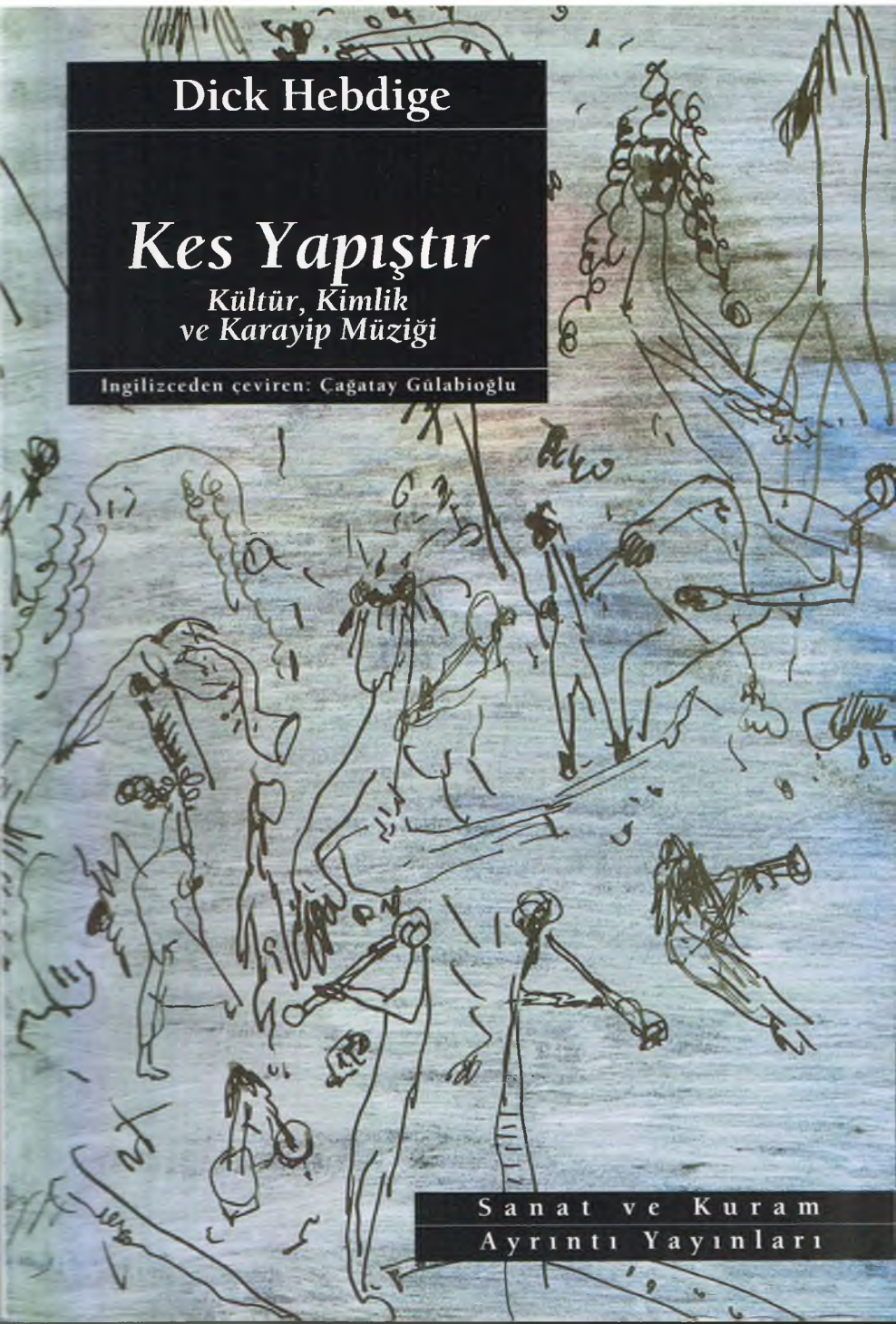


Dick Hebdige

Kes Yapıştır

Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği

İngilizceden çeviren: Çağatay Gülabioğlu

Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Birmingham Üniversitesi'ndeki Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nden mezun olmuştur. Şu anda Santa Barbara, California Üniversitesi'ndeki Disiplinlerarası Sosyal Bilimler Merkezi'nin müdürüdür. Batı Avrupa, ABD, Kanada ve Avustralya'daki değişik üniversite ve kolejlerde ders vermiştir. California Üniversitesi'ndeki Art Studio'da ve Film Çalışmaları'nda ders vermektedir. Akademik kariyerinin yanısıra yazarlık ve eleştirmenlik yapmaktadır. Çağdaş sanat, tasarım ve müzik, medya ve eleştirel kuram alanlarında makaleler yazmıştır.

YAPITLARI: *Subculture: The Meaning of Style* (Methuen, 1979; Gençlik ve Altkültürleri, çev.: Esen Tarım, İletişim Yay., 1988); *Cut'n Mix: Culture, Identity an Caribbean Music* (Routledge, 1987; Kes Yapıştır-Kültür Kimlik ve Karayip Müziği, çev. Çağatay Gülabioğlu, Ayrıntı Yay., 2003); *Hiding in the Light: On Images and Things* (Routledge, 1988)

Dick Hebdige

Kes Yapıştır

Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği

Ayrıntı: 392
Sanat ve kuram dizisi: 2

Kes Yapıştır
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

İngilizceden çeviren
Çağatay Gülabioğlu

Yayına hazırlayan
Fahri Öz

Kitabın özgün adı
Cut 'n' Mix

Routledge/1987
basımından çevrilmiştir.

© Taylor & Francis Books

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Elif Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2003*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-386-2

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Kes Yapıştır

Dick Hebdige

İçindekiler

— Kitabın adıyla ilgili bir not 12
— *Pre-Mix*: Bir uyarlamadan diğerine 15

Original Cut
(İsyan müziği: Reggae ve diğer Karayip müzikleri)

— Giriş: İki Jamaika 25
I. Kölelik günleri 30
II. Batı Afrika kökleri, Batı Hint Adaları çiçekleri 38
III. Trinidad müziği 46
IV. Reggae ve diğer Karayip müzikleri 57
V. Reggae'nin kökleri: Din ve dinsel müzik 63
VI. Rastafaryanlar 69

VII. Reggae'nin kökleri: Siyah Amerikan müziği 84
VIII. *Rocksteady* ve *rude boy* çağı 96
IX. Reggae 102
X. *Dub* ve *talk over* 112
XI. Inglan'da dehşet 124

Dub uyarlaması
(Two Tone'un yükselişi ve düşüşü)

XII. Ska dokusu 145

Club Mix
(Sınırları aşmak)

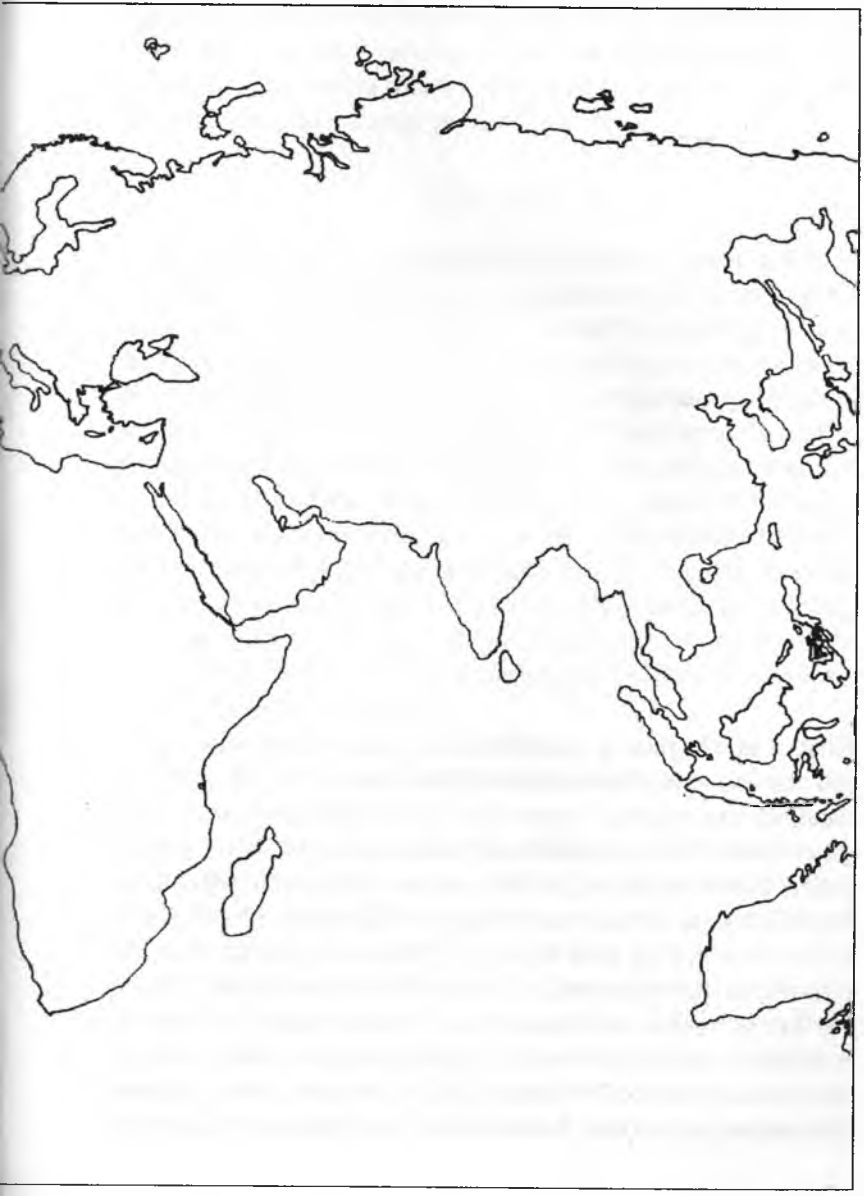
XIII. Sister Posse ileri: Gelecek bu mu? 161
XIV. *Slack* tarzı ve Seaga 167
XV. *Lovers' rock*: Reggae, soul ve kırık kalpler 176
XVI. Rap ve hip hop: New York bağlantısı 187
XVII. Hızlı tarz reggae: Marka giyimin kökleri 206

— Teşekkür 221
— Genel dizin 223
— Müzisyenler, şarkıcılar, djler, plak yapımcıları ve ses sistemi sahipleri dizini 228
— Şarkı ve albüm dizini 232

J.L.P için
(Jamaika Emek Partisi'ni kastettiğim sanılmasın)

Peki ama köken dediğiniz şey nedir ki?
Müzik biçimsizdir, renksizdir ...
(George Oban)


Jamaika
Kingston



Kitabın adıyla ilgili bir not

Kitabın adı okuyucuyu yanıltabilir. Her ikisi de kurgu süreciyle ilgili olan *cut* ve *mix* kelimelerinin popüler müzik ile plak endüstrisi dahilinde özel anlamları vardır. Yan yana geldiklerinde ise, bir kurgu masasının başında çalışan ses mühendisinin ya da bir pikapta sesleri bozan bir hip hop dj'inin imajını uyandırırlar zihnimizde. Her iki kavrama da ilerleyen bölümlerde değinilecek olsa da, kitapta ele alınan başlıca konu bu değildir. Bu kitabı yazarken beni asıl ilgilendiren, Karayip müziği ile kültürel kimlik arasındaki ilişkiydi. Bu ilişkiyi yaşayan bir terminolojiyle anlatmaya çalıştım. Karayip müziğinin çağdaş biçimlerinin köklerinin izini sürmek yerine, bu köklerin bizatihi nasıl bir süreğen akış ve değişim içinde olduğunu göstermeye gayret ettim. Kökler tek bir yerde durmuyor. Biçim de-

ğiştiriyor. Renk değiştiriyor. Büyüyor. Hele hele müzik kadar değişken bir alanda saf bir başlangıç noktasından bahsedilemez; ancak bundan bir geçmiş olmadığı sonucu çıkarılmamalıdır. Aşağıdaki iki kısa notun benim, izleyen sayfaları yazmaya sevk eden niyetimi biraz olsun açıklayacağını ümit ediyorum.

Cut 'n' mix

Rock'n roll ile *rhythm' n' blues*'un 1950'lerden bu yana kültürümüz üzerinde bu denli güçlü etkileri olan müzik ve tarzların temelini oluşturması gibi, *cut 'n' mix* tekniği de 1980'lerin müziği ve tarzıdır. Elinizdeki kitap bütün yaşananları anlatmaya çalışmıyor çünkü bu mümkün değil. *Cut 'n' mix*'in bir kitapta toplanamayacak kadar karman çorman ve ele avuca sığmaz bir hikâyesi vardır. Her geçen gün bu kitapta tahayyül bile edilmeyen olanaklar doğuran yeni bağlantılar kurulmaktadır. Afrika davullarından, Roland TR 808 davul makinesine ya da Nijeryalı "*griotlar*"dan UB40 ve Ranking Ann'e uzanan yolculuk, bir sayfadaki tümce gibi düz bir çizgi izlemez. Her fırsatta kendi etrafında bir daire çizer. Bir tını daha çıkarıldığı an havaya karıştığı için hiç kimse kâğıt üzerinde o tınıyı yakalayamaz. Eğer bu projeden bir ders aldıysam o da, herkesin kendi ritminde bir şeyler yazdığıdır.

Kültür, Kimlik ve Karayip müziği

Afrika, Afro-Amerikan ve Karayip müzikleri Avrupa'nın klasik geleneğinden oldukça farklı ilkelere dayanmaktadır. Sanatçının ya da bestecinin şahsi sesi yerine müşterek sese öncelik verilir. Ritim ve perküsyon çok daha merkezi bir role sahiptir. En nihayetinde, Avrupalı olmayan bu müziklerin kamusal hayatla, konuşmayla, yaşayan insan sesinin yapısı ve mizacı ile doğrudan bağlantısı vardır. Bu bağlantılar ise her şeyden önce davul aracılığıyla sağlanır. Davul olan yerde dans da vardır. Sonuç olarak dansla buluşan insan bedeni, kancasını ritmin oluşturduğu bir oltaya yakalanmış balık

misali kıpır kıpırdır. Bu kitap, bu ritimlerin bazıları ile ritim ve konuşma arasında; kültür, tarih ve kimlikler arasında kurulabilecek bağlantıları ele almaktadır.

Pre-mix: Bir uyarlamadan diğerine

U Roy mikrofonu alıp Big Youth'a veriyor, o da tutup General Echo'ya uzatıyor. Echo bir iki dize döktürdükten sonra mikrofonu Papa Michigan ve General Smiley, The Lone Ranger, Philip Levi ve Smiley Culture'a veriyor... bir uyarlamadan diğerine, bir dizeden ötekine geçiyorlar.

(*Dotun Adebayo*)

Çok fazla müzik dinlemiş ama ses telleri, ritim gitarı ve iki kişilik küçücük, yarı profesyonel grubu dışında herhangi bir müzik kaynağına sahip olmayan genç bir adam olarak Elvis Presley kendini dünyanın dört bir yanındaki müzikal ilhama sahip, müzik üretmeye hazır ve yeterli bilgiye vakıf ama gerekli müzikal donanımdan yoksun diğerleriyle benzer bir konumda buldu. Bu soruna bulduğu çözüm klasik çözümdü... kendinden tek kişilik bir grup yarattı.

(Albert Goldman)[1]

1. Albert Goldman, *Elvis*, Penguin, 1982.

Reggae'deki en önemli kavramlardan biri "uyarlama"dır. Bazen bir reggae plağı basılır ve bunu bir çırpıda aynı ritim ya da melodinin kelimenin tam anlamıyla yüzlerce farklı uyarlaması takip eder. Çıkarılan her uyarlamayla birlikte özgün bestede de ufak tefek değişiklikler görülür. Bir müzisyen farklı bir enstrümanla farklı bir solo çalacak; farklı bir tempo, ton ya da akor dizisi kullanacaktır. Bir şarkıcı farklı kelimelere vurgu yapacak ya da yenilerini ekleyecektir. Bir plak yapımcısı farklı bir düzenlemeye başvuracaktır. Bir mühendis farklı biçimler alana değin sesleri uzatacak, efektler ekleyecek, nota ve akorları çıkaracak ya da yenilerini ekleyerek yeni müzik cümlelerinin içinde ses dizilerinin yerlerini değiştirip boş alanlar yaratacaktır. Bir örnek vermek gerekirse, Wayne Smith'in "Under Mi Sleng Teeng" adlı plağının 1985 Ekimine kadar iki yüz otuz dokuzdan fazla uyarlamasının kaydedildiği tahmin edilmektedir.

"Uyarlama" sadece reggae'de değil aynı zamanda caz, blues, rap, r&b, kalipso, soca, salsa, Afro-Küba ve diğer *bütün* Afro-Amerikan ve Karayip müziklerinde de önemli bir yer tutar. 1970'lerin sonlarında 12 inçlik plakların* icadıyla birlikte aynı durum siyah Amerikan soul'una da sıçramıştır. Bugün artık 12 inçlik bir plakta aynı parçanın birçok farklı uyarlamasıyla karşılaşmak normal bir şeydir: Parçanın özgün halini ifade eden *orijinal cut*, ritmin yayıldığı ve üzerinde oynandığı bir *dub* uyarlaması ve bambaşka bir uyarlamayla parçanın yeniden *mix* edildiği *club mix*. Rock'n'roll'un başlangıcında ise, Elvis Presley'in vokal tarzı bu uyarlama anlayışına dayanıyordu. *Elvis* adlı kitabında Amerikalı eleştirmen Albert Goldman, Presley'in diğer sanatçıların şarkıları ile şarkı söyleme tarzlarından nasıl parodiye dayanan kendine has uyarlamalar ortaya koyduğunu gösteriyor:

Elvis'in sanatının sırrı bağımsız bir yaratıda değil, geleneksel bir tar-

* Plakların ebatları, hızları ve yapıldığı mazlemeler sanıldığının aksine çok büyük bir çeşitlilik arz eder. Örneğin, plaklar bugüne kadar 7, 10 ve 12 inç gibi standart çaplarda üretilegelmişse de aslında her ebatta plak üretmek mümkündür. Örneğin 1940'larda radyo istasyonları programlarını bir yüze sığdırabilmek için 33 1/3 devirli 16 inçlik plaklar kullanmışlardı. (y.h.n.)

zın bir diğerinin dili içinde yeniden şekillendirilmesinde yatar. Böylesine bir yeniden okumayı gerçekleştirmek için tarz açısından olgun ve gelişmiş olmanız gerekir. Bir ressamın paletindeki bir sürü renk gibi, önünüzde sizi bekleyen bütün bildik tarzları görmeniz elzemdir. Popüler müziğin medya tarafından henüz keşfedilmediği bir dünyada böylesi bir olgunluğa ulaşmak uzun yıllar almış olmalıdır. Bununla beraber, bütün Amerikalı çocukların radyoda çalınan her çeşit müziğe sınırsızca ulaşma imkânı bularak büyümeye başlamasıyla iyi bir kulağa ve gereken yeteneğe sahip olan her çocuk çok hızlı bir şekilde sivrilebiliyordu. Elvis Presley de kariyerinin ilk yıllarından itibaren olağanüstü bir mukallitti...[2]

Elvis'in bir mukallit olduğunu söylemek yeteneği ya da başarısından hiçbir şey eksiltmez. Onun, bir Napoliten aşk şarkısını mırıldanan Dean Martin'in ya da bağıra çağıra cüretkâr bir blues seslendiren Arthur Crudup'un ya da hüzünlü bir kovboy ağıtını ağlaya sızlaya şakıyan Hank Williams'ın mükemmel taklitlerini yapması, bütün diğer tarzları karıştırarak kendi tarzını yaratmasını engellemedi. Farklı zamanlarda farklı sesleri, farklı tarzları ödünç aldı ve böylece kendine ait bir şey yarattı.

Sun plak şirketiyle çalıştığı yıllarda Elvis yeteneğini özünde eğlenceli ve taklide dayalı bir müzik yaratmak için kullandı. Pop şarkılarına bu bakış açısıyla yaklaşarak rock'n'roll'un temel estetiğini de kurmuş oldu. Rock, her zaman söylendiği gibi, sadece blues, country, pop ve benzerlerinin basit bir karışımı değildir. Bu, rock'ı ruhu ile değil de, kaynakları ve malzemeleriyle tanımlamaktır. Müziğin özü takındığı tavırda yatar. Bu tavır, gelenek içindeki en büyük icracıları sayarsak, ilk önce Elvis'de, sonra Little Richard'da ve ardından da Beatles'da ifadesini bulmuştur. Bütün bu şarkıcılar son tahlilde parodiyi kullanmıştır... Dahası, bu sanatçıların çalışmalarındaki inceliğin, kinayenin ve fantezinin derecesi Little Richard'ın saf içgüdüsel küstahlığından, Elvis'in çok daha hesaplı "tarzı"na ya da John Lennon'un kimi zaman sürrealizmin tuhaf ama çarpıcı kolajlarını anımsatan son derece parlak bir dehanın ürünü alaycı taklitlerine kadar büyük farklılıklar gösterebilir. Önemli olan, rock'ın köklerinin 50'lerin pop kültürüne hâkim olan heves ve alaycılığın karakteristik bir karışımını oluşturan taklit, nümayiş ve numaralara dayandığını teslim etmektir ki, bu Leiber ve

2. a.g.e.

Stoller'in* komik şarkılarında ya da Elvis Presley'in mizahi şarkı söyleme tarzında olduğu kadar *Mad*'de ya da Sid Caesar'ın** dans adımlarında veya Terry Southern'ın*** matrak pornografisinde de bulabileceğiniz bir yaklaşımdır.[3]

Bir başka deyişle, benim Albert Goldman'dan alıntıladığım pasajlardan *kendi* uyarlamamı çıkarmam gibi, Elvis de Dean Martin, Arthur Crudup, Hank Williams'dan kendi "uyarlama"sını üretmiştir. Elvis'in diğer şarkıcıların seslerini ve vokal tarzlarını *kullanması* gibi, ben de "uyarlama" hakkında bir şeyler söylemek için Albert Goldman'ın sesini ve tarzını ödünç aldım. Bir kitap ya da plakta yapılan alıntı da böyledir; söylemek istediğinizi söylemenize destek olması için bir başkasının sesinin yardıma çağrılmasıdır. Bir duyguyu uyandırabilmeniz için başkalarının da sizde belli duygular uyandırmasına açık olmalısınız. Diğer ses ne zaman bu yolla ödünç alınsa, özgün yazar ya da şarkıcı veya müzisyenin yazdığını, söylediğini ya da çaldığını düşündüğü şeyden bir parça uzaklaşmış olur. Albert Goldman'ın sözlerinden alıntı yaptığımda, *Elvis*'te yazdığı her sözü paylaştığım anlamını taşımaz bu. Örneğin, Little Richard'ın çalışmalarının John Lennon'ınkilerinden daha "saf bir içgüdü"nün ürünü olduğuna ben katılmıyorum. Özgün bağlamında bakıldığında ise, Elvis'in erken dönem vokal tarzını yeterince berrak bir şekilde yansıttığını düşündüğüm bu yorumlar aslında kötüleme amacıyla kaleme alınmıştır. Albert Goldman, mükemmel bir mukallit olan Elvis'in bu sayede "ticari bir kopya" haline geldiğini düşünüyor. Bense, Elvis'in daha başlangıçta müthiş bir vokal tarzı-

* Jerry Leiber ve Mike Stoller: 1950'li yıllarda bazıları Elvis Presley tarafından seslendirilen "Jailhouse Rock", "Hound Dog"un yanı sıra "Stand by Me" ve "*I Who* Have Nothing" gibi ünlü şarkıların bestecisi ve söz yazarı ikili. Tarantino'nun "Rezervuar Köpekleri"ndeki "Stuck in the Middle With You" adlı parça yine bu ikiliye aittir. (y.h.n.)

** Sid Caesar: 1922 doğumlu müzikle de haşırneşir olan Amerikalı komedyen. Doğaçlamaları ve taklitleri ile ünlüdür, TV programları ve filmler yapmıştır. (y.h.n.)

*** Ted Southern (1924-1995): 1960'lı yıllarda düzen karşıtı duruşuyla tanınan Beat kuşağı sonrası romancı. Yapıtlarında müstehcenlikle mizahı eşsiz bir şekilde birleştirmiştir. Kubrick'in "Dr Strangelove" ve Hopper'ın "Easy Rider" filmlerinin senaryosunu yazmıştır. Beatles'ın "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" albümünün kapağındaki ünlüler arasında o da vardır. (y.h.n.)

3. a.g.e.

na sahip olduğunu ve Albert Goldman'm burada bize onun büyüklüğüne ilişkin bir açıklama sunduğu kanısındayım. Alıntı yapmanın güzelliği de işte burada yatar. Özgün uyarlama taze bir bağlamda yeni bir yaşam ve anlam kazanır. Tıpkı bir kayıttaki ya da bir müzik parçasının canlı icrasındaki ritim ya da melodilerin başka kaynaklardan alınması gibi, bütün bunlar da sadece alıntının farklı *türleridir*. İşte bu da uyarlama anlayışının güzelliğidir. Hiç kimsenin son sözü söyleyemeyeceğini ima ettiği için demokratik bir prensiptir. Herkesin bir katkıda bulunma şansı vardır. Hiç kimsenin uyarlaması Kutsal Kitap muamelesi görmez.

"Uyarlama"nın ruhu olarak gördüğüm için bu kitapta birçok alıntı kullandım. Bir bakıma, söyleyeceklerimin hiçbir "özgün" tarafı olmadığı iddia edilebilir. Karayip müziği hakkında bildiğim her şeyi plak veya kasetlerden dinleyerek, konserlere giderek, diğer insanlarla konuşarak ya da okuyarak öğrendim. Hiç Karayipler'e gitmedim. Bu bakımdan kitabın sonundaki Teşekkür bölümü yazarlar arasındaki teamüle uygun bir selamlaşmadan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Benim uyarlamam diğer insanlara ve onların uyarlamalarına çok şey borçludur.

Bir anlamda, bu kitap üç ayrı kitap ya da tek bir ritim üzerine yapılmış üç ayrı şarkıdan oluşmaktadır; başka bir deyişle, kültür, kimlik ve Karayip müziği konularında farklı zamanlarda, farklı bakış açılarından yazılmış üç uyarlamadan. *Original Cut* adını verdiğim ilk uyarlama 1979'da yazıldı ve şu anki haliyle yayımlanmak üzere tasarlanmıştı. Söz konusu kitap, siyahların Afrika'dan Batı Hint Adaları yoluyla Büyük Britanya'ya gelişlerinin öyküsü ile Karayip müziğine genel bir girişten oluşuyordu. Asıl odak noktası reggae müziğinin kökleri ile diğer Karayip müzikleri ve bunların gelişimiydi. Özgün başlığı *İsyan müziği: Reggae ve diğer Karayip müzikleri* olan bu bölüm iletişim, siyahlar üzerine araştırmalar, popüler müzik ya da popüler kültür alanlarında eğitim gören farklı yaş ve seviyelerdeki gençlere yönelik bir dizi kitaptan biri olarak tasarlanmıştı. Kitabın bu bağlamda hâlâ bir anlam taşıdığını ümit ediyorum. *Dub Uyarlaması* adını verdiğim ikinci uyarlama, Stephen Davis ve Peter Simon'ın editörlüğünde yayımlanan *Reggae Internati-*

onal (İngiltere'de Thames & Hudson tarafından 1983'te basılmıştır) adlı bir kitap için 1982'de yazıldı. *Ska dokusu: Two Tone'un yükselişi ve düşüşü* genel okuyucu hedeflenerek İngiliz *Two Tone* hareketi üzerine kısa bir makale olarak kaleme alınmıştı. *Club Mix* adını verdiğim üçüncü uyarlama ise, olan bitenlerle günümüz arasındaki bağlantıyı kurmak üzere Temmuz 1986'da yazıldı. Ayrıca, yeni bakış açılarımın ve ilgi alanlarımın ışığında farklı bir bağlamda üzerlerinde yeniden çalışmak üzere *Original Cut* ve *Dub* uyarlamalarında işlediğim kimi konuları yeniden gözden geçirme fırsatını kullanmak istedim. *Club Mix*, hedeflenen okur kitlesi bakımından birinci ve ikinci uyarlamaların arasında bir yere düşmektedir.

Afro-Amerikan ve Karayip müziğinin eleştirmenler tarafından bir nevi küçümseme niyetiyle sıklıkla dile getirilen özelliklerinden biri, tekrara çok yer vermesi ve yeterince "özgünlük" barındırmamasıdır. Klasik eğitim görmüş, Avrupa merkezli bir bakış açısına sahip müzikologların çalışmalarına bakıldığında, bu insanların siyahların müziğini "tekrarcı" ya da "banal" bulma eğiliminde oldukları açıkça görülebilir. Söylemeye gerek olmasa da, elinizdeki kitap bu eleştirel eğilime bir cevap niteliğinde yazılmıştır. Dahası, bu kitabın tekrarın gücü ile değerine adandığını söylemek de abartı sayılmamalıdır. Bizatihi kitabın yapısı tekrar üzerinde *ısrar* etmektedir. Tekrarı metnin suratından kurutulup alınması gereken bir siğil olarak görmek yerine, zarif bir ben olarak değerlendiriyorum: Tekrar, bütün ritmin temeli, ritim de yaşamın özüdür.

Eski metinleri -özgün ve *dub mix*leri- değiştirmenin cazibesine karşı koymaya çalıştım. Bunlar, ait oldukları dönemin bir parçası oldukları için resmi bildirgeler olarak değil tarihsel belgeler olarak okunmalıdır. Her zaman anlatmak istediğimizin daha fazlasını ve daha azını söyleriz (Dokuzuncu Bölüm'ün sonunda Big Youth'dan yaptığım "Kızlar hakkında şarkılara son" alıntısının muzaffer edası şimdi toy ve aptalca geliyor... Son yedi yılda hem "kültürel politika"nın tanımı hem de müzikteki değişimle birlikte ben de değiştim). Ayrıca, Dokuzuncu Bölüm'deki zaman kiplerini değiştirmek zorunda kaldığımı da eklemeliyim, çünkü bu bölüm büyük oranda Bob Marley hakkındaydı ve Marley arada geçen dönemde kanser-

den öldü. Bu yılın başında projenin başına tekrar oturduğumda, bölümü bir ölüm ilanı gibi yazmaya niyetlenmiştim. Ama en nihayetinde, bunun uygun ya da gerekli olmadığına karar verdim. Bob Marley hiçbir zaman ölüme inanmamıştı. Hiçbir zaman bunun için vakti olmamıştı. Geleceği dinlemeye kaptırmıştı kendini, üstelik köklere duyduğu ilginin geçmişe duyulan melankolik bir hayranlıkla hiçbir alışverişi yoktu. Bob Marley, halkının İleri Yürüyüşü'nün ya da halkının müziğinin sırf artık kendisi aramızda olmadığı için bir an için bile olsa duraksamasını istemezdi. Hayati *mix* - Marley'in sesi ve ritimleri- hâlâ bizimledir. Diğer birkaç önemsiz değişiklik dışında, *Original Cut* asıl metindeki halini korumuştur. *Dub*'a ise hiç el sürülmemiştir.

Netice itibarıyla bu kitap, Kitabın Terörü'nden, herhangi bir konuyu tam layıkıyla ortaya sermenize yetecek bilgiye asla sahip olamayacağınızı bile bile yazmaya oturduğunuzda yanı başınıza çöreklenen o korku hissinden bir kaçma girişimidir. Kitap, Karayip müziğinde ses ile ritmin bileşiminin bunca uzun bir zaman boyunca vazgeçilmez olmasını sağlayan uyarlama sürecini kâğıt üzerinde yeniden üretme girişimidir. Her şeyi layıkıyla anlatan bir kitap değil belki. Sadece bir kitap işte...

Son olarak, bütün Karayip müziklerine yeterince eğilmediğim (örneğin, soca'dan çok az bahsediliyor) ve kimilerinin haddinden fazla bulabileceği ölçüde Jamaika popüler müziği üzerinde yoğunlaştığım için başlığın bu manada da bir yanlış anlamaya yol açabileceğinin farkında olduğumu eklemeliyim. Jamaika popüler müziği söz konusu olduğunda bile pek çok şeye yer vermedim. Bu kitap hiçbir şekilde geniş kapsamlı bir reggae kılavuzu değil. Bütün söyleyebileceğim, kişisel olarak ilgi duyduğum ve kendimi yakın hissettiğim bir müzik hakkında yazdığımdır. Unutmadan, Karayip müziğini işleyen bir kitaba Amerikalı eleştirmen Albert Goldman'ın Amerikalı bir rock'n'roll yıldızı olan Elvis Presley ile ilgili görüşlerinden alıntılar yaparak başlamış olduğum için özür dilemiyorum. Lee "Scratch" Perry ve Afrika Bambaata'nın buradaki *mix* mantığını anlayacaklarından eminim.

Original cut (1979)
(İsyan müziği: Reggae ve
diğer Karayip müzikleri)



Giriş:
İki Jamaika

Eğer bir ada tutkunuysanız ve astropikal bir iklim, fildişi beyazlığında kumsallar, yemyeşil büyüleyici dağlar ve muhteşem oteller arıyorsanız, Jamaika'da hepsini bulacaksınız... Jamaika'nın bütün Karayipler'deki en nefes kesici doğal manzaralara sahip olduğunu söyleyenlerle karşılaşırsanız şaşırmayın. "Mavi Dağlar"a* doğru bir gezintiye çıkın... Coşan ırmaklar dağlardan aşağı inerken bir ağ oluşturarak göz alıcı şelalelere dönüşür ve sonunda Karayip denizine ulaşır... Jamaika size 1494'te başlayan heyecan verici bir tarih sunacaktır. Brimmer Hole ve Rose Wall gibi bugüne kadar ayakta kalmayı başaran büyük plantasyon çiftlikleri ziyarete açıktır. Mandeville gibi enfes dağ köyleri, çan kuleli kiliseler, yemyeşil kırlar ve köy arazileri ile Middlesex,

* Jamaika'da doğu-batı doğrultusunda uzanan sıradağlar. (y.h.n.)

Cornwall ve Survey kentlerinin hepsi akla hemen asırlarca süren İngiliz idaresini getirir.

... Otelinizdeki klimalı odaların tamamı denize bakar ve ayrıca özel bir teras ya da balkonu vardır. Bir duş ve/veya küvetli bir banyonun da bulunduğu odanız zarif bir şekilde döşenmiştir... Tekne gezintisi yapabilir ya da şnorkelle dalmayı, dalgıçlığı, su kayağı yapmayı deneyebilir, balık tutabilir ya da karada kalıp tenis oynayabilirsiniz... Akşamüstü yöresel eğlenceleri, *steel band*leri, kalipso şarkıcılarını, *limbo* dansçılarını izleyebilir ve eğer bir gece kuşuysanız diskoteklere gidebilirsiniz...

(*P&O Seyahat Gemileri'nin broşüründen*, 1979)

"... Petrol varillerinde, meyve sandıklarında ve tek odalı kontrplak evlerde yaşayan, formika bir yemek masası takımı ile aile porselenlerinin konduğu cam bir dolap ve radyo gürültüsünden başka hiçbir şeyi olmayan bir sürü insan... Batı Kingston kelimenin tam anlamıyla gerçek bir çöplükten farksızdır... Kartondan, kontrplaktan ve paslı eski tenekelerden kulübeler ve derme çatma evler yapıyorlar; yaşam alanları dört bir yana yayılmış durumda... ta ki her yer insanlarla tıkabasa dolana kadar. Kingston, Mavi Dağlar ile çevrilmiş çukur bir arazidedir ve aşağıdaki Trench Town, Jones Town ve Tivoli Gardens'da yazları güneş, sokakları kavururken asfalt kaynamaya başlayıp adeta püskürdüğünde ve pislik, çinko tozu ve ne idüğü belirsiz bir duman havada asılı kaldığında... adeta boğulursunuz.

... Hâlâ kente geliyorlar; sırım gibi delikanlılar şekerkamışı tarlalarından ve beş dönümlük çiftliklerden kaçıyorlar; hayatları boyunca şekerkamışı kesmek ve sırtlarında muz taşımaktan daha esaslı bir şeyler arıyorlar. Ne aradıklarından hiçbir şekilde emin olmasalar da, hepsi Jimmy Cliff'i, Desmond Dekker'ı ve diğerlerini çok iyi tanıyor. Ne de olsa onlar da ellerinde kendi besteleriyle şanslarını denemek için Leslie Kong'un plak dükkânına girmeden önce *Rude Boy*larla takılan taşralı çocuklardı.

(Jamaika: İnce Bir Tel Üzerindeki Babil, *Michael Thomas*)

"Jamaika ülkesi esrarın* ve suyun,
Motorlu araçların ve insan katliamının."
("No Cuck It", *Dillinger*, bir reggae sanatçısı)

* Buradaki esrar gizem'i değil cigaralığı, dalgayı, malı, nefesi, paspalı, palamutu, dumanı vb. ifade eder. (ç.n.)

Jamaika... Avrupa ve ABD'de yaşayan pek çok kişinin zihninde bu sözcük muhtemelen karmakarışık bir imgeler dizisi, rom markalarından, televizyon ve seyahat reklamlarının yarattığı izlenimlerden oluşan bir "yamalı bohça" canlandıracaktır. Bu, seyahat broşürlerinde sunulan Jamaika'dır: Beyaz kumsallar, masmavi bir deniz ve rüzgârda salınan palmiyelerden oluşan tropik bir cennet. Tarihi açıdan ise yüzyıllar süren İngiliz yönetiminin haşmetli kalıntıları olan eski ve büyük çiftlik evleri söz konusudur (Jamaika 1962'ye kadar İngiliz sömürgesiydi). Hem adanın hem de tarihinin daha romantik bir görüntüsü çocuk kitaplarında ve Hollywood macera filmlerinde bulunabilir. Burada "Jamaika" kelimesi, korsanların ve İspanyol altın sikkelerinin dünyası ile Port Royal'dan aldıkları kanlı haraçlarla engin denizlerin hakimi olan Kaptan Henry Morgan ve Sahilin Kardeşleri'nin* dünyasını bir araya getirir. Bu iki uyarlamanın karışımından ise ortaya renkli geçmişi ve kaygısız bugünü arasında pek az gerçek sorunla karşılaşmış olan büyüleyici bir adanın portresi çıkar.

Ama bambaşka, daha rahatsız edici bir dizi imgeden oluşan bir Jamaika daha vardır. Bu, Michael Thomas'ın yukarıdaki alıntıda anlattığı *Cennetin Diğer Yüzü*'dür. Jimmy Cliff ya da Bob Marley gibi Jamaikalı reggae sanatçıları tarafından kaydedilen şarkıların sözlerini dinleyenler bu diğer Jamaika'ya zaten aşina olmalılar. Marley, buraya "beton orman"ı adını takmıştır. Adanın siyah nüfusunun, Batı Afrikalı kölelerin torunlarının hayatlarını Ochos Rios ve Montego Bay'in lüks tatil beldelerindeki koşullarla uzaktan yakından ilgisi olmayan koşullarda sürdürdükleri kenar mahallelerin ve gecekonduların alacakaranlık dünyası. Reggae bu görüntünün yurtdışında da tanınması için epeyce çaba göstermiştir. Çünkü reggae sadece kanınızı kaynatan dans ritimlerinden ibaret değildir. Popüler reggae parçalarının sözleri rock ve pop müziğin işlediği sıradan kaygılardan -ebeveynlerle, erkek ve kız arkadaşlarla yaşanan problemler- çok daha farklı konularla ilgilidir. Yeni ritimle birlikte güçlü bir yeni mesaj da kendini göstermiştir. Bu mesaj yoksulluk-

* Brethren of the Coast. XVII. yüzyılın sonlarında Kaptan Morgan'la Jamaika'yı haraca bağlayan korsanlar. (y.h.n.)

la, eşitsizlikle ve siyahların kimliğiyle ilgilidir.

Reggae'nin ilk gerçek uluslararası yıldızı olan Bob Marley "Babylon'da şarkı söylerken" ve Avrupa ile Amerika'daki konser salonları ile televizyon ekranlarında *dreadlock*'larını* savururken dünyaya sadece yeni bir müzik biçimi sunmakla kalmaz ama aynı zamanda bu öteki Jamaika'yı da gözler önüne serer. *Catch a Fire* ve *Exodus* gibi albümlerinde, seyahat broşürlerimizin ve tarih kitaplarımızın gizlediklerini, yani siyah Jamaikalıların yaşamlarının kölelik ve sömürgecilikte yatan köklerini deşifre eder.

Broşürlerin reggae müziğine yeterince yer ayırmaktan kaçınması çok da şaşırtıcı değildir. Zaten bunun yerine turistler için *steel band*ler, şen şakrak kalipsolar ve parlak kostümlü *limbo* dansçıları vardır. Reggae, "ham" reggae -Kingston'un merkezinde duyabileceğiniz teneke mahalle rock'ı- hiç kuşkusuz çizilen bu tabloya yakışmaz. Bu yüzden turistler ve "ıstırap çekenler" birbirlerinden uzak tutulur. Bu ikisi bize farklı imgeler sunar: Jamaika'daki hayatın resmi ve gayri resmi uyarlamalarını. Bu iki Jamaika hiçbir zaman bir araya gelmez. Ama aralarındaki çatışma giderek daha fazla yüzeye çıkmaktadır.

1978'de Wailers grubunun kurucularından Peter Tosh, Jamaika'nın devasa Ulusal Stadyumu'nda bir konser verdi. Stadyum hıncahınç doluydu ve kalabalığın içinde hem adanın başbakanı hem de muhalefet partisinin lideri vardı. Üzerinde tehditkâr bir kung fu giysisi, beresi ve siyah gözlükleriyle sahneyi uzun adımlarla kateden Tosh o günün Jamaikasının ahval ve şeraiti hakkında tutkulu bir konuşma yapma fırsatı yakaladı. İngiliz tarih kitaplarının birer kahramana dönüştürdüğü John Hawkins ve Sir Walter Raleigh gibi isimleri "köle taciri korsanlar" olarak zikretti. "Get Up, Stand Up For Your Rights"ın da dahil olduğu bir dizi parçayı seslendirmeden önce, Tosh son bir uyarıda bulundu. Jamaika'da hâlâ korsanlar olduğunu ama artık onlara turist adı verildiğini ve kılıç yerine "bo-

* Rastaların tutam tutam ördükleri uzun saçları. Başlangıçta doğu Afrika kabilelerinin etnik görünümünü yaratmak için başvuruldu. Kutsal Kitap'taki 'bukleleri kesmeyin' sözü ve 'Samson ile Dalilah' hikâyesi uzun saçı kabul ettirmek için kullanıldı. Marihuana (ganja) ile birlikte Rastaların en çarpıcı yönlerinden biri haline dönüştü. (ç.n.)

yunlarına küçük fotoğraf makinaları" kuşandıklarını söyledi.

Bir yanda reggae'nin, diğer yanda ise turistlere yönelik broşürlerin Jamaika'daki hayata ilişkin nasıl bu kadar farklı görüntüler sunabildiklerini anlamak istiyorsak, bütün Karayiplerin tarihine yeniden bakmamız gerekir. Dahası, eğer reggae ya da Batı Hint Adalarındaki diğer müzik türleri bizim için gerçekten bir şeyler ifade edecekse, öncelikle bunların Afrika ve Avrupa'daki köklerini araştırmalıyız.

I
Kölelik günleri

Kamçının şaklayışını her duyduğumda
Kanım donuyor
Köle gemisinde
Hatırlıyorum ruhumu nasıl insanlıktan çıkardıklarını.

(*Bob Marley and the Wailers*, "Catch a Fire")

Satılık: İki katır, üç keçi, sekiz yavrusuyla dişi bir domuz ve dört çocuklu güzel, sağlıklı bir kadın.

(*Bir Barbados gazetesinde çıkan ilan*, 1770 civarı)

Yeni Dünya, yani Batı Hint Adaları da dahil olmak üzere Amerika kıtasının tamamı, 1492'de Kristof Kolomb tarafından keşfedilmiştir. Bununla beraber, her ne kadar bölge Avrupalılar tarafından iskan edilmiş ve Avrupa'nın pek çok hammaddesini tedarik etmiş olsa da, Batı Hint Adaları'nın şu anki nüfusunun en az dörtte üçü Avrupa kökenli değildir. Bu insanlar, Afrika'nın Batı Sahili'nden zorla getirilip İngiliz idaresi sırasında Karayip adalarının şeker plantasyonlarında çalıştırılmış siyah kölelerin torunlarıdır.

İlk olarak köleleştirilenler, Avrupalılar gelmeden önce adalarda yaşayan Karip ve Aravak yerlileriydi. Afrika'dan çok sayıda kölenin Karayipler'e getirilmesi ise ancak 1600'lerde toprak sahiplerinin şeker üretimine geçmesiyle birlikte başlamıştır. Yerleşimcilerin şekeri devasa plantasyonlarda yetiştirmeleri yüzünden, ürünü ekip biçmek için kalabalık ve disiplinli bir işgücüne ihtiyaç vardı. Zaten köle ticareti de tam bu aşamada kendini gösterdi. Köle toplamak üzere Afrika'nın Batı Sahili'ni talan edip sömüren ilk Avrupalılar Portekizliler olmuşsa da, kısa zamanda İngilizler bu ticareti ellerine geçireceklerdi.

Batı Hint Adaları'nın şeker plantasyonlarında çalışan Afrikalıların çoğu aslında diğer Afrikalılar tarafından köle olarak satılmışlardı. Bu insanlar ya kabile savaşları sırasında yakalanmış ya Arap köle tacirleri tarafından kaçırılmış ya da kabile reislerince kâr amacıyla girişilen yağmalar sırasında ele geçirilmişlerdi. Bu köleler Avrupalıların eline geçer geçmez köle gemilerinin daracık ambarlarına tıkılıyor ve birbirlerine zincirleniyorlardı.[1]

Gemilerdeki koşullar tüyler ürperticiydi. Bazı gemi sahipleri uzun yolculuklar sırasında insanlardan oluşan kargolarının yarısını çeşitli hastalıklar yüzünden kaybedeceklerini önceden hesaba katarlardı. Gemiler limana vardığında da koşullar düzelmiyordu. Batı Hint Adaları'na ulaştıklarında, tıpkı sığırlar gibi rıhtım boyunca sıraya dizilen köleler en yüksek teklifi verene satılırlardı. 1776'da özgürlüğünü satın almayı başaran bir köle kaleme aldığı özyaşamöyküsünde Barbados'taki bir köle mezatını şu şekilde anlatmaktadır:

> Verilen bir işaretle (davulun vuruşuyla) alıcılar bir anda kölelerin toplandığı alana koşuyor ve aralarından en beğendiklerini seçiyorlardı. Buna eşlik eden gürültü ve patırtı ile alıcıların yüz ifadelerine açıkça yansıyan hırs ve arzu, dehşete düşmüş haldeki Afrikalıların endişelerini daha da artırıyordu. Bunun doğal sonucu olarak ise, dostlar ve akrabalar vicdansızca birbirlerinden koparılıyor ve bunların büyük kısmı birbirlerini bir daha hiç göremiyorlardı. Getirildiğim yük gemisinde,

1. Bkz. Richard Sheridan, *Sugar and Slavery: An Economic History of the British West Indies 1623-1775*, Carribbean University Press, 1974.

hatırlıyorum da... farklı kişilere satılan birçok kardeş vardı; onların birbirlerinden ayrılırken ağladıklarını görüp işitmek çok dokunaklıydı.

Plantasyonlara vardıklarında "Büyük Ev"de (bazı çiftlik sahipleri evlerinde kırk kadar köle çalıştırıyordu) çalışmak üzere seçilmeyen köleler ekipler halinde çalışacak şekilde işe koşuluyorlardı. Sıradan bir günde sabah altıdan on bire kadar çalışıyor, bir saatlik bir ara verdikten sonra öğlen on ikiden günbatımına kadar tekrar işbaşı yapıyorlardı. Efendilerinin ve ailelerinin gösterişli malikânelerinin arkasındaki hapishane benzeri evlerde kalıyorlardı. Birçok köle çiftliklere vardıktan kısa bir süre sonra köle sahiplerinin "terbiye edilme" dedikleri iklim koşullarına alışma döneminde ölüyordu. Köleler, dizanteri ve çiçek hastalığından tetanos ve "aşırı karamsarlığa", daha açık bir ifadeyle yaşama isteksizliğine kadar çeşitli hastalıklara yenik düşüyorlardı.

Hayatta kalanlar sıkı bir şekilde gözetim altında tutuluyor, her türlü uygunsuz davranış şiddetli bir biçimde cezalandırılıyordu. Hırçın, huysuz ya da itaatsiz olduğu düşünülen köleler kırbaçlanıyor ya da falakaya yatırılıyordu. Kaçanlar alenen kamçılanıyor, bu yolla özgürlüğüne kavuşmayı uman diğer köleleri caydırmak üzere asılıyor ve cesetleri çürüyene kadar öylece bırakılıyordu. Yine de, tarla işlerindeki sert idareye ve kamçılı kâhyaların göz açtırmayan denetimine rağmen kölelerin çoğu karşı koyuyordu. Batı Hint Adaları'nda beyazların yönetimine karşı başlangıcı köleliğin ilk yıllarına kadar uzanan köklü bir direniş geleneği vardır.

*Maroon*lar adalardaki ilk siyah asilerdi. Bu kelime St. Kitts ve Barbados gibi adaların dağlık iç bölgelerinde kendilerine ait yasadışı topluluklar kuran kaçak köleler için kullanılıyordu. Ancak İngiliz yetkilileri en çok Jamaikalı *maroon*lar korkutuyordu. Bir Coromantee savaşçısı olan Cujo'nun liderliğinde Jamaikalı *maroon*lar neredeyse elli yıl boyunca İngiliz ve sömürge güçlerine karşı direndiler. Nihayet 1739'da savaşı sona erdiren bir anlaşma imzalandı. Ama Cockpit County'nin *maroon*ların yaşadığı bölgelerinde Cujo ile adamlarının kahramanlıkları hâlâ gururla hatırlanmaktadır. 1976'da ilk *maroon*ların torunlarını ziyaret eden Stephen Davis, İn-

gilizlere karşı yapılan eski savaşları yad etmek amacıyla hâlâ danslar düzenlendiğini işitmişti. Bu danslar sırasında İngiliz askerlerine ait olup "kurşunlarla delik deşik edilmiş ve kılıç izleri taşıyan" eski püskü bir üniforma ortaya çıkarılır ve geçmiş zaferlerin anısına direğe çekilir.[2]

Karayipler'deki biricik asiler *maroon*lar değildi. XVII. yüzyıldan itibaren İngiliz adalarının birçoğunda, büyük bir kısmı hemen bastırılmış ve liderleri idam edilmiş olsa da, sık sık köle isyanları patlak verdi. Bununla beraber, bir Fransız adası olan Saint Dominique'de 1791'de başarılı bir ayaklanma baş gösterdi. Adadaki köleler siyah general Toussaint L'Ouverture'ün liderliğinde sahiplerine başkaldırıp onları denize döktüler. Nihayet 1 Ocak 1804'te, Fransızlara karşı yürütülen uzun bir mücadeleden sonra, asi kuvvetleri zafere ulaştı ve Saint Dominique Karayiplerin ilk bağımsız siyah cumhuriyeti sıfatıyla Haiti adını aldı.

İngiliz Batı Hint Adaları'ndaki son büyük siyah isyanı Jamaika'da yaşandı. 1831'de siyah bir Baptist rahibi olan Sam Sharpe önderliğindeki yüzlerce siyah köle yerel milis kuvvetlere karşı silahlandı. Ayaklanma, katılan bütün asilerin İngiliz askerler tarafından katledilmesiyle sona erdi. Ama bu isyan, İngiliz sömürgelerinde köleliği yasaklayan bir yasanın onaylanması sürecini hızlandıracaktı. 1834 yılında köleliği kaldıran Köleliği İlga Yasası Westminister'da kabul edildi ve 668.000 köle geç de olsa özgürlüğüne kavuştu.

Ne var ki, eski kölelerin çoğu için hayat hâlâ çetin ve acımasızdı. Bilhassa plantasyon sahiplerinin tarla işleri için çok düşük ücretler vermeleri yüzünden köleler anlaşılır bir şekilde eski efendileri için çalışma konusunda isteksizdiler. Eski köleleri plantasyonlara geri döndürmeye yönelik bir teşebbüsün ürünü olarak yetkililer, özellikle siyah nüfusu olumsuz yönde etkileyen yüksek vergiler koydular. Bunun neticesinde ise 1865'te yeni bir isyan baş gösterdi. Tıpkı Sharpe gibi siyah bir Baptist rahibi olan Paul Bogle yönetimindeki asiler nüfusunun çoğunluğunu beyazların oluşturduğu Morant Körfezi'ndeki bir kasabaya saldırdılar. Sonunda yakalanan

2. S. Davis ve P. Simon, *Reggae Bloodlines*, Anchor, 1977.

Bogle, George William Gordon adlı zengin bir siyah çiftçi ile birlikte asıldı. Gordon, Jamaikalı siyahların özerkliğini savunmak yoluyla halkı isyana teşvik etmekle suçlanıyordu. 1962'de Jamaika'nın bağımsızlığını kazanmasıyla, Gordon'un rüyası da neredeyse bir asır sonra gerçekleşmiş olacaktı.

Şöyle ya da böyle, kölelik günleri adada silinmez izler bıraktı. Günümüz Jamaika'sı bile kökleri doğrudan eski plantasyon sistemine kadar uzanan sosyal ve ekonomik sorunlarla boğuşmaktadır. Jamaika'daki yoksulluk, işsizlik, ırksal ve sosyal eşitsizlikler ekseriyetle geçmişten miras kalmıştır. Ülkeyi yönetenler çoğunlukla açık tenli, "beyaz ırktan olmayan" nüfustan çıkmaktadır. Küçük dükkân ve işyerlerinin büyük kısmına ise Çinliler, Suriyeliler ve İngiliz-Hint kökenliler sahiptir. Bunlar, kölelik kaldırıldıktan sonra şeker plantasyonlarında çalışmaları için "ithal" edilen çok sayıda Hintli ve Çinli'nin torunlarıdır. Batı Afrikalı kölelerin siyah torunları ise çoğunlukla ya basit el işleriyle hayatlarını kazanmakta ya da işsiz gezmektedir. Bu kesimde işsizlik oranı gerçekten de çok yüksek bir seviyededir ve birçok aile yoksulluk sınırının bile altında yaşamaktadır. Bu türden derin bir yoksulluk doğal olarak, özellikle de gençler arasında, kızgınlığı ve nefreti körüklemektedir. Jamaika'daki siyah nüfus için son dört yüz yılda çok az şeyin değiştiğini söylemek yanlış olmaz. Eğer kölelik bugün biraz daha örtük bir biçimde de olsa hâlâ devam ediyorsa, Jamaika'nın isyan etmeye ve otoriteye direnmeye ilişkin eski geleneği de hakeza devam etmektedir...

DAVULLAR VE *CONCERTINA*LAR*

Kölelerin üstü kapalı bir üslupla karşı koyma yollarından biri de müzikti. Müzik üzüntülerini, hayal kırıklıklarını ve öfkelerini ifade edebildikleri bir mecraydı. *Maroon*ların ortaya çıkmasından itibaren *abeng*in (inek boynuzu) sesi, kölelere silahlanmaları için gönderilen bir işaret işlevi görmeye başladı. Diğer enstrümanlar ise kö-

* İki tane eş klavyeye sahip bir tür akordeon. (ç.n.)

lelere daha sinsice yollarla yardımcı oldu. Davullar özellikle önemliydi. Köleler Afrika davul çalma geleneklerini muhafaza ederek, Afrika ritimlerini hatırlayarak kaybettikleri özgürlüklerinin anısını canlı tutabildiler. Böylece, hiç değilse bir parçalarını Avrupa etkisinden koruyabildiler.

Aynı zamanda, Avrupa'nın müzik ve dans biçimlerini kendi ihtiyaçlarına denk düşecek biçimde uyarladılar. Köleler çalıştıkları tarlaların veya yetiştirdikleri ürünlerin sahibi değillerdi. Hatta yasalar nezdinde kendi üzerlerinde bile hiçbir hakları yoktu. Ama efendilerinin müziğini alma konusunda özgürdüler. Afrika ritimlerini katarak bu müziği münhasıran kendilerine ait olan bir şeye dönüştürebildiler.

Kökler adlı romanının bir kölenin gemi yolculuğunu anlattığı bölümünde Alex Haley, kölelerin beyazların müziğini ilk kez nasıl duymuş olabileceklerini ve bunun onlara ne ifade etmiş olabileceğini tahayyül eder. Hikâyeye beyaz köle tacirleri tarafından kaçırılan Afrikalı bir çocuk olan Kunta Kinte'nin eğitilmek üzere gemideki kölelerin tutulduğu ambardan güverteye çıkarıldığı noktada katılırız (*Toubob* kelimesi Mandinka dilinde beyaz adamı, gemi tayfasını ifade eder).

> Yaklaşık on beş gün sonra ilk kez gün ışığına çıkan Kunta Kinte, iki gözünün ortasına bir çekiç darbesi yemiş gibi oldu. Aniden patlak veren acıyla başı dönüp sendelediğinde boşta duran eliyle gözlerini kapattı...
>
> ... Köleler, kovalar dolusu deniz suyuyla neredeyse boğuluncaya kadar ıslatılan birbirine zincirlenmiş başka on adamın bulunduğu yere doğru itilip kırbaçlandılar. Bu arada başka bir *toubob* uzun saplı fırçalarla çığlıklar atan adamları ovalamaya başladı. Deniz suyu kanayan kırbaç yaralarına ve sırtındaki yanığa çarptıkça canı fena halde acıyan Kunta da bağırdı... Köleler sonra toplu halde güvertenin ortasına itelendiler ve burada yığılıp kaldılar. Kunta, başını kaldırarak büyük beyaz bezler arasındaki seren direklerinin tepesinde bir sürü ipi çekerek maymunlar gibi oradan oraya atlayan *toubob*u görmek için alık alık yukarı doğru baktı. Yaşadığı şiddetli sarsıntıya rağmen güneşin ısısı kendini sıcak ve iyi hissetmesini sağladığı ve bedeni kirlerinden biraz olsun arındığı için inanılmaz bir rahatlama hissetti.

... Daha sonra demir parmaklığın yanındaki bir *toubob* ellerinin arasındaki hırıltılı bir ses çıkaran tuhaf, katlanabilir bir şeyi gerip sıkıştırmaya başladı. Diğer *toubob*lar kendilerini seyreden çıplak kadın, erkek ve çocukların şaşkın bakışları arasında karışık bir sıra oluştururken, bir başkası ise Afrika işi bir davula vurarak ona katıldı. Sıradaki *toubob*ların her birinin ayak bileğine bağlanmış uzun bir ip vardı ve bu ip sanki çıplak adamları birbirine bağlayan türden bir zincire benziyordu. Şimdi kahkahalar atarak, hep birlikte davulun ritmine ve hırlayan şeyin sesine ayak uydurarak kısa kısa zıplamaya başladılar. Silahlı diğer *toubob*larla birlikte el kol hareketleri yaparak zincirli adamlardan aynı şekilde zıplamalarını istediler. Ama zincirli adamlar taşlaşmış gibi oldukları yerde durmaya devam edince *toubob*ların sırıtışları sert bakışlara dönüştü ve kamçılarıyla çılgınca bir saldırıya geçtiler.

... "Zıplayın!" diye bağırdı en yaşlı kadın aniden Mandinka dilinde. Kendisi zıplamaya başladı. Kızlara ve çocuklara sert sert bakarak cırtlak bir sesle bir kez daha "Zıplayın!" diye bağırdı ve onlar da onun gibi zıpladılar. Zeki gözleriyle kısa bir an için çıplak adamlara bakıp bir yandan da hızlı ve ani el kol hareketleriyle savaş dansı yaparken "*Toubob*u öldürmek için zıplayın!" diye haykırdı. Ve derken, söylemek istediğini anlar anlamaz çiftler halinde zincirlenmiş olan adamlar birbiri ardına cılız, gayretkeş bir edayla zıplamaya başladılar; güverteye çarpan zincirleri çınlıyordu. Başında dikilen adama rağmen, zıplayan ayak ve bacakların kargaşasını gören Kunta kesik kesik nefes alırken kendi bacaklarının da lastik gibi olduğunu hissetti. Daha sonra kadının şarkısına kızlar da katıldı. Mutluluk verici bir müzikti duyulan ama sözleri bu kahrolasıca *toubob*ların kadınları nasıl her gece kanonun karanlık köşelerine götürüp köpek gibi kullandıklarını anlatıyordu. Gülerek ve kahkahalar atarak, "Toubob fa!" (*toubob*u öldür) diye haykırdılar. Zıplayan çıplak adamlar da katıldı: "Toubob fa!" *Toubob*lar bile sırıtıyor, birkaçı da neşeyle el çırpıyordu.[3]

Hayali bir olayın aktarıldığı bu bölüm yine de Karayip müziği hakkında bize çok şey anlatmaktadır. Birincisi, müzik iki farklı geleneğin -Afrika ve Avrupa geleneklerinin-, bu örnekte davul ve *concertina*ların, buluşmasının bir sonucuydu. Günümüzde pop ve cazın, blues, soul ve hatta reggae gibi birçok müzik türünün kökleri siyah ve beyazlara ait müziklerin bu şekilde harmanlanmasına ka-

3. Alex Haley, *Roots* [*Kökler*], Picador, 1978.

dar sürülebilir. Bu olay Yeni Dünya'daki siyah insanlar tarafından üretilen müziğin bir başka özelliğine daha ışık tutar. Müzik ilk bakışta, gemideki gibi hafifmeşrep ve kaygısız gelebilir ama armonilerin ve parlak, mutlu ritimlerin altında sık sık o diğer sesleri, kölelerin ve torunlarının öfkeli, tehditkâr seslerini, özgürlük ya da intikam arayanların "isyan müziğini" duyarsınız.

II

Batı Afrika kökleri, Batı Hint Adaları çiçekleri

Beni gözetiyor iki büyükbabam
Ucu kemikten mızrağı, tahtadan ve deriden davuluyla:
Siyah büyükbabam.
Boğazı geniş beyaz yakası, gri savaşçı zırhıyla:
Beyaz büyükbabam.
Çıplak ayaklar, kaya gibi gövde
Bunlar siyah tarafımdan
Antarktika mavisi gözbebekleri
Bunlar da beyaz tarafımdan.

(Nicholas Guillen, Kübalı bir mulatto [Afro-Avrupalı] şair)

Batı Hint Adaları'na getirilen köleler pek çok farklı kabilenin mensuplarıydı. Bazıları karmaşık yönetim biçimlerine sahip olan ve büyük ölçekli tarım yapılan çok gelişmiş toplumlardan gelmişti.

Çorak topraklarda sığır otlatarak ekmeğini taştan çıkaran diğerleri daha ilkel koşullara alışıktı. Her kabilenin kendi özel kimliği, dini ve sanat biçemi vardı. Bazı kabileler çömlekçilikte, bazıları ise dokumacılıkta ya da deri ürünlerinde uzmanlaşmıştı. Bronz ve bakır işlemeciliğinde ilerlemiş kabileler de vardı.

Her kabile kendi gelenek ve inançlarını beraberinde getirmişti ve kendi dilini konuşuyordu. Ancak köle sahipleri genellikle kölelerin birbirleriyle iletişim kurmasından hoşlanmıyorlardı. Konuşma isyana zemin hazırlayabilirdi. Bu yüzden kölelerin konuşması, okuması ve yazması engellendi. İngiliz adalarında, kölelerin Hıristiyan kilisesinin ayinlerine katılmaları bile bu fırsatı efendilerine karşı birleşmek için kullanabilecekleri gerekçesiyle zaman zaman yasaklanmıştır.

Yine de, köleler kabile geleneklerini korumayı başardılar. XVII. ve XIX. yüzyıllarda Karayip adalarının çoğunda köleler "kavim"* adı verilen topluluklar kurdular. Bu topluluklar kabile çizgileri doğrultusunda organize olmuştu ve her *kavim* kendi Afrika dili ile dinini korumayı amaç edinmişti. Yetkililer bunları bastırmaya çalışmışsalar da, *kavimlerden* oluşan bu ağ bazı durumlarda XX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Grenada'da hâlâ Kavimlerin Dansı'nı görebilirsiniz. 1978'de (ABD) New Orleans'taki Mardi Gras Karnavalı'nı izleyen bir ziyaretçi, "kabileler" şeklinde bir araya toplanıp Kızılderililer gibi giyinmiş olan siyahların bir Büyük Şef idaresinde söylediği "Kavimler" şarkısını kaydetmişti.[1] Bu kutlamalarda dansın özgün hali 1817'den beri yasaktı. Ancak köleler suçlamalardan kaçmak için Kızılderililerin süslü kıyafetlerini uyarlamak yoluyla geleneği canlı tutmayı başarmışlardı. Kunta Kinte ve köle gemisindeki dans eden diğer Afrikalılar gibi, inanç ve göreneklerini sürdürmek için çareyi gizlilikte ve tebdili kıyafette bulmuşlardı.

Köleleri birleştiren şeylerden biri de din ve dinsel müzikti. Farklı kabilelere ait dinsel inanışların ortak temaları vardı. Kabilelerin çoğu hayvanlar ve ağaçlar gibi doğal dünyanın kimi unsurla-

* Nation. (ç.n.)
1. David Simmons, *Black Rhythm and Roots*, BBC Radio Four, 1978.

rını kutsal kabul ediyordu. Ayrıca, Batı Afrika kökenlilerin büyük bir kısmı atalarına tapınıyordu. Benzer biçimde, her ne kadar her kabile beraberinde kendi müzik geleneğini getirmiş olsa da, bir bütün olarak Batı Afrika müziğinde ortak olan ögeler vardı.

Birincisi, kölelerin müziğine genelde davul hakimdi; Batı Afrika'da temel enstrüman hâlâ davuldur. Bölgenin müziğini bu denli farklı kılan hem bu davullar hem de büyük davullar ve tamtamlarla sağlanan ritmik temelin üzerine binen çanlar, *scraper*ler,* ziller ve çıngıraklar gibi perküsyon enstrümanlarıdır.

Geleneksel Batı Afrika müziklerinin ikinci ortak özelliği ise hepsinin toplumsal bir işleve sahip olmasıdır. Bir yazarın belirttiği gibi, müzik insanları bir grup oluşturacak şekilde birbirine bağlayarak "toplumsal bir tutkal" görevi görür. Kabilenin her üyesi, müzikal açıdan pek yetenekli olmayanlar bile ister ritmi yakalamak için içinde bir çakıltaşı bulunan bir kabağı sallayarak, isterse de yüzyıllardır fazla değişikliğe uğramamış olan danslarda ayakla ritim tutarak müziğe katılabilir.

Her olay için bir müzik vardır. İş yaparken söylenen şarkılar; doğum, evlilik ve ölümler için söylenen şarkılar; düşman karşısında kazanılan zaferleri kutlamak ya da savaşa gidenlere cesaret vermek için söylenen şarkılar vardır. Ayrıca kabilenin önde gelen üyelerinin methedildiği ya da eleştirilip aşağılandığı özel şarkılar da bulunur. Bütün bu şarkılar ağırlıklı olarak davula dayanır. Dahası, özellikle dini müzikte olmak üzere, ritimler son derece karmaşık bir hale gelebilir; öylesine karmaşıktır ki, Avrupalı bir dinleyici bu tınıları "bir uçurumdan akan suyun kayalara çarptığında çıkardığı" sese benzetmiştir.[2] Her perküsyon enstrümanı müziğin genel havasına kendine has bir katkıda bulunur. Bu nedenle, kabilenin hayatındaki her olayın hemen ayırt edilebilen bir ritmi vardır.

Batı Hint Adaları'ndaki köleler için din ve müzik Afrika'da olduğundan çok daha fazla iç içe geçmişti. Değişik kabilelerden köleler dini inançlarında ortak bir payda bulabiliyorlardı. Davulun sesi ve dinsel ayinlerin şarkılar yoluyla ifade edilmesi çiftlik sahiple-

* Sürterek ses çıkarmaya yarayan aletler. (y.h.n.)

2. J.L Collier, *The Making of Jazz*, Granada, 1978.

rinin en büyük korkusu haline gelmişti; ki bu, bir gün siyahların bir grup olarak güçlerinin farkına varıp tıpkı Haiti'de olduğu gibi efendilerine karşı başkaldırabilecekleri korkusuydu. Bunun sonucu olarak, yasaklanan dinsel ritüeller yeraltına itildi.

Bununla beraber, bu törenler tamamen yok olmadı. Adaların birçoğunda, her ne kadar büyük ölçüde yasaklanmışsa da, Batı Afrika *cumina** ayini yüzyıllar boyunca köleler arasında yayılmaya devam etti. Bir Hıristiyan misyoner 1700'lerin sonunda Jamaika'da gerçekleştirilen aşağıdaki *cumina* törenini gözlemlemiştir:

> Akşamın karanlığı bastırır bastırmaz köleler açık otlaklarda, genellikle de tapındıkları ve kutsal olarak gördükleri büyük pamuk ağaçlarının altında kalabalıklar halinde toplandılar. Liderleri birkaç kümes hayvanı kurban ettikten sonra vahşi bir ezgiyle irticalen bir şarkı söylemeye başladı ve köleler koro halinde buna karşılık verdiler; danslar, neredeyse cinnetin sınırlarında dolaşan taşkın bir ruh haline girmelerine yol açacak denli çığrından çıktı. Bu durumdayken bazıları yorgunluktan kendilerinden geçmiş bir halde yere düşene kadar inanılmaz bir şekilde dönüyor, ağızlarından çıkan her şey ilahi bir vahiy gibi algılanıyordu.

Ancak bu türden biçimlerini korumuş Afrika geleneklerine nadiren rastlanır. Birçok durumda kölelerin müzik ve inançlarını, kolonideki yasalara ve kölelikle ilgili kurallara uyum gösterecek şekilde değiştirmeleri gerekiyordu. Resmi dinin Katoliklik olduğu Fransız ve İspanyol adalarında Katolik dinini kendi inançları doğrultusunda uyarlamış olmalarına karşın köleler bilfiil Hıristiyan olmaya zorlandılar. Böylece, Hıristiyan ve Batı Afrika ibadetlerinin özelliklerini harmanlayan birtakım yeni inanış ve kültler ortaya çıktı.

Brezilya'da *santeria*, *umbanda* ve *candomble* kültleri vardı. Küba ve Trinidad'da köleler, Batı Afrika tanrısı *Shango*'ya tapınmaya devam ettiler. Haiti'de ise tabii ki *voodoo* vardı. Bütün bu kültlerde Katolik azizler Afrika tanrılarının *yerini* alıyordu. Bu geçiş çoğunlukla basitti: Küba'daki köleler için Vaftizci Yahya olan Afrikalı demir tanrısı Ogun, Brezilya'daki köleler için Aziz Yuhan-

* Kumina da denir. Bantu dini kökenlidir ve şarkı söylemeyi, dans etmeyi ve esriklik içinde vecde girmeyi içerir. (ç.n.)

na haline geldi. Kübalı bir müzisyen olan Larry Harlow sistemin nasıl çalıştığını şöyle anlatıyor:

> Köleler... doğrudan ve açıkça kendi tanrılarına tapmaları yasak olduğu için Katolik azizlere dua ediyor, bir kadın olarak resmedilen Azize Barbara'yı alıp *Shango* adını verdikleri erkeklik ve fırtına tanrısına dönüştürerek bu büyük siyah adam için şarkılar söylüyorlardı.[3]

Farklı kültler arasında başka benzerlikler de bulunuyordu. Her birinin, ayine katılanların aniden Afrikalı atalarının ruhları tarafından ele geçirildiği ya da vecde girdiği mum yakma törenleri vardı.

Hıristiyan kiliselerinin tüm karşı çabalarına rağmen, Karayipler'in birbirine karışmış haldeki kültleri günümüzde hâlâ yaşamaktadır. Haiti'nin bugünkü nüfusunun yüzde doksan beşinin hâlâ *vo-odoo*ya inandığı tahmin edilmektedir. En şaşırtıcısı ise, 1959'dan beri komünist bir devlet olduğu için resmi dini bulunmayan Küba'da yasaklı olan *Shango* ve *santeria* kültlerinin taraftar bulmaya devam etmiş olmasıdır. En azından, yakınlarda ülkeyi ziyaret etmiş olan bir Avrupalıya bir adalının anlattıkları bu yöndedir:

> Burada, Küba'da herkes inanç sahibidir. Çuval bezini andıran bir pantolon giymiş olan şu adama bak. Onu Baba-al-aye, yani Aziz Lazarus için giyiyor. Şu gördüğümüz kadın, hani kırmızı beyaz bir kolyesi olan. *Shango*'nun kızlarından [bu külte kendini adayanlardan] biridir. Bunlar, yani kırmızı ve beyaz onun renkleridir. Kan ve sargı bezleri. Hükümetin en üst kademelerinde bile bu kolyelere rastlayabilirsin. Ya da ayak bileğine takılmış küçük boncuklara. İster siyah ister beyaz olsun Kübalılar *santeria* olmadan yaşayamaz.[4]

Bu nedenle, bugün bile Küba ya da Haiti'nin ücra köşelerinde bir geceyarısı törenine rastlamanız olasıdır. Üstelik vecd halindeki mecnunların tuhaf, ürkütücü iniltilerinin gerisinde, Batı Afrika'ya özgü ve özünde hâlâ değişmemiş olan dinsel davulların karmaşık ritimlerini duyabilirsiniz.

Ancak bu ritimlerin Batı Hint Adaları'ndaki hayat üzerindeki

3. David Simmons, a.g.e.., 1978.
4. Tony Harrison, "The Shakey Fairy", *London Magazine*, Nisan, 1970.

etkileri, Karayipler'deki dindışı müziğin büyük bölümünün temelini oluşturduğu için, bu kültlerin ötesine uzanır. Küba ile ilişkili bütün bu dansların kökleri, ki en ünlüsü *rumba*dır, siyahların inanışlarına ve yine siyahların dinsel ritimlerine dayanır. Bu dansların köklerini *Shango* veya *santeria*da bulmak mümkündür. Aynı şekilde, Haiti'de hâlâ Afrika ile bağlarını koruyan *voodoo* şarkıları duyabilirsiniz. *Voodoo* davulcularının çoğu geleneksel Batı Afrika tarzında, yani davullarının üzerine çömelip çıplak topuklarını keçi derisinden yüzeye sürtüp ses perdesini değiştirerek çalarlar.

Afrika bağlantısının kendini en açık biçimde Haiti'de göstermesi hiç de şaşırtıcı değildir. Hemen hemen iki yüz yıl boyunca Haiti, Avrupa'nın doğrudan etkisinden uzak kaldı. Bunun sonucunda, Haitili yetkililer Afrika müziği ile dinine, Karayipler'in başka hiçbir yerinde olmadığı kadar hoşgörülü yaklaştılar. Ama bu durum her zaman için geçerli olmadı.

1804'teki devrimin ardından Haiti'yi yıllar boyunca açık tenli (Afro-Avrupalı) bir elit tabaka idare etmiştir. Beyaz ırktan olmayan bu yöneticiler yerlerine geçtikleri eski Fransız sömürgecilerin tercihlerini sahiplenme eğilimindeydiler. Bu nedenle, Avrupa ile bağlarını koruyan Katoliklik Haiti'de uzun yıllar boyunca resmi din olarak kaldı. Afrika ile ilişkili olan *voodoo* ise zaman zaman yasaklandı. Buna bir tepki olarak bazı Haitili yazar ve sanatçılar 1930'larda bir araya gelerek *Griot*lar adlı bir grup meydana getirdiler (Batı Afrika'da *griot*, kabile geleneklerini nesilden nesile aktaran hikâye anlatıcısıdır).

*Griot*lar, siyah Haitililerin Afrika kökenlerinden gurur duymalarını sağlamak üzere kolları sıvadılar. Bu gerçekten utanmak yerine Haitililerin siyah olmakla övünmelerini ve bunun değerini bilmelerini istediler. Böylece, Afrikalı olan her şeyi yüceltmeye başladılar. *Griot* grubunun hiçbir üyesi aslında Afrika'ya adım bile atmamıştı; bu yüzden onlara beyaz adam tarafından aktarılan Afrika'ya ilişkin fikir ve *tasvirler* dışında kaynakları yoktu. Hiç kuşkusuz, çoğu kulaktan dolma, kaba saba ve kesinlikten uzak olan bu tasvirler Afrika'nın her yönüyle Avrupa'dan aşağı, vahşi bir yer, "bir Karanlık Kıta" olduğu izlenimini uyandırıyordu.

Böylece bir Afrika miti, ki, bu beyaz adamın mitiydi, serpilip gelişti. Haitili *Griot*lar her ne kadar bu miti aynen devraldılarsa da, bunu tamamen farklı bir anlayışla yaptılar. Avrupalıların küçümsediği her şeyi yücelttiler. Afrika'ya "geri kalmış" bir yer olarak bakmak yerine, onun Avrupalıların "medeniyet" olarak adlandırdığı şey tarafından bozulmamış olduğu gerçeğini memnuniyetle benimsediler. Bunun uç bir örneği olarak, grup üyelerinden Carl Brouard "Nostalgie" adlı bir şiir yazdı. Bu şiirde Brouard, davul sesi duyduğunda ruhunun onu bir kulübede oturup insan kafataslarmdan kan içtiği Afrika'ya geri götürdüğünü söyler. Grubun diğer üyeleri de, Afrika'yı ve onunla olan ilişkilerini tanımlarken kasten benzeri sarsıcı imgeler kullandılar. "Medenileşmiş" Avrupa'nın hatıralardaki yerini silmek için Afrika'nın barbar bir yer olduğu mitini kullanıyor gibiydiler. Ne de olsa, Avrupa medeniyeti *onlara* özünde kölelikten başka bir şey vermemişti.

Afrika ıniti, Batı Hint Adaları'nda bugün bile varlığını sürdürmektedir. *Griot*lar gibi bir grup insanın kendi ülkesi için bütün Avrupa etkilerinden bağımsız yeni bir kimlik kurmaya çabalaması bir avantaj olarak çıkmaktadır karşımıza. Reggae müziğinin kimi belli türlerinde bu mitle yeniden karşılaşacağız.

Bununla beraber, Haiti bir bütün olarak Karayipler'le aynı niteliklere sahip değildir. Müziği ve dini katışıksız Afrikalı'dır. Adaların birçoğunda, Avrupa ve Afrika'nın buluşmasından yeni bir Batı Hint Adaları kültürü doğmuştur. Yeni Batı Hint Adaları dilleri bile bu yolla ortaya çıkmıştır. Batı Hint Adaları'ndaki siyahların büyük bir kısmı İngilizcenin bir uyarlaması olan özel bir "lehçe" konuşur. Bu lehçe, XVII. yüzyılda hizmetkârların konuştuğu İngilizce ile çeşitli Afrika dillerinin bir bileşinıidir, dolayısıyla da standart BBC İngilizcesinden epeyce farklıdır. Bu kitapta reggae sanatçılarından yapılan alıntıların çoğu Jamaika lehçesiyle verilen röportajlardan alınmadır. Fransızca konuşulan adalarda da benzeri bir durum yaşanmıştır. Buralarda tek fark, kölelerin Fransızca ile çeşitli Afrika dillerinin karışımından oluşan bir lehçeyle konuşmasıdır.

Benzer bir şekilde, Karayipler'deki müziklerin büyük bir kısmı hem Afrika hem de Avrupa ögeleri taşır. Örneğin, 1930'lardan bu

yana dünya çapında popüler olan Küba'nın Latin *tınıları*, temel olarak İspanyol melodileri ile Afrika ritimlerinden meydana gelir; bir yazarın dediği gibi, bu *tınılar* "Afrika davulları ile İspanyol gitarları arasındaki gönül ilişkisinin ürünüdür." Her şeye rağmen, Küba müziğinde bile ritimler, yani Afrika'nın katkısı, daha baskındır. Karayip müziklerini pop'un diğer birçok biçiminden farklı kılan da budur. Kübalı bir müzik grubunun lideri olup yıllar boyunca Amerikalı müzisyenlerle birlikte çalan Machito, Küba müziği ile Amerikan cazını karşılaştırırken bu farkı ortaya şöyle koyar:

> Küba müziğinde melodiyi, hiçbir zaman ağdalı bir hale getirmeyiz. Asıl zenginlik ritimdedir. Ama cazda bütün ilgi ritme yönelir, her şey en üstte meydana gelir. Bizim müziğimiz farklıdır. Bu müzikte her şey aşağıda, yani ritimde olup biter. Daha açıklayıcı bir örnek vermeye çalışayım. Bir fırtına koptuğunu düşünün; burada yıldırım ve şimşek cazı, yani Amerikan müziğini temsil eder. Ama bir deprem olursa, işte bu Küba müziğidir. Ritim sizi harekete geçirir, çünkü onun üzerinde durmaktasınızdır. Dans etmeniz kaçınılmazdır.[5]

Son tahlilde, Batı Hint Adaları'ndaki bütün müzik türleri melodiden ziyade ritme önem verir. Küba ya da Trinidad müziğinde olduğu gibi, Avrupa etkisinin çok daha yoğun görüldüğü yerlerde bile hâlâ o tempoyu, müziği dans etmek için en uygun kıvama sokan o ayrıksı akışı ve sürüklenmeyi duyabilirsiniz. Göreceğimiz gibi, reggae büyük oranda bir ritim meselesidir; reggae'de her yeni safhaya ritimdeki yumuşak bir değişiklikle geçilir. Trinidad'ın ele alındığı bir sonraki bölümde de göreceğimiz gibi, hem müzikte hem de siyah nüfusun kendi kimliğini kavrayışında çok önemli bir yer tutan ritim öylesine hassas bir konudur ki, bazı durumlarda siyasi bir sorun haline bile gelmiştir.

5. Stan Wooley'in Machito ile röportajı, *Jazz Journal and Jazz Blues*, Kasım, 1977.

III

Trinidad müziği

Trinidad'ın son derece inişli çıkışlı bir tarihi vardır. Karayip adalarının çoğunda olduğu gibi, buraya da 1500'lerde ilk olarak İspanyollar yerleşmeye başladılar. Ancak, XVIII. yüzyılın sonlarında İspanya hükümeti Fransız Batı Hint Adaları'nda yaşayan Katolikleri yerleşmeleri için adaya davet etti. Nihayet 1797'de, Trinidad ve daha küçük olan kardeş Tobago adası İngiliz sömürgesi oldu. Trinidad 1962'ye kadar bu durumunu korudu. Söz konusu bu Avrupa etkilerinin üzerine köleler de kendi Afrika kültürlerini eklediler. Dahası, Jamaika'dakine benzer şekilde adada 1800'lerde İngilizler tarafından adaya getirilen tarla işçilerinin torunlarının oluşturduğu büyük bir Çinli ve Doğu Hintli nüfusu yaşamaktadır. Güneyde ise hakiki

Karayip yerlilerinden oluşan küçük bir topluluk varlığını sürdürür.[1]

Trinidad'da her yıl, Büyük Perhiz'in ilk günü olan çarşambadan önceki iki gün boyunca bütün ada halkı Karnaval'ı kutlamak üzere bir araya gelir. Herkes işini gücünü bırakır ve pazartesi sabah saat beşten salı gece yarısına kadar başkent Port of Spain'in caddeleri *steel band*lerin ve kalipsoların ritimleriyle çınlar. Karnaval ya da Trinidad'daki adıyla *mas* (maskeli balo) gerçekten de çok ciddiye alınır. Karnavalda rengarenk kıyafetler, yarışmalar, ödüller ve tabii ki sonu gelmez danslar vardır. Çünkü *Steel band*lerin ve kalipsoların olmadığı bir Karnaval düşünülemez. Aslında Trinidad müziği ile *mas*ın tarihi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Batı Hint Adaları'nda olduğu gibi, çoğunlukla hem müzik hem de kutlamalar aslında siyahlara ait yoksul yerleşim bölgelerinden, kölelerin ve onların torunlarının deneyimlerinden ortaya çıkmıştır.

Karnavalın kökleri Avrupa'nın maskeli balo geleneğine dayanır. Her yıl Trinidad'daki varlıklı Fransızlar maskeler giyip yoldan geçenleri selamladıkları bir geçit töreni düzenlerlerdi. 1838'den sonra ise azat edilen köleler bu geleneği devralarak özgürlüklerini kutlamaya başladılar. Karnaval'dan önceki pazar günü adanın siyah nüfusunu bir araya toplamak için borular çalınır ve Port of Spain'in kalabalık sokaklarında keçi derisinden davulun temposu eşliğinde alay halinde yürünürdü.

Yürüyüşe katılanlar ellerinde fenerler taşıdıkları için bu alaylara *canboulay* (bu kelime yanan şekerkamışı anlamındaki Fransızca *cannes brulée*'den gelir) denirdi. İlk bakışta bu alayların tehditkâr bir yanı yoktu. Eskiden plantasyonlarda çıkan yangınları söndürmek için geceleri kölelerin toplanması geleneğinden çıkmış gibi duruyordu. Ama bu alaylar, en azından adanın beyazlarının gözünde, daha meşum bir anlam daha barındırıyordu. Adanın daha ücra köşelerinde şekerkamışı saplarının yakılması kölelere yasaklanmış olan *Shango* ayininin yapıldığını haber veriyordu. Tahmin edilebi-

1. Bkz. Andrew Carr, "The Calypso -a people's poetic platform: 'Massa, can you tel me what is dat thing?", *West Indian World* no. 215, 29 Ağustos-4 Eylül, 1975; Mackie Burnette, "Pan and Caribbean Drum Rhythm's", *Jamaica Journal* c. 11, no. 3 ve 4, Mart 1978; C.R. Otley, *The Trinidad Callaloo: Life in Trinidad From 1851-1900,* Crusoe, 1978.

leceği gibi, *canboulay*in Port of Spain'e gelmesi adanın Avrupalı sakinlerini az da olsa huzursuz etmeye yetmişti.

Beyaz gözlemciler bir kez daha Afrika'nın yaşayan geleneklerini çok rahatsız edici buldular. Haiti isyanının ve bu isyanın *voodoo* ile bağlantısının anısı yerli Avrupalıların zihninde hâlâ tazeliğini koruyordu. Karnaval onların gözünde bir ayaklanma kadar tehlikeliydi. Örneğin, 1870'teki bir gazete haberi festivalin "aralıksız bir şamata, bağırış çağırış, davul ve boru seslerinden" başka bir şey olmadığını yazıyordu. Kaçınılmaz bir gelişme olarak, kutlamaları bastırmak için girişimlerde bulunuldu. Davul çalmak ve *Shango* dini yasaklandı. Derken, 1881'de çıkan *canboulay* ayaklanmaları yetkililerin kaygılarının yersiz olmadığını kanıtladı. Görevine yeni atanmış olan polis şefi Çavuş Baker, Karnaval sırasında baş gösterebilecek en ufak bir karışıklığı bastırmaya kararlıydı. Çavuş özellikle de festivalin en hayati bölümlerinden birini teşkil eden sırık dövüşü geleneğine karşıydı. Sırık dövüşü, adından da anlaşılacağı gibi, bir güç ve beceri müsabakasıydı. Büyük bir ihtimalle Afrika kökenli olan bu dövüş Trinidad'daki köleler tarafından yeniden canlandırılmıştı. *Mas* sırasında "büyük kuklaların" peşi sıra ilerleyen yirmi ya da daha fazla sayıda tarla işçisinden oluşan bandolar ellerinde uzun dövüş sırıklarıyla şehrin caddelerini arşınlardı. Rakip gruplar karşı karşıya geldiklerinde *calinda* denilen savaş şarkılarıyla birbirlerine meydan okurlar ve ardından da kavga çıkardı. Çavuş Baker görevi devraldığında bu sporu bastırmak için harekete geçti.

Polis ile alay karşı karşıya geldiğinde büyük bir çatışma patlak verdi. Polisi geri püskürten kalabalık ateşler yaktı ve temsili bir cenaze töreninde Çavuş Baker'ın kuklasını gömdü. Yavaş yavaş düzen tekrar sağlandıysa da, ayaklanmanın sonucu olarak sırık dövüşü yasaklandı. On ya da daha fazla sayıda erkeğin bir araya gelip sırık taşıması men edildi.

Bununla beraber, her zaman olduğu gibi, insanlar sömürge yasalarından kurtulmanın yollarını buldular. Yılın büyük bir kısmında sırık dövüşünü yalnızca yaşadıkları kenar mahallelerdeki avlularda yapmaya başladılar. Ancak Karnaval sırasında oluşturdukları

tambour-bamboo grupları sayesinde bu geleneği gizliden gizliye muhafaza etmeyi başardılar. Bu gruplar değişik ebatlarda (bas tonları için doksan cm'e varan uzunlukta) kesilmiş bambu sırıklar taşıyan müzisyenlerden oluşuyordu. Bambu sırıklar, Karnaval şarkıları için perküsyon sağlamak üzere ya birbirine çarpılıyor ya da yere vuruluyordu. Hiç kuşkusuz, sağ elde taşınan böyle bir enstrüman gayet etkili bir silaha da dönüşebilirdi. Nihayet *tambour-bamboo* grupları da yasaklandı.

1890'lardan başlayarak yetkililer Karnaval'ı tümüyle ortadan kaldırmak için çabalayıp durdular. *Canboulay* alayları adım adım ortadan kaybolurken "Karnaval'm ahlaki yönünü geliştirme" iddiasıyla yörenin işadamlarınca kıyafet ve müzik yarışmaları düzenlenmeye başladı. Ancak, uzun bir geçmişi olan otoriteye karşı direnme geleneği yüzeyin altında da olsa hâlâ varlığım sürdürmektedir; sadece yeni ve daha gizli biçimlere bürünmüştür. Karnavalın adının dünya çapında duyulmasını sağlayan müziğin sırık dövüşü gruplarının savaşı andıran geleneklerine dayanması tuhaf görünse de, hem kalipsolar hem de *steel band*ler için bu tamamen geçerlidir.

*STEEL BAND*LER

Sırık dövüşü ile *steel band*ler arasında doğrudan bir bağlantı vardır. *Tambour-bamboo* gruplarının yasaklanmasının ardından Karnaval ritim çalgılar bölümünden yoksun kaldı. İnsanlar metal kaşıklarla çaydanlık ve şişelere vurarak tempo tutma yoluna gittiler. Ancak 1937'de yeni bir kopuş yaşandı. New Town'lu bir grup, gözde bir caz parçası olan "Alexander's Rag Time Band"in ana temasına getirdiği uyarlamayla büyük bir sükse yaptı. Grup o yılki başarısını kısmen seçtiği popüler temaya borçlu olsa da, esas farkı yaratan ritmi kullanış tarzlarıydı. İlk 'çelik orkestrası'nı kurmak için mutfakların ve çöp yığınlarının altını üstüne getirerek parmak ısırtacak kadar çeşitli kovalar, kızartma tavaları, petrol varilleri ve çöp tenekesi kapakları toplamışlardı. Sadece ödüllerin çoğunu kazanmakla

kalmamış, ayrıca o zamandan beri Karnaval ile özdeşleştirilen *steel band*in temiz, yumuşak, sıcak tınısını da yaratmışlardı.

Sonraki üç yıl boyunca Karnaval alaylarında *steel band*ler başrolü oynadı. Daha sonraları 1941'de, ABD Donanması'na adada iki üs verildi. Karnaval II. Dünya Savaşı süresince resmen askıya alındı. Başka bir deyişle, yeraltına itildi. Savaş boyunca Karnaval Port of Spain'in kenar mahallelerindeki avlularda gizlice kutlandı. İşte *Panman*ler* tekniklerini buralarda geliştirip incelikli hale getirdiler. Çöp bidonu kapaklarını bölümlere ayırarak farklı notalar üretmenin yollarını arayan *panman*ler en nihayetinde, bugün hâlâ modern *steel band*lerin temelini oluşturan ünlü örüntü üzerinde karar kıldılar.

Savaştan sonra usta müzisyenlerin de yer aldığı *steel band*ler ortaya çıktı. Ancak yapılan müzik hâlâ itibar görmüyor ve alt tabakalara ait bir şey olarak kabul ediliyordu. *Panman*ler acımasız ve tehlikeli suçlular olarak nam saldılar. Çok geçmeden halkın zihninde *steel band*ler ile suç bir arada anılır oldu. Hakimler en önemsiz kabahatlerden suçlu bulunmuş olsalar bile *panman*lere en yüksek para ya da hapis cezalarını verme konusunda kararlı görünüyorlardı.

İlk *panman*lerin tehlikeli suçlu imajının izlerini *tambour-bamboo* grupları yoluyla ilk sırık dövüşçülerine kadar sürmek fazlasıyla cezbedicidir. 1940 ve 1950'ler boyunca rakip *panman*ler ve destekçileri sırık dövüşçüsü atalarınınkileri anımsatan meydan muharebelerinde kapıştılar. 1956'daki Karnaval'da Tokyo ve Invaders adlı iki grubun saatler süren bir arbede sonunda "savaşı" sokaklara taşıması bu çatışmaların doruk noktasını oluşturdu.

Ancak *panman*ler aynı zamanda kendi *steel band* enstrümanlarını geliştiriyor ve yarattıkları tınının daha zarif ve ustalıklı bileşimlerini üretiyorlardı. Zamanla çöp bidonu kapaklarının yerini petrol varilleri aldı ve *pan*lerin hazırlanması hem zaman almaya hem de belli bir beceri gerektirmeye başladı. Artık standart bir yöntem söz konusuydu. Öncelikle variller çeşitli ebatlarda kesiliyor ve kapalı

* *Steel band*lerde çöp bidonlarını, çelikten kapakları çalan müzisyenler. Pan İngilizce'de tava, tencere demektir. Bir tür Okay Temiz durumu. (ç.n.)

kısmı bir balyozla vurularak gereken seviyeye kadar çökertiliyordu. Daha sonra ateşe tutulan *pan* benzinle yumuşatılıyor, bir çekiç ve keski yardımıyla akordu yapılıyordu. *Steel band*lerin kadrosu da genişledi (bazıları iki yüz civarında müzisyenden oluşuyordu) ve üç ana bölüme ayrılmaya başladı. "Ping pong" (ya da soprano) *pan*leri melodiyi sağlıyordu. Armoniyi ise "gitar", "çello" ve "bas" adı verilen daha büyük *pan*ler veriyordu. Son olarak, altyapıyı oluşturan tempo büyük ziller, *scratcher*ler* ve artık Karnaval'da rahatlıkla çalınabilen davullar tarafından sağlanıyordu.

Steel band müziği günümüzde büyük saygı görmekte, devasa *steel* orkestraları tarafından klasik kompozisyonlar (*panman*ler klasiklere "bomba melodiler" adını verir) bile çalınabilmektedir. *Panman*ler bugün artık kanun kaçakları olarak görülmemektedir. Hükümet, beladan uzak tutmak amacıyla yasadışı işlere bulaşmış gençleri orkestralara katılmaları için var gücüyle teşvik etmektedir. Ancak ünlü *panman*lerin isimleri ve geldikleri yerler -Hellyard'dan Neville Jules ve "Balık Göz" Olivierre, John John'dan Winston "Alemci" Simon, Hill Sixty'den "Yamalı Göz" Pajotte- bambaşka bir hikâye anlatır. Bu isimler bugün hâlâ pek o kadar saygın olmayan bir imajı çağrıştırır. Eğer daha dikkatli dinlerseniz modern *steel band* müziğinin melodi zincirinin arka planında hâlâ sırıkların takırtılarını duyabilirsiniz.

KALIPSO

Ağzımı mühürlemeye çalışıyorlar
Konuşmamı istemiyorlar.
Ama kan, ter ve acı pahasına da olsa,
Bağımsızlığımızı kazanana kadar devam edeceğiz savaşmaya.

Kalipso, Batı Hint Adaları dışındaki dinleyicilere ulaşan ilk Trinidad müziğiydi. Bununla beraber kökleri tam olarak bilinmemektedir. Tıpkı Küba müziği gibi, Afrika ritimleri ile Avrupa melodilerini birleştirdiği söylenebilir. Kalipso yapan ilk kişinin Fransızca ko-

* Scratcher: Tırmalama, kazıma gibi tiz sesler çıkaran alet. (y.h.n.)

nuşan Gros Jean adlı bir köle olduğu öne sürülse de, Avrupa'nın bu müziğe asıl katkısı büyük olasılıkla bizzat İspanyolca'nın kendisidir. Müzikteki Afrika bağlantıları da pek açık değildir. Kölelerin toprağı kazarken söyledikleri iş şarkılarından kimi ögeler bulunur. Afrika'da çalışırken söylenen şarkılardan, *Shango* şarkılarından ve isyanlar sırasında kölelerce söylenen şarkılardan da esintiler vardır. Yeni Dünya'daki siyahlara ait birçok müzik biçimi gibi kalipso da Afrika'nın "çağrı ve cevap" örüntüsüne dayanır. Amerika çıkışlı blues, soul ve caz; Jamaika çıkışlı reggae ve Trinidad çıkışlı kalipso gibi türlerin hepsi bu aynı temel yapıyı kullanır. Afrika müziğindeki çağrı ve cevap örüntüsünde, biri bir dize söyler, diğerleri de bir nakarat bölümünü söyleyerek ona cevap verirler. Çağrı ve cevap sistemi Batı Afrika müziğinin bütün topluluğu nasıl içine aldığını gösterir– müziğe herkes katılabilir. Kalipsolar da aynı yapıdadır: Şarkılardaki her kıta kalabalığın kısa sürede öğrendiği tekrarlanan bir koro kısmı ile sona erer.

Ancak kalipso Trinidad'a özgü başka kaynaklardan da beslenir. Tıpkı *steel band*ler gibi, kalipso da eski sırık dövüşlerinden ortaya çıkmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, "büyük dövüşçüler" ve destekçileri kavgadan önce cüretkâr *calinda*lar söylerlerdi. Bunlar, Amerikalı siyahi boksör Muhammed Ali'nin böbürlenmeleri gibi, daha çok rakibi rahatsız etmeye yönelik, kendini göklere çıkarmayı ve rakibine hakaret etmeyi amaçlayan sözlerle doluydu. Böbürlenme amaçlı *calinda*lar da Afrika kökenlidir. Ancak kölelerin Fransızcanın bir lehçesini konuştuğu Trinidad'da bunlara Fransızcada "insanlıktan uzak" anlamına gelen *sans humanité* denir.

Kalipso *sans humanité* geleneğini sürdürdü. Bu tarzdaki şarkılar özellikle 1930 ve 1940'larda çok gözdeydi. Roaring Lion ve Lord Executor gibi şarkıcılar rakipleriyle şarkılar aracılığıyla alay ediyor ve onlara meydan okuyorlardı. Örneğin, aşağıdaki dizeler Executor'ın bir kalipsosundan alınmıştır. Bu şarkıda Executor, Houdini adında kendisi kadar yetenekli olmayan biriyle dalgasını geçmektedir:

Dünya sallanıyor ve tepetaklak gidiyor ve yarılıyor gökyüzü

Çünkü Lion kükrüyor
Dilim bir silahın patlaması gibi
Kaşlarımı bir çattım mı eğilir krallar önümde yerlere kadar
Eğer itaat etmeyen olursa biletini kesip
Yakıp yıkarım, yok ederim ve lanetlerim.

Bekliyorum elimde parlayan kılıcımla
Houdini'ye söyle
Bu toprakların kader saati geldi.

Bu örnekte olduğu gibi, sıklıkla İncil'i çağrıştıran bir dil kullanılırdı. Executor'un şarkısında Yahuda Aslanı ile Kıyamet Günü'ne göndermeler vardır. Ancak uyandırdığı etki korkutucu olmaktan ziyade daima komiktir. Ciddiye alınmaları gibi bir gaye olmasa da, böbürlenmeler hâlâ eski sırık dövüşü günlerini hatırlatır. Bugün bile önde gelen kalipso yıldızları "büyük dövüşçüler" gibi fiyakalı, yasadışı bir tavır takınırlar. Örneğin, Trinidad'ın en gözde kalipso müzisyenlerinden Mighty Sparrow'un sırık dövüşçülerinkine çok benzeyen bir tarzı vardır. Dahası, kalipso şarkıcıları çoğu zaman kendilerine böbürlenme şarkılarının eski geleneklerini akla getiren Mighty Spoiler* gibi eğlenceli lakaplar ve unvanlar takarlar.

Kalipso ayrıca sırık döğüşlerinin otoriteye meydan okuma geleneğini de miras almıştır. İlk günlerden itibaren kalipso şarkıcıları şarkı sözlerini müstehcen ifadeler, küfürler ve sömürge idaresine yönelik saldırılarla süslemeyi alışkanlık haline getirdiler. İlk başlarda bu meydan okuyucu hareketlerin farkına pek varılamadı. Daha önce gördüğümüz gibi, bunlar beyazlara bir şey ifade etmiyor ve Afrikalıların "bağırışları" ya da Creole "yaygaraları" olarak küçümseniyordu. Ancak 1890'larda kalipsoların İngilizce söylenmeye başlamasıyla birlikte yetkililer de şarkı sözlerine itiraz eder oldular. O andan itibaren, sayısız resmi sansür girişiminde bulunuldu. Avrupalıların Karnaval'dan önce okuyabilmesi için kalipso şarkılarının sözleri gazetelerde yayımlanıyordu. Hatta bir ara, kalipsoların önceden onay alınması için polise gönderilmesi bile önerilmişti.

Karnaval'ın adım adım daha ılımlı ve düzenli bir yapıya kavuş-

* Kudretli Yağmacı. (y.h.n.)

masıyla kutlamalardan önceki haftalarda yapılan kalipso yarışmaları da belli bir düzene oturmaya başladı. İlk zamanlarda yarışmalar kir pas içindeki, donanım açısından yetersiz çadırlarda yapılıyordu. Ancak 1920'lerde bir demiryolu kondüktörü olarak çalışan Chieftain Douglas geceleri Railway Millionaires adını verdiği grubuyla kalipsolar söylediği geniş, rahat bir çadır kurdu. Kaba ve çoğunlukla gürültülü olan *picong* (doğaçlama) kalipsoları yerlerini yavaş yavaş içerik açısından zengin, nükteli sözleri olan daha girift şarkılara bıraktı.

1930'larda New Yorklu plak şirketleri kalipsoyu keşfettiler ve en gözde şarkıların kayıtlarını yaptılar. Bu plaklar daha büyük, uluslararası bir pazar için üretiliyordu. Şarkı sözleri Batı Hint Adaları dışındaki dinleyicilerin hoşuna gidecek biçimde elden geçirildi. Nihayet 1940'larda, beyazlardan oluşan bir üçlü Lord Invaders'ın "Rum and Coca Cola" şarkısının -aslında Trinidad'da üslenmiş olan Amerikalı askerleri hicveden bir kalipsodur- yeniden yorumuyla büyük bir hite imza attı. Amerikan uyarlamasında parçadan taşlama içeren ögeler çıkarılmıştı. Bu tahrifata bir de aşağılama eklercesine, plak 5 milyon kopyadan fazla sattığı halde Lord Invaders'a hiçbir telif ödemesi yapılmadı.

Bunlar adanın saf ürünleriyle pek bir alakası olmayan sulandırılmış kalipsolardı. Port of Spain'in kenar mahallelerindeki Trinidadlılar iktidarı ellerinde tutanları iğnelemeye devam ettiler ve meydan okuma geleneği 1940'ların başında Attila the Hun'un şarkılarıyla doruk noktasına ulaştı. Attila'nın kalipsoları Kraliyet'in sömürge rejimine yönelik bitmek bilmeyen saldırılar içeriyordu. Bu şarkıların popülaritesi o dönemde Trinidad'da İngiliz yönetimine nasıl derin bir öfke duyulduğuna dair bir fikir vermektedir.

Savaş sırasında Amerikalı denizcilerin adaya gelmesiyle kalipsolarda da yepyeni bir protesto tarzı kendine yer buldu. Spoiler'ın "Marabella Pork Vendor" ve Growler'ın "Ding Dong Dell"i gibi bir dizi hit parça 1940'ların sonu ile 1950'lerdeki Karnavallara damgasını vurdu. Bu şarkılar Port of Spain'deki genelevler mahallesini işleten pezevenkleri ve genç suçluları ifade eden *saga boy*lar ile *glamour boy*ların maceralarını göklere çıkarıyordu. Şarkıların

çoğunda *saga boy*ların kadınlarını ellerinden alan cebi şişkin Amerikalılara düşmanlık kusuluyordu.

Bu tekinsiz ortamdan çıkan şarkıcılardan biri de Mighty Sparrow'du (gerçek adı Francisco Slinger'dir). İlk kalipso tacını bir *saga boy* şarkısı olan "Jean and Dinah" ile kazandı. Bu şarkı Amerikalıların adadan ayrılmasını şu böbürlenme edasıyla kutluyordu: "*Glamour boy*lar geri döndü işte/Port of Spain'in hâkimi biziz artık." Kariyerinin başmda Sparrow önemli toplumsal şikayetleri dile getiren birkaç kalipso besteledi. Özellikle de adanın Point à Pierre bölgesinde bir petrol rafinerisi açan Amerikalılara sert eleştiriler yöneltti. Sparrow Amerikalıları Batı Hint Adaları halkını sömürmekle suçluyordu. Ona göre, Amerikalılar en az eski Avrupalı sömürgeciler kadar kötüydü:

Kölelik günleri geri geldi yine,
Umarım ulaşmaz Port of Spain'e.
Yankiler buraya geldiklerinden beri
Satın aldılar bütün Point à Pierre'i.
Paranın borusu ötmeye başladı, insanlar da haykırmaya
Point à Pierre, sattı işçilerini, varını yoğunu.

1962'deki Bağımsızlık'tan hemen sonra toplumsal eleştiri geleneğinde bir zayıflama görülmüştü. Ancak 1968'den itibaren kendine Mighty Chalkdust diyen eski bir öğretmen ile bu gelenek yeniden canlandı. Chalkdust, "Brain Drain" ve "Goat Mouth" gibi şarkılar yoluyla hükümetin verimsizliğine ve yolsuzluklara karşı cephe aldı. Örneğin, "Ah Fraid Karl" adlı kalipsosunda Devlete Karşı İsyana Teşvik Kanunu'nu onaylayan Adalet Bakanı Karl Philips'i hicvetti. Philips'in buradaki amaçlarından biri hükümete yönelik eleştirileri susturmaktı. Bununla beraber, Chalkdust bu kanundan kurtulmanın yolunu buldu:

Diyorlar ki basılmış genç bir bakan
Kentteki bir otelde bir fahişeynen
Ama bununla ilgili değil şarkım
İsyana Teşvik Kanunu'ndan kopuyor ödüm.

Chalkdust'ın yanı sıra Mighty Stalin ve Lord Valentino gibi diğer genç şarkıcılar son yıllardaki Karnavallarda bir iki kez de olsa Mighty Sparrow'un tacını elinden almayı başarmışlardır.

Sparrow hâlâ çok sevilmektedir ve kalipsoya yaptığı katkılar inkâr edilemez. Aşk şarkıları ve cinsellik içeren böbürlenmeler uğruna büyük ölçüde toplumsal muhalefet şarkılarından vazgeçmiş olsa da, Sparrow zaman zaman mevcut Trinidad rejimine yönelik yakıcı hicivler üretmeyi sürdürmektedir. Bununla beraber, asıl önemi uluslararası düzeydeki popülaritesinde yatar. Sparrow, kalipsonun çok daha geniş ve beyazlardan oluşan bir dinleyici kitlesi tarafından kabul edilmesini sağlamıştır. Evet, bunun sonucunda şarkı sözleri olumsuz yönde etkilenmiştir belki, ama günümüz kalipsosunun göründüğü kadar zararsız olmayabileceği gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Bu kalipsolar tehditlerini kıpır kıpır, neşeli ritimleri arkasına saklamayı öğreneli çok oldu. Trinidad'ın yergi ve buruk, keskin şakalarla örülü geleneksel kalipsolarını söyleyen şarkıcıların gülümseyişlerinin arkasında sömürge rejimine yönelik bir öfke mevcuttur. Turistler Sparrow'un mizahi üslubuyla eğlenip oturdukları yerden ayaklarıyla kalipsolarının temposuna ritim tutarken, kimilerinin zihninde hemen köle gemisinde Afrikalılarla birlikte el çırpıp zıplayan ve kölelerinin söylediği şarkıların meşum anlamından tümüyle habersiz olan Kunta Kinte'nin *toubob*u canlanıverecektir.

IV
Reggae ve diğer Karayip müzikleri

Reggae'nin Karayipler'e özgü diğer müzik biçimleri ile pek çok ortak yanı vardır. Tıpkı Kalipso ve Küba müziği gibi, reggae de Afrika ritimleri ile Avrupa melodi ve armonisinin bileşiminin bir ürünüdür. Haiti müziğinde olduğu gibi, reggae'de de bazı saf Afrika gelenekleri varlığını korumuştur. Reggae'de de, Afrika'ya özgü çalışırken söylenen ezgilere -ki bunlar Afrika halk şarkılarının çağrı ve cevap örüntüsüne dayanan ezgilerdir- ait kimi müzikal ögeleri bulabilirsiniz. Jamaika'da ayakta kalmayı başarabilen diğer kimi Afrika gelenekleri de reggae'nin kendine özgü tınısının biçimlenmesinde rol oynamıştır. Mavi Dağlar'da bugün hâlâ örümcek Brer Anansi'nin* komik kahramanlıklarını anlatan Afrika *anansi* şarkıla-

* Köle ticareti döneminde sözlü gelenek sayesinde Batı Afrika'dan Batı Hint Ada-

rına rastlamak mümkündür. Benzer biçimde, John Canoe (*Junkanoo*) dansçıları Noel zamanı Jamaika'nın kırsal bölgelerinde hâlâ danslarını icra etmektedirler. Yırtık pırtık giysiler giyip tüyler takan bu dansçılar Afrika ritimlerini ve flüt müziğini muhafaza etmişlerdir. Bu tuhaf ismin Afrika dilinde "korkunç büyücü" anlamına gelen *dzong kunu*'dan türediği sanılmaktadır.

Ancak Jamaika ve Haiti müziği başka açılardan da mukayese edilebilir. Reggae plaklarının çoğu, özellikle güçlü bir Rastafaryan etkisinde üretilenler, siyah gururu ve siyah kimliği konularıyla yakından ilgilidir. Daha önce gördüğümüz gibi, 1940'larda Haiti'de ortaya çıkan *Griot* grubunun zihnini meşgul eden de yine bu konular olmuştur.

Yine de, reggae'ye en yakın duran müzik türü Trinidad müziğidir. Reggae de, tıpkı Trinidad müziği gibi, toplumsal eleştiri ile siyasal muhalefete aynı ölçüde büyük önem atfeder. Aynı "aşağılama" ve "böbürlenme" gelenekleri reggae'de de vardır. İkisinin "köklerinin" de kentin kenar mahallelerine kadar uzanması bir diğer bağlantıdır. Kalipso ve *steel band*lerin doğduğu Port of Spain'deki John John ve Hellyard, reggae'nin doğum yeri olan Kingston'taki Trench Town ve Back o'Wall'dan temelde pek de farklı sayılmaz. Jamaikalı bir reggae üçlüsü olan Israel Vibrations, tıpkı Trinidad'ın ilk *steel band* müzisyenleri gibi, kariyerine ritimlerini teneke kutulara vurarak yaratan toplumdan dışlanmış bir serseriler grubu olarak başlamıştır.

Günümüzde reggae, Trinidad müziği gibi, az da olsa daha saygın bir konum kazanmıştır. Politikacılar her ikisini de yakın dönemlerde kendi maksatları için kullanmaya çalışmışlardır. Trinidad Başbakanı Dr. Eric Williams, kalipsonun sokak tarzını "Massa Day Done" (Beyaz Plantasyon Sahibinin Devri Sona Erdi) adlı ünlü konuşmasında kullanmıştır. Tamamen aynı doğrultuda, Jamaika Baş-

---

ları'na getirilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan hikâyeler. Anansi hikâyelerinde kullanılan dil, bu hikâyelerin Afrika kökenli olduğunu göstermektedir. Kuşaklar boyunca Anansi bütün Afrika kökenlilere ders verme işlevini taşımıştır. Hikâyelerde Anansi kötü bir şey yapıyorsa, bundan imtina edilmesi gerekir, eğer iyi bir şey yapıyorsa Anansi iyi kabul edilir ve sıkıntılar karşısında insanlara umut ışığı olur. (y.h.n.)

bakanı Michael Manley seçim sloganlarını -"Better Must Come"* ve "Under Heavy Manners"**-reggae plaklarmdan esinlenerek oluşturmuş ve kampanyalarında reggae'den yararlanmıştır. Ama müzisyenler ne Manley'in ne de Williams'ın bu tip pervasız propagandalar yapıp ardından da kolayca işin içinden sıyrılmalarına izin vermediler. "When Will Better Come?" adlı bir reggae şarkısında Junior Byles, seçim vaatlerini yerine getirmesi için Jamaika Başbakanı'na meydan okudu. Bu arada, Trinidadlı Mighty Chalkdust da, adada hâlâ ırkçı önyargıların bulunduğuna işaret ettiği "Massa Day Must Done" adlı kalipsosundaki kendi sloganıyla Eric Williams'ı iğnelemekten geri kalmadı.

Aslında, kalipso ve Jamaika müziği arasında doğrudan bağlantılar da vardır. Ska'dan önce adadaki tek halk müziği *mento*ydu. Kalipsonun yerelleştirilmiş bir uyarlaması olarak değerlendirilebilse de, Jamaika *mento*su genelde Trinidad'm kalipsoları gibi nükteli ve muhalif sözler barındırmıyordu. Ancak reggae ve diğer Karayip müzikleri arasında daha bariz ve büyük benzerlikler vardır. Bunların en önemlisi, Jamaika'da da davul çalma, din ve otoriteye direniş arasında aynı bağlantılarla karşılaşmamızdır. Bundan sonraki bölümde, reggae müziğinin köklerinin üzerindeki örtüyü kaldırmak üzere yeraltındaki bu geleneklere göz atacağız. Ama öncelikle reggae'nin tam olarak ne olduğunu anlamamızda fayda var.

REGGAE...

Reggae, Jamaika'ya özgü soul müziğidir, ikinci ve dördüncü vuruşlara yapılan vurguyla bir çeşit tropikal rock'n'roll'dur.

(*Stephen Davis*, yazar)

Reggae, ıstırap çekmenin biçimlendirdiği bir muhalefettir... Size baskı yapanlara geri gönderdiğiniz bir titreşimdir. Çaldığım şey hissettiğim şeydi, anlıyorsun ya?... Boruyla dışa vurulan meşakkat.

(*Rico Rodriguez*, Jamaikalı tromboncu)

* Meali kabaca "Daha Güzel Günler Hakkımız." Delroy Wilson'ın bestesidir. (ç.n.)
** Meali kabaca "Kara Bulutların Altında" ya da "Çetin Şartlar." 1976'daki sıkıyönetimle ilişkilidir ve Prince Far I'ın bestesidir. (ç.n.)

"Reggae, tamamen halkın içinden gelir, çaktın mı? Gündelik şeyler gibi. Getto gibi. İşte bu yüzden, müziğimizin tamamı, Jamaika ritmimiz çoğunluktan çıkar. Yenilip içilenler gibi herkesin gündelik olarak kullandığı bir şeydir. Biz sadece onun üstüne müziği koyuyoruz ve bundan bir dans yaratıyoruz, hepsi bu... "Reggae" dediğinde *sıradan* olanı, çoğunluğu kastedersin... İstedikleri şeylere sahip olamayan insanların, asilerin müziğidir o.

(*Toots Hibbert*, reggae şarkıcısı ve Maytals'ın lideri)

Siyah *Rastaman*'ın dünyaya yolladığı bir mesajdır.

(*Ras. Michael*, reggae şarkıcısı, davulcu ve Sons of Negus'un lideri)

Reggae, Rasta müziğinin bir dalıdır. Reggae, "Kral" anlamına gelen Latince "Regis"den türemiştir. Reggae Kral tarafından Kral için yapılan Kral müziğidir.

(Bir Rastafaryan)

Popüler Jamaika müziği esasen radyo istasyonlarının çalıp durduğu rhythm and blues'a bir cevaptır.

(*Dermot Hussey*, Jamaikalı plak yapımcısı)

Caz ile aynı şey olduğunu düşünüyorum, cazla aynı duyguya sahip.

(*Big Youth*, reggae "talk over" sanatçısı)

Her zaman reggae'nin diğer alanlardan farklı olmadığını, sadece farklı tanıtım ve pazarlama tekniklerine ihtiyacı olduğunu düşündük.

(Virgin plakçılığın yöneticilerinden)

Reggae benim için bir dindir.

(*David Hinds*, İngiliz reggae grubu Steel Pulse'ın bir üyesi)

Gördüğünüz gibi, reggae'nin aslında ne olduğunu söylemek oldukça güç. Ancak, hiç şüphesiz bildiğimiz bazı gerçekler var. İşe "reggae" kelimesinin Jamaika pop müziğinde özel bir safha için kullanıldığını söylemekle başlayalım. Reggae'den önce ska ve rocksteady gibi başka safhalar, ondan pek de farklı olmayan başka ritimler vardı. Son yıllarda bir dizi değişim -yeni birkaç ritim- ortaya çıkmıştır. Jamaika'nın kendine has tınısıyla içli dışlı olan kimselerce bunlara *clappers*, *rockers*, *steppers* gibi değişik isimler verilmiş-

tir. Ancak daha geniş halk kitleleri göz önüne alındığında "reggae" en uygun kelimedir ve neredeyse Jamaika'daki popüler müziğin bütün biçimlerini temsil eden bir nitelik kazanmıştır.

Aslında bu kelime ilk olarak 1968'de Toots and the Maytals'ın kaydettiği "Do the Reggay" adlı şarkıyla ortaya çıktı. Burada kelime yeni bir dansa ve yeni bir tınıya gönderme yapıyordu. Reggae ritim ve bas gitarların üstlendiği rol açısından Jamaika'nın daha eski müziklerinden ayrılıyordu. Reggae dinlerken duyduğunuz ilk şey basın hipnotik, homurdanan sesinin üzerine binen pürüzlü, bazen tavuk gıdaklamasını ("çikka-çikka") andırdığı söylenen gitar ritmidir. Jamaika müziği her ne kadar gelişmeye devam ediyor olsa da, en azından şimdilik bu temel biçime bağlı kalınmaktadır. Jamaika Turizm Bürosu'nun aşağıdaki reggae "tarifini" içeren broşürü bize bu kelimenin yeni bir tanımını sunar:

> Bir parça rocksteady, bir tutam mento ve bir demet ska temposunu Batı Kingston'un sıcağında iyice karıştırın; artan bir toplumsal bilinçle bir güzel kaynatın, işte size reggae.

Ska ve rocksteady'ye daha sonra ayrıntılı bir şekilde değineceğiz ama şimdilik tarifteki son malzeme olan "artan toplumsal bilinci" ele alalım. Bu bilincin bir kısmı reggae'nin köklerine dönük arayışın etrafında gelişip serpilmiştir. Pek çok reggae müzisyeni müziğinde bile isteye Afrika geleneklerini kullanmıştır. Reggae günümüzde Rastafaryan hareketinin tema ve *ridim*leri ("ritim" sözcüğünün Jamaika İngilizcesi'ndeki karşılığı) ile doludur. Rastalar Afrika mirasından duydukları gururu özellikle vurgularlar. Aslında son yıllarda "dehşet"* ve "ganja"ya (marihuana) yönelik göndermeleriyle *roots* reggae bile bir klişe haline gelmiştir.

Bunun bilincinde olan Jamaikalı Third World grubundan Cat Coore reggae'nin "kökler" kavramını fazla kaale almaması için gayret göstermektedir. Coore reggae'yi, siyah Amerikan soul'u gibi diğer müzik biçimleriyle harmanlamanın derdindedir:

* İngilizce "dread". Çok katmanlı bir sözcüktür. Dürüstlük, Kutsal Kitap'taki 'öfke' ve bu öfkenin uyandırdığı korku. (ç.n.)

> Reggae dendiğinde birçok insan sizin kirli kotlar, haki askeri gömlekler, Bob Marley'inki gibi bir şapka ve benzeri şeylerle karşılarına çıkacağınızı düşünür. Hayır adamım. Bu su katılmamış aptallıktır. Reggae müziği toplumun bütün kesimlerinden insanlara ulaşabilmelidir. Third World'ün peşinde olduğu şey de budur.[1]

Coore haklı olabilir. Kökler sorununun egemen olmasına izin verilmesiyle birlikte reggae'nin son yıllarda ilk günlerindeki keskin ve enerjik tutumunu bir parça da olsa kaybettiği öne sürülebilir. Ama diğer yandan, reggae gücünü ve cazibesini her zaman için daha geniş bir beyaz dinleyici kitlesi ile uzlaşmayı reddetmesinden almıştır. Dahası, reggae'nin gücü kısmen yine geçmişle olan yakın ilgisinden kaynaklanır. Öyleyse "kökler" önemini korumaktadır. Stephen Davis'in sözleriyle bunlar, geriye doğru Afrika'ya ve ileriye doğru ise Avrupa ve ABD'nin plak satın alan kitlelerine uzanan "kan bağları"dır.

1. Cris May'in Cat Coore ile yaptığı "Third World-Roots Revolution" adlı röportaj, *Black Music*, Ocak, 1979.

V
Reggae'nin kökleri: Din ve dinsel müzik

"... insanları bir arada tutmak için İncil vardı."

(I Roy, reggae sanatçısı*)*

"İncil senin geleceğinin tarihidir."

(Bob Marley)

Kölelerin isyan ve ayaklanmalarının çoğu durumda dinsel faaliyetlerle nasıl bağlantılı olduğunu zaten görmüştük. Jamaika'da isyanların büyük bir kısmı Sam Sharpe, Paul Bogle, George William Gordon gibi Hıristiyan vaizlerin önderliğinde gerçekleşmiştir. Pek çok köle özgürlüğüne kavuştuktan sonra Baptistler ve Metodistler gibi Anglikan Kilisesi'ne bağlı olmayan kiliselere katıldı. Bu kiliselerin köleliğin kaldırılmasında önemli roller oynadığını anlamış-

lardı. Ayinlerinin geleneksel Afrika tapınma biçimleriyle pek çok ortak yönünün olması bu kiliseleri eski köleler için cazip kılıyordu. Özellikle Baptist Kilisesi son derece resmiyetten uzaktır. Ayine katılanlar ilahi söylemekle kalmayıp çoğu zaman dans edip bağırır ve bazen de "kendi lisanlarıyla konuşurlar". Ayrıca vaiz ve cemaati arasında karşılıklı sohbete dayanan çok iyi bir uyum vardır.

Böylece köleler için Hıristiyan ayinlerine eski Afrika çağrı ve cevap örüntüsünü yerleştirmek kolaylaştı. Cemaat üyeleri, sessizce oturup vaizi dinlemek yerine verecekleri cevaplarla vaaza katılabiliyor ve vaazın bir parçası haline gelebiliyorlardı. Bu yolla vaiz ortamdaki genel ruh halinin "dizginlerini elinde tutarak" insanların duygularına, korkularına ve umutlarına tercüman olabiliyordu. Böylece vaiz ile cemaat arasında ortak bir bağ oluşuyordu.

Bu tip bir ayin daha önce Trinidad kalipsolarında gördüğümüz örüntünün doğrudan bir uzantısıdır. Hem Karayipler'deki hem de ABD'nin dört bir yanındaki siyah toplulukların kamusal hayatının diğer pek çok bölümünde de buna rastlanabilir. Örneğin, "Martin Luther King hâlâ davanın peşinde" başlıklı bir dergi makalesinde Garry Wills, Memphis'te Rahip James Bevel'in siyah bir dinleyici kitlesi önünde yaptığı konuşmayı anlatır. Toplantı siyahi insan hakları savunucusu Dr Martin Luther King'e 1968'de yapılan suikasttten hemen sonra ve siyahların duygularının çok yoğun, patlamaya hazır olduğu bir sırada düzenlenmiştir. Burada, rahip ile cemaati arasındaki ilişkide çağrı ve cevap örüntüsünün nasıl işlediğini görebilirsiniz. Aşağıdaki alıntıda Garry Wills'in kendi gözlemleri parantez içinde gösterilmiştir. Bizim konuşmaya katıldığımız noktada Rahip Bevel güçlü hitabet yeteneğiyle yaslı insanların dizginlerini çoktan eline geçirmiştir. Bununla beraber Rahip, çok sevdikleri Dr. King'lerinin *aslında* onların lideri olmadığını ileri sürerek elde ettiği güveni riske atar:

> Rahip: Etrafta liderimizin öldüğüne ilişkin asılsız söylentiler dolaşıyor. *Bizim Liderimiz* ölmedi.
> Halk: Hayır!
> (King'in *ruhunun* yaşadığını biliyorlar -konuşmanın neredeyse yarı-

sında bunun üzerinde duruldu).

Rahip: Bu *asılsız* bir söylentidir.

Halk: Evet! Asılsız! Olmaz öyle şey. *Anlat*!

Rahip: Hayır, Martin Luther...

(Evet, biliyorlar, ölmedi: Bu, beklentilerin genellikle doğrulandığı bir kalıptır. Kalabalık daima konuşmacı *ile birlikte* sonuçlara ulaşır -ama gerçek sanatçı şansını zorlar, belirsizlikler yaratır, ritimleri kasten bozar; devam eden akışı daha tatmin edici hale getiren şaşırtıcı bir pürüz çıkarır).

Rahip: ... Martin Luther King *bizim liderimiz* değil!

Halk: Hayır!

(Biraz müteredddid de olsa onlara bunu söyleten kalıbın kendisidir. Bir yere kadar rahibe güvenecekler; ama acaba ne demek istiyor?)

Rahip: *Bizim* liderimiz...

Halk: Evet?

Rahip: ... *bizim liderimiz*...

Halk: *Nasıl* bir adam? Kim? Kim?

(Rahip Abernathy mi [bir diğer İnsan Hakları lideri]? Yoksa şimdiden King'in yerine mi almaya çalışıyor? Güven duygusu kaybolmak üzere).

Rahip: .... liderimiz *Musa*'ya *İsrail*'den çıkış yolunu gösterendir.

Halk: Evet işte o!

(Çözüm: Bütün şüpheler dağıldı; Bevel müthiş hüneriyle onları büyülerken aradaki köprü de yeniden kuruldu).

Rahip: *Bizim liderimiz* Danyal ile birlikte aslanın inine girendir.

Halk: Hadi! Biraz daha anlat!

Rahip: Liderimiz Paskalya Yortusu sabahı mezardan çıkandır.

Halk: İşte liderimiz!

Rahip: Liderimiz asla uyumaz asla tembellik etmez. O hapse tıkılamaz. Şimdiye kadar hiçbir savaşı kaybetmemiştir. *Liderimiz* hâlâ *davasının peşinde.*

Halk: *Evet tabii*! Davasının peşinde!

Rahip: Liderimiz ölmedi. Peygamberlerinden biri öldü. Bu yüzden duracak değiliz. İnsanlarımız cenaze levazımatçısı değiller. Cenaze işini bırakalım başkaları yapsın. Biz *işimize* bakıyoruz. Liderimizin *davasının peşinden* gidiyoruz.[1]

Böylece vaiz cemaatinin gönlünü yeniden kazanır. Kendisi ile in-

1. Gary Wills, "Martin Luther King is still on the case" T. Wolfe (ed), *New Journalism*, Picador, 1969.

sanlar arasındaki bağı neredeyse bütünüyle koparma noktasına getirdikten sonra, son mesajını -gerçek liderimiz Ruhulkudüs'tür ve bu Ruh *öldürülemez*- vermek üzere yenilenmiş bir güçle geri döner. Nihayetinde, kalabalığı arkasına almıştır. Kendilerini vaazın ritmine kaptıran cemaati harekete geçirmiştir. Orada da, tıpkı müzikte olduğu gibi, bir ritim vardır. Konuşma ağırlıklı bir blues ya da rock şarkısı ya da doğaçlama bir caz parçası gibi bir dizi tekrarlanan cümle boyunca bir kreşendo meydana getiren konuşma kâh yükselip kâh alçalır.

Hıristiyan ibadetinin pek çok izine reggae'de de rastlayabilirsiniz. Vaiz ve cemaati arasında karşılıklı gidip gelen konuşma, "ahlâk ve dürüstlük" vaazları, sınırlı sayıdaki bildik hikâyelere başvurulması (Musa, Danyal vb.) gibi unsurlar benimsenmiş ve reggae müziğinde kullanılmıştır. Örneğin, Toots and the Maytals konserlerinde alenen ayin formatından yararlanır. Toots Hobbert sahnede dinleyicilerinin dizginlerini ele geçiren bir vaiz gibi davranır. Dahası, grubun şarkılarının birçoğunda İncil'den alınma temalar kullanılır ve aynen Rahip Bevel'in vaazındaki gibi bir doruk noktası yaratılır. Örnek olarak, erken dönem çalışmalarından "Six and Seven Books of Moses"ı (Island, 1963) ya da "Pressure Drop"u (Trojan, 1969) dinleyebilirsiniz. Toots, müzik için hissettiklerini Pazar okulunda ilahi söylediği çocukluk günlerine dayandırır:

> Çok küçüktüm ve büyüdüğümde bir peygamber olmayı istiyordum. Bazen şarkı söylemeye başladığımda derin bir keder kaplıyordu içimi, anlıyosun ya? Kendimi *muhteşem* hissediyordum, bilirsin, hani fazla *iyi*. Pazar okulunda şarkı söylerken özel biri olabileceğimi biliyordum. Şimdi kalbim benim kilisem ve çocukken her gün nasıl hissettiysem öyle hissediyorum... Müzisyen, Tanrı'nın işini yapar... gerçek olan, tam buradan gelen bir şey hakkında şarkı söylediği zaman yani. Dindarlık, doğruluk, şefkat, çaktın mı? Derken Tanrı'nın bir peygamberi haline gelir.[2]

Musa'nın "ıstırap çeken Yahudileri" kölelikten kurtarıp Mısır'dan çıkardığı hikâye reggae sanatçıları ve dinleyicilerince özellikle se-

2. Toots Hibbert'ten aktaran, S. Davis, a.g.e.., 1977.

vilir. Söz konusu hikâye Yeni Dünya'daki siyahların bir gün Vaat Edilmiş Toprakları yeniden bulmak için yeterince özgür olacakları yönündeki düşlerini ifade eder. 1969'da Desmond Dekker, hem Jamaika hem de Britanya'da büyük sükse yapan *Israelites* adlı bir plak çıkardı. Albümde İncil'den etkiler taşıyan sadece şarkı sözleri değildi. İleride de göreceğimiz gibi, reggae müziğinin *talk over* denilen bir dalı aslında Anglikan kilisesine bağlı olmayan kiliselerin vaazlarına çok yakındır. *Talk over*da da, her seferinde ustaca değiştirilen tekrara dayalı cümlelerden kurulmuş aynı örüntü mevcuttur. Vaazın günah işlememeye ve dürüst olmaya yönelik vurgusu burada da hâkimdir. Ayrıca, *talk over*da dinleyici ve icracı arasında aynı yakın ilişkiyi yani, kalabalıktan alınan aynı geribildirim düzeyini buluruz.

Aslında, her ne kadar 1930'lardan beri *Pentecostal** ibadet biçimi Baptist inancın yerini almaya başlamış olsa da, Anglikan kilisesine bağlı olmayan kiliseler Jamaika'da hâlâ çok gözdedir. Üstelik *Pentecostal* ibadette kısıtlamalar çok daha azdır. Ayinler sırasında cemaatin üyeleri bazen Ruhulkudüs ile yekvücut olmuş bir halde vecde gelirler. Bu bağlamda değerlendirilirse, *Pentecostal* inancın *Cumina* gibi Afrika inanışlarıyla birçok ortak yanı vardır. Aslında, Afrika ve Hıristiyan tapınma biçimleri bazen öylesine yakındır ki, bazı Jamaika kültleri bu ikisini birleştirmiştir. Bunlar arasında *Pukkumina* (ya da *pocomania* -sözcük anlamı "küçük bir çılgınlık"tır) Afrika etkisi en baskın olandır. Diğer yandan, yeniden uyanış ayinleri, oldukça eşit oranlarda, Afrika dinsel inanç ve ritüellerini Hıristiyanlarınkilerle bir araya getirir. Bütün bu kültler belli ortak özelliklere sahiptir. Dans ve davulun yanı sıra tapınanların vecde gelmesine yardım eden nefes alma egzersizleri de vardır. Davul hızlandıkça dansçılar da yerde kıvranarak ve "kendi dillerinde konuşarak" (bazen düpedüz eski Afrika dillerinde) "ruhun davul çalması" diye bilinen şeye başlarlar.

* Hamsin yortusuyla ilintili. Hz. İsa'nın göğe çıkışının ertesindeki Hamsin Bayramı sırasında Kutsal Ruh'un Havariler'in üzerine inişini kutlayan Pentekostes töreniyle ilgili. (y.h.n.)

Bütün bu müzikal ve dinsel gelenekler reggae'yi etkilemiştir. Ancak adada gerek Hıristiyan gerekse Afrika inançlarından çok daha farklı başka bir dinsel akım daha vardır ki, bu Rastafaryan kültüdür.

Rastafaryan inanışının reggae için önemi o kadar büyüktür ki, bu konuyu ayrı bir başlık altında incelememiz kaçınılmazdır.

VI
Rastafaryanlar

Rastaman'ın şöyle dediğini işitiyorum
Babil, senin saltanatın sona erdi, sona erdi
Babil, senin saltanatın sona erdi.
Uçarcasına Siyon'a,* evime dönüyorum
Evime dönüyorum.
Aydınlık bir sabah vakti işim bittiğinde
İnsanlar evlerine dönecekler.

(*Wailers*, "Rastaman Chant")

İlk Rastafaryanlar 1930'da Haile Selassie'nin Etiyopya İmparatoru olmasının ardından ortaya çıktı. Siyah bir kralın taç giymesi bütün

* Sion, Sehyon, Sihyovn olarak da bilinen Kudüs'teki Tepe. Üzerinde Meryem ile Yusuf'un gençliklerinde hizmet ettikleri Beytülmukaddes bulunur. Yahudiliğin önemli yerleşim ve ibadet merkezlerinden biri olmuştur. (ç.n.)

Karayipler'de büyük bir coşkuyla karşılandı. 1935'te İtalyan faşist diktatör Mussolini Etiyopya'yı işgal ettiğinde, Selassie ve Etiyopyalılar arkalarında Batı Hint Adaları halklarının çok geniş kitlesel desteğini buldular. Ama Selassie'ye yönelik bu destek kendini en çok Jamaika'da hissettirecekti. Selassie'nin taç giymesinden kısa bir süre sonra Leonard Howell, Joseph Hibbert ve Archibald Dunkley adlı üç siyah rahip Selassie'nin siyah bir kahramandan çok daha fazlası olduğunu ilan etmeye başladılar. Bu adamlar ve yandaşları için İmparator, Yaşayan Tanrı'nın ta kendisiydi.

Rastafaryanlar bu iddiayı doğrulamak için İncil'in kehanetlerine başvurdular. Selassie'nin pek çok resmi unvanı arasında Prens Ras Tafari, Negus, Tanrıların Tanrısı ve Yahuda'nın Kabilesinin Fatih Aslanı vardı. Ayrıca doğrudan Eski Ahit'teki Kral Süleyman'ın soyundan geldiği de düşünülüyordu.

Rastalar için yolu açanlardan biri de Marcus Garvey'di. Jamaikalı bir peygamber olan Garvey, siyahları kendi ırk ve kültürlerinden gurur duymaları yönünde teşvik eden ilk isimlerden biriydi. Yazılarında ve konuşmalarında, Afrika'yı Haitili *Griot*lar'ın yaptığı gibi karanlık ve "ilkel" bir kıta olarak sunmadı. Aksine, kadim Afrika uygarlıklarının başarıları üzerinde durdu. Örneğin, okuma ve yazmayı icat edenlerin eski Etiyopyalılar olduğunu iddia etti.

Garvey 1914'te ABD'ye göç etti ve Ulusal Zenci Islah Derneği'ni (UNIA)* kurdu. Amacı bütün dünyadaki siyah insanları bir araya getirmekti. Afrikalı kölelerin torunlarına kendi vatanlarına dönmelerini telkin etmeye başladı. Bazı reggae sanatçıları tarafından bugün hâlâ desteklenen Afrika'ya Dönüş hareketi işte buradan çıkmıştır. Garvey, Afrika ile ticareti teşvik etmek için Black Star Line adlı bir buharlı gemi şirketi kurdu. Daha sonraları şirketinin hissedarlarını dolandırmakla suçlandı ve nihayetinde ABD'den sınırdışı edildi.

Garvey 1940'ta Londra'da yoksulluk içinde öldüyse de, düşünceleri dünyanın dört bir yanındaki siyahlar arasında çok geniş kabul gördü. Bir zamanlar hapse atıldığı Jamaika'da ulusal bir kahramana dönüştü. Birçok reggae şarkısı Marcus Garvey'e duyulan

* Universal Negro Improvement Association. (ç.n.)

saygı ve bağlılığı sergilerken aynı zamanda Afrika'ya Dönüş hareketinin ideallerini de yayar. Örneğin, Burning Spear 1975'te "Marcus Garvey" adlı bir plak çıkardı. Ertesi yıl ise Big Youth, Burning Spear'ın özgün kaydının yavaş, *heavy dub* bir uyarlamasının üzerinde şekillendirdiği "Marcus Garvey Dread" adlı parçasında Garvey'in kehanetlerini tekrarladı.

İlk köleler hiçbir suretle Etiyopya'dan gelmediği halde, siyah Jamaikalıları Etiyopya'ya "geri" götüren Black Star Line efsanesi adada etkisini hâlâ sürdürmektedir. Bir Rastafaryan olan Fred Locks 1977'de, "ıstırap çeken siyah İsrailliler" "Babil"den kurtarmak üzere yola çıkacak olan Garvey'in gemilerinin günün birinde sessizce Port Royal'daki limana yanaşacağına dair kehaneti işlediği "Black Star Liners" adlı bir reggae şarkısı yaptı:

Geldiklerini görebiliyorum
Idren'lerin* [Rasta erkekleri ve kadınları] koştuğunu görüyorum
Yaşlıların şöyle dediğini duyuyorum
Bunlar gelmesi için dua ettiğimiz günler
Yedi mil boyunca sıralanan Black Star gemileri
Limana giriyor.

Ancak Rastafaryan hareketi üzerinde en büyük etkiyi Marcus Garvey'in gelecekte tahta çıkacak bir Afrika kralından dem vuran öğretileri yaptı. Garvey yandaşlarına, "Siyah bir kralın taç giyeceği Afrika'ya güveniniz, çünkü O Kurtarıcı'dan başkası olmayacaktır" çağrısında bulundu. Selassie taç giydiğinde Garvey'in sözleri hatırlandı ve Rastafaryanlar Etiyopya İmparatoru'nun yeni siyah Mesih olduğunu ilan ettiler.

Rastalar yıllar boyunca inanç ve ritüellerine yeni boyutlar eklediler. Bazıları saçlarını *dreadlock* halinde uzattılar ve neden saçlarını kesmeyi reddettiklerini açıklamak için İncil'den pasajlar kullandılar. Bu *locksman*lerin** çoğu Kutsal Ekmek niyetine yasadışı olan *ganja* (marihuana) bitkisini içiyorlardı. Aynı şekilde, *ganja* ile İncil'de sözü edilen "kutsal bitki" arasında bir bağlantı kurdular.

* Rastafaryanlar arasındaki kardeşliği, yoldaşlığı ifade eder. (ç.n.)
** Uzun, bukleli, kıvır kıvır saçları olan Rastalar. Dreadlock saç örgüsünün akrabasıdır. (ç.n.)

*Locksman*ler yıllar boyunca Batı Kingston'un en yoksul bölgelerinde yaşadılar. Yetkililer serseri ve suçlu muamelesi gören *locksmanlere* ne soluk aldırıyor ne de onları insan yerine koyuyorlardı. Daha sonra, 1963 ve 1965'te birkaç Rasta'nın da dahil olduğu birbirinden bağımsız şiddet olayları meydana geldiğinde Jamaika basını ve radyosu bu hareketi açıkça itham etti. Bütün Rastalar tehlikeli ve şiddet yanlısı kaçıklar olarak yaftalandı. Ancak bunun gerçekle uzaktan yakından ilişkisi yoktu.

Jamaikalı Rastafaryanların çoğu geçimini sanatçı, balıkçı veya zanaatkar olarak ya da ücra kırsal bölgelerde tarımla uğraşarak sağlayan, mütevazı hayatlar süren barışçı insanlardır. Birçoğu vergi ödemeyi ya da "Babil" adını verdikleri rekabetçi ticari dünya için çalışmayı reddeder. Bunun yerine yüzlerini "Siyon"a -Siyah Afrika'ya- dönmüşlerdir. Hem erkek hem kadın rastaların büyük bir kısmı evlenmeyi reddeder ve birlikte yaşamayı tercih eder. Ama bunların dışında Rastaların sahip olduğu ortak inançların sayısını söylemek zordur.

Bazı Rastalar geleneksel işlerde çalışırken bazıları ise günlük hayattan tümüyle elini ayağını çekmiştir. Bazıları *ganja* içerken bazıları içmez. Bazıları ateşli bir şekilde Afrika'ya geri dönmeye inanırken, diğerleri, özellikle de genç *locksman*ler, önceliğin "Babil ile mücadele etmek", yani yaşadıkları ülkelerdeki koşulları değiştirmek olduğunu savunur. Rasta inancının çok fazla yandaş bulduğu İngiltere'de yaşayan genç bir Rasta bu durumu şöyle açıklamaktadır:

> İngiltere ben ile ben arasındaki gerçeğin yattığı yerdir, öyleyse Afrika'ya geri dönmeden önce gerçeği burada aramalıyız.[1]

Her ne kadar Rastaların çoğu saçını *dreadlock* şeklinde uzatmasa da, reggae üzerinde etkisi en çok hissedilenler Rastafaryanların en militan ve dışlanmış kesimini meydana getiren *locksman*ler olmuştur. Müzisyenler ve reggae hayranı siyahların çoğu tarzlarını bu Rastalara boçludur. İngiltere ya da Jamaika'da *heavy* (*roots*) reggae çalınan pek çok yerde genç ve siyah reggae hayranlarının saçlarını

1. John Plummer, *Movement of Jah People*, Pres Gang, 1978.

*locks** ya da daha kısa olan *natty* (*knotty*)** tarzında uzattığım görürsünüz. Ayrıca Etiyopya bayrağının kırmızı, yeşil ve sarı renklerini ya da ceket, tişört ya da *tam*lerin*** üzerine giyilmiş Marcus Garvey'in UNIA'smın kırmızı, yeşil ve siyahını da görebilirsiniz. Kübalı kadınların kendilerini Afrika Tanrısına adamalarının gizli bir işareti olarak *Shango* kolyeleri takmaları gibi, Rastalar da Afrika'yı simgelediği için Etiyopya bayrağının renklerini baştacı ederler. Bir Hıristiyan nasıl İsa'yı simgeleyen haçı takarsa, onlar da bu renkleri benzer bir amaçla kullanır.

Rasta inancının son zamanlardaki hızlı yayılışı bazı müritlerince şüpheyle karşılanmaktadır. Bunlar, Rasta üniforması giymelerine karşın inanışın barış ve sevgi ile ilgili öğretilerini göz ardı eden birçok "sahte Rasta" olduğunu iddia ederler. Bazı "sahte Rastalar"ın suç ve şiddete başvurdukları bilinmektedir:

> Tanrı'yı hüsrana uğratıyorlar. Şiddet ve dolandırıcılığı bir maharet sanıp etrafta cirit atanlar... Bunun bir moda olduğunu düşünüyorlar ama Rasta olmak bir moda değildir. Bir Rasta kirlenmemiş gerçeğin peşindeki kişidir. Rasta saflıktır.[2]

Rastaların, kullanacakları tek şiddet sözlü şiddettir. Babil'in günahkârlarını lanetlerler. Tanrı'nın gazabının bütün bu "çürümüş sistem"in üzerine yağmasını dileseler bile amaçlarına ulaşmak için asla fiziksel kuvvete başvurmazlar. Çünkü böyle davranmak onların şanına yakışmaz.

Rastafaryan kelimesi bir dizi farklı grup, inanç ve davranış için kullanılsa da, bütün Rastafaryanları birleştiren şey Etiyopya ve Afrika kökenlerine duydukları ilgidir. Resmi bir Rasta lideri, rahibi ya da kilisesi yoktur. Bir Rasta bunlara neden gerek duyulmadığını şöyle anlatıyor: "Kiliseye gitmemize gerek yok çünkü her birimiz birer kiliseyiz." Rasta inancının gevşekliği aynı zamanda onun gücüdür. Zaten birbiriyle çatışan bunca değişik fikre sahip yığınla Ja-

* Lüle. (y.h.n.)
** Kıvır kıvır. (y.h.n.)
*** *Dreadlock*ların giydiği uzun yün bere. Robert Burns'ün "Tam o' Shanter" adlı şiirindeki kahramanın adından gelir. (ç.n.)
2. a.g.e.

maikalı'yı bir araya getirebilmesi ancak böylesine esnek olması ve bireysel farklılıklara müsamaha göstermesi sayesinde mümkün olabilmiştir. Bu esnekliğin pratiğe dökülmüş bir örneği, *locksman*lerin bir araya gelip inanç meselelerini tartıştıkları "muhakeme"dir. Birçok yönden muhakeme Rasta hareketinin özünü oluşturur. Yıllar boyunca Rastaların arasında yaşamış olan Joe Owens adlı bir Cizvit papazı, BBC ile yaptığı bir röportajda muhakemeyi şu şekilde tanımlamıştır:

> ... muhakeme, bir ya da iki düzine Rasta kardeşinin genellikle önlerinde *ganja* dolu bir nargileyle oturup herhangi bir konuda birbiri ardında düşüncelerini çok şiirsel ve düşsel bir tarzda anlatmalarıdır. Serbestçe akan bir doğası olduğundan hiç durmaksızın saatler boyunca sürebilir... Birisi bir şey söyler, bir başkası da biraz değişik bir yönden konuya girer.[3]

Owens'ın söylediği gibi, muhakeme sırasmda kullanılan dil çoğu zaman şiirseldir -çok yaratıcı ve İncil'den alman imgelerle dolu bir dil. Rastalar en sıradan olaylardan bile dersler çıkarabilirler. Örneğin, Michael Thomas ağaç kesmek için kullanılan bir baltayı zorla "ele geçiren" ve onu duvarına asan Cunchyman adlı münzevi bir Rasta hakkında bir hikâye anlatır. Bu hikâyeye göre, Cunchyman bu yolla çalışmanın zulmüne boyun eğdirdiğini iddia ediyormuş.[4]

Rastalar, kendilerine "ben ve ben"* derken dil ile ilgili aynı duyarlılığı bir kez daha gösterirler. Bunu yalnız olmadıklarını göstermek için yaparlar: Jah adını verdikleri Tanrı'nın içlerinde yaşadığını anlatırlar. Bu tabir ayrıca Rastaların "bir olma hissini" -bir grup olarak dayanışma duygusunu- ifade etmek amacıyla da kullanılır (bir Rasta diğer *idren* adına konuşurken "ben ve ben"i "biz" anlamında da kullanabilir). Ayrıca ben anlamına gelen İngilizcedeki "I" harfini diğer birçok kelimeye de eklerler (örneğin, *eternal*** yerine

3. Joe Owens ile yapılan "Rastas and Rude Boys" adlı röportaj, BBC Radyosu ve Açık Üniversite için hazırlanan üç programdan ikincisi, *Mass Communication and Society Course* DE353. Vic Lockwood, Dick Hebdige. İlk yayınlanışı 1977'de. Açık Üniversite'de kaset olarak bulunabilir.

4. Michael Thomas, "The Wild Side of Paradise", *Rolling Stone*, 9 Temmuz 1973.

* İngilizce'de I and I. (ç.n.)

** Sonsuz. (ç.n.)

iternal derler) ve kendilerine ait kelimelerin birçoğu "I" harfi ile başlar (örneğin, *ital* gıdada olduğu gibi "sağlıklı-organik" anlamına gelen *ital*).

Rastalar kişisel deneyime büyük önem verirler. İncil her zaman için nihai başvuru kaynağı olsa da, her Rasta kendi vicdanına göre kararlar verebilir. Genç bir İngiliz Rasta, son derece kişisel bir görüşün İncil'in öğretileri ile nasıl yan yana var olabileceğini açıklıyor:

> Gerçek İncil'de olsa da, Afrika'dan koparılıp uzaklaştırıldığımız için ben ve ben'den uzakta kilit altındadır. Ama gerçek aynı zamanda ben ve ben'in de içindedir, bu yüzden olan bitenler bir yapboz gibidir ve doğru parçaları bulduğunuzda her şey yerli yerine oturur.[5]

Bir kere daha, bireye atfedilen değer Rasta inanışının yaşayıp gelişmesine yardımcı olmuştur. Son olarak, Selassie'nin 1978'deki ölümü bile hareketin gücünü etkilememiştir. Ras Tafari fiziksel olarak ölmüş olabilir ama genç bir Rasta'nın söylediği gibi, "Ben ve ben'in içinde yaşamaya devam etmektedir."[6]

Günümüzde (1979) Jamaika'da en az 75.000 Rastafaryan'ın yaşadığı tahmin edilmektedir. Siyah insanlar gözle görülür bir biçimde yoksul yaşadığı, ayrıcalıklardan yoksun kaldığı ve iş bulma olasılıkları bu ülkelerdeki diğer ırklardan daha düşük olduğu sürece inanış Jamaika ve İngiltere'de muhtemelen büyümeye devam edecektir.

REGGAE'NİN KÖKLERİ: RASTAFARYAN VE BURRU MÜZİĞİ

Dilimi ve kültürümü geri verin bana,
Dilimi ve kültürümü geri verin bana,
Onları Afrika'dan zorla çıkardılar
Zavallı babam, bir büyücü hekimdi.
Baş belası bir aptal olduğunu söylediler
Şimdi onu zorla okula gönderiyorlar.

5. John Plummer, a.g.e., 1978.
6. a.g.e.

Söyleyin çocuklar!
Dilimi ve kültürümü geri verin bana.
(Count Ossie and the Mystic Revelations of Rastafari)

Reggae müziği Rastafaryan inancının yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. *Grounation* ya da *nyahbingis* denilen büyük Rastafaryan toplantılarında her zaman Rastafaryan müziği duyulabilir. Ancak Rastalar reggae'nin gelişmesine büyük katkıda bulunmuş olsalar da, gerçek Rastafaryan müziği reggae değildir: Bu müzik elektrikli enstrümanları ya da gitarı içermez ve bunun yerine temel olarak davuldan oluşur. Ama Rastafaryan müziğinin Jamaika popüler müziği üzerindeki etkisi öylesine güçlüdür ki, reggae'nin sayısız köklerinden biri olarak nitelendirilir.

Erken dönemlerde kendilerine ait bir müziği olmayan Rastafaryanlar, Hıristiyanlığın yeniden canlandırılmasını hedefleyen inanç ile *Poccomania* kültünün müziğini uyarlamakla yetindiler. Bu müzik şarkı söyleyip davul çalmaktan ibaret bir şey olsa da ritimleri temel olarak Avrupa kökenliydi. Hıristiyan ilahilerinin ezgileri "ele geçirilmiş" ve üzerlerine yeni Rastafaryan sözler yazılmıştı. Rastalar zamanla Afrika köklerinin öneminin ayırdına daha fazla varır oldular. Yaptıkları müziğin Avrupa havası taşımasından hoşnutsuzluk duymaya başladılar. Bu yüzden adadaki Afrika'ya özgü müzik geleneklerini araştırmaya giriştiler. İhtiyaçlarına uyan bir müzik türü buldular ki, bu Burru insanlarının müziğiydi.

Burrular yüzyıllardır adada yaşıyordu. Kölelerin çalışma hızının ayarlamasında kullanıldığı için Burruların davul icrası plantasyonlarda resmi olarak kabul gören tek müzik çeşidiydi. Plantasyon sistemi zayıflamaya başlaymca Burrular da rasgele işler yaparak ya da "cebelleşerek" (dişlerini tırnaklarına takarak) zar zor hayatta kaldıkları Kingston'un kenar mahallelerinde toplandılar. Eylül ile aralık arasındaki zamanlarını ise *burra* davulları çalarak ve Noel'de kalabalıkların önünde icra edecekleri şarkıların provasını yaparak geçiriyorlardı.

Burrular gettodaki kimi komşularının gözünde bile kötü bir şöhrete sahipti. Jamaikalı yazar Verena Reckford, büyükannesinin ken-

disine "o lanet Burru adamlarından" uzak durmasını nasıl tembihlediğini hatırlıyor:

> Silverwood Sokağından uzak durmam gerektiği söylendiği sıralarda çinkodan yapılma çitteki bir çivi deliğine gözümü dayardım ve ateş etrafında davullarını çalan, şarkılar söyleyen, birbirlerine küfredip duran Burruları dikizlemeden edemezdim.
>
> Çocuk ruhum için Burru müziği duyduğum en tatlı müzikti. Beni ele geçirmişti. Oradan geçerken eğer davullar bir an için bile olsa sessizliğe gömülmüşse bütün benliğimle yeniden çalmaya başlamalarını dilerdim, çünkü böylece vahşi Burru adamlarının kıpır kıpır yüzlerini ve bedenlerini, çevik ellerini seyredebilecektim.[7]

Yaşlı kadının, torununun güvenliği için duyduğu endişe, muhtemelen Afrika köklerinden duyduğu utançla bağlantılıydı. Burru adamlarının "yabani" bir görünümleri vardı ve şarkıları kulağa "uygarlaşmamış" geliyordu (aslında bir kere daha, Batı Afrika'nın o eski aşağılama ve övgü içeren şarkı geleneklerine dayanıyordu bu şarkılar). Ancak büyükannenin sakallı Burru adamları söz konusu olduğunda ihtiyatlı davranmasının başka bir nedeni daha olabilir. Burrular Noel zamanlarında yalnızca davul çalmıyorlardı, ayrıca, serbest bırakılan mahkûmların topluma geri dönüşlerini kutlamak üzere *Burra* denilen özel bir dans gösterisi de yapıyorlardı.

Trinidad'ın *panman*leri gibi, Burru davulcuları da enstrümanlarını yapmak için ellerinde hangi malzeme varsa onu kullanıyorlardı. Variller, boya tenekeleri ve içi oyulmuş ağaç gövdeleri davula dönüştürülüyordu. Perküsyon için ayrıca ev yapımı *scraper*lar, *shakka*lar (marakalar) ve rumba kutuları kullanılıyordu. Burrular bazen *saxas* adı verilen ilkel nefesli çalgılardan da yararlanıyorlardı. Bunlar kırılmış bir şişenin ağzına selefon gerilerek yapılıyordu. Selofona doğru üfleyerek bir *kazoo** gibi tınlayan ya da bir kâğıt ve

7. Verena Reckford, "Rastafaryan Music -An Introductory Study", *Jamaica Journal* c. 11, no. 1, 2. Institute of Jamaika'nın dört aylık yayını, Ağustos 1977.

* Atasının Afrika'da inek boynuzundan yapılan "mirliton" olduğu iddia edilir. İki ucu da açık, üstünde titreşen bir zar mekanizması olan ağaç, metal ya da plastikten yapılan tüp şeklinde basit bir üflemeli çalgıdır. Klavyesi yoktur, çalmak istenen melodi mırıldanarak üflenir. Eric Clapton Unplugged (1991) albümündeki "San Fransisco Bay"de kazoo kullanmıştır. (y.h.n.)

tarak sesini andıran bir ses çıkarıyorlardı.

*Locksman*ler Kingston'a gelir gelmez Burrular ile temasa geçtiler. İki grubun pek çok ortak yanı vardı. Her iki grubun üyeleri de toplumun saygın kesimleri tarafından suçlu ve toplumdan dışlanmış serseriler olarak görülüyordu. Yine her iki grup da kültürlerindeki Afrika'ya özgü unsurları canlı tutmaya çalışıyordu. Böylece Burrular *locksman*lere müziklerini, *locksman*ler de Burrular'a inançlarını verdiler. Her ne kadar adada bugün hâlâ birkaç Burru grubu bulunsa da, 1930'ların sonlarına doğru, Burrular Rastafaryanlarla büyük ölçüde kaynaştı.

Rastalar, kendi fikir ve temalarını ekleyerek Burru geleneklerini değiştirmeye başladılar. Ama yeraltında kalan müzik ve Jamaikalıların çoğunun gözünde netameli ve toplumdışı bir çehre kazandı. *Locksman*ler tuhaf görünüşleri yüzünden çoğu zaman rahatsız ediliyor ve zulüm görüyorlardı. *Ganja* içtikleri için birçoğu hapse yollandığından, onlara yakıştırılan toplumdışı imaj da varlığını koruyordu. Çok geçmeden Rastalar Burra dansının yerine "beyaz zalimlere ve onların siyah müttefiklerine ölüm" anlamına gelen *Nyahbingi*'yi getirdiler. Ancak yıllar geçtikçe Rastaların kullandığı dil zamanla saldırgan havasını yitirdi. 1940'ların sonuna doğru *Nyahbingi* dansı, adanın her tarafından gelen Rastaların günlerce bir arada olmalarına zemin hazırlayan bir çeşit toplantıya dönüşene kadar uzatılmaya başlandı. Bu toplantılarda Kutsal Kitaplar tartışılıyor, *ganja* içiliyor, davullar çalınıyor, şarkılar söylenip dans ediliyordu. *Nyahbingi* bugün artık Rastaların çoğu tarafından fiziksel şiddeti teşvik eden bir şey olarak görülmemektedir. Belki de hiçbir zaman böyle değildi. Carl Brouard'ın insan kafatasları ile ilgili şiiri gibi "Nyahbingi" kelimesi de sarsmak, "dehşet" uyandırmak için tasarlanmıştı. Artık bu kelime sadece "kötü güçlere ölüm" anlamına gelmektedir. Yaşlı bir Rasta'ya göre, "*Nyahbingi*'yi dünyanın herhangi bir yerinde kullandığımızda kötücül olan oradan uzaklaşacaktır."[8]

Bu arada, Rastafaryan davulcular da Burru geleneğini kullanarak kendi tarzlarını geliştiriyorlardı. Üç Burru davulunu *-bas*, *funde* ve

8. a.g.e.

repeater- muhafaza ettilerse de, bunlara artık *akete* davulları adı veriliyordu. Bu davulların hepsi keçi derisiyle kaplıdır ve içlerinde en büyüğü olan *bas* bugün de hâlâ fıçılardan alınan tahtalardan yapılır. Düşük bir ses perdesi vardır ve davulcular deriye ucunda yumuşak bir uç (bunun için çoğu zaman bir tenis topu yeterlidir) bulunan bir çubuk ile vururlar. *Bas*tan daha uzun ve dar olan *funde* alto bir ses perdesine sahiptir ve avucun iç kısmıyla çalınır. *Repeater*ın soprano bir ses perdesi vardır ve parmak uçları ile çalınır. Karmaşık *repeater* melodileri üretmek büyük bir yetenek istese de, Rastafaryan müziğine ataklığını ve çekiciliğini veren de yine *repeater*dır.

Batı Afrika müziğinde olduğu gibi, iki tür Rasta davul çalış tarzı vardır: Bunlardan biri dinsel diğeri de dinsel olmayan şarkılar içindir. Her iki tür de kendi *ridim* (davul çalma örüntüsü) dizilerine sahiptir. Dinsel şarkılara *churchical** denir ve *ridim*leri yavaş ve kasvetlidir. Buna örnek olarak Wailers'ın *churchical ridim*ini temel alan "Rastaman Chant" şarkısı verilebilir. Diğer tarza ise *heartical*** adı verilir ve toplumsal konularda yorumlar içeren şarkıları ifade eder. Burada davul daha hızlı ve neşeli bir tonda çalınır.

Rastafaryan müziği esasen *churchical* toplantıları için geliştirilmişse de, başka amaçlara da hizmet eder. Bir Rastafaryan bunun *downpression* (kederli anlamındaki İngilizce *depressed* ile baskı görmüş anlamındaki *oppressed* arasındaki bir ruh halini ifade eder) ile baş etmesine nasıl yardımcı olduğunu anlatıyor:

> Bir akşam eve geldiğimi ve kendimi gerçekten *downpressed* hissettiğimi varsayalım. Sanki bütün gün hiç 'itişip kakışmamışım' gibi hissettiğimi. Eve gelirim ve ben karımı dövmek ya da ben çocukları hırpalamak yerine davul çalarım ve küçük bir *ridim*e başlarım, anlıyorsun ya? Siz daha neler olduğunu anlamadan bütün bahçe ben ile dolar. Çaktınız mı? Böylece zihnim endişelerimden öyle bir arınır ki, ertesi gün sorunlarımla nasıl cebelleşeceğime ilişkin küçük de olsa bir fikre sahip olurum.[9]

---

* İngilizce "church" (kilise) kelimesinden türetilmiştir ve kiliseye ait, ruhani anlamlarını taşır. (ç.n.)

** İngilizce "heart" (kalp) kelimesinden türetilmiştir ve kalpten gelen, içten gelen anlamlarını taşır. (ç.n.)

9. a.g.e.

Rastafaryan davul *ridim*leri hem ska'yı hem de reggae müziğini etkilemiştir. Erken dönem ska oynak, yüksek tempolu bir dans müziğiydi ve kısmen dinsel olmayan Rasta müziğinden, hafif meşrep *heartical ridim*lerden etkilenmişti. Yıllar geçtikçe birçok genç reggae müzisyeni ve şarkıcısı Rastafaryan kültünün dinsel ideallerini benimsemeye başladı. Bunların müzikleri daha ağır, yavaş ve daha ciddi bir hal aldı. O zamandan beri de, Rastafaryan davulunun *churchical ridim*lerinin etkisi reggae müziğinde duyulmaya başlandı.

Öte yandan, reggae ve Rastafaryan müziği arasında doğrudan bağlantılar da vardı. 1976'da ölen Count Ossie adlı bir Rastafaryan davulcusu Rasta müziği ile erken dönem ska arasında yaşayan bir köprü gibiydi. Ossie sadece Rastafaryan müziğinin gelişmesine yardım etmekle kalmadı, ayrıca ilk ska müzisyenlerinin birçoğunu bir araya da getirdi.

Müzik kariyerine Boys' Brigade* grubunda davulcu olarak başlayan Ossie gençliğinde, o zamanlar Kingston'a ve çevresine yayılmış haldeki kamplarda yaşayan *locksman*lerle içli dışlıydı. Özellikle Burru davuluna ilgi duyuyordu. Ancak kendi davul seti olmadığı için fırsat buldukça eski bir boya tenekesiyle pratik yapıyordu. 1940'ların sonlarına doğru, büyük kamplar davul sesleriyle çınlar olmuştu. Ossie'nin de yaşadığı Adastra Road'daki kamp Rastafaryan müzisyenlerin uğrak yeri haline geldi ve çok geçmeden o da kendi etrafında hayranlık uyandırıcı bir grup toplamaya başladı.

Ossie ile müzik hakkında 'konuşmak' isteyenler ve başka herkes Ossie'nin uzun *jam session*larından birine katılabiliyorlardı. Bu ilk *session*lardan hiçbirinin kaydı günümüze kadar ulaşamamışsa da, buralarda icra edilen müzikler yeni bir çığır açtı ve diğerleri için tartışılmaz bir esin kaynağı oldu: "O zamanlar yaptıklarımızı kaydetmek gibi bir derdimiz yoktu. Bizi sadece müzik ilgilendiriyordu ve içimizden geldiği gibi çalıyorduk."[10]

Ossie'nin düzenli ziyaretçileri arasında popüler siyah Amerikan müziğine -caz ve rhythm and blues- ilgi duyan bazı Rastafaryan

* William Alexander Smith tarafından 1883'te kurulan bir Hristiyan gençlik örgütü. (y.h.n.)

10. Cari Gayle'in Rico Rodriguez ile yaptığı "The Man from Wareika" adlı röportaj, *Black Music*, Mayıs 1977.

müzisyenleri de vardı. Bunlar tamamen yeni bir tını yaratmak için bütün bu unsurları birleştirmek istiyorlardı. Bu isimlerin çoğu pirinç nefesliler çalıyordu ve aralarında trompette Viv Hall, trombonda Don Drummond ve Rico Rodriguez'in yanısıra saksofonda "Bra" ve Bunny Gaynair, Roland Alphonso, Tommy McCook, Cedric Brooks ve "Little G" McNair gibi isimler vardı. Şimdilerde İngiltere'de bir reggae grubunun liderliğini yürüten Rico uzun, caz esinli trombon sololarına Ossie'nin davulunun nasıl mükemmel bir geri plan sağladığını bugün bile hatırlamaktadır:

> Ossie ile müzik yaptığımızda sanki müziğin ufku açılır... Hiçbir akor işitmediğinde, gelişmeye dönük daha geniş bir bakış açısına ulaşabilirsin.[11]

Bütün bu müzisyenler 1959'dan sonra yayımlanan ilk ska kayıtlarında *session* müzisyeni (stüdyo müzisyeni) olarak çaldılar. Çoğu genç yaşta Alpha Islahevine gittiğinde aynı müzik öğretmeninden etkilenmişti. McCook, Rodriguez, Drummond, Alphonso ve daha başka birkaç icracı (Ossie ile birlikte *jam* yapmış olan gitarist Ernest Wranglin de dahil) Skatalites adlı bir grup kurmak için güçlerini birleştirdiler. Skatalites gerçek anlamda ilk ska grubuydu. 1960'lı yılların başlarında sürükleyici ve alışılmadık ritimlerden ve her birinin sesinin tek tek ayırt edilebildiği nefeslilerin çok sağlam bir karışımından oluşan ska'yı geliştirdiler. Grubun en başarılı bestesi olan "The Guns of Navarone" ismini bir Hollywood filminden almış olsa da, grubun parçalarının çoğunda Rastafaryan hareketine övgü dolu göndermeler vardır.

Don Drummond grubun arkasındaki itici güçtü, aynı zamanda her ne kadar tartışmalı da olsa, grubun en yetenekli müzisyeniydi. Ska döneminin başlangıcında bir solist olarak sarsılmaz bir ün kazanan Drummond ne var ki birkaç yıl sonra bir akıl hastanesinde trajik bir şekilde ölecekti. Bestelerinin birçoğunda (örneğin, "Father East", "Addis Ababa" ve "Tribute to Marcus Garvey") Rastafaryan etkisi görülür. Ancak Skatalites'in ska üzerindeki etkisi doğrudan gruba ait olan bu kayıtların etkisinden daha büyük olmuştur.

11. a.g.e.

Jamaika plak endüstrisinin yeni yeni emeklemeye başladığı bu ilk safhada plak üretimi ile ilgili çok fazla yasal düzenleme yoktu. Müzisyenler plak şirketleriyle nadiren anlaşma imzalıyorlardı. Bunun bir sonucu olarak Skatalites üyeleri *jam session*larda değişik kombinasyonlar halinde ska hitlerini yorumluyorlardı. Stüdyoda genellikle bir grup vokalistin (genellikle bir üçlünün) de hazır bulunması standart bir uygulamaydı. Alelacele gerçekleştirilen bir ses denemesinden sonra şarkıları doğrudan "tek seferde" kaydediyorlardı. Enstrümantal geri plan ise anında temas kurulabilen müzisyenler tarafından dolduruluyordu ve çoğu zaman söz konusu bu grupta Skatalites üyelerinden en az biri de bulunuyordu. Jamaika'daki açık *session*ların yaygınlığı sayesinde Drummond ve Rodriguez'in garip dolambaçlı soloları dönemin pek çok kaydında kendine yer bulmakta zorlanmamıştır. Skatalites üyelerinin birbirlerinden bağımsız solo kayıtlar yapması ise işleri iyice arap saçına çevirmekteydi. Grup ayrıca farklı isimler altında -bazen Don Drummond'un grubu ya da Roland Alphonso'nun grubu ve bazen de Tommy McCook'un grubu Supersonics olarak- da kayıtlar yaptı.

Skatalites neredeyse tek tabanca olarak Jamaika'daki konser ve stüdyolarda ska müziğini icat etmekle meşguldü. Skatalites'in kendine özgü tarzının izleri kısmen de olsa Count Ossie ve onun Rastafaryan davulcuları ile birlikte Adastra Road'da gerçekleştirdiği efsanevi *session*larda bulunabilir. Hatta Count Ossie ska'nın doğum sürecine ilk elden dahil olmuştur. Folkes Brothers'ın artık bir klasik olan "O Carolina!" plağının kayıtlarına müzik danışmanı ve aranjör olarak katkıda bulundu. Bununla beraber, Ossie çok geçmeden plak endüstrisindeki insafsız, kıyasıya rekabeti yüzünden ilgisini kaybedecek ve kendi grubu Mystic Revelations of Rastafari ile yeniden saf Rasta ritimleri çalmaya başlayacaktı. Ancak, Ossie'nin Jamaika pop müziği üzerindeki etkisi reggae parçalarında bugün bile duyulabilir. Aslında, ileride göreceğimiz gibi, ska bestelerinin sözleri genel olarak Rasta'ların *churchical* olarak adlandırdıklarından uzak düşmesine rağmen, pek çok ska parçasının sözlerinde kulağınıza Rastafaryan temalar çalınabilir.

En nüktedan, en müstehcen ve en günahkâr ska plaklarından ba-

zılarını çıkaran Prince Buster bile şarkılarında çoğu zaman Rastafaryan jargonunu kullanmıştır. Örneğin, "Free Love"da takipçilerinden "doğru davranıp doğru konuşmalarını", "birbirlerini sevmeyi öğrenmelerini" ister; bela çıkarmaya yatkın olanlara ise "en iyi silahımız doğruluktur" ve "birlikte olursak zafer kazanabiliriz" yollu tavsiyelerde bulunur. Şarkı, Buster'ın atalarının Afrika isimlerinin Jamaika'da unutulması ve yerlerini Avrupa isimlerine terk etmesine içerleyip öfkelenmesiyle sona erer:

İsmimdeki John ve ismimdeki Tom ile
İsmimdeki Bay Campbell, ismimdeki Bay Jones ile
Bana özgür olduğumu söyleme sakın.
Kenyatta gibi bir ismim olmalıydı benim.
Umbuttu gibi bir ismim, Odinge gibi bir ismim.
İsimlerimizi geri almalıyız,
Geldiğimiz yere dönmeliyiz,
Ve birbirimiz için evler yapmalıyız,
Ve birbirimiz için ürünler yetiştirmeliyiz.
Birlik olursak zafere ulaşabiliriz. Özgür Aşk.

Eğer bu tanıdık geliyorsa birkaç sayfa geriye dönüp Count Ossie'nin şarkısının sözlerine yeniden bakın. Çünkü Prince Buster'ın siyah Jamaikalılara Afrika köklerini yeniden keşfetmeleri için çağrıda bulunması, Count Ossie'nin şarkısındaki "Bana dilimi ve kültürümü geri verin" ağıtı ile her bakımdan örtüşmektedir.

VII

Reggae'nin kökleri: Siyah Amerikan müziği

Rastafaryan ritimlerinin nasıl olup da reggae müziğinin ana damarını oluşturduğunu gördük. Ancak ilk ska müzisyenleri, tıpkı reggae müzisyenleri gibi, modern caz ile siyah Amerikan r&b'unun aynı ölçüde etkisi altında kaldılar. Jamaikalıların popüler siyah Amerikan müziği ile gerçek anlamda ilk kez karşılaşması ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında mümkün olabildi.

Adada çok sayıda siyah Amerikalı denizci görev yapıyordu. Bunlar müzik zevklerini ve plak koleksiyonlarını da beraberlerinde Jamaika'ya getirmişlerdi. Çok geçmeden bu caz ve blues plakları ada halkının eline geçmeye başladı ve kısa sürede hızla büyüyen bir ikinci el plak ticareti kendini gösterdi. 1950'ler boyunca siyah Amerikan müziğine duyulan ilgi Amerikan radyoları -özellikle de

Miami çevresinde üslenmiş olan küçük r&b istasyonları- tarafından körüklendi. Havanın açık olduğu bir günde bu yayınlar külüstür bir transistörle bile oldukça kolay bir şekilde alınabiliyordu. ABD'nin güneyindeki New Orleans'dan yayılan r&b şarkılarını dinlemek, bir radyo alacak kadar zengin ya da şanslı olan Batı Kingstonlılar arasında hezeyan boyutuna ulaştı.

Özellikle Fats Domino, Amos Milburn, Louis Jordan ve Roy Brown revaçtaydı. Bu isimlerin yavaş, dinlendirici, yumuşak müzik tarzı Batı Hint Adaları'nın telaşsız ritimlere yönelik beğenisini tatmin ediyordu. Aslında, Amerika'nın güney eyaletlerinde üretilen r&b, kuzeydeki gettolardan çıkan müzikten çok daha az delişmen bir atmosfere sahipti. Güneyde üretilen müzikte handiyse Karayip tonları mevcuttu. Örneğin, Professor Longhair'in harmanladığı ve rumbayı andıran şarkılarda Mason-Dixon çizgisinin (kuzey ve güney eyaletleri arasındaki sınır) bir adım ötesine geçmemiş etkiler duyabilirsiniz. Yine karakteristik *shuffle** ritimleri bütün New Orleans r&b'unda duyulan özelliklerdendi.

Yıllar geçtikçe Jamaika'da siyah Amerikan r&b'una olan talep gittikçe arttı. Ancak bu müziği layıkıyla çalabilecek yerli gruplar mevcut değildi. Böylece, bu ihtiyacı karşılamak üzere "ses sistemi" denilen büyük seyyar diskotekler kuruldu. Ses sistemleri, kiralanan salonlarda ya da kenar mahallelerdeki açık mekânlarda düzenlenen büyük dans partilerinde ithal r&b plakları çalıyordu. Herkesi havaya sokabilmek için bu mekanlarda müziğin sesinin çok yüksek olması, yani amplifike edilmesi şarttı. Katılanlarda dans etme isteği uyandırmak için ise vurucu *shuffle* ritmini taşıyan basın sesinin çok berrak duyulmasını sağlamak gerekiyordu. Böylece sistemler daha büyük, daha gürültülü ve daha "güçlü" olmaya başladı. Jamaikalı bir plak yapımcısı olan Junior Lincoln bunu şöyle açıklıyor:

> Bir ses sistemi aslında disko dediğiniz şeyin aynısıdır. Ancak aradaki tek fark, bir disko kadar donanımlı olmamasıdır. Amfiler devasa boyutlardadır ve şimdilerde neredeyse 2.000 vat gücünde amfilere rastlanabilir. Amfiler basın daha kolay duyulmasını sağlar. Bazen elli veya altmış cm'lik hoparlörler kullanılır. Böylece güm güm sesini kolayca

* Ayakları yerde sürüyerek yapılan dans ve bu tür dansta kullanılan müzik. (ç.n.)

duyurabilirsiniz. Bas çok kuvvetlidir. Hayatınızda hiçbir zaman bu kadar kuvvetli bir şey duymamışsınızdır.[1]

Bu "blues dansları" adadaki getto hayatının ayrılmaz bir özelliği haline geldi. Danslar sırasında meyve ve içeceklerin yanı sıra pirinç, bezelye ve körili koyun eti gibi geleneksel Jamaika yemeklerinin satıldığı tezgahlar kurulurdu. İnsanlar, sevgililerine ve bir şişe Red Stripe birasına sarılarak saatlerce New Orleans müziği eşliğinde salınarak dans ederdi.

Bütün gidişatın dizginlerini elinde tutan *disc-jockey* (dj) ses sisteminin gerisindeki kürsüde bir padişah gibi kurulurdu. Duke Reid, Sir Coxsone ve Trince Buster gibi dj'ler isimlerinden de anlaşılacağı gibi efsanevi kişilikler haline gelmiş icracılardı. Trinidad'ın "böbürlenen" kalipsocuları gibi kendilerini şakacı ama her şeye rağmen tehditkâr bir edayla sabıkalı, mafyavari ve efsaneleşmiş kötü adamlar olarak sunarak çoğunlukla şiddeti çağrıştıran bir imaj yarattılar. Örneğin, ilk ses sistemlerinin en başarılılarından birinin başında bulunan Duke Reid, kakım kürkünden uzun pelerini, kovboy tabancası kılıfı içindeki bir çift 45'lik Kolt tabancası, geniş göğsüne sarılmış palaskası, omzundan asılı dolu tüfeği ve başındaki yaldızlı, kocaman tacı ile sahneye çıkıp blues danslarında fırtınalar estiriyordu.

Bununla beraber, bütün bu soytarılığın ve eğlencenin arkasında, ses sistemleri çok ciddi bir iş koluydu. Eğer yeterli sayıda insan giriş bileti almaya ikna edilebilirse çok para kazanmak mümkündü. Kalabalıkların ilgisini çekmek için dj'lerin birbirleriyle aşık atmasıyla kıyasıya bir rekabet ortamı doğdu. Her sistemin yörede yaşayanlardan oluşan bir hayran ordusunun yanı sıra kendi ücretli kadrosu (dj'ler, *roady*ler,* teknisyenler ve fedailer) da vardı. Aynı salonda çalmak üzere iki ses sisteminin kiralandığı zamanlarda iki grup arasındaki çekişme çoğunlukla gece boyunca tırmanırdı. Her

1. Junior Lincoln ile yapılan "Reggae -The Beginnings" adlı röportaj, BBC Radyosu ve Açık Üniversite için hazırlanan üç programdan birincisi (bkz. not 3, Altıncı Bölüm).

* Konser ve turnelerde müzisyenlerin her türlü ihtiyacını karşılayan teknisyenler. (ç.n.)

sistem daha az işlenmiş ve daha sert r&b tınılarıyla diğerinin tozunu attırmaya çalışırdı. Geceyarısına doğru danslar bazen, 1950'ler Trinidad'ının *steelband* danslarında olduğu gibi, topyekûn bir savaşla haşin bir şekilde sona ererdi. Rivayetlere bakılırsa, Reid'in sisteminin çaldığı danslarda bu gibi hadiselerle karşılaşıldığında Duke kayıtsızca silahını çeker ve kavgaya tutuşan güruhtakilerin kafalarının hemen üzerine doğru ateş ederek düzeni sağlarmış.

Sistemler arasındaki bu rekabet kısmen bizzat plaklara dayanıyordu. Lee "Scratch" Perry (lakabı "Upsetter"dır*), her sistemin ABD'den ithal edilen plaklar içinden en iyilerini çalarak kalabalığı nasıl kazanmaya çalıştığını bugün bile hatırlamaktadır. Perry kariyerine, plak endüstrisinde Clement Dod's Downbeat sistemi için *gofer* (*go for*-kuryelik yapan çocuk) olarak çalışarak başladı. Bu erken dönemlerde tartışmasız "en baba tınısı"' ise Duke Reid'inkiydi:

> İlk başlarda sistemlerin en küçüğü kesinlikle bizdik. Duke'un çevresinde onun için çalışan iriyarı kötü adamlar vardı. Yani anlayacağınız, benim işim onları alt etmekti... keşfe çıkmak ve en iyi müzikleri bulmaktı. Biz de etrafa dağılır, uygun plakları bulur ve Duke'u ve diğerlerini tam anlamıyla bozguna uğratırdık. Bu süre zarfında en gözde plakları biz edinmiştik ve bazen bir kulüpte diğer bir sistemle karşılaştığımızda onları paçavraya çeviriyorduk. Çok geçmeden zirveye demir atmasını bildik.[2]

Kalabalık her zaman yeni tınılar istiyordu ve sistemler son çıkan r&b plaklarının en iyilerini bulmaları için ABD'ye "keşif" ekipleri gönderiyordu. Sistemler bu plakları yalnızca kendilerine aitmiş gibi görüyordu. Başka sistemlerin plakların bu "yüz"lerine ulaşmayacağından emin olmak için ya etiketlerini söküp çıkarıyor ya da rakiplerini yanıltmak amacıyla yerlerine yenilerini yapıştırıyorlardı. Kimi zaman çok daha dolambaçlı taktikler deneniyordu. Lee Perry ezeli rakibine oynadığı bir oyunu şöyle anlatıyor:

> Bir keresinde birilerinin eline enfes yüzlerin geçtiği haberini yaymış-

* Hüsrana uğratan, huzur kaçıran. (ç.n.)
2. Lee Perry'den aktaran, Chris May'in "Starting from Scratch", *Black Music*, Ekim 1977.

tık. Güya, beyaz etiketleri olan plaklardı bunlar. Bunun üzerine Duke (Reid) onları satın almak için soluğu adamın yanında aldı. Öylesine telaşlıydı ki, kontrol etmek için çaldırıp dinlemedi bile. Halbuki hepsi eski, işe yaramaz zımbırtılardı.[3]

SKA VE JAMAIKA PLAK ENDÜSTRİSİNİN İLK DÖNEMLERİ

Bunny Lee: Sonumuz yakındır.
Lee Perry: Hem de nasıl. İşler nasıl gidiyor?
Bunny Lee: Daha kötü olamazdı. İflas etmem an meselesi.
Lee Perry: Ee, o zaman borç da alamıyorsundur?
Bunny Lee: Yaa! Hangi bankanın kapısını çalsam müdürün sızlanışını ve veznedarın yakınmalarını duyuyorum.
Lee Perry: Adamım! Öyle görünüyor ki, bizi yavaş yavaş öldürüyorlar...

(Lee Perry ve Bunny Lee, "Laberish")

1950'lerin sonlarına doğru ABD'den ithal edilen r&b plakları suyunu çekmeye başlayınca ses sistemlerine sahip üç isim -Duke Reid, Prince Buster ve Sir Coxsone Dodd- yerel *session* müzisyenleriyle çalışarak kendi ilkel r&b plaklarını üretmeye koyuldu. İlk zamanlar bu plaklara *rudie blues* deniyordu. Bu kayıtlar hiç kuşkusuz dinleyicilere satmak amacıyla yapılmıyordu ve tıpkı ithal r&b plakları gibi, sadece kaydın finansmanını üstlenen ses sistemi sahiplerinin malıydı. Bu ilk rhythm and blues parçalarının büyük bir kısmı eski r&b'ların ya da New Orleans tarzındaki özgün bestelerin enstrümantal uyarlamalarından başka bir şey değildi. Vokal eşlikler blues dansları sırasında dj'ler tarafından bizzat canlı olarak ekleniyordu. Plak çalarken üzerine *scat* ya da *toast** (doğaçlama sözler) bindiriliyordu. Dj'ler genelde birkaç basit sloganla yetinme eğilimindeydiler -ya dans edenleri "Ha gayret! Ha gayret!", "Kıpırda hadi!" gibi haykırışlarla cesaretlendiriyorlar ya da "Good God Almighty!"* gibi Anglikan kilisesine bağlı olmayanların okuduğu du-

3. a.g.e.
* Bir tür açış konuşmasıdır. *Talk-over* ustasının enstrümantal *dub* parçasının üzerine okuduğu ve ilk zamanlarda daha çok doğaçlamaya dayanan monologlar. (ç.n.)
* "Yüce Tanrım!" (y.h.n.)

alardan türetilen sözleri kullanıyorlardı. Bir süre sonra dj'lerin vokal *toast*ları da kaydedilmeye başlandı. Doğaçlamaya dayalı dj tarzı, zamanla reggae müziğinin iki önemli alt türünün *-talk over* ve *dub-* ortaya çıkmasına zemin hazırladı.

Ancak bu ilk dönem *rudie blues* plaklarında bile, Jamaikalı *session* müzisyenleri özgün r&b tınısını biraz değiştirerek kullanıyorlardı. New Orleans'ın *shuffle* ritimleri aynen bırakıldıysa da, her nasılsa yarım ton aşağıdan çalınmaya başlandı -tempo r&b'da olduğundan daha düzgün bir hale geldi. Bütün enstrümanlar vurgusuz nota üzerinde daha uzun bir zaman aralığına yayıldı. 1961'e gelindiğinde ise Jamaika ritimleri r&b'a özgü tınıdan artık kolayca ayırt edilebiliyordu ve yeni bir müzik biçimi ortaya çıkmıştı. Çok geçmeden Jamaika'ya özgü olan bu yeni pop müzik biçimine ska ismi verildi. Hiç kimse ska'nın nasıl olup da bu şekilde geliştiğini tam olarak bilmese de, Jamaikalı müzisyenlerin Amerikan müziğine kendi geleneklerini kattıklarını söylemek mümkün görünüyor. Daha önce gördüğümüz gibi, bu Jamaika geleneklerinin önemli bir parçasını Rastafaryan inancına ait davul çalma tarzı oluşturuyordu. "İkinci el" *rudie blues*dan ska'nın özgün tınısına geçiş kısmen Rasta ve Burru davul çalma tekniklerinin etkisiyle oldu.

Count Ossie bir süre için de olsa, hem ska'nın hem de Jamaika plak endüstrisinin doğmasını sağlayan ses sistemi akımının bir parçasıydı. 1950'lerin ortalarında Ossie, gettolarda düzenlenen blues danslarında çaldı. Gece yarısı olduğunda ses sistemi toplanır ve Rastafaryan davulcuları tan ağarıp da dansçılar düşe kalka evlerine gidene kadar Kutsal Kitap esinli ahlaki müzikler ve *heartical* şarkılar çalarlardı. Jamaika'daki r&b çılgınlığının doruk noktasında olduğu sırada bile, Rastafaryan *ridim*leri Kingston'ın merkezinde hâlâ çok tutuluyordu. Bu *ridim*ler, siyah Amerikan müziğinin ses tonunu (karakterini ve vurgusunu) değiştirmekte kendi paylarına düşeni yaptılar. Şarkıcılık kariyeri 1950'lere kadar uzanan kıdemli bir reggae müzisyeni olan Joe Higgs'e göre ska, "r&b'dan ziyade Afrika ezgileriyle ve davulla daha yakından ilintilidir."[4]

1960'ların başlarında en başarılı ska ses sistemi Prince Buster

4. S. Davis, a.g.e. 1977.

tarafından idare ediliyordu. Birçok Jamaikalı yapımcı ve kayıt teknisyeni gibi, eski bir boksör olan Buster da plak endüstrisindeki kariyerine büyük bir ses sistemi için çalışarak başladı. Duke Reid'in fedaisi olarak yola koyulan Buster, çok geçmeden dj'liğe terfi etti. Kingston'un Unkapanı diyebileceğimiz Orange Caddesi'nde bir plak dükkânı satın aldıktan sonra kendi ses sistemini kurdu ve kendi plaklarını üretmeye başladı. 1956'da önce "Little Honey"yi, daha sonra da "Wash Wash" ile "Lion of Judah"ı çıkardı. "They Got to Go"da, o zamanlar yerel ska müziğinin yok olması pahasına Amerikan müziğini desteklemeye meyilli olan daha yaşlı isimlerin idaresindeki büyük ses sistemlerini eleştirdi.

Ancak Buster'ın müziğinin başarısı çok geçmeden ska'yı Jamaika'daki en gözde müzik türü haline getirdi. Buster, eski dj *toast*larından yola çıkarak kendi ayrıksı vokal tarzını geliştirmeye devam etti. Arka plandaki boğuk nefeslilerin, enerjik ve sürükleyici *shuffle* davullarının ve güm güm vuran bir basın eşliğinde Prince Buster bir savaşçı ve aşık olarak olağanüstü yeteneğiyle böbürleniyordu.

Örneğin, "The Ten Commandments"da, Trinidadlı Mighty Sparrow'un kabadayılık taslayan erkek şovenist tarzını hatırlatan tehditkâr bir edayla "kadını" için yasalar koyar:

> Beni öpmeyi ve benimle ilgilenmeyi unutma, bana saygı göster
> ve itaat et
> Bütün kaprislerimde ve kuruntularımda, haftada yedi gün,
> Pazarları ise iki kez.

"Earthquake"de, "güm güm öten cadde" diye nitelediği Orange Caddesi'nde üstünlüğüne meydan okumaya yeltenenlere şöyle meydan okur:

> Adamım ayağa kalk ve eğer haklıysan göster kendini!
> Deprem gibi sallarım Orange Street'i!

Son olarak da, "Al Capone"da, Buster tüm zamanların en ünlü gangsterinin rolünü üslenir. Arka plandaki patinaj yapan tekerlekler ve arada sırada patlayan makineli tüfek sesleri arasında aşağıdaki uyarıda bulunur:

Bana Yaralı Yüz demeyin. Benim adım
Kerpown-C-A-P-O-N-E-Kerpown!

Buster için ska sizi yerinizden kaldırıp dans ettirecek iyi bir müzikten daha fazlası değildi. Ska ile ilişkilendirilen bu dans çeşidinin kökleri ise büyük ölçüde Jamaika folk geleneklerinde yatıyordu. Buster'ın kendi sözleriyle:

> Jamaika'da ska müziğine en uygun dans bebop dansıydı. Birbirinizi itip kakmak ve etrafınızda dönmenin yanı sıra parmaklarınızı şaklatmak gibi Jamaika'ya özgü diğer şeyler ile partnerinizi havaya kaldırmak gibi. *Pocomania* ile *mento* figürlerinden oluşan bir dans.[5]

Aslında, Prince Buster bazen doğrudan bu Jamaika folk geleneklerinden ilham alıyordu. İlk kayıtlarından biri olan "Ghost Dance"de *Cumina* ya da *Pocomania* toplantılarının atmosferini yeniden yaratır. Geri planda hüzünlü bir trombon işitme menzilinde tıpkı huzursuz bir hayalet gibi volta atarken, Buster "ruh"ları çağırır, iç çeker ve kötü ruhlarla boğuşan bir mümin gibi dans etmeye başlar.

Ancak her ska parçasında böylesine bariz bir Jamaika dokusu yoktu. Birçok plak ortalama dinleyici gözetilerek üretilmişti. Owen Grey'in "Darling Patricia", Jackie Edwards'ın "Tell me Darling" ve Jackie Opel'in "Cry me a River"ı gibi ska ya da ska-öncesi dönemin bütün hitleri bu kategoriye girer. Bunlar modern pop müziğinin tüm biçimlerinde ortak olan güçlü romantik temalara sahip hızlı tempolu baladlardı. Millicent (Millie) Small, 1963'te çıkardığı "My Boy Lollipop" ile uluslararası bir dinleyici kitlesine ulaşan ilk Jamaikalı sanatçı oldu. Yumuşatılmış ska ritimlerine sahip mahçup bir aşk şarkısı olan beste hem İngiliz hem de Amerikan listelerine girmeyi başardı.

İlk günlerinden itibaren Federal Studios'dan Eddie Seaga gibi insanlar ska'yı aklayıp paklayarak yurtdışındaki beyaz dinleyicinin kabul edebileceği bir kıvama sokmaya kalkıştılar. Daha sonraları muhalif Jamaika Emek Partisi'nin liderliğine soyunacak olan Seaga, ska temposunu "Yellow Bird" ve "Island in the Sun" gibi tanı-

5. a.g.e.

dık Karayip klasiklerine aşılamayı deneyen bir grup olan Byron Lee and the Dragonaires'i desteklemeye başladı. Ancak grup 1964'teki New York Dünya Fuarı'nda olumlu bir izlenim uyandırmayı başaramadı. Adada ise, getto seyircisi tercihini hâlâ ham ska'nın su katılmamış tınısından yana kullanıyordu. Prince Buster dışında Skatalites, Justin Hines and the Dominos ve hem Wailers'ın ilk kadrosuna hem de Maytals'a eşlik eden Vikings gibi gruplar bu dönemde çok gözdeydi.

1960'lı yılların başlarında plak endüstrisi gelişmeye devam etti. Her gün yeni yetenekler keşfediliyordu. Kendine güvenen yeni şarkıcılar ellerinde şarkı sözlerinin yazılı olduğu bir kâğıtla soluğu Orange Caddesi'ndeki kalabalık plak dükkânlarında alıyorlardı. Kendilerini bu yolla sunan şarkıcılar, yapımcılar bestelerini dinleyene kadar uzun ve aşağılayıcı bir bekleyişe katlanmak zorundaydılar. Yapımcı çoğu zaman, eğer tersinden kalkmışsa ya da şarkıcının yüzünü beğenmezse daha şarkının ilk mısrasım bile dinlemeden gelenleri başından sepetliyordu. Daha sonraları "Wonderful World", "Beautiful People" ve "You Can Get it if You Really Want" gibi şarkılarla büyük hitlere imza atan Jimmy Cliff de plak kariyerine bu şekilde başlamıştır. On üç yaşında Kingston'a ayak basan Cliff, daha ilk günden bir şarkıcı olarak plak âlemine girmeyi kafasına koymuştu. Çeşitli ses sistemleri için birkaç çok özel kayıt yaptıktan sonra 1962'de, henüz on dört yaşındayken, "Daisy Got me Crazy" adlı şarkıyı çıkarmayı başardı. İlk Jamaikalı sanatçıların birçoğu gibi Cliff de bu şarkı karşılığında hiç para almadı. Derken, "Dearest Beverly" adlı yeni bir şarkı yazdı ve Leslie Kong adlı yerel bir işadamını şarkının Kong'un Beverley's adındaki plak dükkânının tanıtımı için kullanılabileceğine ikna etmeyi kafasına koydu. Kong öneriyi kabul etti, bir stüdyo kiraladı ve plağı bastırdı. Bu plak küçük çapta da olsa bir hit haline geldi. Kong akabinde 1971'deki ölümüne kadar çok başarılı bir yapımcı olarak plak endüstrisinde kendine bir yer edindi.

Çok geçmeden Kong gibi yapımcılar ska endüstrisinin kontrolünü ele geçirmek için Prince Buster ile rekabet etmeye başladılar.

Bu yıllarda Lee Scratch Perry, kendi stüdyosu Studio One'ı açan Sir Coxsone Dodd için çalışmaya devam etti:

> 59'dan 60'a kadar Dodd'un Orange Caddesi'nin aşağı kısmındaki küçük dükkânında müzisyenlerin seçiminde görev aldım. Beni tatmin eden bir müzisyen çıktığında Dodd'a "bunu *session* için seç, ona plak yap" derdim. Toots [Hilbert] de bir seçmeye gelmişti ve Dodd'u Toots ile kayıt yapmaya ben zorladım. Stüdyoya girdik ve bize "Six and Seven Books of Muses"ı yaptı ve bu sayede yırtmayı başardı.[6]

Daha sonra ska temposu yerini iyice sağlamlaştırdı ve Prince Buster'm müziği "hâkim tını" haline geldi. Scratch ve ses sistemi âlemindeki gençlerin çoğu Dodd ile güçlerini birleştirip Buster'ı devirmenin yollarını aradılar:

> Biz gençler birlikte hareket ederek Buster'ın müziğine karşı koymak için Delroy Wilson'un "I Shall Never Remove" ve "Spit in the Sky and It Fall in Your Eye"ı gibi parçalar yazdık. Anlayacağınız, Buster'ın mezarını kazıyorduk.[7]

Günümüz kayıt piyasası ska'nın inişli çıkışlı ilk yıllarına çok şey borçludur. Plak endüstrisi günümüzde de yoğun rekabete dayalı, kimi zaman kelimenin tam anlamıyla tarafların birbirlerini boğazladıkları bir piyasadır. Pek çok yapımcının yüzünde daha büyük kârların peşinde koşarken aldıkları yara izleri görülebilir.

Pek çoğu gettolarda ska müziği dinleyerek büyümüş olan bugünkü yapımcılar, tıpkı bir zamanlar ses sistemlerini idare edenler gibi, genellikle çok yönlü ve yetenekli kişilerdir. Örneğin, başarılı bir plak yapımcısı olan Prince Tony, Princess Caddesi'nin kenar mahallelerinde doğmasına ve bugün sadece otuzlarının başmda olmasına karşın, bir ses sistemine ve iki plak dükkânına sahiptir. Şu anda kendi plak fabrikasını satm alma aşamasındadır. Prince Tony ayrıca, U Roy ve Big Youth gibi birinci sınıf dj'lerin plaklarının yapımcılığını üstlenmiş; reggae grubu Gladiators'un menajerliğini yaparak en çok satan albümleri olan *Trench Town Mix Up*'ın yapımcılığına soyunmuş; Jamaika, İngiltere ve ABD'nin dört bir ya-

6. Lee Perry'den alıntı, a.g.e., Ekim 1977
7. a.g.e.

nında bütün bu sanatçıların ve plaklarının tanıtımını bizzat yapmıştır.

Yapımcıların böylesine rekabetçi bir ortamda zirveye yükselebilmek için çoğunlukla son derece acımasız ve kurnaz olmaları gerekiyordu. Gerçekten de bazılarının insafsızlığı ve acımasızlığı dillere destandır. Genç reggae müzisyenleri hâlâ kimi zaman üç kuruş için çalışmaya zorlanır. Bir örnek verirsek, Jamaikalı bir reggae şarkıcısı olan Barrington Spence en az 12.000 kopya satan "High Blood Pressure" adlı şarkısı için sadece on beş pound kazandığını iddia etmektedir. Ödenmeyen telif haklarıyla ilgili öfke ve kızgınlık Jamaika plak âleminin öylesine ayrılmaz bir parçasıdır ki, *The Harder They Come* (Warner Bros, 1972) adlı reggae filmine bile konu edilmiştir. Filmin kahramanı Ivan O'Martin'e (bu rolü Jimmy Cliff oynamıştır), bir numaraya tırmanan hiti "The Harder They Come" için sadece yirmi dolar ödenir. Plak piyasası yüzünden yaşadığı hüsran genç adamın vahşice bir cinayet işleme kararı almasına yol açar. Filmin son sahnesinde onu polis ve askerlerin yağdırdığı mermi sağanağında can verirken görürüz.

Daha mutedil bir başka olayda ise, 1977'de başarılı bir LP çıkaran vokal üçlüsü Culture hemen ardından yapımcıları Joe Gibbs ve ses mühendisi Errol (ET) Thompson ile bozuşur. *Black Music* dergisiyle yaptığı bir röportajda grubun baş şarkıcısı Joe Hill, her türlü kirli numaraya başvurduklarını iddia ederek eski iş ortaklarına hakaretler savurur. Röportajın sonunda ise hit plağı *Two Sevens Clash*'in üslubuyla bir kehanette bulunur:

> ... güneşin batıdan doğup doğudan battığı güne kadar, onun için tek bir satır şarkı bile söylemeyeceğim. Buradan iddia ediyorum ve diyorum ki, 'Joe Gibbs ve sen Errol Thompson adındaki mühendis, öyle bir gün gelecek ki kahkahamın kayıtlı olduğu kaset için bile yalvaracaksınız... Ama avcunuzu yalayacaksınız kardeşlerim!'[8]

1974'te Lee Perry ve Bunny Lee adlı iki reggae yapımcısı "Laberish" adını verdikleri komik bir plak çıkardı. Kaydedilmiş bir ritmin üzerine dedikodu yapan söz konusu bu iki isim, plakta olayı sa-

8. Joe Hill'den aktaran, Chris May'in "Cultural Reggae", *Black Music*, Eylül 1978.

natçıların gözünden anlatmak yerine kendi yorumlarıyla aktarmıştır. Tatlı dilli serseriler gibi davranan ikili, masum olduklarını iddia etmek yerine yapımcıların birer korsan olduğuna dair yaygın inanışı teyit etmeye soyunmuştur. Başarısız olan rakiplerini alaya alırken bir yandan da kendi içler acısı mali durumları için sızlanırlar. Nihayetinde, bizzat kendilerini hedef alan bir alaycılıkla rakip plak yapımcısı Niney'nin iflas etmesine yol açan "açgözlü sanatçıları" itham ederler:

> Bunny Lee: Niney'e n'oldu?
> Lee Perry: Elinde avcunda bir şeyi kalmadı çünkü sanatçılarına yüzde 12,5 telif ödüyor.

Kariyerlerine ska ile başlayan Scratch Perry ve Clemet Dodd gibi yapımcılar çalışmalarını daha büyük stüdyolarda devam ettirerek daha parlak, cilalı bir tını yakaladılar. Yaklaşık aynı sıralarda plak piyasasına giren Jimmy Cliff, Wailers ve Maytals gibi müzisyenlerle gruplar ise daha büyük ve iyi işler ortaya koymayı başardılar. Ancak reggae endüstrisi, geçmişteki rekabetçi halini günümüzde de muhafaza etmektedir. Ska ile atbaşı gelişip serpilen reggae aman vermez karakterini büyük ölçüde ses sistemlerinden ve Jamaika popüler müziğinin ilk günlerinden almıştır. Dahası, müziğin hızı ve gidişatı her ne kadar değişmiş olsa da, reggae'nin temel ritmi hâlâ eski ska tınısına dayanır. Buster'ın da söylediği gibi:

> Reggae denilen her şey hâlâ temelde ska'dan ibarettir. En çok satanlar hâlâ o güçlü ve iyi *ritme* sahiptir.[9]

9. Aktaran S. Davis, a.g.e., 1977.

VIII

Rocksteady ve *rude boy* çağı

Belinde bir silahla yolda volta atıyorsun
Johnny sen çok kötüsün.
Belinde bir sustalı ile yolda volta atıyorsun
Johnny sen çok kötüsün.
Soymak, öldürmek, kırıp dökmek tek yaptığın
Biliyorsun, sen çok kötüsün.

(The Slickers)

Ska, 1966 yazına kadar Jamaika pop müziğindeki hâkimiyetini devam ettirdi. Akabinde birdenbire daha "yapışkan", daha netameli bir ritm kazanan müzik aynı zamanda yavaşlamaya da başladı. Tamamen yeni bir dans tarzı ortaya çıktı. Ska'nın hızlı, kesik kesik

hareketleri geride kalmıştı. Bunun yerine, rocksteady denilen daha tumturaklı, serinkanlı bir dans popülerlik kazandı. Ska günlerini yaşamış deneyimli bir müzisyen olan Sonny Bradshaw'a göre, rocksteady ritmi "daha yavaş olduğu ve dansçılara yapmak istedikleri için daha fazla zaman tanıdığı" için tutulmuştu. Rocksteady'de, ska'nın gümleyen bas örgüleri daha derin ve belirgin hale geldi. Pirinç nefeslilerin yerini gitar ve klavye düzenlemeleri almaya başladı. Pek çok rocksteady plağında aralara Latin Amerika tarzında saksofon soloları serpiştirilmiş olsa da, ska'nın ilk dönemlerine damgasını vuran temel solo çalgı olan trombon neredeyse bir gecede ortadan kayboldu.

Kayıtların yapım ve *mix* aşamalarında da değişiklikler yaşandı. Ses sistemi operatörlerinin plak üretmeye başladığı ilk günlerde stüdyo olanakları son derece ilkeldi. Çoğunlukla şarkılar *session* müzisyenleri tarafından çalınıyor ve kayıt ise bir seferde yapılıyordu. Hemen akabinde de vokaller ekleniyordu. Enstrümantal bölümler kasetin bir kanalına kaydediliyor ve bu daha sonra plak olarak basılıyordu. Ancak endüstri gelişip daha donanımlı hale geldikçe kayıt cihazları da çeşitlenip gelişti. Çok geçmeden, daha karmaşık ve ilginç tınılar yaratmak üzere müzik kaydedilmiş birkaç kanalı üst üste bindirerek *mix* etmek mümkün olmaya başladı. Aynı zamanda, mühendisler kayıt aşamasında kanalları değişik yollarla *mix* ederek deneyler yaptılar. Örneğin, ska ve rocksteady plakları birbirinden farklı şekillerde *mix* ediliyordu. Ska'da asıl ağırlık vokal kanalına veriliyordu ki, günümüzde sözlere önem verilen pek çok pop müzik tarzında bu durum hâlâ geçerlidir. Ancak yeni rocksteady kayıtlarında şarkıcıların seslerine herhangi bir enstrüman muamelesi yapılıyordu. Bunun yerine, artık şeref locası bas gitara aitti.

Rocksteady çılgınlığıyla birlikte sanatçı ve yapımcılardan oluşan yeni bir nesil bütün dikkatleri üzerine çekti. Alton Ellis 1966'da *Rocksteady* adını verdiği ilk rocksteady plağını piyasaya sürdü. "I'm Just a Guy" ve "I'm Still in Love" gibi aşk ve kur yapma temalarını işleyen bir dizi hit şarkıyla başarısını sürdürdü. "Dancing Mood" ve "I'm not a King" gibi hitler üreten Delroy Wilson ise en

başarılı yeni isimlerin başında geliyordu. Skatalites'ın ska için yaptığının benzerini üç aşağı beş yukarı rocksteady için yapan Soul Vendors adlı enstrümantal bir grup bile mevcuttu. Soul Vendors, "Ba Ba Boom", "The Whip" ve "Ram Jam" gibi birkaç tane çok gözde dans bestesi üretti.

Buraya kadar sözü edilen bütün rocksteady parçaları geleneksel dans besteleriydi ve tabii eğer varsa, genellikle kolayca kestirilebilir sözlere sahipti. Ancak, 1966'da Jamaika pop müziği dağarcığına yeni ritimle uyum içinde yaşayacak yeni bir terim yerleşti: *Rude boy.* Bu terim kenar mahallelerdeki sokak köşelerinde vakit geçiren gençler için kullanılıyordu. Çoğunlukla işsiz olan bu gençler sustalı bıçak ve tabanca taşıyorlardı. Yaşları on dört ile yirmi beş arasında değişen bu gençler Batı Kingston'un dört bir yanından buralara toplanmıştı. Hepsinden daha fazla dikkat çeken ise *rude boy*ların bariz *öfkesi*ydi. Batı Kingston'daki koşullar aradan geçen yıllar içinde hemen hemen hiç düzelmemişti. *Rude boy*lar vasıfsız işler yaparak ya da hiç çalışmadan harcanmış bir hayat sürmektense, sokaklara çıkıp suç işlemeyi yeğlediler.

Tümüyle kendilerine has bir tarzları vardı. *Rudie*ler yünlü kumaştan yeşil ve çok kısa pantalonlar, deri ya da gangster tarzı ceketler giyiyorlardı ve çoğu zaman gözlerini koyu güneş gözlüklerinin arkasına saklıyorlardı. Eğer yeterince "kaba, sert" ve zengin iseler, baştan aşağı kromla kaplı ve elden geçirilmiş motorsikletleriyle gündüzleri etrafta volta atıyorlardı. Hırsızlık yapmanın, kavga etmenin ve etrafa dalaşmanın dışında *rude boy*lar zamanlarının büyük bir kısmını heyecan dozu yüksek bir tür domino oyunu oynayarak ya da tramvaylara hacılanarak, yani caddelerden gürültüyle geçen tramvayların arkasındaki demir çubuklara tutunarak (kimi zaman ters yönde) geçiriyorlardı. Amaç olabildiğince havalı olmaktı. Ancak bazen, özellikle de blues danslarında, "gerilim" o kadar artıyordu ki, kavga patlak verdiği gibi silahlar ve bıçaklar da çekiliyordu. Çok sevilen bir *talk-over* sanatçısı olan I Roy, ürkütücü *rude boy*ların bir dans partisini nasıl "dağıttığını" hâlâ hatırlıyor:

"Açık havada yapılan dans partilerine geliyor ve şu uzun boyunlu Red

Stripe biralarından altı tane birden alıyorlardı... Adamın bir elinde üç bira ve diğer elinde de üç bira oluyordu. Belli bir şarkı çaldığında eğer bu şarkıyı delicesine seviyorsa altı şişeyi birbirine çarparak kırıyordu. Derken insanlar panik içinde kaçışmaya başlıyorlardı... Bilirsin, bir anlamda şekil yapıyorlardı. Herkes, "Vay bee, *rude boy*lar dün gece dansta yine fırtına estirmişler. Ortalığı gerçekten de *dağıtmışlar*, duydun mu? Millet can havliyle çitlerden atlamak zorunda kalmış" diye birbirine anlatıyordu.[1]

Rude boy tarzı 1960'ların başından itibaren ses sistemi âleminin bir parçası haline gelmişti: Daha o sırada *rudie blues* diye bir müzik türü ortaya çıkmış, Roland Alphonso ise 1962'de *rude boy*ları işleyen ilk ska plaklarından birini basmıştı. Bununla beraber, bu kült hareketin Jamaika pop müziği içinde gerçek anlamda yükselişe geçmesi ancak Wailers'ın 1966'da Clement Dodd için "Rude Boy"u çıkarmasıyla mümkün oldu. Wailers akabinde "Rule Them Rudie" ve klasikleşen "Steppin' Razor"un da aralarında bulunduğu bir dizi küçük çaplı *rudie hit*i çıkardı. Diğer gruplar ve sanatçılar çok geçmeden bu modaya ayak uydurdular ve 1967 boyunca Jamaika listeleri *rude boy* şarkıları ile dolup taştı. 1940 sonlarının *saga boy* kalipsoları gibi bu şarkılar da suç işlemeyi ve isyankârlığı allayıp pullıyordu. Keith McCarthy'nin "Everybody Rude Now"u, Derrick Morgan'ın "Tougher than Tougher"ı ve Dandy Livingstone'un "Rudy a Massage to You"su bu zaman zarfında hit mertebesine ulaşan şarkılar arasındaydı.

Tahtını korumasını bilen Prince Buster, alışıldık yarı şaka yarı ciddi tarzıyla bir *rude boy* böbürlenmesi sunduğu "Too Hot"ın da dahil olduğu bir dizi *rudie* klasiği çıkardı:

*Rude boy*lar asla silahlarını bırakmazlar,
Kimse onlara ne yapacaklarını söyleyemez.
Göze göz dişe diş; kabalıkta üstümüze yok derler.
Sigortanı yaptır ve vasiyetini hazırla
Eğer kapışmak istiyorsan onlarla.

1. I Roy'un "Rastas and Rude Boys"daki röportajından, BBC Radio ve Open University için hazırlanan üç programdan ikincisi (bkz. not 3, Altıncı Bölüm).

Buster, korku salan Etiyopyalı bir hâkim olan Judge Dread kılığına bürünerek bu dönem boyunca *rude boy*larla hafif yollu alay etmeye devam etti. Yargıç, ortalıkta gezinerek siyahları döven gençlerin kökünü kazımaya kararlıdır. "Judge Dread"de Buster, arka planda ağlayıp aman dilerken sesleri işitilen bir grup *rude boy*'u "Düzeni bozmayın! Düzeni bozmayın! *Rude boy*lar ağlamaz" diyerek 500 yıl hapse ve 10.000 kamçı cezasına mahkûm eder. Öte yandan, takip eden "Barrister Pardon"da Buster insafa gelir ve trombonların tipik ska rifleri çaldığı esnada yargıç *rude boyları* affederek serbest kalmalarını kutlamak üzere bir parti verir.

Bir süre sonra *rude boy* çılgınlığı sönüp gitti. Ancak, 1971'de *The Harder They Come* filminin müziklerinin piyasaya sürülmesini takiben külte olan ilgi yeniden canlandı. Bu albümde Slickers'm "Johnny Too Bad"i ile Desmond Dekker'in "Shanty Town (007)" adlı 1967 tarihli hiti de bulunuyordu:

> Bak işte nara atıyor *rude boy*lar
> Demek ki kodesten çıkmışlar
> *Rude boy*lar yine paçayı sıyırmış
> Demek ki kefaletleri ödenmiş
> Görün bakın nasıl yağmalıyorlar, vurup kırıp naralar atıyorlar
> Gecekondu mahallesinde.

Rude boy tarzı, popülerliğini reggae döneminde de korudu. Bugün bile pek çok reggae yıldızı, özellikle de dj sanatçısı, eski *rudie* tarzını hatırlatan bir imaja sahiptir. Big Youth ve Dillinger motosiklet altkültürünü ele alan albümler çıkarmışlardır. "Ace Go Skank"ta Big Youth *rude boy*luğa heves eden yeniyetmeleri uyarır: "Eğer motorunu yıldırım hızıyla sürersen, fırtına gibi de toslarsın." Dillinger ise bir reggae yıldızı olarak ününü, adını bir Honda motorsikletinden alan "CB 200" şarkısına borçludur.

Batı Kingston'un kanun nizam tanımaz çetin bölgelerinde motosiklet, silah ve sustalı bıçaklar bazı siyah gençler için bir yaşam tarzıdır. Kenar mahalleler günümüzde de tehlikeli savaş alanlarına dönüşebilir. 1976 seçimleri öncesinde siyasi şiddet öylesine tırmandı ki, başbakan olağanüstü hal ilan etmek zorunda kaldı. Kings-

ton'un merkezinde bir silah mahkemesi kuruldu ve silah taşıyan herkesin anında yakalanıp gözaltında tutulmasını öngören bir yasa çıkarıldı. Aynı yıl bizzat Bob Marley silahlı birinin saldırısı sonucunda yaralandı ve başbakana yönelik bir suikast girişiminde bulunuldu. Durum ancak Kingston'un kenar mahallelerinde faaliyet gösteren iki siyasi partinin silahlı kolunu temsil eden Claudie Massop ile Buckie Marshall'ın bir ateşkes imzalayıp yöredeki koşulları iyileştirmek üzere birlikte hareket etmeye karar vermesi üzerine düzelmeye başladı. Barış için atılan bu adım büyük oranda Rastafaryanların eseriydi. Şiddetten Jamaika'nın sorunları için barışçı çözümler aramaya doğru kayan bu yönelişin yansımaları adanın pop tarihinin ikinci aşaması olan reggae'de karşılığını buldu.

IX
Reggae

Müziğin iyi yanlarından biri de, size vurduğunda hiç acı duymamanızdır.

(*Bob Marley and the Wailers*, "Trench Town Rock")

1968 civarında basa her zamankinden daha çok ağırlık verilmesiyle müzik de daha yavaş ve "ağır" bir hava kazanarak bir başka safhaya geçti. Yeni ritim Toots and the Maytals'ın "Do the Reggay" adlı hitinde kendini en açık şekliyle gösterdi. Ama aym tını bundan kısa bir süre önce Lee "Scratch" Perry'nin kaydettiği "People Funny Boy" adlı plakta da duyulabiliyordu. Bu esnada Sir Coxsone Doddy'nin Studio One'ından ayrılmış olan Scratch, kendi stüdyosunu kurmanın eşiğindeydi. Hatırlayabildiği kadarıyla, reggae'yi reggae yapan tempoyu bir *Pocomania* kilisesinin önünden geçerken buluvermiş:

... Bakın, o dönemde şehre iner, geç saatlere kadar kalır, birkaç bira içerdim ya da bunun gibi şeyler yapardım. Bir gece bir *Pocomania* kilisesinin önünden geçerken içerdeki insanların acıklı şarkılarını duydum. O anda titreşimi hissettim ve, "Oğlum! İnsanların titreşimini yakalayan bir müzik yap" dedim kendi kendime. Tam havaya girmişlerdi, beni de ruhsal açıdan akort ettiler. İşte her şey buradan çıktı, çünkü Poco insanlarında cezbedici bir şeyler vardı.[1]

Scratch aynı zamanda, artık fazlasıyla sıradanlaşıp basmakalıp hale geldiğini düşündüğü ska ve rocksteady ritimlerinden uzaklaşmak istiyordu. Daha da önemlisi, başta Sir Coxsone Dodd olmak üzere rakiplerini "hüsrana uğratacak" bir tını yakalamak arzusundaydı:

Çünkü hepsi neredeyse tamamen aynı şeyi yapıyordu. Her yerde 'ska-aska-ska-aska' şeklinde ilerleyen şarkılar duyuluyordu. İnsanlar benim yaptığımı duyduklarında, farklı bir tempo, öfkeli bir tempoyla -sanki zamkın üzerinde yürüyormuş hissini veren bir tempoyla - karşılaştılar. Farklı bir bas duydular, kulağınıza dayanmış bir silah hissini uyandıran isyankâr bir bas.[2]

"Öfkeli tempo" ve "isyankâr bas" öldürücü bir bileşim meydana getirdi. Reggae ritimleri öylesine popüler bir hale geldi ki, bugün "reggae" kelimesi neredeyse Jamaika'daki tüm popüler müzik türleri için kullanılmaktadır. Wailers, Upsetters, U Roy, Junior Murvin ve Max Romeo gibi sanatçıların yapımcılığını üstlenen Scratch çok geçmeden *heavy roots reggae*'nin en tanınmış ve saygın ustası oldu.

Fakat bütün reggae türleri kulak zarına dayanmış bir silahı andıran bir tınıya sahip değildi. Bu dönemde Jamaika'da en çok tutulan reggaenin genellikle daha yumuşak ve daha az tehditkâr bir üslubu vardı. Şarkı sözleri temel olarak aşk ve kırık kalpler edebiyatına dayanırdı. Alton Ellis, John Holt, Pat Kelly ve Ken Boothe gibi şarkıcılar bazen çok sayıda yaylı ve bütün bir orkestra eşliğinde olmak üzere yumuşak, romantik baladlar üretmeye başladılar. Bunlar esas olarak biraz daha yaşlı bir dinleyici kitlesine hitap ediyor-

1. Lee Perry'den alıntı, *Black Music*, Ekim 1977.
2. a.g.e.

du. Bu plaklar ayrıca alışılageldik reggae piyasasının dışındaki dinleyiciler tarafından da satın alınıyordu. Holt gibi şarkıcıların albüm satışları sessiz sedasız ama düzenli bir seyir izlemeye devam etmektedir. Uzun yıllar boyunca plak endüstrisi, "etnik" *roots* ürünlerinin yok olması pahasına genel beğeniye seslenen "ticari" reggae'yi teşvik etme eğilimini taşıdı. Bu, uluslararası dinleyiciye ulaşması için Karayip müziğinin sulandırılmasından ibaret olan eski politikanın uzantısından başka bir şey değildi.

Uluslararası plak şirketlerinin nezdinde Jamaika'nın ağır ürünleri beyaz dinleyicilerin kulakları için çok sert ve kabasabaydı. Max Romeo'nun 1969'da İngiltere listelerinde tırmanmaya başlayan "Wet Dream" adlı şarkısı bariz cinsel içerikli sözleri yüzünden BBC tarafından yasaklandı. Bu açıdan, uluslararası piyasada kendini kabul ettiren ilk reggae şarkılarının ticari yanı ağır basanlar arasından çıkması çok da şaşırtıcı değildir. Johnny Nash'in "I Can See Clearly Now" adlı şarkısı 1971'de İngiltere ve Amerika listelerinde büyük bir gürültü kopardı. Plağm *roots reggae* ile çok sınırlı ve zayıf bir bağlantısının olmasının sebebi ise Amerikalı bir şarkıcı olan Nash'in Jamaika'nın bu yeni ritmine geçmeden önceki kariyerinde sadece romantik baladlarda uzmanlaşmış olmasıdır.

Ancak Jamaika'da reggae'nin daha sert yeni bir çeşidi yavaş yavaş kendini genç dinleyicilere kabul ettirmeye başladı. Örneğin, 1971'de Eric Donaldson "Cherry Oh Baby" adlı parçasıyla Jamaika Şarkı Yarışması'nda birinciliği kazandı. Bu, sözleri göz önüne alındığında oldukça geleneksel bir parçaydı. Ne var ki, Donaldson'un güçlü ve yüksek perdeden sesiyle birleşen aksak tempo ve güm güm vuran bas bölümü plağa karşı konulması zor, ürkütücü, akıldan çıkmayan bir nitelik kazandırıyordu. Bu arada, Toots and the Maytals kiliseden ödünç aldığı daha karmaşık armonileri kayıt stüdyosuna aktarmaya devam ediyordu. "Sweet and Dandy" (1969) ve "Pressure Drop"da (1968) Toots, Jerry Mathias ve Raleigh Gordon'un sesleri, en hararetli safhasındaki Baptist ayinlerinden hiç de farklı olmayan bir etki yaratmak üzere arka plandaki grubun hızlı, canlı, sürükleyici ritminin üzerinde bir çağrı cevap modeli inşa ediyordu. 1968'de grup, *ganja* bulundurmaktan hapis cezasına çarptı-

rılan Toots'un bir mahkûm olarak yaşadığı deneyimleri konu alan "54-46 That's my Number" adlı en güçlü bestelerinden birini çıkardı.

Bununla beraber, hepsinden çok daha önemli bir gelişme yaşandı. Genç reggae yıldızlarının birçoğu Rastafaryan inancının toplumsal ve dinsel fikirlerine daha derinden bağlanmaya başladı. Rastaların barış, dayanışma ve siyahların gururuna ilişkin temaları reggae şarkılarında gitgide daha çok yer bulmaya başladı. Rasta öğretisini başarıyla tanıtan ilk plaklardan biri daha sonraları bir plak yapımcısı ve dub ustası olan Niney the Observer'ın "Blood and Fire"ıydı. "Blood and Fire" 1970'in bir Aralık akşamı Randy'nin stüdyosunda ve bir kerede apar topar kaydedilmişti. Stüdyonun sadece bir saatlik kirasını karşılayabilen Niney, Dynamic adlı başka bir stüdyoda çalışan bazı *session* müzisyenlerini getirmek için Kingston'un öbür yakasına kadar koşmak zorunda kalmıştı:

> Düzeni kurduk... ve besteyi kaydettik; vokalleri ve ritm bölümlerini eklemek kırk beş dakikamı aldı. Esasında şarkıyı söylemeyi hiç istememiştim, çünkü ortada sadece fikir vardı ama... kendimi söylemeye *zorladım*. Armoniye ihtiyacım vardı ama bunu sağlayabilecek kimse yoktu. Ama Randy'nin stüdyosunda geçirdiğimiz yarım saat içinde tanıştığım Buster Brown ve Doy Doson ve Lloyd Charmers'a "armoniye itiyacım var" dedim ve onlar da "pekâlâ, tamam" dediler...[3]

İşin tuhafı, söz konusu bu yapım koşullarına karşın ortaya çıkan "Blood and Fire" teknik açıdan son derece parlaktı. Parça, hem yapımcılar hem de şarkı sözü yazarları için yeni fırsatların kapısını açtı. Şarkıda *lead* gitar aynı pürüzlü rifi durmaksızın tekrarlarken fıkır fıkır kaynayan bas coşkulu bir seyir izler. Şaşırtıcı bir kayıtsızlıkla ve melodik üslupla söylenen arka plandaki "Bırak yansın/Bırak yansın/Bırak yansın, yansın, yansın" nakaratının üzerine Niney muğlak duasını mırıldanır:

> Kan, kan, kan, kan ve ateş.
> Rasta selamlıyor piposunu.
> Kutsaldır her daim tüten pipo

3. Niney'den aktaran, Chris May'i "Blood and Fire", *Black Music*, Temmuz 1978.

Jah Rastafari'nin evinde.
Kutsaldır *ganja* tohumunun otu
*Ganja*nın yeniden tohumlanmasını sağlayan.
Kan ve ateş, bırak yansın.
Bütün zayıf kalpler ifşa edilip parçalara ayrılacak
Bütün ahlâkı tam olanlar ayakta kalacak.
Konuş Rasta, konuş ve sesini yükselt
Konuş Rasta, sakın pes etme
Kan, kan, kan, kan ve ateş
Bırak yansın.

"Blood and Fire" Jamaika'da büyük bir hit mertebesine yükseldi (her zaman olduğu gibi, Niney de plağı basan adam tarafından dolandırıldığını ve hakkı olan telifin kendisine ödenmediğini iddia etti). Rastafaryan inancı nihayet popüler müzikte de sesini duyurmuştu. Ancak *roots reggae*yi ve Rasta mesajını dünyaya tanıtmak başka bir adama ve başka bir gruba nasip olacaktı. Bu adam tabii ki Bob Marley ve bu grup da tabii ki Wailers'dı.

BOB MARLEY AND THE WAILERS

Robert Nesta Marley 1945'te Jamaika'nın taşrası olan St Ann'de dünyaya geldi. İngiliz donanmasından emekli bir binbaşı olan babası oğlunun doğumundan kısa bir süre sonra evi terk etti. Oğlanı, bir yerli olan annesi büyüttü. On dört yaşında okuldan ayrılan genç Marley Kingston'a gitti. Şehre geldiğinde ileride Wailers'a tiz sesiyle katkıda bulunacak olan Bunny Livingston'un ailesinin Trench Town'daki evinde kaldı.

Marley reggae kariyerinin mutat çıraklık dönemini, etrafta sürterek, geçici işlerde çalışarak, yöredeki bir yapımcı için birkaç tane unutulmuş r&b plağı kaydederek geçirdi. 1964'te hayatını derinden etkileyecek olan Joe Higgs ve Mortimer Planno ile karşılaştı. Higgs ve Wilson kayıt ikilisinden Higgs, Marley'i armoni ile tanıştırıp şarkılarını nasıl düzenleyeceğini öğretti. Daha yaşlı olan Planno ise Marley'e Rasta inancının inceliklerini aktardı: Planno'nın Rasta

çevrelerinde çok saygın bir konumu vardı ve Marley'i, ona *ridim* ile temponun önemini öğretecek olan Rasta davulcusu Alvin Patterson ile tanıştırdı. Planno, Marley'in gelecekteki başarısını önceden tahmin ettiğini iddia eder ve müziği "barış için değerli bir silah", Rasta doktrinini kan dökmeden yaymanın bir aracı olarak görür.

1964'ün sonlarına doğru Marley şarkıcı ve gitarist olarak yeraldığı Wailing Rude Boys adlı bir grup kurdu. Geri vokaller için Bunny Livingston ve Peter MacIntosh (Tosh) gruba dahil edildi. Üçlü Clement Dodd için birkaç plak yaptı. Ardından Marley 1967'de Amerika'ya gitti. Ama çok geçmeden Kingston'a ve reggae alemine geri döndü. 1968'de, Scratch'in ünlü *dub*ları için en güçlü ritim bölümlerinden bazılarını üretmenin yanı sıra Jamaika'nın en gözde vokalistlerine eşlik eden Lee Perry'nin Upsetters adlı daimi stüdyo grubuyla güçlerini birleştirdi. Davulcu Carly Barret ile basçı kardeşi Family Man, Wailers'ın eşlikçi grubu olarak işe alındılar. Family Man gelişmeleri şöyle anlatıyor:

> Wailers bütün Jamaika'daki en iyi vokal grubuydu ve benim grubum ise en iyi küçük eşlikçi gruptu. Bu nedenle "neden bir araya gelip dünyayı kasıp kavurmuyoruz" diye düşündük.[4]

Bu esnada Wailers üyeleri *rude boy* imajını terk etmişti. *Roots reggae*'nin alamet-i farikaları haline gelecek olan Etiyopya renklerinde kıyafetler giyinmeye ve saçlarını *dreadlock* tarzında uzatmaya başladılar. Sözleri gün geçtikçe daha da saldırganlaşan şarkılarında toplumsal ve ırksal eşitsizlik konularını daha çok ele almaya başladılar. Lee Perry ile birlikte çalışan Wailers, aralarında "Small Ax", "400 Years", "Get up Stand up" ve "Trench Town Rock" gibi çoğu yüksek bir politik bilince sahip bestelerin de bulunduğu en iddialı şarkılarından bazılarını kaydetti. Nihayet Marley and the Wailers, en başarılı reggae firmalarından biri olan Island Records'un kurucusu Chris Blackwell ile tanıştı.

Jamaikalı beyaz bir plantasyon sahibinin oğlu olan Blackwell son derece tuttuğunu koparan bir işadamıydı. 1950 ve 1960'larda

4. Family Man'den aktaran, Carl Gayle, "Dread in a Babylon", *Black Music*, Temmuz 1978.

büyük sayılarda Batı Hint Adalı göçmenin yerleşmek için geldiği İngiltere'deki ska pazarının büyüme potansiyelini ilk görenlerden biri de Blackwell'di. 1962'de, Londra'nın Batı Hint Adaları'ndan gelenlerin yaşadığı gettolarında ska plaklarını tanıtıp dağıtımını üstlendiği sırada plak işine girdi ve 1963'te Millie'nin "My Boy Lollipop"u ile İngiltere'de hit olan ilk Jamaika parçasını piyasaya süren de yine Blackwell oldu. Island'ı yeterince kâr eden bir şirket haline getirdikten sonra 1972'de Wailers'ın ilk uzunçalarına para yatırmaya karar verdi.

Blackwell reggae yapımcılarının o güne kadar sürdürdüğü bütün kuralları yıktı. Grubu çok sıkışık bir son teslim tarihiyle ve düşük bir bütçeyle sıkboğaz etmek yerine, onlara istedikleri sürede, istedikleri tür müziği yapma olanağını tanıdı. Bunun arkasında tabii ki işle ilgili geçerli nedenler yatıyordu. Farklı müzikler dinleyenlerin (örneğin, beyazların) bu müzikle ilgilenmesini sağlamayı hedefliyordu. Ancak, daha önce reggae'yi Jamaika dışında yaymayı denemiş olan diğer pek çok plak şirketi yöneticisinden çok daha zengin ve geniş bir hayal gücüne sahipti. Blackwell, köklere dayanan ürünlerin gücünü uzlaşmaz niteliklerinden aldığını ve genç beyaz rock dinleyicisinin Marley'in "isyankâr müziği"nin Jamaika'ya özgü saf haline karşı kayıtsız kalamayacağını anlamıştı. Wailers'ın şarkı sözlerinin toplumsal ve politik içeriğini yumuşatmaya çalışmak yerine, bunların altını çizmeyi tercih etti. Grup üyelerinin parlak takım elbise giyip kravat takmasında ısrar etmektense saçlarını uzatmaları ve Rasta imajını benimsemeleri yönünde onları cesaretlendirdi.

Ayrıca, reggae'nin başka dinleyicilere gerçekten de ulaşması isteniyorsa tıpkı bir diğer pop ve rock müzik türlerinde kullanılan yöntemlerle üretilmesi, tanıtılması ve sunulması gerektiğini de kavramıştı. Tek seferde kaydedilen single'lar çıkarmak yerine Blackwell, *hi-fi* piyasasını hedefleyip kaliteli yapımcılığın ürünü olan stereo uzunçalarlar üzerinde yoğunlaştı. Blackwell ayrıca, *hi-fi* sistemine sahip olan beyaz dinleyicilerin çok pahalı olan ve zor bulunan birkaç ithal single yerine plak koleksiyonlarına albenili reggae plakları katmayı tercih edecekleri yönündeki öngörüsünde de bü-

yük ölçüde haklı çıkacaktı.

Wailers, mümkün olan herkese satılmalıydı. Hiçbir harcamadan kaçınılmamalıydı: Posterler, reklamlar, basın bildirileri, televizyon programları, radyo ve gazete röportajları, uluslararası turneler; bütün bunlar grubu kamuoyunun gözü önünde tutmaya yarayacaktı. *Catch a Fire* nihayet plak dükkanlarının raflarına ulaştığında, hem müziğinin köklerden güç aldığını hissettiren havasının hem de Blackwell'in grubun emrine amade kıldığı gelişmiş kayıt ve tanıtım tekniklerinin yararını gördü. Sonuçta tüketici aynı anda hem "cilalanmış" ve hem de sıkı bir ürüne sahip olmuştu. Genç rock hayranlarının isyankâr içgüdülerini cezbetmek amacıyla albümün kapağına Marley'in alev alev gözleri ile uçuşan *dreadlock*larının ön plana çıkarıldığı bir portresi konulmuştu. Aynı bakış açısıyla plak ham *roots reggae*yi cilalanmış stüdyo tınısıyla birleştiriyordu. Orijinal kayıtlar Kingston'daki bir stüdyoda bizzat grup tarafından *mix* edilmişti. Ancak sonucun beyaz dinleyici için biraz fazla sert olduğunu düşünen Blackwell kayıtları Londra'da yeniden *mix* etti. Marley'in sesini ön plana çıkardı ve bas gitarın sıradışı tonunu yumuşattı. Ayrıca kaydın aslına İngiliz *session* müzisyenleri tarafından kaydedilen akıcı rock gitarı rifleri ekledi.

Ancak şarkı sözlerine el sürülmedi. Scratch için kaydedilen özgün parçaların çoğu uzunçalarda kendine yer buldu ve sözler herhangi bir sansüre maruz kalmadı:

> Köle sahibi, artık kozlar değişti.
> Ateşi yakala ki iyi bir yanabilesin.

Jamaika lehçesine alışık olmayan beyaz dinleyicinin meseleyi kavrayamayacağı ihtimaline karşı şarkı sözleri albüm kapağına basıldı. Bütün uzunçalar boyunca Marley bu dünyaya ait olmayan, kederli sesiyle "Babil'i alaşağı eder" ve kötülerin yıkıma uğrayacağı kehânetinde bulunur. Rastalarm öfke dolu ateş ve Babil'in düşmesi gibi imgeler Wailers'm yine Island etiketiyle çıkan ikinci uzunçaları *Burning*'de de yer aldı. Niney'in *Blood and Fire*'ında olduğu gibi, uzunçaların başlığı Rastaların *ganja* tüttürerek Kıyamet gününde

Tanrı tarafından gönderilecek alevlerle Babil'in kendi kendine yanıp kül olacağı anı beklediklerini ima eder.

Wailers'ın başarısı grup içinde sürtüşmelere yol açmışsa da, Marley nihayetinde ilk reggae süperstarı olarak adını duyurmuştur. 1974'te üçüncü albümleri *Natty Dread* çıkmadan önce Tosh ve Livingston İngiltere ile ABD'yi kapsayan yeni bir yorucu turneye katlanmayı reddettiler. Marley, müzisyenler kiraladı ve geri vokaller için kadınlardan oluşan I-Threes adlı grubu da ekleyerek 1975 turnesinin kadrosunu değiştirdi. Sonraki birkaç yıl boyunca Afrika, Avrupa ve Kuzey Amerika'da turnelere çıktı; Island Records için bir konser albümü (*Wailers Live*) ve *Rastaman Vibration, Exodus* ve *Kaya* adlı üç uzunçalar çıkardı. Son yıllarında Marley sadece Jamaika'dakilerin değil, bütün dünyadaki müzik eleştirmenleri ile dinleyicilerin saygısını kazandı.

Ama bu durum Marley için yeni sorunlar yarattı. Şöhreti yüzünden politik güdümlü şiddetin baş hedeflerinden biri haline geldi. 1977'deki bir suikast teşebbüsünden sonra kendi can güvenliği için Jamaika'dan ayrılmak zorunda kaldı. Marley'in konserleri rock müziğinin en heyecan verici ve kışkırtıcı örnekleri arasındadır. 1977'de İngiliz televizyonunun *Top of the Pops* programında ellerini havaya kaldırıp omuzlarına kadar uzanan *dreadlock*larını sallayarak "Exodus"u söylediği an aslında tarihi bir olaydı. Marley, Jah halkının Afrika'dan Jamaika'ya ve oradan da "Kutsal Siyon Dağı'na" gidişlerinin hikâyesini anlatan bu şarkıyı Marcus Garvey ile Haile Selassie'nin resimlerinin olduğu devasa bir fonun önünde söyledi. Hem de yaşlı Britanya İmparatorluğu'nun kalbindeki mukaddes BBC stüdyolarında...

Diğer Jamaikalı sanatçılar Marley'in canlandırdığı *roots reggae*ye yönelik artan ilgiden yararlanmayı bildiler. Mighty Diamonds, Gladiators, Third World, Burning Spear ve Culture gibi gruplar Jamaika dışında turnelere çıktılar ve genç beyaz rock hayranlarından oluşan geniş bir takipçi kitlesinin gönlünü çaldılar. Peter Tosh ve Bunny Livingston başarılı solo albümlere imza attılar ve her iki sanatçı da köklerden kopmaya asla yanaşmadı. "Legalise It" ve "Equal Rights"ta Tosh, hâlâ "400 Years" ve "Get up Stand up" gibi şar-

kılar yazdığı eski Wailers günlerinde olduğu kadar öfkeli olduğunu cümle âleme gösterdi. Bunny Livingston'un *Blackheart Man* adlı albümü ise Rasta yoldaşlarına bir övgü niteliğindeydi. Eski Wailers üyesi olan her iki sanatçının plakları da Avrupa ve ABD'de yüksek satış rakamlarına ulaştı. Tosh ayrıca 1979'da İngiltere'ye yaptığı ziyaretle turnelere duyduğu nefretin bile üstesinden gelecekti. Müzikleri geleneksel Rasta davuluna dayanan Ras Michael ve Sons of Negus gibi isimler de yine İngiltere'de turneye çıkıp beyaz seyircilerin önünde çaldılar.

Bütün bu başarılar aslında Marley'in görkemli zaferinin bir sonucudur. Şurası unutulmamalıdır ki, Marley'in müziğinin bu şekilde bir çıkış yakalamasının önemli sebeplerinden biri şarkılarının aslında son derece melodik olmasıdır. Şarkı sözleri adadaki sömürge sistemine zehir zemberek saldırılar içerdiğinde bile müzik her zaman hoş bir tınıya sahiptir. Tıpkı kalipsocular gibi Marley de mesajını kıvrak bir nakarat ya da şen şakrak bir temponun arkasına gizlemesini iyi biliyordu. Hafif, canlandırıcı ritimlere sarıp sarmalanmış amansız toplumsal eleştirinin klasik Karayipler ambalajına bürünmüş haliydi besteleri. Aslında Marley Batı dünyasını kendi yıkımına ilişkin kehânetleriyle dans ettiriyordu.

Ne var ki, 1970'lerin başında Jamaika'daki şarkıcı ve müzisyenler basa ve davula tekrar işbaşı yaptırarak eski, yasaklanmış *ridim*leri yeniden canlandırmaya giriştiler. Dinleyicilerin artık gerçek anlamı hakkında hiçbir şüpheye düşmeyecekleri çok "sert" bir müzik yapmaya başladılar. Yeni tarzın sözcüsü konumundaki Big Youth'un ifadesiyle, "Kızlar hakkında şarkılara son..."[5] verdiler.

5. Big Youth'dan aktaran, S. Davis, a.g.e., 1977.

X
Dub ve *talk over*

*Dub*ı seviyorum ama hani çok da ilgili olduğumu söyleyemem. *Dub* doğru ve sıkı demektir, mükemmel *groove*dur. Wailers bir parça *dub* edilecek dediğinde, bu onu doğru ve sıkı çalacağız anlamına gelir.

(Bob Marley)

Bir şarkının telif hakkına sahip olabilirsiniz ama bir ritminkine sahip olamazsınız.

(*Dermott Hussey*, Jamaikalı plak yapımcısı)

Daha geniş bir beyaz dinleyici kitlesine ulaşmak amacıyla Wailers'ın uzunçalarının, müziğin genel havası beyaz rock dinleyicisinin beklentileriyle uyuşacak şekilde nasıl yeniden *mix* edildiğini

daha önce görmüştük. Yabancı piyasalar düşünülerek üretilen reggae uzunçalarlarının birçoğu hâlâ bu şekilde yeniden *mix* edilir. Örneğin, reggae plakları satın alması muhtemel olan Amerikalı rock ve soul dinleyicileri daha hızlı ritimleri tercih ettiğinden, bazı yapımcılar Amerika piyasasına yönelik üretilen reggae parçalarını kısmen daha hızlı kaydederler. Öte yandan, Jamaika'da daha yavaş ve daha sert ritimler kabul görmeye devam etmiş, reggae ise 1974'ten itibaren eskisinden daha tehditkâr bir kimliğe bürünene kadar tekrar yavaşlamaya başlamıştır.

Yeni "dehşet *ridim*lere" *rocker* adı veriliyordu. Jamaika pop müziğindeki diğer bütün değişimlerde olduğu gibi, yeni tınının izleri davulların ve bas gitarın kayıtlarda kullanılma yöntemlerine kadar sürülebilir. *Rocker*'larda sesi her zamanki kadar çok açılmış olan bas, reggae'nin kalp atışlarını oluşturan arka plandaki temel vuruşu sağlamaya devam ediyordu. Ancak bas düzenlemeleri eş zamanlı olarak daha karmaşık ve deneysel bir nitelik de kazandı. *Heavy reggae*nin bazı türlerinde (özellikle de enstrümantal ya da *dub* müzikte) bas, rock müzikte *lead* gitara biçilen başrolü üstlenir. Yeni bas tarzının asıl yaratıcısı olarak çoğunlukla Aggravators adlı stüdyo grubunda çalan bir *session* müzisyeni olan Robbie Shakespeare'in adı geçer. *Rocker* tarzı parçalarda davul da daha karmaşık bir hal aldı; bu değişimin mimarı olarak ise bir diğer *session* müzisyeni olan Sly Dunbar gösterilir.

Dunbar'ın davulunu pek çok enstrümantal uzunçalarda duyabilirsiniz. Sly, bas davulu sabit, marşlara özgü bir tempo kurmak için kullanırken, Batı Afrika dinsel davulunda olduğu gibi çok katmanlı bir etki yaratmak üzere büyük ziller, trampetler ve tam tamlar aracılığıyla doğaçlamalar yapar. Bu gelişmede Rastafaryan *ridim*leri bir kez daha önemli bir rol oynamıştır. Bizzat Dunbar, Rasta davul düzenlemelerinden etkilenmişti. Tarzını kısmen, şimdilerde başarılı bir reggae grubu olan Inner Circle'da çalan ve kendisinden daha yaşlı bir *session* müzisyeni olan Leroy "Horsemouth" Wallace'ın çalışmalarına borçludur. Wallace'ın *rocker* ritmini Sir Coxcone Dodd için kaydedilen ilk plaklardan biri olan 1969 tarihli *Things a Come up to Bump* ile geliştirdiği söylenebilir. Wallace ayrıca ilk

ska kuşağının üyelerinden sayılabilir. Roland Alphonso ve Don Drummond ile birlikte o da Alpha Islahevine girip çıkmıştı: Daha önce de gördüğümüz gibi, Rasta *ridim*leri ile siyah Amerikan müziğini harmanlayarak ska'nın yolunu açan da yine söz konusu bu müzisyenler grubuydu.

*Rocker*ların ve *heavy instrumental dub*ın gelişimini anlayabilmek için ses sistemi kayıtlarının ilk günlerine geri dönmemiz gerekiyor. Duke Reid ve Prince Buster gibi dj'lerin mikrofonda en sevdikleri sözleri bağırarak çaldıkları enstrümantal plaklara nasıl bir çeşni kattıklarını görmüştük. Bu *talk over*lar ya da *toast*lar kısa sürede blues danslarının vazgeçilmez bir özelliği haline geldi. Çok geçmeden dj'ler daha sıradışı bir hava yaratmak amacıyla plaklara eko ve *reverb** gibi elektronik ses efektleri eklemeye başladılar. Daha önce gördüğümüz gibi, bir dizi farklı enstrümantal ve vokal ses kaydı kullanılarak daha gelişmiş kayıtlar yapmak mümkün oldu.

Günlerden bir gün kayıt mühendisi King Tubby, Sir Coxsone'un Downbeat sistemi için birkaç *special* (kişiye özel kayıtlar) ska parçasını *mix* etmek için stüdyosunda çalışıyordu. Vokallerin adamakıllı duyulduğundan emin olmak için enstrümanların kaydedildiği kanalın sesini yavaş yavaş kısmaya başladı. Müziğin sesini tekrar açtığında ortaya çıkan etki Tubby'yi çok heyecanlandırmıştı. Böylece bu *special* kayıtları her zamanki yolla *mix* etmek yerine vokal ve enstrümantal kanalları değişik zamanlarda kısıp açtı ve özgün kayıtları tümüyle başka bir şeye dönüştürene kadar bas ve tiz düğmeleriyle oynadı. Bunlar o ana kadar gerçekleştirilmiş olan ilk *dub* kayıtlarıydı ve dinleyicilerin kısa bir süre içinde Coxsone'un müziğinin cazibesine kapılmasına yardımcı oldu. Çok geçmeden diğer yapımcılar da bu *dub*larla denemeler yapmaya başladılar. 1960'ların sonundan itibaren Bunny Lee bütün *single*larının b yüzüne ana parçanın bir *dub* "yorumu"nu da koymaya başladı.

*Dub*da özgün beste hâlâ tanınabilir durumdaysa da, artık parçalarına ayrılmıştır. Ritim hafifçe yavaşlatılabilir, şarkının birkaç küçük bölümü tekrar tekrar eklenip ardından eko marifetiyle tahrif edilebilir. Davullar ve bas doğrudan dinleyicinin kulağına ulaşıp

* Sesin tekrar tekrar yankılanması ilkesine dayanan efekt. (ç.n.)

kendilerini zorla dinlettirecektir. Jamaikalı bir plak yapımcısı olan Dermott Hussey modern *dub*ı şu şekilde açıklıyor:

> Günümüzdeki *dub* son derece yalın ve özlüdür; belli bir ritim ve aşırı vurgulanan bir bas dizisinden oluşur. *Dub* artık başlı başına bir dans ritmidir.[1]

Bugün Jamaika stüdyolarında iki yerine tam yirmi dört kanal üzerinden kayıt yapılabilen donanımların bulunması *dub*da deneyler yapma potansiyelini fazlasıyla artırmaktadır. Son birkaç yıl içinde "Scratch" Perry ve Joe Gibbs gibi yapımcıların *dub* ile yaptıkları deneyler öyle bir noktaya varmıştır ki, ortaya çıkan müzik modern serbest caza benzemeye başlamıştır. Elektronik sihirbazlığın bütün olanakları kullanılarak özgün beste çekiştirilir, bozulur ve en sıradışı biçimlere sokulur. Örneğin yapımcı Joe Gibbs, Afrika Dub'm-da olağan eko ve *reverb* efektlerine ek olarak, kayda kendine özgü bir tını verebilmek için otomobil klaksonlarını, gugüklü saatleri, elektronik sesleri, zil ve gong vuruşlarını, hatta bomba patlamalarını andıran sesler eklemiştir.

Ancak ilk ses sistemi kayıtları reggae'nin bünyesinde *dj talk over* adı verilen başka bir müzik türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, Prince Buster'm tarzı kendine çıkış noktası olarak kabaca dj *toast*larını alıyordu. Ancak 1967'ye kadar hiç kimse *talk over* tarzında kayıt yapmayı denememişti. Aynı yıl Lester Sterling kelimenin gerçek anlamıyla ritmin üzerine konuştuğu "Sir Collin's Special"ı yaptı. King Stitt bir yıl sonra bunu üç dj hiti ile takip etti.

Daha sonraları, 1970'te ilk büyük *talk over* yıldızı olan U Roy ortaya çıktı. U Roy (gerçek adı Ewart Beckford'dur) kariyerine King Tubby'nin sisteminde dj olarak başlamıştı. Tubby'nin müzikleri çalınırken mikrofonda seslendirdiği daldan dala atlayan tuhaf monologları sayesinde çok geçmeden büyük bir hayran kitlesi kazandı. Nihayet *toast* ağırlıklı kayıtlar yapmaya karar verdi. Sevilen bir şarkının ritim kanalını alıyor, vokali aşama aşama devreden çı-

1. Alıntı, Dermott Hussey "The Sound System" BBC Radyosu ve Open University için hazırlanan üç programdan üçüncüsü (bkz. not 3, Altıncı Bölüm).

karıyor ve kendi çığlık ile haykırışlarının yanı sıra mırıldanarak söylediği beylik lafları ekliyordu. Plaklar kısa zamanda büyük bir başarı kazanınca U Roy da "Wear You to the Ball", "Flashing My Whip" ve "Tom Drunk" gibi klasik *talk over*lar üretmeye devam etti. U Roy'un tuhaf mı tuhaf tarzını tanımlayacak bir kelime bulmak çok zordur. Stephen Davis, onun müziğinin kulağa, "feci halde canı yanmış yüz papağanın çıkardığı sesler" gibi geldiğini öne sürer.[2] Bu ilk *talk over*lar kesinlikle çok vahşiydi; U Roy kimi zaman neredeyse vecde girmiş gibidir. Onun *toast*ları *Pocomania* ayinlerinde "ruhlara üfleyerek" tapman birinin vecd halindeki hezeyanlarını andırır.

1972'ye gelindiğinde diğer dj'ler U Roy'un *talk over* piyasasındaki hâkimiyetine meydan okumaya başlamışlardı. Çok geçmeden "Kral"ın yerini gençler alacaktı. Ama U Roy 1975'te hem İngiltere hem de Jamaika'da oldukça iyi satışlara ulaşan *Dread in a Babylon* adlı uzunçalarıyla parlak bir geri dönüş yaptı. İsminden de anlaşılacağı gibi, U Roy bu uzunçalarda Rastafaryanların *dreadlock* ve *ganja* imajlarını kullandıysa da, tarzı temelde fazla değişmedi. *Toast*ları her zamanki gibi tozutmuş türdendi ve öfkeli, zehir saçan iç monologlarla doluydu. Albüm kısa bir süre için de olsa U Roy'u yeniden zirveye çıkardı.

Bu arada başka *talk over* yıldızları da ortaya çıktı. "Cassius Clay" gibi plaklar dolduran Dennis Alcapone 1974 civarında kısa süren bir başarı döneminin tadını çıkardı. Ancak U Roy'la boy ölçüşebilecek başlıca isimler I Roy ve Big Youth'du. I Roy (gerçek ismi Roy Reid) 1970'lerin ortasında oldukça seviliyordu. Sesi U Roy'unkine kıyasla hem daha derinden geliyordu hem de daha kuvvetli ve toktu. *Toast*larını şarkılardan aldığı kısacık bölümler ve tekerlemelerle süslüyordu. Her ne kadar *talk over*ları genellikle mizahi olsa da (örneğin, ilk eserlerinden "Welding"i dinleyin) I Roy kendini ayrıca "gençleri dizginleyen" bilge biri olarak da lanse ediyordu. Örneğin, I Roy'un *Crisus Time* adlı 1977 tarihli albümü bir babanın samimi nasihatleri ile doludur. "Black Man Time" (1974) adlı klasik *single*mda büyük bir ciddiyetle gençlere sokak köşele-

2. S. Davis, a.g.e., 1977.

rinden kurtulmaları ve hükümetin yenilerde başlattığı okuma yazma programına katılmaları yönünde öğütler verir. Elektrikli kemanların arka plandaki tuhaf, uyumsuz, neredeyse doğu müziğini çağrıştıran tınısı eşliğinde I Roy aşağıdaki vaazı verir:

> Zulmü defetmek ve tutsakları özgür bırakmak için konuşuyorum
> Öyleyse şunu anlamalısın ki, bu uyumlu milleti
> Adalet ve eşitlik içinde yaşatmak için konuşuyorum.
> Öyleyse siyah adam, ağaçtaki bir kuş kadar özgür olmalısın
> Ben ve ben için sevgi ve birlik içinde yaşamalısın.
> Böylece belki denersen başarabilirsin.
> Siyah adamın zamanının geldiğini söyle. Siyah adamın zamanının geldiğini.

*Talk over reggae*de bir kez daha Afrika'nın eski böbürlenme şarkılarının yankılarını duyabilirsiniz. Trinidad'm kalipsocuları gibi, dj'ler de çoğu zaman "kötü adam" pozları takınırlar. Ayrıca, 1940'lar Trinidad'ındaki yıldız şarkıcıların *sans humanité* kalipsolarında aralarında böbürlenme atışmaları yapmaları gibi, dj'ler de şakacı aşağılamalar ve taşlamalar yoluyla rakipleriyle dalga geçerler. I Roy bir dizi hitinde sevilen başka bir dj olan Prince Jazzbo'ya saldırmış ve Jazzbo da kendi yergi dolu *talk over*larını kullanarak misillemede bulunmuştur. "Straight to Jazzbo's Head"de I Roy rakibine şu dizeyle sataşır: "Jazzbo eğer bir müzik kutusu olsaydın, sana bir metelik bile atmazdım". Jazzbo'nun cevabı bununla karşılaştırıldığında biraz daha acemicedir. "Straight to I Roy's Head"de "düşmanı"m U Roy'un tarzım taklit etmekle suçlar: "I Roy, sen daha bir yeniyetmesin -yıkıl karşımdan- çünkü büyük U Roy'u taklit ediyorsun".

Ancak son yılların en gözde dj'i hiç şüphesiz Big Youth olmuştur. Big Youth (gerçek ismi Manley Buchanan) Rastadan ilham alan gençliğin sözcüsüdür. İlk dönem *skank** plakları ("Ace 90 Skank", "George Foreman", "Foreman and Frazier", "Screaming Target" vb.) esas olarak dans besteleriydi ve motosiklet, boks, "havalı gö-

* Jamaika lehçesinde "skunk". Önceleri Rootsman Skank, S-90 Skank ya da Backy Skank adlarını aldıysa da, sonraları skank şeklinde kısaltılmıştır. Sert bir tür ska'yı ve bunun eşliğinde yapılan dansı ifade eder. (ç.n.)

rünmek" gibi bildik *rude boy* mevzularından bahsediyordu. Ancak sonraki albümleri, özellikle de *House of Dreadlocks*, *Dreadlocks Dread* ve *Natty Cultural Dread* sayesinde Rastafaryan gençliğince neredeyse Bob Marley kadar çok sevildi. Tarzını halk şivesi ve gizli Rasta ifadeleriyle zenginleştirmiştir:

> Aslan uyurken onu uyandırmaya kalkışma, bebeğim...
> Yoksa Babil'de *idren* ile birlikte yürürsün,
> Babil'de *idren* ile konuşursun,
> Babil'de özgürce yürüyemezsin.

Big Youth "dehşet" ve intikam üzerinde durur. I Roy'unkiyle karşılaştırıldığında *toast*ları, *heavy reggae* ritimlerinin üzerine döşediği tehditkâr kehânetler ve tasarı halindeki şiddet imgeleriyle yüklüdür:

> ve oluk oluk kan akacak ve kan fışkıracak
> Şehrin göbeği de kenar mahalleler de kana boyanacak
> Şehrin dört bir yanını kan bürüyecek
> Ormanda da ve kırlarda da kan gölüne dönecek
> Marcus Garvey'in emri bu.

Big Youth'un plaklarının meşum tonu akla hemen Haitili Griot grubunun kimi şiirlerini getirir. Hem Griot şiiri hem de Big Youth'un ürkütücü şarkıları toplumsal adaletsizlik ve ırk ayırımcılığı karşısında bilinçli bir tavır takınır. Her ikisi de siyah gururu ve ateşe ateşle karşılık vermenin gerekliliğini öğretmek için karanlık ve kan imgeleriyle örülü Afrika fikrini kullanır.

Örneğin, "Lightning Flash"da Big Youth *dreadlock*larını hızla savurur ve İncil'e göre kötünün acı çekeceği ve "dürüst siyah adamın ayakta kalacağı" Kıyamet Günü'nü bekler. Arka plandaki ritim kanalı ise adeta meşum bir edayla titreşir ki, Rasta *ridim*leri ile arasında doğrudan bir bağlantı olması muhtemeldir. Bir yazar, Big Youth'un reggae ritimleri üzerinde doğaçlama yapmak için sesini Rasta davul *session*larındaki *repeater* davulu gibi kullandığını öne sürmüştür. Big Jouth bunu yaparken, doğrudan bir şarkıcının dua eden diğer kardeşlerini davullarla *toast* yaparak yönlendirdiği Ras-

tafaryan *Grounation* töreninden ilham alır.

Talk over ve *dub*, reggae dinleyicisinde farklı tepkiler uyandırmıştır. Gençlerden oluşan ses sistemi hayranları arasında bu müzik tarzları son derece popülerdir. Ancak müzisyenler sendikasının baskısı nedeniyle Jamaikalı radyo istasyonları bu müziğin çalınmasını yasaklamıştır. Sendikayı kızdıran şey özgün uyarlamaları (ki bunlar daha sonra *dub* ve *talk over* kayıtlarına dönüştürülür) kaydeden müzisyenlerin telif haklarını alamamalarıdır. Üstelik tek bir beste ya da bir dizi *ridim*den pek çok farklı uyarlama üretmek mümkündür.

Jamaika'da müzik eserlerinin mülkiyet ve telif haklarına ilişkin her zaman gevşek bir tutum hâkim olmuştur. Adanın müzik ortamının 1960'ların başında çok kaotik ve düzensiz olması sayesinde reggae farklı kaynaklardan yararlanıp büyüme imkanı bulabilmiştir. Rastafaryanlar Avrupa'nın ilahi bestelerini "çalarak" ve bunları kendi amaçları için kullanarak bu gidişatın yolunu açmışlardı. Bu yüzdendir ki, hit parçalarının diğer insanların *ridim*lerine dayanması Mighty Diamonds'ı neredeyse hiç rahatsız etmemektedir:

> Birilerinden bir şeyler çaldığımız düşünülmesin. Bir *ridim*'i alıyor ve onu güncelleştirip yeniden kaydediyoruz. Ardından da üzerine yeni fikirlerimizi uyguluyoruz. Buna, *ridim*'i kendimize özgü sihirle "takdis etme" adını veriyoruz.[3]

Ancak *dub* bu eğilimi biraz daha ileriye götürmüştür. Sadece 1976 yılında, "I'm Still in Love with You" adlı bestenin Marcia Aitken, Trinity, Mighty Two, Clint Eastwood, Junior Murvin, Mighty Diamonds, I Roy, Ranking Trevor, Alton Ellis, Hortense Ellis ve Queen Tiney gibi isimlerce kaydedilenler de dahil olmak üzere yirmi beşten fazla farklı uyarlaması piyasaya sürülmüştür. Bunu yapan sanatçıların büyük bir kısmı ise *talk over* dj'leridir.

Kimileri *talk over*ı, reggae'yi bir dizi yavan klişeye indirgemekle suçlamaktadır. Big Youth'u taklit ederek var olan binlerce ismin hepsi de kökler ve Etiyopya bağlantısının gerçek temsilcisi olduğunu iddia etmiştir. Son birkaç yıl içinde ise birçoğu oldukça vasat ve

3. a.g.e.

sıkıcı olan bir *toast* plağı bolluğu yaşanmıştır. Bununla beraber, Tapper Zukie kolay kolay sarsılamayacak bir ün kazanmış, daha yakın bir tarihte ise Prince Far-I ve Prince Hammer birkaç sağlam plak çıkarmıştır. Gizemli bir adı olan "She Weng Yep" ("Best Dressed Chicken in Town" diye de bilinir) gibi ilgi çekici *toast*lar üreten Dr. Alimentado (Winston Thomson) ise son derece kendine has bir müzisyendir.

Sanatçıların bireysel katkıları bir kenara bırakılacak olsa bile, sırf ses sistemlerinin temel malzemesi olmaları bile *dub* ve *talk over*ı önemli kılmaya yeter. Ne de olsa geleneklerin ve reggae müziğinin ruhunun canlı tutulması büyük ölçüde ses sistemleri sayesinde mümkün olmuştur. Reggae ile ilintili çılgınlık ve modaların –yeni danslar, yeni davranışlar, yeni tatlar ve eğilimler– büyük bir kısmı bu temel düzeyde ortaya çıkmıştır. 1976'da Londralı bir ses sistemi sahibi *dub*ın popülaritesi hakkında şunları söylemiştir:

> İnsanlar harbi *dub* müziği duymaktan hoşlanıyorlar, çünkü "dehşet" dansı tekrar moda olmak üzere: Daha çok sallanma ve yaylanma türünden figürler içeren danslar ve tabii ki adım hareketleri.[4]

Ses sistemi sıradan insanlara karşılık verme, tepki gösterme ve neyi sevip neyi sevmediklerini seçme yönünde fırsatlar sunar. Blues danslarına katılanlar dj'lerin müzik seçimlerine yön verebilirler. Her ses sisteminin, kalabalığın nabzını tutup onların duygularını ifade edebilen kendi *toast* kahramanı vardır. I Roy bunu şöyle açıklıyor:

> İnsanların konuşmalarına olanak sağlayan bir ortam gibi çalışıyoruz, anlıyorsun ya. Sadece kendi dertlerimizi yansıtmıyoruz, aksine herkesi düşünüyoruz.[5]

Talk over müzisyeni, tıpkı kalipso şarkıcısı gibi, toplumsal ve politik konulara ilişkin halkın fikirlerinin açıklığa kavuşturulmasına yardım edebilir. Örneğin, "ayaklı Gleaner" (*Gleaner* Jamaika'nın

4. *Black Music*, 1978.
5. I Roy ile "Reggae -The Beginnings"de yapılan röportaj, BBC Radio ve Open University için hazırlanan üç programdan birincisi (bkz. not 3, Altıncı Bölüm).

en popüler günlük gazetesidir) adı verilen Big Youth, adada meydana gelen bir cinayetten birkaç gün sonra *Green Bay Killing* adlı bir plak kaydetti. Aradan daha bir hafta geçmeden bu kez Jah Lloyd aynı olayla ilgili başka bir dj yorumu olan *Green Bay Incident* ile Big Youth'un uyarlamasına karşılık verdi. Aynı şekilde Tapper Zukie, 1976'da Londra'daki Notting Hill Karnavalı'nda çıkan kargaşa ve ayaklanmaları işleyen "Ten Againts One" adlı plağını olaylardan hemen birkaç gün sonra piyasaya sürdü. Jamaika'da *talk over* çoğunlukla devlete karşı isyana teşvik ve iftira yasalarından kaçınmanın bir yolu olarak kullanılır. I Roy bu durumu şöyle açıklamaktadır:

> Müzik, olayların anlaşılmasını sağlamanın bir yoludur çünkü... halkın önüne öylece çıkıp dobra dobra birinin sizi kafanızdan vuracağını ya da bir aynasızın kamu malına zarar vermekten dolayı sizi içeri alacağını söyleyemezsiniz. [Ama] bunu bir plakta söyleyebilirsiniz ve başınız da belaya girmez. Bilirsin, bazı şeyleri, biz Jamaika halkının mustarip olduğu bazı fiziksel ve zihinsel şeyleri, protesto etmenin bir yoludur bu.[6]

Reggae'nin pop müziğin diğer türlerinden farklı olmasını sağlayan işte bu geribildirim sürecidir; sanatçı, plak yapımcısı ve dinleyici arasındaki üçlü akıştır. İcracı ile hayranları arasındaki mesafenin çok fazla açılmasına asla izin verilmez.

Yıldızlar ve hayranları arasındaki bu engel ses sistemlerinde neredeyse ortadan kalkmıştır. Bir bakmışsınız, bir plak şirketi kiralanmış bir salon ya da kulüpteki küçük bir ses sisteminin mikrofonu başında "bir uyarlamayı *toast* yapan" yerel bir yeteneği keşfedivermiş. Genç bir *talk over* sanatçısı olan Glen Sloley İngiltere'deki kayıt kariyerine tam da bu yolla başlamıştır. İngiltere'de, bir ya da birkaç ses sisteminin kurulduğu Batı Hint Adalıların yaşadığı tüm gettolarda blues danslarının rekabetçi havası hâlâ canlılığını korumaktadır. Sloley Londra'daki Bouncing Ball Kulübü'nün müdavimleri arasındaydı. Her cuma gecesi mekânın daimi dj'i Admiral Ken bir *dub* çalar ve salondaki dinleyicileri mikrofonda parçanın

6. a.g.e.

bir uyarlamasını seslendirmeleri için sahneye çağırır. Kazanmayı çok isteyen Glen bütün boş zamanını bir sonraki haftanın yarışması için alıştırma yaparak geçirmiştir:

> ... bilirsin işte, oylama sadece ellerin kaldırılmasıyla yapılırdı. Ken ve diğer iki adam insanların ellerini sayarlardı. Kazanan yirmi pound alırdı, ikinci olan ise hiçbir şey. Banka tatillerinde ödül otuz, otuz beş pound'a kadar çıkardı... hafta sonları tek yaptığım bir ritim üzerinde çok sıkı bir şekilde çalışmaktı: Eve kapanıp mükemmel olana değin aynı ritim üzerinde durmaksızın çalışırdım. Çünkü cuma günü kazandığım taktirde paranın avucumun içinde olacağını bilirdim.[7]

Nihayet, arka arkaya sekiz yarışmayı da kazanan Sloley dikkatleri üzerine çekerek bir plak şirketi ile sözleşme imzaladı. Sıradan insanlara, gerek belli müzik türlerini tercih eden hayranlar sıfatıyla gerekse daha doğrudan bir şekilde *talk over* dj'i olarak endüstriyle içli dışlı olma fırsatı sağlayan *dub* ve *talk over* böylece reggae'nin zinde ve canlı kalmasına yardımcı olmaktadır.

Dub ve *talk over*ın Jamaika plak endüstrisi üzerinde, ilk bakışta az önce vurgulanan noktayla çelişir gibi görünen, bir etkisi daha olmuştur. *Dub*da kaydedilen *ridim*lere verilen önem yapımcılar söz konusu olduğunda enikonu artmıştır. Reggae'nin özünde canlı çalınan değil, stüdyoda kaydedilen bir müzik türü olduğunu görmüştük (Third World ve Bob Marley and the Wailers gibi gruplar reggae'nin canlı icra edilmesinin önünü açmışlardır). Ancak hem Jamaika plak endüstrisi hem de bizzat müziğin kendisi ses sisteminin içinden doğmuştur. Dahası reggae pek çok açıdan hâlâ ses sistemi sahiplerinin ve bu sistemlerin hayranlarının ihtiyaçları doğrultusunda gelişmektedir.

Son yıllarda *dub* yüzünden reggae stüdyoya çok daha fazla bağlı hale gelmiştir. Her stüdyonun yapımcı tarafından dayatılan kendine özgü belirgin bir "ev-tarzı" vardır. Örneğin, King Tubby'nin stüdyosunda Augustus Pablo melodika denilen bir çalgı kullanarak "Far East Sound" adını verdiği bir tını yaratmıştır. Bu arada, 1970'lerin ortalarında Lee Perry'nin Black Ark stüdyosu hepsi ay-

7. Chris May, "Sloley Does it", *Black Music*, Eylül 1978.

nı ayırt edilebilir tınıya sahip; yavaş, gümleyen bas dizileri ile sert *ridim*leri olan bir dizi plak çıkardı. Bu plaklar arasında Junior Murvin'in *Police and Thieves*'i, Max Romeo'nun *War in a Babylon*'u, Upsetters'ın en çok satan *dub* uzunçaları olan *Sugar Ape*'i ve Jah Lion'un (Pat Francis) *Columbia Colly* adlı *talk over* uzunçaları bulunuyordu.

Stüdyo tınısına verilen bu önem müziğin son tahlilde dar kalıplara sokulduğu ve daha "ticari" hale getirildiği anlamına gelmez. Tam aksi söz sonusudur. Gördüğümüz gibi, şartlar hâlâ esnektir. Müzisyenler bir *session*dan diğerine koşturur ve farklı isimlerle veya farklı stüdyo gruplarıyla birlikte kayıtlar yaparlar. Yapımcılar ise sadece genç yeteneklerin kanını emen birer asalaktan ibaret değildir. *Dub*da plak yapımcısının ve stüdyo mühendisinin elektronik cihazları kullanma becerisi öylesine gelişmiş ve önemlidir ki, bu meslek kollarındakiler bizatihi birer sanatçıya dönüşmüşlerdir.

XI
Inglan'da* dehşet

Birinci sınıf bir ses sistemi, evlerdeki müzik setlerinden otuz ila yüz kat daha güçlüdür. İşin özü ses düzeyinin yüksek olup olmaması değildir, dünyanın en büyük davulu gibi duyulana, hissedebileceğiniz bir müzik haline gelene kadar basın sesinin amplifike edilmesidir. Bunu ayağınızın altında, içine gizlice İskoç viskisi konulmuş bir Coca Cola kutusunun titreşimlerinde, dans arkadaşınızın bedeninde hissedersiniz. İlk duyduğunuzda inanılmazdır, dayanılmazdır, oh aman Tanrım dersiniz. Ama alışırsınız. Hissizleşirsiniz, derken vecd halinde olduğu gibi esaslı ve serin bir zevk duyarsınız. Omurgadaki buz. Acı yok.

(*Colin McGlashan*, "Reggae, Reggae, Reggae", *Sunday Times*, *4/2/73*)

İngiliz bir gazeteci tarafından yazılan bu paragrafta sözü edilen şey

* Jamaika lehçesinde İngiltere. (ç.n.)

Kingston'un ses sistemlerinden biri değildir. Yazar Londra'da siyahların yaşadığı bir bölgede katıldığı bir blues dansını anlatmaktadır. 1950'lerden 1960'ların ortalarına kadar süren göç patlaması sırasında İngiltere'ye yerleşmiş olan binlerce Batı Hint Adalı yanlarında kendi müziklerini ve kendi kültürlerini de getirmişlerdir. Birkaç yıl içinde hatırı sayılır bir Batı Hint Adalı nüfusuna sahip bütün büyük İngiliz kentleri ska ve reggae müzikleriyle sarsılmaya başlayacaktır.

Kölelik günleri sırasında Afrika'dan Batı Hint Adaları'na yapılan ilk "Jah halkı göçü" gibi, siyahların İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'ye göç etmeleri de İngiltere'nin işgücü ihtiyacının bir sonucuydu. Tıpkı yüzyıllar önce şeker krallarının Batı Hint Adaları'ndaki plantasyonlarında çalıştırmak üzere köle ithal etmeleri gibi, 1950'lerde de İngiltere hükümeti işgücü açığını kapamak üzere kölelerin torunlarının -siyahi Batı Hint Adalıların- ülkeye göç etmelerini teşvik etti. Çünkü yapılması gereken bütün işleri yapmaya yetecek sayıda İngiliz işçi yoktu. Her ne kadar kendilerine vasıflı ve yarı vasıflı işler verileceği vaadinde bulunulmuş olsa da, geldiklerinde bu insanlardan İngiliz halkının yapmak istemediği en berbat işleri yapmaları beklendi. Temizlikçilik ve kapıcılık yaptılar; otobüs ve trenlerde çalıştılar; teklif edilen her işi yapmaya mecbur bırakıldılar.

Göçmenler, söz konusu bu büyük kentlerin belli başlı bölgelerine yerleştiler. Bu bölgelerde toplaşmalarının birkaç nedeni vardı: Tuhaf ve çoğu zaman düşmanca bir çevrede beş parasız kalınca birbirlerine kenetlenmeyi seçtiler. Irkçı önyargıları olan pek çok ev sahibi evlerini siyahlara vermek istemiyordu ve ülkeye yeni gelmiş olup da kalacak bir yer arayan göçmenler müstakbel ev sahipleri tarafından şu aynı kısa, bıçak gibi keskin cevapla geri çevriliyordu: "Maalesef, siyahlara ev kiralamıyoruz". En sık başvurulan mazeret siyah komşuların mahallenin "seviyesini düşürecek" olmasıydı. Ancak ev sahipleri siyah kiracıların bölgedeki ev fiyatlarının düşmesine yol açmasından da endişe ediyorlardı.

Bununla beraber, göçmenlerin ümitsiz durumlarından istifade etmekte bir beis görmeyen vicdansız ev sahipleri de vardı. Bunlar,

kentlerin "en yoksul bölgelerindeki" virane evlerine mümkün olduğunca fazla sayıda Batı Hint Adalı'yı tıkabasa doldurdular. Harap haldeki odalara fahiş fiyatlar biçip göçmenlerin ödeyebileceği en yüksek kiraları talep ettiler. Akabinde, kiracıları için düzenli bakımını yapmaya yanaşmayarak binaların daha da harap hale gelmesine göz yumdular. Böylece kaçınılmaz olan gerçekleşti. Hayatları boyunca bu bölgelerde yaşamış olan beyazlar başka yerlere taşındılar. Ev sahiplerinin kenar mahalleler yaratması yüzünden konut fiyatları gerçekten de düştü. Gazeteler bir "odada sefalet içinde onlarcası yaşayan" siyahlarla ilgili sansasyonel haberler yayımlamaya başladılar (sanki bu onların seçimiymiş gibi). Londra'da Paddington, Brixton; Shepherd'da Bush ve Notting Hill gibi bölgeler gettolara dönüştü. Irk ayrımcılığı, önyargılar ve çok az para getiren işler, dökküntü evler ve sefil hayatlarla karşı karşıya kalan göçmenler kendi Batı Hint Adaları kültürlerine sığındılar. Hayat zor, ortam soğuk ve yaşanılmaz olsa da, her zaman için blues dansına sığınabilirlerdi:

> ... iki ya da daha fazla Jamaikalı bulabildiğiniz her yerde... cumartesi akşamları mutlaka bir blues dansına rastlarsınız. Cumartesi geldiğinde bir araya gelmek, plaklar çalmak, içmek ve dans etmek onların ruhuna işlemiş bir şevdir.[1]

Batı Hint Adalı yaşam tarzı İngiltere'ye yönelik bu göçlerden sonra da fazla bozulmadan varlığını sürdürdü. Batı Hint Adaları'nın dört bir yanından İngiltere'ye gelenler sayesinde İngiliz topraklarında gerçek bir *Karayip* kültürü gelişti. Bunlar müziklerini de beraberlerinde getirdiler. Trinidad'daki *mas*lara dayanan Notting Hill Karnavalı'nda reggae, kalipso ve *steel band* müziklerini duyabilirsiniz. 1950'lerde, sadece Londra'nın merkezinde Batı Hint Adalılar'dan oluşan kalabalıkların eğlendiği beş kulüp vardı: 59, Flamingo, 77 ve Soho'daki Sunset kulüpleri ile Mayfair'deki Contemporanean.

1960 ve 1970'ler boyunca Jamaika müziği genç Batı Hint Adalılar ile siyah İngiliz dinleyicileri tarafından Karayiplere özgü diğer

1. Junior Lincoln, "The Sound System", BBC Radyosu ve Open University için hazırlanan üç programdan üçüncüsü (bkz. not 3, Altıncı Bölüm).

müzik türlerine kıyasla çok daha fazla seviliyordu. Jamaika ska'sı (ve sonraları reggae) kolayca İngiltere'ye taşınmıştı, çünkü daha önce de gördüğümüz gibi, plaklar Jamaika'da her zaman en az canlı icra edilen müzik kadar önemli görülüyordu. Daha 1960'ların başlarında birkaç Jamaikalı girişimci İngiliz kentlerinde kendi ses sistemlerini kurarak ithal ettikleri ska müziğini çalmışlardı. Bu sistemler en az Batı Hint Adaları'nda olduğu kadar birbirleriyle rekabet içindeydi. *Single*lar fahiş fiyatlarla el değiştiriyordu; İngiliz ses sistemleri için "*special*" parçalar kaydetsinler diye Jamaikalı yapımcı ve müzisyenlerle anlaşmalar yapılıyordu.

Aynı zamanda Batı Hint Adaları'ndan da plak ithal ediliyordu. ABD'den caz ve blues plakları ithal etmek üzere 1946'da kurulan Melodisc 1950'lerde kalipsolara ve Amerikan r&b plaklarının Jamaika'da yapılan uyarlamalarına el atmaya başladı. 1960'ların başından itibaren ise Jamaika müziği Bluebeat ve sonradan Orbitone adını alan Planitone firmaları sayesinde artık rahatlıkla bulunabiliyordu. Tümüyle Jamaika müziğine dayanan ilk İngiliz ses sistemini Londra'daki Ladbroke Grove'da Duke Vin tarafından işletmiştir. Batı Londra'da bir plak dükkânının sahibi olan Daddy Peckings, Duke Vin'e Sir Coxsone Dodd'un Studio One etiketli plaklarından temin ediyordu.

1960'ların ortalarında siyahlarca üretilen müziklerde uzmanlaşmış dükkânlar aracılığıyla Jamaika müziğini tanıtıp dağıtmak üzere Island Records ve Beat and Commercial (Trojan) adlı iki şirket daha kurulmuştu. Çok geçmeden, özellikle genç Batı Hint Adalılar ve onlarla aynı yoksul mahallelerde yaşayan beyaz gençler arasında, ska dinleyen geniş bir yeraltı hayran kitlesi ortaya çıktı. Ancak, Millie'nin "My Boy Lollipop" adlı *single*ı haricinde, söz konusu müzik pop listelerinde çok fazla bir varlık gösteremedi. BBC programcılarının çalmaktan imtina ettikleri bu müziği radyo dj'leri de alaya aldılar. Plak şirketleri tarafından radyo ve televizyon yetkililerine gönderilen yeni *single*ların tanıtım kopyaları hiç çalınmadan dosdoğru çöp kutularını boyluyordu. Müzik fazlasıyla acemice ve kabasaba, şarkı sözleri ise fazlasıyla müstehcen ve beyazların anlayamayacağı kadar çetrefil görülüyordu. 1960'ların sonlarında Ja-

maika müziği bir başka sebeple daha mahkûm edilmeye başlandı. Ska'nın *rocksteady* ve reggae'ye giden yolu açması gibi, İngiltere'de de *rude boy* kültünün kendine has bir yorumu ortaya çıktı.

Jamaika'da olduğu gibi burada da *rude boy*lar *heavy roots reggae* plaklarının çalındığı ses sistemlerinin çekimine kapıldılar. 1968'de Batı Hint Adalılar'ın yaşadığı bütün büyük merkezlerde gençler tarafından idare edilen yeni ses sistemleri kurulmaya başlandı. Doğuda yer alan Dalston'daki 007'de Count Shelley Jamaika'dan ithal ettiği müziklerle insanları dans ettirirken, Brixton'daki Ram Jam'de kalabalıklar Sir Coxsone'un müziği eşliğinde "kurtlarını döküyordu". Her cumartesi gecesi İngiltere'nin büyük kentlerindeki belediye salonlarında ve halka açık parklarda rakip ses sistemleri arasında yarışmalar düzenleniyordu. Her sistemin onu destekleyen genç hayranları vardı. Baskın taraf olarak bir araya toplandıklarında diğerlerinden daha iyi dans ederek, daha yüksek sesle söverek ve daha havalı gözükerek şöhretlerini korumaya çalışıyorlardı. Böylece İngiltere'nin *rude boy* tarzı şekillenmeye başladı: İngiltere çıkışlı Johnny Too Bads herkesçe tanınan bir grup haline gelene kadar geçen süre içinde pantolonlar ve saçlar kısaldı, pantolon askıları daraltıldı.

Derken tuhaf bir şey oldu. A-Train gibi kulüplerde ve Sir Neville'in ses sisteminin çaldığı Londra'daki Ska Bar'da genç beyazlardan oluşan reggae hayranları sayıca Batı Hint Adalılara baskın çıkmaya başladı. Beyazların *roots* müziği dinlemesi kendi içinde pek de olağandışı değildi aslında. 1950'lerden beri her zaman gettolarda göçmenlerle yanyana yaşayan ve Batı Hint Adaları'nın müzikleriyle yakından ilgilenen genç beyazlar mevcuttu. Modernistler, Batı Hint Adaları tarzından ilham alan ilk büyük gençlik grubuydu. Büyük bir itinayla ütülenmiş Ivy League takımları, İtalyan ayakkabıları, Fred Perry gömlekleri ve "geniş kenarlı" şapkalarıyla erkekleri ve kayak pantolonlu, deri ceketli kızlarıyla *mod*lar en az Al Capone kadar sert ve tehlikeli görünüyordu. Ekseriyetle siyah Amerikan soul'u eşliğinde dans etseler de, ilk dönem ska plakları çalarken *bluebeat* de yapıyorlardı. Şiddet temasıyla ilgilenen ilk ska plaklarından biri olan Prince Buster'ın 1964 tarihli "Madness"ı

*mod*ların en gözde parçalarından biriydi.

Ama Jamaika müziğinin gerçek anlamda daha geniş bir beyaz dinleyici kitlesinin dikkatini çekmesi ancak 1960'lı yılların sonlarında *rude boy*ların kent sokaklarında boy göstermelerinden sonra mümkün olmuştur. Bu dönemde *mod* salgını durulmaya yüz tutmuştu. Ancak beyaz gençlerden oluşan gruplar ses sistemlerinin, özellikle de kent merkezlerinde kurulanların müdavimi olmaya başladılar. Londra'daki Ska Bar'da beyaz reggae hayranları siyah *rudie*lerle kaynaşıp onların tarzlarını taklit etmeye başladılar. Bu temasm sonucu olarak kazınmış saçlar, Ben Sherman gömlekler, askılar, *crombie* pardesüler ve mis gibi parlatılmış bir çift Dr Martin botunun rahatça görülebilmesi için bileğin çok üstündeki kısacık pantolonlarla arz-ı endam eden beyaz İngiliz *skinhead*ler ortaya çıktı. Bu tarz gerçek bir histeriye yol açtı. Gazeteler *skinhead* şiddetini lanetleyen başlıklarla doldu ve çok geçmeden bu çılgınlık ülkedeki kentlerin yoksul bölgelerini kasıp kavurmaya başladı.

Bazı Jamaikalı sanatçılar doğrudan İngiliz *skinhead* hayranlarını hedefleyen plaklar üretmeye başladılar. 1969'da Symrapip "Skinhead Moonstomp" adlı bir single çıkardı. Aynı yıl içinde Desmond Dekker'in *Israelites*'i büyük ölçüde *skinheadler* arasındaki popüleritesi sayesinde İngiltere listelerinde ilk sıraya yükseldi. Ama reggae çoğunlukla yer altında kalmayı sürdürdü. Dahası, "*skinhead* müziği" damgası yemesi reggae'nin BBC programcılarının nezdinde eskiye nazaran çok daha az kabul edilebilir görülmesine yol açtı. "Saygın" müzik eleştirmenleri reggae'ye "tekrarlara dayanan" ve "geri zekâlıca" yaftalarını yapıştırmaya devam ettiler. Jamaika plak endüstrisinin üretim standartları hâlâ Avrupa ve ABD'deki kadar yüksek olmadığı için, beyaz dj'lerin çoğu bu müziği bir çırpıda reddetmekte kendilerini haklı gördüler. Yine de, İngiltere'deki Batı Hint Adalılar arasında reggae hâlâ çok fazla talep görüyordu.

1968'de, Trojan ve Island'a ilaveten Jamaikalı üç kardeş tarafından bu talebi karşılamak üzere Pama Records adlı yeni bir şirket kuruldu. Bu esnada ses sistemleri de yaygınlaşıyordu. Çok geçmeden dj'lerin ve ses sistemi işletmecilerinin büyük bir bölümü kendi plak dükkânlarını ve dağıtım ağlarını kurdular. 1960'ların sonların-

da Londra'daki en büyük ve en gözde sistemlerden birini işleten Count Shelley bu yeni dj neslinin tipik bir örneğidir. İngiltere'ye 1962'de gelen Shelley, gündüzleri çalışarak, geceleri de kendi ses sisteminin başına geçerek yavaş yavaş kendi plak işini kurmak için gereken parayı ve teknik bilgiyi edindi:

> Buradaki ilk yedi yılımda duvarcılık yaptım. İş çıkışı sistemlere takılmamın doğal sonucu olarak ses sistemi ortamını inceledim. Kimseye çaktırmadım: Biraz çalıştıktan sonra kendime has tarzımı geliştirmeye başladım. Gündüzleri tuğlaları, geceleri de sesleri diziyordum. 1969'da tuğlaları bıraktım ve bütün zamanımı sisteme adadım.[2]

Shelley 1972'de, Jamaika'da Bunny Lee tarafından üretilen plakları ithal etmeye ve yalnızca siyah pazarını besleyen birkaç *roots reggae* dükkânı aracılığıyla bunları dağıtmaya başladı. Bir dükkân, dağıtım ağı ve Shelley'nin kendi plak firmasını birleştiren Third World Records'ı kurarak yavaş yavaş iş alanını genişletti. 1960'ların sonlarında İngiliz reggae müzisyenleriyle çalışarak kendi plaklarını yapmaya başladıysa da, satışlarının büyük kısmını hâlâ ithal plaklar oluşturuyordu.

Batı Hint Adaları'ndan gelen dinleyiciler söz konusu olduğunda en gözde reggae (1979'da) hâlâ Jamaika'dan ithal edilen reggae'ydi. Batı Hint Adaları'nda olduğu gibi, ses sistemlerinin yeraltına özgü rekabetçi atmosferinin İngiltere'deki reggae piyasası üzerinde büyük etkileri olmuştur. İngiltere'de resmi olarak yayımlanmayan plaklar (bunlara *pre-release** deniyordu) işinin ehli dükkânlarda tavsiye edilen katalog fiyatının üç ya da dört katına satılıyordu. Bu plaklar ses sistemleri tarafından sıklıkla çalınıyordu. Blues danslarında çok sık çalındığı için bazen bir şarkı dinleyicilere öyle tanıdık geliyordu ki, resmi olarak piyasaya sürüldüğünde kimse ta-

2 . Count Shelly'den aktaran, Chris May, "British Reggae 2", *Black Music*, 1978 (Bu ve izleyen beş notta yapılan göndermeler ile 9. ve 10. notlarda yapılanlar tahminidir. Bütün alıntılar, Chris May tarafından İngiliz reggaesi hakkında yazılan ve artık çıkmayan *Black Music*'te 1976-78 yılları arasında yayınlanan üç makaleden yapılmıştır. Bu belirsizlikten dolayı özür dilerim ama *Original Cut*'ı yazmamla yayınlatmam arasında geçen yıllar içinde dosyalama sistemimde bir arıza meydana geldi!).

* Ön-basım. (ç.n.)

rafından satın alınmıyordu. Sevilen reggae plaklarının listelerde yer bulamamasının sebeplerinden biri de buydu. Bir diğer sebep ise pop listelerini derleyen araştırmacıların listelerini oluştururken stoklarında hiçbir şekilde *roots reggae* plakları bulundurmayıp sadece genel beğeniye hitap eden büyük plak dükkânlarının satışlarını temel almalarıydı. Bu yüzden listeler reggae'nin Batı Hint Adaları nüfusu içinde ne kadar sattığı hakkında hiçbir fikir vermiyordu. İşinin ehli dükkânların yabancı plakları her zaman hoş karşılamaması ise işleri daha da kötüleştiriyordu. Küçük çaplı bir İngiliz reggae plak firması olan Venture Records'dan Philroy Mathias, şehir merkezindeki plakçılardan ve reggae plakları satan dükkânlardan alışveriş yaparken ortaya çıkan farklı yaklaşımların nasıl olup da yanlış anlamalara yol açtığını şöyle anlatıyor:

> Bizim plak alma sistemimiz farklıdır, anlıyor musun? Bir beyaz çoğunlukla bir dükkâna girer, ne istediğini biliyordur ve hemen satın alır. Çünkü... radyoda ha bire dinlemiştir. Eğer bizim çocuklar da radyoda duymuş olsalardı, aynı şekilde davranabilirlerdi. Beyazların işlettiği ve daha önce hiç reggae satmamış bir ya da iki dükkânla çalışıyoruz. Bizim plakları alırlar ve bir hafta sonra tekrar uğradığımda başka istemediklerini söylerler. Nedenini sorduğumda cevapları şu olur: "Gençler işin tadını kaçırıyorlar; dükkâna gelip şunu bunu çalın diyorlar, sonra kapatıp başka bir tane koyuyorlar... bununla uğraşacak vaktimiz yok."[3]

Öte yandan, bütün güçlüklere karşın 1970'lerin ortalarında reggae rock ve pop dinleyicilerinden oluşan çok daha geniş bir kitlenin ilgisini çekmeye başladı. Beatles ("Ob-la-di-ob-la-da"da) ve Rolling Stones ("Cherry, Oh Baby"de) gibi gruplar ile Paul Simon ("Mother and Child Reunion"da) gibi müzisyenler bazı şarkılarında reggae ritminin yumuşatılmış bir uyarlamasını kullanmaya başladılar. Derken 1974'te Eric Clapton'ın "I Shot the Sheriff" uyarlamasının bir numaraya kadar yükselmesi birçok beyaz rock dinleyicisini Bob Marley'in özgün kaydını edinmek yönünde cesaretlendirdi. Hemen hemen aynı sıralarda Island herhangi bir beyaz rock plağı için baş-

3. Philroy Mathias'dan aktaran, Chris May'in "British Reggae 3", *Black Music*, 1978.

vurduğu satış yöntemleriyle Wailers'ın plaklarının tanıtımını da üstlenmeye başladı ve çok geçmeden reggae albümlerinden bazıları soul ve Frank Sinatra'yla aynı raflarda kendilerine yer bulur hale geldi.

Beyaz dinleyicileri hedefleyen büyük bir reggae piyasası serpilip gelişti ve bu plak alıcılarından bazıları daha "etnik" *roots reggae* plaklarının peşine düşmeye başladılar. Rastafaryan içeriğine rağmen *roots reggae* pek çok beyaz gencin ilgisini çekmeyi bildi. Bu "isyan müziği"ydi. Zengin, başarılı rock yıldızlarının elinden çıkma rock müziği gibi kendini beğenmiş ve bencil değildi. Reggae yıldızları genelde kendi kökleri ile temas halinde kaldılar. Hayranlarına yakın durmaya çalıştılar. Hepsinden önemlisi, birçok beyaz çocuğun olağan deneyimleriyle ilgili –yoksulluk, ümitsizlik ve isyan hakkında– şarkılar söylediler. Böylece 1970'lerin sonunda beyaz gençlerden oluşan ve *roots reggae*yi savunan punk altkültürü ortaya çıktı.

PUNK ROCK VE REGGAE

Bir parti vereceğiz
Punkvari bir reggae partisi.
Wailers de orada olacak,
Slits, Feelgoods ve Clash da.
Dışlanmışlar, paçayı kurtaranlar, haysiyetiyle ayakta kalanlar da.

(*Bob Marley*)

Burada (İngiltere'de) bir üniversitede bir beyaz herifi dinledim ve bir an Sly Dunbar olduğunu sandım. Salonun dışında olduğumdan kimin çaldığını göremedim ve kendi kendime "İçeride kim çalıyor? Jamaikalı bir davulcu mu?" diye sordum. İçeri girdim ve orada kulağı küpeli bu adam oturuyordu... Tam teçhizatlıydı, punk botlarıyla ve üzerindeki bütün o şeylerle ve adam... işinin ehliydi. Çok ciddiyim. Rock'çılara derslerini veriyordu. Gözlerime inanamadım.

(*Cat Coore*, Third World'ün gitaristi)

İlk bakışta punklar'ın reggae hayranı olmaları pek muhtemel gö-

rünmüyordu. Boyalı diken diken saçları, yırtık tişörtleri, vücudu saran rengarenk ve daracık pantolonlarıyla siyah İngiliz reggae dinleyicilerinden tamamen farklı bir görünüşleri vardı. Dahası, Rasta'nın "barış ve sevgi" öğretisi punk rockçılar'm vahşi ve saldırgan imajlarına hiç mi hiç uymuyordu. Yine de, punk rock'ın çılgın, vahşi tarzı ile reggae'nin yavaş, karamsar temposu tamamen ayrı kutuplarda olsa da bu iki müzik türü arasında çok sarih benzerlikler de mevcuttu. Punklar'ın İngiltere'nin içinde bulunduğu buhrandan söz ediş tarzları *roots reggae* sanatçılarının Babil'in çöküşü üzerinde durmalarını çağrıştırıyordu. İngiltere'de hem punk hem de reggae'nin kökleri kente ve kent deneyimine dayanıyordu. Şarkıların isimleri bile birbirine benziyordu: "Anarchy in the UK"; "War in Babylon". Bob Marley'in "Punky Reggae Party" adlı plağında da öne sürdüğü gibi, punklar ile Rasta gençliğinin başka bir ortak yanı daha vardı. Her iki grup da "toplum tarafından dışlanıyor" ve yine her ikisi de görünüşleri ve inançları sebebiyle ayrımcılığa maruz kalıyordu.

Londra'da çoğunlukla punklar'a hitap eden Rough Trade gibi plak dükkânları *roots reggae* plakları da satmaya da başladılar. 1977'de Clash, Junior Murvin'in "Police and Thieves" adlı hitinin punk rock uyarlamasını yaptı. Genç punkların çoğu siyah İngiliz gençlerle birlikte büyümüş ve onlarla aynı okullara gitmişti. Milli Cephe* gibi siyasi partiler kamuoyunun siyah topluluklara ilişkin düşüncelerini tahrik etmeye kalkışınca punk rock grupları Irkçılığa Karşı Rock** (RAR) hareketine katılarak buna karşı savaştılar. RAR rock müziğinde ve İngiliz toplumundaki ırk ayrımcılığıyla mücadele etmek üzere kurulmuştu. Çok geçmeden Cimarons ve Steel Pulse gibi İngiliz reggae grupları RAR konserlerinde punk gruplarıyla aynı sahneyi paylaşmaya başladılar. 1977 Nisan'ında Nazi Karşıtı İttifak*** tarafından Milli Cephe'nin hızla güç kazandığı Londra'nın

* National Front. 1976 yerel seçimlerinde büyük bir başarı kazanmış, akabinde parlementoya girmiştir. Milliyetçilik dozu yüksek olan parti daha çok Asya ve Batı Hint Adaları'ndan gelenleri kendine hedef seçmiştir. Skinhead'ler arasında da kendine taraftar bulmuş, Irkçılığa Karşı Rock ve Nazi Karşıtı İttifak'a alternatif olarak Komünizme Karşı Rock'ı örgütlemiştir. (ç.n.)

** Rock Against Racism. (ç.n.)

*** Anti-Nazi League. (ç.n.)

East End bölgesinde bir yürüyüş düzenlendi. Yürüyüş, kalabalığı eğlendirmek için punk ve reggae gruplarının sahne aldığı Hackney'deki Victoria Park'ta sona erdi. Ancak bu hareket tek taraflı değildi. Bazı reggae sanatçıları da aynı şekilde punk'a karşılık verdiler. Bob Marley 1977'de "Punky Reggae Party"yi çıkardı ve 1979'da Militant Barry adlı bir talk over sanatçısı kısa bir süre önce ölen Sid Vicious'a adadığı "Pistol Boy" adlı bir plak doldurdu.

Plak endüstrisi bir kez daha punklar sayesinde reggae'ye yönelik olarak uyanan bu yeni ilgiden istifade etmekte gecikmedi. Ülkenin dört bir yanına dağılmış dükkânlar zinciriyle nispeten yeni ama hızla büyüyen bir plak şirketi olan Virgin 1970'lerin sonlarında reggae müzisyen ve gruplarıyla sözleşme imzalamaya başladı. Aynı zamanda, 1975'te dev Trojan firmasının çöküşü ile doğan boşluğu doldurmak üzere bir dizi bağımsız reggae plak firması kuruldu. Bu yeni ve bazen kısa ömürlü "bağımsız" firmaların arasında Grove Music, D-Roy, Klik, Burning Sounds, Venture ve Ballistic gibi isimler vardı. 1977'de Virgin ilk hesaplı reggae *sampler*ını (birkaç farklı sanatçının parçalarını içeren düşük fiyatlı bir albüm) piyasaya sürdü. *The Front Line* gibi sade bir ad verilen albüm U Roy, I Roy, Mighty Diamonds ve Gladiators gibi isimlerin parçalarını içeriyordu. Etkileyici bir kapağı -kana bulanmış haldeki siyah bir el tek sıra bir dikenli teli tutarken görülüyordu- olan albüm 80.000 kopyadan fazla sattı. Şirketin bir pazarlama yetkilisi Virgin'in *roots reggae*yi pazarlarken nasıl "sıkı satış" tekniklerine başvurduğunu anlatıyor:

> Pop sanatçıları için yaptığımız gibi ana caddelerdeki büyük dükkânlara posterler, flamalar, özel teşhir ürünleri gibi bir sürü tanıtım malzemesi gönderiyorduk. Aynı şeyler radyolara da gidiyordu, BBC'ye ve ... ülkenin dört bir yanındaki radyo istasyonlarına kendi reklam ürünlerimizi yolluyorduk. Ayrıca sadece müzik dergilerine değil bütün yerel gazetelere de yığınla plak gönderiyorduk.[4]

Çok geçmeden diğer söz sahibi plak şirketleri de Virgin örneğini takip ederek reggae grup ve müzisyenleriyle sözleşmeler imzalayıp

4. Aktaran Chris May, "British Reggae 2", *Black Music*, 1978.

onların tanıtımlarını üstlenmeye başladılar.

Beyaz sanatçılar (Bob Dylan bile) reggae ritimlerini kullanmayı sürdürdüler. Ancak 1979'da yeni bir sıçrama yaşandı. Beyaz gruplar bir iki parça değil, tamamen reggaeden oluşan repertuarlar çalmaya başladılar. Bu esnada punk modası sona ermiş, *skinhead* ve *mod* tarzları yeniden canlanmıştı. Bu dönemdeki *mod*lar ve *skinhead*ler, 1960'larda söz konusu altkültürlerin ilk üyelerini de cezbetmiş olan ilk dönem ska ve rocksteady plakları ile yakından ilgilenmeye başladılar. Nihayet, canlı ska müziği çalmak amacıyla Specials, Selecter ve Madness gibi gruplar kuruldu.

Specials, ulusal çapta adını duyurmayı başarabilen ilk İngiliz ska grubuydu. İkisi siyah ve beşi beyaz olmak üzere yedi kişiden oluşan grup Batı Midlands'deki Coventry'den geliyordu. Punk ve reggae çalarak yola koyuldularsa da, iki tarzın müzikal olarak layıkıyla harmanlanamadığını fark ettiler. Böylece Jamaika köklerine, yani ska'ya geri döndüler. Dinleyiciler de, *new wave* ya da *dub* ile kıyaslandığında ska müziğiyle daha iyi dans edebildiklerini keşfettiler ve Specials çok geçmeden kulüp aleminde büyük bir başarı kazandı. Parlak tiftik ceketleri ve *bluebeat* şapkaları ile sahneye çıkıp Pioneers'ın ilk reggae klasiklerinden olan "Long Shot Kick the Bucket" gibi bestelerin ateşli ve enerjik uyarlamalarını icra ettiler. Bu arada, salon "Rude Boy" ve "Rocksteady" bağırışlarıyla inlerken, sahnenin önünde yeniyetme *skinhead* ve *mod*lardan oluşan bir güruh *shuffle* ve *shake** yapıyordu. Prince Buster'ın eski hiti "Al Capone"u temel aldıkları ilk single'ları "Gangsters (AKA)" *new wave* plakları bulunduran dükkânlarda oldukça iyi satış rakamlarına ulaşacaktı. Specials ayrıca yeni bir rock müziği türü geliştirmek amacıyla Two Tone adlı plak şirketinin kurulmasına da önayak oldu. Specials üyelerinden biri o sıralarda verdiği bir röportajda, diğer rock türlerinin büyük kısmının Amerikan blues, soul ve r&b'una dayanmasına karşın kendi yeni tarzlarının Jamaika'ya özgü ska, rocksteady ve reggae'den geliştiğini anlatacaktı.

Selecter, ska'da uzmanlaşmış bir diğer Coventry çıkışlı gruptu. Grup, "On My Radio" adlı *single*mda ska temposu ile *new wave*

* Sallanma, çalkalama şeklindeki dans figürü. (ç.n.)

vokallerini başarıyla birleştirdi. Bizzat kendisi de ilginç bir karışımdan grup beyaz bir gitarist, *dreadlock*ları olan siyah bir basçı ve genç bir kadın vokalistten oluşuyordu. Tiftik bir ceket ve basık tepeli bir şapka giyen Pauline Black ayaklarını hırsla yere vurarak dans ediyor, öfkeli bakışlarla etrafı süzüyor ve hayranlarına yumruğunu sallıyordu -kısacası, fiyakası tam bir kadın *rudie*ydi. Bu, yeni bir kopuşun işaretiydi. *Bluebeat*in ilk günlerinden bu yana Jamaika müziğinde her zaman için Millie Small gibi birkaç kadın şarkıcı kendine yer bulmuşsa da, kadınlar hiç böylesi önemli bir rol üstlenmemişlerdi.

Reggae sanatçı ve yapımcılarının Rastafaryan inancının gittikçe daha fazla etkisi altında kalmasıyla birlikte, 1960'ların sonları ile 1970'lerin başları boyunca kadınların sahneye çıkmalarına hiç de iyi gözle bakılmaz olmuştu. Yine de, erkek-egemen Jamaika müzik aleminin tüm önyargı ve aşağılamalarına rağmen başarıya ulaşan bazı kadın solo şarkıcılar kendini göstermesini bilmişti. Hortense Ellis 1960'larda büyük bir hayran kitlesi kazanırken, daha sonraları Wailers'ın arka grubu I-Threes'in bir üyesi olan Marcia Griffiths ise 1969'da "Young, Gifted and Black" ile uluslararası çapta bir hite imza atacaktı. Marcia Griffiths, Judy Mowatt ve Rita Marley'den oluşan I-Threes bu eşlikçi armoni gruplarının en ünlüsü ve en başarılısı olmakla kalmamış, ayrıca Wailers'ın müziğine güçlü, yumuşak bir melodik çizgi de eklemiştir. Bol Afrika giysileri ve türbanları içinde güçlü, asil Rasta kadınının imajını yansıtmışlardır. Bob Marley'in ölümünden sonra üçü de solo albümler (Marcia Griffiths *Steppin'*; Judy Mowatt *Black Woman*; Rita Marley *Who Feels It Knows It*) çıkardı. 1979'da, yeni nesil siyah kadın şarkıcılardan Sandra Puma Jones, Island firmasıyla çalışan Black Uhuru'ya katıldı. Jones şarkılarında kadın dinleyicilere yönelik Rastafaryan mesajları vermeyi sürdürdü. Örneğin, kozmetik ürünlerin ve flörtün kınandığı "Shine Eye Girl"de Jones, kadınların "doğal" görünmeleri ve tek bir erkeğe bağlı kalmaları gerektiğini vurgulamıştır.

Bütünüyle erkeklerin hakimiyetindeki bu ortamda ara sıra başka istisnalar da yaşandı. Örneğin, 1977'de Althea ve Donna adlı iki Jamaikalı genç kız "Up Town Top Ranking" şarkısıyla İngiltere'de

bir numaraya kadar yükseldi. Ancak, kadınlar genellikle müzikte faal bir rol üstlenmeleri yönünde cesaretlendirilmemişlerdir. Bu nedenle Selecters gibi bir grubun çıkışı işlerin, en azından İngiliz reggaesi'nde, ne kadar değiştiğinin bir göstergesidir. Reggae'nin İngiliz toplumunun genel geçer beğenileriyle daha içli dışlı bir hale gelip geniş kesimlerce kabul görmesiyle birlikte genç, siyah İngiliz kadınlarının müzikte kendi seslerini bulmaya başlamaları mümkün olacaktır.

Reggae'nin İngiltere'de nihayet büyük bir dinleyici kitlesine ulaştığı söylenebilir. Bu kitabı yazdığım sıralarda (Temmuz 1979) İngiltere müzik listelerindeki ilk on albüm içinde reggae esinli iki uzunçalar -*Living on the Front Line* ve *Babylon Burning*- yer alıyordu. İlki İngiltere'de yaşayan bir Batı Hintli olan Eddy Grant'ın elinden çıkmaydı. Ancak, adına rağmen reggae'den ziyade bir new wave çalışması olan ikincisi ise Ruts adlı beyazlardan oluşan bir gruba aitti. Reggae'nin giderek artan bir şekilde kabul görüşünün son bir göstergesi olarak, Londra'nın West End bölgesindeki son moda eğilimleri takip eden Royal Court Tiyatrosu'nda bugünlerde *Reggae Britannica* adlı bir oyunun oynanması verilebilir.

Oyunun genç, eğitimli orta sınıf izleyicileri hedefleyen tanıtımlarında "sahnede canlı olarak özgün *roots*, *rockers*, *reggae* parçalarının *dub* ağırlıklı örneklerinin dinlenebileceği" vaat edilmektedir.

Ne var ki, İngiltere'nin diğer bölgelerinde reggae hâlâ İngiliz radyoları tarafından görmezden gelinmektedir. Tek tük çalınan reggae şarkıları ise soul, disko, pop, punk ve heavy rock kargaşası içinde kaybolup gitmektedir. 1970'ler boyunca reggae özünde bir siyah müziği, siyahlar için siyahlar tarafından çalınan ön cephe müziği olma özelliğini korumuştur.

SİYAH İNGİLİZLERİN REGGAESİ

Handsworth demek, biz Siyah İnsanlar demektir
Handsworth demek, biz Siyah İnsanlar demektir
Şimdi biz konuşuyoruz, Jah Jah halkı konuşuyor.

(*Steel Pulse*, "Handsworth Revolution")

Son yirmi yılda İngiltere'de yaşayan siyahlar açısından çok az şey değişti. Barınma koşulları hâlâ berbat durumda ve 1970'lerin sonlarında işsizliğin artmasıyla birlikte siyahlar için vasıfsız iş bulmak bile çok zor. Ancak kimi siyah İngiliz gençlerinin ruh hali değişim geçirdi. Bu gençler artık daha sert ve öfkeliler. Son birkaç yıl içinde polisle ilişkilerinin mütemadiyen kötüye gitmesiyle reggae'nin "Babil'de kabile savaşı" teması da daha gerçek bir hal aldı. Hatta bazı siyah gençler bugün reggae'yi sadece dinlemekle yetinmemektedir. Kendi enstrümanlarını satın alan bu gençler İngiliz reggaesi'ne kendi yorumlarını katmaya başlamışlardır.

Steel Pulse, Cimarons, Matumbi, Aswad, Misty ve Delroy Washington gibi İngiliz reggae grupları kariyerlerine bu şartlar altında atılmışlardır. Steel Pulse'dan David Hinds, okuldan ayrıldıktan sonra karşılaştığı imkansızlıklar yüzünden yaşadığı hayal kırıklıklarını reggae'nin nasıl telafi ettiğini şöyle anlatmaktadır:

> Okuldan ayrıldığınızda size vaat edilen her şeyin -bir iş, gelecek ve daha başka şeyler- farklı olduğunu görürsünüz. Bunun farkına vardığınızda bütün yapabileceğiniz kendi kültürünüze ve kendinize dönmektir. Sığınabileceğiniz başka hiçbir yer yoktur. Siyah bir adamın müzik dışında olup bitenler hakkında söyleyecek pek fazla şeyi yoktur. Müziğin bu kadar önemli olmasının sebebi budur. Müzik mesajın kendisi haline gelir.[5]

Günümüzde İngiliz reggae gruplarının çoğu Rasta kültüründen etkilenmişlerdir. Şarkıların çoğunda Haile Selassie, Etiyopya, Afrika'ya dönüş gibi Jamaika reggaesi'nin tanıdık temalarına rastlanır. Ancak şarkı sözlerinde aynı zamanda doğrudan İngiltere'deki siyahların içinde yaşadıkları koşullar da işlenir. Örneğin, Aswad'ın "Three Babylon" ve "Can't Walk the Streets" gibi şarkıları polis tacizi ve kötü şöhretli Şüpheli Kişiler Yasası'nı (polisin, herhangi bir kanıt olmaksızın suç işlemeyi planladığından şüphelendiği herkesi tutuklamasına olanak tanıyan yasa) ele alır. Steel Pulse'ın ilk albümü olan *Handsworth Revolution* grubun yaşadığı Handsworth (Birmingham) halkına adanmıştır. "Ku Klux Klan" gibi parçalarında

5. David Hinds'dan aktaran, Chris May, "British Reggae 1", *Black Music*, 1978.

ise Amerika'nın güneyinde üslenen ABD'li ırkçı örgüte atıfta bulunarak dolaylı yoldan İngiliz ırkçılığını masaya yatırmıştır. Grup ayrıca, sözlerin anlamını kavrayamayanların kafasına meseleyi iyice kazımak için şarkıyı KKK tarzı beyaz kukuletalar giyerek icra etti.

Bu müziğin niteliğinin belki de en iyi göstergesi bazı örneklerinin şimdilerde Jamaika'da da dinlenmeye başlanmış olmasıdır. Örneğin, başarılı bir reggae grubu olan Matumbi'nin "After Tonight" adlı single'ı 1977'de Jamaika'da hit mertebesine ulaşmıştır. İlham almak için yüzlerini Afrika'ya dönen grup üyeleri öte yandan artık İngiltere'de de kökleri olduğunun ayırdındadır:

> Afrika anayurdumuz olabilir, dünyanın anayurdu, eğer öyleyse kim Afrika ile bağlantılı değildir ki? Ancak şu anda İngiltere'deyiz ve müziğimiz gücünü buradan alıyor.[6]

İngiliz reggae gruplarının çoğu her türlü politikanın şeytani olduğunu ve Babil'in kendi başına bırakılması halinde onların yardımı olmaksızın da yerle bir olacağını öne süren Rasta bakış açısına sıkı sıkıya bağlıdır. Bununla beraber, bu ülkede serpilmiş olan reggae'nin İngiltere ile alakalı temalara duyduğu ilgi ırkla, kolluk kuvvetleriyle ve politikayla ilgili sorunların çok daha doğrudan bir yaklaşımla ele alınmasına önayak olmuştur. Cool Ghoul Records yakınlarda Phantom'un doğrudan Milli Cephe gibi siyasi partilere saldıran "Lazy Fascist" adlı bir *talk over single*ını çıkardı. Phantom bir söyleşisinde, Rastaların neden siyahları zorla memleketlerine geri göndermek isteyen Milli Cephe gibi oluşumların ekmeğine yağ sürdüğünü düşündüğünü şöyle açıklamıştır:

> Rastaların memleketlerine geri dönmekle ilgili olarak yaptıkları konuşmaları duymak bu adamların hoşlarına gidiyor çünkü bu durum işlerini kolaylaştırıyor.[7]

İngiliz reggaesi, reggae şairi Linton Kwesi Johnson'un çalışmaları sayesinde rüştünü ispat etmiştir. 1952'de Jamaika'da doğan Linton

6. Matumbi'den aktaran, "British Reggae 2", *Black Music*, 1978.
7. Phantom'dan aktaran, "British Reggae 1", *Black Music*, 1978.

Johnson bundan on bir yıl sonra İngiltere'ye geldi. Okula ve üniversiteye devam ettikten sonra bir süre Rasta hareketinin içinde yer aldı. Ancak çok geçmeden Rastafaryanların İngiltere'deki siyahların gereksindiği cevaplara sahip olmadığına inanmaya başladı. Kendi ifadesiyle, "yurt dediğiniz şeyin hangi zaman diliminde olursa olsun yaşadığınız yer olduğunu kabul etmeniz ve hayatla olduğu gibi yüzleşmeniz gerektiğini anlamanız gerekir." İngiltere'de yaşayan genç bir siyah olarak kendi deneyimlerine dayanan şiirler yazmaya başladı. Ama bunları reggae müziğinin ritim ve temposuna uygun düşecek şekilde kaleme aldı. Şiirleri de zaten çoğunlukla reggae -ses sistemleri ve reggae sanatçıları- hakkındaydı ve Jamaika lehçesiyle yani reggae diliyle yazılmıştı.

Johnson nihayet, 1977'de Virgin için *heavy reggae* tarzında bir müziğin üzerine şiirlerini okuduğu *Dread, Beat and Blood* adlı bir uzunçalar kaydetti. Sözler müziği mükemmel bir şekilde tamamlıyordu. Johnson'un sesi tempoyu detone ama güçlü bir monotonluk içinde takip ediyordu. Kan ve ateş imgeleriyle dolu olan reggae şiirleri gürleyen basın vuruşlarıyla canlılık kazanıyordu. "Five Nights of Bleeding"de Johnson kenar mahallelerdeki zorlu yaşam koşullarının nasıl olup da "asiler arasında savaşlara" yol açtığını betimler. Sesinin temposu ve aksanı yer adlarının bile birer itham gibi tınlamasını sağlamaktadır:

SHEPHERD'in hemen aşağısındaki iki numarada
RAILTON ROAD'un hemen üstünde
bir cuma gecesiydi
herkes birayla kafaları bulmuş
ya da bir iki sarımlık kally'yi* ziftlenmişti.
NEVILLE KING'in müzik kutusundan müzik yayılıyordu;
ritimler fokurduyor, geri tepiyordu,
Öfkeleniyor ve yükseliyordu, derken aniden müzik kesildi:
karanlıkta çelikten bir bıçak kan içiyordu
asiler arasında savaş çıkmıştı:
çılgınlık... çılgınlık... savaş.[8]

* Aynı zamanda "cooly". Marihuana. (y.h.n.)

8. Linton Kwesi Johnson, "Five Nights of Bleeding", *Dread Beat and Blood*, Bogle-L'Ouvertuer, 1976.

Johnson büyük ölçüde Big Youth'un vokal tarzından ilham alır ve şiirlerinden biri olan "Bass Culture" sözü edilen Jamaikalı yıldıza adanmıştır. Johnson'un şiirlerindeki dehşet, korku ve kan temaları Big Youth'dan ödünç alınmadır. Ancak Johnson bu emaneti kendi tarzına dönüştürmesini bilir ve reggae şiiri denilebilecek yeni bir biçem üretmek üzere *talk over*a başvurur.

Jonhson zamanla eleştirmenlerin övgüsünü de kazanmıştır. Ama yıldız olmanın tuzaklarından kaçınma konusunda dikkatlidir:

> Müzik piyasasının çok fazla içine girmek istemiyorum. Bob Marley gibi olmak istemiyorum. Bir çeşit süperstar olmak gibi bir hırsım yok. Çünkü eğer olursam hayatın gerçeklerinden, bana ilham veren gerçeklerden kopmak zorunda kalırım.[9]

Johnson için kökler İngiltere'deki hayatın gerçeği haline gelmiştir. Bir yıldız haline gelerek ya da Rasta öğretisine iman ederek kendini bu gerçeklerden uzaklaştırmayı reddeder. Ancak süreç içinde, kökleri Jamaika müziğine dayanan tarzı onu Jamaika dışında yaşayıp da reggae müziğinin gerçek anlamda özgün bir biçimini üreten ilk sanatçı yapmıştır. Johnson'un reggae şiirleri üç kıtanın müziklerini harmanlar ve 400 yıllık bir tarihin sonucudur. Ancak Johnson'un müziğinde reggae ritmi, dili ve yansıtılan dehşet Jamaika, tempo Afrika kökenli olsa da, sözler hiç tartışmasız İngiltere'deki yaşamla ilgilidir:

> Tam şu anda
> afrikalı, asyalı, batı hintli ve siyah ingiliz
> *inglan*'da kaya gibi sapasağlam duruyor
> burada, bu anda, adamım
> ne derlerse desinler
> ne şekilde olursa olsun, buraya kalmaya geldik
> burada, *inglan*'da kalmaya
> burada, bu anda, adamım.[10]

Reggae'nin tarihi bir köle gemisiyle Afrika'dan Karayiplere geçil-

9. Linton Kwesi Johnson'dan aktaran, Chris May, "British Reggae 1", *Black Music*, 1978.
10. Linton Kwesi Johnson, "It Dread in a Inglan (for George Lindo)", a.g.e., 1976.

mesiyle başlar. Burada, İngiltere'de bir başka seyahatin sonuna geldik. Kunta Kinte'nin davul ve *concertina*ların sesleri arasında zincirlenmiş bir halde geminin güvertesine çıktığı o ilk sahneden bu yana uzun bir yol kat ettik. Linton Johnson'un şiirleri şüpheye hiç yer bırakmıyor. Mesaj açık, doğrudan ve uzlaşmaz. *Toubab*un *bu müzik* eşliğinde dans edip üstüne üstlük bir yandan da sırıtmış olması söz konusu bile olamaz.

Dub uyarlaması (1982)
(Two Tone'un yükselişi ve düşüşü)



XII
Ska dokusu

Bütün Yerliler dans etmeli, her yerde, dans etmeye devam etmeli. Çok yakında, önümüzdeki ilkbaharda, Büyük Ruh gelecek... Bütün ölü Yerliler geri gelecek ve yaşama tekrar dönecek. Hepsi gençler gibi güçlü olacak, yeniden genç olacak...

(Wavoka, 1880'lerin Sioux Hayalet Dansı inancının lideri)

1978'de, Birmingham'da soğuk bir gece, grubun üçüncü menajeri olan Mike "Shoop" Horseman'in dairesinde, önce Special AKA'nın, ardından Coventry Automatics'in ve şimdilerde ise Specials'ın klavyecisi olan Jerry Dammers ile tanıştım. Two Tone'un fikir babası ve beyni olan Dammers yere uzanmış halde Wailers'ın ilk günlerindeki Peter Tosh'u gösteren bir fotoğrafın hemen yanına

bir çift ayakkabı resmi çizdiği karalama defterinin üzerinden yukarı doğru baktı: Bu fotoğrafın negatifi Two Tone'un alameti farikası olacaktı. Dammers başını kaldırdı ve şöyle dedi:

> Şimdi ihtiyacım olan şey bir çift mokasen. Son halini vermek için sadece bir çift mokasen.

Mokasenler... ayak bileğinin hemen altında biten, önünde deri püsküller olan, kalın ve ağır tabanlı bağcıksız siyah iskarpinler. Bu tılsımlı siyah nesneler, bir ruh çağırma seansında ölü akrabaların çağrılması gibi hem Two Tone'un bir diğer alameti farikası olan Jerry Dammers'ı temsil etmek hem de Two Tone filminin logosu olmak üzere geçmişten gelip 1970'lerin sonuna doğru ağır ağır yürüyorlardı. Bunlar *skinhead*lerin 1969'da kent merkezindeki kulüplerde düzenlenen ska gecelerinde tiftik takım elbiselerinin -ışığın geliş açısına göre renk değiştiren *two tone** takım elbiseleri- altına giydikleri ayakkabılardı. Şimdi bu ayakkabılar ucuz ve havai bir müzik, delişmen dans hareketleri, kot ya da kanvas pantolonlar, beyaz çoraplar, Fred Perry spor ceketleri, basık tepeli şapkalar (diğer adıyla *stingy brims* ya da *blue-beats*) eşliğinde hayata geri döndürülüp tekrar ayaklara geçirilecekti. Bu ayakkabılar bu görkemli yapıdaki tuğlalardan biri, Dammers'm Two Tone Düşü'nün çok anlamlı ve etkili bir sembolüydü.

Dammers, eğer kılı kırk yaran genç müşterilerin fark edeceği ayrıntıları doğru tespit edebilirse ürünlerini başarıyla satabileceğini biliyordu. Bu ürünler, sadece bir görüntü ve sesten ibaret olmadığı gibi aynı zamanda, diğer şeylerin yanı sıra, ırksal bir tavrı, duruşu da içeriyordu.

Two Tone'u incelerken hatırlamamız gereken nokta, onun ne bazı rock ve reggae mükemmeliyetçilerinin öne sürdüğü gibi "medya tarafından yaratılan bir moda" (1960'ların özgün ska hareketinden daha az "otantik"), ne de kısa ama hep manşetleri süsleyen kariyeri boyunca Two Tone bayrağının altında toplanan grupların (Specials, Selecter, Madness, [İngiliz] The Beat, Body Snatchers, UB40 ve Swinging Cats) yaptığı müziğin siyah Jamaika müzik ge-

* İki tonlu, iki renkli. (ç.n.)

leneğinin ihmal edilen yaratıcıları olan Don Drummond, Skatalites, Prince Buster, Laurel Aitken ve diğerlerinin özgün ürünlerinden yapılan intihallerden ibaret olduğudur. Tam tersine, Two Tone grupları ska'mn bu ilk safhasına duydukları bağımlılığı gizleme gereği bile duymamışlardır. Grupların sadece isimleri bile bu tarihi bağlantıyı plak kapaklarına taşımıştır. Specials ismini, Duke Reid zamanında ilk ses sistemleri için yapılan ve bir kerede kaydedilen *special* kayıtlardan alıyordu; Madness ise adını 1965'te İngitere'deki *mod*lara ait dans salonlarında sıkça çalınan Prince Buster hitinden almıştı.

Two Tone'u asıl önemli yapan şey, Jerry Dammers'ın popüler müzik endüstrisi söz konusu olduğunda sanatçılar açısından asıl hayati meselelerin "dürüst" ve "otantik" kalmak ve "çok satmayı" reddetmekten ziyade üretiminin her aşamasında ve aldığı tüm biçimlerde ürünün kontrolünü ellerinde tutmak olduğunun ayırdına varmış olmasıdır. Dammers, sanatçının sadece şarkı yazmayı ve bunların icra edilip kayda alınmasını değil, üretimin her safhasında azami denetimi elinde bulundurmayı da gözetmesi gerektiğini anlamıştır: Kayıtların *mix*leri, piyasaya çıkış tarihi, etiket ve kapak tasarımı, tanıtım, pazarlama, toptan dağıtım ve... imaj. Eğer bu tip bir denetim sağlayabilirseniz kendi tercihleriniz doğrultusunda yaptığınız vurguya ve bakış açınıza denk düşecek bir şeyler de söyleyebilirsiniz. Ancak 1978'de ne onun ne de bir başkasının tahmin edemediği şey, Two Tone Düşü'nün bu denli hızlı ve görkemli bir şekilde kalkışa geçeceğiydi.

KIRAN KIRANA TİCARET,* YUMUŞAK BAŞLI ANLAŞMA

Bir yıl sonra Specials yöredeki bir girişimciden borç olarak aldığı yedi yüz pound'u Prince Buster'ın "*Al Capone*"una bir saygı niteliğindeki "*Gangster*" adlı şarkıyı kaydetmek için kullandı. Merkezi Londra'da bulunan ve "alternatif" punk alanında ihtisaslaşmış olan bağımsız plak firması Rough Trade şarkının dağıtımını üstlen-

* Rough trade. Aynı adlı alternatif plak firmasına yönelik bir sözcük oyunu. (ç.n.)

meyi kabul etti. Plağın b yüzünde Neol Davies ve Specials'ın davulcusu John Bradbury'nün birlikte kotardıkları "The Selecter" adlı enstrümantal bir parça vardı. Rough Trade, çok şık siyah ve beyaz damalı kapakları bizzat Dammers tarafından tasarlanan 5.000 kopya bastı (siyah beyaz damalar ilk dönem Two Tone ürünlerinde ağırlığını hissettirecek olan başlıca iki temayı da beraberinde getirecekti: 1960'ların yeniden canlanışı (Op Art?) ile, çok daha belirsiz bir şekilde, bir satranç tahtasındaki aynı anda hem birbirine bitişik hem de ayrı, hem farklı hem de bağlantılı olan siyah ve beyaz karelerle simgelenen çok-ırklılık ideali).

Plak yayımlanmasından itibaren birkaç gün içinde İngiltere'de bir kült statüsü kazandı. Müzik basını ve BBC'nin alternatif beğenilere hitap eden dj'i John Peel tarafından takdirle karşılandı. Çok geçmeden Elvis Costello ve Ian Dury de albümle çok yakından ilgilendiler. Specials, "Gangster" ve Two Tone öylesine hızlı bir başarı yakaladı ki, grup Chrysalis firması ile emsalsiz bir sözleşme imzalama şansı yakaladı. Specials ve kısa süre önce kurulan Selecter, Two Tone'un başına getirildi; kendilerine nispeten elle tutulur bir bütçe ayrıldı ve Chrysalis her yıl yalnızca Two Tone yöneticileri tarafından belirlenecek olan altı tane *single* doldurma garantisi verdi. Bu gerçek bir ihtilaldi ve 1979'un sonlarında Arista ile benzer bir anlaşma yapıp kendi plak firması Go Feet'i kuracak olan Beat için uygun ortamı önceden hazırlayacaktı.[1]

Genç sanatçılar ve plak şirketleri arasındaki ilişkide meydana gelen bu değişiklik, büyük ölçüde punk'ın doğuşuyla birlikte endüstrinin içine düştüğü güven bunalımı yüzünden ivme kazanmıştı (Sex Pistols'ın ardından iyi müzik ile kötü müziği hangi akla hizmetle ayırabilirdiniz ki?). Bu gelişme İngiltere'de daha esnek, daha az ihtiyatlı kontratların imzalanmasının ve daha toleranslı yönetim politikalarının benimsenmesinin yolunu açtı. Böylece ürünün daha hızlı bir şekilde kazanca dönüşmesinin ve genç, maymun iştahlı dinleyiciyle doğrudan bir ilişkiye geçilmesinin önü açıldı. Ayrıca normal koşullarda endüstrinin talebe karşılık vermesini yavaş-

1. Beat'in (kendi ürünleri dışında) Go Feet'den yayımladığı ilk kayıt daha önce sadece İngiltere'de sadece ithal olarak bulunabilen Cedric Myton'un *Heart of the Congos*'uydu.

latan engel ve denetimleri ortadan kaldırarak yeni "sokak" tarzları ile tınılarının ortaya çıkış süreçlerini hızlandırdı. Kâr etme sorumluluğu doğrudan sanatçıların omuzlarına yüklenmeye başlandı.

Birkaç ay içinde Dammers ve Specials var güçleriyle kaleye hücum ettiler. 1979'un sonlarına gelindiğinde Two Tone müziği İngiltere listelerinde hızla boy göstermeye başladı. BBC Televizyonu'nun *Top of the Pops* programının bir bölümünde üç tane yeni Two Tone *single*ı yayımlandı: Specials'dan "A Message To You Rudy", Madness'dan "One Step Beyond" ve Selecters'dan "On My Radio". Esamelerinin okunmadığı taşra yıllarının hayal kırıklıkları içinde biçimlenen ideal ve amaçları artık gerçek olabilirdi. Dammers'ın geleceğe ilişkin görüleri gerçekleşmek üzereydi.

BELGESEL NİTELİĞİNDE BİR GÖRÜ

Dammers'm Düşü siyah ve beyaz çekilmişti. İlk başlarda rock ile reggae'nin bir füzyonundan oluşuyordu. 1977'de Horace Panter (Sir Horace Gentleman), Lynval Golding ve Jerry Dammers birlikte Coventry Automatics'i kurduklarında grubun farklı ırklardan oluşan bileşimini ve punk ile *heavy reggae*yi birleştirerek oluşturdukları müziğini sergilemenin yolunu arıyorlardı. Ancak Jerry'nin aktardığı gibi, yöredeki pub'larda çaldıklarında "bu iki tür arasında istenen maya tutmamıştı. Dinleyiciler önce dans ediyor, ardından *pogo* yapıyor, sonra da sıkılıp bırakıyorlardı."[2] Böylece ska ve *bluebeat*e, Jamaika müziğinin "etnik" *roots reggae*den daha uyumlu bir biçimine dönmek zorunda kaldılar.

Yöredeki diğer gruplar da benzer bir yönelim içindeydi. Selecter'ın kurucusu olan Neol Davies kariyerine 1970'lerin ortalarında Chapter 5 adlı bir soul-reggae grubunda bas çalarak başlarken, bundan birkaç yıl sonra The Beat'in gitaristi Dave Wakely ise kendi sözleriyle[3] punk'ın "yüksek enerji"sini *dub*ın "akışkan temposu" ile harmanlayacaktı. Grubun ön adamı ve *toast* uzmanı olan siyahi Ranking Roger ise bütün bu kategorilerle bir şekilde içli dışlı ol-

2. Miles'ın *The Two Tone Book for Rude Boys*'undan, Omnibus Pres, 1981.
3. a.g.e.

muştu: Dum Dum Boys adlı Birminghamlı bir punk grubunda davul çalarak yola koyulan Roger kökleri rock, ska ve reggae'ye olduğu kadar caz, Batı Afrika ve Afro-Küba formlarına da dayanan ritimlerle haşır neşir olan The Beat'in çok daha eklektik müziğine sıçramadan önce yine farklı ırklardan oluşan bir grup olan UB40 ile birlikte çalışmıştı. O sıralarda siyah ve beyazların duygularını, siyah ve beyazların deneyimlerini sentezleyen yöredeki tek grup Specials değildi. Ancak bunun gerçekten ikna edici *popüler* bir karışımını gerçekleştirmeyi ilk onlar başarmıştı. Tüm konser boyunca kalabalığı ayağa kaldırıp dans ettirebilen ilk grup Specials'dı.

HİNDİSTANCEVİZLERİYLE *KNEES UP MOTHER BROWN*

Rock ve reggae'nin birbirlerinin içinde bu şekilde eritilmesinin ardında İngiltere'nin siyah ve beyaz işçi sınıfı çocuklarının mizah, nükte ve tarzlarının Two Tone'un içinde ortak bir ses bulabileceği; yeni müziğin beraberinde yeni, melez bir kültürel kimliğin ortaya çıkmasını sağlayabileceği umudu yatar. Bu mesaj genellikle örtük bir halde kalmıştır. Two Tone'un ağırbaşlı ya da dinsel bir havası yoktu. Sadece, Irkçılığa Karşı Rock bünyesinde düzenlenen ilk konserlerde daima ön planda durmaya alışık olan daha iyi eğitimli punk gruplarından bazılarının iyi niyetli polemiklerine bir alternatif sunuyordu.[4]

Dammers ve diğerleri, işçi sınıfından gelen rock dinleyicileri arasında "mesaj müziği"ne karşı büyüyen bir tepki olduğunu, Brechtvari yaklaşımdan ve düzen karşıtlığına soyunan kaba şarkı sözlerinden artık gına geldiğini iyi kötü sezinlemişlerdi. Two Tone grupları, çok-ırklılığa ilişkin mesajın, çığırtkanlık tuzağına düşmeden fazlasıyla benzer duyguları paylaşan bir dinleyici kitlesi tarafından alımlanabilmesini sağlamak üzere biçim ve şarkı sözleri, tını ve anlam arasında bir uyum yakalamakla daha fazla ilgileniyorlardı.[5] Politik bir gündemdem ziyade bir duyarlılığa şekil veriyor-

4. 1976'da oluşturulan Irkçılığa Karşı Rock rock endüstrisinin içinde çalışanlar tarafından ırkçılıkla mücadele etmek için kurulmuştu.
5. Two Tone içinde de cinsiyet cephesinde benzer bir örtük politika güdülmüştür.

lardı. Gözde bir müzik türünü kullanarak ayrıksı (en azından işçi sınıfından gelen hayranları açısından), ahlâkçı bir söylem dayatmak yerine Specials gibi gruplar popüler olan üzerinde kafa yorup bu alanda çalıştılar, yeni avangart akımlardan uzak durdular ve 1950'ler ile 1960 başlarının "klasik" rock ve pop tanımlarına sıkı sıkıya bağlı kaldılar: Bu cumartesi akşamlarının müziğiydi, dans edilebilecek, *kullanılacak* bir şeydi.

Politika yine vardı ama tıpkı reggae'de olduğu gibi ritimlerin geri planında kalmıştı. Kalabalığı çeken ise işte bu ritimlerdi. Bu hızlı ve atak ritimler 1950'lerin özgün *ted*lerinden* 1960'ların *mod*larına, *rudie*lerine ve *skinhead*lerine ve on yıl sonrasının *Northern Soul* hayranlarına kadar İngiliz kentlerinin merkezlerinde boy atan altkültürler tarafından idealleştirilen heyecan dozu fazla, kıpır kıpır dans türü için mükemmel bir tamamlayıcı işlevi gördü. Kent merkezlerindeki ideal dans türü fazlasıyla İngiliz işiydi. Manik ama yine de itidalli olan bu dansın, ABD'deki üniversite çevrelerinde kıvamını bulan serbest dans biçimiyle bir alakası yoktu (The Beat'in gitaristi Dave "Shuffle" Steele, grubun ilk ABD turnesi sırasında şahit olduğu danslardan memnun kalmamıştı: "Herkes çok sarsaktı ve tempo umurlarında değildi. Dürüst olmak gerekirse, bunlar kesinlikle şu ana kadar rastladığımız en kötü dansçılardı").[6] Diğer yandan, kent merkezlerinden çıkan bu dans sıkı bir yapı içinde doğaçlamaya dayanıyordu. Zarifti ama zarafeti her zaman "baskı altında"ydı. *Leaper*** almış Fred Astaire.[7] Tıpkı 1930'larda Astaire'ın senkoplu ayak hareketlerini büyük ölçüde zencilerin caz dansı ge-

Body Snatchers, ritim gitarist Nicky Siger tarafından kurulan ve tamamen kızlardan oluşan bir ska/reggae grubuydu. Bu bağlamda belki de en önemli katkıyı The Selecter'ın vokalisti olan Pauline Black yapmıştır. Tiril tiril takım elbisesi ve *bluebeat* şapkasıyla herhangi bir rude boy kadar "sert ve haşin" görünüyordu ve Rastafaryanların ataerkil hakimiyetinin hâlâ sürdüğü *roots reggae*de kutsal kabul edilen asil ama pasif kadın imajıyla çatışan bir rol modeli yarattı. Pauline Black, Bob Marley'in muhteşem ama fazlasıyla kadınsı olan arka grubu I-Threes'in üyelerinin sunduğu stereotiple bağlarını kopardı.

* *Teddy boys* olarak da bilinirler. 1950'lerde Londra'nın Doğu Yakasında giyim tarzları, müzik zevkleri, uyumsuz tavırları ve sokak kavgalarıyla ortalığı kasıp kavuran uzun ve kirli saçlı gençlere verilen ad. Bir başka kayıp kuşak. (y.h.n.)

6. *The Beat Twist and Crawl*'dan, Malu Halasa, Eel Pie Publishing, 1981.

** Yumuşak tabanlı lastik ayakkabı. (ç.n.)

7. "Leaper" -İngilizce altkültür argosunda amfetamin için kullanılır.

leneklerinden alması gibi, modern İngiliz dansındaki ayak vuruşlarının kökeninde de siyah Batı Hintliler ve Kingston'un arka avlularında düzenlenen blues partileri yatar. Two Tone bu kökenleri görünür kılmıştır. İngiliz Milletler Topluluğu üzerindeki güneş batarken, Two Tone İngiltere, Amerika ve eski Karayip sömürgelerinin müziklerinden süslü ilmikler örmüş ve ölünün başındaki bu yaslı bekleyişi bir karnavala dönüştürmüştür. Two Tone bize Britanya İmparatorluğu'nun Hayalet Dansı'nı hediye etmiş, savaş öncesinin Lambeth Walk'unun Peter Tosh'un "Steppin' Razor"ı ile buluştuğu dokunaklı noktada veda müziğini çalmıştır: Kültürler çatışmasını eğlenceye dönüştürmüştür -hindistancevizleriyle *Knees Up Mother Brown*.

Bu durum grupları ciddi açıklamalar yapmaktan alıkoyamadıysa da, Two Tone'un stratejisi özü itibarıyla punk'ınkinden farklıydı. Specials, Selecter ve diğerleri Sex Pistols'un şeytani, abartılı nihilizminin ve Clash'in öfkeli retoriğinin dışında kaldı. Two Tone'un politik hedefleri çok daha mütevazıydı. Hedefler daha berrak tanımlanmıştı: İşsizlik, polis ve otoriter hükümet. Stratejideki bu kayma daha kapsamlı, büyük toplumsal ve ekonomik baskıların bir sonucuydu. İngiltere, 1977'den itibaren savaştan sonra görülen en ağır ekonomik durgunluğun içine düşmüştü. Punk'ın en karamsar kehanetleri, harcamalarda muazzam kesintilere gitmeye ve İngiliz sanayisinde sistematik olarak işçi çıkarmaya dayanan bir para politikası güden Muhafazakar hükümetin elinde gerçeklik halini almıştı. 1980'de, okullarından mezun olan binlerce İngiliz için gerçek manada bir "gelecek yok"tu: İş yoktu, iş bulma ihtimali yoktu, asgari işsizlik yardımı yoktu ve Avrupa'da giderek artan bir nükleer savaş olasılığı söz konusuydu. En su katılmamış politik terimlerle, Sex Pistols'un Kraliçe'ye, monarşiye ve "iyi müzisyenliğe" karşı bir suikastı andıran "No Future"u,[8] The Beat'in dönemin Başbakanı Bayan Thatcher'a dürüstçe yaptığı "Tanrı aşkına Margaret, artık çekil"[9] ricası ile yanyana konduğunda düpedüz yapmacık, handiyse garip ve edebi olmaktan kurtulamıyordu.

8. "God Save the Queen" (1977) olarak da bilinir.
9. "Stand down Margaret", The Beat, Arista, 1980.

Two Tone punk'tan çıkmıştı ve iki hareket arasında bağlantılar vardı. Hem punk hem de Two Tone sokaklara (rock'm coğrafyasında, en azından *West Side Story*'den bu yana, önemli bir mitsel alandır) ilişkin efsaneleri yeşertmiştir. Hem şarkı sözleri hem de punklar ile Two Tone'cuların dış görünüşleri, üç aşağı beş yukarı Peter York'un betimlediği "1958'in belediye konutlarındaki yeniyetme yağlı-saçlılar" güruhuyla bağlantılıydı.[10] Her ikisi de Atlantik bağlantısını kırmanın derdindeydi; her ikisi de İngiltere'deki deneyimlerden yararlanma ve İngiliz rock'ını geleneksel olarak Amerikan tarz ve motiflerine duyduğu gereksinimden kurtarma isteğiyle yola koyulmuştu.

Genizden gelen bir İngiliz aksanı ile söylenen Two Tone müziği 78 devirde çalınan ska'ydı. Akıma dahil grupların pek çoğu eski müzik salonlarından türeyen İngiliz mizah anlayışı ile Jamaika'da Buster ile Duke Reid gibi isimlerce geliştirilen böbürlenme, kendi kendisiyle dalga geçme ve ağzı bozukluktan oluşan ska geleneğini kaynaştırarak ortama biraz çeşni kattılar. Özellikle Madness, milleti kahkahaya boğmak için müzik yapar. Grubun kadrosunda siyah gözlükleri, kaşlarının üzerine kadar indirdiği fötr şapkasıyla garip mi garip, robotvari danslar yapan Chas Smash adlı devasa bir İrlandalı *cockney** de vardır. Bedeninin üst kısmı bir kalas gibi dik dururken bütün hareketlilik dizlerinin altındadır. Madness arasıra Türk fesleri de giymiştir (Bu, 1982'de *stand-up* komedyeni Tommy Cooper ile ilişkilendirilen ancak geçmişi en az savaş öncesi döneme kadar uzanan muğlak ve oldukça eski bir İngiliz şakasıdır).

O sıralarda Two Tone gruplarının ırk konusunda "doğru", "sorumluluk sahibi" bir duruşa sahip olmayı reddetmeleri pek şaşırtıcı değildir. Bunun yerine zaten mevcut olan üzerinde durmuşlardır ve en azından Batı Midlands'de bunun için ellerinde yeterince malzeme vardı. Coventry ve Birmingham'ın müzik ortamlarının bazı yönlerden İngiltere'de bir eşi daha yoktur. Rock ve reggae toplu-

10. Peter York, *Style Wars*, Sidgwick & Jackson, 1980.

* East End bölgesinden, argo ile şiiri harmanlayarak kendine has bir dil geliştirmiş olan, bir parça züppe Londralılar. (ç.n.)

lukları orada hiçbir zaman Londra'da olduğu kadar birbirinden kopuk olmamıştır. Birmingham'ın Balsall Heath ve Handsworth gibi büyük ölçüde siyahların hakim olduğu bölgelerindeki pub'larda, her yaştan siyah ve beyaz müzisyeni beraber *jam* yaparken görmek işten bile değildir. Birmingham'ın, bir beyazın üzerinde mavi bir üniforma olmadan ve kapıyı kırmaksızın siyahların işlettiği bir bara girmesinin hâlâ mümkün olduğu İngiltere'deki tek şehir olduğu bile söylenebilir.

Bölgede ırklar arasındaki ilişkilerin bu denli teklifsiz olması ırkçılık karşıtı retoriğin de genel anlamda bir kenara bırakılabilmesine olanak tanımıştır. En basit düzeyde, Two Tone grupları İngiltere'de, en azından saikini ve umutlarını kaybetmiş gençlik arasında, ırksal bir uyumun olası olduğunu müzikleri ve sahne performanslarıyla göstermişlerdir. Ranking Roger 1981'de ırkçılık karşıtı konumunu şöyle anlatmaktadır:

> Millete o siyah ve ben beyazım ya da ben beyazım ve o siyah demeyiz gerekmiyor. Bunu şarkılarımızda da söylemiyoruz. Yani, herkes kendi kendine olan biteni görebilir. Eğer göremiyorlarsa kördürler ya da başka bir şey, çünkü siyah ve beyazlar her an göz önünde. Birlikte çalıyorlar ve her dakikasından zevk alıyorlar... bu düpedüz sevgi ve birliktir.[11]

Bununla beraber, bu bağlamda bazı Two Tone hayranları gerçekten de hem kör hem de kaçıktı. Ska'nın yeniden canlandırıldığı ilk konserlerde bile dinleyiciler arasında faşistlere -aşırı sağcı Milli Cephe ve İngiliz Hareketi partilerinin genç beyaz yandaşlarına- rastlanabiliyordu. 1979 ve 1980 boyunca müzik basınında *skinhead*lerin Madness konserlerinde "Sieg Heil" diye slogan attıklarına ilişkin haberler çıktı (Londralı tek ska grubu olan Madness aynı zamanda tüm üyeleri beyaz olan tek Two Tone grubuydu ve aslında Stiff Records ile anlaşma imzalamıştı). Bazı aşırı sağcı *rudie*ler ise Specials'a Specials Artı İki adını taktılar (Bu yakıştırma, Specials'ın ilk kadrosunda yer alan ve daha sonraları turnelerde deneyimli ska tromboncusu Rico Rodriguez'in eşlik ettiği siyahi Neville Staples

11. Halasa, a.g.e., 1981.

ve Lynval Golding'in sembolik olarak kadrodan çıkarılmasını ifade ediyordu).

İngiltere'de işler iyiden iyiye kötüye gidiyordu. Hele yüksek işsizlik oranlarından ve ırkçıların durduk yere yaptığı acımasız saldırılardan mustarip olan siyahlar için durum enikonu vahimdi. Bu koşullarda birçok Two Tone grubu da yaşanan sorunlara karşı daha somut ve gerçekçi bir tavır takındı. 1981 Haziran'ında Specials, yöredeki Asyalılara yönelik hunhar bir saldırıya -Nisan aymda kent merkezinde yirmi yaşındaki Satnam Singh Gill adlı genç güpegündüz bıçaklanarak öldürülmüştü- cevap olarak Coventry'nin Earlsdon mahallesindeki Butts Atletik Stadyumu'nda Irkçılığa Karşı Barışçı Protesto adlı bir konser düzenledi.

1981'e gelindiğinde, "çok fazla baskı" altında kalan Two Tone Düşü parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. İlk kadroda yer alan gruplar zaten aylar önce Two Tone'dan ayrılmıştı. Kadrodaki gruplar arasında yapılan gizli bir oylama ile The Beat'in ilk (ve tek) Two Tone single'ı olan "Tears of a Clown"nın *mix* yapılmasına karar verildiği sırada ise ilk günlerin idealizmi büyüyen bir imparatorluğu yönetmenin ticari ve idari problemlerinin kendini göstermeye başlamasıyla birlikte kaybolup gidecekti. Boyalı basının aşırı ilgisi, müzik basınında sürekli kendilerine yer bulmaları ve akımın dışındakilerce durmaksızın seri üretimi yapılan ucuz ve çirkin kopyalarının toplam ağırlığı altında Düş de ezilip gitti; Two Tone rozetleri, eşarpları ve kravatları; Specials tişörtleri, Selecter çorapları ve Madness oyuncakları (Verilen ödünler Dammers'ın tahmin ettiğinden çok daha ciddi ve fazlaydı). En nihayetinde Dammers, Two Tone'un başlangıçtaki iyi niyetini kat kat aşarak fazla büyüdüğü gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalacaktı.

Two Tone'un tüm hamleleri olası bir yeni moda olarak yakından takip ediliyor, çözümleniyor ve değerlendiriliyordu. Dammers bir gazeteciye, "Bir canavar haline geldi" diyerek ağzındaki baklayı çıkarmıştı. "Frankenstein'ın canavarı." Nihayet, kendi elleriyle yarattığı akımı konu alan *Dance Crazy* filminin müziklerinin yapım sürecine yardım ederken *mix* masasının başında bir sinir krizi geçirerek tam anlamıyla çökecekti.

"Nasıl tarif edebileceğimi bilmiyorum" diyecekti sonraları, "ama darmadağın oldum. Son iki yıl boyunca bir hafta bile tatil yapmadım. Bir kapana kısılmış gibi evime bile uğrayamıyordum."[12]

Selecter 1980'in sonunda dağılırken müzikleri ise bundan çok daha öncesinde ska ile olan bağlarını geride bırakmıştı. İkinci albümleri *More Specials* 1980 Haziran ayında çıktığında, Dammers da *Long Shot Kick the Bucket*'tan *muzak** doğru bir geçiş yaptı. İlk dönemlerdeki katı ilkeler, mutlak doğrular ilk Two Tone ürünlerinin kendini beğenmiş popülizmi ile birlikte çoktan aşınıp bir kenara atılmıştı. Bütün bunların yerini, yerleşik ve verili olana karşı duyulan sabırsızlık, en azından punk'tan ve 1976'dan bu yana pek çok İngiliz rock ve reggae biçemine damgasını vuran mevcut müziksel sınıflandırmaları ve dinleyici beklentilerini hiçe saymaya yönelik o huzursuz, ivecen dürtü aldı.

1981 sonbaharında, son İngiltere turnelerinin sonlarına doğru Specials'ın Cambridge'de vereceği bir konserde, Dammers ve solist Terry Hall kalabalığın kavga etmesini, birbirlerine ve sahneye bira kutuları atmasını engellemeye çalıştıkları sırada "asayişin bozulmasına sebep olacak davranışlar" sergilemekten dolayı gözaltına alındılar. Daha sonra "şiddete teşvik"ten suçlu bulunup 1.000 pound para cezasına çarptırıldılar (Dammers gazetecilere, "Burası şehir falan değil, düpedüz eğitimli köpekler sirki" diye söylenecekti). Grubun dağılacağı söylentileri etrafta dolaşmaya başladı; kasım sonunda ise bu söylentilerin doğru olduğu ortaya çıktı. Terry Hall, Neville Staples ve Lynval Golding, Fun Boy Three'yi kurmak üzere ayrılmışlardı ve *The Lunatics (Have Taken Over the Asylum)* adlı bir albüm çıkarmak üzereydiler. Dammers'ın Special AKA'yı yeniden bir araya toplamayı ve Coventry'deki yetenekli müzisyenler için bir fırlatma rampası işlevi görecek bir stüdyo açma projesini yeniden ele almayı düşündüğü söyleniyordu. Bu arada The Beat ise Bomb hakkında plaklar yapıyordu.

Ska yeniden nadasa bırakıldı. Bu esnada Two Tone'un radyo

12. Miles, a.g.e., 1981.

* Havaalanları, oteller, mağazalar, asansörler vb. yerlerde çalınan sakin, sade suya tirit bir tür fon müziği. (ç.n.)

dalgalarına hükmettiği günlere ve bilhassa da 1981 Temmuz'unda her şeyin kristalleşmeye yüz tuttuğu o zamanlara –İngiltere 1930'lardan bu yana gördüğü en büyük toplumsal ve ekonomik bunalımla karşı karşıya kalırken siyah ve beyaz gençlerinin ülkenin büyük kentlerinin göbeğindeki köhne, mezbeleye dönmüş mahallelerde polisle çatıştığı o zamanlara– sevgi ve özlemle bakan ve Two Tone kayıtlarına abayı yakmış yeni bir nesil doğmak üzereydi. Toxteth, Manchester, Liverpool ve Londra'da, Birmingham, Coventry ve Wolverhampton'da ayaklanmalar alevlenirken BBC de haftanın Milli Marşını, dinleyicilerin seçimini, İngilizlerin bir numarasını, Specials'ın "Ghost Town"unu çalıyordu.

Bu şehir bir hayalet şehre dönüşüyor
Neden gençler kendi aralarında kavga etmek zorunda?
Hükümet gençlerin sorunlarına tıkamış kulağını.
Bu şehir bir hayalet şehre dönüşüyor.
Bu ülkede kimseye iş yok.

(*Specials*, "Ghost Town")

.....

HAMİŞ

Bir parti vereceğiz
Punkvari bir reggae partisi
Wailers da orada olacak.
Slits, Feelgoods ve Clash da.
Dışlanmışlar, paçayı kurtaranlar, haysiyetiyle ayakta kalanlar da.

(*Bob Marley*, "Punky Reggae Party", 1976)

7 Ocak 1982 gecesi Coventry'deki Shades adlı bir kulüpte, Specials'ın eski üyesi Lynval Golding ortada herhangi bir tahrik unsuru yokken beyaz gençlerden oluşan bir çetenin saldırısına uğradı ve öylesine bir vahşete maruz kaldı ki, sadece yüzündeki ve boğazındaki yaralara yirmi sekiz dikiş atılması gerekti. Hastaneden verilen bilgiye göre görme yetisini tümüyle yitirmesi bile söz konusu ola-

bilirdi. Ertesi gün Golding hayranlarından misilleme yapmamalarını istediği bir açıklama yayımladı:

> Benim müziğim barış hakkında ve eminim bana bunu yapanlar yaptıkları şeye pişman olacaklardır çünkü ben insanlarla barış içinde yaşamak isteyen biriyim... Asıl komik olan ne biliyor musunuz, şimdiye kadar hiç kimseye bir fiske bile vurmamış olmam.

Parti sona ermişti, Marley'in punkvari reggae partisi. Hem zaten Marley de hayata gözlerini yummuştu. Işıklar söndüğünden beri mokasenlerimizle bir hayli yol aldık.

Club mix (1986)
(Sınırları aşmak)



XIII

Sister Posse ileri: Gelecek bu mu?

Polis Yasa Tasarısını reddetmeliyiz
Polis Yasa Tasarısını reddetmeliyiz
Devriye arabaları ve polis minübüsleriyle
Kurşun geçirmez yelekleri ve kocaman coplarıyla
Plastik mermi ve tazyikli su kullanırlar
Milletin üstüne göz yaşartıcı bomba atarlar
Şurası çok açık ki
Tekrarlansın istemiyorlar
81'de Brixton'da yaşananlar

Saldırı amaçlı silah taşıdığını söylerler
Şüpheli bulunca üstünü başını ararlar

Sonra doğruca karakola götürürler
Gözaltında doksan altı saat
Orada seni sorgulamaları yetmezmiş gibi
Bir güzel de aşağılarlar

Suçlamak için delil uydururlar
Yakayı kurtarmak için itiraf etmen gerekir
Kuzey İrlanda'da yaptıklarının aynısını
Şimdilerde İngiltere'ye de taşıyorlar
Yolu kesme yetkileri var
Bu yüzden yoksul ya da siyahsan gözünü dört açmalısın
Araba kullanıyorsan durdurulmayı da sineye çekmelisin
Unutma Stephen Waldorf'un nasıl vurulduğunu

Polis Yasa Tasarısını reddetmeliyiz
Polis Yasa Tasarısını reddetmeliyiz

Çünkü eğer bu tasarı yasalaşacak olursa
Sokaklar harbiden döner savaş alanına.

Bu kitabın ilk bölümlerini yazmamdan bu yana geçen yıllar içinde reggae âleminde ilk bakışta çok az değişiklik yaşanmış gibi gelebilir. 1984'te çıkarılan "Kill the Police Bill" adlı şarkıdan alınan yukarıdaki sözler alışıldık bir reggae teması olan polis tacizini konu edinir. Şarkının sözleri, yoksul ve güçsüzleri hedefleyen adaletsiz yasaları protesto etme geleneğini sürdürmektedir. Bugün hâlâ bir isyan müziği niteliğini muhafaza eden reggae hem buradaki, yani İngiltere'deki, hem de yurtdışındaki siyahlar arasında ortak bir çıkarlar zemini yaratmaya hizmet etmekte ve güncel olaylar hakkında bilgi ve yorumlar sunan bir çeşit gazete işlevi görmektedir. "Kill the Police Bill", polisin tutuklama ve gözaltına alma yetkilerini enikonu genişleten Polis Yasa Tasarısı'nın medeni haklar karşısında nasıl bir tehdit oluşturduğunu işler. Şarkı bize bütün bunları anlattığı gibi aynı zamanda 1981'deki Brixton ayaklanmasını da hatırlatmaktadır. Sözler bize, polisin Brixton mahallesinde büyük çaplı bir arama operasyonuna girişmesi sonucunda tetiklenen ayaklanmayı da anımsatır. Ayrıca, olaydan bir yıl sonra polisin yanlışlıkla

aranan bir suçluya benzettiği için ateş etmesi yüzünden ölümün eşiğinden dönen Stephen Waldorf adlı, masum bir vatandaşı da hatırlarız.

Yine de, bu plağm 1980'lerde çıkması pek çok şeyin değiştiğini de kanıtlamaktadır. Birincisi, plak Jamaika'da değil İngiltere'de doldurulmuştur ve *yerel* bir politik sorunu ele almaktadır. 1986'da siyah İngiliz müziği daha önce hiç olmadığı kadar güçlüdür ve ayakları yere her zamankinden daha sağlam basmaktadır. Aslında, bazıları İngiliz reggaesi'nin şimdilerde çok daha yaşam dolu olduğunu, bu müziği dinlemenin daha ilginç bir deneyim sunduğunu ve Jamaika'dan gelen müziğe kıyasla dinleyicilerle daha yakın temas içinde olduğunu savunacaktır. Dahası, şarkı Ranking Ann (Ann Swinton) adlı genç bir kadın dj tarafından kaydedilmiştir. *Toast* tarzı ve dj reggaesi 1970'lerde her zaman için erkek egemen bir alandı ama Ranking Ann gibi *talk over* sanatçıları kadınların da erkekler gibi bir ritmin eşliğinde toplumsal adaletsizlik aleyhinde nutuk atabileceğini gösterdi. Ann ilk İngiliz kadın reggae MC'sidir (MC ilk başlarda *Master* ya da *Mistress of Ceremonies* anlamına geliyordu; şimdilerde *Mike Chanter*'ı ifade etmektedir).* Mikrofonla ilk kez 1978'de doğduğu şehir olan Wolverhampton'da tanışan Ann o günden bu yana üç albüm ve bir dizi single çıkardı. 1980'lerde Lorna Gee (Lorna Gayle), Lady Sheree, Pepi, Cindarella ve Olive Ranking gibi genç MC'ler ortaya çıktı. Jamaika'da da Queen Tiney, Sister Nancy, Lady Ann, Super Chick ve Sister Verna gibi kadınlar dj tarzında "ritm eşliğinde laflama"ya başladılar. Bu arada, İngiltere'de Sista Culcha bir kadın tarafından işletilen ilk ses sistemi olan Culcha Posse'u kurdu.[1]

Reggae nihayet yeni ses ve yeni deneyimlere kapılarını açıyordu. Ranking Ann de, tıpkı Rasta'dan esinlenen birçok erkek sanatçının 1970'lerde yaptığı gibi, aşk şarkılarından uzak durdu. Ama bir Rasta gibi de davranmadı. Sadece Big Youth'un eski sloganını ("Kızlar hakkında şarkılara son!") ters çevirdi: Erkekler hakkında

* Master, işin ehli, usta; Mistress Of Ceremonies, teşrifat görevlisi, sunucu; Mike Chanter ise Mikrofonlu Şantör-Şantöz. (ç.n.)

1. Bkz. Amanda Lipman, "Sistas talk culcha", *Spare Rib* no. 160, Kasım 1985.

şarkılara son! Buradaki ve "Right to Fight" ile "A Wa Do Men" ("içlerinde/ iyi bir tane bulamazsın") gibi şarkılarındaki sözler siyah kızların maruz kaldığı baskı ve sıkıntılardan dem vurur. "Kill The Police Bill"in devamında Ann, işten eve dönerken bir şüpheli olarak nasıl gözaltına alındığını ve karakolda nasıl sorguya çekildiğini anlatır:

Gözaltında otuz altı saat
Kimseyle görüşmeme izin vermediler
Mahrem yerlerimi aramaya çalıştılar
Tehlikeli bir silah sakladığımı söylediler
Tanrım, olan bitenlere şöyle bir bakınca
Yasal bir tecavüz olduğu su götürmez

Beni bıraktıklarında ne söylediler tahmin et
Beni takip edip
Her fırsatta gözaltına alacaklarmış
Herhangi bir şeyle suçlamaya bile gerek duymadan
Tanrım, bizim özgürlüğümüzü elimizden alıyorlar
Hem de yasal kılıfına uydurarak.

Bu plağı 1960'ların ya da 1970'lerin *toast*larından farklı kılan bir üçüncü özellik ise üretilme biçimidir. "Kill The Police Bill", özel bir plak şirketi yerine Londra Büyükşehir Belediye Meclisi tarafından finanse edilmiştir. Kapağında şu ibare yer alır: "GLC POLİS DESTEK BİRİMİ* tarafından piyasaya sürülmüştür." 1980'lerin ilk yarısında bazı büyük İngiliz kentlerindeki belediye meclisleri toplu konut ve ulaşım gibi kamusal hizmetlere Bayan Thatcher hükümetinin onlardan istediğinden daha fazla harcama yaparak Westminster'a başkaldırdı. GLC gibi bazı yerel yönetimler azınlık grupları, farklı ırklara hitap eden sanat programları, festivaller ve atölye çalışmaları için bütçeler ayırdı. Yerel Yönetim Yasa Tasarısı'nın kanunlaştığı 1986 Mart ayında tüm bunlara son verildi ve GLC'nin yanı sıra "görevini suiistimal eden" altı belediye meclisi daha bunu isteyip istemedikleri halkın oylamasına sunulmadan ilga edildi. Sonuç her ne olursa olsun 1980'lerde, kısa bir süre için de olsa, hem

* GLC: Greater London Council (Londra Büyükşehir Belediye Meclisi).

reggae hem de siyah İngiliz ve Karayip müziğinin diğer biçimleri Avrupa'daki en büyük ve güçlü kent yönetimlerinden birinin onayını ve desteğini kazanmıştı.

Elbette bunların hiçbiri bir plağın ticari başarısını garanti altına almıyordu. Bana göre klasik bir reggae (hem Ann'in uyarlaması hem de *dub* uyarlaması) ürünü olmasına rağmen, plak listelerde boy göstermeyi başaramadı. Son yıllarda reggae'nin listelerin dışında kalmasına müzik endüstrisindeki başka faktörler de yol açmış olabilir. Dünya çapındaki plak satışları 1970'lerin sonlarından itibaren düşüşe geçti. Video klip yoluyla tanıtımlara ağırlık verilmesi ise reggae gibi "azınlıklara ait" müziklerin aleyhine bir gelişmeydi. Maliyeti çok fazla olan video klipler aynı zamanda riskli yatırımlardır da. Reggae yapıtları basan plak şirketlerinin pek azının televizyon programlarında gördüğünüz türden video klipleri çekecek kadar parası vardır. Bu durum müziğin daha da marjinalleşmesine zemin hazırladı. Reggae ritimleri 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başında Police gibi uluslararası başarıyı yakalamış olan grupların pop repertuarı içinde eridi. Bu ilgi dalgası geri çekildikten sonra ise gerçek reggae müzisyenleri ve şarkıcıları bir kez daha siyahlara ait bir müzik gettosu içinde sıkışıp kaldılar. Ancak Ranking Ann'in plağının endüstriden gördüğü muamele tüm bunlardan çok daha acımasızdır. BBC ve yerel ticari radyo istasyonları tarafından görmezden gelinen yeni bir reggae plağı vakasından çok daha fazlası söz konusudur burada. Ranking Ann'in şarkısında söyledikleri halka dinletilemeyecek kadar tartışmalı şeylerdi.

Dahası, plağı çalmayı reddeden sadece radyo programcıları değildi. *Roots reggae* hayranlarının büyük bir kısmı 1984'te bir kızın ortaya çıkıp stereotip pasif kadın rolünü bir kenara bırakarak "Babil'de şarkı söylemesi" fikrinden hoşlanmamıştı. Plak tek başına olayların seyrini değiştirmek için yeterli değildi. Plağın kapağındaki "GLC'nin Londra için çalışmasına destek olun" sloganı GLC'nin ilga edilmesini önleyemedi. Plak, Polis Yasa Tasarısı'nın reddedilmesini de sağlayamadı: Tasarı 1985-6'da yasalaştı. Aslına bakılırsa polisin yetkileri zamanla daha da genişletilecek gibi görünmektedir. 1985'te Cynthia Jarret adlı başka bir masum vatanda-

şın polis tarafından Brixton'da vurulması ikinci bir Brixton ayaklanmasına yol açtı. Bir ay sonra ise, Bayan Cynthia Jarret'ın evinin izinsiz olarak aranması sırasında yere yığılıp ölmesi üzerine Tottenam'daki Broadwater Farm Estate bölgesinde polis memuru Keith Blakelock'un ölümüyle sona eren son derece şiddetli olaylar patlak verdi. Bu olayların hemen akabinde Başkent Emniyet Müdürü Sir Kenneth Newman polisin yetkilerinin adamakıllı genişletilmesi için çağrıda bulundu. Newman, gerekli olduğunu düşündüğü zamanlarda kullanılmak üzere İngiliz polisine plastik mermi ve göz yaşartıcı gaz temin edilmesini talep etmektedir. Gidişata bakılırsa Ranking Ann'in kehanetleri doğrulanacak gibi görünmektedir. Radyoda çalınmamasına ve tasarının reddini sağlayamamasına rağmen, "Kill the Police Bill" reggae müziğinin tarihinde hâlâ önemli bir kilometre taşı olarak yerini korumakta ve Sister Posse'nin ileri doğru yürüyüşünü muştulamaktadır. Bu şarkı aynı zamanda 1980'lerin ortaları ile sonları arasındaki dönemde farklı seslerin reggae müziğini nasıl farklı yollarla ve farklı bağlamlarda kullandığını göstermektedir. Ancak bu yeni gelişmelerin bir kısmına daha yakından bakmadan önce aradaki yıllarda *Jamaika* reggaesi'nin başına gelenlerin gizemini çözmeliyiz.

XIV

Slack tarzı ve Seaga

Kimileri Bob Marley'in 1981'deki ölümüyle birlikte reggae'nin de öldüğünü iddia eder. Marley'in karizmatik liderliği ve yaratıcı dehası olmadan reggae'nin yolunu ve uluslararası cazibesini kaybettiğini ileri sürerler. Marley'in ölümünün bu müzik üzerinde bir bütün olarak tartışılmaz bir etkisi olup olmadığı bir kenara bırakılırsa, bugün artık reggae'nin, bir zamanlar olduğu gibi, İngiliz gençliğinin hayal gücünü tam anlamıyla ve her zaman için harekete geçiremediği de doğrudur. Bu durum, günümüzde (1986) Jamaika'da üretilen müzik için kesinlikle geçerlidir. Jamaika reggaesi'nin ve Jamaika plak endüstrisinin çöküşünü anlamak için daha geniş bir toplumsal ve politik arka planı gözden geçirmeliyiz.[1]

1. Bkz. S. Davis ve P. Simon, *Reggae International*, Thames & Hudson, 1983.

İçinde bulunduğumuz on yıl Edward Seaga'nın Jamaika Emek Partisi'nin (JLP) 1980 Ekimi'nde adanın tarihindeki en kanlı seçim kampanyası sonucunda iktidara yükselmesiyle başladı. Seçimlerin hemen öncesinde JLP ile PNP (Ulusal Halk Partisi) adaylarını destekleyen rakip çeteler tarafından 700'den fazla kişi öldürüldü. PNP'li Başbakan Michael Manley adada "çok sert tedbirler" aldı ve şiddeti denetim altına almaya yönelik beyhude bir çabayla çok katı bir acil önlemler paketini yürürlüğe soktu. Ancak JLP'nin arkasında Amerikan iş dünyası ile Beyaz Saray'ın desteği vardı. Bazıları partinin CIA tarafından da desteklendiğini iddia ediyordu. Batı Kingston sokaklarında silahlı çatışmaların gemi azıya alması ve PNP'li bir bakanın aracında öldürülmesi Manley hükümetinin ülkeyi yönetmeyi beceremediği gibi bir intiba doğmasına yol açmıştı.

Manley 1976'da ikinci kez iktidara geldiğinde kıtlıklar Jamaika'yı kasıp kavuruyordu. Gıda ve sabun gibi temel ihtiyaçları satın almak bile çok güçtü. Manley'in ilk kez başbakan olduğu 1972'den beri birçok işadamı adadan ayrılarak Miami'ye yerleşti. Manley'in sosyalist politikalarını desteklemek için arttırılan gümrük harçlarını ve vergileri ödemek istemiyorlardı. Okullar, okuma yazma seferberlikleri, hastaneler ve işsizlik yardımları için çok para gerekiyordu ve elbette bu para bir yerlerden sağlanmalıydı. IMF (Uluslararası Para Fonu) gibi borç veren büyük kuruluşlar ve Amerikan hükümeti Karayipler'de boy gösteren sosyalist bir yönetime mali yardım yapmaya yanaşmıyorlardı. Jamaika, ABD karasularına Amerikalıların bu gelişmelere izin veremeyeceği kadar yakındı. Böylece adadaki turizm ve boksit gibi önemli endüstrileri işleten yerli girişimler ve çokuluslu şirketler zorluklarla karşılaşmaya başladı. Bunlardan Manley'in sosyalist programları için gereken naktin bir kısmını sağlamaları talep edildi. Tedavüldeki para miktarına sınırlamalar getirildi ama işadamları ABD'ye giderken paralarını da yanlarında götürdüler. Bu arada Manley, adanın kuzey ucun-

Seaga'nın ardından Jamaika'daki politik durumu anlaşılır bir dille anlatan bu kitapta Michael Manley'in yazdığı önsöz ve Edward Seaga'yla yapılan bir söyleşi de yer almaktadır.

dan sadece doksan mil uzaklıktaki komşu komünist ülke Küba ile yakın bir işbirliğine girdi. Manley'in politikalarının hayata geçirilmesine yardım etmeleri için Kübalı danışmanlar çağırıldı ve çok geçmeden Kübalı işçilerden oluşan ekipler Jamaika'da okullar inşa etmeye başladılar.

Manley 1976'da yeniden seçildikten sonra Miami'ye kaçırılan para da sel olup akmaya başladı. Komünizmin yerleşmesinden korkan sadece işadamları değildi. ABD, iktidara onaylamadığı hükümetlerin geçmesi halinde komşu ülkelerin iç işlerine müdahale etmeye hazır olduğunu çoktan kanıtlamıştı. 1973'te CIA, Şili'de demokratik yollarla seçilen Allende rejiminin devrilmesine yardım etmişti. On yıl sonra ise Başkan Reagan, o dönemde merhum Maurice Biskop'un başında olduğu Marksist bir hükümetle yönetilen Karayip adası Grenada'nın işgal edilmesi (13 Ekim 1983'te) emrini vererek bir adım daha ileriye gidecekti. Dahası, 1980'ler boyunca Reagan yönetimi Nikaragua'da demokratik yollarla seçilen Sandinist Hükümeti düşürme gayesiyle şiddete başvuran sağ görüşlü "kontra" gerillaları finanse edip eğitecekti.

Bu yüzden, 1980'de iktidara geçen Seaga, Manley'in karşı olduğu herşeyin yanında yer aldı. Karayipleri Manley'in amaçladığından çok daha farklı bir yer kılmak için kolları sıvadı. Çiftliklerin ve şirketlerin birer kooperatif gibi yönetildiği ortak idealler üzerine kurulu bir ekonomiyi yerleştirmek yerine, rekabete dayalı serbest piyasa ekonomisini geri getirmek için çabaladı. Jamaika'yı batının Hong Kong'u yapmak istiyordu. Muhalifleri, bu arzusunu gerçekleştirmek için Seaga'mn Jamaika'yı bir Amerikan uydusu haline getirdiğini iddia ederler. Reagan yönetimi ile yakın ilişkiler içinde olduğu tartışmasız bir gerçektir. Seaga, Reagan 1981'de ABD Başkanı seçildikten sonra onunla yüz yüze görüşen ilk yabancı devlet başkanıydı. Aynı yılın Kasım ayında ise Castro'nun Küba'sı ile diplomatik ilişkileri kopardı. O andan itibaren de kaçırılan paralar adaya geri akmaya başladı. IMF Jamaika'ya 698 milyon dolar borç verdi. 1982'de Amerikan Senatosu dış yardım mahiyetinde 100 milyon dolar daha hibe etti. Başkanlığını David Rockefeller'in üstlendiği Amerikalı işadamlarından oluşan bir birlik ise Seaga'nın rü-

yasım gerçekleştirmesine yardımcı olmak üzere 1 milyar dolar değerinde yatırım yapma teklifinde bulundu.

Bütün bunların adanın kültürü ve ulusal kimliği üzerinde önemli etkileri oldu. Son tahlilde, müziğinin üzerinde de etkileri oldu. Daha önce gördüğümüz gibi, Michael Manley Rasta esinli reagge'den desteğini esirgememiş ve 1966'da resmi bir ziyaret için Selassie'yi adaya davet etmişti. Seçim kampanyalarında Manley halkın oylarını kazanmak için İncil dilini kullanmıştı. Sosyalist gelenek ile Rastafaryanların adalet ve kutsal bir yurt arayışları arasındaki yakın bağlar üzerinde durmuştu. Ne de olsa, sosyalizmin kökleri de Rastafaryanlara ilham veren aynı adalet ve eşitlik arayışında yatmıyor muydu? Yaşanacak daha iyi bir yer bulmak konusunda Sosyalistler de en az Rastafaryanlar kadar istekli değiller miydi? Tek fark, Manley'in söz konusu bu daha iyi yerin Afrika'da değil Karayipler'de olduğunu söylemesiydi. Manley, fakirlerin kendilerini Jamaika'da evlerinde hissetmelerini sağlamaya çalıştı. Burası *onların* adasıydı. Onların Afrikası *burası* olabilirdi. Sosyalist ve Rastafaryan inançları arasındaki bağlar en çok reggae müziği aracılığıyla kurulabilirdi. Bunun iki sebebi vardı. Birincisi, reggae'nin bütün ideal, umut ve rüyaların ifade edilebileceği mükemmel bir araç olmasıydı. İkinci olarak ise, plak endüstrisi adaya zenginlik ve refah getirebilir, böylece de bu ideal, umut ve rüyalar gerçeğe dönüşebilirdi.

Seaga da müziğe yabancı değildi. Daha ilk günlerinden itibaren Jamaika müzik endüstrisinin içinde yer almıştı. Gençliğinde Jamaika'nın kırsal bölgelerinde *Cumina* ve *Pocomania* kiliselerinin müziklerini kaydetmişti. Daha sonraları, gördüğümüz gibi, Byron Lee'yi Jamaikalı bir pop yıldızı olarak lanse etmiş ve West Indian Records'ın başkanlığını yürütmüştü. Ancak iktidara geldiğinde Seaga, Manley'in yayılmasına yardımcı olduğu Rastafaryan inancına mesafeli durarak konumunu tehlikeye atmamayı seçmiştir. Siyah gururunu ve "fakirler" ile "ıstırap çekenlere" mutlu olma hakkı vermeyi işleyen Rasta temaları Seaga'nın hem Jamaika'nın hem de Jamaika'nın ulusal imajının ne olması gerektiğine ilişkin fikirleriyle uyuşmadı. Seaga'nın gözünde Jamaika, "kök"lerine saplantı dere-

cesinde bağlı "ıstırap çeken" insanların ülkesi değil, kapitalist dünyada rekabet edebilecek modern bir ülke olmalıydı. Seaga, Manley dönemini "karanlık zamanlar" olarak andığında sadece PNP rejiminin son aylarında yaşanan şiddet ve kaostan söz etmemektedir. Çünkü Manley kökler ve Rasta reggae arasında bağlantı kurarken, aynı zamanda Jamaika'nın geleceğini beyaz Amerika yerine Üçüncü Dünya'yla birleştiriyordu.

Seaga iktidara geldiğinde kendini bu bağlantıları tamamen ve sonsuza dek kırmaya adadı. Yeni bir on yıla girerken müzikte de yeni bir tavır hâkim olmaya başladı. Bu tavır kendini en açık şekilde *slack** *tarzı* reggae'nin yükselişinde göstermiştir. *Slack* tarzı, 1980'lerin başlarında Winston Yellowman Foster'ın ön ayak olduğu yeni dj neslinin "müstehcen" *talk over*larına verilen addı. Yellowman ilk hit şarkıları "Soldier Take Over" ve "Operation Eradication"da Seaga hükümetinin gettolarda asayişi sağlamak üzere askeri muhafız birliklerini kullanmasını eleştirdi. Ancak bu ilk birkaç girişimin ardından Yellowman ihtilaflı politik konularla ilgilenmeyi bir kenara bıraktı. Bunun yerine ünlü pornografik *slack toast*larını geliştirmeye başladı. Bu *toast*lar çoğunlukla kadınlara yönelik aşağılamalar, seks ve para temaları ile bunlar arasındaki ilişkiler üzerinde yoğunlaşmıştı.

İsminden de anlaşılacağı gibi, Yellowman bir albinodur ve sahnedeyken saldırgan, haşin bir tavır takınır. Askeri kamuflaj giysileri ya da parlak sarı bir takım elbise içindeki Yellowman, altın süslerle bezeli sarı saçları ve kare çerçeveli gözlüklerinin ardına saklanmış olan açık renk gözleriyle "Soldier Take Over"ın giriş bölümündeki askeri yürüme komutu olan "Sol! Sağ! Sol! Sağ!" sözleri eşliğinde sahnede kurum satarak yürürdü. Bu parça Yellowman'in alameti farikası haline geldi. Eski kuşaktan dj'ler zaten genellikle soytarı, "düzenbaz" ya da "kötü adam" imajlarını benimsemekten gocunmamışlardır. Bununla beraber, bazı dj'lerin ayrıksı tutumlarına rağmen, *talk over* gelenekleri her zaman için kısmen de olsa "yüksek sesle söyleme"nin ve "tanık olma"nın normal ibadetin bir parçasını oluşturduğu kiliseye dayanıyordu. *Slack* tarzı bu gelenek-

* Gevşek, kabasaba, laçka, kayıtsız. (ç.n.)

leri yerle bir etti. Seaga'nın Jamaika Şirketi'nde seks, para, gösteriş ve saçmalık radyo dalgalarının yeni dini haline geldi. Ringo ve Lone Ranger gibi yeni nesil Jamaikalı dj'ler çok geçmeden birbirinin tıpatıp kopyası olan *slack* parçaları üreterek Yellowman'in izinden gittiler. *Slack* tarzının etrafı kasıp kavurması için çok fazla beklemek gerekmeyecekti.

DJ HÜKÜMRANLIĞI

> Minuet oh vouty laho reetie o dingo reenie mo oh vouty sow routie mo oh scoodly reenie mo.
>
> (*Slim Gaillard*, 1930'ların ABD'li *cayv* şarkıcısı ve saçma bir dil olan Vout'un mucidi)

1980'lerin sonlarına doğru dj'lerin popülaritesi şarkıcı-şarkı sözü yazarlarınınkini geçmeye başladı. Jamaika reggaesi'nin *gerçek anlamda* nefes alıp verdiği yer olan ses sistemi kültürü "canlı" müziğe daha fazla yaslanır oldu. 1970'lerin sonlarından itibaren bir yığın dj, dinleyicilerin dikkatini çekebilmek için kıyasıya rekabet etmeye başladı. Her hafta yeni isimler çıkıyor ve ertesi hafta unutuluyordu. İşte bunlardan bazıları: Barrington Levy, U Brown, Jah Thomas, Lui Lepke, Charlie Chaplin, Captain Sinbad, Raymond Naptali, Burro Banton, Ranking Joe, Shadowman, Billy Boyo, Little Harry, El Fego Bacca, Peter Metro, Tony Tuff, Little John, Ranking Toyan ve Outlaw Josey Wales. Dans salonu tarzının bu usta isimlerinden bazıları bu koşunun sonuna kadar ayakta kalmasını bildi. Ancak müsabaka kıran kıranaydı ve birçoğu daha ilk engelde tökezledi. Daha yaşlı ve "birikimli" dj'lerin bir kısmı *slack* tarzı fırtınasını yara almadan atlatırken diğerleri ise bir kenara itilecekti. Bazıları ise nefret ve tiksinti duyarak meydanı başkalarına bırakmayı seçecekti. Bunlar içinde Prince Far-I adlı dj, seçimlerin hemen arifesindeki vakitsiz ölümüne kadar bir tür yaşlı devlet adamı gibi özel bir itibar görmüştür.

Yeni *talk over* sanatçıları içinde bir isim kelimenin tam anlamıyla diğerlerinin arasından sivrilmişti. Bu kişi, bir çizgi romanda-

ki nidadan yola çıkarak kendisine Eek a Mouse adını koyan bir seksen beş boyundaki irikıyım Ripton Hilton'du. Eek a Mouse tam anlamıyla türünün tek örneğidir. Saçmalığın, reggae sürrealizminin ve söz oyunlarının ustasıdır. "Stadium Hot", "The Mouse and the Man", "Pretty City" ve "The Lion Sleeps Tonight" gibi şarkılarında, sözleri genizden gelen benzersiz inlemesiyle okurken kelimeleri sırf sese indirgeyecek şekilde uzatıp onları yeni biçimlere sokar ve deyim yerindeyse İngilizceyi gülünç bir şekilde katleder. Eek a Mouse "Hitler" ve "Terrorists in the City" gibi *toast*larında ırk, sınıf ve polis gibi konularda uygulanan politikaları eleştirel bir dille sorgular. Ancak bunu yaparken bizim mantıklı olmak dediğimiz şeyin yanından bile geçmez:

Elimi tuttu kızın biri
Disneyland'e götürdü beni
Mickey Mouse ile tanıştım orada
Mickey ile el sıkıştık
O bir fare ben bir adem
Bing bong diddy bay-o.

Eek a Mouse'u sahnede izlemek unutamayacağınız bir deneyimdir. İriyarı ve upuzun endamıyla sahneye adım attığında, bir romandan ya da mitolojik bir hikâyeden fırlamış bir kahraman gibi giyinmiş olduğunu görürsünüz. Bir gece Robin Hood (kostümü: tüylü bir yeşil şapka, yeşil bir entari, açık yeşil tayt ve botlar) oluverir. Başka bir gece ise Clint Eastwood (bu sefer: devasa bir sombrero, kocaman bir panço, vücuda oturan pantolon ve mahmuzlu çizmeler) kılığında çıkar sahneye. Işıkların altında poz verir gibi birkaç saniye kıpırdamadan durur, alnını ileri doğru uzatarak kalabalığa doğru dik dik bakar -yüzünde Spagetti western'lerin tehditkar bakışı ya da Sherwood ormanlarının dehşetiyle- ve grubun aniden gök gürlemesini andıran ilk reggae rifini çalmaya girişmesiyle o da şarkısını söylemeye başlar... ama adamın cüssesine bakarak tahmin edebileceğiniz gibi Lee Marvin gibi sözcükleri yaya yaya ve hırıltılı bir ses tonuyla değil, ses yüksekliği ayarı kafasının içinde yapılan kısık ve tuhaf bir boğuk sesle. Sonsuz uzunluktaki bacaklarıyla sahnenin bir

ucundan diğerine sinsi sinsi gidip gelen Eek a Mouse, "*DUB*'LAYALIM!" emri verdikten sonra spotların altında seyircilere hava atmak ya da sanki onları yiyecekmiş gibi bakmak için hareketsiz kaldığı kimi anlar dışında repertuarını hızla hatmeder. Diğer zamanlarda kımıldamadan durup -bir eli kalçalarının üstünde- kalabalığa şöyle seslenir: "Bayanlar! Size bir şey soracağım! Eek a Mouse'u SEVİYOR MUSUNUZ?" Ardından, abartılı bir hareketle elini kulağına götürerek büyülenmiş hayranlarının çoğunlukla "evet" diyen haykırışlarını dinler.

Eek a Mouse, iri cüssesi ve kaba saba görünüşü ile şapşal gibi davranmaktan aldığı zevk arasındaki tezatla oynayarak kendine bir kariyer edinmiştir. Çocuksu bir kişiliği olan Eek a Mouse kendi kendisine gülerek ve söz cambazlığını güçlü, kıvrak ritimlerle birleştirerek seyirciyi kendi saflarına çekmesini bilir. Eek a Mouse reggae'nin ilk saray soytarısıdır ve Ortaçağ'daki gerçek saray soytarıları gibi "zararsız" şakalarının arkasında yergi dolu bir niyet saklıdır. Çünkü Eek a Mouse dolaylı yoldan da olsa, Jamaika'da son yıllarda bunca acının yaşanmasının ve kanın dökülmesinin başlıca sebebi olan maço tavırlara gülmemizi sağlar. Eek a Mouse'un acayip sesine, süslü giysilerine ve deli saçması kafiyelerine güldüğümüzde aslında onunla birlikte gangsterlere, tetikçilere ve askeri muhafız birliklerine de güleriz. Yani, aslında kendilerini fazlasıyla ciddiye alan bu insanlara gülmekteyizdir. Eek a Mouse, bir yandan erkekliğin üstünlük ve gizemlerini taşıyan balonu söndürürken diğer yandan da, onu izlememiz ve dinlememiz kaydıyla, kendisine gülmemize aldırmaz. Eğer Eek a Mouse, Seaga-sonrası maskaralığın eğlenceli, olumlu yanlarını temsil ediyorsa, *slack* tarzı da çirkin, korkunç yüzünü temsil eder. Çünkü *slack* tarzı *talk over,* kadınlar karşısında hissedilen kök salmış bir güvensizliğe ve korkuya dayanır. Kadınların *slack* ağzı reggae'de bir sürü statüsüne, aptal birer seks objesine indirgenmesinin ve kaba saba bir "mizah" malzemesi haline getirilmesinin sebebi de zaten budur.

Ancak, son tahlilde, Jamaika reggaesi'nin protestodan ve politik yorumlardan uzaklaşarak kadınlardan nefret eden şakalara ve *slack* ağzı söz oyunlarına bel bağlamasının suçu Yellowman'a yük-

lenemez. Yellowman bir sebep değil emaredir. Jamaika'nın ciddi "sıkıntılarla" boğuştuğu bir sırada Bob Marley'in 1977'de vurulması ve Mikey Smith, General Echo, Hugh Mandell ve Prince Far-I gibi reggae sanatçılarının zamansız ölümleri, Babil'den avaz avaz bağırarak hesap sorma konusunda en cesur ya da gözü kara icracıların bile cesaretlerini kırmıştır. Günümüz Jamaika'sının "hakikatlerin ve hakların" dile getirilemeyecek kadar ürkütücü bir dönemden geçtiği üzücü olduğu kadar doğrudur da.

Rasta esinli reggae'nin 1980'lerdeki düşüşüne yol açan daha derin sebepler de vardır. 1970'lerin sonlarıyla birlikte müzik kolayca kestirilebilir bir kimliğe büründü ve kendi içine kapandı. Eski Rasta şarkıları artık bıkkınlık veriyordu. Bunun bir sebebi 1980'den çok daha önceleri köklere duyulan saplantılı ilginin bazı reggae hayranları, icracıları ve yapımcıları arasında bir çeşit muhafazakârlığın tohumlarının atılmasına yol açmasıydı. Tıpkı muhafazakâr Hıristiyanların değişikliklere gitme ve Kutsal Kitabın yeni tefsirlerinin yapılması ihtiyacını reddetmeleri gibi, muhafazakâr *roots reggae* yandaşları da yeni müzikal gelişmeleri kabul etmekten kaçındılar. Bu kişiler reggae'de arayışlara gidilmesine sadece *heavy* ya da "Afrika" ritimlerinin dar çerçevesi dahilinde izin vererek, geleceğe ve büyümeye sırtlarını dönmüş oldular. "Müziği en saf" haliyle koruyalım derken onu kısırlaştırdılar, süreç içinde müzik de ölmeye başladı. Bunun çözümü *cut 'n' mix*'den başka bir şey olamazdı. Reggae ancak ve ancak diğer müzik biçimleriyle *mix* edildiğinde yemlenip tazelenebilirdi. Ska melez bir tını olarak yola koyulmuştu: r&b, *mento*, caz, gospel, *Pocomania* ve *burra* ritimlerinin karışımı olarak. Eğer 1980'ler boyunca hayatta kalacaksa, Jamaika popüler müziği de kendi kaynağını teşkil eden *mix*e geri dönmeliydi. Bu, siyah İngiliz müzisyenlerden oluşan yeni neslin çok hızlı bir şekilde öğrendiği bir dersti.

XV

Lovers' rock: Reggae, soul ve kırık kalpler

> Supremes, Stevie Wonder, The Jacksons'ı dinleyerek büyüdüm... Derken Minnie Ripperton, Aretha (Franklin) ve daha pek çoklarını dinledim. Ama *Catch a Fire* ben okula giderken çıkageldi ve beni tam on ikiden vurdu -Bob Marley ve I-Trees. Gerçek manada dinlemeye ve köklerimin, kültürümün, nereden geldiğimin ve nasıl biri olmam gerektiğinin farkına varmaya başladım... [Ama] Jamaika'da kökler kavramı her zaman ön plandaydı ve kültürleri ve Rasta hakkında şarkılar söyleyenler ise hep erkeklerdi. İşte bu yüzden de kadınlar pek itibarlı bir konuma sahip değildi.
>
> *(Caroll Thompson ile 1985'te yapılan bir röportajdan)*

Siyah İngilizlerin ulaşabileceği müzik türleri reggae ve diğer Kara-

yip müzikleriyle sınırlı değildi. Batılı klasik müzik, pop, rock ve benzerlerine ek olarak dinleyebilecekleri çok sayıda siyah müziği de vardı. 1940'larda blues, swing ve bebop caz ortaya çıkmıştı. 1950'lerde ise hard bop, cool caz ve r&b yaygınlaştı. 1960'larda serbest caz ve soul vardı. Gospel ise, tıpkı kilisenin kendisi gibi, ilhama ve desteğe ihtiyaç duyulduğunda başvurmak üzere her zaman oradaydı. 1970 ve 1980'lerde plak alıcısının seçenekleri enikonu genişledi. Öncelikle, siyahların müzikal mirasına yönelik artan ilgi, insanların bu erken dönem müzikle yeniden alakadar olmasının önünü açtı. Ardından funk, Afrika pop ve cazı, Batı Afrika *Hi-Life*'ı, Latin etkisindeki pop ve salsa'nın tüm çeşitleri yaygınlaştı. Şimdilerde ise tamamen yeni müzik türlerini dinleyebiliyoruz -caz funk, hip hop, rap, duck rock, Afrika Burundi temposuna dayanan pop. Seçenekler çoğaldı.

Bu müziklerin bazıları değişik kaynaklardan alınan tını ve ritimlerin karıştırılmasıyla yaratılmıştı. İki ya da daha fazla kaynaktan gelen müziklerin tam anlamıyla harmanlamasıyla yeni bir tını ortaya çıkıyor ve buna kimi zaman *fusion* adı veriliyordu. Örneğin, caz funk, *fusion* anlayışının iyi bir örneğidir. Diğer durumlarda farklı tınılar bütünüyle birbirlerine yedirilse bile, her birinin çıkış noktası hâlâ açık bir biçimde ayırt edilebilmektedir. Hip hop bu ikinci tür müzik için iyi bir örnektir. Hip hop'da güçlü funk tempoları baştan sona aynı kalsa da, dj aralara diğer plaklardan aldığı küçük bölümleri serpiştirir. Bir hip hop plağı hard rock, elektro funk, salsa, new wave, caz vb'lerinden alman ve özgün hali hâlâ tanınabilen kısa bölümler içerebilir. Aslında hip hop dj'i, bir virajı dönen arabanın çıkardığı patinaj sesinin kaydından bir televizyondaki haberlere ya da Frank Sinatra'nın "My Way"i söyleyişine kadar her şeyi kullanabilir. Tüm bunlar karışıma eklenebilir. Tüm bu kesme ve karıştırmanın (*cut 'n' mix*) sonunda elde ettiğimiz bir tür *mozaik* etkisidir. Tıpkı bir mozaikte bütün desenin küçük taşların bir araya yerleştirilmesinden oluşması gibi, hip hop da oldukça farklı kaynak ve geleneklerden alınan müzik parçalarının birbirine iliştirilmesiyle yapılır. Yeterince yakından baktığınızda bir mozaikteki taşlar arasında bulunan bağlantı yerlerini görebilmeniz gibi, çok dik-

katli dinlemeniz halinde bir hip hop kaydındaki farklı tınılar arasındaki geçişleri ve bağlantı noktalarını da duyabilirsiniz. Bir sonraki bölümde hip hop'a ve bu müzikle yeni İngiliz reggaesi arasındaki ilişkiye geri döneceğiz.

1970'lerde serpilen *Lovers' rock* bir mozaikten daha ziyade bir *fusion* ürünüdür.[1] Kimi müzik uzmanları ise *Lovers' rock*ın reggae'nin pek çok kolundan sadece biri olduğunu öne sürerler. Ancak *Lovers' rock*, soul ve reggae'yi birbirine öylesine yaklaştırır ki, bu ikisinin gerçek manada bir *fusion*una dönüşür. Bunun nasıl şekillendiğini anlamak için 1970'lerin ortalarındaki Londra kulüp ortamına bakmalıyız. Bu dönemde reggae ve soul birbirinden katı sınırlarla ayrılıyordu. Soul ve reggae hayranları nadiren aynı kulüplerde bir araya geliyorlardı. Giyim kuşamları, konuşmaları ve danslarıı adamakıllı farklıydı. İlk bakışta soul ve reggae tümüyle iki farklı şeydi. Parliament, Funkadelic ve Earth, Wind and Fire gibi soul grupları bilimkurgudan ödünç alınma imajları ve parıltılı kıyafetleriyle sahneye çıkarken, reggae Afrika'ya, doğaya ve köklere geri dönmeyi yeğliyordu. Bu iki müzik türü yüzlerini zıt yönlere dönmüş gibiydi. 1970'lerin ortalarında Londra'nın merkezinde düzenli bir şekilde *roots reggae* çalınan sadece bir tane kulüp bulunuyordu: Soho'daki Roaring Twenties. Kulüpteki Sir Coxsone International adlı sistemin başında Lloyd Coxsone vardı. Tempoyu biraz çeşitlendirmek isteyen Coxsone yeni bir şeyler denemeye karar verdi. Böylece, tüm o Marley ve Big Youth parçaları arasında tek tük soul plakları çalmaya başladı. Kadın ve erkekler yavaş, yumuşak soul parçalarıyla yakın markaj dans edebildikleri için bu müzik türü özellikle beğenildi. Özellikle bir beste çok geçmeden kalabalıkların gözdesi olacaktı. Bu Donnie Elbert'in "Caught in a Lie" adlı şarkısıydı ve kısa sürede Coxsone'un alameti farikası haline geldi.

Ancak, *Lovers' rock*a gerçek anlamda ilk sıçrayan isim Dennis Bovell oldu. Batı Londra'daki Metro adlı kulüpte dj'lik yapan Bovell aynı zamanda bir müzisyendi. 1972'de reggae grubu Matumbi'nin kurucuları arasında yer alan ve plak yapımcılığı da yapan

1. Bkz.. Sherly Garrat, "Lovers' Rock", *THE FACE* no. 59, Mart 1985, ve John Futrell, "Lovers' Rock", *Black Echoes* 13, Aralık 1980.

Bovell civardaki en sert reggae tarzlarından birini icra ediyordu ama "kökler" çok fazla umrunda değildi. O, daha çok *cut 'n' mix* işine ilgi duyuyordu. Yapımcılığını bizzat kendisinin üstlendiği ve "bozuşmuş" reggae'ye adadığı *Brain Damage* adlı çift plaklık bir albüm bile kaydedecekti. Bozuşmuş reggae, kalipso, r&b, rock-'n'roll, disco vb.nin birbirine vurulması sonucu farklı bir biçim alan reggae'ye verilen addı. Coxsone, birlikte "Caught in a Lie"ın reggae uyarlamasını yapmayı önerdiğinde Bovell bu fikrin üzerine balıklama atladı. Zaten, o şarkı için gereken buğulu sese sahip olan Louisa Mark adlı 13 yaşında bir şarkıcıyı çoktan gözüne kestirmişti. Louisa Mark'ın "Caught in a Lie" yorumu İngiliz reggae hayranlarının gönlünü çaldı ve dinleyicilerin İngiliz reggaesi'ne karşı beslediği önyargıları yıkan ilk plaklardan biri oldu. Pazar öğleden sonraları ses mühendisi olarak çalıştığı Londra'nın güneyindeki Eve stüdyosunda seçmeler yapan Bovell yeni yetenekler keşfetmeye ve diğer kadın şarkıcılarla kayıtlar yapmaya devam etti. Yeni tarzdaki ilk albüm Marie Pierre'nin *Love Affair*'iydi. Akabinde Bovell, 15, 16 ve "Black Skinned Boys" adlı hit bir reggae parçası kaydeden 17'nin yanı sıra "I'm in Love with a Dreadlocks" ile adını duyuran Brown Sugar gibi kız *gruplarıyla* da kayıtlar yapmaya devam etti. Bovell'ın *Lovers' rock* logosunu plak etiketlerine koyması tam da bu zamana denk geldi ve isim çok geçmeden benimsenmeye başladı. Böylece yeni bir reggae türü arzı endam etmiş oldu.

Louisa Mark erken gelen başarısını "All My Loving", "Keep It As It Is", "Reunited" ve bugüne kadarki en büyük hiti olan "Six Street" gibi plaklarla sürdürdü. 1980'lerin başına gelindiğinde *Lovers' rock* Janet Kay, Jean Adebamba ve Carroll Thompson gibi başka yıldızlar da yetiştirmişti. 1981'de "Paradise" ile reggae listelerini alt üst eden Jean Adebamba, o günden bu yana şarkıları aracılığıyla politik beyanatlarda bulunarak *Lovers' rock* geleneğine çeşni katmaktadır. Örneğin, "English Girl"deki güçlü, tatlı, okşayıcı sesi İngiliz ırkçılığıyla ilgili sert mesajlarının üzerini örtmez.

Janet Kay de sınırları dar reggae piyasasının *dışında* bir dinleyici kitlesi bulmasını bildi. 1979'da "Silly Games" adlı şarkı ile ulusal listelerde iki numaraya kadar yükseldi. Carroll Thompson

ise 1981'de kendi plak firması C&B'yi kurarak İngiltere'deki kadın reggae şarkıcıları adına bir başka ilki gerçekleştirdi. Thompson 1980'de ilk hit albümü olan *Hopelessly in Love*'ın hem kayıtlarını hem de yapımcılığını üstlendi. Radyolarda pek fazla çalınmamasına ve hiçbir zaman ulusal listelere girememesine rağmen albüm 35 bin kopyadan fazla sattı. Çok geçmeden T.T. Ross, Black Harmony, Paulette Miller, Jennifer Daye, Yvonne Curtis, Sister C C, Samantha Rose, Sandra Reid, Sandra Williams, Cassandra, Phillis Wilson, Jackie Dale ve Paulette Tajah gibi sayısız *Lovers' rock* şarkıcısı türedi. Zamanla *Lovers' rock* ayırt edilebilir bir tarza dönüştü. Bir kayıt mühendisi, tarzın "dolgun, akıcı bir bas örgüsü" ile pek çok yaylının ve armoni yapısının eşlik ettiği "temiz ve kusursuz" vokallerden oluştuğunu söylemiştir. *Lovers' rock* besteleri daha sert, ağır reggae ürünlerinden daha fazla satmıştır. 1980'de *Black Echoes* dergisinin ilk kırk listesine kadın müzisyenlerce icra edilen on üç *Lovers' rock* plağı aynı anda girmiştir.

Ne Janet Kay ne de Carroll Thompson sadece *Lovers' rock* ile yetindiler. Janet Kay konserlerinde hâlâ reggae hitlerinin yeniden yorumlarını söylese de, 1980'lerle birlikte funk ve soul ile daha fazla içli dışlı olmaya başlamıştır. Carroll Thompson da benzer bir yönde ilerledi. Caz-funk-pop grubu Floy Joy'a katılan Thompson şimdilerde bir solist olarak *Lovers' rock* tarzı parçaların yanı sıra duygusal baladlar ve yumuşak funk besteleri de kaydetmektedir. Ancak soul'a doğru bu kayış bir "ihanet" olarak görülmemelidir çünkü *Lovers' rock* kısmen siyah Amerikan pop müziğinden beslenir. Janet Kay'in ilk plağı Minnie Ripperton'un "Loving You"sunun bir *Lovers' rock* uyarlamasıydı. Bu mealde, Kay tamamen soul ve funk'a kayarak aslında bir anlamda kendi müzikal köklerine geri dönmüştür.

Özünde *Lovers' rock* her zaman için gönül meselelerini ve âşık olmanın ya da aşksız kalmanın acısını işlemiştir. Kimi zaman "ciddi" konularla ilgilenmediği için eleştirilmişse de, bu yaklaşım bir parça sofuca gelebilir. Ne de olsa müzikseverlerin pek çoğu için müzik bir şeyler öğrenmek amacıyla değil zevk duymak için dinlenir. Üstelik pek çok kişinin gözünde *Lovers' rock*ın ilgilendiği ko-

nular ciddi konulardır. Trojan Records'dan Clem Bushay'ın gözünde yaşamdaki en önemli, hayati konu aşktır. Aşkın plak satışlarını arttırması tesadüfi değildir:

> Dünyada aşkla ilgilenen insanların sayısının diğer şeylerle ilgilenenlerinkinden çok daha fazla olduğuna inanıyorum. Çünkü hepimiz âşık oluruz.[2]

Son tahlilde, sadece siyah İngiliz kadınlarına reggae müziğinde seslerini duyurma şansı vermesi bile *Lover's rock*'ı önemli kılar. Bu tür, kadınlara müziği başka bir yönde geliştirme fırsatı tanımıştır. Bir diğer *Lovers' rock* grubu Alpha'nın üyesi Jackie'ye göre:

> Siyah İngiliz kadın reggae şarkıcıları için bu sadece bir başlangıç. Ortaya çıkmak için gün sayıyoruz -ve çok da hırslıyız.[3]

Lovers' rock her ne kadar çoğu zaman kadınları tekrar bağımlı bir konuma hapsettiği için reddedilse de, *Lovers' rock* müziğinin sadece erkekler için gözyaşı dökmekten ibaret olmadığı da açıktır. Jean Adebamba müziğe kapsamlı bir toplumsal eleştiri getirirken The Wild Bunch 1984'te aşağıdaki gibi sözleri olan "Indestructible Woman" adlı *Lovers'* tarzında bir şarkı yapmıştır:

> Ama bana bak, kuvvetliyim
> İncitemez beni hiçbir erkek, sertim
> Yıkılmaz bir kadınım ve hiçbir erkek beni susturamaz

Lovers' rock sadece İngiltere ile sınırlı kalmadı. Bu türün tınısı ve adı Karayipler'de de benimsendi ve daha melodik reggae parçalarında kullanıldı. Örneğin, Jamaika'da Barbara Jones özgün malzemenin yanı sıra eski baladların yeniden yorumlarını da kaydederek *Lovers' rock* tarzında güzel, akılda kalıcı şarkılar yaptı. 1970'lerin sonlarında doldurduğu plaklarda Jones'un kederli, buğulu sesi çoğu zaman onu çerçeveleyen yalın enstrümantal düzenlemeyle ön plana çıkarılıyordu. Detaylardan arındırılmış enstrümantal arka

2. Clem Bushay'dan aktaran, *Black Echoes* 13, Aralık 1980.
3. Alpha üyesi Jackie'den aktaran, *Black Echoes* 13, Aralık 1980.

plan şarkıcının bomboş bir odada tecrit edilmiş bir figürmüş gibi algılanmasını sağlıyordu. Müzik piyasasında eski bir klasik olan "Send Me the Pillow That You Dream On"a getirdiği yorumda şarkının açılışındaki nakarat akordu bozuk bir piyanoda çalınır, bu ise yalnızlık ve tecrit edilme duygusunu pekiştirir. Sanki herkes gittikten sonra şarkıcı bir gece kulübünde ya da partide tek başına kalmış intibaı uyandırılmıştır: Şarkıcı, sanki bir rüyada işitilen ses gibi çok uzaklardan seslenmektedir. Daha sonra piyano kısa bir solo için geri döner. Notalar reggae basının değişmez, mahmur ritmi eşliğinde karman çorman bir halde ilerlerken yalpalayan nakaratı yeniden duyarız. Sanki piyanist hüzünlü bir ruh hali içindedir ve sevilen eski bir melodiyi hatırlamaya çalışıyor gibidir. Plak sona doğru yaklaşırken bir armoni yaratmak gayesiyle Barbara Jones'un sesi iki kanala birden kaydedilmiştir. Böylece, bir köşeye fırlatılıp atılsa bile Jones en azından kendi sesiyle düet yaparak teselli bulabilmektedir.

Bu tını ve efektler şarkının sözlerini tamamlayan mükemmel bir atmosfer sağlar. Şarkı ilişkileri tamamen bitmiş iki sevgili hakkındadır; kadının isteyebileceği tek şey ise eski sevgilisinin rüyalarını paylaşmaktır. Kapanış cümleleriyle birlikte kadın da yalnızlığı kabullenmiş gibidir ama sevgilisini hâlâ özlemektedir. Şarkı bittiğinde hasret duygusuyla başbaşa bırakılırız. Bu şarkıları bu denli akılda kalıcı kılan da budur. Bu ve "Just a Friend" gibi diğer özgün bestelerde Barbara Jones çok fazla duygusallığa kaçmadan dinleyiciyi etkilemeyi başarır. Sesini zekice kullanarak ve nispeten sınırlı bir ses aralığında tutarak sadelik ve doğallık izlenimi uyandırmasını bilir. Ortaya çıkan bu etki çok çarpıcıdır. Sesi bazen, radyoda çalan en sevdiği şarkıya eşlik eden oyun parkındaki küçük bir kız öğrencinin sesini çağrıştırır. Barbara Jones en başarılı anlarında reggae müziğinin Billie Holliday'idir.

COOL RULER VE DENNIS BROWN: ERKEKLER VE *LOVERS' ROCK*

Lovers' rock sadece İngiliz sanatçılara yapıştırılan bir yafta olmadığı gibi, sadece kadın şarkıcılardan ibaret de olmamıştır. İngiltere'de soul ve reggae arasındaki köprü, "Stuck on You"nun listelerde Lionel Ritchie'nin özgün kaydından daha üst basamaklara tırmanan bir reggae uyarlamasını kaydeden Trevor Walters gibi erkek şarkıcılar tarafından da kat edilmiştir. Jamaika'da erkek şarkıcılar Owen Gray, Alton Ellis ve Ken Boothe'den bu yana romantik reggae parçaları söylüyorlardı. 1970'lerin sonlarında, her ne kadar Carrol Thompson ya da Janet Kay'in eserleriyle fazla benzerlik taşımasa da, Sugar Minott, Dennis Brown ve Gregory Isaacs gibi şarkıcıların çalışmaları da *Lovers' rock* olarak sınıflandırılmaya başlandı. Şarkıları aşk ve romantizmle ilgili olduğu ve kadınlardan oluşan büyük bir hayran kitlesi kazandıkları için Minott ve diğerleri kimi zaman *Lovers' rock* kategorisine dahil edilmişlerdir. Bu durum özellikle 1970'lerin sonları ile 1980'lerin başında Gregory Isaacs, namı diğer Cool Ruler için geçerliydi. Şarkıcılık kariyerine 1973'te başlayan Isaacs o zamandan beri "Extra Classic" ve "Loving Pauper" gibi aşk şarkıları ile "Slave Master" ve "Black Against Black" gibi Rasta esinli şarkılar arasında gidip gelen bir dizi muazzam hit üretti. Aynı sertlik ve yumuşaklık karışımı Isaacs'in havalı imajında da yansımasını bulmuştu. Konserlerinde sahneye Rasta *dreadlock*ları, bir servete mal olan özel dikim ceket, pantolon ve yelekten oluşan takım elbiseler ve yığınla altın mücevherle çıkıyordu. Sesi ise sahnede giydiği gömlekler kadar ipeksiydi. Isaacs'in aynı zamanda hem güçlü hem de zarif olabilen ruh dolu sesi ve mikrofondaki zarif tarzı karşı konulmaz cinstendi. İster "Night Nurse" şarkısında yalvarsın isterse de "Sad to Know (you are leaving)"de iç çekerek veda etsin, Gregory Isaacs her dinleyiciyi parmağının ucunda oynatabiliyordu. "Kötü adam" olarak ünlenmesi ve kötü alışkanlıklarla fazlasıyla içli dışlı olması hayranlarının gözünde onu küçültmüyordu; aksine, tüm bunlar romantik cazibesinin güçlenmesine yardım ediyordu, özellikle de bu ününü plaklarında

yansıttığı kırılgan, terk edilmiş imajıyla bir arada kullandığında. 1980'de çıkan *Lonely Lover* albümünün adı yıldızın imajını layıkıyla özetlemektedir.

"The Border" Gregory Isaacs'in en iyi çalışmasıdır. Nefeslilerle desteklenen hızlı bir Rasta davul örüntüsünün üzerine şu sözleri söyler:

Eğer sınıra yaklaşabilirsem
O zaman karşıya geçeceğim
Sadece beni sınıra götür
Bedeli ne olursa olsun
Çünkü burayı terk ediyorum
Babil'i terk ediyorum
Roma'yı terk ediyorum
Bu toprakları terk ediyorum
Eve gitmek istiyorum
Sütün ve balın aktığı
Afrika'ya, eve gitmek istiyorum.

Sözler parçanın Afrika'ya Dönüş temasının yeni bir çeşitlemesi olduğu fikrini verebilir. Ancak Isaacs'in şarkıyı yorumlayışı özgün anlama renk katar. Sesindeki hasret duygusu şarkının anlatır göründüğü "hikâye"nin ötesine geçer. Sınır sadece bir ülkeden bir başkasına, Jamaika adlı bir yerden Afrika denilen bir yere geçmeyle ilgili değildir. Isaacs'in diğer tarafa geçme arzusu öylesine güçlüdür ki, şarkı kimi zaman bir yakarış havası taşır. Kaybetme ve hasret duygusunu öylesine ustalıkla birbirine yedirir ki, şarkı sona erdiğinde dinlediğinizin erotik mi yoksa ruhani bir şarkı mı olduğuna yoksa her ikisinin karışımından mı oluştuğuna karar vermek imkansızlaşır. Böylesi bir yeteneğe sahip olan Gregory Isaacs'in on yılın ikinci yarısında ayakta kalamaması üzücüdür. 1980'lerin hemen başlarında ateşli silah taşımaktan yakalanıp hapse atılan Isaacs'in hızlı yaşam tarzının son yıllarda nihayet onu ele geçirdiğine dair işaretler kendini göstermeye başlamıştır. Vücuduna reva gördüğü kötü muamelenin sesini ve sahne performansını etkilediğine dair haberler yayılmıştır. Gelecekte bir gün geri dönmeyi becerse bile -her reggae tutkununun dört gözle beklediği de zaten budur- Gregory Isaacs gibi bir icracının kaybı Jamaika reggaesi'ne vurulan acıma-

sız darbelerden sadece bir yenisi olacaktır.

İngiltere'de, Londra'nın kuzeyinden gelen Winston Reddy, Cool Ruler'ın adımlarını takip etti. *Dim the Light* albümünde Reddy, tıpkı Isaacs gibi, melodik aşk şarkıları ile Rasta esinli şarkı sözleri arasında gidip gelir. Jamaika'da ise Dennis Brown bir dizi hitin yanı sıra *Wolves and Leopards, If I Follow My Heart, Words of Wisdom* ve *Revolution* gibi çok satan albümleriyle de aynı mönüye sadık kaldı. Aslına bakılırsa, Brown en başından beri *Lovers' rock* ile bağlantı halindeydi. 1970'lerin ortalarında Londra'yı ziyaret ettiğinde Dennis Bovell ile aynı evde kalmış ve "Caught in a Lie"i yapmadan önce Louisa Mark ile düetler yapmıştı.

Eğer Jamaika'da Isaacs'ten en iyi erkek şarkıcı tacını miras alacak biri varsa o da Dennis Brown'dur. Her ikisi de benzer bir tarz benimsemiştir. Brown da takım elbise ve *dreadlock*lardan oluşan bir imaja sahipti. 1984'te Aswad firmasından çıkardığı "Promise Land"'de Isaacs'in "The Border"da kullandığına yakın ama birebir onun kopyası olmayan bir vokal tarzı geliştirdi. Brown/Aswad kaydındaki enstrümantal geri plan daha sert ve bas ağırlıklı olsa da, her iki plak da benzer bir yapıya sahiptir. Söz konusu plakta Brown'ın gökleri inleten vokalleri sadece günahtan arınma ve kurtulma *hakkında* değildir. Dinleyiciyi sınırın ötesine, Vadedilen Topraklar'a doğru bir yolculuğa da *çıkarır*.

Ancak Vaadedilen Topraklar *Lovers' rock*ın çok uzaklarına düşer. Bu yaftayı benzeri plakların üzerine yapıştırmaya çalışmak aslında mübalağa olur. *Lovers' rock* sıradan hayatlarımızı sürdürürken karşılaştığımız duygusal sorunları konu edinir. İlgi alanı büyük hayaller ve Vadedilen Topraklar değil, sıradan insanların günlük arzuları ve hayal kırıklıklarıdır. Farklı özlemler -sevgiliye duyulan özlem ve Babil'den kurtulma özlemi- arasında ortak bağlar bulunsa bile, bu bağlar oldukça cılızdır. Ne de olsa *Lovers' rock* son tahlilde tamamen ayrı bir yöne doğru kaymaktaydı ve bu yön Siyon dağını göstermiyordu. Eğer *Lovers' rock*'ın gittiği bir yön varsa, bu ancak kentli siyah Amerikan müziği ve soul olabilirdi. *Lovers' rock*ın yaptığı, vaaz vermeye zorlamadan genç kadınlara reggae içinde kendi seslerini bulma şansını tanımasıydı. Onlardan "doğru ve

adil" insanlar için yasalar koymalarını istemedi. Bazı durumlarda, "Indestructible Women" gibi plaklarda, bütün yasaların zaten erkekler tarafından yapıldığını ve kadınların istemezlerse erkeklerin koydukları yasalara uymak zorunda olmadıklarını ima etti. En önemlisi de, *Lovers' rock* kadınlara anavatanlarıyla ilgili gerçek şeyler, onları birebir etkileyen şeyler hakkında şarkı söyleme şansı verdi. Tottenham ve Handsworth gibi yerlerde yaşayan pek çok siyah İngiliz kızı için Afrika pek de onların anavatanına benzemiyordu. *Lovers' rock*ın kadın dinleyiciler nezdinde yakaladığı başarı ve popülerliğin ardında başka bir mesaj daha yatıyordu. Bu mesaj, büyük Amerikan kentlerinde Aretha Franklin ve Diana Ross'un yanı sıra Gwen Guthrie gibi daha yeni şarkıcıların da icra ettiği soul müziğinin kadınlara bir dizi farklı seçenek sunduğuydu. Bu mesaj, soul müziğinin belli türlerinin ortalama siyah genç İngiliz kadınına Yellowman'in *slack* tarzından çok daha fazlasını sunabilecek olmasıydı. Belki de siyah kadınlar, kadınların nasıl olması gerektiğine ilişkin olarak bere altındaki bukleler ve *ganja* dumanları hakkındaki Rasta kurallarını ele alan reggae'den ziyade soul'dan çok daha olumlu, modern ve pratik bir imaj çıkarabilirlerdi.

Tabii ki, soul sadece tek bir türden ibaret olmadığı gibi dumanlı baladlar ve billur gibi vokallerden ibaret de değildi. Soul içindeki başka bir kol -James Brown, JBs ve Sly and The Family Stone gibilerinin *hard funk*ı- sesi kirletti ve tempoyu katışıksız haline geri götürdü. Bu müzik türünün İngiltere'de de hayranları vardı. Funk kolu 1970 sonlarının Amerika'sında bazı dj'lerin elinde çok belirgin bir değişim yaşıyordu. 1980'lerin hızlı tarz reggae MC'lerini ele almadan önce, siyah Amerikan rap müziğinin mozaiğinin nasıl bir araya getirildiğini görmek üzere, bu sefer New York'a doğru, son bir sapma daha yapmalıyız. Çünkü hızlı tarz İngiliz reggaesi büyük ölçüde rap'den etkilenmiştir. Aynen Motown ve Atlantic soul'unun İngiliz *Lovers' rock* şarkıcıları için ilham kaynağı olması gibi, yeni MC'lerin ilham kaynaklarından biri de rap'ti. Halkayı tamamlayacak şekilde rap müzik de, göreceğimiz gibi, 1970'ler Jamaika'sının *talk over* ve *dub*ına bir şeyler borçluydu.

XVI

Rap ve hip hop: New York bağlantısı

Ertesi gün Body Music'e [soul ve reggae konusunda uzmanlaşmış olup bir siyahın işlettiği Tottenham'daki bir plak dükkânı] girdim ve *The Lord's Prayer*'ı sordum. Satıcı şöyle dedi: "Tabii bayım. Sarmamı ister misiniz?"
Ben de, "Evet lütfen" dedim.
Sonra satıcı [bir hip hop temposuyla] şöyle dedi:
"Yukarıdan bizi izleyen kutsal babamız, senin krallığın sonsuza dek hâkim olacak, amin."

(Tottenham'lı beyaz bir reggae hayranının bana anlattığı bir fıkra)

Her kim ki öfkesini olduğu gibi gösterir kalben dostumdur.

(*Dj Kool Herc*)

Rap bir dj ve MC müziğidir. *Talk over* ve *toast* içeren reggae gibi önceden kaydedilmiş tınılara dayanır. Yalnız rap söz konusu olduğunda ana tempo Jamaika ritimlerinden ziyade hard funk'tan gelir ve rap ile reggae arasında önemli farklılıkların olduğu doğrudur. Ancak dj'lerin yaptığı reggae ile rap'in üretim süreci üç aşağı beş yukarı aynıdır. MC'ler konuşmalardan ve bazı durumlarda da yarı konuşma yarı şarkı söylemeden oluşan "rap"lerini plaklardan aldıkları ritimlerin üzerine okurlar. Bu rap'lerin içeriği de benzerdir. Tıpkı dj reggaesi'nde olduğu gibi böbürlenme rap'leri, aşağılama rap'leri, haber verme rap'leri, "mesaj" rap'leri, saçma rap'ler, parti rap'leri, anne, baba ya da kardeş tavsiyesi içeren rap'ler vardır. Daha başka benzerlikler de söz konusudur. Reggae'nin kökler ve kültür ideallerine sıkı sıkıya bağlı olması gibi, rap de Amerika'nın kuzeyindeki büyük kentlerde yaşayan alt sınıftan siyahların deneyimlerinden kaynaklanır.

Rap etrafında gelişip büyüyen kültüre bazen "hip hop" adı verilir. Hip hop kültürü dans, kıyafet, dil ve vahşi bir grafiti tarzını içerir. Özünde kendine has bir tavrı da barındırır. Önde gelen bir hip hop dj'i olan Afrika Bambaata'nın sözleriyle rap "hayatta kalmayla, parayla ve insanlarımızın ilerlemelerini sürdürmeleriyle ilgilidir."[1] Reggae'nin on yıl önce Jamaika'daki "ıstırap çekenler" için yaptığının aynısını rap de 1980'lerde Amerika'daki yoksul siyahlar için yapmıştır. Bu insanların yeniden fark edilmelerini sağlayan rap onların kimlik ve gurur mefhumlarının güçlenmesine yardımcı olmuştur. Reggae gibi, bu müzik de daha sonraları uluslararası bir dinleyici kitlesine ulaştı. Derken rap'e eşlik eden kimlik ve gurur mefhumları müziği dinleyen diğer insanlara da sirayet etti. Hip hop tavrı ve kültürü rap'in icra edildiği ya da çalındığı her yerde rap ile birlikte büyüyüp serpildi. 1980'lerle birlikte hip hop, *Wild Style* ve *Beat Street* gibi filmlerin çekilmesiyle daha fazla teşvik ve destek görmeye başladı.

Hem reggae hem de rap kentin gecekondu mahallelerinde ortaya çıktı. Rap'in tohumları, on yıllardır siyahların ve Hispaniklerin

1. Afrika Bambaata'dan aktaran, Steven Hager,"Afrika Bambaata's Hip Hop", *Voice*, 21 Eylül 1982.

gettosu olan New York'taki Güney Bronx'ta atıldı. 1930'da bölgede yaşayanların yaklaşık dörtte birini Batı Hint Adaları'ndan gelen göçmenler oluşturuyordu. Günümüzde Bronx'da yaşayan ve İspanyolca konuşanların çoğu ise ya Porto Riko ve Küba gibi Karayip adalarından gelmişlerdir ya da Karayipli kölelerin çocuklarıdır. Kübalılar Bronx'a 1930 ve 1940'larda gelmeye başladılar. Porto Riko halkının geçmişi ise çok daha gerilere gider. Günümüzde New York'ta üç milyon Porto Rikolu yaşamaktadır -bu sayı neredeyse Porto Riko'nun nüfusuna eşittir. Bronx hiçbir zaman refah içinde yüzmemişse de, 1960'larda Bronx'ta çok ani bir düşüş yaşanmış ve bu on yılın sonunda burası New York City'nin en yoksul ve en belalı mahallesi haline gelmiştir.

HIP HOP'UN BAŞLANGICI

1967'de Kool Herc adında bir dj Jamaika'dan ABD'ye göç etti ve Batı Bronx'ta yaşamaya başladı. Herc, Jamaika ses sistemi ortamını iyi biliyordu ve U Roy gibi yeni dj'lerin ilk *talk over*larını dinlemişti. 1973'te Herc kendi sistemini oluşturdu. Yöredeki diskolarda bulunan diğer donanımlardan çok daha gürültülü ve güçlü olan bu sistem çok daha doyurucu ve temiz bir tınıya sahipti. Ev partilerinde dj'lik yapmaya başlayan Herc, New Yorklu siyahların reggae eşliğinde dans etmeyeceğini anladı. Bunun üzerine kalabalıklara cazip geleceğini adı gibi iyi bildiği Latin esintili funk ritimleri eşliğinde *talk over* yapmaya başladı. Başlangıçta, 1950'lerde Coxsone Dodd'un sistemi için çalışan ilk *toast* dj'leri gibi, sadece sokak argosundan kesip aldığı bölümleri kullanan Herc "Lakırdıma kulak kesilin! Alem diye buna derim!" gibi laflar sarf ediyordu. Konuşmanın amacı insanların dans etmeyi sürdürmesini sağlamak ve "canlı" performansların verdiği heyecanın aynısını yaşatmaktı. Yavaş yavaş popüler bir tarz geliştirdi ve parçanın kendisini çalmaktan çok sadece enstrümantal bölümlerini kesip almak amacıyla plak satın almaya başladı. Aradığı *lead* gitar ya da bas rifi veya davul örgüsü sadece on beş saniye sürebiliyordu. Bütün parçayı sonuna ka-

dar çalmak yerine, bir yandan mikrofonla konuşurken bir yandan da bir pikaptan diğerine geçişler yaparak aynı bölümü defalarca çalıyordu. Bu, aynı plağın birden fazla kopyasını satın alması ve dolayısıyla da Herc'in çok hassas bir zamanlamaya sahip olması gerektiği anlamına geliyordu. Böylece, aynı plağm kopyaları arasında tam zamanında geçişler yapabilmek için dj'lerin çalacakları plakları belirlemekte kullandıkları kulaklıklardan edindi.

Kool Herc, The Incredible Bongo Band'in "Apache" adlı plağındaki davul örgüsünün tam da aradığı şey olduğunu anladı. Jamaikalı bir disko grubu olan The Incredible Bongo Band'in "Apache" yorumu 1974'te basılmıştı. Ancak parça asıl olarak 1960'ta Cliff Richard'ın arka grubu olan Shadows için yazılmıştı. Ventures adlı Amerikalı bir grup parçaya getirdiği yorumla ABD'de küçük çaplı da olsa bir hit yakalamıştı. The Incredible Bongo Band pop müzikte kullanılan standart davul takımı yerine konga davulları kullandı ve perküsyona daha çok vurgu yaptı. Kool Herc sayesinde 1975'te bütün Bronx "Apache" ile çınlıyordu.

Herc'in icat ettiği tarz *beats* ya da *break-beats** olarak tanınmaya başladı. Bir başka ilk de yine Herc'in hanesine yazılabilir: Pikaplar arasındaki geçişler hızlandıkça ve daha karmaşık hale geldikçe, daha çok konsantrasyona ihtiyaç duyulmaya başlandı. Herc aynı zamanda hem "rap" yapıp hem de plakları idare edemiyordu. Bu yüzden kendisi için rap yapsınlar diye Coke-la-Rock ve Clark Kent adlı iki MC'yi işe aldı. MC'ler kalabalığın ilgisini çeken gösteriler yapıyor, pikapların önünde dans ediyor ve birbirleriyle atışıyorlardı. Böylece ilk MC dans ekibi ortaya çıkmış oldu.

Çok geçmeden diğer dj'ler Herc'in tarzını taklit etmeye ve buna kendi yorumlarını eklemeye başladılar. Theodor adlı bir dj *scratch*** denilen bir teknik icat etti. Bu, iğne oluğun üzerindeyken plağm çok hızlı bir şekilde öne ve arkaya kaydırılmasıyla yapılıyordu. Bu şekilde kullanıldığında bir plak bir perküsyon enstrümanına dönüşebiliyordu. *Scratch* tekniğinden tempoyu iyice ön plana çıkarmak için yararlanılıyordu.

* Her daim kırılan, kesik kesik ve değişen bir tempo ya da vuruşu anlatır. Temalar basittir ve sürekli değişir. (ç.n.)
** Çizme, çiziktirme, vb. (ç.n.)

Grandmaster Flash (Joseph Saddler) hip hop tarzının yaratılmasına önayak olan bir diğer Bronxlu dj'dir. Anne ve babası Barbados'dan gelmiş olan Flash'ın babasının Karayip ve siyah Amerikan müziklerinden oluşan büyük bir plak koleksiyonu vardı. Flash sadece müzikten değil plakların bizzat kendisinden de çok etkilenmişti. Onun için bunlar sadece çalınacak değil aynı zamanda bakılacak ve dokunulacak şeylerdi:

> Babam sıkı bir plak koleksiyoncusuydu. Şimdi bile kendi koleksiyonunun benimkinden iyi olduğunu iddia eder. Dolabını açar ve bütün plaklarını hayranlıkla seyrederdim. Plaklarını elle diğim için başım belaya girerdi ama yine de tekrar tekrar gidip onları karıştırmadan yapamazdım.[2]

Elektronik bölümünden mezun olduktan sonra Flash başlıca iki ilgi alanını birleştirmeye koyuldu: Ses teknolojisi ve hard funk. Kendi sistemini yaptı ve geceleri yöredeki parklarda çalmaya başladı. Sistemi işletmek için gereken elektriği elde etmek üzere pikap ve amfilerden en yakın sokak lambasına bir kablo çekiyordu. Flash *punch phasing*de gerçek bir uzman haline geldi. Bu, diğer pikaptaki plak hâlâ çalarken dj'in pikaplardan birindeki plağı aniden belli bir yerinde durdurmasını ifade eder. Hip hop'da *punch* bir cümledeki noktalama işaretiyle aynı işlevi görür. Bir virgül ya da noktanın yazılı dilin akışına şekil vermesi gibi, plaktaki seslerin akışına şekil verilmesine yardım eder. Tıpkı noktalamanın okuyucuya ne zaman ara vermesi gerektiğini anlatarak bu kitabın sayfalarına zaman unsurunu sokması gibi, hip hop'daki *punch* da dans eden kalabalık için tempoyu ve ritmi vurgulamak üzere kullanılabilir. Flash ayrıca elektronik davul vuruşları üreten bir makine olan *beat box** ile çalışan ilk hip hop dj'lerinden biriydi. O sıralarda başını Melle Mel'in çektiği MC ekibiyle birlikte Grandmaster Flash ve Furious Five alameti farikaları haline gelen sert bir rap tarzı geliştirdiler. Sahnede birden fazla pikap kullanan Flash birinden diğerine sıçrar-

2. Grandmaster Flash'dan aktaran, Steven Harvey', "Spin Art", *New York Rocker*, Ocak 1982.

* ritim kutusu. (ç.n.)

ken Mel ham haldeki elektronik temponun eşliğinde sert, saldırgan, kesik kesik bir rap yapıyordu:

> Mikrofon elimde rap yapıyorum, mangırları atıyorum cebe
> Benim için plak döndüren DJ Flash denen maskarayla birlikte.[3]

Bu ilk günlerin bir diğer önemli siması da Afrika Bambaata'ydı. O sıralarda Bronx'taki River Community Center'da bir ses sistemi işleten Bambaata günümüzde hip hop'un ordinaryusu olarak selamlanmaktadır. Bob Marley'in reggae alanında yaptığı gibi, Bambaata da rap müziği ile kültürünün sözcüsü ve büyükelçisi rolüne sıvanmıştır. Afrika Bambaata ünlü bir XIX. yüzyıl Zulu şefinin adıdır ve "Şefkatli Lider" anlamına gelir. Bambaata bu rolü çok ciddiye alır. 1975'te funk tutkunu sokak çocukları için daha sonraları Zulu Kavmi* olarak tanınacak olan bir örgüt kurdu. Bambaata, örgütünün temelini Zulu askeri sistemine dayandırdı ve buna uygun düşecek şekilde New Yorklu siyahların kurduğu sokak çetelerinin yapısını örgüte adapte etmeye çalıştı. Bambaata da 1960'lar ile 1970'lerin başında New York'un en güçlü siyah çetesi olan Black Spades'in üyesiydi. Ancak şiddet ve eroinin çeteleri nasıl yok ettiğini bizzat görmüştü. Zulu Kavmi'nde "kuru gürültü" (kavgalar) ve uyuşturucuların yerini dansın ve hip hop tarzının alması için çabaladı. Çete yapısını getto içinde olumlu bir unsura dönüştürmek istiyordu. Bambaata'nın hayali, yabancılar tarafından dayatılmadan da topluluk içinde bir birlik ruhunun yaratılabileceği yönündeydi. Zulu Kavmi gibi örgütler aracılığıyla toplumun en altındaki insanların kendilerine ve birbirlerine yardım etmeyi öğrenebileceklerine inanıyordu.

Bu Marley'in (ya da Manley'in) düşünden pek de farklı değildir. Bambaata militan bir siyah tarikatı olan Siyah Müslümanlar aracılığıyla ırk ve kültür politikalarıyla ilgilenmeye başladı. Siyah Müslümanlar 1960'lar boyunca Cassius Clay -büyük boks şampiyonu Muhammed Ali- gibi pek çok kişinin inancını değiştirip müs-

3. Grandmaster Flash and The Furious Five'dan aktaran, Hager, a.g.e., Eylül 1982.
* Zulu Nation.

lümanlığa geçmesini sağladı ve Batı dünyasında siyahların yaşadığı gettolarda yeni bir özgüven havasının yaratılmasına yardımcı oldu. Siyah Müslümanlar kendi kendine yetme ve toplumsal dayanışma ihtiyacı hakkında vaazlar veriyorlardı. Bambaata ise müziği Müslümanların altını çizdiği konular ile bağdaştırmak istiyordu. Bob Marley'in *rude boy* döneminde Rastafaryan temaları olan kökler ve kültür aracılığıyla reggae müziğini nasıl yönlendirdiğini görmüştük. Hemen hemen aynı sıralarda Bambaata da çetelerle yatıp kalkan siyah sokak çocuklarına kolektif dayanışma ve daha yapıcı tavırlar geliştirmeleri doğrultusunda rehberlik etmeye çalışıyordu. 1980'lerin başında Zulu Kavmi'nin dünya çapında üye sayısı binlere ulaşmıştı.

Bu dönemde hip hop etrafında yeni bir tarz gelişti. Bir ordu dolusu *break*-dansçı (bunlara *B-boys* ve *B-girls* deniliyordu) insan vücudunun sınırlarını zorlayan akrobatik dans hareketleri geliştirdiler. İlk olarak *Floor Lock* yayıldı. Bu figürde dansçılar tek ellerinin üzerinde dururken vücutlarını havada döndürüp bacaklarıyla tekmeler atıyordu. Ardından *Handglide* ya da *Flow* (bir dirsek üzerinde dengede dururken dönmek) gibi figürler çıktı.[4] *Backspin, Headspin, Windmill* (eksen olarak omuzlar kullanılırdı) ve *lofting* (havada dalış yapıp ellerin üzerine inmek) geliştirildi. *Suicide** (eller yandayken ileri doğru düşüp sırt üstü dümdüz yere inmek) ise (eğer hâlâ yaşıyorsanız) kalabalığa figürün bittiğini anlatmak üzere belli bir pozda donup kalmayı gerektiriyordu. Daha sonra bir dizi figürden oluşan ve kimi zaman *electric boogie* adı verilen başka bir dizi dans figürü doğdu. Bu figürler *Tick, Mannequin* ya da *Robot, King Tut, Wave, Pop, Float* ve *Moonwalk* yürüyüşüydü. Bütün bunlar dansçının çok disiplinli bir şekilde müziğin zamanlamasını yakalayan ani ve hızlı kas hareketleri sergilemesini gerektiriyordu. *Lock It*, gülmenin dans ile mimin karışımından oluşan bir uyarlamasıydı (elleri dizlere vurma vb.). Sonra, kabaca kung fu hareketlerine dayanan bir tür kavga dansı olan *uprock* ortaya çıktı. 1982 civarında ise "serbest stil" görülmeye başlandı. Adından da anlaşıla-

4. Bkz. Mr Fresh and The Supreme Rockers, *Breakdancing*, Corgi, 1982.
* İntihar.

cağı gibi, serbest stil *B-girl* ya da *B-boy*lara 1940'ların bebop dönemindeki caz dansçıları gibi doğaçlama yapma imkanı tanır. Rakip dans grupları bu farklı dans tarzlarını kullanarak dans düelloları yaparlar. Amaç aniden bir Sürpriz Figür (daha önce görülmemiş ve bu yüzden hemen karşılık verilemeyen bir figür) yaparak karşıdakinin tozunu attırmaktır.

Dansa verilen bu önem hiç kuşkusuz giyim kuşamı da etkiledi. B-dansçılarının giydikleri kıyafetler rahat ve yıkanabilir olmalıydı. Bunların kazık gibi ve resmi olmaları düşünülemezdi bile. Böylece dansçılar günlük ve spor giysileri bir arada kullanmaya başladılar. Ne de olsa, *break*-dans, *body popping* ve *uprock*, beysbol ya da futbol kadar atletik yetenekler gerektiren ve rekabete dayalı sporlardı. İlk B-tarzı kapşonlu anorak ve kazaklar, düşük belli kotlar, tenis ayakkabıları ve siperliği iyice öne doğru yatırılan denizci keplerinden oluşuyordu. Sonraları tarz değişiklikler geçirdi: Bacağa yapışan kotlar, deri yelekler, havacıların giydiği deri ceketler, kazaklar ve işçi tulumları yaygınlaştı. Kepler ters ve iyice enseye yatırılmış olarak giyilmeye başlandı.

Ele avuca sığmayan grafiti tarzı, isimlerini duvarlara "karalamak" isteyen sokak çetelerinin gelip geçici bir hevesi sonucunda doğmuştu. Hip hop döneminde bu başlı başına bir sanat biçimi haline geldi. Bağımsız sanatçılar, bulabildikleri her yüzeye "künye"lerini (lakaplarını) yazmak için ispirtolu kalemler ve sprey boyalar kullandılar. Metrolar bu iş için en gözde yerlerdi. Çok geçmeden New York metrosunun gri vagonları fosforlu renkler ve inci gibi işlenmiş süslü yazıların altında adeta kaybolacaktı. Grafiti sanatının bazı örnekleri şimdilerde öylesine değerlenmiştir ki, New York galerilerinde binlerce dolara satılmaktadır.

TEMPO VE SES: HAYATİ KARIŞIM

Hip hop kültürünün merkezinde kasetçalarlar ve ham haldeki plaklar vardı. Radyo sadece kasete çekilecek ses ve müziklerin kaynağı olması açısından önemliydi. *Break*-dansçılar siyah radyo istas-

yonlarını disko ile bağdaştırdılar. Disko 1970'lerin ortalarından sonlarına kadar "resmi" siyah müziği olarak görüldü. Hip hopçular radyodan müziği "çaldılar" ve kesip karıştırdılar. Sonra bunları bileşenlerine ayırarak kasetler üzerinde *remix*lerini kaydettiler. Bu şekilde hareket ederek telif yasasını ihlal ediyorlardı. Ancak *cut 'n' mix* tavrı hiç kimsenin bir ritme ya da bir tınıya sahip olamayacağını ilan ediyordu. Bunları sadece ödünç alır, kullanır ve biraz farklı bir formda insanlara geri sunabilirdiniz. Jamaika reggaesi'nin ve *dub*ın dilini kullanacak olursak, yaptığınız değişik seslerin uyarlamasını kaydetmekten ibarettir. Üstelik herkes bir "uyarlama" kaydedebilir. Bütün ihtiyacınız olan bir kasetçalar, bir kaset, bir çift el ve kulak ile biraz hayal gücüdür. Hip hop'un kalbi kasetçalar, davul makinesi, walkman ve büyük bir taşınabilir bir *getto blaster*dır.* Bu aletler sayesinde müziği sokaklara, boş arsalara ve parklara rahatlıkla taşıyabilirsiniz.

Tüm bunlardan *break*-dansçıların siyah radyo istasyonlarında çalan James Brown, Chic ya da Hamilton Bohannon gibi sanatçıları sevmedikleri sonucu çıkarılmamalı. Aksine bu insanların çaldıkları funk'a delicesine tutkundular. Zaten hip hop kültürünün bel kemiğini funk ritmi teşkil eder. Siyah sokak çocukları perakende satış yapan müzik dükkânlarını devreden çıkarmak peşindeydiler. James Brown gibi sanatçıları gettodan alıp gösteri dünyasının diğer bütün yıldızlarıyla birlikte ulaşılmaz bir yere taşıyan sistemin köküne kibrit suyu ekmek istiyorlardı. Radyolardan funk kırıntıları kaydedip yeniden işleyerek *break*-dansçılar kültürel kahramanlarıyla doğrudan bir bağ kurmuş oluyorlardı. Aracıları bertaraf ediyorlardı. Hem zaten müziği ilk icat edenin kim olduğu biliniyor muydu? Kim bir tını ya da konuşmaya ipotek koyabilmişti ki?

Funk'ın büyükbabası olan James Brown 1984'te hip hop kültürüne onay mührünü bastı. Aynı yıl *Unity* adlı bir barış çağrısı niteliğinde olan ve altı bölümden oluşan bir rap kaydı ("Hayat için düğmeye basmalıyız [kasetçalardaki kayıt düğmesi] ve gerisi boş") yapmak üzere Bambaata ile güçlerini birleştirdi. Brown yıllar önce,

* Sokaklarda ve açık alanlarda siyahların müzik dinlemek için yanlarında taşıdığı büyük kasetçalar. (ç.n.)

1970'te yayımladığı eski tarz bir rap albümü olan *Get Up, Get Into, Get Involved*'da hip hop seçeneğine ilişkin ipuçlarını çok önceden sunmuştu:

> Bir kasetçalar olup çıkabilirsin, aman ha
> Fişe falan takarlar seni
> İçinden geleni söyle
> Bunu yapmalarına izin verme.[5]

Ancak hip hop tarzının radyoda sesini duyurması ve nihayet plak üzerine kaydedilmesi için aradan çok uzun bir süre geçmesi gerekmeyecekti. 1979'da hiç beklenmedik bir anda iki rap plağı çıkagel-di. İlk önce Brooklynli bir grup olan Fatback'in *King Tim III (Personal Jock)*'i çıktı. Bunu Sugar Hill Gang'in *Rapper's Delight*'ı takip etti. Bronx tarzına daha yakın olan ikinci plak ABD listelerinde İlk 40'ın dibine kanca attı ve daha sonraları uluslararası çapta bir hit oldu. Bu gelişmeleri bir sağanak gibi başka hip hop plakları izlediyse de, hip hop tarzının *mucitlerinin* stüdyoya girmesi için henüz erkendi.

1980'lerin başında Grandmaster Flash and the Furious Five iki tane klasik, sert hip hop hiti çıkardı: "Adventures of Grandmaster Flash and The Furious Five On The Weels Of Steel" ve "The Message." İlk plağı dinlemek başlı başına bir maceradır. Müzik öylesine kabasaba ve hamdır ve eklenen parçalar öylesine serttir ki, bir punk grubunun canlı icrasından çok daha ateşli bir atmosfere sahiptir. Dahası plak tamamen ikinci el malzeme üzerine inşa edilmiştir. Şarkı farklı tınıların şaşırtıcı bir karışımıdır: Rock grubu Queen'in 1980 tarihli "Another One Bites The Dust" adlı hitinden alman bir bas örgüsü, Chic'in 1979 tarihli disko hiti "Good Times"dan alınma bir rif ile *mix* edilmiştir. Daha sonra bunlar sayıları dördü ya da beşi bulan başka rap plaklarından alınma kısa bölümlerle karıştırılmıştır. Nihayet, plağın sonuna doğru, bir adam ve küçük bir çocuk ipe sapa gelmez bir peri masalından bölümler okurlar. Tüm bunlar karman çorman bir halde iyice birbirine yedirilmiştir. Plak pek çok

5. James Brown'dan aktaran, David Toop, *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, Pluto Press, 1984.

duraklama ve sessizlikle doludur. Ancak takılıp duran bir ritim tüm bu malzemeyi bir arada tutar. Flash iğneyi zapturapt altına alarak ses örgüsünde büyük boşluklar açmaya devam eder. Ancak ne kadar uzun beklerse beklesin, doğru zamanda doğru tınıyla karışımı alnından vurmak için mutlaka geri gelir. Tempoyu asla kaçırmaz. "Alıntı" yaptığı bazı tınılar son derece risklidir. Plağın bir yerinde Latin salsa'dan alıntıladığı bir parçayla *mix* yapar. Bağıran nefesliler ve Queen'in 4/4'lük süreğen basma karşılık sekiz ölçülük bir tempo kurar. Yine de, her şey tıkır tıkır işlemekte ve kulağa hoş gelmektedir. "Adventures On The Weels Of Steel" bir elektro böbürlenme'dir. Flash diğer hip hop dj'lerine bir *cut 'n' mix* müsabakasında karşısına çıkmaları için meydan okumaktadır. En hızlı kendisinin "çakacağından"* adı gibi emindir. Plak, müziğin kaosun en ucuna kadar taşınıp son salisede uçurumun kenarından nasıl çekilip alınacağını gösterir. Bu kayıtta Flash pikap iğnesiyle döktürmektedir.

Grandmaster Flash ikinci klasik rap *single*ı olan "The Message"da da aynı oyunu oynar. Sadece bu sefer haşinlik rap'in bizzat kendisindedir. Ritim önceki plağa kıyasla çok daha yavaş, daha karamsar ve daha düzenlidir. Tempo çarptıkça bir *synthesizer* da tempo ile aynı zamanlamayı izleyerek ölçüler arasında yavaşça yukarı aşağı doğru gidip gelir. Dört vuruş yukarı, dört düz vuruş. Dört vuruş aşağı, dört düz vuruş. Kaydın başında bu kulağa oldukça hoş gelir. Azaltılan perküsyon bir rahatlama hissi sağlamıştır. Ayrıca oldukça neşeli ve oyunbaz bir havaya sahiptir. Ama bu böyle sürüp gider ve tempo bu yüzden bir kapana kısılma metaforuna dönüşür. Sanki plak sona erene değin Güney Bronx'taki yoksulların yaşadığı daireler kadar tıklım tıkış bir yerde yaşamak zorunda kalırsınız. Siz bir şeyler okumaya çalışırken sanki birisi parmaklarıyla masaya vurarak tempo tutmaktadır. Plağın sonuna doğru ölçüler arasında aşağı yukarı sıçrayıp duran *synthesizer* bir korkuluğun demirlerine sürtülen sopanın ya da hapishane parmaklıklarına vurulan metal bir bardağın çıkardığı ses gibi tınlamaya başlar. Aniden bir hipnotik tempoya bir erkek sesi katılır. Ses tam kulağınıza doğru şöy-

* İngilizce'de "flash" parlamak, çakmak, yıldırım hızıyla çarpmak anlamlarına gelir, bu açıdan bir sözcük oyunu söz konusudur. (ç.n.)

le mırıldanır: "Bazen bir orman gibidir/Kimi zaman merak ediyorum nasıl olup da dibi boylamadığımı." Bu bir kere daha tekrarlanır ve ses kenar mahallelerdeki virane bir evde yaşamayı işleyen senkoplu bir rap'e başlar. Ses zihinde çok canlı, rahatsız edici görüntüler uyandırır: Her yer kırık camlarla kaplıdır (geri planda kırılan bir şişenin sesi duyulur). Ses bize sokakta torbalarıyla yaşayan deli bir kadının hikâyesini anlatır. Sonra bir trenin önüne düşen, bir kolu kopan sonra kopan kolunu diktirten bir kız hakkında başka bir hikâye duyarız. Bu ufak tefek şeylerin hiçbiri aslında özel bir anlam barındırmaz. Bazen ses Amerika'da yoksul bir siyah olarak yaşamanın zorluğuyla ilgili bir rap söylemeye başlar:

> Şaka falan değil, paran olmalı ille de
> Bir araban olması şart, bu refah ülkesinde.

Bu plağın bize sunduğu dünyada kalıcı ya da tutarlı hiçbir şey yoktur. Değişmeden kalan tek şey parmaklıklar üzerinde defalarca aşağı yukarı gezdirilen sopanın yarattığı tehditkâr tempodur. Düzenli aralıklarla ses, daha düşünceli bir tonlamaya geçer ve heceleri temponun üzerine birer bomba gibi bırakarak gür sesle aşağıdaki dizeleri okur:

> Beni itme çünkü uçurumun kenarındayım
> Aklımı kaybetmemek için akla karayı seçiyorum
> Bazen bir orman gibidir
> Kimi zaman merak ediyorum nasıl olup da dibi boylamadığımı.

Bu bölüm birkaç kez tekrarlanır. Her bölüm farklı bir hikâye içerir. Her hikâyenin sonunda ses bizi uçuruma geri götürür.

Sonra plak aniden ana anlatıya döner. Nihayet şarkının mesajını alırız. Bu kez hikâye baştan sona tutarlıdır. Anlattığı olaylar silsilesi tüyler ürperten, kaçınılmaz bir sonu imler. Hikâye bize gettoda yaşayan bir gencin nasıl okulu terk edip suça sürüklendiğini, silahlı soygun yüzünden sekiz yıl hapis cezası aldığını, daha yaşlı mahkumların cinsel tacizine uğradığını ve hücresinde kendini astığını anlatır. Mesaj doğrudan hikâyedeki genç çocuk olarak tasarla-

nan dinleyiciye yöneltilmiştir. Sanki küçük kardeşinin ölüsü ya da hayaleti ile konuşan birinin sesini iştiyormuşuz gibi hissederiz. Mesaj şöyledir: "Gangsterleri kahramanlaştırıp onlara tapınma veya suça karışma." Kâh hafifleyip kâh şiddetlenen tempo ağır ağır sessizliğe bürünürken rap de şarkıyı başlatan dizelerle sona erer. "The Message," bir ruh hali yaratma arayışıdır. Cılız ve cansız ses ile gürültülü tempo, dinleyiciyi sınırdan geçirerek soğuk, kasvetli bir yere götürür. Götürüldüğümüz yer bu kez Dennis Brown ve Aswad'ın Vadedilen Topraklar'ı değildir. Bu kez kulaklarımız aracılığıyla cehennemde buluruz kendimizi. Ancak bu plağı bu denli rahatsız edici ve olağanüstü kılan tıpkı Sly Stone'un "I Wanna Thank You (for letting me be myself)"i gibi karşı konulamaz bir dans arzusu uyandıran sinsi bir tempo ile ahlak dersini ustaca harmanlamasıdır.

Afrika Bambaata da bir yığın şeyi karıştırmayı sever. Video oyunlarının ses efektlerinden *Munsters* televizyon dizisinin jenerik müziğine, salsa'dan Beethoven'in "Beşinci Senfoni"sine, Yellow Magic Orkestra'dan kalipsoya ve Kraftwerk'e kadar her şeyden bir şeyler kesip alması, en nihayetinde de kürkçü dükkanı James Brown'a geri dönmesiyle tanınmıştır. Bambaata 1982'de Soul Sonic Force ile birlikte büyük bir hit olan "Planet Rock" adlı bir plak doldurdu. "Planet Rock" en az "Adventures On The Weels Of Steel" kadar alışılmadıktır. Ne var ki, Soul Sonic Force, The Furious Five'ın huzursuz stakato rap tarzını kullanmamıştır. Bunun yerine grup üyelerinin sesleri, "Kanımız kaynıyor" ve "Planet Rock. Dur durak bilmez ve delirtir adamı" gibi dizeler eşliğinde küt küt atan parti temposunun içinde zikzaklar çizer. Bu esnada Bambaata da değişmeyen elektronik temponun etrafında şarkılardan kesip aldığı bölümleri ve ses efektlerini karıştırır. Captain Sky'ın "Super Sporm" adlı rap kaydından alınan ritim Alman elektronik müzik grubu Kraftwerk'in *Trans-Europe Express* ve *Numbers* gibi plaklarındaki bilgisayarla üretilen ritim ve melodilerle karıştırılır. Ardından tüm bunlar Clint Eastwood'un spagetti western'i *For a Few Dolars More*'dan alınan tema ile harmanlanır (Eastwood filmlerinin Ennio Morricone tarafından bestelenen müziklerinin 1970'lerde Jamaika'da Lee "Scratch" Perry gibi *dub* yapımcılarının üzerin-

de de güçlü etkileri olmuştur).

Bambaata'nın *mix*lerinin cüretkârlığı ve hip hop'a yerleştirdiği siyah politik bilinç diğer sanatçılara da ilham verdi. Air Force One, Ronald Reagan'ın bir televizyon kanalında yaptığı bir şaka sırasında yaptığı ünlü gafı hakkında bir hip hop plağı kaydetti. Reagan programda şaka yollu Rusya "sorunu"na çözüm bulduğunu iddia etmiştir. Gülmesini zar zor tutarak, "Bayanlar ve baylar, Amerikan vatandaşları. Beş dakika içinde bombalamaya başlıyoruz" diyen Başkan Reagan tam o sırada yayında olduğunun farkında değildir. "See the Light, Feel the Heat" Reagan'ın "duyurusu" ile başlar. "Bombalamaya başlıyoruz" ifadesi, funk ritimlerinin kesintiye uğrayıp Reagan'ın sesine eşlik eden bir dizi patlamayla defalarca tekrarlanır. İfadenin *mix*e her geri gelişinde ses biraz daha bozulur. Reagan'ın küçük "şaka"sı her yeniden çalınışında daha az komik gelmeye başlar. Air Force One doğrudan hiçbir şey söyleme gereği duymadan *tape loop*ları, ekolar ve duraklamalar kullanarak, kaseti hızlandırıp yavaşlatarak politik bir beyanatta bulunur. Bu teknik, yetkililerin resmi seslerinin etkisini azaltıp gülünç kılmak için pek çok başka plakta da kullanılmış, İngiltere'de *scratch* video sanatçıları tarafından bile benimsenmiştir. Duvet Brothers ve George Barker gibi kişiler ev tipi video kayıt cihazlarını kullanarak haberler de dahil olmak üzere televizyon programlarını kasete almışlardır. Kestikleri parçaları yeniden düzenleyerek iktidardakilerin söylediklerini düşündükleri şeylerin anlamlarını tahrif etmişlerdir.

Daha saygın bir amaç doğrultusunda 1960'ların siyah liderlerinin sözleri rap ve soul'da yeniden dolaşıma sokulmuştur. İnsan Hakları hareketinin lideri Martin Luther King ile Siyah Müslümanların sözcüsü Malcolm X'in konuşmaları da bu yolla mezardan çıkarılıp yeniden hayat bulmuştur. Örneğin, Tommy Boy plakçılığın çıkardığı "No Sell Out"da, Malcom X'in Amerikan şehirlerinde yaşayan siyahların deneyimlerine "tanıklık eden" şu sözleri duyulur: "İktidarın saygı duyduğu tek şey iktidardır... Saçmalıklara ve ihanetlere izin vermeyeceğiz." Malcolm X'in oturaklı, boş lafa prim vermeyen üslubu funk temposuna mükemmel bir şekilde uyar. Bu bir rastlantı değildir. Malcolm X hayattayken siyah sokak kül-

türü, *cayv** ve cazdaki rap gelenekleriyle yakından ilgileniyordu. Malcolm X'in dul eşi Bayan Betty Shabazz merhum kocasının sokak ritimleri ile olan bağının farkındadır ve Keith Le Blanc'a da "No Sell Out"da merhum kocasının sesini kullanmasına izin vermiştir. 1980'lerde sokaklar, siyahların politikası ve stüdyo arasında yeniden kurulan bu bağın yolunu açan ise Bambaata olmuştur.

1970'lerde İngiliz punk grubu Sex Pistols'un menajerliğini üstlenen Malcolm McLaren "Planet Rock"ı "*root* geleneğine en çok yaslanan folk müziği" olarak tanımlamıştır.[6] Ayrı kutuplarda duruyor gibi görünseler de, Bambaata ve McLaren müzikal açıdan pek çok ortak paydaya sahiptir. Her ikisi de insanların popüler müziğe ilişkin önyargılarına karşı savaş açmıştır. 1982'de McLaren rap, Afrika Zulu müziği, Latin ve Burundi ritimleri, radyodan kaydettiği şıkıdım şarkı sözleri ile konuşmalardan ve *Appallachian hillbilly*** müziğinden kestiği parçaları kullandığı *Duck Rock* adlı bir albüm kaydetti. Buna mukabil Bambaata da beyazların punk ve new wave müziğinden ilham ve fikir aldı. Safkan siyah funk kokan bir dans temposu yaratmak için *Pembe Panter* filminin müziğini Beatles, Monkees ve Rolling Stones'dan aldığı kısa bölümlerle karıştırdı. Amacı insanların önyargılarından sıyrılarak dans etmelerini sağlamaktı. Jerry Dammers 1980'de *muzak* içeren *More Specials* adlı albümün yapımcılığını üstlendiğinde benzer bir tavır ortaya koymuştu:

> İşin doğrusu her şeyi dinlerim... ne kadar iyi ya da kötü olduğu bir önem taşımaz, eğer yeterince dinlerseniz beğenmeyi öğrenirsiniz. İyi ya da kötü müzik diye bir şey yoktur. İnsanların iyi ve kötü müziğe ilişkin düşüncelerini bir plak dinlediklerinde onu sevip sevmediklerine dahi karar veremeyecekleri şekilde yıkmak istiyorum. Bütün istediğim bu...[7]

---

* Jive. 1950'lerde kıvrak ve canlı ritimlere dayanan jazz ve rock müziği; bu müzik eşliğinde yapılan ders. (ç.n.)

** ABD'nin güney eyaletlerinde yaşayan orman köylüsü.

6. Malcolm McLaren'dan aktaran Hager, Eylül 1982.

7. Jerry Dammers'dan aktaran, Miles, *The Two-Tone for Rudie Boys, Omnibus*, 1981.

Horace Gentleman da, Dammers'ın ska'dan uzaklaşıp diğer müziklerle içli dışlı olma kararını destekledi:

> *More Specials*'da yaptığımız plakta bir şarkı yüzü ve bir de *muzak* yüzü ortaya koymaktı -amacımız plağın beynelmilel yanını güçlendirmekti.[8]

Rap'teki makul sonuçlarına bakıldığında, *cut 'n' mix* bir tınının nereden geldiğini çok fazla kafamıza takmamamız gerektiğini ima eder. Tınılar herkesin kullanımına açıktır. Ne zaman farklı müzik türleri arasında yeni bir bağ kurulsa yeni bir iletişim kanalı da açılmış olur.

Rap ve Karayip müziği arasındaki bağlantılar son derece doğaldır. Bronx'taki siyah nüfusun büyük bir kısmı esasında Batı Hint Adaları'ndan gelmedir. Bölgede Porto Rikolular ve Kübalılar da vardır. Dahası, bu insanlar Karayiplerden geldiklerinde müziklerini de yanlarında getirmişlerdi.[9] Güney Bronx'un sokakları on yıllar boyunca Küba'ya özgü rumba, mamba ve ça-ça-ça'nın Afrika temelli Latin ritimleri ile çınlamaktaydı. Avrupa keman müziğine dayanan Porto Riko'ya özgü *danzon* New York'a nakledildiğinde kaybolup gitmişse de, Afrika'nın *shuffle* ritimlerini içeren *plena* ayakta kalıp yayılmıştır. Bu Latin ritimleri kimi zaman siyah Amerika müziği ile karıştırılıyordu. Örneğin, 1960'larda New York'ta Latin soul'una çılgınlık boyutunda bir ilgi vardı. Hip hop'un sert funk temposu da düzenli olarak bir tutam hızlı salsa temposuyla güç tazeliyordu. Salsa İspanyolcada "salça" demektir ve 1940 ve 1950'lerde New York'ta ortaya çıkan Latin müziği için bu kelimeyi ilk kez kullananlar Güney Amerikalı dinleyiciler olmuştur. Gelmiş geçmiş en büyük salsa perküsyoncusu ve grup lideri olan Tito Puente kendi müzik tarzını *Santeria* ritimlerinden yola çıkarak geliştirmiştir. Aslında Puente bir Santeria rahibidir. Günümüz Bronx'u, Panama'dan Ruben Blades'in ve Küba'nın "salsa kraliçesi" Celia Cruz'un salsa protest şarkılarının yanı sıra *Santeria* davullarının sesiyle de inlemektedir.

8. Horace Gentleman, a.g.e.
9. Bkz. Jeremy Marre ve Hannah Charlton, *Beats of the Heart-Popular Music of the World*, Pluto Press, 1985.

Daha önce gördüğümüz gibi, dj Kool Herc aracılığıyla bir reggae-rap bağlantısı kurulmuştu. Üstelik rap Jamaika'ya geri ihraç edilmiştir. Joe Gibbs 1979'da "Rapper's Delight"ın bir uyarlamasını kaydetti. Plağın bir yüzünde Xanadu and Sweet Lady adlı bir ikili şarkıyı New York tarzında söylerken diğer yüzündeki "Rocker's Choice" ise Trenchtown tarzında bir *toast* olarak kaydedildi. Rap ve reggae, Mickey ve Sylvia'nın "Love is Strange" adlı plağında da ortak bir kullanım alanı buldu. Bu plak 1956'da, ska, soul ve rock-'n'roll daha emekleme çağındayken çıkmıştı. Plakta gitarist Mickey Baker ve vokalist Sylvia Vanderpool, Karayip çeşnili kıvrak bir *shuffle* ritmi eşliğinde müstehzi bir düet okumuşlardır. Parçanın orta yerinde ikili kısa bir rap döktürür. Mickey, Slyvia'ya sevgilisine nasıl seslendiğini sorar. Mickey, "Peki ya *yine* cevap vermezse?" diye sormayı sürdürdükçe Slyvia da ona giderek daha çok cinsellik kokan bir sesle yanıt verir. ABD listelerinde İlk 20'ye giren ve Jamaika'da da bir hit olan plak bazen bir "rhythm and blues kalipso hiti" olarak sınıflandırılır.[10] Neredeyse çeyrek asır sonra Sylvia Vanderpool kocası ile birlikte Sugarhill Records'ı kurmuştur. Bu, Grandmaster Flash and the Furious Five'ın kayıtlarını piyasaya sürmeden önce Sugarhill Gang'in ilk Bronx tarzı rap'ini yayımlayan plak firmasıydı.

Rap'in dokumasında kullanılan bazı ilmikler reggae'nin yapımında da kullanıldı. David Toop New York rap'inin nereden geldiğiyle ilgili olağanüstü bir dedektiflik araştırması yapmıştır:

> Rap'in kökenleri disko, sokak funk'ı, radyo dj'leri, Bo Diddley, bebop şarkıcıları, Cab Calloway, Pigmeat Markham, step dansçıları ve komedyenler, Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammed Ali, *acapella* ve *doowop* grupları, halka oyunları, ip atlarken söylenen tekerlemeler, hapishane ve askerlik şarkıları, *toast*lar, *signify*lar ve *dozen*lar,* Nijerya ve Gambia'daki Griotlar'a kadar uzanır.[11]

10. Charlie Gillet, *Sound of the City.*

* Aciz durumdakilerin güçlüleri aldatmakta başvurduğu eski sözcük oyunlarıdır. Kökleri bir Afrika hikayesi olan Signifying Monkey'e kadar gider. Yoruba mitolojisinden türemiştir. İma etme, yüzüne gülerek ve tatlı tatlı yalan söyleyerek kandırma, iğneleme ve yalan söyleme gibi konularda büyük bir yeteneği içerir. (ç.n.)

11. David Toop, a.g.e., 1984.

Karışım çok zengindir. Toop'un sözünü ettiği radyo dj'leri be-bop döneminin Daddy O Daylie, Dr Cat ve Douglas Jocko Henderson ("Ace from Space") gibi *cayv*-hatipleriydi. Bu dj'ler insan sesini bir enstrüman olarak kullanmışlar ve böylece kelimelerin ritim ve sesleri anlamlarından daha önemli bir hale gelmiştir. Jamaika'daki ilk ses sistemi işletmecileri göz önüne alındığında, dj'lerin abuk sabuk konuşmaları çaldıkları plaklar kadar önemliydi. Sir Lord Comic'in "Ska-ing West" gibi kayda alman ilk *toast*larında Amerikalı radyo dj'lerinin *cayv* argosu kullanıldı, U Roy ise Jocko Henderson'a adandığı su götürmeyen "Your Ace From Space" adlı bir plak çıkardı. Bo Diddley, 1955'te kaydettiği bir r&b böbürlenme şarkısı olan "Bo Diddley" ile adını duyurmuştu. Şarkı, arka plandaki *marakkalar* tarafından adamakıllı vurgulanan güçlü bir Afrika temposuna sahiptir. Yer yer daha sonraları "Willie and the Hand Jive"da Johnny Otis ve "Not Fade Away"de Rolling Stones tarafından da kullanılacak olan "postacının kapıyı çalışı" denilen bir ritme dayanıyordu. Geri plandaki şarkıcılar "Hey, Bo Diddley" dizesini söylerken Diddley de ritmin üzerine böbürlenmelerini sıralar. Ses sistemi sahiplerinin 1950'lerde Jamaika'daki arka bahçelerde çaldıkları ham, *shuffle* ritimli r&b türü işte buydu. 1930 ve 1940'larda Cab Calloway gibi caz grubu şefleri ve Slim Gaillard gibi şarkıcılar saçma diller icat ettiler. Kalabalığın gruba bağırarak cevap verdiği dizeler söyleyerek dinleyicinin de şarkılara katılmasını sağladılar. Bugün Eek a Mouse sahneye çıktığında aynı gülünç çağrı cevap rutinini duyabilirsiniz.

Acappella kısaca "enstrümansız" anlamına gelir. 1950'ler Amerikası'nda sokak köşelerinde Platters gibi *doowop* yıldızlarının başarısının izinden gitmeye çalışan kelimenin gerçek anlamıyla yüzlerce siyah grup vardı. Çok geçmeden Jamaika'da da vokal armoni grupları türemeye başladı (ses herkesin sahip olabileceği bir enstrümandır!). İlk önce Higgs ve Wilson ve Jackie ve Roy gibi ikililer çıktı. 1950'lerin sonlarında Jivin' Juniors adlı Jamaikalı bir grup "Sweet as an Angel" adlı plakla bir r&b hiti yakaladı. Wailers gibi grupların vokal armonileri de köklerini aynı geleneğe borçluydu.

Nihayet, ABD'de *signify* ve *dozen* denilen eski söz oyunları ye-

niden canlandı. Bunların köklerinin izleri Batı Afrika'ya ve Griotlar'a kadar sürülebilir. Bu böbürlenme, aşağılama ve hile oyunlarının uyarlamaları bütün Karayiplerde oynanmaktadır. Hayati karışım her zaman için ses ve ritimden oluşur. Bu, kıtaları aşıp toplumları birbirine bağlayan karışımdır. Ritim bilgisayarlı bir davul makinesi olan Roland TR 808'den çıksa bile, bu durum yine de geçerlidir. Son tahlilde insan seslerinin şarkı söylüyor ya da bağırıyor, rap ya da *toast* yapıyor olup olmamasının bir önemi yoktur. Ritim, video oyunlarının bip sesleri ve Ronald Reagan'ın konuşmalarından alıntılarla kesilse de hiçbir şey fark etmez. Vokalist Londra'da "Cockney Translation" adı verilen bir şey hakkında mikrofona hızlı tarzda konuşsa bile, hayati karışım kendini korumasını bilir.

XVII

Hızlı tarz reggae: Marka giyimin kökleri

Saxson Posse'dan sonra artık burada olanlar hakkında konuşuyoruz, Jamaika, Amerika ya da Timbuktu'da olanlar hakkında değil.

(*Daddy Colonel*)

Tadına doyum olmaz -titreşimleri ayarlaman yeterli. Çaktın mı?

(*Smiley Culture*)

1984'te Dub Vendor, Fashion firmasından *Cockney Translation* adlı bir dj reggae plağı çıkardı. Plak reggae hayranlarıyla aynı frekansı yakalamışa benziyordu. İngiltere'deki reggae listelerinde bir numaraya kadar yükseldi ve haftalarca orada kaldı. Bu plaktaki MC, Londra'nın güneyinden çıkma yirmi bir yaşındaki Smiley Cultu-

re'dı (David Emmanuel). Smiley'in annesi İngiltere'ye Güney Amerika'dan gelmişti ve Jamaikalı babası bu tarihte New York'a taşınmıştı. Smiley Londra'da dünyaya gelmiştir. "Cockney Translation" hikâyesini işte tüm bunlardan alır:

11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.
İşte ben, Smiley Culture elimde mikrofonumla
Geldim huzurunuza, doğruyu yanlışı öğretmeye
Cockney Tercümesiyle.

Bir dil değildir Cockney, bir argodur sadece
Ortaya çıkmıştır İngiltere'de
İlk kullanıldığı yer Doğu Londra'dır
Farklı telaffuzlara gösterilen saygının ifadesi diyelim biz ona
Ne var ki, harbi düzenbazlar ve hergeleler dışında
Konuşan bulunmaz onu uluorta
Gene de şarkılarım ve irfanım sayesinde
Sunayım size birazcık tercüme.

Cockney'lerin isimleri Terry'dir, Arthur ya da Del-Boy
Bizimki ise Winston, Lloyd, ya da bilemedin Leroy
Biz vayy diye nida atarız. Cockney'ler yihhu diye
Biz cümle alem deriz, Cockney'nin herkes dediğine
Cockney'nin dostu vardır bizim ise kankamız
Cockney bir evde yaşarken biz arka bahçede yaşarız
Cockney efendi gibi yerken biz hamuduyla yutarız
Cockney der vali, biz deriz "büyük baş"
Cockney Tercümesiyle!
Cockney Tercümesiyle!

İyi dinle adamım
Zor değildir anlamak Cockney Tercümesini
Sağır değilsen tabii ve dikkatle dinlersen sözlerimi
Söylediklerimi mal bulmuş mağribi gibi yut
Hadi koş ailene arkadaşlarına anlat
İster İngiliz ol ister yardy* fark etmez
Çünkü ne zaman işin düşer Cockney'e bilinmez
Uyarmayı unutma eşini dostunu, çünkü yamandır bu Cockney takımı

* İngiltere'de yaşayan Jamaika göçmeni kabadayılar. Uzun, deri pardesüleri, acımasız ve öfkeli tavırlarıyla tanınırlar. (ç.n.)

Öyle sapanla taş atmazlar, çifteyle vururlar adamı
Her yerde adamları vardır ve onlara çalışır adi suçlar masası.

Cockney makineli tüfek der, bizse mitralyöz
Cockney hırsız der. Biz kabaca arakçı deriz
Onlar mangır der biz cukka
Cockney "Başaracaksın evlat" der, biz sadece "Yürü oğlum"
Cockney esrar der, biz cigaralık
Onlar demir deyince kafadan çatlak demek isterler
Benim zincir kolye ve choparita dediğime Cockney der mücevher
Cockney Kıyamet der, bizse Kokuşmuş Babil
Cockney Tercümesiyle!
Cockney Tercümesiyle!

Ama bazen kalkıp mahallemden, gezmeye çıkarım
Ve dosdoğru Doğu Londra'ya giderim
Farklı biri gibi konuştuğum yere
Bu sayede Cockney beni anlayabilir
Siyah adam ve beyaz adam aynı dili konuşur.

Cockney sıvışmak der. Biz ise tabanları yağlamak
Cockney konuşmak der. Biz ise kaynatmak
Biz kıçım terledi deriz. Cockney ise yetti canıma
Cockney müthiş der biz deriz harika!

Cockney ahbap der. Biz ise adamım.
Cockney Tamamdır der. Biz ise Ne Ala!
Biz potur deriz. Cockney ise pantolon
Tadına doyum olmaz ... titreşimleri ayarlaman yeterli. Çaktın mı?

Smiley Culture, yeni bir tını ve yeni bir kimlikle kendi yollarını çizen genç siyah İngiliz MC'lerinden oluşan yepyeni bir neslin üyesidir. "Cockney Translation" bu süreçle ilgilidir. Parça, sesler (argo ve lehçe) ve kimlikler (bir *cockney* ya da *yardy* olmak) hakkında bir şakadır. Plakta Smiley Culture iki ayrı insan gibidir. Sadece bir Londralı değil aynı zamanda *siyah* bir Londralıdır da. Beyaz işçi sınıfından gelme bir *cockney* değildir. Ama Jamaika menşeili bir *yardy* de değildir. Her iki dili -Jamaika lehçesi ve *cockney*in uyaklı argosu- de konuşabilir ama tam olarak hiçbir tarafa ait değildir.

Tıpkı hilebaz örümcek Anansi ya da Charles Dickens'ın Artful Dodger'i* gibi beladan uzak durmak ve hayatını kazanmak için gereksinim duyduğunda iki rol arasında gidip gelir.

12 inçlik "Cockney Translation"ın kapağında Smiley'nin bir demiryolu köprüsünün altındaki hücreyi andıran tipik bir Güney Londra sokağına park ettiği Nova Automatic marka arabasına yaslanmış halde bir fotoğrafı yer alır. Arabanın ön camında üzerinde 490 yazılı bir çıkartma ve arkasında ise ACCESS, BARCLAYCARD, VISA yazan bir başka çıkartma vardır. Smiley bir bere ve koyun derisinden bir palto giymiş ve bir sürü *tom* (mücevher) takmıştır. Sol elinin her parmağında birer şövalye yüzüğü vardır ve boynunda altından iki tane "zincir kolye" asılıdır. Kapağın genel havası, Arthur Daley'in televizyon dizisi *Minder*'da ziyaret edebileceği türden bir ikinci el araba galerisinin ucuz reklamlarını anımsatır. Smiley sanki "benim gibi birinden ikinci el araba alır mıydınız" dercesine dosdoğru kameraya bakmaktadır. Başka bir deyişle, "bana güveniyor musunuz?" demektedir. Bir *cockney* "düzenbazını" ve "hergelesini" oynamaktadır (Smiley gerçek hayatında bir ara bir ikinci el araba satıcısı için çalışmıştır). Ancak plağın yeniden basımına "Roots Reality" adlı yeni bir parça eklenmiştir. Sergilenen imaj sanki bu çocuğun sadece cebinizden "mangırlarınızı" yürütüp kendini cebine indirmenin peşinde olduğunu söyler gibidir. Smiley Culture gibi yeni nesil genç İngiliz reggae MC'lerinin gelişiyle birlikte kimlik ve kültür sorularının da can alıcı bir nitelik kazandığı tartışma götürmez.

"Cockney Translation" hızlı tarz bir reggae'dir ve reggae'nin rap'e cevabı olarak görülebilir. "Klasik" reggae'nin "yoğun" bas ve davul temeli, yeni MC'lerin dizelerini bir davul makinesi tarafından üretilen hafif, sımsıkı örülmüş bir tempo eşliğinde kaybolur. *Heavy dub*daki ekolu boşluklar ve garip efektlerin hiçbiri yoktur. Hızlı tarz, bu kitabın önceki bölümlerinde aktardığım reggae resmine muntazaman uymaz. Reagae'nin ağır ve sert ürünleriyle olan çelişkinin altı ancak bu kadar çizilebilirdi. Reggae'nin yavaşladığı

* Charles Dickens'ın *Oliver Twist* romanında Fagin adına çalışan yankesici çocuk. Peşindekilerden yakasını sıyırmasıyla ve kurnazlığıyla tanınır. (y.h.n.)

yerde hızlı tarz iyice hız kazanır. 1970'lerin ortaları ile sonları arasında yayımlanan Lee Perry *dub*ını dinlemek, esrarengiz bir evin aynalarla dolu bir salonuna ya da bir panayırda perspektiflerin bir şey ifade etmediği o hileli odalardan birine girmek gibidir. Aynı şekilde, Perry'ye ait bir *dub* plağında boyutlar değişmeyi sürdürür. Hiçbir zaman yere inip bulunduğunuz konumu kavrayamazsınız. Hızlı-tarz ise bunun tam tersidir. Hızlı tarz bir *toast*'ta tek yönde bir kargaşanın içine itilirsiniz. Hızlı tarz reggae *dub*ın hileli odasında güç bela ilerlemek yerine, bütün yüzeyleri temiz ve pırıl pırıl olan aşırı modern bir evde koşmak gibidir.

Hızlı tarz, merkezi Güney Londra'daki Deptford'da bulunan ve Dennis Rowe ile Lloyd Francis tarafından işletilen Saxon International Sound System ile birlikte anılır. Diğer yandan, Dub Vendor'ın başında ise geçmişin beyaz *skinhead*leri Chris Lane ve John MacGillivray vardır. Bu tarzı ilk olarak Saxon sistemine bağlı olan Tipper Irie, Daddy Colonel, Philip Levi, Asher Senator, Lady Di ve Sister C. Saxon için de çalışmış olan Peter King gibi MC'ler kullanmıştır. Ancak ilk kez hızlı bir reggae rap'i kullanan "Mi God Mi King" adlı plağıyla Philip Levi olmuştur (hızlı tarz'ın hikâyesi Asher Senator'ün "Fast Style Origination" adlı plağında dinlenebilir). Çok geçmeden gürleyen bas ve aralıklı davullarla birlikte Rasta temaları da gözden düşmeye başladı. Sadece 'tek bir tını eşliğinde" konuşmak ve o anda doğru kelimeleri bulmakta yardım etmesi için Jah'a güvenmek yerine, MC'ler dizelerini önceden yazıp ezberlemeye başladılar. Bu yolla MC'lerin günlük deneyimlerine dayanan daha karmaşık hikâye örgüleri geliştirmelerinin önü açıldı. Örneğin, Smiley Culture "Cockney Translation"dan sonraki çalışmasında aynı iki sesi yeniden kullanır. "Police Officer"da cockney sesi şarkının adında sözü edilen polis memuruna aittir. *Yardy* sesi ise Londra'da arabasıyla dolaşırken polis tarafından durdurulan -bu, genç İngiliz siyah sürücülerin pek çoğu için sıradan bir deneyimdir- reggae superstarı Smiley'e aittir (Ranking Ann'in söylediği gibi: "Yoksul ya da siyahsan gözünü dört açmalısın /Araba kullanıyorsan durdurulmayı da sineye çekmelisin"). Polise ceza yazmaması (sürücünün belli bir süre içinde ehliyetini karakolda ibraz etme

zorunluluğu) için mazeretler sıralayan iki ses Smiley ile tartışır. En sonunda tartışma tatlıya bağlanır. Polis, Smiley'in "Cockney Translation"ı yaratan yıldız olduğunu hatırlar. Smiley polise imzasını vererek özgürlüğüne kavuşur. "Police Officer" İngiltere listelerinde on iki numaraya kadar yükseldi. Başarısını kısmen plakla birlikte yayımlanan fazlasıyla yalın ve açık sözlü video klibe borçludur (o dönemde 20.000 pound'a patlayan ortalama bir pop ya da rock video klibinin aksine klip sadece 1.500 pound'a mal olmuştur).

Tipper Irie "Complain Neigbour"da benzer bir teknik kullandı. Bu kez Cockney'ler gürültülü reggae blues partilerinin verildiği bir evin bitişiğindeki bir dairede yaşamaktadırlar (Tipper Irie küçük bir çocukken, babası bir blues barı işletiyordu. O da babasının plaklarıyla kuşatılmış olarak büyüyen Grandmaster Flash'ınki gibi bir çocukluk geçirmiştir). Laurel and Hardy'nin "You're nicked" ve Surgion and Herbtree'nin "Eastenders"ı gibi daha başka MC komedi plakları da piyasaya çıktı. Bu plaklardan ikincisinde iki MC İngiltere'nin en çok izlenen pembe dizisinden hayali sahneler canlandırıp bunlar üzerinde tartışırlar (benzeri bütün plaklarda olduğu gibi olaylar Cocney Land adlı hayali bir ülkede geçer).

Hızlı tarz, Londra'da yaşayan genç, öfkeli reggae hayranlarına hitap ediyordu. Bayan Thatcher'in 1980'lerdeki hükümeti döneminde büyük kentlerde hakim olan yaşama denk düşen bir imaj sunuyordu bu tarz. İngiltere'de doğan ve buranın yaşadıkları ve bundan sonra da yaşayacakları yer olduğunu hisseden insanlara cazip geliyordu. *Heavy reggae*, *rockers* ve *steppers*ın aksine sadece genç erkeklere seslenmiyordu. Saxon Sound 1976'da bir *Lovers' rock* ses sistemi olarak işe başlamıştı. Kadm dinleyiciler bu girişimin yanında yer aldılar çünkü Saxon'da ne *slack* tarzı ne de maço bir asi tavır söz konusuydu. Yine de, tüm bunlar siyah Londralılar için sıkıntıların bittiği anlamına gelmiyordu. Aksine, durum daha da kötüye gitmiştir. İşsizlik oranı her zamankinden daha yüksektir. Londra'nın birçok bölgesinde polisle ilişkiler asgari düzeye inmiştir. Ancak hızlı tarz MC'leri siyah insanların başvurabileceği tek kaynağın öfke olmadığını gösterdiler. Yeni nesil genç siyah İngilizler için kendilerini huzurlu ve İngiltere sokaklarında evlerindeymiş gibi

hissetme hakkı olmayacak bir rüya değildi. Bu, 1986'da İngiltere'de yaşayan siyah gençliğin en önemli politik meselesidir.

Hızlı tarz 1980'lerde, İngiliz sokak çocuklarının gündelik, resmiyetten uzak kıyafetlere ve marka spor giysilere yönelik aşırı düşkünlüğüyle kolkola gelişti. Her ne kadar 1970'lerin sonlarında futbol ve soul meraklısı yığınlarca başlatılmış olsa da, çok geçmeden pahalı marka kıyafetlere duyulan ilgi yayıldı. 1980'lerin başlarında farklı ırkların bir arada yaşadığı şehir merkezlerinde "keyfi" tarz iyice serpildi. Sergio Tacchini eşofmanları, Adidas koşu ayakkabıları, Lacoste, Dior ve Fred Perry tenis tişörtleri, altın zincirler, bilezikler, yüzükler (bazen de altın dişler!) ile birlikte giyiliyordu. Tarz bir bütün olarak *cool* ve rahat gözüküyordu. Rahatlıkla statüyü birleştiriyordu. Dahası, ırksal sınırları da ortadan kaldırıyordu. Bu keyfi, resmiyetten uzak görünüm sayesinde ebeveynlerinizin nereden geldiğinin artık bir önemi yoktu. Önemli olan giydiklerinizin soykütüğünün ne olduğuydu. Kulağa seçkinci gelebilir ama aslında tarzın kendisi ile ona eşlik eden müzik (biraz soul, reggae, pop, caz ve rock) aynı sokakta oturan ve aynı okullara giden şehrin göbeğindeki bu gençler arasında ortak bir kültürün yaratılmasını sağlıyordu. Çoğu zaman okulu bitirdikten sonra aynı türden gündelik işlerde çalışmaları ve işsizlik parasıyla yetinerek yaşamaları gerekiyordu. Bu keyfi kültür siyah ve beyaz gençlerin plak dükkânları ile mağazaları yakıp yağmaladıkları ve polisle çatıştıkları 1981 ayaklanmaları sırasında "ortaya çıktı". Ancak ayaklanmalar sadece baskının çok fazla olduğu ve nihayetinde işlerin çığrından çıktığı anlara karşılık geliyordu. Bütün bu şiddetin altında medya tarafından fark edilmeyen ve hiçbir zaman televizyon ekranlarında gösterilmeyen daha olumlu başka şeyler de meydana geliyordu.

SINIRLARI AŞMAK: SOUL LONDRA'DA REGGAE İLE BULUŞUYOR

İşte, rock'n'roll çağında yaşıyoruz
New wave, hip hop ve klasik müzik.
Hadi millet, radyoyu açın...

(The World's Famous Supreme Team)

İster Brixton'lı olun isterse de Tottenham'lı, her durumda bu isyankar Jah istasyonunu ayarlamanız gerekirdi.

(*Dread Broadcasting Corporation* [DBC])

Amacımız radyo dalgalarını özgürleştirmek.

(*Papa Lepke* [DBC])

Aşılması gereken ilk şey soul ve reggae arasındaki ince çizgiydi. Bu çizginin 1970'lerin sonlarında *Lovers' rock* ile nasıl tartışmaya açılıp muğlaklaştırıldığını gördük. Sonraki birkaç yılda bu çizgi iyice bulanıklaştı. 1980'de Doğu Londra kökenli bir soul grubu olan Light of the World, "I shot the sheriff"in bir funk uyarlamasını kaydetti. Cashmere gibi soul grupları saçlarını *dreadlock* şeklinde uzatmaya başladılar. İngiltere'nin en ünlü MC-dj hip hop ekibi olan sekiz kişilik Mastermind Roadshow ise Harlesden'liydi ve bir reggae ses sisteminin içinde büyümüştü. Altı tane pikap arasında yıldırım hızıyla gidip gelen Roadshow, rap'in Amerika'daki özgün halini aratmayan İngiliz rap'i ve dansları ile kalabalıkları büyülüyordu. 1970'lerin sonlarından itibaren bütün gün açık olan diskolar soul ve reggae'yi tek bir çatı altında birleştirmeye başladılar.

1970'lerin sonlarında 12 inçlik plakların çıkışıyla birlikte soul da artık reggae'de yerleşmiş olan formatı izlemeye başladı. 12 inçlik bir soul plağında vokallerin eklendiği özgün parçaya ("A" yüzü denilirdi) aynı melodi/ritmin bir *dub* uyarlaması da eşlik ediyordu. Plağın diğer yüzüne ise aynı parçanın diğer *dub* ya da *club mix*leri konulabiliyordu. Bazen bir "misafir" *mix* kotarmaları, yani şarkının kendilerine ait bir uyarlamasını kaydetmeleri için farklı yapımcı ve mühendisler de davet edilebiliyordu. Plak belli bir ritmin etrafında şekillendirilse de, bu ritim içinde doğaçlama için pek çok fırsat bulunabiliyordu. Eğer rap'in reggae'nin önünün açılmasına yardım ettiği doğruysa, reggae'nin soul'a eteğindeki taşları dökmesinde yardım ettiği de bir o kadar doğrudur.

Korsan radyo istasyonları bu iki müzik arasındaki çizginin bulanıklaşmasında büyük bir rol oynadılar. İlk bağımsız yerel radyo istasyonu 1973'te kurulmuştu ve 1980'lerin başlarında İngiltere'de tam kırk altı tane ruhsatlı istasyon çalışıyordu. Ancak ne bunlar ne

de BBC'nin Radio One'ı yayınlarında siyah müziğine çok fazla yer veriyordu. Başkentteki Radio London'da Steve Barnard'ın *Reggae Time*'ı (daha sonra Tony Williams devralacaktı) yayınlanıyordu. 1979'dan itibaren ise David Rodigan'ın Capitol'daki *Roots Rockers* programında üç buçuk saat boyunca en sert *roots reggae* şarkıları dinlenebiliyordu. Soul hayranları daha şanslıydı. Ancak yeni tarz soul ve hip hop ürünleri hiçbir suretle çok fazla yayınlanma şansı bulamıyordu.

1983'te Radio Laser ve Radio Caroline gibi kıyıdan uzakta faaliyet gösteren radyo istasyonları Kuzey Denizi'ne demirlemiş olan gemilerden uzun saatler boyunca stereo siyah müziği yayımlamaya başladı. Ancak radyo korsanlığındaki gerçek devrim ucuz ve taşınabilir vericilerin piyasaya çıkmasıyla yaşandı. 1980'lerin ortalarında yasal olmayan elli vatlık bir radyo vericisini iki yüz pound'a alabilir ya da daha ucuza kendiniz kurabilirdiniz. Soul ve reggae tutkunları harbi funk, soul ve *dub* çalarak hava dalgalarındaki boşlukları doldurmaya başladılar. İhtiyaçları olan tek şey kaliteli bir kasetçalar, bir verici ve yüksek bir çatıydı. Yüksek apartmanlar yayın için en ideal yerlerdi. On beş katlı bir apartmanın çatısından yayın yapan kırk vatlık bir vericinin sinyalleri tahminen kırk mil yarıçapında bir bölgeye ulaşabiliyordu. İngiltere'nin dört bir yanındaki kentlerde bulunan yüksek apartmanlarda geceyarısı olduğunda antenler filizleniyordu. Korsanlar genellikle radyo programlarını önceden evde kaydediyorlardı. Ardından apartmanlara girip çatıya çıkıyorlardı. Apartmanda yaşayanların dikkatini çekmemek için yumuşak tabanlı ayakkabılar giyiyor -spor ayakkabıları bu iş için idealdi-, çatıya tırmanarak vericilerini kuruyor ve diğer tutkunlara kendi seçtikleri müzikleri gönderiyorlardı. Bu arada, yere uzanmaları halinde (ama kenara fazla yaklaşmadan) radyo dedektörleri ve polis araçlarını taramak için ufukta ne var ne yok gözleyebiliyorlardı (İçişleri Bakanlığı yaklaşık on dakika içinde sinyalleri belirleyebildiği için korsanların çok hızlı davranması gerekiyordu).

Karada kurulan korsan istasyonlar ise son birkaç yıl içinde İngiltere'de mantar gibi bitti. Mayıs 1985'te John Hind ve Stephen Mosco yüz kırk istasyonun bulunduğunu tespit etmişlerse de, bun-

ların hepsi müzik yayını yapmıyordu.[1] Ayrıca temas kuramadıkları daha birçok istasyon vardı. Çıkardıkları listede sadece Londra altmış istasyona ev sahipliği yapıyordu. Bazı istasyonlar daha büyük ve daha kalıcı işletmelere dönüştü. Karada kurulan ilk korsan istasyon olan Radio Invicta funk, soul, gospel, caz ve r&b yayınlıyordu. Çarşamba geceleri ise Mastermind Roadshow ekibinin "canlı" olarak icra ettiği yüksek-hızlı kesme, *scratch* ve *mix*e dayalı müzik yayınlarını yakalayabiliyordunuz. Başka bir istasyon, LWR (Londra Haftasonu Radyosu) ise hip hop'un yuvası haline geldi. LWR'ye önayak olan Tim Westwood programıyla Güney Bronx'u Güney Londra'ya taşıdı. Afrika Bambaata 1984'te İngiltere turnesine çıktığında Zulu Kavmi'nin İngiltere şubesine üye toplamak için LWR'den yararlandı. Londra hip hop kabilesi şimdilerde MC Spyrock'ın idaresindeki Westwood'un Batı Yakası Örgütü'nün bayrağı altında toplanmaktadır. Westwood ayrıca 1984'te South Bank kompleksinde sponsorluğunu şimdilerde lağvedilmiş olan Londra Belediyesi Meclisi'nin üstlendiği bir hip hop festivali düzenledi. Dans, *mix*, graffiti ve rap gösterileri 30 binden fazla kişiyi çekti. JFM (Jackie FM) ve Horizon gibi diğer istasyonlar soul ve caz-funk yayımlamaya başladılar.

Bu arada, Batı Londra'da, Papa Lepke tarafından kurulan DBC (Dread Broadcasting Corporation) cuma geceleri son derece sıkı reggae şarkıları çalmaya başladı. DBC'nin formatı, ses sistemi tarzına ve Mikey Dread'in Seaga sonrasının sıkıyönetim tedbirleri sırasında yayından kaldırılan Jamaika radyosundaki *Dread at the Controls* programına dayanıyordu. Şarkı geçişlerinde *heavy dub* eko ve *reverb*leri kullanılıyordu ve dj ekibinde Lepke'nin kızkardeşi, Miss P ve delidolu bir *rootsy* konuşma tarzına sahip olan 13 yaşındaki Papa Meka da yer alıyordu. DBC'nin demirbaşı reggae olsa da, istasyon funk, r&b, *Afrikan* (Güney Afrika siyah müziği) ve soca (hızlı tempolu kalipso) da yayınlıyordu. DBC'nin İngiltere'de bir eşi daha yoktu. Farklı ırklardan dinleyicilere siyah müziği yayınlayan siyahların yönettiği bir istasyondu. Sonradan BBC Radio

1. Bkz. John Hind ve Stephen Mosco, *Rebel Radio*, Pluto Press, 1985.

One'da ilk reggae programının dj'liğini üstlenen Miss P'nin sözleriyle:

> Hiçbir zaman DBC gibi yönetilen bir istasyon daha çıkmadı. Formatımız başka türlü asla kamusal alanda duyulamayacak olan müzikleri çalmamıza olanak tanımakta. Biz yayıncılık sektörüne canlılık getiriyoruz. Bununla tamamen siyahlara yönelik bir şey ortaya koymayı kastetmiyorum. Asıl mesele, siyahların da bir şeylere sahip olabileceğini, bir şeyleri idare edebileceğini ve tıpkı bizim yaptığımız gibi beyazları çalıştırabileceğini göstermekti. Bu sayede iyi bir karışım yakalayabiliyorsunuz ve bu ise bir arada çalışabileceğimizi gösteriyor.[2]

Korsan radyo patlaması daha katı yasalarla (1984'te Telekomünikasyon Yasası çıktı) denetlenmeye başlandı. Artırılan para cezaları ve düzenli polis baskınlarına yeniyetme korsanların rakiplerini saf dışı bırakmak için uyguladıkları aşağılık numaralar da eklenince istasyonların sayısı azaldı. Ancak korsanlar İngiltere'nin şehirli gençlerine keyfi, gayriresmi imajlarına denk düşecek bir fon müziği sağladılar. 1960'larda kıyıdan uzakta yayın yapan korsan radyo patlamasından itibaren bu radyolar İngiltere'de eşi benzeri görülmemiş bir ölçüde kitlelerin siyah müziğine ulaşmasının önünü açtı. Radyonun kulüplere kıyasla sayısız avantajı vardı. Bir radyoda yaş ya da kıyafet kısıtlaması yoktur. Müziğe ulaşmak için iriyarı gece kulübü fedailerini atlatmak zorunda kalmazsınız. Tek yapmanız gereken radyoyu açmak ve kanalı ayarlamaktır. Ayrıca hep aynı yerde saplanıp kalmak zorunluluğu da yoktur. Radyo dalgaları sayesinde Brooklyn ve Clapham Junction üzerinden Cape Town'a ve Karayiplere kadar seyahat edebilirsiniz. Eğer bir radyo kasetçalarınız varsa bütün yapmanız gereken kırmızı düğmeye (James Brown'un "barış düğmesi") basmaktır. Böylece seyahatinizin daimi bir kaydına sahip olabilirsiniz...

2. Miss P'den aktaran, *Hind and Mosco*, a.g.e., 1985.

İngiltere'de doğdum ve 1971'e kadar Jamaika'ya gitmediğim için müzikal kökenim de, takdir edersiniz ki, öğle vakitlerindeki disko seansları için okula getirdiğimiz plaklardan ibaretti... Bu yüzden ilk esin kaynaklarım epeyce rock, biraz reggae ve Kensal Rise'daki [Kuzey Batı Londra] bir kilisede gitarla çaldığım *pentecostal* gospel müziğinden oluşuyordu. Daha sonraları, tabii ki, büyük ölçüde caza kaydım... Zaten kök dediğiniz şey nedir? Müzik biçimsizdir, renksizdir...

(*George Oban*, Aswad'ın eski üyelerinden)

Güney Batı İngiltere'deki Bristol'da Milo (Bassmonger) adlı bir hip hop dj'i kulüp ve partilerde reggae ritimlerine *scratch* yaparak *break-beat*ler eklemektedir... Neredeyse on yıl boyunca Jamaika reggaesi'ne damgasını vuran *rockers* ve *rub-a-dub* tarzı ritimlerin mucidi olan davul ve bas ikilisi Sly Dunbar ile Robbie Shakespeare 1980 başlarında Jamaika kökenli New Yorklu şarkıcı Grace Jones'un disko funk kayıtlarında stüdyo müzisyeni olarak görev aldılar... Yellowman ise Afrika Bambaata ile birlikte bir *toast-rap* plağı doldurmaktadır... Temmuz 1986'da Wembley Stadyumu'nda her ikisi de New York City'den olan Real Roxanne ile Roxanne Shante, hangisinin GERÇEK Roxanne olduğu tartışmasına son noktayı koymak üzere bir rap düellosuna giriştiler (yarışmadan bir sonuç elde edilememiştir: New York City bu unvanı elde etmek için yarışanlarla doludur)... Aynı hafta sonunda Dennis Brown Kuzey Londra'daki Finsbury Park'ta Latin gruplarını da içeren bir toplulukla konser verdi...Yine Temmuz ayında, salsanın kral ve kraliçesi olan Ruben Blades ile Celia Cruz ağzına kadar dolan konser salonlarında çalarak ayrı ayrı İngiltere'yi turladılar. Eğer bir radyonuz ya da bir kasetçalarınız varsa 1960 ve 1970'lerin hâlâ popüler olan Studio One *ridim*lerini ya da Rasta-Marksist kalipsocu Black Stalin'in "Kaiso Gone Dread"i anons edişini dinleyebilirsiniz... Eğer bu ruh halinize uymuyorsa, her zaman için Lord Shorty ya da Mighty Arrow'un apolitik soca'sını (disko, salsa, rock ve caz süzgecinden geçirilmiş kalipsodur) dinlemek üzere başka bir istasyona geçebilirsiniz... "Basit"ten "karmaşık"a, vokal akorları ve davullara vuran

avuç içlerinden davul makinelerine ve elektro ritimlere doğru yaşanan "ilerleme" Human Beat Box lakaplı Doug E. Fresh gibilerce sınırlarına taşınmıştır. Fresh, kayıtlarda vuruş kutusunu taklit etmek için sesini kullanır... Kökler kavramı giderek arap saçma dönmüş olsa da, hayati karışım hiçbir zaman olmadığı denli güçlüdür.

Peki tüm bunlardan sonra benim köklerim nerededir? Ben beyaz bir İngiliz'im (her ne demekse). Ailemin gerçekte nereden geldiği hakkında bir fikrim yok -iki nesil geriye gidildiğinde yol çatallanmaya başlıyor. Bir keresinde biri bana Hebdige adının "Baltık Ovaları"ndan geldiğini söylemişti, o kadar. Bütün bildiğim bu. Yine bir keresinde bir profesörle yaptığım bir söyleşi sırasında onu etkilemek için, sanırım, bu Baltık Ovaları bağlantısını ortaya atmıştım. Bir an için düşünceli düşünceli baktı ve sonra bana bildiği kadarıyla ne Baltık ülkelerinde ne de civarında hiç ova olmadığını söyledi. Baltık atalarımdan vazgeçmeye karar verdim (belki yanlış anlamıştım, belki de Balkan ovalarıydı...). Eğer köklerim varsa onları yaşam deneyimim şekillendirmiş olmalıdır. Bu her zaman için bir *cut 'n' mix* meselesidir. Daha başka ne olabilir ki? Morris dansı* mı? Baltık Denizi kıyılarındaki kulübeler mi?

Temmuz 1986'da mahallemdeki bir pub'da, Çarşamba geceleri mikrofona geçen genç bir reggae MC'sine Karayip müziğinin ne olduğuna ilişkin yeni teorimi anlattım. Pek ikna olmuş gibi görünmedi. Yine yanlış anlamıştım. Bana ateşin şimdilerde BB'de(Büyük Britanya) değil JA'da (Jamaika) harladığını anlattı. Müzikte *gerçekten* bir şeylerin yaşandığı yer orasıydı. Adlarını hiç duymadığım *toast* ustalarından söz etti. Eve gittiğimde hepsini kâğıda geçirdim: Admiral Bailey, Chakademus, Little Twitch... Belki de haklıdır. Kim bilir? Kesin olan tek bir şey var, o da bu gencin günümüz reggaesi'nde neler olup bittiğine ilişkin benden daha çok şey bildiği. Ben ise söylediği isimleri doğru anlayıp anlamadığımdan bile emin değilim...

* Ziller, mendiller ya da sopalarla grup halinde yapılan geleneksel İngiliz dansı. (y.h.n.)

Hiç kimse bir tınıyı, müziği sahiplenemez. Hiç kimse onu ne zapturapt altına alabilir ne de üzerinde telif hakkı iddiasında bulunabilir. En iyisi bunu hiç denememektir.

Ancak İngiltere'de şu an için açık olan şey kuşların yuvalarına geri dönmekte olduğudur. Britanya İmparatorluğu kendi içine kapandı. Kentlerdeki baskı arttıkça eski ulusal kültür ve ulusal kimlik dikiş yerlerinden sökülmeye başladı. Giderek daha çok sayıda insan, Colin MacInnes'in deyimine başvururursak, kendini "yarı-İngiliz İngiliz" gibi hissetmektedir. Hiçbir topluma ait olmadığını düşünen arada-kalmış ve kaybolmuş bir yığın insan var. Bunlar, gelecekte ait olabilecekleri herhangi bir toplumun onlar tarafından inşa edilmesi gerektiğini, aksi halde asla ortaya çıkamayacağını çok iyi bilmektedirler. İngiltere'nin bazı bölgelerinde Batı Hint Adaları'nın lehçesi, ırksal kökenlerinden bağımsız olarak, şehrin göbeğinde yaşayan gençlerin günlük dili haline geldi. 1984'te Batı Midlands'deki Walsall'dan bir grup (biri beyaz, ikisi siyahtı) *B-boy* ile röportaj yaptığımda üç farklı ortak dil kullandılar. Benimle yöreye ait "Black Country" lehçesiyle konuştular. Kendi aralarında Jamaika lehçesiyle şakalaşıp atıştılar. Dans hareketlerini tanımlarken ise Güney Bronx'un özel hip hop jargonuna başvurdular. Belki de gelecekte ırkların sınırlarının ötesinde şekillenecek olan yepyeni bir ulusla karşı karşıyayız. O ulus henüz zihinlerde canlandırılamıyorsa da, radyo dalgalarının ritimlerinde; tarihleri, kültürleri, yeni kimlikleri birbirine bağlayan tempoda duyulabilir. Gelecek en az kökler kadar bulanık ve belirsiz, müziğin kendisi kadar şekilsiz ve renksizdir.

İngiltere'deki siyah yerleşimlerinin en eskilerinden biri olan Birmingham, Balsall Heath'den beyaz bir reggae hayranı olan Jo-Jo, Simon Jones'la kısa bir süre önce yaptığı söyleşide şunları anlattı:

> ... artık "İngiltere" diye bir şey yok... Hindistan'a hoş geldin kardeşlerim. Burası Karayipler!... Nijerya!... İngiltere yok adamım. İşte bizi bekleyen bu. Balsall Heath kaynama noktasının merkezi, çünkü dışarı çıktığımda sadece yarı Arap, yarı Pakistanlı, yarı Jamaikalı, yarı

İskoç, yarı İrlandalıları görüyorum. Biliyorum çünkü ben de öyleyim [yarı İskoç, yarı İrlandalı] ... ben kimim?... Söyleyin, ben nereye aitim. Beni eleştiriyor, şu görkemli kadim İngiltere. Pekâlâ, ben nereye aitim? Siyahlarla, Pakistanlılarla, Afrikalılarla, Asyalılarla, adını sen koy, birlikte büyüdüm... peki ben nereye aitim?... Ben bir parça hepsiyim. Dünya bana ait... Jamaika'da doğmadık... "İngiltere"de de doğmadık. Burada doğduk, adamım. Burası bizim. Ben böyle görüyorum. Olanları bu şekilde ele alıyorum.[3]

Bunların üstüne laf etmeyeceğim. Denemeyeceğim bile.

3. Simon Jones, *White Youth and Jamaican Popular Culture*, Birmingham Üniversitesi, Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ne sunulmuş doktora tezi, 1986. Irk, kültür ve popüler müzik hakkındaki eserlere ilişkin araştırmaları ile Birmingham bölgesindeki beyazlarla siyahların kültürel yakınlaşmalarının etnografyasını birleştiren bu iyi araştırılmış ve şiddetle önerdiğim bu çalışmanın kısaltılmış hali çok yakında McMillan tarafından yayınlanacaktır. Mutlaka bulmaya çalışın.

TEŞEKKÜR

Yakında Hutchinson'dan çıkacak olan *There Ain't No Black In The Union Jack* adlı kitabında Paul Gilroy, müziğin siyahların diasporası içinde alternatif bir kamusal alan gibi işlev gördüğünü öne sürer. Bir reggae *toast*u ya da soul rap'i bazen bir dizi isim ya da unvan listesinden daha fazla bir şey olmayabilir. Ancak, isimlendirme kendi içinde bir yakarma, güç bahşetme ve/veya ismi koyana şükran duyma edimi olabilir: İsimler kendi içlerinde bir güç taşıyabilir. Bir Rastafaryan şarkısında ya da reggae *toast*unda Haile Selassie'ye veya bir soul ya da MC rap'inde James Brown yahut Aretha Franklin'e ihsan edilen unvanlar bu gücü doğrular. Bu bağlamda daha da önemlisi, ismi koyan kişinin "isim listesi" ile içinde doğduğu ve onsuz var olamayacağı topluma duyduğu minnettarlığı sergilemesidir. Konuşmacının ya da şarkıcının şahsi sesi, kendi etrafına topladığı bir isimler deryası içinde boğulup gider.

Şu isimler olmadan bu kitap asla ortaya çıkamazdı. En başta Albert, Bonk, Mikey, Steve Gibbons, Pete King, Martin ve Simon Fuller, Norrie Davis, Paul, Vron ve Marcus, Greg, Rosa ve David, Sam Rosenberg, Iain Chambers, Roy Bailey, Geoff H, Su Fawcett, annem ve babam, Charlie Luck, Griff, Ken Brown, Clinton, Alan Bayes, Larry Grossberg, Red Rum, Clare, Patrick ve Edward, Van Cagle, Dave Darby, Polly M, Prudence, Vic Lockwood, Maggi ve Trevor, Mo, Peta Legat, Serafina, Steve Bonnett, Richard Madgwick, Paul Swinson, Jessica Lucy Pickard, Jordi Rippoles, Tree Crowns'tan Winston, Kathy K ve (aramızdan çok uzaklara uçan) Altın Kartal'a teşekkür etmek istiyorum.

Ayrıca bu kitabın mevzubahis aldığı müzikleri üreten bütün şarkıcı, müzisyen, yapımcı, mühendis, dj ve mikrofon sanatçılarına teşekkür etmek istiyorum: Skatalites, James Brown, Toots and the Maytals, Ranking Ann, Bob Marley and the Wailers, Big Youth, Jerry Dammers, Specials, Rico, Don Drummond, Grandmaster Flash and the Furious Five, Peggy Lee, Sly and the Family Stone, Etta James, Miles Davis, Afrika Bambaata, Soul Sonic Force and the Zulu Nation, Howling Wolf, Smokey Robinson and the Miracles, Shirley Brown, Gene Vincent, Gregory Isaacs, Dion, Exuma, John Coltrane, Dennis Brown ve Aswad, Niney, Barbara Jones, I Roy, Elvis Presley, Lee "Scratch" Perry, Joe Gibbs, Esther Phillips, Mickey ve Sylvia, Tina ve Ike, Angels, Gram Parsons, Shirley Ellis, Jimmy Hendrix, Sam Cooke, Eek a Mouse, Billie Holliday, Dinah Washington, Booker T and the MGs, Patsy Cline, Pharoah Saunders, Bo Diddley, Malcolm McLaren, John Lydon, Ben E King, Fatback Band, JBs, Fela Kuti, U Roy, Roland Kirk, Yardbirds, Planxty, Ohio Players, Linton Johnson, Ronettes, Basil Gabbidon, UB40, Johann Sebastian Bach, Billy Fury, Otis Redding, Hank Williams, Executer, Mighty Sparrow, Black Stalin, Prince Buster, Count Ossie, Dennis Bovell ve Steel Pulse'a özel teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmalarını kullandığım, alıntıladığım ya da başka suretle ödünç aldığım bütün yazarlara, radyo ve müzik piyasasındaki isimlere de teşekkür etmek istiyorum: Dotun Adebayo, Verena Reckford, Andrew Carr, JL Collier, Robert Elms, Carl Gayle, Sherley Garratt, Paul Gilroy (bir kez daha), Tony Harrison, Steven Hager, Steven Harvey, John Hind ve Stephen Mosco, Simon Jones, Junior Lincoln, Amanda Lipman, Vic Lockwood, Jeremy Marre ve Hannah Charlton, Colin McGlashan, Miss P, Mr Fresh and the Supreme Rockers, George Oban, Joe Owens, J Plummer, Penny Reel, Vivien Goldman, David Simmons ve David Toop.

"Pre-mix"deki *Elvis* alıntıları için Albert Goldman'a; Birinci Bölümde *Kökler*'den yapılan alıntı için Alex Haley'e; Beşinci Bölümde "Martin Luther King hâlâ davanın peşinde"den yapılan alıntı için Garry Wills'e; müzikle ilgili her zaman iyi araştırılmış, iyi yazılmış ve yüksek standartta çalışmaları ortaya koyan Stephen Davis ve Chris May'e -Chris May'in 1970'te *Black Music* için reggae hakkında yazdığı makaleleri ile Stephen Davis'in reggae'yi ele alan *Reggae Bloodlines* ve *Reggae International* adlı kitaplarını sıkça kullandım- özellikle teşekkür etmek istiyorum. "Original Cut"ın ilk baskısını titizlikle yayıma hazırladığı için Ed Lee'ye de teşekkürler. Ve son olarak, olanaksız taleplerimle başa çıkmakta gösterdiği sabrı, nezaketi ve becerikliliği, bu projenin altından kalkmama destek olan hayal gücü ve yoğun çabası için Comedia'dan Dave Morley'e de teşekkürler. Ve kitabın görsel *mix*'ini tasarlayan Andy Dark'a da.

Kahkahaları ve şiirler için Patrick Ward'a; çaldığı müzikler ve kardeşliği için Mike Stanhope'a; Büyük Seren, Vinil Kralı ve Midlands'in Müzik Otoritesi olduğu için Mike Horseman'e ve kendisine çocukça gelmiş olduğunu düşündüğüm sorularımı yanıtlamak için onca zamanını ayırıp yakın alaka gösteren Paul Gilroy'a teşekkür ediyorum. Bu son dört kişi olmadan tek başıma bu projeyi asla gerçekleştiremezdim. Son olarak, *cut 'n' mix* tekniğini gerçek anlamda uygulayarak Burroughs'u High Street'e getirdiği için Amstrad'a da teşekkürler.

Genel dizin

12 inçlik bir plak 16
1834 33

A
ABD 85, 93, 127, 139, 151, 168, 169, 204
abeng 34
acapella 203, 204
Adastra Road 80, 82
Adebayo, Dotun 15
Adidas 212
Afrika 13, 31, 45, 48, 52, 62, 70, 72, 73, 78, 110, 118, 125, 141, 170, 175, 186, 202
Afrika gelenekleri 61
Afrika inanışları 67
Afrika kökleri 76
Afrika miti 44
Afrika müziği 51
Afrika pop ve cazı 177
Afrika ritimleri 35, 57, 58
Afrika tapınma biçimleri 64
Afrika ve Hıristiyan 67
Afrika Zulu müziği 201
Afrika'nın Batı Sahili 30, 31
Afrika'ya Dönüş hareketi 70, 71, 138, 184
Afrikalıların bağırışları 53
Afrikan 215
Afro-Amerikan 13, 16, 20
Afro-Avrupalı 43
Afro-Küba 16, 150
ağaçlar 39
akete 79
Al Capone 128
albino 171
Alpha Islahevi 81
altın dişler 212
altın zincirler 212
Amerika 152
Amerikan caz 45
Amerikan radyoları 84
Amerikan soul 16
anansi 57, 209
Anglikan kilisesi 67
apolitik soca 217
Appallachian hillbilly 201
Aravak 31
Astaire, Fred 151
aşağılama 58
aşk şarkıları 180, 181, 183, 185
atalar 40
Atlantic soul 186
A-Train 128
Avrupa 43, 44
Avrupa melodileri 51, 57
Aziz Lazarus 42
Aziz Yuhanna 41
Azize Barbara 42

B
Babil 72, 73, 138, 139, 175, 185
Back o'Wall 58
Backspin 193
balad 91, 180, 181, 186
Balsall Heath 154, 218

bambu sınıklar 49
Baptistler 33, 63, 64, 67, 104
Barbados 31, 32, 63, 64, 191
bas 78, 79, 85, 86, 90, 97, 102, 103, 104, 105, 111, 114, 123, 182, 189, 197, 209, 210
bas davul 113
bas gitar 109, 113
basın 90
Batı Afrika 40, 42, 43, 77, 79, 150, 205
Batı Afrika cumina 41
Batı Afrika Hi-Life 177
Batı Afrika müzikleri 40
Batı Afrikalı köleler 34
Batı Bronx 189
Batı Hint Adaları 29, 30, 32, 33, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 54, 55, 70, 85, 108, 121, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 152, 189, 202, 219
Batı Kingston 26, 72, 85, 98, 100
Batı Midlands 135, 153
BBC 165
B-boy 194,193
beat box 191
Beat Street 188
beats 190
bebop 9, 194, 203, 204
bebop caz 177
Ben Sherman 129
beyaz rock 131
Beytülmukaddes 69
B-girl 193, 194
bilezikler 212
Birmingham 145, 153, 154, 157, 219
Biskop, Maurice 169
Black Ark 122
Black Country 219
Black Echoes 180
Black Music 94
Black Spades 192
Black Star Line 70, 71
bluebeat 128, 135,146, 149
Bluebeatin 136
blues 16,17, 52, 66, 86, 120, 127, 135, 152, 177
blues dansları 86, 88, 98, 114, 121, 126
body popping 194
Bogle, Paul 33,34, 63
bomba melodiler 51
bos 51
Bouncing Ball Kulübü 121
Bozuşmuş reggae 179
böbürlenme 58
break-beat 190, 217
break-dans 193, 194, 195
Brecht 150
Brethren of the Coast 27
Brezilya 41
Bristol 217
Brixton 126, 128, 165
Brixton ayaklanması 162
Broadwater Farm Estate 166
Bronx 192, 196, 202, 203
Brooklyn 196, 216
Brouard, Carl 78
bules 36
burra 76, 175
Burrular 76, 77, 78, 80, 89
Burundi 177, 201
Bush 126
Buster 91, 100
büyük dövüşçüler 53
Byron, Lee 170

C-Ç

calinda 48, 52
canboulay 47, 48, 49
candomble 41
cannes brulee 47
Cape Town 216
Castro 169
cayv 172, 201, 204
caz 16, 36, 52, 60, 66, 80, 115, 127, 150, 175, 177, 201, 212,215, 217
caz dansçıları 194
caz dansı 151
cesaret 40
churchical 79, 80, 82
Cizvit 74
Clapham Junction 216
clappers 60
Clement Dod's Downbeat 87
club mix 16, 20, 20, 213
cockney 153, 208, 209, 210
Cockney Translation 205
Cockpit County 32
concertina 36, 142
cool caz 177

cool 212
Cooper, Tommy 153
Cornwall 26
Coromantee 32
country 17
Coventry 153, 155, 156, 157, 135
Creole "yaygaraları" 53
crombie 129
Cujo 32
Cumina 67, 91, 170
Cunchyman 74
cut 12
cut 'n' mix 13, 175, 17, 179, 195,197, 202, 218
ça-ça-ça 202
çağrı cevap 52, 57, 64, 104, 204,
çelik orkestrası 49
çello 51
çıngıraklar 40
Çinli 34, 46
çöp bidonu kapakları 50

D
Daley, Arthur 209
Dalston 128
Dance Crazy 155
dans 13, 45, 47, 67, 86, 96, 97, 98, 115, 150, 151, 193, 194, 199, 213, 215
dans müziği 80
dansçı 89
danzon 202
Davis, Stephen 19, 32, 59, 116, 13, 36, 40, 43, 44, 48, 59, 67, 76, 78, 80, 89, 111, 113, 114, 118, 142, 189, 190, 210
davul makinesi 195
davulcular 82
Davullar 35, 45, 51, 77
DBC 216
depressed 79
Deptford 210
Dickens, Charles 209
din 39, 59
dinsel müzik 39, 40
Diorr 212
disc-jockey 86
disko 85, 137,195, 203
disko funk 217, 89, 100, 116, 117, 120, 121, 127, 129, 130, 148, 163, 171, 177, 178, 188, 189, 190, 191, 191, 203, 216
dj reggae 206
dj talk over 115
dj 88, 172
Doğu Hintli 46
doğum 40
doowop 203, 204
Downbeat 114
downpression 79
dozen 203, 204
Dr Martin botu 129
Dr. Strangelove 18
Dread at the Controls 215
Dread, Judge 100, 28, 71, 109, 110, 116, 118, 136, 183, 185, 213
Dub 16,20, 21, 89, 105,107, 112, 113, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 137, 149, 165, 186, 195, 199, 210, 213
dube 88
duck rock 177
Dund, Archibald 70
dup mix 20
Dup Uyarlaması 19
dzong kunu 58

E
East End 134
Eastwood, Clint 173, 199
Easy Rider 18
efekt 114
eko 114,115
electric boogie 193
elektro funk 177
Elvis 16, 18
enstrüman 204
eşitsizlik 28, 34, 107
Etemal 74
Etiyopya 70, 71, 73, 107, 119, 138
Etiyopya İmparatoru 69
evlilik 40

F
Float 193
Floor Lock 193
Flow 193
flüt müziği 58, 201
Fransızca 51, 52
Fred Perry 128
funde 78, 79
funk 177, 177, 180, 192, 200, 202, 215

funk ritimleri 189, 195
fusion 177, 178

G
Gambia 203
ganja 61, 72, 74, 78, 104, 109, 116, 186
ganja (marihuana) 71
Gardens, Tivoli 26
Garvey, Marcus 70,110, 118
getto 86,92, 93, 121, 126, 128, 171, 189, 193, 195
getto blaster 195
gitar 45, 51, 97
gitar ritmi 61
glamour boy 54
GLC 164,165
Gleaner 120
gofer 87
Goldman, Albert 15, 16,18, 19, 21
Gordon, George William 34
gospel 175, 177, 215
grafiti 215, 194
Grenada 39
griot 43, 58
Griotlar 43, 203, 205
groove 112
Grounation 76
Güney Amerika 207
Güney Bronx 189, 197, 202, 215, 219
Güney Londra 210

H
Hackney 134
Haiti 33, 41, 41, 42, 43, 48
Haiti müziği 58
Haitili 44
Haitili Griotlar 70
Haley, Alex 35
halka oyunları 203
Handglide 193
Handsworth 138, 154, 186
hapishane ve askerlik şarkıları 203
harbi funk 214
hard bop 177
hard funk 186, 188,191
Hawkins, John 28
hayvanlar 39
Headspin 193
heartical 80, 89
heavy 175
heavy (roots) 72
Heavy dub 71, 209, 215
heavy instrumental dub 114
Heavy reggae 118, 140,149, 211
heavy rock 137
heavy roots reggae 103
Hebdige 218
hellyard 58
hertical 79
Hibbert, Joseph 70
hi-fi 108
Hind, John 214
Hintli 34
hip hop 177, 178, 188, 191, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 202, 214, 215, 219
hip hop dj 217
Hıristiyan ilahileri 76
Hıristiyan ve Batı Afrika 41
Hıristiyanlık 76
Hispanik 188
Hızlı tarz 210, 211
Hole, Brimmer 25
Hood 173
Hopper 18
Horizon 215
Howell, Leonard 70

I-İ
Idren 71, 74
Inglan 124
Irkçılığa Karşı Rock (RAR) 133, 150
Islahevi 114
Island 108
İkinci Dünya Savaşı 84, 125
IMF 168, 169
İncil 53, 63, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 118, 170
İngiliz MC 208
İngiliz rap 213
İngiliz reggae MC 209
İngiliz reggaesi 163, 178,186
İngilizce 53
İngilizler 31, 32, 46
İngiltere 72, 75, 93, 108, 116, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 150, 152, 154, 155, 157, 162, 163, 183, 185, 206, 207, 211,

213, 214, 216, 217, 219
İnsanlıktan uzak 52
İspanyolca 52
İspanyollar 45, 46
isyan müziği 37, 132, 162
İsyan müziği: Reggae ve diğer Karayip müzikleri 19
İş şarkıları 40, 52
işsizlik 34
ital 75
itemal 75
Ivy League 128

J
Jah 74, 110
Jah halkı göçü 125
jam 81, 154
jam session 80, 82
Jamaika 25, 27, 28, 29, 33, 34, 34, 41, 44, 46, 52, 57, 58, 59, 59, 61, 67, 70, 72, 75, 76, 78, 82, 83, 85, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 127, 127, 128, 130, 135, 139, 140, 141, 153, 163, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 181, 184, 185, 186, 188, 189, 199, 203, 204, 208, 217, 218
Jamaika Emek Partisi 91
Jamaika folk 91
Jamaika müziği 59, 129,136, 141
Jamaika pop müziği 60, 82, 96, 98, 99, 21
Jamaika radyosu 215
Jamaika reggaesi 138, 166, 167, 172, 174, 184, 195
Jamaika ritimleri 60, 188
Jamaikalı71,84, 172
Jarret, Cynthia 165, 166
JFM 215
Jhon Canoe (Junkanoo) dansçıları 58
Johnson 140, 141
JLP 168
John John 58
Jones, Simon 219

K
kabileler 39
kaçak köleler 32
kalipso 16, 26, 28, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 86, 111, 117, 126, 127, 179, 199, 215, 217
kally 140
Kaptan Henry Morgan 27
Karayip müziği 36, 59, 104, 202, 218
Karayip rumba 85
Karayip yerlileri 47
Karayipler 13, 16, 19, 25, 29, 30, 31, 33, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 57, 64, 70, 76, 89, 111, 126, 141, 168, 170, 181, 191, 205, 216
Karip 31
Karl Philips 55
Karnaval 47, 48, 49, 50, 53, 54, 56
kasetçalar 194,195,214
Katolik azizler 41, 42
Katolikler 41, 43, 46
kavim 39
Kavimlerin Dansı 39
kazoo 77
Kensal Rise 217
Kilise 73, 171,177
kimlik ve Karayip müziği 19
King Tut 193
King, Martin Luther 200
Kingston 26, 58, 76, 78, 80, 89, 90, 92, 101, 105, 106, 107, 125, 152
KKK 139
klasik müzik 177
klavye 97
Knees Up Mother Brown 152
Kolomb, Kristof 30
komedyenler 203
Kong, Leslie 92
konga davulları 190
korkunç büyücü 58
kökler 35, 61,62, 119, 218
köle isyanları 33
köle mezatı 31
köle ticareti 31
köleler 32, 35, 35, 39, 41, 64
Kölelerin isyan ve ayaklanmaları 63
Köleliği İlga Yasası 33
kölelik günleri 34
Kral Süleyman 70
Kubrick 18
Kunta Kinte 35, 39,56, 142
kutsal bitki 71
Kutsal Ekmek 71
Kutsal Siyon Dağı 110

Küba 41, 42, 43, 45, 169, 189, 202
Küba müziği 51,57

L
Lacoster 212
Latin 201
Latin etkisindeki pop 177
Latin ritimleri 202
Latin soul 202
Latin tınıları 45
lead 105, 113,189
Leaper 151
limbo 26, 28
Liverpool 157
Lock It 193
locks 73
locksman 71, 72, 74, 78, 80
lofting 193
Londra 126, 127, 128, 130, 133, 147, 157, 178, 205, 206, 207, 211
Lovers' rock 178,179, 18, 185, 186, 211, 213, 180, 183
LWR 215

M
MacInnes, Colin 219
Malcolm X 200,201
mamba 202
Manchester 157
Mandeville 25
Mandinka 35, 36
Manley Michael 59, 168, 169, 170, 171
marakkalar 204
Marcus Garvey 73
Mardi Gras Karnavalı 39
Marihuana (ganja) 28
marka spor giysiler 212
maroonlar 32, 33, 34
Marshall, Buckie 101
Martin Luther King 64, 65
Marvin, Lee 173
mas 47, 48, 125, 126
mas(maskeli balo) 47
Mason-Dixon çizgisi 85
Massa Day Done 58
Massop, Claudie 101
Master 163
Mavi Dağlar 25, 57
MC 186, 188, 190, 191, 206, 210, 211, 215
MC-dj hip hop 213
melodika 122
Memphis 64
Mento 59, 61, 91, 175
Meryem 69
mesaj müziği 150
Metodistler 63
Miami 85, 168, 169
Middlesex 25
Mike Chanter 163
Milli Cephe 133, 139
Minder 209
mip 114
Mısır'dan çıkış 66
Mistress of Ceremonies 163
mix 12, 21, 97, 112, 113, 155, 175, 196, 197, 200
mixe 215
mod 128, 129, 135, 147, 151
modern caz 84
mokasen 146
Montego Bay 27
Moonwalk 193
Morant Körfezi 33
Morris dansı 218
motosiklet 100
Motown 186
muhakeme 74
Muhammed Ali 52, 192
mulatto [Afro-Avrupalılar] 38
mum yakma törenleri 42
Munsters 199
Musa 66
Mussolini 70
muzak 201, 202
muzaka 156
Müzik 34

N
natty (knotty) 73
Nazi Karşıtı İttifak 133
Negus 70
New Orleans 39, 85, 86, 88, 89
New Town 49
new wave 135, 137, 177, 201
New York 54, 186,189, 192, 194, 202, 207
New York rap 203

Nijerya 203
Nijeryalı "griotlar" 13
Nikaragua 169
Niney 95
Northern Soul 151
Notting Hill 126
nyahbihgis 76
Nyahbingi 78

O-Ö

Ochos Rios 27
Ogun 41
One 216
Op Art 148
oppressed 79
Orange Caddesi 90, 92,93
Original Cut 19, 20, 21, 16
otoriteye direniş 59
Owens, Joe 74
öfke 98
öfkeli tempo 103
ölüm 40
özgünlük 20

P

Paddington 126
pan 51
Panama 202
Panmanler 50, 51, 77
parodi 17
Pembe Panter 201
Pentecostal 67
pentecostal gospel 217
perküsyon 40, 49, 77, 190
Perry, Fred 146, 212
petrol varilleri 50
picong (doğaçlama) 54
pikap 191
Ping pong 51
Plantasyon 32, 33, 34, 47, 76, 125
plena 202
PNP 168, 171
Pocomania kilisesi 76, 91, 102, 103, 116, 170, 175
pogo 149
Point a Pierre 55
pop 17, 2, 36, 45, 108, 131, 137, 151, 165,177, 193, 212
Port of Spain 47, 48, 50,54, 55, 58
Port Royal 71
Portekizliler 31
Porto Riko 189, 202
pre-release 130
Princes Caddesi 93
Pukkumina 67
punch phasing 191
punk 132, 133, 134, 135, 137, 147, 148, 149, 156, 158
punk rockçılar 133

R

r&b 16, 85, 87, 88, 106, 127, 135, 175, 177, 179, 204, 215, 89
Radio Caroline 214
Radio Invicta 215
Radio Laser 214
Radio One 214, 215
radyo dj'leri 203, 204
Rahip Abernathy 65
Rahip James Bevel 64, 66
Ram Jam 128
rap 16, 17, 186, 188, 190, 192, 19, 198, 200, 201, 202, 205, 209, 213, 215, 217
rap Jamaika 203
Ras Tafari 70, 75
rasta davul 184
Rasta müziği 60
rasta ridimleri 114,118
Rastafaryan 28, 58, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 100, 101, 105, 106, 109, 111, 113, 116, 117, 118, 132, 133, 136, 138, 139, 140, 141, 163, 170, 171, 175, 183, 193, 210
Rastaman 60, 69
rdeadlock 107
Reagan, Ronald 169, 200, 205
Reckford, Verena 76
Red Stripe 86, 98
reggae 16, 19, 21, 27, 28, 29, 36, 44, 45, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 66, 67, 68, 70, 72, 76, 80, 84, 89, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 115, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 146, 149, 150, 151, 153, 156, 158, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182,

183, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 206, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 218
Reggae Britannica 137
Reggae International 19
reggae MC 163, 218
reggae rifi 173
reggae ritimleri 103, 118, 135
reggae sürrealizm173
reggaer 212
reggae-rap 203, 210
Regis 60
remix 195
repeater 118, 79
reverb 114, 215
reverb efekt 115
Rezervuar Köpekleri 18
rhythm and blues 13, 60, 80
rhythm and blues kalipso hiti 203
ridim 61, 79, 80, 89, 10, 111, 113, 119, 122,123, 217
rif 196
ritim 20, 40, 45, 61, 66, 76, 85, 95, 96, 107, 111, 113, 114, 115, 197, 204
ritm eşliğinde laflama 163
roady 86
Robot 193
rock 27, 66, 108, 110, 113, 131, 135, 146, 149, 150, 151, 153, 156, 177, 217
rock 'n' roll 13, 16, 17, 21, 132, 179, 203
rock gitar 109
Rockefeller, David 169
rocker 60, 13, 21, 113, 114, 212, 217
rocksteady 60, 61, 97, 98, 103, 128, 135
Roland Tr 808 13, 205
romantik baladlar 103, 104
roots 104,128, 134, 137, 201
roots reggae 61, 104, 106, 109, 110, 130, 131, 132, 133, 149 151, 165, 175, 178, 214
Roots Rockers 214
rootsy 215
Royal Court Tiyatrosu 137
rub-a-dub 217
Rude boy 98, 99, 107, 118, 128, 129, 193
rudie 98, 99, 100, 129, 136, 136, 151, 154
rudie blues 89, 88
rudie hit 99
ruhun davul çalması 67
rumba 43, 202
rumba kutuları 77

S-Ş

sacte 88
saga boy 54, 55, 99
Sahilin Kardeşleri 27
Saint Dominique 33
saksofon 97
salsa 16,177, 19, 199, 202
salsa protest 202
samler 134
Samson ile Dalilah 28
Sandinist 169
sans humanite 52, 117
santera 42, 4, 43
Santeria 202
Satnam Singh Gill 155
savaş 40
saxas 77
scraper 40, 77
scratch 190, 200, 215, 217
scratcherler 51
Seaga, Edward 168, 169, 171, 172
Selassie, Haile 69, 70, 71, 75, 110, 138, 170
serbest caz 177
serbest stil 193, 194
ses 205
ses sistemleri 85, 86, 88, 89, 90, 93, 95, 97, 99, 115, 119, 120, 121, 125, 127, 128, 130, 140, 129, 172, 189
Ses teknolojisi 191
ses ve ritim 205
sesler 204
session 80, 81, 82, 88, 89, 93, 97, 105, 109, 113, 118, 123
Shabazz, Betty 201
shake 135
shakka 77
Shango 41, 42, 42, 43,47, 48, 52, 73
Sharpe, Sam 33, 63
Shepherd 126
shuffle 85, 89, 90, 135, 202, 203, 204
sınık dövüşçüleri 48, 49, 50, 53, 52
Sieg Heil 154
signify 203, 204
Simon, Peter 19
single 108, 114, 127, 135, 148
Sir Walter Raleigh 28

Sister Pose 166
siyah Amerikan r&b 84
siyah Amerikan soul 61
siyah gururu 58
siyah kimliği 58
siyah köleleri 30
siyah Mesih 71
Siyah Müslümanlar 192, 193
siyah müziği 137
siyahlar 125, 188
siyahların kimliği 28
Siyon 69, 72, 185
Ska 59, 60, 61, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 108, 114, 117, 125, 127, 128, 135, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 156, 175, 202, 203
Ska Bar 128, 129
Ska dokusu: Two Tone'un yükselişi ve düşüşü 20
skank 117
skinhead 129, 133, 135, 146, 151, 154, 210
slack 171, 174, 186, 211
slack toast 171
Slack172
soca 16, 21, 215
Soho 178
sokak funkı 203
Sosyalist 170
soul 36, 52, 59, 113, 128, 135, 137, 177, 178, 180, 183, 185, 186, 200, 203, 214, 215
soule 132, 212, 213
söz oyunları 204
special 114, 127, 147
St. Ann 106
St. Kitts 32
stakato rap 199
stand-up 153
stappers 60
steel band 26, 28, 47, 49, 50, 51, 52, 58, 87, 126
step dansçıları 203
Stephan, Mosco 214
steppers 211
stereo uzunçalar 108
stingy brims 146
Studio One 93
Suicide 193
Survey 26
Sürpriz Figür 194
swing 177
synthesizer 197
Şili 169

T

Tacchini, Sergio 212
takdis 119, 67, 89, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 141, 163, 171, 174, 186, 188, 189
talk over reggae 117
talk over single 139
talk over 88, 98, 172
tambour-bamboo 50
tamler 73
tamtamlar 40, 113
tape loop 200
Tarantino 18
ted 151
Teddy boys 151
tekerlemeler 203
tekrar 20
telif hakları 119
Thatcher 152, 164, 211
Thomas, Michael 26, 27, 74
Tick, Mannequin 193
Time 214
toast 88, 90, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 149, 163, 164, 171, 173, 188, 189, 203, 204, 205, 210, 218
toast-rap 217
Tobago adası 46
tom (mücevher) 209
Top of the Pops 110, 149
Tottenham 186
Toubob 35, 36, 56, 142
Toussaint L'Ouverture 33
Town, Jones 26
Toxteth 157
Trench Town 26, 45, 46, 47, 58, 106, 126, 203, 203
Trinidad 41, 48, 52, 53, 54, 56, 59, 77, 86, 87, 117, 125
Trinidad kalipsolar 64
Trinidad müziği 47, 51, 58
trombon 97, 100
trompetler 113
tropikal rock'n'roll 59

tumbour-bamboo 49
Two Tone punk 153
Two Tone 146, 148, 149, 150,152, 154,
155, 156, 157

U-Ü

Ulusal Zenci Islah Derneği (UNIA) 70
umbanda 41
uprock 193, 194
uyarlama 16, 18, 19, 195
ümitsizlik 132

V

Vaat Edilmiş Topraklar 67
Vaftizci Yahya 41
Victoria Park 134
Video klip 165
voodoo 41, 42, 43, 48
Vout172

W

Waldrof, Stephen 163
walkman 195
Wall, Rose 25
Walsall 219
Wave 193
Wavoka 145
West End 137
West Indian Record 170
Wild Style 188
William, George Gordon 63
Williams, Eric 58, 59
Wills, Garry 64
Windmill 193
Wolverhampton 157, 163

Y

Yahudiler 66
yapımcılar 94, 95, 108
yardy 207, 208, 210
Yeni Dünya 30, 37, 5, 67
yoksulluk 27, 34, 132
York, Peter 153
Yusuf 69
yüzükler 212

Z

ziller 40, 51, 113
Zulu Kavmi 192, 193, 215

Müzisyenler, şarkıcılar, DJ'ler, plak yapımcıları ve ses sistemi sahipleri dizini

A
Adebamba, Jean 179, 181
Admiral, Ken 121
Afrika Bambaata 21, 188, 192, 193, 195, 199, 200, 201, 215, 217
Aggrovators 113
Air Force One 200
Aitken, Laurel 147
Aitken, Marcia 119
Alcapone, Dennis 116
Alpha 181
Alphonso, Roland 81, 82, 114
Althea ve Donna 136
Ann, Ranking 165, 210
Aretha (Franklin) 176
Arrow, Mighty 217
Asher Senator 210
Aswad 138, 138, 185, 217
Attila the Hun 54

B
Baker, Mickey 203
Balık Göz 51
Ballistic 134
Banton, Burro172
Barker, George 200
Barley, Bob 30
Barnard, Steve 214
Barry, Militant 134
B-boy Admiral, Bailey 218
Beat and Commercial (Trojan) 127
Beat The 146, 149, 150, 151, 152, 155, 156
Beatles 17, 18, 131, 201
Beckford, Ewart 115
Beethoven 199
Big, Youth 15, 20, 60, 71, 93, 100, 111, 116, 117, 118, 119, 121, 141, 163, 178
Black, Harmony 180
Black, Pauline 136, 151
Black, Uhuru 136
Blackwell, Chris 107, 108, 109
Blades, Ruben 202, 217
Bluebeat 127
Bob Barley and the Wailers 102, 122
Body Music 187
Bodysnatchers 151
Bohannon, Hamilton 195
Boothe, Ken 103, 183
Bovell, Dennis 178, 179, 185
Boy, Tommy 200
Boyo, Billy172
Boys' Brigade 80
Bradbury, John 148
Bradshaw, Sonny 97
Brer Anansi 57
Brooks, Cedric 81
Brother, Duvet 200
Brouard, Card 44
Brown, Buster 105
Brown, Dennis 183, 185, 199, 217
Brown, James 186, 195, 199, 216
Brown, Roy 85
Brown, Sugar 179
Buchanan, Manley 117
Burning Sounds 134

Burning Spear 71
Burns, Robert 73
Bushay, Clem 181
Buster 90, 95, 153
Byron Lee and the Dragonaires 92

C
C&B 180
Caesar, Sid 18
Calloway, Cab 203, 204
Captain Sinbad 172
Captain Sky 199
Cashmere 213
Cassandra 180
Catch a Fire 176
Chakademus 218
Chalkdust, Mighty 55, 56,59
Chaplin, Charlie172
Chapter 5 149
Charmers, Lloyd 105
Chic 195, 196
Chieftain, Douglas 54
Chrysalis 148
Cimarons 133, 138
Cindarella 163
Circle, Inner 113
Clapton, Eric 76, 131
Clark Kent 190
Clash 132, 133, 152
Cliff, Jimmy 27, 26, 92, 94, 95
Clint Eastwood 119
Coke-la-Rock 190
Colin Mc Glashan 124
Cool Ghoul Records 139
Coore, Cat 61, 132
Costello, Elvis 148
Count Ossie and the Mystic Revelations of Rastafari 76
Count, Ossie 81, 82, 83, 88
Count, Shelley 128, 130
Coventry Automatics 145, 149
Coxson, Dodd 189
Coxsone, Lloyd 114, 178, 179
Crudup, Arthur "Big Boy" 17, 18
Cruz, Celia 202, 217
Culcha Posse 163
Culture 94, 110
Curtis, Yvonne 180

D
Daddy, Colonel 206, 210
Daddy, Peckings 127
Dale, Jackie 180
Dammers, Jerry 145, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 156, 201, 202
Davies, Neol 148,149
Daye, Jennifer 180
DBC 215
Dekker, Desmond 26, 67, 100, 129
Diamonds Mighty 134, 110, 119, 119
Diddley Bo 203
Dillinger 26
Dobby, Dobson 105
Dodd, Clement "Sir Coxone" 95, 99, 107
Dominos 92
Don Drummaond 81
Donaldson, Eric 104
Douglas Jocko Henderson 204
Dr Cat 204
Dr. Alimentado (Winston Thomson) 120
Dr. Feelgood 132
Dread Broadcasting Corporation 213
D-Roy 134
Drury, Ian 148
Drummond, Don 82, 114, 147
Drury, Ian 148
Dub Vendor 210
Duke 87
Duke Reid 147
Duke, Reid 86, 87, 88, 90, 114, 147, 153
Dullinger 100
Dum Dum Boys 150
Dunbar, Sly 113, 132, 217
Dylan, Bob 135
Dynamic 105

E
Earth, Wind and Fire 178
Edwards, Jackie 91
Eek a Mouse (Ripton Hilton) 173, 174, 204
El Fego Baca 172
Elbert, Donnie 178
Ellis, Alton 97, 103, 119, 183
Ellis, Hortense 119
Emmanuel, David 207
Executor 53

F
Family, Man 107
Fashion 206
Fatback Band 196
Fats, Domino 85
Federal Studios 91
Flash 197
Folkes Brothers 82
Francis, Lloyd "Musclehead" 210
Franklin, Aretha 186
Fresh, Doug E. 218
Fun Boy Three 156
Funkadelic 178
Furious Five 191, 199

G
Gaillard, Slim 172, 204
Gang, Sugarhill 203
Gaynair, Bra ve Bunny 81
General Echo 15, 175
General Smiley 15
Gentleman Sir Horace (Horace Panter) 149
Gibbs, Joe 115, 203
Gladiators 93, 110, 134
Glen 122
Go Feet 148
Golding, Lynval 149, 155, 156, 157, 158
Gordon, Raleigh 104
Grandmaster Flash (Joseph Saddler) 191, 211
Grandmaster Flash and the Furious Five 196, 203
Grant, Eddy 137
Grey, Owen 91, 183
Griot 118
Gros, Jean 52
Grove Music 134
Grove, Ladbroke 127
Growler 54
Guillen, Nicholas 38
Guthrie, Gwen 186

H
Hall Viv 81
Hall, Terry 156
Harlow, Larry 42
Hellyard 51
Henderson, Douglas "Jocko" 204
Herc, Kool 187, 189, 190, 203
Hibbert, Toots 60
Higgs ve Wilson 106, 204
Higgs, Joe 88, 106
Hill Sixty 51
Hill, Joe 94
Hilton, Ripton173
Hinds, David 60, 138
Hines, Justin 92
Hobbert, Toots 66
Holliday, Billie 182
Holt, John 103, 104
Horace Gentleman 202
Horseman Mike "Shoop" 145
Hortense, Ellis 136
Human Beat Box 218
Hussey, Dermott 60, 112, 115

I
I Roy (Roy Reid) 63, 98, 116-121, 134
Incredible Bongo Band The 190, 190
Isaacs, Gregory 183, 184, 185
Island 109, 129,131, 136
Island Records 107, 110, 127
Israel Vibrations 58
I-Threes 110, 136, 151, 176
Ivan O'Martin 94

J
Jackie ve Roy 204
Jacksons The 176
JBs 186
Jerry Leiber ve Mike Stoller 18
Jivin' Juniors 204
John, John 51
Johnny Too Bads 128
Jones Sandra Puma 136
Jones, Barbara 181,182
Jordan, Louis 85
Joy, Floy 180
Jules, Neville 51
Junior Byles 59
Junior Murvin 103

K
Kay, Janet 179,183
Keith Le Blanc 201
Kelly, Pat 103
King, Peter (MC) 210

Klik 134
Kraftwerk 199, 199

L
Lady Ann 163
Lady Di 210
Lady Sheree 163
Lane, Chris 210
Last Poets 203
Laurel and Hardy 211
Lee, Bunny 88, 94, 114, 130
Lennon, John 17, 18
Lepke, Lui172
Leslie Kong 26
Levi, Philip 15, 210
Levy, Barrington 172
Light of the World 213
Linton Kwesi Johnson 139
Lion, Jah 123
Little G McNair 81
Little Harry172
Little John172
Little Twitch 218
Little, Richard 17, 18
Livingston, Bunny 106, 110, 111
Livingstone, Dandy 99
Lloyd, Jah 121
Locks, Fred 71
Lone Ranger 15, 172
Lord Executioner 52
Lord Invader 54
Lord Shorty 217
Lord Valentino 56
Lorna Gee (Lorna Gayle) 163

M
MacGilivray, John 210
Machito 45
Madness 135,146, 147, 149, 153, 154
Malcolm McLaren 201
Mandell, Hugh 175
Mark, Louisa 179, 185
Marley, Bob (Robert Nesta) 21, 27, 28, 62, 63, 101, 106, 107, 109-112, 118, 131, 133, 134, 136, 141, 151, 158, 167, 175, 176, 178, 192, 193
Marley, Rita 136
Martin, Dean 17, 18
Mastermind Roadshow 213, 215
Mathias, Jerry 104
Mathias, Philroy 131
Matumbi 138,139, 178
Maytals 60, 92, 95
McCarthy, Keith 99
McCook, Tommy 81, 82
Melle, Mel 191
Melodisc 127
Metro, Peter172
Mickey ve Sylvia 203
Milburn, Amos 85
Miller, Paulette 180
Millie, Millicent Small 91, 108, 127
Milo (Bassmonger) 217
Minnie Ripperton 181
Minot, Sugar 183
Miss P 215, 216
Misty 138
Monkees 201
Morgan, Derrick 99
Morricone, Ennio 199
Mowatt, Judy 136
Muhammed Ali 203
Murvin, Junior 119, 123, 133
Mystic Revelations of Ras-Tafari 82
Myton, Cedric 148

N
Naptali, Raymond172
Nash, Johnny 104
Niney (The Observer) 105, 106, 109

O
O'Daylie Daddy 204
Oban, George 217
Olive, Ranking 163
Opel, Jackie 91
Orbitone 127
Otis, Johnny 204
Outlaw Josey, Wales172

P
Pablo, Augusus 122
Pajotte Yamalı Göz 51
Pama Records 129
Papa Lepke 213, 215
Papa Meka 215
Papa Michigan 15
Parliament 178

Pat Francis 123
Patterson, Alvin 107
Peel, John 148
Pepi 163
Perry, Lee "Scratch" (The Upsetter) 21, 87, 88, 93, 94, 95, 102, 107, 122, 210
Peter MacIntosh (Tosh) 107
Phantom 139
Pierre, Marie 179
Pigmeat, Markham 203
Pioneers 135
Planitone 127
Planno, Mortimer 106, 107
Platters 204
Police 165
Presley, Elvis 15, 16, 17, 18, 21
Prince Far-I 59, 120, 172, 175
Prince, Buster 83, 86, 88, 91, 90, 92, 93, 95, 99, 114, 115, 128, 135, 147
Prince, Hammer 120
Prince, Jazzbo 117
Prince, Tony 93
Professor Longhair 85
Puente, Tito 202

Q
Queen 196, 197
Queen, Tiney 119, 163

R
Railway Millionaires 54
Randy 105
Ranking Ann (Ann Swinton) 13, 163, 165, 166
Ranking, Joe 172
Ranking, Roger 149, 154
Ranking, Toyan 172
Ranking, Trevor 119
Ras, Michael 60, 111
Real, Roxanne 217
Reddy, Winston 185
Reid, Roy 116
Reid, Sandra 180
Richard,Cliff 190
Ringo 172
Ripperton, Minnie 176
Ritchie, Lionel 183
Roaring, Lion 52
Rodigan, David 214
Rodriguez, Rico 59, 80, 82, 154
Roland Alphonso 99
Rolling, Stones 131, 201, 204
Romeo, Max 103, 104, 123
Rose, Samantha 180
Ross, Diana 186
Ross, T.T. 180
Rough Trade 147
Rowe, Dennis 210
Roxanne, Shante, 217
Rude Boy 26
Ruler, Cool 183, 185
Ruts 137

S
Saxon Intamational Sound System 210, 211
Scott-Heron, Gill 203
Scratch 103, 107, 109
Scratch Perry 115
Seaga, Eddie 91
Selecter 135, 137, 146, 148, 149, 151, 152, 156
Sex Pistols 148
Shadowman172
Shakespeare, Robbie 113, 217
Shaows 190
Siger, Nicky 151
Simon, Paul 131
Simon, Winston "Spree" 51
Sinatra, Frank 132, 177
Sir Coxsone (UK) 86, 88, 93, 102, 103, 113, 114, 127, 128
Sir Lord Comic 204
Sista Culcha 163
Sister C. 210
Sister CC 180
Sister Verna 163
Sister, Nancy 163
Skatalites 81, 82, 92, 98,147
Slickers 96, 100
Slinger, Francisco 55
Slits 132
Sloley, Glen 121, 122
Sly and The Family Stone 186
Small, Millie 136
Smash, Chas 153
Smiley 209, 211
Smiley, Culture 15, 206, 208, 210

Smith, Mikey 175
Smith, Wayne16
Snatchers, Body 146
Sons of Negus 60, 111
Soul Sonic Force 199
Soul Vendors 98
Southern, Terry 18
Sparrow, Mighty 53, 55, 56, 90
Spear, Burning 110
Specials 135, 45-52, 54-57, 145, 146
Spence, Barrington 94
Spoiler, Mighyt 53, 54
Spyrock 215
Stalin, Mighty 56
Staples, Neville 154, 156
Steel, Pulse 60, 133, 137, 138, 138
Steele, Dave "Shuffle" 151
Sterling, Lester 115
Stiff Records 154
Stitt, King 115
Stone Sly 199
Studio One 102, 127, 217
Sugar Hill Gang 196
Sugarhill Records 203
Super Chick 163
Supersonics 82
Supremes 176
Surgion and Herbtree 211
Swinging, Cats 146
Symrapip 129

T
Tajah, Paulette 180
Third World 61, 62, 110, 122, 130, 132
Thomas, Jah172
Thompson, Carol 179, 180, 183
Thompson, Errol (ET) 94
Tipper, Irie 210, 211
Toop David 203, 204
Toots and the Maytals 61, 66, 93, 102, 104, 105
Tosh, Peter (MacIntosh 28, 110, 111, 145, 152, 110
Trade, Rough 148, 133
Trinity 119
Trojan 129, 134
Trojan Records 180
Tubby, King 114, 115, 122
Tuff, Tony172
Twitch, Little 218
Two Tone 20,135, 145, 146, 147
Two, Mighty 119

U
U Roy (Ewart Beckford) 15, 93, 103, 115, 116, 117, 134, 189, 204
U, Brown 172
UB40 13, 146, 150
Upsetters 103, 107, 123

V
Vanderpool, Sylvia 203
Vendor, Dub 206
Venture 134
Ventures 190
Verture Records 131
Vicious, Sid 134
Vikings 92
Virgin 134

W
Wailers 28, 30, 69, 78, 92, 95, 99, 103, 106-112, 132, 132, 136, 145, 204
Waillling Rude Boys 107
Wakely, Dave 149
Walk, Lamberth 152
Wallace Leroy "Horsemouth" 113
Walters, Trevor 183
Washington, Delroy 138
West Side Story 153
Westwood Tim 215
Wild Bunch 181
Williams, Hank 17
Williams, Sandra 180
Williams, Tony 214
Wilson, Delroy 59, 93, 97
Wilson, Phillis 180
Winston Yellowman Foster 171
Wonder, Stevie 176
Wranglin, Ernest 81

Y
Yellow Magic Orkestra 199
Yellowman (Winston Foster) 172, 174, 175, 186, 217

Z
Zukie, Tapper 120, 121

Şarkı ve albüm dizini

400 Years 107, 110

A
A Message To You Rudy 149
A Wa Do Men 163
Ace 92 Skank 117
Ace Go Skank 100
Addis Ababa 81
Adventures of Grandmaster Flash and The Furious Five on The Weels Of Steel 196, 197, 199
After Tonight 139
Ah Fraid Karl 55
Al Capone 90, 135
Alexander's Rag Time Band 49
All My Loving 179
Anarchy in the UK 133
Another One Bites The Dust 196
Apache 190

B
Ba Ba Boom 98
Babylon Burning 137
Barrister Pardon 100
Bass Culture 141
Beatiful People 92
Best Dressed Chicken in Town 120
Beşinci Senfoni 199
Better Must Come 59
Black Against Black 183
Black Man Time 116
Black Skinned Boys 179
Black Star Liners 71
Black Woman 136
Blackheart Man 111
Blood and Fire 105, 106, 109
Bo Diddley 204
Border The 184, 185
Brain Damage 179
Brain Drain 55
Burning 109

C
Can't Walk the Streets 138
Cassius Clay 116
Catch a Fire 28, 30, 109
Caught in a Lie 178, 179, 185
CB 200 100
Cherry Oh Baby 104, 131
Cockney Translation 206-211
Columbia Colly 123
Complain Neighbour 211
Crisus Time 116
Cry me a River 91

D
Daisy Got me Crazy 92
Dancing Mood 97
Darling Patricia 91
Dearest Beverly 92
Dim the Light 185
Ding Dong Dell 54
Do the Reggay 61, 102
Dread in a Babylon 116
Dread, Beat and Blood 140
Dreadlocks Dread 118
Duck Rock 201

E
Earthquake 90
Eastenders 211
English Girl 179
Equal Rights 110
Everybody Rude Now 99
Exodus 28, 110
Extra Classic 183

F
Far East Sound 122
Fast Style Origination 210
Father East 81
Five Nights of Bleeding 140
Flashing My Whip 116
For a Few Dolars More 199
Foreman and Frazier 117
Free Love 83
Front Line The 134

G
Gangsters (AKA) 135, 148
George Foreman 117
Get up Stand up 107, 110
Get Up Stand Up For Your Rights 28
Get Up, Get Into, Get Involed 196
Ghost Dance 91
Ghost Town 157
Goat Mouth 55
God Save the Queen 152
Good Times 196
Green Bay Incident 121
Green Bay Killing 121
Guns of Navarone The 81

H
Handsworth Revolution 137, 138
Harder They Come The 94
Heart of the Congos 148
High Blood Pressure 94
Hitler 173
Hopelessly in Love 180
Hound Dog 18
House of Dreadlocks 118

I
I Can See Clearly Now 104
I Shall Never Remove 93
I Shot the Sheriff 131, 213
I Wanna Thank You 199
I'm in Love with a Dreadlocks 179
I'm Just a Guy 97
I'm not a King 97
I'm Still in Love with You 119
If I Follow My Heart 185
Indestructible Woman 181, 186
Island in the Sun 91
Israelites 67, 129

J
Jailhouse Rock 18
Jean and Dinah 55
Johnny Too Bad 100
Judge Dread 100
Just a Friend 182

K
Kaiso Gone Dread 217
Kavimler 39
Kaya 110
Keep It As It Is 179
Kill the Police Bill 162, 164, 166
King Tim III (Personality Jock) 196
Kızlar hakkında şarkılara son 163
Ku Klux Klan 138

L
Laberish 88, 94
Lazy Fascist 139
Legalise It 110
Lightning Flash 118
Lion of Judah 90
Lion Sleeps Tonight The 173
Little Honey 90
Living on the From Line 137
Lonely Lover 184
Long Shot Kick the Bucket 135, 156
Lord's Prayer The 187
Love Affair 179
Love is Strange 203
Loving Pauper 183
Loving You 180
Lunatics The (Have Taken Over the Asylum) 156

M
Madness 128
Marabella Pork Vendor 54
Marcus Garvey Dread 71
Marcus, Garvey 71
Massa Day Must Done 59
Message The 196, 197, 199
Mi God Mi King 210
More Specials 156, 201, 202
Mother and Child Reunion 131
Mouse and the Man The 173
My Boy Lollipop 91, 108, 127
My Way 177

N
Natty Cultural Dread 118
Natty Dread 110
Night Nurse 183
No Chuck It 26
No Future 152
No Sell Out 200, 201
Nostalgie 44
Not Fade Away 204
Numbers 199

O
O Carolina 82
Ob-la-di-ob-la-da 131
On My Radio 135, 149
One Step Beyon 149
Operation Eradication 171

P
Paradise 179
People Funny Boy 102
Pistol Boy 134
Planet Rock 199, 201

Police and Thieves 123, 133
Police Officer 210, 211
Pressure Drop 66, 104
Pretty City 173
Promise Land 185
Punky Reggae Party 133, 134

R
Ram Jam 98
Rapper's Delight 196, 203
Rastaman Chant 69, 79
Rastaman Vibration 110
Reunited 179
Revolution 185
Right to Fight 163
Rocker's Choice 203
Rocksteady 97, 135
Roots Reality 209
Rude Boy 99, 135
Rudy a Massage to You 99
Rule Them Rudie 99
Rum and Coca Cola 54

S
Sad to Know 183
San Fransisco Bay 77
Screamin Target 117
See the Light, Feel the Heat 200
Selecter The 148
Send Me the Pillow That You Dream On 182
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 18
Shanty Town 100
She Weng Yep 120
Shine Eye Girl 136
Silly Games 179
Sir Collings Special 115
Six and Seven Books of Moses 66, 93
Six Street 179
Ska-ing West 204
Skinhead Moonstomp 129
Slave Master 183
Small Ax 107
Soldier Take Over 171
Spit in the Sky and It Fall in Your Eye 93
Stadium Hot 173
Stand by Me 18
Stand down Margaret 152
Steppin 136
Steppin Razor 99, 152
Straight to I Roy's Head 117
Straight to Jazzbo's Head 117
Stuck inthe Middle Whit You 18
Stuck on You 183
Sugar Ape 123
Super Sporm 199
Sweet and Dandy 104
Sweet as an Angel 204

T
Tam o'Shanter 73
Tears of a Clown 155
Tell me Darling 91
Ten Againts One 121
Ten Commandments The 90
Terrorists in the City 173
That's my Number 105
They Got to Go 90
Things a Come up to Bump 113
Three Babylon 138
Tom Drunk 116
Too Hot 99
Toughter than Tougher 99
Trans-Europe Express 199
Trench Town Mix Up 93
Trench Town Rock 102, 107
Tribute to Marcus Garvey 81
Two Sevens Clash 94

U
Under Heavy Manners 59
Unity 195
Unplugged 77
Up Town Top Ranking 136

W
Wailers Live 110
War in a Babylon 123, 133
Wash Wash 90
Wear You to the Ball 116
Welding 116
Wet Dream 104
When Will Better Come 59
Whip The 98
Who Feels It Knows It 136
Who Have Nothing 18
Willie and Hand Jive 204
Wolves and Leopards 185
Wonderful World 92
Words of Wisdom 185
World's Famous Supreme Team The 212

Y
Yellow Bird 91
You Can Get it if You Really Want 92
You're nicked 211
Young, Gifted and Black 136
Your Ace From Space 204

Kes Yapıştır ritimlerin, herkesin kullanımına açık olduğu ve istenildiği gibi bir araya getirilebildiği müzik türlerini anlatıyor: Reggae, kalipso, ska, blues, soul, rock, punk, bluebeat, rap, hip hop...

Dick Hebdige, bu müzik türleriyle Afrika müzikleri arasındaki geçişler ve değişimleri kölelerin günlük yaşam pratikleri, ritimler, çalgılar ve danslardan örneklerle gösterirken XX. yüzyıl popüler müzik tarihinin Afrika ve Karayip eksenli bir versiyonunu sunuyor. Afrika'dan koparılıp köle olarak satılan Kunta Kinte'den Jamaika'daki Rastafaryanlara, ses sistemlerine, soru-cevap örüntüsünü kullanan dj'lerin dub ve talk overlarına, müziğin yanı sıra bir giyim kuşam modası da yaratan rap ve hip hop'un ortaya çıktığı İngiltere ve Amerika'ya uzanan bir tarih bu...

Reggae müziğinin dinsel ayin ve vaazlardan, İncil'deki anlatılardan neleri ödünç aldığım; Rastafaryanların hangi koşullarda ortaya çıktığını; ses sistemi, kayıt ve radyo teknolojisindeki değişikliklerin müziğin üretim ve alımlanışını nasıl değiştirdiğini; Clash, Slits, Eric Clapton gibi grup ve şarkıcıların reggae gibi siyahların müzikleriyle nasıl buluştuğunu gözler önüne seriyor.

Hebdige, bu müzik türleri arasındaki ilişkileri anlatırken metinlerarası bir yolculuğa çıkarıyor okuyucuyu. Bir "hipertext"i andıran kitabında, bir "merkez" olamayacağını göstermek istercesine gazete ilanlarından, turizm broşürlerinden, şarkı sözlerinden, müzisyen ve prodüktörlerle yapılan söyleşilerden ve daha bir sürü kaynaktan yararlanıyor.

Bu müzik türlerinin yalnızca eğlence mekânlarında tüketilen bir meta değil aynı zamanda azınlıklar için bir kendini ifade aracı olduğunu, hayatta kalma mücadelesi verenlerin dilinde eşsiz bir silaha dönüştüğünü, "büyük-resmi anlatılar"a karşı bir "karşı-anlatı" özelliği taşıdığını gösteriyor Dick Hebdige. Silahınız olmayabilir ama tükürebilirsiniz...



AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-386-2
9 789755 393865