mesajım yok-şarkılarım sadece beni temsil ediyor, hepsi bu. İnsanları etkilemeyi de istemiyorum-diğer insanlar beni etkiliyor". Politika hakkında sorduğum soruya verdiği yanıtı, beklendiği gibi küçümseyiciydi. "Gazetelerdeki politik konuşmaları okuyor musunuz? Bir daha okuduğunuzda onu küçük parçalara bölün. Evet, bölün ve parçaları herhangi bir biçimde birleştirin. Her zaman aynı şeyi elde edersiniz. İşte benim zihnim de böyle çalışıyor: Onu da aynı şekilde parçalarına bölmek gerekli."

Dylan'ın kafası o gün pek çalışmıyor gibi görünüyordu: Eski kahramanı **Ewan MacColl**'la ilgili soruyu onu hiç tanımadığını söyleyerek yanıtladı. Ama **Beatles**'ı biliyordu- gece **John Lennon**'la birlikte yemek yiyeceklerdi.

Basınla ilişkilerini kuran **Joan Baez**'le konuşmak daha kolaydı. "Hayır, **Bobby** politikayla ilgili konuşmayacak" diyordu. "O tuhaftır. Çok az malı vardır. Parasını ne yaptığını bilmiyorum." Onun konuşmayacağı şeyler hakkında konuşmaktan belli ki mutlu oluyordu, özellikle sivil haklar, Vietnam ve pasifist okulla ilgili olarak konuşurken çarpıcıydı. "Sadece bir insan olarak adlandırılmak istiyorum" diyordu.

En azından, folk dünyasında bu tip duygular yavaş yavaş demode oluyordu. Üç ay sonra, **Dylan** Newport Folk Festivali'nde göründü, folk patlamasının sonunu işaret eden ve **Pete Seeger**'ı gözyaşlarına boğan çılgın elektronik çalgılarla seslendirdiği 'Maggie's Farm' ('Maggie'nin Çiftliği') ve 'Like A Rolling Stone'la kendi tarzını yerle bir etti. Daha sonra 1965'te **Dylan Phil Ochs**'la bozuştu. **Dylan**'ın 'Can You Please Crawl Out Your Window' parçası üzerine bir taksiде tartışmışlardı. **Ochs**, isabetli bir biçimde parçanın bir hit olmayacağını söylemişti ve **Sonny Ochs**'a göre de "**Dylan** onu taksiden dışarı atmıştı."

Zaman ve moda değişiyor, Vietnam savaşı sürüyor ve en azından **Phil** politik şarkılar yazmayı sürdürüyordu. Konserlerinde (In the Concert'de olduğu gibi) **Dylan**'a sataşmaya başladı ve büyük kalabalıklar toplayıp plak yapmayı sürdürdü. Elektra şirketi şarkılarını sansürlemeyeceği konusunda verdiği sözü tuttu ama plak şirketinin **Ochs**'u televizyondan uzak tutan ve onu büyük bir piyasadan mahrum bırakan sansür konusunda yapabileceği birşey yoktu. Midnight Special programında şarkı söylemesine izin verilen ender anlarda da iki şarkı söyleyebileceği belirtilmişti.

Sansürcüler, kitlelerce tutulabilecek tek 45'lik hitinin ortaya çıkmasına asla izin vermediler. 'Outside of a Small Circle of Friends' ('Küçük Arkadaş Topluluğunun Dışında') 1968'de ilk kez serbest bırakıldığında bir süre hit olabilir gibi göründü. Politikaya karışmayı ve hatta başkalarına yardım bile etmeyi reddedenler hakkındaki bu eğlenceli ama buruk parçada 'Marihuana içmek bira içmekten daha keyifli' diye bir dize vardı. Bu, batı kıyısında o dönemlerde yazılan esrik şarkı sözlerine kıyasla çok daha az saldırgan bir çizgiyi temsil ediyordu - özellikle de şarkının kendi bağlamı içinde ele alındığında. **Ochs** aslında gösterilere katılamayacak kadar yükseklerde uçanları eleştiriyordu. Buna karşın, bazı radyo istasyonları şarkıyı içindeki 'marihuana' söz-

cüğü çıkarıldıktan sonra bile çalmayı reddettiler. Parçayı çalan bir Los Angeles istasyonunun, yayıncılık yetkilileri tarafından da tehdit edildiği iddia edildi.

Parça, **Ochs**'un hem kolayca eleştirip hem de idolleştirdiği John F. Kennedy'nin öldürülmesi üstüne yazdığı uzun bir epik şarkı olan, 'Crucifixion'ın da içinde bulunduğu *Pleasures of The Harbour* albümünde yeralıyordu.

1967 Ekim'inde John F.Kenndy'nin kardeşi senatör Robert Kennedy Senato'da Vietnam savaşına karşı ilk konuşmasını yaparken **Phil Ochs** da onu izlemek üzere Washington'a geldi. O zamanlar Kennedy üzerine bir kitap yazmakta olan ortak arkadaşları, savaş karşıtı eylemci ve yazar Jack Newfield tarafından Kennedy ile tanıştırıldı. Senator sabah konuşmasını yaptı, günün kalan kısmını ise, New York'a uçmadan önce **Ochs** ve Newfield'le birlikte geçirdi. **Ochs** öğleden sonra senatöre 'Crucifixion'ı söyledi. Newfield'in şimdi hatırladığı kadarıyla "Robert Kennedy ilk birkaç dizeden sonra şarkının kardeşiyle ilgili olduğunu anladı. Çok duygusal bir andı."

John F.Kennedy'yi taktir eden bu vatansever isyancı Robert Keneddy'yle, özellikle de ilk savaş karşıtı konuşmasını yaptığı gün birlikte olmaktan hoşlanmış olabilir. Ancak senatör bir müzik hayranı olmadığından, onun **Ochs**'la birlikte olma nedenleri daha karmaşıktı. Kennedy'nin yakın arkadaşı olan eski **Kingston Üçlüsü** yıldızı **John Stewart**'a göre, "Bobby'nin berbat bir kulağı vardı. Hiçbir müzik beğenisi yoktu. Bundan hoşlanmakla kalmıyor, Andy Williams gibi de davranıyordu!"

Robert Kennedy'nin hoşuna giden, altmışlı yılların başlarında doğan yeni folk ve pop müziğinin sözleriydi. O, pop müziğin düşünme biçimleri konusunda bir rehber olduğunu anlayan ilk politikacı oldu. Stewart, "Bana hep 'Gençler hangi şarkıları söylüyorlar?' diye sorardı ve **Bob Dylan**'la **Phil Ochs**'un ne yaptıklarını öğrenmek isterdi" diyor.

John Stewart Robert Kennedy'le ilk kez 1962'de John F.Kenndy Başkan'ken tanışmıştı. O zamanların büyük yıldızlarından olan **Kingston Üçlüsü** Washington'daki FBI binasını ziyaret etmiş ve sonunda Kennedy ile tanıştırılmıştı. **Stewart**'la Kennedy iyi anlaştılar, şarkıcı politikacıya albümlerini gönderdi ve görüşmeye başladılar. 1963 Şubat'ında **Steward, Bobby**'nin kendisine çaldığı 'The New Frontier'

şarkısı için tebriklerini sunmak isteyen ve **Üçlü**'nün 'Greenback Dollar' parçasının listelerdeki durumunu soran (yirmibirinciydi) Başkan Kennedy ile tanışurılmak için Beyaz Saray'a davet edildi.

Daha sonraları, **Stewart** Başkan'ın gençliğe yönelik fiziksel eğitim programının sanatsal bir eşdeğeri olan Başkanlık Gençlik Etkinlikleri Komitesi konusunda çaba harcadı. Bobby Kennedy'nin kabul ettiği proje, John F. Kenndy'nin 1963 Kasım'ında öldürülmesiyle durdu. **Stewart** görüşmelerde bulunmak için Beyaz Saray'a gitti: "Bobby fikri Başkan Johnson'a benimsetmeye çalıştı ama Johnson projenin adını bile duymak istemiyordu."

Yeni Bakanın urmanan Vietnam savaşı ve protestolar gibi başka sorunları vardı ve çocukların neler düşündüklerini anlamak için pop müzik dinlemeye vakti yoktu. 1965 yazında **Kingston Üçlüsü**'nün Beyaz Saray'da verdiği konseri dinlemeye zorlandığında ise, yeni Başkan en yumuşak protestoyu bile duymayı reddedecekti.

Üçlü son üç yıl içinde kendi uyarlamalarıyla ortalama bir hit parçası haline gelen oldukça ince ve hoş bir **Pete Seeger** protest şarkısını, 'Where Have All The Flowers Gone?'ı ('Çiçekler Nereye Gitti?') da konsere dahil etmişti. Ancak kanlı Vietnam çatışmasının Amerikan yaşantısı üzerinde büyük bir etkide bulunduğu o günlerde parça çok daha sert ve anlamlı hale gelmişti. "Gerçeküstüydü" diyor **John Stewart**, "Bombardıman uçakları Saygon'a ateş yağdırıyorlardı ve ben Birleşik Devletler başkanına savaşın kötülükleri üzerine şarkı söylüyordum! Başkan olayı tamamen görmezden geldi! Konserin sonunda sadece şöyle dedi,'Ya,güzel şarkı, gösteriyi gerçekten beğendik.' Bobby böyle bir şeye izin veremezdi. Atılıp sormak zorunda kaldı, 'Bu ne demek?', 'Bunda ne kötülük olduğunu düşünüyorsunuz?'

Stewart ve Bobby Kennedy, **Stewart** solo söylemek için **Üçlü**'den ayrıldıktan sonra bile görüşmeyi sürdürdüler. **Steward** senato seçimleri sırasında Kennedy için çaldı, kampanyalara katıldı ve 1968'de Senatör daha ciddi bir teklifte bulundu. Savaş karşıtı bir önergeyle Başkanlık seçimlerine katılıyordu ve **Stewart**'ın daha sonra *The Last Campaing*'de anlatacağı gibi, yardım istiyordu.

1968 ABD başkanlık seçimleri Vietnam'da savaşıp ölenler ve ülkede savaş karşıtı kampanyalar düzenleyenler için yaşamsal bir öneme sahipti. Politik şarkılarla kamuoyunu yansıtmak ve etkilemek derdinde

olanlar için bu aynı zamanda bir şok yılı, umut ve ideallerin yıkıldığı bir yıl oldu.

Yıl ABD için büyük bir askeri yenilgi olan Ocak Tet saldırısıyla başladı. Vietnam Ulusal Kurtuluş Cephesi Saygon'a sızmış ve kentin büyük bir bölümünü kontrol altına almakla kalmayıp Amerikan elçiliğini bir gün boyunca ele geçirmişti.Ülkedeki tüm kentler bir bir düşerken sadece Amerikan üsleri güvence altındaydı. Amerikalılar buna, meydana gelebilecek insani sonuçları bir tarafa bırakarak, Cephe tarafından denetlenen alanlara bomba ve roket yağdırarak yanıt verdiler. Yarım milyon Vietnamlı daha evsiz kaldı ve Saygon bir yıkıntıya dönüştü. ABD'deki barış savunucuları kadar çok şarkı besteleyen Vietnam'daki Amerikan askerleri, batı standartlarında söylenen bir balat olan 'The Wabash Cannonball'a bir kıta daha eklediler:

The forward air controller
Is a warrior without match
With his monogrammed flight jacket
And his F-100 patch.
Put napalm on a hamlet
And burned the whole thing flat
Killed a hundred non-combatants
And he's sorry about that.

İleri uçuş kontrolürü
uçuş ceketi ve F-100 uçağıyla
bir savaşçı
Köye napalm attı
Herşeyi dümdüz etti
yüzlerce sivili öldürdü
ve çok üzüldü.

ABD'deki politik ortam, özellikle 200 bin Amerikalının daha Vietnam'a gönderilebileceği öğrenildiğinde Johnson yönetimi için çok üzücü hale geldi. Haberler aynı parti içindeki adayların, kendi partilerinin başkan adayı olmak için birbirleriyle yarışukları ön seçimlerin

hemen başlangıcında yaygınlık kazandı. Geleneksel olarak, ilk ön seçim New Hempshire'da yapılıyordu ve burada, barış savunucuları 12 Mart günü büyük bir zafer kazandılar. Minnesota'lı Demokrat senatör Eugene McCarthy kendi partisinin favorisi Başkan Lyndon B.Johnson'u yenmişti.

McCarthy, barış kampanyasının işçi hareketinden çok, gençlik tarafından yönlendirildiğinin ve ABD nüfusunun yarısından fazlasının yirmisekiz yaşından küçük gençlerden oluştuğunun farkındaydı. Dahası, 1964 ile 1968 yılları arasında 12 milyon Amerikalı ilk kez oy verme hakkını elde etmişti. Genç seçmenler ve bu piyasaya hitap eden politik şarkıcılar da son derece önemliydiler.

McCarthy Demokratik Kurultay'a dek kendisi için şarkı söyleyen ve kampanyalarına katılan **Phil Ochs**'un desteğini aldı. **Ochs**'un bunu yapmasının nedeni Jack Newfield'e göre bir "romantik" olması ve savaşa karşı çıkan ilk aday olan McCarthy'nin, New Hempshire soğuğunda kampanya için yolculuk etmesinden etkilenmesiydi. **Ochs** McCarthy'nin gençlerin büyük desteğine sahip olduğunu biliyordu ama onun solcu birçok arkadaşı tarafından hiç de sevilmediğini de bilmeliydi. Onlar McCarthy'yi, genç Amerikalıların sokaklara dökülmesini engelleyebilecek ama seçimi asla kazanamayacak karizmatik olmayan bir hatip ve "hoş ama doğuştan kaybetmeye mahkum biri" olarak değerlendiriyorlardı. **Ochs** çok sadıktı ve Robert Kennedy McCarthy, New Hempshire seçimlerini kazandıktan sadece dört gün sonra- yarışa katıldıktan sonra bile McCarthy'den ayrılmadı. İki hafta sonra, Bakan Johnson çekildiğini açıkladığında demokrat adaylar arasında savaş karşıtlığına oynayan Kennedy'nin seçimi kazanan kişi olacağı düşünülüyordu. Jack Newfield, Kennedy'nin yoksulluk ve ırk konularındaki programının McCarthy'den daha güçlü olduğunu ve "Kennedy'nin başkan olmaya daha uygun" olduğunu söyleyerek **Ochs**'u taraf değiştirmeye ikna etmek için çok çabaladı. Newfield, **Ochs**'un görüş değiştirmek üzere olduğunu ve Kennedy'nin 6 Haziran'da California önseçimlerini kazandığında, kararını açıklama düşüncesinde olduğunu söylüyordu. Ancak böyle bir karar asla alınamadı. Robert Kennedy zafer gecesinde öldürüldü.

Pop müziği sevmeyen ama pop şarkılarının sözlerini ciddiye alan bir politikacı olan Kennedy, başkan adaylığını açıklamadan önce Vir-

ginia'daki evinde bir toplantı düzenlemişti. Amaç resmi olarak Washington'daki bir yüzme havuzu için para toplamak olarak açıklanmış olsa da, gayrı resmi olarak kendi taraftarı olabilecek isimleri biraraya getirmekti. Elbette **Stewart** da davetliydi. **Perry Como**'dan **Smothers Brothers**'a ve **Jefferson Airplane**'e kadar herkesin orada olduğunu hatırlıyor; "**Bobby**'yle birlikte oturuyorlardı. Herşey çok genç bir havadaydı. Sanırım etkilenmişti."

Kennedy, kuşkusuz değişik ve gençlik oylarını almak isteyen bir adaydı. **Airplane** topluluğu çoktan 'White Rabbit' parçasıyla ün kazanmıştı. Bir sonraki yıl ise *Volunteers* albümlerinde 'Come the revolution' ve 'Up against the wall motherfuckers' yeralacaktı. Kennedy'nin önemli bir desteği vardı. Batı kıyısından **Bryds** bile, **Los Angeles**'ta Robert Kennedy için bir bağış gösterisi düzenlemişti. Roger McGuinn'a göre bu, (elbette Güney Afrika turneleri dışında) grubun tek politik eylemiydi.

İş gerçek kampanyalara geldiğinde, Kennedy'nin başlıca destekçisi Buffy Ford'un yardımını alan **John Steward** oldu. Tüm bir kampanya boyunca birlikte uçakla yolculuk ettiler. Konuşmaların öncesinde şarkı söyleyerek, kalabalığın tansiyonunu televizyon çekimlerine elverişli hale getirmeye çalıştılar. Oregon'da **Stewart**'ın yirmi dakikalık konseri, aday sahneye çıkana kadar iki buçuk saat kadar uzatıldı. Kennedy yüzmeye karar vermişti.

Zamanın gazetecilerine göre Kennedy, kardeşinin gölgesine sığınan, savaş karşıtı lobinin kazanacağını gördükten sonra yarışa giren bir oportünistti ve muazzam bir kadrosu vardı. **Stewart**'a göre ise, o bir kahramandı ve Vietnam savaşı, ABD'deki yoksullar ve (özellikle Martin Luther King'in Kennedy'nin kampanyasının başladığı 4 Nisan tarihinde öldürülmesinden sonra) siyah Amerika'nın içinde bulunduğu durum konusunda gerçekten kaygı içindeydi.

Stewart, kampanyanın tam ortasında duran bir yabancı olarak şanslıydı. Ona göre Kennedy, "çok parlak biri değildi, ama yanıtları bulacak kadar iyiydi. Üstelik çevredekiler içinde en parlak ve iyi olanıydı. Sıradan biri değildi. O kısa yürüyüşler yapabilecek kadar bile zaman bulamayan tutkulu, öfkeli ve önder karakterli birisiydi. Onda sıradan insanlarda göremediğiniz bir enerji vardı. McCarthy günde beş kent dolaşıyorsa, Bobby on kent dolaşıyordu.Onunla birlikte olmak

politika deryasında yüzmek gibiydi."

Bir kentten diğerine sürüklenirlerken **Stewart** ziyaret etükleri yerler hakkında yeni şarkılar yazdı. Kuşkusuz bu işi çok iyi yapıyordu. **Stewart** plak yapmak için kampanyadan ayrıldığında onun yerini **Bobby Darin** aldı. Ancak **Darin** kalabalıkların dikkatini çekmede o derece başarılı değildi, "Kennedy'nin sağ kollarından biri '**John** acele geri dön, olmuyor' şeklinde bir mesaj gönderdi. Herşeyi bırakıp devam ettim. Bunu yapttığıma mennunum."

Bu deneyim **Stewart'ın** şarkı sözü yazarlığını da etkiledi. **Kingston Üçlüsü**'nde kalsaydı şimdi altmışlı yılların modasından dünyalar kadar uzak olan işçi sınıfı Amerika'sının yaşadığı gerçek hayat üzerine vatansever ve romantik şarkılar yazıyor olacaktı. **Stewart** bir **Monkees** hiti olan 'Daydream Believer' ya da kendi parçası 'Gold'la ün yapmış olmasına karşın en iyi parçaları Amerikan günlük hayatıyla ilgili balatlardı. O, **Pete Seeger** ile **Bruce Springsteen** arasındaki kayıp bağlantıydı. En iyi parçalarından birisi olan 'Omaha Rainbow' bir kampanya treninde yazılmıştı ve Kenndy ile ilgili anılarını, Londra ya da California klüplerinde ve konser salonlarında hâlâ söylenen güçlü bir parça olan 'Last Campaing'de ('Son Kampanya') dile getirmişti.

Stewart Robert Kennedy'yi en son San Joachim vadisindeki bir trende gördü. Senatör Los Angeles'a, zafere ve Ambassador Oteli'ndeki ölümüne gidiyordu. Şarkıcının imzalanmış bir sözleşmesi vardı ve partiye gitmek içinden gelmiyordu. "Böylesi daha iyi oldu" diyor **Stewart**.

Kenndy'nin Martin Luther King cinayetini izleyen ölümü, altmışların şiddet gösterilerinin sona erdiğine inananları sarstı. Ayrı zamanda politik sisteme ve doğru ya da yanlış, Kenndy'nin büyük bir politikacı olduğuna inanan politik şarkıcıların yaşamlarını da etkiledi. **John Stewart** başka hiçbir başkan adayı için kampanya yapmadı, "çünkü o tür bir idealizmin, o tür bir hassasiyetin, o tür bir ateşin sonu gelmişti. Kennedy başkan seçilseydi, ki seçilecekti, artık Vietnam savaşı olmayacak, Watergate olmayacak, evsiz insanlar olmayacak, bambaşka bir dünya olacaktı."

Bu sözler aşırı iyimser gibi gözükebilirler ama değişimin çok yakında olduğuna, üstelik mevcut siyasal sistem tarafından yaratılacağına inananların hayalkırıklığını iyi yansıtmaktadır. Başkan yardımcısı

Hubert Humphrey'nin Demokratik Parti çoğunluğunun tercihi olacağı ve diğer savaş karşıtı aday Eugene McCarthy'nin şansının çok az olduğu anlaşıldığında ise hayalkırıklığı daha da yoğunlaştı. Artık batı kıyısında yaşamakta olan **Phil Ochs** bu hüznü *Tape from California* albümünün hüzünlü notalarında özetliyordu:

I left my mind in San Fransisco
I left my life in LA.

Aklımı San Fransisco'da bıraktım
Hayatımı Los Angeles'da.

Ochs kampanyanın sonuna kadar McCarthy için şarkı söylemeyi sürdürdü ama artık zaman değişmişti, özellikle de gelecek seçimlerin işleri yoluna sokacağına inanan politik şarkıcılar için. Savaş karşıtı hareket artık McCarthy'yi destekleyenler, Demokrat ya da Cumhuriyetçi adaylardan hiçbirini desteklemeyen sol ve esriklik çağının düzen karşıtı çılgınlığıyla uyumlu **Jerry Rubin** ve **Abbie Hoffman** tarafından yönlendirilen son derece teatral, medya-bilinçli yeni bir anarşist grup olan Yippiler arasında bölünmüştü. **Rubin**'in yakın arkadaşı olan **Ochs** kendisini hem McCarthy'yi destekleyen hem de Yippi'lerin önde gelenlerinden birisi konumunda buldu. **Phil**'in kardeşi Sonny'ye göre, "O, yippi fikrinin ilk sahiplerinden değilse bile kurucularındandı." İşler kolay değildi.

Yippiler absürd bir sokak tiyatrosu kurmayı hedefliyorlardı. Onlara göre savaş saçmaydı, onlar da olası en çılgınca saçmalıkları yapmalıydılar. En önemli Yippi kampanyasının, 1968 Ağustos'unda Chicago'da düzenlenen Demokratik Parti Kurultayı sırasında gerçekleştirilmesi planlandı. McCarthy'nin yenilmesi ve Humphrey'in statükonun adayı olması bekleniyordu. Yippiler yarım milyon genci Chicago'ya getirmeyi ve çılgın bir müzik eşliğinde üyelik kartlarını yakarak, Başkan'ı orduları Vietnam'dan geri çekmeye zorlayacak bir kaos yaratmayı planladılar. Vietnam savaşı böyle bitirilebilirdi. Pop açısından bu, çok çaresiz ve uç bir politikaydı.

Bu çılgın planın başlayabilmesi için Yippilerin tüm Chicago'yu bir pop festivaline dönüştürmeleri gerekliydi. Kargaşayı ateşleyecek mü-

zik için en iyi gruplara ihtiyaçları vardı, bu nedenle -Robert Kennedy'nin başka bir amaç için yaptığı gibi- ünlüleri kendi yanlarına çekmeye çalıştılar. Pek başarılı olamadılar.

Müzik, eğlence ve politikanın karışımını seven biri olan **Country Joe McDonald**, Yippilerin Chicago planı için garanti bir isim gibi görünüyordu, seçimlerde hiçbir adayı desteklememiş ve çılgın plana başlangıçta ilgi göstermişti. Hakkında "yaşlı- üstelik kravatlı biri! Bu adam sizi sırtınızdan hançerleyecek" diye düşündüğü McCarthy'yi naif bulan ve ona güvenmeyen bir "barışçı"ydı.Ama sonuçta, Yippilerin planlarına karışmayı reddetti. Neden basitti- **McDonald** çocukluğunda aldığı tehlikeli dersleri ve düzenin, kışkırtıldığında ne denli tehlikeli olduğunu asla unutmamıştı. İşler değişiyordu, düzen Chicago'da kendilerine saldırabilirdi.

Seçimlerden tam üç hafta önce New York Chelsea Otelinde yaptıkları toplantıda **Hoffman** ve **Rubin**'i bir kan gölü yaratabilecekleri konusunda uyardı."Tarihsel olarak onların bu çatışma politikalarını anlamıyordum" diyor, "ve onlara bir Pied Piper olmayacağımı söyledim."

Country Joe ve **Fish**, isimlerinin ilan ve afişlerde kullanılmasına karşın, seçimler sırasında kargaşa yaratarak Vietnam savaşını sona erdirmeyi hedefleyen bu acayip girişimde yeralmayı reddettiler. Bunun yerine, hayranlarına oraya gitmemelerini öğütleyen bir basın açıklaması yayınladılar. Ancak, talihin kötü bir cilvesi olarak seçimlerden iki gün önce Chicago'daki Electric Circus'ta bir konserleri vardı. Dinleyiciler arasında **Hoffman** ve **Rubin** de bulunuyordu. Çok kaotik bir gece yaşandı. **McDoland** iki Yippi liderinin canlı bir domuzu Demokratik Parti adaylığına seçmek için, kendilerine özgü teatral tarzda deliler gibi kavga ettiklerini anımsıyor. **Rubin** güzel bir domuzun seçilmesini istiyor, **Hoffman** ise adayın çirkin olmasını istiyordu. Dahası, konser salonunda bir saldırı da yaşandı. **McDoland**'a yaklaşan öfkeli bir Vietnam gazisi, gösteride yeralmadığı için suratına bir tane çarptı. **McDoland** ise onu uyardı, "Siyah Panterler gibi siz de kıçınıza tekmeyi yiyeceksiniz ve ben bu işe karışmayacağım."

Batı kıyısının en tanınmış esrik politik grubu gösteriye katılmayı reddettiyse de, **Rubin** ve **Hoffman** doğudaki radikal müzisyenleri ikna etmek konusunda biraz daha başarılı olmuşlardı. **Phil Ochs**'un ka-

tılması garantiydi ve Yippiler onun New York'lu iyi arkadaşları, **Fugs**'u da ikna etmeye kararlıydılar.

Frank Zappa'nın **Mothers of Invention** grubu Los Angeles için ne anlama geliyorsa **Fugs** da New York için o anlama geliyordu. 1964'de iki hippi şair ve yazar, **Tuli Kupferberg** ve **Ed Sanders** tarafından kurulan ve içindeki müzisyenlerin sürekli değiştiği **Fugs**, zekayı saldırganlıkla birleştiren mizahçı bir gruptu. **Sanders** kendisini bir "demokratik sosyalist" olarak tanımlarken -Avrupa ülkelerinde yaşasaydım ortada olurdum ama Amerika'da solcuyum- **Kupferberg**, "bir tür anarşist"ti. Lower East Side'daki bir kitapçıda düzenli toplantılar yaparken üç ay içinde sanat galerileri ve tiyatrolarda sundukları yetmişin üzerinde şiir yazdılar. *Broadway* dışındaki bir tiyatroda şarkı söylemeye başladıklarında Richard Burton ve Tennessee Williams gibi kişileri gösteriye taşıyan limuzinler çoğaldı. Beat şair **Allen Ginsberg** *ESP-DİSK* albümlerinin hüzünlü notaları hakkında, onları neredeyse Yeniden Diriliş'in kendisi gibi gören dinsel dizeler yazdı: "İncil der ki İsa yeniden geldiğinde 'tüm gözler görecek'. Şimdi tüm kulaklar duyuyor ve **Fugs** tekelci blokajı aşıp Ulusal televizyonda göründüğünde....'tüm gözler görecek"

Uzunçalar, **Fugs**'ı New York'un en saygıdeğer karşı kültür kurumlarından biri haline getiren anarşist beat şiirlerin yanı sıra, Kupferberg'in yabancılara yönelik tutumlar konusunda öğütler verdiği "yaşamalarına izin verirseniz, Rusları sevebilirler" -bir parça olan 'Kill For Peace' gibi savaş karşıtı şarkılar da içeriyordu. Üç yıl içinde 700'ün üstünde Broadway dışı gösteri yapmanın dışında ABD ve Avrupa turneleri de düzenlediler. **Sanders**'e göre "Bir yerde çaldığımız zaman bizi geri göndermiyorlardı. Polis gösterilerimize gelmeyi sürdürüyordu ve biz de aylığı 250 dolardan bir sivil özgürlükler avukatı tutmak zorunda kalıyorduk."

Fugs Yippilerin Chicago macerası için kuşkusuz idealdi ama **Country Joe McDonald** gibi onlar da geri çekildiler. Grup seçimlerin başlamasından az önce Los Angeles'daki Tropicana Oteli'nde çalıyordu ve **McDonald**'ın Chicago'da saldırıya uğradığını öğrendikleri zaman, **Ed Sanders** dışında çekilmeye karar verdiler.

Chicago'da, Yippilerin ümit ettiği rock festivali değil ama Amerikan tarihinin en saldırgan gösterisi gerçekleşti. Düzen ve "karşı-

kültür" denilen güçler arasında olağanüstü bir çatışmaya sahne olan bu tuhaf dönemin gençlik hareketi, pop müziğin (ya da "rock müziğin") şiddetli bir değişimi destekleyebilecek bir araç olabileceğini gördü. Yippiler Chicago'ya **Phil Ochs, Ed Sanders** ve **MC5** ile birlikte, Beyaz Panterlerin, **Fugs**'la Motor City'de sözleşme yapan ve **Sanders**'ın, rock'ın devrimin öncüsü olabileceği inancını paylaşan lideri ve şair John Sinclair'in yönetimindeki çılgın **Detroit** grubunu götürdüler.

Onlara, en az iki bin Yippi ve olacakları tahmin eden basının yanısıra tüm ABD'den çeşitli savaş karşıtı gruplar katıldı. *Esquire* dergisi Terry Southern, Jean Genet ve William Burroughs'dan oluşan ünlü bir yazar ekibinin yanısıra, sandaletler ve mor bir giysiyle gösteriye katılan, Keith Richards'ın arkadaşı İngiliz fotoğrafçı Michael Cooper'ı gönderdi. Ekip zaman zaman, özellikle de şiddeti yatıştırmak için Chicago'ya gelen ancak bunu başaramayan Allen Ginsberg'le karşılaştıklarında, izleyiciden çok katılımcı gibi görünüyordu.

24-28 Ağustos olayları ABD ve barış hareketi için bir felaket oldu. Şiddetli çatışmalar yaşandı ama hiçbir şey McCarthy'nin yenilgisi ve sonuçta kendisi de Richard Nixon tarafından yenilecek olan Hubert Humphrey'in adaylığını önleyemedi. Vietnam savaşının durdurulacağı konusunda daha birkaç ay önce son derece parlak görünen umutlar sönmüş, yokolmuştu. Yippiler çok istedikleri ve diğer grupları son derece korkutan çatışmayı gerçekleştirmişlerdi. Ancak bu olay ABD'ye kendisiyle ilgili bazı tatsız gerçekleri öğretmesine karşın, Amerikan ordularının Vietnam'dan geri çekilmesini başaramadı.

Asıl sorun Yippilerin, gidecek başka yerleri olmadığı için yerleştikleri Lincoln Park'ında başladı. Otele gidecek paraları olsa bile, oteller doluydu ve parkın, bedava rock gösterileri gibi başka çekicilikleri de vardı. **MC5** topluluğu, **Ed Sanders** "Chicago belediye başkan yardımcısına kendilerine elektrik sağlanması için para vermeyi resmi olarak" teklif ettikten sonra burada çaldı ve **Sanders** da burada şiirler okudu. Tüm seçimler boyunca kendisini takip eden gizli servisçiler tarafından burada da izlendi.

Humphrey taraftarı olan belediye başkanı Richard Daly, Yippilere gece saat 11'e kadar parkı terketmelerini emretti. Reddedilince, gaz ve sis bombaları eşliğinde bin kadar polis, parka saldırdı. **Ginsberg, Yippileri** oturup "om... om...om" diye şarkı söylemek gibi alışılmadık bir

taktiğe ikna ederek sakinleştirmeye çalıştı ama bu da çoğunun, feci şekilde dövülüp tutuklanmasını engelleyemedi. "Aynasızların gözyaşartıcı gaz spreyleriyle dolu kamyonları vardı" diyor **Sanders**. "Çok da ağırdı." Tüm bu şiddetin ortasında başına yediği taşlara karşın, iki taraf arasındaki belki de tek teması sağladı. "Haşhaş yağı almıştım" diye anımsıyor "ve öyle uçuyordum ki herşey yeşil bir köpüğe dönüşüyordu... bu yüzden gizli servis görevlisi beni otel odama götürmek zorunda kaldı!" Daha sonra, **Sanders** kafasının kırılmasını önlemek için bir dükkandan futbol başlığı alırken, görevli gelerek bir ricada bulunur. "Bay **Sanders**, on saattir sizi izliyorum, birazdan nöbet değişecek. Nöbeti devralacak arkadaşım yolda ama onu beklersem yemeği kaçıracağım. O gelene kadar burada bekler misiniz?" **Sanders** mecburen kabul etti.

Chicago'nun diğer köşelerinde yetkililer daha az uygar davranıyorlardı. Yippilerin tutmaya kararlı oldukları Lincoln Parkı'ndaki çatışmalar sürüyordu ve durum, seçim salonuna yaklaşıp aday göstermek istedikleri domuzu seçtiklerinde de düzelmedi. Salona asla yaklaşamadılar çünkü salon Terry Southern'a göre "askeri kışla" gibi tel örgüler ve kontrol noktalarıyla kuşatılmıştı. McCarthy kente geldiğinde sadece 5 bin genç destekçi tarafından karşılandı ve yenildiği gün bu sayının iki katı bir kalabalık salona doğru bir yürüyüş yapmaya çalıştıysa da önleri Hilton Oteli yakınlarında kesildi. Burada, polis televizyon kameraları ve gazetecilerin önünde göstericilere saldırdı. Bazıları otelin önünde yakalandı ve otelin pencerelerine sıkıştırıldılar. Camlar kırıldı, kan içindeki göstericiler salona daldılar, polisler coplarını sallayarak onları izledi.

O haftanın sonunda bir kişi öldürülmüş, binin üstünde insan yaralanmış ve 660'ın üstünde kişi tutuklanmıştı. Suçlananlar arasında Yippi liderleri **Rubin, Hoffman** ve **Phil Ochs** da vardı. **Ochs** Chicago'da iki hafta kalmış, ilk haftayı McCarthy için şarkı söyleyerek geçirdikten sonra **Yippilere** katılarak (tutuklananlar arasında bulunan) Beyaz Panterlerin lideri **Bobby Seale** için şarkı söylemiş, Lyndon Johnson için düzenlenen "Doğmamış olsaydı partisi"nde görülmüş ve hatta (odası orada olduğu için "olayı oradan da seyredebilirdi" diye suçlanacağı) Hilton'un önündeki birlikler için çalmıştı. **Rubin** ve **Hoffman**, domuzları yanlarında seçim salonuna yürürlerken o da tutuklanmıştı.

Hapiste sekiz saat kaldı, bir sonraki duruşmada yaptığı savunma ise absürd **Yippi** tiyatrosuna uygun acayip bir gösteriydi.

Chicago'daki olaylar **Phil Ochs'u** sarsmıştı. John F. Kennedy, John Wayne ve Johnny Cash'i taktir eden vatansever asi, kızkardeşine göre "Amerika'ya ve sisteme duyduğu inancı yitirmişti". **Rubin** ve **Hoffman**, Eugene McCarthy'nin seçilebileceğine inandığı için onunla dalga geçmişlerdi ve şimdi onların haklı olduklarını düşünüyordu.

"Politikaya ve Humphrey'in öne çıktığı seçimlerde olup bitenlere değil, sokaklarda olanlara inanıyordu. Artık Robert Kennedy öldüğü için, onu desteklememiş olmaktan da rahatsızdı...." **Phil**'den bahsederken hâlâ ağlamaklı olan **Ed Sanders** "Burada mutlu değildi. 1968'de yanılsama içindeydi ve ondan sonra asla mutlu olmadı. Ondan sonra fazla birşey de yazmadı- sadece bazı mesajlı şarkılar yazdı ve içlerinde şiir olup olmadığını hiç umursamadı."

Ochs'un Chicago'dan sonraki ilk uzunçaları yetmişlerde olacakların ipucunu veriyordu. İsmi *Rehearsals For Retirement* olan uzunçaların kapağında, **Phil**'in mezartaşı üzerinde bir gençlik portresi yeralıyordu. Mezartaşının üzerinde ise:

PHIL OCHS
(Amerikalı)
Doğum: El Paso, Texas 1940
Ölüm: Chicago, Illinois 1968 yazıyordu.

Bu hüzünlü albümdeki şarkılar **Ochs**'un yaşadığı karmaşayı yansıtıyordu. 'My Life'ın kasvet ve içedönüklüğüyle çelişen 'I Kill Therefore I am'de ('Öldürüyorum O Halde Varım') eski moda bir öfke patlaması mevcutken, başlangıç parçası biraz sanatsal ve Chicago olaylarına doğrudan göndermeler taşıyan zarif ve ironik 'William Butler Yeats Visits Lincoln Park and Escapes Unscathed'di. Uzunçalar, İngiltere'de yayınlandığında A&M plak şirketi "*Rehearsals for Retirement* çok satmaya yazgılı" açıklamasını yapıyordu. Gerçekte, altmışların sönmüş umutlarının yansıması olan bu plak, **Ochs**'un en az satan albümü oldu. Bu, hem sanat yaşamının hem de kendi yaşamının sonunun başlangıcı oldu.

Ed Sanders da Chicago olaylarını **Country Joe McDonald**'la birlikte yazdıkları ve **Fugs** tarafından plak yapılan, kısaca 'Chicago' ismi

verilen parçasında yansıttı. Orijinal olarak Chicago isyanı hakkındaki bir yippi filmi için yazılan bu parça, **Fugs** tipi yeni bir şarkı ve ballattı. 'May you sleep in peace, Mayor Daly.' ("Rahat uyuyabiliyor musun, Başkan Daly") **Sanders** sistem hakkında yanılsamaya kapılmamıştı çünkü ondan zaten hiçbir beklentisi yoktu. Ama o ve diğer çılgın Yippi rock'çılar hızla gelişen müzik devrimi ve onun temsil ettiği "yeni gençlik kültürü"nün, onların beklediği mistik güce sahip olmayacağını anlamış olmalıydılar.

Bugün, **Ed Sanders** hoş ve turistik New York Woodstock'un hemen dışında bir kulubede yaşıyor (turistlerin Woodstock festivalinin kırk mil ötede yapıldığından haberleri yok gibi). Burada ormanlar ve nehirler arasında şiir yazıyor, yeniden kurulan (içinde hala Tuli Kupferberg'in olduğu ama artık daha eklektik, öfkeli olan) **Fugs**'un son üyeleri için beste yapıyor ve yerel *topluluk politikaları* ve çevre kampanyalarına aktif biçimde katılıyor. "Artık Woodstock'daki sudan içme" diye beni uyardı,"asbest düzeyi çok yüksek."

Sanders, "kendimi Chicago'da gözyaşartıcı gazlar arasında koşturan" ya da (1968'in sonlarında Rus tankları önünde mastürbasyon yapma amacıyla Çekoslavakya'ya gitmek için başarısız bir girişim yapan) "o çocuktan farklı bir varlık olarak görüyorum" diyor bu şimdinin düşünceli şairi. "Doğru çubuğu sallarsam bunun mistik biçimde tüm dünyayı değiştireceğine inanıyordum. Bir sosyalist olduğumu biliyordum, savaştan nefret ediyordum ve onların hepsinden daha naiftim!"

Fugs'un 1968'deki plaklarından biri 'When the mode of the music changes, the walls of the city shake'ti ("müzik değişince, kentin duvarları sallanır"); 'come dance with me in Johnson's land' ("Johnson'un ülkesinde dans etmeye gidelim")- ve 'beware of a man who is not move by sound' -(şarkılardan etkilenmeyenlere, dikkat edin") - gibi iddiaları olan bir şarkı. Çılgın **Fugs** ve onların hayranları, yeni rock müziğinin, daha geniş bir devrimi de ateşleyebileceğine inanıyorlardı. Bu olağanüstü, idealist ve (geri dönüp bakıldığında) ölümcül biçimde saf bir dönemdi. Şarkı listelerinin bugünkü durumunu, videoyu hayal etmenin neredeyse imkansız olduğu bir dönemdi. Uzun süremezdi, sürmedi de.

Chicago'daki şiddetten sonra, (katı bir gerçekçi olmasına karşın) eski tip bir gerçekçi olan **Country Joe McDonald**'ın öngördüğü gibi

saflık sona erdi. Politika ve pop, yeni ve elbette devrimci olmayan bir faktörün, plak şirketlerinin denkleme dahil oldukları bir dönemde, artık Yippilerin umdukları gibi devrimci bir olgu değildi.

Devrimci olsun ya da olmasın rock müzik çok, çok büyük bir ticaret haline geliyordu (ve müzik sanayicileri 1969'da yapılan Woodstock festivalinin, New York'daki bir çamur deryasına yarım milyon insanı nasıl çektiğini anladıklarında daha da büyük bir ticaret haline dönüştü.) Plak şirketleri asiler kervanına atladılar. *Rolling Stones* dergisindeki ilanlar Warner/Reprise damgasıyla ve "**Fugs** bileti kazanın" ibareleriyle çıkmaya başladılar. Columbia Plak şirketi, "Annebabanızı ya da Düzeni dinlemiyorsanız..... neden bizi dinleyeceksiniz? Çünkü biz rock'ın gücünü, Blues ve Country-folk'un kuşkuculuğunu temsil ediyoruz.... Çünkü o sizsiniz" ibareleriyle plak sanayi patronlarının da barikatlarda olduğunu yaymaya çalıştı.

Rock toplulukları kolayca teslim olmadılar. Elektra şirketi, Amerikan bayraklarından yaptıkları giysileri, devrimci sloganları ve tuhaf çığlıkları nedeniyle kötü bir ün kazanmış olan **MC5**'la anlaşma imzaladı.Uzunçalarları, birçok dükkanın albüme yasak koymasına neden olan neşeli 'Kick out the jams, motherfuckers' parçasını da kapsıyordu. Grup, yasağa, yeraltı basınında çıkardıkları uyarılarla plak şirketlerine saldırarak ya da Elektra yazısıyla "Sizi S....ceğiz" yazarak ve üzerine sloganlar yazılı kağıtları saldırgan dükkanlardan birinin camına yapıştırarak yanıt verdi.

Sonuçta, plak şirketleri büyük yatırımlara giriştiler ve **Jefferson Airplane** topluluğu Levi's jeanleri için reklamlarda görünmeye başladığında, karşı-kültürün artık harcıalem bir ticaret nesnesi haline geldiği açıkça görüldü. Bu arada, Vietnam savaşı bu kez Başkan Nixon'un yönetimi altında sürüp durdu.

DÖRT

Altmışlara Elveda: Brezilya, Yunanistan, İngiltere ve Amerika

Altmışların sonunda, ne pop müzik ve Kennedy, ne pop müzik ve Eugene McCarthy, ne de pop müzik ve Yippiler ABD'nin Güneydoğu Asya'daki birliklerini geri çektirmeyi başarabilmişlerdi ve protest müziğe eşlik eden eğlence, politikanın önüne geçmişti. Esriklik ve uyuşturucu, doğası gereği kollektivist değildir. (Uçmak için çok sayıda insan bir araya toplanmış olsa bile.) Sonuçta, "zihin açıcı" ilaçların kullanıcılar üzerindeki etkisi, onları (olaya "barış ve aşk" şarkıları eşlik etse de) dünyanın ne kadar iyi olduğuna daha fazla inandırmak değil, daha içekapalı ve saplantılı hale getirmek olur.

Altmışlı yıllarda sivil haklar ve uluslararası politika konusunda gösterilen duyarlılığına, "kişisel politika" da eklendi. Bu, cinsel tercihler, eşcinsel hakları ya da uyuşturucuların yasallaşması gibi kişisel özgürlükler konusunda gösterilen bir duyarlılıktı. Altmışlarda yaşayan beyaz gençler için, açlık sorunun, özgürleşmek ya da çalışılabilir bir iş bulma özgürlüğü gibi konular, çoktan kaybedilmiş ya da unutulmuş bir savaşın konularıydı. Özellikle İngiltere'de, Atlantiğin öte yakasına bakıp, modanın protest müzikten saf eğlenceye doğru değiştiğini gören ve karamsarlıkla bu esriklik hummasını CIA'nin Vietnam'ı perdelemek için icat ettiğini düşünen solcuların bulunması şaşırtıcı değildi. LSD ile ilgili ilk araştırmalar, CIA ve Savunma Bakanlığı tarafından yapılmamış mıydı...?

Esriklik ve rock müziğin giderek büyük bir ticaret haline dönüşmesine karşın, politik bir pop yıldızı olmak, yetkililerce hâlâ potansiyel olarak tehlikeli bir uğraş olarak görülüyordu. Gerçi kara listelere ve Joe McCarthy çağına dönülmemişti ve kimse **Pete Seeger** ve **Weavers**'ın çektiği eziyete maruz kalmadı ama birçok plak şirketi (uyuştu-

rucu yüklü esriklik dünyası konusunda seslerini çıkarmazken) politik şarkıları yayınlamayı hâlâ reddediyordu. Yetkililer müzik dünyasının asileri olarak gördükleri kişileri sıkıca takip etmeyi sürdürüyorlardı. Diğerlerinin yanında, **Phil Ochs** ve **Ed Sanders**, kısa sürede kabarık FBI dosyaları edindiler.

Popun gücü konusundaki bu paranoya ABD'ye özgü değildi. Rusya ve Doğu Avrupalı yetkililer altmışlı ve yetmişli yıllarda müzisyenleri (özellikle de Çek jaz müzisyenlerini) sindirirken, aynı dönemde dünyanın her tarafındaki sağcı askeri rejimler de, pop müziğin gelişimi konusunda benzer bir hassasiyet içindeydiler. Bu yeni müziğe eşlik eden politika ve tavırlar askerlerin düşünceleriyle taban tabana zıttı. Latin Amerika'dan Avrupa'ya kadar birçok yerde, pop müzik tehlikeli bir müzik haline geldi.

Altmışların ortasında Brezilya, bir pop şarkıcısı için yaşanması en zor yerlerden birisiydi. 1964'de yapılan askeri darbe sonrasında başında generaller ve cuntalar bulunan birçok hükümet işbaşına geldi ve seçimlerin tekrar yapılabilmesi için yirmibir yıl geçti. Ama ordu, ABD ve İngiltere kökenli bu yeni müziğin ya da Vietnam savaşı karşıtı öğrenci gösterileriyle ilgili haberlerin ülkeye girmesini engelleyemiyordu.

Batı popu etkisini, müziğin Rio'nun kuzeyindeki başkenti Salvador yakınlarındaki bir kıyı kenti olan Bahia'da bile hissettiriyordu. Ülkenin bir Portekiz sömürgesi olduğu günlerde köle ticareti merkezi olan bu bölge, hâlâ Brezilya'nın en yoğun siyah nüfusuna ve Afrika ile Karayiplerle yakın bağlara sahiptir. Bahia'nın, Nijeryalı kölelere gelen yemekleri, gelenekleri, kültleri ve Yoruba dini vardır. Özellikle karnaval zamanlarında son derece renkli olan bu bölgede, salsa'dan reggea'ya kadar her türlü müzik, daha çok Afrika müziği kökenli yerel merengue ve samba tarzlarıyla birbiriyle kaynaşmıştır.

Brezilya müziğini, ellilerin sonunda yaşanan bossa nova patlamasıyla gelen romantik balladlardan kurtarmaya kararlı dört arkadaşın - **Gilberto Gil, Maria Bethania**, kardeşi **Caetano Veloso** ve **Gal Costa**- *Tropicalia* hareketini başlattıkları yer burasıydı.

"Fikir, Brezilya müziğini modernleştirmekti" diyor **Gil**. "Caetano ve ben **Dylan**, Beatles ve **Stones**'un yapıtlarını ve öğrenci kampüs hareketlerini izlemiş, Brezilya gençliğinin harekete geçme zamanının

geldiğine karar vermiştik." Ürünleri genç Brezilyalılar arasında büyük başarı kazandı ve askeri yetkililer de kısa bir süre için, yapılanı onayladılar- 1967'de Dışişleri Bakanlığı **Gil**'i Portekiz yönetimindeki Angola'ya konser vermeye gönderdi.

Gil ve arkadaşları politik sözler söylemiyorlardı, ama kendilerini "politik bir yaklaşım" içinde görüyorlardı. "Bu giyinme ve konuşma biçimlerimizde, hippileri ve yeni fikirleri desteklememizde ortaya çıkıyordu. Bu durum, askeri yetkililer tarafından, özellikle de Brezilya toplumunu kendi istedikleri gibi şekillendirmeye çalıştıkları bir dönemde kendilerine karşı yapılmış bir hareket olarak görülüyordu."

Brezilya'da hayat daha da zorlaşıyordu. 1967'de yönetime gelen yeni Başkan Mareşal Arthur da Costa e Silva 1968'de mutlak iktidarını ilan etti. O yılın Aralık ayında, **Gilberto Gil** ve **Ceatano Veloso** hiçbir suçlama olmaksızın aniden tutuklandılar. Onlara tehlikeli oldukları -nedeni asla söylenmeden- artık konser vermelerine ve televizyona çıkmalarına izin verilmeyeceği söylenmişti. İki ay hapiste, dört ay ev gözetiminde, toplam altı ay bu durumda kaldılar. Şimdi orta yaşlı bir Brezilya süperstarı olan **Gil**'e göre "askeri hükümet tüm annebabaların gizli desteğine sahipti. Biz onlara fazla gizemli geliyorduk. Bizim çok uzun saçlı ve ayrıca da deli olduğumuzu söylediler."

Askerler, hem açık açık düzen karşıtı olan müziklerin yaratacağı etkiden hem de bu asi görünüşlü şarkıcıların hükümet karşıtı gerilla örgütlerinin destekçisi olmasından korkuyorlardı. (**Gil** olmadıklarını söylüyor.) Tutuklanan iki arkadaşa gidebildikleri en uzak yere kadar gitmeleri ve ülkeyi terketmeleri söylendi.

"*Beatles* ve **Stones** orada olduğu için" Londra'yı seçtiler ve **Gil** Londra'da, *Pink Floyd*'dan **Dave Gilmour** gibi isimlerle bir takım klüplerde çalıştı. Hatta ('The Three Mushrooms' ve 'Volkswagen Blues' gibi şarkılar içeren Brezilya-hippi karışımı) bir uzunçalar yaptı. Üç yıl sonra, Brezilya ordusu kendisini artık daha güvenli hissettiği ve pop müzik artık o kadar da tehlikeli görünmediğinde, **Gil** ve **Veloso**'nun ülkeye dönmelerine ve ünlerini uluslararası çapta artırmalarına izin verildi. (**Gil**, reggea yıldızı **Jimmy Cliff**'le çalışmayı sürdürdü ve 1984 yılında favori bir dans melodisi olan 'Toda Menina Bahania' gibi parçalar üretti.)

Seksenlerde, siviller iktidara döndükleri zaman, **Gil** müziği daha

geleneksel bir politikayla birleştirmeye başladı. 1986'da Bahia kültür sekreterliğine atandı ve bir yıl sonraki Londra konserini, zenginle yoksul, siyahla beyaz arasında derin farklılıkların bulunduğu bir ülke olan Brezilya'nın sorunlarının ele alındığı 'Tropicalia, Stardom ve Politika' konulu bir konferansla birleştirdi.

Gil orduya karşı mücadelesinde başarıya ulaştı ama tarih, politik şarkıların ya da karşı-kültürün her türlü ipucunun askeri rejimlerce nasıl baskı altına alınıp ezildiğini gösteriyor. Latin Amerika'da, Şili'de daha sonra yaşananlar daha trajik ve acıydı. Avrupa'da, Yunanistan'da ise çok farklı türden bir pop müzik bestecisi çoktandır sanatını inançlarıyla birleştirmenin bedelini ödüyordu.

1968 Aralık'ında, **Gilberto Gil** Brezilya'da hapse atılırken, yirminci yüzyılın en ünlü Yunanlı bestecisi **Mikis Theodorakis**, Atina'da askeri rejim tarafından onaltı aydır hapiste tutuluyordu. O, Amerikan ve İngiliz pop dünyasında çelişki oluşturan bir konuda mükemmele yaklaşmıştı: Tüm Yunanistan'da radyolar ve müzik kutularında çalınan ticari, ama aynı zamanda konser salonlarında çalınabilecek nitelikte "sanatsal bir müzik", ulusal bir pop müziği yaratmıştı. Bu müzik, Yunan halk ve pop geleneklerinin ilhamını taşıyan, ama ülkenin en iyi şairlerinin yazdığı sözleri kullanarak neşeli, trajik, duygulu ve ciddi olabilen bir müzikti.Bu son derece politik müzik, **Mikis Theodorakis** aynı zamanda ülkenin en tanınmış komünist politikacısı da olduğu için, Yunan solunun bir direniş simgesi haline gelmişti.

Theodorakis, altmışlı yıllarda ABD ve Britanya'da zirveye varan öğrenci hareketleri ve protest pop müzik döneminde hapiste olmasına karşın, kendisini dışarda olup bitenlerle özdeşleştiriyordu. *Artistic Credo* adlı eserinde senfonik formlar içeren konser ve resitaller "onyıllar boyunca burjuvazi ve orta sınıfın tam bir ayrıcalığı" olduğu için, "halk kitlelerinin" klasik müzikten nasıl yabancılaştıklarını anlatmıştı. Onlara gereken "tam anlamıyla kendilerine ait olan..." bir müzik türüydü. "Bu müzik - onların müziği- popüler şarkıdır. Bu sadece Yunanistan için değil... tüm dünya için geçerlidir. Bunun parlak bir örneği, **Beatles**'dan **Joan Baez** ve **Bob Dylan**'a kadar birçok pop grubu, yorumcusu ve bestecisi tarafından yeniden işlenen Anglo- Sakson pop şarkılarının zaferidir."

Theodorakis'in, popüler bir politik şarkıcı ve besteci olarak sağladığı başarı, altmışlı yıllarda popun elde ettiği birçok başarının ötesine geçti. Farklı bir kültürde, popüler şarkının, tarihsel nedenlerden dolayı, ABD ya da İngiltere'de sahip olduğundan çok daha büyük bir politik öneme sahip olduğu bir ülkede yaşadığı doğru. Ama onun başarısı -ve bunu yapmış olmaktan dolayı ödediği bedel- politik şarkılardan duyulan korkunun ve müzisyenlerin çektikleri acının en keskin örneğini oluşturan Şilili **Victor Jara**'nın ölümünün yanıbaşında durur.

Theodorakis'in öyküsü ikinci dünya savaşı sırasında, "vatansever olmaktan" komünist olmaya geçişiyle başlar. "Almanlara karşı silahlananlar sadece komünistlerdi. İstediğim tek devrim demokrasidir." Ama pop müziğini, Yunanistan'ın Türk yönetimi altında bulunduğu 1821 devrimi öncesindeki dört yüzyıl boyunca ulusal duyguları ayakta tutmak için kullanıldığı günlerdeki gibi bir silah haline getirecek bir müzik devrimini de amaçlıyordu. **Hacidakis** gibi başka müzisyenlerle birlikte geleneksel klasik tarzlardan uzaklaşıp, esinini denizcilerin, dok işçilerinin ya da işsizlerin, gitar benzeri bir çalgı olan buzuki eşliğinde aşk ve mutsuzluk şarkıları söyledikleri Pire limanında aradı. Bu bir anlamda, Doğu Akdeniz'in doğal blues müziğiydi.

Theodorakis ve arkadaşları buzukiyle yeni bir müzik yaratmayı hedeflediler. Aynı zamanda özgürlükleri için savaşıyorlardı. **Theodorakis** Nazilere karşı direniş hareketine katıldı, bunu izleyen iç savaşta diğer komünistlerle birlikte Makronissos cezaevine kapatıldı. Ellilerin başında serbest bırakıldığında çalışmak için Paris'e gitti.

Bu arada, uluslararası bir başarı kazanan *Never on Sunday* filminin müziğini yapan **Hacidakis**, buzukiyi Yunan sanat çevrelerine kabul ettirebilmek için yaptığı çılgınca tartışmalarla "buzuki savaşları"ndaki ilk darbeyi indirmişti. Onu, İngiliz ya da Amerikan pop müziğindeki herşeyden üstün tuttuğu bu müzik tarzını başlatan, (ve daha sonra yaptığı *Zorba the Greek* filmiyle daha da büyük bir sinema başarısı elde eden) **Theodarakis** izledi. '*Epitaphios*'la sadece bir şarkı yazmamış, (yetmişlerin "kavramsal" rock albümlerinden onyıl önce) buzuki ve yerel dans melodilerini kullanarak coşkulu ve trajik özelliklere sahip yeni bir müzik-çevrimi yaratmıştı. Dahası, (orijinali 1936'da yazılan) şarkı sözleri Yunanistan'ın en büyük şairlerinden birisi olan Yannis Ritsos'a aitti. Bu sözler son derece güçlü ve politiktiler. '*The Epitaph*',

bir grevin bastırılması sırasında oğlunu kaybeden bir annenin ağıtıydı.

1961 yazında, ülke seçimlere hazırlanırken, **Theodorakis** Yunanistan çapında bir turne düzenleyerek 'Epitaphios' ve diğer yeni şarkılarının kitlesel popülaritesini ölçme fırsatı buldu. Karamanlis hükümeti komünist **Theodarakis** ve onun tehlikeli müziği konusunda derin bir endişe içindeydi ve konserlerde (genellikle ajan provokatörler tarafından çıkarılan) olaylar yaşandı; 'Epitaphios' radyo tarafından yasaklanmıştı. Halk yine de onu sevdi.

1962'de iç savaş hakkında şarkılar ve Brendan Behan tarafından yazılan *The Hostage* oyununun Yunanca versiyonu için müzikler yazdı. Ertesi yıl, eser gerçekte İrlanda'daki politik cinayetleri ele alıyor olmasına karşın, Yunanistan için de geçerli hale geldi. Yunan parlamentosunun, silahsızlanma ve eğitimin demokratikleştirilmesi için mücadele veren çok popüler bir üyesi olan Lambrakis, Selanik'de öldürüldü. Olay (*The Hostage*'ın müziğini kullanan) Z adlı filme konu oldu ve Karamanlis hükümetinin yıkılmasına neden oldu.

Mikis Theodorakis bayrağı öldürülen kahramandan devraldı. Papandreou'nun kurduğu yeni hükümet döneminde Lambrakis'in yerine parlamentoya seçildi, sanat projeleri, kütüphaneler ve konferanslarla ilgilenmek üzere Lambrakis Gençlik Örgütü başkanlığına getirildi. *Axion Esti* gibi daha maceralı epik eserler de üretiyordu. Papandreou yönetimden ayrıldı ama **Theodorakis**, 1966 yazında onbinlerce insanı, onun tutkulu, popülist ve politik eserlerini dinlemek için Atina'da biraraya getiren Birinci Yunan Müziği Haftası gibi etkinlikler düzenleyerek, Yunan sanat dünyasını devrimcileştirme mücadelesini sürdürdü.

1967 Nisan'ında herşey birdenbire değişti. George Papadopoulos yönetimindeki albaylar, yönetimi ele geçirmişler ve Yunanistan bir kez daha, demokrasiyle değil, kararnamelerle yönetilir olmuştu. Cuntanın ilk işlerinden biri "Theodorakis'in müziğini" yasaklamak oldu. Ülkenin en sevilen ve en ünlü bestecisinin eserlerini söylemek, fısıldamak, satmak ve hatta bulundurmak Yunan halkına yasaklandı. **Theodorakis** ise rejime karşı "doğal muhalefeti" nedeniyle aranıyordu.

Ordu başkenti ele geçirdiğinde, Atina dışında Pire dokları yakınlarında bir sanat merkezi kurma fikriyle uğraşıyordu, onu aramaya geldiklerinde kaçtı. Telefonla yapılan bir uyarı sayesinde 12 bin solcu po-

litikacı, sendikacı ve aydının cezaevleri ve kamplara gönderildiği tutuklama kampanyasından kurtulabildi. Kaçarken Yurtsever Cephe isimli bir direniş hareketi örgütledi ve 21 Ağustos'ta yakalanana dek beş ay polisten saklandı.

Theodorakis önce Asfalcia cezaevine sonra da Atina merkezindeki Averoff cezaevine gönderildi ve burada mucizevi biçimde beste yapmayı sürdürdü. Esin kaynağı hücresine kaçak olarak sokulan ve kadın tutukluların kaldığı cezaevinin sakinlerinden biri tarafından ince bir kağıt üzerine yazılmış olan bir şiirdi. Bu, yirmi yaşında bir politik tutukluydu ve basitçe "Marina" diye imza atmıştı. Onun kim olduğunu tam olarak bilinmiyor ama yazdığı sözler *'State of Siege'*in temeli oldu. **Theodorakis** melodiyi hücresinde bir müzik çalgısı olmaksızın ve ritmi tutturmak için hücre parmaklıklarına vurarak besteledi. Dört ay sonra cezaevinden ev hapsine gönderildiği zaman (bir sonraki tutuklamaya kadar süren görece özgür bir zaman diliminde) eseri, piyano eşliğinde tamamladı. Şarkıyı kendisi söyledi ve teyp bantı Fransa'daki arkadaşlarına gizlice gönderildi.

Theodorakis'in müziği askeri rejim süresince varlığını sürdürdü. En ünlü **Theodorakis** yorumcuları **Maria Farantouri** ve **Antonis Caloyannis** darbe sırasında ülkeyi terketmeyi başarmış, ülkelerinde yaşananlar hakkında şarkı söyleyerek ve dinleyicileri eğiterek tüm dünyayı dolaşmışlardı. *'State of Siege'* üniversiteler ya da Londra Albert Hall'da verdikleri konserlerin repertuarında yeraldı. Şarkıları ülkelerinde hem sanat hem de pop müziği olarak görülüyordu ama dışarda, dil engeli, buzukinin alışılmadık sesi ve müziğin sunuluş tarzı yüzünden, kaçınılmaz biçimde kitlelerden çok elit bir kesime ulaşabildi. Londra'daki "Theodorakis'e Özgürlük" gösterilerine pop yıldızlarından çok, gitarist **John Williams** gibi klasik müzisyenler katıldı.

Kampanya yine de başarılı oldu. Cunta 1974'e kadar devrilmedi ama 1970 Nisan'ında Albay Papadopoulos, Avrupa'dan gelen baskılara boyun eğerek **Theodorakis**'in serbest bırakılmasına izin verdi. **Theodorakis** bir sonraki yıl dünya turnesine çıktı ve demokrasiye geçişle birlikte yeniden parlamentoya seçildi. 1986'da "parlamentonun artık birşeye yaramadığını", bir milletvekili olarak önemli bir gücü olmadığını düşündüğü için istifa etti. O yıl düzenlenen bir Alman şiir festivalinde, **Theodorakis**'in Çernobil faciasından sonra nükleer güç kullanı-

mını bırakmayı reddeden Yunanistan'ı protesto etmek için böyle davrandığını iddia eden bir müzisyene kendi nedenlerini anlattı. Tartıştığı kişi, altmışlı yılların isyancılarından, **Ed Sanders**'dı.

Altmışlarda İngiltere tamamen ayrı bir dünyaydı. ABD'deki müzisyenler sivil haklar için ya da Vietnam savaşına karşı ve dünyanın diğer yanlarındakiler de askeri rejimler ve baskılara karşı mücadele ederlerken, İngiltere çok daha rahattı.Öğrencilerin huzursuzluğu, Vietnam'daki Amerikan işgaline karşı yapılan gösteriler ve renkli, anarşizan "karşı-kültür" dalgası tüm ülkeye yayılırken, "devrim" hakkında yapılan çılgınca konuşmalar bir yana, Carnaby sokağında gezinen ya da para kazanmak için ABD'ye çıkarmalar yapan İngiliz toplulukları oldukça güvenli ve rahat bir ülkede yaşıyorlardı.

Ama İngiltere -en azından geleneksel politik anlamda- heyecan verici bir ülke değildi. 1964'deki İşçi Partisi zaferi 13 yıllık Muhafazakar Parti dönemini sona erdirmişti.Yeni Harold Wilson hükümeti ise İngiltere'nin en ünlü ihracat maddesi haline gelen yeni müziğin yarattığı tarz ve canlılıkla özdeşleşmeye çalışıyordu. En önemlisi Wilson'un seçim bölgesinin, **Beatles**'ın memleketi olan Liverpool olmasıydı. Wilson kampanyaları sırasında, İngiliz ödemeler dengesi açısından son derece önemli olan bu çekici, tatlı ve fena halde güven verici görünümlü çocuklarla piposunu üfleyerek fotoğraf çektirmekten büyük bir keyif alıyordu.

Beatles 1965'de bu denli tatlı oldukları, bu denli çok kazandıkları ve Wilson imgesine katkıda bulundukları için ödüllendirildi. Kraliçe, Wilson'un tavsiyesi üzerine, ödülü Buckingham Sarayı'nda yapılan bir törenle kendilerine verdi. Amaç elbette pop yıldızlarının popüleritesini Başbakan'a yansıtabilmekti. Bu müthiş fikir, **Lennon** 1969'da madalyasını ("Britanya'nın Nijerya-Biafra'daki etkinliklerini, Vietnam'daki Amerikan kuvvetlerine verilen desteği protesto etmek için") geri gönderdiğinde ve bu tatlı çocukların Buckingham Sarayı'nın tuvaletinde esrarlı sigara içtikleri ortaya çıktığında geri tepecekti.

Ama o zamanlar, en azından Harold Wilson için bu o kadar önemli değildi. İşçi Partisi hükümetinin pop müzikle paylaştığı, zaten dar olan ortak zemin de çoktan kaybolmuştu. Politika, Wilson yönetimi döneminde eğlencesiz ve daha az idealistti. Wilson yeni müzik dünyasının

asilerinden demokratik sosyalizm için, koparabileceği en büyük gençlik coşkusunu koparmayı amaçlıyordu. Başbakan sayesinde, "devrim" ve yeni bir ideal toplum isteği, geleneksel politika koridorlarının uzağında yaşandı. Bazen "yeni bir Elizabeth çağı" olarak da adlandırılan altmışların nihai ürünü, pop yıldızı isimli yeni keşfedilmiş minitanrıların belirleyiciliği altında şekillenen bir yanılsamalar yığını oldu.

Yeni pop müzik skiffle ve blues içinden gelişmişti, yani ellili yıllarda Aldermaston silah fabrikasına giden yolda gitar çalan protest şarkıcılarıyla güçlü bağlara sahipti. Şimdi, nihayet, bir İşçi Partisi hükümeti kurulmuştu ama, destekçilerinin birçoğunun umduğunun tersine, nükleer silahları yasaklamayı reddetmişti. Bu hükümet (Rodezya'daki beyaz nüfus, siyah çoğunluk düzeniyle uzlaşmak yerine kendi iktidarını ilan ettiğinde zor kullanmayı reddetmesine karşın) Vietnam'daki Amerikalıları desteklemeyi bırakmayacaktı. **Who**'nun lideri **Pete Townshend** daha okuldayken nükleer silahlar karşıtı protestolara katılmıştı, eski sol kuşaktan gelen **Ken Colyer** gibi cazcılarla politika üzerine saatlerce tartıştıklarını anımsıyor. Altmışların ortalarında, kendisini tüm bunlara yabancılaşmış hissediyordu.

"Trad* çağı ve rock arasındaki dönemde birşeyler oldu. Trad çağında büyük işler yapan, CND'yi ya da Af Örgütü'nü kuran ve genç insanları harekete geçirmeye çalışan önemli insanlar vardı. Ama sonra politika nesnesi ve insanların değişimi etkileme gücü bu rock dalgasının altına gömüldü. Belki İşçi Partisi hükümeti altmışlarda genç ve radikal destekçilerinin umduğu şeyleri gerçekleştirseydi, işler daha farklı olurdu. Benim gibi insanlar botlarını giyip, Aldermaston'a beş kez yürüdüklerinde birşeyler elde edebileceklerini hissetselerdi farklı birşeyler olurdu. Ama hiçbir şey elde edemedik ve hiçbir şey elde edemeyeceğimizi hissettik." Altmışların İngiliz popu önce partilerin politikalarından uzaklaştı, sonra müzisyenler yeni "karşı-kültür"ün savaşçıları olarak daha fantastik işlerde yoğunlaştıkça tüm sisteme düşman hale geldiler. İşçi Partisi gençliğin enerji ve idealizm dalgasından yararlanarak elde edebileceği şansı yitirdi ve bunun yerine "icazetli toplum"dan ve onun yüce rahipleri olarak görülen şarkıcılardan yararlanmaya çalıştı. Altmışlı yılların sonları, yeraltının en önemli gazetesi olan *International Times*'daki (IT) "Censorship**" isimli düzenli bir

* 1920'lerde çalınan caz müziğine dayanan bir çeşit caz müziği. (ç.n.)
** Censorship: Sansür (ç.n.)

sütunda ele alınan uyuşturucu ve uygunsuzluk davaları tarafından damgalandı.

Wilson bu tip insanlarla ilgilenmiyordu ve kısa bir süre içinde bir zamanlar sahip olduğu çağdaş imgeyi yitirdi. Öfkeli öğrenciler ve pop yıldızları onu aptal bir gölge olarak görüyorlar ve seçmenlerin çoğunluğu da onlara katılıyordu. Sonuçta, İngiltere hâlâ tek başınaydı, sağlık ve eğitimle ilgili önemli sorunlar yoktu, Vietnam ve Rodezya ise çok uzaktaydı. Wilson (Rodezya konusu dışında) bir krizle karşı karşıya kaldığında bunun nedeni öğrenci isyanları değil, endüstriyel ilişkilerde düzenlemeler yapılmasını öngören planlar hakkında aşağılayıcı tartışmalar yürüten sendikaların yürüttüğü mücadeleydi. Pop yıldızları, seksenlerde yapacaklarının tersine, işe karışmadılar. Sendikaların dünyası onlardan çok uzaktaydı.

Müzisyenler bunun yerine, plaklarını satın alan (ve çoğunlukla onlara hiç de kastedilmeyen yorumlar yükleyen) karşı-kültür destekçisi kitlelere bir gözatarak, fantezi ve kaçışa yöneliyorlardı.1968 öğrenci isyanı gibi bazı "devrim" işaretleri vardı. Ama politik öncülük, sanatçılardan çok dinleyicilerin elindeydi; radikal öğrencilerin çoğu, popun ticaret ve ABD tarafından tehlikeli biçimde içerildiğinden kuşkulanıyor ve onun için deli olmuyorlardı.

Theodorakis, Beatles'ın eserlerini taktir etse de, İngiliz folk dünyasında bile, onun Yunanistan'da yaptığına benzer bir politik müzik peşinde olan hiç kimse yoktu. Doğru, İngiliz folk müziğini güncelleştirmek ve elektronik müzik haline getirmek için uğraşan yeni "**folk-rock**" grupları vardı ama onlar da, **Ewan MacColl** gibi solcu folk şarkıcılarının geleneklerini **Byrds** ve **Jefforson Airplane** gibi folk-rock' çular kadar bile takip etmiyorlardı. İngiltere'nin en iyi folk-rock'çuları olan **Fairport Convertion** Londra'da UFO gibi klüplerde Pink Floyd'un yanısıra çalıyorlardı. Böyle bir ortam sert işçi şarkıları, grev şarkıları ya da dertler ve günlük yaşamla ilgili şarkılar için fazla tuhaf olacağından, **Dylan**'ın moda haline gelen melodilerine uyacak daha kaçışçı ve fantastik pastoral şarkıları ve İngiltere'nin eski aşk ve ölüm şarkılarını seçiyorlardı. **Fairports** ve **Steeleye Span** gibi topluluklar, **Traffic** ve **Jethro Tull** gibi ünlü rock topluluklarını İngiliz folk şarkılarını keşfetmeye yönelttilerse de, bunların hiçbiri endüstriyel, politik gelenekle ilgili değillerdi. Devrim ve fantaziyle ilgili plaklar çok satı-

yordu, ama gerçek yaşam üzerine yazılmış şarkılar altmışların müzik dünyasına uygun değildi.

Folk-rock kendi politik kökenlerini seksenlerde **Oyster Band** ve **Home Service** gibi topluluklarla birlikte yeniden keşfedeceklerdi. **Home Service** grubundan **John Tams** altmışlı yıllar konusunda şu şikayetleri yapıyor: "Süt beyazı atlar, yeşil şövalyeler konusunda bir sürü, endüstriyel politik sorunlar konusunda ise, çok az şarkı vardı-onlar hâlâ geçerli olan şarkılardı çünkü hâlâ mevcut olan sorunlarla ilgiliydiler."

Folk-rock'çular gibi daha avangard caz-rockçular da politik değillerdi. Seksenlerde **Robert Wyatt, Elvis Costello**'nun "Shipbuilding" parçasının ilk versiyonuyla birlikte, Namibya'da Güney Afrika güçlerine karşı mücadele eden Güney Batı Afrika Halkları Örgütü (SWAPO)-ya da grevdeki madencileri desteklemek üzere şarkılar kaydederek İngiltere'nin en ilginç politik şarkıcılarından biri oldu. Altmışlarda, **Soft Machine**'in davulcusu olarak, kendisine çok farklı bir rol biçiyordu.

Şimdi, "müzisyenlerin politikanın ön saflarında olduklarını anımsamıyorum" diyor. "Gruplar dinleyicilerin bilincine uysallıkla tabi oluyorlardı. Kıtada -özellikle de Almanya'da- asıl işlevimizin binlerce öğrencinin bir salonda biraraya gelip toplantı yapmasına yardımcı olmak olduğunu anlamak zorunda kaldık."

Altmışların diğer İngiliz pop kahramanları da, benzer biçimde kendilerini politik dünyadan uzak hissediyorlardı. **Kinks**'in lideri **Ray Davies**, İngiltere'deki hayatın gerçekleri konusunda en bilgili ve muzip pop yorumculardan biriydi. İngiliz popunun önemi anlaşılmamış kurucularından biri olarak, İşçi Partisi yönetimi altındaki aristokrayi ele aldığı 'Dedicated Follower of Fashion'da Londra'yla alay eder ("Vergici tüm mallarımı aldı ve beni boş evde bıraktı....") ve 'Dead End Street'de dinleyicilerine İngiltere'deki yoksulluğu hatırlatır.

Davies, "küçük adam için, saygıdeğer sıradan herifler için" yazdığını ve duygusal, öfkeli, alaycı ve sinik bir bağımsızlıkla otoriteye karşı mesafesini koruyabildiğini söyler. İngiliz kırının tahrip edilmesini ya da Avustralya'ya yapılan göç yüzünden parçalanan aileleri ele alan besteci, ilk sendika-karşıtı pop şarkısı olan 'Get Back In Line'ı da üretecekti. Sınırlandırıcı pratik ve düzenlemeleriyle, pop dünyasının

serseri ritmiyle çarpışan Amerikan sendikalarının gücü konusunda ilk elden deneyimlerle yazılan bu şarkı, bireyi otoritenin baskısına karşı verdiği mücadelede öne çıkaran kederli bir ağıttı.

Davies ele aldığı konular bakımından atipik ancak politik inançları bakımından tipik bir altmışlı yıllar pop yıldızıydı. 1977'de Londra'nın kuzeyindeki bir pubda otururken, "Hangi tarafta olduğumu bilmiyorum. Liberalizmin de, koyu sosyalizmin de ve tabii Ulusal Cephe'nin de nefret ettiğim yönleri var. Ben bir rock'n'roll şarkıcısıyım. Sağ var, sol var ve rock'n'roll var" diyordu. Bu cümleler altmışların İngiliz popunu özetliyor. Hatta yeni müziğin gücüne tutkuyla, neredeyse mistik biçimde inanan ve dünyanın dört bir köşesindeki dinleyicileri tarafından tanrısal yaratıklar olarak görülenlerin tutumlarını da özetliyor.

Bir zamanlar Monterey'de gitarını parçalayan çılgın adam **Pete Townshend**, şimdi değişik bir görüntüye sahip; Uluslararası Af Örgütü, ırk ayrımcılığıyla ve eroinle mücadele gibi konularla ilgilenen **Red Wedge**'in neredeyse babası gibi. Bu altmışlı yılların kahramanı şimdi o yılları bir facia olarak görüyor. "Zaman geçtikçe altmışlar, insanların perspektif eksikliği, gerçeklik duygusundan yoksunlukları ve birşeyleri sisteme rağmen nasıl değiştirebileceklerini anlama yeteneksizliklerinden dolayı en gülünç çağlardan birisi olarak değerlendirilecektir..." diyor.

Yine de, **Townshend** dinleyicilerine, altmışların gerçek idealistlerinin şarkıcılar değil kendileri olduğunu söylüyor. Onlar "devrime gerçekten inanan kitlesel bir izleyici topluluğu"ydular diyor. "Sanırım İngiltere gerçek bir devrim potansiyeline hiç bu kadar yaklaşmamıştı."

Bu "potansiyel devrim"in menüsü *IT* dergisi, toplumda yeterince ele alınmayan sorunlarla ilgili şikayet listesini sıraladığında açıklanmış oldu. Listede şunlar yeralıyordu:

* Dünyevi yetkinin hükümet kanalıyla işverenler tarafından ve ruhani otoritenin kiliseler kanalıyla rahipler tarafından tekelleştirilmesi.

* Gazetelerin kitleler üzerindeki tekeli ve insanlığın bugüne kadarki en yüksek sembolik kazanımı olan yazılı sözün kara çalmak için kullanılması.

* Cinsellik, ölüm ve uyuşturucuların bugünkü tabu konumlarından kurtarılmaları ihtiyacı.

* Dünyadaki doğal kaynakların yapay tutkuları tatmin etmek için yokedilmesi.

Bu dört sorunun üçü geleneksel sol açısından bir sorun teşkil etmiyorduysa da, İşçi Partisi entellektüellerinin haftalık incili *New Statesman, IT*'yi "anti- sosyalist bir beatnik" olarak tanımladı. Karşıkültürün idealistleri, geleneksel politikacılarca benimsenmedikleri gibi, **Townshend**'e göre, kendi müzik kahramanlarından da yeterince destek görmediler. Politik işlerden aktif biçimde kaçınan bir topluluk olan **Who**'dan da doğal olarak politik bir destek alamadılar.

Townshend, trad caz marşlarını -Kızıl Bayrak'ın türevleri ya da çalışma şarkıları- dinleyerek büyümüştü, ama iş kendi duygusal, coşkulu rock marşlarını yazmaya gelince, bu parçalar "gerçeklikten uzaklaştılar. Her zamankinden daha güven içinde olan insanların hiçbir şey söyleyemediği, saçma bir dönemdi."

Who, 'I Can't Explain'; 'My Generation' ya da 'Substitute' gibi, şarkılarıyla izleyicilerinin şekilsiz öfke ya da bunalımlarını parlakça ifade eden bir çıkış yapmış olmasına karşın, daha çok fantazi ve peri masallarıyla ilgilendi. **Townshend**, "doldurduğumuz zemin, akıllıca bir okuma ya da benzeri bir şeyle desteklenmeyen, hayaller ve görüntüler zeminiydi" diyor. Ancak bazen, dinleyicileri tarafından doğrudan politik olarak yorumlanan şarkılar da yazdı.

Who'nun en güzel ve en fazla kafa karışıklığına neden olan marşlarından biri, 1987'de İşçi Partisi tarafından seçim kampanyalarının bir parçası olarak kullanılmak istenecek kadar güçlü ve öfkeli bir şarkı olan 'Won't Get Fooled Again'di ('Bir Daha Kandıramazsınız'). Şarkı 1977'de yazıldığında, bestecisi, bu şarkının politik uğraşları yermesini amaçlamıştı. **Townshend**, bu şarkıyı, *IT* için çalıştığı dönemde, bir zaman pop müzisyenliği de yapan **Mick Farren**'dan aldığı bir mektuptan sonra yazmıştı. **Farren, Townshend**'e **Who** gibi büyük, güçlü bir topluluğun kendisini "İngiliz devriminin bir aracı haline getirmesi" gerektiğini yazmıştı.

Bu dönem, herşeyden öte, karşı-kültür için kritik bir dönemdi. Muhafazakarlar yeniden iktidardaydılar. (1970-1974 arası Edward Heath, Wilson'un yerini aldı) **Townshend**, "korkunç şeyler olduğunu, polisin kitapçıları bastığını ve sivil özgürlüklerin tümünün saldırı altında olduğunu" anımsıyor. 1971 Temmuz'unda, 'Won't Get Fooled Again' İngiliz listelerinde ilk ona girince, tanınmış bir yeraltı dergisi olan *Oz*'un editörleri "müstehcen bir makele yayınlamak"tan suçlu bulun-

dular -*Oz*'un okul çocukları için çıkan 28. sayısının kapağında kızların "lezbiyen pozlarda" fotoğrafları vardı. Editörler, ceza alana kadar geçen sürede tıbbi ve psikiyatrik incelemeye tabi tutuldular ve Sivil Özgürlükler Ulusal Konseyi (NCCL) davayı büyük bir dikkatle izledi. NCCL, "Özellikle, daha yaşlı kuşağın, katı moral değerleriyle çatışan gençlerin düşünce ve tutumlarını ezmek yönünde hatırı sayılır bir girişimde bulunduğu"nu açıklayacaktı.

"Kuşağının sözcüsü" olarak görülen pop yıldızı buna karşı ne yaptı? **Townshend** bunu düşünmüş ve "Hayır, hiç kimsenin aleti olmayacağım" sonucuna varmıştı. "**Who**'da politikadan bilinçli biçimde uzak durduk ve 'Won't Get Fooled Again' apolitik bir kaygıyla yazılmış bir marştı." Seksenli yıllarda da bu güçlü şarkıyı söylemeyi sürdürdü ama artık o zamanki duygularından gurur duymayarak. "Bu rezalet bir şarkı... şöyle diyor 'politika ya da devrimle ilgilenmenin gereği yok, çünkü hepsi saçmalık yığını...' Sanki eski bir nazi gerenalinin marşı gibi 'ben sadece emirlere uydum..." Londra'nın batısındaki stüdyosundan **Thames**'e bakarken, hem o dönem için hem de kendisinin o dönemdeki rolü için üzüntü duyduğunu söylüyor. "Son derece az da olsa, politik bir odak olmaktan pişmanlık duyuyorum. Ne olmuş olursa olsun, bunlar bana boşa gitmiş yıllar gibi geliyor. Elimi kalbimin üstüne koyup bu toplum için iyi birşeyler yaptığımı söyleyebilmek için büyük eğlence anlarımı ve tiyatro kariyerimi feda ederdim.!"

Ama altmışlarda ve seksenlerin başında İngiliz pop yıldızlarının rolü bu olmayacaktı. Yetmişlerin popuna göre çok daha kalıcı şarkılarıyla, değişimin (ya da en azından istenen değişimin) film müziğini sunacaklar ama asla izleyicilerinin çoğunun sandığı biçimde politikayla ilgilenmeyeceklerdi.

Örneğin, **Rolling Stones**. Kişisel ve düzen-karşıtı tarzları ve başlarını sürekli olarak yasalarla belaya sokma yetenekleri nedeniyle her zaman altmışların İngiliz karşı-kültür hareketinin bir adım önünde oldular. En azından iyi gecelerinde her zaman gerçekten coşkulu bir rock'n'roll topluluğu oldular ama onları birer "sözcü" olarak görme konusunda ısrar eden gerçek dünyadan büyük bir beceriyle uzak kaldılar. Orta yaşlarında ve muazzam bir servet sahibi olduklarında da "kötü çocuk" imgeleri efsanevi biçimde sürdü ama yine de hâlâ bir tür

muammaydılar. **Alexis Korner**, eski bir arkadaşları ve yol göstericileri olarak şöyle diyor: "İnsanlar onları, gidip üzerine gizlice, herhangi biri hakkında istedikleri sloganı yazabilecekleri bir tür Çin Seddi olarak kullandılar... Demek istediğim, **Mick** ve **Keith** üzerlerine kendi imgenizi koyabileceğiniz bir tür boş duvardırlar ve eğer sizin istediğiniz biçimde davranmıyorlarsa, aslında oldukları gibi davranmadıklarını söyleyebilirsiniz..."

Stones, Jagger ve **Richard**, 1967 yazındaki ünlü uyuşturucu davalarında onlar için istenen hapis cezalarıyla, metazori bir politika yüklendiler. **Richard**'ın bir yıl, **Jagger**'ın üç ay hapisle tehdit edildikleri ve ikisinin de kefaletle salıverilmeden önce, geceleri hücrede tutuldukları o günlerde, hayranları, diskjokeyler ve pop yıldızları onların serbest bırakılmalarını talep ediyorlardı. **Who**, (İşçi Partisi hükümetini öfke içinde bırakarak) Kuzey denizinden yayın yapan yeni korsan radyo istasyon gemilerinin birkaç saat içinde tüm ülkeye duyurdukları iki **Stones** parçası bile kaydetmişti.

Stones'un iki üyesi hapiste kalsalardı, karşı-kültürün daha iyimser asilerinin öngördükleri gibi bir hippi devrimi gerçekleşebilir miydi? Elbette hayır ve düzen de işleri yoluna hızla sokabilirdi ama bayağı sorun çıkmış olurdu. Ceza istemi daha duyulmadan *The Times*, 1 Temmuz'da, editör Wiliam Rees-Mogg tarafından yazılmış "Kim Bir Tekerleğin üzerindeki kelebeği öldürür?" başlıklı bir mektup yayınladı. Yazıda, **Jagger**'ın tüm bir asi kuşağının simgesi olarak mı yargılanacağı sorgulanıyordu:

"Eğer İngiltere'nin mantıklı geleneksel değerleri ile yeni hedonizm arasındaki çatışmanın bir simgesini yargılayacaksak, mantıklı geleneksel değerlerin hoşgörü ve eşitliği içerdiğinden emin olmalıyız... Bu davada Bay **Jagger**'ın isimsiz sıradan bir genç adama uygun görülecek olandan daha sert bir ceza alacağı konusunda kuşkular bulunmaktadır."

Jagger, sevse de sevmese de kuşağının simgesi oldu ve dava sonuçlanıp serbest kaldığında, *The Times* editörü, iki rahip ve eski bir içişleri bakanı ile tuhaf bir televizyon söyleşisine katılması istendi. Bu isimlerin böyle bir programa katılmak konusundaki isteklilikleri, düzenin İngiltere'nin asi gençliğinin durumu konusunda en azından düşünmekte olduğunun ve pop şarkıcılarının da bunun sembolü olarak

görüldüklerinin bir kanıtıdır. Elbette, fazla birşey söylenmedi. *The Times* editörü pop yıldızına "isyanın simgesi" biçiminde hitap ederek, toplumun kendisine isyan edilmesi gerekecek kadar kötü birşey içerip içermediğini sordu. Pop yıldızı ise, haklı olarak, kendisini asla bir toplum önderi olarak sunmadığını ama toplumun kendisini bu konuma zorladığını söyledi.

Bir sonraki yıl, **Jagger**, Mayıs 1968'de Londra Grosvenor Square'deki Amerikan elçiliği önünde yapılan kitlesel ve şiddetli bir savaş karşıtı yürüyüşün ilk sırasında yer alarak tüm kariyerinin en önemli politik eylemini gerçekleştirdi. Benim de gösterici bir öğrenci olarak katıldığım bu olayı tüm canlılığıyla, İngiltere toprakları üzerinde ilk kez çok korktuğum bir olay olarak anımsıyorum. Hayat, altmışların öğrencileri için çok güvenliydi ve atlı polislerin saldırısıyla paniğe kapılan kalabalığın kargaşası ender bir görüntüydü. Birden, sakin İngiltere (Martin Luther King'in henüz öldürüldüğü) ABD ya da öğrencilerin Vietnam veya kendi üniversitelerinin durumuyla ilgili kitlesel protestolarına sahne olan Avrupa şehirlerindeki şiddete yaklaşmış gibi göründü. "Devrim" hakkında söylenen tüm o geleneksel konuşmalar bu kızgın atmosferde biraz daha anlamlı göründüler ve Jagger de kaçınılmaz biçimde devrimci olarak adlandırıldı. Kendi duygularıysa, *IT*'yle yaptığı bir söyleşide dile getirdiği gibi biraz farklıydı. Grosvenor sokağından yeni gelmiş **Jagger**, "alternatif toplum" fikriyle coşkuya kapılan tanınmış bir yeraltı gazetecisi tarafından sınava çekiliyordu. **Jagger**, "Amerikanın tam bir alev haline geldiğini, mahvolduğunu hayal edebiliyorum... ama bu ülke, bilirsiniz pek tekin değildir, her zaman işleri biraz farklı yapar. Her zaman daha ılımlı ve her zaman çok sıkıcı, çoğunlukla, değişimler böyle bastırılır..."

"Ama sanatçıların büyük bir etkisi var" diye soruyordu muhabir, umutla. "Ama onlar bunun ne olduğunu bilmiyorlar" diyordu **Jagger**, "çünkü dinleyicilerini anlamıyorlar, çünkü anlayamazsınız. Tanrı bilir kaç milyon, bir dünya dolusu izleyiciyi nasıl anlarsınız? Bir pop şarkıcısının izleyicilerini ya da herhangi bir konu üzerindeki etkilerini tahlil etmesini nasıl beklersiniz?"

O yaz, **Jagger**, Amerika'da tam da Chicago seçimleri sonrasında yayınlanan ve şiddeti davet ettiği gerekçesiyle birçok radyo istasyonunca yasaklanan 'Street Fighting Man'i ('Sokak Savaşçısı') yaptı.

Şarkının,sözlerindeki dikkatliliğe karşın sonuçta şiddeti çağrıştıran bir etkisi vardı ve bu konuda yeterince başarılı olmalı ki, Oakland, California'daki isimsiz bildiri yazarlarını, **Rolling Stones** konserini "Manifesto" isimli şu metinle duyurmaya yöneltti:

"Hoşgeldiniz ve sevgiler **Rolling Stones**, iktidarı elinde tutan manyaklara karşı verilen umutsuz mücadeledeki yoldaşlarımız. Dünyanın devrimci gençliği sizin müziğinizi dinliyor ve çok daha ölümcül eylemlere esinleniyor. Biz Asya ve Güney Afrika'yı işgal eden emperyalistlere karşı gerilla topluluklarında savaşıyoruz, heryerde rock'n'roll konserlerinde isyan ediyoruz..... Yoldaşlar, bu ülkeye devletin tiranlığından kurtulduğunda geri döneceksiniz ve güzel müziğinizi işçilerce yönetilen fabrikalarda, boşalmış kent salonlarının kubbelerinin altında, polis karakollarının harabelerinde, rahiplerin asılmış cesetlerinin altında, milyonlarca anarşist topluluğun dalgalanan kızıl bayraklarının altında çalacaksınız."

Çin Seddi devam ediyordu. **Jagger** ve **Stones** doğrudan politik bir role sahip görünüyorlardı ama bu asla planlanmış bir rol değildi. **Jagger** bu muğlak rolü seksenlere dek sürdürdü. Onu, 1981 Ekim'inde **Stones**'un Orlando, Florida'da büyük bir spor stadyumunda, altmışların artık yaşlanmış asileri ve çocuklarından oluşan bir kalabalık önünde verdiği konserden sonra gördüm. **Stones** bu kalabalığa bakarken, onların politik ya da toplumsal tutumlarını gerçekten değiştirdiğini düşünüyor muydu?

"**Stones**'un marihuanayı Amerika'da yarı-yasal hale getirdiğini iddia edebiliriz, ama bu çok da doğru olmaz. Yarı-yasallaştırma işini yapanlar daha çok onu içen kitlelerdir. Eşsincelliği yarı-yasal hale getirenler eşcinsel kitlesidir... İstedikleri biçimde davranan ve sonuçlarını umursamayan insanlar kitlesi, toplumu değiştiren şey budur....."

Altmışlardaki ünlü cezaevi deneyiminin bir etkisi olmuş muydu? "Hiçbir etkisi olmadı. Sadece beni etkiledi."

Altmışların İngiliz düzeni başlangıçta pop müziğe sempatiyle ve hatta onurlandırarak yaklaşsa ama müzisyenler, bir kez bu "hoşgörülü toplum" işini fazla ileri götürdükleri ya da aptalca "devrim" kavramı hakkında en ufak bir belirti gösterdikleri zaman kolayca gözden çıkarılabilirlerdi. **Stones** (yirmi yıl sonra da, onları rahatsız eden küçük bir sorun olan) uyuşturucu konusunda sürekli olarak belayla karşılaşsa ve

diğer topluluklar da efendilerini rahatsız etmeye yeltendiklerinde aynı sonuçla yüzyüze kaldılar.

1967 Eylül'ünde, **Move** grubu esrik 45'likleri 'Flowers in the Rain'i, Harold Wilson'u sekreteriyle yatakta çıplak biçimde gösteren bir kartla birlikte yayınladı. Bu, önemli bir politik eylem değildi. Ama kart başbakanın genç izleyiciler arasındaki konumunu yansıtıyordu ve eğlendirici olmadı. Wilson sert bir biçimde tepki gösterdi, topluluğu ve evi bir anda Özel Dal polislerince işgal edilen menajerlerini mahkemeye verdi. Neyse ki plak İngiliz listelerinde iki numara olarak bir meşruiyet kazanmıştı.

Daha sonraları, Wilson'un yenileceği 1970 seçimlerinde, **Edgar Broughton** Topluluğu "Edgar Broughton Political Trust" kanalıyla her iki partinin durumu hakkında yorumda bulundu. **Broughton**, tipik bir hippi olarak görülmesine karşın, bu imgenin altında, daha çok işçi sınıfı kökenli bir punk tutumu içindeydi. "Trust" seçimleri, grafiker Ralph Steadman tarafından yapılan ve Wilson ile Heath'i büyük bir asalağın iki yüzü olarak resmeden büyük bir posterle selamlıyordu. İki partinin birbirlerinden çok az farklı olduklarını vurgulayan bu cin fikirli politik saldırı yetkilileri etkileyemedi. Ne Londra Ulaşım Şirketi ne de tüm kent trafiğini kontrol ederek mükemmel bir hayat sürdüren o gizemli baylar ona dokunabildi. Yasaları çiğnemekle politikacıları korkutabilmek aynı şey değildi.

Broughton'ın Harold Wilson'a saldırma kampanyasındaki menajeri ve müttefikinin, 1987 seçimlerinden önce Neil Kinnock ve İşçi Partisi'ne danışmanlık yapan **Red Wedge**'in önde gelen isimlerinden biri ve **Billy Bragg**'in menajeri olması önemlidir. **Peter Jenner**, hepsinden daha akıllı ve politik olmasına karşın özgün bir hippi olarak işe başlamıştı. Bir İşçi Partisi milletvekilinin torunu ve Westminster Okulu'nun "bağnaz bir İP destekçisi" olan **Jenner**, London School of Economics (LSE)'nin o tarihe kadarki en genç asistanı olduğunda henüz yirmibir yaşındaydı. Britanya'nın Oxford ve Cambridge'den sonra en ünlü yüksek öğretim kurumu olarak bilinen LSE, altmışlarda sosyalizmin bir fideliği olarak görülüyordu ve bu ün (öğrenciyken politik bakımdan hiçbir şey yapmamış olmasına karşın) **Mick Jagger**'ın da orada okumasıyla pekişmiş ve 1967 baharındaki olaylarla da kanıtlanmıştı.

LSE, derslerin ve sınıfların dokuz gün boyunca boykot edilmesi,

Öğrenciler Birliği temsilcileri ve Mezun Öğrenciler Derneği'nin LSE müdürü tarafından yasaklanan bir öğrenci mitingini hazırlamaları gerekçesiyle okuldan uzaklaştırılmalarını izleyen oturma eylemleriyle İngiltere'nin ilk öğrenci isyanına sahne olmuştu. **Peter Jenner** da öğrencileri destekleyerek, o zamanların ruhuna uygun biçimde, arkadaşı **Andrew King**'le birlikte pop gruplarına menajerlik yapmak üzere akademik yaşamı terketti. Menajerliğe Pink Floyd'la başladılar ancak, tüm zamanların en feci mali sonuçlarına yolaçan idealist kararları yüzünden **Syd Barrett** gruptan ayrıldığında topluluğu bıraktılar.

Kuşağının birçok temsilcisi gibi, **Jenner** da Wilson'u desteklemiş ama bu yanılsaması kırılmıştı ve içinde "toplumu kendimi değiştirerek değiştirebilirim" inancıyla birlikte, ekseninde kişisel özgürlükler, uyuşturucu ve eşcinsel hakların bulunduğu, "kişisel politika, yığınların politikası"dır yaklaşımını benimsiyordu. Yeni Solun popa karşı fazla Amerikan kökenli olması nedeniyle duyduğu kuşkuya karşın, **Jenner, King** ve onların **Blackhill Enterprises** takımı için, kurmak istedikleri yeni toplum açısından popun ve karşı-kültürün büyük bir önemi vardı.

Örneğin, **Jenner**'ın "çok hippice ve çok naif ama fiyatları ve kapitalist sistemi sorgulamayı başardı" dediği bedava konserler sorunu vardı. Elbette bu, örneğin **Broughtons**'ın Brighton'da karşılaşacakları ya da **Redcar**'ın, bir kamyonun arkasından müzik yayını yaptıktan sonra hapsi boylaması gibi yetkilileri öfkelendirecek bir konuydu. "Müzik bedava olmalı" diye şikayet ederlerken onlara polisin vaktini boşa harcamamaları söylendi. Konser salonlarını açıp "bedava turlar" ilan ettikleri Almanya'da ise daha da büyük sorunlar çıktı.

Jenner ve **Blackhill** Londra'da daha başarılı oldular. *IT* ve *Oz* yararına konserler yapılıyordu ve Hyde Park'da müzik gösterileri düzenleniyordu, "böylece herkes iyi bir gün geçirmiş oluyordu- zaten esas mesele de buydu!" Yetkililerin bu yeni fenomene itirazları olmadı ve altmışların sonunda **T.Rex, Pink Floyd** ve **Jethro Tull**, daha sonra da **Eric Clapton** ve **Steve Winwood**'u Blind Faith'de bir araya getiren "süper- topluluk" gösterileri düzenlendi. **Blackhill, Brian Jones**'un ölümünden sonra, bedava Rolling Stones konserleri de düzenledi. Bu çeyrek milyon insanın **Mick Taylor**'un ilk konserini, **Jagger**'ın **Jones**'a atfen okuduğu Shelley'i ve 'Sympathy For The Devil'a katılan

Afrika davulcularını seyretmek için parka geldiği bir gösteri oldu. Gösteri televizyona çekildi ama **Jenner**, "Stones gösterisi için tek bir kuruş, tek bir video ya da bilet almadım" diyor.

İşlerin böyle devam edemeyeceği bir çağda yaşanıyordu ve işler bu biçimde devam edemedi. Muhafazakarlar yeniden iktidara geldiklerinde, **Jenner** bir değişikliği farketti. "Hyde Park konserlerinden kimsenin tek bir kuruş kazanmadığını ya da kazanmak istemediğini anlayamıyorlardı, bu yüzden gösterilerden vergi almakta ısrar ettiler. Bu sadece, benim Muhafazakarların düşman oldukları yolundaki fikrimi pekiştirdi!" Zaman değişmişti, gösteriler artık polis kontrolü gerektiren müthiş kalabalıklara neden oluyordu ve **Jenner**'ın da kabul ettiği gibi yetmişlerin başlarında eski ruh gitmiş, "artık uzunçalar satışları yükselmiş ve plak şirketleri çürüme ve kokuşma yaratmaya başlamışlardı."

ABD'de olduğu gibi rock büyük bir ticaret halini almış, yeraltı hareketleri hızla harcıalem hale gelmiş ve müzisyenlerin "ben kuşağı" para kazanmaktan mutluluk duymaya başlamıştı. **Jenner**, "Bir kez bilincinizin sınırlarını genişlettikten sonra evinizi ve banka hesabınızı da genişletmek istersiniz..." diyordu. **Beatles**'ın idealist, karışık çağı daha sıkıcı Led Zeppelin stadyum gösterileri çağına doğru evrilirken, sadece tek bir ünlü müzisyen geri döndü, eski **Beatles**'ın şefi **John Lennon**. Öldürülüşünden bu yana **Lennon**, bibliyografilerin, sahne gösterilerinin ve hatta dinsel bir televizyon programının baş kahramanı haline geldi. Yaşarken ise, başka duygulara hedef oluyordu. O parlak, zeki ve duygusal bir besteciydi, ama bu akıllı, öfkelendirici asinin bazı politik eylemleri oldukça değişik bir tarza sahipüler. Çağdaşları onu bir aziz ya da mutlak bir ilah hayali olarak gördüler-korkarım bu ikinci görüş yeniden moda olacak. **Peter Jenner, John Lennon**'u "birazcık gülünç.... hayır, mahcup" diye değerlerdiriyordu. "O esrik hareketin zirveden mezara gidişinin simgesidir". **Pete Townshend** ise "Ölüm işe yarıyor! O beni hep utandırmıştır ve hâlâ da utandırıyor. Onu ancak gerçek bir insan olmaya başladığı zaman, yani sona çok yakın bir zamanda gerçek birisi olarak düşündüm" diyor.

Lennon'un trajedisi, içgüdüsel biçimde idealist ve politik olmasına karşın, altmışların hayalinin çökmekte olduğunu anlaması, kendisini kapana kıstıracak paragöz akıntıdan kaçmak istemesi ancak içinde

mutlulukla davranabileceği hiçbir politik çerçeveye sahip olmamasıydı. Sonuç, büyük bestecinin davadan davaya atlayan ve kişisel politik jestleriyle birlikte olağanüstü cümbüşler yapan büyük bir utanç haline gelmesi oldu.

O, yetmişlerin -feminizm, İngiltere ve Güney Afrika'daki ırkçılık ya da (nükleer silahsızlanma ve İngiltere ile Amerika'nın Güneydoğu Asya politikalarına verdiği sürekli destek bir yana) Kuzey İrlanda'nın kötüleşen durumu gibi- birçok tartışma başlığıyla ilgilenen ilk önemli İngiliz pop yıldızı oldu. Ancak bunların çoğuyla, yüzeysel bir biçimde ya da çok kısa bir süre için durup, anlayıp, öğrenmesine yetecek kadar zaman harcama alçakgönüllüğünü nadiren göstererek ilgilendi. İlgilenme tarzı İngiltere'ye yabancı özellikler taşıyordu, daha çok, sonradan güçlerini birleştireceği Yippi'lerin çılgın "medya politikası" ile uyumluydu.

ABD'de, trajedi daha da yoğunlaştı: **Lennon** yeni politik arkadaşlar ve hoşuna giden bir protesto tarzı keşfetmişti ama politik etkileri ABD yetkililerini İngilizlerden daha fazla korkutsa da artık en iyi anladığı konuların uzağındaydı. Tersini istemesine karşın, **John Lennon** New York'da değil Liverpool'da doğmuştu.

Lennon'un yaşamındaki olaylar ölümünden beri bir çok kez anlatıldı. Ancak bunların, altmışlı ve yetmişli yılların en iyi ve kötü yönlerini kendisinde özetleyen doğal bir isyankarın trajik kronolojisi olarak bir kez daha tekrarlanması kaçınılmaz.

Sorunları, elbette, İngiltere'nin en sevilen şarkıcılarından birisi, kraliyet ödülü almış bir "altın çocuk" olmasıyla başladı. Daha 1966'da, ödülü aldıktan bir yıl sonra, **Lennon** (ve diğer **Beatles** üyeleri) New York'da yapılan bir basın toplantısında Vietnam Savaşı'na karşı olduklarını cesurca ilan ettiler. Bu **Stones**'un yaptığından daha önemli bir şeydi ama **Beatles**, kendilerinin (ve **Stones**'un) parlak biçimde yönlendirilen imgelerinin kurbanı oldular. **Beatles** iyi çocuklardan oluşuyordu, **Stones** kötü çocuklardan. **Beatles** elinizi tutmak istiyordu, **Stones** geceyi sizinle birlikte geçirmek. İki topluluğun da aynı müzikal kökenlere ve bağlantılara sahip olmalarına karşın, (siyah Amerika R&B'u), Yeni Sol basın onlar hakkında yaratılan imgelere takılı kaldı.

Şiddet dolu 1968 yılında, farklılık gerçekmiş gibi görünüyordu.

Sonuçta, **Jagger** 'Street Fighting Man'i ("Sokak Savaşçısı") söylerken, 'All you need is love' ("Tek İhtiyacın Sevgi") diyen **Lennon**, şarkının liste başı olmasından sonra meydana gelen pek de sevgi dolu olmayan olaylar yüzünden paniğe kapılıyordu. 'Revolution' ('Devrim') altmışların en önemli şarkılarından birisidir, çünkü **Lennon**'un esriklikten çok daha gerçek bir şeylerin yaşanmakta olduğunu anlamaya yöneldiğini gösterir. Öğrenci devrimcilere şu dersleri verir:

But if you want money for people with minds that hate
All I can tell you is, brother, you have to wait.
But if you go carrying pictures of Chairman Mao
You ain't gonna take it with anyone, anyhow.

Nefret dolu insanlar için daha fazla para istiyorsan
Söyleyebileceğim tek şey kardeşim, beklemen gerek.
Ama Başkan Mao'nun resimlerini taşıyorsan
Bunu kimseyle birlikte yapamazsın.

Şarkıda yeralan diğer dize ise, (Chicago olayları sonrası Amerikan ruh haline hiç de uygun olmayan) "Don't you know it's gonna be alright?" ("Herşey düzelecek, bilmiyor musun?") ve son derece tartışmalı

When you talk about destruction
Don't you know that you can count me out.

Yakıp yıkmaktan sözediyorsan
Beni dışarda bil

sözlerini içeriyordu.

Yine de, şarkı iki ay sonra, 'White Album'de yayınlandığında, daha yavaş ve oldukça farklıydı. Bu kez **Lennon**, "you can count me out" dedikten sonra, biraz daha alçak bir sesle "in" ("içerde") diye ekliyordu. Sanki bu dizeyi söylememiş gibi topluluk çok daha büyük bir neşeyle "It's gonna be alright...." ("Herşey iyi olacak") diye bağırıyordu.

Bu tip bir çarkediş, özellikle dünyanın en iyi tanınan müzisyenlerinin en çok satan uzunçalarında yapıldığında gerçekten utanç vericiydi. **Nina Simone**'nun benzer isimli bir şarkıyla, **Lennon**'a Siyah Amerika hakkındaki bazı gerçekleri anlatmasına şaşmamalı. Ama 1968, hem **Lennon** hem de sıkıcı "**Beatles Stones**'a karşı" tartışması için soğuk bir duş oldu. **Jagger** politikadan uzaklaşırken **Lennon** dört yıl boyunca sürecek, çılgın renkler taşıyan ve birçokları için utanç verici görünen bir dizi kampanyaya balıklama daldı.

İngiltere'deki Yeni Sol, ABD'dekiler gibi "Revolution"la altüst olmuştu. Solcu yeraltı gazetesi *Black Dwarf* besteciye,"en iyisi zihnini özgürleştir" dizesiyle özetlenen "ben kuşağı" felsefesinin köşe taşları etrafında odaklanan bir saldırı yazısı yayınladı. *Dwarf* "kötü insanlara" karşı olmayıp, "baskıcı, kısır ve otoriter bir sisteme" karşı olduklarını vurguladı. **Lennon** kendi anlayışını şu soruyu sorarak savundu: "Komünizmin, hristiyanlığın, kapitalizmin, buddizmin içine kim etti? Hasta kafalılar, başka kimse değil."

Bu büyük bir felsefi tartışma değildi, ama farklı tipler arasındaki bir diyalogdu. Ama Lennon -bir pasifist olarak, Grosvenor meydanında olanları onaylayamayacağı için- Yeni Sol'la aynı görüşte değildi ve 1969 Mart'ında, Yoko Ono'yla evlendikten ve **Beatles**'la Apple Binası çatısı altında (yarı-ilan edilmiş biçimde) son kez birlikte göründükten sonra, hâlâ tüm zamanların en acayip pop protestosu olarak değerlendirilen eylemi yaptı.

Balayındaki çift Amsterdam Hilton Oteli'ne taşındı ve yatak odalarında bir vukuat olacağını açıkladı. Basın kaçınılmaz sonucu çıkardı ama **John** ve Yoko'yu beyaz pijamalarını giymiş bir halde günde onar saat, isteyen herkesin dinleyebileceği barış konuşmaları yapmaya hazırlanırken bulunca fena halde hayal kırıklığına uğradı.Fikir, sonradan açıklandığı gibi, o kadar da saçma değildi. "Barış" diyordu **Lennon** "ancak barışçı yollarla kazanılabilir... düzenle onun kendi silahlarıyla çarpışmak iyi bir yol değildir çünkü kazanan hep o olur... Onlar şiddet oyununun nasıl oynanacağını biliyorlar. Ama mizahla, alaycı mizahla nasıl başa çıkılacağını bilmiyorlar." Ama politikada başarı pratik kazanımlara dayalıdır ve "yatak eylemi" hiçbir şey elde etmedi. Sol ona salak gözüyle baktı, düzen ve basın, deli ve kendini beğenmiş diyerek gözden çıkardı ve kendi destekçileri bile şık bir otelde yapılan

bu elitist gösterinin Vietnam acılarını nasıl dindireceğini anlamakta zorluk çektiler. O, medya manipülüsyonuna karşı bir saldırı egzersizi planlamış olsa bile, sonuç kibirli bir fantezi olarak kaldı. Pijamalar içindeki bu adamın bir zamanlar **Beatles**'ın İsa'dan bile daha popüler olduğunu söylediğini unutmak, özellikle de *yatak eylemini*, "Christ, you know it ain't easy" ("İsa, işler kolay değil biliyorsun") dizesini içeren 'The Ballad of John and Yoko' isimli pop şarkısının resimli hali olarak tarif ettiğinde mümkün değildi.

Şarkı anımsattığı olaydan daha başarılı oldu ve böylece ticari başarısının etkisiyle, '*yatak eylemi*' kampanyası Atlantiğin ötesine yöneldi. ABD onları kabul etmedi ama, çağdaşlık imgesi yaratmak isteyen Trudeau, **Lennonların** Kanada'ya gelmelerinden memnundu. Bir kez daha bol bol yayınlanan yatak odası sahnelerinin Vietnam'daki duruma ne gibi bir katkıda bulunacağını anlamak mümkün değildi. Özellikle de Yoko grafiker Al Capp'ı, taktiklerinin Hitler'i bile durdurmayı başarabileceği konusunda ikna etmeye çalışırken. "Eğer Hitler döneminde yaşayan bir yahudi kızı olsaydım" diyordu, "onun kız arkadaşı olurdum. Yatakta on gün birlikte kaldıktan sonra, benim gibi düşünmeye başlardı." Bu Yoko'nun söylediği en salakça, duyarsız ve ahmakça sözlerdi ve **Lennon** hiçbir itiraz işareti göstermiyordu.

John Lennon müziğe dönmeliydi ve Montreal'de yatakta bulunduğu süre içinde en başarılı politik şarkılarından biri olan 'Give Peace A Chance'i ('Barışa Bir Şans Verin') plak yapabildi. Şarkı, ağlamaklı koro dizesi 'All we are saying is give peace a chance' ile kesilen çılgın ve çoğu uydurulmuş bir isimler resmi geçitinden oluşuyordu. Kitlesel bir hareketin şarkısı olabilmek için fazla muğlak ve savunmada görünmesine karşın, 15 Kasım 1969'da Washington'da Vietnam Moratorium Günü için yapılan kitlesel bir gösteride yaklaşık yarım milyon insan bu şarkıyı hep bir ağızdan tekrar tekrar söyledi. Şarkıyı yönetenin Amerikan protestinin eski tüfeği **Pete Seeger** olması ilginçti. Olayın İngiltere'de değil, ABD'de gerçekleşmesi ise daha ilginçti.

Sonunda, **Lennon** bütün bu kampanyalara daldıkça, izlediği "medya politikası" da abartılı bir hale geldi. Biafra için yapılan bir oruca katıldı, Batının tüm büyük kentlerindeki büyük reklam panolarına "Savaş Bitti" ilanları astırdı ve Londra'da, sekiz yıl önce cinayet suçundan

asılan James Hanratty konusunda bir soruşturma açılması talebiyle yapılan bir yürüyüşte yeraldı. Yine de "sokak itibar"ı için puan kazanamadı. Londra'da soruşturma istemiyle Downing Sokağı'na yürüyen protestoculara katılmak yerine, **Lennon** (ya da bir yardımcısı) onlara bir Rolls Royce'un içine gizlenmiş biçimde eşlik etti. Ertesi gün, **Lennonların** Londra'da UNİCEF yararına yaptıkları Barış Konserinde Yoko "İngiltere-Hanratty'yi öldürdün" diye bağırıyordu.

Bunu diğer kampanyalar izledi: **Lennon** İngiltere'de bulunan bir Güney Afrika rugby takımını protesto eden göstericilerin kefaletlerini ödedi, bir CND gösterisine telefonla destek verdi ve (**Lennon** ve diğer medya ünlülüleri tarafından yürütülen bir af kampanyasına karşın, 1975'de Trinidad'da cinayet suçundan idam edilen) Londra Kara Güç lideri Micheal X için para toplanmasına katkıda bulundu.

Tüm bunlar, İngiltere'nin Vietnam'a yönelik politikalarını protesto etmek için kraliyet madalyasını geri verme eylemiyle birlikte, çağdaşlarının tümünden daha fazla politikayla ilgilenmeye başladığını göstermektedir. Ama o her zaman, çeşitli konularla derinlemesine ilgilenmek yerine, yüzeysel olarak oradan oraya sıçrıyor gibi göründü. Esriklik dönemi sonrasında bilinçlenen rock yıldızının birlikte rahat ettiği politik bir topluluğu ya da gurubu yoktu.

Lennon belki de bu sorunun farkında olarak, Yeni Sol'la temasını sürdürdü. Hareketin en tanınmış iki üyesi olan Tarık Ali ve Nobin Blackburn'le görüştü ve *Red Mole* dergisi için bir söyleşi yaptı. Bu söyleşide, ırkçılık konusuyla ilgilenmesinin kısmen pratik deneyimden kaynaklandığını söyledi Yoko ile evlendiği zaman "berbat, ırkçı" mektuplar almıştı- ve Yeni Sol'un ne yapması gerektiği konusunda yorumlar yaptı. "**Lennon**" Genç işçilere ulaşmaya çalışmalıyız" diyordu, "çünkü gençlik insanların en idealist ve en az korkak oldukları dönemdir." Bu, isabetli olsa da, sadece elit bir kesimle (basın ya da dünya liderleri) ilişkide bulunan, kendisini bir yıldız yapan ve böylece ona elindeki gücü veren bu "genç işçiler"le buluşmak için hiçbir gösteri ya da mitinge katılmamış olan bir müzikal politikacı tarafından yapılan oldukça kibirli bir saptamaydı.

Ama **Lennon** görüşlerini değiştiriyordu. Ali ve Blackburn'le görüştükten sonra ABD'deki kitlesel savaş karşıtı gösterilerde söylenecek bir başka marş daha yazdı. Bu kez, üç yıl önceki konumunu tama-

men ters yüz ederek "Power to the people" ("İktidar Halka") diyordu. Avrupa'da, bir tür "devrim"in hemen yakında olacağı konusundaki çılgın ve idealist inanç artık sona ermişti, ama **Lennon** "We say we want a revolution, better get it on right now" ('Bir devrim istediğimizi söylüyoruz, onu hemen şimdi yapalım') ile itibar kazandı. Şarkı İngiltere'de ilk ona girdi ABD'de onbirinci sıraya çıktı.

1971 yazında, **Lennon** düşüncelerini değiştirmiş, enerji ve fikirlerinin sonunda çevresindeki gerçek dünyayla temas ettiği bir evreye girmiş gibi görünüyordu. O yılın Temmuz ayında en ünlü ve en sevilen şarkısı olan, 'Imagine'ı ('Düşle'), barışçıl küresel komünizm ütopyasını, mülkiyetin bulunmadığı kardeşlik ülkesini plak yaptı. Bu sakin ütopya ölümünden sonra medyanın en fazla ilgi gösterdiği şarkı oldu, ama bu parça *Imagine* uzunçalarında yeralan ve aynı ay kaydedilen bir başka şarkıyla birlikte değerlendirilmelidir.

'Give me some truth' ('Bir parça gerçek') 'Tricky Tracky'nin kısa saçlı sarışın oğulları"na yönelik coşkulu ve öfkeli bir pop şarkısıdır.

Uzunçaların bir başka parçası olan 'Oh my love' ise Yoko için yazılmış tatlı bir aşk şarkısı olmasına karşın, "herşey çok açık" ve "ilk kez zihnim bu kadar açık" gibi dizeler içerir. **Lennon** özellikle politik görüşlerini kasdediyordu, ama bu sakin, güvenli şarkı İngiliz politika dünyasında yapacağı en önemli hareketten tam bir ay önce içinde bulunduğu sıkışmış ruh halinin bir yansımasıdır.

1971 Ağustos'undaki olayların ardından, İngiliz Yeni Sol'u sonunda İngiltere'nin en ünlü bestecisini kazandığını düşündü. **Lennon** çantaları ve yatakları bırakmış, Yeni Sol'a şarkılarında destek vermişti ve şimdi onları sokaklarda da destekliyordu. **Who** 'Won't get fooled again' derken, **Lennon** gerçekten de Londra'daki bir gösterideydi.

Bu, aslında, oldukça karışık bir işti. Bine yakın kişi Ulster bürosu önünde *Oz* editörleri davasını protesto ediyordu. Bazıları ise, Kuzey İrlanda'daki durumu protesto ediyordu. İngiliz birlikleri, sivil haklar yürüyüş ve gösterilerini izleyen şiddetle birlikte, iki yıl önce bölgeye gönderilmişlerdi. Şimdi, IRA Belfast'ta ilk kez bir İngiliz askerini öldürdükten ve Kuzey İrlanda Başbakanı istifa ettikten sonra, yeni hükümet İngiliz hükümetini IRA şüphelilerinin kitlesel biçimde tutuklanmasına rıza göstermesi için ikna etmişti- daha şimdiden 342 kişi tutuklanmıştı.

Lennon her iki protestoyu da destekledi. *Oz* ekibinin yasal masraflarının ödenmesi için 'Do the OZ' adlı şarkıyı bestelemişti ve (memleketi olan Liverpool'daki İrlanda topluluğuyla ilişkilerinden dolayı onu duygusal olarak da çeken bir konu olan) Kuzey İrlanda'nın karmaşık sorunları konusunda sağlam görüşleri vardı. Kalın kumaştan yapılmış gösterişli bir siyah paltoyla, elinde "*Red Mole* gazetesi İngiliz emperyalizmine karşı IRA'yla birlikte" yazılı bir dövizle ve 'Power to the people' şarkısını söyleyerek tüm Londra'yı dolaştı. Ertesi gün, 12 Ağustos'ta, İskoçya'daki Upper Clyde Gemi yapımcıları mücadele fonuna bin pound gönderdi. Heath döneminin en dramatik endüstriyel çatışmalarından biri olan bu olayda, işçiler lokavtı reddederek, Glasgow'un hemen yakınlarındaki tersaneleri işgal etmişlerdi. **Lennon** onlara gül göndermek gibi tuhaf bir jesti çoktan yapmıştı zaten. Eski bir **Beatles**'dan gelen para ve destek ise çok daha makbuldü. **Lennon**'un, İngiltere'nin ülke içindeki ve İrlanda'daki sivil haklar sorunlarından, ırkçılığa, işçilerin ve sendikaların sorunlarına dek uzanan yeni uğraşlarının genişliği gözönüne alındığında, döneminin çok ilerisinde olduğu görülür. Sanki inanılmaz derecede ünlü bir pop yıldızının elitist, megalomanyakça fantazilerinden uzaklaşarak, RAR (Rock Against Racism- Irkçılığa Karşı Rock) ya da Red Wedge çağının, dünyaya daha yakın müzisyen politikacılarının bir öngörünümünü oluşturuyor gibidir. Süreç içinde gerçek insanlar ve gerçek sorunlarla tanışabilir ve gerçek bir İngiliz politik müzik hareketine katkıda bulunabilirdi.

Bu olmadı. 3 Eylül'de, **Lennon** ABD'ye ve Yippilere, sanatsal çöküşüne ve ölümüne doğru kaçtı.

John Lennon ABD'ye gittiğinde, Amerikan müzikal protesti savaş karşıtı hareketin durumunu yansıtıyordu; ünlü "İngiliz istilası"nın da yardımda bulunamadığı bir çöküntü dönemi yaşanıyordu. **Who**, ne Yippilerin ne de Vietnam'daki Amerikan birliklerini geri çekmek için uğraşanların hoşuna gidecek iki katkıda bulunmuştu. 1969'daki büyük Woodstock Festivali'nde, **Pete Townshend Abbie Hoffman**'a sahnede çizmesi ve gitarıyla vurmuştu. Hoffman 'Pinball Wizard' adlı şarkıyı,iki sarımlık marihuana bulundurmak suçundan on yıldır hapiste olan arkadaşı **Beyaz Panterler**'in lideri ve **MC5** menajeri olan **John**

Sinclair'e yapılan kötü muamele konusunda bir konuşma yapmak için kesmeye karar vermişti. Bu **Townshend**'in hoşuna gitmedi. "**Hoffman** mı? Onu doğru dürüst gördüğümü hiç hatırlamıyorum" diyecekti gitarist onsekiz yıl sonra. "Ama Woodstock'ta biraz aptalca davrandı". **Who**'nun ABD politika dünyasına yaptığı ikinci katkı daha da şaşırtıcı oldu. 1968'de **Townshend** radyo dinleyicilerini ABD hava kuvvetlerine katılmaya çağıran bir reklam yaptı. Bu Vietnam savaşının doruğunda bir pop müzisyeninin yapabileceği en olağanüstü davranıştı. "ABD Hava kuvvetleri üssüne çalmaya gitmiştik, bize 'gelin şunu yapın' dediler" diyor **Townshend**, "**Keith** (Moon) ABD donanması için de bir bant yaptı...."

Vietnam konusundan bahsedilmemişti ve **Townshend** de reklamın gençleri uzay yarışına katılmaya davet ettiğini sanmıştı. Bu kariyerinin hiç de gururla anımsadığı bir parçası değil: "Genç Amerikalılar Vietnam'a atılacakları konusunda kaygılar duyuyorlardı ve ben, naif bir İngiliz tipi olarak, **Beatles** ve **Herman's Hermits** grubunun rekabetinin sıcağıyla ziyadesiyle gösterişli olarak gelmiş, cebimi doldurup eve İngiltere'ye gitmeye hazırlanıyordum. Genç Amerikalılara ne olduğunu iplemiyordum bile. Gerçekten hiç iplemiyordum!"

Rolling Stones da devrimci ve karşı-kültürün bekçisi imgelerinin uçup gitmesi tehlikesiyle karşı karşıyaydı. 1969 Aralık'ında, Amerika turnelerindeki bilet fiyatlarının çok yüksek olduğu eleştirilerine bir yanıt olarak, San Fransisco'nun güneyindeki Altamont araba yarış pistinde bedava konser verdiler.

Gösteri Woodstock'a rakip olarak ve topluluğun saygınlığını yükseltmek için planlanmış olmasına karşın, güvenlik için getirilen Hell's Angels nedeniyle tam bir karmaşaya, yıkıcı bir kabusa dönüştü.Korumalardan biri tam da 'Revolution'u söylerken **Jefforson Airplane** üyelerinden **Marty Balin**'i yere yıktı, **Jagger**'ın sakinleştirici çabalarına karşın **Stones**'un sırası geldiğinde şiddet daha da arttı. **Jagger** 'Sympathy for the devil'ı söylerken, Berkeley'den gelen siyah bir genç, Meredith Hunter öldürüldü. Olayı bu hale getirmek ve sonuçlarından kaçmakla suçlanan **Stones**'a çok az sempati duyuluyordu.

Vietnam'daki şiddetin artık Amerika'ya da yansımasıyla birlikte yetmişli yıllar kasvetli, zalim bir on yıl olarak başlıyordu. Savaş sürdükçe sürüyor ve savaşa karşı protestolar da, müziyenlerin katılımıyla

büyüdükçe büyüyordu: **Janis Joplin**, 1969 Ekim ayında New York'ta 100 bin kişilik bir topluluğa seslenmişti ve Hair müzikalinin doğu yakasındaki oyuncu kadrosu bir ay önce yapılan bir Washington yürüyüşünde "Age of Aquarius" sözü vermişti.

Hippi eğlencelerinin bu tip anları giderek seyrekleşiyordu. Barış hareketi, yaygınlığına karşın, Nixon üzerinde hiçbir etki yaratmıyordu. Daha da yıkıcı olanı ise, giderek savunmaya çekilmeye, sivil haklar sorunlarına ve daha kötüsü ülke içindeki sorunlar üzerinde yoğunlaşmaya zorlanmasıydı. Nixon'un bir gün önce savaşın Kamboçya'ya da sıçratıldığını açıkladığı 1970 1 Mayıs'ında, tüm ülke çapında, kampüslerdeki öğrenciler kitlesel mitingler ve boykotlar düzenlediler. Öfke, bir dizi kızgın gösterinin yaşandığı ve bir binanın ateş alması sonucunda Ulusal Muhafızların çağrıldığı Kuzey Ohio'daki Kent State üniversitesine sıçradı. Gösteriler, öğrencilerin kampüsün tam ortasındaki bir sahada toplandıkları 4 Mayıs günü de sürdü. Ulusal Muhafızlar geldi, göz yaşartıcı gaz kullanıldı, öğrenciler taşlarla karşılık verdiler. Sonra askerler öğrencilere ateş açtı. Dört kişi öldürüldü, biri ağır birçok öğrenci yaralandı.

Altmışların rüyası artık açıkça ve tamamen sona ermişti. **Crosby, Stills, Nash ve Young** gibi konuşkan hippiler bile melodilerini değiştirmek zorundaydılar. Katliamdan önceki ay **Joni Mitchell**'in Woodstock denen çamur banyosu için yazdığı şükran şarkısının zarif ve incearmonili bir versiyonuyla Amerikan listelerinde onbirinci sıradaydılar. Şimdi, sonraların Reagancısı **Neil Young** tarafından yazılmış yeni bir şarkıları vardı. 'Tin soldiers and Nixon coming, we're finally on our own... ' (Teneke askerler ve Nixon geliyor, sonunda kendi başımıza kaldık...') 'Ohio' çok da popüler olmadı- sadece ondördüncü sırada kaldı.

Kent State olayı eski tüfek müzik protestlerini harekete geçirmeliydi ama onlar Chicago olaylarından beri kötü durumdaydılar. **Country Joe McDonald** Monterey ve Woodstock'da görünmüş olmasına karşın, savaş-karşıtı şarkıları nedeniyle olmasa da, 'Feel-like-I'm-Fixin'-To-Die Rag'ı izleyen 'F... U...C..K' nakaratı nedeniyle kötü bir üne sahip olmuştu. Şarkıyı ilk kez 1969'da New York Central Park'ta yapılan Shaeffer Beer Festivali'nde söylemiş ve hem festivalden hem de Ed Sullivan şovundan çıkarılmıştı. Ayrıca plakları da artık radyoda

daha az çalınıyordu. Şarkıyı Massachusetts'de söyledikten sonra ise (iffetsiz davranışlarda bulunduğu suçlamasıyla) tutuklanması için karar çıkarılmıştı. Sadece 50 dolarlık bir ceza almasına karşın, olay Fish'in dağılmasına yetti.

McDonald'ın savaş karşıtı son büyük kampanyası 1970'deki FTA (Free-ya da fuck-The Army) turu oldu. Artık **Fish**'deki eski arkadaşı **Barry Melton**'la çalışan **McDoland**'a Donald Sutherland ve Jane Fonda gibi birkaç film yıldızı eşlik ediyordu. Askeri üslerin çevresinde askerlere çalarak, tüm ülkede onbeş gösteri yaptılar. Fonda üslere girerek askerlerle ve ordu gazeteleriyle konuşmayı ve onları Vietnam konusundaki rollerini sorgulatmaya yönelik olarak hazırlanmış bir karşıkültür vodvil gösterisine çekmeyi başardı.

Kaçınılmaz biçimde bela çıktı, Idaho'daki bir ordu kafetaryasında görülmelerinin ardından kafetarya yandı. Göstericiler arasında da gerilim vardı. **McDonald** Fonda'nın askerlere yönelik tutumuna kızıyordu: "Onların basit işçi sınıfı çocukları olduklarını ve gösterileri basit yapmamız gerektiğini söylüyordu. Bunun seçkin ve mağrur bir yenilgi olduğunu söyledim." Fonda ise, **Joe**'nun basına karşı tutumuna sinirleniyordu. *Time* ya da *Newsweek*'le konuşmayı kabaca reddetmişti ("çünkü söyleyeceklerimi çarpıtacaklarını biliyordum") ve sadece yeraltı basınıyla konuşuyordu. Şimdi Fonda'ya hak veriyor.

McDonald şarkı söylemeyi sürdürdü ama artık asla önemli bir yıldız olamayacaktı. Sona eren bir dönemle özdeşleştirilmek acıdır. İzleyicilerin gözünde, **McDonald**, esrik altmışlar ve Vietnam protestolarından hiç geri kalmamış ve bu dönemle özdeşleşmişti. Yine de, çoğunlukla solist olarak çalışmalarına devam etti ve eski-asker bir hippi olarak Vietnam gazilerine yardım etmekle uğraştı, çevreci ve hayvan hakları savunucuları topluluklarına aktif biçimde katıdı. 1980'de Londra'da yapılan bir Save the Whale (Balinaları Kurtarma) gösterisine, ayıbalıklarının yok edilmesine dair yeni bir şarkıyla katıldı. Punk-sonrası pop basını bundan etkilenmedi. "Vietnam değilse balinalar ya da ayıbalıkları... bu boktan sıkılmadık mı?" diyordu bir yazar. Bu onu altüst etti. "Bunu hiç unutmayacağım" diyor.

Söyleşimizin ardından, **McDonald** Altmışlar Gecesi'nde biraraya gelen eski hippilere şarkı söylemeye gitti. Formdaydı ve 'Tricky Dicky' ve 'Fixin'-to-die' gibi şarkıları da ortama iyi gitti. Onu coşkuy-

la alkışlayan altmışların devrimcilerine ben de katıldım. Hüzün vericiydi.

Yetmişlerin başında yaşam **Phil Ochs** için daha da zorlaşmıştı. Chicago'daki şiddet olaylarıyla ilgili açılan davalardan sonra çökmüştü ve yeni rock topluluklarına yönelen geniş izleyici kitlelerinin mesajını alamayacaklarından endişeliydi. Bu kaygıyla şaşırtıcı bir görüntü değişikliği yapmaya karar verdi. Bir zamanlar **Elvis Presley**'in giydiğine benzeyen gümüş şeritli lame bir elbise ısmarladı, elbiseyi ve birkaç müzisyeni yanına alarak ülke turuna başladı. Kendi folksu politik şarkılarını şimdi **Presley** ve **Buddy Holly** şarkılarıyla, hatta country melodileriyle karıştırmıştı. **Ochs** mizah duygusunu korudu: Vietnam savaşının, özellikle country müzik alanında, **Merle Haggard**'ın hippi ve protest karşıtı şarkısı 'Okie From Muskogee' gibi, kendi müziksel destekçilerini yarattığını bile öğrendi. Kendi repertuarı ise günün tehlikeleri konusundaki duygularını anlattığı canlı bir caz havasındaki country parçası olan 'Chords Of Fame'i içeriyordu.

Bu şarkı, satmayan yeni bir uzunçalarda yayınlandı. **Elvis** imgesi de işe yaramamıştı, izleyicilerin ve kızkardeşinin kafası karışmış ve kızmışlardı. Sonny, "buna kesinlikle karşıydım" diyor. "Ona dinleyiciler seni olduğun gibi seviyorlar dedim-bu gülünç değişiklikleri neden yapıyorsun? Şimdi dönüp bakınca bunun politik bir tutum olduğunu anlıyorum ve ona katılıyorum. Ama o zamanlar aynı fikirde değildim...."

Phil Ochs, 1970 Nisan'ında New York Carnegie Hall'da, izleyicilerine **Elvis** giysisinin anlamını açıkladı. "Amerika'da en küçük bir devrim umudu varsa" dedi düşmanca kendisini izleyenlere, "bu da **Elvis**'i Che Guevera yapmaktan geçer..."

Tahlili hem çok doğru hem de yanlıştı. Rock çağında, eski moda folk ozanları eski moda olmaları nedeniyle güçsüz görünüyorlardı. Rock yıldızları büyük bir izleyici kitlesine ulaşıyor ve böylece ne anlamaya ne de kullanmaya başladıkları potansiyel bir güce sahip oluyorlardı. **Elvis Presley**'in, siyah şarkıları söyleyen çılgın bir beyaz çocuk olduğu günlerde, ne yaptığının asla farkında olmadan, Amerikan toplumunu zaten **Phil Ochs**'un yapabileceğinden çok daha fazla değiştirmiş olduğu kolayca iddia edilebilir.

Ochs, belki de, bunu görebiliyordu ama göremediği şey, gerçek

rock yıldızlarının izleyicilerine istedikleri ve beklediklerini veriyor olmalarıydı. Onlar bir başkasının mantığına göre giyinmiyor ve akustik gitarla rock'n'roll çalmıyorlardı. Seks simgeleri ya da ilahlar gibi roller yapıyorlarsa da asla ileri gitmiyorlardı. **Phil Ochs** ileri gitmişti; punkvari bir serbestlikle, planlarını açıklayarak gösteri dünyasının kurallarını çiğnemişti ve sonra - izleyiciler ona sırt çevirince- sevilmediğini anlayarak bir başka kuralı daha çiğnemeye çalışmıştı. Carnigie Hall gösterisinin canlı bir uzunçalarını yapmak istedi ama plak şirketi izin vermedi. *Gunfight at Carnegie Hall* uzunçaları asla yayınlanmadı -sadece Kanada'da o da olaydan beş yıl sonra yayınlandı.

Carnegie Hall'dan sonra **Ochs** ne yapmak istediğini açıkladı. "Şu sonuca vardım" diyordu bir gazeteciye, "(**Elvis**'in menajeri) Colonel Parker Amerika'yı organize etmeyi Angela Davis ya da SDS'den daha iyi biliyor. Amerikan mantığını anlıyor. Amerika'da değişim için işçi sınıfına ulaşılmalı ve geriye baktığımda **Elvis** benim için, işçi sınıfı şarkıcısının muazzam biçimde ticarileştirilmiş halidir. Aynı zamanda siyah müziğiyle country müziğini bir araya getiren gerçek bir bütünleştiricidir..."

Bu **Elvis Presley**'i de dehşete düşüren bir plandı. **Phil Ochs**'un "**Presley**'le Guevera buluşması" fikrini politik şarkıyı yeniden canlandırmak için kullanmaya çalıştığı bir dönemde, **Presley**'in kendi politik rolü konusunda çok farklı fikirlere sahip olması ironikti. **Presley** rock'n'roll tarihinin en büyük isyan ve özgürlük simgesiydi ama eski özgür sahne gösterileri ve siyah ve beyaz tarzlarının coşkusunun kendiliğinden bütünleşmesi görüntüsünün arkaplanında, çevresinin ve muhafazakar güneyin bir ürünü gizliydi. Bir asiydi ama devrimci değildi: orduya katılması istendiğinde katılmış; kötü filmler yapması söylendiğinde boyun eğmişti. Olağanüstü yeteneği ve kariyerinin mahvedilmesini onaylamıştı.

Presley altmışlarda inişteydi ve izleyicileri kendisine gücenmişti. **John Lennon** bir kez, "**Elvis Presley**'den önce hiçbir şey yoktu" demişti ama **Beatles** 1965'de idolleriyle karşılaşınca hayal kırıklığına uğramışlardı. **Lennon** kahramanına rock'n'roll plakları yapmaya ne zaman yeniden başlayacağını sordu. **Presley** onu asla affetmedi.

Phil Ochs'un **Elvis Presley** giysisi almasından henüz sekiz ay sonra, 21 Aralık 1970'de **Presley** başkanla görüşmek üzere Beyaz Saray'a

davet edildi. Hem **Phil Ochs** hem de **John Lennon** olacaklar konusunda dehşete düşmüşlerdi. Toplantı **Elvis**'in karekteristik olmayan bir inisiyatifi sonucunda gerçekleşmişti. Şarkıcı narkotik ve tehlikeli ilaçlar bürosuna yardım önermek için Washington'a uçmuş ve başkana da, "uyuşturucu kültürü, hippi unsurlar, siyah panterler vs." konusundaki duygularını ifade eden bir mektup göndermişti. Washington ulusal arşivcisi tarafından 1986'da yayınlanan bu eğlendirici derecede kötü yazılmış mektup, "Sevgili başkan, önce kendimi tanıştırmak isterim. Ben **Elvis Presley**'im ve sizi takdir ediyor makamınıza Büyük Saygı Duyuyorum...." diye başlıyordu.

Presley, elbette, ağır bir uyuşturucu müptelasıydı ama kendisini bunun önemli olmadığı konusunda ikna etmişti. Eroin almıyordu yani hippi ya da keş değildi. Aslında uyuşturucu kullanmaya karşı değildi ama kendisinin yabancılaştığı uyuşturucu kültürüne, "karşı-kültüre" ve (inancına göre) kendisini ABD listelerinden dışarı atan ve şimdi de Amerikayı, anlamadığı bir yaşam tarzı ile tehdit eden sol politik harekete karşıydı.

Bir uyuşturucu karşıtı kampanya açmayı planlayan ve Amerikalıları, en büyük sorunlarının Vietnam değil uyuşturucu olduğu konusunda ikna etmeyi uman Nixon, doğallıkla bu beklenmedik buluşmanın sağlayacağı politik faydayı gördü. Resmi raporlara, Nixon başkanlık kayıtlarına göre, **Presley** buluşmanın büyük bir kısmını başkana, yönetimin açaçağı, "bayrağa biraz saygı duyulmasını sağlayacak" yasa ve düzen kampanyasına ismini vermek istediğini anlatarak geçirdi. Başkana hippileri uyuşturucular aleyhine etkileyebileceğini söyledi ve federal bir uyuşturucu uygulama ajanı olmak istedi. (FBI'yla yaptığı bir dizi görüşmenin ardından, muhbir olmakta istekli olduğu anlaşılıyor.) **Presley** yedi yıl sonra uyuşturucunun neden olduğu ölümüne dek hiçbir meslekdaşını ihbar etmedi ama Nixon pop yıldızı için özel bir narkotik bürosu açılmasını emretti.

Dünyanın en tanınmış pop şarkıcısı ABD başkanıyla yaptığı görüşmeyi dünyanın en tanınmış pop grubuna, kendisini ilahlaştırmış ve kendisinin de evine davet ettiği gruba karşı kullandı. Belgelere göre, "**Presley, Beatles**'ın Amerikan karşıtı ruh için büyük bir güce dönüştüğünü düşündüğünü belirtti. **Beatles**'ın bu ülkeye geldiğini, para kazandığını ve ülkesine dönüp orada Amerikan karşıtı temalar işlemeye

başladığını söyledi."

Kayıtlara göre, "başkan başıyla onayladı ve bir parça şaşkınlığını ifade etti. Başkan daha sonra uyuşturucu kullananların Amerikan karşıtı protestoların öncüsü olduklarını belirtti."

John Lennon Amerika'ya bu olağanüstü toplantıda gizlice ihbar edildikten dokuz ay kadar sonra geldi. Nixon'ın bu olası Amerikan yurttaşına paranoyaya varan bir kuşkuyla davranması ve **Lennon'un** - özellikle doğal müttefiki olan **Jerry Rubin** ve Nixon'a ve savaşa karşı olan tüm eski yippiler kalabalığıyla bir araya geldikten sonra- izlenmesi şaşırtıcı değil. Amerikan yetkilileri onu da, ellilerde **Pete Seeger'ı** ezdikleri gibi ezmeye çalıştılar. Amerikan müziğindeki solcular doğallıkla onun gelişinden hoşnuttular: bu tam da istedikleri propagandacıydı. Onlar da **Lennon'un** tam ihtiyacını duyduğu şeydiler: **Beatles'ın** yıkılmasının ardından kızgın ve buruktu ve **Rubin** ile arkadaşlarıyla politika tartışmak kendi ülkesindekilerle tartışmaktan daha kolayına geliyordu.

Yeni ülkede hayat eğlenceli görünüyordu. O ve Yoko New York'da fazla hırgür çıkmadan dolaşabilirler, ('the pope smokes dope' 'have a marijuana' şarkılarıyla ünlü) **David Peel** gibi sokak şarkıcılarıyla arkadaş olabilirler ve saatlerce politika konuşabilirlerdi. Bu ülkede yaşamanın **Lennon'un** bilmediği bir başka yüzü daha vardı: geldiğinden beri FBI tarafından sürekli dinleniyordu. O ve Yoko komşularından birinin **Ed Sanders** olduğu Greenwich'de bir apartmanda yaşıyorlardı. **Sanders** çatı katına bir telefon almaya çalışıyordu ve bir tane alınca da müthiş memnun olmuştu. Ancak (Charles Manson hakkında bir kitap yazdıktan az sonra) bir takım sesler duyduğunda ise hiç de sevinememişti.

"Telefonda bir İngiliz aksanı vardı, dehşete düştüm" diye hatırlıyor. "Sonra bunun **Lennon** olduğunu anladım. ikimize de aynı telefonu vermişlerdi!" Sonra, **Sanders** FBI dosyalarına ulaşmayı başardığında, tüm bu süre boyunca gözetim altında bulunduğunu anladı, "polis herhalde hem beni hem de **Lennon'u** izliyordu."

Yetkililer duyacaklarını çok önemsiyorlardı. *İmagine* uzunçaları, Nixon'a yönelik 'Give Me Some Truth' saldırısıyla birlikle yayınlan-

mışlu, ve **Lennonlar** iki ay sonra, **Jerry Rubin, Bobby Beale** ve Chicago yedilisi davasından henüz dönmüş **Phil Ochs** ve **Ed Sanders** gibi isimlerle birlikte, epeyce politik bir bağış toplama gösterisine katılarak duygularını eyleme de dökmüşlerdi.

1971 Aralık ayında Michigan, Ann Arbor'daki Chrysler Arena'da yapılan "John Sinclair'e Özgürlük" gösterisi, "politik bir Woodstock" olarak selamlanmış ve yippilerle pop yıldızları yasal masrafları toplamak için biraraya gelmişlerdi. Gösteri **Sanders**'a göre kitlesel bir başarı "tipik, ustaca bir ürün" oldu, "çok soylu bir geceydi." Sanders "The Entrapment Of John Sinclair" şiirinden bir bölüm okudu ve arkadaşı **Phil Ochs** Nixon hakkında şarkılar söyledi.

Sonra, Ann Arbor'da doğmuş ve çoktan savaş karşıtı müzik etkinliklerine katılmış (**Barry Sadler**'ın 'Ballad of the Green Berets'ine bir yanıt olarak 'Ballad of the Yellow Beret'ı plak yapmış) geleceğin süperstarı ve Michigan yerel ilahı **Bob Seger** sahneye çıktı. **Seger**'ı, bir süperstar, **Rubin**'in "müzik ve devrimi ülke çapında bir devrim için birleştirdiği"ni iddia ettiği bir geceye beklenmedik biçimde katılan **Stevie Wonder** izledi.

Sanders, Wonder'ın o geceki performansını "zirve-müthişti!" sözleriyle anlatıyor. **Wonder** ise yippilere verdiği destek hakkında konuşurken daha temkinli. Ondört yıl sonra, Londra'da bir otel odasında, şöyle diyor, "Onları çok kısa bir süre gördüm. Gösteriyi yapıp, ayrıldım, sadece şarkı söyledim ve müzikal desteğimi sundum." **Sinclair**'in birkaç esrar sarması nedeniyle on sene hapse mahkum edilmesi konusunda ne düşünüyordu? "Serbest bırakılması için destek verdik. Sonuçta, 'herkes ot içiyor' mu demeliyim bilmiyorum, ama eminim alkol daha fazla insan öldürmüştür ve insanlar da bunu kabullenmiştir..."

Lennon en son çıkarak, **John Sinclair** ve o yılın başlarında devlet güçlerinin rehin alınması nedeniyle yaşanan cezaevi katliamını ele alan 'Attica State' gibi, Amerikalıların sorunlarıyla ilgili yeni şarkılarını söyledi. Bu, **Lennon**'un **Beatles** döneminden beri Amerika'da verdiği ilk konserdi ve cezaevindeki **John Sinclair**'in, kurulan telefon bağlantısı sayesinde dev yükseltici sistemiyle tüm stadyumda çınlayan sesi, izleyicileri son derece etkilemişti. Bu olağanüstü bir olay, dahası önemli bir başarıydı. **Sinclair** iki gün sonra serbest bırakıldı.

Lennon heyecanlandı, **Rubin** heyecanlandı ve yeni olaylar plan-

landı-ne de olsa, Chicago'dan beri dört yıl geçmişti ve Nixon 1972 yılında bir kurultay ve seçim yaşayacaktı. Yippiler ve pop yıldızları **Sinclair**'i hapisten çıkardıktan sonra, daha neler yapmazlardı? Bu, Ann Arbor'dan sonra Nixon'u bile endişelendiren bir fikir haline geldi. **Lennon, Elvis Presley**'in uyardığı kadar tehlikeliydi. Michigan gösterisi ve sonuçları elbette farkedildi. **Ed Sanders** "**John** ve **Yoko** için kalbimde her zaman bunu yaptıkları, bu riski göze aldıkları için sıcak bir yer olacak. Bu belki de karşılaşacakları tüm sorunların nedeni oldu" diyor.

Lennonlar, Michigan'dan sonra, kampanyalara devam ettiler. Attica cezaevi kurbanlarının aileleri yararına düzenlenen bir bağış kampanyasına katıldılar, Mike Douglas TV showunda Nixon'a ve Vietnam'a saldırması için **Rubin**'i misafirleri olarak sundular ve 30 Ocak 1972'de Kuzey Irlanda'da, Derry'de meydana gelen "kanlı pazar" cinayetlerinin ardından New York'da yapılan İngiltere karşıtı gösterilere katıldılar. Tüm bu olaylar **Lennon**'un, o yaz çıkan, en politik, deneysel uzunçaları 'Some Time in New York City'ye ('New York Kentinde Bir Zaman') yansıdı. Bu bir bakıma, **Phil Ochs**'un istediği şeydi: devrimci bir tavır alan büyük bir pop kahramanı. Bunun **Lennon**'ın en kötü uzunçaları olması ise bir utanç kaynağıdır.

Some Time in New York City'nin taşıdığı protest mesajları, hem ellilerle bağlantı kuran hem de geleceğin punk hareketinin ipuçlarını taşıyan rock'n'roll melodileriyle önemli olabilirdi. Ama onu mahveden şey sözlerinin çok kötü olmasıydı. 'Imagine', 'A Day In The Life' ya da 'Working Class Hero'yu yazabilen bir şair, şimdi 'All You Need Is Love' kadar basit ve üstelik bu kez gerçek olaylarla ilgili olduğu için daha da naif görünen sloganlar geveliyordu. Attica'ya yapılan saldırı başarılıydı, ama 'Free the prisoners, free the judges, free all prisoners everywhere' ("Tutukluları serbest bırakın, yargıçları serbest bırakın, tüm tutukluları serbest bırakın") gibi dizeler patetik bir tepki gibiydiler. 'Woman Is The Nigger Of The World' ('Kadın Dünyanın Zencisidir') gibi feminist şarkılar **Lennon**ların, yetmişlerin önemli sorunlarından birine değinmeleri açısından önemli ancak kaba öğretici tekniğiyle utanç vericiydi.

İrlanda ile ilgili şarkılar ise daha da berbattı. 'If you had the luck of the Irish....you'd wish you was english instead' ("İrlandalıların bahtına sahip olsanız, İngiliz olmak isterdiniz") tam anlamıyla hakaret ni-

teliği taşırken, 'Sunday Bloody Sunday'da yer alan, İrlanda sorununun, Ulster'da 300 yıldır yaşamakta olan protestanların gemilere yüklenip İngiltere'ye geri gönderilmeleriyle çözülebileceği gibi skandal öneriler, çocukça ve hatta ırkçı nitelikteydi. 'You anglo pigs and scotties sent to colonize the North', (Siz, kuzeyi sömürgeleştirmek için gönderilen İngiliz ve İskoç domuzları") ,"Repatriate to Britain all of you who call it home" ("Anavatan dediğiniz İngiltere'ye dönün") ya da (hepsinden kötüsü) 'Internment is no answer, it's those mothers' turn to burn' ("Hapis çözüm olamaz, şimdi yanma sırası onların annelerinde) gibi dizeler, özellikle ırkçılık konusundaki duyguları ve geçmişteki pasifist tutumu dikkate alındığında, **Lennon**'a hiç yakışmıyordu. Kanlı pazar olayları korkunçtu ama bu şarkı, ona verilecek iyi bir yanıt değildi- özellikle de New York'tan söylendiğinde.

Bu talihsiz albümün sadece iki parçası başarılı oldu, bu şarkılar, **Yoko**'nun işbirliği olmadan, **Lennon** tarafından yazılan şarkılardı. 'John Sinclair', iki içimlik sarma sigara için on yıl hapiste tutulan bir adamla (belli ki Vietnam kaynaklı öykülere atfen) CIA'nin çok daha tehlikeli uyuşturucu bağlantıları arasında açık paralellikler kurarken, 'New York City' parçası, 'The Balad of John and Yoko' tarzında neşeli ve kişisel bir anlatımdı. David Peel için yazılmış bir parça da vardı.

Tüm şarkılar bunlar kadar iyi olsalardı, **Lennon**, genç **Bob Dylan**'ın yaptığı gibi, politik şarkıcılığı altmışlardan çok daha şiirsel ve yaratıcı bir biçimde yeniden canlandırabilirdi. Ama, **Lennon**'un tamamıyla politik olan bu ilk uzunçaları, sanatsal ve ticari bakımdan bir fiyaskoydu. Neden bu kadar başarısız olmuştu? Belki İngiltere'den ve gerçekten bildiği konulardan uzak olduğu için, belki de çevresini saran yeni arkadaşları tarafından sürüklendiği için. **Ed Sanders, Lennon**'un **David Peel** ve 'The pope smokes dope' gibi "salakça" şarkılardan etkilenmesi karşısında hayal kırıklığına uğramıştı. "Belki de dünya çapında dahi sayılabilecek biri, kendisini aşağılık bir yaratıkla kıyaslıyor.... bu utanç vericiydi."

Some Time'ın ambalajında, **Lennon** tarafından imzalanan ve Özgürlük Anıtı'nı gösteren bir kart vardı. Bu kart, onu uzunçaların yayınlanmasına kadar altüst eden ve ancak 1976 Temmuz'unda tamamen çözülebilen bir sorunun simgesiydi. Sorun basitçe şuydu: **Lennon** ABD'de kalmak, hükümet ise onu dışarı atmak istiyordu. **John Sinclair**'e Özgürlük gösterisinde ülkeden çıkarılması kayıt altına alınmıştı.

Rubin'in, San Diego'da cumhuriyetçilerin toplantıları sırasında Chicago benzeri olaylar yaratmak üzere planladığı etkili rock gösterilerinde görünmek istemesi de dikkat çekmişti. **Lennon** gözetim altındaydı. FBI, eylemleri konusunda kabarık bir dosya oluşturmuş ve rapor doğrudan Başsavcılığa verilmişti.

Göçmenleri yerleştirme bürosu durumu not almış ve mevzuata uygun bir biçimde işe koyulmuştu: **Lennon**'un vizesi bitmiş, sınır dışı etme işlemlerine başlanmıştı. Sonuçta oluşturulan duruşmalar, sınır dışı emirleri, çağrılar, basın toplantıları ve yasal brifingler herhangi birini yere sermeye yeterliydi. **Lennon**, Başkan Nixon'ın isteğinin aksine, sağladığı kamuoyu desteği ve yetkililere karşı-saldırıda bulunma cesareti yüzünden kazandı. Amerikalı sanatçıların hamisi New York Belediye Başkanı ve kalması için yapılan imza kampanyalarına katılan **Bob Dylan** ve **Stevie Wonder** gibi sanatçıların yardımını gördü. Yetkilileri açıkça, kendisini izlemek ve telefonunu dinlemekle suçlayıp, sonunda da ABD hükümetini bunlar için mahkemeye verdiği kendi kampanyasının da büyük yararını gördü.

Ama **Lennon** tek bir büyük taviz vermişti. **Jerry Rubin**'le birlikte Cumhuriyetçiler Kurultayı'na paralel olarak düşündükleri Nixon karşıtı politik-müzikal gösterilerle ilgili tüm planları bozulmuştu. **Lennon** asla bir isyan ya da devrimin hamiliğini üstlenmediğini açıkladı. Plak yapmayı - bir süre için sürdürdü- ama *Some Time In New York City* çizgisinde uzunçalarlar yapmadı ve aktif politik uğraştan uzaklaşmaya başladı. Bu nedenle, belki de sonunda kazanan Nixon'du denebilir. Cumhuriyetçiler Kurultayı yapıldı. Nixon ise **Lennon, Rubin** ve yippiler ya da sol müzisyenler tarafından değil Watergate tarafından devrilmek üzere yeniden seçildi.

Lennon yeşil kartını alıp ABD'deki konumunu güvenceye aldıktan sonra, 1980'de öldürüleceği New York Dakota binasında inzivaya çekildi. Klasik bir elvedayla politik pop dünyasından ayrıldı. Cumhuriyetçilerin kongresinden hemen sonra 1972 Ağustos'unda New York Madison Square Garden'da zeka özürlü çocuklar için yapılan bir bağış gecesine katıldı. 'Come Together'a yeni sözler eklemiş, Elvis'in ilk dönemlerinin 'Hound Dog'una (yaptığı şeyin komikliğinin farkına varmadan) diyet ödemiş ve 'Give Peace A Chance'in genişletilmiş ve (tüm açılardan) muhteşem bir versiyonunu **Stevie Wonder** ile söyleyerek bitirmişti. **John Lennon**'un son büyük müzik ve politika buluşmasını, altmışlardan seksenlere dek hit dans şarkıları ve balladlarını

politik ve toplumsal yorumla birleştiren bir süperstarın eşliğinde gerçekleştirmesi de son derece uygundu.

Stevie Wonder bunu sürdürülebilirdi ama altmışların politik pop hareketi, yetmişlerin ortalarında herkesi hayrete düşürmekten başka bir işe yaramıyordu. **Lennon** yine de makul biçimde zarif bir dönüş yapmıştı, ama **Phil Ochs** çağıyla birlikte öldü. Son yılları politik pop öyküsünün en hüzünlü dönemidir. Yeni bir müzik dünyasını - ve yeni politik müziği- keşfetmişti ama kendisi altmışların başarısızlıklarının içine fena halde hapsolmuş durumdaydı.

Kariyeri utanç verici "Elvis" deneyimiyle harap olmuş bir biçimde, bir süre için ABD'den ayrıldı ve seyahat etmeye başladı.1965'de ABD'nin Dominik Cumhuriyeti'ni işgali konusunda şarkı söyleme kaygısını göstermiş bu tek protest şarkıcısı, şimdi Latin Amerika'yı kendisi için incelemek üzere yola koyulmuştu.

1959'daki Küba Devrimi sonrasında, ABD, kendisinin arka bahçesi olarak gördüğü bir kıtanın neresinde olursa olsun, devrimin ve sol düşüncelerin yayılması konusunda büyük kaygılar duymaya başlamıştı. Sandinistler 1979'da Nikaragua'da iktidara gelene dek de durumu kontrol altında tutuyor gibi görünüyordu. Sonuçta, ordu Brezilya ve diğer potansiyel sorun odaklarında iktidara gelmişti ve altmışlı yıllarda tüm dünyadaki solcu öğrencilerin kahramanı olan Che Guevera, 1967'de Bolivya'da başarısız bir isyan girişiminden sonra yakalanarak öldürülmüştü.

Marksist bir hükümetin barışçıl yollarla iktidara geldiği tek ülke olan Şili, bu gelişime uymuyordu. ABD'li yetkililer 1973 yazında FBI'de kabarık dosyaları olan iki eylemcinin ülkeyi ziyaret etmeyi tasarladıklarını öğrenince büyük ilgi göstermiş olmalılar. **Phil Ochs**'a eski arkadaşı **Jerry Rubin** eşlik ediyordu; **Phil**'in kardeşine göre FBI da peşlerinden gidiyordu.

Şili'deki durum **Phil Ochs** gibi solcu bir folk şarkıcısının daima hayal ettiği birşeydi. Ülke lideri Salvador Allende popüler, demokratik bir sosyalistti ve onu destekleyen insanların ruh hali, yeşermeye başlayan yeni Şili şarkılarına da yansıyordu. Altmışların ortalarından itibaren gelişen bu hareket, **Woody Guthrie** ve **Pete Seeger**'ın onyıllar önce başardıkları herşeyin modern bir versiyonuydu. Aralarında emekçilerle yaşayan, onların şarkılarını çalan ve (daha sonra, diğerle-

riyle birlikte **Joan Baez** tarafından da plak yapılan) 'Gracias A La Vida' gibi klasiklerin bestecisi (1967'de intihar eden) büyük **Violeta Parra**'nın da bulunduğu şarkıcılar, giyinmeye ya da iş elbiselerini değiştirmeye ihtiyaç duymadan insanların şarkı söyleyip, yemek yediği ve tartıştığı "pena" denen sanatçı mekanlarında buluşuyorlardı. Bu müzik hareketinin, **Quilapayun** ve **Inti-İllimani** gibi toplulukların yanında, yerli Şili çalgılarıyla hâlâ tüm dünyayı dolaşan **Angel** ve **Isabel** isimli iki şarkıcısı da vardı. Çoğunlukla folk şarkıları söylüyor ya da kendi şarkılarını besteliyorlardı ama aralarında **Pete Seeger** ve **Malvina Reynolds**'ın da bulunduğu eski ekolden Amerikan folk şarkıcılarıyla da bağlarını geliştiriyorlardı.

En ünlü Şilili şarkıcı, altmışlarda tarzını kişiselden politiğe doğru yavaşça dönüştüren **Victor Jara**'ydı. "E.(Ch) G."ye adanmış (Allende öncesi günlerde Che Guevera isminin bir plak kapağında sözünü etmek imkansızdı) 'El Aparacedo' gibi şarkıları vardı. Allende'nin tüm kampanyalarına ve 1 Mayıs gösterilerine düzenli olarak katıldı. Allende'nin Unidad Popular partisinin iktidara gelmesinin ardından **Jara**, sağcıların saldırıları yanında menajerler ve politikacıların muhalif diğer kesimlerle birlikte başlattıkları yıkıcı grev kampanyalarına karşı Allende'nin popülerliğini sürdürmek için verilen uğraşlara aktif biçimde katıldı.

Jara'nın eşi Joan'ın, Santiago'daki Teknik Üniversite "kampüsü basamaklarında ellerinde gitarla oturan iki hippi kılıklı tipi" farketmesi işte bu zamanlardaydı. Başkentin güneyindeki bir bakır madeninde, yönetici ve gözetimcilerin greve başlamasına karşın, Allende'yi desteklemeyi sürdüren madenciler, üniversite öğrencilerinin de yardımıyla çalışmayı sürdürüyorlardı. **Ochs** ve **Rubin** de bu madencilere destek vermeye gelmişlerdi.

Öğrenciler onları tanımıyor ve onlara güvenmiyorlardı ve iki Amerikalıyı ancak **Jara**'nın müdahalesinden sonra madene soktular. Bütün bir günü, madencilere şarkı söyleyen ve onlarla konuşan **Jara**'yla birlikte geçirdiler ve **Pete Seeger**'ın 'If I Had A Hammer' şarkısını da birlikte söylediler. O gece, Jara onları "pena"ya götürdü. Bu, **Ochs** ve **Rubin**'in, Ann Arbor'da sahneye çıktıklarında karşılaştıkları büyük kalabalıklar ve gösteri dünyası heyecanının bulunmadığı bir politik poptu ve ondan daha az etkileyici değildi.

Güney Amerika'nın diğer bölgelerinde, "ikili" bu denli sevgi görmedi. O yıl içinde meydana gelen öğrenci isyanları sırasında Tupamaro kent gerillalarının ordu tarafından ezildiği ve insan hakları ihlalleri

konusunda büyük bir uluslararası protestoya neden olan olaylar sırasında Uruguay'daydılar. **Rubin** ve **Ochs** silahlı polisler tarafından tutuklandılar, otel odaları arandı. Kızkardeşi "**Phil** politik belgeleri lavabonun altına saklamıştı" diyor. "Herhalde oda hizmetçisi onlara söylememişti. Paraguay'a giden bir uçağa bindirildiler, ama oraya giderlerse öldürüleceklerini biliyorlardı. Uçaktan inmediler ve Peru'ya gittiler..."

Phil Ochs seyahatine devam etti ve Afrika'ya gitti. Güney Afrika'da **Johnny Cash**'in sevilen bazı country şarkılarını (klasik hapishane şarkıları dahil) söyledi, izleyicilerine Robben Island'daki tutuklular konusunda bilgi vererek onları etkiledi. Bugünkü BM kültürel boykotu nedeniyle, oraya gittiği için eleştirilebilir ama yetmişlerin başlarında yeşermeye başlayan uluslararası duyarlılığın ilerisindeydi; O zamanlar **Harry Belafonte** ve birkaç Amerikalı sanatçı dışında kimse ne Nelson Mandela'nın ne de diğer ANC önderlerinin durumuyla ilgileniyordu.

Ochs'un Doğu Afrika'da yaptıkları ise daha da önemlidir. Graceland'den onüç yıl önce, **Ochs**, sadece Doğu Afrika'da Swahili dilinde yayınlanan bir 45'lik yapmak üzere Kenyalı yerel bir toplulukla işbirliği yaptı. Rock alanının dışında, büyük ve yeni bir uluslararası müzik dünyasını keşfediyordu. Bu, Afrika seyahati iki trajedi ile mahvolduğu için arkasını getiremediği bir alandı. Tanzanya'daki Dar Es Salaam'da, kentin gitmemesi için uyarıldığı kötü bir mahallini gezerken saldırıya uğrayıp soyuldu. Boğazı ezilmiş ve sesini kaybetmişti. Bu yetmezmiş gibi, Şili'de olanları öğrendi. General Pinochet tarafından bir darbe yapılmış, Allende ve **Ochs**'un yeni arkadaşı **Victor Jara** öldürülmüşlerdi. **Jara** önce tutuklanmış, işkence görmüş, yüzbinlerce insanla birlikte Santiago Stadyumu'na kapatılmış ve ölmeden önce Unidad Popular'ın ünlü marşı 'Venceremos'u söylemişti. **Ochs** 1968 Chicago olaylarında kendine gelmiş ve çökmüştü, şimdi Şili'de olanlar, özellikle Pinochet'nin CIA desteğine sahip olduğunu öğrenmesi onu tam anlamıyla mahvetmişti. ABD'ye döndüğünde **Ed Sanders** onu "kalbi kırılmış ve çökmüş" buldu.

Ochs Şili'de olanlara New York'daki Felt Forum'da Şilili mültecilere destek amacıyla düzenlediği 'Evening With Salvador Allende' adlı konserle tepki gösterdi. **Arlo Guthrie, Pete Seeger** ve **Dave Van Ronk** gibi tüm eski folk kahramanlarını davet etti ama bilet satışları bir zamanlar arkadaşı olan **Bob Dylan**'ı katılmaya ikna edene kadar çok kötü gitti. Sonny "**Phil** bunu yapması için onu zorladı, gösteriyi kurtarması için, ona yalvardı. Yaklaşık yirmi saat telefonla konuşmuş olmalı."

Bu konser olması gerektiği gibi bir duygusal etkiye yol açmadı. **Ochs**'un kardeşi kalabalıktan hayal kırıklığına uğramıştı, çünkü gelenler, "Allende'nin fikirlerini destekleyen bir topluluk değil, **Bob Dylan** izleyicileriydi." Bazı şarkıcılardan da utanç duydu. "Sahneye bariz bir sarhoşluk egemendi" diye anımsıyor, "'Blowin' In The Wind'i söylerken dalga bile geçtiler. Şili'de insanlar ölürken bunun yapılması dehşet verici bir olaydı..."

Bir yıl sonra, 1975'de nihayet müzikal sol kutlayacak bir şeye sahip oldu. Vietnam savaşı sonunda bitmişti. ABD 1973 Mart'ından sonra birliklerini geri çekmiş ve Kuzey Vietnam'ı bombalamaktan vazgeçmişti ama "danışmanlar" Thieu hükümetini desteklemeyi sürdürüyorlardı. Rejim sallanıyordu. 1975 nisanında, geçici devrimci hükümet güçleri Saygon dışında Güney Vietnam'daki tüm büyük kentleri ele geçirdiler. Rock'n'roll çağının ilk büyük savaşı neredeyse bitiyordu. Saygon'da o ay, rejimin düşüşünden sadece iki hafta önce, Animals'ın on yıl öncesinin hiti 'We Gotta Get Out Of This Place'inin ("Buradan Çıkmalıyız") bir gramafondan yükseldiği bir barda oturuyordum. Sözler son derece uygundu. Amerikalılar sonunda 30 Nisan'da elçiliklerinin çatısına kurulan bir hava köprüsüyle ülkeyi terkettiler.

Phil Ochs New York'daki kutlamaların örgütlenmesine katıldı. Anneler gününde, Central Park'da ücretsiz "savaş bitti" konseri yapılacaktı ve altmışların tüm folk protest kadrosu bir kez daha bir araya geldi. Elbette **Pete Seeger** oradaydı, **Odetta, Joan Baez** ve başarılı genç **Paul Simon** da. **John Lennon** Central Park'ın hemen yakınlarındaki Dakota binasında kaldı ve **Phil Ochs** ve **Joan Baez**'in 'There But For Fortune'u söylemelerini dinlemeye gelmedi.

Bu, müzik protestocularının sonunda bir şey kazandıklarını, yürüyüşler, geceler ve protest şarkılarının ABD birliklerinin geri çekilmesi, Vietnam talanının sona erdirilmesi için yapılan büyük baskılara katkıda bulunduğunu hissettikleri bir kutlama günüydü.

Savaş bitmiş, Nixon gitmişti, ama ABD'de daha temel dönüşümler olmasına yönelik azim, devrimci ruh ve umutlar bu uzun ve acılı süreç içinde tükenmişti. **Lennon** politik uğraşlardan emekli olmuştu, uzayan inzivası rock dünyasının politik müziğe olan ilgisinin sonunu işaret ediyor gibiydi. Mahvolmuş bir kariyere sahip eski moda bir protest şarkıcısı için merhametsiz bir dönemdi. **Phil Ochs** ciddi sorunlar yaşıyordu.

Yenilgide bile parlak fikirlerle ortaya çıktı, son fikri, New York

kentine herhangi birşey borçlu olan tüm ünlü yıldızların katılacağı muhteşem bir gösteriyle, kenti yüzyüze kaldığı iflastan kurtarmaya yönelik cesur ve şahane bir plandı. Bu yerel konserde **Sinatra** ve eski kahramanı **Elvis Presley** olacaktı. **Presley**'in menajeri Colonel Parker, **Ochs**'la görüşmek üzere bir yardımcısını bile gönderdi ama adam **Ochs**'un artık hiçbir şey örgütleyemeyecek durumda olduğunu anlayınca orayı terketti. Altmışların heyecanlı genç bestecisi şimdi bir yıkıntıdan ibaretti. Belki Şili'nin belki de kendi kariyerinin mahvolmasının yarattığı bir depresyon içindeydi.

Açık olan şuydu ki **Phil Ochs**'un ciddi sorunları vardı. Çılgınca içmeye, sokaklarda sızmaya, dövülmeye, sonra utanç içinde kıvranmayı insanlarla karşılaşmayı ve kızkardeşinin evinden dışarı çıkmayı reddetmeye başlamıştı. Kızkardeşinin başa çıkamadığı zamanlar bile oluyordu; çok tehlikeli ve saldırgandı. Erkek kardeşi tedavi görmesini önerince onu öldürmekle tehdit etti, bu ciddiye alınması gereken bir tehditti.

Sonny'nin yaşadığı New York'daki Far Rockaway, okyanusun kıyısında, altından metronun geçtiği, itici ve kırmızı kiremitli bir yer. Jamaika koyunun içindeki çalılıklar ve gölcüklerin içinden geçerek, uzun kuyruklu kuşların jumbo jetlerine bilinçsizce çarptığı Kennedy havalanının kenarında. Ramones sayesinde ünlenen Rockaway plajındaki şosenin en ucunda. **Phil Ochs**, burada, kızkardeşinin evinde 9 Nisan 1979'da kendisini astı.

Kendisinin ya da hâlâ arkadaşı olanların yarattığı etkiyi anlamadan öldü. **Ed Sanders**, Rockaway'de "kendisini astığı kapının üzerindeki çengeli" haç yeri olarak ilan etti. **Harry Chaplin** ve kızkardeşi de **Ochs**'un yapıtını canlı tutan şarkıcılar oldular.

Ochs yaşarken müzikle ilgilenmeyen **Sonny** şimdi ilgileniyor. Greenwich'de her yıl **Tom Baxton**'dan **Suzanne Vega** gibi seksenlerin yıldızlarına kadar herkesin katıldığı, **Phil Ochs** şarkı geceleri düzenliyor ve yeni politik bestecileri desteklemeyi amaçlayan "Folk Music And Other Stuff" adlı bir radyo gösterisine hamilik yapıyor. Bir öğretmen olarak da, kardeşinin şarkılarını canlı tutmak için elinden geleni yapıyor. Far Rockaway'de onunla karşılaştığımda, Junior Highschool'daki sınıfından benim için şarkı söylemelerini istedi. Öğrenciler Phil'in 'Power and Glory' şarkısının coşkulu bir versiyonunu söylediler.

BEŞ

Asi Müzik: Trinidad, Jamaika, Zimbabwe, İngiltere

Phil Ochs'un öldüğü gün, politik popun da sonu gelmiş gibi görünüyordu. ABD, Vietnam ve Nixon'un açtığı yaraları Gerard Ford ile sarmaya çalışıyordu. İngiltere ise, Harold Wilson'a geri dönerek altmışlı yılların coşkusunu yatıştırmaya girişiyordu. Ve rock müzik bu tükenme ve içerilme dönemini, glam-rock'a ve hatta daha kârlı olan abartılı sahne gösterilerine yönelerek yansıtıyordu. Siyah müzik dünyası bile toplumsal konulara yönelik ilgisini yitiriyordu; **Marvin Gaye**, klasikleşmiş 'What's Going On' parçasını plak yaptıktan beş yıl sonra, Güney Afrika ve gettolar gibi konularda Amerika'nın vicdanını kanatmayı sürdüren **Gil Scott-Heron** ve **Stevie Wonder** gibi bir avuç şarkıcıyı yalnız bırakarak okul aşkı şarkıları söylemeye başlamıştı. Devir, para ve uyuşturucu devriydi; dönemin **Bruce Springsteen** gibi en iyi şarkıcılarından birisi bile ilk Avrupa turnesinde, komik derecede aşırı tanıtım kampanyalarına girişiyordu.

Politik müzik, politik bir güç olarak varlığını sürdürmek için, umutsuzca yeni itkiler, enerji ve yeni bir yönelim ihtiyacındaydı. Bu büyük sermayeli müzik çağında, **Guthrie** gibi eski ozanların merak ve idealizmi ile altmışların kendiliğinden çılgınlığının bir biçimde birleştirilmesi ve canlı tutulması gerekiyordu. **Phil Ochs** ise, olası bir çözüm sunuyor gibi görünen iki yeni tarzı, punk ve reggea'yi duymak için birkaç ay daha yaşamalı ve İngiltere'ye gitmeliydi.

Büyük bir olasılıkla her ikisini de takdir edecekti. Punk, sonuçta kısmen de olsa, altmışlarda Chicago'da gözyaşartıcı bombaların ortasında müziklerini icra eden **Stooges, MC5, John Sinclair** grubu gibi **Detroit garaj** topluluklarının müzik enerjilerine yaslanıyordu. Jamaika'nın müziği reggea ise, **Bob Marley**'in 1975'de Londra'da yaptığı

parlak canlı bir uzunçalar kaydı sayesinde çoktan İngiltere'de popülerlik kazanmıştı. Altmışlı yıllarda üçüncü dünyayı ziyaret eden tek yıldız olan **Ochs, Marley**'in başarısına sevinir; onun ne yapılığını, Batı pop dünyasını nasıl yeni bir müzik kültürüyle işgal ettiğini anlardı.

Amerikan ve İngiliz popu gibi bu müzik de, kölelik döneminde Atlantik ötesine geçen Afrika müziğinden türemiş bir siyah müziği tarzıydı. Bu müzik tarzı, **Ochs**'un ulaşmak için onca çabaladığı yorum biçimini, Karaip kültürü içinde zahmetsizce edinebilmişti. Karaipler'de toplumsallık, politiklik ve müzikal öykü anlatımı, uzunca bir zamandır popüler müzik geleneğinin ayrılmaz birer parçası durumundaydılar. Elektronik gitarların ya da synthesizerların, geleneksel akustik aletlere eklenmesi de birşey değiştirmeyecekti. Bu müzik, İngiliz ya da Amerikan folk müziğinin iddia edebileceğinden çok daha fazla, "halkın müziği"ydi.

Bob Marley'in çıkışına kadar, Karaip müziği ABD ve İngiltere'de **Harry Belafonte** tarafından popülerleştirilmişti. Trinidad ve Doğu Karaipler'in ulusal müziği, **Belafonte**'nin de etkisiyle, hoş bir yenilik ve televizyon komedilerinde irticaen dizeler uyduran satiristlerin kullandığı türden bir müzik gibi görülüyordu. **David Rudder**'in "Karaip müziğinin anası, gazetelerin yerini alan bir müzik türü" olarak tanımladığı bu yeni müziğin kökleri ve politik önemini Batı'ya kavratmak için, **Rudder** gibi yeni bir kalipsocu kuşağının yetişmesi gerekecekti.

Kalipso, 1920'lerde Trinidad hâlâ bir İngiliz sömürgesiyken (Trinidad bağımsızlığına 40 yıl sonra ulaşu) ve müzik, olası tek toplumsal yorum yapma kanalı durumundayken, kaiso biçimi altında doğdu. Şarkıcılar sadece olup bitenin basit yansıtıcıları değil, öyküler bulup çıkaran ya da yetkililerin sansüründen geçmeyen haber ve fısıltıları, satirik bir tarzda anlatan araştırmacılar olarak çalışıyorlardı. Genellikle isim ve olayları değiştirerek yetkililerin soruşturmalarından kurtuluyorlardı.

Gazeteciler gibi onlar da politikacılar açısından yararlı olabiliyorlardı. 1925'de yapılan sınırlı yerel seçimlerde ilerici adaylar, şarkıcıları sözcüleri olarak kullandılar. Seçimler dolayısıyla kurulan ve içinde şarkılar söylenen "çadırlar", yani bambudan yapılma derme çatma bi-

nalar, kalabalıkların en son öykü ve haberleri öğrenmek için üşüştüğü yerler haline geldiler. Kalipsocular kendilerine, *Arslan, Atilla, Hun, Kükreyen Kaplan* gibi çılgın isimler takıyorlar, egzotik giysiler giyiniyorlar ve Trinidad ile diğer Karaip adalarındaki yıllık karnavallarda hâlâ yapılan şarkı yarışmalarında birbiriyle rekabet ediyorlardı.

İlk kalipsolarda kullanılan iki ya da üç temel melodi varsa da bunlara uymak şart değildi. Bir kalipsocu, melodiden çok, sadakatsizlikten önemli politik olaylara dek hemen herşeyle ilgili olabilen şarkı sözleriyle değerlendirilirdi. 1936'da VIII. Edward'ın Mrs. Simpson'la evlenmek için İngiliz tahtından feragat ettiğini kalipsocular şu dizelerle bildirdiler:

It's love and love alone
That caused King Edward to leave the throne.

Sadece aşktır aşk
Kral Edward'a tahtı bıraktıran.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, İngiltere, adalıları elbette pek de hoşnut etmeyen bir tutumla, Trinidad üslerini ABD'ye bırakığında, **Lord Invader**, Amerikalıların gelişini, 'Drinking Rum and Coca-Cola' şarkısıyla yorumladı. Bu şarkı, ABD'deki **Andrews Sister**'in hit parçası haline geldi ve seksenlerde **Fugs**, orjinal rituminin yeni bir versiyonuyla söylediği şarkının sözlerini 'Working For the Yankee Dollar' ('Yankee Doları İçin Çalışmak') biçiminde değiştirdi.

Kalipsocular güçlüydüler ve bu nedenle de onlardan korkuluyordu. Ancak çok ileri gittiklerinde ciddi sorunlarla karşı karşıya kalıyorlardı. Kırklı yıllarda yetkililer, her yeni şarkı için ruhsat alınması zorunluluğunu getirerek şarkıcıları engellemeye çalışıyorlardı. Hatta polisler, sahnede bile kalipsocuların yanına oturarak şarkı sözlerini denetleyebilirlerdi.

Bağımsızlığı izleyen yıllarda kalipso büyük bir ticari alana dönüştü. "Çadırlar", kalıcı yapılara, içlerinde karnaval öncesi mevsimlerde kalabalıkları çeken **Mighty Sparrow** gibi ünlü şarkıcıların görülebileceği yeni binalara dönüştürüldüler. **Sparrow** aşk ve jokeylerle ilgili şarkılardan oluşan repertuarında, Güney Afrika'nın yalıtılması ya da

Trinidad'a nasıl geldikleri konularını ele alan 'Slove' gibi şarkılara da yer veriyordu.

Seksenlerde, Amerikan soul tarzları ve kalipso, Doğu Karaipler ve New York gece kulüplerinde yaygınlaşan ve dansa daha uygun bir müzik türü olan ska'yı oluşturacak tarzda içiçe geçti. Partilerde ve kutlamalarda çalınacak bir tür olan bu müzik, herşeye karşın hâlâ güçlü bir mesaja sahipti. Turistik Barbados adalarında bile, yerel sokak yıldızı **Mighty Gabby**, 'The Beach Is Mine' şarkısında hükümeti, özel şirketler tarafından kapatılan halk plajları konusunda eleştiriyor ya da gereksiz bir ordunun harcamalarından yakınıyordu. 'Left right, left right, the Government boots, the Government boots' ("Sağ sol, sağ sol, Hükümet kâr ediyor, hükümet kâr ediyor") diye başlayıp, 'Is it necassary to shine soldiers boots with the tax-payers money?' ("Askerlerin botlarını vergi mükelleflerinin paralarıyla parlatmak şart mı?" - hem postal hem de kâr etmek anlamındaki "boots" kelimesiyle sözcük oyunu-ç.n.) diye süren coşkulu bir melodiydi.

Trinidad'da ise, şarkılar doğrudan ülkenin karşı karşıya kaldığı sorunları yansıtıyorlardı. Yetmişlerde Trinidad, petrol rezervleri sayesinde Karaiplerin en zengin ülkelerinden biri haline geldi. Dünya petrol fiyatlarının düşmesi üzerine, hükümet Trinidad'ın topu attığını ilan ederek istikrar önlemlerini devreye soktu. Kalipsocular halkın tepkisini paranın nereye gittiğini sorarak yansıttılar. Yeni bir çelik sanayi kuran ülke, ihracat potansiyeline sahip değildi ve yeni bir dev tıp kompleksi inşaat halindeydi. Bu olayların tümünü anlatan "Capitalism Gone Mad" ('Kapitalizm Çıldırdı') şarkısı, 1983'de Greneda'ya yapılan Amerikan işgali sırasında en çok dinlenen şarkı haline gelmişti.

Şarkıcılar baskıyı sürdürdüler. **David Rudder**'in 1956 yılında hazırladığı plak setinde, kriket maçlarında (ve İngiltere'nin yenilgisi sırasında) sürekli olarak çalınan bir Gypsy şarkısı, 'The Sinking Ship' ('Batan Gemi') de vardı. Ancak şarkının en çok kaygılandırdığı kişi Başbakan George Chambers oldu, çünkü Gypsy'nin "gemi" imgesiyle kastettiği Trinidad'ın kendisiydi. Chambers kalipsocuları bir partiye davet edip, bu şarkı eşliğinde dansederek bulutları dağıtmaya çalıştıysa da darbeyi yemişti.

Kalipsonun ulusal bir tutku olduğu bu ülkede, **Rudder**'in son derece kendine özgü müzik tarzının bile politik sonuçları olduğu düşünü-

bıktıklarının bir göstergesi olabilirdi ve bu yüzden de politik bir mesaj olarak algılanabilirdi." **David Rudder**, Londra'daki bir kalipso gösterisinde bu iddiayı ortaya attıktan birkaç ay sonra, George Chamber Trinidad genel seçimlerinde yenilgiye uğradı. Partisi Halkın Ulusal Hareketi (People's National Movement) otuz yıldır iktidardaydı.

Trinidad, pop müziğinde rakibi olan Jamaika'yı da etkiledi. Jamaika'da, toplumsal yorum içeren müzik tarzının ismi *mento*'ydu. Kalipso gibi mento da, kölelerin şeker kamışı tarlalarında çalıştıkları günlerden kalmaydı. Taşıdığı Latin etkileri ise birçok Jamaikalının Küba'daki plantasyonlarda çalışması ile açıklanıyordu. Partilerde ve danslarda çalınan *mento* da kalipso gibi aşkı, yerel olay ve haberleri anlatan başlıca toplumsal yorum araçlarından biri olarak kullanılırdı. Kölelik ya da sömürgecilik günlerinde, diğer bütün iletişim biçimlerinin yetersiz kaldığı dönemlerde dahi şarkılar etkili bir araçtılar.

Jamaikalılar, *mento*'nun yanısıra, *burru* isimli ritmik vuruşlu bir müzik daha geliştirmişlerdi. Bu daha vahşi müzik tarzını sürdüren ve neredeyse yasadışı bir üne sahip olan müzisyenler, genellikle kendi toplulukları içinde yaşarlardı. Onların müziği, ağırlıkla, ünlü yasadışı kişiler üzerinde yoğunlaşır ve *burru* ritimleri çoğu kez bir gangsterin cezaevinden çıkışını kutlardı.

Jamaika'nın 1962'de bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte müzik de değişti. *Mento*, **Lord Flea** ve **Lord Fly** gibi yıldızların başarılarına karşın, yeni dönemin koşullarına uyum sağlayamadığı ve artık kentliler tarafından yeterince buruk bulunmamaya başlandığı için düşüşteydi. Giderek kuzey kıyılarına gelen turistlerin dinleyebilecekleri bir müzik türü gibi görülmeye başlanmışu. Ancak *mento* ruhu yaşamayı sürdürdü. Kingston'da, Amerikan soul ve ilahi müzikleriyle kaynaşan *mento*, trombon ve diğer üflemeli çalgıların katılımıyla, yeni bir müzik tarzı olan *ska*'ya dönüştü. Neşeli bir dans müziği olan *ska*, hâlâ adaletsizlik ve yoksunluklar hakkında önemli motifler taşıyordu.

Trinidad'da olduğu gibi Jamaika'da da müzik politikayla içiçeydi ve bağımsızlığın kazanılmasından iki yıl sonra, yeni hükümet, adanın müziğini bütün dünyaya ihraç etmeye karar verdi. Bu projenin sorumlusu, eski plak şirketi sahibi ve antropolog, yeni politikacı Edward Se-

aga'ydı. Bir işadamı olan Seaga, 1980'deki kanlı seçimlerde başbakan olacaktı. Seaga iyi bir iş adamıydı. Adada, yerel müziğin ticari bir potansiyele sahip olduğunu ilk anlayan kişi o olmuştu. Bu sezgisi üzerine, "ses sistemleri" yerine, etrafta "dolaşan" hareketli diskjokeylere, yani kitle pazarına yönelik plaklar yapmaya başladı ve onların güçlü hoparlörlerinden yayılan melodilerin yerel disko partilerine ulaşmasını sağladı.

Jamaika'nın garipliklerinden birisi, Jamaika İşçi Partisi'nin (JLP), daha solda yeralan Ulusal Halk Partisi'ne (PNP) göre muhafazakar bir politik grup olmasıdır. Bağımsızlık döneminde iktidar olan JLP'nin Kalkınma Bakanı, etkisi Kingston'un en yoksul mahallelerine kadar uzanan Seaga'ydı. Scaga, bir yerel müzik hayranı olarak, bir grup müzisyenin ska tarzını tanıtma hedefiyle, 1964'te New York'da yapılan Dünya Fuarı'na gönderilmesine karar verdi. Bu karar, Jamaika'daki politikacılar ile müzisyenler arasında hâlâ sürmekte olan kavgayı başlatan ilk hareketti.

Muhazafakar Seaga, Dünya Fuarı'na **Kingston'un Skatalites** ya da **Wailing Wailers** gibi en iyi toplulukları yerine, **Byron Lee ve Dragonaires** eşliğinde bir grup şarkıcıyı göndermeye karar verdi. Geziye katılan iyi topluluklar bile bu karardan dolayı hayal kırıklığına uğrarken geride kalanlar çok öfkelendiler. Gidenlerin arasında **Prince Buster** ve **Jimmy Cliff** de vardı. **Cliff** yirmi yıl sonra, "Seaga bir sanatçı gibi değil, işadamı gibi düşünüyordu" diyor. "Müziği desteklemeyi düşünüyor olsaydı, onu yaratanları gönderirdi. Şarkıcılar iyiydi ama bu şarkıcılara **Byron Lee**'nin eşlik etmesi kötüydü. Seaga iyi görünüşlü çocukların oraya gitmesini istiyordu ama çekirdekten yetişenlerin gönderilmesi doğruydu."

Seaga bir daha asla böyle bir turne düzenlemeye kalkışmadı çünkü artık Jamaika'ya müzik aracılığıyla bile "sevimli bir imge" kazandırmak olanaksız hale gelecekti. **Jimmy Cliff**'in anlatımına göre, "Bu dönemden sonra müzik öyle bir gelişim seyri tutturdu ki artık hiçbir bakan onu turnelere göndermeyecek ve bu yolla reklam yapmaya girişmeyecekti. Çünkü müzik artık düzen karşıtı olmuştu."

Altmışlı yıllarda, Jamaika'nın ska müziği önce rock'a sonra reggea'ye dönüşerek serleşti. Bir kez daha geleneksel folk köklerine sahip yeni bir müzik doğuyordu. Ama bu kez yeni müziği etkileyen, get-

to isyanları ve yasadışılığın müziği *burru* olmuştu. Tüm büyük pop müzik biçimleri gibi bu müzik de kendi döneminin koşullarını yansıtıyordu ve bu dönemde yaşam sıradan Jamaikalılar için çok zordu.

Bağımsızlık, birçok insanın umduğunun tersine yoksulluk ve işsizliği sona erdirmemişti. Ellilerde durum o kadar kötüydü ki, içlerinde birçok Jamaikalının da bulunduğu 125 bin Batı Antilli, 1948 yılında çıkan Vatandaşlık Yasası ve Londra Ulaşım şirketi ile İngiliz otel ve lokantalarının istihdam kampanyalarının etkisiyle, İngiltere'ye göçettiler. Altmışlı yıllarda da Jamaikalıların göç etmesine neden olan sorunlar varlıklarını sürdürüyorlardı. Bu arada, ABD'de Kara Güç ve Sivil Haklar kampanyalarını izleyen dönemde, siyahların gettolarında isyanlar yaşanmıştı. Bu iklim genç Jamaikalıları da etkiledi ve Kingston gettolarında da öfke dolu yeni bir isyan hareketi ortaya çıktı.

Bu iklime Rastafaryanlar diye adlandırılan yeni bir vahşi unsur daha katıldı. Rastalar Jamaika toplumunun en alt tabaka unsurları olarak kabul edilen ve bir çeşit işçi sınıfı hippisi olarak görülen bir topluluktu. Saçlarını uzatıyor ve dinlerinin bir gereği olduğunu iddia ederek ısrarla marihuana içiyorlardı. Bu grubun gerçek anlamda herhangi bir politik etki yaratabileceğini ve bu etkinin de, ölümü olağanüstü bir politik toplantıya dönüşecek, dünyanın ilk üçüncü dünyalı süperstarı haline gelecek bir Rasta'nın şarkılarıyla gerçekleşebileceğini düşünmek olanaksızdı.

Bob Marley, Scaga'nın New York'a gönderdiği topluluklardan birisi olan **Wailers**'la çalışıyordu. Tüm Rastalar gibi onun da inanmayanlara akıldışı ve saçma gelebilecek, ancak İncil'in yeniden yorumlanmasına dayanan inançları vardı. Rastalar, Jamaika doğumlu bir vaiz olan ve 1917'de Evrensel Zenci Gelişimi Derneğini kuran başarısız işadamı Marcus Garvey'in öğretilerinden etkileniyorlardı. Garvey 1924'de Madison Square Garden'deki gibi büyük toplantılara başkanlık etti ama 1940 yılına gelindiğinde dahi, bu "Afrika'ya Dönüş" hareketinin elde ettiği hiçbir şey yok gibiydi. Garvey'in Siyah Yıldız'cıları Jamaikalı kitleleri Afrika'daki manevi yurtlarına taşıyamadılar. Kendisi ise Amerika'da yolsuzluk iddiasıyla cezaevine bile düştü.

Yine de Garvey'in öğretileri Jamaika'da yavaş yavaş yükseldi. Doğru ya da yanlış, "Siyah bir kralın taç giyeceği Afrika'ya bakın: O mesihtir" kehanetini yaptığı iddia ediliyordu. 1930'da Ras Tafari Ma-

konnen, Etiyopya imparatoru olarak taç giyince, izleyicilerinden birçoğu kehanetin gerçekleştiğini düşündüler. Selassie yaşayan bir Tanrı'ydı ve onun yönetimi altındaki Afrika, kendilerini birer köle olarak Afrika'dan söküp alan çürümüş, düşkün Batı uygarlığından kaçarak geri dönecekleri anavatan olacaktı. Rastalar kendi incillerine, içinde kendi inançlarının kanıtlarını her geçen gün daha fazla bularak inandılar. Onlar için, (Jamaika da dahil) Batı, Babil'den farksızdı. Rastaların altmışlı yıllarda söyledikleri Babil Karşıtı şarkıların, İngiliz İç Savaşı'nın politik şarkılarını andırması gariptir; "Babil bir daha ayağa kalkmamak üzere düştü." Ama Babil Rastalara karşı, özellikle de Rastalardan bir kısmı 1963'de Montego Körfezi yakınlarındaki Coral Gardens'deki kanlı çatışmalara katıldıktan sonra daha da sert davranacaktı. Yaşayan Tanrı Haile Selassie'nin üç yıl sonra Jamaika'yı ziyaret etmesi bile statülerini değiştirmedi. Selassie, yaptığı resmi ziyarete bu kadar olağanüstü tepkiler gösteren insanlar karşısında şaşırmış görünüyordu.

Altmışlı yılların sonunda reggea'nin coşkulu ve hareketli melodileri yeni Jamaika müziği olarak ortaya çıktı. Reggea, İngiltere'nin reggea'den etkilenen en iyi şairlerinden birisi olan Linton Kwesi Johnson'un sözleriyle, "modern çağın tam anlamıyla protest özelliklere sahip müziği, kölelik günlerinden bu yana süregelen bir tarzın modern etkiler taşıyan bir devamı" haline geldi.

Reggea'nin içerdiği protest içerik yabancılar tarafından genellikle zor anlaşılıyordu. Çünkü çağdaş Jamaika'nın sorunlarıyla ilgili Rastafaryan görüşlerini anlatan şarkıların imgelemi, Eski Ahit diliyle kuruluyordu. Çete savaşları, gıda yetersizliği, seçim hileleri ya da Olağanüstü Hal gibi konuların tümü İncil'in imgeleriyle anlatılıyordu.

Politik reggea rüzgarı, etkisini ilk kez 1972 seçimlerinde hissettirdi. Bağımsızlığı izleyen on yıl boyunca iktidarda olan İşçi Partisi, kısmen Seaga'nın New York fiyaskosu kısmen de Rasta'ların muhafazakar hükümetle aralarının bozuk olması nedeniyle müzisyenlerin desteğini yitirmişti. Çoğunlukla Ulusal Halk Partisi'nin karizmatik lideri Michael Manley'i destekliyorlardı. Eski bir sendika lideri ve bağımsız Jamaika'nın babası olan Norman Manley'in oğlu olan Michael, refahın yeniden bölüşümü temelinde daha sosyalist eğilimli politikalar savunuyordu. İmparator Haile Selassie'nin Jamaika ziyareti sırasında ken-

disine verdiği "düzeltme misyonu" nedeniyle Rastalarla da yakından ilgileniyordu. Bu misyon, politikadan fazlaca hoşlanmayan Rastaların gözünde Manley'i ayrıcalıklı kıldı. Ulusal Halk Partisi hükümetiyle işlerin daha iyiye gideceği hatta marihuananın bile yasallaşacağı inancı yaygınlaştı.

Manley bu nedenle seçim kampanyasında reggea'ye daha fazla yer verdi. Manley, kendisine Rasta tarzında bir Red Wedge* desteği sunan **Bob Marley**'le birlikte haftalarca sürecek Jamaika turlarına girişti. **Wailers** grubunun diğer üyeleri **Bunny** ve **Peter Tosh** da, 'Let The Power Fall On' ("İktidarı Devirelim") şarkısını söyleyen **Max Romeo** ve Manley'e 'Rod Of Correction' şarkısıyla destek veren **Clancy Eccles**'la birlikte bu turlara katıldılar. Partinin seçim şarkısı **Delroy Wilson**'un bestelediği 'Better Must Come' ("Daha İyisi Olmalı") idi.

Böyle bir müzik desteğine sahip olmayan İşçi Partisi, Ulusal Halk Partisi şarkılarının radyodan yayınlanmasını yasakladı. Bu yasak birşey değiştirmedi ve Michael Manley seçimi kazandı. Artık yapacağı tek şey Jamaika'ya sosyalizmi getirmek ve Rastaları hoşnut tutmaktı. Ancak bunları yapmak kolay değildi. Reggea sözü yazarları onu sürekli izlediler ve başarılı olamadığına karar verdiler. İki yıl sonra, **Bob Marley**, 'Them Belly Full (But We Hungry)' 'Onlar Tıkabasa Tok (Ama Biz Açız)' şarkısıyla ülkede çekilen sıkıntılardan yakınıyor ya da 'Rebel Music' ("İsyan Müziği") ile Rastalar üzerindeki baskı, şiddet ve tehditleri anlatıyordu.

Why can't we roam this open country
Oh why can't we be what we want to be?
We want to be free.
Three o'clock- road block!

Neden bu açık ülkeyi özgür kılamıyoruz
Neden istediğimiz gibi olamıyoruz?
Özgür olmak istiyoruz.
Saat üç-yol tıkalı

* Bkn. 8. bölüm.

Bu tür şarkıcıların eserleri yetkililerin baskılarıyla yüzyüze kalıyorlardı. Daha önce **Paragons**'la çalışan **Bob Andy**, Linton Kwesi Johnson'a, yetkililerin gelecekteki bir isyanı incilin imgeleriyle anlatan 'Fire Burning' ("Ateş Yanıyor") şarkısının neden bahsettiğini açıklamak üzere kendisini çağırdıklarını anlatacaktı.

Jamaika, Michael Manley'in iktidara geldiği seçimlerde yeterince şiddete tanık olmuştu. Manley'in sosyalist eğilimli politikaları ise, ülkenin sınıfsal çelişkiler dışındaki nedenlerle kutuplaşmasına yolaçtı. İşçi Partisi'nin yeni lideri, kendi yandaşlarına Tivoli Gardens gibi yeni konutlar dağıtarak Batı Kingston'da tabanını güçlendiren Edward Seaga'ydı. Kingston, yasadışı politik çetelerin denetimindeki rakip topluluklarla Belfast'a benzemeye başlamıştı. Manley hükümeti, IMF delegelerini ağırlarken, kentin batısındaki gettolar yanıyor; **Max Romeo** 'War Inna Babylon' ('Babil'de Savaş') şarkısını söylüyordu.

1976 seçimlerine doğru şiddet giderek arttı. Ulusal Halk Partisi gençlik örgütünün yirmi üyesi Batı Kingston'da öldürüldü ve bu olayın, İşçi Partisi'nin Manley'in destekçilerini sindirme girişimi olduğu iddia edildi. Yaz aylarında ölenlerin sayısı yüze ulaştı ve Trenchtown'da bir silah deposu bulundu. Manley Olağanüstü Hal ilan etti.

Dünya petrol fiyatlarının yükselmesi ve Manley'in Küba'yla ikili ilişkileri güçlendirmesi nedeniyle batılı yatırımcıların Jamaika'dan kaçması, bunalımda olan ülkeyi daha da kötü etkiledi. Grevler ve gıda kıtlıkları başlayınca Başbakan, destekçilerine, CIA'nın Şili'de Allende iktidarı aleyhinde oynadığı rolü hatırlatarak, benzer bir durumun Jamaika'da da yaşanacağını ima etmeye başladı. Kingston'lı grafiti sanatçıları ise muhalefet liderine yeni bir ad taktılar: CIAga.

Tüm bu kargaşa içinde Manley'in marihuanayı yasallaştırmayı ya da Rastaların Afrika'ya geri dönüşlerini düzenlemeyi unutmasına karşın müzisyenler hükümete bütünüyle karşı değillerdi. Hit şarkıların bazıları Michael Manley'in dünya olayları ve ABD'nin rolü konusundaki görüşlerini yansıtıyordu. **Pablo Moses**'ın 'We Should Be In Angola' ('Angola'da Olmalıyız') ya da **Revolutionnaires**'in 'MPLA' şarkıları, Güney Afrika'nın bağımsızlığını yeni kazanmış bu ülkesindeki şiddetli savaşı anlatıyordu.

Bob Marley de yeni uzunçaları *Rastaman Vibrations*'daki iki olağanüstü şarkısında görüldüğü gibi, hem uluslararası hem de Jamaika

olaylarıyla ilgiliydi. 'War' ('Savaş') Haile Sellassie'nin kısmen Güney Afrika'daki durumu, kısmen de geneldeki ırkçılığı ele alan ve hoşgörü çağrısında bulunan hoş bir konuşmasını ele alıyordu. "İnsanların derilerinin rengi, gözlerinin rengi kadar önemsiz olana kadar, Savaş demeliyiz" sözleri, bir pop şarkısı için uygun bulunmayabilir ama bir duyguyu dile getiriyordu ve **Marley**'in bu sözleri ifade ediş tarzı, şarkıyı onun en iyi parçalarından biri haline getirecekti.

Daha farklı olan 'Rat Race' ('Fare Irkı') ise, Jamaika'nın, seçimlerden önce içinde bulunduğu koşullar hakkında çeşitli yorumlar taşıyan bir parçaydı. "Kedi uzaktayken fare oynar" dizesi, Seaga'nın, hükümeti düşürmek için başlattığı hoşnutsuzluk kampanyasını Manley'in ülke dışına çıktığı tarihe denk getirmesine atıfta bulunuyordu. 'İşlerinize Rasta'yı alet etmeyin, Rasta CIA için çalışmaz' dizeleri ise zaten oldukça açıktı.

1976'da Olağanüstü Hal ilanıyla birlikte sert parçaların radyodan yayınlanması yasaklandı. Bu yasaktan etkilenenler arasında Seaga'yla New York'a gittikten sonra ünlü bir yıldız olan ve seksenlerde **Bruce Springsteen**'in 'Trapped' şarkısından sonra ünü daha artan **Jimmy Cliff** de vardı. **Cliff**, altmışlı yıllarda, **Bob Dylan** ve (daha sonra reggea sanatçılarıyla birlikte plak yapmak üzere Jamaika'ya gelen) **Paul Simon**'u derinden etkileyen 'Vietnam' isimli bir kişisel protesto şarkısı bestelemiş, ayrıca yetmişlerin başında oynadığı *The Harder They Come* filmiyle aktör olarak da ün kazanmıştı. 1976'da **Cliff**'in 'Sons Of Garvey' ("Garvey'in Oğulları") parçası, sadece, "Kiliselerin başındakiler ve politikacılar kıtlık zamanlarında zengin oluyor" dizesi yüzünden yasaklandı. **Jimmy Cliff**, "devrim dalgasını yükselteceğimden korktular" diyor.

Seçimler öncesinde tek bir reggea şarkısı yasaklardan kurtulabiliyordu. **Bob Marley**'in 'Smile Jamaica' ('Gülümse Jamaika') parçası, "Gülümse, gülümse Jamaika'dasın" dizeleriyle, gerçekten de *Rastaman Vibrations*'daki öfkeli parçaların tersi bir iyimserliği yansıtıyordu. Şarkı Ulusal Halk Partisi'ni desteklemek için mi yazılmıştı? Birçok Jamaikalı gibi bu sorunun yanıtını olumlu biçimde yanıtlayan Linton Kwesi Johnson'un başı, bu konudaki düşüncelerini açıkladığı için **Marley**'in menajerleriyle derde giriyordu.

Marley Manley'e yardıma kalkışırken, hem ülkenin hassas ve teh-

likeli koşullarının hem de kendi rolünün farkındaydı. Manley'i yetmişlerin başında desteklerken sadece basit bir reggea şarkıcısıydı. Oysa şimdi uluslararası bir yıldız ve dünyaca tanınan en ünlü Jamaikalıydı. Büyük bir güce sahip olduğunun ve bu gücü kullanırken dikkat etmesi gerektiğinin farkındaydı ama yeterince dikkatli davranmadı.

Bob Marley, 'Smile Jamaica'nın temasını işleyen ücretsiz bir konser vermeyi planlıyordu. Kimi söylentilere göre konserin verileceği yer ilk önce Başbakanlık konutu olarak saptanmıştı. Daha sonra konserin Ulusal Kahramanlar Parkı'nda verileceği açıklandı. **Marley** ve **Wailers** aldıkları tehdit telefonları ve seçimlerin konserden sadece bir hafta sonra yapılacak olması nedeniyle endişeliydiler.

Sonuçta büyük bir pop yıldızına yönelik ilk politik suikast girişimi yaşandı. Silahlı kişiler **Bob Marley**'in Kingston Hope Road'daki çalışma merkezini basarak, **Marley** ve topluluğuna ateş açtılar. **Marley**'in menajeri dışında kimsenin yaralanmamış olması büyük bir mucizeydi. **Marley** olağanüstü cesaretinin simgesi olarak iki gün sonra konsere çıktı. Olaydan bir hafta sonra Michael Manley ve Ulusal Halk Partisi yeniden iktidara geldi. Kampanya sırasında kullandıkları şarkı 'Under Heavy Manners'dı ('Ağır Koşullar Altında').

Bob Marley'i öldürmeye çalışan kişilerin nedenleri ve kimlikleri hiç öğrenilemedi ama onlar hedefleri konusunda başarı kazanmışlardı. **Marley** ülke dışına çıktı ve Jamaika politikasına bir daha hiç karışmadı. Bir sonraki yıl, ona olayla ilgili görüşlerini sordum. Fazla birşey söylemek istemiyordu. "Birşey yanlışsa yanlıştır" diyordu. "Karışmadan durmak zor ama beni politikaya bir kez daha bulaştıramıyacaklar. Ben bir politikacı değil, Rastayım. Smile Jamaica olayında, yıllardır konser vermemiştim ve ücretsiz bir konser vermek istedim. Politikacıları destekliyormuşum gibi göründüm ama aslında öyle değildi."

Birkaç saat sonra, kalabalık bir Paris diskosunda yapılan kutlamalar sırasında biraz daha rahat görünüyordu. "Jamaika'ya dönmek ve polisle birlikte bana ateş edenleri aramak istemiyorum" dedi. "İstemiyorum çünkü onları yönlendirenler büyüklerdi. O insanları değil liderleri cezalandırmalılar. Biraz Jamaika'dan uzakta kalmak ve olayların yatışmasını beklemek istiyoruz. İntikam istemiyoruz. Kendim için korkmuyorum, elime silahı almaktan korkuyorum." Suikastle ilgili kendi yorumları, görüşleri var mıydı? Güldü. "Evet ... ama bu çok giz-

li! İnceleme yapacağız, ama zamanla ortaya çıkabilir. Selassie beni koruyor. Rastafari beni koruyor. Şaka yapmıyorum! Olması gereken olacak..."

Bob Marley o gece havasındaydı çünkü imkânsızı elde etmişti. Jamaikalı politikacıların onun desteğini neden böyle arzuladıklarını anlamak zor değildi. Hem uluslararası üne sahip bir kişilik hem de düşünceli bir Rasta'ydı. Gerçi odasında Rasta yemekleri pişirerek Paris Hilton Oteli'ni biraz karıştırmıştı ama şimdi bir diskoda parti veriyordu. "Kendimi uluslararası üne sahip birisi gibi hissetmiyorum" diyordu. "Ben sadece akustik gitarıyla şarkı söyleyen bir çiftçiyim. Ben yoksul birisiyim, sokakların insanıyım."

Bir yıl sonra, 1978'de, sokaktaki yoksul adamın sahip olduğu gücü kanıtlamak üzere, suikast girişiminden sonra ilk kez Jamaika'ya gitti. Manley'in yeniden seçilmesinden sonra, Jamaika'da hayat daha da zorlaşmış ve Ulusal Halk Partisi'nden bazı taraftarların ordu tarafından "katledilmesi"ne rağmen, "politik" militan taraflar arasındaki şiddet artmıştı. Ordunun darbe yapacağı ya da iç savaş çıkacağı söylentileri heryeri kaplamış ve parti liderleri bile endişelenmeye başlamıştı.

Durum öylesine berbattı ki, Ulusal Halk Partisi ve İşçi Partisi liderleri, Bucky Marshall ve Claudie Massop, taraflar arası bir anlaşmanın simgesi olarak düzenlenecek "Barış Konseri"ne önderlik yapması ve her iki partinin egemenliği altındaki gettolara yapılacak sağlık yardımlarına para toplaması için **Bob Marley**'i davet ettiler. **Marley** daveti kabul edince reggae'ciler bu haberi yaymaya başladılar: **Inner Circle** grubundan **Jacop Miller** 'The Peace Treaty Special' ('Özel Barış Anlaşması'), **Dillinger** ise, 'The War Is Over' ('Savaş Bitti') plaklarını yaptılar. Ancak 22 Nisan sabahı, konserin başlamasından az önce, Kingston sokaklarında dolaşırken hiç de savaş bitmiş gibi hissetmedim. Ana yolda gezinirken polis tarafından durduruldum, orada ne aradığım soruldu ve öldürülebileceğim tehlikesi nedeniyle otelime dönmem söylendi. Daha az talihli bir ziyaretçi ise, çivili sopalarla saldıran bir çeteden son anda kaçabilmişti.

Ulusal Stadyum'da çok yüksek bir platform kurulmuştu. Hava çok gergindi. Seyirciler üç bölüme ayrılmışlardı: 2 dolarlık "Beraberlik" koltukları en ucuz olanlarıydı. Diğer bölümlerin adları ise "Aşk" ve (en pahalı olan) "Barış"tı. Seyircilerin karşısında ise gökkuşağı ve sa-

dece "Aşk" sloganı ile süslenmiş sahne bulunuyordu. 18 sahneye ayrılan dokuz saatlik gösteride Etiyopya Ortodoks kilisesinden bir rahip tarafından söylenen dualar ve reggea müziği de vardı.

Gösterinin tam ortasında, müzik dünyasının dışından iki kişi -Mike Kardeş ve Eddy Kardeş- başbakan ve muhalefet lideri sahneye çıktılar. Onları parti liderleri ve Claudie Massop hakkında yazılmış 'Streets Of Loredo' ('Loredo Sokakları') şarkısını söylemek için **Jacop Miller** izledi. Sonra Massop ve "Barış Komitesi"nin diğer üyeleri Barış Anlaşması marşını söylemek için sahneye çıkılar. Al Capone'nun Başkan'ın önünde şarkı söylemesine benzer bir sahne yaşandı.

O gece Jamaika'ya barışı, politikacılar değil, müzisyenler getirmiş gibi görünüyordu ve elbette müzisyenlerin herşeyi yapmalarına izin vardı. **Jacop Miller** Başbakanın koltuğunun yanına sıçradı ve kendisine eşlik etmesini önerdi. Tabii reddedildi. Bu gösteri sırasında tutuklanmayacağını bildiğinden, bir polis kaskı giyerek yeniden sahneye geldi. Şimdi **Rollings Stones** için çalışan **Peter Tosh**, aralarında Manley, Seaga ve Mick Jagger'ın bulunduğu izleyicilerine büyük bir şov yapmaya karar vermişti.

Üç yıl önce polis tarafından feci sekilde dövülmüş olan **Tosh** için yetkililerden intikam almanın tam zamanıydı. '400 Years' ('400 Yıl') ve 'Stepping Razor'ı ('Step Yapan Ustura') söyledikten sonra giderek artan bir saldırganlıkla politikacılara seslenmeye başladı: "Herkes barış diyor ama kimse adalet demiyor" diyordu **Tosh**. "Kardeşlerim eşit haklar elde edene kadar, barış istemiyorum."

O gece büyülü bir hali vardı ve kendisi de bunun farkındaydı. Onu stadyumda tutuklamaya cesaret edecek olsalar büyük bir kargaşa çıkacak ve politikacılar da yaralanacaklardı. **Tosh** uzun bir konuşma yaptı. Önce Güney Afrika'daki duruma sonra da Jamaika'daki polis zulmüne ve açlığa değindi. Sonunda doğrudan başbakana seslenerek, Rastalara marihuana içmeleri yüzünden yapılanlardan yakındı. O, yasaklanmış 'Legalize It' ('Yasallaştırın') parçasını ve bestesine kendisinin de katıldığı eski **Wailers** marşı 'Get Up, Stand Up'ı ('Uyanın, Ayağa Kalkın') söylerken heryerde karışık sigaralar içiliyordu.

Bu önemli gösteriyi sert bir ayaklanma izledi. **Bob Marley**'in izleyicileri kışkırtmak istemediği biliniyordu. O sadece, etrafı yatıştırıp, bu talihsiz adada bir parça birlik ruhu yaratmak istiyordu. Bunun için

'Jamming' şarkısını söylerken Manley ve Seaga'yı sahneye çağırdı. Başbakan ve muhalefet lideri, **Marley** onların ellerini havaya kaldırıp şarkı söylerken utanmış gbi görünüyorlardı. İkinci şarkısı 'One Love'ı ('Tek Aşk') söylerken, onu kutlamak için marihuanalı sigara içen Rastalar ve parti üyeleri de sahneye çıktılar. Bu olay, politik pop tarihinin büyük ve garip anlarından birisiydi.

"Jamaika'da" diyor **Linton Kwesi Johnson** "politikacılar şarkıları dinlemek zorundadırlar. Müzisyenler güçlüdür." 'One Love' gösterisi bu gücü gösterdi ama Jamaika'yı dönüştüremedi. Barış Anlaşması uzun sürmedi ve şiddet Kingston gettolarına geri döndü. İşçi Partili Claudie Massop, 1979 başlarında polis tarafından bir arka sokakta vuruldu. Bir yıl sonra Bucky Marshall, Brooklyn'deki bir dansta gizemli bir biçimde vurularak öldürüldü. 1980 seçimlerine gidilirken militan taraflar arasındaki çete savaşları eskisinden de kötü bir hale gelmiş ve en az 600 kişi öldürülmüştü.

Bu kez Michael Manley iktidarını koruyamadı. Edward Seaga, "Socialism-sink, socialism-sink!" ("Sosyalizm- battı, -sosyalizm- battı") türü yorumlar yapan diskjokeylerin de yardımıyla sonunda iktidara gelmişti. Yeni başbakan, Jamaika'nın ekonomik sorunları karşısında IMF ve Batı'dan yardım isterken, Kingston, iktidar değişimini gösteren yeni bir müzik tarzına tanık oldu: Politik şarkılar en azından Seaga'nın balayı sona erene kadar demode oldular.

Seçimler sırasında Jamaika dışında olan **Bob Marley**, bir süredir, bir yıl sonra ölümüne neden olacak kanserle boğuşuyordu. Son politik konserini altı ay önce, 1980 Nisan'ında yapmıştı. Kanser, onu, Jamaika'da değil, birçok şarkısına konu olan ve tüm Jamaikalılar gibi onun da geri dönmek istediği Afrika'da yakalamıştı.

Marley, sadece Rastaların Afrika'ya yükledikleri mistisizmle değil, Güney'deki beyaz azınlık rejimlerine karşı verilen mücadelenin gerçekleriyle de ilgiliydi. Azınlık yönetimine karşı verilen mücadeleye yaptığı ilk müzikal katkı 'War' oldu. Bu şarkıyı, 1979'daki en önemli politik şarkısı olan ve hâlâ Rodezya olarak adlandırılan bu ülkede verilen mücadeleyi anlatan 'Zimbabwe' izledi.

1965'lerdeki Smith yönetiminden sonra, Rodezya'daki durum daha da ağırlaşmıştı. İngilizlerin birbirini izleyen İşçi Partisi ve Muhafazakar Parti hükümetleri, Smith'e çeşitli öneriler yapmışlar ancak redde-

dilmişlerdi. BM yaptırımları da işe yaramamış ve sonuçta gerilla savaşı yaygınlaşmıştı. Yurtsever Cephe adı altında birleşmiş olan, Robert Mugabe önderliğindeki Zimbabwe Afrika Ulusal Birliği (ZANU) ve Joshua Nkomo önderliğindeki Zimbabwe Afrika Hakları Birliği'nin (ZAPU) savaşçılarının baskısı altındaki Smith, sonunda, ülke içinde kendisiyle görüşmeye hazırlanan siyah politikacılarla bir "ara anlaşma" yapmak zorunda kalmıştı.

1979'da yapılan "ara seçimler", ordu ve politik iktidarı beyaz azınlığın eline bırakan bu anlaşmayı kabul etmeyip mücadeleyi sürdüren Ulusal Cephe tarafından boykot edildi. Seçimleri kazanan Piskopos Abel Muzorewa'nın ülke çoğunluğunu temsil etmediği açık olmasına karşın, İngiliz Muhafazakar hükümeti onu resmen tanıyarak bağımsızlığını kabul etti ve BM'den yaptırımları kaldırmasını istedi.

Bob Marley işte bu dönemde, bir sene önce bestelemeye başladığı 'Zimbabwe'yi yayınladı. Bu şarkı mücadelenin seyrini değiştirmedi ama tüm Güney Afrika'da çalınan bu şarkıyı dinleyen Yurtsever Cephe gerillalarına ve destekçilerine büyük moral kazandırdı. **Marley**, "ara anlaşma"nın karmaşık sorunlarıyla yakından ilgili değildi ancak kimin tarafında olduğu açıktı. Şarkının ismi Yurtsever Cephe'nin ülkeye vermek istediği isimden alınmıştı (Muzorewa "Zimbabwe-Rodezya" ismini kabul ediyordu) ve sözleri, süren mücadeleyi destekliyordu. "Herkesin kendi kaderini tayin hakkı vardır" diyordu **Marley**, "küçük sorunu çözelim... haklarımız için mücadele edeceğiz".

Yeni İngiliz hükümeti, Siyah Afrika, İngiliz Uluslar Topluluğu ve uluslararası platformların ortak görüşlerini dikkate aldı. Dışişleri Bakanı Lord Carrington tarafından Londra'da anayasal bir konferans düzenlendi. Bu konferansta yapılan anlaşma sonrasında, 1980'de İngiltere gözetiminde yapılan seçimlerde zaferi ZANU'nun önderi Robert Mugabe kazandı.

Zimbabwe'nin Rufaro Stadyumu'nda yapılan bağımsızlık kutlamalarına **Bob Marley** ve **Wailers** de katıldı. Derin coşku ve heyecanın hakim olduğu o gecede, büyük bir olasılıkla çok hasta olduğunu biliyordu. Bildiği bir başka gerçek de, Jamaika folk kültürünü uluslararası bir müzik gücüne dönüştürmüş olduğuydu. Rodezya sorunu aslında büyük ölçüde İngiltere'nin sorunuydu, İngiltere'nin bitiremediği ya da bitirmek istemediği bir savaş. Ama hiçbir İngiliz müzisyeni sorunu

Marley'in şarkısındaki gibi ele almamıştı. "Onu Zimbabwe'de mayalayın, Afrikalılar Zimbabwe'yi kurtarın" diyen sesi, yasadışı Smith rejimi için yaşamsal bir öneme sahip olan tütün depolarının üzerinde yankılanıyordu.

Rufaro'da **Bob Marley**'e tezahürat yapan kalabalığın arasında, saçlarını onun gibi uzatan ve politik şarkıları yetkililerin öfkesini çeken Zimbabweli bir şarkıcı da vardı. Bağımsızlıktan sonra Batı'da küçük bir üne sahip olan **Thomas Mapfumo**, pop müzikle ilgili çarpıtmaların kurbanlarından biriydi.

Müzik, tüm savaşlarda, moral yükseltmek ya da düşmanı ürkütmek için kullanılan bir silahtır. Rodezya savaşı da bu açıdan istisna değildi. Savaşın hızlandığı yetmişli yıllarda, Salisbury'daki hükümet radyosu, ormandaki "teröristlere" karşı savaşan "birlikleri"ne gönderilen destek mesajları yanında savaş şarkıları da yayınladı.

Troopiesongs (Ordu şarkıları) gibi uzunçalarlar Salisbury dükkanlarında satılıyordu. Plakların kapaklarında ellerinde bira ve gitar olan beyaz askerler bulunuyordu. İçlerindeki şarkılar ise, (Trinidad'daki kalipsoculara atfen) 'The Gunship Calypso' ("Silah Gemisi Kalipsosu") ya da 'We Stand Alone' ("Yalnız Bunu İstiyoruz") türü parçalardı. **John Edmond** isimli birisinin söylediği şarkının sözleri beyaz Rodezyalıların ruh halini yansıtıyordu:

No bastion of steel and stone
No massacre of flesh and bone
But the right to fight for what we own
We stand alone, we stand alone.

Çelik ve elmas talanı değil
Et ve kemik katliamı değil
Sahip olduklarımız için mücadele hakkı
Yalnız bunu istiyoruz, yalnız bunu.

Yasadışı rejim, BM'in yaptırım kampanyasına karşı kendisine destek veren pop müzisyenleri yanında, ülkeye kaçak olarak sokulan uçak ve silahlarla ayakta duruyordu. Trompetçi **Eddie Calvert** 'Oh Mein

Papa' ("Babacığım") gibi hitleri ve 1956'da kendisine başarı kazandıran 'Zambesi' gibi şarkılarıyla ellilerin önemli İngiliz yıldızlarından birisiydi. Yirmi yıl sonra ise, Zambesi'nin güneyinde Smith rejimi için şarkı söylüyordu. **Calvert** politik sempatisini yeni şarkılarda yansıtıyordu. 'Amazing Grace' ('Şaşırtıcı Parlaklık') isimli şarkıyı 'Amazing Race' ('Şaşırtıcı Irk') ismiyle söylüyordu.

Afrika'nın yeşil tepelerinde bir müzik savaşı sürüyordu. Geceleyin kabile toprakları ya da Harare varoşlarındaki Yurtsever Cephe destekçileri bağımsızlığını kazanmış Mozambik'ten yayın yapan gerilla istasyonlarının şarkı ve mesajlarını dinliyorlardı. ANC'nin Özgür Radyo'sunun Etiyopya, Tanzanya, Angola ve Zambia'dan yapılığı yayın gibi, ZANU'nun Zimbabwe'nin Sesi radyosu da Rodezya'daki siyah nüfusun moralini yükseltmek amacıyla yayın yapıyordu. Rodezya savaşının önemli şarkıcı ve bestecilerinden **Thomas Mapfumo**, şarkıları ZANU gerilla radyosundan yayınlanan şarkıcılardan birisiydi. Birçok açıdan politik mücadeleyi yansıtan bir Zimbabwe müzik tarzı kurmak için çaba göstermesi, hem mücadelesi hem de kendi müzikal gelişimi açısından son derece normaldi. Beyaz azınlık yönetimi olmasaydı çok başka türlü bir müzik hayatı olacaktı.

Mapfumo önceleri gençler için düzenlenen çay partilerinde çalınan soul ve İngiliz pop karışımı bir müzik yapıyordu. **Springfields** isimli topluluğun çaldığı müzik genç siyah Afrikalıların yaşamak zorunda bırakıldıkları hayatı yansıtmaktan uzaktı: "İnsanların tutuklandığını ya da sadece beyazlara ayrılmış otellere gitmelerinin engellendiğini görüyordum. Beyaz azınlık yönetiminin baskı demek olduğunu biliyordum" diyor. Sonunda müziğini değiştirerek tepkisini gösterdi. **Hallelujah Chicken Run** isimli yeni topluluğunda, kendi anadili Shona ile şarkılar bestelemeye, elektronik gitar ve rock temaları kullanmaya başladı. Çocukken büyük annesiyle birlikte yaşadığı komünal topraklarda duyduğu geleneksel melodilerin modern biçimlerini çalmaya başladı. "Başparmak piyanosu" da denilen *mbira* isimli çalgının sesini yakalamak için gitar kullandı ve ne batılı pop müziğe ne de Güney Afrika ve Zaire'nin popüler müziklerine benzeyen kendi tarzını geliştirmeye çalıştı. "Batı popu çok popüler olduğu için bu oldukça zordu" diyor. Ama gerilla savaşıyla birlikte yaklaşımlar da değişti. "İnsanlar kim olduklarını ve benim ne yapmaya çalıştığımı anladılar. Sözlerin

çoğu baskılar ve pazar yerlerinde uyumak zorunda kalan ya da komünal topraklarda askerler tarafından öldürülen kimseler üzerineydi."

Smith rejiminin bu tür şarkılara karşı hoşgörüsü yoktu; böylece **Mapfumo** muğlak ifadeler ya da sadece dinleyicilerin anlayabileceği Shona dilinden kelimeler kullanarak şarkıların içeriğini yumuşattı. "Bazen Shona dili konuşan diğer insanlar bile sözcükleri anlayamıyorlardı" diyor ama yetkililer en azından bir süre için peşini bıraktılar.

Thomas Mapfumo zor durumdaydı. Yazdığı '*chimurenga*' (chimurenga "ikinci kurtuluş savaşı" demektir) şarkıları hem "çalılıktakiler" yani gerilla birlikleri arasında, hem de şarkı sözlerini ya tam olarak anlayamayan ya da anlam ve niyeti anlamamazlıktan gelen Smith ordu ve polisi içindeki siyahlar arasında popülerlik kazanmışlardı. Yetkililer 'Butsu Mutandarika' yani 'büyük, noktalı pabuç' gibi sözler içeren bir şarkıyı mecburen atlayacaklardı. **Mapfumo** "bu şarkı, gerillalar ve askerler üzerine yazılmış politik bir parçaydı" diyor.

Yine de Smith rejimi kuşkulanmış ve birçok şarkısının yayınlanmasını yasaklamıştı. 'Trouble In The Communal Lands' ('Komünal Topraklarda Çile') gibi şarkıları açıktan hiç satılamadı ama tezgah altından, gizlice çokça satılıyordu. Şarkının kopyaları ZANU askeri kanadı ZANLA üyelerine veriliyor, onlar da kayıtları **Eddie Calvert**'in trombetine karşılık olarak çalınacakları gerilla istasyonlarına ulaştırmak üzere Mozambik sınırına kaçırıyorlardı.

Artık, *chimurenga* şarkılarına gizli içerikler yazmak anlamsızlaşmıştı. **Mapfumo**'nun müzikleri ZANU tarafından kullanılınca müzisyenin susturulması gerekli hale geldi. 1978'de gençleri silahlandırıp hükümete karşı isyana teşvik etmekle suçlanarak tutuklandı. Salisbury'deki çok gizli Chikurubi cezaevinde idama mahkum edilen gerilla tutsakların yanındaki 7 numaralı hücreye atıldı. Yetkililer kendisine bir anlaşma önerene dek burada tutuldu. Bu anlaşma önerisine göre piskopos Muzorewa için yapılacak bir gösteride çalmayı kabul ederse serbest bırakılacaktı.

Mapfumo topluluk üyelerini dehşete düşüren biçimde öneriyi kabul etti. Onlara, ZANLA'nın siyah nüfusa yönelik direktiflerini tekrarladı: "Silahlı değiliz ve düşman topraklarındayız. Zorlanırsanız direnmeyin, Muzorewa'ya oy verin." 1979'daki "ara anlaşma" döneminde **Mapfumo** ve topluluğu piskopos için Bulawayo'da yapılan kitlesel

yürüyüşe katıldılar. *Chimurenga* şarkıları söyleyerek (ve piskoposa yakında özgürlüğe kavuşacaklarını anlatarak) ortalığı bir parça karıştırdılarsa da, olay Muzorewa ve dolayısıyla Smith rejimi için büyük bir propaganda zaferi oldu. **Mapfumo** ve Muzorewa'nın yanyana çekilmiş resimleri tüm ülkeye asıldı. Bir süre sonra yetkililer yeni bir müzikli oyun daha sergilemek istediler. Kırsal bölgelerde alçaktan uçuş yapan helikopterler **Mapfumo**'nun 'büyük ayakkabı' ile ilgili şarkısının araya sokulduğu Muzorewa sloganları yayınladılar. Pop müziğin karşı propagandayı amaçlayan böyle bir çarpıtma kampanyası bakımından son derece parlak bir başarıyla kullanıldığı bu olay, **Mapfumo** hayranlarının aklını karıştırdı. Herkes onun kendisini Smith ve Muzorewa'ya sattığını düşünmeye başladı. "Çok etkileyiciydi, neredeyse tüm hayatımı mahvediyorlardı" diyor.

Bu sorun bağımsızlık kazanılana ve başbakan Robert Mugabe tarafından bizzat tartışılana dek tamamen çözülemedi. Sonuçta şarkıcı aklandı; artık Batıya turneye gitmediği zamanlarda Queen's Otel ya da diğer Harare sahnelerinde şarkı söylüyordu.

Mapfumo'nun başarısı isimlerini Rodezya savaşında çalılıklarda savaşan gerillalardan alan **Bhundu Boys** gibi diğer genç toplulukların yolunu açtı. Şarkıcı ve gitarist **Biggie Tembo**, batı Mashonaland'da, ZANU'nun yeraltı gençlik örgütü sekreteri olarak çalışmıştı. Topluluk, *mbira*, dans müziği ve rock'u kendi müzik tarzıyla birleştirerek Harare'deki konut sorununu ele alan 'Kuroje Chete' gibi politik ve toplumsal içerikli şarkılar yaptı. 1987 yılında bu canlı Mugabe taraftarı topluluk, Londra Wembley Stadyumu'nda yapılan Madonna konserinin açılışına katıldı.

Üçüncü dünyada yeşeren politik değişimler müziğe de yansıdı. Jamaika'dan Zimbabwe'ye dek birçok ülkede, folk tarzları kendi politik ve toplumsal önemlerinden hiçbir şey yitirmeden rock müziğin geniş olanaklarından yararlandılar. Her iki ülke de, (sömürgecilik döneminde batı egemenliğinde oldukları gibi) 60'lı yıllarda değişen ölçülerde de olsa batı pop ve soul müziklerinin etkisi altındaydılar. Ama artık bağımsız bir "köken" müziği gelişmeye başlamıştı. **Rock müzik**, 70'ler ve 80'ler boyunca fikir ve esinden yoksun kalırken, bu yeni müzik ba-

tıyı giderek daha da fazla etkiledi. Bir kez daha beyaz müzisyenler siyahlardan esinleniyorlardı: Ama artık siyah müzik ABD'den değil Karayipler ve Afrika'dan geliyordu. Yanında politik pop geleneğini de taşıyarak.

Bob Marley batı için üçüncü dünyanın ilk süperstarı oldu ve müziğinin Karayipler dışında en fazla etkide bulunduğu yer kaçınılmaz olarak İngiltere'ydi. Burada gerekli miktarda dinleyici vardı: Ellilerde İngiltere'ye göç etmeleri teşvik edilen Batı Antilliler, onların çocukları ve yeni siyah İngiliz kuşağı. **Bob Marley** ve **Wailers** 1973'de ilk İngiltere konserlerini vermek üzere geldiklerinde Karayip müziği beyaz dinleyiciler tarafından da biliniyordu ama çok yaygın değildi.

Ska, özellikle bir işçi sınıfı gençliği kesimi olan dazlaklar arasında yaygınlık kazanmış ve bir zamanların ska yıldızı **Jimmy Cliff**, balatları ve *The Harder They Come* filmiyle orta çapta bir üne kavuşmuştu. Yine de **Marley**, hem Edmonton varoşlarında yaşayan siyahlar ve dazlaklardan oluşmuş izleyicilere hem de Speakeasy isimli gece klübünde beyaz müzik otoritelerine çaldığı zaman yavan bir ortamla karşılaşmıştı.

O gece hiç memnun değildi. Londra **Marley**'i ancak 1975 yılında Lyceum'da ünlü canlı albüm kaydını yapmaya geldiği zaman coşkuyla dinledi. Uzun saçlarıyla 'Get Up, Stand Up' ve 'Them Belly Full' gibi öfkeli politik şarkıların yanısıra 'Burnin' And Lootin' ('Yanıyor ve Yağmalanıyor') gibi isyan marşları söylüyordu. Ele aldığı başlıca konu olan Kingston'daki hayatın gerçekleri, beyaz izleyicilerin deneyimlerine uzak olsa da, verdiği mesaj belirgindi. Yeni, coşkulu, hedefi bulan ve gerçek sorunlarla ilgili pop müzik işte buydu. İngiliz pop müziğindeki en ilginç gelişmelerin, glam rock, **Bowie**'nin teatral deneyleri ve Roxy Music olduğu bir dönemde **Marley**'in yapabileceği en büyük katkıydı bu. O, yeni İngiliz politik pop müziğine bir atlama taşı sundu.

Sonraki beş yıl düşünüldüğünde, **Bob Marley**'nin İngiltere'de elde ettiği başarıya yönelik en büyük katkının büyük ölçüde beyaz blues gitar süperstarı **Eric Clapton** tarafından yapılmış olması tuhaftır. 1974'de **Clapton** **Marley**'in 'I Shot The Sheriff' parçasını plak yapa-

rak reggea'ye kitlesel bir popülarite sağladı ve kendi müzik hayatını yeniledi. Şarkı **Clapton**'un İngiliz listelerinde ilk on arasına giren, ABD listelerinde ise birinci sıraya yükselen ilk parçası oldu.

Clapton siyah müzikleri icra ederek büyük bir üne kavuştu. Ancak yetmişlerin ortalarında, bir yıldız olarak yaptıkları ya da sorumluluklarını bakımından olağanüstü yetersiz durumdaydı. 1976 Ağustos'unda, blues ve regeea müziğinin bu en ünlü beyaz yorumcusu, konserlerinden birinde çok tartışmalı bir konuşma yaparak pop dünyasını şaşkınlığa boğdu. İngiltere'deki siyah göçmenler hakkındaki konuşması, hem güncel bir konuyla ilgiliydi hem de çaldığı müzikle uyumluydu. Sahnenin ortasında, sağcı milletvekili ve çok- ırklı İngiltere fikrinin baş düşmanlarından Enoch Powell'la aynı görüşte olduğunu ve siyahların yurtlarına geri gönderilmeleri gerektiğini söyledi.

Clapton'un bu konuşmayı Birmingham'da yapması elbette tesadüf değildi. Birmingham yakınlarındaki Wolverhampton'dan bir dönem için milletvekili seçilen Powell, Heath kabinesinden çıkarılmasına neden olan konuşmasını sekiz yıl önce bu kentte yapmıştı. "Romalılar gibi ben de Tiber nehrinin kanla dolduğunu görüyorum" diyen Powell göçe dur denilmesi ve vatandaşlık programlarının durdurulması gerektiğini savunuyor ve Irk İlişkileri Yasası gibi, ayrımcılığa karşı oluşturulan yasalara saldırıyordu.

Powell'ın görüşleri bazı müzisyenlerin saldırılarına yolaçtı. Çokırklı bir topluluk olan **Equals**'ın şarkıcısı **Eddy Grant** Powell'ı tartışmaya çağırdı. Şimdi ise, eski hippi kahramanı **Eric Clapton**, Powell'ın yanında yeralıyordu. O gece yaptığı konuşma İngiliz müzisyenlerini derinden etkiledi. Konuşmayı asla unutmayacak olanların başında da, o yıllarda hayran olduğu kahramanını dinlemek için gerekli bedeli ödemiş olan birisi vardı. Seksenlerde İngiltere'nin en iyi siyah romancı ve oyunyazarlarından birisi olan Caryl Phillips 1976'da henüz bir öğrenciydi ve Birmingham Odeon'a bir grup beyaz arkadaşıyla birlikte **Clapton**'ı dinlemek için gelmişti.

Birçok siyah genç gibi Phillips de beyaz pop müzik hayranıydı. Birmingham'a "şimdiye dek dinlediği en siyah müsizyen"i izlemek için gelmiş ve heyecanla beklemişti. Ancak, okul hayatının en acılı deneyimlerinden birisini yaşamak zorunda kaldı.

"**Clapton** Enoch'la ilgili bir rap'a başladı" diye anımsıyor. "İlk

cümlesi 'Enoch haklı- hepsini geri göndermeliyiz' oldu. Zenci değil, 'karalar' diyordu. Sonunda 'İngiltere beyaz kalsın' diye bitirdi. Kimse tezahürat yapmadı ama, bir şarkı daha söyledikten sonra aynı konuşmayı tekrarladı. Çok tuhaftı, orada açık ve saldırgan bir ırkçı tutum içindeydi. Siyah müziği söyleyen bu adamın neden böyle davrandığı konusunda şaşkına dönmüştüm".

Clapton'ın şarkı söylemeye başladığı günlerde, yani altmışlı yıllar İngiltere'sinde pop müzik özgürleştirici, özgür ve birleştirici bir güç olarak görülüyordu. Hippi rüyalarının büyük bir ticari aygıt içinde dönüştürüldüğü yetmişlerin ortalarında ise, bu tip duygusallıklar çocukça kabul ediliyordu. O gece Birmingham'da **Clapton** İngiliz dinleyicilere zaten açıkça görünen bir gerçeği gösterdi: Pop müziğin, sağ ya da sol tüm gruplarca kullanılabileceği gerçeğini. Yetmişlerin yeniliği, şarkıcılara sahnede durup herhangi birşey hakkında konuşma ve düşüncelerini müziğin duygusal etkisiyle güçlendirme ayrıcalığının yanısıra, büyük bir ün ve zenginlik de sunmaktı. Bu, elbette bir şarkıcının dinleyicileriyle ilişkisi kesildiğinde, tersine de dönebilecek bir ayrıcalıktı. Bu olayda da **Clapton**'ın, düşünceleri karşısında tezahürat yapılmadı ama hiç kimse de konseri terk etme ya da gitar çalmasını durdurma yoluna gitmedi.

Caryl Phillips beyaz okul arkadaşlarının **Clapton**'un görüşlerini kendisiyle hiç tartışmadıklarını söylüyor. Ama verilen zarar ortadaydı. "Otuzlarda, Hitler iktidara geldikten sonraki günlerde bir Yahudi çocuğu olmak da herhalde buna benzer birşeydir. Çevrende yakın arkadaşların var ama sen farklı olduğunu anlıyorsun. Bu olay bana, dış dünyanın çok daha düşmanca bir yer olduğunu ve kendimi buna hazırlamam gerektiğini anlattı." O günden sonra, sevdiği müzisyenlerin hangi politik görüşlere sahip olduklarını da önceden öğrenmeye çalıştı.

Clapton'un görüşleri Birmingham'lı bir okul çocuğuna içinde büyüdüğü toplumun yapısını gösterirken, olayı duyan pop müzik hayranları ve sol eylemcileri dehşete düşürdü. Londra'lı fotoğrafçı Red Sounders bir protesto mektubu yazarak, solcu arkadaşları ve hayranlarının imzasına açtı. İmza kampanyasına katılanlar arasında fotoğrafçı Syd Shelton, *Oz* ve *Socialist Worker* dergilerinin editörü David Widgery de vardı. Mektup, "Müzik içindeki ırkçı zehire karşı bir taban hareketi

örgütlemek istiyoruz. Irkçılığa Karşı Rock kampanyasına destek istiyoruz Önemli not: Şerif'i kim vurdu **Eric**? Herhalde sen değil!" diye sona eriyordu. (**Eric Clapton**'un **Marley**'in 'I Shot The Sheriff' -Şerifi Öldürdüm- şarkısını söylemesiyle dalga geçiliyor.ç.n)

Mektup *Socialist Worker* dergisinin yanısıra üç önemli pop dergisinde yayınlandı ve büyük bir tepki yarattı. Destek mektupları yağdı, topluluklar protestoya katılmak istediklerini bildirdiler ve İngiltere'nin ilk pop müzik tabanına sahip baskı grubu, Rock Against Racism (RAR- Irkçılığa Karşı Rock) doğdu. Sosyalist İşçi Partisi (SWP) üyelerinin Ulusal Cephe'ye karşı geliştirdikleri enerji ve kararlılık olmasaydı kuşkusuz böyle bir müzik hareketi de hiç olamayacaktı. Sağın RAR'ı, pop müzik idealizmini sömürmek ve kapitalizmi yıkmak konusundaki Troçkist planlar doğrultusunda kullanmak isteyen Sosyalist İşçi Partisi'nin cephe örgütü olarak eleştirmesi ise kaçınılmazdı.

RAR'ın yaşadığı beş yıl boyunca, pop politik oluşumlar tartışma ve kargaşa içinde çalkalandı. Geriye bakıldığında böyle bir hareketin varolması ve bu kadar şeyi başarmış olması bile önemli, çünkü o neredeyse olanaksızı hedefledi. RAR hareketi yetmişli yılların ortalarındaki İngiliz politika ve müzik dünyalarından bağımsız biçimde değerlendirilemez. O dönemde her ikisi de birer bataklığı andırıyordu.

1976'da İşçi Partisi yeniden iktidardaydı. Rodezya sorunu devam ediyordu ve hükümet kendisini İzlanda'yla yapılan "yasa savaşları" ya da daha da önemlisi, Ortak Pazar'la ilgili referanduma kaptırmıştı. Herald Wilson çoktandır genç seçmenlerin desteğini yitirmişti. O yıl nisan ayında istifa edip yerini James Callaghan'a bıraktığında fazla üzülen de olmadı. İşçi Partisi'nin başarısızlıkları ve büyüyen işsizlik sorunu yerel politika açısından önemli bir tatsızlık kaynağı haline gelmişti. RAR'ı ilgilendiren de buydu. Ulusal Cephe'deki aşırı sağcıların popülaritesi artıyor ve sağcılar, otuzlardaki işsizlik dönemlerinde Oswald Mosley tarafından kurulan İngiliz Faşistleri Birliği denli güçlenmeye başlıyorlardı.

Ulusal Cephe Enoch Powell'ın Birmingham'da yaptığı konuşmadan bir yıl sonra, 1967'de harcıalem sağcı gruplar olan İmparatorluğa Sadakat Birliği, İngiliz Ulusal Partisi, Irkı Koruma Cemiyeti gibi topluluklarca oluşturuldu. Başkanı John Tyndall yetmişlerin başında yapılan bir gösteride Hitler'i övmüş ve Yahudileri aşağılamıştı. Yine de

yetmişlerin ortalarında İngiltere'nin dördüncü partisinin başındaydı.

"Britanya'yı yeniden BÜYÜK yapalım" sloganını kullanan Ulusal Cephe 1974 seçimlerine 91 adayla katıldı. Hiçbirisi başarılı olamadıysa da, İşçi Partisi iktidarı sırasında saldırılarını sürdürdüler. Haziran ayında Londra'da bir protesto yürüyüşü yapılar ve hükümetin bazı göçmenleri affetmesinden yakındılar. Solcu Özgürlük Konseyi de bir karşı gösteri düzenledi, sonuçta Red Lion meydanında şiddetli bir kavga koptu. Yaralananlar arasında 46 polis vardı. Gösterici öğrencilerden birisi öldürüldü. Marksist bir grup olayla ilgili olarak suçlandı.

Ulusal Cephe istediği reklamı yapmıştı ve yerel desteğini artırmaya çalışıyordu. 1976 yerel seçimlerinde, adaylarının yüzde 80'i oyların yüzde 10'undan fazlasını elde etti. Deptford'da yapılan yerel hükümet ara seçimlerinde ise şaşırtıcı bir yüzde 44 oranı elde ettiler. Deptford, tam da Ulusal Cephe'nin yaratmaya çalıştığı ırkçı gerginliğe uygun, yoğun bir göçmen nüfusa sahip bir bölgeydi. Sloganları arasında "İki milyon işsiz. İki milyon göçmen" ya da "Katillerin yüzde 80'i siyah, kurbanların yüzde 85'i beyaz" vardı.

1976 kötü, öfkeli bir yıl oldu. Notting Hill Karnavalı'nın ayaklanmaya dönüştüğü Londra'da şiddetli sahneler yaşandı. Olaylar, birkaç kişiyi tutuklamaya çalışan polisler tarafından başlatıldı. Büyük bir kavgaya dönüşen olayda yaralanan 250 kişinin yarısı polisti. Daha sonra bir halkla ilişkiler görevlisi tarafından yapılan açıklamaya göre olay yerinde çok sayıda üniformasız polis de bulunuyordu ve bu durum, genç siyahların aşırı tepki göstermesine neden olmuştu.

Eric Clapton, Powell'ı bu olaydan birkaç gün önce selamlamıştı. Konuşma, daha anarşist eğilimli pop müzik yayıncılarının kullanmaya çalıştıkları, ırk ilişkilerinde zor anların yaşandığı bir dönemde yapılmıştı. **David Bowie**'nin son çılgınca teatral deneyi İngiltere'yi nazi usulü selamlamaktı ve yeni punk hareketinin çocukları giyimlerinde bile büyüklerini taklit ediyorlardı.

Rock Against Racism tüm bunları değiştirmek istiyordu. Ulusal Cephe'yi durdurmak, pop müziğin ırkçı bir araç olarak kullanılmasını engellemek, (kurucularından **Red Sounders**'ın ifadesiyle "punk'ın gamalı haç simgesini yoketmek") ve bunun için çok-ırklı bir pop müzik bileşimini kullanmayı hedefliyordu. Bunun için, beyaz ve siyah toplulukları RAR bayrağı altında biraraya getirmek yeterli görünüyordu.

Karaiplerin politik müzik geleneğinin etkilediği, **Bob Marley**'in uluslararası başarısından esinlenen İngiliz reggea'si punk'ın yeni enerjisiyle birleşecekti. Süreç içinde punk anarşist ve bir bakıma faşist konumundan daha kullanışlı bir toplumsal değişim aracı konumuna dönüştürülecekti.

Sosyalist İşçi Partisi'nin, faşizmin İngiltere'de yayılmasını engelleme ve (aynı zamanda İngiliz gençliği arasında yeni bir devrimci ruh geliştirme) yönündeki daha geniş kampanyasının bir parçası olarak şekillenen plan buydu. SİP Ulusal Cephe'ye yönelik doğrudan eylemleri de destekliyordu ve güney Londra'da gerçekleştirilecek bir kapışmanın ardından büyük bir zafer elde etti. 1977 Ağustos'unda Lewisham'da yapılan bir Ulusal Cephe yürüyüşünü, gösteriye izin veren polis ve Ulusal Cephe destekçileriyle yapılan uzun bir kavgadan sonra dağıtmayı başardılar. "Savaştan beri yaşanan en şiddetli çatışma" olarak nitelendirilen olayda 270 polis yaralandı.

SİP'ciler bir taraftan da, normalde partiyi desteklemeyen ama Ulusal Cephe'nin yükselişinden endişe duyanları kazanmayı amaçlayan bir Nazi Karşıtı Birlik (Anti-Nazi League) oluşturdular. İşçi Partisi üyeleri de buna katıldılar ve Neil Kinnock ANL gözlemci komitesine seçildi.

Geniş bir tabana sahip olan RAR, siyah ve beyaz sanatçıları içeren ilk pop gösterisini 1976 sonunda Londra Royal College of Art'da gerçekleştirdi. **Reggea** topluluğu **Matumbi** ve şarkıcı **Carol Grimes**'in katıldığı konser, gelecek on yıl boyunca İngiliz müzik dünyasını belirleyecek olan konser ve karnavallar dizisinin ilki oldu. Irkçı saldırıların hedefi durumunda olanlar ve pop konserlerinin kendilerine ne gibi bir yarar sağlayacağını merak edenlere RAR biraz tuhaf gelse de, RAR'cılar yaklaşımları değiştirmeye, siyahlarla beyazların birliğini güçlendirmeye ve süreç içinde yeni bir politik atmosfer yaratmaya çalışıklarını söylüyorlardı. Öncelikle, yeni siyah reggea toplulukları ve beyaz punk topluluklarını biraraya getirecek ortak bir zemin ve yeni pop formları bulmaları gerekiyordu. Çünkü bu toplulukların birarada çalmaları hiç de kolay değildi.

Yeni müzikal zemini oluşturanlar ağırlıkla, **reggea** ve **Bob Marley**'in başarısından esinlenen siyah İngiliz müzisyenleri oldu. **Linton Kwesi Johnson**'un deyimiyle, "Toplumda büyük bir etki yarattık!

Herkes, 'Siyahlar bunu yapabiliyorsa, biz de yaparız!' dedi. Popüler şarkılarda toplumsal içerikli şarkı sözlerine yönelim, reggea'nin doğrudan bir etkisi değilse buna hiç de şaşırmam."

Yeni politik popu en fazla etkileyen olgu İngiliz reggea müziğiyse, yeni İngiliz reggea'sini en fazla etkileyen kişi de, kendisini bir müzisyenden çok bir şair olarak tanımlamasına karşın, **Linton Kwesi Johnson**'dır. 1952'de Jamaika'da doğan ama 11 yaşından sonra İngiltere'de yaşayan **Johnson**, Kara Güç'ün gençlik örgütü Siyah Panterler Gençlik Birliği'nde çalıştı. Onu şiire yönelten, politika oldu. "Bu ülkede yaşayan bir genç olarak neler hissettiğimi ve siyahlar olarak yaşadığımız deneyimleri ifade etmek için yazdım" diyor. Amerikalı Kara Güç şairlerinin yapıtlarını okuyordu ama onu en fazla etkileyenler Big Youth ya da U Roy gibi Jamaikalılar oldu. Sonunda Jamaika havasını reggea vuruşlarıyla birleştiren bir şiir yarattı. Bu, yüksek sesle okunması gereken bir şiirdi; öfkeli mesajlar içeren, yetmişli yılların başlarındaki İngiliz reggea müziğinde mevcut olandan çok daha keskin sözler içeren bir şiir. **Johnson**, "tek başımaydım" diyor.

Polis zulmünü, ırkçı şiddeti ve siyahların topluluklarında yaşanan şiddeti, Ulusal Cephe saldırılarını ya da (seksenlerde) Brixton isyanlarını ele aldı. İngiltere'nin gündelik olaylarını, hiç yapılmamış bir biçimde ve sloganlaştırma yoluna gitmeden, siyah toplulukların diliyle yazdı. Brixton cezaevindeki siyah bir genci ele alan 'Sonny's Lettah' şiiri, reggea tarihinin en güçlü ve duygusal parçalarından birisi oldu.

Daha geleneksel başka İngiliz reggea sanatçıları da yeni bir tarzın öncülüğünü yapmaya ve RAR gösterilerine katılmaya çalıştılar. **Aswad, Merger** ve **Steel Pulse** gibi topluluklar, yaşamın katı gerçeklerini anlatmak için reggea'den yararlandılar ve acayip kılıklarla gezen yeni beyaz gençlik kabilesinin, yani punk'çıların da, müziklerinden çok etkilendiklerini gördüler.

Başlangıçta, birçok reggea topluluğu kuşku içindeydi. 1978'de, başarılı **Steel Pulse** topluluğundan **Michael Riley**, "Birçok punkçı, kendilerinin de bizler gibi ezildiklerini söylemelerine karşın, neden sözettiğimizin farkında değiller" diyordu. Daha başarısız **Merger** topluluğundan Barry Ford ise daha yumuşaktı. "Reggea, blues gibi mesaj içeren bir müzik türü. Punkçılar da beyazların tarafında bunu gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Belki çalgılarını çalamıyorlar ama duygularını

ifade edebiliyorlar" diyordu. **Aswad**'dan **Brinsley Forde** ise kendi müziklerinin daha üstün olduğuna inanıyordu. Çünkü, "reggea'nin bir yanıtı var, punk'çılar bu yüzden onu seviyor. Çünkü yıktıklarının yerine ne koyacaklarını bilmiyorlar".

RAR'ı endişelendiren de buydu. Punk, 1976'da bir enerji, öfke ve slogan patlaması olarak başlamış ama ideolojik olarak hippilerden bile daha muğlak bir tutuma saplanmıştı. Punk'çıların neye karşı oldukları belliydi: Punk, zengin salonlarda boy gösteren, kamyonlar dolusu insanın kendilerine hizmet ettiği ve bir albüm yapmak için aylarca biraraya gelmeyi bekleyen "süper topluluklara" karşı bir tepkiydi. Ölümlüler, özellikle de ekonomik bunalımdan etkilenen ölümlüler bu tip topluluklara yabancılaşmışlardı. Punk basit bir çözüm yolu sunuyordu: "Bir gitar kap ve kendini ifade et."

Punk, skiffle müziğinin yeni, çılgın ve modern bir türü gibiydi. Bir sürü kızgın çocuğun, rahatı yerinde pop dünyasını altüst etmesini ve kendisini anlatabilmesini sağlayan punk, kavramsal açıdan politik nitelikteydi. Dil ve imgelem açısından da son derece politikti. "Anarşi" çığlıkları atıyor, gamalı haç simgeleri kullanıyor ve Gümüş Yıldönümünü kutlayan Kraliçe'ye karşı hakaret dolu sloganlar üretiyordu. Ama tüm bunların arkasında yatan neydi? Tüm bunlar sadece, birer nihilizm ve anarşi gösterisi miydi? Bu simgeler Ulusal Cephe'yi mi sevindirmeli yoksa SİP, bu öfkeli, düzen karşıtı temalarıyla punk'ı devrime giden yolun bir parçası olarak mı selamlamalıydı?

Tüm punk topluluklarının kendilerine biçtikleri rolü farklı biçimlerde tanımlamaları nedeniyle, bu sorunun basit bir yanıtı yoktu. Tüm gruplar birbirlerinden tamamen farklı yaklaşımlar benimsiyor, hatta rakiplerinden nefret ediyorlardı. Punk için ne denilirse densin, onun yekpare bir yüzü yoktu.

Punk hareketinin eskilerinden olan **Stranglers**, adli sicil bakımından **Rolling Stones**'la yarışan bir topluluktu. Ancak sol tarafından dışlanmış, cinsiyetçi, şiddet yanlısı ve sağcı olmakla suçlanmıştı. Basçı **J.J. Burnel** sosyalist olmadığını onaylıyordu, ("Standart solcu görüşler, kolaycı ve fütürizmden uzak") ama onun esas derdi birleşik Avrupa'ydı (bu konuda *Euroman Cometh* isimli bir uzunçalar da yaptı). **Stranglers**'ın başlangıçta hiçbir şeyi desteklemediğini, "ama bazı saplantıları" olduğunu söylüyor. "Bazı hippi saplantıları olan ve kendisini

mücadele içinde kana boğmak isteyen bir topluluğu, saplantılı bir Avrupa destekçisini hangi tarafa yerleştirirsiniz?" diye soruyor.

Burnel RAR için çalmaları konusunda bir istek gelmediğini ve gelseydi bile bunu yapmayacaklarını söylüyor. Ancak bu toplululuğun, **Steel Pulse**'la birlikte sahneyi paylaşırken, dinleyicilerine ırk ilişkileri ve hoşgörü konusunda bir ders vermesi de garip bir durumdur.

Bir reggea topluluğunun büyük bir punk grubuyla ilk kez biraraya geldiği bu konserde, **Steel Pulse**, **Stranglers** sahneye fırlayana dek gerçekten de çok zor anlar yaşadı. **Stranglers** kalabalığa **Steel Pulse**'ı övdü ve aynı fikirde olmayanları sahne kenarına davet etti. "Bundan sonra herşey değişti" diyor **Michael Railey**.

Stranglers'ın dengeleyici tutumuna karşın **Sex Pistols** böyle değildi. Tüm zamanların en ünlü punk'çısı olan **Johnny Rotten** şimdi sadece **John Lydon. Lydon** o dönemi politik niteliklerinden çok, içerdiği şiddetle anımsıyor ve kendisinin, yaratılmasına katkıda bulunduğu kültürel dönüşümü asla denetleyebilmiş gibi görünmüyor. Yaptıklarının altında herhangi bir politik mesaj vardıysa bile, bunun, menajerleri Malcolm McLaren'in zihninde olduğunu söylüyor.

"**Pistols** politik miydi? Elbette değildik" diyor. "**Malcolm** bizi politik yapmaya çalıştı ama etkileyebildi mi? Hayır. Anarşist değildik. Malcolm'un düşüncesi **Sex Pistols**'u İşçi Partisi'nin Bay **City Rollers**'ı haline getirmekti..."

O halde bütün o anarşist çığlıkları ve Jübilenin yapıldığı 1977 yılında Kraliçe'yi değil *Rotten*'ı yılın ünlüsü yapan saldırıları neydi? "Şiddet, hepsi işte bununla ilgiliydi. 'God Save The Queen' ('Tanrı Kraliçeyi Korusun') şarkısını yaptığımızda, orospu çocuğunun biri yüzümüze bir şişe fırlattı. Çok acılı bir dönemdi. Herşey daha zevkli olabilirdi".

Pistols, RAR'a hiç bir zaman katılmadı ama **Rotten** *RAR* dergisi *Temporary Hoarding*'le söyleşi yaptı ve Ulusal Cephe'den hoşlanmadığını belirtti. Tüm o gamalı haç simgelerinin altında, (daha sonraki yapıtlarının da gösterdiği gibi) reggea ve diğer siyah müzik tarzlarını çok beğenen ve görüşleri, punk felsefesinden çok İrlanda kökenlerinin etkisini taşıyan bir punkçı vardı. 1986'da "Sadece farklı bir dinden oldukları için insanları bombalayan haydutlardan nefret ediyorum" diyordu. "Irkçı önyargılardan, tüm önyargılardan nefret ediyorum. Yapı-

sal olarak pasifistim."

Lydon bugün ne derse desin, **Pistols'un** belirgin bir politik etkisi oldu. Bu etki hem yetmişlerde büyüyen hayal kırıklıklarını özetledikleri klasik rock'n'roll plaklarının hem de rock dünyasını karıştıran tavırlarının bir ürünüydü. 'God Save The Queen', Gümüş Yıldönümünün kutlandığı yaz, radyoda yasaklanmasına karşın iki numaraya yükselirken, **Pistols'un** yaptığı garip hareketler, kendileriyle sözleşme yapmak için büyük paralar ödeyen iki plak şirketinde panik yarattı. EMI ve A & M gibi plak şirketlerinin 1977 başlarında yaşadıkları panik, plak endüstrisinin sarsılmasının işareti olurken, küçük bağımsız plak şirketlerinin yayılmasının yolu da açılmıştı. Tüm bunları planlayan **Malcolm McLaren** kendisine bazen politik bir misyon yüklemekten hoşlanan bir çılgındı. Sanat dünyasına bulaşmış, altmışların şiddetli gösterilerinde yeralmış, karıştığı eylem ve kargaşanın tadını çıkarmıştı. 1980'de "Grosvenor Meydanı'nda polise taş attım, Güney Afrika elçiliğinin arka kapısını kırdım. Bilirsin, politik heyecan yaratan tüm eylemlere katıldım" diyordu.

Anarşist miydi? Uzun bir süre sustu. "Sadece sorun çıkarmaktan hoşlanıyorum. Sanırım anarşist olmayı düşledim... ama benim için politika heyecan verebilecek bir yaşam tarzı. Oturup kitap okumaktan çok, o eylemleri yaratmak, sokağı renklendirmek!"

O halde olay yaratmaktan hoşlanıyordu? "Evet, tamamen... Kaos içinde çalışmaktan hoşlanıyorum, sanırım en iyisi bu, çünkü o zaman çok yalan söyleyebilir, işleri ayarlayabilirsin... bu zamanlarda EMI'a gidip, sözlerini bile bilmedikleri bir şarkı için ellibin pound alabilirsin! Bu bence müthiş."

McLaren için punk bir macera, "çok romantik bir güç" ve "işsizlik sorunuyla hiçbir ilgisi olmayan" bir müzik demekti. Basit, yüksek enerjili gitar ezgileri ve öfkeli çığlıklarıyla diğer tüm topluluklar, **McLaren'in** sevdiği herşeye karşıydılar.

Surrey'deki bir endüstri kenti olan Hersham'da ise, punk, **Sham 69** topluluğunun lideri **Jimmy Pursey** isimli tuhaf bir ünlü yarattı. **Pursey, McLaren'in** müziği, King Road'da punk elbiseleri satan dükkanının satışlarını artırmak için kullanarak seçkinci bir hale soktuğunu düşünüyordu. Sanat okullarına devam eden diğer punkçılardan da aynı şekilde nefret ediyordu çünkü: "Punk'ın çocuklarla içiçe olması lazım,

benim de tek istediğim bu. Çünkü bizi dinlemeye gelenlerin çoğu sokak çocukları."

Pursey ya da müziği ise hiç de tuhaf değildi. Kavga üzerine, aileler ve annebabalar üzerine şarkılar söylüyor ve bunların hepsini eski moda salon tarzı bir punk müzikle birleştiriyordu. 'Hurry Up Harry' ("Acele Et Harry") şarkısını söylüyordu, 'We're going down the pub' ("puba gidiyoruz") ya da (daha az gerçekçi olan) 'If the kids are united they will never be divided', ("çocuklar birleşirse asla bölünmezler") şarkısını.

Ama çocuklar kimin arkasında birleşeceklerdi? **Pursey, Sex Pistols**'u izleyecek kadar çağdaş olmayan "çocukları" destekliyordu. Bunların çoğunluğu için "politika"nın bir sınıf mücadelesi sorunu ve sokak savaşı olduğunu anlamıştı. "Kolejliler RAR'ı destekliyorsa, diğerleri başka yoldan gidecekler. Londra'daki elemanlarımız Ulusal Cephe'nin güç kazandığı Doğu bölgelerindeki yoksul mahallelerden geliyorlar. Çocuklar oradan geliyorlarsa, mecburen o görüşlere sahip elemanlarla karşılaşacaksınız." Bu "elemanlar" varlıklarını **Sham 69**'un Londra Rainbow Tiyatrosu'ndaki gösterisinde, Nazi şarkıları söyleyen ve nazi selamı yapmak için sahneye fırlayan sağcı İngiliz Hareketi üyeleriyle hissettirdiler.

RAR, izleyicileri arasındaki faşist eğilimleri bertaraf etmek isteyen **Pursey**'e Londra Merkez Politeknik'te yapacakları bir gösteriye katılması çağrısında bulundu. **Pursey** bu RAR gösterisine katılma cesaretini gösterdi ve olay çıkmaması kendi güçlü kişiliğinin bir kanıtı oldu. Gösterisini reggea topluluğu **Misty In Roots**'la birlikte 'The Israelites' şarkısını söyleyerek bitirdi. İzleyiciler şarkıdan hoşlandılar. Bu İngiltere'deki ırk ilişkileri bakımından küçük bir zafer olsa da, yine de zafer zaferdi.

Pursey ırkçı değildi ama RAR'ın politikalarından kaygı duyuyordu. Ona göre çocuklar "orta yola gitmiyor", Ulusal Cephe ile SİP gibi iki aşırı uç arasında tercih yapmaya zorlanıyorlardı. 1978 Eylül'ünde kısa bir süre için katıldığı ikinci RAR-ANL Karnavalı'ndan çekildiğini açıkladı. Punk'ın "ortada duran adamı" mutlu değildi.

O yılın sonunda **Pursey** ile Hersham'deki evinde konuştum. "Bazen yere serileceğimden korkuyorum" diyordu. "Bir kez bütün bir gece çimenlerin üzerinde oturdum. Benim gibi birisinin neden içki ya da

uyuşturucuya başlayabileceğini anlıyorum. Ulusal Cephe benim bir komünist olduğumu yayıyor. Ama ben soldan en çok ürkenlerden birisiyim. Komünistler herkesin sandığından daha güçlü... Sen de komünist misin?"

Tuhaf bir bileşime sahip olan punk yelpazesinin solunda ise asi tutum ve makinalı tüfek patlaması benzeri melodilerini devrim sloganlarıyla kaynaştıran gruplar yeralıyorlardı. Çağın en hareketli topluluklarından **Clash, Pursey** tarafından sadece sanat okullarına devam ettikleri için değil, giysilerine solcu simgeler ekledikleri için de sevilmiyordu. RAR'ın 1978'deki ilk karnavalına katıldıklarında **Joe Strummer** İtalyan Kızıl Ordu Fraksiyonunu ve Baader-Meinhof'u destekleyen bir t-shirt giymişti. Kızıl Ordu Fraksiyonu o yıl eski İtalyan başbakanı Aldo Moro'nun öldürülmesinden sorumlu bulunmuştu.

Bu, punkçıların şok yaratmak ve rahatsız etmek biçimindeki tipik tutumlarından birisiydi ama ne işe yaradı? RAR elbette itiraz etmedi. Punk sözcülerini, "çocukların" müzik dünyasındaki temsilcileri olarak görenler ise olayı daha ciddiye aldılar. Hersham'daki genç bay **Pursey** "Anarşiden sözediyor ve sonra da beni izleyen çocuklar konusunda kaygı duyuyorlar. Fantaziden hoşlanıyorlar ama kızıl bayrak taşıyan öğrenciler gibi gerçeklerden hoşlanmıyorlar. Baader-Meinhof'a inanıyorlarsa, neden Almanya'da çalıp parayı teröristlere vermiyorlar" diye yakınıyordu.

Clash ise altüst olmuş görünüyordu.1978 sonlarında Londra'da en çok yemek yedikleri yerlerden birisi olan Edgware Road'daki Metropolis Cafe'de onlara rastladım. "Baader- Meinhof konusunda giderek kaygılanıyorum" diyordu **Strummer**. "Sadece yaptıklarını desteklediğimi söyledim, herkes benden bunun sorumluluğunu yüklenmemi istiyor. Onları desteklememem gerektiğini biliyorum."

Joe Strummer en azından grubun sorunları konusunda dürüsttü. "Herkes bize politik bir grup diyor. Ama biz birşey bilmiyoruz. Bir aptallar sürüsüyüz. Herkes naif olduğumuzu söylüyor ama bizden ne bekliyorlar? En azından birşeyler hakkında iki çift laf etmeye çalışıyoruz. Yanlış belki ama artık çok geç."

Clash Londra, iç sıkıntısı ve sorunlar üzerine şarkılar söylüyordu. 'White Riot' ('Beyaz İsyan') ("I wanna riot... a riot of my own" - "isyan etmek istiyorum... kendime ait bir isyan") **Stones**'un söylediği

tüm şarkılardan daha tartışmalı bir parçaydı. Sokak savaşlarıyla nasıl ilişki kuracakları konusunda üzülüp duracaklarına, sokak savaşlarını başlatmak istiyorlardı. 'Tommy Gun' ve 'Guns On The Roof' ('Çatıdaki Silahlar') gibi sonraki şarkıları romantize edilmiş bir şiddet saplantısını sürdürdülerse de, **Strummer** bunların **Dylan**'ın eserlerinin modernleştirilmiş bir biçimi olduğu konusunda ısrarlıydı. "Bunlar protest şarkıları" diyordu, "Elektronik gitarla çalınan folk şarkıları".

Bu sözler, özellikle **Sex Pistols** grubundan **Sid Vicious, Clash**'i folk şarkıları yazıp durmakla eleştirirken, bir punk kahramanı tarafından yapılabilecek oldukça cesur açıklamalardı ve o kadar da saçma değillerdi. Sonuçta, punk söz yazarlığı ile folk idealleri arasında birçok ortak nokta vardı. **Strummer** da, "Bunlar silah vs ile ilgili tutkularımıza rağmen 'Masters's Of War' gibi protest şarkıları" diye ısrar ederken kendisini genç **Dylan**'ın daha çılgın bir versiyonu olarak görüyordu.

Punkçıların çoğu eski herşeyi yıktıklarını düşünüyorlardı ama **Strummer** müzikal sınırların yıkılmasıyla daha fazla ilgiliydi. 'I'm So Bored With The USA' ('ABD'den Çok Sıkıldım') şarkısını söylemesine karşın kendi kahramanlarının çoğu Amerikalıydı. Diğerleri ise Jamaikalı. **Clash** reggea'nin İngiliz popu üzerindeki etkisini, **Junior Murvin**'in 'Police And Thieves' ('Polis ve Hırsızlar') parçasını ilk uzunçalarına dahil ederek kabullendi. **Clash** tarzı reggea, **Eric Clapton**'dan çok daha heyecan verici ve sertti.

İlk **Clash** uzunçalarından on yıl sonra 1987'de, **Joe Strummer**'dan görüşlerini bir kez daha yinelemesini istedim. Yanıtını, üzerine **Chuck Berry**'den alınma 'Hail, Hail Rock'n'roll, Deliver Me From The Days Of Old' ("Yaşa, Yaşa Rock'n'roll, eskilerden getir beni") dizesini yazdığı bir mektupla gönderdi. "(**Bo Diddley** ve **Bukka White** da dahil) tüm büyük blues sanatçıları ve (**Bob Dylan** dahil) tüm bir **Woody Guthrie** akımından" esinlendiğini ve **Clash**'ın hedefini şöyle tanımladığını yazıyordu:

For better or for worse, we felt we had a mission.
For Human Rights and againts Racism.
For democracy and freedom and against Fascism.
For good and against evil.

İyi ya da kötü, bir misyonumuz olduğunu hissettik.
İnsan Hakları'nın yanında ve Irkçılığa karşı.
Demokrasi ve özgürlüğün yanında ve Faşizme karşı.
İyinin yanında, şeytana karşı.

Bu sözlere şunları ekliyordu: "Elbette herkes bu sözleri destekler, eğer bu sözcükler dans pistlerine yazılmış olsalardı."

Clash kendisini solda görmesine karşın, belirli bir fraksiyonu destekleyip ona katılmadı. SİP **Clash**'a "yanınızdayız" yazan tebrik telgrafları gönderdi ama **Clash** SİP taraftarı olmadı. "Sadece, kim bunlar yahu diye düşündük" diyor **Strummer**. "Kim olduklarını bilmiyorduk-sadece işimizi yapmayı sürdürdük." Ama RAR'la birlikte olmaktan mutluydular ("çok ilham vericiydi") ve bazı sağcı punkçıları kendi fikirlerine kazanmaya çalıştılar.

Bu topluluklardan birisinin **Paul Weller**'ın yönetimindeki **Jam** olması tuhaftı. **Jam** bazen Ulusal Cephe bayraklarını asarak konser veriyordu ve **Weller** muhafazakar olduğunu söylüyordu. Muhafazakarlar 1978'deki ara seçimleri kazandıktan sonra **Clash, Jam**'e "çok mizahi" bir tebrik kartı gönderdi. **Joe Strummer, Weller**'ın düşüncelerini değiştirmesinden ve seksenlerde İşçi Partisi'ne aktif biçimde destek vermesinden çok hoşnuttu. 1987'deki mektubunda, "Sola döndüğü için P. **Weller**'ı çok takdir ediyorum. Gelişmenin mümkün olduğunu kanıtladı" diye yazıyordu.

Clash'la sol punk çatısı altında birleşen diğer bir grup ise RAR'la en çok özdeşleşen topluluk olan **Tom Robinson Band**'dı. (TRB) Diğer punkçılar gibi TRB de biraz tuhaftı. '2-4-6-8 Motorway' gibi çokça ticari, neşeli şarkılar söylüyorlardı. Ama çarpıcı bir repertuara da sahiptiler. Sadece liberallerin ve olası devrimcilerin hoşlanacağı şekilde, ırkçılık ve polis şiddetiyle ilgili şarkılar söylemekle kalmıyorlar hâlâ tabu olan konuları da ele alıyorlardı. **Robinson** eşcinsel olduğunu açıklamış, eşcinsel hakları ve feminizmi savunmaya da cesaret edebilmişti.

Tom Robinson, bir başka "kuşak sözcüsü" olarak punk'ın zirvesine tırmandığında, çok acılı bir sanat yaşamına sahip bulunuyordu. Başarılı bir orta sınıf ailesinden gelmesine karşın pop müzisyeni olmaya karar vermeden önce, "uyumsuz çocuklar"ı barındıran bir bakımevin-

de kalmıştı. İlk topluluğu **Cafe Society** , **Robinson**'un kahramanlarından birisi olan **Ray Davies**'in işlettiği bir lokalde çalan, biraz donuk ve akustik aletler kullanan bir topluluktu. Çaldıkları yerde işler kolay değildi:**Robinson** bir keresinde herkesin içinde **Kink**'i kastederek, 'Tired Of Waiting For You' ('Seni Beklemekten Yoruldum') şarkısını söyleyerek ortalığı birbirine katmıştı.

1976'da aniden tarzını değiştirdi. "Kargaşalık başladığında mevsim yazdı" diye açıklıyor. "Polis ilk kez yapılan Notting Hill Karnavalı'nı provoke ediyor, **Sex Pistols** patlıyor ve ben politize olmuş insanlarla birlikte yaşıyordum" diyor. Hiçbir grup ya da fraksiyona üye değildi ama (kısmen ateşli ve iyi bir konuşmacı olduğu kısmen de 'Glad To Be Gay' -'Eşcinsel Olduğuma Mennunum'- şarkısı yüzünden) solun önemli bir sözcüsü haline gelmişti.

Tom Robinson, yeni punk dalgasını cesaretle idare ettiklerini düşünen plak şirketlerini de korkuttu. "Çok bağımsız" Virgin ve Stiff gibi şirketler bile TRB'ye sırt çevirdiler, diyor, tabii pop ve eşcinsel şarkılarının kamuoyunu nasıl etkileyeceğini bilemeyen Blackhill gibi daha ticari gruplar da aynı biçimde davrandılar. En düzen içi plak şirketi EMI'n onları kabul etmesi ise komikti. Şirketin plak bölümü, hâlâ yönetim kurulunun baskıları nedeniyle **Sex Pistols**'la yaptığı anlaşmayı bozmanın rahatsızlığı içindeydi ve bunun acısını çıkarmaya kararlıydı. "EMI kendi durumuyla ilgileniyordu" diyor **Robinson**. "Plak, olay yarattıktan sonra neden bahsettiğini düşünmezlerdi bile."

EMI yetkilileri '2-4-6-8- Motorway'in ilk on arasına girmesine sevinmiş olsalar gerek. **Robinson**'un tartışmalı eşcinsel marşı 'Rising Free' ("Özgürleşmek") parçasını içeren plağından da hoşnuttular. TRB'nin ilk uzunçaları İngiliz toplumundaki baskı ve hoşgörüsüzlük ile sağın yükselmesinin yaratacağı felaketleri ele alan bir dizi şarkının yanısıra bir arabayla ilgili neşeli bir parçayı da içeriyordu. 'Winter of 79' ('79 Kışı') plağında, **Robinson** bir sene sonra olabilecek olayları kestirmeye çalışmış ve zorunlu askerliğin yeniden başlatıldığı, eşcinsellerin hapse atıldığı ve Ulusal Cephe'nin "dehşetli güçlendiği" bir toplum öngörmüştü. Plak, iyi ki gerçekleşmemiş olan bir durum üzerine yazılmış tuhaf bir paranoya ve aşırı romantizm bileşimini yansıtıyordu.

Albüm, sadece **Robinson**'un kutuplaşmış İngiliz toplumu konusun-

daki aşırı görüşleri ve fantazileri bakımından değil, uzunçalardaki şarkıların sözlerinin yazıldığı bölümün üye başvuru formu olarak kullanılmış olması bakımından da türünün tek örneği olarak kaldı. Şarkı sözlerinin yazıldığı bölümde RAR amblemi ve "Irkçılığa Karşı Rock (RAR) hareketi, içinde TRB'nin de bulunduğu rock müzik hayranları ve müzisyenleri tarafından desteklenen bir kampanyadır: İsyankar bir müzik, sokakların müziğini istiyoruz. İnsanların birbirlerinden duydukları korkuyu kırabilecek bir müzik istiyoruz. Krizin müziğini istiyoruz. Anın müziğini istiyoruz. Gerçek düşmanın kim olduğunu bilen bir müzik istiyoruz" açıklaması yeralıyordu. Bu, RAR için verilmiş en büyük ilandı ve bedelini de EMI ödemişti.

Tom Robinson RAR'a Ulusal Cephe'nin güçlenmesinden, örgütlenmesinden ve saygın bir politik parti muamelesi görmeye başlamasından duyduğu korku nedeniyle kaçtı. "Beni gerçekten dehşete düşüren şey, 1977 yerel seçimlerinde diğer partilerin bildirileriyle birlikte posta kutuma bırakılan bir Ulusal Cephe bildirisi oldu. Allah kahretsin, bunlar Nazi diye düşündüm" diyor. Grubun diğer bazı üyeleriyle birlikte Ulusal Cephe yürüyüşünü engellemeye çalışan Nazi Karşıtı Birlik'e katılmak üzere Lewisham'a gitti. "Sarışın mavi gözlü çocuk görüntüleri ve üstün ırk idealleriyle... sokaklarda yürüdüklerini gördüğünüzde işin ciddiyeti belli oluyordu" diyor.

Geriye dönüp bakıldığında, RAR'ın (Nazi Karşıtı Birlik'in tersine) sadece konserlerle Ulusal Cephe'ye nasıl bir zarar vermiş olabileceğini düşünenler ya da **Linton Kwesi Johnson**'ın yaptığı gibi, bu konserlerin çocukların kendilerini eğlendirme bahanesi yerine geçtiği sonucuna varanlar hoşgörülebilir.

Aslında RAR'ın başlıca faaliyeti, siyah ve beyaz toplulukların biraraya geldikleri rock gösterileri düzenlemekti. RAR gösterilerinin gamalı haç simgelerini punk'tan uzaklaştırmakla kalmayıp, beyaz izleyicileri siyah müzik ve dolayısıyla da siyahların kültür ve tarihi konusunda eğiterek Ulusal Cephe propagandasına karşı mücadele ettiği de söylenebilir. Uzun süre RAR gösterilerine katılan **Aswad** topluluğundan **Brinsley Forde**'un dediği gibi: "Irkçılığa, eğitilmemiş, farklı kültürler konusunda cahil insanlar neden olur. RAR'dan önce, birçok beyaz bir reggea gösterisine gitmeye korkabilirdi. RAR, başka türlü söylenmeyecek olan sözlerin dile getirilebildiği bir platformdu. Politik bi-

lince sahip birçok topluluk için bir başlangıç noktası oldu."

RAR'ın en dramatik gösterileri çeyrek milyon insanın ırkçılığa karşı rock yaptığı 1978 yılında, Nazi Karşıtı Birlik'le işbirliği içinde düzenlenen karnavallar oldu. Hackney'deki Victoria Parkı'nda yapılan ilk karnaval, Trafalgar meydanında yapılan Nazi Karşıtı Birlik gösterisiyle başladı ve gösteriyi doğu Londra'dan konser yerine dek süren bir yürüyüş izledi. Bu, İngiltere'de son kırk yıl içinde gerçekleştirilen en büyük anti-faşist gösteriydi ve sağcı basın tarafından kuşkuyla izlendi.

Olay sabahı, "Troçkistler Nazi Karşıtı Birliği ele geçirmeye çalışıyor" diye yazan *Sunday Express* gazetesi okuyucularına "gizli bir SİP bülteninin" ayrıntılarını sunuyordu. Bültende, "Nazilerle mücadele etmek insanları ayrımcılık ve bu politikanın İşçi Partisi tarafından nasıl kullanıldığı konusunu düşünmeye iter... buradan sonra insanlar, kapitalist devletin yıkılması ihtiyacını kavramaya başlar" denildiğini iddia ediyordu. İşçi Partisi 1978'de (özellikle de polis şiddetini doğallıkla iktidarla özdeşleştiren siyah Londralılar arasında) elbette çok popüler değildi ama kalabalıklar devrim için değil, çok-ırklı bir İngiltere için yürüyorlardı; 20 bin kişinin katılması beklenen gösteriye 80 bin kişi katılmıştı. Tom Robinson **Steel Pulse** ve **Clash**'ın da katıldığı bu gösteride yeraldı.

O yıl daha sonra Manchester'da da **Fall** ve **Steel Pulse**'ın katıldığı bir kuzey karnavalı, Brixton'da **Aswad, Elvis Costello** ve **Stiff Little Fingers**'ın katıldığı ikinci bir Londra karnavalı yapıldı. Karnaval bir grup dazlağın sahneye fırlamasıyla çıkan kavgalarla karıştı. SLF şarkıcılarından **Jake Burns** sahneden indi ve RAR organizatörlerinden biri tarafından açıkça "satılmış" olmakla suçlandı. "Ona bir tane patlattım. Başka ne yapabilirdim ki?" diyor **Burns**.

Büyük karnavallar sona erince RAR, 1979 genel seçimlerine hazırlık olarak yerel eylemlerde yoğunlaşmaya karar verdi. Ulusal Cephe'yi hâlâ başlıca düşmanları olarak görüyorlardı ama RAR artık Muhafazakar Parti'yi iktidardan uzak tutma hedefiyle daha fazla ilgiliydi. Üstelik muhalefet lideri Margaret Thatcher 1978 ocak ayında İngiltere'deki ırk sorunuyla ilgili önemli bir açıklama yapmıştı: "Sanırım insanlar bu ülkenin değişik kültürlerden gelenler tarafından batırılacağından gerçekten korkuyorlar."

RAR'ın seçim kampanyası, 100 bin bildiri, 30 bin poster, *Tempo-*

rary Hoarding'in 10 bin nüshası ve 30 topluluğu içeren büyük bir "anti-faşist turne"yle gerçekleştirildi. Bu gösterilerin gelirleri Ulusal Cephe karşıtı gösterilerde tutuklananların yasal kefaletlerinin ödenmesine ayrılmıştı. Londra Rainbow'da yapılan en büyük iki konserde toplanan 5 bin pound, ağırlıkla Asyalıların yaşadığı Southhall'da yapılan provokatif bir Ulusal Cephe "seçim toplantısı"nda yaşanan şiddet olaylarında tutuklananlara ayrıldı. Olayda polisle Ulusal Cephe karşıtı protestocular arasında çıkan çatışmalarda şiddetli sahneler yaşanmış ve Blair Peach isimli bir gösterici öldürülmüştü.

Tüm bunların sonunda RAR, hedeflerinin nasıl değerlendirildiğine bağlı olarak, ya büyük bir başarı kazandı ya da tamamen yokoldu denilebilir. RAR'ın kurucularından Red Saundres iyimser görüşü benimsiyor: "İşimizi yapmıştık! Bu bir kampanyadan daha fazla birşey değildi ve düşmanı yendik" diyor. 70'lerin ortalarında çok güçlü ve tehlikeli görünen Ulusal Cephe 1978 seçimlerinde artık ciddi bir parti olduğunu iddia edemeyecek kadar büyük oy kayıplarıyla ölümcül bir görüntü içindeydi.

Bu "zafer" Margaret Thatcher önderliğindeki Muhafazakârların seçim zaferiyle önemli ölçüde gölgelendi. RAR, onu da durdurmaya çalışmış ama seçmeni İşçi Partisine oy vermeye ikna edememişti. SİP'in İşçi Partisine geçmişte yaptığı saldırılar etkisini yitirmemişti.

Ulusal Cephe'nin gerilediği ve Muhafazakârların iktidara geldiği bu koşullarda RAR ömrünü tüketmişti. Yani politik iklim yeni bir yaklaşım ihtiyacı yaratıyordu ve İşçi Partisi pop desteğini yenileyebilmek için imge ve politika değiştirme ihtiyacı hissetti. RAR'ın "elveda karnavalı" 1981'de Leeds'de yapıldı. 39 bin kişinin katıldığı karnavalda **Misty In Roots** ve **Specials** yeraldılar. Aynı dönemde yapılan Ulusal Cephe yürüyüşüne ise sadece 42 kişi katılmıştı ve **Red Saunders**'a göre "tren istasyonunda kafaları kırıldı".

RAR Ulusal Cephe'yi geriletmek ve bazı büyük ama örgütsüz gösteriler düzenlemekten başka ne elde etmişti? RAR'ın dağılmasından beş yıl sonra **Saunders** vaktini eski RAR reggea sanatçıları olan **Aswad** topluluğu üyeleri ile birlikte Stoke Newington'daki stüdyosunda geçiriyordu. "Siyah müzik, siyahların tarzı beyazları etkilemeye başladı" diyordu. "Siyah müzik kültürünün son iki kuşak üzerindeki kitlesel etkisi tarihe geçmedi henüz". **Aswad** grubundan **Drummie Zeb** ise

"RAR başlangıç noktasıydı" diyor. "Reggea'nin ritm ve sesi artık herkes tarafından kabul ediliyor". Sadece **Linton Kwesi Johnson** hâlâ kuşkulu. "Punk ile reggea'nin birleşmesi nasıl olsa gerçekleşebilirdi" diyor. "Çünkü bu çocuklar birlikte büyüyorlar. Siyah gençler düzen karşıtı niteliğinden dolayı kendilerini punk'a yakın hissedebilirlerdi."

Ancak RAR'ın en azından reggea ve punk'ın sahip oldukları enerji açısından bir odak noktası oluşturduğu ve rock müziğin çok ticari hale dönüştüğü koşullarda bile müziksel bir idealizmin hâlâ mümkün olduğunu kanıtladığı söylenebilir. RAR döneminin ardından İngiltere yeni ve yarı-siyah yarı-beyaz, neşeli ve çok politik bir pop dünyasına sahne oldu. RAR'ın elveda karnavalında çalan **Specials** topluluğu bu yeni dünyanın en hoş parçalarından birisini oluştururken, RAR'ın desteklediği herşeyi kendisinde toplamıştı.

80'li yıllarda ırkçılığa karşı verilen müzik mücadelesi konusuyla yakından ilgilenen **Jerry Dammers** tarafından yönetilen **Specials**, punk'tan çok Karaiplerden etkilenmiş ve reggea yerine ska tarzında uzmanlaşmıştı. Birçok Jamaikalı topluluk gibi bu yarı-beyaz yarı-siyah grup da toplumsal ve politik konuların, polemik yerine geçen zarif sözlerle birlikte bazen en iyi dans müziği formunda sunulabileceğini gösterdi. Irkçılığın yanısıra, nükleer savaş, kentsel yoksulluk ve gerilimi konu edindiler. ('Ghost Town' -'Hayalet Şehir'- isimli 45'likleri Brixton ve Liverpool'un gösterilerle birbirine girdiği 1981 yılında hit oldu.) Üstelik İngiltere'nin duyduğu en iyi hafif, konulu şarkıları da bestelediler ve İstihdam Talebi Kampanyası ya da Coventry'de meydana gelen bir ırk cinayetinden sonra yapılan Irkçılığa Karşı Coventry Festivali gibi bağış toplama gösterilerine katıldılar.

Pop dünyası tarafından tanınmayan bir bölge olan Midlands'da 2 Tone isimli kendi plak şirketlerini kurdular. Şirketle çalışan diğer topluluklar arasında toplumsal konuları güzel dans müzikleriyle birleştiren **Madness** ve **Beat** sayılabilir. RAR efsanesi buysa, demek ki RAR bir utanç kaynağı değildi.

Başka zaferler de kazanıldı. RAR, altmışların uzun süre önce yitirilmiş ve artık muğlaklaşmış idealizmini yeniden diriltmek isteyen ya da politikayla ilk kez gerçekten ilgilenme noktasında punk-sonrası dönemden esinlenen eski tüfek rock'çılara da alternatif bir zemin sundu. **Pete Townhend** RAR'ın Rainbow Southall tutukluları için yaptığı ba-

ğış gösterisine ve Brixton'daki Halkın İstihdam Talebi yürüyüşüne katıldı. Bu "zamanın artık değiştiğini gösteren" bir işaretti ve "ben de değiştim" diyordu.

Olup bitenler konusundaki tüm sorumluluk RAR'a ait olmasa da RAR bu değişimi mümkün kılan bir müzikal atmosfer ve çerçeve sunmuştu. **Townshend** kendisini politikayla daha aktif biçimde ilgilenmeye itenin tek bir olay olmadığını söylüyor, "ama yine de Steve Biko'nun ölümü kilit bir olay olarak değerlendirilebilir" diyor.

Biko, altmışların sonlarıyla yetmişlerin başlarında siyah öğrencileri, çok-ırklı Güney Afrika Öğrenciler Birliği'nden (Union of South African Students) ayrılarak tamamen siyahlardan oluşan Güney Afrika Öğrenciler Örgütü (South African Students Organization) ve Siyah Halklar Kurultayı'nı oluşturmaya yönelten Güney Afrikalı bir öğrenci lideriydi. 1977'de Port Elizabeth'de tutuklandı ve yargılandı. Çıplak ve yarı bilinçsiz bir şekilde, bir Land Rover'ın arkasında 1977 Eylül'ünde öleceği, 700 mil ötedeki Pretortia cezaevine götürüldü.

Biko cezaevinde ölen tek siyah eylemci değildi, ama apartheid politikasının yarattığı dehşetin simgelerinden birisi oldu. **Genesis** grubunun eski şarkıcısı **Peter Gabriel** 'ilk politik şarkısını' Biko'ya armağan etti ve böylelikle seksenlerin apartheid karşıtı müzik kampanyalarına destek verdi. "Biko'nun cezaevindeki öyküsünü izliyordum" diyor **Gabriel**. "İsminin bu kadar yaygın hale gelmesinin onu koruduğunu düşünüyordum. Öldürüldüğü haberi şok yarattı."

Gabriel'in dramatik şarkısı 'Biko' 1987'de, Richard Attenborough'nun Biko hakkındaki filmi *Cry Freedom* (Özgürlük Çığlığı) için yeniden plak yapıldı. Şarkı ilk kez 1980 uzunçalarında duyulmuş, **Gabriel Tom Robinson**'la birlikte 'Bully For You' ("Helal Olsun Sana") parçasını yazarak RAR'cı punk gruplarına karşı ilgisini gösterdikten bir yıl sonra yayınlanmıştı. 'Bully For You' TRB'nin, **Gabriel**'in "D.I.Y." şarkısının sözlerine kapak içinde yerverdiği ikinci albümünde yeraldı. Büyük, pahalı, teatral rock gösterilerinin (yani punk'ın karşı çıktığı herşeyin) yıldızı **Gabriel**, punk felsefesini **Robinson**'un bile beğendiği bir biçimde özetlemişti.

RAR'daki başlangıcından sonra **Peter Gabriel**'in toplumsal ve politik konulara karşı ilgisi devam etti. Seksenlerde Dünya Müzik, Sanat ve Dans Festivalleri (WOMAD), turneler ve plaklar kanalıyla üçüncü

dünya müziklerinin tanıtımına destek oldu ve Uluslararası Af Örgütü'yle Apartheid'a Karşı Sanatçılar (Artists Against Apartheid- AAA) gibi organizasyonlara katıldı.

Yeni iklimden etkilenen bir başka eski tüfek ise **Robert Wyatt**'dı. Hippi çağının caz-rock kahramanı, yetmişlerin ortalarında geçirdiği bir kazada kötü biçimde yaralanmış ve tekerlekli sandalyeye mahkum kalmıştı. Ancak yetmişlerin sonunda politik şarkıları kapsayan bir plak kaydetmeye koyuldu. **Townshend** gibi **Wyatt** da yaklaşımlarındaki değişimi açıklamakta güçlük çekiyor ama para ve başarının pop müzik üzerindeki etkisi konusunda kaygı duyuyor. "Rock müziği, kamyon kervanları ve Atlantik ötesi telefon konuşmaları yapan üyeleriyle düzenin kendisi haline geldi" diyor. "Bununla, bir direniş hareketi içinde mücadele etmek arasında hiç bir paralellik bulamıyorum."

Wyatt, Güney Afrika sürgünü arkadaşı trompetçi **Mogezi Feza**'nın gizemli ölümünden sonra İngiltere'deki ırkçılık konusuyla da ilgilenmeye başladı. Ellili yıllardan kalan favori politik caz plaklarını -**Max Roach**'ın 'Freedom Now Suite'i ile **Charlie Mingus**'un' Fables Of Forbus'unu- yeniden dinlemeye başladı ve folk konusundaki görüşlerini yeniden inceledi. "Düzene karşı gerçek bir direnişi simgeleyen" bir müzik arayışını sürdürdü. Sonuç, 1977'den itibaren bağımsız 'Rough Trade' ibaresiyle yayınlanan ve sonra *Nothing Can Stop Us* uzunçalarında biraraya getirilen, bir dizi 45'lik plak oldu.

1940'lardaki siyah Amerikan Stalinist dalgasını simgeleyen 'Stalin Wasn't Stalin' parçasından başlayan bu plaklar Şili'den bir Violeta Parra şarkısına ve (ABD'de dindar yeni- sağın yükselişi üzerine yazılmış ilk şarkılardan birisi olan) 'Born Again Cretin' ("Yeniden Doğ İsa") oradan da Amerika'nın güneyindeki ırkçı cinayetleri ele alan bir caz klasiği 'Strange Fruit'a ('Garip Meyve') kadar uzanır.

Peter Gabriel'in gözlerini üçüncü dünyaya, punk'çılar ve RAR'ın ise Karaiplere çevirmesi gibi o da geleneksel batı rock'ının ötesine bakıyordu. 70'lerin sonunda yeni ve küresel bir politik müzik tarzı ortaya çıkmaya başladı. Bu tarz, punk'çıların deneysel yaklaşımlarından beslendi ve yeni bağımsız plak şirketlerinin yarattığı özgürlükten yararlandı. Punk hatalar yapmış ve (**Tom Robinson**'un da kabul edeceği gibi) her zaman cesur davranmamıştı. Ama en azından, hiç de ticari olmayan ve düzen karşıtı ya da politik şarkıları da içeren bir pop müzi-

ğine zemin yaratmıştı. **Robert Wyatt**'ın şarkılarını "büyük" bir şirketle hazırlaması mümkün olmayabilirdi.

Popun yeni toplumsal yönelimleri müzik dünyasının dikkatini çekti. 1979'un başlıca olaylarından birisi Kamboçyalılar için bağış toplamayı amaçlayan bir konser dizisi oldu. Kızıl Kmerler dört yıl önce Kamboçya yönetimine gelmişlerdi. Bu dönemde nüfusun yarısının savaş, açlık ve hastalıktan öldürüldüğü bildiriliyordu. O zamanlar BM Genel Sekreteri olan (ve nazi geçmişine ilişkin raporların henüz yayınlanmadığı) Kurt Waldheim durumu **Beatles**'ın eski üyesi **Paul McCartney**'le görüşmüştü. **McCartney, George Harrison**'un sekiz yıl önce Bangladeşliler için verdiği konserden daha pratik bir yarar sağlayacak böyle bir yardım kampanyasına katılmak konusunda isteksiz liydi. (**Harrison**'un konseriyse, yaklaşık on yıl boyunca **Beatles**'ın hesaplarını inceleyen yetkililerin dayattığı engellemeler nedeniyle yararlı olamamıştı.)

Kamboçya gösterileri "İngiliz pop yeteneklerini tek bir amaç için biraraya getiren en büyük toplantı" olarak tanımlandı. **Specials** ve **Clash** gibi önemli punk ve punk-sonrası topluluklarının yanısıra **McCartney, Queen** ve **Who** gibi eski toplulukları biraraya getirdi. Bu kampanya, seksenlerin "tek hedefli" kampanyalarının işareti oldu.

Yetmişlerin sonunda İngiltere'de yeni tip bir Muhafazakâr hükümet vardı ve pop dünyası, RAR'ın sayesinde, altmışların "devrimci" günlerinden çok daha politikti.

Ama RAR İşçi Partisi için çalışmış ve İşçi Partisi yenilmişti. Pop müzik Muhafazakar iktidar döneminde ne yapabilirdi? Seksenlerde İngiliz müzisyenleri ilk kez parti politikalarıyla yakından ilgilendiler.

ALTI

İsyankar Müzik: İrlanda

Belfast'ın dışındaki eski ABD Hava Üssü Long Kesh'de, Maze cezaevi olarak bilinen, yüksek duvarlar ve dikenli tellerle çevrili bir yapı vardır. Yüksek duvarların arkasında bulunan H-biçimindeki binalar Kuzey İrlanda'da gerçekleştirilen terörist eylemlerden suçlu bulunan çok sayıda kişiyi barındırır. Bu kimselerin çoğu IRA ya da para-militer Protestan gruplarının üyesidirler.

Maze'de iki tip bina bulunur. Kulübe tipindeki yapılar, askeri örgütlere üye tutuklulara "Özel Kategori" statüsü tanındığı ve bu tutukluların, savaş tutsakları gibi kendi hayatlarını sürdürmelerine, kendi giysilerini giymelerine izin verildiği 1972-1976 yılları arasında gelenleri barındırır. 1976'dan sonra tutuklananlar ise H-bloklarındaki hücrelerde tutulurlar. Bu hücrelerde yetmişler ve seksenlerde İRA'lı tutsaklar tarafından, politik statünün yeniden elde edilmesine yönelik olağanüstü protesto eylemleri gerçekleştirildi.

Başlangıçta tutuklular özel cezaevi giysilerini giymeyi reddederek üzerlerini battaniyelerle örtüyorlardı. 1978'de daha ileri giderek "kirli protesto"yu başlattılar, yıkanmayı reddettiler ve hücrelerinin duvarlarına kendi pisliklerini sürmeye başladılar. Cezaevi yetkilileri tutukluları buhar ve amonyakla temizlemeye çalıştıysa da pek başarılı olamadı. Duvarları kahverengiye dönüşmüş hücrelerinde yırtık pırtık battaniyelerine sarınmış, upuzun saçları ve sakallarıyla bu tutuklular zihinlerden silinmesi mümkün olmayan bir imge haline geldiler. Terörist eylemlerden suçlanmalarına karşın, İrlanda'nın çektiği acıların simgesi ve hem Güney hem de Kuzey İrlanda'nın halk kahramanları haline geldiler.

1980 sonlarında içlerinden bir kısmı açlık grevine başladı. İlk olarak, 5 Mayıs 1981'de **Bobby Sands** öldü. **Sands, Ewan MacColl**'un yapıtlarını çok seven, Fermanagh ve Güney Tyrone milletvekilliğine

seçilen bir folk müzik hayranı ve bestecisiydi. Onu diğer dokuz kişinin ölümü izledi.

Battaniyeliler ve açlık grevcileri İrlanda müziğinde kısa sürede ölümsüzleştiler. **Country Kildare** topluluğundan **Christy Moore** İrlanda, ABD ya da Avustralya'da verdiği tüm konserlerde **Sands**'in 'Back Home In Derry' ('Derry'de Evimde') ya da 'McIlhatton' şarkılarını söylüyordu. Güneyli daha eski bir İrlanda topluluğu olan **Wolfe Tones** ise 'Till Ireland A Nation' ('İrlanda Bir Ulus Olana Dek') ya da 'Rifles Of The IRA' ('İRA Namluları') gibi eski sevilen isyan şarkılarının yanısıra, açlık grevcilerle ilgili şarkılar söylüyordu.

1985'de **Wolfe Tones** kuzey Londra'daki bir İrlanda mahallesinde bulunan büyük bir dans salonunda şarkılarını çaldı. Yirmibir yıldır birarada olan ve mandolin ile banjo eşliğinde folk şarkıları çalan topluluk büyük bir başarı elde etti. Salonda 3 bini aşkın kişi vardı. İçlerinden çoğu İrlanda bayrakları sallıyor ve topluluğun çocuğu yaşında olabilecek kadar genç seyirciler, **James Conoly** ya da açlık grevleriyle ilgili şarkıları ezbere biliyorlardı. Özel bir gösteri yapılıyor gibiydi ve İrlanda'lı olmayan bana da, orada ne aradığım soruldu.

Wolfe Tones İrlanda'nın en yeni ya da sevilen topluluklarından birisi değildir ve plak sanayi tarafından biraz tuhaf bir yenilik olarak görülür; Londra konserlerinden birkaç gün sonra plak tüccarlarının "ürün tanıtım konferansı"nda yeni 45'likleri *My Heart Is In Ireland*'ı ('Kalbim İrlanda'da') satıcılara tanıtıyorlardı.

İrlanda'nın Jamaika'ya benzer, İngiltere'ye benzemez bir folk geleneği vardır ve Belfast'da dolaşan herkesin bildiği gibi, İrlanda geçmişini unutmaz. Şehirdeki Protestan graffiti ve sloganları Kral Billy ve 1690 Boyne savaşına dek uzanırken, Katoliklerinkiler de 1920'lerin başındaki iç savaşa ya da James Connolly'nin 1916'da öldürülmesine dek gider. Her iki tarafın da kendi tarih ve kimliklerini güçlendiren şarkıları vardır ancak en iyi şarkılar isyankarlara yani Katoliklere ait olanlardır. Bu yaşayan ve hem bir zaferi hem de bir trajediyi yansıtan bir folk kültürüdür. İrlanda yaşayan bir gelenek yaratmayı başarmış ancak geçmişin kalıntıları bugünü daha da karmaşık hale getirmiştir.

İrlanda'nın yakın geçmişte yaşadığı sorunların nedenleri, altı kuzey ilinin, yeni kurulan İrlanda Özgür Devleti'nden ayrılmasına neden olan 1921 anlaşması ve onu izleyen iç savaş, IRA'nın bölünmesi ve ar-

tık politik olarak Protestanlar tarafından yönetilen kuzey bölgelerindeki Katoliklerin ayrımcılık şikayetleri olarak özetlenebilir. IRA'nın, milliyetçi hareketin altmışlı yıllarda başlayan yeniden doğuşuna dek bir düşüş içinde bulunduğu görünse de uzun yıllar süren şiddetli çatışmalar yaşanmıştır.

Güncel "sorunlar" ise Katoliklerin sivil haklar yürüyüşlerine giriştikleri 1968 yılında başladı. Londonderry'deki yürüyüş, yasaklanmasına rağmen gerçekleşti ve polis tarafından dağıtıldı. Ondan sonra durum iyice kötüleşti. 1969'da İngiliz birlikleri İrlanda'ya geldiler, 1971'de gözaltı operasyonları gerçekleşti ve bir sonraki yıl Kanlı Pazar cinayetleri yaşandı.

Yeni milliyetçi hava, eski tarzları yenileyen ve güncelleştiren yeni müziğe de yansıdı. **Wolfe Tones** altmışların ortalarında kurulduğu zaman kendisini, ABD'deki folk protest hareketine İrlanda'nın verdiği yanıt olarak görüyordu. Amerikalıların siyahların sivil hakları için, kendilerinin de Katoliklerin sivil haklarının yanısıra, "Kuzeyin kendisini yabancılaşmış hisseden insanlarının kimliklerini ifade etme" mücadelesi için çalıştıklarını söylüyorlardı.

İsimlerini onsekizinci yüzyıl sonlarında Birleşik İrlandalılar hareketine katılan, Napoleon tarafından kendisinden yardım istenen, yakalanmadan önce bir Fransız birliğinin İrlanda'ya çıkmasına yardımcı olan ve asılmadan önce intihar eden Wolfe Tone isimli bir Protestandan almışlardı. Wolfe Tone ismini yaşatmak başlıbaşına politik bir tutumdu ve topluluk da onun birleşik İrlanda fikrini destekliyordu. IRA ve IRA şarkılarını kapsayan geniş repertuarları konusunda sorulan soruları ise, "şiddet içeren tutumları desteklemediklerini" söyleyerek yanıtlıyorlardı.

Wolfe Tones, çoğunlukla "bir pub'da dinlenebilecek isyan şarkıları" söyleyerek, İrlanda çapında on adet çoksatan uzunçalar sahibi oldu. Topluluk iç savaş sırasında doğan politik bir folk geleneğinin ticari yüzünü temsil ediyordu, şarkılarında IRA eylemleriyle ilgili yorum ve anlatımlara düzenli biçimde yerverdiler. 1959 yılının en iyi şarkılarından birisi, daha çok Brendan Behan'ın küçük kardeşi olarak tanınan şarkıcı, yazar ve hatip Dominic Behan'ın 'The Patriot Game' ('Yurtsever Oyun') parçasıydı. Şarkı IRA'nın iki yıl önce Dungannon'daki kışlalara yaptığı saldırı sırasında ölen iki kişiyi anan, cesaret,

ihanet ve yurseverlik üzerine yazılmış bir melodiydi. Şarkının söz ve müziği geleneksel ezgilerden alınmıştı ve **Bob Dylan**, parçayla önemli benzerliklere sahip 'God On Our Side' ('Tanrı Bizim Yanımızda') şarkısını bestelerken, kendisinin de benzer bir parça yapabileceğini hissetmişti. Behan daha sonra **Dylan**'ın şarkısının kendi eserinin "tam bir kopyası" olduğundan yakınacaktı.

Dylan Atlantiğin ötesinde olup bitenleri dikkate alırken, İngiltere'nin "radikal" altmışlı yıllarında yaşayan ve kendilerini belasız bir dönemde geçerli olan hippilik sevdasına kaptırmış müsizyenleri, olup bitenler hakkında yorum yapamadılar. İrlanda, İngiliz folk dünyası tarafından, göstericilerden onüç tanesi Kanlı Pazar günü İngiliz birlikleri tarafından öldürüldükten sonra bile, görmezden gelindi.

Tepki, şarkılarının yetersizliğine karşın rock'dan geldi. Sonunda **Paul McCartney** Kanlı Pazar'dan az bir süre sonra 'Give Ireland Back To The Irish' ('İrlanda'yı İrlandalılara Geri Verin') isimli bir şarkı besteledi, parça radyoda yasaklanmasına karşın 1972 başlarında ilk ona girdi. Onu **Lennon** 'Luck Of The Irish' ('İrlandalı Şansı') ve 'Sunday Bloody Sunday' ('Pazar Kanlı Pazar') şarkılarıyla izledi. Kuzey İrlanda altmışlı yıllarda kendisine ait tek bir önemli rock yıldızına sahip olmuştu, **Van Morrison**. Belki bir Yahova Şahit'i olarak eğitilmiş olmasından ve her iki tarafla da tam bir uyum içinde olmamasından dolayı, sadece müzik üzerine yoğunlaştı ve yaşanan sorunlar hakkında hiçbir şey söylemedi. Olabilecek en kısa sürede ülkesini terketti.

Punk çağının başladığı yetmişli yılların ortalarında Kuzey İrlanda gençler açısından çok kasvetli bir yerdi. Her iki topluluk birbirinden her zamankinden daha fazla ayrışmıştı ve Maze'deki tutuklular gösterilere başladıklarında, herşey daha da kötüleşecek gibi görünüyordu. Ülke kaliteli pop müzikle dolup taşmıyordu: olanların hepsi folk grupları, Country ve Western çalan gösteri toplulukları, diğer moda şarkıları söyleyen gruplar ve bir zamanlar Eurovision şarkı yarışmasını kazanan **Dana**'dan ibaretti. Bu yüzden **Clash**'ın 1978 kış aylarında Kuzey İrlanda'yı övmeye başladığını duymak şaşırtıcı olmuştu. "Katolikler ve Protestanların ayrı ayrı okulları var" diyordu **Paul Simenon**, "ama biz çaldığımız zaman hepsi birden dinledi ve kavga çıkmadı. Birlikte topluluklar oluşturmaya bile başlamışlardı!" **Clash** yıllardır Belfast'da duyulan en coşkulu grup olsa gerekti. 'London's Burning'

('Londra Yanıyor') şarkısının sözlerini "Belfast sıkıntıdan yanıyor şimdi..." diye değiştirdiklerinde kentteki gençlerin ruh halini de özetlemişlerdi.

Punk, Ulster'ın kültürel çehresini değiştiremediyse de, pop müzik en azından bir süre için her iki tarafın gençleri arasında birleştirici bir köprü olabilecekmiş gibi görünüyordu. Belfast'da (Protestan topluluğundan üyelere de sahip olan) **Stiff Little Fingers** ve **Ruefrex** gibi topluluklar, Katolik Derry'de ise **Feargal Sharkey** ve **Undertones** vardı. Punk dünyasında her zaman olduğu gibi topluluklar farklı fikirlere sahiptiler ve iyi geçinemiyorlardı ama Kuzey İrlanda'da yetkililerin sınırlandırıcı davranışlarına karşı gerçekleştirilen her türlü birleşik eylem bir zafer olarak değerlendirilebilirdi.

Stiff Little Fingers'ın önderi **Jake Burns**, annesinin hiç sevmediği pop müzikle uğraşmak isteyen bir muhasebe memuruydu. Ordu, yasakçı mevzuat ve polis konusunda yaptığı bazı saldırılara karşın politikadan çok iç sıkıntısını ele alan 'Alternative Ulster', 'Bloody Sunday' ('Kanlı Pazar') ve 'Suspect Device' ('Kuşku Aleti') gibi şarkılar besteledi. 'Alternative Ulster' şarkısındaki polis karşıtı duyguları, bir parça özdeneyimden kaynaklanıyordu; bu şarkının grupların şiddetiyle hiçbir ilgisi yoktu, sadece (organizatörlerin sigortalatmayı unutttukları) bir **Clash** konserinin iptal edilmesinin ardından yapılan oturma eylemi sırasında "kafasına yediği darbeler"le ilgili düşüncelerini ifade ediyordu.

Burns, Belfast'da yaşamanın nasıl birşey olduğunu tarif etmeye ve "herhangi bir partinin çizgisine yaklaşmamaya" çalışmıştı-çünkü başının belaya girmesini istemiyordu. "Politikaya karşı yaklaşımım, tümünün komiklikten ibaret olduğudur. Politikacıların tüm yaptıkları eski korkuları sürekli canlandırmaktır" diyordu. **Burns** ve topluluğu ayakta kaldı, "çünkü her iki taraf da bize sahip çıkıyordu" diyor. Yine de "insanların inanılmaz biçimde dost oldukları, ama belirli noktalara dokunursanız cinayet işleyebilecekleri" bir ülkede öfkeli şarkılarını söylerken tatsız olaylarla karşılaşabildiler.

Topluluk Belfast'da, tarafsız bölge olarak bilinen kent merkezinde konserler veriyor ve genç Protestan ve Katolikler birbirleriyle kaynaşabiliyorlardı. "Gösterilerdeki bazı şarkıları dinledikten sonra bazen birkaç kişi gelip UDA'ya (Protestant Ulster Defence Association- Pro-

testan Ulster Savunma Derneği) katılmama konusunda karar verdiklerini söylüyorlardı."

Ilımlı punkçılardan oluşan diğer bir topluluk olan **Ruefrex** de, popu her iki tarafı biraraya getirmek için kullanmaya çalışıyor ve hem Protestan hem de Katolik topluluk merkezlerinde çalmakta ısrar ediyordu. Şarkıcı **Paul Burgess** bu konserleri "birbirlerinin neredeyse tıpatıp aynı" diye anımsıyor. "Her iki tarafta da kulübeler vardı ve çocukların tümü birbirine benziyordu. Farklı olan tek şey duvarlardaki resimlerdi- Bir tarafta Kral Billy, diğerinde 1916'dan bir sahne." Açlık grevlerini izleyen birkaç yılın ardından ise artık Katoliklerin bölgelerinde çalmanın güvenli olmadığına karar verdi.

Burgess, Ruefrex'in "en zor konumu, ortadaki konumu doldurmaya" ve "İrlanda'daki iki tarafın da karşılıklı önyargılara sahip olduklarını ve folk şarkılarının arkasını görmeleri gerektiğini" kanıtlamaya çalıştığını söylüyor.İlk söylenişinden beş yıl sonra İngiltere'de de popüler olan en ünlü şarkısı 'The Wild Colonial Boy' ('Vahşi Kolonyal Çocuk') da İrlandalı kökenleriyle övünen ve askeri örgütlere para toplayan Amerikalılara yönelik bir eleştiriyi içeriyordu. Protestanlar kadar Katolik şiddet yanlılarının da karşısındaydı, ancak;

It really gives me quite a thrill
To kill from far away

Uzaktan öldürmek
Beni gerçekten donduruyor

şarkısını söylerken esas hedefi açıkça NORAİD, yani IRA'nın ABD'deki bağış organizatörleriydi. 'The Wild Colonial Boy' İngiltere'de radyolarda sıkça çalınmasına karşın bu, **Burgess**'in işbirlikçi ya da muhafazakar eğilimlere sahip olduğunu kanıtlamıyor. Politik tutumu "Ortanın solu"ydu.

Derry'de ise Katolik topluluğunun en hoş punk-pop grubu **Undertones** bulunuyordu. Onlar da sadece canları sıkıldığı için çalmaya başlamışlardı ama politikadan çok tezahüratlardan hoşlanıyor gibiydiler. Casbah adındaki küçük bara doluşan gençler 'Jimmy Jimmy' ve 'Teenage Kicks' şarkılarıyla bu keskin ve yerel topluluğu dinlemek istiyor-

lardı. Katolikler ve Protestanlar burada kaynaşabilirlerdi ama **Feargal Sharkey'nin** punk'ın, yaşamın kendisini değiştirebileceği gibi yanılsamaları yoktu. "İnsanlar birkaç saatliğine biraraya gelirler, sonra herkes kendi gettosuna, ayrışmış topluluğuna geri dönerdi. Ne gençlik klüplerine ne de diğer orta sınıf saçmalıklarına sahiptiler, başka işleri vardı."

Sharkey, IRA ile İngiliz birlikleri arasındaki çatışmaların ünlenen Creggan bölgesinden geliyordu. Anne-babası Derry İşçi Partisine üye, oldukça politik kişilerdi ve 1970 yılında Belfast'dan Dublin'e yapılan Halkın Demokrasi Yürüyüşü gösterisine oniki yaşındaki oğullarını da götürmüşlerdi. Kuzey ve Güney olarak adlandırılan statüko ya karşı yapılan bu protesto, birleşik bir İrlanda isteyenlerin de Dublin'in sunduğu gibi bir toplumda yaşamak istemediklerini gösteren dramatik bir işaretti. Yürüyüş sınır bölgesine ulaştığında, kalabalığa doğum kontrol hapları ve Edna O'Brien'ın bir kitabı dağıtıldı- Eire'de bunların her ikisi de yasaklanmıştı.

Bu olaylara yönelik bir atıfta bulunmak üzere **Undertones**'un yapıtlarını inceleyecek pop şarkı sözü araştırmacıları, muhtemelen bir hayal kırıklığına uğrayacaklardır. **Undertones** protestosunu sadece varolarak, Derry'de yapılan müziği perdeleyen taze, melodik şarkılar yaratarak ortaya koyuyordu. Yine de, **Sharkey** şarkılarının politik yorum içerdiğini söylüyor, "biraz fazla kendi iyiliğimizi gözetmiş olsak bile. Asla yüksek sesle haykırmak gerektiğine inanmadım çünkü bunun bir işe yaramadığını düşünüyorum. İşte, 'elimde bir elbombası dikenli tellerin ardındaki barikattayım' gibi şeylerin tümü... hepsini geç! İnsanları bilgilendirmek ve kendi tercihlerini yapmalarına izin vermek daha iyi." Buna örnek olarak da *Positive Touch* uzunçalarında yeralan ve "esas olarak Long Kesh'dekilerle ilgili olan", 'You're Welcome' parçasını gösteriyordu.

Undertones Katolik ve Protestan hayranlarını biraraya getirmek ve savaşın etkilerini derinden hisseden kentlerine bir parça eğlence getirebilmek için tek bir büyük girişimde bulundu. 1980'de 40 bin kişiyi ve **Clash** gibi diğer toplulukları Derry'de toplamayı amaçlayan bir mini festival yapmayı planladılar. Bu festival asla gerçekleşemedi. Sanayi odası, kentin punkçılarca altüst edileceğinden korktu, ordu ise güvenlik telaşına düştü. **Sharkey**'e göre, "konser alanı yakınlarına bir isyan birliği yerleştirmekte ısrar ettiler."

Kuzey İrlanda'nın küçük punk rüyası sona ermiş ve çoğu kimse **Van Morrison** örneğini izleyerek ülkeyi terketmişti. **Feargal Sharkey** uluslararası bir yıldız oldu ve her zaman Derry'den uzakta yaşadı. Artık **Jake Burns**'un da vatanı haline gelen California ya da Londra'da yaşıyordu.

Punkçılardan temizlenen kuzey İrlanda'da Protestan ve Katolik toplulukları her zamankinden daha uyumsuz hale gelmişlerdi. Her iki tarafa da yönelik cinayetler yaşanıyor ve Dublin'in, Kuzey'in yönetimine karışmasını sağlayan İngiliz-İrlanda anlaşması öncesinde gerçekleştirilen IRA şiddet eylemlerini Protestan şiddeti izliyordu.

Kuzey İrlanda hakkındaki müzik tartışması sürüyor ancak bu tartışma artık Belfast'dan çok Londra tarafından yönlendiriliyor ve kutuplaşmayı yansıtıyordu. En iyi şarkılar, her zaman olduğu gibi yine Cumhuriyetçilere aitti. Bu şarkılardan bazıları **Undertones**'un, kendilerine artık **That Petrol Emotion** ismini veren eski üyeleri tarafından üretiliyorlardı. Artık daha Cumhuriyetçi bir konumda bulundukları, **John O'Neill**'in ismini değiştirerek **Sean** ismini almasından, ilk uzunçalarlarında yeralan öfkeli İngiliz karşıtı dizelerinden ve *It's A Good Thing* plağının kapak içine, İngiltere'nin Kuzey İrlanda'da plastik mermi kullanmasına yönelik eleştirilerin yazılmasından anlaşılabiliyordu.

İngiltere'de, Cumhuriyetçilere yönelik desteklerini arturan solcu punk-sonrası topluluklar vardı. Kuzey'deki karşılıklı pata durumu ve İngiliz kamuoyunun IRA kadar, aşırı Protestan şiddetinin etkisiyle de yılgınlığa düşmesi sonucunda, IRA'nın Lord Mountbatten'ı öldürmesi ya da orta İngiltere'de gerçekleştirdiği bombalama eylemlerine karşın silah ve devrimle ilgili romantizm de yükselecekti. **Fire Next Time** ve **Easterhouse** gibi toplulukların Cumhuriyetçilerin davasına olan sempatiyi canlandırma girişimleri ise başarılı olamadı.

Kuzey İrlanda'nın pop müzisyenleri oradaki durumu değiştirememiş ama hüzünlü bir gerçeğin yansıtıcısı olmuşlardı. İrlanda'da artık ortada bir konum mümkün değildi. Sadece **Ruefrex** mücadeleyi sürdürdü ve 1987'de referandumla kabul edilmediği için eleştirdiği İngiliz-İrlanda anlaşmasıyla ilgili şarkılar yaptı. 1987'de IRA tarafından gerçekleştirilen Enniskillen olaylarından sonra **Burgess**, *Playing Cards With Dead Men* isimli mini-uzunçalarının gelirlerini kurbanların aileleri için oluşturulan fona bağışladı. Bu albümdeki diğer şarkıla-

rın aileleri için oluşturulan fona bağışladı. Bu albümdeki diğer şarkılarından birisi Belfast'daki çocukluk günlerinin gerçeklerini anlatırken, bir diğeri, bir IRA bombacısı ve etrafındakilerle ilgili basit ama sempatik bir öyküyü dile getiriyordu. **Burgess** "müzik, politik bir ses olarak, Kuzey İrlanda'da moda değil" diye yakınıyor. "İnsanlar yaşadıklarının kendilerine hatırlatılmasını istemiyorlar ama biz, denemeyi sürdüreceğiz."

Güney'de ise, özellikle yeni politik şarkıların altmışlı yılların milliyetçi folk hareketinden esinlenmiş olmasından dolayı, Kuzey'de yaşananları çok daha doğrudan ifade edebilecek birçok şarkıcı vardı. **Clancy Brothers, Dubliners** ve **McPeakes** gibi coşkulu şarkıcılar İrlanda folk dünyasını canlandırmış ve diğerlerini de, İngiltere ya da ABD'deki çılgın yeni pop müziğin değil kendi geleneklerinin yeşertilmesini hedeflemeleri konusunda cesaretlendirmişlerdi. Folk müzik İrlanda için, **Dylan** protestten sıkılıp elektronik gitarı eline aldığında kaybolacak basit bir moda değildi.

Cumhuriyetçileri seksenli yıllarda İrlanda müzik cephesinden destekleyen en iyi ve ünlü ozanlardan birisi olan **Christy Moore, Clancy Kardeşleri** ilk kez izlediğinde henüz ilk gençlik yıllarındaydı. **Clancy Kardeşler** onu, **Chuck Berry**'nin **John Lennon**'ı ya da **Joe Strummer**'ın **Bill Bragg**'i etkilediği gibi etkilediler. O andan sonra kendisi de folk müzik yapmak istedi.

Şansını ilk kez, altmışların ortalarında gerçekleşen bir grev sırasında çalışmakta olduğu bankadan ayrılarak denedi. İngiltere'ye taşınarak dört yıl orada kaldı. Kuzey Denizi'nde petrol arama işinde çalışarak, folk klüp çevrelerinde profesyonel şarkıcılığı öğrendi. İlk albümü 1969'da Dominic Behan'ın yapımcılığı altında kaydedildi.

İrlanda'da sivil haklar yürüyüşleri ve Kuzey'deki gerilim yaygınlaşıyordu. Ancak **Moore** bunlardan fazla etkilenmiyordu. Politik şarkı sözü alanındaki favorileri Amerikalı romantik kahraman **Woody Guthrie** ile İngiliz **Evan MacColl**'dü. **MacColl** ve onun etrafındaki folk dünyasının, İngiliz müzik dünyası açısından artık moda olmaktan çıkmış olmasına karşın genç İrlandalı şarkıcı eski tüfek **MacColl**'den son derece derinden etkileniyordu. Onun için **MacColl** hâlâ önemliydi, "şarkıları nedeniyle, şarkılarının ajit-prop niteliklerinden dolayı. Bugünü temsil etmesinden dolayı. Ve tüm bu şarkıları yapmış olmasından dolayı."

1970'lerde İrlanda'ya dönen **Christy Moore** burada İkinci Kuşak İrlanda folk topluluklarının en iyisi olan **Planxty** topluluğuna girdi. Bu nazik grup 'Cliffs Of Dooneen' gibi şarkıları sayesinde büyük bir etki yarattı ama tüm vaktini İrlanda pub'ları ve barlarında dolaşarak geçirdiği için fazla para kazanamadı. **Planxty**, politik bir topluluk değildi (**Moore**, "**Planxty** üyeleri arasında ciddi bir politik paranoya vardı" diyor) ama söyledikleri şarkılar arasında, **Planxty** repertuarının geleneksel olmayan ve yeni bir milliyetçi ruhun ifadelerinden olan nadir parçalarından birisi, **Michael MacConnell**'ın çekici 'Only Our Rivers Run Free' ('Sadece Bizim Nehirlerimiz Özgür Akar') şarkısı bulunuyordu. **Moore** bu tip şarkıları daha fazla söylemek istemesine karşın "neden politik eğilimlerim yüzünden güzel müzikler çalmaktan vazgeçeyim?" diye düşünmüştü.

Planxty yetmişlerin ortalarında bölündüğünde **Moore** solo çalışmalarına başladı ve repertuarındaki politik şarkıların çoğunun geçmişle ilgili olduğunu farketti. "Şarkıların geçmişe yönelik olmasının gerekmediğini farkettim ve kendi müziğimi yaratarak değişime katkıda bulunabileceğimi anladım" diyor.

Politikaya karşı ilgisi basit bir biçimde başlamıştı. Olağanüstü ve zengin bir sanat yaşamının sonunda IRA Genel Komutanı, İrlanda meclisi üyesi, Uluslararası Af Örgütü kurucusu ve başkanı olan ve Nobel Barış Ödülü kazanan Sean Mac Bride isimli politikacı ve avukat tarafından yönetilen bir mitinge katılmıştı. MacBride bu eylemde İrlanda'ya nükleer güç yerleştirilmesine karşı muhalefet planlarını hazırlamayı amaçlıyordu. **Moore** etkilendi ve County Wexford'daki Cornsore Point isimli bölgeye kurulması planlanan nükleer enerji istasyonunu durdurma kampanyasına katıldı. 1977'de yapılan ve 25 bin kişinin gıda, su ve aydınlanma konusundaki "ciddi sorunlara" karşın bölgede toplandığı ilk Cornsore Festivali'nin örgütleyicilerinden birisi oldu.

Christy Moore için Cornsore müthiş ilham verici oldu. "Hiçbir ülkedeki politik yürüyüş ya da festivallerde görülmeyen bir topluluğa tanık olduk" diyor. Toplantıda tiyatro, şiir, **Clannad** ve **Bothy Band**'in müzikleri içiçe geçmişti, derken Özel Dal polisi geldi. İnsanlar 'Branch Out!' ('Özel Dal Dışarı!') şarkısını söyleyerek polisi kovdular.

Cornsore Festivalleri 1978 ve 1979'da iki kez tekrarlandı. Kampanya artık bir otobüsle tüm İrlanda'yı dolaşan "nükleer güç karşıtı gösteri"yi de içeriyordu. Müzisyenler, her gittikleri yerde, gösteri yapmanın yanısıra, kendilerini bir sonraki durağa taşıyacak kadar da para topluyorlardı. Bu arada, **Moore**'a göre "tüm ülkenin düşünce biçimleri etkilendi. Bazılarımızın kafası hâlâ o otobüsteki gibi kaldı." İrlanda'ya nükleer güç yerleştirme planları zedelenmişti.

Cornsore otobüsüyle gezerken **Moore** daha geniş çaplı tartışmalara da katıldı. Tartışmalar İngiltere'nin Kuzey'e nükleer enerji istasyonları ya da silahları yerleştirme olasılığıyla ve altı ilin genel politik durumuyla ilgiliydi.

Moore Maze'den henüz bırakılmış olan cezaevi eylemcilerinden ikisini karşılama törenine davet edildi ve IRA lideri Brendan McFarlane'i ziyaret etmek üzere cezaevine çağrıldı. McFarlane Belfast'da 1975 yılında bir loyalist* barına yapılan bombalı ve silahlı saldırı sonucu beş kişinin öldürülmesi nedeniyle ömür boyu hapis cezasına çarpırılmış, açlık grevi sırasında ise IRA'nın cezaevindeki yöneticisi **Bobby Sands**'den görevi devralarak önemini kanıtlamıştı. 1984'de gerçekleşen kitlesel firar sırasında cezaevinden kaçtı, Hollanda'da yeniden yakalandı. **Christy Moore McFarlane**'le görüştükten sonra Cumhuriyetçilerin en güçlü müzik destekçisi haline gelecekti.

Moore müzik dünyası kahramanlarından birisi gibi değildi. Kırk yaşlarındaydı, kısa saçları ve tişörtüyle şarkıcıdan çok kamyon sürücüsünü andırıyordu. Gençken iyi bir içkici olduğu yolunda bir üne sahipse de, daha fazla tanındıkça işini giderek daha da ciddiye aldı. Dublin'deki evinde onunla görüştüğümde, beni bir saat kentin en iyi yerlerinde arabasıyla gezdirdi ve konuşabilecek rahat bir yer bulmaya çalıştı. Sonunda Liffey nehrinin kenarında yeralan hoş ama çürümekte olan eski bir merkez olan Grand Canal Docks'da karar kıldı. Şimdi, işsizlik ve gençler arasında yaygın eroin kullanımı gibi modern sorunlarla yüzyüze kalan bu romantik kentin değişimini özetleyen bir ortamda, Cumhuriyetçileri desteklemek için neler yaptığını anlattı.

İlk Cumhuriyetçi şarkısı ve bir besteci olarak ilk çalışması, 1979'da McFarlane'le görüşmesinin doğrudan etkisi altında cezaevi direnişçileri için yazdığı '90 Miles From Dublin Town'dı ('Dublin Kentinin 90 Mil Uzağında'). Şarkının ilk dizeleri 'I'm 90 miles from Dub-

* Loyalist: Ülkesinin yönetim biçimine sadık olan.

lin town, I'm in an H-block cell' ('Dublin kentinin 90 mil uzağında, H-blok hücrelerindeyim') diye başlıyordu ve şarkının başlıca fikri, **Moore**'a göre, "İnsanlara Long Kesh'le aralarında sadece bu kadarlık bir mesafe olduğunu anımsatmak ve cezaevindeki direnişe karşı medya tarafından kışkırtılan ve Özgür Devlet hükümetinin etkin biçimde denetlediği duyarsızlığı değiştirebilmek"ti. Şarkının İrlanda radyo ve televizyon programlarında yasaklanması ise şaşırtıcı olmadı.

Moore Kuzey'deki koşulları anlatma ve açlık grevcilerinin ailelerine para toplama amacıyla, açlık grevlerinin başlamasından hemen önce *H-Block* albümünü yayınladı. Yetkililer bir kez daha bundan hoşlanmadılar. İrlanda Özel Dal polisi plak için yapılan partiyi bastı ve orada bulunan herkesin isimlerini aldı. **Moore** "İrlanda'da bugünlerde eroin satıcısı olmak Cumhuriyetçi olmaktan daha kolay" diyordu. Artık uluslararası bir yıldız olmasına karşın plaklarını İngiltere bir yana, Dublin dükkanlarında bile bulmak mümkün değildi. Plakları kaydeden şirket bile bir kopyasını bulmakta zorluk çekiyordu. Plakların satıldığı tek yer IRA'nın politik kanadı Sinn Fein'in Dublin'deki bürosu olmalıydı.

"Sizi de oraya götürmek isterdim" diyordu **Moore**, "ama ben içeri girdikten sonra arabamla bloğun çevresinde birkaç tur daha atmanız gerekecek." Gezerken fikrini değiştirdi. "İyisi mi gitmeyelim. Gidersek ya burada, ya da Londra'da tutuklanır ve bir sürü açıklama yapmak zorunda kalırsınız." Dublin'de folk şarkıcıları hâlâ tehlikeli kimselerdi.

Moore uzunçalarını kaydettiği zaman, plağın tarihsel açıdan ne kadar önemli bir politik yere sahip olabileceğinin pek de farkında değildi. Plakta, "Marcella" ismini kullanan bir cezaevi direnişçisi tarafından yazılmış 'A Retort' isimli bir şiir de vardı. **Moore** "Marcella"nın Bobby Sands'in kod ismi olduğunu ancak sigara ya da tuvalet kâğıdına yazılmış bildiriler H-bloktan dışarı kaçırıldığında öğrenebilecekti.

Moore'un ikinci adımı müziksel yönelimini bir kez daha değiştirmek oldu. İçlerinde **Planxty** grubundan **Donal Lunny**'nin de bulunduğu yedi kişiden oluşan ama **Planxty**'nin akustik eserleriyle fazla bir ortak yanı bulunmayan **Moving Hearts** isimli yeni bir topluluğa katıldı. **Moving Hearts** elektronik gitar, buzuki, synthesizer, (İrlanda üflemeli çalgısı) *uileann* ve saksafon çalan, pop şarkılarını dünyanın her köşesinden gelen politik şarkılarla birleştiren politik eğilimlere sahip

bir folk-rock topluluğuydu. Seksenlerin başında folk-rock müziğin İngiltere ve ABD'de yaşadığı çöküntüye karşın **Moving Hearts** Şili, nükleer savaş ya da politik tutuklular üzerine şarkılar söylemeyi cesaretle sürdürdü. Şarkılarının arasında 'On The Blanket' ('Battaniye Üzerinde') ve 'Irish Ways And Irish Laws' ('İrlanda Yöntemleri ve İrlanda Yasaları') gibi Kuzey İrlanda'yla ilgili parçaların yanısıra, Jackson Browne'un 'Before The Deluge' ('Tufandan Önce') parçası da yeralıyordu. Açlık grevleri başlamış, **Bobby Sands** ölmüştü ve **Moore** "ülkenin bu konularla ilgili şarkılar söyleyen tek müzisyenleri bizlerdik" diyordu.

Moving Hearts'ın ardından, "gitar çalan folk şarkıcısı"nın normalde sahip olduğu konumun çok ötesine geçerek dünya çapındaki ününü sürdürmek üzere solo çalışmalarına devam etti. Konserlerinde geleneksel melodileri ve başka müzisyenlerin hüzünlü ya da neşeli şarkılarını kendi parçalarıyla birleştiriyordu. Orta Amerika ya da İsyanyol İç Savaşı balatlarını söylüyor ve her zaman İrlanda'ya atıfta bulunuyordu.

Repertuarındaki en güçlü iki politik şarkı, aslında konuları bakımından doğrudan politik nitelikli değillerdi. Bunlar **Bobby Sands**'e aittiler. **Moore** bunları H-bloktan henüz bırakılmış olan iki kişiden öğrenmişti. Bogside'da bir gece, **Sands**'in "Marcella" olduğunu anlatan eski tutukludan, **Sands**'in ondokuzuncu yüzyılda Avustralya'ya gönderilen İrlandalı tutuklularla ilgili 'Back Home In Derry' baladını öğrenecekti. Ertesi gece **Sands**'in yasadışı bir içki üreticisi hakkındaki çok daha neşeli 'Mcllhatton' şarkısını öğrenecek ve melodisinin de Brendan **McFarlane** tarafından bestelendiğini anlayacaktı.

Bobby Sands İngiliz yetkililer tarafından (geçerli nedenlerle) tehlikeli bir IRA teröristi olarak görülse de H-bloklarında **Planxty** şarkıları söyleyen dikkatli bir **Planxty** hayranıydı. En sevdiği şarkı da **Moore** tarafından plak yapılan ama bir İngiliz tarafından bestelenmiş olan bir parçaydı; bu şarkı **Ewan MacColl**'un (lânetlenmiş bir katilin öyküsünü anlatan) 'Ballad Of Timothy Evans' parçasıydı. Şarkının bir dizesinde "yenilin katiller, yenilin " sözleri yeralıyordu.

Christy Moore, Bobby Sands'in melodilerini "çok iyi oldukları için" söylüyordu ama bunu yapmakla dinleyicilerini, özellikle İngiltere'de bir katil olarak tanınan bir adamın görüşlerini yeniden düşünmeye çağırdığının da farkındaydı. Sands'i bir canavar olarak değil duygu-

sal birisi olarak göstermeye mi çalışmıştı? "Elbette. Genellikle parçanın Boby Sands'e ait olduğunu belirtmiyorum. Bırakıyorum, dinlesinler. Böyle yapmak, 'Bu bir BOBBY SANDS şarkısıdır... diye anons yapmaktan çok daha iyi" diyor.

Geçici kabineye verdiği destek ya da Kuzey'deki "silahlı mücadele" hakkında pek kolayca konuşamıyordu. Yanıt vermeden önce uzun uzun kanala baktı. "Şimdi seninle bir daha hiçbir söyleşide yapmak istemediğim şekilde konuşacağım" dedi. IRA'yı desteklediğim İngiltere'de duyulursa canlı bir İrlandalı haydutu olarak tanınacağım ama sahneye çıkıp, şarkılarımı hissettiğim gibi söyleyebilsem, insanlar beni tarafsız biçimde dinleyecekler ve önyargılı davranmayacaklar. Orada oturup beni silip süpürecek propagandayı dinlemeyecekler."

Zor bir çizgide ilerliyordu ve İngiltere'de, özellikle de İngiltere turnesi Brighton'ın bombalanmasıyla çakışınca oldukça zor günler yaşamıştı. Gösterisinin iptal edilmesi yönünde çağrılar vardı ve "Özel Dal tüm gösterileri ziyaret ediyordu". **Christy Moore** eski ekolden folk şarkıcılarından farklı olarak modern müzik endüstrisiyle çalışıyordu. ("**Woody Guthrie**'nin bir menajeri yoktu değil mi?") Ama yaptıkları tarihsel bir geleneğin parçası olarak değerlendiriliyordu. Hedefi, "olgular hakkında İngiliz medyası tarafından sunulandan farklı bir görüş taşıyan şarkılar sunmak ve doğru bildiklerini yansıtmak"tı. "Balad şarkıcılarının toplumdaki rolü de hep bu olmuştur; olayları resmetmek ve haberleri insanlara taşımak."

Müzisyenler politik etkilerini, fikirlerini yaygınlaştırarak ve para toplayarak sağlarlar. **Moore** Kuzey'le ilgili birçok konuda bağış gösterileri yaptı, mali danışmanlık bürolarına ya da Belfast'daki bir Gaelic okula yardım etti, tutuklu yakınlarının Long Kesh'i ziyaret masraflarına katkıda bulundu. Kuzey başlıca tutkusu haline geldi, çabalarını çeşitli alanlara dağıtmanın etkinliğini azaltacağından korkarak, başka konularla ilgili bağış kampanyalarına katılmadı.

Ancak en fazla tartışma yaratan bağış gösterisi ve şarkısının Kuzey ya da IRA'yla hiçbir ilgisi olmaması ve 1981 Sevgililer Günü'nde Dublin'deki Stardust diskosunda 48 gencin ölümüyle sonuçlanan yerel bir Güney trajedisini ele alıyor olması ironiktir. Olaydan dört yıl sonra Moore, tazminatların ödenmesindeki gecikmeleri ele alan bir televizyon haberinden esinlenerek trajediyi anlatan bir şarkı besteledi. Modern bir deşheti **Guthrie** ya da **MacColl** tarzında işleyen 'They Never

Come Home' ('Eve Hiç Dönemediler') şarkısı epeyce satan uzunçaları *Ordinary Man*'de yeraldı. Tepkiler hiç de eski moda değildi. Şarkı **Moore**'un Sean MacBride tarafından savunulduğu bir duruşma sonrasında Dublin Yüksek Mahkemesi tarafından yasaklandı. Duruşmadaki savları şarkının mahkeme tarafından yasaklanmasını engelleyemedi. Hakim Frank Murphy, "bir şarkının gazete makalesi ya da akademik bir çalışma gibi suçlanabilmesini engelleyen bir neden yok. Bilginin nasıl bir yöntemle yaygınlaştırıldığı önemsizdir" diyordu. Uzunçalar piyasadan geri çekildi ve hayli yüksek mahkeme masraflarını **Moore** ödedi. **Moore**, "belki de bu olayı bana saldırmak için fırsat bildiler" diyor.

Kanalı terkederek Dublin merkezindeki müzik kâbesi O'Donoghue's Bar'a gittik. İrlanda'nın en tanınmış solo şarkıcısı **Christy Moore**'un buraya girmesi yirmi yıl önce, saçları çok uzun olduğu için yasaktı. Artık kırk yaşındaydı ama hâlâ isyankardı.

Yolda Liffey kenarındaki çürümüş bir dok bölgesinden geçerken, Dublin'in tümünün çürümediğini ya da geçmişine takılıp kalmadığını gösteren modern bir stüdyo ve bürolar kompleksinden geçtik. Burada kayıt ve video stüdyolarının arasında uzun saçları, (daha sonra kestiği) kırmızı sakalı ve delici açık mavi gözleriyle şeytani görünümlü birisi vardı. U2'nin şarkıcı ve sözyazarı **Bono**, sadece İrlanda'nın en ünlü rock şarkıcısı olmakla kalmamış, 1987'den sonra dünyanın en ünlü şarkıcılarından birisi, **Bruce Springsteen** ya da ihtiyar **Dylan** gibi bir süperstar olmuştu.

Bono, sadece başarısının boyutları ve tutkulu, güçlü şarkıları nedeniyle değil, geçmişi nedeniyle de İrlanda müzik dünyasına bir parça yabancı sayılırdı. Bir Protestan-Katolik evliliği sonucu dünyaya gelmiş ve U2'nin diğer üyelerinin de öğrencisi olduğu İrlanda'nın ilk "ileri" okulunda eğitim görmüştü. Geçmişi, yürüttüğü politikayı da açıklıyordu. Kaçınılmaz biçimde, ama **Christy More**'dan çok farklı bir tarzda Kuzey'le ilgili besteler yaptı ve son derece kişisel görüşlerinin yanlış anlaşılmasından dolayı hayalkırıklığına uğradı. Uluslararası bir süperstar olmak üzere İrlanda'dan ayrıldı ve ABD'de çok daha politik bir kişilik haline geldi.

Sean MacBride Bono'dan Uluslararası Af Örgütü'ne yardım etmesini istediği zaman, örgütün tarihinde gördüğü en büyük bedava reklamın yapılmasına katkıda bulundu. **U2 Sting** ve **Peter Gabriel** gibi di-

ğer büyük yıldızları 1986 yazında ABD'de gerçekleştirilen büyük bir konser dizisi için birleştirmekle kalmadı, 1987'de olağanüstü bir ticari başarı kazanan *The Joshua Tree* adlı uzunçalarıyla bu insan hakları grubunun ismini herkese tanıttı. Uzunçaların son şarkısı 'Mothers Of The Disappeared' ('Kayıpların Anneleri') "kayıp" politik tutukluların dehşetini anlatıyordu, şarkı sözlerinin yazıldığı bölüme ise "Uluslararası Af Örgütü'ne Katıl" ibaresi eklenmişti. 1987 Mart'ı sonunda *The Joshua Tree*'nin satışı İngiltere'deki tüm uzunçalar satışlarının dörtte birini bulmuş ve Uluslararası Af Örgütü hiç tanınmadığı kadar tanınmıştı.

U2 seksenlerin başındaki synthesizer modasına karşı duran duygusal, büyük ve eski moda bir gitar rock topluluğuydu. İrlanda politikasıyla aslında ortodoks ve pek de tatmin edici olmayan biçimde gerçekleşen ilk tanışmalarıyla başlayan politik tavırları da benzer bir ruh halinin etkisi altındaydı. Jamaika ya da Amerikan pop geleneğinden pop yıldızları arasında politika dünyasıyla ilişki kuranlar bulunmasına karşın Bono'nun, Fine Gael'in lideri ve İrlanda eski *Taoiseach*'i (başbakanı) Garret FitzGerald'la 1982 İrlanda genel seçim kampanyasının hemen öncesinde arkadaşlık yapması İrlanda ve İngiltere için pek de alışılmış bir durum değildi.

Bono'nun anlatımına göre İrlanda politik düzlemiyle kısa yakınlaşması ani bir itki sonucu gerçekleşmişti. Londra Heathrow havaalanında FitzGerald'la karşılaşmış ve onunla konuşmaya karar vermişti, "çünkü diğer politikacıların tersine onun yüzünde o katı çizgilerden eser yoktu."

Çevresini saran korumalardan kendisine yolaçarak FitzGerald'ı politikacıların kullandığı dil ve sıradan insanlarla iletişim kurma yeteneksizlikleri konusunda sorguya çekmeye çalışmıştı. "Duyduklarım şunlardı: 'Hiç şansın yok, arkadaşım'- çok kibirliydi."

FitzGerald, konuşma İrlanda denizi boyunca da sürdüğünden açıkça bir emrivakiyle karşıkarşıya kalmıştı. Bono'nun FitzGerald'ı "bir politikacı olarak değil bir insan olarak sevdiğini" söylemesine ve "onun partisi de diğerleri kadar kötü" şeklinde nitelemesine karşın tuhaf çiftin temasları sürdü. Ancak seçim kampanyası yaklaşıyordu ve politikacılar böyle bir dönemde her türlü olanağı kullanmaya çalışıyorlardı. Kampanyanın son cuma günüde Garret FitzGerald'ın U2'nin *War* albümünü kaydettiği Liffey kıyısındaki Windmill Lane stüdyola-

rını ziyaret etmesi de şaşırtıcı olmadı.

Eski *Taoiseach*'in ziyareti o günün en önemli kampanya haberi oldu ve İrlanda basını olaya geniş yer verdi. Sonuçta bu olay, yeni, hoş bir değişiklikti ve ilk kez önemli bir İrlandalı politikacı bir plak stüdyosunu ziyaret edip mix masaları ve tablolar arasında dolaşarak nazikçe sorular soruyordu. **Bono** (gerçekte İşçi Partisi'ni destekleyen bir aileden gelmesine karşın) FitzGerald'ın Fine Gael partisinin önemli bir destekçisi gibi göründü. FitzGerald'ın U2'yi ziyareti seçim kampanyasının en önemli olayı olmadıysa da, Güney'de toplumsal reformlar yapan ilerici bir lider olarak oluşturmak istediği imgeyi oldukça pekiştirdi. Bir sonraki hafta iktidara yeniden geldi ve Fine Gael o zamana kadarki en yüksek oy oranına ulaştı.

Yeni başbakan şimdi **Bono**'yu resmi politik arenaya davet etmek durumundaydı ve bunu yaptığında bir başka sorunla karşılaştı. FitzGerald ülkeyi seksenlere taşımak, İrlanda'yı liberalize etmek ve Protestan Kuzey açısından daha çekici kılmak istiyordu. Bunu yapmanın bir yolu olarak ülke sorunlarının tartışıldığı bir forum oluşturdu. **Bono** da gençlik sorunları ve işsizliğin tartışıldığı bir komiteye çağrıldı ve çağrının kendi politik rolünü gözden geçirmesini gerekli kıldığını hissetti. "Karşısında gerçek bir yanıtım bulunmayan bir sorunla yüzyüzeydim. Bir şarkıcı, kendisi tokken açlar konusunda şarkı söylüyorsa, görevi nedir? Müziği, değişimin eşlikçisi midir, yoksa değiştiren, müzisyenin ta kendisi midir? Değişim sürecindeki konumu nedir?"

FitzGerald'ın komitesine katılmaya karar verdi ama orada karşılaştıklarından da pek hoşlanmadı. FitzGerald'a ilk kez politikanın dili konusunda yakınmışlı şimdi "komiteye katıldığımda, bir başka dilin daha varlığının farkına vardım, 'komite dili' ve ben bu dili de konuşmuyordum." Eroin, işsizlik ve Eire'deki diğer sorunlarla ilgili ateşli bir konuşma yaptı ve bir daha da komiteye katılmadı.

FitzGerald ise İrlanda'yı değiştirme çabasında başarısız oldu. İngiliz-İrlanda anlaşmasını imzaladı ama Katolik ve muhafazakar lobileri kürtaj ve boşanma yasalarında hiçbir değişiklik yaptırmadılar.

1987'de Charles Haughey bir kez daha iktidara geldi. Seçimlerin hemen ardından **Dubliners, Christy Moore, Pogues** ve **U2**'yle birlikte bir televizyon gösterisine katıldı. Yakın geleceğin *Taoiseach*'i sahnede onlara katıldı, **U2** epeyce satan albümü *The Joshua Tree* yerine **Peggy Seeger**'ın bir maden faciasını ve sömürüyü anlatan *'The Ballad*

Of Springhill' şarkısını söyleyerek dinleyicileri şaşırtırken, o da, Brendan Behan'ın 'The Old Triangle' ('Eski Üçgen') şarkısının sözlerini anımsamaya çalışıyordu. İzleyicilerin arasında, **U2**'nin bu şarkısını yeni başbakana uygun bulanların sayısı hiç de az değildi.

U2 genelgeçer İrlanda politikasıyla yakınlaşmakta zorluklarla karşılaşmışsa, izleyicileri de onların şarkılarında ifade edilen görüşleri anlamakta güçlükle karşılaştılar çünkü Kuzey hakkındaki görüşleri her iki tarafın olağan sloganlaştırmalarından oldukça farklıydı. FitzGerald kendilerini stüdyoda ziyaret ettiğinde kaydetmekte oldukları *War* albümüyle bu yöndeki ilk girişimlerini yapmışlardı. **John Lennon**'un doğrudan etkilerini taşıyan ve seksenli yılların "kokteyl mantığı"na karşı bir dalga olarak görülen albümü **Bono**, "ilk apolitik politik plak" olarak niteliyor. Yanlış anlaşılmaları pek şaşırtıcı olmasa gerek.

Uzunçalardaki 'Sunday Bloody Sunday' **Lennon**'un aynı adlı şarkısından oldukça farklıydı. **Lennon**'un şarkısında basit, öfkeli ve saldırgan bir tutum bulunmasına karşın **Bono** şarkısını "saldırgan pasifizm fikrini ve teslim olma ilkelerini anlatmak için" kullanmıştı. Bunlar Kuzey'de bilinmeyen kavramlardı ve **Bono**'nun, "durum kilitlendi çünkü her iki taraftakiler de kendilerinin haklı olduğuna inanıyor ve ilkelerine yapışıyorlar. Gerçek aşk, hareketin sağlığı için kendi görüşlerini bir yana bırakmak demektir... İnsanların, kendilerine hakim olmayı birbirlerine teslim olmayı öğrenmeleri gerekiyor" gibi görüşlerle fazla dost kazanması mümkün değildi.

Şarkı bir hüzün ve umut patlaması karışımını yansıtıyordu, "Daha ne kadar bu şarkıyı söylemek zorunda kalacağız?"- "Bu gece tek kişi gibi olabiliriz". Şarkı umutsuz, trajik bir biçimde idealist ve naif olmasına karşın, yaklaşımları değiştirmeyi amaçlayan, özellikle de ABD'de yaşayan IRA destekçilerine yönelik cesur bir girişimdi. "Anlamadılar" diyor **Bono**. "Bobby Sands açlık grevinde ölürken Amerikalı dinleyiciler sahneye para atıyorlardı. Bir isyan şarkısı olmayan, sadece, 'artık sıkıldık' diyen bir şarkı bestelemek istemiştim." **U2** 'Sunday Bloody Sunday'i ilk kez Belfast'daki bir konserde söyledi. Belfastlı seyirciler şarkıyı onaylamazlarsa plak yapılmayacaktı. İzleyiciler coşkuyla kendilerinden geçtiler, "birkaç kişi dışarı çıksa da. Yüzüm yaşlarla ıslanmıştı."

Bono Dublin'deki Sinn Fein bürosundaki tepkileri duyduğunda ise daha az hoşnut olacaktı. Duvarda bir *War* posteri vardı ve plak çalını-

yordu, "kuşkusuz şarkı bir Cumhuriyetçi marşı, insanları barikatlara çağıran bir şarkı olarak kabul ediliyordu. Sanırım şarkının gerçek fikrini anlamamışlardı." Kimse IRA'nın politik kanadına bunun, teslim olmakla ilgili bir albüm olduğunu, hem Protestanlar hem de Katoliklerin yabancısı olmadıkları dinsel bir imgelemi kullanarak Derry'deki kanlı olaylar kadar Easter'daki pazar gününü de ele alan bir albüm olduğunu söylememişti.

Şarkılarını anlatmakta zorlukla karşılaşan **Bono**, aşırı teatral, sembolik sahne jestlerini ve kullandığı bayrakları açıklamakta daha da büyük zorluklarla yüzyüzeydi. Sahnede sadece beyaz teslim bayrağı kullanmakla kalmıyor, ulusal bayrakları da kullanarak tartışma ve karışıklık yaratıyordu. **U2**'nin 1985'deki Amerika turnesi sırasında bir stadyum dolusu insana bu konuda bir konuşma yapu. Union Jack (Birleşik Krallık bayrağı) ya da orak-çekiçten bıktığını söylediğinde kalabalık kendisini onayladı. Yıldızlar ve şeritlerden de sıkıldığını söylediğinde ise kafaları bir parça karışmış biçimde bağırdılar. İrlanda konserinde ise üç renkli İrlanda bayrağını alarak önce "muzaffer zümrüt yeşili", sonra "altın rengi" şeritlerini söktü ve ortada sadece beyaz şerit kaldı. "Sanırım bu bir hakaretti" diyor, "bu sembolik jestler yerini buluyor mu bilmiyorum ama ben bunlara inanıyorum."

İzleyicilerin kendisini anlayıp anlamadıkları ise başka bir konuydu. Hedefi, elbette, birleşik bir İrlanda ve birleşik bir Avrupa'nın yaratılmasını isteyen bir şarkıcının "her türlü sınıra yöneliik" nefretini ifade etmekti. "Saldırgan pasifizm" fikirleri ise geniş bir rock sahnesi gibi elverişsiz bir araçla kitlelere anlatılabilecek görüşler değildi.

Bu bir parça bulanık kavramlar, "saldırgan pasifizm"in, Martin Luther King'le ilgili iki şarkı olan tutkulu 'Pride' ve slow 'MLK' şarkılarıyla bir odağa kavuştuğu bir sonraki **U2** albümü *The Unforgettable Fire*'da bir ölçüde açıklığa kavuşturulmuştu. **Bono**'nun sivil haklar önderine duyduğu hayranlık **Lennon, Dylan** ve altmışlı yıllarda yaşanan diğer olaylardan ve "konuşmalarında eleştirel ve gevezelik yapar bir üslupla" kullanabilen bir kişiyle kendisi arasında bağlantı kurabilmesi olgusundan kaynaklanıyordu. Üstelik, King'i, 'Sunday Bloody Sunday' gibi şarkılarda dile getirmeye çalıştığı politik idealin ete kemiğe bürünmüş hali olarak görüyordu. "Bu ülkede, bu mahvolmuş İrlanda'da Martin Luther King gibi, davasına onun için ölecek ama asla öldürmeyecek kadar inanan bu adam gibi cesur birisi olsaydı-diye dü-

şünüyordum". Sinn Fein bürosunda yanlış anlaşılan görüş de bu olmalıydı.

1984'de *The Unforgettable Fire* yayınlandığında, U2 çoktan ABD'de önemli bir dinleyici kitlesine sahip büyük bir uluslararası yıldız durumundaydı. Bono'nun King konusundaki ilgisi şarkıcının bakış açısının artık çok daha boyutlu ve uluslararası bir nitelik kazanmış olduğunun da simgesiydi. Topluluk temel amaçlarının istedikleri gibi bir müzik yapmak olduğunu ve kimsenin işine karışmaya çalışmak olmadığını söylüyorduysa da seksenlerin en büyük müzik kampanyalarına katıldılar. U2 topluluğu, *New York Times*'ın, Bono'nun ve kendilerinin Amerikan politik hayatı üzerinde liberal Demokratlara uygun bir iklim yaratma gibi bir etkisi bulunduğu yolundaki yorumunu "gülünç" bulmasına karşın nükleer silahsızlanma, Güney Afrika, Orta Amerika, (Af Örgütü kanalıyla) insan hakları üzerine yapılan kampanyalara katılıyor ve (Live Aid kanalıyla da) dünya çapında bir bağış kampanyası yürütüyordu.

Genellikle dikkatli bir yaklaşım biçimleri vardı. *The Unforgettable Fire* (Unutulmaz Yangın) ismi Hiroşima ve Nagazaki'daki nükleer patlamalardan kurtulanlar tarafından yapılan resim sergisinin ardından seçilmiş ve topluluk sergiyi, Martin Luther King'in hayatıyla ilgili bir başka serginin yanısıra turneye götürmüştü. Bono Güney Afrika konusunda daha dolaysız bir tutum içindeydi, "yüzbinlerce insana çalıyor ve her gece çalmaya başlamadan önce apartheid'ı eleştiriyorduk" diyor. Topluluğa verdikleri destek için teşekkür eden başpiskopos Tutu ile telefonda görüşmüşlerdi. Bono tüm bu olaylar konusunda, "toplumsal sorumluluk ve duyarlılık belirli bir iklimde yeşerir ve müzik buna katkıda bulunabilir" diyordu.

Bir zamanlar "çok çirkin ve boş bulduğu için" bir rock topluluğuna katılıp katılmama konusunda endişe duyan bu Hristiyan şarkıcı, şarkılarını politik tartışmalarda kullanılan olağan parametrelerin ötesine geçen fikirlerini ifade etmek için kullanmıştı. "Görmezlikten gelinen tüm alanlarla, gerçek ilişkilerle, cinsellik ve aşkın şiddetiyle" de ilgileniyorlardı. "Ben bunlarla ilgilenmiyorum, U2'nin katkısı da budur, aşk ve öfkenin tuhaf bir karışımı".

U2 büyük idealleri ve vizyonlarıyla, kendi şarkılarını Lennon'dan Dylan ve Peggy Seeger'a kadar uzanan daha eski politik şarkıcıların parçalarıyla birleştirerek, geleneksel gitar rock tarzını ve İrlanda melo-

dileri dalgasını büyük stadyumlara taşıdı. Ülkenin müzikal yeniden doğuşunda onları izleyen diğer toplulukların, İrlandalı olmanın ne demek olduğu konusundaki görüşleri ise biraz daha keskindi. Londra klüplerinde çılgın isyan şarkıları söylemeye başlayan manik folk-punk topluluğu **Pogues**, *If I Should Fall From Grace With God*'la 1988'in en önemli uzunçalarlarından birisini gerçekleştirdi. Albümde yeralan, (**Shane MacGowan**'ın, **Ewan MacColl** ve **Peggy Seeger**'ın kızı **Kirsty** ile birlikte söylediği) 'Fairy Tale Of New York' ('New York Peri Masalı') ya da "bazılarının asla göremeyeceği o fırsatlar ülkesi" ABD'de iş bulmayı umut edenlerle dolu, işsizliğin doruğundaki İrlanda'yı ele alan 'Thousands Are Leaving' ('Binler Gidiyor') gibi tatlı-sert parçalar, İrlandalıların ABD deneyimlerini özetliyordu.

Londra'da bulunan bir İrlanda topluluğu olarak **Pogues**, İrlandalıların İngiltere deneyimlerini de ele aldı ve **Shane MacGowan** 'Birmingham Six'le ('Birmingham Altılısı') o zamana kadar yaptığı en öfkeli ve tartışmalı şarkısını bestelemiş oldu. 1975'de altı İrlandalı, bir sene önce Birmingham'daki bir pubda 21 kişinin ölmesi ve 162 kişinin yaralanmasına neden olan bombalama eylemi nedeniyle ömür boyu hapisle cezalandırılmışlardı. IRA'nın İngiltere içlerinde yürüttüğü bir yıllık eylem programını izleyen olay, bir İrlanda-karşıtı dalgaya neden olmuştu. Ancak davadan 13 yıl sonra, yanlış kişilerin hapsedildiği kanaati de yaygınlaşmaya başlamıştı. Bir İşçi Partisi milletvekili olayın esas sorumlularıyla karşılaştığını bile iddia etti.

Temyiz mahkemesinin davayı yeniden ele alması bekleniyordu ve **Pogues**'un "işkence görenler ve hapsedilenler", "yanlış yer ve zamanda İrlandalı oldukları için hâlâ hapiste olanlar!"la ilgili şarkıları, tam karar aşamasında yayınlandı. Başvuru reddedildi ama **MacGowan**'ın,ençok satanlar listesinin zirvesine oturan uzunçalarında yeralan şarkı, Birmingham Altılısı'nın asla unutulmamasını sağladı. İrlanda politik pop geleneği, bazı zorluklarla da olsa, sürecekti. 1988 Ağustosu'nda İngiltere İçişleri Bakanlığı, IRA'nın radyo dalgalarını kullanarak halka seslenmesini durdurmayı amaçlayarak (ve politik sansür iddialarına neden olarak) teröristler ya da destekçileri tarafından yapılan açıklamaların yayınlanmasını yasakladı. Denizaşırı bağımsız TV ve radyo istasyonları üzerindeki denetimin bekçisi IBA, şarkının daha fazla çalınmaması gerektiğini öğütledi ve yasağın ilk kurbanı da **Pogues** oldu.

YEDİ

Kampanyalar: Nükleer Enerji, Nikaragua ve Güney Afrika

Yetmişlerin sonlarındaki Amerika, **Gil Scott-Heron**'un da acı ama alaycı bir biçimde anımsadığı gibi, politik şarkıcılara göre bir yer değildi. "Bu, kızlar okulundaki tek erkek öğrenci olmak gibi birşeydi. Kendimizi yalnız değilken bile, hep yalnızmışız gibi hissederdik" diyor. İzleyicilerin kendilerine yönelik tepkilerini ise, "bana sanki araba süren bir gorilmişim gibi bakıyorlardı. Gelip görmek istiyorlar ama ehliyetim olduğuna inanmıyorlardı" diye özetliyor.

Acılı Vietnam ve Watergate çalkantıları ile çılgın ama yaratısız devrim çağrılarının ardından, bu şaşırtıcı bir durum değildi. ABD dinlenmek, plak sanayi ise para kazanmak istiyordu. Bu, **Eagles** ve **Fleetwood Mac** gibi topluluklar, platin albümler, kolayca dinlenen batı-yakası country rock müziği, glam rock ve disko çağında duygusal, mesajlı müziklerle politik şarkılar gibi rahatsız edici şeyler rağbet görmüyordu. Pop müzik bir zamanlar asi, manik bir idealizmle bütünleşmiş olsa da artık şirketlerle, pazarlamayla ve olağanüstü kârlarla içiçe geçmişti. Altmışların yıldızları satın alınmışlardı ama bazıları hâlâ nostalji içindeydiler. 1973'de **Art Garfunkel**, "bu açgözlü ve büyük ticaret dünyası çok anti-müzikal özelliklere sahip. Ticarette her zaman kazanan, en düşük ortak payda oluyor ve bu yeni dalga da gerçek yetenekleri mahvediyor. Kuşkusuz altı ya da yedi yıl önce durum daha farklıydı..." diyordu.

Garfunkel, tipik ve iyi niyetli bir yetmişli yıllar yıldızına dönüştü. 1972'de (o zamanki partneri **Paul Simon** ve **Grateful Deads**'le birlikte) McGovern için çaldı ve birçok yurttaşı gibi, Nixon'un yargılanması için kongre temsilcilerine mektuplar gönderdi. "Ülkenin, çoğunluğun istediği yönde ilerlemesi gerektiğine" ina-

nan iyi, demokrat bir Amerikalıydı; kamuoyunu denetleyen ve değişik grupların kongrede lobi yapmalarına yardımcı olan "Common Cause" hareketini destekledi.

Ancak Amerikalılar 70'lerde, evlerinde oturup muhafazakar radyo istasyonlarından sayısız kereler çalınan 'Stairway to Heaven' ve 'Rumours'u dinleme özgürlüğü dışında bir şey talep ediyorlar mıydı? Politik pop, köklü politik değişimler talep eden tuhaf fikirlerle birlikte demode olmuş olsa da, Vietnam günlerinde örgütlenip kampanyalar yürütenlerden bazıları, bazı başka konularla da ilgilenmeye başlamışlardı.

Altmışlı yıllar, Vietnam ve Sivil Haklar gibi iki büyük gündem maddesine sahip olmasına karşın, 70'ler ve 80'lerin dünyası çok daha çeşitli gündem maddelerini içeriyordu. Bu gündem maddeleri çevre, nükleer enerji ve nükleer silahsızlanmadan, kürtaj ve feminizme, yerel ve küresel gıda ve açlık programlarıyla ABD'nin Güney Afrika ve Orta Amerika politikalarına dek uzanıyordu. Durum, 70'lerde ABD'de büyük bir yaygınlık kazanan "kendi işini kendin hallet" yaklaşımıyla şu ya da bu konuda kampanya yürüten yüzlerce farklı organizasyonun ortaya çıkmasıyla daha da karmaşık bir hal almıştı. Holly Near'in deyimiyle, "Amerikalılar herşeyi biraraya getirmeyi sevmiyorlar. Kendi örgütlenmeleri ve bireysel tarzlarına sahip olmaktan hoşlanıyorlar"dı.

Bu farklı konular, benzer biçimde farklı ve politik bakımdan hâlâ aktif müzisyen topluluklarını kendilerine çektiler. Bazıları, **Holly Near** gibi işe folk dünyasında başlamışlardı ve pop modası ile medya patlamasına rağmen, radikal **Pete Seeger** geleneğini sürdürüyorlardı. Diğer bir grup, insanların kendilerini durdurak bilmeksizin hedonizm ve kaçışa adamalarıyla tatmin olmadıklarını kavrayan beyaz pop şarkıcılarından oluşuyor; yetmişlerin en büyük siyah yorumcusu **Marvin Gaye**'i 'What's Going On?' ('Neler Oluyor?') parçasını anımsayarak izlemek konusunda hâlâ ısrarlı olan şarkıcılar ise bir üçüncü grubu oluşturuyorlardı.

Siyah sanatçılar için bile durum kolay değildi. Beyaz Amerika gibi siyah Amerika da altmışlardan sonra sakinleşmek ve eğlenmek istiyordu; eşit haklar, halka iktidar, 'say it loud, I'm black and I'm proud' ('Siyahım ve gururluyum diye Haykır') çığlıklarının ye-

rini, "gel de partiye katıl" davetleri alıyordu. İngiltere'deki **Linton Kwesi Johnson** Atlantik ötesinde meydana gelen değişimi farketmişti. "Altmışların sonundaki gelişmeler sayesinde siyah orta sınıf güç kazandı ve radikallerin çoğu da kendi bellerini doğrultarak devlet bürokrasisinde birer koltuk kaptılar. Çalışan siyah kesim hâlâ eski yerinde ama bütün o protesto ahlakı da uçup gitti..."

1986 yılının sonlarında, **Johnson** bir ABD turnesine katılarak müziksel protesto bakımından, "çöldeki vaha" olarak nitelediği **Gil Scott-Heron**'un yanında şiirler okudu. Bu iki adamın birçok ortak yönü vardı. **Scott-Heron** da Batı Antiller kökenliydi ve doğal olarak Karaiplerin politik müzik geleneklerinden etkileniyordu. **Johnson**'un bu geleneği yetmişlerin İngiliz politik popunu esinlemek üzere kullanması gibi, **Scott-Heron** da benzer birşeyi ABD'de gerçekleştiriyordu. Ancak diğer tarzları da kullanarak, çağdaşlarının tam zıt bir yöne sürüklendikleri koşullarda, yeni bir sofistike politik pop biçimini yaratan tek siyah yorumcu oldu.

Görüldüğü gibi **Gil Scott-Heron** tipik bir Amerikalı değildi. Babası Detroit'e taşınmaya karar vermeden önce ("Nedenini bilmiyorum, çünkü burası da aynı derecede soğuktu" diyor oğlu) İskoçya'da profesyonel futbol oynayan bir Jamaikalıydı. **Scott-Heron** lisedeyken yerel topluluklarda piyano çalmaya, New York'da koleje giderken de şiir ve roman yazmaya başladı. İlk romanı olan *The Vulture* 1969'da yayınlandığında ondokuz yaşındaydı. New York'daki soul topluluklarında çalmaya başladı ama sözlerden çok müziği sevdiğini anlayarak kendi bestelerini yapmaya koyuldu.

Sahneye genellikle yelkenci giysileri ve şapkayla çıkan sakallı ve upuzun birisi olan **Scott-Heron**, izleyicilerine müzikal bir politik gösteri sunar. Konuşur, şiir okur ya da topluluğun önünde bir klavyenin başına otururak şarkı söylemeye ve kendisinin her zaman New York'lu Son Şairler topluluğuyla birlikte olduğunu hatırlatır biçimde bir parça rap ve funk karıştırarak ballatlardan blues, cool caz, reggea ve salsa'ya kadar uzanan bir karışımı seslendirmeye başlar. New York siyah klüplerindeki diskjokeylerin ritmik konuşma tarzı olan rap, Jamaika diskjokeylerinin yaratıcılığından her zaman yararlanmıştır.

Scott-Heron altmışların öfkeli siyah şairlerinden etkilenmişse

de, kendi eserlerinde her zaman öfkeyi vahşi bir mizah duygusuyla bütünleştirmiştir. "Bu işi insanları disipline edecek, suçlayacak ve küçültecek şekilde değil kapsayacak bir yöntemle yapmak gerekir. Amaç onları bilgilendirmektir" diyor. Amerikalıların, sadece daha iyi bilgilendirildikleri zaman, kendi fikirlerini biçimlendireceklerine inanıyor. "Fikirlerimiz hâlâ Dan Rather tarafından biçimlendiriliyor ve sahip olduğumuz tek seçenek -ki bu da bir seçenek değildir aslında- bu olduğu sürece, politik bakımdan sessiz kalmayı sürdüreceğiz."

Ele aldığı konular ise, bir zamanlar Nixon ve sonra da Reagan'ı hedefleyen (Reagan 'B-Movie' ve 'Re-Ron' şarkılarına konu olmuştu) politik satirlerden, yetmişli yıllarla en çok özdeşleştirdiği iki konu olan Güney Afrika ve nükleer enerjiyi ele alan şarkılara dek uzanıyordu. Apartheid'ın (Masekela ve Makeba'nın altmışlardaki tüm çabalarına karşın) popun politik gündeminde önemli bir yer tutmadığı 1975 yılında **Gil Scott-Heron** Güney Afrika'daki grevci maden işçilerine bir şarkı armağan etti; 'What's the word?-Johannesburg!' 'Johannesburg', özellikle Güney Afrika'daki koşulların daha da kritik ve şiddetli bir hal aldığı ve müzisyenlerin aniden bu ülkeyle ilgilenmeye başladıkları 80'lerde bir protesto simgesine dönüştü. "Güney Afrika'da bu boku yiyeceklerini biliyordum" diyor **Scott-Heron** "ve yaklaşmakta olduğunu gördüğüm şiddete karşı bir etkide bulunmak istedim."

Scott-Heron nükleer enerji konusunda da herkesin önündeydi. **Brian Jackson**'la birlikte kaydettiği *From South Africa To South Carolina* (Güney Afrika'dan Güney Carolina'ya) uzunçaları 'Johannesburg'un yanısıra, bir başka beklenmedik protesto şarkısı olan 'South Carolina (Barnwell)' parçasını da içeriyordu. Parça, Barnwell yakınlarında yapılması planlanan ve kullandığı nükleer enerjiyi, daha tehlikeli radyoaktif atıkların yanısıra plutonyuma da dönüştürecek olan ticari bir yeniden işleme fabrikasını ele alıyordu. Şarkının sözleri yetmişlerdeki yaşam konusunda şu yorumları içeriyordu:

Whatever happened to the protests and the rage?'
Whatever happened to the voices of the sane?

Whatever happened to the people who gave a damn?
Or did that just apply to dyin' in the jungles of Vietnam?

Protesto ve öfkeye ne oldu?
Sağlıklı seslere ne oldu?
Küfreden insanlara ne oldu?
Küfrettikleri Vietnam ormanlarında ölmek miydi yalnız?

İki yıl sonra konumunu meşrulaştıracak, nükleer enerji karşıtı bir parça besteledi. 'We Almost Lost Detroit' ('Detroit'i Neredeyse Kaybedecektik'), 1966'da Güney Detroit'deki Enrico Fermi-1 besleme reaktöründe meydana gelen ve tam bir felakete yolaçmadan kısa bir süre önce durdurularak sadece reaktörün çekirdeğindeki yakıtın kısmen erimesine yolaçan nükleer kazayla ilgiliydi. Kaza o denli ciddiydi ki, (resmi olmayan) bazı raporlara göre yetkililer, Detroit'i olağanüstü önlemlerle boşaltmaya hazırlanıyorlardı.

1979'da şarkının yayınlanmasından iki yıl sonra ABD bir başka nükleer yarı felaketle kelimenin tam anlamıyla şok geçirdi. Pennsylvania Harrisburg yakınlarındaki Shenandoah nehrindeki Three Miles Island'daki nükleer güç istasyonunun Unit 2 adlı biriminde su besleme pompaları çalışmamış ve bunu izleyen kargaşa içinde, bu istasyon da nükleer patlamayla benzer sonuçlar yaratan erime felaketiyle karşılaşmıştı.

Kaza nükleer sanayi açısından kötü bir zamana denk geldi. Bir muhabirin nükleer güçle ilgili kurgusal soruşturmasını ele alan *The China Syndrome* filmi gösterime yeni girmiş ve **Karen Silkwood**'un beş yıl önceki esrarengiz ölümü konusunda kamuoyu artan bir ilgi duymaya başlamıştı. *Silkwood* çalıştığı plutonyum fabrikasındaki hatalı uygulamaları bir muhabire anlatmaya giderken araba kazasında ölen bir sendikacıydı. Dava 1979'da, Meryl Streep'in öykünün *Silkwood* isimli Hollywood versiyonunda rol almasından dört yıl önce yeniden açılmıştı.

ABD'deki tüm çevreci gruplar, nükleer enerjiye karşı 70'ler boyunca kampanyalar düzenledilerse de, bu kampanyalar nükleer enerjinin geleceğin tartışmasız enerji kaynağı olarak görülmesinden dolayı çok az etki yarattı. Ancak bu yaklaşım değişmeye ve

kısmen **Musicians United For Safe Energy** (MUSE- Güvenli Enerji İçin Birleşik Müzisyenler) isimli grup sayesinde, yetmişlerin apolitik rock toplulukları bile konuyla ilgilenmeye başladılar.

MUSE çeşitli toplulukların ittifakından oluşuyordu ve sadece, daha sonra *No Nukes* isimli bir üçlü albüm, bir belgesel film yapılmasını ve önemli ölçüde kamuoyu desteği kazanılmasını sağlayan bir dizi *No Nukes* rock gösterisini Madison Square Garden'da gerçekleştirmeyi hedefliyordu. **Gil Scott-Heron** da elbette çağrılılar arasındaydı ve konuyu ilk kez ele alan kişi olarak haklı bir onura sahip oldu. "Three Miles Island kazasından önce 'Detroit' ve 'South Carolina' parçalarını yapmamızın nedeni, Three Miles Island kazasının meydana gelmesini istememezdi" diyordu sahnede. "Three Miles Island'dan sonra bir sürü orospu çocuğu sırf korkudan altlarına yapukları için nükleer enerji karşıtı kesildiler. Ben daha baştan beri çok korkuyordum!"

1979 Eylül'ünde beş gece süren MUSE gösterileri **Crosby, Stills** ve **Nash** gibi eski hippilerin yanısıra **Jackson Browne, James Taylor** ve görece daha yeni isimler olan **Tom Petty** ve **Bruce Springsteen**'i içeriyordu. Listede, rock yıldızlarının o büyük ticari başarı ve ünlerine sahip olmayan büyük bir siyah kadın topluluğu da yeralıyordu. Bu topluluk altmışların sivil haklar kampanyalarındaki SNCC Şarkıcılarının lideri **Bernice Johnson Reagon** tarafından yönetilen **Sweet Honey In The Rock** topluluğuydu.

Bernice de, Scott-Heron gibi politik müziğin yetmişlerde bile önemini koruduğunu düşünecek kadar demodeydi ve **Scott-Heron** gibi onu da, ülkenin en iyi cappela dörtlüsünü yönetmesine karşın, Amerikan radyolarında dinlemek pek mümkün değildi. Siyah Amerika'nın koral şarkı geleneğini sürdürmek üzere 1973'de **Sweet Honey In The Rock** topluluğunu kurmuş ve bu geleneğe çeşitli müzik tarzları ile radikal mesajları eklemişti.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, yetmişli yılların üstüne bir çizgi çekenlere katılmıyor; "herkes yetmişlerin, insanların uykuya daldıkları bir onyıl olduğunu söylüyor. Ama kadınlar açısından gerçek bir enerji patlaması yaşandı. Öne çıkan konuların çoğunun merkezinde kadınlar vardı ve bu yüzden herkes hiçbir şey yaşanmadığını söylüyor!" Topluluk **Bernice**'in yetmişlerin "üç büyük

konusu" olarak adlandırdığı Angela Davis, Wilmington Onlusu ve Joan Little'i destekleme gösterilerine katıldı.

Bu üç kampanya siyah haklar, kadın hakları ve her ikisinin bileşimiyle ilgiliydi. **Davis,** UCLA felsefe bölümündeki görevini komünist olarak adlandırıldıktan sonra kaybeden ve Soledad cezaevindeki "Soledad kardeş" George Jackson'ı serbest bıraktırmayı hedefleyen bir adam kaçırma eyleminde kullanılan silahları satın aldıktan sonra kaçan, batı kıyılı bir akademisyendi. Kanlı bir çatışmayla sona eren bu felaket derecede kötü plan, **Lennon'un** 'Angela', Jagger'ın 'Sweet Black Angel' ('Tatlı Siyah Melek') şarkılarına esin kaynağı olmuş hatta **Dylan'ın** bile, beklenmedik şekilde 'George Jackson' şarkısını bestelemesine neden olmuştu. Diğer iki konu ise pop dünyası tarafından daha az biliniyordu; hiçbir süperstar, okulların birleştirilmesinden sonra siyah öğrencilerin uğradıkları baskıların ardından yaşanan bir mağaza yangını nedeniyle hapse atılan Carolina'lı siyah öğrencilerden oluşan Wilmington Onlusu ya da cezaevinde kendisine tecavüz etmeye çalışan gardiyanı öldürmekle suçlanan Joan Little hakkında şarkı falan bestelemedi.

Bernice ve topluluğu, yetmişli yılları bu tip konuların yanısıra eşcinsel hakları ya da Soweto ile Şili'deki koşullar hakkında yapılan kampanyalara katılarak geçirdiler. Madison Square Garden'daki *MUSE* gösterisi ise gerek olayın büyüklüğü gerekse de kendilerinin büyük rock yıldızlarıyla dolu bir listedeki tek radikal folk topluluğu olmaları nedeniyle normal çalışmalarının dışında bir olaydı. "Bu tip büyük gösterilerde ayakta kalmaya ve fazla hırpalanmamaya çalışırsınız" diyor **Bernice.** "Ama biz bunun önemli olduğunu düşündük ve deneyelim bakalım, kendimizi yeniden düzenleyebilecek miyiz dedik."

Sweet Honey hırpalandı ama çok kötü değil. **Bruce Springsteen'in** zirveye çıktığı ve **Chaka Khan'ın** "Bruuuuce" çığlıklarını yuhalama olarak kabul edip sahneden indiği gece onlar da gösterilerini gerçekleştirdiler. **Bernice,** *MUSE*'un fazla para toplayamaması nedeniyle hayal kırıklığına uğradığını çünkü süperstarların bazılarının aşırı masraflara yolaçtığını ve gösterilerini çok uzun tutmalarının da Madison Square sahnesinin kirasını artırdığını söylüyor. Üstelik konserlerin, dikkatleri Battery Park'da gerçekleştiri-

len "inanılmaz gösteri"nin ötesine çekmesinden de oldukça etkilenmiş. Aynı sıralarda Battery Park'da çeyrek milyon insan, kameralar ve gazetecilerden uzakta nükleer enerjiye karşı gösteri yapıyor ve **Bernice'in**, artık kendisini çevre konularına adayan eski arkadaşı **Pete Seeger'ı** dinliyorlardı.

Sweet Honey *MUSE* üçlü albümünde ancak kısacık bir yer alabildi. **Bernice** topluluğun yaptığı anlaşmaya göre plakta yeralacak şarkıyı seçme haklarının olduğunu, ancak kendilerinin Wilmington Onlusu hakkındaki 'Cape Fear River' parçasını seçmeleri üzerine organizatörlerin şarkıyı "ırkçılıkla ilgili olduğu ve albümde nükleer enerji konusu dışında bir politik başlık istemedikleri" gerekçesiyle reddetiklerini söylüyor. *MUSE* albümünde **Sweet Honey**, sadece bir dakika onsekiz saniyelik 'A Woman' şarkısıyla yeraldı.

Bernice rock şarkıcıları ve onların "plak yapma vesaire işlerine yarayan, sizi de ancak fazla öfkeli bulmuyorlarsa kullandıkları" büyük gösterileri konusunda kuşkucu davranmakta haklı olsa bile, bu gösteriler rock yıldızlarına toplumsal yorum ve politik ilginin Vietnam'la ya da tüm adayların rock şarkıcılarının desteğine sahip oldukları 1976 başkanlık seçimleriyle birlikte yokolup gitmediğini kanıtladı. (Bu seçimlerde Jimmy Carter Güneyli apolitik bir topluluk olan **Allman Brothers'ın** da yardımıyla kazanmıştı ve destekçileri arasında **Fred Harris, Arlo Guthrie** ve **Jerry Brown'un** yanısıra, yakın arkadaşı **Linda Ronstadt** ve **Eagels'ın** da bulunduğu batı yakalı müzisyenler vardı.)

MUSE zenginler ve ünlüler için, güvenceye alınmış bir kamuoyu desteğiyle birlikte politik eyleme yönelmeyi kolaylaştıran bir fırsat yerine geçti. Gösterinin doruk noktalarından birisinin **Bruce Springsteen** ve **Jackson Browne** tarafından birlikte söylenen 'Stay' olması şaşırtıcı değildi. Bu iki yıldızın seksenli yıllardaki etkinlikleri, gerçekte birer ünlü olarak sahip oldukları sorumluluklarını, kendi tarzlarında da olsa çok ciddiye aldıklarını gösterecekti. **Springsteen** *MUSE* gösterisini doğrudan politik şarkılar söylenmeksizin de 'politik' olunabileceğini kanıtlamak için kullanmıştı. Sadece orada görünerek bir açıklama yapmış oluyordu: Bu, **John Lennon'ın** da işine yarayabilecek bir dersti.

Jackson Browne *MUSE* müzisyenlerinden birisiydi ve yetmiş-

lerin ortalarından itibaren nükleer güç karşıtı çalışmalara katılmıştı. Söylediği şarkıların yetmişlerin "ben kuşağı" bakışının bir devamı olması nedeniyle bu faaliyetler kamuoyundaki imgesiyle tam da uyumlu değildi. Altmışlarda **Nico** için çalan bir gitarist olarak işe başlamış ve **Lou Reed** kendisini **Cream** ve **Who** gibi İngiliz topluluklarını seyretmeye götürdüğü zaman oldukça "eğlenmiş"ti ama dönemin politik olaylarında hiç yer almadı. Yetmişlerin ortalarında California'da gerçekleştirdiği hit plaklar hem kendi kişisel umutsuzluğunu hem de altmışların iyimserliğinin çöküşünü yansıtan bir duygusal macerayı resmediyordu. Belirttiğine göre bu tarz, izleyiciler kendisi ve arkadaşlarını çok fazla tanımaya başladıkları ve o, evrensel sorunlar hakkında yazmaya çalışırken tüm eserlerini otobiyografi olarak değerlendirdikleri için kısa bir sürede geri tepecekti.

Belki tüm bunlardan kaçmak için, gelişen çevre hareketine katıldı. Bu kırılgan ve erkek çocuk görünümlü şarkıcı- şarkısözü yazarı," Kızılderililerin kutsal dağları kayak merkezi ya da gezi ormanlarına dönüştürülecekse" kaygısıyla yerel bağış gösterilerine katılmaya başladı ve yetmişlerin ortalarından itibaren anti-nükleer kampanyalarda yeraldı. California'da ise, eyalet meclisi nükleer teknolojinin güvenli bir enerji olduğunu kabul edene ve nükleer atıklarla ilgili tatmin edici bir program oluşana dek, eyalet içinde nükleer istasyonların kurulmasını yasaklayan Öneri 15 için yapılan mücadeleye katıldı. Öneri 15 destekçileri yüzbinlerce imza topladılar ama nükleer sanayi içindeki yasa karşıtları karşıt bir kampanyanın yaratılması ve önerinin yenilgisi için milyonlarca dolar harcadılar.

Ancak kampanya sürdü. New Hampshire'daki Seabrok'da **Jackson Browne**, midyeleriyle ünlü bir kıyı şeridinde yapılması planlanan nükleer enerji istasyonunu protesto eden "Midyekabuğu İttifakı"na katıldı. 1976 Kasım ayında 1414 protestocu şiddetin kullanılmadığı ilk büyük anti-nükleer gösteride tutuklandığında bu yerel kampanya da uluslararası bir önem kazandı. Browne Carolina Barnwell istasyonu ile ilgili kampanyalar için de şarkı söyledi ve 1979'un başlarında o ve **Graham Nash**, Los Angeles ve San Fransisco arasındaki kıyı şeridindeki Diablo Canyon'da yapılması plan-

lanan nükleer tesisin durdurulması mücadelesi için para toplamak için California'yı turladılar.

Tüm ABD'de farklı yerel gruplar nükleer enerji projelerine karşı mücadele ediyorlardı ve California'daki en önemli topluluk **Alliance for Survival** ("Hayatta Kalma İttifakı") ismini taşıyordu. 1977'de kurulan bu ittifak sadece nükleer enerji kullanımına son verilmesi için değil, silahlanma yarışının sona erdirilmesi ve nükleer silahların yokedilmesi için de mücadele ediyordu. **Browne** ve **Nash** diğer müzisyenlerle birlikte ittifaka katıldılar. California'lıların çoğu kampanyayı yeni sorunlar ve teknolojinin yarattığı bir yenilik olarak kabul ederken, **Browne** bu olayı ellilerin sonu ve altmışlarda İngiltere'de yapılan **Bomba'yı Yasaklayın** kampanyasının bir devamı olarak değerlendiriyordu. İngiltere'deki Aldermaston yürüyüşçüleri yetmişlerin sonunda bile ciddi bir sonuç elde edememişlerdi ama, onları kamp kıyafetleri ve barış işaretleriyle gösteren resimlere hevesle bakan **Browne** kampanyadan çok etkilendi. O ve **Nash**'in *MUSE* gösterisinde **Sydney Carter**'ın 'The Crow On The Cradle' isimli İngiliz protest şarkısını söylemeleri şaşırtıcı olmadı.

İttifak gösteri, toplantı ve lobilerin yanısıra, altmışların Vietnam gösterileri gibi pop müzik ve konuşmaların içiçe geçtiği geniş çaplı Survival Sunday günleri de düzenledi. 1978'deki ilk gösteri **Minnie Rippertone** ile **Peter, Paul and Mary**'nın şarkılarıyla **Cesar Chavez** ve **Daniel Ellsberg**'in konuşmalarını içeriyordu. 1979'da gösteriye **Jackson Browne** ve **Joan Baez** de katıldılar. 1982'deki 'Peace Sunday' gösterisine katılanlar **Gil Scott-Heron, Linda Ronstadt, Stevie Nicks** ve hatta **Stevie Wonder**'a kadar uzanıyordu; konuşmacılar arasındaysa Muhammed Ali, Jesse Jackson ve Ronald- Nancy Reagan'ın en küçük çocukları Patti Davis vardı. Los Angeles'daki Rose Bowl onları dinlemek için toplanmış yüzbinlerce kişiyle dolmuştu.

İttifak, **Bette Midler**'dan **Bob Dylan** ve **Bruce Springsteen**'e dek uzanan bir dizi sanatçının katıldığı toplam elli gösteri düzenledi ve her gösteri belirli bir nükleer projeyi protesto etmek ya da BM Özel Silahsızlanma Görüşmelerini desteklemek gibi tek bir hedefe sahipti.

Sonradan **Untouchables** ve **Concrete Blonde** gibi toplulukların menajerliğini de üstlenen İttifak Başkanı ve kurucusu David Lumian'a göre müzisyenlerin kampanyalardaki rolleri oldukça sınırlıydı. "İnsanları gösterilere çekmek, dikkatleri bir konu üzerinde yoğunlaştırmak, biraz baskı yapmak ve para toplanmasına katkıda bulunmak gibi işlevleri vardı" diyor. Bu işlevi oldukça etkin biçimde yerine getirdiler: Sadece Rose Bowl gösterisinde 300 bin dolar toplandı ve bu para yirmi İttifak görevlisinin finanse edilmesi, reklam kampanyaları ve politikacılara baskı yapmak için kulllanıldı. **Jackson Browne**'a göre bunlar yeterli değildi. "Gösterilerde para almadan çalmak kolaydır" diyor. "Para aldığınız bir gösteride çalmaktan hiç farkı yoktur." Diablo Canyon'da yapılan gösterilere de katıldı ve sonunda dört günlüğüne tutuklandı, geri dönmeyi reddedince bir kez daha tutuklandı. Sonra, "mahkeme salonunda kendisine bağıran bizleri dinleyen ve sadece 'anlıyorum' diyen" sempatik bir yargıç tarafından serbest bırakıldı.

ABD'deki pop politikasına beş yıl boyunca nükleer konular egemen oldu. Peki ne elde edildi? Nükleer sanayinin öfkesini çekecek kadar çok şey. *MUSE* filmi politika ve protestoları içermiyordu ama üçlü albümle birlikte, Califomia'daki Survival Sunday gösterileri için üretilenlere benzer düzgün bir anti-nükleer broşür de yayınlandı. Three Miles Island'daki yarı-felaketlere ya da Diablo Canyon ya da diğer tesislerdeki büyük sıkıntılar ve hatalara eşlik eden bu kampanyalar sonucunda Amerikan kamuoyu nükleer enerjiye olan güvenini yitirdi. "Oldukça başarılı olduk" diyor Lumian. "1977 başlarında Califomia'ya 200 nükleer tesis kurulması planlanıyordu ama şu anda faaliyette olan tesis sayısı sekiz ya da dokuz."

Aynı senaryo ABD'nin diğer yakasında da tekrarlandı: Yeni bir nükleer tesis için en son 1978 yılında sipariş verilmişti ve 1982'ye gelindiğinde 1974'den beri yapılan tüm tesis siparişleri ya tamamen iptal edilmiş ya da belirsiz bir geleceğe ertelenmiş durumdaydı. Başarının tüm sorumluluğu anti-nükleer pop protestocularına maledilemezse de, onların da bu sonuçta önemli katkıları oldu.

Pop politikacıları ABD'nin nükleer enerji programlarının durdurulmasına yardımcı oldular ama, -pek de şaşırtıcı olmayan biçimde- nükleer silahlanma programı üzerinde hiçbir etkide buluna-

madılar. Lumian "ABD'de gerçekçi olmak için sınırlı hedefler benimsemelisiniz" diyor,"doğrudan ya da dolaylı biçimde beş milyon kişiyi istihdam eden silah ticareti, karşınıza alamayacağınız kadar büyük bir endüstridir". 1980'de Ronald Reagan'ın başkan seçilmesinden sonra yaygınlaşan tutum değişikliğine karşı da tetikteydiler. Survival Sunday gösterilerinde kalabalıklar anti-nükleer politikaların anti-yurtsever bir tutum olmadığını kanıtlamak için "yeniden bayrağa sarılmaya" ve "gerçek bir yurtsever gibi davranmaya" zorlandılar ama bu taktik hiç bir işe yaramadı. Reagan 1984'de yeniden seçildiğinde İttifak da dağılmaya başlamıştı. Lumian, "Reagan'ın yeniden seçilmesi Solu bunalıma soktu" diyor, "ve bir kez böyle olduğunda da Sol her zaman kendi kendisini dağıtmaya başlar."

Başkanlık seçimleri pop içindeki cepheleşmeyi bir kez daha gündeme getirdi, **James Taylor** ve **Steven Stills Mondale'i, Carole King Gary Hart'ı** desteklerken, (Nixon'a "Ohio"da saldıran adam) **Neil Young** Reagan'ın silahlanma politikasını destekleyerek kendisini diğer meslekdaşlarından ayırıyordu.

Neil Young Reagan'ın Vietnam savaşı sırasında yitirilen güven ve iyimserlik duygularını geri getirdiğine inanan birçok Amerikalıyla benzer duyguları paylaşıyordu. Birçok Amerikalıya göre ABD'nin yeni bir atılıma ihtiyacı vardı ve 1983'de küçük Karaip adası Grenada'nın işgal edilmesi bile yeterli bir başlangıç sayıldı. **Phil Ochs** yaşıyor olsaydı kuşkusuz "Santo Domingo" şarkısını bu yeni durum için güncelleştirirdi.

ABD birlikleri solcu başbakan Maurice Bishop'a karşı girişilen bir silahlı kuvvetler isyanı sırasında "ABD çıkarlarını korumak" gerekçesiyle adayı işgal ettiler ve Kübalılar, Libyalılar, Sovyetler ve Doğu Almanları ABD'nin arka bahçesindeki bu özel bölümden atmak için olayı kullandılar. İşgal bölgede ABD'ye karşı tehdit olarak görülen (Küba dışındaki) bir başka ülkeye, Nikaragua'ya yönelik bir uyarı niteliğini de taşıyordu. Onların davası da artık pop politikacıları tarafından ele alınmaya başlanmıştı.

Nikaragua halkı tarihin kendisine hile yaptığını hissediyor olmalı.

1979 Temmuz'undaki Sandinist devrim bu güzel ve az nüfuslu Orta Amerika ülkesini kırküç yıldır yönetmekte olan Somoza ailesi diktatörlüğünü yıktı. Sandinist Ulusal Kurtuluş Cephesi (FSLN) ismini, otuzlu yıllarda bir gerilla savaşı veren, ABD birliklerini ülke dışına atmayı başaran ama herhangi bir ekonomik ve politik çerçevenin oluşmasından önce ordusunu dağıtan Augusto Sandino'dan alıyordu. Sandino'nun 1934 yılında öldürülmesi, ABD tarafından eğitilmiş Ulusal Muhafızlarca desteklenen Somoza ailesinin denetimi ele geçirmesine yolaçtı.

Artık sonunda Somozalar (önce kendi ülkelerini yıkmak amacıyla bombalamayı deneyerek) ülkeden kaçmışlardı ama Sandinistler kendilerini bir kez daha eski bir düşmanla yüzyüze buldular. ABD onları El Salvador'daki asilere silah sağlamakla suçluyor ve çoğunlukla eski Ulusal Muhafız üyelerinden oluşan anti-Sandinist Contra ordusunu desteklemeye başlıyordu. Devrimin destekçileri (ve hükümet üyeleri) arasında çok sayıda radikal rahibin de bulunduğu ve 1984 seçimlerinin Sandinistlerin ülkede bazı sorunlarla da olsa önemli bir kamuoyu desteğine sahip olduklarını kanıtladığı Nikaragua'da katı bir marksist rejim yoktu. Ancak Amerikan destekli Contralar saldırılarını arttırdıkça Sandinistler de kitlesel eğitim ve sağlık programlarını uygulamakta önemli güçlüklerle karşılaşmaya başladılar.

Nikaragua devrime kadar birçok pop müzik hayranı tarafından, Somozaların devrilmesine (çok dolaylı şekilde) katkıda bulunan Bianca Jagger'ın doğduğu ülke olarak tanınıyordu. 1972 yılbaşı gününe yakın bir tarihte başkent Managua bir depremle yerle bir olmuş ve **Rolling Stones** depremde evsiz kalanlar yararına bir bağış gösterisi düzenlemişti. **Stones** 300 bin dolar topladı ama paranın, yardım fonunu zaten çok büyük olan özel servetini büyütmek için kullandığı bilinen Somoza tarafından çalınmasından korkuyorlardı. Somoza'nın açgözlülüğü hakkındaki öyküler ve durumlarından şikayet edenleri ezmek için Ulusal Muhafızları kullanması, sonunda devrime ve diktatörlüğün devrilmesine yolaçan nefreti yükseltiyordu.

Sandinistler (elbette zaferlerinin **Clash** tarafından yapılan üçlü *Sandinista!* albümünde kutlandığından habersiz bir şekilde) iktida-

ra geldiklerinde birçok Amerikalının ülkeleriyle ilgilenmesini sağlamak ve yönetimin Contralara yönelik desteğini halka sorgulatmak üzere, bir gazeteci ya da politikacının değil bir pop yıldızının öne çıkmasını beklemiyorlardı. Bu pop şarkıcısının, seksenlerde Başkan Reagan'ın Orta Amerika politikalarının pop dünyası içindeki en önemli muhaliflerinden birisi haline gelen, anti-nükleer kampanyaların yıldızı **Jackson Browne** olması ise daha da şaşırtıcıydı.

Jackson Browne bölgeyle ilk kez, *Lawyers In Love* uzunçalarında bir çift "yarı" politik şarkıyı dahil ettiği 1983 yılında ilgilenmeye başladı. Orta Amerika hakkında okumaya başladı ve kendi yaşadığı dönemde gerçekleşen ama asla farkında olmadığı birçok olayla karşılaşarak oldukça şaşırdı. Örneğin 1976'da, Ulusal Muhafızlar tarafından öldürülen Sandinist lider Carlos Fonseca'nın hayatı hakkında çok az şey bildiğini anladı, "oysa ilk kez alınışların sonunda yani benim New York'a geldiğim zamanlarda tutuklanmıştı". Giderek ABD'nin ne denli dargörüşlü bir ülke haline geldiğini ve "ne kadar çok şeyin farkedilmeden yaşandığı"nı görmeye başladı.

Browne Orta Amerika konusundaki tartışmalara katıldı ve Nikaragua'yla ilgili bir mitingde şarkı söyledi. Bir sonraki yıl ilk kez Nikaragua'daki durumu görmek üzere ülkeyi ziyaret etti. Managua'da kendisine Sandinistlerin de Contralar kadar önemli katliamlar ve insan hakları ihlalleri yaptığını söyleyen ve onu görüşlerini değiştirmesine yardımcı olacaklarını umduğu bazı Amerikalı gazetecilerle konuşmaya gönderen, "ABD Dışişleri Bakanlığının uçaksavarıyla -yani Amerikan politikasından hoşnutsuzluk duyanlarla konuşmak ve ne yaptığımızı anlamak için gönderilen herifle" görüşmeye gitti. Gazeteciler **Browne**'ın görüşlerini değiştiremediler.

Browne Nikaragua'yı ziyaret ettikten sonra ABD'nin Sandinistlere yönelik politikalarını değiştirmeye çalıştı. Nikaragua Kültür İşçileri Birliğiyle anlaşmalar yaptı, Nikaragualı **Guardabarranco** topluluğunu Los Angeles'da plak yapmaları için ülkeye davet etti ve Nikaragua'ya yaptığı ikinci ziyarette yanında (**Springsteen** kadar ünlü olan) **Steve** 'Little Steven' **Van Zandt**'ı da götürdü. Hepsinden önemlisi, birçok ABD radyo istasyonunun yetişkinlere yönelik rock müziği yayını kalıplarına oldukça uygun bir albüm olan,

1986 *Lives In The Balance* uzunçalarına oldukça politik birçok parçayı da dahil etti.

Altmışların protesti ya da İngiltere'deki punk-sonrası politik müzikle karşılaştırıldığında çok da sert olmayan bu albümdeki şarkılar **Browne** açısından yine de cesur bir vurgu değişikliğini temsil ediyorlardı. O ana dek, "bir davayı sonuna kadar götürürsem bu durum insanları benden uzaklaştırır" diye düşündüğü için politik eylemleri ve müzik kariyerini birbirinden ayrı tutmuştu. Ama şimdi ününü ve şarkılarını Nikaragua ve El Salvador'daki durumu vurgulamak için kullanıyor ve dinleyicilerine televizyon ya da basının belli ki veremediği bir parça acı gerçeklik duygusu sunmaya çalışıyordu. "O kadar önemli, o kadar kritik bir durumdu ki" diyor. "İki Orta Amerika ülkesiyle savaş halindeyiz ve Amerikan halkının bu durumla ilgili hiçbir fikri yok. Savaşta olduğumuzu düşünmüyorlar, sadece Kızıl Dalga ya da benzeri birşeye karşı kendimizi savunduğumuzu sanıyorlar."

'For America' ('Amerika İçin'), 'Soldier Of Plenty' ('Bolluğun Askeri') ve (Başkan Reagan'ı yalancılıkla suçladığı) 'Lives In The Balance' ('Dengedeki Hayatlar') gibi şarkılar sözkonusu ülkelerdeki belirli olaylardan çok Amerikalıların Orta Amerika'ya yönelik tutumlarını ele alıyor, Browne ise bir hain olmadığını, sadece ülkeyi doğru bir noktaya çekmek isteyen iyi bir Amerikalı olduğunu kanıtlamak konusunda güçlükle karşılaşıyordu. "Bu yurtseverliktir" diyordu, "çok kritik bir durum. En iyi yurtseverlik budur."

Browne Nikaragua'yı ziyaret eden ilk önemli rock yıldızı olmasına karşın Orta Amerika'daki durumu görmek için bölgeyi ziyaret eden ilk Amerikalı müzisyen değildi. Yorulmak bilmez **Pete Seeger** ile **Holly Near** ve **Peter Yarrow** gibi yeni ve eski folkçular da bölgeye gitmişlerdi. Daha sonra Kanadalı **Bruce Cockburn**, Avustralya'nın **Peter Garret** tarafından yönetilen son derece politik **Midnight Oil** topluluğu ve İngiltere'den **Billy Bragg** ve **Joe Strummer** da ziyaretçilere katıldılar. Eski **Clash** lideri 1987 yazında, film yönetmeni **Alex Cox**'la çalışırken *Sandinista!* ülkesine ulaşmıştı. **U2**'den **Bono** zaten bir yıl önce ülkeyi ziyaret etmişti. **Bono,** "bu dünyanın en seksi devrimi!" diyordu.

Bu sanatçılar sadece hoşgörüyle değil sevinçle de karşılandılar.

ABD'nin ekonomik boykotunun yolaçtığı sonuçlarla ve ulusal bütçenin yüzde 60'ının savunma harcamalarına ayrılmasına yolaçan Contra savaşıyla karşıkarşıya olan ve büyük eğitim ve sağlık programlarında savaş nedeniyle kısıntı yapmak zorunda kalan bu ülke popüler kültürün yine de desteklenmesi gerektiği konusunda ısrarlıydı. Sonuçta Başkan Yardımcısı Sergio Ramirez ünlü bir romancı, Başkan Ortega'nın eşi hem şair hem de Kültür İşçileri Birliği Genel Sekreteri'ydi ve ülkenin en önemli şarkıcılarından birisi olan **Carlos Mejia Godoy** aynı zamanda Ulusal Meclis üyesiydi.

Nikaragua'da popüler müzik ticari bir meta olarak değil ulusal bir servet ve özellikle Somoza karşıtı mücadele sırasında kullanılan bir silah olarak değerlendiriliyordu. Pop ve politika Zimbabwe'de ya da Şili'de olduğu gibi doğal bir şekilde içiçeydiler.

Carlos Mejia Godoy kardeşi Luis'le birlikte Somoza rejiminin son dönemlerinde yeşeren yeni politik şarkı hareketinin lideri oldu. Somoza yerel televizyon, radyo ve hatta plak endüstrisi ve plak yapım tesislerinin denetimini ele geçirdiği ve ülke "ABD'ye kültürel anlamda tam bağımlı" hale geldiği zaman, Honduras sınırı yakınlarında yaşayan müziksever gümrük memurunun oğlu da "mirası ve ulusal onuru yükseltme" zamanının geldiğine karar verdi. Radyo kanalları Amerikan şarkılarıyla tıkabasa doluydu ve **Godoy** bir radyo istasyonunda iş bulabildiği zaman şarkılarında diktatörlüğü "çok basit bir şekilde" aşağılayan gündelik bir dil kullanmaya başladı.

Yavaş yavaş daha da politikleşti ve artık radyo istasyonlarında çalınamayan şarkıları da üniversite mitinglerinde, yoksulların barriolarında* ya da radikal rahiplerin kiliselerinde söylenmeye başladı. Bu şarkılardan birisi ve Ulusal Muhafızlarla yatmaya zorlanan bir kadını anlatan "toplumsal ve kültürel" bir parça olan 'Maria Of The National Guard' ('Ulusal Muhafızların Maria'sı') neredeyse kaza eseri bir hit haline geldi: Şarkının bir kopyası deprem sırasında yıkılan bir radyo istasyonunun kalıntıları arasında bulunmuştu. Plağın arka yüzünde ise Somoza'yı deprem yardım fonlarını çalmakla suçlayan çok daha saldırgan bir başka parça bulunuyordu.

Godoy'un çoğu eseri yasaklandı ama şarkıları yine de, artık

* barrio: gece kondu

Costa Rica'da yapılan ve sınırdan kaçarılan plak ve teyplerin dağıtımını sağlayan yasadışı şebeke sayesinde her yerde duyulabiliyordu. 1974'de kısa bir süre için Ortega'nın karısıyla birlikte bir yeraltı kültür örgütü olan GRADES'i kurduktan sonra tutuklandılar. "Bizim için yapılan ani ve kitlesel bir gösteri sonrasında serbest bırakıldık ve ne kadar güçlü bir silaha sahip olduğumuzu anladık -bu yüzden şarkı söylemeyi sürdürdük" diyor.

Somoza'ya karşı mücadele ivme kazanmıştı. 1975'de **Godoy**, şimdi Contralar için lobi yapan Nikaragua Kilisesi lideri Kardinal Obando tarafından yasaklanan popülist bir dini parça olan 'Peasant Mass Of Nicaragua' yı ('Nikaragua Köylü Kitleleri') bestelemesi için görevlendirildi. **Victor Jara** ve diğer Şilililerden etkilenerek Pinoşet karşıtı şarkılar bestelemişti ve Sandinistler kendisine davalarını yurtdışında propaganda etmek için ülkeden ayrılmasını önerdiklerinde Somoza'ya karşı büyüyen gerilla savaşını desteklediğini de anladı. 'Guittara Armada' gibi savaş şarkılarında, eğitimdeki gerilla adayları için nasıl bomba atılacağını, silahların nasıl temizleneceğini ya da sökülüp takılacağını anlatan müzikli dersler besteledi. Bu, o zamana kadar yapılmış en doğrudan, saldırgan ve politik albümlerden birisiydi.

Godoy şimdi, sadece şarkıların savaşı kazanmaya yetmeyeceğini söylüyor,"devrimci bir öncü olmasaydı, bizim hiçbir yararımız olmazdı" diyor. "Ama şarkılar Sandinistlerle ve radikal kiliseyle birleştikleri zaman birlikte bir ulusal kurtuluş hareketi yarattılar."

Devrim-sonrası Nikaragua'da pop müzik hâlâ politikti ve **Godoy** da Ulusal Meclis üyesi olmasına karşın hâlâ şarkılarıyla ünlüydü. 1986 başlarında sıcak bir akşam vakti milletvekilini, depremin etkilerini hâlâ hisseden Managua'nın tek tük konser yerlerinden birisi olan ve Kübalılar tarafından bağışlanmış bir sirk çadırında bulduın. Birkaç bin kişi ve kafes içindeki bir düzine ayının ortasında, Somoza tarafından yasaklanan ve devrime müzikal bir esin sağlayan şarkılarını söylemeye başlayana dek, devrimci bir politikacıdan çok muhafazakar bir şarkıcı gibi görünüyordu. "Küçük Nikaragua" diyordu, "şimdi özgürsün ve seni çok daha fazla seviyorum". Sonra ülkeyi kendi gözleriyle görmeye gelen ve Nikaragua halkını 'We Are The World' parçasının bir versiyonuyla selamlayan Seattle'lı

bir gospel topluluğunu tanıtmak için şarkısını kesti.

Şarkılar beklenmedik biçimlerde kullanılabilirler. Nikaragua'da şarkılar bir birlik duygusu ve dış dünyayla temas sağlamak için kullanılıyorlar. Başkanın ikametgahının önündeki yolun yakınlarında yeralan kampüs benzeri, hareketli bürolar zincirinde Kültür İşçileri Birliği genel merkezi bulunuyor. Aktörlerden sirk sanatçılarına dek herkese hizmet eden, ancak herkesin katılamadığı yedi sendikanın merkezi burada bulunuyor. Sanatçıların meslekdaşları tarafından "seçilmeleri" gerekiyor ve bir kez kabul edildikten sonra kendilerine çalışmaları için gereken tüm malzeme sağlanıyor. Karşılığında ise, tüm ülkeyi dolaşarak fabrikalar ya da barriolarda ya da savaş bölgesinde, dağlarda ve Honduras sınırı yakınlarındaki ormanlık bölgede bulunan ordu kamplarında şarkı söyleyen "kültür müfrezelerine" katılmaları bekleniyor. Tüm bu faaliyetlerin finansmanının ve gitar teli gibi pratik yardımların ABD'deki destekçilerden gelmesi ise ilginç.

Contra savaşı yoğunlaştıkça, sanat (ve özellikle de pop müzik) savaşan Sandinistler ile Batılı hükümetlerin politikalarını değiştirmeye çalışanlar arasında önemli bir köprü kurdu. Hem **Carlos Godoy** hem de kardeşi **Luis** Avrupa'yı dolaştılar ve **Carlos**'la arkadaşları bir zamanlar yasaklanan 'Misa Campesina' ('Köylü Kitlesi') şarkılarını bir Londra kilisesinde söylediler. İngiliz müzisyenleri **Elvis Costello, Linton Kwesi Johnson, Communards, Billy Bragg** ve **Tom Robinson**'un katıldıkları bağış konserleri düzenlenirken, kentin radikal kaymak tabakası hafta sonlarını Klüp Sandino'da müzik dinleyerek geçiriyordu.

Bu arada, ABD'de, Başkan Ortega'nın karısı Rosario Murillo ilk kez kutlanacak olan Martin Luther King Günü kutlama konserinde **Stevie Wonder** ve **Bob Dylan**'la görüşerek pop tarihine dipnot düştü. Holly Near Amerikalı müzisyenlerin Managua'ya gitmelerinin yeterli olmadığını söylüyordu. "Kuzey Amerikalıların Nikaragualılara aşık olması gerek" diyordu. "Eğer **Godoy** burada bir yıldız haline gelirse insanlar da bu halkı öldürecek silahları gönderirken iki kez düşünmek zorunda kalırlar." 1987 yazında **Luis Mejia Godoy** Nikaragua için yapılan bir tıbbi yardım bağış gösterisine **10000 Maniacs** taraftar, **Billy Bragg** ve **Paul Kantner**'la birlikte katıldı. Savaş ise devam etti.

Managua'daki kardeşi ise umutluydu. "Reagan istediği kadar doları Contralara versin, insanlar paradan ya da silahlardan daha güçlüdür" diyordu. Contraların gerçek bir desteğe sahip olmadıklarından neden bu kadar emin olduğu sorusunu ise, "Çünkü kendi şarkıcıları yok -bu gerçek bir işaret" diye yanıtlıyordu.

Nikaragua kampanyasında ülkenin müziği politik bir silah olarak kullanılmıştı ama seksenlerde bir başka uluslararası pop kampanyasına konu olan Güney Afrika'daki apartheid rejimine karşı mücadelenin taktikleri oldukça farklıydı.

Burada da müzisyenler, Güney Afrika içindeki apartheid karşıtı mücadele giderek daha fazla kan ve baskıyla karşılaşırken, ayrıcalıklı konumlarını para toplamak ve dinleyicilerini bilgilendirmek, eğitmek ve harekete geçirmek için kullanabilecek durumdaydılar. Ancak bu kez kültürel değişim sorunu öfkeli bir tartışmanın konusu haline geldi. Müzisyenler Güney Afrika'yı yalıtma girişimlerine müziğin de dahil olduğu tam bir kültürel boykotla destek mi olmalı yoksa ülkelerini değiştirmek için mücadele eden ilerici müzisyenlerle bağlantılar mı kurmalıydılar? Bu, pop müzisyenleri için fazla sofistike bir konu olmasına karşın 1987 bahar aylarında en önemli politik pop tartışma başlıklarından birisi haline geldi.

Altmışlarda ve yetmişlerde Güney Afrika'daki durumu anlatan çok fazla pop şarkısı yoktu. Bu alanın öncüleri arasında, altmışlı yıllarda yaptığı *Angry Muse* uzunçalarında yeralan 'Sharpville' katliamıyla ilgili baladı Decca şirketi tarafından sansür edilen **Ewan MacColl** vardı. Yetmişlerde ise **Gil Scott- Heron**'un 'Johannesburg' ve **Peter Gabriel**'in 'Biko' şarkılarıyla birlikte, **Bob Marley** ve diğer reggea şarkıcıları tarafından daha fazla şarkı üretildi. Jamaika'da apartheid'a karşı mücadele hiçbir zaman modayla ilgili bir konu olmadı.

Sonuçta ABD'de apartheid karşıtı lobi yürütenlerin ağırlıkla Batı Antiller ve Jamaika bağlantılı kimselerden oluşması oldukça doğaldı. **Scott-Heron**'un yanısıra, **Bob Marley**'den en çok etkilenmiş Amerikalı süperstarlardan birisi olan **Stevie Wonder** ve **Miriam Makeba** ile **Hugh Masekela**'ya yardım etmiş eski kalipso kralı

Harry Belafonte bunlar arasındaydılar. **Belafonte** yetmişlerde, Güney Afrika ve diğer üçüncü dünya ülkelerine yönelik ABD politikalarını değiştirmeyi hedefleyen lobiler olan Trans-Afrika ve Free South Africa haraketlerini başlattı.

1980 Aralık ayında Güney Afrika, BM 35/206 sayılı Genel Kurul kararı sayesinde pop gündemine girdi. Karar yirmialtı yıl önce Başpiskopos Trevor Huddleston tarafından yapılan bir başvuruyu yanıtlıyordu. Huddleston ırkçılığın yanlış ve günahkar bir tutum olduğunu gösterecek ve beyaz Güney Afrika'ya "kendi siyah yurttaşlarına yutturmayı çok sevdiği o yalnızlık ve korku ilacının tadını tatmak için iyi bir olanak" sunacak bir yöntem olarak Güney Afrikaya'ya kültürel boykot uygulanmasını istemişti. Hudlleston'un yorumları İngiliz kilisesinde "büyük bir çalkantı" yarattı ama "uzunca" bir süre sonra BM kendisinin haklı olduğuna karar verdi.

BM kararı pop ve Güney Afrika konusundaki tartışmalar açısından önemli bir yer tuttuğundan bu kararı ayrıntılı biçimde yazmak yerinde olacak:

Birleşmiş Milletler Genel Kurulu

Tüm devletlerin Güney Afrika'yla olan tüm kültürel, akademik, sportif ve diğer değiştokuşları engellemelerini rica eder.

Yazarlara, sanatçılara, müzisyenlere ve diğerlerine Güney Afrika'yı boykot etmeleri çağrısında bulunur.

Tüm akademik ve kültürel kurumların Güney Afrika'yla olan tüm ilişkilerini sona erdirmelerini zorunlu kılar.

New York'daki Apartheid'a Karşı BM Merkezi "Apartheid Güney Afrika'sında gösteri yapan Sanatçılar, Aktörler ve Diğerlerinin Listesi"ni yayınlamaya başladı ve Güney Afrika'ya giden sanatçılar kendilerini birdenbire büyük bir sorunla karşıkarşıya buldular.İlk ve beklenmedik kurbanlardan birisi, 1980 yılında kararın yayınlanmasından az önce Güney Afrika'ya giden 'Majority Rule'un reggea bestecisi **Jimmy Cliff** oldu. Ülkeye siyah topluluklar tarafından davet edildiğini ve amacının da "gidip apartheid'ın yıkılması için üzerine düşeni yapmak" olduğunu söylüyordu. İki yıl sonra, bu ziyaret nedeniyle Karaipler'deki Antigua adasına gitmesinin yasaklandığını bir televizyon haberinden öğrendiğinde Zimbabwe sınırı yakınlarındaki bir otel odasında oturuyordu. **Cliff** şaşırmıştı: Ken-

disi her zaman apartheid'a karşı olmuş ve hatta Güney Afrika'nın en büyük muhaliflerinden Zambia Devlet Başkanı Kennneth Kaunda kendisi için bir devlet yemeği vererek bir de kişisel şiir yazmıştı. **Cliff** Güney Afrika'yı kendi gözleriyle gördüğü için boykota uğradıysa da, "Apartheid'ın neye benzediğini gördüğüm için memnunum" diyecekti.

Harry Belafonte ve tenis yıldızı Arthur Ashe sanatçıların BM kararından haberdar olmalarına çalışıyorlardı ve Apartheid'a Karşı Atletler ve Sanatçılar Hareketini (Athletes and Artists Against Apartheid-AAA) başlattıklarında bu politika tüm ABD'de uygulanmaya konulmuş oldu. Bağış gösterilerini düzenleyen ve atletler ile sanatçıların Güney Afrika'ya gitmelerini engellemeye çalışan bu grup Güney Afrika hakkında bilgiler de yayınlıyordu. Amaçları **Belafonte**'ye göre, ülkeye hakim olan "yanlış ve eksik bilgilendirme dalgasına" karşı koymaktı. Ashe de ülkeyi ziyaret etmiş ve doğru olacağını düşünerek beyaz ve siyahlardan oluşan kalabalıklar önünde oynadıktan sonra geri dönmeden önce "büyük bir hayal kırıklığına uğramış"tı.

Kampanya büyüdükçe diğer müzisyenler de ona katıldılar. **Stevie Wonder** 1985'deki *In Square Circle* albümüne apartheid karşıtı 'It's Wrong' ('Yanlış') şarkısını da kattı ve Washington'daki Güney Afrika büyükelçiliği önünde tutuklandı. "Huzuru bozduğumu söylediler" diyordu "ama ben sadece şarkı söylüyordum".

Stevie Wonder sayesinde Amerikalılar yetişkinlere yönelik radyo istasyonlarında Güney Afrika ve apartheid sözcüklerini duymaya başladılar. Live Aid kampanyası ve 'We Are The World' şarkısıyla birlikte kısa süreli bir gerçekçilik ve idealizm dalgasının ticari dünyayı sardığı 1985 yılı politik pop için olağanüstü bir yıl oldu. Bu yeni iklim apartheid karşıtı kampanyaya yardımcı oldu. O yılın ağustos ayında radyo ve televizyon kanalları kültürel boykot ve Boputhatswana adındaki "anayurt"da yapılan dev Sun City eğlence kompleksi hakkında haberleri geçmeye başlamışlardı. Sun City projesini ele alan plak normal bir pop kaydı olmadı, çünkü normal pop kayıtları **Dylan** ve **Springsteen**'den, **Jackson Browne, Bono, Lou Reed,** (artık politikanın inceliklerini öğrenmiş bulunan) **Jimmy Cliff, Bobby Womack, Pete Townshend, Bob Gel-**

dof, Linton Kwesi Johnson, Avustralyalı nükleer enerji karşıtı yıldız **Pete Garett** ve artık politikayı rap'in ritmik konuşma benzeri tarzıyla birleştiren **Kurtis Bolw Run DMC** ve **Afrika Bambaataa** gibi siyah sanatçıları kapsayan bir kadro tarafından gerçekleştirilmiyordu.

Şarkının kendisi ise akıllıca yoğunlaştırılmış politik bir dersti: Milyonlarca siyah Güney Afrikalı'nın "anayurtlarına yeniden yerleştirilmeleri" konusu ve oy verme haklarının olmaması ele alınıyordu. Şarkı Reagan yönetiminin "Yapıcı Düzenleme" ve "sakin diplomasi" politikalarına da saldırıyordu. Tüm bunlar, Güney Afrikalıların bu anayurtta yapılmış stadyumlara uluslararası yıldızları çekmeye meraklı olduklarını hatırlatan sözcüklere bağlanıyor ve süperstarlar korosu bu fikre 'I ain't gonna play Sun City' ("Sun City'de çalmayacağım") yanıtını veriyordu.

'Sun City'yi bir video bir de (**Gil Scott-Heron, Miles Davis, Herbie Hancock** ve **Peter Gabriel** gibi yıldızların da katılımıyla yapılan) bir uzunçalar izledi ve elde edilen para BM'in önerisi üzerine, Güney Afrikalı politik tutuklulara ve ailelerine yardım eden ve sürgünler için eğitim olanağı sağlayan bir yardım fonu olan Afrika Fonu'na bağışlandı.

Bu projeyi oluşturan, şarkıyı besteleyen ve uzunçaların yapımcılığına katılan kişi, Güney Afrika'yla ilk kez **Peter Gabriel**'in 'Biko' şarkısını dinledikten sonra ilgilenmeye başlayan **'Little Steven' Van Zandt**'dı. Söylediğine göre başlangıçta **Gabriel**'in şarkısının neyle ilgili olduğunu bilmiyordu, ama öylesine etkilenmişti ki Güney Afrika'daki durumla ilgili olarak üzerine düşeni yapmaya karar verdi. Yaşanan durumla ilgili olarak yazılanları okumakla yetinmeyip, kıtayı kendisi de ziyaret etmek istedi. Önce Zimbabwe'ye sonra da Güney Afrika'ya gitti. Bölgeyi konserler veren bir pop yıldızı olarak değil, "konuşan ve dinleyen" sıradan birisi olarak gezdi.

"Güney Afrika'daki siyah topluluğun bu boykotu -hiç bir şüpheye yer vermeyecek şekilde, istediğini!" öğrendi. "Onlara bir dayanışma gösterisinde çalmamı isteyip istemediklerini sordum, 'hayır' dediler. Onları en son olarak ziyaret eden kişi **Jimmy Cliff**'ti, şimdi boykotun doğru dürüst uygulanmasını istiyorlar. O halde bu isteği karşılamak da bize düşüyor."

'Sun City' şarkısı projesi ise batılı sanatçıları ağırlamak için müthiş paralar harcanarak yapılan bir eğlence merkezini ziyaret ettikten sonra doğdu. "Kayıp topraklar üzerinde yükselen bir Las Vegas gibi" diyordu **Little Steven**, "ve burası o insanlar için bir cezaevi. Bir otel, bir havuz, bir casino ve bir arena var, sonra yolun bir mil aşağısında getto yeralıyor. Bu insanların özgürlükten çok, çalışacak bir işe ihtiyaçları olduğu fikri kötü bir şaka sadece. Hapisteyken bir işiniz mi olsun istersiniz yoksa dışarı çıkmak mı?"

Little Steven'ın amacı dikkatleri sadece Güney Afrika'ya değil, aynı zamanda ABD'de süregelen ırkçılık sorununa da çekmekti. ABD'de normalde farklı radyo istasyonlarından dinlenebilen siyah, beyaz ve Latin caz tarzları ile rap, rock ve salsa'yı biraraya getirerek müzik sanayi içindeki yaklaşımları değiştirmek istiyordu. "Hiçbir sanatçı kendisini 'sadece Latin bir sanatçı' ya da 'sadece reggea sanatçısı' gibi hissetmiyor" diyordu. "Biraraya geldiğinizde sadece sanatçısınız. Biz de kendi apartheid'ımızı yıkmalıyız." ABD'de bu mesajdan olduğu kadar apartheid karşıtı mesajdan da hoşlanmayan birçok kişi vardı ve 'Sun City' ençok satanlar listesine pek de kolayca girmedi. "İnsanlar propagandanın manipülasyonu altında" diye yakınıyordu **Little Steven**. "O komünist, şu komünist. Ama bu durumda, Reagan yönetimini bu kadar açıkça eleştiren bu plak yapılamazdı. Güneyde oldukça büyük sorunlarla karşılaştık, plağı çalan radyo istasyonları aşırı görüşlü beyazlar tarafından tehdit edildiler ve plağı çalmayı durdurdular." Ancak plak yine de ençok satanlar arasına girdi ve mesajı da, şöyle ya da böyle yerine ulaştı. "Güney Afrika diye bir konu ortaya çıktı" diyor, "ama tüm ülkeyi sarmış bir canavarla başa çıkmak hiç de kolay değil".

İngiltere'de de apartheid'a karşı müzik kampanyası büyüyordu. İngiliz Müzisyenler Sendikası boykot politikasını 1961 gibi erken bir zamandan beri destekliyor ve **Rolling Stones** ile **Beatles** gibi topluluklar, resmi kültürel boykotun başlamasından çok önce bile Güney Afrika'dan gelen konser önerilerini geri çeviriyorlardı. Güney Afrika'da çalmayı sürdürenler ise büyük bir baskı altında kalmaya başlamışlardı. 1983 yılında **David Essex**'e eşlik etmeyi kabul eden siyah İngiliz topluluğu **Real Thing** gibi bazı müzisyenler ise 'Sun City' propagandasıyla aldatılmışlardı. Ülkeye geri döndükle-

rinde Bophuthatswana'nın gerçekten de "bağımsız bir devlet" olduğu yanılgısına düştüklerini ve bu ülkeye yaptıkları ziyaretin ırkçı saldırganlık nedeniyle tam bir karabasanı andırdığını söyleyeceklerdi.

Bazıları ise aldırmazlıkları ya da duyarsızlıkları nedeniyle çalmayı sürdürdüler ve bu topluluklara da geri dönmemeleri yönünde baskı yapıldı. **Barclay James Harvest** topluluğu Güney Afrika turnesinden geri döndüğünde hiçbir öğrenci birliği kendileriyle okul konseri anlaşması yapmayı kabul etmedi. Diğer topluluklar ise, Büyük Londra Konseyi gibi yerel yetkililerin, kendi denetimlerindeki salonların boykot kırıcıları tarafından kullanılmasını engellediğini gördüler.

İngiltere'deki kampanyanın önde gelen ismi, RAR döneminin en iyi çok-ırklı topluluğu olan **Specials**'ın son derece orjinal, utangaç lideri **Jerry Dammers**'dı. 1983 yazında kuzey Londra'da "Nelson Mandela'nın Yaşgünü Kutlaması İçin Afrika Sound Festivali" ismini taşıyan ve Hugh Masekela'nın başlıca yıldızı olduğu oniki saatlik bir apartheid karşıtı Güney Afrika müzik gösterisini izledi. Kısmen bunun sonucunda **Dammers** Güney Afrika'daki durumla giderek daha yakından ilgilenmeye başladı ve bir sonraki yıl da **Elvis Costello** ve **Dave Wakeling**'in de katılımıyla kendisi de Mandela'ya bir armağan sundu: '(Free) Nelson Mandela', ('Nelson Mandela'yı Serbest Bırakın')

Seksenli yılların en güzel, canlı parçalarından birisi olan şarkı en çok satanlar listesine girdi ve kolayca anımsanabilir, çekici nakaratı öylesine etkili oldu ki siyah Güney Afrikalılar arasında bile popüler hale geldi. Orta İngiltere'den beyaz bir şarkı bestecisi için televizyon haberlerinde Soweto'daki göstericilerin kendi şarkısını söylediklerini görmek olağanüstü bir durumdu. Aniden, dünyanın bütün radyo kanallarında Mandela'nın serbest bırakılmasına yönelik müzikal talepler yükselmeye başladı ve **Dammers** bu durumun başka pop şarkıları tarafından tehlikeye düşürülmesini engellemek için müziğin yanında bilgi de sunmaya başladı. Şarkının uzatılmış versiyonunda, yalnızca çay fincanının üzerine "Nelson Mandela'yı Serbest Bırakın" yazdığı için onsekiz ay hapis yatan Güney Afrikalı bir fabrika işçisi olan Mathews Ntshiwa'nın olağanüstü öyküsü

de dahil olmak üzere, apartheid karşıtı kampanya tarafından kendisine sunulan tüm malzemeden yararlandı.

Dammers artık apartheid karşıtı kampanya ile kesinlikle özdeşleşmişti ve bir sonraki yıl, Güney Afrikayı artık Namibia olarak bilinen kendi yurtlarından kovmak için mücadele eden SWAPO yararına bir plak yapmaya davet edildi. Bu kez, altmışlı yılların artık politikleşmiş şarkıcısı **Robert Wyatt'ın** yanısıra bir grup Namibyalı öğrencinin oluşturduğu **SWAPO Şarkıcıları** da SWAPO şarkısının yeni versiyonunda kendisine eşlik etti. 'The Wind Of Change' ('Değişim Rüzgarı') şarkısı ismini 1958 yılında yaptığı konuşmada Afrika'daki bağımsızlık hareketini desteklediğini belirten muhafazakar Başbakan Harold MacMillan'ın ünlü konuşmasından almıştı ama bu sözler çağdaş muhafazakarları memnun eder nitelikte değildi. Şarkı sözlerinin yazıldığı bölüm Namibya'daki koşulları, politik tutsakların durumunu ve İngiliz sanayinin ülkenin ekonomisi ve uranyum madenleri üzerindeki etkisini açıklamak üzere kullanıldı ve (bağımsız Rough Trade markasıyla yayınlanan) plağın geliri doğruca SWAPO'ya gönderildi. Plağın geliri Güney Afrika'ya karşı verilen gerilla mücadelesinde silah almak için mi kullanılmıştı? **Wyatt**, "dünya üzerinde askeri bir kanada sahip olmayan bir hükümet yoktur" diyordu.

Eski tüfek **Wyatt** politik popun seksenli yıllardaki rolü ve sınırları konusunda gerçekçiydi. "Pop sanayine karşı kuşkuluyum" diyordu. "Pop sanayisini, moda sanayisinin bir dalı olarak görüyorum. Ancak sanat her zaman bir silahtır ve eğer bilinçli biçimde kullanılmazsa, düzenin ve statükonun yararına bir politik silah haline gelir."

Şarkıyla birlikte "Politika, Pop ve Namibia Üzerine" başlıklı kısa bir manifesto da yayınladı; popun "gelişmekte olan ülkeler için yaratıcı olmaktan çok yıkıcı bir güç" olabileceği uyarısında bulundu ve "dev plak şirketleri kulaklarımız üzerindeki tekellerini sürdürdükçe, düzen karşıtı müzisyenler düşman sınırlarının ötesinde bir cins sözlü gerilla savaşı yürütmeye zorunludurlar" dedi. Ona göre düşman sadece Güney Afrika değil o ülkeyle ilişkisi olan tüm büyük plak şirketleriydi.

Plak şirketlerinin Güney Afrika'ya ilişkilerinde dikkatli olmala-

rı gerektiğini kanıtlayan bir başka olgu ise bir hafta sonra, Sosyalist İşçi Partisi'ni destekleyen sosyalist dazlakların topluluğu olan **Redskins**'in gerçekleştirdiği eylemdi. Pop dünyasının en çılgın isimlerinin bile aklına gelmeyecek bu eylemde **Redskins** kendi plak kayıtlarını kendi plak şirketlerinden çalarak küçük bir bağımsız plak şirketine verdiler; plağın gelirlerinin, oniki günlük bir apartheid karşıtı turneyle birlikte ANC ve Afrika sendikalarına bağışlanmasını istiyorlardı. 'Kick Over The Status' parçasının kazandığı para ve ün Güney Afrika'da acı çekenler açısından önemli bir yarar sağlamadıysa da şarkıcı **Chris Dean** grubun doğru birşey yaptığına inanıyordu. "Bunu yaptığımız için onur duyuyorum. Bu olay **Redskins**'in sonu bile olsa plağı kaçırmak istiyorduk. Çünkü Güney Afrika'da olanlar artık açığa çıkmak zorundaydı."

İngiltere'deki kampanyanın ihtiyacını duyduğu odağı **Jerry Dammers** sağladı. 15 Nisan 1986'da Londra Covent Garden'da yapılan biraz hüzünlü bir öğlen partisinde **Apartheid'a Karşı Sanatçılar** (Artists Against Apartheid-AAA) isimli yeni bir müzikal baskı grubu doğdu. Donmar Warehouse Tiyatrosu'nun etrafı reggea toplulukları, sürgün Güney Afrikalı çalgıcılar ve **Ultravox, Pogues** ve **Scritti Politti** üyelerinden oluşan bir müzisyen kalabalığıyla doluydu. **Harry Belfonte Bob Geldof**'u dostça kucaklarken, **Billy Bragg Belafonte** için "ben doğduğum gün bir numaraydı" diyordu.

Yeni AAA hareketine başlıca itkiyi **Dammers**'ın yanısıra, ANC'nin, trombonist **Jonas Gwangwa** tarafından yönetilen kültür grubu Amandla'nın menajerliğini yapan, ANC Başkanı'nın oğlu Dali Tambo sağladı. Toplantının açılış müziğinin **Gwangwa** tarafından çalınması çok normaldi -o da, Johannesburg'un Sophiatown isimli gecekondu mahallesindeki **Trevor Huddleston** caz orkestrasının yıldızı **Hugh Masekela**'yla birlikte açılışı yaptı.

Belafonte'nin Apartheid'a Karşı Atlet ve Sanatçılar'ı ya da **Little Steven**'in Sun City kampanyası gibi yeni AAA hareketi de, **Huddleston**'un yıllardır talep ettiği kültürel boykotun etkin biçimde yürütülmesini güvence altına almayı hedefliyordu. **Dammers**, "bu politik bir konu değil çünkü iş politikanın ötesine geçiyor.

Apartheid insanlık karşıtı bir davranıştır" diyordu. Yeni grubun sanatçılardan gelecek fikirlere yanıt verecek ve bağış gösterisi istemlerinin düzenlenmesini sağlayacak bir kollektif olarak çalışmasını istiyordu. Hedefi, "kültürü apartheid'a karşı mücadelenin silahı olarak kullanmak"tı. "Beyaz Afrikalı gençlerin, sanki son derece normal bir ortamda yaşıyorlarmışçasına **Frankie Goes To Hollywood** tişortleri giyip diskolara gitmelerine izin veremeyiz" diyordu. Biraz daha az akıllıca ve aşırı iyimser bir tutumla da ekliyordu: "Batıdan müzik, film, televizyon yayını gelmezse apartheid birkaç aydan fazla ayakta kalamaz."

Apartheid'ı yıkmak ne yazık ki bu kadar kolay ya da dolaysız bir iş değildi ama genç beyaz Güney Afrikalıların morali, - **Ian Smith**'in belirttiği gibi, bir boykotun gerçekten yapılması zor bile olsa- dış dünyadan yalıtıldıklarında elbette bozulacaktı.

Dammers sonunda pratik bir başlangıç yaptı. Yemekte, sanatçıların plaklarının Güney Afrika'da yapılmaması ya da çalınmamasını güvence altına almak üzere " plak şirketlerine ve avukatlarına verilecek" bir sözleşme taslağı sundu ve pop müzisyenlerine, plak şirketleri böyle bir maddeyi sözleşmelerine koyana dek plak yapmayı reddetmeleri önerisinde bulundu. Günün en coşkulu konuşmasını yapan **Harry Belafonte** ise, boykotun müzikten sinemaya da yayılması gerektiği yönünde kanıtlar sundu. Kendi kampanya örgütü Jane Fonda'nın evinde "büyük bir olay" gerçekleştirmiş ve Hollywood stüdyo patronları, yıldızları ve yıldız ajanları, Nobel Barış Ödülünü aldıktan sonra Los Angeles'da bile tanınmaya başlanan Johannesburg Başpiskopusu Desmond Tutu'nun yaptığı bu çağrıyı dinlemişlerdi.

Apartheid karşıtı ekip yoluna devam ediyordu; Haziran ayında **AAA**, Londra'da Clapham Common'da sekiz saatlik bir müzik maratonu düzenleyerek, o tarihe kadar yapılmış en iyi ücretsiz pop konserini gerçekleştirdi. Sahneye çıkanlar Live-Aid konserlerindeki isimler kadar etkileyiciydi, üstelik daha fazla sayıda siyah müzisyen vardı. Liste **Hugh Masekela, Gil Scott-Heron** ve Sade'nin yanısıra **Sting, Peter Gabriel, Bob George, Elvis Costello, Billy Bragg, Paul Weller** ile **Style Council** ile **Big Audio Dynamite** gibi isimleri kapsıyordu. Gösteride ANC ve SWAPO temsilcileri ve boykot po-

litikasının öncüsü **Trevor Huddleston** da birer konuşma yaptılar.

Sahnenin arkasında Başpiskopos başarılı sunuşundan dolayı kendisini kutladı. Sadece eski öğrencisi **Hugh Masekala**'yla yeniden biraraya gelmekle kalmamış, bir başka akıllıca keşfi olan, **Spandau** grubundan **Gary Kemp**'le; **Huddleston**'ın Stepney Piskoposu, Kemp'in de Islington'lı bir öğrenci olduğu günlerde kendisine bir kayıt cihazı alarak müzisyen olmasını teşvik ettiği Kemp'le de yeniden biraraya gelmişti. Başpiskopos "Artık yetmişüç yaşındayım ve apartheid'ın benden önce öldüğünü görmek istiyorum" diyordu.

Gösterinin doruk noktasında çalan **Masekala**'nın ardından **Jerry Dammers** orada bulunan herkese '(Free) Nelson Mandela' şarkısının güçlü bir versiyonunu söyletti. Sonra **Peter Gabriel** "Biko" şarkısının hüzünlü bir versiyonunu söyledi. Unutulmaz ve önemli bir andı.

Bütün bu kampanyalarla elde edilen neydi? New York'daki BM binasının otuzbeşinci katındaki Apartheid'a Karşı BM Merkezi süperstarların Güney Afrika'dan kaçtıklarını, **Rod Steward, Elton John** ve **Queen** üyelerinin bu ülkeye gitmeyeceklerini söylediklerini bildiriyordu. İsimleri de listelerden silinmişti. Güney Afrika'daki Bophuthatswana'da ise 7 bin kişilik Sun City arenası artık batılı yıldızlar için pek de cazip bir yer olmaktan çıkmıştı. Artık buraya giden herkes geri dönüşünde kendisine düşmanca davranılacağını, gösteri ve sözleşmelerinin iptal edileceğini biliyordu.

Kampanya iyi gidiyordu ama **Dammers** endişeliydi. Sanatçıları Güney Afrika'ya gitmemeleri konusunda ikna edebilmişti ama onları plaklarını bu ülkede satmamaları konusunda ikna edememişti çünkü bazı topluluklar bunun durumu daha da kötüleştireceğini iddia ediyorlardı. "Kendilerini aşırı önemsiyorlar" diye yakınıyordu **Dammers**. "Bazıları devrimci müziklerinin çalınmasının mücadeleye yardımcı olacağını sanıyor. Bizim ise havalı özgürlük müziğine daha az ve eyleme daha çok ihtiyacımız var. Ama müzisyenlerin etrafı embesillerle dolu ve **Belafonte** dışında hiç kimse onlarla tartışamıyor!"

Eylül ayında ise hem **Dammers** hem de **Belafonte** yeni bir sorunla yüzyüze geldiler. Sorun, kentlerdeki öfkeli gösterilerin artık

daha fazla şiddetle karşıkarşıya kaldığı, hükümetin Olağanüstü Durum ilan ettiği, ülkeden gönderilmeye çalışılan haberlerin sansür edildiği Güney Afrika'daki koşulların giderek daha da kötüleşiyor olması değildi. Sorunun kaynağı artık kırk yaşlarında olan ve uzun sanat yaşamının en başarılı albümünü bir süre önce yayınlamış bulunan ufak tefek ve erkek çocuk görünümlü bir müzisyenin faaliyetleriydi.

1986 Ağustos ayına dek **Paul Simon** hiç de apartheid karşıtı pop hareketini altüst etmeye aday birisi gibi davranmamıştı. **Simon** üstelik altmışlı ve yetmişli yıllardan beri tanınan ve gerek **Simon-Garfunkel** ikilisinin hitleriyle gerekse de solo yaşamında kullandığı Karaip ve Latin tarzlarıyla hala saygı gören bir yıldızdı. Politikada ise sağlam bir liberal Demokrat olarak tanınıyordu. O ve **Garfunkel** 1972 yılında **George McGovern** için yeniden biraraya geldiklerinde, eski partneri onu "çok insancıl. Paul'un dünyanın iyileşmesi için haftanın her günü oy kullanabileceğine inanıyorum" diye tarif ediyordu.

Bütün bunlar, en azından kendisini eleştirenlerin gözünde, **Paul Simon**'ın, Güney Afrika kent müziği *Gumboots Accordion Jive Vol.2*'nin teyp kaydını dinlemesinden sonra değişecekti. Bu sesleri kendi yapıtlarında kullanmak yönünde cesur ve ticari bir karar verdi, bu kararını ise yerel müzisyenlerin müziklerini kaydetmek için Güney Afrika'ya gitmek gibi kuşkulu bir politik karar izledi.

Bu, başarılı boykot kampanyasını doğrudan hedefleyen bir eylem oldu ve özellikle de **Paul Simon** Afrika tarz ve müzisyenlerini, son derece kişisel şarkı sözleri için kullandığından, apartheid karşıtı pop kampanyacılarını dehşete düşürdü. *Graceland* harcıalem Amerikan pop dünyası açısından sanatsal bir başarı ve gerçek bir yenilik oldu ama şarkı sözlerinin ya da uzunçaların sözlerinin yazıldığı bölümün hiçbir yerinde, ırkçı rejimle ilgili tek bir sözcük bile yeralmıyordu.

Sanat yaşamını yenilemenin, mükemmel bir uzunçalar yapmanın ve hatırı sayılır bir servet edinmenin ötesinde, gerçekte ne yaptığını sanıyordu? 1986 Eylül ayında *Graceland*'in İngiltere satışını başlatan bir basın toplantısında kendisine böyle bir davranışta bulunmadan önce kimseye danışıp danışmadığını sordum. **Paul Si-**

mon biraz üstü kapalı bir biçimde **Harry Belafonte**'yle konuştuğunu ve onun da "karışık duygular içinde..." olduğunu söyledi. "O ülkede şarkı söylemeyi değil müziği oradan geri getirmeyi amaçlayan birisiyle ilk kez karşılaşmıştı." **Belafonte** ise daha sonra, **Simon**'a "git ve ANC'yle konuş" dediğini söyleyecekti.

Eğer bu doğruysa, **Simon** verilen öğüdü tutmamıştı. Kendisini ayrıntıları öğrenmek için sıkıştırdığımda ise aniden sanatsal özgürlük ve bir pop plağının yayınlanmasını Güney Afrika'nın politikasından daha kötü bulan anlayış tarzı üzerine konuşmaya başladı.

Simon, "kişisel olarak" diyordu, "kendimi müzisyenlerle birlikte hissediyorum. Sanatçılarla birlikteyim. ANC'den izin istemedim, Buthelezi'den ya da Desmond Tutu'dan ya da Pretoria hükümetinden izin istemedim." Bu yetmezmiş gibi Güney Afrika rejiminin yıkılmasının, ülkenin siyah müzizyenlerine bir çıkar sağlamayacağını ima etmeye başladı. "Doğruyu söylemek gerekirse, sağcı ya da solcu radikal iktidar değişiklikleri olduğu zaman ezilenlerin her zaman sanatçılar olacağını düşünüyorum. Silahlı adamlar 'önemli olan işte budur' derler ve gitarlı adamların da hiçbir şansı kalmaz".

Bu sadece tuhaf bir politik yorum değildi, üstelik **Jerry Dammers**'ı deli etmeye yetti. **Dammers,** "o kim olduğunu sanıyor?" diye kükrüyordu. "Belki otuz kişi adına konuşuyor ve yaptırımları olan bir dayanışmayı mahvediyor. Özgürlük davasına hizmet ettiğini sanıyor ama çok naif. İyilikten çok kötülük yapıyor."

1986'nın son aylarında *Graceland* daha çok satıp iyi eleştiriler aldıkça (**Paul Simon** bu uzunçalarla bir de Grammy ödülü kazandı) kavga da büyüdü ama **Simon** da kendisine karşı büyüyen kampanya konusunda endişelenmeye başlamıştı. Böylece, pop ve apartheid konularında daha deneyimli olan eski bir pop müzisyeninden, Güney Afrikalı büyük sürgün **Hugh Masekela**'dan yardım istedi.

İkisi ilk kez 1964 yılında karşılaşmışlar ve **Masekela**'nın Amerika çapında bir yıldız haline geldiği, **Simon**'un ise hâlâ **Garfunkel**'la birlikte olduğu o eski günlerde, 1967'de, Monterey pop festivalinde birlikte olmuşlardı. **Simon**'unki gibi **Masekela**'nın sanat hayatı da o günlerden sonra önemli dalgalanmalar yaşamış ve Afri-

ka müziğini tanıtmaya daha çok önem vermeye başlamıştı. Seksenlerin başlarında **Miriam Makeba**'yla, Güney Afrika'nın çepeçevre sardığı bağımsız bir ülke olan Lesotho'da konserler vermek üzere bir araya geldiler, daha sonra sürgüne gönderildiği anayurduyla sınır komşusu olan bir başka ülke olan Botzswana'ya yerleşti.

Burada yerel müzisyenlerle çalışmaya başladı ve bölgenin hiç bilinmeyen ve yardım almamış müzikal yeteneklerini ortaya çıkarmak için Botswana Uluslararası Müzik Okulu'nu kurdu. Bu okul çevre ülkelerden ve elbette sınır komşusu Güney Afrika'dan gelecek müzisyenleri kendisine çekecek bir "güney Afrika merkezi" olacaktı. Projeye para toplamak için eski öğretmeni Başpiskopos Trevor Huddleston ile **Harry Belafonte** ve **Quincy Jones** gibi müzisyenlerden yardım istedi. **Masekela** Botswana'ya yardım etmişti, **Botswana** da ona yardım edecekti; yerel müzisyenleri de kapsayan yeni topluluğu **Kalahari**'yle birlikte geniş uluslararası dinleyici kitlelerine ulaşmaya ve büyük plak şirketlerinin altmışların sonunda yitirdiği ilgisini yeniden kazanmaya başladı.

Masekela'nin kendi öyküsü ve Güney Afrikalı müzisyenler için yaptıkları anımsandığında, **Paul Simon**'un yaptıklarına sempati duyması çok da şaşırtıcı değildi. Nelson Mandela için konserler vermiş ve altmışların başında ABD'yi apartheid'ın kötülükleri konusunda aydınlatmış olan **Masekela Simon**'ı destekleyen bir tavır aldı. **Masekela Paul Simon**'un Güney Afrika'ya gitmesinden dolayı dehşete falan düşmemişti ve onun siyah Güney Afrika tarzlarını bu denli popüler kılma becerisinden de oldukça etkilenmişti.

Masekela "Bana yaptığı işin doğruluğu konusunda ne düşündüğümü sordu ben de ona 'bilmiyorum- ama eğer hatalı davrandıysan **Elton John, Rod Steward, Ray Charles** ve **George Benson** ölüm cezasını haketmişler demektir, çünkü onlar Güney Afrika'dan para aldıkları gibi arkalarında da birşey bırakmadılar' dedim" diyordu. Bunlar (**Paul Simon**'un tersine) Sun City'ye giden ve sonra özür dileyerek bir daha gitmeyeceklerine söz veren müzisyenlerdi.

Simon, Masekela'ya ne yapması gerektiğini sordu ve **Masekela** da ona tuhaf bir öneride bulundu. "**Miriam**'ı arayalım, bir gösteri düzenleyelim ve birlikte çalalım dedim, çünkü bu yaptığı işe meşruiyet kazandıracak ve daha önce ulaşamadığımız insanlara ulaşabilecektik."

Böylece 1987 Ocak ayında oldukça olağanüstü bir müzisyenler topluluğu kuzey Londra'daki Pentonville cezaevi yakınlarında bulunan harap bir depoda provalar yapmaya başladılar. Odalardan birinde Güney Afrika'nın en önemli vokal gruplarından birisi olan **Ladysmith Black Mambazo**'nun on üyesi 'Diamonds On The Soles Of Her Shoes' şarkısı üzerinde armoni ve dans adımları çalışıyorlardı. **Paul Simon** hüzünlü bir yüzle onları seyrederken Güney Afrikalı topluluk **Stimela**'nın üyeleri ile **Masekela**'nın topluluğu onlara eşlik ediyordu. Başka bir odada ise **Masekela, Miriam Makeba**'nın da dahil olduğu bir kadınlar korosuna 'Soweto Blues' şarkısını çalıştırıyordu.

Düşünceleri **Simon**'un ünlü *Graceland* şarkılarının, "süper- geleneksel balatlardan en modern parçalara kadar" *Graceland*'e esin kaynağı olan tüm müzik türleriyle yanyana sunulacağı bir turne düzenlemekti. **Masekela** o zamana dek **Black Mambazo** gibi çağdaş Güney Afrika müzisyenleriyle birlikte çalışma olanağı bulamamıştı ve prova odalarında dolaşırken oldukça heyecanlı görünüyordu. "Güney Afrika müziği şimdiye dek apartheid yüzünden görmezlikten gelindi" diyordu. "Sürgün ve yasalar bizleri ayırdı. Tüm bu yıllar içinde özgür ve birlikte olabilseydik neler yapmazdık kimbilir?" **Paul Simon** konusundaki eleştiriler hakkında da "Bu bizim ülkemiz ve bizim müziğimiz. Londra'dakiler bize hangi yöntemle biraraya gelebileceğimizi nasıl söylerler? Yardım etmek istiyorlarsa Avrupa hükümetlerini sıkıştırsınlar, müzisyenleri rahat bıraksınlar" diyordu.

Artık **Simon-Masekela** "Güney Afrika Gösterişi"nin Simon konusundaki kavgayı yatıştırmak şöyle dursun işleri daha da karıştıracağı belli olmuştu. **Simon**'un tartışmayı -bilerek ya da bilmeyerek- kültürel boykotu açıkça ihlal eden kendi davranışından, boykotun bazı apartheid karşıtları tarafından özel olarak öne çıkarılan bir başka yönüne yöneltmiş olması işleri zorlaştırıyordu: boykotun sıkı takipçileri yalnızca müzisyenlerin Güney Afrika'yı ziyaret etmemeleri gerektiğini söylemekle kalmıyor, Güney Afrikalı müzisyenlerin yurtdışında şarkı söylemelerine izin verilmemesi gerektiğini de öne sürüyorlardı.

Masekela bu politikaya sertçe muhalefet etti, çünkü bunun anlamı siyah Güney Afrika müziğini dünyaya taşımak isteyen herkesin engellenmesiydi. *Graceland*'in Soweto'da hit olduğunu ve onu çalan müzisyenlerin de, Güney Afrika hükümetine yardım eden diğerlerinin tersine, birer kahraman olarak görüldüklerini söyledi. Botha rejimi, 'Together We'll Build A Brighter Future' ('Birlikte Daha Parlak Bir Gelecek Kuracağız') isimli bir propaganda şarkısıyla pop dünyasını ele geçirmeye çalışmış ama şarkıyı seslendiren müzisyenlerin evleri saldırıya uğrayınca proje de sona ermişti.

Siyah müzisyenlerin çalışmak için Güney Afrika'dan ayrılmalarının engellenmesi politikasına karşı, çok daha pratik bir argüman da mevcuttu -müzisyenler zaten, apartheid karşıtı projelerde görev almak üzere uzun bir süredir ülkelerinden ayrılıyorlardı. **Malopoets** topluluğu *Sun City* uzunçalarında yeralmış ve 1987 Ocak ayı başlarında, yani *Graceland*'in provalarının başlamasından kısa bir süre önce, **Güney Afrikalı Birleşik Sanatçılar** isimli bir grup müzisyen Zimbabwe'de toplanarak, "geçmiş yirmiyedi yılın kayıp tarihi"ni açıklamaya girişmişlerdi. **Masekela** sahnede onlara katılmış ve boykot konusundaki kafa karışıklığını da dikkate alarak, topluluğu kutlayanlar arasında **ANC** önderi **Oliver Tambo**'nun da bulunduğunu belirtmişti.

Paul Simon apartheid karşıtı politikanın doğru dürüst netleşmediği bir alana girerek işleri karıştırmış ve turne işi de kaosu artırmıştı. Provalar sırasında **Simon** saldırgan ve uzlaşmacı ruh halleri arasında gidip geldi. Bir yandan "Politikacılar için bağış gösterileri düzenliyoruz ama onlar müzisyenlerin kendi kendilerine düşünemeyeceklerini sanıyorlar" diye yakınıyor, diğer yandan "Bunlar ciddi ve karmaşık sorunlar, insanların kutuplaşmadan ve birbirlerine saldırmadan tartışmaları gereken sorunlar. Aslında herkes aynı tarafta" diyordu.

Hugh Masekela ise daha sıkıntılıydı. "Madem herkes bu kadar duyarlı neden bize silah göndermiyorlar?" diyordu. "Uzun zamandır silah istiyoruz." Sadece müzikten hoşlandığı için Güney Afrika'ya giden **Paul Simon** ise acıyla bakınıyordu. "Bize silah gönderin desen tonlarca silah gönderirler."

Sonra işler daha da karıştı. Lusaka'da bulunan **ANC** (ANC'nin

kültürel kolunun başında **Masekela**'nın kızkardeşinin bulunmasına karşın) İsveç'deki bürosuna turneye karşı çıkan ve "boykot eylemi"ni destekleyen bir teleks mesajı gönderdi. **Paul Simon** buna, **Masekela** ve **Makeba**'yla birlikte bir basın toplantısı düzenleyerek, **ANC** tarafından aklandıkları iddiasıyla karşılık verdi. 30 Ocak'da Londra ICA'da yaptığı konuşmada ise **ANC**'nin *Graceland*'i eleştirme kararını tamamen değiştirdiğini ve ABD'de bulunan **Oliver Tambo**'nun **Harry Belfonte**'ye bir sonraki pazartesi günü Los Angeles'da yapılacak basın toplantısında bunu açıklayacağını söylediğini bildirdi. Konumunu güçlendirmek için de bir önceki gün BM Özel Apartheid Komitesi Başkanı General Garba'ya apartheid'la ilgili duygularını iletmek üzere yazdığı mektubu yayınladı. "Güney Afrika'da çalmayı reddetmiş bir sanatçı olarak yaptıklarımın BM kültürel boykotu çerçevesine aykırı olmadığını belirtiyorum" diyordu.

Mektup **Simon**'un BM boykot kırıcıları listesine girmesini engellemeye yetti ama **ANC**'nin "kararını değiştirdiği" iddiası doğru değildi. **Tambo** Los Angeles basın toplantısında **Simon**'la ilgili hiçbir yorum yapmadı ve üç haftalık bir sessizliğin ardından **Tambo**'nun oğlu Dali, İngiliz **AAA** hareketi kanalıyla bir açıklama yayınladı. Açıklamada **ANC**'nin kültürel boykot konusundaki konumunu değiştirmediğini ve "**Oliver Tambo**'nun **Simon**'u aklamak gibi bir niyete ne dün ne de bugün sahip olduğunu" belirtti.

İşte bu karışık ortamda **Paul Simon** Güney Afrika turnesi çalışmalarını sürdürdü. Avrupa, Zimbabwe ya da (Washington DC'deki Howard üniversitesindeki siyah öğrencilerin uzunçaların ilk yayınlandığı günlerde **Simon**'a zor anlar yaşattığı) ABD'de bir sorunla karşılaşmadılar. Ancak **Paul Simon** ve ekibi nisan ayı başlarında Londra Albert Hall'de çalmak üzere İngiltere'ye geldiklerinde sokakları dolduran apartheid karşıtı göstericilerle karşılaştılar. **Simon** sahneye çıkmadan önce **Paul Weller, Billy Bragg**, şair **Benjamin Zephaniah** ve bu işle uğraşmaktan kafasından birkaç tahta eksildiğini söyleyen **Jerry Dammers** imzalı açık bir mektup aldı. Mektupta **Simon** BM Genel Kurulu'ndan özür dilemeye ve boykotu bir daha "hiçbir şekilde" kırmayacağı konusunda güvence vermeye davet ediliyordu.

Graceland gösterisi ise **Masekela**'nın Mandela üzerine yazdığı 'Bring Him Back Home' ('Onu Geri Getirin') ile finalde tüm kadronun hep birlikte söylediği ve artık **ANC** ile siyah Güney Afrika'nın ulusal marşı haline gelmiş olan 'Nkosi Sikelel iAfrika' şarkılarıyla devam ediyordu. Canlı ama tuhaf bir geceydi, etraftaki apartheid karşıtı göstericiler içeriden gelen bu şarkıları dinliyorlardı. **Paul Simon** daha az kibirli ve politik olarak daha bilinçli olsa ve başlangıçtan itibaren BM ile ANC'ya danışsa, bu hüzünlü maceranın Afrika pop müziği ile apartheid karşıtı kampanyanın bileşik bir zaferi olması işten bile değildi. Ama şimdi gülen Botha hükümeti olmuştu.

Graceland turnesi sona ermiş, **Paul Simon** bir sonraki projesini planlamak üzere bir köşeye çekilmişti ama kavga sürdü, çünkü Güney Afrika hükümeti, Ulusal Eğitim Bakanlığının bundan böyle, "kültürel anlaşmalar yapmak ve dostluk duygularını pekiştirmek amacıyla" yurtdışına gitmeyi planlayan profesyonel grupların hamiliğini yapacağı kararını açıkladı. Bu arada o zamana dek siyah Güney Afrika müziğiyle hiç ilgilenmemiş olan batılı büyük plak şirketleri de *Graceland*'in ardından büyük ticari başarılar elde edebileceklerine karar vermişlerdi. Neredeyse bir gece içinde Warner's, EMI ve Virgin şirketleri Güney Afrikalı sanatçıları desteklemeye karar verdiler -yeni bir tartışma konusu da böylece doğmuş oldu.

Güney Afrika'yla ilgili pop politikasının hızla netleştirilmesi gerekliyken işler daha da sarpa sardı. *Graceland*'in ardından İngiltere'ye gelen ilk önemli Güney Afrikalı topluluk, sadece varlığıyla bile katı boykot politikası destekçilerine önemli bir başağrısı yaratan **Johnny Clegg** ve **Savuka**'ydı. **Clegg** tüm çalışma hayatı boyunca apartheid'a karşı muhalefet etmiş ve hem beyazlar hem de siyahlardan oluşan topluluğu da sadece beyaz ya da siyahlardan oluşan dinleyicilere çalmayı reddetmişti. Şimdi böyle bir topluluk yasaklanmalı mıydı?

Clegg Güney Afrika'da bile tartışmalar yaratan özgün bir yıldızdı. İngiltere'de doğmuş ve Zulu müzik ve dansına hayran bir üniversite hocasıyken, siyah bir bahçıvan ve göçmen işçi olan eski bir arkadaşıyla birlikte bir müzik grubu kurmak üzere akademik

kariyerini terketmişti. **Sipho Mchunu** ile daha gençken ve göçmen işçileri görmek, onlardan dans ve gitar dersleri almak için ırk sınırlarını aşarak başını belaya soktuğu günlerde tanışmıştı. **Mchunu** da onun becerilerinden etkilenmiş ve yetmişlerin sonlarında (Zulu dilinde ter anlamına gelen) **Juluka** topluluğunu kurmuşlardı.

Bu politik değil çok-ırklı bir topluluktu ama varlığı bile apartheid rejimini tehdit ediyordu. Güney Afrika hükümeti ırkların birbirlerinden ayrı tutulmaları gerektiğini çünkü "biyolojik olarak farklı olduklarını ve farklı genler ile kültürlere sahip olduklarını" iddia ediyordu. **Clegg** ise bunun tersini gösteren "sağlam ve sarsılmaz kanıtlar"la karşı koymaya çalıştı. Zulu dansını, tam da yapılması gerektiği biçimiyle öğrendi, böylece apartheid konusunda tek bir sözcük bile söylemeksizin önemli bir yorum getirmiş oldu. Bu etkili bir jestti çünkü "ırkçı bile olsanız bunun bir derecesi vardır. Bu kanıt duygulara daha çok hitap ettiği ve görsel olduğu için beyne daha çabuk girer."

Topluluk sürekli polis baskısıyla karşılaştı. Çalıştıkları yerler boşaltılıyor, konser belgeleriyle ilgili sorunlar çıkıyor ve bir gösteride de polis ellerinde silahlarla sahneye çıkıp salonu boşaltıyor, gösteriyi de yarıda kesiyordu.

Juluka 1983 yılında İngiltere'ye geldiğinde de sorunlarla karşılaştı. Çok-ırklı ve apartheid karşıtı bir topluluk olmalarına karşın, İngiliz Müzisyenler Sendikası kültürel boykotu desteklediğini ve "bu tavrın, Güney Afrika ile Birleşik Krallık arasında müzikal birlikler ve topluluklar oluşturulmasına izin vermediğini" belirterek, gösterilerini onaylamayı reddetti. Sonradan gösterilerine izin verildi ancak **Juluka**'nın İngiltere'de kazandığı paranın tamamı Apartheid Karşıtı Harekete verildi. **Clegg**'e de çalışmayı sürdürmek için Güney Afrika'ya dönmesi halinde sendikadan çıkarılacağı söylendi. **Clegg** ise sendikanın, grup dağılır ve üyeleri de politik mülteciler haline gelirlerse herhalde pek sevineceğini belirtti.

Güney Afrika'ya dönerek müzik kampanyasını sürdürdü. **Sipho** çiftçilik yapmaya karar verdiğinden **Juluka** dağıldı ama **Clegg** synthesizer'ları daha fazla kullanan ve saf Zulu müziğinden çok, parlatılmış bir pan-Afrika müziği yapan yeni topluluğu **Savuka**'yı kurdu. **Savuka**'yla birlikte çok daha doğrudan ve politik şarkılar

yapmaya başladı. "Sahnede şarkılarımı sahnede tartışmanın, cinayet ve tutuklamalar gibi daha geniş konulara değinmenin sorumluluğumun bir parçası olduğunu düşünüyorum" diyordu.

Clegg'in yeni yaklaşımı Güney Afrika hükümetinin kriziyle aynı zamana denk geldi. Ülkenin tüm siyah yerleşim birimlerinde sisteme karşı öfke yükseliyordu. 1984 ağustos ayıyla birlikte boykotlar, kira boykotları ve yetkililerle kanlı çatışmalar yaşanmaya başladı ve olaylar tüm bir yıl boyunca sürdü. Bazı bölgelerde olağanüstü hal ilan edildi ve tutuklama kampanyaları yaşandı. Birkaç bini çocuklar ya da gençlerden oluşan yaklaşık 23 bin kişi tutuklandı. Medya üzerindeki katı sansür dış dünyanın olup bitenler konusunda bilgilenmesini imkansızlaştırıyordu.

Sendikalardan kiliseye kadar uzanan ve ülkenin tüm ırkları ve bölgelerini kapsayan 600 farklı örgütün oluşturduğu Birleşik Demokratik Cephe (UDF) ülkenin siyasal odağına yerleşmişti. BDC "herkese bir oy hakkı" kampanyasını yürütüyor ve Mandela, 1983'de yapılan ilk konferansı selamlıyordu. İki yıl sonra 1985'de BDC Mandela'nın altmışyedinci yaşgünü için bir gösteri yapmayı planladı, gösteride pop grupları ve şiir de olacaktı. Gösteri yasaklandı. Mandela'nın kaldığı cezaevine yapılması planlanan yürüyüş de yapılamadı; otuzun üzerinde BDC önderi tutuklandı.

Clegg ve Savuka işte bu şiddet ortamında çok-ırklı müziklerini seslendirdiler. Topluluk yalnızca, tüm ırkların katılabileceği konserlerde çalıyordu ama Clegg "solcu dinleyicilerden çok -apartheid hükümetinin üzerlerinde duyularını yokedecek kadar çok etkide bulunduğu- normal beyaz dinleyicilere" çalmayı tercih ediyordu. Topluluk hit plaklar yayınlamaya başladıktan sonra daha da büyük kalabalıkları cezbetmeye, müzikten hoşlanan ama içerdiği mesajdan da nefret eden kişilerin öfkesini çekmeye başladı. Özellikle de Clegg, dinleyicilere kitlesel tutuklamalar, çocukların gözaltına alınması ya da gazeteciler gibi kendisinin de olup biteni açıkça anlatamaması anlamına gelen yeni sansür yasalarıyla ilgili dersler vermeye başladığı zaman, başları yetkililerle belaya girdi.

Ancak pop müziği artan baskılara karşı bir silah olarak kullanan yeni bir müzik hareketi boyvermeye başladığı için, o ve Savuka yalnız değillerdi. Clegg 1987 ilkbaharında "yeni bir enerji var"

diyordu ,"hükümetin sunmak istediklerinden farklı fikirleri anlatmak için yeni bir istek var. Ateş ve namluların ortasında yeniden doğuyoruz. Bu yaşanabilecek en heyecanlı, en hüzünlü, en hareketli, dehşete düşürücü ve muhteşem zaman parçası."

Güney Afrika hükümeti, özellikle de **Savuka** Mandela, Biko ve apartheid'a karşı yürüttükleri muhalefet nedeniyle tutuklanan ve öldürülen diğer kişilere adadığı 'Asimbonanga' şarkısını yayınladığında bu heyecanı paylaşmadı. Şarkının radyoda yayınlanması yasaklandı (güvenlik polisi şarkıyı çalmaya cesaret eden bir radyo istasyonunu bastı), videoları yasaklandı ve plağı yapan şirkete tehditler gelmeye başladı. Plak "bağımsız anayurt" Bophuthatswana'da bile yasaklandı. Sansür başka sanatçıları da etkiledi. *Graceland*'de ve **Paul Simon**'un turnesinde çalan **Stimela**'nın 'Whispers In The Deep' ('Derinden Gelen Fısıltılar') parçası ve Afrikaan pop şarkıcısı **David Kramer**'in tüm eserleri yasaklandı.

Clegg'e göre o ve diğer tüm sanatçılar "demokratik ve ırkçı olmayan bir toplum ve bir ulusal kültür" yaratmak gibi ortak bir amaca sahiptiler. "Ayrımcılık birbirimize karışmamızı engellediği için, kültürleri birbiriyle birleştiren tüm topluluklar önemli bir politik tutum içindedirler" iddiasındaydı. Lusaka'da sürgünde bulunan ANC durumu gözlemiş ve onaylamıştı. ANC iletişim görevlisi **Tom Sebina Clegg** ve topluluğunu "ilerici ve sanatsal cephenin en önünde bir grup olarak" gördüklerini ve kendileriyle hiçbir sorunları olmadığını söylüyordu. **Clegg**'i **Paul Simon**'la kıyaslarken de önce ANC'nin onayını almadan Güney Afrika'ya giden ve Güney Afrika müziğinin kendi yardımı olmaksızın asla duyulamayacağı gibi bir izlenim yaratan **Simon**'u "kibirli ve kendini beğenmiş" diye tarif ediyordu.

Tüm bunların sonucunda **Clegg** ve **Savuka**'nın, *Graceland* turnesinin kısa bir süre önce geçtiği Londra'da kahramanlar gibi karşılanmaları beklenebilirdi. Hiç de öyle olmadı. İngiliz Müzisyenler Sendikası **Paul Simon**'ı durdurmayı başaramamıştı -**Simon**, Güney Afrikalı çalgıcılarıyla Amerikan Müzisyenler Federasyonu arasında, çalgıcıların ülkeye girişini güvence altına alan bir anlaşma imzalamıştı- onlar da **Clegg**'i durdurmaya çalıştılar. İngiliz Müzisyenler Sendikası, politikalarının Güney Afrikalı ziyaretçilere "nor-

mal olarak karşı" olduğu biçimindeki eski argümanıyla, gösterilerini onaylamayı reddetti.

Clegg ve **Savuka** ise, Çalışma Bakanlığı, sendikanın "öğüdünü" duymazlıktan gelip çalışma izinlerini verdiği için yine de gösteri yapabildi. Gösteriler o kadar başarılı oldu ki topluluk 1987 yazında yeni konserler vermek için geri döndü ama olay orada kapanmadı. 1988'de **Clegg** İngiliz Müzisyenler Sendikası tarafından hâlâ Güney Afrika'da çalışmayı sürdürdüğü için "sendika ilkelerine aykırı faaliyette bulunmak"la suçlandı.

Güney Afrika'daki BDC ise İngiliz Müzisyenler Sendikası'nın, başlıca müzik destekçilerine yönelttiği iddialardan pek etkilenmedi. Amsterdam'da yapılan ve ANC'nin de katıldığı bir konferansta, "kitlesel demokratik hareketle çalışan" ve BDC'nin onayladığı sanatçıların kültürel boykot dışı tutulmaları kararlaştırıldı. BDC'ye göre **Clegg** gibi "ilerici" sanaçtılar yurtdışında çalışırlarken baskıya maruz bırakılmamalı, tersine desteklenmeliydiler. Elbette boykotun özüne ilişkin bir değişiklik yapmadılar -apartheid durdukça Güney Afrikalı müzisyenlerin yurtdışında çalmaları engellenecekti.

Bu, Güney Afrika'dan ayrılmadan önce kimseye danışmadıkları için, **Paul Simon** turnesine katılan sanatçıların aklanması anlamına gelmiyordu. *Graceland* **Soweto**'da popüler olsa bile, **Simon**'a eşlik eden ve Güney Afrikalı yetkililerle aralan iyi olmayan **Stimela** gibi topluluklar bile artık kendi ülkelerindeki gösterilerinin boykota uğramasından korkuyorlardı.

Kültürel boykot üzerinde koparılan fırtına utanç verici, hüzünlü ve gereksizdi. Mükemmel bir politika, üzerinde çok fazla düşünülmediği ve bu politikayı Güney Afrika dışında yürütmeye çalışan bazıları, ülke müziğinin yaşadığı değişimi farketmedikleri gibi, meseleyi bilen kimselere danışmaya da zahmet etmedikleri için mahvedilmişti. ANC'ye danışmadan Güney Afrika'ya dalıveren **Paul Simon** ise istemeksizin daha büyük bir sorun yaratmıştı. Süreç içinde kariyerini yenilemişti ama *Graceland* efsanesi kendisinden başka herkes için bir karmaşadan ibaret kaldı.

Apartheid, dünyanın her yerindeki pop müzisyenlerinin üzerinde net bir görüş oluşturabildikleri tek konu olduğu için bu daha da

talihsiz bir durumdu. (Gerçi 1987 sonbaharında **Status Quo** ve **Black Sabbath** diğer İngiliz topluluklarıyla birlikte Sun City'de çalmaya gittiğinde **AAA** bile dehşete düşmüştü.) Apartheid'a karşı müzik kampanyası **Bob Marley, Jimmy Cliff** ve **Peter Tosh**'un reggea marşlarından, **Microdisney**'in 'We Hate You White South African Bastards' ('Beyaz Güney Afrikalı Haydutlar Sizden Nefret Ediyoruz') isimli punk parçalarına, **Working Week** ve **Latin Quarter**'ın daha yumuşak protest parçalarına, **Winanbs** ya da **Jeffrey Osbourne**'un gospel ve soul yorumlarına ve düzinelerce folk, rock ve pop şarkısına dek uzanan bir yelpazeye ulaşabilmişti. 1988 başlarında **Eddy Grant**'in 'Gimme Hope Jo'Anna' ('Johannesburg Bana Umut Ver') şarkısıyla apartheid karşıtı protest İngiltere'de en çok satanlar listesine girmiş oldu.

Apartheid'a karşı mücadele politik popun tarihinde kilit bir öneme sahip oldu ve müzisyenler bu mücadelenin sürmesi için gerekli tüm şarkıları, enerjiyi ve öfkeyi sağlamak için ellerinden geleni yaptılar. Ama ne kadar etkili oldular? Şarkılar bombalara benzemez; ne kadar etkili olduklarını kesinlikle saptayabilmek mümkün değildir. Sadece, apartheid karşıtı hareketin İngiltere'deki yükselişi ve Amerikan sermayesi üzerinde Güney Afrika'dan çekilmesi için yapılan baskıların, apartheid'ın dehşeti konusundaki kamuoyu duyarlılığının sona ermediğinin bir işareti olarak saptanmaları mümkün olabilir. Bu süreçte müzik de önemsiz sayılamayacak bir rol oynamıştır.

SEKİZ

Thatcher'a Karşı Rock: Red Wedge

Margaret Thatcher'ın 1979 seçim zaferi bir zamanlar olanaksız görülen bir şeyi olanaklı kıldı: Bu zafer, pop müzisyenlerinin bir politik partiyi, İşçi Partisi muhalefetini desteklemelerine esin kaynağı oldu. O zamana dek **Ewan MacColl**'dan **Lennon**'a, punkçılardan **RAR**'a dek, İngiliz politik şarkıcıları parti sisteminin dışında kalmışlardı. Amerikalı müzisyenlerin siyasal adayları desteklemeleri, örneğin **Frank Sinatra**'nın Franklin D. Roosevelt'i, **Woody Guthrie** ve **Pete Seeger**'ın **Henry Wallace**'ı ya da **Allman Brothers**'ın Jimmy Carter'ı desteklemeleri normaldi ama böyle birşey -o zamana dek- İngiltere'de hiç yaşanmamıştı.

Thatcher'ın müzisyenlerin muhalefetini ve İşçi Partisi'nin de bu muhalefetin desteğini kazanması için uzun bir süre geçti. İşçi Partisi önderliğini James Callagan'dan devralan saygıdeğer ama yaşlı politikacı Michael Foot, kuşkusuz genç dinleyiciler tarafından coşkuyla karşılanacak birisi değildi. Üstelik müzik de bir değişim geçiriyordu. Seksenlerin başında yeni, daha yumuşak ve modayı ciddiye alan bir müzik biçimi doğuyordu. Yeni Romantiklerin gelişimiyle birlikte pop, tarz, narsizm ve giysiler konusunda saplantılar edinmeye başladı. Böylece beyaz soul müzik, Bowie-sonrası topluluklar ve synthesizerlar "in" ve **RAR** dönemi yıldızlarının çoğu "out" oldular.

Thatcher döneminin ilk günlerinde, hem **RAR** hem de punk ortadan silinirken politik pop da zayıflıyor gibiydi. En hızlı düşen de **Tom Robinson** oldu, "Çünkü öfkeli bir genç adamla öfkeli bir genç bıkkın arasında ince bir sınır vardır ve ben sanırım o sınırı aştım" diyordu. Berlin'e giderek, daha sonra dağılan **Sector 27** isimli yeni bir topluluk kurdu ve bir süre Doğu Almanya'da yaşayarak ortadan kayboldu.

Bu sürede politik bir pop yıldızının rolü konusunda bazı katı gerçekleri de öğrendi. Yetmişlerin sonunda oldukça revaçtaydı, insan hakları ve Uluslararası Af Örgütü yararına düzenlenen bağış gösterilerine çağrılıyordu. Bir kez ticari popülaritesi sona erdiğinde, politik popülaritesi de bitti. **Tom Robinson**, biraz buruklukla, politik çevreler tarafından ancak 1983'de punk tarzını açıkça terkeden 'War Baby' şarkısıyla yeniden ençok satanlar arasına girdikten sonra, yeniden istenir hale geldiğini söylüyor.

Diğer **RAR** kahramanları da yönelimlerini değiştirdiler, köşelerine çekildiler ya da kopup gitmeden önce yeni iktidara karşı kısa süreli saldırılarda bulundular. **2 Tone** toplulukları bir ya da iki yıl çabalarını sürdürürken, **Beat** 'Stand Down Margaret' isimli umutsuz çağrısıyla muhafazakâr seksenleri haber verdi; **Specials** ise 1981'in sıcak yaz aylarında, tarihin bir anını özetleyen nadir şarkılardan birisi olan 'Ghost Town' ('Hayalet Kent') parçasıyla listeleri zorladı. İşsizlik rakamları yükselir ve birçok İngiliz kenti isyanla çalkalanırken, ülkenin ençok satan plağı, kapanan fabrikalar ve gece klüpleri için yazılmış bu ağlayan, sızlayan ağıt oldu. Bu bir isyan şarkısından çok bir umutsuzluk şarkısıydı ve topluluk şarkının elde ettiği başarının hemen ardından dağıldı. **Jerry Dammers** üç yıl sonra, ırkçılık konusundaki duyarlılığını **AAA** ile birleştirmeden az önce **Special AKA** topluluğunu kurdu.

2 Tone toplulukları, **Adam Ant** ve **Human Leage** döneminde yavaş yavaş çökerken diğer punk topluluklarının kaderi de farklı olmadı. **Clash**, şarkıları ve söyleşileriyle isyankar, solcu imgesini sürdürüyordu ama onlar da punk'ın özgün ve son derece politik ideallerinden uzaklaşıyorlardı. 1979'dan 1981'e dek topluluğun menajerliğini yapan **Peter Jenner**, artık ne yaptıklarını bilmediklerinden dolayı "klişe politika" yaptıklarından yakınıyordu. Birlikte çalıştıkları plak şirketi CBS'den kurtulmak istiyorlar ama çok fazla para harcadıkları için şirkete giderek daha da fazla borçlanıyorlardı.

Jenner turneye çıktıklarında muhteşem rock yıldızları gibi davrandıklarını söylüyor. Yine de fiyatlarını düşük tutmak ve "çocukların kendilerini perde arkasından bedava seyretmelerini istiyorlardı". İş plak yapmaya geldiğinde ise aynı tuhaf rock ekonomisi ge-

çerli oluyordu. Düşük bir fiyatla piyasaya çıkardıkları üçlü uzunçalarları *Sandinista* onları daha da borçlandırmış ama onları o kadar çok karşı çıktıkları yetmişlerin aşırı-şımarık süper toplulukları gibi davranmaya da zorlamıştı.

Clash kuşkusuz hâlâ büyük bir topluluktu ve hâlâ da bir grup doğal asiden oluşuyordu. Ancak verdikleri izlenim asla ne yaptıklarını ya da ne istediklerini bilmedikleri yönündeydi, böylece bir stadyum topluluğuna dönüştüler. Tüm solcu tavır ve tutumlarına karşın politikaya bakışları ile "dünyanın en büyük topluluğu olmak" biçiminde açıkladıkları hedefleri arasında bir gerilim mevcuttu. **Joe Strummer** "Kuşkusuz bu bir çelişki ama yine de bu konuda ısrar etmeye mecburuz" diyordu.

Clash yoluna devam etti ve dünyanın en büyük topluluğu olamadıysa da, en azından ABD'yi altüst etti. *Combat Rock* albümü ABD'de ilk on arasına girdi ve platin plak kazandı, topluluk New York'daki dev Shea stadyumunda yapılan elveda gösterisinde **Who** topluluğuna destek oldu.Bu gösteri başarılı olabilirdi; bildik rock, blues ve reggea karmaşası içinden fırlayan eski punk kahramanları bir önceki kuşağın üyelerinden daha uysal görünmeselerdi.

Bir sonraki yıl **Clash**, kurucularından **Mick Jones**'un dışlanması nedeniyle bir üyesini yitirdi. O dönemde gösterilen neden "politik farklılıklar" olsa da **Strummer** bu işin sorumlusunun topluluğun yeni menajeri Bernie Rhodes olduğunu söylüyor. **Strummer** bana yazdığı mektupta bunun bir "kişilik ÇATIŞMASI" olduğunu belirtiyordu. "Bernie, 'ya ben ya da **Mick**' dedi" diye yazıyordu. **Clash** 1985'de, *Cut The Crap* uzunçalarını çıkardığında, tüm şarkılar **Rhodes** ve **Strummer**'ın hanesine yazıldı ama İngiliz umutsuzluğu ve çürümesini yansıtan bu şarkılar topluluğun tüm birikimini içeriyordu. Plak kapağında yeralan son derece aptalca "**Clash** BİLDİRGESİ" ise işleri daha da karıştırdı: "Bilge ADAMLAR ve sokak çocukları BÜYÜK BİR EKİPTİR... ama eski sistem nasıl YENİLEBİLİR? ... SENsiz yenilemez... RADİKAL toplumsal eylem SOKAKTA başlar!!... Öyleyse sen de EYLEM istiyorsun... YILGINLIĞI KIR ve DIŞARI çık."

Bunlar en kötüsünden sözde-devrimci pozlardı ve **Strummer** şimdi bu sözlerin "Bernie tarafından yazıldığını..." söylüyor. "Ben

'bildirge'yi ve plağın ismi konusunu fazla ciddiye almadım" diyor. **Clash** sonunda dağıldığında bir kez daha (artık **Big Audio Dynamite** grubunda olan) **Mick Jones**'la birlikte şarkılar yazdı ve sanat hayatına aktör olarak yeniden başladı. **Clash** ve o ne elde etmişlerdi? "Belki bizi dinlemeye zahmet edenleri bir parça etkiledik" diye yazıyor. Gerçekten de etkilemişlerdi: Etkiledikleri arasında İşçi Partisi destekçilerinden **Billy Bragg**'den Sosyalist İşçi Partisi destekçisi dazlak **Redskins**'e dek uzanan bir dizi yeni şarkıcı vardı. Üstelik daha da önemlisi seksenlerin başında egemen olan parçalanmış, moda düşkünü atmosferde, bir zamanlar muhafazakarları desteklemekle suçladıkları bir punk kahramanının solculaşmasına da yardımcı olmuşlardı.

Paul Weller yetenekli bir gençti. Punk çağına, saldırgan üçlü grubu Jam ile katılmış ve grup 1982'de dağılana dek, İngiltere listelerinde dört tanesi bir numaraya kadar tırmanan yirmi hit parça sahibi olmuşlardı. **Weller** gerek eski ve daha muğlak bir öfke taşıyan 'Bricks And Mortar' gibi parçaları gerekse de 'Eton Rifles' ve 'Little Boy Soldiers' gibi hedefi belirgin parçalarında görüldüğü gibi, punk- sonrası beat ballatlarını, sadece gençliği değil işçi sınıfı gençliğini de anlatan parçaları için, bir araç olarak kullanmıştı.

Townshend gibi o da "kuşağının sözcüsü" konumuna getirildi ve Güney İngiltere'li imgesi yavaş yavaş değişti. Başlangıçta kararsız, kibirli ve televizyon dünyası tarafından, muhabirlere saldırdığı için pek de sevilmeyen birisi olarak değerlendirildi. **Jam** dağılıp kendisi de yeni topluluğu **Style Council** ile birlikte Latin ya da soul tarzlarını birleştiren daha sofistike bir konuma çekilince sakinleşti, yeni saç biçimiyle uyumlu bir davranış tarzı geliştirdi ve öfkesine bir hedef buldu. **Jam**'in ilk günlerinde kendisine sağcı olduğu suçlamasını yapanları kuşkulandıracak kadar hızla sola kaydı.

Özellikle İngiltere'de tüm sanatların en kuşkucusu olan pop müzik üyeleri, bunun da yeni bir moda ya da poz olduğunu söylediler. **Weller** poz yapıyorsa bile, bu tutumunun plak satışlarını kolaylaştırmamasına karşın, Londra'da nehir kıyısında yapılan bir antinükleer gösteriyi aniden desteklemeye karar verdiği 1981 yılından, İşçi Partisi kampanyalarına katıldığı 1987 yılı arasında geçen tüm süre içinde bu pozu sürdürdü. Bu arada başka ve daha demode ko-

nular için de çalıştı.

Paul Weller "**Clash**'ı seyretmek ve **Joe Strummer**'la konuşmaktan" etkilendiğini söylüyor ama örgütlü politik hareketlere ilk katılımı, ellilerin sonu ve altmışların başlarında İngiltere müzikal protesto dünyasıyla bütünüyle özdeşleşmiş olan Nükleer Silahsızlanma Kampanyası'na (Campaing For Nuclear Disarmament-CND) verdiği ani ve beklenmedik destekle gerçekleşti. Aldermaston yürüyüşçülerini destekleyen müzisyenler arasında folk şarkıcıları, skiffle'cılar ve trad cazcıları vardı ve hareketin imgesi de yün bereli ve sakallı adamlar gibi pek de alışılmış olmayan bir görüntüden oluşuyordu.

Bu imge **CND**'nin 1981'deki "yeniden doğuşuyla" birlikte -en azından kısmen- ortadan kalktı. İngiliz anti-nükleer lobicileri çabalarını, yeni muhafazakar hükümetin iktidara gelmesi ve özellikle de, ABD'li personel tarafından denetlenecek Cruise füzelerinin İngiltere ve diğer Avrupalı NATO ülkelerine yerleştirilmesi önerisinin ardından savunma politikasında değişiklikler yapılması üzerine yoğunlaştırmışlardı. Füzelerin yerleştirilmesi planlanan Greenham Common ve sonra da Molesworth hava üsleri yakınlarında CND üyeleri tarafından "Barış kampları" kurulmaya başladı.

Genç CND'nin (YCND) doğuşu ise daha hızlı oldu ve iki yıl içinde tüm İngiltere'de 300'ün üzerinde YCND grubu oluştu; üyeleri 2 binden 8 bine ulaştı, her ay katılmak üzere başvuranların sayısı ise 500'ü buldu. Pop müzik bu sürecin önemli bir parçasıydı.

"Yeni" CND'nin doğuşuna iki önemli pop olayı, bir albüm ve bir konser eşlik etti. WEA etiketini taşıyan *Life In The European Theatre* uzunçalarında **Clash, Specials, Beat, Peter Gabriel, Madness** ve hatta (sonradan CND'yi desteklemediklerine karar veren) **Stranglers** gibi önemli İngiliz sanatçıları tarafından yapılmış onüç parça yeraldı. Sözlerin bir kısmı tarihçi ve anti-nükleer kampanyacı E.P.Thompson ve bir kısmı da Dünya Dostları grubundan Roger Deakin tarafından yazılmıştı ve her ikisi de nükleer silahlar ile nükleer enerjiye saldırıyorlardı. **MUSE** Amerika'da aynısını yapmış, **RAR** kendi uzunçalarını çıkarmıştı ama bu yine de İngiliz müzik dünyası açısından bir yenilikti. Pop yıldızları politika satıyor ve bir baskı grubu için para topluyorlardı.

Batı İngiltere Pilton'daki küçük Somerset köyü yakınlarındaki Worthy Farm'da ise bir başka gelişme yaşanıyordu. Burada 1970'de, çiftçi Michael Eavis, **Marc Bolan'ın T. Rex** topluluğunu ve 2500 hippiyi Glastonbury Tor'a birkaç mil uzaklıktaki topraklarına davet ederek küçük çaplı bir festival düzenlemişti. Yetmişlerde yapılan daha önemli konserlere kıyasla Glastonbury festivalleri, Eavis 1981 başlarında yerel bir okul salonunda yapılan CND toplantısına katılana dek, hippi çağı-sonrası küçük gösterilerden birisi olarak kaldı. Eavis, kampanya için düzenli festivaller düzenlenmesi gerektiğini ileri sürdü ve CND de başlangıçta kuşkulu davranmasına karşın sonunda, Eavis'in müziği kendilerinin de tanıtım ve bilet satışlarını organize etmeleri konusunda bir anlaşma yaptı. Somerset kırlarında yapılacak piramit biçimli sahnenin üzerine CND simgesinin yerleştirilmesine de izin verildi. İlk gösteri reggea topluluğu **Aswad**, hippilerin favorisi **Hankwind** ve blues söyleyen **Taj Mahal**'in katılımıyla gerçekleştirildi. Sevinç içindeki CND'nin geliri 20 bin pounddu.

Böylece uzun bir yazortası haftasonu boyunca 60 bin kişinin geldiği ve CND'nin en büyük para kazanma faaliyetine dönüşen yıllık festivaller başladı. Üç yıl içinde CND, artık -Afrika topluluklarından folk, blues ve rock topluuklarına dek- olağanüstü çeşitli müzisyen topluluklarını kendisine çeken bu olay sayesinde, İngiltere'nin olağan zorlukları olan çamur ve yağmura karşın, 100 bin pound kazandı. Gösterilere katılan tüm sanatçılara para ödendi ancak başlangıçtan itibaren bazıları, bunun özel bir önem gerektiren bir festival olduğunu anladılar. 1982'de **Van Morrison** normal ücretinin yaklaşık yarısını aldı, **Jackson Browne** ise para almadı.

Bu gösteriden cesaretlenen CND Londra'da en ünlü destekçisi **Paul Weller**'ın katıldığı kendi festivalini düzenledi. **Weller**'ın **Style Council** topluluğu 1983 yılının en heyecan verici olayıydı ama topluluk beklendiği gibi süperstar havalarına girmedi. Topluluk Liverpool'daki CND gösterisine katıldı ve Londra'da da ilk kez, CND'nin 7 Mayıs'ta Brixton'daki Brockwell Park'ında gerçekleştirdiği Barış Festivali sırasında sahneye çıktı. Gösteri, Greenham Common Barış Kampından gelen kadınlara ellerindeki çamurları fırlatan punkçılar yüzünden oldukça karışık geçti.

Style Council sadece iki şarkı söyledi. Şarkılardan birisi bir soul balatı, diğeri ise **Weller'ın** düşünme biçimindeki dramatik değişimi gösteren bir parçaydı. 'Money-Go-Round', **Kink**'in aynı isimli parçasından oldukça farklıydı. Şarkı bir süre önce (geliri CND'ye verilmek üzere) plak yapılmıştı ve mali-askeri statüko karşısında ABD üsleri, Cruise füzeleri ve "hayatımızı etkileyen diğer gerçek konular" hakkında neden referandum yapılmadığını sorgulayarak hükümete karşı beklenmedik bir saldırıda bulunuyordu.

Weller'ın CND'ye yaklaşması "bir takım bildirileri gördükten ve en iyi yaptığı işi kullanarak buna katkıda bulunmaya karar verdikten sonra" gerçekleşti; bu yakınlaşmaya YNCD'nin en önemli isimlerinden birisi olan ve zaten CND'nin dört başkan yardımcısı arasında bulunan Annajoy David isimli bir genç kız yardımcı oldu. David, **Weller**'ı coşkulandırmak istiyor ve onun ismini okul gruplarına söylediğinde neler olduğunu anlatıyordu: "Ondan bir cümle söylediğim zaman herkes ayağa kalkıyor."

1983'de **Weller** CND'nin Londra Victoria Apollo'da yapılan dört saatlik CND gösterisine katıldı. The Big One isimli gösteri aktrist Susannah York ve CND reklam yazarları tarafından düzenlenen ve bir dizi barış grubu için para toplamayı hedefleyen bir müzik drama gösterisiydi. Gösteride **Harold Pinter, Alan Bleasdale** ve **David Hare**'den parçalar ile İngilizlere politik yönelimleri hakkında bilgi sahibi olmaları için bir şans vermeyi hedefleyen Dublin kahramanları **U2**'nin parçaları da yeraldı. **Weller** ilk kez **Elvis Costello** ile birlikte söyledi ve **Costello** da, Beyaz Saray'daki "uzayadamına" saldıran 'Peace In Our Time' ('Çağımızda Barış') şarkısını ilk kez burada seslendirdi. **Ian Dury**'nin yeni tip bir politik şarkı olan sakin ve mizahi 'Ban The Bomb' ('Bombayı Yasaklayın') parçası da ortamla son derece uyumluydu.

Nükleer silahsızlanma konusunun İşçi Partisi'nin politikaları arasına girmeye (ve birçok genç Liberalin de desteğini kazanmaya) başladığı günlerde, CND pop müzikten büyük yardım gördü. Ama onlar da politik pop müziğine önemli yardımlarda bulundular. RAR'ın dağıldığı günlerde CND, pop ve protestonun kaynaşmayı sürdürebileceği bir forum sunmuştu (bu süreç tüm seksenler boyunca küçük CND toplantıları ve kitle gösterilerinde de sürdü.) Pop

müzik, listelerin **Duran Duran** ve (yeni atmosferi, epeyce satanlar arasına girmesine karşın utanç verici, 'The War Song'- "Savaş, savaş aptallık!" şarkısıyla yansıtan) **Culture Clup** müziğiyle dolup taştığı günlerde, politik bir role hâlâ sahip olduğunu göstermişti.

CND ve müzisyenler, kamuoyunu muhafazakar savunma politikasının etkisinden kurtarmaya çalışıyorlardı ama işin içinde başka güçler de vardı. 1982 yılında güney Atlantik'deki Falkland adaları başarılı bir askeri kampanya sonucunda işgalci Arjantin kuvvetlerinden temizlendiğinde tüm ülkeye bir zafer sarhoşluğu egemen oldu. **Elvis Costello**'nun, "TV'den dökülen kırıntıları kapmak için bakışan insanları seyrederken" **Robert Wyatt** için yazdığı 'Shipbuilding' parçası, Falkland zaferinin arkasındaki iktisadi ve ahlaki ortamı sorgulayan nadir parçalardan birisi oldu.

Zafer sarhoşluğu 1983 genel seçimlerine dek sürdü ve normalde muhafazakarların şansını bitirecek olan işsizlik, eğitim ve sağlık hizmetlerinin durumu gibi konuların gölgede kalmasını sağladı. Thatcher artık zaptedilemez bir hale gelmişti. "Güçlü ve Özgür İngiliz Gençleri" gibi tuhaf bir slogan altında bir takım ünlülerin de katıldığı bir Gençlik Gösterisi düzenleyerek gençlerin oylarına bile el atmaya çalıştı. İşçi Partisi bu olayı Hitler'in Nuremberg gösterisine benzettiyse de, gösteri komedyen Kenny Everett sayesinde büyük bir başarıya dönüşemedi. Ellerine bir çift dev eldiven giyip "Rusları bombalayalım! Michael Foot'a bir tekme atalım!" diye bağırıyordu. Seçim sonuçları beklendiği gibiydi: İşçi Partisi ve Michael Foot büyük bir yenilgi almış, muhafazakarlar ve Margaret Thatcher büyük bir zafer elde etmişti.

İki yıl sonra çok şey değişmiş gibiydi. İşçi Partisi, kısmen genç destekçiler edindiği için, yenileniyor gibi görünüyordu. Partinin, sadece rock'n'roll dinleyen kuşaktan gelmekle kalmayıp müziği gerçekten de seven Neil Kinnock gibi genç ve yeni bir önderi vardı. Kinnock gençlerin oylarını çekebilecek, pop müzik ise partinin radikal imge değişiminde önemli bir faktör olabilecek gibi görünüyordu. İşler İşçi Partisi'nin istediği gibi gitmedi ama pop müzisyenleri, İngiliz politik sistemine daha önce yaşanmamış bir biçimde daldılar.

1985 Şubat ayının buz gibi bir öğleden sonrasında küçük bir grup ünlü şahsiyet, polisin 10 numaradaki Başbakanlık bürosu önünde görev yaptığı Downing Sokağı'nın girişini kapatan bariyerin önünde bekleşiyordu. Aralarında temiz bir jean takımı giymiş olan **Paul Weller** ve **Style Council** grubunun kurucularından **Mick Talbot** da vardı. Yanlarında ise ciddi şekilde traşlanmış kısa saçları, yeşil ceketi ve yine jean pantolunuyla bir şarkıcı daha bulunuyordu. Bu, geçen yıllarda punk ve folk protest şarkıcısı olarak ünlenmiş ve İşçi Partisi'nin yeniden doğuşuyla en fazla özdeşleşmiş sanatçı olan **Billy Bragg**'di.

Bu delegasyon Güney Afrika'yla, CND'yle ya da bir yıldır süren grevleri bitmek üzere olan İngiliz madencileriyle ilgili bir gösteri yapmak için gelmemişlerdi. **Weller** ve **Bragg** bu konuların tümüyle yakından ilgiliydiler ama bugün Gençlik Eğitim Programı'na (Young Training Scheme- YTS) katılmayı reddeden onaltı-onyedi yaşındaki gençlerin, destek yardımı alma haklarını ortadan kaldıracağını iddia ettikleri özel bir yasaya karşı bir dilekçe vermek için oradaydılar. Eylem, YTS'nin, çeyrek milyon gencin ucuz emek güçlerini sunarak "gençlik atelyeleri"nde çalışmaya zorlanmalarına ve işsizlik oranlarının yapay biçimde düşük gösterilmesine yolaçacak bir "sınai hile" anlamına geleceğini belirten Gençliğin Sendikal Hakları Kampanyası (Youth Trade Union Rights Campaign) tarafından örgütlenmişti.

Dilekçe Downing Sokağı'na ulaştığında birçok ünlü tarafından da imzalanmıştı -**Weller** ve **Bragg** dışında **Madness, Alison Moyet** ve sansasyonal **Frankie Goes To Hollywood** topluluğu bile imzacılar arasındaydı. Topluluk dilekçeyi Downing Sokağı 10 numaraya götürmek üzere ilerlerken **Bragg** "Kışlık Saraya saldırı vakti geldi" diyordu.

Olay yeterince önemli bir jest olmamasına karşın televizyonun akşam haber bülteninde yeralacak kadar ilginç bulundu. İngiliz popunun politik düzenin kapısını ilk kez tıklatmasının ardından, parlamento yakınlarındaki nehir kenarında, sahnesine kartondan yapılma bir Thatcher kuklası yerleştirilen ücretsiz bir konser de yapıldı. Konsere, kendi milletvekillerinin tanıtımını yapmak üzere sayısız delegasyon uğradı ve grevci madenciler, İşçi Partisi milletvekilleri

ve Thatcher'ın kapatmaya çalıştığı Büyük Londra Konseyi'nin İşçi Partili başkanı Ken Livingstone'dan oluşan konuşmacılar konuşmak üzere sahneye çıktılar.

Müzik ise reggea toplulukları, **Paul Weller** ve **Curtis Mayfield**'in yetmişlerde yaptığı, ama artık bir seksenli yıllar şarkısına dönüşmüş olan 'Move On Up' ('Harekete Geçin') şarkısını söylerken ona katılan **Billy Bragg** tarafından sunuldu.

Gösterinin sonunda **Billy Bragg** tek başına sahneye çıktı. Soğuk herkesi dondurur ve kızıl bayraklar taşıyan gruplarla polis sahneyi benzer bir dikkatle izlerken, **Bragg** kendisinin neden hızla İngiliz müziğinin en önemli politik gücü haline geldiğini kanıtladı. Arkasında eşlik olmaksızın sadece elektronik gitarıyla (**Kirsty MacColl**'un ilk ona giren hiti olan) 'New England' gibi aşk şarkılarını söylemeye başladı. Derken 'It Says Here' ('Burada Diyor ki') şarkısıyla sağcı basına, 'The Busy Girl Buys Beauty' ('Meşgul Kız Güzellik Satın Alıyor') şarkısıyla da tüketim toplumuna saldırdı. Kullandığı tarz **Ewan MacColl**, **Pete Seeger** ve **Woody Guthrie** gibi akustik bestecilerin geleneklerini, **Joe Strummer**'ı dinleyerek elde ettiği punk havası ve enerjisiyle birleştiriyordu.

Thames kenarındaki o soğuk öğleden sonra **Bragg**, rock'n'roll çağının başlamasından beri, hiç de iyi olmayan bir ilişki tarzı içinde yanyana varolan ve artık birbirlerine karşı bir soğuk savaşı başlatmış olan rock ve folk tarzlarını birleştirmenin hâlâ mümkün olabileceğini kanıtladı. En son rock-folk kan davası, **RAR**'cı **David Widgery** tarafından başlatılmıştı. *New Socialist* dergisinde yayınlanan "Radikal Rock'un Yükselişi" isimli makalesinde **RAR** çağının politik topluluklarını övüyor ve "sosyalizm hüzün dolu, elektronik müzik öncesi ezgilerle yayılacaksa.... bu durum, altmışlı yıllarda bu tarzları yeşerten insanları sosyalizmden kaçırtacaktır" diyordu. Bu iddialar folkçuları kızdırdı ve şarkıcı-besteci **Leon Rosselson** ,"Rock müziğin esas olarak muhafazakâr olduğu"nu ve "piyasanın yarattığı istek ve modalara uyduğunu"nu iddia eden ve "insani deneyimler ile tarihten, köksüz kent gençliğinin yarattığı müzikten çok daha fazla yararlanan" bir tarzın yaygınlaştırılmasına çağrıda bulunan, "Ezilmiş Patates Müziği" isimli makeleyle buna yanıt verdi.

Bu kötü tartışmada **Billy Bragg** her iki tarafın da haksız olduğunu kanıtlıyordu -uzlaşma mümkündü. Bu uzlaşmayı **Leon Rossolson**'un, onyedinci yüzyılda yaşayan Digger toplumunun, pop anlatımına pek de uygun olmayan ilginç ve trajik öykülerini dile getiren 'World Turned Upside Down' ('Dünya Altüst Oldu') şarkısının elektronik bir yorumuyla gerçekleştirdi. Daha sonra da Amerikan madencilerinin grev şarkısı 'Which Side Are You On?' ('Hangi Taraftansın?') ve kendi hit şarkısı 'Between The Wars'u ('Savaş Arasında') söyledi. Bu, seksenli yılları otuzlu yılların kemersıkma ve silahlanma günlerine benzeten ve sendikaları sevecenlikle ele alan bir balatlı ve ucuz sözde-devrimci sözcükler yerine şu dizelerle sona eriyordu:

Sweet moderation, heart of this nation
Desert us not, we are between the wars.

Bu ulusun kalbi, sevgili ılımlılık
Sakın bizi terketme, savaş günlerindeyiz.

Şarkı İngiltere'nin *Top of the Pops* isimli en popüler televizyon müzik gösteri programında bile çalındı, **Bragg** gösteride alışılmadık şekilde şıktı.

Bragg'ın politikaya girişi hızlı olmamıştı. Babası Londra'nın doğusundaki Barking'de yapı malzemesi tüccarlığı, **Billy** de katiplik yapıyordu (kendisini doksan gün sonra dışarı attıysa da) bir zamanlar orduya bile katılmıştı.Kritik 1979 seçimlerinde oy bile kullanmamış ama pub-rock topluluğu **Riff Raff**'de çalarak adanmış bir punk hayranı haline gelmişti: "Çok naiftim. Dünyanın **Clash** plakları almakla değişeceğine içtenlikle inanıyordum!" Bakış açısı refah devletinin yıkılışı, okullar ve hastanelerin kapanmaya zorlanması ve işsizlik oranlarının yükselişini görmesiyle birlikte değişti. "İyi bir pop müzik olup bitenler konusunda kafa karıştıracağına, zamanını yansıtmalıdır" sonucuna vardı. "Özellikle politik bir besteci olmadığım gibi tüm şarkılarımın politikayla ilgili olmasından da nefret ederdim. Ama bu, görüşleri gazetelerde yeralmayan genç **Bill Bragg**'in fikirlerini ifade etme yolu. Ne dünyanın tüm sorunla-

rını çözüyorum ne de vaaz veriyorum. Yapılması gereken başkalarının yargılarını sorgulamak ve onlara bir alternatif göstermek".

Billy Thatcher'a düşman olduğu için sadece bir alternatif göstermekle kalmadı, Falkland savaşına saldıran bir şarkı da besteledi. Kâr marjlarını sorgulayarak da plak şirketlerini illet etti. Plak şirketlerinin patronları, şarkıcıların ne söyledikleri konusuyla, plaklar satılıyor ve para getiriyorsa, genellikle fazla ilgilenmezlerdi.

Bragg plakları kuşkusuz iyi sattı; bir elektronik gitar ve küçük taşınabilir bir amplifikatörden oluşan bu "küçük, ucuz ve çok hareketli birim", **Wham!, Prince** ve **Frankie Goes To Hollywood** döneminde büyük bir başarı kazandı. Ancak *Brewing Up With Billy Bragg* uzunçalarının üzerine plağın, 2.99 pound'un üzerinde satılamayacağı ibaresini yerleştirerek "fiyat kırma" yaklaşımını yaşama ve sanata uygulamaya çalıştı. Plak mağazaları kızdılar ve albümü bloke ettiler, hatta fiyat marjları tehlikeye düştüğü için albümü satmayı reddetmekle tehdit ettiler. 'Shoot the Queen' ('Kraliçeyi Öldürün') diye bir şarkı bestelense kimse umursamayacak" diyordu **Bragg**, "ama kârlarına el uzattığınız zaman endişeleniyorlar."

Politik görüşleri kendi pratik deneyiminden kaynaklanıyordu ve onu derinden etkileyen deneyimlerden birisi, artık sona ermekte olan madenciler greviydi.

Madencilerin grevi 358 gün sürdü ve (birisi resmen cinayet sonucunda) 14 kişinin ölümüne, 10 bin kişinin gözaltına alınmasına, hem madenciler hem de polisten binlerce kişinin yaralanmasına ve 7 milyon pounda maloldu. Ocakların kapatılması ve madenciliğin geleceği üzerine yapılan tartışma, medya ve kamuoyu tarafından madencilerin solcu önderi Arthur Scargill'le piyasa havarisi Margaret Thatcher arasındaki bir güç gösterisi olarak ele alındı. Medya, özellikle de grev keskinleştikçe ve şiddet kullanımı artıkça, kamuoyunun madencilere tepki duyduğu izlenimini yaygınlaştırdı. Yine de madenciler bu kez, 1972 ve 1974'de yapılan önceki grevlerde kendilerini desteklememiş olan yeni bir grubun, pop müzisyenlerinin desteğini kazanmışlardı.

O yıl boyunca, küçük kent merkezleri ile köy salonlarında olduğu kadar konser salonları ya da tiyatrolarda yapılan düzinelerce pop gösterisinde özgün bir ittifak şekillendi. Bağış gösterilerinin

yanısıra bağış plakları da yapıldı- üstelik sadece **Ewan MacColl** gibi folk sanatçıları tarafından değil **Mekons, Readskins** ve **Poison Girls** gibi punk-sonrası topluluklar ile **Test Department** gibi deneysel topluluklar ve **Flying Pickets, Alan Hull, Junior Giscombe** ve **Style Council** ile elbette **Bragg** tarafından da.

Billy'nin menajeri, altmışlı yılların ücretsiz konserler, hippi çağı ve yetmişli yıllarda yaşanan **Ian Dury** ve **Clash** deneyimlerinden gelen Peter Jenner'dan başkası değildi. Madenciler grevinin önemli bir tutum değişimini yansıttığını düşünüyordu. "Thatcher'a değin, sağduyunun herşeyi çözebileceği gibi genel bir varsayım egemendi ama o İngiltere'ye bir ideolojiyi taşıdı ve böylece de herkesin politik bilincini yükseltti. Bu öyle bir durum yarattı ki bir sürü pop müzisyeni oturup sosyalizmden bahsetmeye, İşçi Partisi'nin mi Sosyalist İşçilerin mi haklı olduğunu tartışmaya başladılar!"

Madenciler grevi, bir sürü genç müzisyenin sendikalar konusundaki görüşlerini değiştirerek gerçek bir katalizör işlevi gördü. Seksenlerde punkçılar ve diğer asi müzik grupları sendikalara düzenin bir parçası gözüyle bakıyorlardı -sonuçta İngiliz Müzisyenler Sendikası da synthesizerların kullanımını engellemeye çalışan ve ses kayıtlarının *Top of the Pops* gibi televizyon gösterileri için yeniden yapılmasını isteyerek üyelerini koruduğunu iddia eden bir grup gericiden oluşuyordu.

Şimdi müzisyenler grev çadırları ve madenci topluluklarının arasına karışıyorlardı ve Jenner "bu onlara sendikaların gerçek tabanının ne olduğunu gösteriyor. Bu olay **Billy**'nin politik eğitimi için elbette çok yararlı oldu" diyor. **Bragg** tüm ülkede madenciler için para topladı ama en iyi anımsadığı gösteri 1984 Eylül ayında Sudderland'deki Bunker isimli küçük bir klüpte gerçekleşti. "Orada büyük bir insan topluluğu vardı, madencilere grevde olmanın nasıl birşey olduğunu sordum, birlikte sendika videolarını seyrettik. Bu beni çok etkiledi. Bir sürü topluluk bağış toplamaya çıktı ve sadece insanlarla konuşarak politize oldular."

Bu tip olaylar **New Order, Aztec Camera** ya da (Scargill'den hoşlanmadıklarını söyleyen) **Wham**! gibi toplulukları kapsayan büyük bağış konserlerinden çok daha önemliydi. Küçük gösteriler sona erdiğinde, normalde başarılı şarkıcıları çevreleyen sınırlar da

yıkılıyor ve her iki taraf konumlarını yeniden kurmak zorunda kalıyorlardı.

Grev çadırlarının en ünlü topluluklarından birisi, 'Only You' ile, bir cappela şarkısıyla İngiltere'de birinci sıraya yükselen ilk topluluk olarak İngiliz pop tarihine geçen **Fyling Pickets** topluluğuydu. Topluluk işe **7:84** isimli (çünkü topluluğun kurulduğu 1974 yılında nüfusun yüzde 7'si zenginliğin yüzde 84'ünü elinde bulunduruyordu) solcu bir tiyatro kumpanyasında aktörlük yaparak başlamıştı. Madencilerle ilgili bir müzikal oyun olan *One Big Blow*'da hep birlikte oynadılar.

Flying Pickets Güney Galler'e gitti, Yorkshire'daki Snathe enerji istasyonunda grev gözcüleriyle buluştu. Madencilere topluluğun iki üyesinin Londra'da yaşadığı evi de açtılar. Sonuç, şarkıcı **Red Stripe**'e göre tam bir kültürel şok oldu. Gal vadisinden gelen madenciler kendilerini, onları cinsiyetçi olmakla suçlayan ve eşit muamele görmek isteyen pembe renkli ya da mohikan kesimli saçlı kadınlarla yanyana otururken buldular. Madenciler "destekçilerini" görünce şok geçirmişlerdi ve sonunda kendileri de değiştiler. Grevin en önemli sonuçlarından birisi, eşcinsel topluluklarının madenciler için bağış konserleri düzenlemeleri ve madenciler sendikası NUM'un da Eşcinsel Onur yürüyüşüne "dayanışma amacıyla" bir delegasyon göndermesi oldu.

Bu tip yeni ve beklenmedik bağlantılar tehlikeler de içeriyordu ve **Flying Pickets** topluluğundan **Red Stripe**'e göre, politikayla uğraşmaları sanat yaşamlarını etkiliyordu. Madencilere açık destek verdikten sonra, iki önemli İngiliz mağazasının plaklarını satmayı durdurduğunu söylüyordu. 'Who's That Girl' parçamızı almadılar ve uzunçalarlarımızı da ancak önceden sipariş olursa sattılar." Sözkonusu plak, "belki de medyayla daha önce de, çocuklar için yapılan bir televizyon programında Karl Marx tişortleri ve Küçük Kırmızı Okul kitabı dağıtarak başımızı derde soktuğumuz için!", televizyonda da fazla çalınmadı.

Flying Pickets'ın başı, şarkılarının çoğunun zararsız ve imgeleriyle de uyumlu olmasına karşın belaya girmişti. Özellikle grevle ilgili şarkılar besteleyenler ise, plak şirketlerinin kendilerinin ismini duymak bile istemediğini gördüler. **Enemy Within** isimli bir

topluluk, "son yirmi yıldır yapılmış tek protest plak ve şimdiye dek yapılmış en sert dans müziği" olarak nitelendirdikleri 'Strike!' ('Grev!') isimli parçalarına, **Arthur Scargill**'in sesini de katmıştı. Büyük şirketler plakla hiç ilgilenmediler ve plak bağımsız Rough Trade etiketiyle yayınlandı. Bağımsız şirketler *Dig This, Shoulder To Shoulder* ve *Heroes* gibi bağış uzunçalarlarının yapılmasına da katkıda bulundular.

Madenciler, grevden sonra yayınlanan *The Dream Of the Blue Turtles* isimli uzunçalarına 'We Work The Black Seam Together' isimli güzel ve güçlü parçayı da koyan **Sting**'den bile, dikkatli bir süperstar ilgisi gördüler. Bu, madencilerin eylemini destekleyen bir şarkı değildi ama hükümet politikalarını sorguluyor ("Sizin ekonomik teoriniz anlamsız") ve madencilerin davasını insani nedenlerle destekleyerek, kömürü nükleer enerjiyle kıyaslıyordu. Bu bir pop şarkıcısı açısından oldukça cesur bir seçimdi ve **Sting** de bu seçiminde oldukça başarılı oldu.

Paul Weller ise kaçınılmaz biçimde daha politik bir katkıda bulundu ve **Council Collective** isimli toplulukla birlikte 'Soul Deep' isimli bağış plağını yayınladı. Topluluk **Weller** ve **Mick Talbot**'un yanısıra **D.C.Lee**, eski soul yıldızı **Jimmy Ruffin** ve siyah İngiliz yıldız **Junior Giscombe** gibi isimleri kapsıyordu. Plak **Weller**'ın en önemli müzikal başarısı olmadı ama şarkı, elektro dans vuruşlarını 'Sen de işçi sınıfındansan bu senin de mücadelendir' gibi dizelerle birleştiriyordu.

Plağın B yüzünde bir dans şarkısı değil, çoğunluğu çalışmaya yeniden başlamış olan grevci Nottingham madencileriyle yapılan bir söyleşi yeralıyordu. Bu söyleşi, (soruların daha az düşmanca olması dışında) televizyonda yayınlanan söyleşilerden çok da farklı değildi ama bazı kritik konuları ele alıyordu -Madenciler "ekonomik olmadıkları" söylenen ocakları açık tutmakta neden ısrarlıydılar ve grevin başlamasından önce neden oylama yapılmamıştı?

Weller dinleyicilerinden ne kadarının plağın B yüzünü dinlediğini kestirmek zor ama arka yüzdeki en önemli şarkı olan 'A Lesson In History' ('Tarihte Bir Ders') **Weller**'ın alışık olduğundan daha az da olsa, ün kazandı. Şarkı, radyo istasyonları tarafından yasaklanmadı ama "onu sessizce görmezlikten geldiler ki, bu da

yasaklamaktan daha etkiliydi" diyor. Yine de o ve topluluğu şarkıyı *Top of the Pops* gösterisinde söylediler; bu, **Weller**'a göre "müzik sanayinin politikayla ilgilenmediğini" kanıtlıyordu. "Politika onları etkilemiyor. Tek amaçları plakları satmak ve kızlarla- arabalarla ilgili şarkılar söylüyorsanız bu durum, hayatı onlar için kolaylaştırır."

O tip şarkılar hayatı kendisi için de kolaylaştırabilir ve mevcut ekonomik ve politik sistemin nimetlerinden yararlanan, çok zengin ve modayı önemseyen bir pop yıldızının, düzene saldıran şarkılar yazmasının büyük bir çelişki oluşturduğu yolundaki kaçınılmaz eleştirilerden kurtulmasını sağlayabilirdi. Londra Hyde Park yakınlarındaki pahalı evinin stüdyosunda ne yapmak istediğini anlattı. "Şimdi altmışlarda olduğundan çok daha önemli bir zamanda yaşıyoruz, herkes yapabildiği her neyse onu yapmalı ve sorumluluğunu bilmeli. Devlet okullarını terkeden birçok çocuk gibi benim de herhangi bir politik eğitimim olmadı ama kendimi bilmeye başladığımdan beri bu eğitimi şarkılarımda dile getirmeye çalıştım. Belki sadece vaaz veriyorum ama belki bu şekilde hiçbir görüşü olmayan insanlara ulaşma şansı bulabilir, onlara bir hedef gösterebilir ve görüşlerini değiştirebilirim."

En güzel girişimini ise birkaç ay sonra **Style Council**'ın ikinci uzunçaları *My Favourite Shop*'la yaptı. **Weller** ve **Talbot** plağın ön kapağında çıplak gibi görünüyorlardı ama sonuçta funk, soul ya da Latin tarzlarıyla çağdaş pop piyasasına son derece uyumlu, öfkeli protest şarkıları yapmışlardı. Ondört şarkıdan dokuzunun politik ya da toplumsal mesajları vardı ve şarkılar "Onların anlayacakları tek şey sırtlarının bir duvara yaslanmasıdır" gibi daha talihsiz dizelerden, "monetarizmin nasıl öldürdüğü" ya da yerle bir olan madenci kasabalarını anlatan daha güçlü öykülere dek uzanan bir yelpaze içeriyordu.

Logan Hall, Londra'daki Bloomsbury'de bulunan modern ve kişiliksiz bir öğrenci salonu. Madencilerin ülkenin birçok bölgesinde ocaklara geri döndükleri ve grevi sona erdirmeye zorlandıkları tarihten tam dört gün önce, 9 Mart 1985'de, bu salonda İngiliz pop müziğinin yeni radikal havasını yansıtan bir bağış gösterisi düzenlendi. Gösteriye bir Gal korosu, beş yeni şarkısıyla **Elvis Costello**

ve yeni bir politik şarkıyla **Billy Bragg** katıldılar.

Koronun önderi, "Geçen bir hafta içinde işler değişti ama biz hâlâ Güney Galler Grevci Madenciler Korosuyuz" diyerek kazmacı ceketleri ve kemerleri giymiş kırk kişilik koroya, normalde birçok öğrenci topluluğunun konseri bırakıp gitmesine neden olabilecek şarkılar söyletti. 'Solitaire' ('Dayanışma'), 'Some Enchanting Evenings' ve Gal vadisinde hoş bir cumartesi akşamı geçirmek için söylenebilecek diğer şarkıları seslendirdiler. Gösterinin sonunda, grevinin yenilgiyle sonuçlandığını gören koro şefi duygusal bir konuşma yaptı. Grevin yapıldığı yılın "hayatının en onurlu yılı olduğunu" söyleyerek, hâlâ son derece ihtiyaç duyulan gıda yardımlarının devamını talep etti ve "Thatcher'a, sizin gibi insanlarla bizleri biraraya getirdiği için teşekkür borçluyuz - biz birlikte oldukça asla yenilmeyeceğiz" diyerek konuşmasını bitirdi.

Korodan sonra, bestesini salona gelirken bitirebildiği yeni şarkısını ilk kez seslendiren **Billy Bragg** sahneye çıktı. 'Days Like These' ('Böyle Günlerde') şarkısı, Falkland savaşını ve batan Arjantin kruvazörü General Belgrano üzerine kopan tartışmaları ele alıyordu; şarkı "böyle günlerde rozet takmak yetmez" diye sona eriyordu. İzleyiciler pek farkında olmasalar da bu, bir süre sonra doğacak yeni bir politik müzikal insiyatifin açık bir işaretiydi.

Konser, İngiltere'nin en iyi şarkıcı-bestecisi **Elvis Costello**'nun nadiren biraraya geldiği **Attractions**'la birlikte söylemesi ve *King of America* uzunçalarında dinlenecek olan bazı şarkılarını ilk kez seslendirmesiyle sona erdi.

Costello 'Shipbuilding' ya da 'Peace In Our Time' parçalarına karşın politik bir besteci olmadığını iddia ediyor. "Gözlediğim olaylar üzerine yazıyorum" diyor, "ama bu parçalar teorik olma ya da bir ideolojiyi savunma anlamında politik değiller. Çözüm insanlarda, boş sözlerde değil." Bu gösteride rock parçaları, balatlar ve country şarkılarından oluşan repertuarına Kömür Şirketi Başkanı Ian MacGregor'a adadığı 'Why Must You Throw Dust In My Face?' ('Yüzüme Neden Toz Atmak Zorundasın') parçasını da eklemişti, sahneye yeniden çağrıldığında da 'Shipbuilding' ve **Beat**'in 'Stand Down Margaret' parçalarını söyledi.

Costello gösteriyi sonradan "çok duygusal bir olaydı" diye

anımsıyor. "Uzun bir süre çalmadık ama grevin sona erdirildiği haftaydı ve Galliler çok parlak görünüyorlardı. Bize 'Yeterince çaba göstermedik' deyip duruyorlardı, ben ise 'Siz ne diyorsunuz? Sizi mahveden İşçi Partisi, o korkaklar oldu' diye yanıt verdim".

1983 seçim rezaletinden sonra yeniden doğrulmaya çalışan İşçi Partisi madenciler greviyle zor durumda kalmıştı. Grev, madenciler arasında oylama yapılmadan başlatılmış ve giderek çok şiddetlenmişti, en kötüsü ise zaferin muhafazakarların olmasıydı. İşçi Partisi madenciler sorunu yüzünden sıkıntı içinde olmasına karşın grev sayesinde pop müziğin politikaya yönelik ilgisinin artmasından sonuna kadar yararlanmak istiyordu.

11 Mart 1985'de, **Billy Bragg** ve **Elvis Costello**'nun madenciler yararına yapılan bağış gösterisine katılmalarından sadece iki gün sonra, İşçi Partisi lideri **Neil Kinnock** başını o sabah ölen Rus lideri Çernenko ile ilgili tartışmalardan kısa bir süre için kaldırarak, geleceği açısından çok daha yararlı bulduğu bir başka konuyla ilgilenebildi. Parti liderleri, eğer kendileri bundan pek yararlanmayacaklarsa, oturup saatlerce pop müzik tartışması yapmaktan genellikle hoşlanmazlar. **Neil Kinnock** da, Thatcher'a karşı büyüyen tepkiyi toparlayacak ve bunu İşçi Partisi lehine dönüştürecek bir pop turnesiyle ilgili tartışmalar yapmak konusunda oldukça heveslıydi.

Sözkonusu pop yıldızı tabii ki **Billy Bragg**'di. Logan Hall'da Kinnock karşıtı şakalar yapmasına karşın, esas amacı muhafazakârların iktidardan inmeleriydi ve bunu yapmak için İşçi Partisi'ni yeniden harekete geçirmek ve izleyicilerin politikayla ilgilenmesini sağlamak istiyordu. Bunun için pek de olağan olmayan bir pop konserleri dizisi planladı. Gençlere istihdam isimli bu turnede İşçi Partisi için para toplanmayacaktı (gelirler **Bragg** ve diğer sanatçılara verilecekti) ama konserler pop dinleyicilerini İşçi Partili milletvekilleriyle, dinleyicilerin değil milletvekillerinin kendilerini yabancısı hissedecekleri bir ortamda, doğrudan temasa geçirecekti.

Pop dünyası konusunda çoğu politikacıdan daha fazla bilgi sahibi olan Kinnock'u heveslendiren turne işte buydu. Ellilerde **Harry Belafonte**'nin 'Banana Boat Song' şarkısını taklit ederek arkadaşla-

rını eğlendirirdi, Gene Vincent hayranları klubünün de üyesiydi. Akustik gitar eşliğinde hâlâ 'Help Me Make It Through The Night' parçasını söyleyebiliyor olması da, bu bilgisinin kanıtıydı.

Muhalefetin yeni lideri, bir politikacı ve eski bir pop hayranı olarak, popun politik tarihinden de haberdardı. Kinnock, pop "her zaman politik mesajlar için bir araç olmuştur" diyordu, "elliler ve altmışların bir bölümü hariç. Yani yaptığımız yeni bir çıkış değil, sadece bir geleneği sürdürüyoruz." Bu, bir İngiliz geleneği değildi ama Kinnock'un en sevdiği protest şarkıcısı da zaten çoktan unutulmuş bir Amerikalıydı. Gençken pop ve politika konusunda çok hevesliydi, "politik bir partiye ondört yaşında katılırsanız, bunların her ikisi de birarada gelişir. Bu ikisinin çakıştığı zamanlar hayatımın en mutlu geceleri olmuştur. Bu çakışmaların çoğu ise **Phil Ochs** sayesinde oldu. **Ohcs** da, çağdaşlarının çoğu gibi güçlü protest müzikle rock müzik arasında bir çapraz tohumlama yaptı. Bu ise önemli sonuçlar verdi."

Kinnock'un, **Ochs**'a en fazla benzetilebilecek İngiliz şarkıcısı olan **Billy Bragg**'le ilişkisi, Manchester'da yapılan bir gösteride başladı. Avrupa Parlamentosu İngiliz kamuoyunun yakınlarda yapılacak iki Avrupa Parlamentosu milletvekilliği seçimi konusundaki duyarsızlığını kırabilmek için şaşırtıcı miktarda parayı seferber etmiş ve İşçi Partisi, kendine düşen payın bir bölümünü İşçi Partisi adaylarını tanıtacak yürüyüş ve konserlere harçamaya karar vermişti. **Bragg** de listedeydi ve İşçi Partisi lideri ondan etkilendi.

Partinin güvenilirliğini genç seçmenler aracılığıyla yeniden yükseltmeye istekli olan Kinnock, İşçi Partisi ile pop müziği yanyana getirecek yollar bulmaya başladı ve 26 Şubat 1985'de yirmi kişilik bir topluluğu Avam Kamarası'nda gayrıresmi bir tartışma yapmaya çağırdı. Gelenler arasında **Billy Bragg, Bragg**'in menajeri Peter Jenner ve İngiltere'nin en maceracı genç diskjokeyi olarak başladığı yeni kariyerinde yoğunlaşmak üzere **Bragg**'le çalışmayı bırakmış olan **Andy Kershaw** da vardı. **Kershaw** bir senedir işsizdi ve davetli bir rezillik olarak görüyordu. "Bizi Avam Kamarası'nda bir komite odasına soktular, Kinnock orada, çevresinde kırmızı şarap şişeleri ile oturuyordu, bana gençlerle ilgili ne yapılması gerektiğini sordu. Hüzünlü ve rezil bir durumdu, onun için üzül-

düm. Hiçbirimiz normal hayatlar yaşayan sıradan genç insanlar değildik ki."

Muhalefet lideri pop dünyasının bazı özelliklerini de bu toplantıda keşfetti. Peter Jenner aniden İşçi Partisi ve gençlerin oylarıyla ilgili tartışmayı, partinin tesbih çiçeği ekimiyle ilgili yasa karşısındaki konumunun ne olduğunu sorarak kesmişti. Bu soruya verilen tepki, **Kershaw**'ın anlattığına göre, soruyu anlamsız bulan bazı üyelerin sinirli sinirli yanıtlar gevelemeleri oldu. **Billy Bragg** ona "aptal yaşlı hippie" diye söylendi. Kinnock ise etrafa içki uzatmayı sürdürüyordu.

Bu garip toplantı, her iki taraf da birbirlerinden oldukça etkilendiklerinden vakit kaybı olmadı. Jenner için toplantı İşçi Partisi'nin, özellikle de genç seçmenlere yönelik politikası açısından ne kadar berbat bir durumda olduğunu bir kez daha kanıtlıyordu. "Kinnock bizi davet etti ve 'biz sizi dinleteceğiz' dedi. İşte o zaman her şeyi anladım!" Toplantının ardından müzisyenlerle İşçi Partisi arasında artan bir yakınlaşma başladı.

İstihdam ve Sanayi Kampanyası ya da diğer adıyla 1985 Gençlere İstihdam Turnesi, eğitim, gençlik eğitimi ve istihdam politikalarını tanıtmak üzere **Bragg**'i kullanmak isteyen İşçi Partisi'nin fikriydi. Pratikte ise milletvekillerinin pop hayranlarıyla yüzyüze gelmeye zorlandıkları tuhaf bir deneyim olarak yaşandı.

Deney 12 Mart tarihinde Avam Kamarası'nda bulunan alt kat komite odalarından birinde, **Bragg**'in turneye katılacak milletvekilleriyle buluşmasıyla başladı. Avam Kamarasına, sanki bir başka madenci gecesine çıkacakmış gibi jean takımı ve tuhaf saç kesimiyle gelen **Bragg**'in daha etkileyici olduğu kesindi. Milletvekilleri, **Bragg** kampanyayla ilgili talimatlarını sıralarken, İşçi Partisi'nin bu gençlik oyları simgesini bir parça hayret ve merakla izliyorlardı. "Turne esas olarak bir **Billy Bragg** gösterisi olacak. Siz konuşma yapmayacaksınız ama etrafta dolaşacaksınız, böylece isteyen gelip sizinle konuşabilecek. Milletvekillerinin neye benzediğini görüp şok geçirecekler, bu yüzden bazı sınırları aşmalısınız." Bazıları babası yaşında olabilecek dinleyicilerini şöyle bir süzdü. Onları "bu, Boy George'la gezmeye benzemez" diye uyardı, "milletvekiliği pek de alışılmış bir iş değildir."

Livingstone milletvekili ve İngiliz nükleer enerji programının ünlü bir muhalifi olan Robin Cook'un önemli bir sorusu vardı: "Nasıl giyinmeliyiz?"

"Nasıl isterseniz öyle giyinin. Doğal birşeyler giyin."

Neil Kinnock "canlılık ve kültürün sosyalizmde önemli bir yere sahip olduğunu" söyleyerek İşçi Partisi'nin pop müzikle ilişki içinde olması gerektiğinde ısrar ediyordu. Bu düşünce onu, daha sonraki yıllarda yapılacak konserlerde de dile getireceği lirik bir felsefeye yöneltti. "Sosyalizmin bir tanımı da 'güzelliği arayan politikadır'." Güzelliği arayan politika", bir sonraki gece Leicester Politeknik'deki konser salonundaydı. **Bragg** sahneye gelerek Derek Fatchett ve Allan Roberts isimli politikacıları tanıttı. "Bu ikisi banka yöneticisi gibi görünüyorlar ama aslında milletvekilidirler."

Bragg normalden daha kalabalık olan dinleyicilere ('Between The Wars' listelere yeni girmişti) olağan şarkılarını söylerken, milletvekilleri de çıkış kapılarının yanında ellerinde biralar, kendileriyle konuşmak isteyen herkesle konuşarak bekleşiyorlardı. Kaotik bir ortamdı ama gençleri parti politikasına katma yolunda bir çabaydı ve partiye de bir zarar getirmedi. Gecenin sonuda, 450 kişi hükümetin,yerel konseylerin harcamalarında kısıntı yapma planlarına karşı bir dilekçeyi imzalamış, 43 kişi ise partiye katılmak istediklerini söyleyerek başvuru formlarını doldurmuşlardı.

Milletvekilleri "eğitimsiz" olduklarını söylüyorlardı. Fachett bu işin "Avam Kamarası'nda olmaktan daha zor olduğu" görüşündeydi. **Billy Bragg** ise konserin etkileri konusunda emin değildi. "Bir sürü tişort sattık" diyordu, "ama milletvekilleri fikirlerini yeniden ele almazlarsa boşa vakit harcamış oluruz. Ya ellerinden geleni yapacaklar ya da tüm bir kuşağı kaybedecekler."

Bragg yanında milletvekilleri ve gösterilerde dağıtılacak parti belgeleriyle birlikte tüm ülkeyi dolaşarak müziksel açıdan elinden geleni yaptı. Ne İngiliz pop müziğinin ne de İngiliz politikasının çehresini değiştirebildi ama daha önce yapılmamış bir işi başlattı.

23 Temmuz 1985 öğleden sonra İşçi Partisi'nin Londra Walworth Road'daki genel merkezinde bulunan büyük komite odasında bir grup, belirli bir yapısı ya da ismi bile olmayan bir örgütlenme için

biraraya geldi. Topluluk, içlerinde - pop menajerleri, gazeteciler ve tiyatrocularun yanısıra - **Billy Bragg** ve **Paul Weller**'in de bulunduğu az sayıda sanatçıdan oluşuyordu. Amaçları gençlerin oyverme alışkanlıklarını değiştirmekti.

İşçi Partisi için tam bir felaket olarak yaşanan 1983 seçimlerinde, yirmialtı yaşından küçük gençlerin yaklaşık yarısı oy kullanmamışlardı. Yeni topluluk gençleri İşçi Partisi'ne kazandırmak istiyordu ama bu sadece bir oy isteme kampanyası olmayacaktı. Amaçları gençlerin partiye de katılmalarıydı. İşçi Partisi'nin süreç içinde değişmesi umut ediliyordu.

Bu yeni tuhaf topluluk ne yapacak olursa olsun, mevcut tüm parti politikalarını onaylamayacaktı. YCND'yi **Paul Wenner**'ın yardımıyla dönüştüren Annajoy David toplantıyı özetlerken, "İnsanlara sosyalizm için yeni bir coşku kazandırmak istiyoruz, partinin gerçek bir alternatif sunduğunun da görülmesi gerek. Bunun için gençlerimizin hayal gücünü elde etmek ve onlara birşeyleri değiştirebilecekleri, gelecekten birşeyler bekleyebileceklerini göstermek istiyoruz" diyordu.

Grubun herşeyden önce bir isme ihtiyacı vardı. **Red Wedge** (Kızıl Çivi) ismi **Billy Bragg** tarafından önerildi ve ağustos başlarında yapılan ikinci ve daha ateşli bir toplantıda tartışıldı. Bazılarına göre **Red Wedge** ismi, parti konferanslarında kızıl bayrak marşının söylenmesi gibi anakronik ve sıkıntı verici bir isimdi ve bazı ılımlı sosyalist fikirlere sahip olanların gruba katılmasını engelleyebilirdi. Bir sonraki ay **Red Wedge** ismi resmen kabul edildi. İsim İşçi Partisi'ni kuşkusuz endişelendirmedi. Parti, Kamu Çalışanları Ulusal Sendikası (NUPE) ile birlikte **Wedge**'cilere başlangıç için 3 bin pound sağladı.

Grup büyümeye ve Walworth Road'daki toplantılar daha canlı geçmeye başladıkça parti de ne yapacaklarını merak etmeye başladı. **Wedge**'ciler kendi hesaplarına parti içindeki karmaşa ve mücadelelerin farkındaydılar. Örneğin, 23 Ekim'de yapılan bir toplantıda bir İşçi Partisi görevlisi, grubun resmi açılışına Gençliğin Sendikal Hakları Kampanyası'nın (YTURC) bir üyesi gelmezse (aslında YTURC'un bir üyesi tüm **Wedge** görevlerinde yeralmıştı) Neil Kinnock'un da katılamayacağını bildirdi.

Toplantının aşağıdaki tutanakları ise bazı **Wedge** üyelerinin tutumlarının İşçi Partisi üzerinde nasıl bir etki yaratmış olabileceğini kolayca gösterir:

"Robert Elms (Gazeteci, Soulboy For Socialism ve QPR destekçisi) Bireyselcilik ve Kollektivizm hakkındaki tüm bu ideolojik teorileştirmelerin tamamen saçmalık olduğunu ve ulaşmaya çalıştığımız gençlerin çoğunu yitirmemize neden olacağını söyledi.

Oylama yapıldı ve katılanlar, politikaların açıklandığı belgeye Eşcinsel haklarıyla ilgili bir bölümün eklenmesine karar verdiler. Paul Bower, **Communards**'ın da turneye katılmasını istememiz nedeniyle bunun pek eğlendirici bir ihmal olduğunu söyledi.

Partideki bazı katı görüşlüler beğensin ya da beğenmesin, **Red Wedge**'in 21 Kasım tarihindeki resmi açılış töreninin de göstereceği gibi, İşçi Partisi imgesi değişiyordu. Açılış Avam Kamarası'nda Neil Kinnock'un başkanlığında gerçekleşti. İngiliz parlamentosu bir pop gösterisi için ilk kez kullanılmıyordu: 1980'de muhafazakar Sanat Bakanı Norman St John Stevas yemek salonunda bir pop kitabıyla ilgili bir tanıtım partisi düzenlemiş ve İngiliz listelerinde bir numaraya yükselen tüm müzisyenleri davet etmişti. Bu olayda kızılderili giysileri içindeki **Village People** parlamentoyu işgal etmiş, **Elton John** ise yanlışlıkla konuşmacı sandalyesine oturduğunu farketmişti. Tüm bunların, St John Davis'e bir yararı dokunmadı.

Red Wedge partisi daha az çılgınca geçmesine karşın parlamento standartları açısından yine de olağandışıydı. Saat 11.30'da bir grup pop sanatçısı St Stephen girişinden içeri alındılar ve Thames'e bakan, mavi-beyaz renklerle döşenmiş bir taraçaya alındılar. Aralarında **Paul Weller, Jerry Dammers, Tom Robinson, Hank Wangford, Communards** grubundan **Jimmy Somerville** ve bir grup milletvekili ile sendika görevlisinin bulunduğu 200 davetliye sıcak punç ikram edildi. **Billy Bragg** "neşelenin" diyordu, "sosyalizmin eğlenceli olması gerek."

Bir konuşma yapan Kinnock hem ciddi hem de popülist olmaya çalışırken zorlandı. "**Red Wegde** isminin benim saç traşımla ilgili olduğunu düşünenleri yalanlayabilir miyim?" diyerek başladığı konuşmasında, bu işi sadece oy toplamak amacıyla yapmadıklarını

belirtti. Band Aid'den yardım alanların tersine "İşçi Partisinin umutsuz durumda olmadığını" ima ederek "bu olay İşçi Partisi'ne hizmet edecek ama bir İşçi Partisi Hizmeti olmayacak" dedi. Pek de inanmışa benzemiyordu.

Punç içenleri ateşli bir tartışma ikiye bölüyordu. **Latin Quarter** "Apartheid karşıtı kampanya ya da CND'ye destek vermek başka birşey, ama bir politikacıyla ittifaka girersen onların her dediğini destekliyor gibi görünürsün" diye söyleniyordu. **Robert Wyatt** ise çok eğleniyor gibiydi. "Pop yıldızları karmaşadan hoşlanıyorlar" diyordu. "Hem sokakta hem aristokrat olmak istiyorlar, ikisinin arasında gelip gidiyorlar."

Yemek sırasında pop yıldızları aristokratlığı bırakıp parlamentodan sokaklara bakmaya başladılar. **Red Wedge** resmi olarak kurulmuş, bir grup müzisyen İngiliz pop geleneğini bozarak İşçi Partisi'yle açıkça ittifaka girmişti.

Billy Bragg mevcut politik sistemin dışında değil içinde çalışmakla doğru yaptığına inanıyordu. "Devrim yakında" demek daha alışılmış bir tutum olsa da "genellikle orta yoldan giden istikrarlı bir politik parti"ye katılmanın, şarkılarındaki toplumsal yorum biçimiyle de uyumlu olduğuna emindi. "Böylesi plak satışlarını kolaylaştırır, çünkü pop müzisyenleri her zaman radikal bir güç olduklarını söyleyerek kendilerini kandırmışlardır. Bu saçmalık. Müzik eğlencedir. Ama aynı zamanda bazı fikirleri yaymanın da bir yoludur."

Wedge'in "kimsenin kuklası ya da İşçi Partisi'nin sesi" olmaması "ama solun tüm kesimlerini temsil etmesi" konusunda kararlıydı. "Parti hâlâ durgunluk içinde, bu olay belki de geçmişte unutulan daha radikal görüşlerin hatırlanması için bir olanak olur" diye düşündüğü için, kendi konumunu biraz aşırı olarak tanımlıyordu.

Diğer **Wedge** üyelerinin başka görüşleri vardı. **Paul Weller**'ın kendilerine katılması birçoklarını şaşırtmıştı çünkü partiyi geçmişte "devrimci politika"lara sahip olmadığı için eleştirmişti. Yeni grubun partiyi sola iteceğini umuyordu. 'Mama Used To Say' isimli şarkısıyla tanınan mükemmel siyah şarkıcı **Junior Giscombe** ise "Ben İşçi Partisine oy toplamıyorum. Kimseye 'İmzala' demiyorum. Gençlerin siyasal olarak daha uyanık olmaları gerektiği-

ni söylüyorum" diyordu.

İşçi Partisi ise gençlerin "uyanıklığının" kendi işine yarayacağını umuyordu. Peter Jenner bunu " **Red Wedge** İşçi Partisini desteklediğini ve bir İşçi Partisi iktidarını istediğini söylemiştir. Ama - bunu muhtemelen partiye verilecek oyların izleyeceğini varsayarak- 'İşçi Partisi'ne oy verin' demiyoruz. Politik bakımdan daha duyarlı olun diyoruz" diye açıklıyordu.

Bu aynı zamanda oldukça acılı bir deneyimdi de ama Neil Kinnock endişeli gibi gözükmüyordu. O, yanında bir grup pop yıldızıyla birlikte parlamentoda görünmüştü ya, şimdi de sadece yarar sağlayabileceğini umduğu bir kampanya düzenlemekle meşguldü. Ancak karşıt tepkiler de kaçınılmazdı. Tepki, olayı genellikle görmezden gelen basından değil, hem sağ hem de solun müzik eleştirmenlerinden geldi.

Solda, İşçi Partisi liderini madenciler grevindeki tutumu nedeniyle asla affetmeyecek olanlar ve devrime hâlâ inanan Sosyalist İşçi Partisi ya da diğer grup üyeleri yeralıyordu. Bu grupların en ünlüsü, başlıca amaçları "Supreme gibi şarkı söylemek ve **Clash** gibi ilerlemek" olan ve şarkılarında soul ve punk tarzını birleştiren **Redskins**'di. Madenciler ve apartheid karşıtı hareket için düzinelerce konser vermişler ve **Billy Bragg**'ın turnesine katılmışlardı. **Bragg** farklılıklarını nazikçe "onların devrimci, benimse evrimci bir yolum var" diyerek açıklıyordu.

Redskins'in **Neil Kinnock**'u desteklemesine imkan yoktu. Kendisine daha sonra **Declan MacManus** ismini takan **Elvis Costello** ise **Wedge** için daha büyük bir hayalkırıklığı oldu. O da madenciler için çalmış ve Logan Hall'daki bağış gösterisinde Neil Kinnock'a hayran olmadığını açıkça belirtmişti. "Bir sürü çelişki var" diyordu, " **Red Wedge** takılabilecek en büyük rozet durumundayken 'Bu günlerde rozet takmak çözüm değil' şarkısını söylemek bir paradoks. İnsanların politik duyarlılıklarını artırmak istediğinizi söylerken **Red Wedge** ismini kullanmak da çok kötü bir seçim."

Rock'n'roll'un ulusal sınırları aşması gibi eleştiriler de sınırları aştı. **Bruce Springsteen** grevci İngiliz madencilerine para verdiği için muhafazakar milletvekilleri tarafından eleştiriliyordu, **Wedge**'e yöneltilen en önemli sağcı eleştiriler ise Amerikalı bir pop me-

najeri ve plak şirketi sahibi Miles Copeland'den geldi.

Copeland ünlü bir CIA ajanının oğlu ve polis davulcusu Stewart Copeland'in kardeşiydi, sosyalizmden hoşlanmadığını söylemek ise yetersizdi. 1985'de yapılan muhafazakar parti konferansında söz almış ve İngiliz solcu müzik çevrelerini ikiyüzlülük ve sansürcülükle suçlamıştı. "Müzik işinde tek bir sosyaliste rastlamadım" diyor ve özellikle **Paul Weller**'a saldırıyordu. "O küçük bir tüccardır ve iş pazarlığa gelince bankeriyle konuşur, parasını nasıl kullanacağını planlar ve son derece muhafazakar ve serbest piyasacı bir mantıkla düşünür. Yine de şarkı sözlerini bu deneyimlerden doğru yazmaz. Sınıf mücadelesinden bahseder ve insanların farklı oldukları mitini destekler. Bu yıkıcı bir tutum ve pop dünyasının bu tip şeyleri desteklemesi çok kötü!"

Weller bu iddiaları Londra'da yapılan bir CND yürüyüşüne katılarak yanıtladı. Sadece çevresinde gördüklerini yazdığı için ikiyüzlü falan olmadığını belirtti ve "eğer bir yazar olsaydım kimse yaptıklarımı sorgulamazdı. Herkes pop müziğin ıvır zıvırla ilgilenmesi gerektiğini düşünüyor." Zenginliğiyle ilgili iddiaları ise "Paramı biriktirmiyorum. Vergi kaçırmıyorum. Yapıcı bir biçimde kullanıyorum" diyerek yanıtladı.

Copeland'in ikinci eleştirisi ise daha sertti. Solcu müzisyenleri ikiyüzlülükle suçlamasının tek nedeni pop müziğin "serbest teşebbüs sisteminin en iyi örneği" olması değil, İngiliz müzik sanayinin sağa karşı sansür uyguladığı iddiasıydı. Copeland'e göre, ismini vermediği topluluklarından birisi Genç Muhafazakarlar için çalmak istemiş ama şirketin Londra temsilcileri, muhafazakar parti destekçisi bir topluluğun plak satışlarını düşüreceğini söyleyerek izin vermemişlerdi.

Copeland "İngiltere'de 'Muhafazakar partiyi destekliyorum' diyen bir toplululuğun olmadığını çünkü böyle bir grubun basının saldırısına uğrayıp sınıf düşmanı olarak nitelendirileceğine" inanıyordu. "Radyoda çalınmayacaklarından, kara listeye alınacaklarından ve herkesin kendilerine sırt çevireceğinden korkarlar. İngiliz müzik dünyasında özgürce söz söyleme hakkı olmadığına inanıyorum."

İngiliz müzik basını değilse bile İngiliz ulusal basını her zaman

sağcılıkla suçlandığından ve Copeland'in en ünlü şarkıcısı **Sting**, ilk solo albümünde yeralan bazı parçalarında sola nazikçe yaklaşmış olduğundan bu, tuhaf bir tepkiydi. **Red Wedge**'cilerin çoğu **Sting**'in madenciler greviyle ilgili şarkısından ve 'Russians' şarkısından çok etkilenmişler, onu da kendilerine katılmaya ikna edebileceklerini ummuşlardı.

Sting birçok davayı savunmuştu (Uluslararası Af Örgütü'nün sağlam bir destekçisiydi) ama onun İngiliz politikası hakkındaki görüşleri de **Costello**'nunkilere benziyordu. Solo uzunçaları yayınlandığında "Politik arenada yeralmıyorum" demişti, "Kişisel fikirlerimi açıklıyorum." İşçi Partisi'nden çok umutlu değildi ve şarkılarının hiçbir partinin marşı olarak kullanılmasını istemiyordu "Bundan hiç de hoşlanmazdım."

Copeland'in öfkeli saldırıları en azından **Red Wedge**'in ününü artırdı ve bu yeni politika ve pop birleşimine yönelik tartışma ve ilgiyi yükseltti. Sağ ve solun saldırıları altında şimdi sadece, müzisyenlerin en iyi başardıkları biçimde, yani iş üzerinde, kendilerini kanıtlamaya ihtiyaç duyuyorlardı.

Red Wedge'in basın görevlisi Neil Spencer "bu tarihi bir andır" açıklamasını yapıyordu. **Red Wedge** turnesinin ilk buluşmasında bir grup müzisyen Manchester'da bulunan, kırmızı tuğlalardan yapılmış Apollo tiyatrosunun üst katında buluşmuşlardı. 26 Ocak 1986 cumartesi günü orada bulunanlar arasında **Bragg, Weller, Junior Giscombe, Communards**'dan **Jimmy Somerville** ve **Jerry Dammers** vardı.

Kısa ama canlı bir basın toplantısı yapıldı. "Sorduğunuz tüm sorulara hepimiz farklı yanıtlar vereceğiz" diyordu **Weller**, "ama hepimiz muhafazakarlardan kurtulmak istiyoruz." Bu çabanın seçimlerle sona ermeyeceğini belirtiyordu, "çünkü partinin gençlik ve sanat programlarının oluşturulmasına katılmak istiyoruz." **Jimmy** yaptıklarının politikayı mistiklikten kurtarmak ve "sokağa yaklaştırmak" olduğunu söylüyor, **Junior** ise bir değişimin kaçınılmaz olduğunu belirtiyordu, "çünkü annem-babam hep İşçi Partisi'ne oy verdiler ama parti siyahlar için hiçbir şey yapmadı."

Durum fena değildi ve tek rahatsız ses, o gün Young Socialist (Genç Sosyalistler) tarafından düzenlenmiş olan politik bir toplantı olan, "Özel **Red Wedge** Günü"ne katılan, partili olmayan **Wedge** destekçilerinden geldi. Bazı konuşmacıların çok fazla akademik oldukları ve aşırı yoğun bir iç kavga yaşandığı yolunda şikayetleri vardı. **Bragg** diplomatik bir yanıtla, konuşmaların ilginç ve değerli olduğunu ama "İşçi Partisi'nin dört duvarı dışındaki insanlar birşeyler yapılmasını bekledikleri için" biraz daha açık olunabileceğini belirtti.

Diplomat havalarındaydı ama konser sırasında kendi ismini büyük bir alçakgönüllükle listenin en alt sırasına yazmış ve "vaaz veren konuşmalar" yapılmayacağına dair söz vermişti - "**Red Wedge** ve İşçi Partisi'nin çalışması size bağlı" diyordu.

Eski Motown gösterilerinin havasını taşıyan ve şarkıcıların çoğunun beyaz olmasına karşın, soul müziğinin ağırlığı oluşturduğu konser, birçok bağış gösterisinden oldukça farklıydı. **Jerry Dammers** ve bir grup caz dansçısının R&B ve politik funk parçaları söyleyen **Weller**'a katılmasından önce sahneye çıkan **Bragg**'i, Thatcher'ın konuşmalarını davul ritmleri ve saksofon solosuyla bölen **Style Council** izledi. Onları ise **Communards**'la birlikte, o zamana kadar yaptıkları tek politik etkinlik isabetli gömlekler giymek olan **Spandua Ballet** topluluğundan **Gary Kemp**'le birlikte gerçek bir sürpriz izledi. **Weller** ve **Kemp**'in aynı sahneye çıkmalarını sağlayan bir politik grup, İşçi Partisi içindeki farklılıklarla da başa çıkabilir nitelikte olmalıydı.

Gösteri giderek daha da güzelleşti. **Junior**'u, sahneye yeniden bu kez **Andy Rorke** ve **Smiths** topluluğundan **Johhny Marr**'ın eşliğinde çıkan **Bragg** izledi. Sonra reggea sanatçısı **Lorna Gee** sahneye çıktı ve son olarak da tüm kadro 'Move On Up' şarkısını söyledi.

Annajoy David'in gençler ve politikacıları biraraya getirme konusundaki ısrarı sayesinde gerçekleşen demokratik bir ortamda, fuayede bulunan milletvekilleri dinleyicilerin kendileriyle konuşmalarını bekliyorlardı. **Billy Bragg** ise endişeliydi. "Konserde yeterince politika var mıydı?" diye soruyordu.

Konser, politikanın en azından yüzeyde, asgari ölçülerde tutula-

bilmesi nedeniyle başarılı oldu. İşçi Partisi, Thatcher'a saldıran ve İşçi Partili milletvekillerinin de hazır bulunduğu bu son derece eğlenceli konserle özdeşleştirilmişti. Konsere katılanların tümüne evlerine dönerken açmak üzere birer kahverengi torba verilmişti. Torbada **Wedge**'in İşçi Partisi'ni desteklediğini ama İşçi Partisi'nin aygıtı olmadığını anlatan belgeler vardı. Bunun yanısıra, CND ve Apartheid karşıtı hareket broşürleriyle birlikte İşçi Partisi hükümeti için çağrıda bulunan ama şu sözleri de ekleyen bir **Red Wegde** broşürü daha bulunuyordu: "İşçi Partisi'nin yüzde yüz mükemmel olduğunu düşünmüyoruz. Öyle değildir. **Red Wedge**'in amaçlarından birisi, gençlerin görüşlerini dile getirebilmeleri ve parti yetkililerine istemlerini, hayatlarını nasıl şekillendirmek istediklerini iletebilmeleri için bir zemin hazırlamaktır".

Wedge her gece başka "özel konuklar"la birlikte tüm İngiltere'yi gezdi. **Tom Robinson, Lloyd Cole, Madness** grubu üyeleri, **Prefab Sprout** ve hatta (**Morrisey**'le birlikte) Smiths bu özel konuklar arasındaydılar. Gösteriler iyi gitti ama genellikle Young Socialists tarafından düzenlenen özel günler çok daha karışık, **Tom Robinson**'un deyimiyle "neredeyse kaotik" geçti. Bazen, **Wedge**'cilerin şarkı söyleyeceğinin sanılması nedeniyle dinleyicilerden para alınıyor ve kimse sahneye çıkmayınca da dinleyiciler çok bozuluyorlardı. "Vicdanlı **Bragg**" her zaman sahneye çıkmaya çalıştı.

Londra'da yapılan ilk **Red Wedge** konserini de kapsayan ikinci tur, 1986 Mart'ında, **Yoko Ono**'nun konseriyle aynı tarihe rastladı. Bu iki farklı politik tarzı kıyaslamak için başkenti boydan boya geçmek yeterliydi. Beyaz bir giysi ile kara gözlükler giymiş olan Yoko, konserin bir barış kampanyasının parçası olduğunu söylüyordu. "Bilmiyor muydunuz" diyordu "biz onaltıncı dereceden kuzeniz- ne iyi değil mi? Dünya böylece küçülmüş oluyor. Bütün hepsini sevmeniz gerekmez- ben bazılarını seviyorum, siz de bazılarını sevin." Bu yorumları dinledikten sonra, Hammersmith Odeon'a, **John Lennon**'un da eminim daha fazla hoşlanacağı diğer gösteriye koşturmak gerekliydi.

Bir sonraki gece yapılan Liverpool gösterisi, politika sayesinde **Wedge** için önemli bir sorun oldu. Liverpool'un İşçi Partili kent konseyi sadece muhafazakarlarla değil kendi partisinin önderliğiy-

le de savaş halindeydi. Konsey Thatcher'la savaşında yerel mülk vergilerini belirlemeyi reddetmiş, seçim vergileri gereksiz zamlar ya da vergi oranları artırılarak ödenmeyecekse, bu vergilerin de onaylanabilecek belirli bir oranda sabitlenmesinin mümkün olamayacağını belirtmişti.Bunu izleyen yasal kapışmada konsey üyelerinin çoğu ağır cezalarla yüzyüze kalmışlardı.

Konseyciler, Neil Kinnock bu eylemi desteklemediği ve partiyi, çoğu konsey üyesinin de kendisini yakın bulduğu Militant grubu üyelerinden temizlemek işiyle meşgul olduğu için kendi partilerinden de yardım görememişlerdi.

Solcu **Wedge** üyeleri Liverpool'daki eylemi destekliyorlardı ama dinleyicilerini İşçi Partisi merkezinde toplanmaya çağırdıkları kentte zor anlar yaşayacaklardı. Kente geldiklerinde işlerin daha da zorlaşabileceğini gördüler. Kendilerinden, gösteri gelirlerini Liverpool'daki mücadele fonuna bağışlamaları istenmiş, onlar da turnenin tek hedefinin **Red Wedge**'i kendi ayakları üzerinde tutmak olduğunu açıklamak zorunda kalmışlardı. **Redskins** onları tiyatro binasını kuşatmakla tehdit etti. Konser yine de iyi gitti, neşeli ve yorgun müzisyenler turne otobüsüyle Londra'ya geri döndüler. İşçi Partisi'ni desteklemek basit bir iş değildi.

Büyük bir müzisyen grubunu tüm ülkede dolaştırmak ve onlara (herkesin hoşça vakit geçirmesi önemsendiği için) oteller tutmak pahalıya patladığından, **Wedge** turneleri fazla para getirmedi. Ancak toplanan para **Red Wedge**'in kendine yeterli olmasını sağladı, organizasyon toplantılar, komiteler, küçük ölçekli turneler ve kendi dergisiyle birlikte genişledi. Tüm bunların etkilerini yargılamak kolay değildi ama **Red Wedge**'in yükselişi İşçi Partisi'nin umudunun yükselişiyle de çakışmıştı. **Wedge**'ciler, kendilerine söz verildiği gibi parti politikalarına katılmaları sağlanarak ödüllendirildiler- Peter Jenner "sosyalist sanat politikası"nı planlayan komiteye katıldı.

İyi bir pop müziği stüdyoda da yapılabilir ama en iyi pop müziği, canlı ve asla tekrarlanamayacak olan müziktir. 31 Mart 1986 günü Londra South Bank'de yapılan ücretsiz gösteri Jamaika Barış Kon-

seri'nin, Woodstock'un ya da Live Aid konserlerinin bir benzeri olarak değerlendirilebilir ama bu çok daha dratamik ve **Red Wedge**'in ulaşmak istediği hedefi gösteren bir konser oldu. (Ancak **Red Wedge**'in gösteriye katılması planlanan korosu katılmadı.) Gösterinin yapılma nedeni hükümetin, İşçi Partisi tarafından yerel demokrasiye yapılan şiddetli bir saldırı olarak nitelenen, Büyük Londra Konseyi ve ülkedeki tüm İşçi Partili metropolitan konseylerini kapatma kararıydı. Muhafazakarlarca önemli miktarlardaki kamu fonlarını israf etmekle suçlanan konseyler, pop müzisyenleri için son derece yararlı olmuşlardı. Sheffield'deki konsey bir plak stüdyosunu finanse etmiş, Liverpool'daki konsey ise yerel topluluklarca yapılmış bir uzunçalara mali katkıda bulunmuştu; Büyük Londra Konseyi ise küçük gösterilerden, 1985 Temmuz ayında çeyrek milyon kişiyi Battersea Parkına toplayan Değişim İçin İstihdam gibi kitlesel gösterilere dek birçok konseri desteklemişti. Ken Livingstone ve solun Büyük Londra Konseyi'nin denetimini elde ettiği 1981 yılından itibaren konseyin pop programı giderek politikleşmişti. Konserler ("İstihdam Yılı" ya da "Barış Yılı" gibi) politik olayları yaygınlaştırmak için kullanılıyor ve sübvanse ediliyordu, böylece işsiz ya da düşük gelirli kesimler de konserlerden yararlanabiliyorlardı. Büyük Londra Konseyi ticari reklamcılarca ihmal edilen (örneğin Üçüncü Dünyalı politik müzisyenler gibi) küresel konuları da ele alabiliyordu. Londralılar bir **Victor Jara** festivalinde Afrika topluluklarını, Kübalı salsa müzisyenlerini, Nikaraguali şarkıcıları ya da Şilili sürgünleri izleyebiliyorlardı. Kampanya İşleri isimli bir Konsey ekibi, bu olaylar için iki yılda 3-4 milyon pound arasında para harcamış, böylece de dünyanın en güçlü sözleşme yapma merkezi haline gelmişti.

Büyük Londra Konseyi başkentin kültürel hayatını canlandırırken, doğallıkla muhafazakarların saldırısına uğradı. Konseyin kapanışı meşaleler, eğlence fuarı ve üç sahnede birden gerçekleştirilen ücretsiz konserler eşliğinde yaşandı. Gösterilere, **Latin Quarter**'a eşlik eden düzinelerce toplulukla birlikte **Billy Bragg** ve konseri,o dondurucu gecede onbinlerce kişiye çalarak kapatan **Eddy Grant** da katıldılar. Sahnenin kenarına dev bir video ekranı yerleştirilmişti, **Grant**'in lazer ışınlarıyla çevrili silüeti nehrin karşısında-

ki Avam Kamarası binasıyla tam bir zıtlık içindeydi.

1 Nisan'a denk gelen geceyarısında Büyük Londra Konseyi resmi olarak kapatıldı. **Grant** sahneyi terkederken, son derece kendiliğinden bir şekilde başlayan 'Maggie dışarı, Maggie dışarı' şarkısı aralarından birçoğu artık yumruklarını parlamento binasına doğru sallamakta olan kalabalığı sardı. **Ken Livingstone** ve Konsey üyeleri sahneye çıkarken meşaleler nehrin ve kalabalığın üzerine yansıyordu. **Livingstone** kısa ve duygusal bir konuşma yaparak "Bir sürü hata yaptık ama yaptıklarımız yine de çok iyiydi. Hayatımızın bundan sonraki bölümünü aynı işi yeniden yapmak için geçireceğiz" dedi. Grup 'Kızıl Bayrak'dan 'We'll Meet Again'e ('Yeniden Buluşacağız') kadar uzanan bir seçmeyi seslendirdi.

Kalabalık özel olarak yapılmış "İşçiler Bira Şirketi" ya da Nikaragua kahvesi satan tezgahların önünden geçerken bir Rastafaryan sahneye çıkarak 'Maybe It's Because I'm A Londoner' ('Belki de Bunun Nedeni Londralı Olmamdır') şarkısını söylüyordu. Büyük Londra Konseyi bazı zamanlarda aptalca ve korkutucu davrandıysa da bu elveda konseri, konseyin -en azından müzik dünyası tarafından- ne kadar çok özleneceğini kanıtlıyordu.

Billy Bragg bir sonraki yıl hayli yolculuk etti. Doğu Almanya ve Rusya hariç her yerde, Japonya, ABD, Avustralya ve (listelerde ilk beş arasına giren bir uzunçalar ve single çıkardığı) Yeni Zelanda'da çaldı. Bu yolculuklar arasında **Red Wedge**'le çalışmayı sürdürdü.

Büyük Londra Konseyi'ne elveda konserinden ellisekiz hafta sonra, **Bragg** bir başka politik olay için Londra'da sahneye çıktı, davetiyenin üzerinde bu kez "**Red Wedge** ve Neil Kinnock sizleri Ronnie Scott Klüpte yapılacak 87 Seçimleri basın toplantısına davet ediyor" yazıyordu. Davetiyenin arkasında ise, **Curtis Mayfield**'in şarkısının başlığı farklı bir biçimde kullanılmıştı: "Harekete Geçin. İşçi Partisi'ni Destekleyin".

Bu İngiltere seçimlerinde ilk kez yapılacak olan bir pop müzik kampanyasının başlangıcıydı ve İşçi Partisi lideri, ünlü Soho caz klübüne giderken mutlu olmak için birçok nedene sahipti. Caz klu-

bü pop yıldızları, komedyenler, gazeteciler ve televizyoncularla doluydu. Hiçbir parti böyle bir olanağa sahip değildi ama sorunlar da çıkabilirdi. Parti kendi "resmi" gençlik ekibine sahipken **Red Wedge** de gençlik kampanyası yürütüyor ve bazı poitikacıların istedikleri ölçüde denetlenemiyordu.

Wedge'ciler kendi manifestolarını da hazırlamışlardı; "Harekete Geçin! Sosyalist Bir Gelecek Vizyonu" başlıklı manifestoda, İşçi Partisi'nin desteklenmesini istiyor ama "**Red Wedge** İşçi Partisi'nin tüm sorunlarımızı çözeceğine inanmıyor" uyarısında da bulunuyorlardı. Seçim bildirgelerinde bu tip cümlelerin yeralması ise olağan değildi. Yine de giriş bölümünü "**Wedge**'in böyle bir belge hazırlamasından memnun " olduğunu söyleyen parti lideri kaleme almıştı.

Kinnock gençlerin oylarının taşıdığı önem yüzünden yardımlarına ihtiyaç duyuyordu. Genç seçmenler tüm seçmenlerin yüzde 16'sını oluşturuyorlardı ve 1983'de bu gençler içinde oy vermeye zahmet edenler de muhafazakarları tercih etmişlerdi. Bu kez kamuoyu yoklamalarına göre bu grup, İşçi Partisi'ne yönelmeye başlamıştı. **Red Wedge**'in çabalarını sürdürmesi ve İşçi Partisi'nin genç destekçilerinin sandıklara gitmelerini sağlaması gerekiyordu.

Bragg, seçim arifesinde sona erecek olan oniki gecelik bir turne için Japonya turnesini iptal etti. Gösteri sahneleri ilk turnedeki kadar saygın ya da geniş değillerdi ama **Bragg**, "halkın arasına karışmak Hammersmith Odeon'da sahneye çıkmaktan daha önemli" diyordu. Sahneye çıkanlar arasında ise **Llyod Cole, Matt Johnson** ve **Blow Monkeys**'in yanında, olağan **Wedge** kadrosu vardı. The isimli firmasına plak yapan **Matt Johnson** 'Heartland' gibi şarkılarıyla, politik şarkıların seksenlerin pop piyasasında da başarılı olabileceğini kanıtlayarak **Style Council**'ı izlemişti. 'Heartland', bölünmüş İngiltere'yi, çöken refah devletini, zenginlerle yoksullar arasında büyüyen uçurumu dile getiren ve "Burası ABD'nin 51. eyaleti" diyen güzel bir balattı. Şarkı tam da İşçi Partisi'nin isteyebileceği gibi ülkenin radyo istasyonlarından çalınmış ve bir önceki yıl listelerde ilk otuz arasına girmişti.

Blow Monkeys ise, Thatcher'a adadıkları funk-pop karışımı uzunçalarlarıyla, tam da seçimlerin öncesinde tutumlarını belli etmişlerdi. *She Was Only A Grocer's Daughter* uzunçaları 'How

Long Can A Bad Thing Last' ('Kötü Birşey Ne Kadar Sürebilir') 'Checking Out' ve hassas seçim öncesi dönemde radyodan yayınlanamayan 'The Day After You' ('Senden Sonraki Gün') isimli **Curtis Mayfield** düeti gibi muhafazakar karşıtı parçalar içeriyordu.

Wedge müzik turnesi (bazıları marjinalden de marjinal) küçük ilçelerde yoğunlaştı, Ben Elton ve Lenny Henry gibi komedyenlerin de katıldıkları ikinci turne ise diğer kentlerde yapıldı. Yine gösterilerden önce şarkıcıların tartışma ve basın toplantılarına katılacak İşçi Partisi adaylarıyla birlikte yeraldıkları "özel gün"ler düzenleniyordu. Konser salonlarında **Red Wedge** tezgahları kuruluyor ve gelen herkese politik broşürlerle dolu kahverengi torbalar dağıtılıyordu.

Müzisyenlerin katkıları çok çeşitliydi. Leeds'deki gösteriden önce **Housemartins** topluluğu kampanyaya katıldı ama bir basın toplantısı düzenleyerek İşçi Partisi'nin "tek gerçekçi parti olduğunu" açıkladı. Sahnede yaptıkları parti şakaları ise hit parçalarından daha az sevinçle karşılandı. Artık eski bir kampanyacı haline gelmiş olan **Bragg**'ın böyle sorunları yoktu. Kendisine yaklaşan küçük bir çocuğun elini sıkan **Housemartin** üyelerinden birine bebeği öpmesini söylüyor ve **Red Wedge**'in birbuçuk yıl içinde katettiği mesafeden dolayı sevinç duyuyordu. Partinin en son yayınlanan sanat ve medya belgelerine atıfta bulunarak kampanyanın gençliği başlıbaşına bir tartışma konusu haline getirdiğini, partinin gençliğe karşı tutumunu ve hatta politikalarını değiştirdiğini söylüyordu.

Sahnede **Beat**'in eski favori parçası 'Stand Down Margaret'i bir kez daha seslendirdi. Turne, Wolverhampton'a ulaştığında **Beat**'in iki eski üyesi (artık **General Public**'le çalışan) **Dave Wakeling**'le birlikte kampanyaya katıldı.

İşçi Partisi bir parça hayretle kenardan onları seyrediyordu. **Wedge** ve parti önderliği arasında bazı karışıklık ve anlaşmazlıklar mevcuttu ve aynı zamanda İşçi Partisi karşıtı popüler basının **Wedge** topluluklarından birisinin açıklamalarını tam seçim öncesinde kullanacağı yönünde endişeler vardı. **Housemartin** üyelerinin monarşi konusundaki görüşleri zaten yeterince hassas bir konu oluşturuyordu.

Ancak bu tip sorunlar yaşanmadı ve **Wedge**'in başarılı bir kam-

panya yürüttüğü partiye üye olmayanlar tarafından bile kabul edildi. Bu kez İşçi Partisi de hayli şaşırtıcı ölçüde başarılı gösteriler düzenlemiş ve 1983 seçimlerinde eksik bırakılan bir tarzı yakalamıştı. Seçim haftasında, haftalık pop dergisi *New Musical Express* Kinnock'un resmini kapaktan kullandı ve kendisiyle yapılmış bir söyleşiyle, çoğunlukla İşçi Partisi'ni destekleyen bir grup pop yıldızının seçim tercihleriyle ilgili bir anketi yayınladı.

The Joshua Tree uzunçalarının çıkışının ve başarılı ABD turnelerinin ardından İngiltere'de ilk kez konser verecek olan **U2** topluluğunun seçimlerden sadece dokuz gün önce şehre gelmesiyle İşçi Partisi beklenmedik bir başka puan daha kazanmış oldu. Wembley Arena'da sahneye çıkan **Bono** 'Maggie's Farm' ('Maggie'nin Çiftliği'), (daha yeni yazıldığı anlaşılan yeni şarkı sözleriyle) 'C'mon Everybody' ('Haydi') ve (dinleyicilere madenciler grevini anımsatmayı amaçlayan) **Peggy Seeger**'ın 'Springhill Mining Disaster' ('Springhill Maden Felaketi') gibi şarkıları kapsayan bir Thatcher karşıtı repertuarı seslendirdi. Dinleyicilerin bir İrlandalının kendi işlerine neden karıştığını sorabileceklerini düşünerek de "Ben vaiz değilim" diye ekliyordu. "Size nasıl oy kullanacağınızı söylemiyorum..." Nasıl oy kullanacaklarını gerçekten de söylemedi.

Böyle bir olanağı yakalayamayan diğer partiler bunun için zaten uğraşmadıklarını belirttiler. İttifak da, İşçi Partisi gibi gençliği özel bir hedef kitle olarak saptamış ama politikalarını **David Owen**'ın, Max Headroom-benzeri bir video yıldızı gibi göründüğü oldukça tuhaf bir video filmiyle açıklamıştı. Owen, **Red Wedge**'in "pek de iyi bir müzik yaptığını düşünmediğini" de ekliyordu.

Muhafazakârlar ise, belki talihsiz 1983 Gençlik Yürüyüşü deneyimi belki de birçok gencin (kamuoyu araştırmaları doğruyu söylüyorlarsa, muhafazakarlara hâlâ rahat bir fark attıran) annebabalarının oy verme alışkanlıklarını takip edeceklerini umarak, gençlik oylarına yönelik özel bir kampanya düzenlememişlerdi.

Yine de muhafazakarlar, seçimlerden önceki pazar günü kendi pop müzik "ünlüleri" yürüyüşünü düzenlediler. Bu kez **Kenny Everett** davet edilmemiş ve şarkıcılar listesi gençliğe göre değil ailelere göre düzenlenmişti. Ancak Frank Ifield ve Adam Faint gibi şahsiyetler gösteriye katıldılar. Gösteride bol bol İşçi Partisi karşı-

tı, Rus ve İrlandalı karşıtı şaka yapıldı ve politik pop tarihinin en garip olaylarından birisi yaşandı. Onyedi yıldır **Hot Chocolate** topluluğuyla birlikte hit parçalar söyleyen **Eroll Brown** 'Imagine' ('Düşle') parçasını seslendirmeye başladı. İngiliz bayrakları dalgalandıran kalabalığın ve İşçi Partisi'nin savunma politikasına saldırmak için sahneye çıkan Thatcher'ın önünde "Ülkelerin olmadığını düşle" diye şarkı söylüyordu. **John Lennon** öfkeden mezarında doğrulmuş olmalıydı.

Bu arada Neil Kinnock Islington'da "Güllerin Toplantısı- İşçi Partisi Aileleri Eğlence Günü" olarak adlandırılan toplantıdaydı. Ticaret Merkezi partinin yeni simgesi olan kırmızı güllerle dekore edilmiş ve içerisi çocuklar, müzisyenler, aktörler ve komedyenlerle dolmuştu. Kaçınılmaz olarak **Billy Bragg** de oradaydı ve **Hank Wangford**'la birlikte şarkı söylüyordu. 'There Is Power In A Union' ('Birlikten Güç Doğar') şarkısını söylemek istiyorlardı ama partinin imge meraklısı yetkilileri, belki de böyle bir şarkının İşçi Partisi'nin yeni imgesine uymayacağı düşüncesiyle fikri veto etmişlerdi. **Bragg** ve **Wangford** bunun yerine **Woody Guthrie**'nin 'Deportees' şarkısını söylediler.

Toplantının havası Amerikan başkanlık seçimleri kampanyalarını andırıyordu. Kinnock madenci mızıkasıyla birlikte, kendisini selamlayan kalabalıktan yol açarak geldi, aktrist Glenda Jackson tarafından topluluğa tanıtıldı ve "Thatcherizmin gitmesine sadece doksan saat kalmasını" kutlayan bir konuşma yaptı. Sonra da kalabalıktan "inançlarımızın ta kökenine dek inen bir şarkıda" kendisine eşlik etmelerini istedi. Gospel korosu eşliğinde ve ünlülerle elele bir halde, önce bir sendika şarkısı olup sonradan sivil haklar hareketi marşına dönüşen 'We Shall Overcome' ('Yeneceğiz') isimli gospel şarkısını söylediler. Kinnock şarkı söylemeyi koronun önünde **Bob Marley**'in 'One Love' şarkısı eşliğinde dansederek bitirdi. Kalabalığın üstüne kırmızı-sarı balonlar fırlatıldı. İngiltere'nin ilk politik pop kampanyası böyle sona erdi.

Red Wedge'ciler dört gün sonra Mean Fiddler klüpte hüzünlü bir şekilde oturuyor ve televizyonda yayınlanan seçim sonuçlarını izliyorlardı. Muhafazakarlar önemli bir zafer kazanmış ve üçüncü kez

iktidara gelmişlerdi. Muhafazakarlardan İşçi Partisi'ne doğru bir yönelim olmuştu ama bu yönelimin oranı sadece yüzde 2.5'di. Özellikle Güney'de ve ülke içlerinde bulunan seçmenler muhafazakarları tercih ettiklerini açıkça göstermişler ve daha fazla serbest teşebbüs, özelleştirme ve daha az devlet müdahalesi politikalarını onaylamışlardı. Bölünmüş bir İngiltere manzarası çizen diğer bölgelerde ise durum daha farklıydı.

Red Wedge ekibi çabasının karşılığını görmemişti ama en gençlerin oylarında İşçi Partisi'ne doğru bir yönelim olması, bir etkide bulunduklarını gösteriyordu. İşçi Partisi kampanyasının beyni ve partinin "yeni imgesinin" (Kinnock dışında) en parlak örneklerinden birisi olan Bryan Gould bana kendi seçim analizini gönderdi: "İşçi Partişi'nin en önemli kazanımı onsekiz-yirmidört yaş arasındaki genç kadınlardır ve daha az önemli olmasına karşın genç erkekler arasında da bir yönelim vardır. 1987 seçimlerinde tüm seçmenler aynı yönde davranmış olsalardı sonuç çok farklı olacaktı." **Red Wedge** ise "gençliğe ulaşma çabasının önemli bir parçası" olmuştu.

Ama politikacılar ne derse desin yenilgi yine de yenilgiydi ve **Billy Bragg Red Wedge**'in ne elde edebileceğini yeniden düşünmek zorundaydı. "İnanılmaz bir hayalkırıklığıydı" diyor "yenildiğimizi düşündük. Pop müzik ne elde edebilir? Seçimleri kazanabilir mi? Sanmam. Biz sadece İşçi Partisi ile gençler arasında ortak bir zemin yaratmaya çalıştık ve yapılacak daha çok iş var..."

Red Wedge'in "popüler kültür ile genel politikayı biraraya getirmeye yönelik bir girişim" olduğunu söylüyor. "Bu bizim başarısızlığımız da olabilir ama neden **Clash**'in söz verdiği ve bizim de naifçe inandığımız gibi dünyayı değiştiremediğini anlıyorum. Onlar şarkılarındaki fikirleri iktidara gelme şansı olan bir partiyle asla birleştirmediler."

Billy Bragg felsefe yapsa da diğer müzisyenler çok kızmışlardı. Seçimlerden iki gün sonra **U2**, Live Aid konserlerinden sonra ilk kez Wembley Stadyumu'nda çaldı. **Bono** 'C'mon Everybody' şarkısının son derece öfkeli bir versiyonunu bu kez "seçimleri boş verin" dizesiyle birlikte söyledi ve El Salvador'la ilgili 'Bullet The Blue Sky' ('Mavi Göğü Kurşunlayın') şarkısını yeni Thatcher hükümetine yönelik bir saldırıya dönüştürdü.

DOKUZ

Dünyayı Besleyin, Dünyayı Özgürleştirin...

Bill Ayres, New York Broadway'in neon lambalarının çok da parlak yanmadığı semtindeki bir binanın yedinci katında bulunan küçük bir büroda oturuyor. Bir zamanların Katolik rahibinin çevresi, ABD'yi hem yurt içinde hem de üçüncü dünyada yaşanan açlık sorunu ve politikaları konusunda bilgilendirmek için yayınladığı *Food Monitor* dergisi yığınlarıyla dolu. Bu bilgilendirme kolay olmuyor, bu zorluğu kendisi de, **Pete Seeger** gibileri tarafından yapılan bağış gösterilerine karşın "para bulamamak"tan yakınarak kabul ediyor.

Ayres'in açtığı kampanya, kendi çapında önemli bir etki yaratmasına karşın, asla Live Aid gibi manşetlere çıkmadı. Sivil haklar ve Vietnam savaşı karşıtı kampanyalardan gelen Ayres, on yılı aşkın bir zamandır gerçekleştirdiği bu çabayı yaşamının geri kalan süresince devam ettireceğini belirtiyor. Bunu yapmakla, biraz da haklı biçimde Amerikan müzik sanayi üzerinde herkesten çok daha fazla politik etkide bulunduğuna inandığı bir yetmişli yıllar yıldızının ideallerini devam ettirdiğine inanıyor.

Sözkonusu şarkıcı, 'Sniper' ve "W.O.L.D." gibi öykülü şarkılarıyla tanınan ve 1981 Temmuzunda geçirdiği bir trafik kazasında ölen folk-rock balatçısı **Harry Chapin**. O yıllarda bir 'rock rahibi' olan **Father Bill Ayres** "arkadaşı ve ortağı" **Chapin**'le, 1973 yılında, **Chapin** On This Rock isimli dinsel rock gösterisinde konuk sanatçı olarak sahneye çıktığı zaman tanıştı. Ayres o dönemlerde, Sahra'nın güneyinde bulunan Sahel bölgesindeki kitlesel açlık sorunuyla ilgileniyordu. **Chapin**'den de, Afrika için yapılacak olan, **George Harrison**'ın Bangladeş turnesi benzeri, ilk gıda yardım konserine yardım etmesini istedi.

Chapin, ('Taxi' isimli ilk hit parçası yayınlanalı henüz bir yıl

olmuştu) o yıllarda çok ünlü bir yıldız olmamasına ve bu tip gösterilerdeki deneyimsizliğine karşın öneriyi kabul etti. İkili, Nixon'un ikinci başkanlık kutlamaları eğlencelerini organize eden ekibe, kutlama projesi hakkında fikir vermeyi kabul etmeleri şartıyla kendilerine yardım edeceğini belirten BM'deki ABD elçisiyle görüştü. Sonuçta **Beatles**'ı yeniden biraraya getirerek, Bangladeş gösterisini aşan bir konser düzenlemeye karar verdiler. Belirtmek bile gereksiz, planları asla gerçekleşemedi.

Bu utanç verici başlangıca karşın **Chapin** ve **Ayres**, çalışmayı ve dünya açlık sorunu konusunda endişelenmeyi sürdürdüler ve yaklaşımlarını değiştirmeye karar verdiler. Sahel gösterisinin, "gerçeklerden kopuş" anlamına geleceğini, yani özel bir sorunu çözmeyi amaçlayan bir gösteri yapılması halinde bunun, kamuoyunun o konuyla ilgili endişelerini bir kenara koymasına neden olacağına karar verdiler. **Ayres**, "açlık sorunun tek bir gösteriyle değil bir süreç içinde çözülebileceğine karar verdik" diyor. O ve **Chapin**, kendilerini böyle bir süreci sürdürmeye adadılar ve 1975'de **World Hunger Year-WHY** (Dünya Açlık Yılı) topluluğunu kurdular. Bu isim onlara, sürekli bir lobi etkinliğinde bulunma imkanı verdi. **Chapin**, "Dünya Açlık Yılı hangi yıl?" diye sorulduğunda "Açlık sona erene dek bütün yıllar Dünya Açlık Yılıdır" diye yanıtlıyordu. Ve sonra, ABD Başkanı'nı bile etkileyecek açlık teorileri ve istatistikleri sunmaya başlıyordu.

Yetmişli yıllarda rock kampına katılmış bir folk idealisti olan **Harry Chapin**, altmışlı yıllarda pek de idealist birisi değildi. **Tommy Dorsey** ve **Woody Herman** topluluklarında çalan bir caz davulcusunun oğlu olan **Chapin** altmışlı yıllar boyunca Greenwich Village klüplerinde çalışmış, daha sonra belgesel film yapımına yönelmiş ve *Legendary Champions* (Efsanevi Kahramanlar) isimli filmiyle bir de ödül kazanmıştı. Yetmişli yılların başlarında tüm zamanını müziğe adadı, bu arada şarkılarında sözel bir anlatım tarzı ile güçlü ve gerçekçi bir sinema üslubuna ait yer, ayrıntı ve atmosfer duygusunu geliştirmişti. 1974 yılında Amerika'da bir numaraya yükselen 'Cat's In The Cradle' ('Beşikteki Kediler') parçası da dahil olmak üzere dört tane hit şarkı yaptı, diğer yandan, bedbaht garson kızlar, disk-jokeyler ya da taksi şöförleriyle ilgili mü-

zikli öyküleri sayesinde ilişki kurduğu geniş ve sadık bir dinleyici kitlesine sahip önemli bir yazar haline geldi.

Chapin, multivizyon gösterileri yaptı ve 'soft rock' çalan eşlik grupları kullandı ama en çok sevdiği şarkıcılar eski folk dünyasına aitti. Başlıca kahramanları, (1977'de, "Onun özelliklerine, onun azizce yaklaşımlarına sahip olmak isterdim" dediği) **Pete Seeger** ve 'The Parade's Still Passing By' ('Yürüyüş Kolu Hala İlerliyor) isimli şarkısına konu olan **Phil Ochs**'du.

Chapin ne yetmişli yıllar popu ne de altmışların kahramanları üzerinde fazlaca düşünmüştü. 1977 Ağustos ayında, bir gösteri öncesinde Londra'daki bir plak şirketi bürosunda otururken şöyle yakınıyordu, "Müzik birçok kez herkesin vicdanı oldu, 1967'de ise müzik bir yaşam tarzıydı. Şimdi ise Çin yemeği gibi. Gaz kaçırdığınızda gıda değerinden de birşeyler yitiyor." Altmışlı yılların asilerinin kaderleri ve güç kaybetmelerinden de yakınıyordu: "Şimdi ya evangelist ya da emlakçı oldular. İki kere yürüdüler, sonra da dünyayı değiştiremediklerini söyleyip yakınmaya başladılar." Rock'un hâlâ ayakta kalmış idolleri hakkında ise, "Sanırım **Bob Hope** ve **Frank Sinatra, Rolling Stones**'dan daha yararlı. Karıştıkları son düzen karşıtı kampanyanın ne olduğunu bile hatırlamıyorum" diyordu.

Verdiği konserlerin en az yarısı bağış gösterisi olduğundan, kendisi daha farklı bir yaklaşıma sahipti. "Yılda yüz tane bağış gösterisi yapıyorum" iddiasındaydı, "Ve sadece **Arlo Guthrie** ve **Pete Seeger** böyle yapıyor- yine de kendimi bir folkçu gibi görmüyorum." **Bill Ayres, Chapin**'in dünya açlık sorunuyla mücadele etmek için bir yılda topladığı paranın 350 bin doları bulduğunu hesaplamıştı.

"Açlıktan ölen çocuklara bir dolar bile düşmüyor!" diyordu **Chapin** teatral bir heyecanla, dinleyicileri itiraz ya da kafa karışıklığından kaynaklanan mırıltılar yükselttiklerinde ise en sevdiği argümanlardan birisini açıklamaya başlıyordu. Bir yıl boyunca her gün, **George Harrison**'un Bangladeş gösterisi gibi bir gösteri düzenlenecek olsa (ve toplanan para vergicilerden kurtarılabilse) 730 milyon dolar toplanabileceğini, bunun da dünyada açlık çeken herkese 1.5 dolar düşmesine neden olacağını belirtiyordu. Paranın de-

netiminin kendisine ait olması halinde, toplanan parayı lobi, eğitim ve medya harcamalarına ayırarak etkisini "binlerce kez" artıracağını da ekliyordu. Üçüncü dünyanın daha kendine yeterli hale getirilmesini, ABD yardım ve dış politikalarında değişiklikler yapılmasını istiyordu, "çünkü dünyanın en geri ülkeleriyle uğraşıyoruz".

Chapin ve **Ayres** ısrarcıydılar. Bir radyo istasyonunu yirmidört saat için kiralayarak, uzmanlar ve yerel baskı gruplarına ülke içi ya da dışındaki açlık sorunuyla ilgili konuşmalar yaptırdıkları "radyoton"lar düzenlediler. Böylelikle bu sorunlarla hiç ilgilenmemiş olan rock dinleyicilerini eğitmeyi ve harekete geçirmeyi planlıyorlardı. WHY kendi dergisini de çıkarmaya başladı ve New York'da, ihtiyacı olanların gıda programlarıyla temas kurabilmelerini sağlayan acil bir telefon hattı kurdu.

Chapin'in en etkileyici çabası mevcut politik sistemi kullanma konusunda oldu. Başlangıçtan beri, Gary Hart da dahil, onayladığı tüm potansiyel kongre ya da senato üyelerinin kampanyaları için para toplamak üzere bağış gösterileri düzenledi. "Gıda ve açlık sorunları" konusunda "iyi" oldukları sürece, adayların Cumhuriyetçi ya da Demokrat olmalarını umursamadı. Politikacılar ise, seçildiklerinde ödemeleri gereken bir bedel bulunduğunu anladılar; **Chapin** dünya açlık sorunuyla ilgili bir başkanlık komisyonu kurulması için lobi yapmaya başlamıştı.

Büyük enerjisi ve durmaksızın saatlerce etkileyici bir şekilde konuşabilme yeteneği sayesinde, öneri hem Kongre hem de Senato tarafından onaylandı ve Başkan Carter'ın masasına geldi. 1978 Şubat ayında, **Chapin** Kanada'da verdiği bir konserin ardından Washington'a uçtu ve Beyaz Saray'a gitti. Önerilerini, (**Chapin** sayesinde) kızı Amy'nin bile kendisine lobi yaptığı Başkan'a da tekrarladı. Komisyon kuruldu. Tüketici hareketi eylemcilerinden Ralph Nader, bunun o zamana kadar, dışarıdan biri tarafından yürütülen en etkileyici lobi faaliyeti olduğunu söylüyor.

Bu kişisel başarı, bir müzisyenin Carter dönemi ABD'sinde nelere ulaşabileceğinin de işaretiydi. Başkan, açıkça, **Allman Brothers**'ın yardımları sayesinde pop dünyasında sağladığı imgeyi güçlendirmek istiyordu ve 1980 seçimleri yaklaştıkça, eğlence dünyasının önemli isimlerini kendi tarafına çekmeye çalıştı. **Stevie Won-**

der'la fotoğraf çektirmek istiyor ve şarkıcı, kendisini reddettiğinde yardımcıları, **Wonder**'ın bürosuna olağanüstü bir davet yaparak onu Başkan'ın Enerji Komitesi'ne katılmaya çağırıyorlardı. **Wonder**'ın eski yardımcısı Keith Harris'e göre, şarkıcının bu konuda (nükleer enerji karşıtı kampanyaları desteklemiş olması dışında) hiçbir uzmanlığının bulunmaması önemli değildi. Komitenin yılda sadece iki kez toplanacağı önemle vurgulanmıştı. **Wonder** bunu da reddetti.

Harry Chapin'in Washington'a karşı yaklaşımı ise çok farklıydı. Kendisinin sistem tarafından kullanılması sözkonusu değildi; kararlı olduğu tek bir konu varsa bu da kullanılmamak ve tersini yapmaktı. Yeni kurulan Dünya Açlık Sorunu komitesine katıldı ve sonraki iki yıl boyunca, konserlerin ardından hemen başkente uçması gerekse bile, tek bir toplantıyı bile kaçırmadı.

Komite üyelerinin çoğuyla anlaşamadığı için bu kolay bir görev değildi. Komite üyelerinin bazıları açlık sorununun "yoksulluk sorunlarına atıfta bulunulmadan" ele alınması gerektiğine inanıyorlardı ve **Chapin**, "insanlar yoksul oldukları için aç" sözlerinin komite raporunda yeralabilmesi için büyük bir mücadele verdi.

Chapin ve birkaç müttefiki raporun çoğuna katılmıyorlardı ve görüşlerini raporun ek bölümünde belirttiler. Şarkıcının kendisi tarafından kurulan bir komisyonun bulgularına, "Burada belirtilmeyen konu -yani ülkemizin ekonomik ve idari politikalarıyla açlık sorunu arasındaki bağlantı- en önemli konu başlığını oluşturmaktadır" ya da "Birleşik Devletler'den yapılan gıda yardımları genellikle, gelişmekte olan ülkelerdeki mal fiyatları sorununu görmezlikten gelmiş ve böylece yerel üretimi gerileten bir etken halini almıştır" sözlerini eklemesi trajik olsa gerek.

Chapin'in diğer komisyon üyeleri tarafından onaylanmayan görüşleri birkaç sayfayı bulur ve onların, **Chapin**'in en temel konulardaki görüşlerini bile anlayamadıklarını gösterir. Kendisine komisyon fikrini ilk önerenlerden birisi olan eşi Sandy, **Harry**'nin komiyon hakkında "karışık duygulara" sahip olduğunu çünkü komisyonun "kabul ettiğinden çok daha önemli gerçekleri gizlediğini" düşündüğünü belirtiyor. Başkan Carter'ın da "önemli yalpalamalar içinde olduğunu" düşünüyormuş.

Ancak Başkan en azından komisyonun ayakta kalması gerektiğine inanmıştı ve komisyon, ilk kez toplandığında, hem Başkan'ın hem de Amerikan halkının uyması gereken öneriler yayınlamıştı. Artık bir parça harekete geçilmesi gerekiyordu ama Başkan Carter görevden ayrıldığı için, beklenen eylem gerçekleşmedi. Ronald Reagan, liberal fikirli pop yıldızlarının fikirleri ya da dünya açlık sorunuyla ilgili gibi gözükmüyordu.

Harry Chapin yaşamının son yıllarında mutsuzluk içinde yüzerken, geçerli sebeplere sahipti. Komisyon dağılmış ve önceden bağış kampanyalarıyla desteklediği -"açlık sorunu karşısında duyarlı" Demokrat ya da Cumhuriyetçi- tüm adaylar yenilmişti. Sandy Chapin, kocasının Reagan başkan seçildikten sonra "olacakların hepsini öngördüğünü", ancak yoluna devam ettiğini söylüyor. Dünyayı değiştirmeyi başaramamıştı ama (daha sonra **Bruce Springsteen** tarafından kamuoyuna tanıtılan, imalatçıların atmayı planladıkları gıda malzemelerini toplayarak ihtiyacı olan gruplara dağıtmayı amaçlayan) yerel Food Bank (Gıda Bankası) gibi kampanyalara yardım ederek çevresini değiştirmeye çalıştı.

İngiltere'deki Red Wedge'ciler gibi **Chapin** de, bir pop yıldızı olarak sahip olduğu para kazanma yeteneğini değişim için kullanmaya çalıştı ve kurulu politik sistem içinde kaldı. 1980'den sonra kısa vadede başarısız olduğu belliydi ancak uzun vadeli kampanya projelerine hazırlanıyordu.

Chapin bütün gösterilerinin sonunda, dinleyicileriyle fuayede sohbet ederek, onları WHY'ı desteklemek üzere dergi ya da tişört almaya teşvik ediyordu. Reagan başkan olduktan sonra **Chapin** dinleyicilerini değişik biçimlerde etkilemeye çalıştı. Ölümünden hemen önce, posta yoluyla dayanışma zincirine katılmak isteyen hayranları tarafından doldurulacak "imza kartları" bastırmaya başlamıştı. Bu kartların 50 bin tanesi Sandy'nin hâlâ yaşadığı Long Island, Huntington Bay'de deniz kenarındaki zarif evinin bodrum katında duruyor. **Chapin**'in planı bu kartlar sayesinde izleyicileriyle temas kurarak bir zincir yaratmaktı. New York eyaletinden Demokratların adayı olmayı umuyordu. (Demokratların adayı olması sonradan Belafonte'ye önerildi, ancak Belafonte bunu reddetti.) Sandy'ye göre, kocası "başkan adayı olmayı da düşünüyordu- ve

sanırım bu olanaksız değildi".

Otuzsekiz yaşındaki şarkıcı ve muhtemel politikacı 16 Temmuz 1981 günü Long Island ekspres yolunda öldüğünde bu umutlar çok çok uzaklardaydı. Sandy, "öldüğü sırada çok üzgün olmalı" diyor. "O günlerde, istediği hedeflere yaklaşmasını sağlayan birşey olmuyordu. Eşler birbirlerinin ne düşündüğünü bilirler sanılır, ama o her zaman çok olumluydu, 'sorun yok' derdi. Ama içinde çok özel bir yerde canının acıdığını bilirdim."

Chapin Amerikan sistemine inanan bir şarkıcı olarak, Kongre'de lobi yapmayı öğrendi ve Washington'un desteğini almaya çalıştı, ölümünden sonra ise olağanüstü bir biçimde onurlandırıldı. Dokuz senatör ve otuz kongre üyesi ona borçlarını Kongre salonunda ödediler. 1986 Mayıs ayında (içlerinde Robert Dole'un da olduğu) iki kongre üyesi ile iki senatör Beyaz Saray'daki Başkan yardımcısına bir mektup yazdılar. Bir hafta önce hem Senato hem de Kongre tarafından onaylanan HR 1207 sayılı yasa için bir imza töreni yapılmasını ve **Harry Chapin**'in ailesine, "dünya açlık sorununu ortadan kaldırmak için gösterdiği olağanüstü çabalar" ve "açlık sorunu, genel bir duyarlılık haline gelmeden önce, mücadele etmek için topladığı paralar" için altın madalya verilmesini "saygılarıyla rica" ettiler.

Dul eşinin, elde ettiği seçim zaferi birçok şarkıcının umut ve planlarının yenilgisi anlamına gelmiş olan ABD Başkanı tarafından altın madalya ile onurlandırılması, **Chapin**'in sanat hayatının son ironisi oldu. Sandy "huzurlu değilim" diyordu, "bu da katlanmak zorunda olduğum olaylardan birisi."

Harry Chapin öldüğünde, yıllardır süren çabası ya da harcadığı ve dağıttığı milyonlarca dolardan geriye birşey kalmamış gibiydi. Kazanımları, yumuşak bir deyişle pek de bilinmiyordu ama o, onbinlerce Amerikalı ya da İngilizin açlık sorunu üzerinde düşünmesine yolaçtı. Kendisiyle birlikte çalışanlardan bir kısmı çabalarını sürdürdüler. **Bill Ayres** WHY ile dolaşmayı sürdürüyor ve eski menajeri Ken Kragen, hiç de tipik bir rock'n'roll işletmecisi gibi davranmıyordu.

Kragen, **Lionel Richie** ve **Kenny Rogers** gibi son derece başarılı yıldızların menajeri olmuş ve bu ılımlı, mülti- milyoner country

rock'çısı müşterilerini, on yıl boyunca, 1 milyon dolar biriktirip, açlık sorunu hakkındaki en iyi haberi hazırlayanlara verilecek bir ödül olan Dünya Açlık Haberleri Ödülü'nü finanse etmeye ikna etmişti. Kragen, açlık sorunu konusundaki duyarlılığı canlı tutmak için daha bir sürü proje yürüttü. Bob Geldof İngiliz rock yıldızlarını, 'Do They Know It's Christmas' ('Noel Olduğunu Biliyorlar mı?') parçasını kayıt etmek için biraraya getirip, Live Aid kervanını ilk kez harekete geçirdiğinde, Afrika'daki açlık sorunu için para toplamayı amaçlayan benzer bir plağın Amerika'da nasıl yapılacabileceğini tartışmak üzere **Harry Belafonte**'yle biraraya gelen kişi de yine Kragen oldu. Sonuçta ortaya çıkan 'We are the World' parçasını **Michael Jackson**'la birlikte besteleyen **Lionel Richie** de Kragen'ın müşterilerindendi.

Geldof'un Live Aid kampanyasıyla elde ettiği olağanüstü zaferden bir yıl sonra yapılan ve para toplama açısından çok daha az başarılı olan, politik bir olay olarak ise oldukça şüpheli olan bir başka açlık sorunu merkezli medya gösterisinin sorumluluğu da Krager'a aitti. *Hands Across America* gösterisi, 5 milyon Amerikalıyı New York'dan Los Angeles'a kadar uzanacak bir insan zinciri içinde birleştirmeyi amaçlayan bir girişim oldu. Zincire katılanlardan her biri en az 10 dolar verecekti, böylelikle ABD'deki açlık ve evsizlik sorununa karşı 100 milyon dolar toplanması umut ediliyordu.

Kragen 25 Mayıs 1986 tarihinde gerçekleştirilen eylemin açılışında "**Harry Chapln** bu senin için!" diyordu ama **Chapin**, kuşkusuz böyle bir olay karşısında öfkeye kapılırdı. Zincirde önemli boşluklar meydana gelmiş ve toplanan paranın yarısından fazlası, harcama ve ödemelere ayrılarak, evsizler için sadece 12 milyor dolar kalmıştı. New Jersey Trenton'da toplanan kalabalıklara bakıldığında, bu olay da bir başka klasik "gerçeklerden kopuş" gösterisi gibi görülebilirdi. Ortam neşeli ve yurtseverdi, ortalık Amerikan bayraklarından ve koro halinde söylenen 'We Are The World', 'America The Beautiful' ve bu olay için bestelenmiş daha etkisiz pop şarkılarından geçilmiyordu. Eksik olan tek şey, dünyanın bu en zengin ülkesinde yaşanan açlık ve evsizlik sorunu ya da böyle bir yoksulluğu önleyemeyen ve sürmesine izin veren bir yönetim karşısında duyulması gereken utanç ya da öfke duygusuydu. **Chapin**

kuşkusuz politik bir eylem yapılmasını isterdi ama *Hands Across America* bunun tam tersi bir eylem olmuştu.

Birincisi eylemin "sponsorluğu", Amerika'yı besleme yoluyla milyarlar kazanan ve böyle bir olaya katılmaları, açlık sorununun özelleştirme ve politik alan dışında ele alınma yoluyla çözülebileceği izlenimi yaratan Coca Cola, MacDonalds ve Safeway süpermarketleri tarafından yapılmıştı. Başkan Reagan'ın işe karışması ise daha da tuhaf oldu. Reagan, eylemden kısa bir süre önce, ABD'de yaşanan açlığın nedeninin, yoksulların nereden yardım istemeleri gerektiği konusunda "bilgi eksikliği" içinde bulunmaları olduğunu söylemişti -Washington Gıda Araştırma Eylem Merkezi gibi organlar ise, bu yeni yoksulluğun, toplumsal yardımlara getirilen kısıntılar, düşük ücretli işçilerden alınan vergilerin artırılması ya da gıda yardımı kısıntıları gibi nedenlerden kaynaklandığını iddia ediyorlardı.

Açlık sorununda sorumluluk taşıyanlardan birisi olan Başkan Reagan, *Hands Across America* zincirine katılmaya karar vermişti. Kragen "müthiş" diyordu ama olayın ev sahiplerinden birisi olan **Bill Ayres**, radyo konuşmasında bu kadar mutlu olmadığını gösteriyordu. Askeri harcamaları, gıda yardım programlarına ayrılan çok daha düşük miktarlarla kıyaslayarak çelişkileri vurgulamaya çalışıyordu ama Reagan bir kez bu işe karışırsa, dinleyicilerin vurguyu kaçırmalarından endişe ediyordu. "Reagan, sorunlar ve aç insanlar konusunda güvenilirliğini artırmayı deneyebilir" diyordu daha sonra; "çünkü gıda yardımlarında ve çocuklara yönelik gıda programlarında kısıntılar yapıyor. Onu tuzağa düşürmek ve sorunu herkese göstermek istedik. Ama onun da aynı şarkıları söylemeye başladığını gördüğüm zaman..."

Hands Across America, BM Genel Kurulu'nun Afrika'ya yönelik uzun vadeli kalkınma ve gelişme politikaları tartışmasını başlatacağı günden önceki pazar günü yapıldı ve *Live Aid* ekibi tarafından düzenlenen dünya çapında bir eylemle aynı zamana denk geldi. **Bob Geldof**, hem BM'deki tartışmaya yaygınlık sağlamak hem de Afrika'daki açlık sorunuyla mücadele için daha fazla para toplamak amacıyla, *Sport Aid* ve *Race Against Time* (Zamanla Yarış) eylemlerini gerçekleştirmeyi planlıyordu. *Hands Across Ameri-*

ca'nın aksine bunlar, parlak birer başarı sağladılar; eyleme yetmişiki ülkeden 20 milyonu aşkın insan katıldı. 35 milyon dolar toplandı ve masraflar oldukça düşük tutuldu. Organizasyon, Ronald Reagan'ın da katıldığı ve bu yüzden Amerikan basınının *Race Against Time* kampanyasını tamamen görmezlikten geldiği *Hands Across America* organizasyonuyla ayrı zamana denk gelmeseydi daha da büyük bir başarı sağlayabilirdi.

Geldof tüm olup bitenler konusunda iyimserdi. Afrika'daki açlık sorunu ile ABD'deki açlık sorununun birbirlerine karıştırılmamasını istediğini ve *Hands Across America* eylemini desteklediğini açıkladı; hatta eylemin duyurulmasına da yardım etti. Ama önemli bir eleştirisi vardı -başkanın eyleme katılmasına izin verilmesi konusunda öfkeliydi. **Geldof** "Bu kitlesel bir politik lobi yapmak için büyük bir fırsattı" diyordu, "Ama Reagan'ın da katılmasına izin vermemeliydiler çünkü o bir gece kalkıp, Amerika'daki evsiz insanların birçok sorununu çözebilecek bir kağıt imzalayabilecek bir konumda. Çok akıllı. Zincire onun da katılmasına izin verilmesi olayın politik etkilerini yok etti."

Chapin de aynı nedenden dolayı rahatsızlık duyabilirdi belki ama, *Hands Across America* eyleminin sonuçlarından birisinden etkilenmesi de mümkündü: bu sonuç, içinde WHY'ın da bulunduğu değişik topluluklardan oluşan bir ittifakın, 1988 başkanlık seçimlerinde ABD'deki açlık ve evsizlik sorununun vurgulanmasını sağlamak amacıyla düzenlemeyi planladığı kamyanya için ayrılan 100 bin dolar'dı. Bu miktara Başkan Reagan, ailesi ve yardımcılarının da katkıda bulunmuş olmaları ironikti.

Chapin, Geldof'un önemli çabaları sayesinde, açlık sorununun gerçekten de "moda" haline geldiği yıllarda yaşamış olsaydı, olup bitenler karşısında karmaşık duygulara sahip olurdu kuşkusuz. Çok ünlü rock yıldızlarının yetmişli yılların ardından nihayet yuvalarından çıkmış olmaları karşısında sevinir ama yaptıklarının, çok tartışmalı ve toplumsal olarak kabul edilebilme olasılığı düşük bir politik eylemle izlenmesinden de hayal kırıklığına uğrardı.

Chapin "üç tanrısını" yani Che Guevera, **Elvis Presley** ve **Bob Dylan**'ı biraraya getiren bir toplantı konusunda fanteziler yapmaktan hoşlanırdı (hatta bir zamanlar bu "saf devrimci, ticari halk kah-

ramanı ve ikisinin arasında gidip gelen" üç kişinin bir araya geldiği bir görüşme hakkında bir senaryo bile yazmıştı). Yaşasaydı meydana gelebilecek bir başka tuhaf tartışma ise onunla, 'We Are The World' şarkısının kaydına katılan pop yıldızları arasında olabilirdi. **Bruce Springsteen, Stevie Wonder, Geldof** ve **Chapin** arasında politika ve pop üzerine yapılacak bir tartışma, dinlemeye değer olabilirdi.

Kendi kuşağının en iyi stadyum konseri rock şarkıcısı olan **Springsteen**, seksenli yıllar boyunca mavi yakalı bir ilah olarak görüldü.**Chapin** de kuşkusuz, onun Food Bank hareketi için sağladığı taban desteğinden oldukça etkilenirdi. Bu kuşkusuz karşılıklı bir taktirdi (**Springsteen Chapin**'in ölümünden sonra ona şarkılar adamış ve WHY'a 10 bin dolarlık bir katkıda bulunmuştu). **Chapin**'in **Springsteen**'le ilgili sorgulayabileceği tek şey **Boss**'un politik eylem ve ilgilerinin gerçekte nereye kadar uzandığı ve yaptıklarına ne kadar inandığı olabilirdi.

Springsteen açlık hareketine büyük miktarda bağışta bulunmuş, MUSE ve Sun City gibi diğer projelere destek olmuş ve gerek şarkıları gerekse de sahnedeki konuşmalarıyla daha geniş bir politik ilgiye sahip olduğunun ipuçlarını vermişti. Yine de romantik bir kavrayışın ötesinde, gerçekte ne elde etmek isteğini gösteren fazla bir etkinlikte bulunmamıştı. **Bill Ayres**'in dediği gibi, "**Harry, Springsteen**'in yaptıklarını beğenebilirdi ama o çok daha politikti. **Bruce**, gelecek bir ya da iki yıl içinde nasıl politikleşeceğine dair bir karar vermek zorunda. Çünkü bu konularla ilgilenmeye başladığınızda, politikleşirsiniz."

Springsteen, insan haklarıyla ilgili bir konu olarak açlık sorunuyla ilgilenmekten hoşnuttu ve bu düzeyde en azından bir başlangıç yapmıştı. New York'un hemen güneyinde demiryolu ağlarıyla çevrelenmiş olduğu için "demirkafes" olarak adlandırılan Newark isimli bir sanayi hurda merkezi var. Burada, kendi ayakları üzerinde duran büyük bir gıda mağazasının duvarlarında **Springsteen**'in bir resmi asılı. Burası Food Bank. Raflar makarna, bebek maması, kraker, salata sosu, buzluklar balık ya da dondurmayla dolu. Bazılarının ambalajı bozulmuş, bazılarının ambalajlarının değiştirilme-

sine karar verilmiş, bazıları ise aşırı üretim nedeniyle orada. Food Bank, bu varlık ve yokluk ülkesinde büyük şirketlerin yolaçtığı israfı gösteren müthiş bir sergi gibi.

Bankayı işleten Kathleen DiChiara, bu gıda maddelerini bulmak ve bunların New Jersey ve çevresindeki eyaletlerden seçilmiş 500 değişik açlık grubuna ulaştırılmalarına gözcülük etmekle görevli. Böyle bir eylem için paraya ihtiyaç var, **Springsteen** gerekli yardımı göstermiş. DiChiara'ya göre **Springsteen** bankaya, ismini açıklamadan büyük bir bağışta bulunmuş, çevre stadyumlarda verdiği konserlerde Food Bank ismini tanıtmış ve kendisine ödül veren *Rolling Stone* dergisine, **Boss**'a araba sağlayacaklarına bankaya para vermeleri gerektiğini belirtmiş. **Springsteen** ülkenin birçok yerinde bulunan Food Bank'lar hakkında konuşmalar yaparak, buralara da bağışta bulunmuş.

Food Bank'lar **Springsteen** sayesinde aniden büyük bir ün kazandı. Gençler ve hatta çocuklar mektup ve para göndermeye başladılar ve DiChiara "kilise ya da okul gibi geleneksel yerlerin dışında bulunan bir izleyici kitlesinin" desteğini aldığını gördü. **Springsteen**'in inisiyatifi, aralarında **E-Street Band**'den bazılarının da bulunduğu Jersey'li bir grup müzisyene de, **Jersey'li Sanatçıların İnsanlık Yararına (Jersey Artists for Mankind's-JAM) 1986 Yardım Kampanyasına Katkısı** gibi tuhaf bir başlık altında, "We Got The Love" parçasını yayınlamaları konusunda ilham kaynağı oldu. (Elde edilerin paralar Food Bank ağına bağışlandı.) **Boss** plağın kayıtlarında gitar çaldı ama video çekimi için Food Bank'a gitmedi. Herhalde kullanıldığını düşünüyordu: şarkı CBS yerine Arista şirketi tarafından yapılmıştı ve onlar da, ellerinden geldiği kadar, kendisinin parçada çalmış olmasından yararlanmaya çalışıyorlardı.

Şarkıya "kısmen ilham veren" kişi, **Bruce**'un ilk ortaya çıktığı New Jersey sahilinde bulunan Asbury Park'daki Stone Pony müzikli barının diskjokeyliğini on yıldır yapmakta olan Lee Mrowicki'ydi. **Springsteen,** Food Bank için destek kampanyasını başlattığında, Lee ona "politik hoşnutsuzluğa neden olacaksın" dediğini belirtiyor. **Boss** onu "Evet" diye yanıtlamış, "zaten mesele de bu." Lee, bu konuşmanın sonucunda **JAM** ekibinin "iktidar biziz" dize-

sini şarkıya eklediklerini söylüyor.

Bütün bunlar çok takdire değer olsa da, politik hoşnutsuzluk bir yana politik iktidar konusu bile **Springsteen**'in planlarının bir parçası değildi. Yapılan iyi işler için 1 milyon dolar harcamıştı (aslında oldukça etkileyici olan bu miktar, **Chapin**'in verdiği paranın sadece küçük bir kısmına eşitti) ve cömertliğinin sınırları Amerikan sendikalarından, İngiltere'deki Northumberland ve Durham Madencilerini Destekleme Grubu'na kadar uzanmıştı (madenciler greviyle böyle ilgilenmesi, solun kendisini takdir etmesine neden olmuştu.)

Lee, **Springsteen**'in Stone Pony'den süperstarlığa yükselişine tanık olmuştu. Hâlâ Asbury Park'ındaki nemli klüpte çalışmakta olan diskjokey, "Bugünlerde birçok kişi onun tanrı olduğuna inanıyor" diyordu. "Güçlü ama bu gücü kötüye kullanmaması gerektiğini biliyor, bu yüzden, birçok kez arka planda kalıyor." Gücünü her kullandığında elde ettiği sonuç ise her zaman başarılı değildi. Asbury Park'ı yakınlarından geçen yolun üst tarafındaki Freehold, **Springsteen**'in memleketiydi, buradaki başlıca fabrikalar profesyonel kayıt cihazları üreten Minnesota Madencilik ve İmalat (3M) şirketine aittiler. Şirket, **Springsteen**'in mavi yakalı işçi öykülerinden fırlamışa benzeyen bir senaryo dahilinde, işletmeyi kapatmaya ve 300 işçiyi işten çıkarmaya karar vermişti.

Freehold'daki işçiler, "ekonominin sırtına fazla yük bindirilmemeli" gibi kör bir inanca sahip değillerdi. Petrol, Kimya ve Atom İşçileri Sendikası 8-760 nolu yerel merkezi mücadele etmeye karar verdi ve **Springsteen** gibi, 3M şirketinin ürettiği kayıt cihazlarını kullanması muhtemel değişik sanatçılara mektuplar yazarak, işletmenin kapanışı konusunda bilgi verdi. Yanıt verenler arasında - **Hill Street Blues**'un oyuncuları, **Willie Nelson, The Blasters, John Cougar Mellancamp** ve diğerlerinin yanında- **Sprinsteen** de vardı. Bu isimler tarafından imzalanan ve 3M şirketinden -çok arkadaşça bir tonda- kararı yeniden gözden geçirmesini ve "insanların ve istihdam olanaklarının Freehand'de tutulmasını sağlayacak insani bir program oluşturmasını" isteyen bir ilan, ulusal basın tarafından yayınlandı. **Springsteen** 1986 Ocak ayında, yani kampanyanın başlangıcında, işçiler için yapılan Kapatmalara Hayır bağış

gösterisinde çalmak ve sendikaya bağışta bulunmak için Stone Pony'ye döndü.

Kampanya, özellikle de olayın uluslararası boyutlar kazanmaya başlamasıyla birlikte olağanüstü olabilirdi. **Springsteen'in** küçük konserinden bir ay sonra, 3M'in, kuşkusuz Freehold'dakilerden çok daha ciddi sorunları bulunan Güney Afrika'daki siyah işçileri, "Freehold işçilerine destek" amacıyla dört saatlik bir grev yaptılar. 8-760 sayılı yerel merkez başkanı Stanley Fischer, "modern çağda böyle bir şey ilk kez oluyor" diyordu.

Güney Afrika bağlantısı, Güney Afrikalı bir 3M sendika önderinin ABD'ye davet edilmesiyle birlikte sürdü, sendika önderi döndüğünde tutuklandı. Bu arada, işletmenin büyük bir kısmı kapatılmış ve 383 kişi işten çıkarılmıştı. **Springsteen** işsiz kalan işçiler için geliştirilen projeye yardımcı olmak için 25 bin dolarlık bir bağış daha yaptı ama bir yıl sonra, işçilerin yüzde 60'ı hala işsizdi. Kampanya sönüp gitti.

Springsteen en azından bir şeyler yapmıştı -üstelik eski kuşağın **Rolling Stones** gibi çok ünlü rock topluluklarından çok daha fazlasını yapmıştı bile denilebilir- ama **Stones**, dinleyicilerine politika üzerine dersler vermiyor, şarkılarını mavi yakalıların çektiği acılarla ilgili imgelerle doldurmuyor ve gösterilerini asla "Bırak özgürlük çanı çalsın- ama hatırla, onun için savaşacaksın" çığlıklarıyla bitirmiyorlardı.

Springsteen bağırıp çağırmıyor ya da olup bitenler konusunda öfkeye kapılmıyordu. Şarkılarındaki karakterler gibi davranmaktan hoşlanıyordu, şarkılarındaki kahramanlar da kaderlerini kabullenmişlerdi- bu onları, 'Jonny 99' şarkısında olduğu gibi cinayete sürüklese bile. Bu karekterler, kendi denetimleri dışındaki güçlerin soylu, umutsuz kurbanları olarak çizilmişlerdi. **Boss**'un çalışan Amerikalıyı yücelten canlı, güçlü şarkılarının sola olduğu kadar sağa da yakın gelişini açıklayan temel neden kuşkusuz ki bu tutumdu. **Springsteen**'in kalbi, **Woody Guthrie**'nin 'This Land Is Your Land' şarkısını söylerken ve bu şarkının, 'Irving Berlin'in 'God Bless America' ('Tanrı Amerikayı Korusun') şarkısına yanıt veren öfke dolu bir şarkı" olduğu açıklamasını yaparken hâlâ asilerden yana mıydı bilmiyoruz. Çünkü işi, **Guthrie**'nin öfkesinin nedenini

ya da **Guthrie**'nin politik tutumunu açıklamaya kadar vardırmamıştı.

Bu bulanıklığın anlamı şarkıların farklı insanlar için farklı mesajlar taşıyabileceğiydi. Çoğunlukla benzer bir durumda kalan **Bono**, 'We Are The World' şarkısı çalındığında dikkatle dinleyen bir bar dolusu Amerikalı ve **Springsteen**'in 'Born In The USA' ('Amerika'da Doğmuş') şarkısına "yumrukları havada ve bir elleri kalplerinde tepki gösteren dinleyiciler" karşısında duyduğu deşheti anımsıyor. **Bono**, "**Bruce Springsteen**'in bunu son derece müthiş bulduğunu biliyorum" diyor, "Vietnam hakkında ve Amerika'nın bir başka ülkenin ve kültürün tahrip edilmesinde oynadığı rol hakkında bir şarkı ve insanlar bunu da, ulusal bir marş gibi dinliyorlar".

'Born In The USA' **Springsteen**'in yardım ettiği bir başka grup, yani Vietnam gazileri tarafından da marş olarak benimsendi. Dünyanın bir başka köşesinde, bir başka Vietnam gazisi topluluk önderinin **Springsteen**'i eleştirmesi de ironikti. Seksenli yılların başında **Redgum**, Avusturalya'nın önde gelen politik topluluklarından birisiydi, topluluk Avusturalyalı Vietnam gazilerine adadığı 'I Was Only 19' ('Sadece 19 Yaşındaydım') şarkısıyla Avustralya listelerinde **Michael Jackson**'ı bile geçti. Şarkının bestecisi **John Schumann**, en azından politik bir şarkıcı olarak bu başarılı Amerikalı eşdeğerinden etkilenmişe benzemiyordu. Ona göre **Springsteen** kuşkulu birisiydi, "çünkü tutumunu asla ortaya koymuyor. Sorunlar konusunda ipuçları veriyor, ama şarkılarında öfke asla yok. İşçi sınıfı mücadelesine verdiği destek halkçı, romantik bir tutumun ötesinde değil, sömürü, ayrımcılık ya da baskılardan haberi yok. Çok güçlü bir ses olabilirdi, ama hem Reagan hem de Mondale onu benimseyebilir, bu da beni rahatsız ediyor!"

1984 başkanlık seçimlerinin zirvesinde gerçekleşen rekabet, açıkça **Springsteen**'i de rahatsız ediyordu. Önce Reagan New Jersey'de konuşarak, "Amerika'nın geleceği kalplerinizdeki binlerce rüyada yatıyor. Birçok genç Amerikalının takdir ettiği bir adamın, yani New Jersey'li **Bruce Springsteen**'in şarkılarındaki umut mesajında yatıyor. Benim bütün işim de size bu rüyalarınızın gerçekleşmesinde yardımda bulunmak" diyordu. **Springsteen**, Demokrat-

ları son derece hoşnut kılan bir biçimde, kendisini bu tip imalardan hemen kurtardı. Bundan sadece bir hafta sonra ise Walter Mondale, yine **Boss**'un onayını almadan, **Springsteen** sevgisini kullanmaya çalıştı.

Bu olay bir seçim kampanyasında yaşanan komik bir çekişme ve tutumunu açıkça belli etmeden politik şarkı yazmanın ne tip sonuçlar yaratabileceğini gösteren bir işaret oldu. Washington konusunda deneyimli **Chapin** gibi birisi, bu kadar ünlü olamazdı ama bu yüzden de böylesi sorunlar yaşamak zorunda kalmazdı.

Chapin'den, 'We Are The World' şarkısının kayıtlarına katılan şarkıcılar arasında en iyi müzik politikacısını seçmesi istense sanırım seçilen kişi **Springsteen** değil, stüdyoda bulunanlar arasında aynı zamanda en büyük müzisyen konumunda da olan **Stevie Wonder** olurdu. O, şarkılarında siyahların köklü yorum geleneğini sürdürmüş, **Marvin Gaye** ve **Curtis Mayfield**'in ruhunu seksenli yıllarda da canlı tutmuş ve Martin Luther King Günü gibi çok daha somut bir sonuç elde edebilmişti. Hem başarılı bir lobici hem de (zaman zaman daha tartışmalı olsa da) bir müzik dehası olmak hiç de kolay değildi.

Stüdyoda bulunanlar arasında politik önemini sürdüren **Harry Belafonte** ile bir zamanlar politik bir öneme sahip olan **Bob Dylan**'ın yanısıra, **Bob Geldof** da vardı. **Chapin** bu tutkulu ve makina gibi konuşan İrlandalı hakkında ne düşünürdü? Açık ki, tüm dünyanın, kendi hayatını adadığı konuda, yani rock izleyicilerini dünya açlık sorunu hakkında duyarlı kılma konusundaki görevini başarıyla sürdürmüş bu adama duyduğu sevgiyi paylaşırdı.

Ama **Chapin** açlık sorununa "tüm yaşamını adarken", **Geldof**'un kampanyası sadece iki yıl sürmüştü, çünkü **Geldof** başlangıçtan beri *Band Aid* ya da *Live Aid*'in "kurumsallaşmaması" konusunda kararlıydı. Mücadeleci bir pop yıldızı olarak işe, kendisinden daha ünlü arkadaşlarını, televizyon ekranından izlediği Afrika açlık sorununun dehşeti karşısında bir tepki olarak, bir bağış plağı için biraraya gelmeye ikna etmeye çalışarak başlamıştı. Sonuçta dünyanın en ünlü ve tarihin en fazla bağış toplayan organizasyonuna ulaşmış, daha sonra yardım programlarına gözetmenlik yaparak ve dünya liderleriyle konuşarak tüm dünyayı dolaşmıştı. Yardıma

yönelik katkıların 140 milyon dolarlık bir bölümünün toplanmasını ve bu paranın ilerici amaçlarda kullanılmasını sağlamıştı. Bütün bunların sonunda, sadece sınırlı bir başarı elde edebilen bir pop yıldızı konumuna geri dönmek istemişti.

Bu, arkasında birçok yanıtlanmamış soru bırakan olağanüstü bir öyküdür. **Geldof** kampanyasının tamamen insani amaçlı olduğunu ve politik olmadığını, çünkü (bir grup Avrupa Parlamentosu milletvekiline öfkeyle belirttiği gibi) "açlığın politikanın üstünde" olduğunu söylüyordu. Kampanyayı parti politikalarının uzağında tutabilmesine karşın, kendi deneyimleri ona çok kısa bir süre içinde, politika ile açlık sorununun çok yakın bağlantıları olduğunu gösterecekti. Dünyanın müzikal vicdanı olarak gerçekleştirdiği kısa kariyerinin sonlarında,o da, televizyonlardan yayınlanan bağış toplama konserlerini izleyen, *Sport Aid* koşularına katılan ve fikirlerini destekleyen milyonlarca kişiyle oluşturulacak bir "zincir"den söz ediyordu. Kendisinin "bu zinciri politik değişim yaratmak için kullanma" sorumluluğu olduğunu hissediyordu. **Chapin** bunu ve **Geldof**'un Avrupa Parlamentosu'na ya da New York'daki BM'e yönelttiği öfkeli eleştirileri kuşkusuz onaylardı. Değişimin uzun dönemli bir kampanyanın sonucu olacağının bilinciyle, böyle bir değişimi son derece gerekli bir şekilde talep eden **Geldof**'un neden daha sonra sırtını kendi kazanımlarına döndüğünü ve sıradan bir pop yıldızı olarak yaşamaya çalıştığını sorgulardı.

Live Aid, **Geldof** Thatcher'ı aşırı yağ üretimi konusunda sorgulamaya ya da BM'de Batıya, Ruslara ve Avrupalılara AT'nin gıda fazlaları konusunda dersler vermeye başlamadan önce de, en azından sözcüğün geniş anlamıyla, zaten politikti. **Geldof** BM'e *Live Aid*'in "iki milyar insana" ulaştığını belirtiyordu. Bu çapta bir televizyon izleyicisine ulaşabilen ve tam da kendi doğası nedeniyle gezegenimiz üzerindeki refah dağılımını (yumuşak ama yine de etkili araçlarla) sorgulayabilen bir televizyon programı, bir tartışmayı ateşleyecek ve politik bir olay haline gelecekti. Konser **Geldof**'un beklemiyor gibi göründüğü başka politik soruları da gündeme getirdi. **Geldof**, dünyanın en ünlü sanatçılarının Wembley ve Philadelphia'da yapılacak iki paralel konsere katılmalarını istemişti, böylece dünya televizyon izleyicileri bir saniye bile sıkılmayacak,

televizyonun düğmelerini çevirmeyecek ve para göndermeyi sürdüreceklerdi. Buraya kadar çok iyi ama, başvurduğu sanatçılar sadece dünyanın en ünlü sanatçıları değil en ünlü beyaz yıldızlarıydılar. Olaydan iki yıl sonra, özellikle de birçoğu Etiyopya'yı manevi anayurtları olarak gören siyah İngiliz müzisyenleri, Wembley'deki konserde (**Sade** hariç) siyah müzisyenlerin bulunmamasını hâlâ kendilerine yapılmış bir hakaret olarak algılayabiliyorlardı.

Geldof otobiyografisinde bu tip suçlamalara, -doğruluğundan emin olduğum şekilde- sadece para toplamayı amaçladığını, ırkçı olmadığının açık olduğunu ve özellikle İngiltere'de "dünyaca ünlü reggea toplulukları bulunmadığını" vurgulayarak öfkeyle yanıt veriyor. Ancak sadece **Eddy Grant, Junior Giscombe, Imagination** ya da **Hot Chocolate** gibi toplulukların kısa bir süre de olsa konserde görünmeleri Wembley'de yaratılan bembeyaz imgeyi dengeleyebilir ve gösterinin eşitsiz müzikal kalitesini geliştirebilirdi.

Amerika'da ise, **Springsteen**'in sürpriz bir şekilde gösteriye katılmamasına ve **Stevie Wonder**'ın katılmamasının yarattığı tartışmaya karşın, bu tip şikayetler olmadı. **Wonder**'ın katılmama gerekçesi ise, kendisine cepte biri gibi çağrıda bulunulduğunu hissetmesi ve sadece "Yapılan herşeye katılmak zorunda değilim. Evde oturmak isiyordum, öyle yaptım" demesi olarak açıklandı.

Philadelphia'daki tek sorun, belirli bir politik konuma sahip eski beyaz bir şarkıcı, **Bob Dylan** oldu. **Dylan,** Jack Nicholson tarafından "transandant **Bob Dylan**" olarak sahneye davet edildi ve **Rod Wood** ve **Keith Richard** eşliğinde, 'Blowin' In The Wind'in de dahil olduğu üç eski akustik parçayı seslendirdi. Daha sonra Afrika için toplanan paranın belli bir bölümünün, "belki iki ya da üç milyonunun", "buralı çiftçilerin bankaya borçlu oldukları tarla ipoteklerinin ödenmesi için" ayrılmasını önerdi. Bu yorum *Farm Aid* fikrine ilham verdi ve ABD'ye kendi ülkesinde de yoksulluk sorunu olduğunu anımsattı, ama zamanlama tam bir felaketti. Çünkü bu organizsasyon, ABD'ye kendi sınırları dışında yaşanan insanları düşündürmek için yapılmıştı.

Live Aid, konsere katılan toplulukların birçoğuna büyük bir ün ve ticari başarı sağladı ve **Geldof**'a oldukça olağanüstü bir güç ve sorumluluk kazandırdı. Başlangıçta, para ya da gıda maddesi sağla-

yacak basit bir bağış kampanyası planlamıştı. Bu tip işler, statükoyu kabullendikleri ve sorunun kökenini irdelemedikleri için, tartışmalara yol açmıyorlardı. Bu tip bir yardımseverlik kampanyası sağın da işine geliyordu, çünkü toplumsal hastalıklarla ilgilenme sorumluluğu devletin sırtından atılıyor ve kişisel ya da gönüllü örgütlenmelerin sırtına yıkılmış oluyordu. Viktorya dönemi, toplumsal hastalıkların doruğuna vardığı bir çağdı ve Viktoryenler de yardımseverlik bilincine fazlasıyla sahip insanlardı.

Live Aid, özellik de Thatcher'ın "Viktoryen değerler"den sık sık övgüyle sözetmeye başladığı bir döneme denk geldiği için, İngiliz solu tarafından, kaçınılmaz bir şekilde, şüpheyle karşılandı. *New Socialist* dergisi şöyle yakınıyordu:

"Planlı, toplumsal ve refaha dayalı bir toplum ahlakının yıkıldığı -bilinçli biçimde yıkıldığı- ve piyasadaki bireyin tüm toplumsal örgütlenmelerin ekseni haline getirilmeye çalışıldığı bir dönemde, herhangi bir bireyin dünyayı hizaya getirebileceğini anlatan bu mutlu öykü büyük bir ideolojik değer taşımaktadır. Bu değer, Viktoryen yardımseverlik ve serbest piyasa fantazilerini yükseltmeye dayalı bir çıkar grubunun öne çıkarılmasını gerektirmektedir."

Geldof bu eleştiriyi, benzer eleştiri ve engellerle karşılaştığı diğer zamanlarda yaptığı gibi, "Ama insanlar ölüyor. Televizyonlara bakın. Oturma odamda bir başka ölü çocuk görmek istemiyorum" diye yanıtlardı. Bir kez, yağmaya başlayan bağışlarla ilgilenmeye başladığında ise, kaçınılmaz biçimde gıda yardım politikalarıyla, Afrika'nın gerçeklikleriyle, dış borçlar sorunuyla ve Batı ya da Doğu'dan yapılan yardımlar ve Afrika'nın harcadığı para miktarına eşlik eden bir sorunla, yani yardımların silahlanma harcamalarına yöneltilmesi öğütleriyle de yüzyüze gelmek zorunda kalacaktı.

Bütün bunlar ve uzmanların yardımları, *Band Aid*'in, gelen paraları tutmak ve bunları (elbette, son derece ihtiyacı duyulan) acil yardımlardan çok, uzun vadeli kalkınma ve iyileştirme programlarına harcamak şeklindeki politikasının formüle edilmesine katkıda bulundu. Sonuçta ortaya, ağaçlandırmadan sulama projelerine dek tüm Afrika'yı kapsayan programlar çıktı ve amaç, yardım programlarının Afrikalılaştırılması ve yerel halkların dış yardımlara bağlanmaktan çok kendi kararlarını almaları olarak belirlendi. Bu, elbet-

te "Viktoryen bir yardımseverlik"ten oldukça farklıydı ve **Geldof** da organizasyonu bu ilkeyle hükümetleri zorlayacak şekilde kullandı.

Geldof'un *Live Aid* sonrasındaki aylarda yaşadığı dönüşüm olağanüstüydü. Dünya liderlerine konuşmalar yapıyor ve eleştiriler getiriyor, üçüncü dünyanın borç sorununu, silah satışlarını ve yardım sistemini araştırıyor ve açlıktan kıvranan Afrika köylülerinden George Bush ve geleceğin İngiliz kralına dek herkesle konuşarak hızlı ve değişik bir politik eğitimden geçiyordu. Pop yıldızı, daha uzun vadeli bir politik kariyer peşinde olmadığı için, istediği herşeyi söyleyebiliyor ve kararlılığı yüzünden tüm dünya liderleri de onu dinlemek zorunda kalıyorlardı. 1985 Ekim ayında Afrika'daki kıtlık bölgelerinden birine yaptığı geziden döndükten sonra, Strasbourg'daki Avrupa Parlamentosu'na Ortak Tarım Politikası'nın yarattığı aşırı üretimden kaynaklanan "aptallıklar" ile ilgili bir eleştiride bulunuyor ve "Burasının müshile ihtiyacı var" diyerek AT bürokrasisini eleştiriyordu.

Kampanya olağanüstü bir etkiye kavuşmuştu ve gerilim bir sonraki yılın Mayıs ayında, New York'da zirveye ulaştı. BM Genel Kurulu, açlık ve yardım sorununu tartışmak üzere, Afrika hakkında özel bir oturum yapıyordu ve **Geldof** hem para toplamak hem de BM'in harekete geçmesini zorlayabilmek için, tarihin en büyük spor organizasyonlarından birisi olan *Sport Aid*'i örgütledi.

Olup bitenlerden pek hoşnut değildi. 29 Mayıs'ta BM'in New York'daki Genel Merkezi'nde yaptığı basın toplantısında, oturumu, sadece dört gün sürmesinden dolayı bir "fars gösterisi" olarak niteledi. Afrika'nın dış borçlarına yönelik moratoryum planlarını onaylarken, BM'in, Batının Afrika'ya yönelik tarımsal politikalarını ya da silah satışlarının etkilerini es geçmekten dolayı "konuyu ıskaladığını" vurguladı. Hem ("Sinik ve gülünç") Ruslara hem de ("basit kafalı ve anlamsız" George Schultz nezdinde) Amerikalılara saldırdı ve "Afrikalılar da iyi bir şey yapamadılar" dedi. Kimin adına konuşuyordu? **Geldof,** "geçen pazar gününden sonra, dünyanın her yerinden *Sport Aid*'e katılan 30 milyon insan bu işten hiç de tatmin olmayacak" diyordu.

BM'i de, tipik **Geldof** üslubuyla ele aldı. "Kahrolası hayatların-

da bir kere bile olsun ayağa kalkıp, konuyu ciddi biçimde ele alsalardı! Bu insanlar kimi temsil ettiklerini sanıyorlar? Kuşku yok ki ne sokaklardaki 30 milyon insanı ne de geçen yılki gösteriyi izleyen iki milyar insanı temsil ediyorlar!" Dünya nüfusunun yarısını oluşturan bu görünmez kitleler, **Geldof**'a göre, "politik bir zincir" oluşturuyordu, yine de basın toplantısının sonunda **Geldof**'un "Bu kadarı yeter... yapabileceğim başka birşey yok..." diye mırıldandığı duyuluyordu.

Kendi kendisine koyduğu kurallar dahilinde, kuşkusuz haklıydı. Live Aid'in kurumsallaşmasını istememişti, yani olağanüstü bir katkıda bulunduktan sonra, geri çekiliyordu. "Politik zincir"ine gelince, bu insanların, sorunun yarattığı dehşet ve duygusallıktan etkilenen iyi niyetli pop hayranları değil de gerçek bir politik güç olarak var oldukları varsayımıyla, onlar da bir liderden ya da tanınmış bir isimden yoksun kalmışlardı.

Geldof, kendi inançlarına bağlı kaldığı ve birçok ölümlüden daha fazla şey elde edebildiği için, onu eleştirmek yanlış ve gülünç olur. Ancak basın toplantısını izlerken ve birkaç ay sonra yayınlanan oldukça sıradan solo uzunçalarını dinlerken, önemli bir olanağın yitirildiği ya da heba edildiği izlenimine kapılmamak mümkün değildi. 1987'de Afrika'nın kıtlık bölgelerine geri dönmesi ise doğru bir hareket oldu.

Live Aid kaynaklı gerilim tüm pop dünyasına yayılmıştı. Müzisyenlerin bu miktarda para toplayabilmesi ve böylesi bir etkide bulunabilmesi, **Red Wedge**, CND ya da AAA gibi daha doğrudan politik kampanyalar yürütmeyi hedefleyenlere heves ve cesaret verdi. Politikacılar ve düzenin direkleri, İngiltere'de (İrlandalı olmasına karşın) onur şövalyeliği ödülü alan ve alamasa bile, Nobel Barış Ödülü'ne aday gösterilen **Geldof**'un gölgesini üzerlerinde daha çok hissettikçe,*Live Aid* de pop müziğin -bir önceki dönemin "asi" müziğinin- çok daha saygıdeğer bir konum elde etmesine katkıda bulunmuş oldu.

Live Aid diğer bir yandan da, Batı popunun artık uluslararası bir tarz haline geldiği ve (Wembley ya da Philadelphia'daki süperstarların yanında üçüncü dünyalı şarkıcıların bulunmayışı gibi hüzünlü

bir gerçeğe karşın) uluslararası konularla ilgilenmesi gerektiği yönünde büyümekte olan hissiyatı güçlendirdi.

Bu hissiyatın ilk ürünü iyi niyetli konserlerde görülen çılgınca yaygınlaşma oldu. ABD'de, **Dylan**'ın çiftçilerin iflası konusundaki yorumları, **Willie Nelson**'ın örgütlediği ve **Dylan** ve **Neil Young**'a dek uzanan bir dizi ünlü sanatçının katıldığı *Farm Aid* konserinin yapılması oldu. İngiltere'de gerçekleştirilen organizasyonlar ise, bir sonraki yıl, **Pete Townshend**'in eroin karşıtı kampanyasından, Midlands'de yapılan ve **Electric Light Orchestra**'nın muhafazakar destekçisi Bev Bevan tarafından örgütlenen Birmingham çocuk hastanesi yardım gösterisine ve çevreci Greenpeace örgütü için yapılan konserlere dek uzandı.

Başka bir dönemde, Albert Hall'de bir hafta boyunca sürdürülen gösteriler dizisi, özellikle de konserlerde İrlanda denizinin nükleer amaçlarla kullanımı protesto edilir ve Fransa'nın Pasifik'de yapığı nükleer denemelere karşı kampanyalar için para toplanırken ve Fransa Greenpeace'in Gökkuşağı Savaşçısı isimli teknesine saldırmışken önemli bir olay olarak görülürdü. *Live Aid* sonrası İngiltere'de, bunlar öylesine beklenen olaylardı ki, neredeyse görmezlikten gelindiler.

Yardımseverlik gösterileri pop takviminin bir parçası haline geldiler ve kitlesel yardımseverlik gösterileri, belirli sanatçılarla düzenin artık ne kadar içiçe geçmiş olduklarını kanıtladı. *Live Aid*'in en ünlü izleyicileri Galler Prens ve Pressesiydi ve Prenses İngiltere'nin en ünlü pop hayranları arasındaydı. Prens bir rock konserine ilk kez 1982'de, Birmingham'da sahneye çıkan **Status Quo** konserinde, *Prince's Trust* isimli kendi yardımseverlik fonuna bağış toplamak üzere katılmıştı. *Trust* 1976'da, yardım ihtiyacı olan gençlere ulaşmak üzere kurulmuştu ama özel kişiler, iş dünyası ya da Prens tarafından sağlanan 30 bin poundluk zayıf bir yıllık bütçeye sahipti. *Trust*, pop müzikle ilgilenmeye başladıktan sonra, bu durum hızla değişti.

Status Quo gösterisini *Prince's Trust*'ın düzenlediği (ve **Phil Collins, Robert Plant, Pete Townshend** ve **Ian Anderson** gibi ağır topların dahil edildiği) Rock Gala izledi ve ondan sonra da *Trust* gösterileri, kraliyet çevrelerinin de her zaman katıldığı dü-

zenli etkinliklere dönüştü. Bu etkinliklerden bazıları **Dire Straits, Eurythmics** ya da **Genesis** gibi toplulukların planlı konserleri, bir kısmı da özel galalar şeklinde yapıldı. 1986 ve 1987'de düzenlenen etkinlikler kayda alındı ve filme çekildi, artık *Trust*'ın yılda 1 milyon poundu bulmuş olan gelirlerinin yüzde 75'i pop müzikten, daha çok da televizyon ve video etkinliklerinden geliyordu. Etkinlikler *Live Aid*'den önce başlamıştı ama *Live Aid* sonrası atmosfer etkinliklere olağanüstü bir teşvik sağlamıştı. Birçok ünlü sanatçı turnelere katıldıkları dönemlerde, gerçeklerden uzak sıkıcı bir hayat yaşıyorlardı ve birbirlerini görme ve birlikte şarkı söyleme olanakları sınırlıydı.

Live Aid, katılanların çoğu açısından (özellikle, etkinliğin rekabeti daha körükler bir atmosferde geçtiği ABD'den çok İngiltere'de) eğlenceli olmuştu ve *Prince's Trust* gösterileri de benzer bir atmosfer sunuyordu. *Trust*'ın her iki uzunçalarında da yeralan **Elton John**, bu gösterilerin bir başka çekiciliği olduğunu söylüyordu. "Yardım gösterilerinin çoğunda -örneğin Bangladeş gösterisinde olduğu gibi- paranın nereye gittiği konusunda kuşku duyulur ve hedef çok uzaklardadır. Ama burada, hem eğleniyor hem de endişe duymuyorsun..." Bağışlar ise, İngiltere'deki ellidört yerel komiteye dağıtılıyordu. Her yıl, yaşları ondört ile yirmidört arasında değişen 3000-5000 arasında gence "kendilerine yardımcı olmalarına yardımcı olmak için" 300 pound veriliyordu. Para bir futbol topuna, elektrikli gitarlara ya da otobüs bileti almaya parası yetmeyen ama iş aramak isteyen bir kızın bisikletine harcanıyordu.

Bunlar eski moda Viktoryen yardımseverlikleri miydi? Kendi yardımcılarının da belirttiği üzere, yardım etmek isteyen bir veliaht hiçbir şey yapmayan bir veliahtdan daha iyiydi; "bu denize bırakılmış bir damladır ama birkaç bin kişiye yardım etmek kimseye yardım etmemekten daha iyidir".

Live Aid sonrası atmosfer batının dışına da yayıldı ve hatta, **Autograph** isimli topluluğun Moskova'dan uydu kanalıyla konserlere katıldığı ve Komünist Parti Genel Sekreterini birkaç ay önce değiştirmiş olan SSCB'yi bile etkiledi. Ellidört yaşındaki Mihail Gorbac-

hev, bir sonraki yılın başlarında Parti Kongresi'nde çürüme ve verimsizlik hakkında yaptığı eleştirilerin de gösterdiği gibi, kendisinden oldukça farklı bir yaklaşıma sahip olan Stalin'den sonraki en genç Sovyet lideriydi. Yeni bir açıklık (glasnost) dönemi başladı ve politikalar kısa bir sürede testten geçtiler. SSCB (aynı zamanda Doğu ve Batı Avrupa) tarihin en kötü nükleer kazasını yaşamış, Çernobil nükleer istasyonundaki patlama dünya atmosferine bir önceki nükleer felaketlerden çok daha fazla miktarda uzun dönemli radyasyon yayılmasına neden olmuştu.

Bu olayın ardından, felaket fonuna para toplamak amacıyla Moskova'da özel amaçlı bir *Live Aid* tarzı yardım konseri düzenlendi. Konser, pop müzik ve caz müziğin geleneksel olarak, çürümüş Batı kültürünün işaretleri olarak görüldüğü bir ülkede (yirmili yıllarda, "Bugün Caz Çalan, Yarın Ülkesine İhanet Eder" gibi bir Sovyet sloganı bile mevcuttu) zor dönemlerden geçmiş olsalar bile, SSCB'de de rock yıldızları olduğunu gösteriyordu.

Durum, Gorbachev'le birlikte çok az da olsa değişmiş ve **Autograph** gibi "resmi" topluluklar, devletin plak şirketi Melodiya ile sözleşme imzalarken, resmi olarak benimsenmiş tarzlara uymayı reddeden diğerleri, hayatlarını başka işlerde çalışarak kazanıyor ve fırsat buldukça sadece sözlü olarak duyurulan korsan konserlere katılıyorlardı. Yeni dönemde, onların durumları da değişmeye başlamış ve **Popular Mechanics** gibi topluluklar, pop müzikle ilgili uluslararası anlaşmalar imzalayan bir liderle birlikte yaşamlarının kolaylaştığını görmüşlerdi.

1987 yazında, Doğu-Batı ilişkileri pop dünyasındaki olaylara bakılarak değerlendirilebilirdi. Batının Sovyet popuyla ilgilenmesiyle birlikte, Sovyet **Dialogue** topluluğu Londra'da sahneye çıktı. Bu arada **Billy Joel**, iki yıl önce Reagan ile Gorbachev arasında yapılan zirve sırasında imzalanan ABD/SSCB kültürel değiştokuş anlaşması nedeniyle yapılan altı gösterilik bir konser dizisiyle birlikte, SSCB'yi ziyaret eden batılı rockçular dizisinin sonuncusu olmuştu. **Joel, Beatles** klasiği 'Back In The USSR' ('SSCB'ye Dönmek') parçasıyla özellikle başarılı oldu.

Doğu Avrupa'da da, dış görünüm pek de hoşnut edici olmasa bile, pop müzik politik değişimin barometresi gibiydi. Büyük güç-

ler birbirlerini geleneksel olarak hep selamlamışlar ve donanma birliklerinin karşılıklı ziyaretlerine izin vererek birbirlerine sembolik dostluk ve saygı işaretleri göndermişlerdi. Seksenli yıllarda, donanmacıların rolü pop müzisyenlerine verilmiş gibi görünüyordu.

Yeni ortamın en önemli işaretlerinden birisi 27 Temmuz 1986'da Budapeşte Halk Stadyumu'nda yapılan etkinlik oldu. 80 bin kişilik bir izleyici kitlesinin önünde, baştanayağa ulusal giysilere bürünmüş ve 'Honky Tonk Women' parçasının tuhaf ama canlı bir versiyonuyla dans eden otuz kişilik bir kadın dans grubu sahneye çıktı. Bu topluluk Doğu Avrupa'da o zamana dek yapılmış en büyük pop gösterisinin açılış sahnesini gerçekleştiriyordu ve gösterinin esas yıldızı (iki yıl önce Sun City'de çaldıkları için özür dileyen) **Quenn** topluluğuydu.

Sahnede **Queen, Freddie Mercury**'nin, Stalin için yapılmış bir köşkün gölgesinde, İngiliz ve Macar bayrakları arasında yaptığı kedi yürüyüşü gösterisiyle birlikte, standart büyük stadyum ritüellerine başladı. Gösteri başlamadan önce ise, ateşli bir tartışma kalabalığı sarmıştı. Komünist gençlik örgütü Genç Muhafız'ın koyu yeşil üniformaları içindeki bir grup genç, komünizm, pop müzik ve sansür konusunda tartışıyorlardı. Genç Muhafızların en genç olanları plak sanayi üzerindeki mevcut devlet denetiminden hoşlanmadıklarını, sansürden hoşlanmadıklarını ve müzik dünyasının herkese açılmasını istediklerini belirtiyorlardı. Özellikle de, şarkılarının sözlerinde "Hitler ve Stalin çok şey istediler. Benim buna ihtiyacım yok. Bana anarşi ve kumsal lazım" gibi dizeler bulunan **CPG** ve **ETA** gibi yerel punk topluluklarının tutuklanmasından rahatsızdılar.

Çevirmenlerime tartışmanın çok fazla uzadığını söyleyen daha yaşlıları ise bu punkların tehlikeli olduklarını, sosyalist bir toplumda belirli sınırlar olması gerektiğini ve sınırsız bir punkçılığın "bir başka 1956'ya neden olacağını" söylüyorlardı. 1956, Rus tanklarının resmi olarak "karşı devrim" olarak tanımlanan olaylara karşı ülkeye gönderildikleri yıldı.

Bu tartışmayı olanaklı kılan pop müzik değildi ama pop artık ifade özgürlüğünün bir ölçütü haline gelmişti. Doğu Avrupa'nın diğer bölgelerinde de pop müzik gençlerin tutumlarını gösteren bir

araç olarak kullanılıyordu. Polonya kendi müzik dünyasını (ve **Stranglers** gibi eski punkçılarla ilişkilerini) geliştirmişti, Doğu Berlin'de ise genç pop müzik hayranları, batıda birkaç yüz yard ilerde -biraz da sorumsuzca- yapılan **Bowie** konserlerini duymaya çalışırken Berlin duvarı etrafında kargaşalıklar çıkıyordu.

Doğu Almanya'da da, pop müzik yetkililer tarafından eğlence, propaganda ve hatta batıya diplomatik değişim sinyalleri gönderme aracı olarak kullanılıyordu. Doğu Almanya'nın kendi yıllık politik şarkı festivalleri, doğu blokundan gelen şarkıcılar ve birkaç da batılı sempatizan ya da potansiyel sempatizan şarkıcının "Dünya Barış ve Dayanışması" sloganı altında şarkı söylediği müzikli barış festivalleri vardı.

1983 Ekim ayında yapılan bu tip konserlerden birinde gerçekleşen bir müziksel etkinlik, aynı zamanda büyük bir politik değişimin de habercisi oldu. Gösteriye, *Live Aid* konserlerini yardım politikalarını tartışarak ve Etiyopya'nın ihtiyacı olan para miktarını Batı ile doğunun silah harcamalarıyla kıyaslayarak karıştıran, Yeşiller Partisi destekçilerinden, son derece politik ve ünlü bir Batı Alman şarkıcısı **Udo Lindenberg** de katılmıştı. **Lindenberg** Doğu Alman liderliğiyle yıllarca sınırın ötesinden uğraşmış, 'Special Train to Pankow' ('Parkow'a Özel Tren') şarkısıyla "işçilerin ve köylülerin devletinde" şarkı söylemesine izin verilmesini istemiş ve Doğu Alman lideri Eric Honecker'la, ancak bir kapalı salon rock'cısı olabileceğini söyleyerek dalga geçmişti.

Bunlar Doğu Alman topluluklarının hapse atılmasıyla sonuçlanabilecek önerilerdi, bu yüzden **Lindenberg**'in Doğu Alman takipçileri, şarkıcı çığlıklar içindeki hayranlarına ve resmi giysili parti görevlilerine şarkı söylemek ve Rus ve Çek şarkıcılarının yanısıra **Harry Belafonte**'yle birlikte bir "barış" galasında bulunmak üzere ülkeye davet edildiğinde oldukça şaşırdılar. **Lindenberg** Doğu Almanları silahsızlanma üzerine yaptığı yorumlarla kendilerinden geçirdi ve Berlin duvarının yapımına gözcülük etmiş olan "Honecker'la özel bir ilişki" geliştirdi.

Pop şarkıcılarının ziyareti doğu-batı Alman ilişkilerinde yeni bir dönemin, Honecker'ın ilk kez Batı Almanya'yı ziyaret edebileceği bir dönemin başlangıcının da işareti oldu. Honecker, dört yıl

sonra 1987 Eylül ayında yaptığı ziyaret sırasında Wuppertal'de Karl Marx'ın çalışma arkadaşı Fredrick Engels'in şimdi yeniden yapılmış olan çocukluk evini ziyaret etti. Dışarıda "Honny"yi bekleyenler arasında **Udo Lindenberg** de vardı. Bu benzersiz ikili, televizyon kameraları önünde kısa ama çok ünlü bir konuşma yaptılar.

Doğu Alman festivallerinde sahneye çıkan tüm batılı şarkıcılar ise, kendilerini bu kadarını bile başarmış gibi hissetmiyorlardı. 1986'da, festivale katılanlar arasında **Leon Rosselson, Billy Bragg**, ANC'nin **Amandla** topluluğu, Rus rock toplulukları ve 'We Shall Overcome' ile 'Where Have All The Flowers Gone?' ('Çiçekler Nereye Gitti?') şarkılarını söyleyen **Pete Seeger** da vardı. İngiliz ve Amerikalı politikacıların sert eleştirmeni **Rosselson**, etkilenmişe benzemiyordu. "Kendimi yabancı gibi hissettim. Benim işim insanları sorgulamak ve kışkırtmak ama onlar ortada hiçbir sorun olmadığını düşünüyorlardı- ne nükleer enerji hatta ne de feminizm. Çok tehlikeli olacağını düşündükleri için yüzyüze gelmekten kaçındıkları birçok şey var. Barış hakkında, hemen herkesin onaylayacağı genel şarkılar söylemenin ne yararı olacağını bilmiyorum."

Rusya ve Doğu Avrupa'yı birçok kez ziyaret etmiş bulunan **Billy Bragg** ise, politikacılar tarafından kullanılmış olmayı pek de umursamıyordu çünkü böyle bir deneyim buna değerdi. "İktidardaki politik partilerin sağlayamadıkları uluslararası iletişim konusunda, sınır tanımayan pop müziğin yapabileceği çok şey var" diyordu. "Karşılıklı fikir alışverişi süreci bir yerden başlamak zorunda."

Onun için, doğu blokunda yapılan konserler müzik açısından değil, konserlerden sonra izleyicilerle müzisyenler arasında yapılan tartışmalar açısından önem taşıyordu. "Sosyalist" bir şarkıcı, Doğu Almanya, Macaristan, SSCB ve Nikaragua gibi farklı "sosyalist" ülkeleri ziyaret ettiğinde ve Doğu Almanya'daki izleyiciler barış inisiyatifleri hakkındaki konuşmasından sonra kendisine "hükümet çizgisini savunma" suçlamasında bulunduklarında, sosyalist sözcüğüyle ne kastettiğini yeniden düşünmeye zorlanıyordu. "İdeoloji önemlidir, ama insanlar ve onların mutlu olması daha da önemlidir" dediğinde daha fazla onaylandığını görüyordu.

Bragg'in ziyaretleri kafasını "politik bakımdan hiç olmadığı kadar karıştırmış" olsa bile, doğu Avrupa'ya yaptığı ziyaretler glasnost sürecine katkıda bulundu. Nükleer bir üssü çevreleyen parmaklıkları kestiği için tutuklanan pop şarkıcısı, başka ülkelerdeki müzisyenlerin inançları ve sanat çizgileri yüzünden neler çektiklerini öğrenmiş oldu. **Bragg**, "Rusya'da" diyordu, "kik yaptığınız için ve Doğu Almanya'da kik yapmaya gittiğiniz için tutuklanabilirsiniz. Orada, şarkı söyleyip elinizi kolunuzu sallayarak gidemezsiniz."

Çekoslovakya'daki durum daha da kötüydü. Bu ülkede 1986 Eylül ayında, gönüllü gençlik örgütünün önde gelen üyeleri, Müzisyenler Sendikası'nın caz bölümü üyeleri, devlet güvenlik polisi tarafından "yasadışı ticaret" yaptıkları iddiasıyla tutuklanmışlardı. Charter 77 muhalefeti ile önemli ilişkileri olan ve 7 bin üyesi bulunan caz bölümü, bürokratik bir hata sonucunda, gruba yetkililerin istediğinden daha fazla özerklik tanınması nedeniyle yaklaşık iki yıldır saldırı altındaydı. Bu hata yüzünden caz bölümü kendi dergi ve broşürlerini sansürsüz biçimde yayınlayabiliyordu. **John Lennon**, rock'n'roll tarihi ve Afrika müziği üzerine inceleme kitapları getirtmişlerdi- bunların hiçbiri Çek yetkilileri tarafından onaylanmıyordu.

Caz müzisyenlerinin tutuklanması batıda protesto konserleri yapılmasına neden oldu ve belki bu baskılar yüzünden, bir kısmı serbest bırakıldı, diğerlerine ise beklenenden daha kısa süreli hapis cezaları verildi. 1986 Mart ayında, caz bölümü başkanı Karel Srp Prag'da yapılan duruşmadan sonra onsekiz aylık cezasını çekmek üzere cezaevine götürülürken, dışarda bekleyen kalabalık **Lennon**'un 'Give Peace A Chance' ('Barışa Bir Şans Tanıyın') şarkısını söylüyordu.

Popun yeni uluslararasılaşma eğilimi müziği de etkiledi. Seksenli yılların sonunda rock'n'roll çağı otuz-yaşına gelmiş ve artık yaşını göstermeye de başlamıştı. Beyaz rock ve folk tarzları, siyah soul müziği, blues, reggea ve funk tarzları içinden gelişen ve giderek bunların geri dönüşleri ve karışımları üzerinden ilerleyen müzik

küresel tarzlardı ve yeni müzik dünyasına Afrikalı, Latin Amerikalı ve hatta doğu Avrupalı sanatçılar dahil olmaya başlamışlardı. "Dünya müziği"nin yayılmasında, 1982 yılından beri batılı olmayan müzisyenleri İngiltere'ye getiren ve onların plaklarını yayınlayan **Peter Gabriel** ve **WOMAD** hareketi ile (kapatıldığı tarihe kadar) Büyük Londra Konseyi'nin izlediği müzik politikasının büyük yardımları olmuştu.

ABD'de, Afrika, Latin ve Karaip tarzlarının bu yeni karışımı, San Fransiscolu müzisyen **Dan Del Santo** ve bu tarzları biraraya getirip radikal şarkı sözleri yazan diğer topluluklar tarafından yaratılan yeni bir müzikal birleşme hareketine, "World Beat"e zemin hazırladı. Tüm bunlar pop politikasını da etkiledi. Müzisyenler, kendilerinden yirmi yıl önce **Phil Ochs**'un da keşfettiği üzere, dünyanın her yerinde, hatta İngilizce konuşan ülkelerin görmezlikten gelinen diğer köşelerinde bile politik şarkıcıların bulunduğunu gördüler.

Bu, son tahlilde, Kanadalı büyük şarkıcı **Bruce Cockburn**'un, rock ve folk tarzlarını "tüm dünya müziğiyle" birleştiren öfkeli, çeşitli ve karmaşık şarkılarıyla daha büyük bir taktir görmesinin beklenebileceği bir atmosferdi. **Cockburn** yetmişli yılların ortalarında, daha çok ülkesinin güney komşusuyla ilgili protest şarkıları bestelemeye başlamış, ancak seksenli yıllarda gözlerini daha da güneye, Orta ve Güney Amerika'ya dikmişti. Nikaragua kültür bakanı Ernesto Cardanel'in şiirlerinden esinlenerek yaptığı Nikaragua ziyaretleri, hem kullandığı müzik tarzlarını hem de şarkı sözlerini değiştirmişti. Bunu 'If I Had A Rocket Launcher' gibi öfke dolu şarkılarında da bir Hristiyan pasifisti olarak göstermişti. Nikaragua yanlısı, Kontra karşıtı tutumunu yaptırım hareketini, yani Amerikan kiliseleri ve sığınma evlerinin Salvador ve Guetemala'dan gelen "yasadışı" mültecileri barındırmak üzere oluşturduğu ağı destekleyerek de göstermişti. Reagan yönetimi bu kişilerin, ABD'nin desteklediği rejimlerden kaçmış olmaları nedeniyle politik mülteci olarak görülemeyeceklerini belirtiyordu.

Yeni iklim, bir başka politik şarkıcıya daha katkıda bulundu. Otuz-

lu yaşlarının sonlarında bir avukat olan Panamalı **Ruben Blades**,aynı zamanda, Porto Rico, Küba ve New York'daki latin klüplerinin müziği salsanın, son derece çağdaş bir yorumuyla tanındığı Amerika kıtalarının İspanyolca konuşulan bölgelerinde önemli bir yıldızdı. Aynı zamanda da önemli bir misyonu vardı. Müziği ve ününü ABD'nin Latin Amerika hakkındaki düşüncelerini değiştirmek için bir araç olarak kullanmak ve sonra Panama politikasında aktif bir rol oynamak için ülkesine dönmek istiyordu. Bu, (bir tanesi Harvard'dan alınmış) iki hukuk diploması sahibi olan ve kısa zamanda hem müzisyen hem de bir film yıldızı olarak önemli bir kariyer edinmiş birisi için "saçma bir düş" değildi.

Blades'in politikası deneyimlere dayanıyordu. **Blades** kanal bölgesinde doğmuş, hayran olduğu Amerikan rock'n'roll parçalarını, sözlerini anlamadan taklit etmiş ve ABD'yi "dünyanın en iyisi, ilahlaştırdıklarımızın ülkesi" olarak düşlemişti. Bu düşüncesi, Panama'da ayaklanmaların yaşandığı 1964 yılında değişti, "çünkü ABD bayrağının yanında Panama bayrağının da dalgalanmasını istiyorduk" diyor ama Amerikalılar bunu reddettiler. Ülkeye ABD birliklerinin gönderilmesi sonucunda yirmibir kişi öldü. **Blades**, "bu ani bir şok oldu- nazileri yenen ordunun bizi de tekmelediğini gördük" diyor. Bu olay ülkesinin tarihini araştırmasına yolaçmış; "sabit fikirli bir Amerikan karşıtı olmak yerine kendimi eğittim ve olayları gerçeklere uygun biçimde ele aldım" diyor.

Blades, yetmişli yılların ortalarından beri New York'da oturuyor, topluluklarla birlikte çalışıyor ve salsayı, bütün etkisini koruyarak ama synthesizer kullanarak, uluslararası bir tarza dönüştürmeye çalışıyordu. Süreç içinde, gerçekten de, bu iyi ham, ritmik dans müziğinin değerini anlayan, İngilizce konuşan dinleyicilere ulaşabilmişti. 1980'de öldürülen El Salvador'lu başrahip Romero üzerine bestelediği 'Father Antonio And The Altar Boy, Andres' ('Peder Antonio ve Altar'daki Çocuk Andres'), Güney Afrika'dan Karaiplere kadar "şeytanın işini bitirmek" üzerine yazılmış canlı bir parça olan 'Muevete' ya da Amerikan dış politikasını eleştiren 'Tiburun' ('Köpekbalığı') gibi politik şarkılarının İspanyolca sözlerini mutlaka açıklıyordu. Bu tip şarkılar, **Blades**'in plaklarını İspanyolca yayın yapan yerel radyo istasyonlarından çalmayı redde-

den Miami'deki Kübalı sürgünleri rahatsız ediyordu. **Blades,** "Bu kişilerin, Küba'da istediklerini söyleyemedikleri için ülkelerini terkettiklerini belirten kişiler olmaları ilginç" diyor.

Sun City uzunçalarında da yeralan **Blades**, kendi eserlerini, apartheid'dan çok daha az elle tutulur bir hedefe saldırmak için kullanıyordu. Latinlerin "Bir kaktüsün yanında uyuklayan büyük şapkalı Meksikalılar ya da uyuşturucu satıcıları ya da iki dakikada bir devrim yapan insanlar" olarak stereotipleştirilmesiyle mücadele ettiğini belirtiyor ve sinemayı da yeni bir imge oluşturmak için kullanıyordu. **Blades** oyunculuk kariyeri boyunca, önde gelen bestecilerin de yardımıyla İngilizce plaklar yaparak, salsa için daha büyük piyasa oluşturmaya da çalışıyordu. Bir kez bunu elde ettikten sonra ise, Panama'ya dönüp yerel bir örgütlenme kurarak yerel konularla ilgilenmeyi planlıyordu. **Blades**'in başkanlığa oynadığından bahsediliyorsa da, kendisi başlangıç planlarının çok daha sınırlı olduğunu, " bağımsız Panama kenti belediye başkanlığını" hedeflediğini belirtiyordu. Saygideğerliğini yitirmiş politikacılarla dolu küçük, genç bir ülkede bunlar çılgınca fikirler sayılmazdı: Bir televizyon araştırması yirmi Panamalı'dan ondokuzunun kendisine oy verebileceğini gösteriyordu.

Dünyanın diğer bölgelerinde yaşayan izole edilmiş diğer politik şarkıcılar da artık kendilerini Amerika kıtaları ve Avrupa'dan Afrika ve Avustralya'ya doğru yayılan, son derece gevşek biçimde tanımlanmış bir hareketin parçası gibi hissetmeye başlamışlardı. Avustralya müzik dünyası, Gough Whitlam'ın Kanadayı takip ederek radyoda yerel müzik kotası uygulanması önerisini getirdiği yetmişli yılların ortalarına kadar, Amerikan popunun egemenliği altındaydı. Ülkenin kendi pop kültürüne gereksinimi vardı ve sorunu en ciddi biçimde ele alan topluluk Avustralyalı Vietnam gazilerini destekleyen ve **Springsteen**'in şarkı sözlerinin yeterince sert olmadığından yakınan topluluktu.

Redgum, başlangıçtan itibaren politik şarkılar söylemeyi hedeflemesi ve süreç içinde ülkenin ençok satan pop yıldızlarından biri haline gelmesi nedeniyle özel bir topluluktu. Grubun **John**

Schumann, Michael Atkinson ve **Verity Truman** gibi üyelerinin hepsi de Adelaide'deki Flinders Üniversitesi'nde, Güney Avustralya'daki Vietnam savaşı karşıtı protestoların kült kahramanı haline gelen ve bu arada polisten oldukça dayak yiyen profesör Brian Medlin'in gözetiminde, felsefe öğrencileri için açılan politika ve sanat derslerine devam ediyorlardı.

Medlin, öğrencilerine "ilerici müziğin" ne olduğunu tartışmalarını önermiş ve onlar da, içlerinden **Neil Young**'ın 'Southern Man' benzeri plakları seçtikleri kendi plak koleksiyonlarını didikledikten sonra, diğer öğrencileri eğlendirmek için kendi şarkılarını bestelemeye karar vermişlerdi. Amerikan aksanı yerine Avustralya aksanıyla şarkı söylemeye ve Medlin'in, şarkıların (ya da felsefenin) her zaman "bardaki adam için" anlaşılabilir olması gerektiği yolundaki öğüdünü tutmaya çalışmışlardı. **Redgum**, yerel General Motors fabrikasının kapatılmasıyla ilgili 'If You Don't Fight You Lose' ('Dövüşmezseniz Kaybedersiniz') şarkısı sayesinde Avustralya kampüslerinde kült haline geldi ve 1983 yılında Vietnam savaşıyla ilgili 'I Was Only 19' şarkısıyla Avustralya listelerini zorladı. **Schumann**'ın, deneyimlerini onyıldır hiç kimseyle konuşmayı kabul etmemiş ve savaşta yara almış bir gaziyle saatler süren konuşmasının ardından bestelenen, yoğun bir müzik haberciliği taşıyan bu şarkı, Avustralyalı Vietnam Gazileri Derneği'ne para toplamak amacıyla da kullanıldı.

Diğer **Redgum** şarkıları ise gaziler tarafından onaylanmadı. 1985'de yaptıkları 'The Drover's Dog' ('Sürü Sahibinin Köpeği') şarkısı, İşçi Partili Başbakan Bob Hawke'a saldırarak onu, (Yeni Zelanda'daki İşçi Partisi'nin yeni liderliğinin tersine) ülkeye Amerikan nükleer silahlarının konuşlandırılmasına izin verdiği için, Amerikalıların "köpeği" olmakla suçluyordu. 1985'de 300 bin kişinin katılımıyla gerçekleştirilen Palm Sunday yürüyüşlerinin yapıldığı Avustralya'da nükleer silahsızlanma önemli bir tartışma konusuydu ve yeni Avustralya popu olup bitenleri yansıtıyordu.

Uzun boylu, kafası traşlı ve önemli birisi görünümlü eski avukat, Nükleer Silahsızlanma Partisi'nin önde gelen isimlerinden **Peter Garrett**, en ünlü anti-nükleer grup olan **Midnight Oil** hard-rock topluluğunun lideriydi. **Garett** 1984 seçimlerinde Yeni Gü-

ney Galler bölgesinden senatoya aday olmuş ve seçilememesine karşın, önemli bir ün kazanarak partinin ülkenin başka bir bölgesinden bir senato üyeliği elde etmesine önemli katkıda bulunmuştu. **Midnight Oil**'in, 'US Forces' ('ABD Güçleri') gibi şarkıları, Avustralyalıların tümünün olmasa da önemli bir bölümünün düşüncelerini yansıtıyordu.

Bu arada, Afrika'da müzik dünyasının politikacıları sadece apartheid dehşeti ya da Güney Afrika'nın Zimbabwe ve Mozambik gibi komşuları üzerindeki etkileri gibi konularla ilgilenmiyorlardı. Siyah Afrika'da da politik baskılar vardı ve bundan sözeden müzisyenler başlarının yetkililerle derde girdiğini görüyorlardı. Bir süre için Tutuklu E1106 ismiyle tanınan Nijeryalı süperstar **Fela Kuti,** bu alanda siyah Afrika'nın en önemli örneği haline gelecekti.

Kuti müziği politik bir araç olarak kullanmaya altmışlı yıllarda başlamıştı. Londra'da caz öğrenimi görmüş, ABD'de siyah önderlerle tanıştıktan sonra kendi politik görüşlerini geliştirmiş ve Nijerya'da beklenmedik bir müzikal ve politik güç kazanarak kitlesel bir üne ulaşmıştı. Kırk dakika sürebilen ve üflemeli büyük caz topluluklarının yaptığı caz ve kendi saksofon sololarıyla, Afrika ses ve ritmlerini birleştirdiği Afro-Beat isimli yeni bir tarz geliştirmişti. Hedefi, askeri ya da sivil Nijeryalı yetkililerdi. 'VIP, Vagabonds In Power' ya da 'ITT, International Thief Thief' gibi şarkılarıyla hükümetteki çürümeye, ordu zulmüne ve çokuluslu şirketlere saldırıyor ve Lagos'taki Shrine isimli klübü çevresindeki toprakların Kalakuta Cumhuriyeti adında bağımsız bir devlet olduğunu açıklayarak daha büyük sorunlar çıkmasına neden oluyordu. 1977'de, askerler iktidardayken Kalakuta'ya büyük bir ordu saldırısı yapıldı ve **Kuti**'nin annesi saldırı sırasında öldürüldü. Ordu iktidarı sivillere devrettiğinde **Kuti** onlara annesinin tabutunun maketini hediye etti.

Sivil rejim de ona daha iyi davranmadı. Başkan olmayı hedeflediğini ve "müziğin geleceğin silahı olduğu"nu açıklayarak Halk Hareketi isimli kendi partisini kurdu. Politik felsefesi panafrikanizm ve "ilerici Afrika sosyalizmi"nin Nkrumah sonrası bir

karışımından oluşuyordu. Bunlara, kadınların rolüne ilişkin görüşleri de eşlik ediyordu ki, bu görüşler, bir zamanlar topluluğundaki yirmiyedi kadın şarkıcıyla tek bir günde evlenmiş olan ve "Afrika'da kadınların kurtuluşu asla gerçekleşemez. Kadınlar yüksek konumlara gelseler bile evde patron her zaman erkektir" diyen **Kuti**'nin Londra gösterilerinin düzenleyiciliğini yapan Büyük Londra Konseyi'ni hayli uğraştıracaktı.

Yaptığı eleştiriler sivil hükümet tarafından askerlerin gösterdiklerinden daha fazla hoşgörüyle karşılanmadı ve 1981'de silahlı bir soygun yüzünden tutuklandığında öldürülmek istendiğini açıkladı. İki yıl sonra askerler yeniden iktidara geldiklerinde başının daha da derde gireceği açıktı.

1984 Eylül ayında, Buhuri askeri rejimi sırasında, Afrika'nın en çok tartışma yaratan müzisyeni, büyük bir Amerikan turnesine başlamadan az önce Lagos havalanında tutuklandı. 1,600 poundu yasadışı şekilde yurtdışına kaçırmakla suçlandı ancak kendisi bu parayı, hem de yasal yollardan, yurtdışında kazandığını söylüyordu. Kaçınılmaz şekilde "ABD'de çalmamı istemiyorlardı. Benimle özel bir şekilde ilgilenmek istediler. Önceden şiddet uyguluyorlardı artık zihnimi yoketmek istiyorlar" yorumunu yapıyor. Yaklaşık dört yıl hapis cezası aldı, **Kuti**'nin ağabeyini sağlık bakanı yapan General Babangida başkanlığındaki askeri hükümet döneminde bile hapiste tutuldu.

Tüm dünyada insan hakları grupları, Uluslararası Af Örgütü tarafından politik tutuklu olarak kabul edilen bu müzisyenin serbest bırakılması için kampanyalar düzenlediler. Kampanyalara **Hugh Masekela**'nın yanısıra, 'Free Fela' şarkısını besteleyen **Dan Del Santo** da katıldı. Sonunda, cezayı veren yargıcın kendisini ziyaret ettiği ve ona askeri hükümetin baskısı altında bulunduğunu belirttiği haberlerinin ardından 1986 Nisan ayında serbest bırakıldı. Serbest bırakılışından kısa bir süre sonra, üzerinde sadece iç çamaşırları, boynunda bir zincirle ve çevresi şık giysili kadınlarla dolu bir halde Londra'daki lüks bir otelde oturuyordu. Hapiste bir takım kararlar aldığını söylüyordu. Evliliğin kendisine göre olmadığına ve (gerçekçilikten daha uzak bir şekilde) sonuçta başkan olacağına karar vermişti. Tipik üslubuyla "Beni halkın talebi üzerine başkanlığa

davet etmeleri olası" diyordu. "Başkan olacağımdan eminim. Şimdi benim dışımda, ülkeye katkıda bulunabilecek bir başka lider yok."

Kuti'nin serbest bırakılmasının hemen ardından yaptığı ilk işlerden birisi, **Peter Gabriel, Jackson Browne** ve örgüt için para ve destek toplayan diğer ünlülerle birlikte Uluslararası Af Örgütü'nün Umut Planı turnesinin finalinde yeralmak için ABD'ye uçmak oldu. **Kuti**'nin sahnede politik hedefleri olan bir başka üçüncü dünyalı şarkıcı **Ruben Blades**'le güçbirliğine gitmesi de duruma son derece uygundu.

Af Örgütü'nün turnesi ABD'de yılın en önemli müzikal-politik olayı oldu ve örgütün hedeflerinin, yeni politik pop atmosferine tam anlamıyla uyumlu olması nedeniyle başarı kazandı. *Live Aid* megastarlar arası işbirliğinin öncülüğünü yapmıştı ve artık bu işbirliği, dünyanın dikkatini açlık sorunundan çok daha politik konulara çekmeyi hedefleyen bir dizi kampanyayı başlatmak üzere, pop dünyasındaki yeni uluslararasılaşmayı da kapsar hale geliyordu. Üstelik, Af Örgütü CND'den çok daha geniş bir yelpazeye sahipti çünkü dünyanın birçok bölgesinde ölüm cezasına, işkenceye ya da dinsel ya da politik baskılara karşı savaşanların desteğine sahipti.

Gönüllü bir finansman temelinde geniş bir kesimi kapsayan örgüt 1961 yılında, dünyanın her yerinde ifade, düşünce ve din özgürlüğünü korumak ve barışçı araçlarla insan hakları ve "düşünce suçlularının" serbest bırakılması için mücadele etmek, politik tutsaklık ve işkence olaylarını belgeleyip duyurmak amacıyla kuruldu. Dünyanın her yerindeki hükümetlere BM İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'ni hatırlattı ve bu ilkelere bağlı kalmalarını istedi. Hareket yetmişbeş ülkeye yayıldı ama Af Örgütü, pop dünyasıyla ilişki kurana dek, esas olarak orta sınıf akademisyenlerin uğraşı olarak kaldı.

Af Örgütü'nün pop kültürüyle ilk buluşması 1979 ve 1981 yıllarında, **Pete Townshend, Sting, Phil Collins, Bob Geldof** ve **Monty Python** ekibinin katılımıyla Londra'da yapılan *The Secret Policeman's Ball* (Gizli Polis Balosu) gösterilerinde gerçekleşti.

Örgüt İskoç topluluğu **Simple Minds**'la *Live Aid*'in hemen ertesinde yakınlaşana dek bir durgunluk dönemi yaşadı. **Jim Kerr** ve topluluk 1986 dünya turunda gerçekleştirdikleri üç gösterinin gelirini Af Örgütü'ne vermek istiyorlardı. ABD ve İngiltere'de basın toplantıları yaptılar, Af Örgütü çalışanlarını broşür dağıtmak üzere buraya davet ettiler ve sahnede 'Ghost Dancing' şarkılarını Af Örgütü'ne adadıklarını duyurdular. Dinleyicilerine Af Örgütü'nün Afrika'dan El Salvador ve SSCB'ye dek birçok ülkedeki politik tutukluların serbest bırakılması için yürüttüğü özel kampanyaları hatırlattılar ve onları para göndermeye ve kampanyalara katılmaya teşvik ettiler. Yüzlerce katılım gerçekleşti.

1986 Uluslararası Af Örgütü'nün yirmidördüncü kuruluş yıldönümüydü ve Örgüt'ün Amerika'daki kolu, final gösterisine daha yeni serbest bırakılan **Fela Kuti**'nin de katıldığı, San Fransisco'dan New York'a dek uzanan bir haftalık bir yıldönümü turnesi düzenleyerek **Simple Minds** gösterilerini izledi. Umut Planı gösterilerine katılanlar arasında **U2, Tom Petty, Lou Reed**, (özel olarak yeniden bir araya gelen **Police**'le birlikte) **Sting, Joan Baez** ve ('I Shall Be Released' şarkısını söyleyen) **Bob Dylan** vardı. *Live Aid* turnesine katılmak istemeyen **Bruce Springsteen,** Af Örgütü için de şarkı söylemek istememişti. **Bono**, "O, geniş çaplı olaylarla ilgilenmiyor, yerel toplulukların sorunlarıyla ilgileniyor" diyordu.

Turne, hem katılan sanatçılar üzerinde yarattığı etki hem de Af Örgütü'nün dönüşmesine yaptığı katkılar nedeniyle öyle önem kazandı ki **Boss**'un yokluğu hissedilmedi. **Bono**, etkinlikler başlamadan önce, *Live Aid*'den sonra bunun bir "sıkıntı haline gelmesi tehlikesi olduğuna" inandığı için, endişeliydi. Turne sona erdiğinde ise, sanki **U2** ve ABD değişmiş gibi hissediyordu.

Bir yıl sonra yapılan *Joshua Tree* turnesinde **U2** haklı bir şekilde dünyanın en büyük rock topluluğu haline gelmişti. **Bono** bu yeni başarılarını Af Örgütü'yle başlayan daha geniş bir fenomenin bir parçası olarak görüyordu. Connecticut'daki bir otel odasında, geçmişi değerlendirmeye çalışıyordu. "Sahneye çıkan isimlere bakıldığında oldukça eğlendiriciydi ama sonuç Amerika'nın gerçekten yeniden uyanması, Reagan'ın yeni sağına ve ahlaki çoğunluğa karşı çıkması oldu. Af Örgütü o turneden sonra Amerika'daki üye sayısı-

nı ikiye katladı. Af Örgütü turnesi bir dönüm noktası oldu."

Live Aid'de olduğu gibi burada da sanatçılar biraraya geliyor, eğleniyor ve kendi egolarından, akılvericilerinden ve menajerlerinden kaçıyorlardı. Çok daha politik olan ve sahne gerisindeki tartışmaların çoğunlukla rock'n'roll'la ilgili olmadığı bu turne kuşkusuz *Live Aid*'den daha da farklıydı. **Bono, Jackson Browne** kanalıyla, **Karen Silkwood** olayıyla ilgilenmiş ve şimdi de Kontraların gelirlerini nereden elde ettiklerini araştıran hukukçularla buluşmuştu. Yaptırım hareketi ya da Nikaragua ve El Salvador'daki kooperatiflerle ilgilenen kişilerle tanıştı ve San Fransisco'da, kentin turistler tarafından pek ziyaret edilmeyen Latin Quarter bölümünde yapılacak bir geziye davet edildi. **Lou Reed**'le birlikte gezdikleri bu bölgede "yetmiş yard boyunca, evler, tahta, çam, kanalizasyon boruları ne varsa hepsi, hiç görülmemiş anti-Amerikan duvar resimleriyle kaplıydı. Amerika şurada bir yılan, burada bir dalga şeklinde Orta Amerika'yı yutmaya hazırlanıyordu- bu gördüğüm en özel graffitiydi."

Gezi kaçınılmaz biçimde, onların da Af Örgütü turnesine katıldıklarını öğrenene kadar konuşmaktan kaçınan Şilili sanatçı Reme Castro'nun atelyesinde son buldu. "O zaman gözlerini açarak, Af Örgütü'nün hayatını kurtardığını söyledi. Şili'de politik tutukluymuş ve **Jara**'nın parmakları kırılırken onunla birlikte stadyumdaymış. Kendisi de işkence görmüş..."

Bono bu olaydan sonra, kaçınılmaz biçimde, Orta Amerika'da sona eren bir geziye başladı. Ağustos'ta, ("sadece etrafta dolaşıp kendi gözlemlerimi yapmak için") Nikaragua ve El Salvador'daydı ve şiirleriyle **Bruce Cockburn**'e esin kaynağı alan Nikaragua kültür bakanı Cardenal'le görüştü. Salvador'da ise "polisin ve ordu birliklerinin halka uyguladığı şiddet ve korku" politikasını gözlemledi ve bir gününü (**Ruben Blades**'in kendisi hakkında şarkılar söylediği) eski Başpiskopos Romero'nun, çocukları yetkililer tarafından ellerinden alınanlar için oluşturduğu toplulukla geçirdi. Bu ziyaret *Joshua Tree*'nin en politik iki şarkısı olan 'Bullet The Blue Sky' ve 'Mothers Of The Disappeared' şarkılarına esin kaynağı oldu.

1987'de topluluk, albümün yayınlanmasının ardından başarılı bir ABD turnesi gerçekleştirdi. **Bono** sahneden bakıyor ve nasıl bir

etkiye sahip olduklarını görebiliyordu. Salonlar Af Örgütü'nün bayraklarıyla ya da politik tutsakların serbest bırakılmasını ve apartheid'ın sona erdirilmesini isteyen ya da **U2** şarkılarının eski kahramanı Martin Luther King'i yücelten sloganlarla dolup taşıyordu. Rock hayranları geleneksel olarak idollerini taklit etmeye ya da onlara yönelik sevgilerini simgelerle göstermeye meraklıdırlar ama bu kez işler daha değişikti. **Bono** "biz onlara özel bir hedef göstermiyoruz" diyordu. "El kitabı dağıtmıyoruz."

Topluluğun hayranları kendi hayran klüplerini kurmaya, eski **Clash** plaklarını toplamaktan Af Örgütü'nün belirli tutuklular için yürüttüğü mektup yazma kampanyalarına katılmaya dek, bu yeni hareketle ilgili gibi görünen ne varsa hepsini yapmaya başladıklarında ise seviniyorlardı. Bir kez daha "biz politik bir topluluk değiliz" diyor ve sonra "ama politika bizim bir parçamız" diye ekliyorlardı.

Sahneden bakıldığında görünüm olağanüstü olmalıydı ve **Bono** tüm bunların ABD'de olup bitenlerin bir yansıması olduğu konusunda ısrarlıydı. "Buraya beş yıl önce ilk kez geldiğimizde, kolejlerde ve okullarda hüküm süren sağcı havanın yarattığı inanılmaz bir durgunluk ve kırık bir ruh hali vardı ve ne rock'n'roll'un ne de bireylerin bir şeyleri değiştirebilmesi mümkün görünüyordu. Ama şimdi işler değişiyor."

Topluluğun etkinlikleri, kendileri bundan hoşlansınlar ya da hoşlanmasınlar politikleşmişti. Turnenin başında uğradıkları Arizona'da, eyaletin MLK Günü kutlamalarını kabul etmemesi yüzünden kendilerini bir tartışmanın ortasında buldular. **Stevie Wonder**'ın **U2**'ye durumu protesto etmek için sahneye çıkmamalarını önerdiğine dair öyküler anlatılıyordu ama **Bono** sahneye çıkmadan önce Coretta King ve siyah hakları gruplarına danıştıklarını söylüyor. Sahneye çıktılar ve "medya karşısında çığlık" attılar. **Bono** bu olay sonucunda, MLK Günü kutlamalarını kabul etmeyen New Mexico eyaletinin bu günü resmi tatil ilan ettiğini iddia ediyor.

Uluslararası Af Örgütü de hızlı bir değişimden geçiyordu. Üye sayısı artmış ve örgüt çalışanları yeni genç destekçilerini harekete geçirme ve kampanyalara katma yolları üzerinde düşünmeye başlamıştı. Af Örgütü üyelerinin **U2** ve **Peter Gabriel** gösterilerinde

broşürlerini dağıtmaya davet edildikleri İngiltere'de, Örgüt'ün direktörü Pat Duffy "...çok ünlü, popüler kişiler ve onların hayranları sayesinde CND'yi bile geçip, ülkenin hükümetten bağımsız en fazla aktif üyeye sahip örgütü haline geliyoruz" diyordu.

Duffy hayatının büyük bir kısmını politik tutukluların durumunu anlatmak ve bu işleri finanse etmek için para toplamaya çalışmakla geçirmişti ama artık bir plak şirketi yöneticisi ve hukukçunun yeteneklerini de edinmesi gerektiğini görüyordu. ABD'de Umut Planı turnesinin yarattığı tek bir önemli hayal kırıklığı olmuştu: Örgüt, final konserini filme almak için plak şirketleri ve yayıncılarından alınması gereken izinleri alamadığı için parasal ve manevi açıdan kayba uğramıştı. İngiltere'de de Af Örgütü pop dünyasıyla ilgili incelikleri öğrenmek zorunda kalacaktı. İçinde, **Peter Gabriel** ve **Steve Winwood**'un parçalarının yanısıra (**Billie Holliday**'in 'Strange Fruit' klasiğinin değişik bir versiyonu olan) yeni bir **Sting** şarkısı gibi olağanüstü bir malzeme bulunan bir yirmibeşinci kuruluş yıldönümü uzunçaları çıkarılması planlanmıştı.

Uzunçalarda **U2**'nin de -'Maggie's Farm' ve 'Help' versiyonlarıyla- iki tane yeni-tarz parçayla yeralması bekleniyordu, bu da kitlesel bir satış garantisi demekti. Ancak uzunçaların isminin *Umut Planı* olarak belirlenmiş olması nedeniyle **U2**, plakta Amerika turnesine katılmış tüm toplulukların, yani yeni arkadaşları **Lou Reed** ve **Jackson Browne**'ın da yeralması gerektiğini düşünerek parçalarını geri çekti.

Af Örgütü, (**Chet Atkins**'le birlikte çalan **Mark Knopfler**, Afrikalı yıldız **Youssou N'Dour**'la birlikte çalan **Gabriel** ve **Kate Bush**'un eşlik ettiği **Pink Floyd**'un katılımıyla) üçüncü *Policeman's Ball* gösterisini düzenleyerek pop dünyasıyla kurduğu hayati bağı geliştirdi ve hatta, pop ve politikanın evliliğinin ne denli ciddiye alınabileceğini vurgular şekilde, Af Örgütü plakları ve müzik yayın şirketi bile kurdu.

Tüm bunlar yavaş ve başarılı bir sürecin parçaları olarak görülebilir. Pop müzik, yani ellili yılların asi gençlik müziği ve altmışlı yılların dikbaşlı, manik protest müziği ticarileşmenin had safhaya vardığı yetmişli yıllar boyunca sağ kalabilmiş ve seksenli yılların, daha düzen içi politika dünyasında, beklenmedik de olsa, yaşamsal

bir güç olarak durup oturmuştu. Süreç genellikle birbiriyle ilişkili birçok konuya ve pop, rock ve folk arasındaki gülünç ayrımların yıkılmasına katkıda bulunmuştu. Bu olup bitenler hakkında iyimser bir yorumdu -yani, **Lennon**'un 'Revolution' şarkısının jogging çoraplarının reklamında kullanıldığı bir dünyada bile gerçek bir ilerleme olabileceğini anlatan bir yorum.

Ne yazık ki, yaşam ancak çok nadiren, olması gerektiği kadar hoş ya da açıktı. *Live Aid* sonrası dönemde, yani popun eskiden olmadığı kadar saygıdeğer ve sorumlu bir konumda görüldüğü ve müziğin bir kez daha, politik görüşleri aktarılabilecek bir kanal olarak zeminini sağlamlaştırmaya başlar gibi göründüğü bir dönemde eski sansürcülük eğilimleri yeniden ortaya çıkmaya başlıyordu. Hem sağcı politikacılar hem de sağcı fundemantalist hristiyan gruplar Reagan döneminin son yıllarını, yirmi otuz yıl önce müziğe yöneltilen saldırıları yenilemekle geçirdiler. Plak sanayi içinden, protest ve pop müziğin -satışları etkileyecek kargaşalıklar yaratmadıkları sürece birbirlerine çok yakıştıklarını düşünen bazı isimler de onlara yardımcı oldu.

ON
... Sansürle Yüzyüze

1987 yazında Oliver North Kongre'de Kontralara verdiği paralar ve İrangate skandalı hakkında ifade verirken, batı kıyılı **Untouchables** topluluğu 'Quit Your Job Ronald Reagan' ('Ronald Reagan İstifa Et') isimli küçük bir iğneleyici parça yayınlamak istedi. Büyük oranda İngiliz **2 Tone** hareketinden etkilenen topluluk, siyah ve beyaz üyelere sahipti ve batı kıyısında önemli bir dinleyici kitlesi edinmişti. Şarkı, **Was Not Was** isimli ikilinin de işbirliğiyle bestelenmişti ve ritmik funk ritmleri ile 'Hilebaz Dicky bile ne zaman istifa etmesi gerektiğini biliyordu', 'Senin beynin sulanmış' ve 'Bu bir film değil' gibi şarkı sözleri içeriyordu. Şarkıda başkana övgüde bulunduğundan sözetmek mümkün değilse bile, bu eleştiriler eski Beat klasiği 'Stand Down Margaret' şarkısındakilerden daha saldırgan değildi.

Topluluğun menajeri (Survial Sunday gösterileriyle ün yapan) Dave Lumian'dı, o da şarkının bandını plak şirketleri MCA'ye gönderdi. MCA; "Böyle bir plak yayınlayamayız" dedi. "Bu şirket Ronald Reagan'ın başkan olmasına yardım etmişti!" Lumian onları altüst edenin belki de şarkıda kullanılan kötü sözler olduğunu düşünerek, topluluğa "temiz" bir versiyonu kaydetmelerini öğütledi ve MCA yetkililerini, kalabalıkların şarkıya nasıl tepki gösterdiğini kendi gözleriyle görmeleri için, Los Angeles'daki Greek Theatre'a davet etti. Lumian, "kimse görünmedi" diyor "ama topluluk büyük başarı kazandı."

MCA'nin, Başkanın kariyerine sağladığı uzun vadeli katkılar, Dan Moldea'nın *Ronald Reagan, MCA and The Mob* isimli kitabı sayesinde kamuoyu tarafından öğrenildi; plak şirketinin böyle basit bir politik şarkıyı bile yayınlamayı reddetmesi ise önemliydi. 'Quit Your Job Ronald Reagan' parçası, **Untouchables** yeni bir plak şir-

ketiyle anlaşma sağlayana dek yayınlanmayacaktı -ancak o zaman da, artık yeni bir başkan görevde olacağından şarkının yayınlanması anlamsızlaşacaktı.

MCA ilginç bir dönemde harekete geçmişti. ABD'de, çok daha ciddi ve politik müzisyenlerin farketmedikleri bir rock-karşıtı kampanya inşa ediliyordu. Kampanyanın farkedilememesinin nedeni, büyük ölçüde güney ya da orta Amerika'daki fundamentalist hristiyan gruplar tarafından başlatılmış olması ve saldırının ilk hedeflerinin, birçok müzisyenin sevmediği ya da çok ciddiye almadığı bir müzik türü -gürültülü, netameli ve daha çok genç beyaz izleyicilerin hoşlandığı kışkırtıcı heavy metal olmasıydı.

Ellili yıllarda **Elvis**'in kalça kıvırmalarından hoşlanmayanların ya da altmışlı yıllarda **Beatles** ve **Rolling Stones**'un plaklarını yakanların manevi ardıllarının bu kez de, şeytani bir imgelem ya da şiddet dolu cinsel şarkı sözleri kullanarak şok yaratmaya çalışanlarla uğraşıyor olmaları kimse tarafından önemli görünmüyordu. Bu kişiler televizyon ve radyo kampanyaları, milyonlarca Amerikalıya ne dinleyip ne dinlememeleri gerektiğini söyleme yetenekleri ve Washington'daki güçlü dostlarıyla güçlü bir lobi haline gelene dek gerçekten de önemli bir şey olmadı.

Olup bitenleri ciddiye alıyor görünen yegane isimler, altmışlı ve yetmişli yılların çılgın günlerinden arta kalan Los Angeles'lı müzisyenler **Joni Mitchell** ve **Frank Zappa** oldu. **Mitchell**'in 1985'de, bu rock-karşıtı televizyon evangelistleri hakkında yayınladığı 'Tax Free' ('Vergiden Muaf') isimli şarkı, çok az kimsenin dikkatini çekti ama o, "kilise ve devlet elele verdiğinde cadı avları ve savaşlar başlar" sözleriyle başkalarından çok daha öngörüşlü olduğunu göstermişti.

Zappa ise enerjisinin (ve parasının) büyük bir kısmını ABD'yi, olup bitenler konusunda uyarmaya ayırıyordu. O yılın aralık ayında Los Angeles'da, Laurel Kanyon üstlerindeki stüdyosunda, dinsel gruplara yılda 32 milyar dolar bağışlanan bir ülkede kendisini korkutan gelişmelerin neler olduğunu açıklıyordu. "Bu para bir güç merkezi kurulması için kullanılıyor. Para onlara güç ve Birleşik Devletlerin meşru hükümeti üzerinde denetim sağlıyor. 'Tanrı seninle değil benimle konuşuyor ve bana bunu yapmamız gerektiğini

söylüyor' diyen birtakım heriflerin merhametine bağlı olarak yaşıyoruz. Seçimlerde bunu oylamıyoruz- sorun da bu işte!"

Zappa, kendisini kaygılandıran rock-karşıtı kilise gruplarına bir örnek olarak New York eyaletinin kuzeyinde bulunan Seneca gölü yolundaki Lakemont'daki, Özgürlük Köyü olarak bilinen bir yerleşim birimini anlatıyor. Benden bu örneği kontrol etmemi istedi, ben de arabamı birkaç gün sonra, yetmişli yılların büyük rock gösterilerinin yapıldığı Watkins Glen yakınlarındaki Seneca Gölü kıyısındaki karla kaplı çıplak tepelerin arasında sürerken söylediğini yaptım. Burada, gölün kıyısındaki temiz bir kampüste rock müzik-karşıtı hristiyan fundemantalizminin en aşırı örneklerinden birisi mevcuttu. Burası, onüç ile yirmibir yaşları arasında bulunan ve çoğunluğunun yasadışılık, uyuşturucu bağımlılığı ya da fahişelik gibi New York kenar mahalle trajedilerinden fırlamış bir geçmişe sahip oldukları 120 genç insanın, geçici barınma merkeziydi. Çoğunluğu "köye" anne-babaları tarafından gönderilmiş, onsekiz yaşın üzerindekiler ise ya gönüllü olarak ya da cezaevine girmekten kurtulmak için buradalar. Yetkililer de açıkça burada olup bitenleri onaylıyor.

Gençlerin burada gördükleri iyileştirme, bir çeşit rock'n'roll karşıtı "programlama". Uygulamanın kurucu direktörü Pastor Flecther A. Brothers "Başlangıçta bu terimi beğenmedim" diyor, "ama sonra sevdim -çünkü insanları programsızlaştırıyoruz." Uzun uzun rock müziğin genç insanların zihinlerini nasıl ele geçirdiğini ve rock vuruşlarının, şarkıların sözleri ne olursa olsun (hristiyan rock'una bile karşıydı) ne denli tehlikeli olduğunu anlattı. Sonunda muzaffer bir edayla, pop müziğin "iblisin şeytani mesajlarını ulaştırmak için kullandığı en güçlü yegane araç" olduğunu söyleyerek konuşmasını tamamladı.

ABD'de elbette her zaman sofu İncil takipçileri olmuştu ama bu örneğin en azından ilginç bir yönü bulunuyordu. Özgürlük Köyü'nün diğer kurumlardan farkı buranın "rock müziğinden özgürleştirilmiş" olmasıydı. Burada pop müziğe asla izin verilmiyor, radyo dinlenmiyor ve televizyon izlenmesine de sadece pazar günleri izin veriliyordu. Orada bulunduğum süre içinde, gençler ilahiler söylemeye teşvik edildiler ve Brothers'ın -uzmanı olduğu bir

konu olan- pop müziğin kötülükleri konusundaki tipik bir vaaza tabi tutuldular. Brothers, sürü bakışlı dinleyicilerine kaç tane arkadaşlarının uyuşturucu ya da intihar nedeniyle öldüğünü soruyor (çoğunun böyle bir arkadaşı vardı) ve onlara Judas Priest'in, "silah zoruyla oral seks yapmaya zorlanan bir kız hakkındaki", 'Eat Me Alive' ('Beni Canlı Canlı Ye') şarkısının kötülükleri hakkında bir konuşma yapıyordu. Bu deneyim, şarkının kendisinden çok daha hasta ruhluydu.

Tebasına gelince, onlar da son derece başarılı biçimde "programsızlaştırılmış" gibi görünüyorlardı. Kızlardan biri rock müziğin kendisini namussuz yaptığını anlatırken genç oğlanlardan birisi beni, hayatındaki tepetaklak gidişin oniki yaşında **Barry Manilow** plakları dinlemesiyle başladığına temin etmeye çalışıyordu. Bu plakları kaçınılmaz biçimde daha sert müzikler, uyuşturucu, alkol ve şiddet izlemişti. İşin içinde politik bir boyut olmasa bütün bunlar patetik bir görüntüden ibaret sayılabilirdi: Brothers, politikacılara, "cinayet müziği" olarak adlandırdığı, yani kendisinin onaylamadığı şarkı sözlerine sahip herhangi bir pop müziği denetlemeleri için baskı yapmak istiyordu.

İki günde bir, yaklaşık kırk Amerikan radyo istasyonu onun rock müziğe saldıran ve kendi yaptığı işler için para isteyen konuşmalarını yayınlıyordu. Kendi verdiği rakamlara göre, Özgürlük Köyü yılda 1.25 milyon dolara maloluyor ve bu para (bağışlar elbette vergiden düşülebiliyor) dinleyicilerinden geliyordu. Karşılığında ise onlara Federal İletişim Komisyonunun sınırlandırıcı yasalar çıkarmasını isteyen dilekçelerle, senatörlerine ya da başsavcıya gönderilmek üzere başka dilekçeler veriliyordu. Bu dilekçelerde "CİNAYET MÜZİĞİ... milyonlarca genç insanı alkolizm, kürtaj, suç, uyuşturucu bağımlılığı, ensest, fahişelik, sado-mazoşizm, şeytani etkinlikler, cinsel sapkınlık, cinayet ve daha başka eğilimlere sürüklemiştir" iddiaları yeralıyordu. O halde "CİNAYET MÜZİĞİ.. hemen şimdi ENGELLENMELİDİR!... ülkemizin ahlaki dokusu ve genç yaşamlar tehdit altındadır!"

Pastor Flecther A. Brothers'ın pop müziğin, ellili yıllardaki "daha zararsız" halinden aşağıdaki sözlerle özetlediği şimdiki durumuna gelişini anlatan kendi Rock'n'roll Tarihi kitabı da vardı: "Şiddet

egemendir. İblis artık motiflerini gizlemiyor. Hristiyanlığı aşağılayan şarkı sözlerinin sunduğu yanıt şeytandır. Şiddet, seks, isyan ve uyuşturucular artık sadece övülmüyor sahnede gösteriliyor." Brothers anne-babaları **George Harrison, John Denver, Who** ve **Stevie Wonder**'a -aynı zamanda **Prince** ve heavy metalcilere- dek uzanan geniş ve önemli bir grup şarkıcı hakkında da uyarıyordu.

Brothers gibi medya bilincine sahip evangelistler politik güç elde etmeye başlamasalar ve sayıları oldukça fazla olmasa tüm bunlar aptalca ve kötü bir şaka olarak görmezlikten gelinebilirdi. Jerry Lee Lewis'in kuzeni Jimmy Swaggart, kültürel iklimi kitlesel televizyon gösterileriyle değiştirmeye çalışırken bir başka popüler medya evangelisti Pat Robertson başkan adayı olmayı düşünüyordu.

Hristiyan fundamentalistleri ve zengin, etkili televizyon evangelistleri Reagan'lı yılları kendi güçlerini artırmak için kullandılar. Görüşleri televizyon ve radyodan düzenli biçimde yayınlandı ve kendi aralarındaki farklı kesimler pop müziğe farklı biçimlerde yaklaşmasalardı çok daha da etkili olabilirlerdi. Pop müzik bazıları için şeytanın müziğinin ta kendisiyken, bazıları bunun kullanılabileceğini düşünüyorlardı. Sonuçta hristiyan popüler müziği ABD'de uzun ve başarılı bir tarihe sahipti, pop ve ilahi tarzı arasında yakın bağlar vardı ve bazı müzisyenler de hristiyandı.

Böylelikle bazı fundamentalistler popun tümüne saldırırken, diğerleri California Orange County'deki KYMS gibi son derece kârlı radyo istasyonlarını işleterek **Amy Grant** ve (**Bono**'yu deli ederek) **U2** gibi müzisyenlerden alınan "hristiyan müzikleri" çalmaya başladılar. Bu karışık atmosfer, "müziği şeytandan geri aldığını" kanıtlar biçimde, üstü çizilmiş şeytani 666 simgesi önünde sahneye çıkan "Hristiyan heavy metal topluluğu" **Stryper**'ın doğmasına bile neden oldu. Müziği geri alma işini özellikle vurgulamak için, dinleyicilerine İncil bile dağıtıyorlardı.

Yeni rock-karşıtı hareket Amerikan yaşamının bir başka tuhaf yanı olarak görülebilirdi, eğer düzen yetkilileri (ya da en azından onların karıları) işin içine aktif biçimde katılmasalardı. Ebeveyn Müzik Kaynak Merkezi (The Parents Music Resource Center PMRC) 1985 mayıs ayında, kendileri de, vaizler gibi, şarkı sözleri-

nin fazla ileri gittiğini ve çocuklarının ne dinlediklerini bilmediklerini düşünen bir grup "Washington'lu eş" tarafından kuruldu. Grubun kurucuları arasında Maliye Bakanı'nın eşi Susan Baker ve Başkanlığın umudu Senatör Albert Gore'un eşi Tipper Gore gibi ünlü isimler de vardı. Gore çiftinin işe karışması daha kişisel nedenlere dayanıyordu: Onsekiz yaşındaki kızlarına **Prince**'in 'Purple Rain' isimli plağını almışlar ve 'Darling Nikki' şarkısını dinlerken çıldırmaktan beter olmuşlardı:

I met her in a hotel lobby
Masturbating with a magazine

'Ona bir otel lobisinde rastladım
Dergiyle mastürbasyon yapıyordu'

Böylelikle Gore çifti, kendilerinin yapabileceği ama, (bir başka **Prince** şarkısı yüzünden dehşete kapılan) Ebeveyn-Öğretmen Derneği'nin yapamayacağı şeyi yapmaya karar vermişlerdi- düzeni harekete geçirmek.

PMRC grubu destekçilerini artırdı ve 31 Mayıs'ta, aralarından onaltı tanesi kongre üyeleriyle evli olan yirmi kadın tarafından imzalanmış bir mektup, Amerikan Plakçılık Sanayi Derneği'ne (RIAA) gönderildi. Mektup plak sanayini seks, şiddet ve "plak mağazaları ve medya sayesinde ayrımsız her yaştan insanın ulaşabildiği" uyuşturucularla alkole övgüler düzen plaklar yapmakla suçluyor ve gönüllü otosansür talep ediyordu. Bundan sadece iki ay sonra, sanayi onları yanıtladı. RIAA Başkanı Stanley Gortikov plak şirketlerinin, albüm kapaklarına şarkı sözleri hakkında uyarıcı notlar koyacağını açıkladı.

Bu zafer PMRC için yeterli değildi. PMRC artık tam bir lobi grubu haline gelmişti, kısmen Mike Love ve Beach Boys tarafından yapılan bağışlarla finanse ediliyordu ve ilerlemek istiyordu. Daha ayrıntılı uyarı sistemleri istiyor, şarkı sözlerinin plak kapaklarında yayınlanmasını bekliyor ve sahnede şiddet ya da cinselliğe ilişkin açık tutumları bulunan müzisyenlerin sözleşmelerinin iptal edilmesini ve televizyoncular ile video şirketlerinin tartışmalı şarkı

ya da videoları yayınlamamalarını talep ediyordu. Gortikov'un söylediği gibi, soylu amaçları da olsa, önerileri tam bir sansürcülük anlamına geliyordu. Ne kadar reddetse de PMRC bir kara liste istiyordu.

PMRC üyeleri medya yıldızı haline gelir ve 'Darling Nikki' şarkısının sözleri ile **Motley Crue, Judas Priest, AC/DC, WASP** ve **Twisted Sisters** gibi toplulukların şarkıları, eskiden olduklarından çok daha fazla ün kazanırken, konuyla ilgili tartışma da aldı yürüdü. Toplulukların ünü 19 Eylül günü Senato ticaret komitesinin rock müzikte pornografi tartışması yapmasıyla birlikte daha da arttı. Oturumda PMRC selamlanıyordu çünkü PMRC üyelerinden beşinin kocası komite üyesiydi.

Beklendiği üzere PMRC artık herkesin bildiği argümanlarını tekrarladı. Susan Baker ABD'nin gelişmiş ülkeler arasında gençlerinin hamile kalma oranı en yüksek ülke olduğunu, tecavüz sayısının artığını ve geçen otuz yıl içinde, onaltı ve yirmidört yaş arasındaki gençlerin intihar oranlarında yüzde 300'lük bir artış yaşandığını belirtti. "Elbette toplumumuzun bu hastalıklarını yaratan birçok neden bulunmaktadır ama biz bunlara katkıda bulunan başlıca faktörler arasında, çocuklara yönelik olarak intihar, tecavüz ve sadomazoşizmi yücelten saldırgan imgelerin de bulunduğunu düşünüyoruz." **Cole Porter**'ın 'Kuşlar da bunu yapar, arılar da bunu yapar' şarkısının **WASP**'ın ('Vahşi Bir Hayvan gibi S...'*) şarkısıyla kıyaslanamayacağını da ekledi.

Tiber Gore ise "Gönüllü uyarı sisteminin sansürcülük olmadığını" vurguladı. "Sansürcülük sınırlandırma yetkisi ya da baskıcı bir içeriği gerektirir... Gönüllü uyarı sistemi anayasal hakların ihlali anlamına gelmez."

Savunma konumunu üstlenen, olağanüstü şık **Frank Zappa** ise olayı farklı görüyordu. Ona göre yapılan tartışma birçok "ciddi" politik pop şarkıcısının da mutlaka utanç verici bulacağı tatsız ve sansasyoncu pop altkültürü ile ilgili değildi. Tartışma ifade özgürlüğüyle ilgiliydi. Parlak, heyecanlı ama öfke dolu bir konuşmayla sadece PMRC'nin önerilerine değil bu önerilerin ima ettiklerine de saldırdı. Kongreye "Herhangi bir müzik türüne yakınlığın, dinleyi-

* I F... Like A Beast

cilerin suç işlemesine ya da kendi canını cehenneme yollamasına neden olacağı iddiasını destekleyen herhangi bir bilimsel kanıt mevcut değildir" diyordu bir zamanların **Father of Invention**'ı "Kötü gerçekler kötü yasaların yapılmasına neden olur ve bence kötü yasaları çıkaranlar cinselliği öven bestecilerden çok daha tehlikelidirler."

Plak sanayinin oto sansür karşılığında boş kasetlerden vergi indirimi alarak bir anlaşma yaptığını iddia ederek, "Eğer PMRC ve büyük şirketler bu kirli anlaşmayı sürdürecek olurlarsa, ifade özgürlüğü, dinsel inanç özgürlüğü ve bestecilerin, şarkıcıların ve satıcıların hukuk önünde eşit olma özgürlüğü zedelenecektir. Kodaman herifler, her bir boş kaset için bir dolar ve kaset çalarlar için de yüzde 10- 25 arasında avanta alacaklar diye, (Amerikan anayasasında, serbest ifade özgürlüğü) Anayasının 1. maddesinden vazgeçmemizi mi bekliyorsunuz? Burada neler oluyor?" diyordu.

Zappa'nın saldırısı hristiyan fundamentalistlerini de kapsıyordu, ABD'nin İran'ın tersine dini bir hükümeti olmadığını vurgulayarak, "ve devlet dini fundamentalizm değildir. PMRC'nin açıkça cinsellik, şiddet, uyuşturucu, alkol ve özellikle MİSTİK İÇERİK taşıyan şarkı sözlerinin plak kapaklarında duyurulması yönündeki isteği, bu inanç sahiplerine ait bir istem katoloğu gibi görünüyor. Kim neye inanırsa inansın... Bir başka grup Washingtonlu eş de, yardıma muhtaç çocukları "hain siyonist doktrin"den korumak için, tutup Yahudiler tarafından bestelenen ya da söylenen plakların üzerine "Y" harfi basılmasını isterse ne olacak?" diye ekliyordu.

Zappa'nın beş sayfalık konuşması, takım elbisesi içindeki bu uçuk ünlü şahsiyetin Washingtonluların beklediğinden çok daha akıllı ve cesur olduğunu kanıtlıyordu. Uyarı sisteminin satışları nasıl etkileyeceğini anlatarak bu durumun "country müzik sanayi açısından korumacı bir yasa etkisi"nde bulunacağını belirtti. Country müziği, zaman zaman şiddet, cinsellik ve alkolle ilgili şarkı sözleri içerse de, elbette punk ya da heavy metal'e yönelik saldırılardan etkilenmeyecekti. Zappa mantıki sonucu söylemedi: Albert Gore Tennessee senatörüydü ve Tennessee Nashville, country müziğin anayurduydu.

Pop özgürlüğüne ve Amerikan anayasasına yönelik potansiyel bir saldırının bir medya sirkine dönüştürüldüğü oturum, heyecanlı ve oldukça keder verici bir olay olarak gerçekleşti. Russell, Senato Ofis binasındaki SR-253 numaralı odada bulunanlar arasında **Zappa** ve PMRC'nin yanısıra **John Denver** ile ('Under The Blade' isimli şarkısının sado-mazoşizm ya da tecavüzle ilgili olmayıp ameliyat korkusunu anlattığında ısrar eden) **Twisted Sisters** grubundan **Dee Snider** da vardı.

Sonuçta kazanan uzlaşmacılar oldu. PMRC, RIAA tüm plakların "uyarı" taşıması, şarkı sözlerinin plak kapaklarına mutlaka yazılması ya da "küçüklerin gittiği konserlerde şiddet, cinsellik ya da uyuşturucu kullanımıyla ilgili açık tavırlar sergileyen sanatçılarla sözleşmelerin iptal edilmesi" gibi maddeleri kabul etmediği için, bütün istemlerini kabul ettirememiş oldu. Ancak 1 Kasım günü taraflar, bundan sonra cinsellik, şiddet ya da uyuşturucuyla ilgili açık şarkı sözleri içeren plakların üzerine "Açık Sözler -Ebeveynlere Uyarı" ibaresinin ekleneceğini ya da şarkı sözlerinin plak kapaklarına yazılacağını açıkladılar.

Sonraki haftalarda plak mağazalarında görülebilecek en büyük uyarı etiketi, **Frank Zappa** *Meets The Mother Of Prevention* (**Frank Zappa** Engellemenin Analarıyla Görüşüyor) isimli yeni bir uzunçaların üzerinde bulunuyordu. Etikette:

UYARI GARANTİSİ: Bu albüm, gerçekten özgür bir toplumun ne korkacağı ne de baskı altına alacağı bir içerik taşıyor. Toplumsal açıdan geri bazı bölgelerde, dinsel fanatikler ve ultra-muhafazakar politik örgütler rock'n'roll albümlerini sansüre tabi tutmaya kalkışarak anayasal haklarınızı çiğniyorlar... Bu plakta yeralan dil ve kavramların BİR TAKIM HERİFLERİN İŞLERİNİN BOZULMASINA NEDEN OLACAK EBEDİ KÖTÜLÜKLER İÇERMEDİĞİ GARANTİ EDİLİR.

Görünüşte Washingtonlu eşler çok fazla birşey elde edememişlerdi ama **Zappa** hâlâ endişeliydi. "Bu işin sonuçları gerçekten berbat" diyordu çünkü etiket kampanyası kolayca politik plaklara da yöneltilebilirdi. "İlk söylediklerine bak- 'isyandan' da sözediyorlardı ama sonra vazgeçtiler. Olanlar kendi başına önemli değil ama insanları bunun gerekli olduğuna ikna etmeleri tehlikesi mevcut."

1985 sonbaharında **Zappa**'nın PMRC işini fazla büyüttüğünü, artık şu aptalca etiket tartışmalarının sona erdiğini ve delice "sansürcülük" tartışmalarının da kapandığını düşünenler vardı. Ne yazık ki, haksız çıktılar.

PMRC televizyon haberlerinin müdavimi olmaktan çıktı ama etkinliklerini sürdürdü. Kendi bültenlerinde, ebeveynleri yerel televizyon ve radyo yayınlarını dikkatle izlemeye "ve saldırgan içerikli yayınlar konusunda karşı çıkılan sözcük/şarkı/sahne, isim, program tarihi ve ticari yapımcının ismini not etmeye" çağırıyordu. Kaygılı yapımcıların şarkıların yayınlanmasını engellemesi halinde elbette anayasal haklardan sözetmek saçmalık olacaktı.

Şikayetlerin resmi olarak nerelere yöneltilmesi gerektiği konusunda pratik öğütler veriyor ve **Phil Collins, Lone Justice** ve **U2** gibi "iyi müzik" ve "pozitif" şarkılar listesi yayınlıyorlardı. Plak sanayi otosansürü kabul etmiş olsa da PMRC onaylamadığı topluluklar hakkındaki baskılarını sürdürdü.

Kendi hit şarkılar listelerini, ebeveynleri iyi ve kötü müzik konusunda bir kez daha uyaran ve açıkça, çocukların plak çalarak eğlendiği bütün evlere korku dalgası yaymayı hedefleyen *PMRC Rock Raporu '86* isimli bir kasette yayınladılar. Kasvetli bir arka plan eşliğinde ölü gibi bir ses, "ortalama bir gencin günde dört ile altı saat arasında rock müzik dinlediği" uyarısında bulunuyor ve bu sürenin yedi ve onbirinci sınıflarda 10 bin saati -yani neredeyse çocukların toplam eğitim sürelerini- bulduğunu belirtiyordu. Sonuçta "müzik hayatları üzerinde güç ve etkide" bulunabilirdi ve bu etki de genellikle olumsuzdu.

Kaset saldırgan rock sözleri listesini sıralamayı sürdürüyordu daha da ilginç olan nokta ise ebeveynlerin dikkatlerinin "uyuşturucu bağımlılığı" ya da "şiddet ve mistiklik"den çok "düşmanca, şiddetli isyankar" şarkılara çekilmiş olmasıydı.

Kasette eleştirilen topluluklardan birisi de, hiç bir zaman isimlerinin saldırganlığından dolayı sözleşme yapacak şirket bulamamış olan San Fransiscolu **Dead Kennedys** topluluğuydu. PMRC topluluğun "radikal politik görüşleri ile" tanındığını ve eleştirilerin cinsellik dolu şarkı sözleri olduğunu belirtiyordu.

Yine de, bu topluluğun kasete dahil edilmesi ilginçti çünkü **Kennedys**, birbirlerini abartılı bir korku içeren komik şiddet gösterileriyle ya da sahte-şeytânsı imgelerle altüst etmeye çalışan rakip heavy metal topluluklarından farklıydı. Grubun lideri, kendine özgü bir tarzı olan **Jello Biafra, Zappa**'nın müzikal yeteneklerine yaklaşamamış olsa bile, kendine özgü punk-sonrası yaklaşımlarıyla onun bazı yönlerini -keskin entellektüelliğini ve otoriye karşı şüpheciliğini- paylaşıyordu. Üstelik, önemli bir sansür gösterisinin tam ortasında bulunuyordu.

1985 Aralık ayında, **Zappa** RIAA'nın yeni oto sansür yasasından yakınırken, onüç yaşındaki bir kız çocuğu San Fernando vadisinde bulunan bir plak dükkanına girdi. Seçtiği plak **Dead Kenndys** topluluğunun *Frankenchrist* uzunçalarıydı ve eve gittiğinde plakla verilen parasız posterde yeralan Oskar ödüllü İsveçli sanatçı **H.R. Giger**'ın 'Penis Landscape' (Penis Manzarası) isimli resmini incelemeye koyuldu. Eserde düzgün biçimde yerleştirilmiş ve kötü, çürümüş, kararmış sebzeler gibi görünen erkek cinsel organları yeralıyordu. **Giger**'ın *Yaratık* filmi için yaptığı resimleri görenler bunun ne olabileceğini kolayca anlarlardı. Eserin orijinali New York ve Tokyo'daki sanat galerilerinde sergiye konulmuş ve **Biafra,** reprodüksiyonu orijinal resimden etkilendiği için dağıttığını belirtmişti. "Resimde bir sömürünün anlatıldığını gördüm,... albümde de aynı konu ele alınmıştı. "

Kızın anne-babası ise resmi farklı gözlerle görmüşlerdi. Öylesine dehşete düşmüşlerdi ki California başsavcısına başvurdular. Dört ay sonra, **Biafra**, San Fransisco'daki evinde otururken dokuz polis eve gelerek "heryeri didik didik etmeye" başladı. **Biafra**'ya göre polis,bir uyuşturucu ya da silah deposu değilse **Giger**'ın resmini ya da **Giger**'in kendisini arıyordu. Hiçbir şey bulamadılar ama **Biafra** küçüklere zararlı maddeler dağıtmak suçundan mahkemeye verildi. Suçlu bulunması halinde, bir yıl hapis ve 2 bin dolarlık bir para cezasına çarptırılacaktı. İçlerinde **Biafra**'nın kendi küçük plak şirketinin altmışyedi yaşındaki eski sahibi de olmak üzere üç kişi daha *Frankenchrist* uzunçalarını yayınlamaktan yargılanıyordu.

Yetkililer, sorunlu sanatçıyı yatıştırmak istediyseler de **Biaf-**

ra'nın tamamen bir kenara itilmiş eski bir punkçı gibi davranacağını sanıyorlardı ancak, yanıldıklarını gördüler. İngiliz punkçıları punk bayrağını yere düşürmüş olsalar bile o, bayrağı dalgalandırmak isterdi ve aptal değildi.

Kennedys topluluğu, yetmişli yılların sonunda kurulmuş ve politik saldırganlıkla beklenmedik bir ahlak çizgisini birleştirmekte uzmanlaşmıştı. Topluluğun ilk 45'liği *'California Über Alles'* ('California Herşeyin Üzerinde') Vali Jerry Brown'a yönelik mizahi bir saldırıydı ve 'çocukların okulda düşünecek' ve 'üstün ırk için koşacaksın' gibi dizeler içeriyordu. Diğer şarkıları arasında, herşeyi gördüğünü sanan genç Amerikalılara Pol Pot rejiminin dehşetini anımsatan 'Holiday In Cambodia' ('Kamboçya Tatili') ve başlığından dolayı saldırgan bir şarkı gibi algılanan ama aslında kolayca unutulmayacak alkol karşıtı bir şarkı olan 'Too Drunk To Fuck' ('S..meyecek Kadar Sarhoş') vardı. **Biafra** 1979 seçimlerinde San Fransisco belediye başkanını destekledi ve önemli birisi haline geldi. Belediye başkanının evinin dışındaki palmiye ağaçlarının vakumlandığı bir temizlik kampanyasının başlatılmasını istiyor ve tüm politikacıların palyaço gibi giyinmelerini öneriyordu.

Plak sanayi bunlardan hoşlanmıyordu ve **Biafra** (İngilizlerin yardımıyla) kendi şirketini kurmaya çalıştı çünkü kimse topluluğuyla sözleşme imzalamıyordu. Avrupa'da özellikle başarılı oldular ve şarkıları listeleri zorladı. *Bedtime For Democracy* (Demokrasinin Uyku Saati) gibi albümler ABD'yi, sansürcü lobileri ve Reagan'ın dış politikasını eleştiriyordu. **Biafra**'ya göre Amerikan pop dünyasına yönelik bilinçli bir beyin yıkama çabası olan politikalar İran'daki Humeyni politikalarıyla kıyaslanıyordu. "**John Lennon** ya da the **Doors** yeni ortaya çıkıyor olsalardı, plak sanayi onlarla da sözleşme yapmaktan çekinirdi."

MTV video kanalına yönelik bir başka mizahi parçası ise bu güçlü video kanalını eleştiriyor ve Amerikan iş dünyasının Güney Afrika'daki yatırımlarını ele alıyordu. Bunlar (özellikle de **Biafra** şarkılarda tipik punk tarzı yerine çok da akıllıca olmayan anlaşılmaz bir hızla konuştuğu için) şimdiye dek yapılmış en güzel politik mizah örnekleri değilse bile, düzeni rahatsız eden politik polemikler oldular.

Biafra'nın şarkılarından hoşlanmayanlar albümüyle birlikte dağıttığı, provokatif bir tarzda *Fuck Facts* ismini taşıyan dergiyle iyice çileden çıkıyorlardı. Dergide politik çizgi öykülerle sansürcülük konusunu, **Giger** posteri sorununu, PMRC'nin yükselişini ve rock karşıtı hristiyan örgütlerini ele alan uzun ve ciddi bir inceleme de yeralmıştı. İyi bir araştırmanın ürünü olan bu iyi işlenmiş makale ciddi bir pop gazeteciliği örneği oluşturuyordu.

Biafra ABD'nin ellili yılların iklimine, McCarthy ve kendisinden çok farklı politik bir bestecinin, **Pete Seeger**'ın yasaklanmasına neden olan anti-komünist cadı avları çağına geri dönme tehlikesi içinde bulunduğunu belirtiyordu. 1987 Nisan ayında, *Harvard Law Record* gibi beklenmedik bir dergiye yazdığı makalede ise, ABD'nin "McCarthy tarzı korku unsurlarının etkisi altında bulunduğunu" belirtti. "...Sansürcülük, o patates cipsi markası gibidir, 'kimse sadece bir tane yemekle tatmin olmaz'.

Bu tehlikenin kanıtı olarak da, kendi başının yasalarla belaya girmesinin yanısıra, ABD mağaza zincirlerinin bu yeni ahlaka yönelik davranış biçimlerini gösteriyordu. 7-11 gibi mağaza zincirleri *Playboy* ve *Penthouse* gibi dergileri bulundurmayı reddetmiş, bir başka ilaç mağazası zinciri Wal-Mart ise -belli ki Jimmy Swaggart gibi televizyon evangelistlerinin bu yayınları "pornografik" ilan etmesinin katkısıyla- *Rolling Stones* ve *Tiger Beat* gibi rock dergilerini satmamaya başlamıştı.

Biafra kendisine göre "zararlı" bulduğu şeyleri ise şöyle özetliyordu: "Çocuğum eve *Top Gun* filmi gibi bir video filmini ya da kadınlara dayak atılmasını ve tecavüz edilmesini öven milliyetçi, ırkçı ya da cinsiyetçi heavy metal albümlerinden ya da erkeklerin karılarını nasıl dövdüklerini ya da havaya nasıl ateş ettiklerini anlatan viski kokulu country şarkılarından ya da Rambo kılıklı oyuncaklardan getirirse- işte o zaman sinirlenirim. Daha fazla çocuğun ölmesini, **Ozzy Osburne**'un şarkıları mı yoksa silahlı kuvvetlerin çağrı metinleri mi daha fazla teşvik ediyor? Ancak yine de yukarıda saydıklarımdan hiçbirinin sansüre tabi tutulmasını istemiyorum. Bu anayasaya aykırı."

Pop paranoyası artarken PMRC ve dinci arkadaşları etkilerini artırmaya başlamış gibi görünüyorlardı. Sonuçta yayıncılar

PMRC'nin yayınlarını izlediklerini gördüklerinde ya da UCLA'daki bir radyo istasyonu 1977 tarihli "Makin' Bacon"daki eski Pork Dukes şarkılarını çaldığı için "uygunsuzluk" yaptığı gerekçesiyle uyarıldığında endişelenmek durumunda kalıyorlardı. PMRC sözkonusu parçayı Federal İletişim Komisyonuna şikayet etmiş komisyon da "uygunsuzluk" kavramını yeniden tanımlamıştı.

ABD'de olan herşey hemen pop dünyasının geri kalanını da etkiliyordu ve İngiliz sanatçıları da ABD'deki yeni iklimin dünyanın en büyük müzik piyasasına girmelerini engellediğinden yakınmaya başladılar. İngiliz politik rock üçlüsü **New Model Army** 1986'da, sonunda ülkeye girmeyi başarana dek üç kez geri çevrilen vize başvurularında bulunmuşlardı. Onlara doğru dürüst muhasebe kayıtları olmadığı ve esas önemlisi gerekli "ün ve yetenek"ten yoksun oldukları için ülkeye girmelerine izin verilmediği belirtilmişti. En favori topluluklardan birisi değillerdi ama yasadışı bir topluluk da değildiler. *London Times, Ghost of Cain* uzunçalarlarını yılın en iyi uzunçaları seçmişti. Neden ADB'ye giirememişlerdi? Bunun nedeni belki de İngiltere'deki Amerikan varlığını eleştiren ve Greenham Common'daki cruise füze üssü çevresinde çekilen video filmiyle birlikte yayınlanan '51st State' ('51. Eyalet') gibi şarkılarında gösterdikleri sol tutumdu.

Bir başka örnek ise kuzey-doğu İngiltereli ve ne politik ne de tehlikeli bir grup olarak bilinen rock topluluğu **Hurrah**!'dı. İyi bir satış yapan yeni uzunçalarlarının ardından, 1987 yılında New York'daki Yeni Müzik Seminerı'ne katılmayı planlıyorlardı ama onlara da çalışma izni verilmedi. Bunun nedeni de belki MTV'nin, 'Sweet Sanity' isimli 45'likleri için hazırlanan (ve "açık lezbiyen tavırlar içinde" oldukları iddia edilen kız arkadaşlarının da yeraldığı) video filmini yasaklaması ya da 'How Many Rivers' şarkısının "eğlendirici olması istenen" video klibinde yeralan komik vampir yarasalardı. Daha kaygılandırıcı bir başka açıklama ise, yasaklamanın nedeninin dinci grupların *Tell God I'm Here* (Tanrıya Burada Olduğumu Söyle) isimli uzunçaların ismini sevmemiş olmalarıydı. Sonunda onlara da ABD'de çalışma izni verildi ama ilk başta neden yasaklandıklarını asla öğrenemediler.

Müziğe yönelik sansürcülük eğilimlerinin sadece ABD'de ya-

şandığını söylemek doğru olmaz. 1987 yazında, **Biafra** davasının başlamasından az önce, **Biafra**'nın plak şirketinin İngiltere bürosu, dikkatleri İngiltere'deki duruma çekmeye çalışıyordu. İngiliz polisi plaklarının satıldığı bir mağazayı basmış ve HMV isimli bir mağaza zinciri, dağıtılan derginin ismi yüzünden topluluğun plaklarını çalmayı reddetmişti (topluluk da daha sonra bu mağaza zincirini "reddetti".)

HMV İngiltere piyasasına egemen olan üç büyük mağaza zincirinden birisiydi ve "satılmayacak", "zararlı yayınlar" hakkında kendi gizli ve özel listeleri bulunuyordu. Liste **Ian Dury**'nin *Four Thousand Weeks Holiday* (Dörtbin Hafta Tatili) ve **Microdisney**'in *We Hate You White South African Bastards* (Güney Afrikalı Haydutlar Sizden Nefret Ediyoruz) uzunçalarlarının yanısıra 1987 Şubat ayında **Dead Kennedys** topluluğunun (posteri olmaksızın satılabilecek *Frankenchrist* uzunçaları da dahil) altı uzunçalar ya da kasetini de içeriyordu. HMV yöneticileri, plak listenin varlığından haberdardılar ama "yorum yapmak istemiyor"lardı.

Almanya'da da tüm göstergeler yetkililerin pop müziğe karşı harekete geçtiklerini gösteriyordu. **Die Arzte** (Doktorlar) topluluğunun plakları yasaklanmış ve hatta konserleri, muhafazakar hükümetten feministler ve yeşiller gruplarına kadar herkesi rahatsız etmeyi başarmış olan 'Geschwisterliebe' ('Kızkardeş Aşkı') ya da 'Claudia Hat Einen Schaferhund' ('Claudia'nın Bir Çoban Köpeği Var') gibi şarkıları yüzünden kent konseyleri tarafından yasaklanmıştı. Ensest ya da vahşet üzerine bestelenmiş şarkılar iyi bir zevki yansıtıyor olmasalar da **Fugs** ya da **Zappa**'nın (Londra'daki Royal Albert Hall'de zararlı olduğu gerekçesiyle yasaklanan) bir takım eski eserlerinden daha yumuşaktılar ve altmışlı ya da yetmişli yıllarda (en azından yetkililer tarafından) farkedilmezlerdi bile.

Şimdi ise **Die Arzte** topluluğu Alman Şansölyesi hakkındaki kısaca 'Helmut Kohl' isimli mizahi şarkılarıyla bile, 'Helmut Kohl karısını dövüyor' sözleri yüzünden sorunla karşılaşıyorlardı. Şarkı resmen yasaklanmadı ama 1987 Temmuzunda, topluluk güney Almanya'daki bir açık hava festivalinde **Meatloaf**'la birlikte sahneye çıktığında polis tarafından bu şarkıyı söylememeleri için uyarıldı. Şarkıyı enstrümantal olarak çalarak uyarıyı dinlediler. Polis şarkı-

nın sözlerini söyleyen 3 bin kişilik topluluğu tutuklayamadı.

Jello Biafra işte böyle bir iklimde 1987 ağustos ayında Los Angeles'da yapılan ve pop müzik üzerindeki sansür açısından - en azından **Biafra**'nın "açık destek verdikleri"ni belirttiği az sayıdaki ünlü şarkıcılardan ikisi olan **Frank Zappa** ve **Little Steven** tarafından- büyük bir sınav olarak değerlendirilen duruşmaya katıldı. Ancak Belçika'dan İtalya ve Gallere dek birçok yerde, bir dizi Avrupalı punk topluluğu **Biafra** için destek konserleri düzenlediler ve Amerikalı destekçileriyle birlikte savunma harcamaları için gerekli olan 70 bin doları topladılar.

Jüri üyelerinin **Giger**'ın "zararlı" sanat eserinden çok daha fazlasını değerlerdirmeye zorlandıkları duruşma iki hafta sürdü. Mahkemede *Frankenchrist* albümünden parçalar çalındı ve çeşitli şarkılardan alınan 'MTV -Ekrandan Defol' ve 'Çürümenin Yıldız ve Şeritleri' gibi şarkı sözleri büyük bir tahtaya yazılarak gösterildi.

Mahkeme sonucunda jüri -çok küçük bir çoğunlukla- en azından raslantısal olarak seçilmiş bazı ABD vatandaşlarının yetkililerle aynı görüşleri paylaşmadıklarını kanıtladı. 7'ye 5 **Biafra** lehine oy kullandılar ve yargıç Susan Isacoff savcının yeni bir duruşma açılması istemini reddetti. Daha sonra, birçok jüri üyesi *Frankenchrist*'in imzalı kopyalarından istediler.

Biafra, "Bu davanın kaybedilmesi çok korkutucu bir faktörü yani sansürü güçlendirecekti" diyordu. "Bu çarpışmayı kazandık ama savaş sürüyor. Bunun bir mutlu son olduğunu sanmak büyük bir hata olur."

ONBİR

Tarihin En Büyük Politik Pop Gösterisi

Politik pop müzik, **Peter Paul and Mary**'den **Peter Gabriel**'e dek birçok şarkıcının politik parçalarına eşlik eden, sembolik mumlar gibidir. Söner gibi göründüğü anda, daha da güçlü yanmaya başlar. 1988'de de böyle oldu. Politik müzik, bir önceki yıl ABD'de PMRC ve İngiltere'de de muhafazakarların zaferi nedeniyle önemli bir saldırıya maruz kalmıştı. Ama müzisyenlerin ciddi bir ticarileşmenin eşiğinde bulundukları bir dönemde, politik müzik tüm gücüyle yanıyordu.

1988, ABD'de başkanlık seçimlerinin yapıldığı bir yıl oldu ve adayların çoğu artık alışılagelmiş bir şekilde kendi müzik destekçilerini etraflarına toplarken, **Frank Zappa**, adaylardan birisine karşı aktif bir kampanya başlatarak beklenmedik bir dönüş yaptı. Sağcı hristiyan fundamentelistlerin pop müziğe sansür uygulamalarından hâlâ korkuyordu, bu yüzden tüm ülkeyi gezerek dinleyicilerine seçim kayıtlarını yaptırmaları ve TV evangelisti, Cumhuriyetçi'lerin umudu Pat Robertson'a karşı oy vermeleri çağrısında bulundu. **Zappa**'nın bu konudaki endişeleri boşunaydı. Robertson kampanyası asla yaygınlaşamadı ve elbette, TV incil sunucusu (ve anti-rock kampanyacısı) Jimmy Swaggart bir seks skandalının ardından istifa edince işler umduğu gibi gitmedi.

Bu arada Demokratlar cephesinde **Jesse Jackson, Run-DMC, Public Enemy** ve **Whodini** gibi rap topluluklarının Harlem'deki Apollo Tiyatrosu'nda başlattıkları bağış konserleriyle birlikte, siyah müzik dünyasından önemli bir destek sağlamıştı. Altmışlı yıllarda olduğu gibi, NAACP benzeri politik örgütler de kitlelere oy verme çağrısında bulunarak kendisine destek oluyorlardı. Siyah müzik dünyasında, ilk rap'çilerin politik öfkelerinin yerini büyük ölçüde bağırtı ve saldırganlık almışsa da, **Boogie Down Pruductions**'ın **KRS-1** gibi sanatçıları, sözel yeteneklerini toplumsal yorumlar yapmak için hâlâ kullanıyorlardı, diğer yandan **Afrika**

Bambaataa grubu Son Şairler, **Gil Scott-Heron** ve **Grandmaster Flash** geleneklerini, Güney Afrika ve ırksal çatışmayla ilgili güncel uyarılarla birlikte sürdürüyordu.

Rap bir politik yorum platformu olduysa, bir başka platform da yeni akustik hareketti. Belki beyaz rock dünyasının düzenli engellemelerine bir tepki olarak, akustik gitar çalan yeni bir besteci-şarkıcı kuşağı, altmışlı yıllarda politik popa büyük bir yaygınlık kazandıran müzik tarzını canlandırmaya yönelmişti. Siyah şarkıcı **Tracy Chapman**, bu yeni hareketin yıldızı oldu, gündelik umutları, trajedileri ve siyah Amerika'nın büyük çoğunluğunun hâlâ karanlıklar içinde bulunan geleceğini anlatan şarkıları yumuşak ve olgun bir tarzda seslendirirken nadir bir niteliği, yani dürüstlüğü sayesinde etkili oldu. Irksal çatışmayı ele alan 'Across The Line' ('Sınırın Üzerinde'), ülkede yaşanan şiddet ve yasadışı polis tutumunu anlatan 'Behind The Wall' ('Duvarın Arkasında') gibi şarkılarında büyük bir hüzün vardı. Tracy Chapman, 'Bir devrimden sözediyorlar -bir fısıltı gibi' diye şarkı söylerken, yetkililer durumun ciddiyetini anlamış gibi görünüyorlardı.

Böylesi bir müzikal iklim, altmışlı yılların eski protest yıldızlarının da kayıt stüdyolarına geri dönebileceklerini gösteriyordu. **Joan Baez U2**'nin 'MLK', **Peter Gabriel**'in 'Biko', **Dire Straits**'in (daha önce politik bir şarkı olarak değerlendirilmemiş olan) 'Brothers In Arms' ve **Johnny Clegg**'in 'Asimbonanga' şarkılarını içeren yeni bir uzunçalar çıkardı. **Peter, Paul and Mary** bile beyzbol ve El Salvador'la ilgili birer şarkıyla geri döndüler.

Harry Belafonte de, önemli bir bölümü, arkaplan için yerel müzisyenlerin kullanıldığı Güney Afrika'da kaydedilmiş ve bu yüzden de kültürel boykotun güncel durumu konusunda yeni sorunlar yaratmış olan *Pradise in Gazankulu* isimli bir uzunçalar yayınladı. Apartheid'a Karşı Atlet ve Sanatçılar kampanyasının kurucusu **Harry Belafonte**'nin, BM ve siyah Afrikalılardan gerekli izni almaksızın böyle bir projeye başlamış olması düşünülemezdi ama Güney Afrika'ya kendisi gitmediyse de (kendisi bu ülkede istenmeyen kişi ilan edilmişti) arkaplan müzik kayıtlarını düzenlemek üzere besteci-şarkı sözü yazarlarını ve müzikal direktörünü ülkeye göndermişti.

Uzunçaların, içerdiği yerel seslerle *Graceland*'i andırıyor olması ilginçti ama önemli bir değişiklik vardı -şarkı sözleri. **Paul Simon** yerel tarzları akıllıca bir içebakışın arkaplanı olarak kullanmışken, **Belafonte** müziği, 'We Are The Wave' ('Dalga Biziz') ve 'Capetown' gibi politik şarkıların arkaplanında kullanmıştı.

Belafonte artık altmışüç yaşında olmasına karşın, müzikal duyuları da bakışları kadar keskindi. Uzunçalarda yeralan **Ruben Blades**'in 'Mueve Te' şarkısının Afrikalılaştırılmış bir versiyonu, bir zamanların kalipso kralının gözünü ve kulağını Karaipler'deki gelişmelerden ayırmamış olduğunun da işaretiydi. Bu arada **Blades** de, Af Örgütü turnelerinde edindiği yeni arkadaşlarıyla bir ekip kurmuş ve ilk İngilizce uzunçaları *Nothing But The Truth*'da **Elvis Costello**'nun yanısıra, **Sting** ve **Lou Reed**'le işbirliğine gitmişti. Uzunçalarda yeralan, Orta Amerika'daki ölüm mangaları ve paranoya üzerine şarkılar, eski duyarlılıklarının devam ettiğini gösterirken, salsadan uzaklaşması tuhaftı.

Amerika'nın diğer bölgelerindeki aşırı sağcılar da pop müzikten yararlanıyorlardı. Chicago'daki neo-nazi gençlik çeteleri, ağırlıkla beyazların oturduğu bölgelere taşınan etnik azınlıklar ve yahudilere saldırmaya başlamışlardı. Irkçı çetelerin, İngiliz punk-sonrası "Oi" müziğine hayran oldukları söyleniyordu -belki de punk, RAR'ın yetmişli yıllarda gösterdiği tüm çabalara karşın, ırkçıların elinden tamamen alınamamıştı.

İngiltere'de ise, Thatcherizmin değişik yönelimlerine karşı tutumlarını sürdürmekte hâlâ kararlı olan birkaç müzisyen vardı. **Joe Strummer**, anarşist Sınıf Savaşı grubu tarafından örgütlenen talihsiz isimli Zenginlere Karşı Rock turnesine katılmak üzere Nikaragua'daki film çekimlerinden dönmüştü. Turnenin amacının, "geleneksel işçi sınıfı topluluklarının yuppileştirilmesini engellemek ve sosyal hizmetleri savunmak" olduğu açıklanmıştı. Diğer müzisyenler ise, daha çok, insan haklarıyla özellikle de eşcinsel hareketiyle ilgileniyorlardı. Yerel Yönetimler Yasası'nın 28. maddesi (daha sonra 28. bölümü) eşcinselliğin kamu görevlileri tarafından iradi biçimde "övülmesini" yasaklıyordu ve bu durumun eşcinsel gruplara yardım eden yerel görevlilerin engellenmesine ve (büyük bir olasılıkla da) şarkılarında kendi cinselliklerini anlatan eşcinsel top-

luluklarının konserlerinin yasaklanmasına yolaçmasından endişe ediliyordu.

'Englishman In New York' isimli 45'lik şarkısında kısmen eski tüfek eşcinsel sözcüsü Quentin Crisp'i anlatan **Sting**, yasanın en ateşli karşıtları arasındaydı ama müzik dünyasından gelen en cesur, beklenmedik ve güçlü destek **Boy George** tarafından sağlandı. **Boy George** daha önce politikayla son derece utanç verici ve aptalca 'The War Song' şarkısıyla ilgilenmişti ama 'No Clause 28' ('28. Maddeye Hayır'), *The Sun* gazetesinde yayınlanan, "Eşcinsellere Susmalarını Söyleyin" başlıklı makaleyi okuduktan sonra bestelenmiş düşünceli, öfkeli ve hatta eğlendirici bir rap dans parçasıydı.

İngiliz toplulukları özgürlük kaybı olarak değerlendirdikleri olaylara ilgi gösterirlerken, Sovyet toplulukları, Mihail Gorbachev'in perestroika ve glasnost politikalarının etki kazanmasıyla birlikte, kendilerini bir parça daha keşfetmeye başladılar. **Dialogue** gibi Sovyet rock grupları batıda boygösterimeye başladılar ve Başkan Reagan Gorbachev'le yapacağı zirve için ilk kez SSCB'ye gittiğinde, Gorki Parkı'nda bir "barış konseri" düzenlendi. Konserde yirmibeş bin kişi yerel toplulukları ve bir İngiliz yıldızını, **Howard Jones**'u dinlemek için biraraya geldi.

Tüm bu pop-politik etkinlikler, *Live Aid* etkinliklerine sahne olan spor kompleksi Londra Wembley stadyumunda 11 Haziran'da gerçekleştirilen tarihin en büyük ve önemli pop etkinliğinin yanında cüce gibi kalacaklardı. Nelson Mandela'nın Yetmişinci Yaşgünü Armağanı, para toplamaktan çok duyarlılık yaratmayı hedefleyen çok daha politik bir *Live Aid* versiyonu oldu. Yaklaşık onbir saat süren ve stadyumdaki 72 bin kişinin izlediği konser tüm dünyadan milyonlarca TV izleyicisine de ulaştı. Uydu aracılığıyla yayınlanan konser, canlı ya da banttan altmışüç ülkede gösterildi.

Bu gri ama coşkulu günde müzisyenlere bakarken, politik pop tarihinin neredeyse tüm önemli isimlerinin sahnede yeraldıkları görülebiliyordu. **Harry Belafonte** ve **Stevie Wonder**'dan yeniyetme **Tracy Chapman**'a kadar son kırk yılın önemli politik yıldızları,

yetmişli yılların **Jackson Browne** ve **Peter Gabriel** gibi beyaz rock kahramanlarıyla; seksenli yılların **Sting, Whitney Houston, Eurythmics, Dire Straits** ve **Simple Minds** gibi yıldızlarıyla, **Hugh Masekela** ve **Miriam Makeba** gibi Afrikalı yıldızlarla ve reggea sanatçıları, dansçıları ve soul yıldızlarıyla yanyanaydılar. Konsere hepsi de ücretsiz katılmışlardı.

Amaç, gösterinin yapımcısı Tom Hollingsworth'e göre, "bir yayın kampanyasını sona erdirmek ve Güney Afrika, apartheid'ın yarattığı sorunlar ve yirmialtı yılını politik tutuklu olarak geçirmiş olan Nelson Mandela'nın artık yetmiş yaşına gelmiş olduğunu vurgulamak"tı. Daha çok dünya televizyonlarına yapılacak satıştan elde edilecek gelir, İngiliz apartheid karşıtı hareketi ile Güney Afrika'daki çocuklarla ilgili projeler yürüten *Oxfam* ve *Save The Children* gibi kuruluşlar arasında bölüşülecekti.

Gösteri, izleyicilerin birçoğu üzerinde hâlâ egemen olan kültürel sınırları yıkmayı amaçlıyordu ve bunun için de, (yanlarında özel konuklar bulunan) çok ünlü yıldızların konserlerinin ana sahnede ve daha deneysel ya da küresel tarzların yan sahnelerde sergilenceceği bir gösteri yapılması öngörülüyordu. Sonuç, *Live Aid* yaklaşımının ve RAR günlerinde başlayan, Apartheid'a Karşı Sanatçılar kampanyası tarafından sürdürülen çok-ırklı geleneğin cesur bir devamı oldu. Politik pop, parklardan ve klüplerden çıkmış, adımını dünya sahnesine atmıştı.

Bu olağanüstü bir kazanımdı ancak kendisiyle birlikte olağanüstü sorunlar ve politik çatışmalar yarattı. Yılın, Olimpiyatlar bir yana, en geniş sayıda izleyicisine ulaşacak televizyon gösterisini, Güney Afrika yetkilileri tarafından teröristlikle suçlanmış birine armağan olarak sunmak, mutlaka sorunlar yaratacaktı.

Mandela gösterisini gerçekleştirme fikri **Dammers**'ın **Paul Simon**'la *Graceland* hakkında tartıştığı günlerde, **Simple Minds** grubundan **Jim Kerr** ile **Jerry Dammers** arasındaki bir temas sonrasında ortaya atıldı. **Kerr** çoktan beri Af Örgütü kampanyalarına katılıyordu ve bir yıldız olarak "birşeyler söyleyebilme şansı" bulunduğunu anlamıştı. "Bu şansı heba etmek utanç verici olacaktı". **Dammers**'a yazarak Apartheid'a Karşı Sanatçılar kampanyasına duyduğu ilgiden sözetmiş ve **Dammers** da ona birkaç ay sonra

Wembley'de yapılacak bir gösteriye katılıp katılmayacağını sormuştu. **Kerr** kabul etti ama **Dire Straits**'in de katılabileceği, geniş çaplı bir Mandela Yaşgünü gösterisi yapılmasından çok daha coşku duyacağını söyledi.

Bu aşamada Tony Hollingsworth yapımcılığı üstlendi. Büyük Londra Konseyi'nin veda gösterisi ve Glastonbury'deki CND festivallerinin gerçekleştirilmesine katkıda bulunmuştu.şimdi de böyle bir TV gösterisi için çok ünlü isimler bulması gerektiğini ve plak şirketlerinin de kendi sanatçılarının işe karışmasından hoşlanmayacaklarını bildiği için, "ticari çıkarlarla Nelson Mandela'ya armağan sunmak isteyen sanatçıların çıkarları arasında bir uyum kurmak" sorunuyla yüzyüzeydi.

Sonuçta "yirmi aylık bir çalışma programı ve inanılmaz bir ticari baskı" uygulamak zorunda kaldı. Politik bir şarkıcı olmamasına karşın **Whitney Houston**'un gösteriye katılmasından hoşnuttu çünkü konsere onun da katılması, gösterinin ABD televizyonlarından canlı yayınının yolunu açacaktı. **Simple Minds**, gösterinin basına açıklanmasından kısa bir süre önce - bir günlüğüne- "Wembley ve etkinliğin kendisinden korktukları için" çekildiklerinde ise kuşkusuz hoşnut olmadı. **Kerr** ve topluluğu daha sonra gösterinin en aktif destekçilerinden oldular ve hatta gösterinin ana parçası 'Mandela Day'i bestelediler.

Dammers ve Apartheid'a Karşı Sanatçılar grubu da organizasyona katıldı ama Hollingsworth, düzenlemenin "büyük oranda kişisel tercihleri"ne dayandığını ve en karmaşık ve zor görüşmeleri kendisinin yaptığını belirtiyor. **Belafonte**'den şarkı söylemek değil sunuculuk yapmak için gelmesini istemiş, **Belafonte** bunu reddetmiş ama sonra bir ara pozisyon yakalanabilmiş. **Belafonte**'nin de, önemli konuklar bulabilirse büyük sahnede, diğer sanatçıların çoğu gibi yirmi dakika kalabilmesi uygun bulunmuş. **Belafonte**'nin konuk sanatçısı olarak düşünülen isimlerden birisi **Springsteen**'di ama **Belafonte** onun konsere çıkmasını sağlayamadı ve konseri de iptal edildi. Yine de sahneye çıktı ve kısa ama güçlü bir açış konuşması yaptı. Orada bulunması elbette son derece uygundu.

Belafonte, (kendisi olmaksızın) Güney Afrika'da kaydedilmiş olan uzunçalarından parçalar söylemiş olsaydı, artık herkesin unut-

maya yüztuttuğu bir tartışmayı -kültürel boykot etrafındaki karmaşayı- yeniden canlandırabilirdi. Hollingsworth, "bu umutsuzca çekiştirilen uçları olan saçma bir tartışma" diyordu. Böyle bir ortamda **Dammers**'la *Graceland* yüzünden kapışan **Paul Simon**'un davet edilmesi mümkün değildi, "sanırım kendisine çağrı yapılmadığı için rahatladı." Yine de, hâlâ Güney Afrika'da yaşamakta olan müzisyenler nedeniyle kültürel boykot sorunu güncel bir sorun olmayı sürdürüyordu.

Gösteri, **Mahlathini** ve **Mohetella Queens** gibi bu kategoriden bazı önemli sanatçıları da kapsadı ama Güney Afrika'da yaşayan ünlü bir beyaz şarkıcı, **Johnny Clegg**, çok-ırklı bir topluluğu yönetiyor olmasına ve apartheid'la mücadelesinde ün kazanmasına karşın, gösteride yeralmadı.

1988 yazında, **Clegg** ve topluluğu **Savuka**'nın işleri İngiltera dışındaki her yerde iyi gidiyordu. Fransa'da hit olmuşlar ve süperstar muamelesi görmüşlerdi ve kısmen **Joan Baez** sayesinde ABD'ye açılmayı planlıyorlardı. **Clegg** Mandela gösterisinde yeralmak istemiş ve **Harry Belafonte** onun da listeye girmesi için çalışmıştı. Ancak bunu başaramadı çünkü **Clegg**'in İngiliz Müzisyenler Sendikası'yla olan çatışması artık zirveye ulaşıyordu.

Sendika, **Clegg**'den, bir İngiliz şarkıcısı olarak, yaptığı tüm politik çalışmalara karşın, Güney Afrika'da çalmamasını istemişti. Kendi konumlarını korumanın azmiyle, ANC'nin, Birleşik Demokratik Cephe'nin ve Nelson Mandela'nın eşi Winnie Mandela'nın **Clegg**'in yaptıklarına verdiği desteği unutmuşa benziyorlardı.

Clegg, neler olduğunu sormak için sendikaya yazdığında kendisine sendikadan çoktan atıldığı ve daha fazla görüşme yapmaya gerek bulunmadığı yanıtı verildi. Bu yüzden yüzmilyonlarca insanın önünde sahneye çıkmak yerine İngiltere'de- en azından televizyonda- hiçbir gösteriye katılamayacaktı. Gösteriden sonra yapılan öfkeli bir açıklamada, menajerleri Apartheid'a Karşı Sanatçılar hareketini "kültürel boykotun daha demokratik biçimlerde gerçekleştirilmesi için işbirliği yapmamakla... " eleştirdiler ve bu eleştirinin kanıtı olarak da "Mandela gösterisine katılmasına izin verilen hiçbir siyah Afrikalı topluluğun ülkedeki demokratik hareketin desteğine sahip bulunmaması"nı gösterdiler.

Hollingsworth, İngiliz Müzisyenler Sendikası'yla çatışmaya girmemesi halinde **Clegg**'in konsere katılabileceğini doğruluyordu. "Gösteri tüm dünyada izlenecekti ve Müzisyenler Sendikası ücretlerle ilgili bir yardım sunuyordu. Onları bir kenara atamazdım. Ama sendika öyle istemeseydi, konsere katılabilirdi."

Clegg'in çağrılmaması ve gösterinin **Dire Straits**'le birlikte çalan **Eric Clapton** ile sona ermesi en hafif bir deyimle tuhaf olmuştu. Çünkü yetmişli yıllarda RAR hareketinin doğmasına ve onu izleyen pop-politik etkinlikler zincirine kısmen, **Clapton**'ın ırkçı açıklamaları neden olmuştu. Sonuçta **Clapton** çok şükür ki, görüşlerini değiştirmiş ve bunu göstermek üzere konsere katılmıştı. Yine de Hollingsworth, **Clapton**'ın varlığının **Jerry Damers** gibi sanatçıları kaygılandırmasından korkuyordu. "Eğer katılmaması yönünde katı bir tutum takınırlarsa, **Dire Straits** de çekilir" diyordu. Bu yüzden **Clapton**'un katılacağı, sahneye çıkana kadar gizli tutuldu, "sanırım sahnede onu görünce şok oldular."

Politik sorunların bir kaynağı sanatçılarsa, bir başka kaynağı da dünya çapında yapılacak televizyon yayınıydı. İngiltere'de, gösterinin tümü BBC2 kanalından gösterildi ve program, BBC'yi (Apartheid'a Karşı Sanatçılar hareketi, ANC'nin konser gelirlerinden yararlanmayacağını açıklamış olmasına karşın) "Afrika Ulusal Kongresi'ni terörist etkinliklerde bulunmaya teşvik eden bir hareketi övmek"le suçlayan ve Avam Kamarası'nı harekete geçiren muhafazakar milletvekillerinin çabalarına karşın yayınlandı. Bu arada, İşçi Partili milletvekilleri de Güney Afrika hükümetini BBC'yi sansür etmekle suçladılar.

Bütün bunlar ABD'de yaşananlara kıyasla çok daha kolay ve basit sorunlardı. ABD'de ise, saat farkından dolayı, konser canlı yayınlanmadı ama Fox televizyonu gösterinin altı saatlik bölümünü (yani *Live Aid* konserinin, ABD'de büyük oranda MTV kablo şebekesi tarafından yayınlanmış olan bölümünden daha uzun bir süre) yayınlamaya karar verdi. Fox sanatçıların Mandela'ya kişisel duygularını ilettikleri bölümlerden hiçbirini kesmemeye söz verdiyse de konserin ABD televizyonundan yapılan yayını, orijinal halinden çok daha az politikti. "BBC'nin tersine, bu kanal politikayı kesti" diyor Hollingsworth.

ABD'li izleyiciler gösteriyi sık sık kesen Coca Cola reklamlarını da izlediler. Cola üreticileri amansız bir rekabet içindeydiler ve pop konserleri rakip cola firmalarının sporsorluğunu üstlendikleri savaş alanları haline gelmişti. Coca Cola, rakibi Pepsi Cola'nın Mandela gösterisinin sponsorluğunu almayı planladığını öğrendikten kısa bir süre sonra, Fox'la reklam anlaşmaları yapmaya karar vermişti. Pepsi'nin sponsorluğu üstlenmesi halinde gösteri afişlerinin üzerinde şirketin logosu da bulunacaktı ancak bu durumda şirketin bu ayrıcalığı elde etmek için 1 milyon dolar ödemesi gerekiyordu. Şirketin sponsorluk önerisi apartheid karşıtı harekette soğuk bir duş etkisi yarattı ve öneri reddedildi.

Politika en iyi zamanda bile karışık bir işti ve bunlar politik pop hareketinin klüplerden çıkıp uluslararası eğlence dünyasına girmesinin yarattığı kaçınılmaz sorunlardı. Önemli olan, bütün bu baskılar karşısında, gösterinin hem müzikal bakımdan hem de gösterinin sonunda, stadyumun etrafında meşaleler yanarken, dünyanın en tanınmış politik tutuklusu haline gelmiş bulunan kişiye sunulan bir armağan olarak parlak bir başarı elde etmiş olmasıydı.

Gösterinin *Live Aid*'den bile daha başarılı olması, sadece, konsere daha fazla sayıda siyah müzisyenin katılmasından değil, müzik yelpazesinin son derece geniş tutulmuş olmasından da kaynaklanıyordu. **Salif Keita** ve **Youssou N'Dour** gibi Afrikalı yıldızlar Jamaikalı büyük ritm grubu **Sly ve Robbie** ile, İngiliz reggea topluluğu **Aswad** ile ve sonra da **Jackson Browne** ile birlikte sahneye çıkarken, konserin çok özel bir müzikal olay olacağı anlaşılmıştı. Konserin açılış ve kapanışı **Sting, George Michael** ve **Eurythmics** ile **Whitney Houston** ve **Dire Straits** gibi güçlü stadyum yıldızları tarafından gerçekleştirildi. Rap'çiler, **Jonas Gwangwa** gibi Afrikalı müzisyenler ya da **Tracy Chapman** gibi solistler açılış ve kapanış gösterilerinin arasında yan sahnelerde şarkılar söylediler ve en ilginç deneysel çalışmalar gösterinin tam ortasında büyük sahnede sergilendi.

Bu gösterilerin zirvelerinden birisi Afro-Jamaika-batı kıyısı işbirliği ile gerçekleşirken, iki duygusal ve tarihsel olay da yaşandı. Bunlardan ilki, **Simple Minds** gösterisinin sonunda, özel konukların, popun apartheid karşıtı mücadeleye yaptığı en önemli müzikal

katkıları oluşturan (**Hugh Masekala**'nın 'Tomorrow' şarkısı da dahil) üç parçayı seslendirilmek için sahneye davet edilmeleri oldu. **Peter Gabriel**'in, artık on yaşına basmış ve hala etkileyici bir şarkı olan 'Biko'yu söylemek üzere sahnenin ortasında dimdik durmasının ardından, **Little Steven** aralarına **Jackson Browne**'ın da katıldığı bir grup şarkıcıya, boykot şarkısı 'Sun City'yi söyletti. Daha sonra **Jerry Dammers** topluluğa 'Free Nelson Mandela' şarkısını söyletmek üzere sahneye fırladı.

Gecenin sürpriz "özel konuğu" **Stevie Wonder** ise, bir felaket eşliğinde sahneye çıktı. Tam sahneye çıkacağı sırada bilgisayar gereçlerinin çalındığı anlaşılmıştı. **Hugh Masekela** ve **Miriam Makeba** kendilerini sahnede bulurlarken, **Stevie** de stadyum dışına yöneliyordu. Uzun görüşmeler ve çalınan malzemenin bulunmasının ardından sahneye çıkarak, önce 'I Just Called To Say I Love You' şarkısının sözlerini Mandela'nın yaş günü için değiştirerek söyledi sonra da kısa ama çok etkileyici ve duygusal bir konuşma yaptı. Böyle bir olayda sahneye çıkmak, **Belafonte** gibi onun da hakkıydı.

11 Haziran kolay unutulmayacak bir gün oldu ama ne elde edilmişti? *Live Aid*'in tersine başarının bu kez elde edilen gelirle ölçülebilmesi mümkün değildi. Konser birçok sanatçının durumunu etkiledi, plakları ençok satanlar listelerine girdi. Gösteri sonrasındaki haftalarda önceden çok az kişinin tanıdığı **Tracy Chapman**'ın uzunçaları 300 binin üzerinde bir satışla İngiliz listelerinde zirveye çıktı.

Nelson Mandela'ya gelince, o, serbest bırakılmasını talep eden şarkılara karşın cezaevinde kaldı ama İngiltere'de yapılan bir araştırma, Mandela'nın kaderiyle ilgili önemli bir duyarlılık bulunduğunu gösteriyordu. Bir sonraki ay yapılan çok daha politik, gerçek yaşgünü yürüyüşlerine büyük bir kalabalık katıldı. Dünyanın her yeri benzer şekilde etkilenmişe benziyordu -ölçülemez ama önemli bir etki. Güney Afrika'da ise polis, Mandela'nın yaşgünü için Cape Town Üniversitesi kampüsünde verilen bir konseri dağıttı.

Live Aid konseri gibi Nelson Mandela gösterisi de, yarattığı coşku ve dikkat yüzünden, tekrarlanması çok güç ve elbette sık sık başvurulamayacak özel bir olay oldu. Bir sonraki hafta sonu Af Örgütü tarafından yapılan iki günlük bir festival Mandela gösterisi-

nin hemen sonrasına rastgelmesi nedeniyle başarısız oldu.

Ancak Af Örgütü bu etkinliklerin öncülüğünü yapmıştı ve artık pop politikasından geri çekilecek değildi. 1988 sonbaharında, BM Genel Kurul'u tarafından 10 Eylül 1948'de kabul edilen ama Af Örgütü'nün "evrensel olarak tanınan ve saygı gösterilen" bir belge olduğuna inanmadığı İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nin kırkıncı yıldönümü nedeniyle altı haftalık bir Af Örgütü dünya turnesi düzendi.

Dünyaya (korkudan ve keyfilikten kurtulma özgürlüğü) haklarını anımsatmayı hedefleyen turne, eylül ayında Wembley stadyumunda başladı ve (doğu ve batı) Avrupa, Kosta Rica, Kuzey Amerika, Japonya, Hindistan ve (Zimbabwe ve Fildişi Kıyısı) Afrika'yı dolaşarak Brezilya ve Arjantin'de sona erdi. Konserin ondokuz dünya kentinde sahneye çıkan yıldızları arasında **Peter Gabriel, Sting, Tracy Chapman, Youssou N'Dour** ve sürpriz bir isim, sonunda politik dünya sahnesine adım atmış olan **Bruce Springsteen** vardı. **Springsteen** en iyi gösteriyi, dinleyicilerinin çoğunluğunu beyazların (sınırı geçmek için siyahlardan daha kolay para bulabilen Güney Afrikalıların) oluşturduğu Zimbabwe'de gerçekleştirdi. Bu zor ve sıkıntılı olabilecek gösteriyi **Springsteen** en hoş, yarıdoğaçlama konuşmasını yapmak için kullandı. Konuşmasında dinleyicilerini "kendi kendisiyle savaşan bir ülkenin" ordusuna katılmamaya çağırdı.

Apartheid karşıtı hareketin tersine, Af Örgütü, kendisine tüm bu etkinlikleri finanse edecek bir sponsor bulmak konusunda zorluk çekmedi ve ünlü bir spor giysi yapımcısı ile anlaştı. Etkinliğin duyurulmasında "İnsan Hakları Şimdi! Reebok Vakfı tarafından gerçekleştirildi" sloganı kullanıldı.

Pop müzikle politikanın ilişkisi hiç bir zaman kolay değildir ve gösterinin çapı büyüdükçe baskılar ve çatışmalar da büyür. Müzisyenler, politika ve ticaret arasındaki çatışma sürecektir ama pop çağının artık otuz yılı geride bıraktığı düşünülürse, politik popun kolay kolay silinip gitmeyeceği ya da bir kenarda kalmayacağı da açıktır. Pop müzisyenleri hem güçlerini hem de konumlarını yorumlar yapmak, dünyayı dolaşmak, büyük miktarlarda para harcamak ve hatta dünya folk hareketinin eski ozanları gibi tarihin akışını değiştirmek için kullanabileceklerini öğrendiler. Bu gücün nasıl kullanılacağı ise onlara kalmış bir seçim.

SONSÖZ
16 Nisan 1990

Yirmi ay sonra, Mandela Yaşgünü Armağanı ve 'Free Nelson Mandela' şarkısını başka bir gözle değerlendirmek de mümkün oldu. 11 Şubat 1990 tarihinde Mandela, yirmiyedi yıllık tutsaklıktan sonra Pollsmoor cezaevinden çıktı.

Pop müzik bu süreçte gerçekten de bir rol oynadı mı? Mandela'nın, nisan ayında İngiltere'ye yaptığı ilk ziyarette eylemciler ya da politikacılara değil, yine tüm dünyadan yüzmilyonlarca televizyon izleyicisi tarafından izlenen bir başka Wembley pop gösterisine katılan kalabalıklara seslenmesi, onun bu soruyu olumlu biçimde yanıtladığını gösteriyor. Bu son derece karizmatik politikacı, hapiste geçen yıllardan sonra, müziğin kampanyada oynadığı rolü anlamıştı. Konsere teşekkürlerini sunmaya ve Güney Afrika üzerindeki baskıların sürdürülmesini istemeye gelmişti. "Duyarlılık gösterdiğiniz için teşekkür ederim, çünkü başka türlü de yapabilirdiniz" diyordu.

İki yıl önceki konser apartheid karşıtı harekete büyük bir ivme sağlamıştı. Konser sonrasındaki aylarda İngiltere'deki üye sayısı yükselmişti ve bir araştırma, onaltı ve yirmidört yaşındakilerin dörtte üçünün Mandela'yı tanıdığını ve serbest bırakılmasını desteklediklerini gösteriyordu. Pop müzik yaşlı bir politik tutuklunun yaşayan bir efsane haline gelmesine katkıda bulunmuştu ve Mandela, serbest bırakılışını kutlamak için düzenlenen gösterinin yıldızı olurken, yeni genç hayranlarının duygularıyla temas kuruyor ve bu olağanüstü olayı azami politik avantaj elde etmek için kullanıyordu. Bu olayda alçakgönüllükle sert eleştirileri birleştiren bir uslûpla, tüm Wembley'i ustaca yönlendirdi. Bu, sözlerin müziğin önüne geçtiği bir politik pop etkinliği oldu ve Güney Afrika'daki mücadelenin simgesi olan kişi bütün stadyuma egemendi.

16 Nisan'da yapılan "Özgür Bir Güney Afrika İçin Uluslararası Armağan" gösterisini yine, başpiskopos Trevor Huddleston tarafından ANC'ye danışıldıktan sonra kurulan Mandela'yı Karşılama Komitesi'nin isteği üzerine Tony Hollingsworth örgütledi. Hollingsworth bu gösteriyi düzenlemenin 1988'deki kadar zor olmadığını ama pop politikasının olayı yine bir kabusa dönüştürdüğünü anlatıyor. Öncelikle Mandela'nın, serbest bırakılışından bu kadar kısa bir süre sonra İngiltere'ye gelmesinin doğru olduğuna ikna edilmesi gerekiyordu -Mandela, Thatcher'ın Güney Afrika'ya yönelik yaptırımları delme politikasını hiç bir biçimde destekler görünmek istemediği için bu kolay bir iş değildi. Sadece Uluslararası Karşılama Komitesi'nin çağrısına uyduğunun ve İngiliz hükümetiyle değil kendi destekçileriyle görüşmeye geleceğinin açıklanması şartıyla gelmeyi kabul etti. Ziyaret, başpiskopos Huddleston'un sabaha karşı 5.30'da Güney Afrika'yla yaptığı ve "sadece bu konuşmaya dayalı olarak 2 milyon poundun riske atıldığı!" telefon konuşmasında kararlaştırıldı.

Hollingsworth'un gösteriyi düzenlemek ve dünya televizyonlarıyla anlaşmak için sadece ellidört günü vardı. Konser kırkbeş ülkede (1988 gösterisini yayınlayan ülke sayısının yirmibir eksiğiyle) canlı yayınlandı ve Mandela'nın Amerikan televizyonuna çıkması, "yayıncıların reklam için ayrılan süreleri satacak kadar zamanları bulunmaması ve bazı reklamcıların da politikanın gidişatından hoşlanmamış olmaları" nedeniyle mümkün olamadı.

Sanatçılarla anlaşmak daha kolaydı ama yine de beklenmedik sorunlar yaşandı. Böyle bir gösteride sadece batılı süperstarlar değil Güney Afrikalı toplulukların da bulunmasının zorunlu olduğu açıktı ve **Jonas Gwangwa** gibi ünlü sanatçılarla birlikte, Londra'da sürgünde bulunan sanatçıların da konsere katılabilmesi tamamen ANC üyesi Wally Serote'ye bağlıydı. Apartheid'la mücadelede müziği kullanan bütün sanatçıların biraraya geldiği bu gösteride iki önemli ismin bulunmaması üzücü bir durum oldu.

Hugh Masekala ve **Miriam Makeba** 1988 gösterisinde zor anlar yaşamışlar ve **Stevie Wonder** sahneye çıkamayınca kendilerini sahnede bulmuşlardı, bu yüzden gösteriye Güney Afrikalı müzisyenler tarafından özel olarak oluşturulmuş orkestra yerine kendi

orkestraları ile çıkmak konusuda ısrarlıydılar. Kendilerine bunun olanaksız olduğu belirtilince, **Masekela** öfkeyle son konserin "Mandela'nın yaşgünüden çok, ünlü İngiliz pop topluluklarının gösterisi" olduğunu söylemeye ve kendisine ikinci sınıf vatandaş muamelesi yapıldığından yakınmaya başladı. Başpiskosop Huddleston- yani ona ilk trompetini armağan eden kişi- fikrini değiştirmesini istediyse de provalara bile katılmadı ve konsere de çıkmadı. **Luther Vandross, Miles Davis** ve **Soul II Soul** da kendi orkestralarını kullanamayacakları için konsere katılmadılar.

Konserde, **Masekela** olmasa da, beyaz apartheid karşıtı kampanyacı ve **Savuka** topluluğunun lideri **Johnny Clegg** bu kez yeralabildi üstelik ANC kendisinin "son derece uygun" olduğunu ve orada bulunması gerektiğini belirttiği için sonunda İngiliz Müzisyenler Sendikası işe karışamamıştı. Hakkındaki yasak artık kalkmış bulunan **Clegg** ve **Savuka** üyeleri, Zulu şarkılarından **Clegg**'in 'One Man One Vote' gibi daha yeni politik parçaları ve **Browne**'ın California pop şarkılarına dek uzanan bir dizi şarkıyla, **Jackson Browne**'ın yanında sahnede yeralabildiler.

Bu beklenmedik işbirliği, en azından Nelson Mandela sahneye çıkana kadar 1988 etkinliği düzeyine varamayan gösterinin en önemli anlarından birisi oldu. Bu soğuk, yağmurlu öğleden sonrasında, artık alışılagelmiş bir yelpazeyi kapsayan uluslararası yıldızlar, müziğin olayın önemine denk düşmesine çalışıyorlardı. İşler iyi gitmiyordu ama **Aswad**'ın yaptığı açılışta yeralan 'Nelson Mandela kente geri gördü' dizeleri ve ünlü Güney Afrikalı sanatçıların programlarının bazı bölümleri gibi hoş anlar da yaşandı.

Mandela, yirmiyedi yıllık hapislikten sonra, duyduğu müziği yadırgamış olsa da en azından kırklı ve ellili yıllarda Güney Afrika'nın en ünlü vokal topluluklarından birisi olan **Manhattan Brothers**'ın iki eski üyesi **Nathan Mdledle** ve **Joseph Mogogsi**'nin vokal üsluplarını anımsıyordu. Onların Güney Afrikalı diğer sürgünler eşliğinde biraraya geldikleri anın zirvesinde sahneye **Jerry Dammers** da çıktı, altı yıl önce bestelediği ve olayların akışında belli bir katkısı bulunan 'Free Nelson Mandela' şarkısı söylenirken onlara eşlik etti. Şarkının artık "tarihe mal olduğunu" ama hâlâ geçerliliğini koruduğunu belirtiyordu, "çünkü Mandela, kendi ülkesinde oy kullanamadığı için tam anlamıyla özgür sayılmaz."

Neville Brothers'ın Sam Cooke'un 'A Change Is Gonna Come' şarkısını söylemesi ve **Bonnie Raitt, Natalie Cole** ve **Anita Baker** üçlüsünün 'Blowin' In The Wind'i söyleyerek altmışlı yılların protest dalgasını estirmeleri gibi başka duygusal anlar da yaşandı. Reagan'ın eski destekçilerinden **Neil Young**'ın sahneye çıkarak 'In The Free World'ü söylemesi gibi sürprizler ve **Lou Reed**'in gelişi gibi heyecan yaratan dakikalar da oldu. **Jesse Jackson**, Uluslararası Mandela Karşılama Komitesi'nin bir üyesi olarak dinleyicilerin arasındaydı ve **Reed**'in, bir önceki yıl 'Good Evening Mr Waldheim' şarkısında yeralan **Jackson** eleştirilerini tekrarlaması halinde en hafifinden bir tatsızlık yaşanacaktı. Allahtan **Reed**, New York albümünden başka bir parçayı, 'The Great American Whale'i seçerek dinleyicilere gizemli bir ekolojik mesaj gönderdi.

Mandela'nın gelişi bu korkulu, ağır konseri -pop şovmenliğini sonuna kadar kullandığı- olağanüstü bir politik olaya dönüştürdü. Sahneye, hava kararduktan ve sahne ışıkları sonuna kadar açıldıktan sonra çıktı, kendisi sahneye çıkmadan önce perde gerisi Afrika Ulusal Kongresinin siyah, yeşil ve sarı renkleriyle kaplanmıştı. **Jonas Gwangwa** ANC marşı 'Nkosi Sikelel iAfrika'yı trombon solosuyla çaldı ve pop izleyicilerinin geleneksel sevgi gösterisi biçimine uygun olarak, binlerce çakmak karanlıkta parladı. Eflatun giysileriyle sahneye gelen başpiskopos Huddleston'u, sonunda özgür bırakılan ak saçlı, koyu renk blazer giymiş Mandela ve eşi Winnie Mandela izledi.

İşte bu an, kanlı canlı bir adam ve artık yaşlanmakta olan bir politikacı olarak sahneye çıkan bu mit kişilik hakkında yapılmış bütün kampanyaların boşa gidebileceği bir an olabilirdi.

Mandela, "tören ustaları..." diye sözlerine başladığında Wembley'i dolduran kalabalık, beş dakika süresince alkış ve çığlıklarla konuşmasını sürdürmesini engelledi. Yeniden konuşmaya başlayabildiğinde, sanki tüm yaşamını pop dinleyicilerine hitap ederek geçirmiş gibiydi. Onlara geçmişte yaptıkları yardımlardan dolayı teşekkür etti ve dinleyicilerini "Güney Afrika özgürlüğüne kavuştuğu zaman yapılacak tarihi zafer törenlerine" davet etmeden önce, yaptırımların sürdürülmesi çağrısında bulunarak Thatcher politikalarını nazikçe eleştirdi. Muhteşem bir gösteriydi.

Gösterinin yapımcısı Tony Hollingsworth'un de farkettiği gibi,

gösteriyi bundan sonra sürdürmek aslında mümkün değildi. **Simple Minds**, Mandela'nın konuşmasının hemen ardından sahneye çıkmakta ısrar etmişti ama Hollingsworth aniden onların havayı sürdüremeyeceklerini anladı. Mandela konuşmasını sürdürürken konserin daha önceki anlarında sahneye çıkmış olan **Tracy Chapman**'la konuşarak yeniden sahneye çıkmasını istedi. 1988 konserinin tartışmasız yıldızı **Chapman** 'Talkin' 'Bout A Revolution' şarkısının sakin, güçlü bir solo versiyonuyla aynı başarıyı tekrarlayacaktı.

Artık gösterinin havası bütünüyle değişmişti. Mandela, serbest bırakılışında önemli bir rol oynadıklarına inandığı müzisyenler ve hayranlarına teşekkür etti ve bu pop konserini o zamana dek Güney Afrika dışında gerçekleştirdiği en önemli konuşmanın platformu haline getirdi. Bu konuşmayı izleyen, ister **Simple Minds** isterse de **Youssou N'Dour** ve tüm diğer sanatçılar eşliğinde 'Biko' şarkısını söyleyen **Peter Gabriel,** her kim olursa olsun artık sönük kalacaktı. Gerçek yıldız sahneye çıkmış ve inmişti.

Mandela hemen o gece Güney Afrika'ya geri dönerek, Wembley'i dolduran kalabalığa, apartheid'ın "cinayet ve zorbalıklarının" sürdüğü bir yer olarak tanımladığı ve Başkan de Klerk'in sistemi gevşetmek üzere yaptığı girişimlerin, beyazların tepkilerinin artmasına neden olduğu bir ülkede, değişim yaratma görevinin başına döndü. Pop müziği çok sayıda dinleyiciye ulaşabilmek için kullanmış, çeşitli ülkeleri ziyaret etmeden ve böyle bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlayamayacak olan kampanyalara katılmadan önce kendisini tüm dünyaya tanıtmıştı.

Müzisyenlere gelince, kendisini kurtarmak için onca uğraştıkları kişi, onlara yaptıkları işin değerli olduğunu söylemişti. Konserde en iyi performansı gösteren şarkıcıların plak satışları (özellikle de birkaç önemli plak şirketi, tanıtım kampanyalarını konserle paralel yürüttüğü için) süreç içinde elbette artsa da o soğuk nisan gecesi Mandela'nın Wembley'de neler yaptığını gören hiç kimse inançsızlığı uzun süre sürdüremezdi. Güney Afrika hâlâ özgürlüğünden yoksundu ama çağın en önemli simgelerinden birisi haline gelmiş olan Mandela sonunda özgürdü ve bunda kısmen, müzisyenlerin de payı vardı.

Bibliography

Bartram, G., and Waine, A., *Brecht in Perspective,* Longman, 1982
Benson, Mary, *Nelson Mandela*, Penguin, 1986
Berry, Chuck, *The Autobiography,* Faber and Faber, 1988
Black, George, *Triumph of the People: The Sandinista Revolution in Nicaragua,* Zed Press, 1981
Booth, Stanley, *The True Adventures of the Rolling Stones,* Heinemann, 1985
Caute, David, *The Great Fear,* Secker and Warburg, 1978
Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice,* McGraw-Hill Book Co., 1968
Dallas, K., Densclow, R., Laing, D., and Shelton, R., *The Electric Muse,* Methuen, 1975
Davis, Stephen, *Bob Marley,* Barker, 1983
Davis, Stephen and Simon, Peter, *Reggae International,* Thames & Hudson, 1983
Dunaway, David King, *How Can I Keep From Singing?*, Harrap, 1985
Elstrob, Lynne and Howes, Anne, The Glastonbury Festivals, Gothic Image, 1987
Geldof, Bob, *Is That It?*, Sidgwick and Jackson Ltd, 1986
Guthrie, Woody, *Bound For Glory,* New American Library, 1970
Halstead, Fred, *Out Now*, Monad Press, 1978
Harris, Robert, *The Making of Neil Kinnock,* Faber and Faber, 1984
Hirshey, Gerri, *Nowhere to Run: Story of Soul Music*, Pan Books, 1985
Jara, Joan, *Victor,* Jonathan Cape, 1983
Kapuscinski, Ryszard, *The Emperor,* Quartet Books, 1983
Krogsgaard, Michael, *Twenty Years of Recording: The Bob Dylan Reference Book,* Scandinavian Institute for Rock Research, 1980
Last Poets, The, *Vibes from the Scribes*, Pluto Press, 1985
Kee, Robert, *Ireland, A History,* Weidenfeld & Nicolson, 1980
Lloyd, A. L., *Folk Song in England,* Lawrance and Wishart Ltd, 1967
Lomax, Alan, *Hard Hitting Songs for Hard Hit People,* Quick Fox, 1975
Marable, Manning, *Black American Politics*, Verso, 1985
Marsh, Dave, *The First Rock'n' Roll Confidential Report,* Pantheon, 1985

Martin, David and Johnson, Phyllis, *The Struggle for Zimbabwe*, Faber and Faber, 1982
Norman, Philip, *The Stones*, Hamish Hamilton, 1984
Parcles, John and Romanowski, Patricia, *The Rolling Stone Encyclopaedia of Rock and Roll*, Michael Joseph, 1984
Paton, Alan, Cry, *the Beloved Country*, Jonathan Cape, 1948
Patterson, Walter C., *Nuclear Power*, Penguin, 1983
Priestland, Gerald, *America The Changing Nation*, Eyre and Spottiswode, 1968
Rogan, John, *Timeless Flight*, Scorpion Publications, 1980
Scaduto, Anthony, *Bob Dylan*, Abacus, 1972
Sculatti, Gene and Seay, Davin, *San Francisco Nights*, Sidgwick and Jackson Ltd, 1985
Shelton, Robert, 'Something Happened in America', in Dallas, K., *et al.*, *The Electric Muse*, Methuen, 1975
Swenson, John, *Bill Haley*, W.H. Allen, 1982
Stevie Wonder, Plexus Publishing Ltd, 1986
Theodorakis, Mikis, *My Artistic Credo*, from the programme notes, World Tour, 1971-3
Widgery, David, *Beating Time*, Chatto and Windus, 1986
Wiener, Jon, *Come Together: John Lennon in his Time*, Faber and Faber, 1985
Wilsher, Peter and MacIntyre, Donald, *Strike*, Coronet, 1985
White, Timothy, *Catch a Fire: The Life of Bob Marley*, Elm Tree Books, 1983

MÜZİĞİN GÖKKUŞAĞINDAN ŞEMSİYESİ

dünya folk şarkıları
dünya demokrasi şarkıları

Mac Luhan'a inanmak gerekirse "evrensel bir köy" oldu dünyamız. New York'taki bir olay birkaç saat içinde bazen de naklen oturma odamıza ulaşıveriyor. Londra'da gösterime giren bir film ertesi hafta İstanbul sinemalarında. Sadece iletişim mi? Ya ulaşımın hızı? Paris-Abu Dabi-Rio de Jenerio seferleri yapan uçaklar, saatte 340 km sürate ulaşan trenler, otomobiller.. .Özcesi çağımız bir hız ve iletişim çağı olarak tanımlanıyor.

Kuşkusuz madalyonun bir yüzü böyle. Ya diğer yüzü? Sosyologlar, psikiyatristler, insan bilimciler ise artan yabancılaşmadan, özneler arası iletişim kopukluğundan söz ediyorlar. Çağımız bu anlamda yalnız ve yalıtılmış bireyler çağı. Doğayla ilişkimiz de giderek sentetikleşiyor, üstelik doğayı da sentetikleştiren bir tarzda işliyor bu süreç. Sadece insanlar da değil, insan toplulukları da birbirleriyle kanlı bıçaklı. Bir yandan evrensel insan değerlerinin yaygınlaşmasından, globalleşmeden söz ediliyor, diğer yandan ulusların birbirini boğazladığı kanlı bir politika hükmünü sürdürüyor.

Medyanın yarattığı kişiliksizleştirilen, bir örnekleştirilen yalıtılmış ve yalnız insan tipi sonsuz bir şimdilik içinde yaşamaya tutsak edilirken, bir geçmişinin olduğunu ve bir geleceğini olacağını unutuveriyor. Bu unutuluşa, şimdinin korkunç bir çarpıtılması da eşlik ediyor.

Demokrasi, insan hakları, mutluluk, refah kısacası ne kadar olumlu değer varsa şu an içinde yaşadığımız düzene mal ediliyor. Sanki demokrasi, sanki insan hakları, mutluluk, refah yıllarca süren mücadelelerle bugünkü düzenin egemenlerinden zorla alınmamış gibi.

Kapitalizm her şeyi ama herşeyi öğüterek kendi sınırlarının içine alıyor.

Karşıt uçta yer alanlar ise ya marjinal bir konumdalar ya da birbirleriyle kanlı bir boğazlaşma içinde. Farklı kültürlerin barış ve dostluk içinde birarada yaşayacakları bir dünya bugünün milliyetçi çatışmalarına kurban ediliyor.

Bütün bu çağdaş durum şimdi unutmamanın, tarih bilincine sahip olmanın, farklı kültürlerin bir arada yaşaması için çaba göstermenin ne denli gerekli ve kaçınılmaz olduğunu gösteriyor bize.

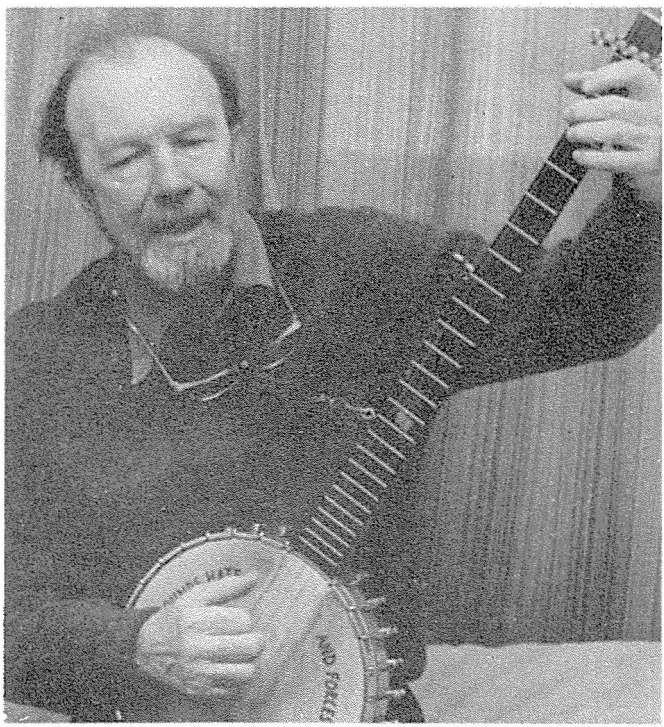
ADA YAYINCILIK VE MÜZİK olarak bütün bunlara karşı müziğin yardımına başvurmayı düşündük. Unutmamak için insanlığın ortak müzik belleğinden bir derleme yapalım dedik. Farklı kültürlerin birarada yaşayacaklarını bir dünya özlemiyle çeşitli ülkelerden derlediğimiz örneklerle bir müzik yolculuğuna çıkmak istedik. Bunun için ilk 5 kasetlerini yayınladığımız ve aynı çizgide sürecek olan Dünya Demokrasi Şarkıları ve Dünya Folk Şarkıları dizisini hazırladık.

Bu dizilerde demokrasi özleminin şarkılarda dile gelişinin izini sürmek ve yine farklı ülkelerin müziğiyle tanışarak çok kültürlü bir dünya için ilk adımı atmak istiyoruz. İnanıyoruz ki müziğin gökkuşağından şemsiyesi paranın bütün insani eylemlerimizi tutsak eden egemenliğinden, düşmanlıktan, hoşgörüsüzlükten, kendi ulusumuzdan olmayanlara kin beslemekten koruyacaktır bizi.

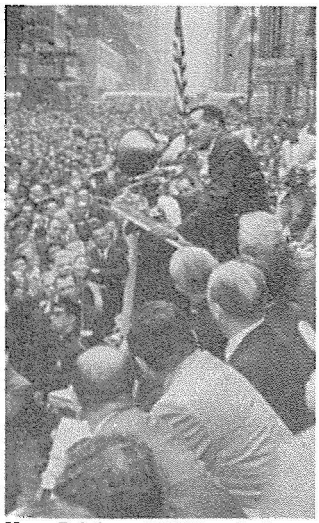
ADA
YAYINCILIK VE MÜZİK



Woody Guthrie 1944 yılında yapılan bir Komünist politik gösterisinde Cisco Houston'la birlikte.



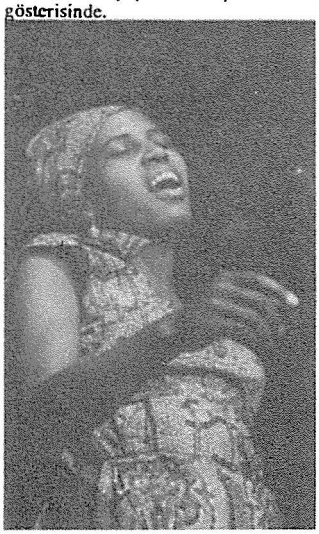
Pete Seeger.



Harry Belafonte 1960 Mayıs'ında New York'ta yapılan bir Eşit Haklar gösterisinde.



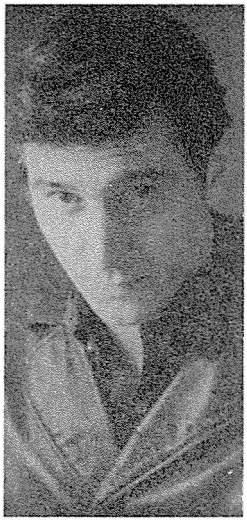
Hugh Masekela, 1985.



Miriam Makeba, 1964 Mayıs.



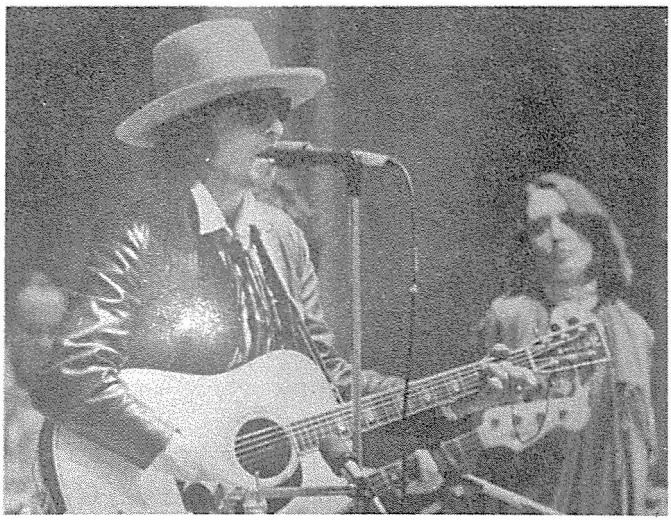
Paul Simon ve Miriam Makeba, 1984.



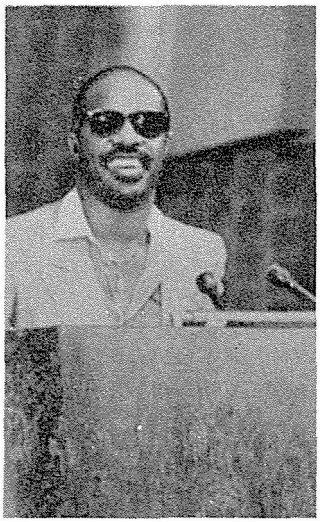
Phil Ochs.



Sweet Honey In The Rock topluluğu.



Bob Dylan ve Joan Baez, 1975 Aralık.



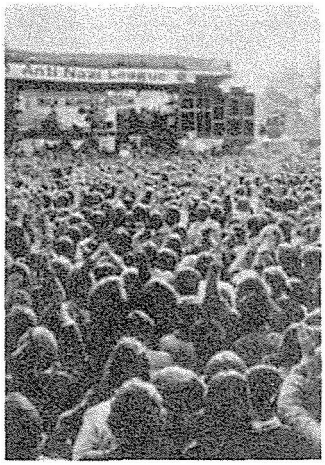
Stevie Wonder Birleşmiş Milletler'de.



Bob Marley, 1978'de Kingston'da yapılan Barış Konseri'nde Başbakan Michael Manley ve muhalefet lideri Edward Seaga'yla birlikte.



1972, John Lennon ve Yoko Ono barış mesajı.



Irkçılığa Karşı Rock (RAR), 1978 Mayıs'ındaki ilk karnavalı.



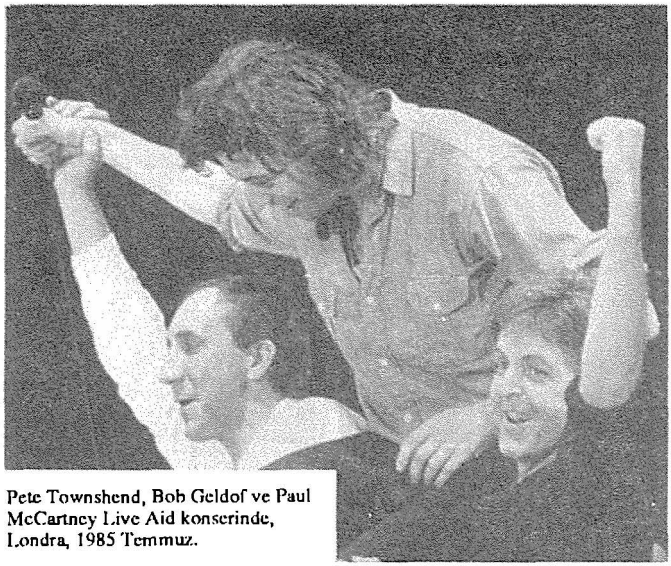
RAR Karnavalı: 1978 Mayıs'ı, Tom Robinson topluluğu Jimmy Pursey ve Misty In Roots'la.



1985 Mayıs'ında Billy Bragg ve Neil Kinnock Gençliğe İsühdam turnesi açılışında.



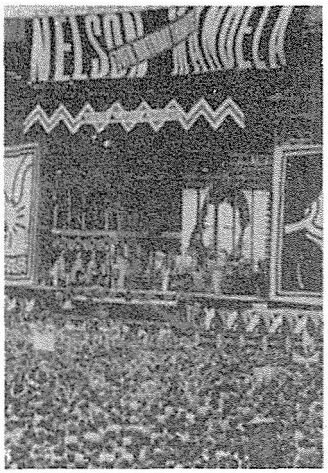
1985 Kasım'ı, Red Wedge'in başlangıcı.



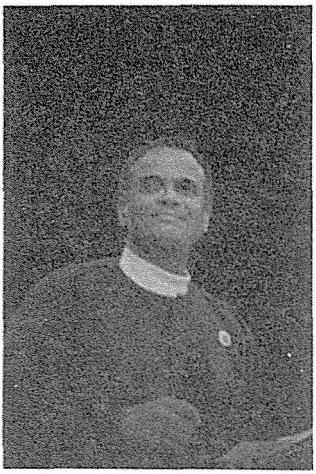
Pete Townshend, Bob Geldof ve Paul McCartney Live Aid konserinde, Londra, 1985 Temmuz.



Bono, Uluslararası Af Örgütü'nün Umut Planı turnesini tanıtıyor, 1986.



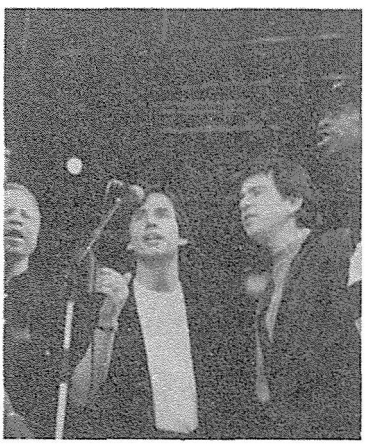
Nelson Mandela'ya 70. yaşgünü Armağanı, 1988 Haziran.



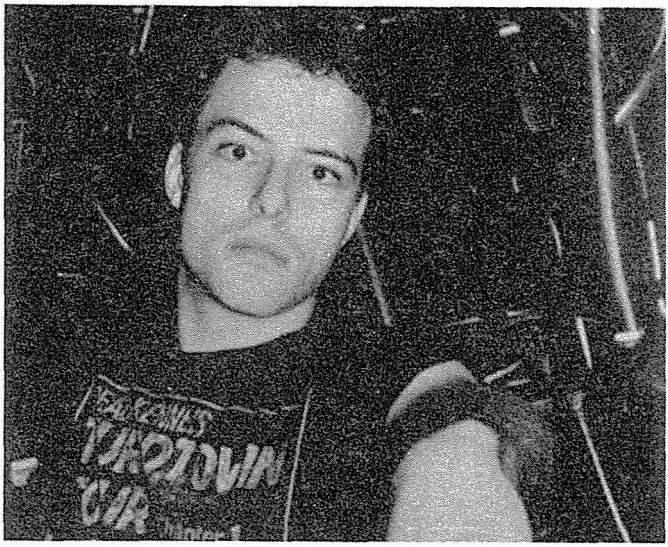
Harry Belafonte Mandela yaşgünü toplantısında konuşuyor.



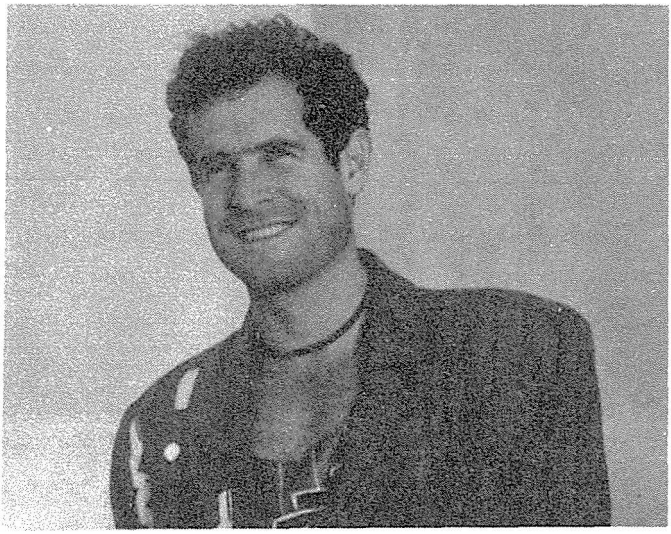
The Eurythmics grubu Mandela yaşgünü toplantısında.



Salif Keita, Jackson Browne, Peter Gabriel ve Yossou N'Dour Mandela yaşgünü toplantısında.



Jello Biafra.



Johnnny Clegg.

Pop müziğin tarih içindeki serüveninde politik popun özel bir yeri vardır. Özellikle ABD'de pop müzik toplumsal hareketlerin önemli bir bileşeni olarak ortaya çıkar. Yine Karaibler'den Afrika'dan kopup gelenlerin ezgilerinde protest bir tavır sürekli olarak kendini duyumsatır. 68 hareketinin içinde *Bob Dylan*'la *Joan Baez*'le ve yine her zaman düzen karşıtı bir ton taşımış olan Beatles'la politik pop altın dönemini yaşar. 80'lere gelindiğinde ise Afrika'daki açlara yardım için düzenlenen konserlerle, *Mandela*'ya özgürlük için yapılan kampanyalarla politik popun yeni bir dönemi başlar.

Donselow'un kitabı İkinci Büyük Savaş sonrasında politik popun öyküsünü *Mac Carty* döneminden *Live Aid* konserlerine; *Ewan Mac Coll*'den *Red Wage*'e kadar bütün renkliliği ve akıcılığı içinde inceliyor.

Bu öyle bir öyküdür ki; 50'lerin cadı avını ya da anti-komünizmini, 60'ların Sivil Haklar Hareketini ve Vietnam Kampanyalarını, 70'lerin Irkçılığa Karşı Rock Hareketini bütün canlılığıyla gözlerimizin önüne serer. Üstelik kitabın mekanı sadece ABD'de değildir. Popla politika arasında her zaman yakın bir ilişkinin yaşandığı Afrika, Yunanistan ve Karaibler'deki akımları da kapsayarak bizi "Müziğin Bittiği Zaman"a taşır.

Robin DENSELOW The Guardian'da müzik yazarlığı ve BBC'nin Panorama programında gazetecilik yapmaktadır. Müzik ve politika alanında uzman olması ve yine kitabını hazırladığı süre içinde Avrupa'yı, Amerika'yı Karaibler ve Afrika'yı baştan başa dolaşması *"Müzik Bittiği Zaman"*a ayrı bir özellik katmaktadır.

GÜNCEL SORUNLAR DİZİSİ: 134

ISBN 975-7414-14-X

9 789757 414148

alan yayıncılık