Giles Oakley

Blues Tarihi

Şeytan'ın Müziği

İngilizceden çeviren: Aydemir Özügül



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Giles Oakley 30 yıldan fazla bir süre boyunca BBC'de çalışmış ve tartışmalı politik konulardan sanata, tarihten toplumsal konulara ve medyadan sıradan insanların yaşamlarına dek hemen her tür konuda belgesel filmler ve gerçeklere dayanan televizyon programları hazırlamıştır.

1946 yılında doğan Oakley, Londra'nın yakınlarında küçük bir kasabada yetişmiştir. Müziğe olan ilgisi, yaşadığı yerin yakınlarındaki birçok caz, folk ve blues kulüpleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Nottingham Üniversitesi'nde Tarih ve Amerikan Araştırmaları bölümlerini bitiren Oakley, 1969 yılında araştırmacı olarak BBC'ye katıldı ve sırayla televizyon yönetmeni, prodüktör ve son olarak, birçok ödül kazanan Community Programmes Unit adlı belgesel departmanının yöneticisi oldu. Yazar olarak, tarih, politika ve medya konulu birçok kitaba katkıda bulundu ve birçok farklı ülkedeki televizyon konulu konferanslara konuşmacı olarak katıldı. Kariyeri boyunca 'halk için yayın' ilkesine tutkuyla bağlı kalmıştır; devletin çıkarları doğrultusunda ya da reklam amaçlı değil, demokrasi kültürünü zenginleştirip derinleştirme amacına hizmet etmeye çalışmıştır. Otuz yıldan bu yana hazırladığı programların birçoğu, gerek Britanya'da gerekse dünyanın başka yerlerinde, sesini duyuramayan kitlelerin sözcüsü olmuştur. Prodüksiyonunda çalıştığı son programlardan biri, BBC kanalının tarihinde en uzun canlı yayın olan, yeni binyılı karşılamak için hazırlanan uluslararası bir yayındı. Programda, dünya yeni binyıla girmeye hazırlanırken, 60 farklı ülkeden ve Birleşik Krallık içinden 60 farklı bölgeden görüntüler yayınlanmıştır.

Giles, bahçe tasarımcısı olan eşi Hilary, kızları Katherine ve iki kedisi ile Londra'da yaşamaktadır. BBC'den ayrılmasından bu yana, çeşitli hayır işlerinde ve gönüllü projelerde çalıştı ve BBC'deki kariyeri boyunca edindiği medya deneyimlerini başkalarına aktardı. Sanattan tarihe, arkeolojiden farklı müzik türlerine, dinden spora çok geniş bir ilgi alanına sahip olan Giles, her hafta düzenli olarak futbol da oynamaktadır.

Giles Oakley

Blues Tarihi

Şeytan'ın Müziği

Ayrıntı: 405
Sanat ve kuram dizisi: 5

Blues Tarihi
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

İngilizceden çeviren
Aydemir Özügül

Yayına hazırlayan
Gökçen Ezber

Kitabın özgün adı
The Devil's Music
A History of the Blues

De Capo Press/1997
basımından çevrilmiştir.

© Giles Oakley

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Elif Kaya

Düzelti
Ayten Koçal

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

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-388-9

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

Blues Tarihi

Giles Oakley

S A N A T V E K U R A M D İ Z İ S İ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

SANAT VE PROPOGANDA
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

İçindekiler

— Türkçe basıma önsöz 11
— İkinci basıma önsöz 15
— Giriş 18

Bir

A. Kölelik 22
B. Zenci halk ozanları ve coon şarkıları 34
C. Özgürlükten ayrımcılığa 38
D. Ozanlardan ragtime'a 44
E. İlk New Orleans cazı ve blues'u 49

F. İş ve şarkı 52
G. W. C. Handy 59

İki

A. Charley Patton 70
B. Henry Thomas "Ragtime Texas" 80
C. Lead Belly 89
D. Danslı bar zinciri ve "Piney Woods" 96
E. Göç 103

Üç

A. Çılgın blues 113
B. Gösteri dünyası blues'u I: Çadır gösterileri 121
C. Ma Rainey 124
D. Gösteri dünyası blues'u II: Tiyatrolar 130
E. Bessie Smith 132
F. Kadınların blues'u 139

Dört

A. Erkekler plak kaydetmeye başlıyor 152
B. Stüdyo dışı kayıtlar 165
C. Atlanta 168
D. Memphis 177

Beş

A. Ekonomik Bunalım 198
B. Şehir blues'u 214
C. St. Louis'de blues 228
D. Chicago'da blues 237

E. Kırsal Güney 251
F. Güney'de blues 259

Altı

A. Savaş sonrası blues 281
B. Bir çağın sonu 293
C. Yüksek sesle söyle 309

Sonsöz

A. Şeytan'la pazarlık, doksanlara doğru 317
B. Miras olarak blues 322
C. Eski blues, Yeni Güney 328
D. Malaco'nun Hikâyesi 330
E. Yeni Güney, Yeni blues 331
F. Bazı değişiklikler yapılacak 334
G. Bugünkü Chicago blues'u 335
H. Güçlü ikna sebepleri 337

— Kaynaklar ve teşekkürler 342
— Seçme kaynakça 345
— Seçme müzik kaynakçası 349
— Genel dizin 352
— Şarkı adları dizini 362

Türkçe basıma önsöz

Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği'nin Türkçe basımının yapılacağını işittiğimde müthiş bir zevk duydum. İnsanın, çalışmalarına başkalarının değer verdiğini bilmesi her zaman için yüreklendiricidir, özellikle de, bu aslında çeyrek yüzyılı aşan bir süre önce yazılmış bir şeyse, fakat ben bundan daha fazla heyecanlandım. Bunun tek nedeni, kitabın başka bir dile çevrilecek olması değildi; bu daha önce zaten defalarca yapılmıştı. Bu olayı özel yapan, basımın yapılacağı ülkenin, ağırlıklı olarak Müslüman bir ülke olan Türkiye olmasıydı.

İngiltere de dahil olmak üzere Avrupa ve Birleşik Devletler'deki Müslümanların sayısı kimi zaman azımsanır ve "Batı'nın kültürel mirası, İslam dünyasına geçmiş yüzyıllardan kalan muazzam

borç sık sık unutularak, ya Hristiyanlığa ya da laik kesime ait olarak görülür. Bu, bazı çevrelerde, giderek artan bir biçimde kıyamet senaryolarını andıran ve İslam dünyasıyla Batı tarzı demokrasiler arasında kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkacak üstünlük çatışması anlamına gelen, "kültürler arası çatışma"dan bahsedilmesinin yarattığı korkunun birçok sebebinden biri. Bu nedenle, toplumlar arasında mümkün olan her türlü bağı geliştirmek ve ortak insanlığımızı savunmak hiç bu kadar önemli olmamıştı. Ortak Çağ'ın 20. yüzyılında Batı'da doğan, azınlıklara ait sanat biçimleri arasında en fazla etkili olmuş bir tanesinin tarihini anlatan kitabı, Türk halkına bu duygularla sunuyorum. Bunu yaparken de, blues'un, neredeyse evrensel olan özgürlük arzusuna ses kazandıran, dünyanın en içten araçlarından biri olduğuna inanıyorum.

Umudum, kökleri yoksulluk, baskı ve toplumsal adaletsizlikten gelen, oldukça etkileyici olan bu müziğin incelenmesiyle, politik propagandanın oluşturduğu kaba kalıpların ötesine geçerek, Amerikan toplumundaki karmaşaların daha derin bir biçimde kavranmasıdır. *Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği*'ne başlamadan hemen önce, 1975'te Ortadoğu'daki politikayla ilgili bir BBC (British Broadcasting Corporation) belgesel dizisi üzerinde çalışırken farkına varmış olduğum gibi, blues'un cazibesinin yalnızca İngilizce konuşan Batılılarla sınırlı olmadığını da eklemek gerekir. Kahire'de radyoda, duygusal açıdan aynı yoğunluğa sahip, Ümmü Gülsüm gibi şarkıcıların akılda kalıcılık açısından aynı nitelikteki şarkılarının arasında, Muddy Waters'ın bir plağından onun yoğun blues'unu duymak ilgimi çekmiş ve beni sevindirmişti. Bunun tek örnek olmadığını kanıtlarmışçasına, günler sonra, bu kez çevik parmaklı gitarist Freddie King'in blues'unun Beyrut sokaklarında yüksek sesle çaldığını duydum. Lübnanlı bir arkadaşım, çocukluğuyla en fazla ilişkilendirdiği şarkılardan birinin, bir dostunun gitarıyla eşlik edip sürekli olarak söylediği, eski bir blues parçası olan *The House of the Rising Sun*'ın The Animals'a ait yorumu olduğunu söylüyor. Restoran sahibi, Kıbrıslı bir Türk olan başka bir arkadaşım, düzenli olarak Bo Diddley'e ve başka rhythm&blues sanatçılarına ait plaklar çalıyor. Ve müzikle olan ilişki yalnızca tüketici olarak zevk al-

makla sınırlı kalmıyor: New York'taki büyük Atlantic Records şirketinin yaratıcıları ve Türkiye'nin en büyük diplomatlarından birinin oğulları olan Nasuhi ve Ahmet Ertegün kardeşlerin katkıları asla unutulmamalı. Ertegünler'in müzik endüstrisindeki başarıları blues'u aşıp, caz, rock'n'roll, soul, country müziği, rock ve popu ve aradaki tüm tonları kapsamakta.

Elbette Amerikan kültürüne ait buna benzer her türlü etkinin yayılmasına karşı düşmanca duygular besleyenler de var. Gerçekte, Amerika'nın süper güç olarak hegemonyasına ait genel görüntünün, Amerika'nın dostları ve hayranları arasında bile korku ve endişe yarattığını kabul etmek gerekir. Yaşamı, Amerikan kültürüne gömülerek ölçülemez bir biçimde zenginleşmiş ve bu ülkenin, özgürlük ve demokrasi inancı, herkes için eşit adalet gibi yüksek ideallerini destekleyen birisi olarak konuşursam, bu değerlere ulaşılamaması her zaman için acı verici oluyor. Buna bağlı olarak, bu kitap bir çeşit "Pepsi emperyalizmi" ya da popüler kültür "satarak" Amerikan ekonomik çıkarlarını kurnazca destekleme çabası olarak görülmemeli.

Bunların yazıldığı anda bile, giderek artan savaş olasılığı dünyaya ürkütücü bir gölge düşürüp, sadece uluslar arasında değil, onların içinde de büyük bölünmelere sebep oluyor ve Birleşmiş Milletler gibi uluslararası işbirliği kuruluşlarını bile parçalayıp çökertmekle tehdit ediyor. Yine, şimdiye kadar asla, bizi bir araya getiren şeyleri paylaşmaktan daha önemli bir görev olmamıştı ve en büyük umudum bu kitabın bunun içinde küçük bir rol oynaması. Bir havuza bir taş atıldığında, dalgacıkların nerelere yayılacağını kim bilebilir?

Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği, 1976'da, blues'un tarihiyle ilgili bir belgesel diziye eşlik etmek üzere BBC tarafından basıldı. Bunu 1983'te gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir basım izledi ve 1997'de hikâyeyi günümüze kadar getiren bir bölümün eklendiği bir başka basım yapıldı. Elinizdeki Türkçe çevirinin temelini oluşturan, kitabın bu son basımı.

Ayrıntı Yayınları'ndan Ömer Faruk'a, bu kitabın yayımlanması için beni ısrarla arayıp bulması dolayısıyla, burada çok içten teşek-

kürlerimi dile getirmek isterim, bunun için ona daima borçlu kalacağım. Aynı zamanda, çevrilmesi zor olan pasajlar hakkında keyifli bir yazışmayı yürüttüğüm, çevirmen Aydemir Özügül'e de minnettarlığımı belirtmek isterim. Çoğu zaman anlaşılması oldukça güç olan deyişler ve şu anda kullanılmayan Afro-Amerikan argosunu anlamaya çalışırken ayrıntılara gösterdiği özenden çok etkilendim. Bu iki kişiye ve *Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği*'nin yayınlanmasında katkısı olan Ayrıntı Yayınları'ndaki herkese, tekrar söyleyeyim, hepinize çok teşekkürler.

Giles Oakley, Mart 2003
Londra, İngiltere

İkinci basıma önsöz

Bu kitap ilkin, 1976 yılında BBC Televizyonu için yapılan *Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği* adlı beş bölümlük belgesel diziyle bağlantılı olarak yayımlanmış olup, bu proje için Chicago, New York, St. Louis, Memphis ve Mississippi'nin farklı bölgelerinde filme alınan, blues şarkıcılarıyla yapılan röportajlardan yararlanmaktadır.

Kitabın ve filmlerin amacı, blues'u, doğup beslendiği hayat biçimi içerisinde incelemek, müziğin doğuşuna ve yayılmasına bir dizi farklı perspektiften bakmaktı. Bazı bölümler belirli şarkıcıların ayrıntılı yaşam öykülerinin anlatımı üzerinde yoğunlaşırken, diğer bölümler belli eyalet ve şehirlerdeki blues üzerinde bütün olarak odaklanmakta ya da plak ve eğlence piyasasını ele almaktadır. Aynı zamanda, kölelik, ayrımcılık, göç, ekonomik bunalım, ırkçılık ve

soul'un yükselişi gibi, tarihi arka planı inceleyen pasajlar da vardır.

Kitap boyunca, genel tarihi yapıyı şekillendirmek amacıyla, müziğe yakın kişilerin kişisel yaşantıları kullanılmıştır. *Bir* değil, birden fazla blues olduğunu gösterebilmek umuduyla, farklı geçmişlere sahip ve farklı tarzlarda müzik yapan şarkıcılar ele alınmıştır.

Bu yüzyıl boyunca siyah insanın rolü ve konumu değişirken, müzik de onunla beraber değişti ve kitapta bu süreci göstermek amacıyla tarihin yanında ekonomi ve toplumbilimden de söz edilmiştir. Yaratıcı ya da sanatsal etkinlikler sık bir biçimde diğer toplumsal ve politik konulardan güvenli bir uzaklıktaki, esinlenmiş bireylerin çalışma alanı olarak sunulur. Bu özellikle, birbirinin ardı sıra gelen yıldızların yaşam öykülerinden fazlasını içermeyen popüler müzik konulu yapıtlar için geçerli bir durumdur.

Siyah Amerikan müziğinin, Amerikan toplumundaki siyah insanların baskı altındaki konumlarıyla olan açık ve anlaşılabilir bağlantıları nedeniyle, bariz bir biçimde derin, siyasal bir içeriği vardır. Bu, "yıkıcılık", "sorumsuzluk", "dinsizlik" ya da cinsel özgürlüğe götürebilecek bir *toplumsal* güç olarak ondan korkan (genellikle siyah olan) karşıtları tarafından *Şeytan'ın Müziği* olarak adlandırılan blues için özellikle doğrudur. Blues, bir düzeye kadar, statükoya karşı koyma, kendini ona uydurma ve bedensel rahatlamayla onu aşma durumları arasındaki gerilimlere çözüm getirmektedir.

Bu kitap, blues müziğine ulaşılabilir bir giriş işlevi görme ve Batı kültüründeki, anlamını en uzun süre koruyan ve en fazla duygusallık taşıyan bu müziğin bir parçasını yaratmış sayısız blues şarkıcısının yaşamlarını ve müziklerini yürekten kutlama amacını taşımaktadır.

Ne yazık ki, *Blues Tarihi-Şeytan'ın Müziği*'nin yayımlanmasından bu yana, filme aldığımız sanatçılardan bazıları öldü. Buna bağlı olarak elinizdeki baskı bu gibi üzücü gelişmeleri dikkate alarak ve 1976 yılında film çekmek için yapılan geziden eklenen ve başka kaynaklardan gelen yeni malzemeyi dahil ederek gözden geçirildi. Blues konusundaki araştırmalar ve yayınlar sürekli çoğaldığın-

dan, uygun olan yerlerde yeni elde edilen bilgilerin ışığında değişiklikler yapıldı. Fakat, blues'un öyküsünü günümüze kadar getiren uzun bir sonsözün eklenmesi dışında, herhangi bir büyük bir yapısal değişikliğe kalkışılmadı.

Giles Oakley, 1983, 1996

Giriş

"Sonra bir gece Tutweiler'de, tren istasyonunda dokuz saatlik rötar yapan bir treni bekleyip uyuklarken, hayat bir anda beni omuzlarımdan dürttü ve beni yeni bir başlangıca uyandırdı."

W. C. Handy, 1903 yılında bizim şimdi blues olarak adlandırdığımız müziği "yeni yetişen bir bestecinin gözüyle" görmesine yol açan olayı böyle anlatıyordu. Handy, küçük Mississippi istasyonunda uyurken, zayıf, üstü başı dökülen, titrek, ayak parmakları ayakkabısından fırlamış bir zenci gitar çalmaya başlamıştı. Üzgün yüzlü gitarist, gitarı çalarken tellerin üzerine bir bıçak bastırıyordu.

"Yarattığı etki unutulmazdı. Şarkısı da beni anında çarpmıştı.

Güney demiryolunun Köpek'le kesiştiği yere gidiyorum*
Güney demiryolunun Köpek'le kesiştiği yere gidiyorum
Güney demiryolunun Köpek'le kesiştiği yere gidiyorum."[1]

Bu, Handy'nin şimdiye kadar duymuş olduğu en garip müzikti ve ezgisi kulağında kalmıştı. Handy, bir orkestra lideri ve müzik yapımcısı olarak, bu "dünyevi" müziği sonraları bir şekle sokup yayımlayacak ve "Blues'un Babası" olarak tanınacaktı.

Ancak bu unvan yanlıştı. Hiç kimse tek başına blues'a hayat vermemişti ve eğer böyle birisi varsa, en başta kendisinin de kabul ettiği gibi, o kişi kesinlikle W.C. Handy değildi. Blues, Amerika'nın Güney eyaletlerinin hepsinde, Mississippi'de, Alabama'da, Georgia'da, Louisiana'da, Texas'ta ve diğer yerlerde, aynı anda ortaya çıkmıştı. Yüzlerce isimsiz ve unutulmuş şarkıcıyla müzisyen, pamuk toplayıcısı ve nehir seti kampı, kereste fabrikası ve terebentin kampı gibi yerlerde çalışan işçiler, vasıfsız liman işçileri ve çiftlik işçileri, tek başlarına veya grup halinde, çalışırken ya da dinlenirken, blues söyleyip blues çalıyordu.

Kimileri blues'un 1903'te, kimileri 1890'da veya 1902'de ya da o yıllarda herhangi bir zamanda başladığını söylüyor. 1960'ta James Butch Cage, Paul Oliver'e şunları söylemişti:

"Onlar kölelik zamanından geliyorlar. Biz köleyken –siyahlar bir zamanlar köleydi– kemikleri ve derileri ve domuz çenelerini yiyorduk. Eskiden yedikleri şey buydu, oysa etin bütün iyi kısımlarını beyaz insanlar yiyordu. Onlar zor dönemlerdi ve bununla ilgili bir şarkı yaptılar. Annem bana onu öğretti; o bir köle değildi, ama büyükannem öyleydi, onlar bu şarkıyı söylerlerdi:

Siyah zenci bebek, kara ayaklı ve parlak gözlü.
İliğine ve lastik kalçalarına kadar kara,
Şu zencinin yolunu kes ve vur kafasına,

* Burada kastedilen, Güney demiryolu hattının Moorhead'de Yazoo Deltası demiryolu hattıyla kesiştiği yerdir. Yerel küçük bir demiryolu olan Yazoo Deltası'na, kısaltması olan Y.D.'den dolayı Yellow Dog (Sarı Köpek) adı takılmıştı. Moorhead yakınlarında bir cezaevi olduğundan, Güney demiryolunun Köpek'le kesiştiği yere gitmek, hapishaneye gitmek anlamına da gelebilir (ç.n.)

1. W.C. Handy, *Father of the blues: an autobiography,* yay. A. Bontemps [New York: Macmillan, 1941; London: Collier Books, 1970], s.78

Çünkü beyaz adamlar, "O zenciyi öldüreceğiz!" diyor
Beyaz adamlar tavada kızarmış domuz yiyor,
Zenciler işe yaramıyor, onlara çok az düşüyor,
Yaşlı Dicker-Dagger Amca yağı yiyip bitiriyor ve diyor ki,
"Sabah kalkacağım ve özgür olacağım!"
Siyah zenci bebek kendime dikkat edeceğim,
Yeleğimde her zaman büyük bir bıçak ve bir tabanca taşıyacağım,
Şu zencinin yolunu kes ve kafasına vur,
Çünkü beyaz adamlar, "O zenciyi öldüreceğiz!" diyor."[2]

Başka bir blues şarkıcısı olan Booker White da aynı iddiada bulunuyor.

"Blues'un nereden geldiğini bilmek istiyorsun. Blues, katırın arkasında doğdu. Evet, masanda oturmuş yemek yerken blues dinleyebilirsin, ama blues'un temeli eski kölelik günlerindeki bir katırın arkasında yürüyor."[3]

Fakat bir müzik biçimi ya da bir şarkı tipi olarak blues, "eski kölelik günlerinden" gelmiyor. Hiçbir köle şimdi bizim blues dediğimiz şeyi söylemedi. Zaten bu müzikten bahsederken bu terim kullanılmazdı. Butch Cage'in Oliver'a söylediği şey, sadece müziğin kökleriyle ilgili efsanevi ve şiirsel gerçeği anlatmaktadır. Amerika'daki tüm siyah insanların hayatları genel olarak, ırksal kölelik deneyimleriyle biçimlendi; zorunlu çalışmaya ait anılar, bugünkü tavırları ve duyguları biçimlendirdi ve siyah Amerikalının dünyaya bakışını koşullandırdı. Köleliğin sona ermesinden beri siyah topluluklar kendi kimliklerini aramaktalar, beyaz kültürle ilgili, kendileriyle ilgili ve geçmişleriyle ilgili olarak. Ve bu araştırmanın çoğuna, köleliğin ne anlama geldiğiyle ilgili anılar hâkim. 1963 yılında LeRoi Jones, köleliğin kişiye yaptıklarını şöyle açıklamıştı:

"Kölenin boynunda taşıdığı bağın ağırlığı, en seviyesiz özgür bir insanın bile kendisine yakıştırabileceği birçok alternatifi, kendisi için olanaksız kılar. Egonun hak iddia edip benimseyebileceği

2. P. Oliver, *Conversation with the blues* London [Cassell, 1965]. s.26. *Kill that nigger dead,* Butch Cage ve Willie Thomas. Yay. *Conversation with the blues* Decca LK 4664.
3. BBC röportajı, Booker White [Memphis, Tenn., 1976].

ayrı bir kimlik bile yoktur. "Büyüyünce ne olacaksın?" 'Köle.'"[4]

Kölelikle ilgili hatıralar ya da kölelik fikri, bize kölenin ayrı bir kimliğinin, özgür bir egosunun olamayacağını söylese de, bütün hikâye bundan ibaret değil. Butch Cage ve arkadaşı Willie Thomas'ın 1960'ta Paul Oliver için çaldıkları, "kölelik" günlerinden kalan küçük kaba şarkı bile ruhun sağlamlığını ve hayatta kalma arzusunu gösterir.

Siyah zenci bebek kendime dikkat edeceğim.

Blues'un Amerikan toplumunda oynadığı rolü anlamak için, siyahlara kölelik günlerinden miras kalan psikolojik dürtüleri ve o dönemlerde hangi kültürel ve sanatsal biçimlerin var olduğunu göz önüne almak gerekir; zenci ilahileri, büyük çiftlik şarkıları, iş şarkıları, banjo müziği, keman ezgileri ve danslar. Tüm bu unsurlar oradaydı ve blues'un XIX. yüzyılın sonunda nasıl ve neden doğduğunu anlamak için, önce köle toplumuna göz atmamız gerekir.

4. L. Jones, L. *Blues people* [New York: William Morrow, 1963], s.60.

Bir

A. KÖLELİK

Başkan Lincoln'ün Özgürlük Bildirgesi 1863'te Boston'un Tremont Kilisesi'nde yüksek sesle okumasının ardından dinleyiciler şu şarkıyı söyledi:

Gürültülü tefleri çalın,
Mısır'ın karanlık denizi üstünde;
Yehova muzaffer oldu,
Halkı artık özgür.[1]

1. L. Hugles ve M. Meltzer, *A pictorial history of the negro in America* [New York: Crown Publishers, 3. göz. geç. bas. 1972] s. 171. Bazen, 1816'da *Sacred songs*'-da yayımlanmış, Thomas Moore'a ait *Miriam's song* olarak da bilinen ilahi.

Kölelerin sevinç dolu özgürlük çığlığı, tarihin, üç yüzyıl önce, sonunda köleleştirilecek olan milyonlarca Afrikalıdan ilk grup Yeni Dünya'ya gönderildiğinde başlayan bir devrini sona erdiriyordu. Kuzey Amerikan kolonilerine getirilen ilk köleler, esas olarak önceden belirlenmiş bir zaman diliminde çalıştıktan sonra özgürlüklerini kazanacak olan sözleşmeli hizmetkârlardı. Fakat XVII. yüzyılın sonlarında tam kölelik yaygınlaşmıştı.

Zaten büyümekte olan refah içindeki küçük çiftçi topluluklarına sahip New England kolonilerinin bol ve ucuz işgücüne ihtiyacı yoktu. Asıl işgücü sıkıntısı, seyrek bir yerleşimi ve hemen hemen tropik bir verimliliği olan Güney'deydi. Beyaz işçiler hem yetersiz sayıdaydı, hem de bu toprakların hakkıyla değerlendirilmesi için gerekli olan ağır işçiliği üstlenmeye hevesli değillerdi. 1661'de Virginia kolonisi köleliği yasallaştırdı ve diğer koloniler de çok geçmeden onu izledi.

Tütün, köle işgücüne dayanan ilk önemli üründü; bunu hemen ardından pirinç, şeker ve pamuk izleyecekti. Devamlı artan sayıda Afrikalı kandırılıp, tuzağa düşürülüp, yakalanıp, aldatılarak köle gemilerine bindirildi ve dehşet verici koşullarda Atlantik'in öte yanına taşındı. Birçoğu kendilerinden önce gelen kölelerin yetiştirdiği şekerkamışından elde edilen melas ve rom karşılığında takas edildi. Zincirlenip ambara sıkış sıkış yerleştirilenlerden birçoğu yolculuk sırasında hastalık, susuzluk ve havasızlıktan öldü; cesetleri denize atıldı. Yaklaşık üç yüzyıllık bir dönemde Kuzey ve Güney Amerika'ya yapılan ticarette yer alan 30 ila 40 milyon Afrikalıdan tahmini olarak ancak 15 milyonu yolculuktan sağ çıktı.

Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında (1775-1783), Kuzey eyaletleri köleliği yasadışı ilan ettiyse de, Güney aynı şeyi yapmadı. Bristol ve Liverpool'daki köle tüccarlarının refahı gibi, Güney'li büyük çiftlik sahiplerinin zenginliği de buna dayanıyordu.

Eli Whitney'in 1793'teki buluşu, pamuğu tohumundan ve diğer katışkılarından ayıran bir makine olan çırçır, pamuk üretiminde hızlı bir artışa yol açarken, diğer sonuçlarının yanında Lancashire tekstil endüstrisinin gelişmesine de yardımcı oldu. Georgia ve Güney Carolina'da verim arttı, pamuk üretim bölgesi batıya, Alabama,

Mississippi, Louisiana ve sonunda da Texas'a doğru genişledi.

Köle ticareti 1807'de resmi olarak kaldırıldığında, Güney eyaletleri bunu fiilen kabul etmediler. Böylece yasadışı ticaret devam etti. Bu yasağın sonucunda kölelerin maddi değeri arttı ve köle ticareti bazı durumlarda, en güçlü kuvvetli erkek ve kadınların, satılabilir çocuk üretmek üzere kullanıldığı damızlık çiftliklerinin kurulmasına varacak kadar yoğunlaştı.

Köleler, Güney'in yalnızca zenginliğini değil, aynı zamanda panaromasını da yarattılar. İşgüçleri, evlerin, limanların, köprülerin, yolların ve daha sonra da demiryollarının inşa edilmesinde kullanıldı. Büyük çiftliklere bağlı olarak, ekipler halinde sahipleri tarafından inşaat şirketlerine kiralandılar; bu da, aynı işler için rekabet içinde olan yoksul beyazlar arasında büyük öfkeye neden oldu. Güney eyaletleri boyunca bu köle ekipleri, her an rastlanan ve bazıları için de tehditkâr bir görüntüydü.

Güney'deki köleliğe sonunda öldürücü darbeyi vuran, 1861-65'teki Amerikan İç Savaşı oldu.

Çevrelerinden koparılmış, dehşete ve şaşkınlığa kapılmış durumdaki, Atlantik geçişinden sağ kalanlar, eski yaşamlarından, ne kadar küçük de olsa, getirebildikleri her şeyi getirmişlerdi. Londra'da 1816'da yayımlanan bir kitapta, George Pinkard yeni gelen bir gemidekileri şöyle tanımlamıştı:

"Gruplar halinde bir araya gelip sevdikleri Afrika şarkılarını söylemekten büyük zevk alıyorlar; hareketlerindeki enerji, müziklerinin armonisinden daha dikkat çekici."[2]

Pinkard daha sonra, Georgia'nın Savannah limanında, Gine'den gelen bir gemideki bir grubu izlemişti.

"Dans ediyor, şarkılar söylüyorlardı. Dans sırasında nadiren ayaklarını hareket ettiriyor, daha çok kollarını savurup vücutlarını kıvırıp bükerek iğrenç ve hayasız tavırlar sergiliyorlardı. Şarkıları her türlü yumuşaklık ve armoniden yoksun vahşi bir bağırtıydı ve

2. M.M. Fisher, *Negro slave songs in the United States* [New York: Citadel Press, 1953] s.30. Alıntı: G. Pinckard, *Notes on the West Indies* 1816.

sert bir armoni ile söyleniyordu."[3]

Fakat birçok Afrikalının kültürü hızla bastırıldı. Kabileleri kasten dağıtılmış, dinleri yasaklanmış, kimi durumlarda müzikleri bile engellenmişti. Örneğin Mississippi'nin Siyahlar Kanunu, kölelerin haberleşip ayaklanma planlayacağı korkusuyla davul çalınmasına son vermişti. Afrika yaşamından gelip, kalmasına izin verilen yegâne unsurlar, Afrika'daki çiftçiliğin bir parçası olan ritmik grup çalışma şarkıları gibi, Efendi'nin çıkarlarına uyanlardı.

İş şarkıları, beyaz sahipler tarafından izin verilen tek müzik formu değildi. Köleleri garip melez müziklerini icra ederken izlemek hoş bir eğlenceydi. 1774 tarihli *Journal*'inde Nicholas Cresswell, Maryland'de "gitar taklidi, sadece dört telli bir şey olan" su kabağından yapılma bir banjo ile dans eden köleleri betimlemişti. Gördükleri muamele ile ilgili "oldukça hicivli bir tarzda" şarkılar söylüyorlardı. "Şiirleri de müzikleri gibiydi: Kaba ve görgüsüz."[4]

Müzik yeteneğinin bir kölenin piyasa değerini artırdığı bile oluyordu. İlk Amerikan gazetelerinin köle ilanı sütunlarında müzikal yeteneklere ilişkin göndermelere sık rastlanır. Buralarda satılık veya kiralık (günlük, haftalık, aylık hatta yıllık olarak) köle ilanları veriliyordu; kaçakların yakalanması için de sık sık ödül konuyordu. Filanca kaçak "keman yapabilir" ya da keman veya flüt çalabilir; bir diğeri "maharetli, okuma yazma bilen ve iyi bir kemancı" olabilirdi.[5]

Kaçmanın cezası hızlı ve kesindi, ama her zaman caydırıcı değildi. Büyük çiftlik hayatının gündelik gaddarlığına, Mississippili bir köle sahibi olan Spooner Forbes'un günlüğündeki aşağıdaki notlarda tanık olunabilir.

11 Temmuz 1859	Jake ve Harrison kaçtı. Harrison kasabaya geldi, kırbacını yedi ve geri döndü. Jake'den haber çıkmadı.
20 Temmuz 1859	Jake eve geri döndü ve iyi bir kırbaç yedi.

3. *a.g.e.*, s. 30.
4. *a.g.e.*, s. 11. Alıntı, N. Cresswell, *Journal 1774-1777* [New York, 1924].
5. E. Southern, yay. haz. *Readings in black Amerikan music* [New York: Norton, 1971]. s.34-35.

28 Haziran 1860	Jake öğle yemeği zamanında kaçtı.
15 Temmuz 1860	Jake bu sabah geri geldi.
16 Temmuz 1860	Bugün Jake'i kasabaya gittiği için kırbaçladım.
18 Mart 1862	Jake kaçtı, Jo Willis'e haber gönderip köpeklerini aldım, ama onu yakalayamadım.
20 Mart 1862	Jake saat dört buçukta geldi, kırbacını yedi ve hırsızlığını kabul etti.[6]

Zorla çalıştırılma ve kölelik, kaçma, iz süren köpekler, dayak ve kırbaçlanma, Efendi'nin sözünün kanun olduğu ve kölenin onun kapris ve ruh halinin insafına kaldığı keyfi bir dünyadan oluşan bu çember gerçekten zorluydu. Eski kölelerin hatıralarının yeterince samimi olduğuna hiç şüphe yok.

"Güzel kölelik günlerinden konuştuklarını işitiyorum, ama ben o zamanlarda da hiç iyi gün yüzü görmedim."

"Tanrım, sevgili Tanrım! Onlar berbat günlerdi.'[7]

Köle hatıraları nesilden nesile aktarılmıştı, tıpkı blues şarkıcısı Sam Chatmon'un eski bir köle olan babasından duyduğu öyküler gibi:

"Evet, bana anlatmıştı, bana kölelerle ilgili çok şey anlatmıştı. Hatırlayacak kadar büyük bir çocuk olduğunda ambara gittiklerini, şu mısırı aldıklarını ve onu şu sıçan şeyiyle, sıçan artığıyla diyeyim, gerisini söylemeyeyim, karıştırdıklarını söylemişti... Yaşlı kadınlar çocuklardan alıp ağıla götürdükleri bu şeyi büyük tahta bir yalağın içinde karıştırırmış, sonra da hepsi çöküp yermiş, tıpkı domuzlar gibi... Ve babam derdi ki, hiçbir zaman bir et parçası bile görmemiş, pazarları çocukların ağzına içyağı sürerlermiş, o da arkalarda oyalanıp etin derisini yermiş."[8]

6. C.S. Sydnor, *Slavery in Mississippi* [American Historical Assocation, 1933; Louisiana State University Press, 1966], s. 86.
7. J. H. Cone, *The spirituals and the blues: an interpretation* [New York; Seabury Press, 1972]. s.22.
Alıntı: B. A. Botkin, yay. *Lay my burden down* [University of Chigago Press, 1945], s.89-90.
8. BBC röportajı: Sam Chatmon, [Hollandale, Miss., 1976].

Booker White, akrabalarından ve Memphis'te karşılaştığı yüz on yaşındaki eski köle gibi yaşlı insanlardan benzeri hikâyeler duymuş:

"O eski günlerde olmuş şeyleri hep aklımda tuttum. Bana demişti ki, 'Pekâlâ Book, sana anlatayım. O eski günlerde annemi satmışlardı. Onu hiç görmedim, beş yaşındaydım ve annemi satıp benden aldılar, sonra annemi bir daha görmedim, onu benden aldıklarında beş yaşındaydım ve onlar annemi sattılar.' "[9]

London Times'dan William Howard Russell, İç Savaş'ın ilk yıllarında tüm Louisiana'yı boydan boya gezmişti:

"Kölelerin yüzündeki ifadeyi inceledikçe derin kederin, bu ırkın tek değilse de, önde gelen özelliği olduğundan...gittikçe daha çok emin oluyorum."[10]

Büyük çiftlik sahiplerinden çoğu, hükmettiklerinden kişisel olarak sorumlu, yerleşik efendilerdi. Sorumluluklarının bir bölümü kölelerine, yerleşik yiyecek ve sığınacak yer biçiminde, koruma ve bakım sağlamak gibi bir yükümlülükler örgüsüydü. Bir bakıma, Güney eyaletlerinin tüm toplum yapısı bu pederane yönetim biçimine bağlı olarak, kölelik tarafından biçimlenmişti.

Hiç olmazsa, bu pederane yönetim, efendileri de köleleri de sistemin en kötü aşırılıklarından, Efendi'nin büyük gücünü kullanırkenki acımasızlığa ve zulmetmeye olan eğiliminden ve kölenin hizmeti sırasında zulüm ve baskı görmeye olan eğiliminden koruyabilirdi. Efendiler kendilerini, hem beyazlar hem de siyahlardan oluşan büyük ve itaatkâr bir aileye başkanlık eden babalar olarak gördüler. Tabii ki bu da, kolayca itaatsiz "çocuklar" üzerinde zorbaca bir hâkimiyete dönüşebilirdi. Bu durum, köle imgesinin, olsa olsa, sorumsuz, çocuksu bir ahmak olarak ortaya çıkmasına neden oldu. Aynı zamanda da kadınların –Güney mitolojisinin "Saf Beyaz Kadınlığı"nın– ve çocukların itaatkârlığını zorunlu kıldı.

9. A.g.e. Booker White, Memphis, Tenn., 1976.
10. J.M. McPherson, *The Negro's civil war* New York: Vintage Books, 1965. s.55. Alıntı: Russell, Sir H. William *My diary north and south* London, cilt. I, 1863, s. 373.

Gönülsüz, zorla çalıştırmanın mazereti olarak görülen pederane ideoloji bütün olarak, köle sahibinde körleştiren, mite dönüşen bir kibri, Güney'in "Görgülülüğü"nün, "Zarafeti"nin, "Nezaketi"nin ve "Ruhunun Cömertliği"nin üstünlüğüne olan inancı doğuruyordu. Bu imgeler büyük çiftlik sahiplerinin kendi rollerine ait görüşleriyle Aile, Servet ve Şeref kavramlarına olan bağlılıklarından kaynaklanıyordu. Sistemin, onların gösterişli malikânelerinin –"Büyük Evlerinin"– cepheleri kadar düzenli ve yıkılmaz olduğuna inanılıyor, büyük çiftliklerin dünyasındaki sınıf ve otorite sıralamasının değişmezliği hissediliyordu. Efendi ve Hanımefendi, Oğullar ve Kızlar, Kuzenler, ustabaşılar ve küçük çiftçiler, köle çalıştıranlar, evde çalışan köleler, zenci süt nineler ve tarlada çalışan köleler, bunların hepsinin bir yeri vardı ve hepsi de bir şekilde yapının içinde kendi yerine sabitlenmişti. Bu dünyanın, köleliğin kaldırılmasını savunanların giderek artan yaygarasına rağmen değişmeden kalan katılığı, Güney'i, İç Savaş ve Özgürlüğün İlanı sırasında maruz kalacağı şoklara karşı hazırlıksız bıraktı.

Büyük çiftçinin dünyası, Aile'nin olduğu kadar kölenin de etrafında inşa edilmiş bir yapıydı. Yaratacağı acı ve ıstırap duygusuzca göz ardı edilerek yürütülen ailelerin bölünmesi, bir kocanın, bir kadının ya da fazla gelen çocuklarının ayrı ayrı satılmaları gibi yaygın uygulamalara rağmen, aile yine de köle yerleşimlerinin temel birimiydi. Büyük çiftlik hayatının nispeten dengeli ve düzenli yapısı içinde, yumuşak ve şefkatli ilişkiler gelişirken, genişleyen aile ve arkadaşlık bağları gözle görülür bir toplumsal güç sağlıyordu.

Köleler, Efendiler'in baskın egemenliğine uyum sağlayabilecekleri bir yol geliştirdiler.

> Bir yüzüm var patron görsün diye,
> Bir diğeri de tanıdığım kendim diye.[11]

Booker White'a kölelikten bahseden yaşlı kadın, ona erkeklerle kadınların tarlada toprağı sürüp ekin biçtiklerini, "çok acıklı ve çok

11. J. Lester, *To be a slave* [New York: Dial Press, 1968; London: Puffin Books, 1973]. s.99.

uzun şarkılar söyleyip" ağlamaya başladıklarını; ama "patronun geldiğini gördüklerinde gözlerine tatarcık kaçmış gibi yaptıklarını" anlatmıştı. "Çünkü bilirsin, patron onların öyle hissetmelerini istemezdi, onlar da soğukkanlı olmalıydı, soğukkanlı davranmalıydı, bilirsin işte."[12]

Afrika'dan kalan mirasları ellerinden alındığı ya da solup gittiği için, onlara zorla kabul ettirilen ya da onların kendi iradeleriyle benimsedikleri her şey, kendilerine ait bir kültüre dönüşmüştü.

Afrika'ya ait dinleri yasaklanıp, yerine Hıristiyanlık geçirilmişti; özellikle de sahipleri "kölenin dindarlığı arttıkça değerinin de her bakımdan arttığını"[13] anlamaya başladıklarında. Dini öğreti başlangıçta bir sosyal kontrol biçimi olarak kullanılıyordu. Bunu şu eski ilmihalde görebiliriz:

S : Tanrı seni neden yarattı?
C : Ekin ekip biçmek için.
S : Zina yapmayacaksın" ne anlama geliyor?' "
C : Yukardaki Tanrı'mıza ve aşağıdaki efendimize hizmet etmek, ustabaşımıza itaat etmek ve hırsızlık yapmamak.[14]

Ancak eski bir kölenin anlattığı gibi, Efendiler'in niyetleri kolayca atlanmıştı:

"Vaaz vermeye başladığımda okuma yazma bilmiyordum, onun için Efendi'nin bana söylediklerini tekrarlıyordum. Bana zencilere, eğer efendiye itaat ederlerse cennete gideceklerini söyle diyordu; oysa ben onlar için daha iyi şeyler olduğunu biliyordum, ama bunu onlara ancak gizli gizli söylemeye cesaret edebildim. Bunu çok kere yaptım. Onlara, eğer dua ederlerse Tanrı'nın onları özgür kılacağını söyledim."[15]

Köle topluluğu tarafından uyarlanan şekliyle din, şüphesiz toplumsal bir güç ve güven kaynağı olmuştu; o hem bir sığınak, hem

12. BBC röportajı: Booker White. [Memphis, Tenn., 1976].
13. J. H. Cone, *a.g.e.* s.23 Alıntı Meier, A. and Rudwick, E. yay. haz. *The making of black America* [New York: Atheneum, cilt. 1961]. s.181.
14. *A.g.e.* s. 23. Alıntı,
Matthews, D. *Slavery and Methodism* [Princeton University Press. 1965].s.87.
15. *A.g.e.* s.41 Alıntı Botkin, B. A. *a.g.e.* s.26.

de bir ümit sembolüydü. O, özgürlüğün "cennet"te olduğu ve Tanrı'nın insanlarını özgür kılacağı mesajını iletebilirdi.

Evet, hepimiz özgür olacağız,
Evet, hepimiz özgür olacağız,
Evet, hepimiz özgür olacağız,
Tanrı göründüğünde.

Aynı ilahi, Efendi'nin duyamayacağı zamanlarda farklı mısralarla da söylenmişti, tıpkı İç Savaş sırasında olduğu gibi:

Evet, hepimiz özgür olacağız,
Yanki göründüğünde.[16]

Önemlerini kavrayabilmek için, zencilere ait ilahilere yalnızca üstü örtülü politik marşlar olarak bakmamak gerekir. XIX. yüzyıl ve sonrasında basılmış, bolca bulunabilen seyahatnameler ve köle otobiyografileri, zenci ilahilerinin kölelerin yaşamındaki yerine ait değişik görüşleri yansıtmaktadır. Bu ilahileri herkesin onayladığı söylenemez:

"Siyahların mahallesinde, renkli insanlar bir araya gelip saatlerce birlikte uzun tekrarlardan oluşan *koro bölümleriyle* uzatılmış, kopuk yemin, söz ya da dua parçalarından oluşan şarkılar söylüyorlardı. Bunların hepsi köle siyahların Güney'deki hasat yerlerindeki neşeli koro üslubu ya da mısır soymak için düzenledikleri eğlencelerdeki usulle söyleniyor ve Kızılderili danslarına çok benziyordu. Şarkının her sözüyle birlikte vücutlarını sırayla önce bir, sonra da diğer bacaklarının üstüne yıkıyorlar, bunu yaparken her adımda ayaklarından duyulur bir ses çıkıyordu, Virginia gibi yerlerdeki gerçek zenci dansının adımlarındaki kadar bariz bir ses. Eğer bu arada birileri otururşa, bunlar da uyluklarına sırayla vurarak ses çıkarıyorlardı. Din hakkı için, gerçek dinden böylesi büyük sapmalar nasıl tasvip edilebilir ya da bunlara nasıl müsamaha gösterilebilir! Fakat günah her zaman mahkum olmaz."[17]

16. J. M. McPherson, *a.g.e.* s.57. Alıntı, Taylor, S. King *Reminicences of my life in camp* [Boston, 1902]. s. 7,8.
17. E. Southern, yay. *a.g.e.* s.63. Alıntı, Watson, J.F. *Methodist error or Friendly*

Bazıları için, coşkulu zenci ilahileri, kölelerin "saf memnuniyetlerinin ve mutluluklarının"[18] göstergesiydi. Diğerleri içinse, böylesi bariz bir neşe, kölelerin yıkılmaz ruhlarını ve yaşama isteklerini yansıtmaktaydı. Ancak birçok insanın gözünde bunlar, ezilen insanların sonsuz hüzün ve ümitsizliğini yansıtan, dinleyeni hazırlıksız yakalayan inişleriyle, uzun ve matemsi yavaşlıktaki şarkılardı.

İsrail kavmi Mısır'da iken,
Halkımı özgür bırak.
Onlar dayanamayacakları kadar ezildiler,
Halkımı özgür bırak.
Aşağı doğru git Musa, gidebildiğince Mısır ülkesinde,
Yaşlı firavuna söyle,
Halkımı özgür bıraksın.[19]

Yirmi bir yaşında kaçıp, konferanslar, konuşmalar ve yazılarıyla kendini köleliğin kaldırılması gayesine adayan bir köle olan Frederick Douglas, eski çiftliğindeki kölelerin nasıl "çevrelerindeki millerce yaşlı, sık ormanı vahşi sesleriyle çınlattıklarını" anlatır: "Vahşi olmaları bu şarkıları her zaman neşeli kılmıyordu. Aksine, çoğunlukla yakınma biçimindeydiler ve bir elem ile keder öyküsü anlatmaktaydılar. Kendinden geçme halindeki duygusal patlamaların en şiddetlisinde bile, her zaman derin bir melankoliden küçük bir iz vardı."[20]

İlahilerin çoğu geleneksel Afrika müziğindeki çağrı-cevap formunda söyleniyor, aynı tarz, kölelerin dünyevi müziklerinde, özellikle de çalışma şarkılarında kullanılıyordu. 1859'da yazılmış *Eski Çiftlik ve Orada Bir Güz Ayında Toparladıklarım* adlı kitabında James Hungerfold, kölelerin beyaz ahaliden bir grubu, bölgedeki bir

Christian advise to those Methodists who indulge in extravagant religious emotion and bodily exercises [1819].

18. P. Oliver, *The story of the blues* [London: Barrie and Rockliff the Cresset Press, 1969; Penguin Books, 1972] s. 11. Alıntı, Kongre üyesi Daniel C. De Jarnette, [1860].

19. *Let my people go,* Courlander, H. *Negro folk music* [U.S.A. Columbia University Press, 1963], s.42.den alındığı şekliyle.

20. E. Southern, yay. *a.g.e.*, s. 83. Qoute Douglas, F. *My bondage and my freedom* 1855.

çayda kürek çekerek gezdirdikleri bir sahneyi anlatmaktadır. Kölelerden biri olan "Charley", şarkıda başı çekiyor, diğer kürekçiler koro olarak cevap veriyor, hepsi de kürek çekişlerini sözlerin ölçüsüne uyduruyordu:

Hoşçakal, eski çiftlik!
Oho! Oho!
Hoşçakal, eski mahalle,
Oho! Oho!
Ve anne, ve baba,
Oho! Oho!
Ve efendi, ve hanımefendi,
Oho! Oho!

"Bu tekne şarkısının söylendiği sesin tonu, anlatılamayacak kadar kederliydi ve öylesine melankolik bir hava taşıyordu, öylesine etkileyici sözleri vardı ki, çok dokunaklı bir hava yaratıyordu. Genç hanımların gözlerindeki yaşları gördüm ve kendiminkilere de güçlükle engel olabildim."

Esas olarak pitoresk ve yabansı olanı arayan Hungerfold'un müzikle ilgilendiği açıktır; kölelerle ilgili öğrendiklerinin çoğunu betimlemekte, tüm bunları duygusal ve hafif yüksekten bakan bir gözle yapmaktadır. Fakat kitabı, köle müziğindeki blues öncesi biçimlerle ilgili çok değerli tanıklıklarını içermektedir, özellikle de Clotilda adındaki bir şarkıcı ve yaşlı Porringer Amca adındaki bir kemancıyı bir dans sırasındaki betimlemesinde.

Clotilda'nın, vahşi, yerinde duramayan bakışları ve "tuhaf hatta daha çok cin gibi bir yüz ifadesi" olan "acayip bir varlık" olduğunu söylemektedir. Hungerfold'un kuzeni Lucy ona, Clotilda'nın "bütün gün hiç durmadan uyaklı sözler uydurabileceğini, mısır tarlası şarkıcılarına çok yardımı olduğunu, bu kafiyeli sözleri mısır soyma mevsimi ile ilgili istediği kadar tekerlemeyle süsleyebildiğini ve kafiyeli söz gibi müzik ve melodi de uydurabildiğini" anlatır.

Daha sonra, o gece iki kuzen "çiftlik evi'nin yakınındaki ormanın kıyısında bulunan köle mahallesine giderler. Burada, ay ışığı altında gerçekleştirilen "şenlik" onları çok eğlendirir.

"Kapının her iki yanında, kulübenin duvarının dışına dayalı sıraların üzerine, çevredeki mahallelerden gelen kadınlı erkekli yaşlı zenciler oturmuştu. Ike, tekdüze bir ses tonuyla bir jig parçasının *sözlerini* söylüyor, bu arada ellerini sırayla birbirine ve gövdesine vurarak tempo tutuyordu. Bir düzine kadar zenci oğlan ve kız, defalarca basılmaktan ezilmiş zemin üzerinde bu müzikle dans ediyordu... Clotilda, kalabalığa katılır katılmaz, bir an bile duraklamadan, hızla dönerek dans eden kalabalığın içine daldı, aralarından geçip, girdiği tarafın tam karşısına ulaşana kadar dönmeye devam etti. Sonra yüzünü onlara dönüp, tiz bir sesle şarkı söyleyerek aşağıdaki mısraları ezberinden okumaya başladı. Bu sırada, Ike'ın yaptığı gibi, ellerini arada sırada gövdesinin iki yanına ve ayağıyla yere vurarak tempo tutuyordu...

JUBER* DANSI
Tanrım! Beni nasıl da güldürüyor
Zencilerin böyle üzgün olduğunu görmek;
Onları aptal jig dansı yaparken
Ve juber kılık kıyafetine aldırmazken görmek.
Juber!

Juber sola, juber sağa;
Bütün gücünle juber dansını yap;
Juber burada, juber şurada,
Juber, juber her yerde.
Juber!

Gösteri böylece, giderek artan bir şamata ve kargaşa ile, juber dansçıları 'kalabalığın dinmeyen kahkahalarının' ortasında 'boğuşan bir yığın' oluşturana kadar devam etti. "Çiftlik evi'nden gönderilen bir kova 'sert' elma şarabının da yardımıyla, Porringer Amca kemanını yeniden eline alıp dansçılar için çalmaya ikna edildi. Hungerford ve diğerleri oradan ayrıldığında, köleler geceye 'canlı ve oynak bir jig parçasıyla' dans ederek devam ediyorlardı."[21]

* Juber, belli dönemlerde yapılan kutlamalar için kullanılan *jubilee* kelimesinden geliyor olabilir. Köle sahipleri kölelerin hasat zamanı gibi belli dönemlerde eğlence düzenlemelerine izin veriyorlardı. (ç.n.)

21. *A.g.e.* s.71-72,73, 77-78, 80. Alıntı, J. Hungerford, *The old plantation and what I gathered there in an autumn month* [1859].

B. ZENCİ HALK OZANLARI* VE COON** ŞARKILARI

Köleliğin son yıllarına doğru beyaz insanlar, siyah kültürünün bazı yönlerine ilgi duymaya başladılar. Fakat ironik bir biçimde, köle müziği modası gerçek zenciler değil de, 1840'larda eğlence dünyasında fırtına gibi esen *beyaz* sanatçılar, "Zenci Halk Ozanları" tarafından yaratıldı.

Bu, birbirini izleyen dalgalar halinde gelen siyah müziğini kendine mal etme çabalarının ilkiydi, onu hemen diğerleri izledi. İç Savaş'tan sonraki zenci taraftarı düşüncelerin dümen suyunda, zenci ilahileri birçokları için, özgürlüğüne yeni kavuşmuş asil bir halkın sembolü haline geldi. 1870'lerde Fisk Jubilee Singers, dünya çapında konser salonlarındaki ustaca hazırlanmış ve akıcı bir şekilde sunulmuş performanslarıyla bugüne kadar süregelen bir siyah müzik imajı yarattılar. "Zenci ilahileri"ni söyleyebilecek eğitilmiş sesi olanlar için yolu açtılar. Ancak bu konser salonu ilahileri, "gece havasının taşıdığı inleyen kadanslarıyla tanımlanamaz bir melankoli içeren" orijinallerinden çok uzaklaşmıştı. *Savaş Öncesi İlahileri* adlı yazısında E.A. McIlhenny, orijinal müziğin neye benzediğini anlatır:

"Zenci ilahilerinin sözlerini çıkarabilmek neredeyse olanaksız, çünkü aynı şarkıcı aynı ilahiyi iki kere tamamen aynı şekilde söylemez. Şarkıcı, sözlerini, mısralarını ve melodiyi her seferinde değiştirir...Basit tatlı bir melodiyle başlayan şarkıcı, sık tekrarlayan mısralarla yükselmeye başlayıp coştukça, titreşen notaların ve ezgisel ifadelerin her türlüsü üzerinde doğaçlamaya başlar."[1]

Geçmişte, 1840'larda zenci ilahilerinin popülerleşmesinden çok önce, "Dan Emmett and the Virginia Minstrels" ve daha sonra başka gruplar tarafından da çalınıp söylenen "Old Zip Coon ve Jump Jim Crow" gibi ozan şarkıları, beyazların ilgi ve beğenisini topla-

* O dönemde *Minstrel (Ozan)* ya da *Black-face (Kara yüz)* gibi tabirler, eğlence dünyasında yüzünü siyaha boyayıp zenci taklidi yapan, zenci şarkıları söyleyen beyazlar için kullanılıyordu. (ç.n.)

** "Coon" sözcüğü, "zenci" anlamına gelen aşağılayıcı bir deyiştir. (ç.n.)

1. M. Roach, *Black American music past and present*. [Boston: Crescendo Publishing Co., 1973]. s.33. Qoute McIlhenny, E.A. Befo'de War spirituals [1933].

maya başlamıştı. Her ne kadar müzikleri esas olarak büyük çiftliklerden türemiş de olsa, bunlar "kara yüzlü" sanatçılardı.* O yıllarda –The Ethiopian Serenaders, Moore Minstrels ve Burgess Minstrels gibi– banjo, tef, kemik ve keman çalarak siyah müziğinin ve siyah müzisyenlerin oldukça eğlendirici parodilerini yapan, böyle birçok grup vardı.

Kara yüzlü grupların belki de en ünlüsü olan Christy Minstrels öyle popüler olmuştu ki (özellikle de Londra'daki ilk gösterilerinden sonra tarzlarının hemen kök saldığı İngiltere'de), Edwin P. Christy'nin adı, halk ozanlığıyla hemen hemen eşanlamlı olarak kullanılmaya başlanmıştı. 1849'da, kendisine hayali bir Afrikalı Kabile Reisi'nin banjocusu olan "Gumbo Chaff"** adını takan Elias Howe tarafından yazılan *Üç Ses İçin Etiyopya Şarkıları Kitabı*'nı yayınladılar. Bu şarkı kitabı, aslına oldukça yakın folk müzik seçmeleri, yani gerçekte büyük çiftlik hayatından türemiş ve kendine göre zamanın siyah müziğinin cazibesi ve gücüne yönelik bir vasiyetname olan bir müziğin örneklerini içeriyordu. Gumbo, yazdığı önsözde bu derlemeyi "Dünya çapındaki köle karşıtı topluluklara" ithaf ediyor ve ekliyordu: "Yazar olarak bu dünyanın tüm halklarına, zenci güzel sanatlar profesörlerinin dehasını sunma konusundaki büyük sorumluluğun baskısını hissettim."[2]

İlk ozan şarkılarının belki de en ünlüsü olan (aktör Tom Rice'ın 1828 yılında yazdığı) "Jump Jim Crow", ilhamını Lousville, Kentucky'deki sakat bir alır uşağının garip yürüyüşünden almıştı.

> Önce topuğunu vur yere sonra ayak ucunu,
> Her döndüğümde bir yana, zıplarım Jim Crow gibi,
> Dön bu yana, dön öbür yana ve aynen böyle yap,
> Ve her döndüğümde bir yana, zıplarım Jim Crow gibi.[3]

"Jim Crow" deyimine ayrımcılık ve ırkçılıkla ilgili kötü niyetli

* Bkz. s. 34.

** Bamya Çöpü. (ç.n.)

2. R. Blesh ve Janis. *They all played Ragtime Jazz Book Club* Sidgwick and Jackson'un düzenlemesiyle, [1960]. s.85. Alıntı, Chaff, G. *Ethiopian glee book* [1849].

3. P. Jump Jim Crow Oliver, *The story of the blues a.g.e.* s.13'den alındığı şekliyle.

çağrışımların yüklenmesi daha sonralara rastlasa da, aradaki ilinti tamamen rastlantısal değildir; çünkü zenci taklidi ozanlığın ilk yıllarında parodiler iyi niyetle sahnelenmişlerse de, sonraları acımasız bir alaya dönüşmüşlerdi. Eğlence dünyasının bu yanık şişe mantarı üyeleri siyahların kendi adlarına ortaya çıkabilmeleri için yolu açmış olabilirlerdi, fakat bu olasılığın koşullarını da kendileri belirlemişlerdi. "Marsıklar" olarak tanımlanan siyahlardan da yine öyle davranmaları bekleniyordu. Kendilerini uydurmaları gereken yerleşik en azından iki tipleme vardı:

"Bir tanesi, iyi kalpli ahmak, gevşek, ayaklarını sürüyerek yürüyen, hantal, birden buck and wing* dansına başlayıp, banjosunu konuşturmaya geçebilen bir tipti. Diğeri ise çok gülünç bir şekilde 'üstün' beyazların kıyafetlerini giyen ve adetlerini taşıyan ve asaleti, mantığa uymasa da, oldukça eğlendirici olan zenci züppe tipiydi."[4]

Ozan gösterilerine ait imgelerle ilgili örnekler İç Savaş sonrası yıllarda yazılmış eserlerde bolca bulunmaktadır. Zamanın romanlarının, dergilerde yayınlanan öykülerin, anekdotların ve karikatürlerin hepsi, o günün şarkılarında da olduğu gibi, aynı alaycı terimleri kullanıyorlardı: "zenci", "marsık", "zenci çocuk", "Arap dadı", "teyze", "amca", "erkek hayvan", "açık tenli zenci", "açık tenli civelek" gibi.** Siyahlar kalın dudaklı, düz burunlu, koca kulaklı ve iri ayaklı, karışık ya da yün gibi kıvırcık saçlıydılar, çoğuna da "Solomon Crow",*** "Abraham Lincum", "Piddllelcins", "Had-a-Plenty", "Wanna-Mo" gibi gülünç isimler takılmıştı. Ve ne kadar küçültücü klişe varsa onlar için kullanıldı; onlar basiretsiz, hassas, dedikoducu, asabi, kibirli, sahtekâr, aylak, yalancı, hilekâr, batıl inançlı, kalın kafalı, aptal, cahil, kaygısız, ahlâksız, suçlu, hırsız ve ayyaştılar. Anlayamadıkları tumturaklı konuşma tarzlarından, cici-

* Buck and wing: Hayvan ve kuş hareketlerinin taklit edildiği, örneğin kolların kanat gibi çırpıldığı, öne ve arkaya sıçranılan abartılı hareketlere sahip bir dans. Ozan gösterilerinde ve sonraki vodvil dansçılarının sık sık yaptığı bir danstı. Eski Hollywood filmlerinde de tap dansçılarını bu dansı yaparken görebilirsiniz. (ç.n.)

4. R. Blesh ve H. Janis, *a.g.e.* s.84-85.

** Burada geçen terimler: "nigger", "niggah", "darkey", "coon". "pickaninny", "Mammy", "aunt", "uncle", "buck", "Light-complected-yaller", "yaller hussy'.

*** Karga.

li bicili giysilerden ve incik boncuktan hoşlanırlardı, hepsi de çalıntı tavuklara, "karpuza", (muhtemelen "kenarlarından kahverengi sos akan") "tatlı patates kumpirine", "*önüne gelenle düşüp kalkmaya*" ve tabii ki içkiye karşı sevgi duyuyordu.[5]

Ancak siyahların yaşamıyla ilgili, zenci şarkıları ve kısa romanlardaki zayıf akıllı, çocuksu, güvenilmez soytarılar dışında başka klişeler de vardı. Ozan gösterilerinde Stephen Foster'ın büyük çiftlikteki yaşamın duygusal ve romantik bir manzarası da sergilenmişti. The Christy Minstrels, özellikle Foster'ın muazzam bir şekilde popüler olan "Plantation Melodies"i ve başka siyahı ve beyaz popüler şarkı yazarlarının benzeri parçalarından oluşan bir gösteri hazırladılar. Tony Russell, sundukları imgeyi şöyle tanımlamıştır:

"Zenci şarkıları her zaman gülünç değildi, bu şarkılarda aynı zamanda, duygusal ve 'karanlık' bir iç döküş vardı. Bu, *Old Black Joe*'nun her iki yanında uzanan büyük bir sınır çizgisi gibiydi. Siyahların yaşamı hakkında bunlara bakılarak bir yargıya varıldığında, görebilecekleri başkaca bir şey olmadığı için Avrupalı izleyicilerin 'zenci ozan' gösterilerini izlerken büyük olasılıkla yaptıkları gibi, kafalarda banjolarını tıngırdatan, güneşin altında balık tutan octoroonlar* gibi cilveleşen, alışılmadık isimleri olan kıvırcık kafalı köle resmi oluşturulabilir ... ne prangalı kölelerden, dayaktan ve köle çalıştıranlardan ne de Efendi'nin mülkiyetindeki octoroonlara karşı şehvetli emelleri ile ilgili bir fısıltı bile duyulmasa da, bu özel kötü muamele biçimi *My Pretty Quadroon*** gibi şarkılarda romantik bir biçimde verilmiştir:

> Efendinin bahçeleri ve çardakları,
> Ve her zaman açan çiçekleri var,
> Çok gördü bana tatlı yabani çiçeğimi,
> Cora'yı, benim tatlı melezimi."[6]

5. R.W. Logan, *Betrayal of the American negro* [New York: Collier-Macmillan, 1965] s. 242-5.

* Octoroon: Anne veya babasının büyükanne ya da büyükbabalarından biri zenci diğerleri beyaz olan kimse.

** Quadroon: Büyükbaba ya da annelerinden birisi zenci diğer üçü beyaz olan kimse.

6. T. Russell, *Blacks, whites and blues* yay. P.Oliver (Blues paperback) [London: Studio Vista, 1970]. s.19,20.

Yine aynı imgeler *Harper's* ya da *Atlantic Monthly* gibi dergilerdeki çoğu çağdaş yazıya da sızmıştır. Eğer siyah erkekler ya da kadınlar gülünç geri zekâlılar olarak görünmüyorlarsa, muhakkak ırkçılık, bağnazlık ya da yoksulluk ve şiddet gibi gerçek meselelere yönelik ciddi kaygılardan uzakta görünmelerini sağlayacak bir biçimde sunulmuşlardır. İnsanların bariz önyargıları kabullenmeleri, siyah bir kişinin kendileri gibi bir insan değil de daima bir karikatür olduğu gibi gerçekdışı fikirlerle beslenmek çok daha kolaylarına geliyordu. Güney'in "büyük siyah" bölgelerinde bulunan isimsiz bir gezgin "fiziksel özelliklerinden çok, zihinsel olarak çevrelerindeki beyaz ırktan tamamen farklı bir ırka ait gibi görünen, kaba ve garip biçimli, hayvansı görünüşlü zenci ya da melezlerden" bahsetmektedir. Yazar daha sonra bunların beyaz kadınlardaki zenci korkusuna nasıl sebep olduklarını açıklamaktadır, ki kendisi bunu anlayabilmektedir, çünkü onlar "çevresine yabancı, hayvani, yarı vahşi, hemen somurtan ya da öfkeye kapılabilen bir ırktı."[7] Kölelik sona erdikten sonra yeni bir hayat biçimi yaratmaya çabalayan siyahların, kendilerini içinde buldukları düşünsel ortam buydu.

C. ÖZGÜRLÜKTEN AYRIMCILIĞA

1865 yılında yasal bağlardan kurtulmuş, artık beyaz adamın mutlak kontrolüne bağlı olmayan, darmadağınık durumdaki siyah toplum, yeni bir yaşam biçimi bulma mücadelesine başladı. Ancak bu özgürlük, beraberinde belirsizlik, dengesizlik ve bir çeşit tecrit edilme durumunu da getirmişti.

Köleler, kararların onlar adına alındığı ve büyük çiftlik sahiplerinin pederane yönetimlerinin onları gerçek özgürlüğün her türlüsünden mahrum ettiği katı, kırılgan bir toplumda doğmuşlardı. Tabii ki birçok kölenin, katmanlı toplumsal yapılarında otoriteye ve iyi bir statüye sahip oldukları bir gerçektir. Kölelerin en azından üçte ikisi siyah formen ya da ustabaşıların emrinde çalışmıştı ve

7. R.W. Logan, *a.g.e.* s.244. Alıntı, *Studies in the south by an anonymous traveller, Atlantic Monthly* XLIX, Feb.1882.

idareci konumundaki bu kişilerin efendilerinin yokluğunda çiftliği yönetmiş olmaları az rastlanan bir durum değildi. Ve sonra, birçok duygusal roman ve filmde neredeyse efsanevi bir figür olan "Zenci sütnine" vardı, yani "Büyük Malikanedeki" geniş sorumluluklar karşısında fazlasıyla dayanıklı ve becerikli olması gereken ve kendisinden her zaman itaatkâr, nazik ve neşeli olması beklenen bir kadın. Şoför, sütnine ve tabii ki vaiz: bunlar köle toplumundaki mevki sahibi insanlardı. Bir de büyük çiftliklerin dışında, azat edilmiş köleler vardı, başarılı kaçaklar veya, ya sahiplerinin duyduğu saygı ve sevgi nedeniyle ya da sahiplerinin gayri meşru çocukları oldukları için azat edilmiş olanlar. Özgürlük İlanı sırasında dört milyonluk bir köle nüfusunun yanında, yaklaşık yarım milyon özgür siyah vardı.

Kuzey'deki şehirlerde ve sınır ayaletlerinde yoğunlaşan bu özgürleşmiş seçkin sınıftan, savaş sonrasının siyah liderleri çıkacaktı.

Ancak Eski Güney'in pederane tavrı izini bırakmıştı, birçok konuda beyaz adamdan hâlâ beklenen şey, onun beyaz adama yakışır bir biçimde ortaya koyduğu bu tavır olmuştu. Kölelik, üst sınıftan beyazlarla seçkin köle sınıfı arasında, birçok siyahın eski sistem ortadan kalktıktan sonra da üstesinden gelmekte zorlandığı bir çeşit ittifak yaratmıştı. İç Savaş, Güney'in ekonomisini darmadağın ettiğinde, büyük çiftçilerin egemenliği de bundan nasibini almıştı. Savaş birçok tarım alanını ve mülkiyeti yerle bir eder, Güney'in mali kaynaklarını tüketirken, Kuzey'deki endüstri hızla gelişti. Ekonomiyi canlı tutacak sermayenin azlığı ve yok olan büyük çiftlik sistemi düşünüldüğünde, kölelere ve beyazlara kalan miras gerçekten çok kıttı.

Kölelikten kurtulan çok sayıda siyah, Güney'i yoksulluğa ve kaosa terk edip, azat edilmiş kölelerin kurduğu toplulukların bulunduğu Kuzey'e ve Batı'ya göçtü. Ancak büyük çoğunluk geride kalıp acı dolu bir miras ve yılların birikimi olan ırkçı aşağılamalarla karşı karşıya kaldı.

Siyahlar, Güney'in politik olarak yeniden doğuşunda etkin bir rol oynadıklarında kısa bir "Yeniden Kalkınma" dönemi yaşanmış,

bazı eyalet hükümetleri önemli reformlar gerçekleştirmişti (Kuzey Carolina'da devlet okullarının sayısı yüzde 500 artmıştı). Ancak öyle görünmektedir ki, dengeli ve paylaşımcı bir toplum oluşturmak için ne kadar fırsat varsa, sonunda hepsi bir kenara atılmıştır. Genel bir ekonomik çöküş vardı ve her zaman var olup, kötü durumları Eski Güney miti içinde unutulup giden çok sayıdaki yoksul beyazın durumu daha da kötüye gidiyordu.

Eski büyük çiftliklerle birlikte dağılan siyah topluluğun, üzerine bir şeyler inşa edebileceği kendine ait bir yapısı yoktu. Ekonomik ya da politik amaçlar için bir araya gelip çalışmak onlardan ne beklenmiş, ne de buna izin verilmişti. Periyodik köle isyanları ve (kaçakları özgürlüğe "taşıyacak") "Yeraltı Demiryolu"nun örgütlenmesi birçok birey açısından muazzam bir cesaret ve beceri istese de, özgürlüğünü kazanan kölelere geniş tabanlı grup eylemi konusunda ustalık kazandırmaya yeterli değildi.

1877'de, muzaffer Federal birlikleri savaş sonrasında işgal ettikleri yenik Güney'den çekildiklerinde bile, Yeniden Kalkınma'nın başarısız olduğu ve siyahların ulusun vesayetine terk edildiği açıkça ortadaydı. Güney'in, tüm sorunların nüfuzlu beyazların tasarrufuna bırakılması yolundaki talebini Kuzey sessizce kabul etti. Özgürlüğünü kazananların bireysel ve siyasi eşitliğini garanti altına alma çabaları yok olup gitmişti, onların güvenilir ve eşit bir statü yaratma çabaları da yok olup gitmişti. Bu, durumun tam bir kesinlik kazanacağı, uzun, aşamalı ve belirsiz bir yoldu, çünkü beyazlar arasında da bölünmeler vardı, sınıf ve politik inanç farkları, ekonomik güç ve sosyal tavır farklılıkları gibi; ancak bu bölünmenin üstesinden, siyahların harcanması pahasına gelindiği gittikçe daha açık bir şekilde görülüyordu. Yüzyılın sonuna doğru, siyahların Güney'in tamamında vatandaşlık haklarından fiilen mahrum ve ekonomik merdivenin en alt basamaklarına kesin bir şekilde mahkûm edilecekleri artık ortadaydı. Ve çok açıktı ki, ne (Ayrımcılığın belirtisini taşıyan "Ayrı ama Eşit" yasal formülünde kutsallaştırılan) gerçek eşitliği ne de özgürlüğü talep etme şansına sahip olamayacaklardı.

Siyahların önünde, onların aşağılayıcı durumlarını sürekli ola-

rak hatırlatacak, 1890'ların sonu ile 1900'lerin başlarında kabul edilmiş olan Ayrımcılık Yasaları, yani "Jim Crow" kanunları vardı. Bunlar, Güney'in beyazların üstünlüğünü sürdürme konusundaki kararlılığının en ayrıntılı ve resmi ifadesi olan toplumsal sembollerdi. Genelde ve detayda, Ayrımcılık Yasaları, kanuni müeyyidelerle ırklar arası ilişkilerde neredeyse toptan bir kopuşa yol açtı. Kanunun yeterli olmadığı yerde, onu takviye etmek için şiddete ve linçe başvurulabilirdi.

Kanun yoluyla olsun, gelenek yoluyla olsun, bu ayrımcılık, barınmaya, işe, eğitime, okullara, kiliselere, yeme içmeye, fiili olarak toplu taşımaya, spor ve eğlenceye, hastanelere, hapishanelere, yetimhanelere, bakımevlerine, (ölümde dahi) morglara ve mezarlıklara kadar yayıldı.

Sosyal, eğitimsel ve politik olarak siyahlar öylesine dışlanmış ve kayba uğramışlardı ki, beyazların dünyasının onlara bahşettiği konum neredeyse kölelik dönemindeki kadar düşüktü. Siyahların büyük çoğunluğu eğitimsiz ve vasıfsız bırakılmış, yaşamları kendi kontrol ve kavrayışlarının ötesindeki koşullarla kuşatılmıştı. Çoğu –1880'de yüzde 75'i– hâlâ Güney eyaletlerinde yaşıyordu ve bunların büyük bir bölümü, köleyken yaptıkları gibi tarım işlerinde çalışıyorlardı.

Çiftçiliğin dışında, kara ve demiryollarının inşası ve onarımı, taşkınları önlemek için nehir kenarındaki setlerin onarımı ve tesviyesi, gelişen odunculuk endüstrisine ait bıçkıhane ve katran ağacı kesim kamplarındaki işler gibi elle yapılan farklı işler de vardı, ancak bunların çoğu siyahlar tarafından yapılsa da tarım alanındaki işlere göre çok daha az sayıdaydılar. Çoğu siyah için yaşam, eski köle çiftliklerinin yerini alan yarı-feodal çiftlik kiracılığı ve ortakçılık sistemiyle sınırlandırılmıştı.

Ortakçı, hasat zamanı elde edilen üründen aldığı belli bir pay karşılığında çiftlik sahibi için çalışırdı. Ona ve ailesine çiftlikte "kendine ait" olarak görebileceği bir toprak parçası tahsis edilir, çiftlik sahibi de gerekli "tefrişatı" yani barınma, yiyecek, giysiler,

tohum ve toprağı işlemek için gerekli alet edevatı sağlardı. Başlangıçta bu, kiracıya bir ölçüde bağımsızlık tanıyan, çiftlik sahibine de sürekli işgücü sağlayan makul ve eşit bir düzenleme gibi görünüyordu. Fakat uygulamada, katı, güvenilmez ve her türlü suiistimale açık bir sistemdi; ortakçıları bağımlılık, borç ve umutsuzluktan oluşan bir döngü içine hapsediyordu. Kiracı tamamen, ihtiyaç maddelerini kredi karşılığında sağlayan ve ödeme zamanı tüm mali hesapları –"sayımı"– yapan patronun insafına terk edilmişti. Yılın sonunda ortakçı genellikle kendini toprak sahibine borçlanmış olarak buluyor, elinde sadece gittikçe solan, bir gün kendi toprağını alması-na yetecek kadar hisse alma hayalleri kalıyordu. Büyük bir çiftlikte doğan ve kendisi de uzun yıllar ortakçılık yapmış olan Sam Chatmon bunun ne anlama geldiğini şöyle açıklamıştır:

"Beyaz adamın gerekli her şeyi vermesi, senin de işgücünü vermen gerekir, ama o şimdi toprak ve pamuk tohumlarının dışında hiçbir şeyi vermiyor. Bunun üstüne verdiği her şeyin parasını ödemek zorundasın. Sonra ürününün yarısını alır. Evet, sen on balya pamuk üretirsen bunun beşi sana, beşi ona gider. Evet, ayda 30 dolar kazanabilirsin, altı ay dışında ihtiyaçların karşılanmaz ve diğer altı ay boyunca borçlandığın para ayda 30 dolarsa nasıl olur da 500 ya da 600 dolar borçlu olursun? Sonra bir gün ona 'Biliyor musun?' dedim. 'Çiftçilik tamam ama ortakçılıkta çok fazla *şey* var.' '*Şey* mi?' dedi. 'Evet,' dedim. 'Ne gibi *şeyler*?' 'Bu *şeyi* işlemelisin, bu *şeyi* sürmelisin, bu *şeyi* çapalamalısın, bu *şeyi* toplamalısın ama sonra elinde hiçbir *şey* kalmıyor!' "[1]

Ortakçı ailelerin çoğu kötü inşa edilmiş, boyasız, iklim koşullarının yıprattığı, su sızdıran ahşap iskeletli kulübelerde yaşıyordu. Yoksulluklarının, cehaletlerinin ve kaderciliklerinin engel olamadığı kronik hastalıklara karşı dayanıksızdılar. Üstünkörü bir biçimde "halsizlikten" ya da mallarının çığırtkanlığını seyyar göstericilerin yaptığı gezgin "doktorların" verdiği patentli ilaçlarla iyi edebilecekleri "büyülerden" söz ediyorlardı.

Ortakçılar ellerinden geldiğince büyük bir aile yetiştirmeye çalışıyorlardı, çünkü her yeni çocuk, kazacak, sürecek, otları biçecek

1. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976].

ya da pamuk toplayacak fazladan bir çift el anlamına geliyordu. Bu, ev halkına mümkün olduğu kadar çok akrabanın dahil olması ve kadınların aynen köle sahiplerinin yaptığı şekilde doğurganlıklarına göre değer kazanması anlamına geliyordu. 1889'da doğan Sam, bir Mississippi çiftliğinde yaşayan büyük Chatmon ailesinin en genç fertlerinden biriydi:

"Şimdi, aynı anne ve babadan dokuz erkek kardeşim vardı, ama anne ayrı baba ayrı olanların kaç tane olduğunu size söyleyemem. Babamın üç karısı vardı ve benim annemin öbür ikisinden daha az, on üç tane çocuğu olmuştu."[2]

Kadınlar hayatta kalan tüm çocukları büyüterek sisteme bir süreklilik sağladılar (yirmi çocuk olağandışı bir durum değildi). Aynı zamanda evlerde hizmetçilik yaparak ve beyaz insanların mutfaklarında çalışarak ek para da temin ettiler. Bu kadınlardan duygusal ve fiziksel anlamda inanılmaz taleplerde bulunuluyor, bu sorumlulukları kabullenen kadınlar, hesap kesme zamanı geldiğinde bunun karşılığını erkekleri tarafından yüzüstü bırakılarak alıyorlar, artan borçları ise elde ettikleri tek sonuç oluyordu. Bazı kadınlar çiftliklerden, ev işleriyle ilgili yeteneklerinin kendilerine avantaj sağladığı şehirlere taşındılar, fakat erkekler için neredeyse tek özgürlük, bir işten diğerine geçmekti. Böylece siyahlar, özgürlük ya da daha iyi koşulların arayışı içinde, tipik özelliği, kısa ya da uzun mesafeler kat ederek bir çiftlikten diğerine taşınma ve göçler olan bir döneme, bugüne kadar süregelen bir evreye girmiş oldular.

Bu belirsizlik, bu sürekli hareket ve dolaşım arasında, bastırılamayan, hatta onlara bir çeşit birlik duygusu vermeye yardımcı tek şey müzikleriydi. Kölelik günlerinden, herhangi bir enstrümanla doğaçlama ya da ezberden müzik yapma, şarkılarda duygularını ya da hikâyelerini anlatma, birbirlerini çiftlikteki evde, arka sokaklardaki batakhanelerde ya da ozan sahnesinde tanıma ve eğlendirme yeteneklerini getirmişlerdi.

2. *A.g.e.*

"Ozanların, üst tabaka zencilerin büyük bir kesiminin gözünde kötü bir ün sahibi olduklarını söylemeye gerek bile yoktur... ama bu nesildeki en iyi yeteneklerin aynı kanaldan geldiği de bir gerçektir. Besteciler, şarkıcılar, müzisyenler, konuşmacılar, sahne sanatçıları – ozan gösterilerinde bunların hepsi vardı...Mahara'nın ekibi Georgia Minstrels, McCabe and Young Colored Minstrels gibi, hakiki bir parça, gerçek bir ozan gösterisiydi!"[1]

W.C. Handy, Alabamalı oldukça zengin ve saygın bir aileden geliyordu (babası bir Metodist vaizdi) ve ozan gösterilerinin bu ırkın berbat bir imgesi olan "kara surat"ın devam etmesine ve güçlenmesine yardımcı olduğu düşünülürse, onun "hakiki parça" konusundaki görüşlerine savunucu bir tonun sızmış olduğunu görmek şaşırtıcı olmamalı. İç Savaş sonrasında sahnelerde giderek daha fazla siyah gösteri sanatçısı görünmeye başladı ve sahneledikleri şeyler yanık şişe mantarı* ekiplerinin yaptıklarına oldukça benziyordu. Eğer bir zenci ilahisi söylenecekse bunun hareketli bir taşlama ya da alayla bitmesi olasıydı:

Gemiye binin, küçük çocuklar,
Gemiye binin, büyük çocuklar,
Gemiye binin, tüm çocuklar,
Anne ve baba, siz de binin![2]

Bu trupların çoğu, Handy'nin kendi ekibi Mahara Minstrels gibi, *William Tell* uvertürü, *Mikado*'dan seçmeler ya da son Broadway hitleri gibi geniş bir "klasik" parça yelpazesini çalabilen eğitimli müzisyen grubuna sahipti. Fakat bu ozanlar müzik seçimlerinde diğerlerine göre daha geleneksel ve Avrupai de olsalar, çoğu sıradan siyah folk müziği ile ortak birçok unsura sahip çıkmıştır.

Eski büyük çiftliklerdeki köleler Avrupa müziğinin birçok türü-

1. W.C. Handy, *Father of the blues, a.g.e.*, s.36.

* Yüzünü yanık şişe mantarıyla siyaha boyayıp zencileri taklit eden beyazlar kastediliyor. (ç.n.)

2. W. C. Handy, yay. haz. *Blues: an anthology,* göz. geç. J. Silverman [New York: Collier-Macmillan,1972] .s.24.

nü kendilerine mal etmişlerdi – Wesloyan ilahileri, İskoç ve İrlanda keman müziği ve her çeşit balad. Kendi Afrikalı gelenekleriyle dönüştürülüp şekillendirilen bu müzik, zenci ozan gösterilerinin temeli olmuştu. Ve aynı müzik sonraları "folk" dünyasında kaybolup gitmemiş, çoğunlukla kendisi diğer türlerin içine karışmıştı. Ozan müziği XIX. yüzyılın sonlarında gittikçe daha fazla popüler olduğunda, büyük çiftlik kulübesinin müziği, konser salonları, basılı müzik ve tabii ki gezgin ozan gösterisinin kendisi yoluyla, kulübesine geri döndü. İlk ozan şarkılarından biri olan "Old Zip Coon"un vakası bunun nasıl olabileceğine bir örnektir. Birçok besteci bu şarkıyı kendilerinin yazdığını iddia etmektedir, ancak öyle görünmektedir ki, o bir folk şarkısı olarak doğmuş ve sahnede ilk icra edilişi 1834'de Baltimore tiyatrosunda olmuştur.

Bir zamanlar çift çenesi olan bir adam vardı,
Kemanı ustalıkla çalardı.
Eh, tempoyu ve melodiyi kaçırmazdı,
Ama *Old Zip Coon*'dan başka şey çalmazdı.

Nakarat
Old Zip Coon'u çaldı tüm gece,
Baykuşlar ve yarasalar uçup gidene dek,
Ay ışığında keman çaldı testere kullanır gibi,
Ama *Old Zip Coon*'dan başka bir şey çalmadı.[3]

Ve sözler böylece devam eder.

Bu şarkı, sözlerdeki bazı değişikliklerle, sözlü kültüre "Turkey in the Straw" olarak geçmiş, o zamandan beri siyah ve beyaz müzisyenler tarafından hemen hemen aralıksız icra edilmiştir.

Ozan gösterisi grupları, sadece zenci şarkılarını ve klasikleri değil, aynı zamanda çoğu siyahların sadece kendilerini eğlendirmek için çaldıklarından çok uzak olmayan dans müziği ve büyük çiftlik ezgilerini de çalmıştır. Ashtabula, Ohio'da yağmurlu bir gecede ambarda yapılan danslı bir toplantının, *Illustrated London News*'ın Şubat 1897 sayısından alınan aşağıdaki anlatımı, bir İngiliz kadın

3. Old Zip Coon Lomax, A. *The folk songs of North America* [London: Cassell, 1960]. s.96'dan alındığı şekliyle.

gezgin tarafından yazılmıştır.

"O zamana kadar ve ondan sonra bu kadar keyif aldığım bir eğlence pek azdır. Kemanların ve çiftlik şarkılarının eşlik ettiği, bir adamın değişik figürleri ve bunların nasıl yapılacağını bağırarak söylediği, hayal edilebilecek en tuhaf danslar...Özellikle topluluğun genç üyeleri tarafından yapılan bir dans bizi büyüledi. Bu sekiz kişilik bir çiftlik dansı olup, temel figürü şöyleydi: Çiftlerin belli bir uzaklıkta durduğu uzun bir zincir yapılıyor, yanındaki kişinin elini tutmadan önce herkes, çok zarif ve hoş olan, vücudun farklı salınma hareketlerinden oluşan bir *pas seul* yapıyordu. Yaşlı insanlar odanın çevresinde oturmuş, ellerini önce birbirine sonra bir dizlerine sonra da diğer dizlerine, bu arada ayaklarını da yere vurarak müziğe ve dansa ritmik olarak tempo tutuyorlar ve büyük bir hazla aşağıdaki sözleri söylüyorlardı.

Mısırı çapala, mısırı çapala, Musa,
Mısırı çapala, Musa, mısırı çapala,
O sarmaşıktan uzaklaş,
Aşkım ve kumrum,
O pencereden uzaklaş,
Beni duymuyor musun! Tanrım!
Başka bir gece gel,
Çünkü bu gece bir kavga çıkacak!
Bıçaklar havada uçuşacak.

Şu zarif 'keki almak'* deyiminin kaynağı daha önce ne zaman düşünsem bana bir muamma gibi gelirdi, ama aniden beklenmedik ve çok pratik bir şekilde kendini açığa vurdu. Balonun bittiği duyurulmadan hemen önce, çiftler uzun bir geçit alayı oluşturup, yapabildikleri en iyi şekilde yürüyerek odanın etrafında üç kez dolaşıyor ve bir düzine yaşlı insandan oluşan jürinin eleştiren gözlerinin önünden geçiyorlardı, sonra bunlar en iyi görünen çifti seçiyor, onlara da ciddi bir şekilde büyük bir üzümlü kek sunuluyordu."[4]

* "Take the cake" deyişi İngilizcede, en önde gelen kişiyi ya da durumu, çoğu zaman aşağılayıcı bir biçimde, betimlemekte kullanılır. (ç.n.)

4. *Illustrated London News*, 27 Şubat 1897. Adı bilinmeyen bir kadın gezginin makalesi.

1890'ların sonunda eğlence dünyası, siyahların kültüründen doğan yeni bir müziği kendine mal etmeye başlıyordu. Bu müzik, ragtime ve onunla birlikte gelen dans çılgınlığı "cakewalk"dı. Aynı dönemde ragtime'la yakın bağları olan caz ve blues'un ilk soluk ışıkları görülmeye başlandı ve bunların hepsinin de siyah halkın kültürüyle yakın bağları vardı; bunlar, "pis tavernalardaki", "danslı barlardaki", "kötü evlerdeki" ve nehir kenarındaki setlerin onarımının yapıldığı kamplardaki bilinmeyen ve eğitimsiz müzisyenlerin dünyasına aitti.

Ragtime, kaynağını banjo ritimlerinden almış gibi görünen yeni ve senkoplu bir müzikti. 1899'daki yazısında Rupert Hughes onun köklerini anlatmaktadır:

"Zenciler ayaklarını vurarak dans etme biçimine 'şamata çıkarma' (ragging), oldukça karmaşık olan dansa da 'şamata' (rag) diyorlardı. Bir çeşit çılgınlığı andıran dans sırasında dansçı ve izleyicilerden sık sık zevk çığlıkları geliyor, bunlara el çırparak ve ayaklarını yere vurarak eşlik ediyorlardı. Ragtime müziğinde banjo süslemeleri dikkati çeker ve vuruşlardan birinin iki kısa notaya bölünmesinin izine el çırpmada rastlanabilir."[5]

Gruplar, Orta-Batı ve Güney'in tamamında, Missouri, Mississippi ve Ohio nehirleri boyunca, ya törenlerde çaldılar ya da ozan gösterileri, De Kreko Kardeşler Karnaval Gösterisi gibi karnavallarla, çadır gösterileri ve sirklerle turneye çıktılar. Bu müzisyenlerden biri (Ragtime'ın Kralı Scott Joplin'in oturduğu yer olan), Missouri Sedalia'da yapılan 1898'deki bir sokak karnavalını şöyle hatırlamaktadır:

"Önce trapez gösterisi için çalıyorlar, sonra sırayla diğer gösteriler için çalmaya devam ediyorlardı. Sirk için, marşların iki kat hızlı çalınmış hali olan 'quick time' çaldılar.[6]

Bu gösteriler ve tiyatrolarla buharlı nehir gemilerindeki on, yirmi, otuz sentlik drama gösterilerinin tümü, ragtime'ın doğuşuna tanık oldu. Rag aynı zamanda 'honky-tonk'* meyhanelerde, bilardo

5. R. Blesh ve H. Janis, *a.g.e.* s.103, 104. Alıntı, Rupert Hughes [1899].
6. *A.g.e.* s.23. Alıntı, Tom Ireland re. Sedalia 1898.
* Honky-tonk: argoda gürültülü ve pis taverna anlamına gelir. (ç.n.)

salonlarında, restoranlarda ve şekerleme mağazalarında, gruplar ya da sadece bir piyanist tarafından çalınıyordu. Form olarak en çok piyano müziği ve piyanoda yazılmış müzik olarak anımsanır. Sonra diğer enstrümanlara uyarlanıyor ve orkestra formunda yayımlanıyordu, fakat orijinal olarak piyano için yazılıyor ve bir Viktorya dönemi salonunun zarafet ve inceliğini taşıyordu. Tarzın neredeyse resmiyete varan basitliği, marş ve dans ritimleriyle canlanıyor, bu arada kayan senkoplar bulaşıcı ve neşeli bir hafiflik yaratıyordu. Fakat yinelenen temalar özellikle de sol elin bas notalardaki süslemeleri, ragtime'ın altında yatan melankolinin az da olsa ipuçlarını veriyordu. En iyi ragtime bestelerinin içine işlemiş olan bu elle tutulamayan, biraz da özlem dolu hüzün, blues piyanosuyla olası bir bağlantıyı akla getirir, ancak her ne kadar iki tür arasında bir bağ olsa da, tarzlar gerçekten de birbirinden ayrıdır."

Ragtime'da olduğu gibi blues'da da ilk denemeleri yapanların gerçekte kimler olduğunu asla bilemeyiz. Yüzyılın sonunda New Orleans'ta çalışan bir müziksever olan Roy Carew, ragtime ile daha sonraları boogie-woogie olarak adlandırılan piyano blues'unun bir biçimi arasındaki bağlantı konusuna şöyle değinmiştir:

"Boogie-woogie'nin, rag ailesinin dersini çalışmayan yaramaz oğlan çocuğu olduğunu söyleyebilirim. Onun başlangıcındaki ham halini, 1904'ü izleyen yıllarda New Orleans'ın arka sokaklarında duydum ki, onlar da gerçek anlamda arka sokaklardı...bu tür müzik asla "yaldızlı saraylarda" çalınmadı."[7]

Ragtime piyanisti ve bestecisi Eubie Blake, Baltimore'da benzer bir tarzda ragtime ve boogie çalan William Turk adında birisini anımsamaktadır. Turk, 1.80 m boyunda ve 140 kilonun da üzerindeydi. Eubie'ye göre:

"Tanrı gibi bir sol eli vardı. Hangi perdede çaldığını bilmezdi, ama hepsini çalardı. Ragtime'ı yatay basla çalabilirdi, ama bu ona sıkıntı verirdi, çünkü göbeği kolunun yolu üstündeydi, bu yüzden onun yerine kontrbas kullandı. On üç yaşımdayken –bu 1896'daydı– Turk'un sağ eliyle bir notayı çalarken aynı anda sol eliyle nasıl

7. S. Traill ve Lascelles, the Hon. Gerald yay. *Just jazz* [London: Peter Davies, 1957] .s.17. Alıntı, Roy Carew Borneman, E. *Boogie woogie.*

dört nota çaldığını hatırlayabiliyorum. Biz buna 'on altılık' diyorduk, şimdi ise boogie-woogie diyorlar."[8]

E. İLK NEW ORLEANS CAZI VE BLUES'U

"O ilk günlere ait asla unutamadığım blues, büyükannemin Garden Mahallesi'ndeki evinin bitişiğinde yaşayan bir kadının çaldıkları olmuştu. Bu müzisyenin adı Mamie Desdoumes'di. Sağ elinin ortadaki iki parmağı kesikti, bu yüzden blues'u sadece sağ elindeki üç parmağıyla çalardı. Sabah kalktıktan sonra bütün gün boyunca tek bildiği parçayı çalıyordu.

Köşede durdum, ıslak ayağımdan su damlıyordu,
Karşılaştığım her adama sordum...
Bana bir dolar veremiyorsan, bari adi bir on sent ver,
Sadece şu benim aç herifi beslemek için..."[1]

Ragtime, blues ve caz piyanisti Jelly Roll Morton 1902'de New Orleans'ta duyduğu bir blues şarkıcısını böyle anımsamaktadır.

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

Efsanevi Buddy Bolden, New Orleans'ın ilk trompet 'Kral'larındandı ve kendisininki gibi ilk ragtime gruplarından biriyle birlikte en azından 1900'lerin başında şehirde oldukça talep görüyordu. Grupta dört nefesli ve üç ritim enstrümanı vardı ve çaldıkları blues terbiyeden çok uzaktı. "If You Don't Like My Potatoes Why Do

8. R. Blesh ve H. Janis, *a.g.e.* s.192. Alıntı, Eubie Blake.
1. Lomax, A.Mister Jelly Roll: *The fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans creole and 'inventor of jazz'* [London: Cassel, 1952; Pan Books], s.29. Alıntı, Jelly Roll Morton.

You Dig So Deep?"; "All the Whores Like The Way I Ride"; "Make Me a Pallet On Your Floor" veya "Funky Butt" gibi sevimli, küçük şarkıcıklar söylüyorlardı. Grup üyeleri işe "küfürleşme oyunu oynayarak'" başlardı. Birbirlerine savurdukları açık saçık küfürler onlara, Martin Williams'ın *New Orleans'ın Caz Ustaları* kitabında bahsettiği "New Orleans tarihinin en pis konuşan adamları ününü"[2] kazandırmıştı.

Bunk Johnson, Bolden'a bu sıralarda katıldığını, çünkü blues çalmak için "deli olduğunu" iddia eder. "Bolden her türlü blues çalıyordu, böylece ben Bolden'a katılınca daha çok blues yapmaya yardımcı oldum..."[3] "Yaşlı Kral Bolden *Zenci* halkın hoşlandığı müziği çalıyordu."[4]

Jelly Roll Morton da Bolden'ı hatırlamaktadır:

"Herkesin onu tanımasını sağlayan parça gerçek danslı bar blues'unun ilk çeşitlemelerinden birisidir. Yaşlı honky-tonk'çulardan bazıları parçaya onun ismini vermişler ve şöyle giden bir tema eklemişlerdi:

Sanırım Buddy Bolden'in şöyle dediğini duydum,
"Pis, çirkin kokmuş kıçını, uzak tut buradan,
"Pis, çirkin kokmuş kıçını, uzak tut buradan,
Bırak müziğini çalsın Mister Bolden..."

Bu parça 1902 civarında yazılmıştı, fakat daha sonra, sanırım bu şekilde söylemem gerekiyor, başka bir yazar tarafından yürütülüp 'St. Louis Tickle' adıyla yayınlandı. Ancak eski müzisyenlerin çoğu, parçanın Buddy Bolden'e, büyük ragtime trompetçisine ait olduğunu bilir."[5]

Bu eski şarkının ikinci nakarat bölümü, Jelly Roll'un kendi yaptığı kayıtta şöyle başlar:

---

2. M. Williams *Jazz masters of New Orleans* [London, Collier-MacMillan 1967]; s. 11, 12.
3. N. Shapiro ve N. Hentoff, *Hear me talkin' Toya: the story of jazz by the men who made it.* [New York: Rinehart, 1955; London: Peter Davies, 1955]. s.45. Alıntı, Bunk Johnson, Buddy Bolden.
4. A. Lomax *Mister Jelly Roll a.g.e.* s. 62,63. Alıntı Jelly Roll Morton.
5. *A.g.e.* s. 62,63. Alıntı, Jelly Roll Morton.

Sanırım Hakim Fogarty'nin şöyle dediğini duydum...[6]

Ve ragtime, caz, blues ve siyahi folk kültürünün sıradan, daha ham biçimleri arasındaki ilişkiyi bundan daha iyi gösteren bir örnek yoktur. Newman Ivey White, *Amerikan Zenci Folk Şarkıları* adlı kitabında, Georgia Augusta'da işçiler tarafından söylenen, Hâkim Fogarty'nin, Hâkim Pequette olarak geçtiği, bir iş şarkısını aktarmaktadır.

Sanırım duydum, ha!
Hakim Pequette'in şöyle dediğini, ha!
Kırk beş dolar, ha!
Alın götürün bu adamı, ha![7]

White, aynı şarkıyı 1903 yılında, Kuzey Carolina Statesville'de de duyduğunu anımsar.

Jelly Roll Morton zaman içinde en iyi ragtime ve caz bestecisi ve piyanistlerden biri olduysa da, New Orleans blues'undan aldığı ilk temeli asla unutmadı.

"Her evden sokağa müzik taşıyordu. Kadınlar kapı ağzında durup, kimisi neşeli, kimi hüzünlü, bir çeşit blues söylüyordu."[8]

Öyle görünmektedir ki, blues dinleyicileri, en azından New Orleans'takiler, "Pamuk toplayıcısı zenciler"di. New Orleans'lı bir gitarist, banjocu ve caz vokalisti olan Danny Barker, siyahi, "gerçek bir bozuk Afrikalı ağzı konuşan" blues trompetçisi Chris Kelly'nin "yavaş"tan hoşlanan insanlarını şöyle tanımlamaktadır:

"O zamanlar New Orleans'ta şimdi kaybolan bir kast sistemi vardı. Her bir kast sisteminin kendi trompetçisi vardı. Chris Kelly de blues'u, eski günlerde "tarla ve bahçe zencileri" denen pamuk toplayıcısı Zencilere çalardı. Tarlalarda çok ama çok çalışan ve gerçekten ilkel insanlardı. Şu kutu gibi sırtı olan elbiselerden ve üzerinde iki renkli şerit olan şapkalardan, ayak ucunda elmaslar ya da

6. *Buddy Bolden's blues*, Jelly Roll Morton (1939). Orij. basım Circle 77-78. [Tempo Music].
7. R. Blesh ve H. Janish, *a.g.e.*, s. 78 White, N. I. *American negro folk-songs*'dan alınan iş şarkısı. [Harvard University Press, 1928]
8. A. Lomax, *Mister Jelly Roll a.g.e.* s.33. Alıntı, Jelly Roll Morton.

iki dolarlık bir altın olan ayakkabılardan giyiyorlardı...Chris Kelly bu insanlar için çalıyordu. Genç Erkeklerin Yardım Cemiyeti'nin (YMCA) salonu olan New Hall'da balo verirler, her seferinde cenazeciyi sevindirirlerdi, çünkü üç veya dört ceset olur, bazen kadınların göğüsleri doğranırdı...Chris Kelly işte böyle insanlara çalardı."[9]

F. İŞ VE ŞARKI

Yüzyılın sonunu yaşayan New Orleans'ta, blues'un ya da daha sonraları blues olarak adlandırılan tarzın çalınıp söylendiği dönemde, bütün güney eyaletlerinde sıradan siyah işçileri blues'u ilk biçimiyle söylerken duymak mümkündü.

Kederliyim,
Ama ağlamayacak kadar keyifsizim.[1]

Tipik olarak blues, bireysel duyguların bir ifadesi olarak doğmuştu, son derece basit, belki de tekrarlanıp duran tek bir mısradan oluşan, kişisel bir ifadeydi.

Gwine morfin aldı ve öldü,
Gwine morfin aldı ve öldü,
Gwine morfin aldı ve öldü.[2]

Birçok şarkıcı, bütün şarkının tek bir mısranın tekrarına dayandığı anlamına gelen "tek mısralık şarkılar" terimini kullanmıştı. Tarla işçileri ve pamuk toplayıcılarında bu tür şarkılara en temel şekilleriyle, tüm pamuk tarlasında yankılanıp gezinen yalnız bir bağırış, bir "bağırtı"* olarak rastlanabilirdi. Frederick Olmsted'in 1853'te gördüğü, bir demiryolu şirketine kiralanmış Güney Carolina'lı bir köle işçi grubunu betimlerken yazdıklarından anlaşılacağı gibi, bu bağırtının kökleri kölelik zamanına uzanıyordu.

9. N. Shapiro ve N. Hentoff, N. *a.g.e.* s. 56,57. Alıntılar, Danny Barker, Chris Kelly.
1. S.B. Charters, *The country blues* [New York: Rinehard, 1959; London: Michael Joseph, 1960]. s.22. Alıntı, White, N.I. *a.g.e.*deki şekliyle iş şarkısı.
2. W.C. Handy, yay. *Blues: an anthology a.g.e.* s.12.
* Holler. (ç.n.)

"Birisi daha önce hiç duymadığım bir ses çıkardı: uzun, yüksek, müzikal bir bağırış, yükselen, alçalan ve tiz bir perdeye çıkan bir ses. Bu ses ormanın içinde, berrak ve ayaz gece havasında bir böcek ötüşü gibi çınladı. O bitirdiğinde bir başkası, sonra bir başkası, sonra da birkaçı melodiye kaldığı yerden devam ettiler."[3]

Bu çığlıkların kaynağı, işçi takımlarındaki köleler ya da yüzlerce metre ötede başka bir tarlada çalışan dostuna seslenen yalnız bir kölenin sesi olabilirdi. Bu çağrılar Güney'in tümünde, bu yüzyılda bile yaygındı ve kimi zaman "mısır tarlası bağırtısı", "pamuk tarlası bağırtısı", "baykuş ötüşü" veya sadece "ağız kalabalığı yapmak" olarak biliniyordu. Bunlar, en temel biçimleriyle, her bir ifadenin yalnızca boşlukta yarattığı ses için kullanıldığı tiz bir ağıttan pek farklı değildi.

Woh hoo-oo, wo hoo!
Woh hoo-oo, wo hoo![4]

Bunlar kısa ve keskin olabilecekleri gibi, zayıflayan, sessizce kaybolan uzun titrek ataklar da olabiliyordu. Bunun dışında, su taşıyanlara bağırma gibi işlevsel seslenişler de olabilirlerdi. Bir mısır veya pamuk tarlasında yakıcı güneşin altında, su taşıyan bir oğlan ya da kıza sürekli ihtiyaç duyuluyordu. Texas'ta çiftçilik yapmış olan şarkıcı Huddie Ledbetter'in repertuarında, on iki telli gitarının eşliğinde söylediği bir su çağrısı vardı.

Bana biraz su getir, Silvie,
Bana biraz su getir, şimdi,
Bana biraz su getir, Silvie,
Arada sırada.[5]

Ancak tarla işçilerinin bu çağrı ve bağırtıları, kölelik günlerindeki eski grup çalışma şarkılarının yerini tamamen almamıştı. Köleliğin kaldırılmasından sonra da işçi takımı halinde çalışma hâlâ yaygın

3. H. Courlander, *a.g.e.* s.82. Alıntı, Frederik Olmsted, 1853.
4. *A.g.e.* s.83.
5. *A.g.e.* s.87. Alıntı, *Bring me a lil'l water Silvie*, Huddie Ledbetter (Lead Belly). Disc 3001- A'da yayımlanmıştır.

olduğundan ve insanlar daha çok tecrit altında çalıştıklarından, hâlâ çok çeşitli grup şarkısı vardı.

Evet, bana sordu – whuk – salonda – whuk
Ve beni serinletti – whuk – pervanesiyle – whuk
Ve sonra fısıldadı – whuk – annesine – whuk
Anne, seviyorum o – whuk – kara gözlü adamı – whuk.[6]

Bu, halkbilimciler Howard Odum ve Guy Johnson tarafından derlenen bir şarkıydı ve onlara göre "whuk" sesiyle birlikte yapılacak çekme, vurma ve kazma gibi, vücudun uzun ve ritmik hareketini gerektiren her türlü işle birlikte söyleniyordu. "O ve arkadaşı şarkı söylerken esmer bedenlerin neşeyle çalıştıklarını"[7] gözlemlemişlerdi.

İş şarkıları sadece zor fiziksel çalışmayı kolaylaştıracak bir araç değildi. Nehir kenarındaki setlerin onarıldığı kamplarda tesviye kazısı yapılırken söylenen aşağıdaki şarkıda Odum ve Johnson'ın rastgeldiği gibi, eleştiri için araç da olabiliyorlardı.

Evet, şef, şef, kör olmalısın sen,
Saatine baksana! Paydos saati oldu, görmüyor musun?
Peki, şef, şef, bu nasıl olabilir?
Düdükler ötüyor ve sen beni hâlâ çalıştırıyorsun.[8]

Derledikleri başka bir şarkı "zencilerin beyaz adama karşı takındığı, ancak beyaz adamın nadiren duyma ayrıcalığına eriştiği tavrı" açığa vurmaktadır.

Zor değil mi, zor değil mi,
Zor değil mi, bir zenci, zenci, zenci olmak?
Zor değil mi, zor değil mi?
Zamanı geldiğinde alamamak paranı.

Evet, hiç fark etmez,
Çalıştığın süreyi nasıl kanıtladığın,
Beyaz adam mutlaka,

6. H.W. Odum ve G.B. Johnson *The negro and his songs* [University of North Carolina Press. 1925]. s.258.
7. *A.g.e.* s.258.
8. *A.g.e.* s.252.

Kazıklayacaktır zenciyi arkasından.

Zenci ve beyaz adam,
Seven-up oynarlar,
Zenci kazanır parayı
Korkar ama almaya.[9]

"Seven-up oynayan zenci ve beyaz adamla" ilgili dörtlük, hem belli söz ve deyişlerin siyah folk kültüründeki devamlılığını, hem de iş şarkıları ve blues arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir. Aynı dörtlüğün bir uyarlaması 1870'lere uzanan bir dönemde Lafcadio Hearn tarafından derlenmiştir. Hearn bunu, Ohio Cincinatti'nin *Commercial* gazetesindeki şehrin rıhtımında çalışan liman işçilerinin şarkılarıyla ilgili yazısında aktarmıştır.

Zenci ve beyaz adam seven-up oynuyor,
Beyaz adam as attı, zenci onu almaya korktu,
Beyaz adam as attı, zenci bir dokuzlu attı,
Beyaz adam öldü, zenci kör oldu.[10]

1926'da Julius Daniels adındaki bir blues şarkıcısı, benzer bir dörtlüğü, Georgia Atlanta'da kaydetmiş ve 1939'da Mississippi'li şarkıcı Tommy McClennan aynı temayı "Bottle Up and Go" adlı popüler şarkısında kullanmıştı.

Bağırış ve iş şarkıları sadece blues'un ilkel biçimleri değil, aynı zamanda ayrı, fakat paralel müzik biçimleriydiler ve öyle olmaya da devam ettiler. Bunlar, müzik ortamının blues şarkıcılarının içinden fikir alabileceği bir parçasıydı. "Howling Wolf"* olarak 1950'lerin ticari açıdan en başarılı blues şarkıcılarından biri olan Chester Burnett, 1910'da doğduğu Mississippi'de yetişmişti.

"Buralarda çok fazla müzik vardı. İş şarkıları. Arkadaşların bazıları 'yaşlı Maude için çalıştım ve yaşlı Belle için çalıştım' falan

9. *A.g.e.* s.254, 255.
10. P. Oliver, *The Story of the blues a.g.e.*, s.21. Alıntı, Lafcadio Hearn'ın 1870'lerde topladığı şiir kıtaları. [The Cincinaty Commercial].
* Uluyan Kurt (ç.n.)

gibi şarkılar yapıyorlardı. Sonra gidip çalışırken şarkı söylüyorlardı. Toprağı işleme şarkıları, katırlara seslenme şarkıları. Sabahları oraya gider, saban sürmeye bağırmaya ve şarkı söylemeye başlarlardı. Bu şarkıları, söyledikleri sırada kafalarından uydururlardı.

"Seslerini ve müziklerini tam hissettikleri gibi yaratırlardı... Hissettikleri gibi iş şarkıları uydurdular. Eğer birisinin onlardan bir şeylerini aldığını hissettilerse söyledikleri şarkı bununla ilgili olurdu... Ama buna bakarsanız, benim hiç iyi ya da kötü günüm olmadı. İyi bir aileden geliyordum, iyi bir çiftlikte yetişmiştim ve bana insan gibi davranılmıştı."[11]

Booker White da aynı dönemde Mississippi'de yetişmişti ve onun da benzeri hatıraları vardı:

"Şimdi, o eski günlerde inekleri sağan yaşlı insanların hem sağıp hem şu şarkıyı söylediğini duymuştum:

Akşam güneşinin batışını gördüğüm için mutluyum,
Çünkü eve dönüp, sırtüstü yatabilirim.

Çoğu günler durup parmaklıklı çite dayanırdım, ama dikenli tele değil parmaklıklı çite, ve Tanrım, çok fazla şarkı söylerdim. Sonra gevşer, şarkıyı hatırlar bir kenara yazardım, bilirsin. Ah, ben oralardaydım! Tarlalarda duyulduğunda bu şarkıları kimlerin söyleyeceğini bilirdim. Onları kimin söyleyeceğini kesin bilirdim."[12]

İlk blues şarkıları kişisel duyguların basit ifadeleriydi ve tek mısralık şarkıların, duygunun altını çizmek ve duyguyu güçlendirmek için kafiyeye ve daha fazla söze ihtiyaç duyması doğal bir gelişimdi.

Bazıları eski blues'un kötü olmadığını söylüyor,
Ama eski blues duyduğum en kötü şey.[13]

---

11. Down Beat Dec. 14, 1967. Down Beat, Chicago. Alıntı, Chester Burnett ("Howling Wolf) *"I sing for the people : an interview with bluesman Howling Wolf*, Pete Welding.
12. BBC röportajı: Booker White [Memphis, Tenn., 1976].
13. S.B. Charters, *The country blues a.g.e.*, s.22. Quote early blues as in White N.I. *a.g.e.*

Blues'a doğrudan giren klasik iş şarkısı temalarından biri, ünlü "John Henry" idi. Hikâyenin izi, 1870'lerde C ve O Demiryolu üzerindeki Big Bend Tüneli'nin inşası sırasında buharlı bir delgi ile rekabete giren "çelik işçisi" John Henry olayına kadar sürülebilir. Bazı uyarlamalar onun bu çabası sırasında fiziksel olarak tükenmesinden dolayı öldüğünü iddia etse de, bu en fazla, düzinelerce işçinin ölümüne sebep olan bir göçüğün altında ezilmesi kadar olasıdır. Şarkı tahminen basit bir iş şarkısı olarak ortaya çıkmıştır.

Bu eski çekiç – KÜT!
John Henry'yi öldürdü – KÜT!
Beni öldüremez – KÜT!
Beni öldüremez – KÜT![14]

Ancak inanılmaz çoğunluktaki uyarlamalar, öyküyü efsanevi bir hale sokmuştu ve Güney'deki hemen her demiryolu işçi grubunda ya da tutsak çalışma kampında biliniyordu. Şarkı o kadar yaygınlaşmıştı ki, beyaz müzisyenlerin repertuarının da bir parçası olmuş, siyahlar ve beyazlar tarafından aynı oranda paylaşılan ortak folk malzemesine girmişti. Zaman içinde bir balad biçimine bürünmüş, hatta eski bir İskoç baladından öğeler almış, ancak her çalınışı, çalana özgü ve farklı olmuştur. Teması, birbirinden oldukça farklı tavırları ifade edebilecek bir temaydı, ama sadece eskilerden kalan iyi bir şarkı olarak da söylenebilirdi. John Henry'nin bazı uyarlamaları bir bakıma çelik işçisinin üstesinden gelinmesi olanaksız eşitsizliklere karşı mücadelesindeki gururu taşımaktadır.

John Henry şefe;
Bir insan, insandan başka bir şey değildir, dedi.
Buharlı delgi beni alaşağı etmeden önce,
Ben, akılsız kendimi öldürene kadar çekiç sallayacağım
Ben, akılsız kendimi öldürene kadar çekiç sallayacağım, dedi.[15]

John Henry'nin bu tarz bir kahraman olarak uyarlanışında etkileyi-

14. Mtefeshel, M. *Phonophotography in folk music* [University of North Carolina Press, 1928]. s.88. *John Henry*'nin iş şarkısı olarak yorumu.
15. H. Courlander, *a.g.e.* s.280. *John Henry*'nin daha sonraki yorumu.

ci bir ironi var, çünkü birçok beyaza göre siyah adam sadece akıl kullanmadan yapılan işlere yarardı. Onun bu kaba fiziksel yapısı konusundaki inanış, siyahların hayvani şehvet duygusu ve cinsel cesaretiyle ilgili imgelere de kolayca yayıldı. Bu tür bir sembolizm, şüphesiz şarkıcıların kendilerinde de kaybolmadan kalmıştı.

John Henry'nin küçük bir kızı vardı,
Adı Polly Ann'di.
John yatağında bitkin yatıyordu,
(Kız) onun çekicini bir erkek gibi salladı,
Onun çekicini bir erkek gibi salladı.[16]

"John Henry", bazıları için kendini yok edişin ya da bedensel gücün baladıyken, diğerleri için daha uysal bir hayat görüşünün aracı olabiliyordu. Mississippi John Hurt tarafından 1928'de, "Spike Driver Blues" olarak kaydedilen versiyon, en azından rekabete girmek gibi bir niyeti olmadığını ileri sürer nazikçe.

Bu çekici al ve şefe götür, ona benim gittiğimi söyle,
Ona gittiğimi söyle, ona gittiğimi söyleyebilirsin,
Bu çekici al ve şefe götür ve ona benim gittiğimi söyle,
Evet ona gittiğimi söyle, ben kesin gidiyorum.
Bu çekiç John Henry'yi öldürdü, ama beni öldürmeyecek,
Ama beni öldürmeyecek, ama beni öldürmeyecek.....[17]

"John Henry", folk müzisyenleri arasında geniş bir yaygınlığa ulaşan balad tipi şarkılardan sadece bir tanesidir. Bunlar, şöyle ya da böyle, öyküsel, maddesel dünya ile ilgili şarkılardı ve genellikle, kahraman figürlerden, destansı "kötü adamlardan", ya da "Frankie and Albert"ta (veya "O, onun erkeğiydi ama ona kötü davrandı" mısrası ile akılda kalan "Frankie and Johnny"de) olduğu gibi neredeyse efsaneleşmiş ünlü dövüşlerden söz ediyordu. Taşralı Mississippi John Hurt, repertuarına sadece Frankie'yi değil, Stagger Lee

16. P. Oliver, *The story of the blues a.g.e.* s. 23 *John Henry*'nin bir sonraki yorumu.
17. *Spike Driver Blues*, Mississippi John Hurt (1928). Orij. basım Okeh 8692. Yeniden basım, Mississippi John Hurt 1928, Biograph BLPC4'de yeniden basıldı. Söz ve müzik: John Hurt.

ya da Stack-O-Lee olarak bilinen başka bir popüler balad karakterini de katmıştı. Parmakla çaldığı akıcı ragtime gitarının eşlik ettiği "Stack O'Lee Blues" (1928), ilk blues şarkıcılarının çok çeşitli malzemeleri rahatlıkla nasıl kaynak olarak kullandıklarını ve bunları kendilerince nasıl biçimlendirdiklerini göstermektedir.

Yükseklerde, darağacında asılı duruyor,
Saat on ikide öldürdüler onu,
Onun öldüğünü görmek bizi memnun etti,
O kötü adamın,
Ah, acımasız Stack O'Lee.[18]

G. W.C. HANDY

W.C. Handy, blues'un ticari olanaklarını ilk görenlerdendi. 1903'te Clarksdale, Mississippi'li Knights of Pythias grubunu yönetme teklifini kabul etti ve onlarla birlikte bölgedeki küçük kasabaları ve yerel toplulukları dolaşarak gece kulüpleri ve gösterişli çiftlik evlerinde dans ve toplantılarda çaldı. Müziği, saygın ve geleneksel orkestraların müziğiydi ve eğitimli bir müzisyen olarak Avrupa müziği konusunda son derece bilgiliydi. Çocukluğu ve gençliği boyunca okuması yazması olmayan, yoksul siyahların müziğini duymuş ve üzerlerinde kafa yormasa da birçok melodi ve şarkı parçalarını özümsemişti. Bu durumu değiştiren, 1903'te Mississippi'deki deneyimi olmuştu. Bıçağını gitarının telleri üzerinde kaydırarak,

Güney demiryolunun Köpek'le kesiştiği yere gidiyorum,

şarkısını söyleyen kılıksız müzisyenden çok etkilendiği Tutwiler tren istasyonundaki olay dışında, Handy'nin gerçek aydınlanışı, Cleveland kentindeki bir dans gecesinde oldu. Bir dans programında orkestrasını idare ederken, kendisine "biraz yerli müziğinden" çalın talebini içeren bir not iletildi. Çalmaya çalıştıkları eski bir

18. *Stack O'Lee Blues*, Mississippi John Hurt, 1928. Orij. Basım Okeh 8654. Yeniden basım, Story of the blues. CBS (M) 66218 ve Mississippi John Hurt 1928 (bkz. Madde 17).

Güney melodisi, ikinci bir notun gelmesine neden oldu: Yerel, siyah bir grubun çalmasına itiraz ederler miydi? Handy'nin grubu sahneyi nezaketle terk ederken yerel grup onların yerini aldı.

"Gruba uzun bacaklı bir çikolata çocuk liderlik ediyordu ve grupları sadece üç enstrümandan oluşuyordu: yıpranmış bir gitar, bir mandolin ve eskimiş bir bas. Çaldıkları müzik de görünüşleriyle oldukça uyumluydu. Belli bir başı yokmuş gibi görünen, kesinlikle bir sonu da olmayan ve tekrar edip duran bir ezgiyi çalmaya başladılar. Bu tıngırdatma işi rahatsız edici bir monotonlukta devam etti. Uzunca bir süredir şekerkamışı tarlaları ve set yapım kamplarıyla birlikte anılan bu şey devam edip gitti. Ayaklarını güm-güm-güm diye yere vurdular. Gözleri fıldır fıldır döndü. Omuzları sallandı. Ve bu sırada da o acı veren küçük ezgi inatla devam etti. Gerçekte bu, çan sıkıcı ya da nahoş değildi. Belki 'akıldan çıkmayan' daha iyi bir kelimedir, ancak bu küçük kasaba ayyaşlarıyla onların şu anki dostlarından başkasının bunun peşine düşüp düşmeyeceğini merak etmeye başladım."

Handy'nin cevabı alması çok uzun sürmedi. Çeyrek, yarım ve bir dolarlıklardan oluşan bir yağmur, yere, küçük telli çalgılar grubunun ayakları dibine dökülmeye başladı ve kısa zaman içinde bu üç kişi, Handy'nin grubundaki dokuz adama bütün gece için ödenenden daha fazla gümüş dolar toplamıştı.

"O zaman ilkel müziğin güzelliğini gördüm. İnsanların istediği şeylere sahiptiler. Bu da tam hedefe oturuyordu."

O andan itibaren Handy, yerel şarkıların orkestrasyonuna başladı ve otantik folk ezgilerine dayalı blues şarkılarının bestecisi ve yayıncısı olarak isim yapmaya devam etti.[1]

O, blues tarihindeki yerini, blues icracısı olarak değil, daha çok blues'u halka sevdiren ve tanıtan kişi olarak almıştır. Orkestrasının tarzı orijinal malzeme olarak düşünülemeyecek kadar biçimseldi. Ancak Güney'de birbirinden tamamen farklı, tutarsız biçimlerde ortaya çıkan bir müziği belli bir biçime sokarak, ona bir kimlik verilmesine yardımcı olmuştu. 1912'de birkaç ay içinde bir müzik parçasını "blues" adıyla yayımlayan üçüncü kişi oldu. Parça, ünlü

1. W.C. Handy, *Father of the blues*, a.g.e., s. 80-81.

"Memphis Blues"du. Bu noktaya kadar blues, geniş bir şarkı yelpazesi içindeki şarkılar için rahatça kullanılıyordu – iş şarkıları, aşk şarkıları, şeytan şarkıları, "şarkıcıklar", "baladlar", tekrarlı parçalar, yavaş parçalar, el vurularak söylenenler, ayak vurarak söylenenler ve dans-bar müziğinin hepsi için. Tahminen 1910 başlarında bu form, özellikle blues olarak bilineceği ayrı bir statüye yeterince kavuşmuş olsa da, parçaların çoğu sadece, ilk mısraları dışında birbirinden ayırt edecek belirli başlıkları olmayan bağımsız sözlerden oluşuyordu. 1892'de Mississippi'de doğmuş olan Muhterem Ledell Johnson, "eski oyuncak at grubu" adında bir grupları olan amcalarının müziğini şöyle anımsamaktadır: Amcası George, "Bu blues hakkında hiçbir şey bilmezdi. O eski aşk şarkıları çalardı... Sonra şu eski Jump up şarkılarını çalardı... Fikrimce, çaldıkları blues on beş sent bile etmezdi. Hatırlayabildiklerimden biri, eski bir şarkya benziyordu:

Beni canlandırır, seni canlandırır,
Sevgilim bu işi böyle yapar."[2]

Sam Chatmon 1903'te dört yaşındaydı ve kendisi o zamanlar şu şarkıyı söylediğini iddia ediyor:

Nehre koştum atlayıp boğulmayı düşündüm,
Sevdiğim kadını düşünüp geri döndüm.

Sam o zamanlar müzik için "blues" kelimesinin kullanıldığını duymamıştı:

"Hayır, o günlerde dört çift dansından, fokstrottan, valsten ve two-step'ten başka bir şey bilmezdim, sonra da başka bir dans çıkardılar ortaya – bir süre sonra ona 'The Dip' adını verdiler. Sen hızlı müzik çalardın, bu ragtime'ı, sonra beyazlar da Dip dansını yaparlardı. Böylece ben de her türlü hızlı müziği çalmayı öğrendim."[3]

2. Evans, D. Tommy Johnson ve P. Oliver, *Blues paperbacks.* [London: Studio]
3. BBC röportajı: Sam Chatmon. [Hollandale, Miss., 1976]

Başka bir şarkıcı, 1909'da Mississippi'de doğan Henry Townsend, gençliğinde neyin blues olarak adlandırıldığına ilişkin şunları söylüyor:

"Evet, o şarkılara verdikleri çeşitli isimler vardı, mesela mısır şarkısı, bunlara "reel" denirdi, ve evet, onların gerçek* olduğunu düşünüyorum, çünkü gerçeği anlatıyorlardı."[4]

Handy'nin "Memphis Blues"unun ve 1912'ye ait diğer parçaların basılması bugün de hâlâ bilindiği şekliyle 12 ölçünün kullanılmasıyla birlikte, müziğin en saf haline daha tutarlı bir biçimde getirilmesine yardımcı olmuştur. Onun belki de en ünlü bestesi olan "St. Louis Blues", tekrarlayan giriş mısraı ve onu izleyen kafiyeli mısraı ile klasik biçimi taşımaktadır:

> Akşam güneşinin batışını görmekten nefret ediyorum,
> Akşam güneşinin batışını görmekten nefret ediyorum,
> Çünkü bebeğim bu kasabayı terk etti.[5]

Sayısız blues parçası şu yapıya uyar: üç mısralık söz, 12 ölçülük müzik. Herhangi bir caz ya da pop müzisyeninden bir blues parçası çalmasını istediğinizde dinleyeceğiniz şey şudur: on iki ölçülük bir blues.

Ancak birçok otantik blues sanatçısı bu kalıba sadık kalırken, birçoğu da düzensiz ve kararsız sayıda ölçü çalıyordu. Sekiz ölçü, on bir ölçü, on iki buçuk ölçü – bu sayılar, parçanın ruh haline göre belirleniyordu.

Müziğe bireysel ifade gücünü veren, vokal, ritmik ve biçimsel unsurların kişiselleştirilmiş bileşimiydi, çünkü Little Brother Montgomery'e göre, "Blues içten gelir, müzik insanın içinden gelir, konservatuvardan çıkmaz."[6]

Modern blues müzisyenlerinin repertuarlarında Handy'nin bestelerinin sayısı azdır. Şarkıcı T-Bone Walker'ın belirttiği gibi:

"Şimdi, "St. Louis Blues" gibi bir parçayı alın. Bu hoş bir par-

* İngilizcesi: Real (ç.n.)

4. *Aynı kaynak.* Henry Townsend, St. Louis, Mo., 1976.

5. *St. Louis Blues*, W.C. Handy. W.C. Handy. *HANDY, W.C. Father of the Blues a.g.e.*, s.149.dan alıdığı şekliyle.

6. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago, Ill. 1976].


Iowa
Chicago
Michigan G.
Mississippi
Illinois
Indiana
Missouri
Kansas City
Sedalia
St Louis
East St Louis
Kentucky
Louisville
Kansas
Missouri
Kentucky
Tennessee
Blytheville
Jackson
Memphis
Florence
Tennessee
Okla-
homa
Arkansas
Helena
Clarksdale
Tutwiler
Cleveland
Birmingham
Greenwood
Greenville
Yazoo
Yazoo City
Vicksburg
Alabama
Texas
Louisiana
Jackson
Natchez
Mississippi
Mississippi
Florida
New
Orleans
Gulfport
Houston
Mexico Körfezi

çadır, bluesvari bir tarzı vardır, ama blues değildir. Blues'u giydirip süsleyemezsin... 'St. Louis Blues'un iyi bir müzik olmadığını söylemiyorum. Ama o blues değil."[7]

Birçok blues tarihçisi için W.C. Handy'nin "aydınlanmasının" Mississippi'de olması hiç de şaşırtıcı bir durum değildir. Çoğu, blues'un gerçekte orada 1890'larda belirsiz bir tarihte doğmuş olduğundan emin. Bu yazarlardan biri, bununla çelişen kanıtlar olsa da, "ilk blues'un söylendiği yer Mississippi Deltası'ndaki kasabalardı"[8] sonucuna varan Samuel Charters'dı. Bunun doğru olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur; ancak daha önemli olan konu, Amerikan popüler kültürünün üzerinde sürekli ve biçimleyici bir etkisi olan bir tarz çeşitliliği sunan Mississippi müziğinin muazzam zenginliğiydi. Mississippi'den şaşırtıcı sayıda birinci sınıf blues şarkıcısı gelmiştir. Bunlar ülkenin diğer taraflarına ve Kuzey'deki şehirlere göç etmiş, beraberlerinde Mississippi blues'unun güçlü duygusal sesini de getirmişlerdi.

1890'larda Mississippi'de siyah insan yoğunluğu ülkenin diğer bölgelerinden daha fazlaydı. Bazı bölgelerde siyahlar, beyazların sayısını iki ya da üç kat aşıyordu. Bu, özellikle Mississippi Deltası olarak adlandırılan bölge için geçerliydi. Delta terimi, Nil Deltası'nın Akdeniz'de yaptığı gibi, Mississippi Nehri'nin Meksika Körfezi'nde yayıldığı bölge için değil; eyaletin batıda Mississippi Nehri kıyılarında, kabaca Memphis'ten Vicksburg'a ve doğuda Yazoo Nehri'nin kıyısına doğru uzanan bölümü için kullanılan yerel bir terimdir. Burası, Güney'deki en verimli toprakları yığan denetlenemeyen nehir taşkınlarının yüzyıllar boyunca yıkamış olduğu düz bir ovadır. Arazi, 1840'larda bile nüfusun çoğunluğunu oluşturan köleler tarafından düzlenmiş ve ekilmişti. Nehrin akışını kontrol altında tutmak için kıyılarına setler inşa edilmiş, bölge nüfusu İç Savaş'tan sonra daha da yoğunlaşmıştı. Demiryolları ve karayolları geliştikçe, beyaz çiftlik sahipleri için çalışan işçi acentelerinin yük-

7. N. Shapiro ve Hentoff, *a.g.e.* s. 226. Alıntı, T-Bone Walker.
8. S.B. Charters, *The bluesman* [New York: Oak publications,1967]. s.22.

sek ücret vaatlerinin cezbettiği daha çok sayıda yoksul ve okuma yazması olmayan siyah bölgeye gelmeye başlamıştı. Mississippi Deltası'ndaki hayat, neredeyse yalnızca ortakçılık, beyazların sahip olduğu yeni çiftliklerde çalışma ve pamuk yetiştirmekle sınırlıydı, ve siyah insanın toplum dışına itilmişliğinin ve sosyal yalıtılmışlığının özünü oluşturuyordu. 1883'te, Mississippi, Red Banks'te doğan Gus Cannon, çocukluğundaki koşulları şöyle anımsamaktadır: "Çalıştım mı? Tabii ki çalıştım! O uzun, benden uzun pamukların arasında, erkek kardeşimle birlikte. Kırbaç da yedim. Ama okula gitmek yoktu. Mmm...Öldürdüm, hayatımda iki ayı ve bir geyik öldürdüm. Geyik, kurt, vahşi kedi ve başka her şey vardı orada. Ben orada, Delta'dayken, aşağıda, yani Clarksdale'in Güney'indeyken, Clarksdale o zamanlar büyük bir kasaba değildi. Birkaç kalas kaldırımdan başka bir şey yoktu ve tüm yollar çamurlu topraktı... Sunflower Nehri üzerinde, bildiğim tek bir köprü vardı. Bu demiryolu köprüsüydü. Şimdi nehrin üzerinde bir sürü var."[9]

Ekonomik, eğitimsel, politik ve sosyal olarak beyaz adamın egemenliği mutlaktı. Mississippi'nin ırkçılık ve bağnazlık konusunda Özgürlüğün İlanı'nın ilk günlerinden beri süregelen bir ünü vardı; Jim Crow yasalarının ilk günlerinde kanlı bir doruğa ulaşan linç tutanakları ürkütücüydü. *Vicksburg Evening Post* 1904'te Mississippi Doddsville'de, bir adamla karısının bin kişinin üzerindeki bir güruh tarafından linç edilmesini şöyle anlatıyordu:

"Luther Holbert ve karısı, zenciler...ağaçlara bağlandılar ve cesetleri yakmak için odun yığını hazırlandı, bu arada parmakları birer birer kesilirken ellerini kaldırmaya zorlandılar. Parmaklar hatıra olarak dağıtıldı. Katillerin kulakları kesilmişti. Holbert şiddetli bir şekilde dövülmüş, kafatası çatlamış, gözlerinden biri bir sopayla yerinden çıkarılmış, göz çukurundan bir parça ete bağlı olarak sarkıyordu. Güruhun bir kısmı büyük bir tirbuşon kullanarak adamla kadının etini oyuyordu. Aleti kollarına, bacaklarına ve gövdelerine sokup sonra geri çekiyorlar, spiraller her çekildiğinde büyük parçalar halinde çiğ, titreşen et parçaları kopuyordu."[10]

9. BBC röportajı: Gus Cannon, [Memphis Tenn., 1976]
10. Ginzburg, R. *One hundred years of lynching* [Lancer Books Inc., 1962]. s.63. Alıntı, *The Vicksburg Evening Post*'daki haber. [1904]

Güruhun, beyaz çiftlik patronunu öldürdüğü iddia edilen Holbert olduğunu zannettikleri iki siyahı öldürdüğü de rapor edilmişti.

1960'ların Vatandaşlık Hakları Kampanyası sırasında, "asi siyahları" yatıştırmak için tasarlanan çeşitli bombalama ve katliam olayları devleti hâlâ baskı ve ırkçılığın bir sembolü yapıyordu. 1963'te Jackson şehrindeki bir gösteri sırasında silahlarını çekmiş, coplarını sallayan polis ekipleri, 600 siyah çocuğu dövüp devriye araçlarına ve çöp kamyonlarına tıkarken, bir Vatandaşlık Hakları savunucusu, manzaranın "tam Nazi Almanyası gibi"[11] olduğunu söylüyordu.

Mississippi'de siyahlar, Güney'in diğer bölgelerinde olduğu gibi, sosyal ve ırksal olarak toplum dışına itiliyor, ekonomik olarak sömürülüyor ve politik olarak engelleniyorlardı. Toplumsal dışlanma ve aşağılanma, kimi zaman kitlesel, kimi zaman küçük ölçekte, yoksul olsun olmasın, her siyahın yazgısıydı. Ancak siyah toplumda, yoksulluğun sınırları içinde, yeni bir yaşam şekli yaratmaya girişilmişti.

Bu hayatın önemli bir kısmı kölelik döneminde toplumsal dayancın kalesi olan Kilise'yi merkez almıştı. *Zenci İsyanı* kitabında Louis E. Lomax şunları söylemektedir:

"Zenci vaizin saf şiirini dinleyip onu tutkuyla yanıtlayan zenci kitleler, bir tarih ve ahlâk felsefesi ediniyorlardı. Yıllar boyunca her pazar oturup, Tanrı'nın yedi denizi serpiştirdiği günden, Vahiyci John'un İncil'i kapatıp tüm gerçeklerin ifşa edildiğini söylediği zamana kadar uzanan Yahudi tarihinin krokisini çizen rahibi dinlemek, inanılmaz derecede aydınlatıcı bir şeydi. Okumayı bilmeyenlerimiz bile tarihin hareket eden değişen bir şey olduğunu düşünmeye başlamıştı; insanın, yaratılmış bir varlık olarak, bir amacı olduğundan ve bizim de, kesinlikle, bu amacın bir parçası olduğumuzdan kuşku duymamız olanaksızdı."[12]

Toplumsal bir kurum ve bir inanç sistemi olarak Kilise, belki de siyah topluma kendini yerleştirebileceği kapsamlı, evrensel bir do-

11. J. Jackson, U.S. *Negroes in battle: from Little Rock to Watts Moscow:* [Progress Publishers, 1967] s. 75. Alıntı, Civil Rigths Worker [1963]
12. L.E. Lomax, *The negro revolt* [London: Hamish Hamilton, 1962] s. 47.

ku, bazıları için gerçekliğin acımasız yönlerine karşı bir tampon, diğerleri içinse bir sığınak ve güç kaynağı olacak bir yapı sağlamıştı. Kıdem sahibi olanlara ve liderlerine belli bir statü vermiş, ayinleriyle müziğinin duygusallığı ve coşkusu, bastırılmış duygular ya da paylaşılan sevinçler için bir çıkış noktası olmuştu. Ancak Kilise'nin dünyasına paralel bir dünya daha vardı: tedirgin ve gerginlik yüklü bir biçimde onun yanında yer alan dünyevi zevklerin dünyası; blues'un söylendiği yer de burasıydı. Müzik "günahkâr" veya "şeytanın müziği" olarak görülüyor, blues şarkıcıları devamlı olarak tövbe etmeye davet ediliyor, çocuklar ebeveynleri tarafından blues'dan uzak durmaları için uyarılıyordu. Blues şarkıcısının buna karşı yapacağı olası suçlama da vaizin ikiyüzlü, ahlâksız bir kadın düşkünü, başka insanların batıl inançlarını sömüren birisi olduğuydu. Aralarındaki çatışmaya rağmen, iki dünyanın birbiriyle çakıştığı, birçok şarkıcının "dine döndüğü" ya da bir vaizin blues'a yöneldiği oluyordu. Blues şarkıcısı, Kilise tarafından daha az değinilen duygu ve görüşleri açığa vurabiliyordu. Kilisenin sunduğu dünya görüşü, kişisel duyguların, bireyler tarafından yaşanan, ancak bir grup tarafından paylaşılan heyecanların iç dünyası tarafından tamamlanıyordu. Blues'u tanımlamaları istendiğinde, birçok blues şarkıcısı "blues'un bir duygu olduğu" cevabını verir.

Booker White: "Evet, blues kesinlikle bir duygudur. Ama blues'la gerçek de yazılabilir... Anlıyor musun, sana diyorum ki, aklını her zaman bir şeylerle beslemek zorundasın, her zaman bir şeyler düşünürsün. Bazen iyi bir şey hissedersin, bazen kötü bir şey hissedersin. Ama şimdi, blues'un sözleri, hep sevdiğin biri ya da seni terk eden biri üstüne."[13]

Henry Townsend: "Gerçekte durum benim için böyle: bu baskıdan kurtuluş."[14]

Houston Stockhouse: "Çok çalışan insanlar, biraz incinmiş ve ke-

13. BBC röportajı: Booker White [Memphis, Tenn., 1976].
14. *A.g.e.* Henry Townsend [St. Louis, Mo., 1976].

nara atılmış... blues'un buradan geldiğine inanıyorum... Pekâlâ, blues siyah insanlardan gelir... Blues renkli insanlardan çıkar. Ben onun buradan geldiğini söylüyorum."[15]

Bu şarkıcıların hepsi Mississippi'de 1909 ya da 1910'da doğmuş; hepsi farklı stillerde çalmış ve hepsi de değişik koşullar altında yaşamıştı. Ama onlarla 1976'da blues'la ilgili röportaj yapıldığında hepsinin görüşü, kişisel duygular ifade edildiğinde bu duyguların yatıştığının hissedildiği, aynı zamanda bunların toplumun daha geniş bir kesimine de ait olduğuydu.

Birçok siyah insan, nasıl diğerleri vaizin sözcülüğünü reddetmekteyse, aynı şekilde blues şarkıcısının onlar adına "konuştuğu" fikrinden rahatsız olmuştu ve hâlâ da rahatsız olmakta. Ancak, yine de blues kitlesi denilebilecek bir topluluğu oluşuracak belirli unsurlar da mevcut. Bunun anlamı, toplumsal yaratma süreci içinde paylaşılan ortak bir kültürde ve şarkıcılardan çoğunun kendini eğlendirici olarak gördüğü bir dünyada yer almasında yatmakta. Ancak, blues'un derinden hissedilen duyguların ifadesi olduğu fikri, müziği sadece eğlence olmaktan öte bir şey yapmıştır.

Henry Townsend, "Şeytan'ın müziği. Şeytan'ın gerçeğe aldırdığını zannetmiyorum, ya siz?" diye soruyor. "Çünkü bu bir damgadır." "Şeytan berbat bir şeydir, bu yüzden o, gerçek ya da güzel olan bir şeyden hoşlanmaz. Bize öğretilen ve söylenen, ama doğru olmadığını gördüğümüz için şimdi aldırmamamız gereken birçok şey var. Bana içinde geçmediği halde İncil'le ilgili bazı şeyler varmış gibi anlatıldı ve bunları dinleyen insanlar korkunç bir şekilde kükredi. Ve sonraki yıllarda bunun da doğru olmadığını öğrendim. O zaman, işin doğrusu, *ben blues'a blues olarak sarılacağım* ve, *o yer* her ne ise, o yanılan yere gitmekten korktuğum için blues çalmaktan çekinmeyeceğim. Bundan korkmuyorum!"[16]

Henry Townsend'in eşi Vernell de bir blues şarkıcısıdır ve o da dindar kafalıların kaçınılmaz şikâyetlerine maruz kalmıştır. Kocası

15. *A.g.e.* Houston Stackhouse [Memphis, Tenn.,1976].
16. *A.g.e.* Henry Townsend [St.Louis, Mo., 1976].

gibi o da konunun yanlış tarafını görmektedir; ve onun gibi kesinlikle tövbekâr olmadan kalmıştır:

"Yaşlı insanların yıllar boyu 'Ah, bu Şeytan'ın müziği' dediklerini duydum, sonra da, bilirsin, sana İncil'den bir alıntı verirler. Derler ki: 'Çünkü İncil der ki 'Tanrı'ya neşeli bir ses gönder!' anladın mı? Sana bu sebebi gösterirler. İncil bunu *söyler*, ama o Tanrı'ya ne *çeşit* bir neşeli ses göndereceğini söylemez! Blues da bir ilahi kadar neşeli olabilir."[17]

17. *A.g.e.*, Vernell Townsend [St. Louis, Mo., 1976].

İki

A. CHARLEY PATTON

"Charley Patton, gitarıyla tam bir palyaçoydu. Gitarını çalmayı hiç kesmeden kâh bacaklarının arasına yerleştirir, kâh kafasının arkasına koyar, kâh yere yatırırdı!"[1]

Bu, Sam Chatmon'un, ilk Mississippi şarkıcılarından belki de en büyüğü ve en çok etki bırakmış olan, kimi zaman "Delta b!ues'unun kurucusu" olarak anılan, üvey kardeşi Charley Patton hakkında anımsadıklarıydı. Howling Wolf da Patton'u hatırlamaktadır:

"Hoş bir adamdı, ama şişeyi çok severdi, bütün öteki müzisyenler gibi. Müthiş bir içkiciydi. Onun hiç kumar falan oynadığını bil-

1. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss.,1976].

mem... ama *içerdi*! İyi çaldığını biliyorum ve herkes ondan hoşlanırdı. Melez bir adam, açık renkli bir herifti. Porto Rikoluya falan benziyordu. Will Dockery'nin yerindendi, yani Ruleville'deki bir çiftlikten... Oradan oraya gezer dururdu.

Büyük çiftliklerde, oralarda değişik insanların evlerinde çalardı. Bir akşam yemeği verirlerdi, buna cumartesi gecesi dansı ya da onun gibi bir şey derlerdi. Bugünkü gibi kulüpler yoktu. Bunu çoğunlukla hafta sonları yaparlardı. Değişik yerlerde çalardı, bu gece burada, sonraki gece başka bir yerde çalar, böylece devam ederdi."[2]

Charley Patton'u ilk gördüğünde Howling Wolf, henüz bir yeniyetmeydi. Patton'un müziği, biraz modası geçmiş olsa da, tüm bir nesil için en iyi hatırlanan ve en çok ilham veren müzik olarak kalacaktı. Şarkı söyleyişi sırasında pürüzlü ve heyecanlı ya da sırasında tatlı ve yumuşak, bazen tutku dolu, bazen de sıcak ve neşeliydi. Sert ve huysuz ya da canlı ve neşeli olabilirdi, sesine eşlik edip inleyen gitarı bir an sakin ve rahatça tıngırdarken, bir an telleri zehirli bir şekilde aletin sapında şaklardı. Üst perdelerde titizlikle çalınan ahenkli ses dizilerinin altındaki bas tellerin vınlama ve vızıldamasıyla şaşırtıcı dans ritimleri oluşturabilirdi.

Bazı şarkılarda sözcükler anlaşılmaz hale gelir, tutarsız bir şekilde birbirine girerdi; bir sözcük parçası burada, bir deyim orada parçanın içine sızıverir, bunların hepsi, kaygan ve değişken ritmik vuruşlarla birlikte, çaldığı gitarla bütünleşirdi. Patton'un telaffuzu, plaklarının sözlerinin çıkarılmasını zorlaştırmış, kimi zaman imkânsız kılmıştır. Çağdaşları çoğunlukla onun neden bahsettiğini bilmezdi.

1930'larda Patton'la sık sık takılan ve belki de ilk Delta blues'unun yaşayan en büyük taraftarı olan Son House, bazı röportajlarda şöyle diyordu:

"Charley'nin sözlerinin birçoğu... tam onun dibinde oturuyor olabilirsin... ama onu çok zor anlayabilirsin."[3]

Patton, gitarını genellikle teller üzerinde ya bir bıçağı

2. Down Beat, *a.g.e.*, 14 Aralık, 1967.Alıntı, Howling Wolf, Charley Patton.
3. J. Fahey, *Charley Patton* yay. P. Oliver, *Blues paperbacks* [London: Studio Vista 1970]. s.66. Alıntı, Son House, Charley Patton.

(Handy'nin 1903'te gördüğü Tutwilerli müzisyen gibi) ya da sol elinin parmağına geçirdiği kırık bir şişe boynunu kaydırarak çalıyordu. Erotik bir parça olan "A Spoonful Blues" gibi bazı parçalarında, bir kelimeye ait sesi bu kaydırmayla tamamlardı.

(Konuşarak) Bu kaşık dolusu şey yüzünden hapse gireceğim,
Hepsi bir kaşık, ah şu kaşık dolusu,
Kadınlar her Allahın günü .....yüzünden deli oluyor,
Bu alemde tek istediğim bir.....
(Konuşarak) Döğüşmek istiyorum,
.....için,
Doktorlar ölüyor,
(Konuşarak) Orada, Hot Springs'de,
sadece bir .....yüzünden[4]

Plaklardan bazılarında, kimi zaman Patton'un kendisi, kimi zaman da stüdyodaki arkadaşları tarafından yapılmış, nidalar, fısıltılar ve yorumlar vardır. Bu ufak yorumlar, bazen yakalanması güç olsa da, müziğin ritmik enerjisine salt ses olarak katkıda bulunmakta ve bir derinlik duygusunun verilmesine yardımcı olmaktadır. Fakat bunlar aynı zamanda, bir topluluk hissi, Patton'un birilerine ya da birileri için söylediği duygusunu da uyandırmaktadır. Patton müziğini çalarken, esas olarak bir eğlence adamıydı. Son House, Nick Perls'e anlatırken biraz eleştirel yaklaştığı soytarılık olayından şöyle bahsetmektedir:

"Charley, her şeyden bir plak yapmaya çalışırdı, bilirsin, çünkü o soytarılık etmeyi severdi... (Patton'u taklit ederek) 'Yeah baby' ... ve bunun gibi birçok şey. Bütün bunları yapmasına izin verirdik... Bütün o eski aptal şarkıları alırdı... bazıları kulağa iyi gelirdi... bazılarının bir anlamı vardı... bazılarının ise yoktu. İşte böyle çalardı. Herhangi bir şeyi, aklına gelen ilk şeyi söylerdi... 'Hey baby'... 'Aw sho'...ve hep böyle komik şeyler... Ah evet, biz ona bunu sık sık söylerdik de. 'Charley, bütün bu eski aptal şeylerden vazgeçmelisin' derdim. 'Ah dostum, benim bütün istediğim bana bunun için

4. *A Spoonful Blues,* Charley Patton (1929) Orij. basım Paramount 12869.Yeniden basım, *Charley Patton-Founder of the delta blues* Yazoo L 1020.

para ödenmesi. Ne fark eder ki?' derdi. 'Evet, ama bu çok aptalca geliyor ve içinde bir sürü süprüntü var" derdim ben de. Patton, 'Ne farkı var ki, adamım?' deyince, ben de 'Pekâlâ. bu senin kendi küçük kırmızı araban' derdim."[5]

Patton büyük ölçüde toplulukları eğlendiren biriydi ve sadece soytarılığıyla değil, aynı zamanda içkiciliği, kadın peşinde koşması ve kavgacılığıyla da anılırdı. Sık sık hareket halinde olmasına. her zaman insanların kısa bir süre için paralı oldukları hasat zamanını yakalamayı hedeflemesine rağmen, yaşamı ortalama bir çiftlik sakini yaşamıydı. 1934'te yazılan ölüm belgesi, onu müzisyen değil, çiftçi olarak tanımlıyordu. Doğum tarihi belirsiz olup, 1881, 1887, 1890 gibi çeşitli tarihler verilmektedir; babasının kim olduğu bile şüpheye açıktır. Ya annesinin kocası olan Bill Patton'dur ya da hemen hepsi müzisyen olan büyük bir ailenin babası olan Henderson Chatmon. Charley, Mississippi Edwards yakınlarında doğmuş ve görünüşe göre iki "ailesinin" arasında gidip gelmişti. "Babalarından", Bill Patton anlaşıldığı kadarıyla part-time vaizdi. Charley ondan birçok dini şarkı öğrenmiş, bunların bir kısmını daha sonraları kaydetmişti. Son House bundan hoşlanmıştı:

"Bir tanemiz bile takdis edilmemişti, ama biz bunu öyleymiş gibi uyduruyorduk, bir plak yapmak için, bilirsin... Bizler yalnızca, viski içen, blues çalan yaşlı adamlardık."[5]

Dini şarkılarından biri "Prayer of Death" (1. ve 2. Bölüm) "Elder J. J. Hadley" adına plağa basılmıştı.

(Konuşarak) Ölüm duası. Çanı çalın!
Tam çanı çalmanın zamanı.
Onlara böyle küçük bir şarkı söylemelerini söyle.

Yerini al. Al... Yerini al,
Eğer seni bir daha, bir daha göremeyeceksem,
Yerini al. Al... Yerini al,
Seninle öbür tarafta buluşuruz...[6]

5. *78 Quarterly* Vol.1 no.1, 1967. [78 Publishing Co., New York] Alıntılar, Son House, Charley Patton, röportaj: Nick Perls.
6. *Prayer of Death*, Charles Patton (1929). Orij. basım, Paramount 12799. Yeniden basım, *Ten years of black country religion 1926-1936* Yazoo L1022. *Charlie*

Patton, müzikal olarak, Patton'lardan öğrendiğinin çok daha fazlasını Chatmon'lardan öğrenmiştir. Henderson Chatmon ve Anney Patton'dan olma birçok öz ve üvey erkek kardeşi vardı. Henderson Chatmon'un kendisi, "Turkey in the Straw" ve "Lisa Jane" gibi eski şarkılar çalan bir kemancıydı ve çocuklarının hemen hepsi müzik aleti çalardı. Onlardan biri olan Sam Chatmon, çocukken nasıl müzik öğrendiğini şöyle anımsamaktadır:

"Babam, o kölelik zamanında çalardı, beyazlar istediğinde çalmak zorundaydı. Ve ben hatırlayabilecek kadar büyüdüğümde, onun evin civarında çaldığı zamanlarda ona 'Ben de deneyeyim!' derdim. O, 'Hayır, sen çalmak için daha çok ufaksın, çok küçüksün, onun için bekle' derdi. O zaman ben de evin yanındaki duvara tırmanıp kardeşimin gitarını alırdım. Onu parmakla çalmaya ve akort etmeye çalışırken bir telini koparırdım, sonra hemen geri sürünüp gitarı tekrar yerine asardım. Kardeşim gelip de 'Birisi gitarımı ellemiş!' dediğinde, "Ben değildim" derdim. Görüyorsun, ta çocukluğumdan beri yalan söyledim! Böylece, çalabilecek kadar büyüdüğümde babama bir parça çaldım ve çalarken bir hata yaptım. Gitar çalıyordum. Babam 'Bana kemanımı getir de sana parçanın nasıl çalındığını göstereyim' dedi. Ve sonra o ve ben oturduk ve belki iki saat çaldık."[7]

Sam'in ailesindeki herkes müzikle ilgileniyordu: "Gitar, keman, tenor banjo, mandolin, piyano, saksofon ve klarnet çalarlardı, şöyle ya da böyle ödünç alınan, kiralanan veya satın alınan herhangi bir şeyi çalarlardı.'[7] Kardeşlerinin geri kalanı ve Patton'un kendisi gibi, Sam de, sık sık beyazlar için çalıyordu. 1976'da bundan şöyle bahsediyordu: "Siyahlar için çok seyrek olarak çalıyordum, onların sana ödeyebilecekleri bir şeyleri yoktu." Geriye baktığında, siyah müzisyenlerin gördüğü muameleyi kin duymadan hatırlamaktadır.

"Bir bakıma sana iyi davranırlar, bir bakıma da iyi davranmazlar. Kendi efendinin evinde davrandığın gibi davranmaya zorlanırsın. Eve ön kısımdan giremezdik, dışarı çıkmaya hazırlandığında

---

Patton: Blues World Booklet no.2.de de geçmektedir, yay. Bob Groom, Blues World, 1969 (baskısı tükenmiş).

ön taraftan çıkamazdın, arkadan dolaşmak zorundaydın ve yiyecek içecek servisi yaptıklarında, önce senden başka herkese servis yaparlardı, sen de arka sundurmaya gider servisi orada beklerdin."[7]

Chatmon'lar 1920 ve 1930'larda plak kaydetmiş blues müzisyenleri arasında en verimli olanlarıydı. Bo Chatmon, Bo Carter adını kullanarak, çeşitli şirketler için yüzden fazla plak kaydı yapmış, kardeşleri de Mississippi Sheiks (genelde gitar çalan bir vokalist ve kemandan oluşan bir gruptu), The Chatman Brothers, The Mississippi Mud Steppers veya The Mississippi Blacksnakes gibi çeşitli isimler altında bir o kadar daha plak kaydetmişti. Plakları genel olarak Patton gibi şarkıcılara göre daha karmaşık akor ve dizilerin kullanıldığı grup performanslarıydı; vals, black bottom ve two-step çalarlardı. 1920'lerde Chatmon'larla çalan Muhterem Rubin Lacey'e göre "Bu two-step akıllıca bir danstı, gerçekten de çok hoş bir danstı two-step."[8]

Gerçekte Sam, Patton'ın müziğe yaklaşımını kulak tırmalayıcı buluyordu:

"Onun şarkı söyleyişinden hoşlanmazdım. Benim kardeşimdi, ama kendine özgü bir tarzı vardı. (*Şarkıyı söyleyerek*) 'Pony'me eğeri vurdum, kara kısraaaaağımı bağladım...' Bundan hoşlanmazdım!...Tamam, parmakla gitar çalışı iyidir, ama parçayı söylemeye başladığında çıkardığı ses sanki boğularak ölen birininki gibiydi."[9]

Charley Patton'un daha kaba, dünyevi ve duygusal olan blues'unu, yaşlı Chatmon'larla yaşarken derlediği anlaşılmaktadır. Ancak Patton'un hayatındaki gerçekten önemli evre, Edwards ve Bolton bölgesinden Mississippi Deltası'nın kalbindeki Dockery Çiftliği'ne taşındığı dönemdir. Dockery Çiftliği 1895'te Will Dockery tarafından kurulmuş, birkaç yıl sonra Patton ailesi oraya taşınmıştır. Burası, sahibinin beyaz, çalışanların tümünün siyah olduğu, ancak pederane bir tavır benimsemiş sahibi tarafından verimli bir şekilde işletilen, bakımlı bir çiftlikti. Mississippi'nin okuma yazma

7. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976].
8. D. Evans, *a.g.e.*, s. 39. Alıntı Muhterem Rubin Lacey.
9. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976]. *Pony Blues*, Charley Patton (1929), Paramount 12792. yeniden basım, *Founder of the Delta Blues* (bkz. Madde 4).

bilmeyen siyah çiftçi nüfusu için buradaki hayat, belki de bulunabilecek en iyi yaşam biçimiydi. Dockery'nin çiftliği Ruleville, Drew ve Cleveland gibi küçük Delta kasabalarına ve aynı zamanda da sahibi beyaz olan bir diğer büyük çiftliğe, Jim Yeager'in çiftliğine yakındı.

Charley Patton, bu oldukça küçük bölgeden çıkan şaşırtıcı sayıdaki birinci sınıf blues şarkıcılarından yalnızca biriydi. Ev partileri veya dans partileri için çiftlik bölgelerinde sık sık bir arada çaldıklarından dolayı, bir grup halinde yaratım süreci oluşmuş, fikirler ve şarkılar el değiştirmiş, gitar kalıpları değiş tokuş edilmişti. Delta'da birçok müzisyenin toplanması, siyahları bölgeye kiracı çiftçi ve ortakçı olarak getiren göç dalgasının bir parçasıydı. Patton gibi adamlar belki topluluk içindeki usta müzisyenlerdi fakat bu kişiler kendini müziğe adamış profesyoneller değillerdi. Bazı müzisyenler sadece hasat zamanı gelirken, bazıları kalıcı olurdu, ancak bunların tümü, genelde inişleri ve çıkışları olan bir toplumun parçasıydılar.

Sonraki yıllarda, "Mississippi Bo Weavil Blues" Patton'un en popüler parçalarından biri oldu:

> Onun ... içinde oynattığı küçük bir bo weavil, Tanrım!
> Pamuğunu ekebilirsin, ama yarım sent bile alamazsın, Tanrım!
> Bo weavil, bo weavil, senin memleketin neresi? Tanrım!
> "Lousiana, Texas, doğduğum ve büyüdüğüm her yer", Tanrım!
> Evet, bo waevil'i Tanrım havada, Tanrım, daireler çizerken gördüm, Tanrım!
> Onu tekrar gördüğümde yanında ailesi vardı, Tanrım!
> Bo weavil Texas'ı terk etti, bana da "Hoşçakal" dedi, Tanrım!

Pamuk yiyen bir böcek olan pamuk kurdu,* Texas'a 1890'larda girmiş, pamuk ekilmiş binlerce dönümlük çiftlik arazisine, bir yıkım dalgası gibi hızla yayılmıştı. 1915 başlarında Mississippi'ye ulaştığında bu durum toplumda büyük bir krize sebep olmuştu. Blues'un ilk zamanlarında, küçük pamuk kurdu konulu birçok parça vardı. Pamuk kurdu bu parçalarda sık sık, bazı siyahların kendi yıkıcı iç-

10. *Mississippi Bo Weavil Blues*, Charley Patton (1929). Orij. basım, Paramount 12805. Yeniden basım, *Founder of the delta blues* (bkz. Madde 4).
* İngilizcesi: Boll Weavil

güdülerini ve bir yuva arayışlarını kişileştirdikleri oldukça yaramaz bir arkadaş olarak görünüyordu.

Yaşam zaten marjinalleşmişken, çiftlik sahiplerinin arazi oranlarını düşürmesi ve diğer ürünlere yönelmesi, Güneyli kiracı çiftçi ve çiftlik işçilerinin kötü olan durumunu daha da kötüleştirdi. İkinci darbe, 1915 ve 1916'daki muazzam büyüklükteki arazilerin harap olduğu ve birçok insanın, çiftlik sahiplerinin ve kiracıların aynı oranda mahvolduğu, yıkım getiren sel silsilesiydi. Bunlar, büyük Mississippi sellerinin ne ilki ne de sonuncusuydu. 1927'de bir başka sel daha bölgeye saldırmış ve Charley Patton'un en büyük plaklarından bir tanesi 1930'larda birçok kopyası satılan ve Patton'la en çok özdeşleştirilen parçalardan biri olan, aşırı heyecan ve acı yüklü, yakıcı "High Water Everywhere" için ilham kaynağı olmuştu. Bu, onun soytarı olarak yaptığı ünü gölgede bırakan derin ve ciddi bir parçadır. Bas tellerin ölümü anımsatan tonuna eşlik eden ve yükselen suyu çağrıştıran, gitara eliyle vurarak çıkardığı sesin yanında kendi sesi, buruk, boğuk, çatlak ve kısıktır. Bazı anlarda ince tellere yaptığı narin vuruşlarla vurguladığı bir boyun eğişle sakinliğe bürünür.

Blythville'de su duruldu, doktor ortalıklarda yok,
Blythville'de su duruldu, Joiner Kasabası'nı aldıktan sonra,
Elli aile ve çocukları, acı içinde suya batıp boğuldular.

Su arkadaşımın kapısına yükseliyor,
Su yükselip arkadaşımın kapısından giriyor,
Adam karısına:
"Tanrım, biz en iyisi kürek çekelim" diyor.

Uyandığımda su yatağıma yükseliyordu,
Tanrım, su yükselip yatağıma girdi,
Büyük bir kızağın üstünde dolaşacağımı düşündüm, Tanrım.

Ah, Tanrım, suyun kapıma dayandığını duyuyorum, Tanrım,
(Konuşarak) Ne demek istediğimi anlıyor musun? Aynı şekilde,
Yelkenli kızağın suya battığını duyuyorum.[11]

11. *High Water Everywhere*, Charley Patton (1929).Orij. basım, Paramount 12909. yeniden basım, *Founder of the delta blues* (bkz. Madde 4).

Patton'un yerel ününü arttımakla kalmayıp etkisinin salt kişisel temas alanı dışında da yayılmasını sağlayan, görünüşte kırsal temalar taşıyan bu ve (hepsi 1929'da kaydedilen) "Pony Blues", "Down The Dirty Road Blues" ve "Banty Roster Blues" gibi şarkılardı. Patton'un tarzının derin etkilerini taşıyan birçok müzisyenden bir tanesi de *slide* gitarist Booker White'dır:

"Charley Patton'la hiç karşılaşmadım. Ama abisi ile tanışmıştım. Onunla hiç tanışmadım, ama Mississippi Deltası'ndaydım ve onun plakları hamburger gibi satılıyordu. Dürüst olmak gerekirse, gerçek buydu. Onunla karşılaşma şansım hiç olmadı. Plaklarını dinlemenin dışında..."[12]

Patton ve plakları yayımlanan diğer şarkıcılar, zaman zaman çevrelerindeki dünyadan, pamuk zararlılarından ya da sel felaketlerinden bahsetseler de müziklerinin esasını oluşturan kısmı, kendi kişisel duygularının daha dar kapsamlı ve özel dünyasıydı.

Kırsal blues'un, belki de tüm blues'un, başlıca teması cinsel ilişkidir. Diğer temaların hemen hepsi, kasabadan ayrılmak, tren yolculukları, işle ilgili sorunlar, genel tatminsizlik, eninde sonunda esas meseleye dönüyordu. Çoğunlukla, ilişkinin özü, doğası gereği kararsız ve geçici olarak görülse de, aynı alana, başarının sonsuz bir zevk ve coşku, başarısızlığın ise sonsuz bir acı ve eziyet verdiği bir kaynak olarak bakılıyordu. Blues'a, gerilim ve belirsizliği veren budur, aynı anda beraberlik ve yalnızlıktan, paylaşma ve yalıtılmışlıktan, fiziksel zevk ve duygusal acıdan bahsetmesi. Patton'un blues'unda, sesin kendisinde bile bir gerilim duygusu vardır; ağır bir duygusal anafor yaratan boğuk, "kirli" tonlu, monoton bir şekilde yinelenen bas figürlerinin etkisini, rahatlamanın keyfiyle güçlenip salınan, yükselen ve kayan notalar hafifletir.

Birçok blues şarkıcısı, gitarı ikinci bir ses olarak düşünür; bir Delta şarkıcısı olan, ancak,1925'te St. Louis'e giden J.D. "Jöle Çene" Short, Patton'u gençliğinden hatırlamakta ve Samuel Charters'a şunları anlatmaktadır:

12. BBC röportajı: Booker White [Memphis, Tenn., 1976]

"Gitarını çalar ve gitara 'Tanrım merhamet et, Tanrım merhamet et, dua et, birader, dua et, bu zavallıyı kurtar' dedirtirdi. İşte Patton'un gitarına söylettikleri bunlardı."[13]

Ancak Patton'un blues'u, aynı anda birçok sesle konuşur. Şarkı sözlerinin izlenimci akışı içinde, oradan buradan mısralar alıp, geleneksel sözleri ya da başka şarkılardan alıntıları kullanır, doğrudan konuşma parçalarından, fısıltılardan ve diğer insanların yanıtlarından, saf anlatıma ve kendi düşünceleriyle gözlemlerine geçerdi.

Yolun karanlığa büründüğünde, bebek, ışıklarını iyice aç,
(Konuşarak) Onların derdi nedir?
Adamımı gördüğüm yerde, Tanrım, rahatlamıştı.
Bebeğimi götürdüm...
(Konuşarak) Onu bu esmerden önce götürdüm bebeğimi götürdüm...
Bu çok incitmezdi ama haber bu kasabaya yayıldı.
Yolun Karanlığa Büründüğünde[14]

Patton'un "Running Wild Blues"unda bir kelime seli içinde odak noktası "ben"den "o"na (erkek) ve "o"na (dişi) dönmekte, zamanın popüler bir şarkısı "saçma" bir cıngıla dönüşmektedir. Kelimelerin permütasyonu sonsuza kadar uzatılabilir, bunlar ritmik gelgitleri içinde bir rüyanın tutarlılığına ulaşabilirdi.

Azgınlaşıyorum, azgınlaşıyorum, o müthiş oğlan,
o müthiş oğlan, azgınlaşıyor,
Bütün rüyalarımda, bütün rüyalarımda, bu müthiş oğlan,
azgınlaşıyor,

O azgınlaşıyor, o müthiş oğlan, o müthiş kız,
o müthiş kız, azgınlaşıyor,
O, bütün gece boyunca, o aklımda, benim kızım,
Benim kızım, azgınlaşıyor,

Azgınlaşıyorum, azgınlaşıyorum, o müthiş oğlan,
o müthiş oğlan, azgınlaşıyor,
Bütün gece boyunca, o, benim kızım aklımda,
o benim aklımda...[15]

13. S. B. Charters, *The bluesmen, a.g.e.*, s.37. Alıntı, J.D.'Jelly Jaw'Short.
14. *When Your Way Gets Dark*, Charley Patton (1929). Orij. basım, Paramount 12998. Yeniden basım, *Founder of the delta blues* (bkz. Madde 4).
15. *Running wild blues*, Charley Patton (1929). Orij. basım, Paramount 12924.

Bir eğlence adamı olarak Patton, coşkuyu ve zevki, iyi zaman geçirme, sarhoş olma, soytarılık etme arzusunu dile getirmiştir; ancak alttan alta müziğine sızan duygusal gerçeklik hissi, ona derinlik ve güç kazandırmıştır. Her ne kadar bir soytarı, kaba bir eğlence adamı olarak ya da zamanının etki bırakan müzisyenlerinden biri olarak anımsansa da, Charley Patton'un plakları hâlâ müthiş etkileyici blues performanslarıdır. Pamuk kurdu ya da küçük Mississippi kasabalarındaki unutulmuş olaylardan bahseden şarkılara olan ilgi sınırlı olabilir, ancak Patton'un ve birçok çağdaşının blues'u, kendi sınırlarını aşmaktadır. Sözler anlaşılmaz ya da üstü kapalı olsa da, onların duygusal olarak bir evrenselliği vardır. Blues şarkıcısının size söyleyeceği gibi, "blues bir duygudur".

B. HENRY THOMAS "RAGTIME TEXAS"

"Bu zavallı insanlar köle iken hiç seyahat edememişti; o yüzden bu eksikliği şimdi telafi ediyorlar. Seyahat etme arzusu onları ele geçirene kadar bir çiftlikte kalıyorlar; sonra toparlanıp bir buharlı gemiye atlayarak çekip gidiyorlar. Belli bir yere değil; hayır, hemen her yer olabilir; sadece hareket halinde olmak istiyorlar."[1]

1880'lerde Mark Twain'in dikkatini çeken siyahların sürekli hareketi ile neredeyse sınırsız sayıdaki blues müzisyeninin yaşamları arasında bir paralellik kurulabilir. Şarkılarının teması sürekli olarak seyahatti. "Hareket etmeyi sürdürmeliyim...", "Aklımda hep gezinme var", "Bugün buradayım, yarın gitmiş olabilirim". Buna göre blues'çular, Amerikan toplumunda, özellikle de Özgürlüğün İlanı'ndan beri, siyah toplumda yaygın olarak görülen, hareketin özgürlüğü sembolize ettiği bir eğilimi yansıtıyordu. "Sınırsızlık" fikri sık sık Amerikan Rüyası'nın bir parçası olarak görülmüştür; ancak kısa veya uzun mesafelere, Güney eyaletlerinin her bölgesine

---

Yeniden basım, *Founder of the delta blues* (bkz. Madde 4). Bazı ögelerinin *Runnin' Wild,' an ebony jazz tune'* ile ilişkisi var. Söz ve müzik: J. Grey, L. Wood and A. H. Gibbs [Leo Feist Inc.1922].

1. Twain, M. *Life on the Mississippi* [New York: Harper and Row, 1957; New American Library (Signet Books) 1961], s.186.

ve artan bir biçimde Kuzey'e yapılan sürekli göçler, birçok yoksul siyah için daha çok, yavan ve kısır bir yaşam kalitesinin yansımasıydı. Ortakçılık yüzünden bir cins ekonomik kölelik tuzağına düşen, bu sınırlamaları yıkmak için çok az imkânı olanlar için, yolculuğun kendisi bir bağımsızlık bildirisi olabilirdi.

Bu sonsuz ve görünüşte amaçsız olan yolculuklar, dışardan bakan beyazlar için, anlaşılması zor ve pişmanlık duyulacak bir şeydi. Mississippi'li liberal bir çiftçi, 1901'de yaptığı konuşmada, siyahların "huzursuz bir halk olduğuna" inandığını söylüyordu. "Sürekli değişiklik arayışı içinde bazen çok uzaklara gidiyorlar... sadece küçük bir çemberin içinde aynı boşluğun, amaçsız arayışın peşinde dolaşıyorlar... Tabii ki, çiftlikteki zenciler oturdukları yerleri o kadar sık değiştirmektedirler ki, çocukları, yerel bağlılık ya da benzeri duygular geliştirememektedir..."[2]

Bazı siyahlar için bir çiftlikten diğerine dolaşmak, iyi bir toprak veya makul bir patron bulmak için aralıksız bir arayış anlamına gelirken, diğerleri sadece, nerede iş varsa oraya giden mevsimlik göçmenlerdi. Ancak bunların içinde muazzam sayılara ulaşanlar, Amerikan folklorunda neredeyse mitolojik figürler olan ve aralarında doğal olarak birçok müzisyenin de bulunduğu aylaklardan başka bir şey değildi.

Odum ve Johnson, aylak şarkıcının tembelliği sevdiğine ve işten kaçtığına inanıyorlardı:

"Onun şarkıları en dokunaklı ve hüzünlü olanlarıydı, çünkü acıma duygusu uyandırmak ve arzu ettiği yardımı alabilmek için bu şarkılara bel bağlıyordu. Kötü zamanlarından çoğunu, yalnızlığını, arkadaşsızlığını ve duygudaşlığı kendisi yaratıyordu; yine de elinden gelse bile koşullarını değiştirmezdi. Kendi hoşlandığı koşulları yaratıyor, bu şeyler onun 'iyi zamanlarını' oluşturuyordu."[3]

Odum ve Johnson, 1925'in perspektifinden yazarken, böyle bir tanımın, aylaklık lakabı "Ragtime Texas"ı kullanan, bildiğimiz en eski blues şarkıcılarından biri olan Henry Thomas'a uygun olacağı-

2. Grossman, S., Grossman, H. and CALT, S. *Country blues song book* [New York: Oak Publications, 1973]. *Introduction: The country blues as meaning*, Stephen Calt. Alıntı, 1901'de konuşma yapan Mississippi'li bir çiftçi.
3. H. W. Odum ve G.B. Johnson, *The negro and his songs, a.g.e.*, s.162.

nı düşünmüş olabilirler. Thomas özel ilgi gerektirir, çünkü o, fonograf plağı yapan bir avuç en eski nesil blues şarkıcılarından biridir. İlk blues plağının yapımı, 1920'de Mamie Smith'in "Crazy Blues"unun yüzlerce başka sanatçıya yolu açmasına kadar gerçekleşmemişti. Bu sanatçılardan çoğu kayıt yaptıklarında henüz yirmili yaşlarındaydı; Thomas Henry'nin doğum tarihi olan 1874, onun, blues'un açıkça tanınmış, ayrı bir form olarak geliştiği bir dönemde yetiştiği anlamına gelmektedir. 1927 ile 1929 arasında yapılmış yaklaşık 23 plaktan oluşan mirasından, folk müziğinin karşıt akımlarına nasıl ayak uydurduğunu görebiliriz.

"Ragtime Texas, Gladewater ya da Mineola ya da oralardan bir yerlerden gelen çok iri bir herifti. Çok kirli olmadığı zamanlarda onu hep taşırdım. Tam anlamıyla bir aylaktı ama onu çoğu zaman taşırdım."[4]

Bunlar emekli bir tren kondüktörü olan (Dallas'tan giden yolcu trenlerinde çalışmış) G.T. Hardy'nin, halkbilimci Mack McCormick'e Henry Thomas hakkında anlattıklarıydı. Hardy'nin bir gitar ve kamış boru, ya da nehir tabanından toplanmış kamışlardan yapılma pan flüt çalan yaşlı, gezginci müzisyenle ilgili, sevgi dolu birçok amsı vardı. Ragtime Texas'ın aylak aylak gezdiği günlerde "gitarı onun biletiydi". Eğer bir yolcu vagonuna bedava binemezse, tüm yapması gereken, boş bir üstü açık yük vagonuna veya kapalı bir yük vagonuna ya da bir bagaj vagonunun kapalı ucuna atlamaktı. Eğer bütün bunlar işe yaramazsa, vagonların altında ya da makas demirlerinin üzerinde yolculuk ederdi. Fakat sevecen kondüktör Hardy sayesinde, Thomas genellikle ya sigara içilen vagonda ya da arkadaki "Siyahlar İçin" ayrılan vagonda bir yer bulabiliyordu.

Hardy'nin hatırladığı bir olayda, önce koridorda aşağı yukarı koşuşturan çocukların her zamankinden daha az olduğunu fark etmişti. Sonra, vagonlardan birinde Ragtime'ı kendini kaptırmış çalarken buldu. "Onu orada gitar çalıp, o düdüğü öttürürken ve vagonun ön kısmında dans eden yarım düzine çocuğa bağırırken buldum."[4]

4. *Henry Thomas 'Ragtime Texas'-Complete Recorded Works 1927-1929 in Chronological Order*, Herwin 209. Alıntı, G. T. Hardy, röportaj: Mack McCormick *'Biography Henry Thomas:Our deepest Look at the Roots'* Mack Mc Cormick tarafından yazılan albüm notlarından.

McCormick bunun gibi birçok anı topladığını söylemektedir. Burada sorun, hikâyelerin Ragtime'a mı, yoksa yaşamları gerçekte aynı olan diğer sayısız aylak ya da müzisyenden birine mi ait olduğunu ayırt etmenin her zaman mümkün olmamasıdır.

"Hatırladıklarının çoğu, hat üstündeki her küçük istasyonda aylak aylak bekleyen bir gitaristin olduğuydu. Kasabadaki herkesle birlikte, istasyona geldiklerinde, bekleme salonunda ya da istasyon karşısındaki bir meyhanede takılan, değil bir, birkaç düzine adam anlattılar. Trenin durduğu herhangi bir yerde platforma bakıldığında kalabalığın içinde bir ya da iki müzisyen görmek sıradan bir olaydı."[5]

McCormick, aile incilinden Henry Thomas'ın Texas, Upshur County'de doğduğunu ve ailenin tahminen dokuz çocuğundan biri olduğunu çıkarmıştır. Ana babası eski kölelerdi ve özgür insanlar olarak bile Texas pamuk ekonomisinin yarı-feodal dünyası içinde sıkışıp kalmışlardı. Henry'nin kendisinin pamuk çiftçiliğinden nefret etmiş olduğu bilinen bir gerçektir. İlk fırsatta evi terk etmiş, hayatını gitarıyla kazanmış veya bir kadından bir destek görmüştü; kimi zaman ufak Texas kasabalarına yerleşmiş veya Dallas'ın ya da Louisiana'da Shreveport'un daha çekici olan dünyasına yönelmişti. Fakat yavaş yavaş aylak bir yaşama doğru sürüklenmiş, Texas-Pasifik Demiryolu boyunca bir aşağı bir yukarı, Doğu Texas üzerinden Oklohama'ya, Kansas City'ye, hatta 1893'teki Uluslararası Kolombiya Sergisi için Chicago'ya ve 1904'teki Dünya Fuarı için St. Louis'e kadar gitmişti.

Henry Thomas'ın şarkılarında sürekli tekrar eden tema, yolculuktur; kaydettiği iki dini parçadan biri olan "When The Train Comes Along"da bile:

Tren geldiği zaman,
Tren geldiği zaman,
Tren geldiğinde seni istasyonda karşılayacağım,
Kör olabilirim, göremeyebilirim,
Tren geldiğinde seni istasyonda karşılayacağım.[6]

5. *A.g.e.*, Alıntı, Mack McCormick.
6. *When the Train Comes Along*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1927). Orij.

Şarkının mısralarını hırçın, ama neşeli bir biçimde birbirine karıştırır, trenin kendi ritmine benzer düzenli, tok vuruşlarla gitarını döverek buna eşlik ederdi. Sesi ne hüzünlü ne de melankolikti; bu, belki de gerçekte birilerinin dinlemesini beklemeyen, daha çok kısık bir sesle, istasyonda koyun sürüsü gibi dolanan kalabalığa, orada cebinizdeki bozukluklarla idare edebilecek yaşlı bir herif olduğunu hatırlatan bir adamın sesiydi. Gitar çalışı bazen etkileyici bir duyarlılık ve incelik gösterse de, çoğunlukla, zaman zaman çaldığı köydeki akşam toplantılarında dansçılar için yeterince düzenli, güçlü vuruşlu bir tımbırdatma şeklindeydi. "Old Country Stomp" isimli parçası tipik bir eski reel dansı parçasıdır. Kelimelerin kendilerinin ritmin bir parçası haline geldiği, tekrarlanan mısra kümelerine dönüşmeden önce dörtlü dans seslenişleriyle başlayan bir dans ezgisi:

Eşini seç, gezin,
Her yerde gezin, şimdi.
Sıçra, yanlış başladın,
Eşini al, trene katıl.
Uzaklara gidiyorum, uzaklara gidiyorum,
Uzaklara gidiyorum, uzaklara gidiyorum,
Baltimore'a geri dönüyorum.
Hoşçakalın, hoşçakalın,
Hoşçakalın, hoşçakalın,
İncitilmiş, incitilmiş Tom,
Ben gideliberi incitilmiş.[7]

Ragtime Texas daha çok bir şarkı icracısı, tüm müzik türlerini verebilecek bir müzisyendi; zenci ilahileri, kırsal dans parçaları ve ozan gösterisi geleneğinden alınan şarkılar. Şarkılarından birinin, 1960'larda Bob Dylan'ın şarkılarından birine ilham kaynağı olan, "Honey, Won't You Allow Me One More Chance"in, yüzyılın sonunda basılmış bir zenci şarkıları derlemesinden alındığı kesindir:

basım, Vocalion 1140. Yeniden basım, *Complete Recorded Works* (bkz. Madde 4)

7. *Old Country Stomp*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1928). Orij. basım, Vocalion 1230. Yeniden basım, *Complete Recorded Works* (bkz. Madde 4). Söz ve müzik: J. M. Williams.

Dün gece eve gittim, ay parıldıyordu,
İçiyordum, başımın döndüğünü hissediyordum.
Kapıyı tıklattım, bebeğimin kükrediğini duydum,
'Balım, ben yattım.'
Kalk ve beni içeri al.
'Ah, ne dedin sen? Biliyorsun bana iyi davranmadın.
Bütün kirayı ben ödedim, senin bir kuruşun bile yok.
Bu gece yeni bir ev araman gerekecek.'
Balım, bana bir şans daha ver, sana hep iyi davranacağım.
Balım, bana bir şans daha vermeyecek misin?
Bütün geceyi dışarıda geçirmeyeceğim.
Balım, bana bir şans daha vermez misin,
Seni Fransa'daki baloya götüreceğim.
Senden istediğim bir iyilik var, bana sadece bir şans daha ver.[8]

Şarkı icracısı, bireysel bir yaratıcı olmaktan çok, popüler temaların ve nesilden nesile aktarılan şarkıların toplayıcısıydı. Henry Thomas'ın repertuarı başka şekillerde bilinen düzinelerce şarkıdan kırıntıları, iş ve hapishane şarkılarından parçaları, köy dansları ve dini şarkılardan alınmış müziği, sayısız benzer beyaz country şarkıcısının çaldığı müziği içeriyordu ve o, her türlü dinleyiciye çalmaya hazırdı. Bir parçanın ortasında sık sık bir ezgiden diğerine atlar, dinleyicilerinin iyi bildiği şarkılardan bölümler eklerdi. Eğer içki ve dans curcunasının arasında birisi şarkının sözlerini dinleme zahmetine girse, tüm "hikâyenin" anlatılmasına ihtiyaç duymazdı; buradan bir gönderme, şuradan bir ya da iki mısra yeterliydi. Bu, yani çoğunlukla neredeyse tamamen birbiriyle ilgisi olmayan ve sadece şarkının genel ruh haliyle bağlanmış söz veya mısranın izlenimci bir görüntü yaratmak için bir araya getirilmesi, birçok blues parçasının karakteristik özelliğiydi. Bu şekilde bestelenmiş bir şarkıya, şarkıcının kendi parçası gözüyle bakılabilirdi (Son House, "Tanrım, sen benim günahkâr ruhuma merhamet et" gibi beylik bir deyimin bile kendine ait olduğunu iddia etmiştir). Ragtime Thomas'ın plakları incelendiğinde ilk basılı şarkı derlemelerinde veya

8. *Honey, Won't You Allow Me One More Chance*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1927). Orij. basım, Vocalion 1141. Yeniden basım, *Complete Recorded Works* (bkz. Madde 4).

başka siyah beyaz sanatçıların yaptığı plaklarda yer alan şarkılara ait mısralara yapılan göndermelere rastlanabilir. Sırasıyla 1928 ve 1929'da kaydedilmiş, ona ait iki blues parçası, "Don't Ease Me In" ve "Don't Leave Me Here"in, melodileri tamamen aynı ve sözleriyse birbirinden çok az farklıdır. Daha ilginç olanı, her ikisi de çok popüler bir temayı içerir: "Beni burada bırakma, ben Alabama'ya gidiyorum."

"I'm Alabama Bound" şarkısı, değişik kılıklarla her yerde ortaya çıkar. Folklor derleyicileri ona, Texas'ta, Mississippi'de ve başka yerlerde rastlamıştır. 1939'da Jelly Roll Morton, Alan Lomax'a, şarkıyı kendisinin 1905'te Alabama'da dansli barlarda çaldığı sıralarda yaptığını iddia etmiştir.

Alabama'ya gidiyorum,
Alabama'ya.
Eğer benden hoşlandıysan tatlı bebek,
Bu şehri terk etmelisin...

'Sakın beni burada bırakma,
Beni burada bırakma.
Ama, tatlı baba, eğer *illa* gitmen gerekiyorsa,
Bana bira için bir onluk bırak..."[9]

1904-1905 civarında Roy Carew bir fabrikada çalıştığı New Orleans'ta Mississippi'nin karşı yakasında yaşıyordu.

"Fabrika'da büronun ayak işlerini yapan, Hylas'dan blues hakkındaki ilk izlenimlerimi edindim. Bölük börçük parçalardan seçip derlediği şeyleri söylerdi ki, bazıları tekrara uygun değildi. İşe yarar olanlarından bir tanesi şuydu:

Neden benden hoşlanmıyorsun?
Neden benden hoşlanmıyorsun?
Sadece iyi viski iç oğlum,
Ve bırak kokain de olsun.

9. *I'm Alabama Bound*, Ferdinand (Jelly Roll) Morton (1938). Orij. basım, Circle 67-68. Yeniden basım, *Jelly Roll Morton: Library of Congress recordings* c. 1, Classic Jazz Masters CJM 2. Söz ve müzik: Ferdinand J. Morton. Chappel/Morris Ltd.'nin izniyle.

Fazla bir melodisi yoktu ve Jelly Roll'un ezgisinin kendisinden alındığını iddia ettiği 'Alabama Bound' ile benzerlikler taşıyordu."[10]

Temanın Ragtime Texas tarafından yapılan ilk uyarlaması da aynı melodiye sahipti, ancak, "Beni burada bırakma" olan nakaratı, parçaya verdiği isim olan "Beni gevşetme" ile değiştirmişti. Bu sözcüklerin kendileri, birçok Texas hapishanesinde duyulan bir halk deyimiydi.

İç Savaş sonrası hapishanelerin aşırı kalabalıklaşması, mahkûmların eyalet projeleri ya da özel işadamlarının işleri için kiralandığı bir sistemi doğurduğunda kölelerin çalıştığı büyük çifliklerden birçoğu kötü şöhretli "İlçe Çiftliklerine" dönüştürülmüştü. Bu işadamlarından birinin ismi halk hafızasına kazınmıştı: Cunningham. O, mahkûmları Brazos Nehri sığlıklarındaki şekerkamışı tarlalarında çalıştıran, XIX. yüzyıl sonlarında birçok benzeri olan biriydi.

Sakın gevşetme, sakın gevşetme,
Ah, sakın beni gevşetme.
Bütün gece boyunca, Cunningham, sakın beni gevşetme.
Bir kız arkadaşım var, ufak ve kısa,
Buradan yürüyerek gitti, tatlı bebek,
konuşması gerçek aşk konuşması.
Sakın gevşetme, sakın gevşetme,
Ah, sakın beni gevşetme.
Bütün gece boyunca, Cunningham, sakın beni gevşetme.
Köşede duruyor, esmerimle konuşuyordum,
Dönüp, tatlı anacığım, işe doğru yola koyuldum.[11]

Texas ilçe çiftliklerindeki ve cezaevlerindeki hayat, inanılmaz derecede zalim ve acımasızdı. Havadan sudan suçlardan ya da sadece "serserilikten" içeride olan mahkûmlar dövülüyor, kırbaçlanıyor ve bazen de kelimenin tam anlamıyla ölümüne çalıştırılıyordu. Prangalı ekipler halinde birbirine zincirlenen, sayıları kimi zaman üç

10. Jazz Journal c. 10, no.12, Aralık 1957. Jazz Journal, London. Alıntı, Roy Carew *'Of this and that and Jelly Roll'*.
11. *Don't Ease Me In*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1928).Orij. basım, Vocalion 1197.Yeniden basım, *Complete Recorded Works* (yukarıda madde 4'e bakın). Söz ve müzik: Henry Thomas ve J.M.Williams.

yüze ulaşan bu adamlar, bazen kadınlar, günde on altı saat, haftada altı veya yedi gün çalışıyor, bataklıkları kurutuyor, taş ocaklarında taş kırıyor ya da yol inşa ediyordu. Çifte ve kırbaçla silahlanmış at sırtındaki gardiyanlar tarafından gözleniyor ve yönlendiriliyor, geceleri nemli ve bakımsız yatakhanelerde, kimi zaman ranzalarına zincirlenerek, kilit altına alınıyorlardı. Kesin olarak seksten uzak tutuluyorlar, yatakhanelerinin ışıkları hiçbir zaman söndürülmüyordu. Ama duruma zıt olarak, özel bir güven kazanmış veya ayrıcalıklı mahkûmların geceleri sevgilileri ile olmalarına izin veriliyordu. Bunun gibi durumlarda, "Beni gevşetme" ve "Bütün gece boyunca" gibi sözler özel bir anlam kazanıyordu.

Thomas'ın yaptığı "Alabama'ya Doğru" ezgisinin ikinci uyarlaması, "Don't Leave Me Here, Don't Ease Me In" bazı sözleri aynen kullanır, ancak hemen onun gözde motifine, demiryoluna, geçer.

Sakın bırakma, sakın bırakma,
Ah, sakın beni burada bırakma,
Bütün gece boyunca, tatlı baba, sakın beni bırakma.

Uzağa gidiyorum, ve bu uzun sürmeyecek,
Sadece trenini bırak, tatlı bebek, ben Alabama'ya gidiyorum.[12]

Bir birey olarak, Henry Thomas hakkında edinebildiğimiz fikirlerin çoğunu, plaklarının kapsadığı geniş alandan alıyoruz: kendini kendine saklayan, kaba denilebilecek bir dış görünüşe sahip ve bağımsızlığına aşırı düşkün, her zaman hareket halinde, müzmin bir seyyah. Onu anlamak, becerebildikleri ölçüde, başkalarının işidir, çünkü yamalı bohça benzeri şarkılarının verdiği ipuçlarının iki yüzü vardır, bir an anlattıkları o olabilir, sonra da olmayabilir.

Zamanla sorunun var, sana göre ben yoruldum,
Bana güvenebileceğin bir kadın göster.
Dayadım, kafamı duvara dayadım,
Bana güvenebileceğin bir kadın göster.

12. *Don't Leave Me Here*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1929). Orij. baskı, Vocalion 1443. Yeniden basım, *Complete Recorded Works* (bkz. Madde 4).

Evet, kanun senin yanında, ben bir onluk bile alamayacağım.
Yapabilirsem kulübeme kaçacağım,
Yapabilirsem, yapabilirsem,
Yapabilirsem kulübeme kaçacağım.
Köpekler izimde, adam atının üzerinde,
Yapabilirsem kulübeme kaçacağım.

Shanty Blues[13]

C. LEAD BELLY

Nasıl Ragtime Texas'ın karakteri detaylı bilgi eksikliği nedeniyle hâlâ bulanık ve muğlaksa, aynı şey, her ne kadar hakkında çok daha fazlası biliniyor olsa da, o ilk nesilden gelen başka bir blues şarkıcısı için de geçerlidir. Efsanevi Lead Belly olarak, Huddie ("Huedee" olarak telaffuz edilir) Ledbetter, beyazların dünyasından alkış alan belki de ilk büyük kırsal blues şarkıcısıydı.

Onun folk şarkıları, zenci ilahileri, hapishane şarkıları, köy dansları, iş şarkıları, blues, balad ve hatta kovboy şarkılarından oluşan muazzam repertuarı, Kongre Kütüphanesi'nde çalışan John A. ve Alan Lomax tarafından gelecek kuşaklar için kaydedilmişti. Birçok yılını, Lomax'lar tarafından keşfedildiği, her zaman şiddet ve saldırı suçlarıyla girdiği Texas ve Louisiana'nın acımasız hapishanelerindeki zincirli çalışma ekiplerinde geçirmişti. Ölen halk kültürünün yaşayan ambarı olarak tanınmıştı: şarkıları kaydedilmiş, yayımlanmıştı; konser salonlarında ve folk kulüplerinde görünmüş, yıllar boyu "tipik" bir blues şarkıcısı olarak görülmüştü. Bugüne kadar, nerede folk müziği çalınsa, "Goodnight Irene", "The Midnight Special", "The Rock Island Line", "Take This Hammer" gibi birçok şarkısı orada söylenmiştir.

1930'ların liberal beyaz dünyası için Lead Belly, özgür olma mücadelesi veren ezilmiş bir insanı sembolize ederken, onun müziğini tanıyan siyahlara da, unutmak istedikleri zamanları hatırlatıyordu. Şarkı söyleyerek özgürlüğünü kazandığı dönemde (vali için

13. *Shanty Blues*, Henry Thomas (Ragtime Texas) (1927). Orij. basım Vocalion 1139. Yeniden basım, *CompleteRecorded Works* (bkz. Madde 4).

şarkı söyleyerek iki kez resmi af elde etmişti) ve kariyerine folk şarkıcısı olarak başladığında, müziğinin modası çoktan geçmiş olsa da, düğümlü mendil ve köle çiftliklerinin "Zalim Patronları" ile ilgili hatıraları hâlâ canlandırabiliyordu. Otuzlu yıllarda yaptığı siyah "ırkın" pazarına yönelik birkaç plak, iz bırakmadan kaybolmuştu.

Yine de, Lead Belly'nin müziği düzinelerce plakta duyulabilir ve hâlâ olağanüstü bir güç ve kuvveti aynen korumaktadır. Neyi "sembolize" ettiği ya da "temsil" ettiği düşünülürse düşünülsün, onun müziği benzeri olmayan bir kişiliğe aittir ve dinlediğinizde onu bir başkasının müziğiyle karıştırmanıza olanak yoktur.

Lead Belly tam döneminin adamıydı, bu yüzden o zamanları unutmak isteyen insanların onu dinlememeyi tercih etmesini anlamak zor değildir. Ragtime Texas gibi o da blues'un ortaya çıktığı yıllarda yetişmişti ve o da esas olarak bir şarkı icracısıydı. 29 Ocak 1889'da Louisiana'da doğmuş, ancak Texas eyaleti sınırına yakın bir yerde büyümüştü. Çocukluğunun geçtiği yer seyrek nüfuslu, hemen hemen bir sınır bölgesi gibiydi; Texas, Birleşik Devletler'e 1845'te köleci bir eyalet olarak kabul edilmişti ve 1880'lerde nüfusu hâlâ bir buçuk milyon civarındaydı ki, bunun ancak dörtte biri siyahtı.

"Biz köyde yaşıyorduk; yaşadığım yer, herhangi bir büyük kasabadan yirmi, otuz, kırk mil uzaktaydı. Civarımızdaki en yakın yer beş mil ötedeydi. Postayı almak için beş mil yol gitmemiz gerekirdi ve bunu da haftada bir kez yapardık. Haftada bir kez gazete okurduk ve bu da... o mahalle için iyi bir şeydi."[1]

İnsan toplulukları dağılmış ve tecrit olmuş bir durumdaydı –"Yirmi mil içinde hiçbir beyaz adam yoktu"–, yaşam yeniydi ve bölge hâlâ ehlileştirilmemişti. Ortakçı olan babası Wes Ledbetter, dönümü 2.50 dolardan kendine ait 68.5 dönümlük arazi parçasını satın alana kadar, siyah bir çiftlik sahibi için çalışmıştı. Wes ve yarı-Cherokee kızılderili olan eşi Sally, araziyi temizleyebilmek için ağaçları kesmek ve sık çalıları yakmak zorunda kalmışlardı. Bazen

1. Asch, M. And Lomax,A. yay. *The Leadbelly songbook* [New York: Oak Publications, 1962]; London: Music Sales, s.32 ve 29, Alıntı, Lead Belly.

kavga ediyorlardı. "Annemle aynı fikirde olmadıkları zaman babam onu yumruğuyla devirirdi."[2] Shreveport'a vagonlar dolusu pamukla yaptıkları periyodik yolcukların ve amcalarının ziyaretleriyle kesintiye uğrayan kendi izole dünyalarında, yaşamlarının, Huddie'nin belki de bir daha asla bulamayacağı bir düzeni ve istikrarı vardı.

Tüm çocukluğu ve gençliği boyunca yaşamın anlamı, yırtıcı bir enerjiyle içine daldığı pamuk çiftçiliği ve kırsal eğlencelerdi. Hemen her tür müziği özümsemişti: annesinden öğrendiği zenci ilahileri, jigler, İskoç dansları, "breakdown"lar, tarla bağırış ve seslenişleri, iş şarkıları, çocukların oyun şarkıları ve ninniler. Dünyanın bu normalde sessiz, hemen hemen tecrit edilmiş bölgesinde, iş şarkıları hemen her faaliyetin doğal bir parçasıydı. Okula giderken yürüdüğü uzun yol boyunca kendi kendine "Ho-Day, Who Ready"i söylerdi. Amcası geceyi onlarda geçirdiğinde Huddie'nin yatağında uyur, uykusunda kıvranır, öküzlerine küfredip şarkı söylerdi, ve Huddie, (İlçe Çiftlikleri döneminden kötü şöhretli "Cunningham" ile uygun bir kafiye oluşturan) "Çüş, Lanet olası!"* diye bağırılan bu şarkıyı hiç unutmamıştı.

Oha koç, yürü deh kuzunun yanında,
Sırt kayışını kim yaptı, deh Cunningham.
Oha Cunningham ve oha Cunningham,
Sırt kayışını kim yaptı oha, Cunningham.[3]

İş şarkılarını özümserken, boş zamanlarını köy dansları, "sukey jump"lar** ile değerlendiriyordu. "Yelkenli" akordeonunu veya gitarını alıp dansçılar için çalmaya girişirdi.

2. Down Beat, *a.g.e.*, 6 Ağustos, 1970. Alıntı, Lead Belly, Ross Russell'ın *'Illuminating the Leadbelly Legend'* yazısından.

* 'Whoa God-Damn!' (ç.n.)

3. *Ox-driver's Song*, Lead Belly (1935). Orij. basım Folkways FP-24. Yeniden basım. *The Leadbelly Set* Xtra 1017.Folkways Music.

** Sukey jump: Leadbelly ve Texas'ta onun yetiştiği bölgeyle birlikte anılan bir müzik türü ve ona eşlik eden dans. Sukey jump, Leadbelly'nin Texas'ın tecrit edilmiş kırsal bölgelerinde çoğunlukla açık havada verilen partilerden bahsederken kullandığı bir terimdi. Sukey kelimesinin nereden türediği tam olarak açık olmasa da Sue gibi bir kız isminden türetildiği ya da şimdi unutulmuş cinsel bir anlamı olduğu düşünülebilir. (ç.n.)

Çene kemiği yer ve çene kemiği konuşur,
Çene kemiği seni çatal bıçakla yer...[4]

İlk duyduğu şarkılardan biri "Poor Howard"dı.

"Yoksul Howard zavallı bir oğlandı; bütün büyük çiftlikleri dolaşır, sukey jump'lar için çalardı. Tüm dünyada sukey-jump çalmaya başlayan ilk oydu. Ve yoksul Howard ölüp gittiğinde herkes bu şarkıyı söyledi:

Yoksul Howard ölüp gitti,
Beni burada bu şarkıyı söylemek için bıraktı.
Yoksul Howard ölüp gitti,
Beni burada bu şarkıyı söylemek için bıraktı."[5]

Huddie'nin verimli bir pamuk toplayıcısı olarak olağandışı yeteneği –o, "babam hariç Caddo Lake ilçesindeki her adamdan daha fazla pamuk toplayabilirdi"– ve bölgedeki en iyi eğlence adamı olarak şöhreti bir başka kötü şöhretle yan yana gitmeye başlamıştı. Babasının verdiği bir silahı, "sadece kendini korumak için",[6] taşımaya başlamıştı ve kendine olan müthiş güveni, yumrukların uçuşmasına, hatta daha da kötüsüne neden olabiliyordu. Kimi zaman önemli bir insan muamelesi görerek, kimi zaman korku duyulan biri olarak, kimi zaman da toplumda dengesiz ve tehlikeli etkiler yaratan biri gözüyle bakılarak, ergenlik döneminin sonlarında Huddie, içki içme, kadın peşinde koşma ve şiddet konusunda, yaşamının geri kalanında peşini bırakmayacak bir şöhret kazanmaya başlamıştı. Bir kızı ikinci kez hamile bırakıp onunla hâlâ resmi nikâhsız ilişkisini sürdürdüğünde, halkın öfkesi onu kaçmaya zorlamıştı.

İlk içgüdüsü, "bacak kadarken" gittiği, Shreveport'a gitmek ve kötü şöhretli Fannin Caddesi'ne uğramaktı. Cadde, on iki blokluk bir ahşap iskeletli bina, tuğla ev ve depo yığınıydı ve sayısız dans salonu, genelevi ve pansiyonuyla, kentin siyah halkıyla, "bol bol

4. *Corn bread rough(Sukey jump).* Asch, M. And Lamox, A. yay., *a.g.e.* s. 29.dan alındığı gibi ©Folkways Music.
5. *Poor Howard*, Lead Belly. As quoted Aynı kaynak. s.21.den alındığı şekliyle. Folkways Music.
6. Down Beat, *a.g.e.*, 6 Ağustos, 1970. Alıntı, Lead Belly.

kız ve içki" peşinde, iyi vakit geçirmeye kente gelen çiftlik işçileri için yirmi dört saat boyunca eğlencenin merkeziydi. Gerçekte burası, döküntü, şiddet yüklü ve sık sık cinayetlerin işlendiği, gelip geçici sarhoşlar ve perişan kılıklı fahişelerle dolu bir yerdi. Huddie arada sırada ayak işleri için Shreveport'a gönderilirdi. Bir keresinde yanında kırk dolar vardı –"kırk dolarım varken, kesinlikle, mühim birisiydim"– ve babası sürekli "Oğlum, sakın Fannin Caddesi'ne uğrama" demişti. "Emredersin Baba," diye cevaplamıştı, ama "gittiğim yer tam orasıydı".[7]

Sonraki yıllarda, yüzyılın sonunu yaşayan Shreveport'ta geçirdiği günlerin anısına bir şarkı kaydetti.

"Ben çocukken, uzun pantolon giyerdim ve Fannin Caddesi'ne uğrar, danslı bara girerdim...[8]

> Annem bana dedi ki, küçük kız kardeşime de,
> Fannin Caddesi'ndeki kadınlar, oğlum, senin ölümüne sebep olacak.
> Oooh, ooh, ooh.
> *(Konuşarak)* Ben aldırış etmedim.'"[9]

Huddie, şarkı icracısı olarak repertuarına blues'u işte bu noktada eklemiştir. O zamana kadar çaldığı şeyler, köydeki akşam eğlencelerine ve Cado Gölü civarındaki sukey jump'lara uygundu, ama Shreveport'taki evsiz barksız ve zorlu müşteriler daha sert, daha saldırgan bir müzik istiyordu.

"Hızlı müzik çaldığında bu ragtime'dı ve danslı bara gittiğimizde blues vardı. Orada, Alabama'da 'Rag çantada, bizde blues var, biz şimdi danslı bardayız...' şarkısını söylemeleri gerekir. Sonra onlar ahlâksız danslarıyla ortaya çıkarlardı."[10]

1930'lar ve 40'larda Lead Belly'nin repertuarı belki de, kayda alınmış bütün diğer blues müzisyenlerinden daha genişti. Hayatının her evresine ait şarkı ya da ezgiyi hatırlayabiliyordu. Sahasının genişliği yüzünden blues çalışı zaman zaman unutulsa da, çınlayan

7. Asch, M.and Lomax , A. yay., *a.g.e.* s. 14 ve 32.Alıntılar, Lead Belly.
8. Down Beat a.g.e. 6 Ağustos, 1970. Alıntı, Lead Belly.
9. *Fannin Street*, Lead Belly. Asch, M. And Lomax, A. yay., *a.g.e.* s. 33'den alındığı şekliyle Folkways Music.
10. Asch, M. And Lomax, A. yay., *a.g.e.*, s. 13. Alıntı, Lead Belly.

gitarı ve bağıran sesi ile müthiş bir güce sahipti. Söylediği her şarkıya kendi damgasını vururdu. Blues içinde gitar çalışı, basın yoğun olduğu tel vuruşlarına ağırlık veren, herhangi bir yerden kopya etmediği, kendi kendine, Fannin Caddesi'ndeki danslı barlardaki piyanistleri seyrederek uyarladığı bir tekniğe dayalıydı.

"Gitarımla bas tarafında otururdum. O bası aldığım yer burasıdır, Fannin Caddesi. Ve gitarda çalmak istediğim de oydu, o piyano bası. Piyano ezgilerinden her zaman hoşlanmışımdır. Bunu Fannin Caddesi'ndeki danslı barlardan aldım..."[11] "O yıllarda boogie-woogie'ye barrelhouse denirdi. En iyi çalgıcılardan birisinin adı Chee-Dee idi. Bir cin imalathanesinden diğerine giderdi...Kömür karası, eski toprak çalgıcılardan birisiydi ve blues'a boogie'yi katmıştı. O zamanlar herhangi biri bir danslı bara girip oturur ve piyano çalmaya başlayabilirdi. Ben de başına oturup biraz piyano çalmayı öğrenmiştim."[12]

Lead Belly, Shreveport'tan Louisiana ve Texas'ın bazı bölgelerine, Marshall, Longview, Tyler, Forth Worth ve özellikle Dallas'a uzanmaya başlayıp, zaman zaman çiftçi veya nehir kenarındaki setlerde çalışıyor, ancak hâlâ gitar ya da akordeon, piyano ve hatta armonika çalmaya devam ediyordu. Yaklaşık 1910 ve 1916 arasında evlenip, ortakçı olarak yarı yerleşik bir hayat sürdürdüyse de, avareliği ve eğlence düşkünlüğü üstün geldiğinden, gerisin geriye müzikal uğrak yerlerine döndü. Elm Caddesi'nin aşağısındaki kırmızı fener bölgesi ("Derin Ellum") ve tam ortasında bir demiryolu bulunduğundan "merkez yolu" denilen Central Caddesi ile Dallas, hepsinin içinde en cazip olanıydı. Danslı barları, cin imalathaneleri, dans salonları ve gece kulüpleri ile avantası iyi bir yerdi.

Huddie'nin, müziğini derinden etkileyen, belki de tüm zamanların en büyük erkek blues şarkıcılarından birisiyle, Blind Lemon Jefferson'la tanışması, Dallas'ta 1912 yılında olmuştu. Yıllarca Dallas civarında "beraber takıldıklarını" iddia etmişti. "O kör bir adamdı ve ben ona yol gösteriyordum. Bir istasyona gittiğimizde oturur, birbirimizle konuşurduk." Birlikte sık sık, özellikle istasyon

11. Aynı kaynak. s.32 ve 14. Alıntılar, Lead Belly
12. Down Beat, *a.g.e.*, 6 Ağustos, 1970. Alıntı, Lead Belly.

civarında popüler bir kulüp olan 'Big Four'da çalarlardı. "Kadınlar koşarak gelirdi! Tanrım sen büyüksün! Bizi öyle kucaklar ve öperlerdi ki, zar zor çalabilirdik."[13]

Blind Lemon, gitarı bazen bir bıçak veya şişe boynuyla çalardı, ve Lead Belly de aynı tekniği belki ondan kapmıştı. Sonraları, geleneksel bir blues parçası olan "See See Rider"ın şaşırtıcı ölçüde hoş ve akılda kalıcı bir uyarlamasını kaydedecekti. Hafiften acı veren gitar kaydırmalarıyla, bu onun en çoşkulu kayıtlarından biridir.

See See Rider,
Bak ne yaptın.
Seni sevmeme sebep oldun,
Şimdi de çekip gittin.[14]

Lead Belly'nin sesine bazen, güçlü konuşma tarzının etkisiyle, tizlik hâkim olabilirdi, ancak görülen odur ki, sık sık "In the Pines" olarak da anılan ve hem siyah hem de beyaz gelenek içinde popüler bir şarkı olan, onun en iyi ve daha melodik blues parçalarından, "Black Girl"de görüldüğü gibi, Blind Lemon'dan duyarlılığı ve kontrolü öğrenmiştir.

Kara Kız, kara kız,
Bana yalan söyleme,
Söyle bana dün gece nerede uyudun?

Çamlıkta, çamlıkta,
Güneşin hiç parlamadığı yerde,
Bütün gece boyunca titredim durdum.[15]

Blind Lemon, 1920'lerin en başarılı ve ticari açıdan en başarılı erkek blues şarkıcısı olma yolunda ilerlemeye devam etti. Bir dizi şiddet olayı sebebiyle yaklaşık 1917'den 1925'e ve 1930'dan 1934'e kadar Texas ve Louisiana cezaevlerinde sonu yokmuş gibi

13. *The leadbelly Set* (yukarıda madde 3'e bakın). Alıntı, albüm notlarında, Lead Belly'nin, Blind Lemon Jefferson hakkında sözlerinden.
14. *See See Rider*, Lead Belly (1935). Orij. basım, Folkways FP-24. Yeniden basım, *The Leadbelly Set* (yukarıda madde 3'e bakın). Folkways Music.
15. *Black Girl*, Lead Belly (yak. 1946). Orij. basım, Folkways FA-2014. Yeniden basım, *The Leadbelly Set* (yukarıda madde 3'e bakın). Folkways Music.

görünen yıllar boyunca ceza çekmesi de, Lead Belly'nin trajedisi olmuştur.

Bu dönüm noktası sayılabilecek yıllarda, muhteşem zincirli çalışma ekibi şarkılarını ve hapishane çağırışlarını şarkı dağarcığına katabilmiş, John Lomax tarafından keşfinden sonra da folk şarkıcısı olarak kariyerine başlamıştı.

D. DANSLI BAR ZİNCİRİ VE "PINEY WOODS"

"Üstü başı evcil bir domuz kadar dökülüyordu, yüzünde kocaman bir gülüş vardı ve dudaklarına bakana kadar, yakışıklı esmer bir herifti, hoş, dolgun, yağlı dudakları vardı."

Bu, Jelly Roll Morton'un Game Kid adındaki bir danslı bar piyanisti için yaptığı betimlemeydi. Jelly Roll, 1939'da blues ve cazın ilk günleri ile ilgili anılarını Kongre Kütüphanesi için kaydetmiş, anekdotlarını parlak, temiz ve melankolik sesiyle söylediği, çoğu hüzünlü blues parçası olan şarkı kırıntılarıyla süslemişti.

"1901 ve 1902'de blues'dan başka bir şey bilmeyen birçok büyük blues çalgıcısı vardı.

> Tam burada oturup binlerce mil ötesini düşünebilirim,
> Evet, tam burada oturup binlerce mil ötesini düşünebilirim,
> O kadar kederliyim ki, o günü hatırlayamıyorum..."[1]

New Orleans'lı trompetçi Bunk Johnson, Jelly Roll'u 1902'deki en iyi müzisyenlerden biri olarak hatırlıyordu: "Jelly burada oturup, bütün gece danslı bar müziği çalabilirdi, blues ve onun gibi şeyler."[2] Nehir kenarı setlerinde çalışan adamların gittiği pis tavernalarda çalardı, bu adamlardan "bazıları altı aydan fazla bir süredir banyo yapmamıştı ve biraz ileri giderek söyleyeyim, bitliydiler".[3] Ve karanlığın içinde her zaman bozuk bir piyano ve blues çalan birisi olurdu.

1. A. Lomax, *Mister Jelly Roll, a.g.e.*, s. 53,54. Alıntılar, Jelly Roll Morton.
2. N. Shapiro ve N. Hentoff, *a.g.e.*, s. 60-61. Alıntı, Bunk Johnson, Jelly Roll Morton hak.
3. A. Lomax, *Mister Jelly Roll, a.g.e.*, s. 55. Alıntılar, Jelly Roll Morton.

Ben bir nehir seti çalışanıyım,
Ben bir nehir seti çalışanıyım,
Ben bir nehir seti çalışanıyım,
Ben bir nehir seti çalışanıyım.

Kaptan, kaptan,
Bu yolculuğa çıkayım.
Biraz paraya ihtiyacım var,
Kesemi doldurmak için.
Evet paraya ihtiyacım var...[4]

Jelly Roll sadece New Orleans'ta çalmıyordu. 1900'lerin başında, hatta daha sonraları da, Mississippi'den, körfez kıyısı boyunca Alabama'ya ("Ben Alabama'ya gidiyorum..."), Louisiana içinden Texas'a veya nehrin yukarısına, Memphis, Tennessee'ye genelevlerde, pis tavernalarda ve danslı barlarda çalışmıştı. Seyahat ettiği bu yıllarda, çoğu tamamen unutulmuş ve plağa kaydedilmemiş, Skinny Head Pete, Florida Sam, Brocky Johnny gibi, sayısız blues piyanistiyle karşılaşmıştı; bu adamlar yaşamlarını şöyle ya da böyle müzikten kazanıyorlardı ya da en azından "onlar çalışmazdı, çünkü onlara kadınlar bakardı".[5]

Bu yarı profesyonel müzisyenlerin, çalışan sıradan insanların yarattığı temaları toplayıp kendi ragtime müziği ve popüler şarkılardan oluşan repertuarlarına kattıkları yer, danslı bar zinciri denilen dünyaydı. Bu piyanistlerden birçoğunun asıl tarzı blues'du; diğerleri içinse o, arada sırada çaldıkları bir parçaydı. Zamanın gitar çalan şarkıcıları gibi piyanistler de çoğunlukla çok yönlü eklektik müzisyenlerdi.

"Hemen her şeyi çalarlardı. Etrafta duyduğum müzik türü şimdi çaldığım müzik türünün aynısıydı." 1906 yılında, Louisiana Kentwood'da doğan ve Jelly Roll'u çocukluğundan tanıyan Little Brother Montgomery'nin yorumu buydu. "Ah, o zaman popüler olan birçok parça çaldım, "Mickey, Twelfth Street Rag", "You Must Not Get So Musty 'Cause Your Water's On"u –bu şimdi "Tin Roo Blues", "Get Over Sal" olarak bildiğimiz ezgidir– şu "Walkin' The

4. *I'm a Levee Man,* Jelly Roll Morton, Kongre Kütüphanesi Kayıtları'nda olduğu şekliyle.
5. A. Lomax. *Mister Jelly Roll, a.g.e.*, s. 110.

Dog" dedikleri parçayı, "Tishomingo Blues" ve "A Long Way To Tripperay" gibilerini. Gördüğünüz gibi, blues çalmaktan daha fazlasını yapabilirim..."[6]

Little Brother'ın babasının bir tavernası vardı ve Jelly Roll gibi gelip geçen birçok müzisyen Brother'a, beş yaşında piyano çalmaya başlaması için ilham vermişti. Ayrıca elinde, çoktan unutulmuş piyanistlere ait bitmez tükenmez bir liste vardı.

"Tavernalar ve danslı barlarda çalardım; danslı barlar ve tavernalar aynı şeydir. Bunlar insanların kumar oynadığı, zar attığı yerlerdir. Marnie, Cotch, bilirsin, poker oynarlardı, ve bilirsin, zarı boynuzun içine atarlardı, her şey oynarlardı. Bütün hafta çalışır, cumartesi gecesi banyo yapıp danslı meyhaneye, ona böyle derlerdi, tavernaya, danslı bara giderler, sonra orada oturup pazar sabahına kadar kumar oynarlardı. Evet, zaten ön tarafta birisine çaldırırlardı, piyano çalacak birisi olurdu, ben veya bir başkası. On bir yaşındayken evden kaçtım. Bulduğum ilk işin karşılığında haftada sekiz dolar, oda ve yemek alıyordum. Babamın bir danslı meyhanesi vardı, onun bir tavernası vardı ve orada çalan adamları dinlerdim, Jelly'i, Jelly Roll Morton'u babam için çalarken dinledim, Rip Tops, Papa Lord God, Son Framinon ve Loomis Gibson, Cooney Vaughn, değişik kişiler bilirsin, bunlar yetişkin, büyük adamlardı, ama çalarlardı. Guy Mahana, Noleg Kenny, adamın bacakları yoktu, birer piyanistti. O zamanlar birçok büyük piyanistimiz vardı.

Evi on bir yaşındayken terk ettim ve bütün o yerleri dolaşıp çaldım, ve on beş yaşına kadar eve dönmedim, ilk seferinde dört yıl ayrı kaldım. Sonra o zamandan beri gider dururum, bilirsin. Trene biniyordum, yol paramı ödemiyordum, yük trenine biniyordum, şimdi buna otoptop diyorlar, bilirsin.

Yük trenine binerdim, kömür taşıdıkları kapalı yük vagonlarından birine atlardım, aylaklık, bilirsin. Bir V S ya da P T P ile aylak aylak gezip, Santa Fe'ye, İllinois Merkezi'ne, Güney Kansas City'ye giderdim, kömür vagonlarından birine atlar uyurdum, bilirsin. Başka bir kasabada uyanırdım."[7]

6. K. G. Zur Heide, *Deep South Piano: The Story of Little Brother Montgomery* yay. P. Oliver, Blues paperbacks. London: Studio Vista, 1970. Sf.17,18. Alıntılar, Little Brother Montgomery.
7. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chigago, Ill., 1976].

Lead Belly'nin Fannin Caddesi'ndeki Chee-Dee gibi adamlardan öğrendiği biçimde gelenek elden ele geçti. Little Brother, bu taverna piyanistlerinin çoğundan farklı olarak muhteşem piyano sololarını ve "Shreveport Farewell" ya da "Crescent City Blues" gibi blues parçalarını plağa kaydetmişti. Tiz ve hafif genizden gelen sesiyle söylediği oldukça hüzünlü blues şarkılarına, disiplinli bir ağırbaşlılık ve olgun bir ciddiyetle çaldığı piyanoyla eşlik etmiştir.

Blues'la ilk karşılaştığımda, annem, ormandan çıkıp geldiler.
Blues'la ilk karşılaştığımda, bebeğim, ormandan çıkıp geldiler.
İlk önce benim evimde durdular anne, ve bana verebildikleri bütün zararı verdiler.

Şimdi blues beni eline geçirdi, Tanrım, beni ağaçtan ağaca koşturuyor.
Şimdi blues beni eline geçirdi ve beni ağaçtan ağaca koşturuyor.
Beni yalvarırken duymalıydınız, "Bay Blues, öldürme beni!"

Seninle İlk Karşılaşmam (1936)[8]

Little Brother'ın blues'la ilk karşılaşmasında, onun ormandan yürüyerek geldiği hemen hemen tam anlamıyla doğrudur. Doğum yeri olan, Louisiana Kentwood, Güney'in orman kuşağının tam kalbindeydi. Bir bölümü Piney Woods olarak adlandırılan bu bölge, Mississippi, Louisiana, Alabama, Arkansas ve Texas'ta geniş bir araziyi kaplıyordu ve Amerikan kereste endüstrisinde büyük pay sahiplerinden biriydi. 1909'da ülkedeki kerestenin hemen hemen yarısını ve büyük miktarlarda neftyağını üreten Kentwood Güney'de, şirketlerin yerleştiği birçok kasabadan bir tanesiydi. Piney Woods boyunca ağaç kesim kampları, kütük hazırlama yerleri, bıçkı fabrikaları ve neftyağı kampları küçük kasabaların çevresinde kurulmuş, aylakların, gezgin müzisyenlerin ve işçilerin üzerinde seyahat ettiği demiryollarıyla birbirine bağlanmıştı.

İlk caz ve blues müzisyenlerinden bazılarının anılarına göre, blues ve boogie-woogie piyano tarzları bu kamplarda gelişmişti.

8. *The First Time I Met You*, Little Brother Montgomery, (1936). Orij. basım, Bluebird B6766. [Yeniden basım, *Little Brother Montgomery Collectors Classics* CC35].

Bunk Johnson ve Lead Belly boogie'yi 1900'lerin başında Louisiana'da duymuşlardı. Richard M. Jones onu ilk olarak 1906'da bir demiryolu kampında, "Stavin Chain" adındaki bir adam çalarken duymuştu (bu isim bazı müstehcen folk şarkısı ve blues parçalarında ortaya çıkan bir halk kahramanına aittir). Stavin Chain gibi adamlar, şirketler tarafından kamplarda kurulan ve içki satın alınabilen "danslı baraka meyhanelerde" çalarlardı. Bu, şiddet olaylarının aniden patlayabildiği, işin tehlikeli ve sağlıksız, kazaların ise sık olduğu, çetin ve acımasız bir dünya idi. Ağaç kesimi ormanın içine doğru ilerledikçe, kamplar sık sık ormanın derinliklerinde tecrit edilmiş hale geliyor, kanunların uygulanması işi de hemen oracıkta yargısız hallediliyordu. Şirketlerin sağladığı barınaklar ilkel, içme suyu ve yemekle ilgili olanaklar kıttı.

Little Brother, kütük kesme kampındaki danslı bardaki günlerini düşündüğünde, "Ah, bunlar çetindi" diyor. "Çok zorlu yerler vardı. Bak buraya kadar lastik çizme giyen o herifler, bilirsin, onların çoğu büyük tabancalar, Alman Luger'ları da taşırdı. Birini öldürür, bilirsiniz, onun üstüne çıkar kumara başlarlardı: 'Paramı yatırıyorum...' sonra kampın patronu gelirdi – bunu cumartesi geceleri yaparlardı, kampın patronu gelirdi, sonra birini vururlardı, bazen bunu patronla birlikte de yaparlardı... Ah, bu zorlu bir şeydi, ama müzisyenlerden her zaman hoşlanırlardı ve eğer sen çalabiliyorsan seni içlerine alır, seninle takılırlardı."[9]

Bu çevredeki esas eğlence adamları piyanistler olsa da, bazıları da gitaristti. Bunlardan biri, 1903'te Mississippi Crawford'da doğan Big Joe Williams'dı. Joe on ya da on iki yaşında, aylaklık etmeye ve Mobile, Alabama, Biloxi, Mississippi ve Pensacola, Florida gibi kırsal bölgelerde gezinmeye başlamıştı. Hayatının bu kurulu düzenini, bir yerlerde bir süre için yerleşip sonra hiç durmadan hareket ederek, 1982'deki ölümüne kadar hemen her zaman sürdürdü.

Köylerdeki akşam eğlenceleri ve piknikler için çalmaya başladı: "Yüzlerce insanın o çayırlarda yayıldığını, insanların 'Poor Joe'yu haykırdıklarını görürdünüz. O zaman 'Yoksul Joe' olurdum ve oradan taş yolları inşa ettikleri, Good Road kamplarına gider-

9. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago,Ill.,1976].

dim. Böylece her maaş günü Good Road kamplarına giderdim, bilirsiniz, orada kocaman zarları atarlar, hoş vakit geçirirler ve 'kedi-viskisi' dedikleri şeyi içerlerdi, bilirsin, bazıları ona 'mısır' derdi, ama o 'kedi-viskisiydi'...ve ben yıldırım gibi oraya giderdim. Belki bu hafta sonu orada olurdum, oradan bir kütük hazırlama kampına, bir bıçkı fabrikasına, nerede iyi vakit geçiriyorlarsa ben oradaydım.

Orada olanlar neydi? Evet, kavga ederler, bıçaklarlar, bazen de bir tanesi öbürünü öldürürdü ve kumar oynamayı hiç kesmezlerdi, onun üstüne oturur kumar oynamayı sürdürürlerdi ve o eski günlerde kimse bir şeye aldırış etmezdi ve hayat hep böyleydi. O günlerde çok eğlence vardı, bol bol eğlence.

Piyano ve gitar, ben ve küçük kardeşim Montgomery, tam orada Electric Mill denilen yerde çalardık... Orada büyük bir kamp-ları vardı, piyano ve gitar, ve, ah, kızlar dans ederdi. Ben piyanonun üstüne oturur gitarımı çalardım ve bazen kadınlar da piyanonun üstünde dans ederdi, hepsi harika zaman geçirirdi. Barbut oynar, zar atar, viski içer, dans ederlerdi, her cins şeytan işini yapabileceğiniz yer danslı bardı...

Karayolunda, yük trenlerinde ve at arabalarında yolculuk ettim, arada bir de bir at kapar, ona da binerdim!...

Hiç çalışmadım, tek çalışmaya gittiğim zaman maaş döneminin sonuydu, böylece maaş günü orada olabiliyordum. *(Güler)* Bütün Delta boyunca aynı şeyi yaptım. Bak, gidersin, iyi bir müzisyen olarak ve patron seninle tanışır ve tüm insanlar, işçiler yaptığından hoşlanır ve gidip patrona 'O gerçekten iyidir, ona burada danslı barımızda çalması için ihtiyacımız var,' derdi. O da 'Pekâlâ, tamam, burada kal ve çal,' derdi, bilirsiniz, böyleydi işte ve patron bilirdi ki, ben çalışmayacağım ve eğer beni çalıştırmaya kalkarsa ertesi gün çeker giderdim!"[10]

Big Joe, birçok şirket için blues kaydetmişti. Küçük gruplarda, hatta ozan gösterilerinde bile çalışmıştı. 1903'lerin sonuyla 1940'ların başında, tam olarak eski tarzdaki müziği ile ticari açıdan oldukça başarılı olmuştu. Kendine özgü bir gitarı kullanmaya alış-

10. Aynı kaynak. Big Joe Williams, Crawford [Miss., 1976].

mıştı, çalarken dolgun bir bas sesi veren, "dip sesleri" bol olan, kendi yaptığı bir dokuz telliyi. Tiz perdelerdeki usta işi çalışı ve vuruşa dayalı tarzı, hoş bir biçimde, kontrollü bir kıvraklık yaratırken, gitarının genelde sert olan sesi ve kendi sesinin kaba ve boğuk niteliği onun blues'una neredeyse ilkel bir yoğunluk veriyordu. Şarkıları, yakıcı Buhran Dönemi parçası "Providence Help The Poor People"dan, kendi kişisel hayatıyla ilgili şarkıcıklara değişiklik gösteriyordu. 1964'te Peter Welding'e şunları söylemişti:

"Orada, Mecca, Mississippi'de bir yer vardı. Orada Pearl Binyon adında bir kadınım vardı. Kafayı ona takmıştım ve bana onunla ilgili dert çıkaran başka bir herif vardı. ben de şunu yaptım:

> Bavulumu toplayıp Piney Woods'a geri döneceğim,
> Çünkü burada bir kadınım var, çocuklar, zavallı Joe'ya hiç iyi davranmıyor.

İşte bu böyle çıkmıştı."[11]

Piney Woods'un dünyasında değişkenlik tüm yaşama özgü bir şeydi. Kereste alanları kereste şirketleri tarafından büyük bir hızla son ağacına kadar temizlenmişti. Ağaçlar, yeniden ağaçlandırma çabalarına rağmen o kadar çabuk devriliyordu ki, 1933'te 80 milyon dönüm kereste alanı çorak hale gelmişti. Ağaçların söküldüğü veya kesilip devrildiği büyük çirkin boşluklarla, tepeler ve küçük vadiler yaralanıyor, toprağı rüzgâr ya da yağmurun aşındırmasına açık bırakıyordu. Bir kereste veya demiryolu şirketi ormanlık bir arazi parçasını tüketir tüketmez, geçici raylar kaydırılıyor, kamplar taşınıp, bıçkı fabrikaları kapanıyor, çalışanlar işsiz kalıyordu.

Bu, Louisiana Shreveport'tan gelen ve Kuzey'e göçmeden önce Houston, Texas civarında bir eğlence adamı olarak çalışan Elzadie Robinson gibi blues şarkıcılarının iyi anladığı bir durumdu. Düzenli olarak danslı bar zincirinden gelen Will Ezell adındaki bir piyanist ile söylerdi ve 20'li yıllarda, birlikte *Barrelhouse Man* ve *Sawmill Blues* gibi plaklar çıkarmışlardı. Ezell'in tarzı, Elzadie'nin

11. Down Beat, *a.g.e.*, Feb.13, 1964. Alıntı Big Joe Williams, röportaj: Pete Welding.

onun "Arkansas Mill Blues" şarkısını söylerkenki duygusallığını etkin bir biçimde tamamlayan duyarlı, ragtime etkisi altında bir blues'du. Cumartesi gecelerinin kaba zevklerine rağmen, kereste kamplarının gerçekleri birçok işçi için yine de acımasızdı.

Bu sabah yatağımda yatıyordum,
ve fabrikanın düdüğünün ağlar gibi çaldığını duydum.
Bu sabah yatağımda yatıyordum,
ve fabrikanın düdüğünün ağlar gibi çaldığını duydum.
Arkansas fabrikası bütün keresteyi kesti,
benim gibi bir adama artık iş yok.
Dinle, dinle, düdük ne kadar kederli öttü,
Dinle, dinle, düdük ne kadar kederli öttü,
Son kez cıvıldadı, artık hiçbir zaman ötmeyecek bir daha.[12]

E. GÖÇ

"Eski çiftlikten uzaklaşıp şehir hayatını aramaya karar verene kadar kendimi çok kederli hissediyordum. Ama bir çiftçi olduğumun farkında olmalıydım, eğer Texas Dallas'ta, büyük bir şehre gidersem, çiftçilik dışında bir şey yapmayı da öğrenmeliydim, çünkü orada çiftçilik yoktu. Bu yüzden, öbür insanların beni kabul etmesi için gerçekten iyi bir insan olmalıydım, peşinde olduğum şeyi elde etmek amacıyla herkesin işine yarayan biri olmalıydım."[1]

Curtis Jones bir blues piyanisti olabilirdi, ama o, kırsal yaşamdan şehirlere doğru durmak bilmeyen bir hareketin içinde yer alan sayısız siyahtan sadece bir tanesiydi. Neredeyse hiçbir amaç taşımayan çiftlikten çiftliğe küçük sıçramalar, sonra bazen de, rahatlayıp kırsal alanlara dönmek için, kasaba ve şehirlere sürüklenme biçimindeki bu hareket, başlangıçta küçük ve bölük börçük olabilir. Fakat 1920'lerde siyah nüfusta temelden ve geri dönüşü olmayan bir yer değiştirme başlamıştı. 1890'larda siyah Amerikalıların yüz-

12. *Arkansas Mill Blues*, Elzadie Robinson (1928). Orij. basım Paramount 12701. Söz ve müzik: Will Ezell. Jazz Journal, *a.g.e.*, April 1964, Derrick Stewart-Baxter'ın 'Blues on the record' başlıklı yazısında da bahsi geçmektedir.

1. *Rhythm and Blues Monthly* (şu anda yayımlanmıyor) no.2, Mar.1964. Alıntı Curtis Jones, Neil Slaven.

de sekseni Güney'in kırsal bölgelerinde yaşıyordu, ancak bu sayı 1920'de yüzde altmış beşe düşmüş, 1950'de geride sadece yüzde yirmisi kalmıştı. Başlangıçta, Güney şehirleri çevrelerindeki kırsal bölgelerde yaşayan siyahları çekmiş, ancak daha önemlisi, yüzlerce, hatta binlerce insan Kuzey eyaletlerine ve endüstri şehirlerine yönelmeye başlamıştı. Eğitim düzeyi düşük, vasıfsız, Güney'in ayrımcılığına ve Jim Crow yasalarına alışık siyahların kitlesel hareketi, ırk konusunun yalnızca bir Güney meselesi olmadığı anlamına geliyordu. Güney, her zaman "siyahlarını" nasıl idare edeceğini bildiği iddiasındaydı ve Güney şehirlerinde siyahlara ait yerleşim bölgelerinin gelişmesine beyaz Güney'in verdiği tepki, siyahların Kuzey'e ulaştıklarında karşılaşacakları problemlerin habercisiydi. 1910'da nüfusunun üçte birinden fazlası siyah olan Georgia, Atlanta, Güney'deki en hızlı büyüyen şehirlerden biriydi. 1906'da, aylarca süren ırkçı kışkırtmanın bir gerilim atmosferi yaratmasından sonra, günler süren tehlikeli bir ırksal ayaklanma çıkmıştı. Saldırıya uğrayan beyaz kadınlarla ilgili boş ve asılsız basın dedikodularıyla alevlenen öfkeli ve isterik bir beyaz güruh, sokaklarda taşkınlıklar yapmış, siyahları dövmüş, mülklerini tahrip etmişti. Birçok siyahın öldürüldüğü bu cinnet sırasında şehirdeki yaşam neredeyse durmuştu. Başka Güney şehirlerinde de siyahlar beyazların direnişiyle karşılaşmıştı. 1912'de Lousville, Kentucky, siyahların konutlarının ayrılması için yasa çıkaran şehirlerden ilki olmuştu. Kanun belli bölgeleri yalnızca beyazlar veya yalnızca siyahlar için ayrılmış, bu da şehir gettolarının oluşturulmasının uygulamaya geçirilmesi için bir çeşit onay olmuştu. Richmond, Virginia ve Atlanta'yı içeren diğer şehirler de aynı yolu izlediler.

Güney'deki siyahlar için şehre yerleşme, az da olsa, ayrımcılık ve gözdağından kaçış anlamına geliyordu. Bu yüzden birçoğu için Kuzey, özgürlük ülkesi olarak neredeyse dini ve efsanevi bir anlam kazanmaya başlamıştı. Kuzey'den bahsederken kullanılan dil, köleliğin kaldırılması kampanyası sırasında kullanılan dille benzer biçimde İncil çeşnisini kullanıyordu: Mısır Dışına Uçuş, Vaat Edilmiş Ülke, Kenan Diyarı gibi. Hatta Chicago'ya giden bir grup Mississippi'li Ohio Nehri'ni geçerken, saatlerini durdurup, diz çöküp

dua ederek ve "Mısır Ülkesinden İyi Haberlerle Geldim" adlı gospel ilahisini söyleyerek bir tören bile yapıyordu.

Kuzey'e ilişkin izlenimleri, sınırsız ücret ve dizginsiz özgürlük hayallerine neden olmuştu. bu da başlangıçta, lüks trenlerde çalışan görevli ve garsonların anlattığı hikâyelere ya da önceden Kuzey'e yerleşmiş arkadaş ve akrabalardan gelen mektuplara dayanıyordu.

"Ben iyiyim ve şükürler olsun işler de iyi gidiyor. Swift's Paketleme Şirketi'nde sosis bölümünde çalışıyorum... Günde 1.50 $ kazanıyoruz... Kocana burada çok iş olduğunu ve iş istiyorsa boş gezmesine gerek olmadığını söyle."[2]

1919'da Kuzey şehirlerinde erkekler haftada 25 dolara kadar, kadınlar ise 12 ile 18 dolar arasında bir miktarı kolayca kazanabiliyorlardı. Bu, her iki durumda da, günde 75 sent gibi az bir para kazanan Güney'deki çiftçilerin aldığı paranın çok üstündeydi. Kuzey ve Güney'in ekonomik koşulları arasındaki keskin ve gözle görülür zıtlıklar, siyahları, yaşamın ucuz ve koşulların alçaltıcı olduğu çiftlikler ve işyerlerinden çeken ana etmen olmuştur. Birinci Dünya Savaşı öncesi Texas'ta çocukluğunu geçiren Curtis Jones, ortakçı olan ailesiyle yaşıyordu.

"Bazen çok iyi bir yıl, bazen de çok kötü bir yıl geçirirdiniz. Ama benim babamın durumunda tüm yıllar kötü gibi görünürdü. Elimizdeki tek barınak, donup ölmemek için duvarlara paçavralar tıkamak zorunda olduğunuz yıkık dökük bir kütük kulübeydi."[3]

Başlangıçta Kuzey'deki önyargı ve ayrımcılık, Güney'den gerçek bir kurtuluş sağlamayacak kadar güçlüydü. Endüstrinin büyümesine rağmen gerçekte bulunabilecek iş yoktu. Kuzey nasıl, Güneyli ortakçılar için Vaat Edilmiş Ülke olduysa, tamamen aynı şekilde Avrupa'nın köylü sınıfı ve yoksulları için de hayaller ve ümitler ülkesi olmuş, Kuzey endüstrisine ait fabrikalar Avrupalıları işe aldığı sürece siyahların çok az şansı kalmıştı. Göçün zirveye ulaştığı yıl olan 1914'te, 1,200,000'in üzerinde Avrupalı Atlantik'i geç-

2. A. H. Spear, *Black Chicago: the Making of a Negro Ghetto 1890-1920* [University of Chicago Press, 1967]. s.133. Alıntı, Scott, E. J'nin yönetiminde derlenen 'Zenci göçmenlerin mektupları 1916-1918'. *Journal of Negro history* no. 4, Washington, October 1919.

3. *Rhythm and Blues Monthly, a.g.e.,* Curtis Jones'dan başka bir alıntı.

miş, az sayıdaki eşya çıkınlarıyla şehirlere akmışlardı.

Fakat 1914 yılı Avrupa için, Amerika için ve siyahlar için bir dönüm noktasıydı. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, Avrupa'dan gelen göçü hemen hemen durdurmuştu, 1915'te 326,000'e, ve 1918'de sadece 110,000'e kadar düşmüştü. Savaşın etkisiyle ağır sanayi hızla büyümüş, Kuzey'de bir anda şiddetli bir işgücü sıkıntısı başlamıştı.

Bu noktaya kadar siyahların göçü çok az miktardaydı, ev işleriyle ilgili ve hizmet sektöründe bulunabilen birkaç işi kapıyorlardı. Olanaklar esas olarak, beyazların evlerinde hizmetçi ve ahçı olarak çalışabilen kadınlar içindi ve şehirlerdeki siyah yerleşim bölgelerinin çoğuna siyah kadınlar hâkimdi. 1900'de, hem Kuzey'de hem de Güney'de, 20.000'i aşan bir siyah nüfusu olan hemen her şehirde kadınların sayısı erkeklerinkinin çok üzerindeydi. Washington veya Baltimore'da her 100 erkeğe karşılık 126 kadın vardı; bu oran New York'ta 100'e 124 iken Atlanta'da 143; Memphis'te ise 103'tü. Büyük şehirlerden sadece, 100 erkeğe yalnızca 88 kadının düştüğü Chicago'da erkek çoğunluğu vardı. Ancak Kuzey'de işçilere olan talebin ani artışıyla, siyah erkekler kendilerini üstünlüğü ele geçirmiş buldular. Konumları "endüstrinin uyduruk işlere ait uçlarında" oyalanmaktan, kendilerine merkezde ayak basacak sağlam bir yer edinme yönünde değişti. 1916-19 arasındaki dönemde en yoğun göç Pennsylvania, Illinois, Ohio, New York ve Michigan gibi kilit endüstrileşmiş eyaletlere doğruydu.

Savaş dönemindeki işgücü sıkıntısıyla, artık kırsal bölgelerden Güney kasaba ve şehirlerine, oradan da Kuzey şehirlerine uzanan aşamalı yolu izlemeyen göç daha amaca yönelik ve doğrudan bir biçim almıştı. Güney'in en yoğun kırsal bölgelerinden, Mississippi'den, Alabama'dan, Georgia'dan ve Louisiana'dan gelen insanlar, artık doğrudan Kuzey şehirlerine ve çelik fabrikalarındaki, dökümhanelerdeki, ambalaj atölyelerindeki ve canlı hayvan depolarındaki işlere yöneliyorlardı. Hareketlerin coğrafi yollar boyunca izlediği bir model vardı: Güney'in doğu bölgelerinden, Güney ve Kuzey Carolina'dan ve Georgia'dan, New York ve Philadelphia'ya gidiyorlar; daha Güney'deki bölgenin merkezinden, Alabama, Mis-

sissippi ve Louisiana'dan, Merkez Illinois ve Körfez'e, Mobile ve Ohio'dan Chicago, Detroit ve Cleveland'a uzanan demiryollarını izliyorlardı. 1910 ve 1920 arasındaki on yıl boyunca, 25,000'in üzerinde siyah nüfusu olan şehirlerin hemen hemen tümü, siyah nüfusun yüzde elliden fazla bir oranda arttığına tanık olmuştu. Detroit'in siyah nüfusu inanılmaz bir biçimde yüzde 611 artmış, Cleveland'da bu yüzde 308, Chicago'da yüzde 148 ve Philadelphia ile Indianapolis'te yüzde 59 olmuştu.

Bu göç dönemi, Güney'den kaçış için ilk gerçek olanaktı. Bu dönemden önce ortakçının hayatı hiçbir alternatif sunmuyordu. Baskı normal bir şeydi ve eğitim ya da başka olanaklar hakkındaki bilgi eksikliği hayatın nasıl daha farklı olabileceği hakkındaki görüşleri daraltıyordu. Bir çıkış yolunun varlığı konusunda artan bilincin, Güney'deki düşünce yapısı üzerinde artan bir etkisi olmaya başladı. Mississippi'li bir vaiz, 1916-17'deki siyah göçünün yapısını inceleyen ABD Çalışma Bakanlığı'ndan bir araştırmacıya şunları söylemişti:

"Benim babam bir köle olarak doğup büyümüştü. Benim doğumuma kadar bildiği başka hiçbir şey yoktu. Ona yeri öğretilmişti, o da onu korumaktan memnundu. Ama beni yetiştirirken bazı eski âdetleri boş vermişti. Ama ben yapmam gereken bazı şeyler olduğunu biliyor, onları yapıyorum, ve bu beni endişelendirmiyor; şimdi de oğlumu yetiştirirken ben bazı eski âdetleri boş veriyorum... O, 'Genç bir beyaz benimle kaba konuştuğunda, ben de onunla kaba konuşamıyorum. Sen buna dayanabilirsin; ben dayanamıyorum. Benim biraz eğitimim ve içimde beyaz bir adamın duyguları var. Ben gidiyorum,' diyor."[4]

Bu yeni bilincin gelişmesindeki bir etmen de, özellikle, beyazların sert muhalefeti nedeniyle bazen güçlükle de olsa kopyaları Güney'e ulaşan, haftalık gazete *Chicago Defender*'in temsil ettiği militan siyahlardı. W.C. Handy bu kopyaları kaçak olarak elde edip siyah halkın arasında dağıtan biriydi. 1916'da *Defender* şöyle gürlemişti:

4. A. H.Spear, *a.g.e.*, s.137. Alıntı, ABD Çalışma Bakanlığının Mississippi'li bir vaizle yaptığı görüşmeden, 'Negro migration in 1916-17'.

"Her siyah erkek, karısı ve kızı uğruna, hatta maddi olarak fedakârlıkta bulunarak, kendisinin toplumda bir insan ve bir vatandaş olarak değerinin bilinmediği Güney'i terk etmelidir."[5]

1917'de gazete, makaleler, başyazılar, karikatürler hatta şiirlerle desteklediği, bir "Büyük Kuzey Yolculuğuna" önayak olmuştu.

Bazıları yolcu treniyle geliyor,
Bazıları yük treniyle geliyor,
Diğerlerini yürürken görebilirsiniz,
Çünkü hiçbirinin bekleyecek zamanı yok.[6]

Bu gibi kışkırtmalara Güneyli beyazların yanıtı acımasız olabiliyordu. *Atlanta Reporter,* Ekim 1919'da şunları anlatıyordu:

"ZENCİ SUMTER YAPTIĞI PROPAGANDADAN SONRA ÖLÜ BULUNDU". "Zenciler arasında kışkırtıcı propaganda malzemesi dağıttıktan"[7] sonra cesedi boğazına ip bağlanmış olarak bulunmuştu.

Beyazlar aynı zamanda, Güney'den işçi toparlayan Kuzeyli ticari girişimcilerinin işçi acentelerinin faaliyetlerinden de son derece rahatsız oluyorlardı. Birçok şehirde temas içinde oldukları siyahlara ücretsiz ulaşım ve yüksek ücret teklif eden bu acentelerden, ödenemeyecek kadar yüksek miktarda lisans ücreti alınması için kanunlar çıkarıldı. "Kendi" siyahlarını kaybetmek Güney'i öfkelendiriyordu. Yetersiz sermayeye sahip, vasıflı işgücü ve ticari tecrübeden yoksun, enerjisi ve kaynakları kısıtlı, yüksek riskli, düşük cirolu bir yapısı olan, yavaş ve modası geçmiş ortakçılık sistemine bağlanmış Güney ekonomisi, artık ucuz siyah işgücüne güvenecek konumda değildi. Güney'de bazı endüstriler gelişse de –Alabama'daki demir, Kuzey Carolina'daki tütün endüstrisi, Georgia, Alabama ve her iki Carolina'daki tekstil fabrikaları gibi– bu, endüstrileşmiş Kuzey'in çok gerisindeydi. Amerikan ekonomisine Kuzey'in sermayesi hâkimdi, Güney'i kendi çıkarlarına göre kontrol ediyor, onu neredeyse sömürge konumuna yerleştiriyordu. Güney,

5. *A.g.e.*, s. 134. Alıntı, *Chicago Defender*'deki makaleden, Oct.7,1916.
6. P. Oliver, *The story of the blues, a.g.e.*, s. 75. Alıntı, *Chicago Defender*'deki şiirden, May. 28, 1917.
7. Ginzburg, R., *a.g.e.*, s. 129. Alıntı, *The Atlanta Constitution* Oct.1919.

ham ya da yarı işlenmiş malları üretirken, Kuzey bunları işliyor, pazarlıyor ve kârı da cebine indiriyordu. Endüstriyel, imalata dayalı ekonomi bakımından azgelişmiş durumdaki Güney, bir mevsimdeki düşük pamuk fiyatlarının tüm toplumu sıkıntıya sokabildiği tarımın kaprislerine bağımlıydı. Pamuk kurdunun neden olduğu zarar ve 1915 ile 1916'daki korkunç seller Güney'in ekonomisini daha da zayıflatmıştı. Özellikle Alabama'da, bu durumdan kötü etkilenmiş tahminen on siyahtan biri eyaleti terk etmişti.

Umutları ne kadar büyük, az miktardaki eşyaları ve yıpranmış bavulları ile Güney'den ayrılmalarına sebep olan korku ve endişeleri ne olursa olsun, siyahların, onları şehirlerde yüz yüze gelecekleri değişikliklere hazırlayacak hayat tecrübeleri çok azdı. Yolculuk onları, evlerinin olduğu yerlerdeki pamuk tarlalarından ve pirinç tarlalarından çok farklı yerlere götürüyordu. Bu, endişe uyandıran bir dönem de olabilirdi, sürekli heyecan uyandıran bir dönem de, çünkü devamlı, bir gözleriyle her beyaz adamı kolluyorlar ve akıllarında sürekli tek bir soruyu taşıyorlardı: "Nasıl tepki vermeliyim?" Kuzeyli beyaz, gerçek hayatta acaba hayallerinde canlandırdığı gibi mi olacaktı, yoksa ona tıpkı Güney'dekiler gibi "Evine dön zenci!" diye bağıracak mıydı? Her eylemi beyazların doğru kabul ettiği arzularına göre yargılamaya alışan birisi için, kendi sahip olduğu haklara göre davranmak garipti. Beyazların gözlerinin artık her hareketlerini izlemediğini, bir emir vermeye hazırlanmadığını, hor gören ve küçümseyen bir tavırla gülmediğini görmek de garipti. Burada siyah insan görünmez adamdan başka bir şey değildi, artık dalgalı ve dengesiz olsa da, sunulan seçeneklerin azlığı nedeniyle belli bir düzene sahip küçük bir toplumun parçası değildi. Eski moda ve belki de üstüne bile olmayan giysileriyle Chicago veya Detroit'te trenden inen göçmen erkek ya da kadın için siyah bir yüz bile bir yabancıydı. Mississippi'deki küçük kasabalarda ya da çiftliklerde bir dostu veya bir akrabayı bulabilmek için tam bir adrese gerek duyulmazdı; ancak, harap ve bakımsız halleriyle sersemletici bir biçimde birbirine benzeyen sonsuz bloklar halindeki apartmanları ve iki katlı tuğla evleriyle, insanlarla kaynayan büyük şehirlerde, insan bir amcayı veya kız kardeşi nasıl bulabilirdi? İstas-

yonlarda bir ücret karşılığında bir akraba ya da arkadaşın izini sürecek rehberler vardı, ancak bunlardan çoğu dolandırıcılığın bir yaşam şekli halini aldığı şehrin, pek vicdan sahibi olmayan fırsatçılarıydı.

Önceleri, siyahların taşındığı, siyah yerleşim bölgeleri olarak tanınan alanlardaki konutlar her zaman kalabalık değildi. Ama gittikçe artan sayıda göçmen Chicago gibi şehirlere aktıkça –bu sayı 1916 ile 1919 arasında 50.000'den fazlaydı– yerleştikleri coğrafi alan çok genişleyemedi. Nüfus yoğunluğu artmış, insanlar gittikçe daha çok pansiyoner almaya başlamış ve birkaç aile "mutfakçıklardaki" mutfak araç gereçlerini ortak kullanmaya başlamıştı. Aşırı kalabalığın en kötü olduğu yerlerde, farklı aileler "sıcak yataklı" daireler dedikleri konutlarda sırayla uyuyorlardı.

1920'lerden itibaren blues'un etkin olduğu en önemli merkezlerden biri olan Chicago'da, siyahların, yaşamak istedikleri konutları serbestçe kullanamadıkları ve girebilecekleri işleri sınırlayan kanun ve uygulamaların olduğu etkin bir ayrımcılık vardı. Gettolarda kendi kendine yetme konusundaki faaliyetlerle ilgili bir gelenek oluşmaya başladı; siyahlar tarafından işletilen sosyal yardım kurumları, cenaze kuruluşları, kiliseler ve politik örgütler gibi. Bu dünyada, *Defender* gibi gazetelerin ateşlediği, liderlerin ve hatiplerin siyah toplumun tecrit edilmişliğinin kendi seçimleriyle oluştuğu yolunda yarattıkları inançla, ırksal bir bilinç gelişmişti. Avrupalıların "birbirlerine bağlı kalmaları" gibi onların dünyası da kendileri tarafından kontrol ediliyordu.

Gerçekten, çiftlik sahiplerinin siyahların barınmalarını, işe girmelerini, politik hayatlarını ve tüm refahlarını kontrol altında tuttukları, özgürlüklerini her fırsatta yok ettikleri Güney'le karşılaştırıldığında, Chicago gibi bir şehir hiç olmazsa biraz onur ve kendi hakkında karar verme olanağı sağlıyordu. Bir siyah, "zenci işi" olduğu sürece, nerede çalışacağını, getto içinde kalarak nerede yaşayacağını; ne okuyacağını, boş zamanını nerede geçireceğini seçebilir, her türlü yeni özgürlüğün tadını çıkarabilirdi. Politika, iş ve gazetecilik

alanlarındaki siyah liderler ırksal kahramanlar haline gelmişlerdi ve bunun tek sebebi de, Güney'de bu gibi şahsiyetlerin bulunmayışıydı.

Fakat toplumdaki dayanışma duygusu kırılgandı; arka arkaya gelen göçmen dalgaları daha önceden yerleşmiş olanlara çok gürültücü, çok görgüsüz, çok sorumsuz ve sonuçta çok utanç verici görünmeye başlamıştı. Ağırbaşlılık ve terbiye kaygısında olan, bir bakıma aşmaya çalıştıkları beyazların dünyasındaki gibi kiliselerde sessiz ve duygusuz ibadet eden, yerleşik ve daha fazla refah içinde olan seçkin kesim için, artan sayıdaki derme çatma kutsanmış kiliselerde bulunabilecek duygusallık ve kendinden geçiş, kaygıyla karşılanması gereken bir durumdu. Siyah toplumun içinde sınıf ve statü ayrımı olduğu gibi, ekonomik temellerinde de zayıflık vardı. Siyahların yaptıkları ticaret, küçük, yeterli finansal desteği olmayan ve kararsız olmaya eğilimli bir ticaretti ve siyahların, beyazların kontrolü altındaki bankacılık hizmetlerine erişimleri acınacak derecede azdı. Belediye hizmetleri Chicago'daki beyazlara sağlananlara göre daha aşağı düzeyde, iş olanakları ise hâlâ sınırlıydı. Gerçekte, ev içi hizmetlerle ilgili işlerden fabrika işlerine doğru bir kayma olmuştu ancak, mevcut işler hâlâ en vasıfsız, terfi olanaklarının en az olduğu, geçici, işten çıkarmalara en meyilli işlerdi. Bu yüzden, bu kez yeni biçimlerde de olsa, Kuzey şehirlerindeki siyahların yaşamlarına önyargı, yoksulluk ve cehalet egemendi. Köklerinin olmayışı ve güvensizlik, eski kırsal toplumlarda karşılaştıklarından farklı bir biçim almıştı. Getto acımasız ve şiddet dolu, kişiliksiz ve rekabetçi olabiliyor, beyazların hâlâ egemen olduğu bir dünyada varlığını sürdürebilecek kimlik bulma sorununa yeni bir boyut kazandırıyordu.

Siyahlar, Kuzeyli beyazların da, genelde kişisel olmayan bir düzlemde de olsa, Güney'dekiler kadar acımasız ve kinci olabileceği gerçeğini, zaman zaman siyah toplumun gözünü döndüren ırksal kökenli ayaklanmalar sayesinde kabullenmişti. 1919'un yedi ayı içinde, Texas'tan Washington'a ve Tennessee'den Nebraska'ya yayılan, beyazların başlatmış olduğu yirmi beş büyük ırksal kökenli ayaklanma olmuştu. Ama ayaklanmaların belki de en kötüsü Chi-

cago'daydı: on beş beyaz, yirmi üç siyah ölmüş, altı yüz siyah yaralanmış ve bin aile evinden olmuştu. Bunu izleyen dört yıl boyunca, Chicago polisinin, problemi kontrol etmek için gösterdiği çabaların da yetersizliği yüzünden, siyahlara ait elliden fazla ev dinamitlenmişti.

"Ben kurtuluşu aramaya gelmiştim" diyordu, 1916'da Atlanta'dan Chicago'ya gelen, müzisyen Thomas A. Dorsey ("Georgia Tom") "ve kurtuluşu elde etmek için Tanrı'nın inayetini beklemek zorundasın."[8]

8. BBC röportajı: Thomas Dorsey (Georgia Tom) [Chicago,Ill., 1976].

Üç

A. ÇILGIN BLUES

"Kocaman ülkemizde on dört milyon zenci var ve onlar eğer kendilerinden biri tarafından kaydedilmişse plak satın alacaktır, çünkü biz, taze caz şarkılarını pişer pişmez, doğru olarak söyleyebilen ve yorumlayabilen tek halkız."[1]

Çok talep gören bir besteci, müzik grubunun lideri, piyanist ve şarkıcı olan Perry Bradford, kurnaz şehirli ağzıyla şarkılarından birini siyah bir şarkıcıya söyleterek plağa alma kararıyla ilgili olarak

1. P. Bradford, *Born with the blues* [New York: Oak Publications, 1965]. s.117, 118, 119. *That Thing Called Love*, Mamie Smith (1920). Orij. basım, OKeh 4113. Söz ve müzik: Perry Bradfford.

beyaz plak endüstrisinden yöneticilere baskı yapıp başlarının etini yemektedir. Sonunda ikna ettiği kişi, anlaşıldığı kadarıyla Kuzeyli ve Güneyli baskı gruplarından, siyah kızların plaklarını kaydetmenin Okeh pikaplarının ve plaklarının boykot edilmesine yol açacağı konusunda uyaran tehdit mektupları almış olan, Okeh Plak Şirketi'nden Fred Hagar'dı.

"Tanrı Bay Hagar'ı kutsasın, çünkü birçok tehdide karşın, o güçlü gruplara direnmek ve dünya çapında yankı yapan bir karar almak için insanın çok soğukkanlı ve cesur olması gerekir. O eski 'önyargı kapısını' ilk kez siyah bir kız olan Mamie Smith için zorlayarak açmış, böylece onun gramofonun borusu içine sığıp; güçlü kontralto sesiyle bağırabilmesini sağlamıştır:

O aşk denilen şeyi – para satın alamaz,
O aşk denilen şey – sana gözyaşı döktürüp ağlatır.
Bazen üzgünsündür – romantik ve sevinçli,
En harikulade heyecan – şimdiye kadar yaşadığın..."[1]

Perry'nin *Born with the Blues* adlı otobiyografisinde anlattığı gibi, bu mutlu bir andı, "Çünkü, o randevuyu almak için bütün dolapları çevirmiş, bütün numaraları denemiştim; boynumu her sabah kaz yağıyla yağlıyordum, böylece bazı plak şirketi yöneticilerinin önünde eğilip yaltaklanmak kolay oluyordu. Ama onlara sonu gelmez karpuz dilimi gülüşümle dişlerimi göstermeme rağmen, hiçbiri benimbitmez tükenmez dertlerle dolu öykümü dinlemiyordu..."[1]

14 Şubat 1920, Mamie Smith'in "That Thing Called Love" ve "You Can't Keep A Good Man Down" adlı parçaları kaydettiği bu tarihi kayıt seansının yapıldığı gündür. Bu, bir blues şarkısının ilk kaydedilişidir. Mamie Smith'in ilk seansı beyaz müzisyenlerle yapılmış, seçilen şarkılar daha çok günün sıradan popüler parçalarının benzerleri olmuştu.

"That Thing Called Love" ticari bir başarı sağlamış, Okeh ürünlerine karşı boykot hiç gerçekleşmemiş ve birkaç ay içinde Mamie Smith, bu kez siyah müzisyenlerle, yeni plaklar yapmak üzere geri çağrılmıştı. 10 Ağustos 1920'de gerçek anlamda ilk blues parçası, Mamie Smith ve onun, kornette Johnny Dunn ve elbette piyanoda

da Willie "The Lion" Smith gibi iyi caz müzisyenlerinden oluşan, Jazz Hounds grubuyla kaydedilmişti. Bu da başka bir Perry Bradford bestesi olan ünlü "Crazy Blues"du.

Geceleri uyuyamıyorum,
Bir lokma bile yiyemiyorum,
Çünkü sevdiğim adam,
O bana iyi davranmadı.

Şimdi, çılgın bir hüzne kapıldım,
Bebeğim uzaklara gittiğinden beri.
Kaybedecek zamanım yok,
Onu bugün bulmalıyım.[2]

Texas'lı piyanist Victoria Spivey, o ilk günleri hatırlarken, "Neden hepiniz gidip büyük Mamie Smith için bir şeyler yapmıyorsunuz?" diye çağrıda bulunuyordu. "Bak, o hepimizin içinde ilkti. O ve onun Jazz Hounds grubu. Çok güzel bir kadındı da, üstelik şarkı söyleyebiliyordu! Evet, demek istediğim biz ondan sonra ortaya çıktık. Mamie orada yolu açan ilk kişiydi. Biz onun arkasından geldik."[3]

"Crazy Blues" şaşırtıcı bir şekilde hit olmuş, ilk ay içinde tanesi bir dolardan 75,000 kopya satmıştı. Şarkıcının siyah olduğu gerçeği plağa sembolik bir anlam yüklemişti. Yarattığı satış heyecanı geniş ve henüz el atılmamış bir pazarın varlığını kanıtlamış, blues plaklarının prodüksiyonu ve satışı hızla artmaya başlamıştı. "Hatırlayabiliyor muyum?" Victoria Spivey, küçük bir çocukken "Crazy Blues"un yarattığı etki hakkında bunları söylüyordu. "Tanrı hakkı için, Texas'tan ayrılmadan önce o şarkıyı söylüyordum. Bu benim için konuşmak gibi bir şeydi: (*Şarkı söyleyerek*) 'Ve Çılgın bir hüzne kapıldım.' "[4]

Plak blues tarihinde büyük bir ilerleme, bir dönüm noktasıydı. Bu, müziğin artık sadece yerel folk kültürüyle aktarılmasının ve

2. *Crazy Blues*, Mamie Smith and her Jazz Hounds (1920). Orij. basım, OKeh 4169. Yeniden basım, *Ma Rainey and Classic Blues Singers* CBS 52798. Söz ve müzik: Perry Bradford. Leeds Music Ltd.'nin izniyle.
3 BBC röportajı: Victoria Spivey [Brooklyn, N.Y., 1976].
4. *A.g.e.*

bununla birlikte "canlı" performansın geçiciliğinin sona erdiği andı. Mamie Smith'in ilk kayıtlarının yapıldığı andan itibaren ülkenin herhangi bir yerindeki herhangi biri için aynı blues parçasını duymak, parçayı, plağın üzerindeki izler aşınıp düzleşene kadar, dinleyicinin istediği kadar tekrar tekrar, her seferinde tamamen aynı şekilde dinlemek mümkün olmuştu. Ortaya çıkmış olan birçok blues çeşidi artık zamanla farklı ve daha kararlı yapılara dönüşecek ve daha sonra yeni formlar da kendi aralarında etkileşime girerek daha fazla çeşitlilik yaratacaktı.

Başlangıçta, blues plaklarında, kabare ve vodvillerden yetişme kadın şarkıcılar başı çekiyordu ve çoğunun gözünde blues, moda olmaya başlayan malzemeyi alıp kullanmaktan başka bir anlam taşımıyordu. Mamie Smith'in ilk plaklarından birinin ilanında ondan "blues'un, yepyeni bir tada sahip o müziğin şarkıcısı"[5] olarak bahsediliyordu. Gerçekte, onda kırsal kökenli bir blues şarkıcısının özellikleri olan gerilim ve sözcüklerin yutulduğu iniltiden çok, popüler bir şarkıcının berrak sesi ve hafifliği vardı. İlk şarkıcılardan çoğunun özelliği bu açık telaffuz ve vurgulamaydı, bu da hafif cazvâri dans müziği orkestralarıyla birlikte popüler malzemeyi kullanan sanatçıların tarzıydı. Zengin bir sese, şen şakrak bir şarkı söyleme tarzına ve açık bir tene sahip olan Lucille Hegamin, bu ilk sanatçılardan biriydi. En büyük hitlerinden biri, önce bir şirket tarafından kaydedilip daha sonra on bir değişik plak şirketi tarafından yayınlanan, "Arkansas Blues"du.

Kaybedecek zamanım yok,
Yorgun ve yalnızım, yoruldum amaçsız gezinmekten.
Evimdeki annemi görmeyi çok istiyorum...
Arkansas'ın hasretiyle kederliyim![6]

Anton Lada ve Spencer Williams tarafından bestelenen, "Arkansas Blues"un akılda kalıcı bir melodisi vardı ve Blue Flame Syncopa-

5. R. M. W. Dixon ve J. Godrich, *Recording the blues* yay. P. Oliver, Blues paperbacks. [London: Studio Vista, 1970] s.10. Mamie Smith'in ilanından alıntı.
6. *Arkansas Blues*, Lucille Hegamin (1921) Orij. basım, Arto 9053. Yeniden basım, *Blue flame:Lucille Hegamin Early Recordings* VJM Vintage Series VLP 50. Söz ve müzik: Anton Lada ve Spencer Williams. Leeds Music Ltd.'nin izniyle

ters'ın cazımsı eşliği parçaya hoş bir canlılık kazandırmıştı. İlk kadın şarkıcılardan çoğu gibi, popüler şarkılara yönelişleri ve üsluplarındaki hafiflikle, Lucille Hegamin ve Mamie Smith, şehirlere yeni gelmiş siyah göçmenlerin beklentileriyle örtüşen bir sevinç duygusu ve umudu yansıtıyor gibi görünmekteydi. Lucille Hegamin'in kendisi de eski bir plak kataloğunda "Güney'in gözdesi, siyah kentlerin melodilerinin kasırga gibi esen yorumcusu"[7] olarak tanıtılmıştı. Gerçekten de Güney'den gelmişti, 1897'de Macon'da doğmuştu. 1917'de Chicago'daydı. Adını Georgia Peach olarak duyurmuş, kabarelerde ve gece kulüplerinde "günün hemen bütün baladlarını ve ragtime parçalarını" söylemişti. Derrick Steward-Baxter'a şunları anlatmıştı:

"O günlerde bir kabare sanatçısıydım ve tiyatrolarda hiç çalışmazdım, blues'dan popüler şarkılara kadar her şeyi caz tarzında söylerdim. 'St. Louis Blues'u Chicago'da benim meşhur ettiğimi söylersem böbürlenmiş olmam, bu benim favori parçalarımdan birisiydi."[8]

Burada, Arkansas'taki evde özlem duyulan anneyle ilgili kendinden emin ezgiler, büyük şehire gelen insanlardaki neşe dolu umut duygusu için ideal bir fondu. Şişkin gettonun yoksulluğuna ve aşırı kalabalığına rağmen, Chicago'da umut ve teşvik kelimeleri ağıza alınabiliyordu.

Şarkıcı Alberta Hunter'a göre "muhteşem blues çalan",[9] caz piyanisti Lil Hardin, 1918'de ailesiyle birlikte Memphis'ten Chicago'ya gelmişti.

"Günlük olarak gezintiye çıkmayı ve bu 'cennete' bir göz atmayı kendime iş edinmiştim. Chicago'nun benim için anlamı buydu; güzel tuğla ve taş binaları, heyecan, hızlı hızlı hareket eden insanlar ve etrafta olup bitenler."[10]

---

7. Stewart-Baxter, D. *Ma Rainey and the Classic Blues Singers* yay. P. Oliver, Blues Paperbacks. [London: Studio Vista, 1970] s.24. Lucille Hegamin'in bahsinin geçtiği eski bir katalogdan alıntı.
8. *Aynı kaynak.* s. 19. Alıntı Lucille Hegamin, Röportaj: yazarın kendisi.
9. N. Shapiro ve N. Hentoff, *a.g.e.,* s. 224. Alberta Hunter'ın Lil Hardin ile ilgili sözlerinden alıntı.
10. *A.g.e.*, s. 88-89. Alıntı Lil Hardin.

Alberta Hunter'ın kendisi de Chicago'da bir göçmendi. 1908'de on bir yaşındayken evinden kaçmış, aşçı olarak iş bulmuş ve karşılığında yatacak yer ve haftada altı dolar kazanmış, bunun iki dolarını annesine göndermişti. Biraz büyüdüğünde gece kulüplerinde haftada 10 dolar kadar kazanan kızlarla ilgili hikâyeler duymaya başlamıştı. Böyle bir iş aramaya koyulmuş ve "eğlenceyi seven kızların takıldığı"[11] Dago Frank'ın yerinde aradığını bulmuştu. Alberta, gece kulüplerinde ve kabarelerde kendine bir kariyer yapmış ve ilk blues plağı kaydedenlerden biri de o olmuştu.

Lucille Heganin ve Alberta Hunter gibi şarkıcıların söylemeye başladıkları kulüp ve kabareler, Chicago'da savaş zamanı ve sonrasında meydana gelen, siyahlara ait eğlence dünyasındaki patlamanın bir parçasıydılar; bu yerler, insanları bir mıknatıs gibi çekmeye yarayan cazibe ve heyecanın bir parçasıydılar. 1920'lerde Chicago, caz çağının ortasındaydı, büyük isimlerden bazıları orada çalıyor ve plak kaydediyordu; King Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton gibi isimler. 20'lerin Chicagosu, İçki Yasağı, Al Capone gibi gangsterleri, gizli içki satılan yerleri, çetelerin birbirini öldürmesi, kaçak içki imalatı, kanundışı atmosferi, hızlı arabaları ve makineli tüfekleri, her kulüpte çalan bir caz grubu, parlak ışıkları ve hızlı olan her şeyiyle Amerikan mitolojisinin bir parçası oluyordu. Bu dönem, her ne kadar onaylanmasa da büyük bir şevkle araştırılarak, hakkında yazılar yazılmış ve bir düzine Hollywood filminde canlandırılmıştı. Bazılarına göre Chicago, Amerika'nın özü, farklı ulus ve ırkların kaynaştığı bir pota, enerjisi ya da sağlam sinirleri olan insanlar için bir fırsatlar şehri, büyük jestlerin, aşırılıkların ve içki kaçakçılarıyla yakın ilişkileri olan kötü şöhretli ve son derece yozlaşmış biri olan Cumhuriyetçi vali Big Bill Thompson gibi büyük şahsiyetlerin şehri olmaya başlıyordu.

Little Brother Montgomery, Chicago'daki kendi müzisyen çevresi, özellikle de babasının eski arkadaşı Jelly Roll Morton ile ilgili anılarında, bu tantanalı dönemin havasına ait bazı şeyleri naklet-mişti.

11. *A.g.e.*, s. 84. Quote Alberta Hunter'ın Drago Frank'ın gece kulübü ile ilgili sözlerinden alıntı.

"Jelly Roll Morton, dünyanın en büyük propagandacı para babasıydı diyebilirsiniz. Çok büyük bir kimseydi. 31. Cadde'den yürüyerek bizim oraya gelirdi, 31. Cadde'yle State'in köşesindeki Dickerson Müzik Mağazası'na, ve orada bizden birçok kimse olurdu, ben ve Will Ezell ve Charlie Spand, bilirsin, değişik kimseler, ve bazen Fats (Waller) de orada olurdu, Clarence Jones gelirdi. Orada bir piyanoları vardı ve iki tek kaçak içki içerdik, iki tek yani yarım pint, bir çeyrekliğe tam yarım pint alırdın. Biz orada olurduk ve Jelly Roll birine on ya da 20 dolar fırlatırdı, anlarsınız ya, "Git bu zavallı şeytanlara biraz daha kaçak içki al", sonra birisi oraya gidip içkiyi alırdı. 'Ben siz piyanistlerin her şeyiyim' derdi, hepimizin Tanrı'sıydı. Cebinde her zaman bin dolarlık banknot taşırdı ve bir de 38'lik nikel kaplı inci kabzalı 'Özel'ini, ve gömleğinin üstünde, dişlerinde ve her yerinde, eşyalarının üzerinde elmaslar diziliydi. Hepimizin Tanrısı olduğunu söylerdi. 'Ben siz müzisyenlerin her şeyiyim.' Piyano çalamazdı, ama bütün para da ondaydı, bizde ise hiç yoktu, onun için bizim tanrımız *olmasına* izin verirdik, anlarsınız ya (*Güler*). Ama her zaman cep dolusu parası olurdu, iki tane 400 milyon dolarlık otomobili vardı, diğerlerinin tam arkasına park ederdi ve sonra insanlar yürürken onları görüp 'Jelly Roll orada olmalı' derlerdi."[12]

Şehirle ilgili daha az hatırlanan bir şey de, birçok insanın yaşamındaki sefalet ve yoksulluk, varlıklarındaki marjinallik ve kararsızlıktı. Nels Anderson tarafından Chicago Sosyal Kurumlar Konseyi için 1921 ve 1922'deki koşullara dayanan *Aylaklar: Evsiz İnsanın Sosyolojisi* başlıklı bir araştırma yapılmıştı. Araştırmaya göre Chicago'daki evsiz insanların sayısı iyi zamanlarda 30,000'den kötü zamanlarda 75,000'e değişiyordu ve bunun tahminen üçte biri pansiyon ve otellerde kalıcı olarak ikamet edenlerdi. Bir yılda 300,000 ile 500,000 arasında mevsimlik işçi şehirden gelip geçiyor, bazıları iş arayıp buluyor, diğerleri ise hayatın yenilgiye uğrattığı kişilere dönüşüyorlardı.[13]

12. BBC röportajı: LittleBrother Monthgomery [Chicago, Ill., 1976].

13. N. Anderson, *The hobo: the Sociology of the Homeless Man*; Chicago Sosyal Kurumlar Konseyi için hazırlanan bir çalışma. [Phoenix Books, University of Chicago Press, 1961]. Veriler için kaynak olarak kullanılmıştır.

Chicago, öncü bir kentin niteliklerine sahipti, hızla endüstriyel bir toplum, bir ulaşım, ticaret ve istihdam merkezi olarak gelişiyor, durmaksızın binlerce insanı içine çekiyor, sonra da onları geri kusuyordu. Bazıları düzenli bir işe giriyor, diğerleri yaşamlarını karın tokluğuna idame ettirecek binlerce yol buluyordu.

Bu, blues ve cazın yüksek bir popülerlik noktasına eriştikleri ortamın arka planıydı. Birçok kadın şarkıcı bluesvari caz orkestralarının önünde, Palladium Dans Salonu gibi yerlerde söylüyordu. Bunlar arasında piyanoda Lovie Austin'in eşlik ettiği ince sesli, görmüş geçirmiş kabare sanatçısı Alberta Hunter'dan, King Oliver'in orkestrasının eşlik ettiği tok ve gırtlaktan gelen bir sese sahip Bertha "Chippie" Hill'e kadar çeşitli şarkıcılar vardı.

Ancak plak endüstrisinin folk köklerine daha yakın olan şarkıcılarla ilgilenmeye başlaması biraz zaman almıştı. Hâlâ daha karmaşık olan tarzların, vodvil tarzının ve esasen ana plak endüstrisi merkezlerinde el altında olanların peşinde koşma gibi bir eğilim vardı. Sahneye dayanan geçmişleri sayesinde, parçalarında daha iyi uydurulmuş sözler ve iyi düzenlenmiş, çarpıcı bir sahne sunumu vardı, tıpkı Sister Harris'in "Don't Mess With Me" (1923) parçası gibi:

Bayan Lestrange Sarah Brown kasabadaki en klasik kızdı
Wang Wang balo salonundaki dansta saygıdeğer Rupert Paul ile karşılaştı.
Adam onu o gece eve bıraktı, kız ona bir öpücük verdi,
Ama adam çok ileri gittiğinde kız ona şunu söyledi:

"Benimle uğraşma, benimle uğraşma,
Sen çok hızlı çalışıyorsun bu çok doğru,
Doğru kilisedesin ama yanlış sırada oturuyorsun,
Benimle uğraşma, sen iyisi mi kaybol ve beni rahat bırak,
Berbat bir bıçağı olan bir usturam var,
Gecikmeden senin caka satışını gördüğüm sirke git,
Çünkü cesedinin bulunacağı yeri seçtim.
Benimle uğraşma..."[14]

14. *Don't Mess With Me*, Sister Harris (1923). Orij. basım Pathe-Actuelle 020911. Muhtemelen: söz ve müzik: Sam Gold. Jazz Report (*The Record Collector's Magazine*) c. I, no. 9'dan alındığı şekliyle, May 1961. Ventura, Calif. *'Nobody knows'*, Brian G. Davis'in makalesi.

B. GÖSTERİ DÜNYASI BLUES'U I: ÇADIR GÖSTERİLERİ

Sam Chatmon gençliğinin çadır gösterilerini hatırlarken "Dans et, orada bir sahneye çık ve danset" diyordu. "Ve palyaçolar... Adamım, bazı yerlerde çok iyi vakit geçirtirlerdi! Adları Nigger Minstrels ve Ringling Brothers'dı, büyük bir gösterileri vardı. Bir sürü filleri, aslanları falan vardı. Gösteri bir sokak karnavalıydı, bahsettiğim gösteri. Bazen bir ya da iki gece gösteri yapar sonra toplanır bir sonraki kasabaya giderlerdi."[1]

Chicago gibi şehirlerde blues şarkıcıları kabareler ve dans salonlarında iş bulurken, kuruluşu daha eski olan gezgin siyah gösteri dünyası, blues'a ait eğlence ortamının yeşermesi için daha büyük bir zemin oluşturuyordu.

Zenci ozan geleneğinin ardından, çeşitli gösteriler, küçük kasabalar ve çiftliklerde sergilenmiş ve Güney ve Orta Batı'yı gezmişti. Bunlardan birçoğu, renk, fantezi ve her çeşit eğlenceyi –komedyenler, hokkabazlar, dans gösterileri, güreşçiler, ragtime müziği, cakewalk oyunu, trapezciler ve telde yürüyenleri– sağlayan, kârlı eğlence işinin bir parçası olarak hem kadın hem de erkek blues şarkıcılarını işe almıştı. Bazı blues şarkıcıları, büyük sirklerin, kimi zaman esas gösteriden sonra çıkan, kimi zaman tamamı siyahlardan oluşan seyirciye eğlence götürmek için ayrı olarak turneye çıkan, "ikinci" şirketlerinde iş bulmuşlardı. Ama blues'u esas yaygınlaştıran, çeşitli kumpanyalarla sonsuz hareket halinde Florida'dan Texas'a, Oklahoma'dan Mississippi'ye giden, Tolliver's Circus and Musical Extravaganza, The King and Buslı Wide-Moutlı Minstrels, the Georgia Smart Set ile onun rakibi Smarter Set ve Pete Werley's Cotton Blossoms Show gibi isimler kullanan, ozan gösterileriydi. Alanında hepsinin önünde gelen ve en çok akılda kalanı 1910'da kurulan New Orleanslı Silas Green's ve onların en büyük rakibi, Port Gibson, Mississippi'li F.S. Wolcott'un kurduğu ünlü Rabbit Foot Minstrels'dı.

Ozan ve karnaval gösterileri treyler ya da bazen trenlerden ay-

1. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976].

rılıp yan tren yollarına kaydırılabilen kendilerine ait demiryolu vagonlarıyla taşınan muazzam çadırlarda yapılıyordu. Yardımcı işçiler ve çadırcılar, çadırı kurup donattığında, üflemeli çalgılardan oluşan bir orkestra yakındaki yerleşimde geçit yapar, seyirci toplamak için "çığırtkanlık" eder, gösterileri yapanlar da bir filin sırtında el sallayıp komiklik yaparlardı. Nehir kenarına set inşa edilen kamplarda ve çiftliklerde her türden insan için gösteri yaparlar veya çadırlarını küçük kasabaların dışında kurarlardı. Üstlerini değiştikleri yerler bazen uyumak için de kullandıkları bir çadırın ya da vagonun içiydi. Ethel Waters bir ahırda uyuduğunu hatırlıyor: "Lexington'daki (Kentucky) siyah insanlar karnavaldaki kızları evlerine almıyorlardı, bu yüzden bir oda bulamamıştık... Bebek Jim, gösterinin şişman adamı da ahırda uyumak zorunda kalmıştı, ama onun sebebi farklıydı. Ağırlığı iki yüz, iki yüz elli kilo arasındaydı. Bütün karnavallardaki şişman adamlar gibi, onun dünyanın en şişman adamı olması gerekiyordu. Bütün Lexington'da ne onun geçebileceği kadar geniş kapısı olan bir ev, ne de onun ağırlığını taşıyacak kadar sağlam bir yatak vardı."[2]

Bu dönemde Ethel Waters "St. Louis Blues"u söyleyen, Sweet Mama Stringbean'ın yer aldığı, The Hill Sisters grubunun bir üyesi olarak görünüyordu. O da blues plağı kaydeden ilk kadınlardan biriydi, ama onunki, temiz tonlu, tatlı sesli türden bir blues'du; daha sonra film oyuncusu olarak kariyerine başlamadan önce çok iyi bir caz şarkıcısı olmuştu. Chester, Pennsylvania'daki kokuşmuş ve yıkıntı halindeki bir gecekondu mahallesinden geliyordu. 1901'de, annesinin tecavüze uğramasından sonra doğmuştu. Çocukluğu, arka sokaklarda el yordamıyla ve beceriksizce yapılan seks görüntüleriyle dolu, kalabalık bir dünyada, yalnızlık ve tecrit içinde geçmişti (arkadaşları deneyler yaparken o gözcülük ediyordu).

"Kalabalık gecekondu evlerinde, insanların seks eğitimi gerçekten çok erken başlıyordu. Benimki ben üç yaşındayken, teyzelerimle ve gelip geçici 'eniştelerimle' aynı odada, hatta sık sık aynı yatakta yatarken başlamıştı. Ne olup bittiğinden tam olarak emin de-

2. E. Waters ve C. Samuels, *His Eye is on the Sparrow* [New York: Doubleday, 1951], s.82,83.

ğildim, ama bu beni kızdırıyordu. On bir yaşındayken seksin her türlüsünden tiksiniyordum."[3]

Her zaman, hırsızlık yapan ve kargaşa çıkartan sokak çetelerinin lideri olmuştu ve semtindeki fahişeleri de iyi tanıyordu. Bu kadınlara karşı çok büyük sevgi besliyor, tüm ailelerine, hatta kaza eseri doğan çocuklarına bile liseye kadar destek olduklarından onlara saygı da duyuyordu. Mahallesi sadece siyahlardan oluşmuyordu; birçok beyaz, Hunky,* Yahudi ve biraz da Çinli vardı. Siyah olsun beyaz olsun, fahişeler birlikte çalışıyor, birlikte yaşıyor ve birlikte uyuyordu.

"Ahlâksızlık, suç, şiddet, yoksulluk ve yozlaşmayla dolup taşan o büyük potada hiçbir ırksal önyargı yoktu. Clifton Caddesi'nde hiçbir zaman toplum dışına atılmış biri gibi hissetmedim. Hepimiz, beyazlar, siyahlar ve sarılar, hep birlikte toplum dışı kişilerdik ve kendi aramızda iyi zaman geçiriyorduk."[4]

Ethel, kendini teyzesinden ve annesinden tecrit edilmiş hissediyordu, çünkü "onlar, insanlar ve olup biten şeyler hakkında oldukça zekice ve anlayışlı bir biçimde tartışırken,"[5] kendisiyle çok az ilgileniyorlardı. Teselli bulduğu yer gösteri dünyasıydı, özellikle bir çadır gösterisiyle birlikte yollarda olmanın yarattığı yoldaşlık duygusu.

"Karnavalda olmaktan hoşlanırdım. Yardımcı işçiler ve bayiler benim birlikte büyüdüğüm tipten insanlardı, yabancıların mallarını çalabilen, fakat duygusal ve arkadaşlarına ve birlikte çalıştığı kişilere sadık kaba, katı insanlardı. Karnaval işi renkli ve yeni bir deneyimdi. Ama yağmurun yağmasından hoşlanmazdım. Çadırların zeminleri kötü olurdu, çünkü yere hiç kalas konulmazdı."[6]

Çadır gösterilerindeki sahneler, katlanan bir çerçeve üzerine konulan tahtalardan yapılır, çadırın bir ucuna kurulur, bazen mumlarla, ama daha çok, daha sonra yerlerini seyyar jeneratörlerle beslenen pek güvenilir olmayan elektrik ampullerine bırakan gaz lamba-

3. *A.g.e.*, s. 19.
* Hunky: Doğu Avrupa kökenli işçiler için kullanılan aşağılayıcı bir deyiş.(ç.n.)
4. *A.g.e.*, s. 17.
5. *A.g.e.*, s. 46.
6. *A.g.e.*, s. 84.

larıyla aydınlatılırdı. Bazen gösteriler "ortada" yapılır, dört grup dansçı, her biri seyircilerin bir çeyreğine dönük olarak gösteri yapardı. Gerçekte, 20'lerin ünlü ve büyük kadın blues şarkıcılarının hepsi çadır gösterisi geleneği içinde zorlu bir çıraklık döneminden geçmiştir. Küçük yerleşimlerden kasabalara ve eyaletten eyalete taşrada gösteri yapmak onlara mesleklerini eğlence sanatçısı olarak öğrenme şansı tanımıştır. İlk blues plaklarındaki disiplin ve kontrol, sınanmış profesyonel gösterilerin geleneklerini yansıtmaktadır. Blues, siyah folk kültürüne ait kökleriyle yeni bir ilişki içine sokulmuştu; blues şarkıcıları, en azından 20'lerin kadın şarkıcıları, artık siyah toplumun, çalışan insanların şarkılarını söyleyen ya da yerel dans gecelerinde çalan, sıradan üyeleri değillerdi. Artık sahneye çıkmışlardı, uzaktan izleniyor ve dinleniyorlar, şarkılarını "sunmak" için her türlü numara ve sahne hilesini kullanıyorlardı. Seyirci daha belirgin bir şekilde ayrılmış bir konumdaydı, tam olarak edilgen bir konumda olmasalar da (kalabalıklar çılgınca alkışlar, inler, bağırır, ve tepinirlerdi), artık yakın seviyede katılımcılar değillerdi. Blues gerçekten, beyaz gösteri dünyasından farklı olarak star sistemine yakın bir şey yaratmıştı.

Siyah ozan gösterilerindeki ve karnavallardaki tek öğe blues değildi. Orada, bluesvari olan ya da pek bluesvari olmayan caz müzisyenleri ile birlikte koro kızları, komedi gösterileri, her türlü eğlence sanatçısı da vardı.

C. MA RAINEY

Vodvil sanatçısı Billy Gunn bir keresinde Ma Rainey'e "Ma, şimdiye kadar hiç görmediğim iki şey var," demişti. "Yani çirkin bir kadın ve güzel bir maymun." Ma'nın cevabı "Tanrı seni kutsasın, canım," olmuştu.[1]

Gertrude "Ma" Rainey tüm zamanların en büyük ve en çok sevilen blues şarkıcılarından biriydi. Blues'u sert ve dünyeviydi, etkileyici bir derinliğe ve sözleri aşan bir sıcaklığa sahipti. O "hmm-

1. C. Albertson, *Bessie* [London: Barrie&Jenkins, 1972] s. 101. Alıntılar, Billy Gunn ve Ma Rainey.

mmmmmm" diye inlediğinde seyirci de onunla birlikte inlerdi.

Little Brother Montgomery onu hatırladığında "Bana çok çirkin görünüyordu," demişti. "Tanrım, gördüğüm en berbat görünüşlü şeydi!"[2] Ama eski piyanisti Georgia Tom Dorsey'e göre Ma Rainey "sevimli ve kafa dengi" idi. "Evet, onun güzel bir kadın olduğunu söyleyemem," diye de ekliyordu. "Üstelik şişmandı. Ama altında çalıştığım veya birlikte çalıştığım en sevimli insanlardan bir tanesiydi. Herkesi 'balım', 'canım', 'bebeğim' ve bunun gibi isimlerle çağırırdı. Eğer başın dertteyse ve ondan biraz para ya da bir şey ödünç almak istediysen ve bunun için ona gittiysen, sana 'canım', 'yavrum' veya 'bebeğim' demezdi! 'Ne, paranı ne yaptın? Pekâlâ, al bakalım...' derdi. O işte böyle bir insandı."[3]

Çok acayip görünüşlü bir kadındı, kısa, tıknaz gövdesi, kocaman, göze çarpan ve altın dişlerle dolu parlak boyalı ağzıyla insana her nasılsa cazip gelen bir çirkinliği vardı; her yanı elmaslarla doluydu, kulaklarının, boynunun çevresinde, kafasındaki tacının üzerinde, ellerinde, her yerinde. Pahalı sahne giysilerinin üzerindeki fırfırlarla boncuklar ve bilezikler, birbirine karışıp şıngırdıyordu. Bir dönem, 2,50 dolarlıktan, ağır 20 dolarlık "Kartallara" kadar çeşitli altın paradan yapılmış müthiş kolyesi ve onun takımı olan küpeleriyle zihinlerde yer edinmişti. Her gece kolyesini çıkartmadan uyurdu, ancak bir gece trende uyurken sinsi bir hırsız onu yürütüvermiş, o da nefretle, kolyeyi ucuz taklit incilerle değiştirmişti. Bazen pırıltılı boncuklu kafa bandı takar, devamlı olarak köpüklü devekuşu tüyü yelpazesini sallardı.

Salınede çok büyük bir kartal desenli fon olurdu, gramofona benzetilmiş büyük bir kutudan öpücükler göndererek çıkardı. Lon Chaney'in sessiz filmi *Operadaki Hayalet*'in popüler olduğu zamanlarda, gösterisi bir keresinde, beş kişilik Georgia Jazz Band grubu orkestra çukurunda yerini aldığında, balkondan birisinin "Hayyalleeet" diye haykırmasıyla başlamıştı. Daha sonra tüm tiyatrodan sesler koro halinde "Hayyalleeet, hayyalleeet" diyerek ona katılmış, sonunda, perdeler kalkıp Victrola marka bir gramofonun

2. BBC röpotajı: Little Brother Montgomery [Chicago, Ill., 1976].
3. *Aynı Kaynak*. Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].

mavi ışıklarla yıkanan dev bir kopyası ortaya çıktığında, bir kreşendoya ulaşmıştı. Kabinin içinden Ma'nın inleyen sesi geliyordu, sonra kocaman kapılar iki yana açıldı, ve işte o, pullu elbisesi ve parıltılı mücevherleri içinde göz kamaştırarak, oradaydı.

Ma'nın derin ve zengin bir sesi vardı, bazen yumuşak bir biçimde inlese, bazen kükrer gibi bağırsa da, her zaman altta yatan bir ciddiyet ve melankoli vardı. Söylediği şarkıların çoğu kendine aitti, ancak profesyonel müzisyenlerden de parçalar alırdı. Bunların kendi şarkısı olup olmaması fark yaratmazdı: Söylediği blues her zaman için, Güney'in içindeki yoksulların deneyimlerinden esinleniyordu. Tipik şarkılardan biri, sözlerini Charles Parker'ın, müziğini Spencer Williams'ın yazdığı ve 1929'da kaydettiği, "Chain Gang Blues"du:

> Üzüntü dolu birçok gün, keder dolu birçok gün,
> Üzüntü dolu birçok gün, keder dolu birçok gün,
> Ve gittiğim her yerde bir pranga.[4]

Ma Rainey, Georgia'dan geliyordu, 1886'da Columbus'da doğmuştu. Yüzyılın başından beri ozan ve çadır gösterilerinin içinde yer almasına rağmen, belki de bu yüzden, dinleyicilerinin yaşamlarındaki gerçeklerden tamamen haberdardı. "Chain Gang Blues", dinleyicisinin anlayabileceği temalara olan bağlılığını yansıtmaktadır. Atlanta gibi şehirlerin sokaklarında bile, kadın ve çocukların kullanıldığı prangalı çalışma ekiplerini çalışırken görebilirdiniz.

> Duruşmaya bu sabah erkenden çıktım,
> Duruşmaya bu sabah erkenden çıktım,
> Taşra yolunda doksan [illegible]'in, ve yargıç gülümsemedi
> bile.[4]

Tarzıyla ve cazibesiyle Ma Rainey, "klasik" olarak anılan blues şarkıcıları arasında, kırsal bölgelere ve Güney'e ait özelliklere en fazla sahip olanıydı. Chicago gibi bir şehirde çalışmaya başlamasından

4. *Chain Gang Blues*, Ma Rainey (1926). Orij. basım, Paramount 12338. Yeniden basım, *Blame It on the Blues: Ma Rainey* Milestone MLP 2008. Söz: Charles Parker, müzik: Spencer Williams. Leeds Music Ltd.'nin izniyle.

önce ve blues'un ticari olarak bir başarı elde etmesinden sonraki dönemde, Virginia'nın kuzeyinden öteye çok seyrek olarak turneye gitmişti. Kendisi blues'u ilk kez 1902'de Missouri'de küçük bir kasabada duymuştu. Halkbilimci John Work'e, bir kızın çadıra gelip çok garip ve dokunaklı bir şarkı söylediğini ve şarkıyı kendi gösterisinde bis parçası olarak kullanmaya karar verdiğini anlatmıştı.

Tolliver's, Al Baines, Silas Green ve ünlü Rabbit Foot Minstrels gibi hemen hemen bütün ünlü çadır ve ozan gösterilerinde çalışmıştı. 1905'te kocası Pa Rainey ile birlikte, "Rainey ve Rainey Blues Katilleri" adındaki şarkı ve dans gösterisiyle programa alınmışlardı. Ma ile kayıt yapmış bir müzisyen olan Lucien Brown, onun kocasını şöyle hatırlamaktadır:

"Evet, 'Pa' Rainey *yaşlı* bir ozan gösterisi adamıydı. Bütün teçhizatı tamamdı... çadırlar ve bilmem neler... ama o *yaşlı* bir adamdı; ona bu yüzden 'Pa' diyorduk... ve buradan o da kendine 'Ma' ismini seçti."[5]

1920'lerde çoğunlukla kendi gösterilerini yönetiyor, süslü demiryolu vagonlarıyla ya da kendine ait eski bir araba şasisi ve çadır bezi örtüden yapılma, el yapımı ev-treyleriyle geziyordu. Yaklaşık dört sandık dolusu sahne dekoruyla gezerlerdi, buna üzerinde Paramount Plak şirketinin etiketinin bulunduğu kendi perdesi de dahildi. Little Brother Montgomery, Ma Rainey'in sürekli, 50'lik ve 100'lük banknotlarla dolu bir bavulla gezdiğini, "Bunu kocamdan aldım," dediğini hatırlıyordu.[6] Kendisi de bir çadır gösterisi sanatçısı olan Laura Dukes, bir keresinde birinin Ma'ya "Ma, hiç paran var mı?" diye sorduğunu hatırlıyor. Ma'nın cevabı: "Tatlı çocuğum, neden bahsediyorsun? Bir öküzün boğazını tıkayacak kadar büyük bir tomarım var!"[7]

Ma'nın Paramount'tan çıkardığı plakların yoğun biçimde reklamı yapılıyordu. Bir keresinde Paramount, *Ma Rainey'in Meçhul Plağı* için uygun bir isim bulmak için bir yarışma açmıştı. Kazanan yarışmacı *Lawd, I'm Down With De Blues*'la Indiana Jefferson'dan

5. Storyville No.47. Lucien Brown'un Pa Rainey hakkında söylediklerinden. John Randolph'un yazısı 'Lucien Brown'dan alındığı şekliyle.
6. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago, Ill., 1976].
7. *Aynı Kaynak.* Laura Dukes [Memphis, Tenn., 1976].

Ella McGill'di. Ma, veya tercih ettiği hitap şekliyle, "Madame" Rainey, 20'lerin başlarında Paramount'un en çok satan yıldızıydı. Paramount 1917'den 1923'e kadar Wisconsin Chair Company'nin bir alt şirketi olarak faaliyet gösteriyordu. Ma onlar için ilk kaydını yaptığında, onun popülerliği şirketin "ırk" firmalarının –siyahlara ait plaklar bu şekilde anılmaya başlanmıştı– en büyük ve en önemlilerinden biri haline gelmesine yardımcı olmuştu. Ma'ya en büyük destek Güney'den, "halk"ının kalbinin olduğu yerden geliyordu, en usta ve görmüş geçirmiş müzisyenlerle çalıştığında bile –Louis Armstrong, Coleman Hawkins ve Fletcher Handerson gibi isimlerle çalışmıştı– kendi köklerinden gelen tarzı ve duyguyu asla yitirmiyordu. Aynı zamanda, Tub Jug Washboard Band* ile yaptığı kayıtta olduğu gibi, banjo, düdük, çömlek ve çamaşır tahtası benzeri, kırsal kökenli aletlerin eşlik ettiği kayıtlar da yapmıştır. Ma'nın şarkılarından çoğunu piyanisti Georgia Tom bestelemişti. Bunlardan kimisi "derinden inleyen" blues parçaları, diğerleri de aşırı neşeli şarkılardı. Her iki durumda da bunlar, kırsal Güney'in blues'uydu, Tom'un kendi deyişiyle: "Ahlâk dışı blues, tek söyleyebileceğim bu!"[8]

Kara kedi kapımın eşiğinde, kara kedi penceremin denizliğinde,
Kara kedi kapımın eşiğinde, kara kedi penceremin denizliğinde,
Eğer önümden bir kara kedi geçmezse bir başkası geçer.

Dün gece bir baykuş gelip kapımda oturdu,
Dün gece bir baykuş gelip kapımda oturdu,
İçimden bir ses erkeğimi bir daha göremeyeceğimi söylüyor gibiydi.

Sol yanımın sıçradığını hissediyorum, kalbim küt küt atıyor,
davranışlarıma
dikkat ediyorum.
Beynim güm güm vuruyor, ve kaybedecek hiç zamanım yok.
Şimdi batıl bir inanca kapıldım, bu kederi alt etmeye çalışıyorum.

Black Cat Hoot Owl Blues (1928)[9]

* 'Leğen Çömlek Çamaşır Tahtası Orkestrası' (ç.n.)

8. *A.g.e.* Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].

9. *Black Cat Hoot Owl Blues*, Ma Rainey (1928). Orij. basım, Paramounth 12687. Yeniden basım. *Ma Rainey* Riverside RLP 12-108. Söz ve müzik: Thomas Dorsey. Leeds Music Ltd.'nin izniyle.

Ma'nın şarkı söyleyişindeki kırsal öğeler herkese cazip gelmiyordu. Little Brother ondan hoşlanmayanlardan biriydi: "Ondan nefret etmiyordum, iyi birisiydi, ama hiçbir zaman onu fazla önemsemedim. Onu çok görürdüm, bilirsin, sesi bana çok yavan gelirdi. Şarkı söylediğinde tekdüze bir şekilde söylerdi (*şarkı söyleyerek*) 'Ah Bo Weavil o blues'u bir daha söyleme', bu tür şarkı söyleme tarzından hiç hoşlanmadım!"[10]

Diğer taraftan 1920'lerde ve 1930'larda kendisi de büyük bir blues yıldızı olan Victoria Spivey, Ma Rainey'i severdi.

"Aman Tanrım, Ma ile ilgili bir şey söylemeyin. Bütün altınları taytının etrafında asılıydı. Ma zorlu biriydi. Dünyada şimdiye kadar kimse onun gibi 'Hey Bo Weavil' diye haykıramamıştır. Ma gibi olamaz. Hiç kimse. Başkalarını yapmaya çalışırken duydum, ama onlar beceremiyor. 'Hey Bo Weavil'. Tamam. Çünkü bo weavil,* Güney'de her şeyi yiyip bitiriyordu. O kurt bütün yiyecekleri her şeyi yiyip bitiriyordu. Ve o 'Hey Bo Weavil çok uzun zamandır uzaklardasın' diye haykırıyordu. Şimdi bunun iki *anlamı* vardı. Ben çok uyanık bir piliçtim ve onun hangi bo weavil'den bahsettiğini biliyordum. Ah, ben akıllıydım!"[11]

Zaman ve mekândaki konumu ne olursa olsun, Ma Rainey'in blues'u, diğer bütün büyük blues şarkıcılarında olduğu gibi, insan sıcaklığından söz ederek sınırlarını aşmaktadır.

> Beni kıvranırken ve sallanırken bulacaksın,
> Bir köpek gibi ulurken...[12]

1935'te yollarda geçen yaşamını bırakınış, son yıllarını Georgia'nın Columbus ve Rome şehirlerinde edindiği iki tiyatroyu işle-

10. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago, Ill., 1976]. *Bo Weavil Blues*, Ma Rainey (1923). Orij. basım, Paramount 12080. Yeniden basım, *'Gertrude "Ma" Rainey-Queen of the Blues'*, Biograph BLP 12032. Söz ve müzik: Gertrude Ma rainey.

* Boll Weavil: Pamuk kurdu. (ç.n.)

11. *Aynı Kaynak.* Victoria Spivey, Brooklyn, N.Y., 1976. Alıntı, Bo Weavil Blues (madde II'ye bakın).

12. *Moonshine Blues*, Ma Rainey (1927). Orij. basım, Paramount 12603. Yeniden basım, *Blame it on the blues* (bkz. Madde 4). Söz ve müzik : Gertrude Ma Rainey.

terek geçirmişti. Erkek kardeşinin papaz yardımcısı olduğu Baptist Kilise Dostları Cemaati ile derinden ilgilenmiş, 1939'da ölmüştü. Ölüm belgesine meslek olarak "ev idaresi" yazılmıştı.

D. GÖSTERİ DÜNYASI BLUES'U II: TİYATROLAR

Laura Dukes, Memphis'te Beale Caddesi'ndeki Palace Tiyatrosu için şunları söylüyor: "Her cuma Geceyarısı Gezintisi adında bir gösterileri vardı. Böylece bir gece beyazlara, bir gece de siyahlara gösteri yapıyorlardı. Bu, kızların, nasıl söyleyeyim, yarı çıplak göründükleri zamandı."[1]

Eğer siyah gösteri dünyasının beyazlarınkine bir paralelliği olmuşsa, bunun en bariz olarak görülebileceği yer tiyatrolardır. Başlangıçta siyahlar, Western Vaudville ve B. F. Keith Orpheum gibi, kendilerine ayrılmış, beyazların sahip olduğu tiyatrolarda gösteri yapabiliyorlardı. Bu tiyatro zincirleri programlarına, siyahların en arka balkonlardan izleyebildikleri, zenci gösterilerini alıyorlardı. Ancak çabucak büyüyen yetenekli siyah sanatçı dalgası ile Kuzey'deki ve Güney'deki büyük şehirlerde toplanan siyahların oluşturduğu seyircilerin sayısı daha fazla bina gerektirdi. Buradan para kazanılacağı ortadaydı. 1917'de Memphis'li bir adam Güney'de küçük bir tiyatro zinciri kurdu, bu zincirin başarısı da 1909'da ünlü ve kötü şöhretli, TOBA, Toby Time ya da Tough On Black Asses* gibi adlarla da bilinen Tiyatro Sahipleri Kayıt Ajansı'nın kurulmasına yol açtı. Siyahların işlettiği bu tiyatroların çalışma koşulları berbattı: Çoğunlukla bir kulis yoktu, hatta daha küçük sahnelerde yan odalar bile yoktu. Bazı tiyatrolarda sanatçılar sahnenin altında ince bölmelerin arkasında giyiniyorlar, orkestra çukurundan geçip dikkatle bir merdivenden tırmanıyorlar ve sahneye ışıklar yanmadan önce çıkabilmeyi umut ediyorlardı. Chicago'daki Monogram Tiyatrosu öylesine sıkış sıkıştı ki, kostüm değişirken ayakta dik duracak yer yoktu ve tiyatro bir demiryoluna bitişik olduğundan, her tren

1. BBC röportajı: Laura Dukes [Memphis, Tenn. 1976].
* Türkçesi: Siyah Kıçlara Karşı Haşin. (ç.n.)

geçişinde sanatçılar gürültü geçene kadar şarkı söylemeyi ya da espri yapmayı kesmek zorundaydılar.

TOBA Tiyatroları, bağımsız gösterilere ya da bütün bir kumpanyaya, grupları, koro kızları, komikleri ve her çeşit vodvil programıyla birlikte iş veriyor, gösteri, başka bir şehre gitmeden önce tahminen bir hafta kadar devam ediyordu. Bu tiyatrolardan hiçbirinin, seyahat masraflarını karşılamaması yüzünden, sanatçılar uzun mesafeli yolculuklar içeren programlardan uzak durmaya çalışıyorlardı. Atlanta'da Decatur Caddesi'ndeki 81 Tiyatrosu'nun sahibi olan kötü şöhretli Charles P. Bailey gibi beyaz tiyatro patronları tarafından tacize uğramalarından dolayı, küçük sanatçıların hayatları yıpratıcı ve küçük düşürücü bir hal alabilirdi. Bailey kendi tiyatrosunda kindar ve küstah bir "çar'dı ve otoritesi tiyatronun dışına da hâkimdi: Siyah sanatçılara Atlanta'nın sokağa çıkma yasağı yönetmeliğinden muaf olabilmeleri için izin kâğıdı verebilirdi. (● zamanlarda Güney'deki şehirlerin çoğunda olduğu gibi Atlanta da siyahların belli bir saatten sonra sokağa çıkmasını yasaklamıştı.)

Kısa bir zaman sonra herhangi büyüklükte bir siyah nüfusuna sahip şehirlerin çoğunda bir zenci tiyatrosu olmuştu – Memphis'te Pastime ve Beale Avenue Palace, New Orleans'ta Lyric, Cincinnati'de Lyceum, Georgia'da Dream, Detroit'te Koppin, Nashville'de the Bijou, St. Louis'de Booker T. Washington ve Florida, Arkansas, Missouri ve Alabama'daki diğerleri. Her tiyatro TOBA grubuna dahil değildi; New York, Washington ve başka yerlerde, bağımsız olanlar da vardı. Ancak hepsinde hokkabazların, yılan oynatıcılarının, heyecan veren "Muhteşem Esmer Koro Kızları"nın, "Koyu Kahverengi Güzeller"in ve seri konuşan komedyenlerin yanında kadın blues şarkıcılarına da yer veriliyordu.

1920'lerde Ma Rainey'le düzenli olarak turnelere çıkan Georgia Tom Dorsey şimdi geriye dönüp o günlere, gurur ve pişmanlık da içeren keyifle karışık bir duygu ile bakmakta.

"Grubu bir araya getirdim ve California hariç, bütün ülkeyi gezdik. Bilirsiniz bazı yörelerde tiyatroların pek seyircisi olmaz. Birçok yerde güç durumlarda kaldık. Meteliksiz kalma noktasına geldiğimizde, ben ve birkaç kişi diğerlerine haber vermeden sıvışıp

yemek zorunda kalıyorduk. Başka bir aktörün paran olduğunu öğrenmesine izin verirsen, paranı onunla paylaşmak zorundaydın. Böylece başka bir arkadaşım ve ben sabah saat dört gibi kalkar, gizlice küçük bir restorana gider, yemek yer ve geri dönüp yatardık ve kimse için bir şeyler almamıza gerek kalmazdı! Ama zor zamanlardı ve yine tüm müzisyenler bütün o şöhreti hakkıyla elde ettiler. Bunu çok önce, çok daha önce elde etmeliydiler."[2]

Siyah izleyiciler kimi zamanlarda acımasız bir biçimde zorlayıcı olabiliyordu. Gösteriyle fazla ilgilenmedikleri zamanlarda koltuk aralarında aşağı yukarı koşuşturma, arkadaşlarına bağırarak selam gönderme ve hatta kavga çıkarma konusunda kendilerini kesinlikle özgür hissediyorlardı. Ancak çok sevilen blues şarkıcıları için, göz alıcı revülerde görünmek, kendi kumpanyalarının başına geçmek, blues'un en derinini ve duygusalını söyleyip inlemek, duygusal bir ödül olabilirdi. Büyülenmiş seyirciler bir şarkının sonunu bağırış çağırışlarla, coşkun bir halde daha fazlasını isteyerek çılgınca alkışlayarak ve ayaklarını yere vurarak karşılıyorlardı.

Bu gibi anlarda, göz kamaştırıcı kıyafetler içindeki, payetler ve pırıltılı mücevherlerle süslenmiş blues yıldızları neredeyse ırksal kahramanlara, başarı ve cazibe sembollerine dönüşüyorlar, üstlerini çabucak değişmek için gözden kaybolup yine gösterişli bir kıyafetle ortaya çıkıyorlardı. Siyah insanlardan insani eşitlik gibi bir değerin esirgendiği, hatta ona ulaşmaya çabalamak için gerekli vasıtaların bile esirgendiği bir toplumda, zenginlere ait süsler, başarı ve iktidarın sembolleriydi. Bessie Smith, Ida Cox, Ma Rainey ve diğer birçok büyük blues şarkıcısının başarılarının, yoksul ve evsiz barksız insanlara ait blues kültürü ile ilgili kendi kişisel bilgi ve deneyimlerine dayanması, bu sembolizmi daha da derinleştirmiştir.

E. BESSIE SMITH

Ma Rainey, blues'un annesi olarak düşünülürse, imparatoriçe Bessie Smith en büyüktü. Ma'nın cazibesi ve popülerliği esas olarak ait

2. *A.g.e.* Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].

olduğu Güney'e özgüydü, ancak Bessie'nin imparatorluğu bütün siyah toplumu içinde, Güney'in kırsal bölgelerinden Kuzey'in şehirlerine, en basit ortakçının gramofonundan gelişmiş New York tiyatrolarına kadar uzanıyordu. Onun dinleyicileri Güneyli beyaz plak alıcılarını, radyo dinleyicilerini ve ayrımcı beyaz tiyatro izleyicilerini bile kapsıyordu. Büyüklük taslaklarının ve tepeden baktıklarının Bessie kadar bilincinde olmayan beyaz entelektüeller tarafından "kabul görmüş" ve tutulmuştu. Siyah gösteri dünyasının en büyük yıldızlarından biri olarak konumu, onun Güneyli beyaz tiyatro sahiplerinden bile belli bir saygı görmesini sağlıyordu; ama gördüğü nezaket her zaman için "siyah bir insan"a göre iyi bir muameleydi.

Bir çağdaşının hatırladığı gibi, "Bessie bunu elbette biliyordu, ama o oyunu sürdürdü, birisi ona sorun yaratmadıkça. O zaman onların siyah ya da beyaz, Güneyli ya da Kuzeyli olması fark etmezdi, onları ya diliyle haşlar ya da yumruklarıyla alt ederdi".[1]

O, hem erkekler hem de kadınlarla dövüşürdü, onu sözleşmeyle kazıklamaya çalışan kötü şöhretli Clarence Williams'ı yumruğuyla devirmiş, kocasının metresiyle kavga etmiş, sürekli olarak kocasıyla da dalaşmıştı. Fırtınalı bir ruh hali ve müthiş bir fiziksel cesareti vardı. Bir keresinde beyaz elbiseli Ku Klux Klancılar, gösteri yaptığı çadırı yıkmaya başlamıştı. Onları durdurmak için toparladığı yardımcı çocuklar geri çekilince, Klancıların üç metre kadar yakınına koşmuş, bir elini beline koyup diğerini sıkıp onlara açık saçık bir şekilde bas bas bağırmıştı: "Eğer gerekirse bütün bu lanet çadırı buradan götürürüm. Siz de o çarşafları alıp kaçın!" Arkasından gelen bir dizi küfür onları savuşturmuştu. Sonra yardımcı çocukların yanına döndü. "Ve size gelince, sizler bir avuç hanım evladından başka bir şey değilsiniz."[2]

Bessie, Chattanooga'lı çok yoksul bir aileden geliyordu. 1894'te orada kendi deyimiyle "küçük köhne bir kulübede" doğmuş, hayatta kalmış beş erkek ve kız kardeşiyle birlikte yaşamıştı.

1. Albertson, C., *a.g.e.*, s. 52. Adı bilinmeyen sanatçı bir arkadaşının Bessie Smith hakkında söylediklerinden alıntı.
2. *A.g.e.*, s. 133. Bessie Smith, Ku Klux Klan'ın adamlarına söylediklerinden alıntı.

Sekiz ya da dokuz yaşındayken anne ve babası ölmüştü. Chattanooga nüfusunun neredeyse yarısı siyahtı ve bunların çoğu da işsizdi. Bessie'nin siyah bir kadın olarak yaşamının arka planındakiler, ikinci sınıf vatandaşlık, ayrımcılık ve pis bir yoksulluktu. Daha sonra kazandığı başarıya ve zenginliğine rağmen, kim olduğunu ve nereden geldiğini hiçbir zaman unutmadı.

Ona sanatçı olarak da çok büyük bir saygı duyan Victoria Spivey'in hatırladığı şeylerden biri Bessie'nin eli açıklığıydı, "çünkü hiçbir içki içme fırsatını kaçırmazdınız. Hiçbir zaman içki içme fırsatını kaçırmamıştı ve her zaman tamamen kontrollüydü. Tamamen kontrollü... Güzel bir kadındı ve size onunla ilgili bir şey söyleyeyim, onu fazla övmeyeceğim; size içki ısmarlar ve çok para savurur, içkisini içerdi: *Ve son kuruşunu size verirdi.* Ve karayolundan ya da yollardan birçok başbelası toplar, onlara hayatları için imkânlar ve fırsatlar verirdi."[3]

Birçokları onun en etkileyici eserlerinden biri olarak, 30'lardaki Büyük Kriz'den önce yapılmış olan 1928'deki "Poor Man's Blues"u görür. Şarkılarından çoğu profesyonel şarkı yazarları tarafından yazılmıştı, ama buz gibi bir kontrol ve ağır, tutkulu bir öfke içeren bu şarkı onun kendi bestesiydi:

Bay zengin, zengin, kalbini ve aklını aç,
Bay zengin, zengin, kalbini ve aklını aç;

Sen konağında yaşarken, zor dönemlerin ne demek
olduğunu bilmezsin,
Sen konağında yaşarken, zor dönemlerin ne demek
olduğunu bilmezsin;

Yoksul işçinin karısı açlık çekiyor; senin karın kraliçe
gibi yaşıyor.

Lütfen bu yakarışımı dinle, çünkü bu zor dönemlere uzun süre
katlanamam,
Ah, yakarışımı dinle, bu zor dönemlere uzun süre katlanamam;
Dürüst bir adamı senin yanlış bildiğin şeyleri yapmaya zorluyorlar.

3. BBC röportajı: Victoria Spivey [Brooklyn, N.Y., 1976].

Şimdi savaş bitti, yoksul adam da senin gibi yaşamalı,
Şimdi savaş bitti, yoksul adam da senin gibi yaşamalı;
Eğer yoksullar olmasaydı, bay zengin, sen ne
yapardın?[4]

Bessie, yoksul ve evsiz barksızlarla özdeşleşmişti; 1927'de Mississippi'de meydana gelen, 20,000 mil karelik bir alanı harap edip, sonunda 200,000 kişiyi evsiz bırakan sellerden ilham alan "Back Water Blues" isimli şarkısı, bir kurbanın bakış açısını taşımaktadır.

Taşkın Su blues'u eşyalarımı toplayıp gitmeme sebep oldu,
Taşkın Su blues'u eşyalarımı toplayıp gitmeme sebep oldu,
Çünkü evim yıkıldı, artık orada yaşayamam.

Mmmmmmmm Mmmmmmmm, artık kıpırdayamıyorum,
Mmmmmmmm Mmmmmmmm, artık kıpırdayamıyorum,
Yoksul yaşlı bir kızın gidebileceği hiçbir yer yok.[5]

Bugüne kadar Bessie Smith yıkım ve baskıya karşı direnç sembolü olarak kalmıştır. Ruby Walker, *Bessie'nin biyografisini hazırlayan* Chris Albertson'a şunları anlatmıştı:

"Bessie, ona gülümseyen şu Güneyli çatlaklara kanmamıştı. Oradaki beyaz insanlardan korkmadı. Bessie korkmazdı, herkese kıçımı öp diyebilirdi. Kimse Bessie'ye bulaşamazdı, siyah olsun beyaz olsun, bir şey fark etmezdi."[6]

Beyazların ırkçılığının en kötü ve insanlık dışı etkilerinden biri, bir kast sisteminden pek de farklı olmayan bir biçimde, siyah nüfus içindeki deri renklerinin derecelendirilmesiydi. Renkleri beyaza yakınlaştıkça, ki bazı siyahlar beyaz olarak "kabul edilebiliyordu", siyah insanlara bile daha çekici gelebiliyorlardı. Çevresindeki bütün insanlar beyaz görünmenin yollarını ararken, Bessie siyah ol-

4. *Poor Man's Blues,* Bessie Smith (1928). Orij. basım, Colombia 14399-D. Yeniden basım, *Bessie Smith: Empty Bed Blues* (ikili albüm) CBS M 64287/8. Söz ve müzik: Bessie Smith [Chappell & Co Ltd.]
5. *Back Water Blues*, Bessie Smith (1927). Orij. basım, Colombia 14195-D. yeniden basım, *Bessie Smith : Nobody's Blues But Mine* (ikili albüm) CBS 64719/21. Söz ve müzik: Bessie Smith. [Chappell & Co. Ltd.]
6. Albertson, C., *a.g.e.*, s. 66. Alıntı, Ruby Walker.

maktan yanaydı. Bessie, Zutty Singleton'a göre, "güzel bronz bir rengi olan sert görünüşlü iri bir kadındı. Gösterişli ve tam bir kraliçe gibiydi."[7] Mezz Mezzrow onu "uzun boylu ve kahverengi tenli, yanaklarını çukurlaştıran gamzeleri, hoş bir görünüşü olan, bir taraftan şehvetli, dolgun ve iri, ama aynı zamanda gösterişli, kum saati gibi bir biçime sahip, kişilik olarak da yüksek voltajlı bir mıknatıs gibi"[8] biri olduğunu söylüyordu.

Başkalarının gösterişine pek yüz vermezdi, inatla kendisi olarak kalıp aynı zamanda "düzensiz ve kuralsız bir tip" ya da "biraz kabaca bir kadın" olarak isim yapıyordu. Ona bir sanatçı olarak büyük bir saygı duyanlar bile, belli bir rahatsızlık hissediyorlardı. Sık sık Bessie için çalan bir piyanist olan James P. Johnson'un karısı May Wright Johnson'un hatırladıkları şunlardır: "Müthişti ve o zamandan beri kimse blues'u Bessie Smith gibi söyleyemedi. Eve gelirdi, ama emin olun, arkadaşım değildi. Çok kabaydı."[9]

Blues'u her zaman kabalık ve "kalite"sizlikle birlikte düşünme eğilimi vardı. Harry Dial 1920'lerde St. Louis'de çalan bir caz davulcusuydu ve Mamie Smith onun grubunda çalmasını istemişti. Bessie, Clara Smith (aralarında akrabalık yoktu) gibi ünlü blues şarkıcılarını tanıyordu, ama blues'u özel bir müzik olarak görmüyordu.

"Bizi ilgilendirdiği kadarıyla, hepsi blues şarkıcısıydı ve biz onlara pek kafa yormuyorduk. Bize hiçbir şey ifade etmiyorlardı, çünkü gece gündüz bunu dinliyorduk. Mahalledeki her çocuk şarkı söylüyor ya da ıslıkla çalıyordu ve tüm çevremizde olup biten buydu, komşuda, üst katta, caddenin karşısında, arka sokakta, her yerde... Bizim için özel bir şey değildi. Büyük olduğunu düşündüğümüz tek kız, Ethel Waters'dı. Her zaman iyi ezgilerle çıkardı ve sadece blues söylemezdi... Elinde her zaman bizim kaliteli olarak gördüğümüz iyi malzeme olurdu. Bu onu, bizim fikrimize göre, ortalama blues şarkıcılarının üzerine çıkarıyordu. Onun aynı zaman-

7. N. Shapiro ve N. Henthoff, *a.g.e.*, s. 221. Zutty Singleton'un Bessie Smith hakkında söylediklerinden alıntı.
8. *A.g.e.*, s. 223-223. Quote Mezz Mezzrow'un Bessie Smith hakkında söylediklerinden alıntı.
9. *A.g.e.*, s. 219 Alıntı, May Wright Johnson.

da diğer blues şarkıcılarından daha çekici bir kadın olduğunu düşünüyorduk. Her şey onun lehineydi ve diğerlerinden daha uzun ömürlü oldu... bunu söylemek yeterli. O dönemin kaliteli kişisiydi, gerçekten de öyleydi..."[10]

Bazen kaba, bazen saldırgan olan, sık sık da aşırı içki içen Bessie'nin Jack Gee ile 1923'te mutlu başlayan evliliği, onu, kavga, vicdan azabı, kocası için duyduğu üzüntü ve çoğunlukla acıdan oluşan, sonu gelmeyen bir döngünün içine sokmuştu.

Ağladım ve üzüldüm, bütün gece yatıp inledim,
Ağladım ve üzüldüm, bütün gece yatıp inledim,
Eskiden yüz kiloydum, şimdi bir deri bir kemik kaldım.

Hepsi bir adamın yüzünden, beni tekmeleyip kovan ve peşimi bırakmayan,
Hepsi bir adamın yüzünden, beni tekmeleyip kovan ve peşimi bırakmayan,
Onu öldürmeye kalktığımda, aşkım da tükenmiş oluyor.

Please Help Me Get Him Out Of My Mind[11]*

Bessie'nin evliliği ayrılıkla sonuçlandı. Bu olaydan önceki ve sonraki zamanlarda da onun hem erkek hem de kadınlarla dostça sevgiden tutkulu cinselliğe değişen türden birçok ilişkisi olmuştu. Şüphesiz, "keyiflerin kıyak" olduğu zamanlarda içkilerin içildiği, partilerin verildiği mutlu dönemler ve iyi zamanlar da olmuştu. 1937'de bir araba kazasındaki trajik ölümünden kısa bir süre önce, Chicago'lu kaçak içki imalatçısı eski bir arkadaşı olan Richard Morgan'la duygusal yönden destek bulduğu ve sevgi dolu bir ilişki yaşadığı kısa bir dönem dışında, hayatının seyri, profesyonel başarısının en yüksek noktasındayken bile, kişisel kaygılar ve kargaşayla doluydu.

---

10. *Jazz Journal, a.g.e.*, c. II, No.12 Aralık 1958. Harry Dial, "The Story of Harry Dial as told to Franklin S. Driggs" adlı yazıdan alıntı.
11. *Please Help Me Get Him off My Mind*, Bessie Smith (1928). Orij. basım, Columbia 14375-D. Yeniden basım, *Bessie Smith: Empty Bed Blues* (yukarıda madde 3'e bakın). Söz ve müzik: Bessie Smith. Chappell & Co. Ltd.
* *Lütfen onu aklımdan çıkarmama yardım et* (ç.n.)

Dün gece rüyamda öldüğümü gördüm,
Dün gece rüyamda öldüğümü gördüm,
Kötü ruhlar yatağımı çevrelemişti.

Şeytan gelip elimi tuttu,
Şeytan gelip elimi tuttu,
Beni aşağıya o kordan ülkeye indirdi.

Periler ve ejderhalar mavi alev tükürüyordu,
Periler ve ejderhalar mavi alev tükürüyordu,
Dişlerini gösterdiler çünkü gelmeme sevinmişlerdi.

Gözkapaklarından kan damlayan şeytanlar,
Gözkapaklarından kan damlayan şeytanlar,
Günahkârları o kükürt denizine sürüklüyorlardı...

Blue Spirit Blues (1929)[12]

Bir sahne sanatçısı olarak şarkı söyleyişi eşsizdi: Etkileyici, güçlü, duyguları okşayan, ayakları yere basan ve belli bir derinliğe sahip oyunculuğu da vardı, bir komedyen ve kıvrak bir dansçıydı. Sert, görgüsüz, kaba ve "sorumsuz" olsa da, Bessie Smith hırslı, cömert, sevecen ve kendi koşullarına göre kabul görmek için can atan birisiydi. Kişisel hayatı bir felaket bölgesi olsa da, bu hiçbir zaman onun olağanüstü ruhunun içini boşaltamamıştı.

Ben genç bir kadınım ve ortalıkta dolaşmadım,
Bazı insanlar bana aylak der, bazıları serseri,
Kimse adımı bilmez, kimse ne yaptığımı bilmez,
Ben kentinizdeki herhangi bir kadın kadar iyiyim.
Açık sarışın değilim, koyu sarışın-esmerim,
Evlenmeyeceğim, bir yere yerleşmeyeceğim.
İyi kaçak içki içip bu esmerleri devireceğim.
Şu uzun yalnız yola bak, bilmiyor musun ki, o bitecek,
Ve ben iyi bir kadınım ve birçok erkeği elde edebilirim.

Young Woman's Blues (1926)[13]

12. *Blue Spirit Blues*, Bessie Smith (1929). Orij. basım, Columbia 14527-D. yeniden basım, *Bessie Smith: Any Woman's Blues* (ikili albüm) (CBS) M64177/8. Söz ve müzik: Spencer Williams. B. Feldman & Co Ltd.'nin izniyle.
13. *Young Woman's Blues*, Bessie Smith(1926). Orij. basım, Columbia 1419-D.

Little Brother Montgomery'nin sözleriyle, "O çok yönlü şarkıcıların en büyüklerinden biriydi: Her şeyi söyleyebilecek bir kadın sesine sahipti. Şarkısını söyler, başka şeye aldırmazdı, blues'a uygun bir sesi vardı. O zamanının en büyüğüydü, bilirsin, o günlerin Bessie Smith'i."[14]

F. KADINLARIN BLUES'U

Temmuz 1924'te *Chicago Defender*'deki bir ilanda "Vay canına. Bessie Smith Columbia'nın 14023D Plağı *Hateful Blues*'da ateş ve öfke saçıyor," diye yazıyordu. "Nefret ilahileri. Bessie bu plakta kesinlikle bir erkek düşmanı. 'Kasap bıçağıyla' yapacağını söylediği şeyler işe yaramaz heriflerin saatte altmış mil hızla giden ekspres trenlere atlamalarına sebep olacak. Müzik de nefret dolu. Nefretin neredeyse piyano tuşlarından damladığını görebilirsiniz. Kemanın tellerinde öfke uçuşuyor. Her nota iki vuruşluk. Kimseye aman* yok."[1]

İlk blues plaklarının hemen hepsi blues şarkıcıları tarafından yapılmıştı. "Irka yönelik" üç büyük plak şirketinin 1926'daki katalogları incelediklerinde, halkbilimciler Odum ve Johnson'un yorumları şöyle olmuştu: "Bu biçimsel blues parçalarının çoğu, bir kadının bakış açısından söylenmiştir... şarkıların yüzde yetmiş beşinden fazlası. Az ya da çok, ulusal bir ün kazanan blues şarkıcıları arasında, bir erkeğinkine zorlukla rastlanabilir."[2]

Kadınlar başlangıçtan itibaren blues'da önemli olmuştur. 1902'ye geri gittiğimizde, Jelly Roll Morton, fahişelerin "küçük kız kıyafetleri içinde kulübelerin kapıları önünde durup blues söyledikleri New Orleans'ın Tenderloin Mahallesi'ni hatırlamaktadır. Özel-

Yeniden basım, *Bessie Smith : Nobody's Blues But Mine* (bkz. Madde 4) . Melodi: Bessie Smith. Chappell & Co. Ltd.

14. BBC röportajı: Little Brother Montgomery, Chicago, Ill., 1976.

Kadınların blues'u

* Dörtlük nota anlamına da gelen *quarter* kullanılmış (ç.n.)

1. Dixon, R.M.W. and Godrich, J., *a.g.e.*, s. 28. *Chicago Defender*'deki ilandan alıntı, Temmuz 1924.

2. Odum, H. W. ve Johnson, B. G. *Negro Workaday Songs* [University of North Carolina Press, 1926; New York: Negro University Press, 1969], s.33.

likle de trompetçi Bunk Johnson'la da çalışmış, parmakları eksik bir piyanisti hatırlamaktadır:[3]

"Mamie Desdoumes'i gerçekten iyi tanırdım. Onun o aynı blues şarkısını söylediği bir sürü konserde çalmıştım. Çok hoştu, oldukça açık renkli, *güzel* saçlı bir kafası vardı. Fahişelik yapan bir kadındı. Blues söyleyen yoksul bir kızdı. Perdido Caddesi'ndeki dans salonlarında oldukça iyi piyano çalardı. Hattie Rogers ya da Lulu White, Mamie'nin kendi yerlerinde şarkı söyleyeceğini duyurduğunda, beyaz adamlar gruplar halinde dışarı çıkar ve fahişeler de çok para kazanırdı."[4]

New Orleans'lı ayrıcalıklı ve varlıklı bir aileden gelen Dr. Edmond Souchon, evlerinde çalışan Armotine adlı bir hizmetçinin şarkılarını anımsamaktadır. Yemek pişirirken saatlerce şarkı söylerdi. 1901-2 yıllarıydı.

"Derin kontralto sesi berrak ve yumuşaktı, beni sık sık oyunu kesip dinlemeye ve ayağımla tempo tutmaya iten bir ritmi vardı. Şarkıları Creole folk şarkılarının, kilise ilahilerinin ve 90'ların sonuyla 1900'lerin başlarında popüler olan parçaların bir karışımıydı."[5]

Söylediği birçok şarkıdan bir tanesi, "Alabama Bound"un kırsal yaşamın cinsel imgelerini taşıyan –yine bir başka– yorumuydu.

Alabama'ya gidiyorum, Alabama'ya gidiyorum,
Alabama'ya gidiyorum.
Ve eğer sen benim lahana parçamı istiyorsan,
Toprağı çapalaman gerekir.[5]

Onun bir başka gözde şarkısı da, bluesvari, kirli bir tonu olan Buddy Bolden Orkestrası'na ait bir parçaydı.

Şu adamın komik bir yürüyüşü yok mu,
Southern Parkında "pinpon" topu gibi geziyor.
Zenci, beyaz adam götürün şunu,
Sanırım böyle dediklerini duydum.[5]

3. N. Shapiro ve N. Hentoff, *a.g.e.*, s. 19. Alıntı, Jelly Roll Morton.
4. *Aynı kaynak*. s.21.Alıntı, Bunk Johnson.
5. M. Williams, yay. haz. Jazz Panorama [New York: Crowell-Collier Press, 1962]. s. 22, 23. Copyright Jazz Review. Alıntı, Souchon, Edmond, M. D. *"King Oliver: A very personal memoir"*.

Siyah kadınlar kırsal ve taşraya özgü blues'un ilk günlerinde daha az rol oynamış gibi görünmektedir. Oradan oraya gezen, yollara düşmek için ortakçılığı bırakan, hayatını müzikle kazanan ve çocuklarını yetiştirmesi için kadınları geride bırakan genellikle erkeklerdi. Bu, kadınların blues söylemediği ya da çalmadığı anlamına gelmez; Drew ve Mississippi'de, Charley Patton, Dockery'nin yerinde çalarken onun en büyük müzik arkadaşlarından biri olan Willie Brown ile yaşamış olan Josie Bush gibi birçoğu vardı. Josie de blues'u açıkça Willie kadar iyi icra edebiliyordu. Patton'un kendisi de sık sık kadınlarla söylemiş ve çalmıştı; 1934'te birlikte kayıt yaptığı son karısı Bertha Lee bunlardan birisiydi. Ancak kırsal yaşam, kadınların ikinci planda kaldığı ve çoğunlukla çiftliklerdeki danslarda ya da partilerde, asıl eğlence sanatçısı olarak görülen erkekleri izledikleri bir yapıya sahip gibi görünmektedir.

Yine de kadınlar kırsal müzik kültürünün yayılmasında, şarkıların nesilden nesile aktarılmasında ve özellikle de blues'un duygusal içeriğinde önemli bir rol oynamışlardır. 1940'larda kendisi de bir blues yıldızı olan T-Bone Walker şunları hatırlamaktadır:

"Sanırım ilk hatırlayabildiğim, annemin akşamları Texas Dallas'taki evimizde yalnız otururken blues söylemesiydi... Onun orada geceleyin şarkı söylemesini dinlerdim ve o zamanlar blues'un benim de içimde olduğunu bilirdim."[6]

Kadınları gerçekte layık oldukları yere getiren, profesyonel eğlence dünyasıydı. Az sayıdaki kadın bağımsız bir çiftlik işçisinin, aylak ya da danslı bar zincirlerini dolaşan bir müzisyenin hayatını yaşarken, ozan gösterisi ve vodvil eğlencesi dünyası onlara blues'u siyah toplumda ön sıraya yerleştirme şansı vermişti.

Ne söylenirse söylensin, kadınların blues tarihindeki önemi abartılmış olmaz. İlk büyük starlar hep kadınlardı ve Ma Rainey ve Bessie Smith gibi şarkıcıların isimleri, sanatçıların kendileri gibi, hem siyahların gururunun hem de Amerika'nın popüler kültüre katkısının sembolü olmuştur.

Kadın şarkıcılar sık sık caz gruplarıyla birlikte çalışıyorlardı, bu da erkek kırsal blues şarkıcılarının büyük yalnızlıklarının aksine,

6. N. Shapiro ve N. Hentoff, *a.g.e.*, s. 226. Alıntı, T-Bone Walker.

gözle görülür bir beraberlik görüntüsü yaratıyordu. Şehirlerde yeni bir topluluk oluşturmak için umutsuzca çabalayan, yeni, mücadeleci göçmenler için, şarkıcılar ve orkestraları, yarı yarıya eğlence, yarı yarıya toplumsal tören ve kutlama nitelikleri içeren yönleriyle, paylaşılan ortak duyguları temsil ediyordu. O, neredeyse cemaati önünde vaaz veren bir rahibeye dönüşüyor, güney eyaletlerindeki kiliselere özgü tavırları, tarzı ve duygusallığını kullanıyordu.

Alberta Hunter, "Blues? Blues neden benim bir parçam?" diyordu. "Bana göre blues... evet, neredeyse dini bir şey. Onlar dini şarkılar gibi. Blues şarkıları ilahiler gibi, neredeyse kutsal. Biz blues söylediğimizde kalbimizdekileri söylüyoruz, duygularımızı dışarı vuruyoruz. İncinmiş ve karşılık verememiş olabiliriz, o zaman blues söyleyebilir, hatta belki mırıldanabiliriz. Evet, bizim için, blues kutsaldır. Şu şarkıyı söylediğimde,

Yerde yürüyorum, ellerimi büküp ağlıyorum,
Evet, yerde yürüyorum, ellerimi büküp ağlıyorum...

yaptığım şey, ruhumu dışarı vurmaktır."[7]

Kilise, Güney'in kırsal bölgelerinde, en baskın ve en dengeleyici kurumdu; duygular için bir çıkış noktası ve toplum içindeki statünün kalesiydi. Bir taraftan, kiliseye gidenlerin çoğu blues'u bir günah olarak lanetlese de, T-Bone Walker'ın bize söylediği gibi, kilise müziğinin kendisi onlar kadar uzak değildi:

"Tabii ki, blues kiliseden de çok şey almıştır. Boogie-woogie piyanosunu ilk duyduğum an, kiliseye ilk gittiğim zamandı. Bu, Texas Dallas'taki Kutsal Ruh Kilisesi'ydi. Bu boogie-woogie bir çeşit blues'du, sanırım. Vaiz bazen bluesvari bir tonda vaaz veriyordu. Hatta vaazı –ve bluesvari tonu– onları heyecanlandırdıkça, devamlı 'Amin' diye bağıran bir cemaat bile vardı."[8]

Georgia Tom Dorsey, işe bir blues müzisyeni olarak başlamış, ama 30'larda önemli ve yenilikçi bir gospel müzik bestecisi olmuştu. Bir müzik türünden diğerine atlamak onu hiç rahatsız etmemişti:

"Kilisede de söylesen her zaman bir tempo vardır. Eğer bir org-

7. *A.g.e.*, s. 223,224. Alıntı, Alberta Hunter.
8. *A.g.e.*, s. 227. Alıntı, T-Bone Walker.

ları yoksa bunu ayaklarıyla yaparlardı, ayaklarını vururlar, ellerini vururlardı. İlahilerde kullanılmış, inleyen blues parçaları da vardır, blues'da kullanılmış inleyen ilahiler de. Blues kendini kötü hisseden iyi bir kadındır ve iyi bir ilahi de hüzünlü bir kalbi ferahlatan bir şey."[9]

Kadınlar siyahlara ait kiliselerde her zaman büyük bir rol oynamıştır ve birçok şarkıcı dindar ailelerden gelmiştir. Kimse özel hayatında Bessie Smith'den daha "dünyevi" olamazdı, ama turnedeyken, kariyerinin en tepesinde olduğu dönemlerde bile, pazarları daima kiliseye gitmeye çalışır, evindeyken de ilahiler okurdu. Onu şarkı söylerken gören herkes, hareketlerinin ve vokal tarzının Güney Vaftizci Kilisesi'nin coşkusunu akla getirdiğinde hemfikirdir. Gitarist Danny Barker'a göre:

"Eğer kiliseyle ilgili bir geçmişiniz varsa, benim ve Güney'den gelmiş diğer insanlar gibi, onun yaptıklarıyla, oradaki vaizlerin ve gezici vaizlerin yaptıkları arasındaki benzerlikleri ve bunların insanları nasıl etkilediklerini görebilirdiniz... Bessie de sahnede aynı şeyi yapıyordu. O, bir bakıma, bugünkü Billy Graham gibi bir insandı. Bessie o insanlarla aynı sınıftandı. Kitlesel hipnotizmaya sebep olabilirdi. O şarkı söylerken bir iğnenin düştüğünü duyabilirdiniz."[10]

Bessie'nin kuşağından çoğu kişi gerçekten dine yönelmişti, caz şarkıcısı ve film yıldızı olarak uzun bir kariyerden sonra, Ethel Waters, Billy Graham Crusade için dini şarkılar söylemişti. Kadınlar sadece kiliseyi taşıyan sütunlar değil, aynı zamanda siyah ailelerin temel gücüydüler; birçok ailenin başında bir kadın vardı: ya bir anne, teyze, kız kardeşlerin en büyüğü, ya da her kimse. Ekonomik çöküşün büyük baskısı altında, dağılan bir ailede sorumluluk kadına yükleniyor, kadın da zorlu sosyal ve ekonomik problemlere tek başına göğüs geriyordu. Aynı şekilde, hem Güney'deki hem de Kuzey'deki şehirlerde mücadele içindeki topluluklarda, bazıları belki de kadın blues şarkıcılarında anne figürünün kararlılığını bulmuştu; plak şirketleri de kesinlikle böyle düşünmüştü. Columbia, Mart-

9. BBC röportajı: Thomas Dorsey. [Chicago, Ill., 1976]
10. N. Shapiro ve N. Hentoff, *a.g.e.*, s. 221. Alıntı, Danny Barker.

ha Copeland'a "Herkesin Annesi". Paramount, Ma Rainey'e "Blues'un Annesi" diyordu. Bunlar "klasik blues" şarkıcılarıydı ve bu terim, çadır gösterileri ve vodvil geleneğinden gelen ve caz gruplarıyla çalışan kadın şarkıcılar için üstünkörü kullanılan bir terimdi. Birçoğunun, sıcak, insanı sarmalayan bir sesi vardı. Güney'in kırsal blues'unun inilti özelliklerini taşısa da, tarzları erkek şarkıcıların karmaşık tutarsızlığından uzaktı. Kadınlar, güç ve kuvveti yansıtıyordu ve blues'ları biçimseldi; bu, büyük orkestralarla çalışmanın zorunlu kıldığı bir biçimsellikti.

Ida Cox, başarı sembolleriyle dolu kendi abartılı gösterilerine çıkan. 20'lerin en büyük yıldızlardan biriydi. Birçok konu arasında, dinleyicilerine sık sık kadınca tavsiyelerde bulunurdu.

> Kızlar size bunu diyeceğim, size başka bir şey söylemeyeceğim,
> Size bunu diyeceğim, size başka bir şey söylemeyeceğim,
> Bir erkeğin tamamen kendisine ait olduğunu düşünen kadın aptaldır.
> Ama eğer iyi bir erkek bulmuşsan ve onun senden alınmasını istemiyorsan,
> Kızlar, eğer iyi bir erkek bulmuşsanız ve onun sizden alınmasını istemiyorsanız,
> Sakın kadın arkadaşlarınıza erkeğinizin neler yapabileceğini söylemeyin.
>
> *'Fore Day Creep (1927)*[11]

Blues duyarlılığının çoğunlukla doğrudan seyircinin içindeki kadınları hedeflediği konusunda pek şüphe yoktur ve seyirci ile şarkıcı arasında bir özdeşleşme vardır. Beyaz entelektüel Carl Van Vechten, Bessie Smith'i 1925'te Newark'taki Orpheum Tiyatrosu'nda seyretmişti. Burada, "aralarında beyaz-zenci melezlerinin olmayışıyla dikkati çeken, siyah ve mor kalabalıktan isterik, yarı-dini olan keder ve matem çığlıkları boşanıyordu. Amin sesleri havayı yırtıyor, küçük, sinirli kıkırdamalar, parçalanan Venedik kristalinin sesi gibi, sinirlerimizi bozuyordu. Bessie "Seni sevdiğim doğru, ama artık kötü davranışlara katlanamayacağım," dediğinde, locamızın altında

11. *'Fore day creep*, Ida Cox (1927). Orij.basım, Paramount 12488. Söz ve müzik, Ida Cox. LANG, I.'a ait *Jazz in perspektive:the background of the blues*'da da bahsi geçmektedir. [London: Hutchinson, 1947] s.118.

oturan bir kız "Doğru! Konuş kız kardeşim" diye bağırmıştı."[12]

Şarkıcılar arasında kaçınılmaz olarak bir rekabet olsa da, kadın yıldızlar arasında çoğunlukla temelde bir dayanışma duygusu da vardı. Bu, özellikle müzik dünyasında hayatının sonuna kadar birçok iyi arkadaş edinmiş olan Victoria Spivey için doğru gibi görünmektedir: "Ida Cox bir başka iyi kişiydi... Ida Cox için o kadar deli oluyordum ki, oradaki gösterimi bıraktım, neresiydi orası? Omaha, Nebraska. Kendi gösterimi terk edip Ida Cox'un grubuna, onun gösterisine katıldım ve onunla birlikte bir buçuk ay dolaştım, sırf onun yanında olabilmek için. Ah, o kadınları severdim, onlar gibilerini. Sara'yı (Martin) severdim, Clara'ya (Smith) hiç yakın olamadım, evet, bir kez Detroit'te Kopin Tiyatrosu'ndayken hastalandığımda onunla yakınlaşmıştım ve bana yardım için yerime geçmişti. Yeterince yakındı, beni zor durumdan kurtarmıştı."[13]

Ekmeği kazananlar ve aileleri idare edenler olarak taşıdıkları öneme rağmen, siyah kadınlar, sadece kadın olarak değil, siyah olarak da "çifte yargı" olarak adlandırılan şeyle karşı karşıya idiler. Tarihsel açıdan, Amerika, sosyal, ekonomik, kurumsal ve hatta anayasal açıdan (kadınlar 1920'ye kadar oy kullanamamıştı) sadece beyazların değil, aynı zamanda erkeklerin egemenliği altındaydı. Amerikan toplumunun kast yapısında beyaz erkekler en tepedeydi, onu beyaz kadınlar ve siyah erkekler izliyor, en altta da siyah kadınlar yer alıyordu. Beyaz toplum tarafından dadı veya fahişe rolü verilen siyah kadınlar, beyazlar tarafından ekonomik olarak sömürülüyor, cinsel tacize uğruyor ya da başka türlü kötü muamelelere maruz kalıyorlardı.

Bu yüzden, çalışan siyah kadınların sayısının beyaz kadınlara oranla daha fazla olmasına rağmen, yapabilecekleri işlerin kapsamı sadece eğitim ve vasıflarının eksikliğine bağlı olarak değil, aynı zamanda siyahlara karşı beslenen önyargılar ve kadınların yapabilecekleri işlerle, erkeklerin onların değeri hakkında egemen olan düşünceleriyle de sınırlanıyordu. Sırf ekonomik zorunluluklar nedeniyle en az ücret ödenen işleri kabul etmek zorunda kalıyorlar, ai-

12. C. Albertson, *a.g.e.*, s. 107. Carl Van Vechten'in Bessie Smith hakkında söylediklerinden alıntı.
13. BBC röportajı: Victoria Spivey. [Brooklyn, N.Y., 1976]

lelerini boş yere bir arada tutmaya çabalıyorlar, erkeklerle aynı işi yaptıklarında bile, onlardan daha da az ücret alıyorlardı. Bunların üstüne, tıpkı Güney'deki beyazların, en azından "zencilerden" üstün oldukları avuntusu olması gibi, siyah erkekler de, kadınları "kölelerin kölesi" durumundan biraz daha iyi bir konumda bırakarak, erkeklerin kadınlardan üstün oldukları fikrine sığınıyorlardı. Zaten ekonomik yıkımın kıyısında zor ayakta duran ailelerde bunun yol açabileceği gerilim ve kişisel çatışmalar korkunç boyutlara ulaşıyordu. Kendileri çoğunlukla aşçılık, hizmetçilik ya da sütninelik gibi işler bulurken, erkekleri işsiz kaldığından, madalyonun diğer yüzünde siyah kadınlar, siyah erkeklerin tembel, uyuşuk ve sorumsuz olduğu gibi yargılara varıyorlardı.

Mahallemde yaşayan on dokuz erkek var,
Mahallemde yaşayan on dokuz erkek var,
İçlerinden on sekizi aptal ve bir tanesi de ne yazık ki, iyi değil.

Dirty No-Gooder's Blues – Bessie Smith[14]

Blues'da egemen olan ince alay duygusu, ağlamamak için "gülmek", "kendini kötü hisseden iyi kadın" ve acıdaki umut ile iç içe geçmiş umuttaki acı duygusu, onun tek boyutlu olarak ya da sadece "protest" müzik olarak görülmesine engel olur. Blues, bir duygu müziği olarak, duygunun başkalarıyla paylaşıldığı bilindiğinden, çevredeki dünyaya karşı verilen hem kişisel hem de toplumsal tepkilerin zihinde uyandırılması ve keşfedilmesidir. Öfke, nefret ve protesto kendi içlerinde kabul edilemez şeylere karşı tepkiler olduklarından, blues bu duruşu benimseyebilir, ama genelde bunu ortaya çıkan sonuçlara alaycı bir gözle bakarak yapar.

Eğer takım başı beni sorarsa,
Ona Abe Lincol'ün bizi özgür bıraktığını söyleyin;
Bu yolda hiçbir çekiç
Öldüremeyecek zavallı beni.

14. *Dirty No-gooder's Blues*, Bessie Smith (1929). Orij. basım, Columbia 14476-D. Yeniden basım, *Any woman's blues* (Bessie Smith, madde 11'e bakın). Söz ve melodi: Bessie Smith. Chappel & Co. Ltd.

Bu eski çekiç
John Henry'yi öldürdü,
Ama bu eski çekiç,
Öldüremeyecek beni.

Kulübeme gidiyorum,
Küreğim sırtımda,
Param olmasa bile,
Evime gidiyorum.

Section Hand Blues – Sippie Wallace (1925)[15]

Geçmişte, espri ve bluesvari ironi, ayakta kalmak için başvurulan savaş hileleriydi ve sonuçta ayakta kalmak da bir kendini ifade ve karşı koyma biçimine dönüşmüştü.

Şimdi saçlarım kıvır kıvır ve ipekten elbiseler giymiyorum,
Şimdi saçlarım kıvır kıvır ve ipekten elbiseler giymiyorum,
Ama kara ve çirkin olan inek en tatlı sütü verir.

Şimdi ne zaman adamın biri saçmalamaya başlasa
bir çift ayakkabıdan daha sıkı olurum,
Ne zaman adamın bir saçmalamaya başlasa
bir çift ayakkabıdan daha sıkı olurum,
Sıkı diyorum anacığım, benim eli sıkı ana blues'umla.

Mean Tight Mama Blues – Sara Martin (1928)[16]

Klasik blues'da her konuya ince bir alayla bakılmazdı. On altı yaşında plak kaydetmeye başlayan Victoria Spivey, şarkılarında sık sık şiddet ve yıkımdan söz etmiştir. 1927'deki acıklı "T. B. Blues"unun Güney'de tıbbi tesislerin yetersiz olduğu ve ayrımcılığın hüküm sürdüğü (bir keresinde Ethel Waters bir trafik kazasının ardından bir beyaz tarafından bulunmuş ve adamın gönülsüzce yar-

15. *Section Hand Blues*, Sippie Wallace (1925). Orij. basım, OKeh 8232. BLESH, R.'in *Shining trumpets: a History of Jazz* [London: Cassell, 1949]. s.140'da bahsi geçmektedir.
16. *Mean Tight Mama*, Sara Martin (1928). Orij. basım, QRS R7043. Yeniden basım, *Luis Armstrong Plays the Blues* [London AL3501]. Söz ve müzik: Andy Razaf. B. Feldman & Co. Ltd.'nin izniyle.

dım etmeden önce verdiği ilk tepki, gülmek ve "ne kadar ölü zenci olursa benim o kadar hoşuma gider"[17] demek olmuştu) ve Kuzey'in nemli aşırı kalabalık varoşlarındaki konutlarda tüberkülozun kol gezdiği bir dönemde, çok kullanılan ve uyarlanan bir konuydu. Paul Oliver ile 1960'ta yaptığı röportajda, Victoria Spivey şunları söylemişti:

"Ülkede tüberkülozu olan insanlara bakıyordum ve o zamanlar eğer tüberkülozun varsa seninle kimse ilgilenmezdi; seni bir hastaneye koyarlardı ve sen de o zaman mahvolurdun, ölürdün. Bu yüzden bunun yazmak için iyi bir konu olduğunu fark ettim."[18]

Evet, beni sanatoryuma getirdi,
Çok geç, çok geç, ama kaçışım bitti,
Bu pis tüberkülozu kaptıklarında tüm kadınların gördüğü
muameledir.

Evet, aylarca ve aylarca kaçtım,
İçki imalathanesinden içki imalathanesine oradan barlara,
Şimdi neler yaptığımı görmek için çok geç, çünkü pis tüberkülozu
kaptım.

Dirty T.B. Blues (1929)[19]*

Victoria Spivey, 1920'lerin hayatta kalan en büyük kadın blues şarkıcılarındandır. Doğduğu yer olan Texas'a özgü sert inleme tarzı, özel ve güçlü bir sesi vardır. Çağının birçok ünlü müzisyeniyle çalışmıştı ve kendisine içinde Louis Armstrong'un da bulunduğu altı kişilik bir caz grubu eşlik ediyordu, 1929'daki plağı *Do You Do It That Way?* yalnızlık hakkında ironik gözlemler içermekte, sıradışı sesi, grubun yarattığı sıcaklık ve coşkuyu delip geçmektedir.

Ah, mayısta nehir akarken çiçekler açıyordu,
Ve iyi bir işin olursa onu nasıl böyle yürütürsün?

17. E. Waters ve C. Samuels, *a.g.e.*, s. 97.
18. Oliver, P. *Conversation With the Blues, a.g.e.*, s.114. Alıntı, Victoria Spivey.
19. *Dirty T. B. Blues*, Victoria Spivey (1929). Orij. basım, Victor V 38570. Yeniden basım, HMV 7 EG-8190. Söz ve müzik: Victoria Spivey. Victoria Spivey.
* *Pis Tüberküloz Blues'u* (ç.n.)

Ama ben hiçbir zaman mutlu değilim,
Onlar nasıl böyle olabiliyor?

Bir erkeğin neşe getirdiği için yanımda olmasını istiyorum,
Ama erkekler benden hoşlanmıyor, benimle ilgilenmiyor gibiler,
Şimdi her gün oraya buraya gelip gidiyorlar,
Ama benden hoşlanmalarını sağlayamıyorum
Sen nasıl bunu nasıl yapabiliyorsun?[20]

Tarzı ya da dönemi ne olursa olsun, tüm blues parçalarında olduğu gibi, klasik blues'un ana teması, mümkün olan hemen her duygunun verildiği cinsel ilişkiydi: acı ve pişmanlık, nefret ve duyarsızlık, korku, özlem, umut ve küskünlük, küçümseme, sevgi, içtenlik ya da çelişki, pasiflik, boyun eğme ve saldırganlık. Mary Dixon'un 1929'daki plağı gibi, bazılarında mesaj açıktı: *You Can't Sleep In My Bed.**

Senin derdin ne, sızlanmayı bırak,
Senin derdin ne, sızlanmayı bırak,
Tembel kemiklerini dinlendirecek başka bir yer bul.

Sevimli olmak için çok büyüksün ve temiz olduğunu
düşünmüyorum,
Sevimli olmak için çok büyüksün ve temiz olduğunu
düşünmüyorum,
Sen gördüğüm en lanet görünüşlü şeysin.

Aklındaki şey bugün olmayacak,
Aklındaki şey bugün olmayacak,
Çık yatağımdan, buraya nasıl geldin?

Erkeğim geldiğinde gitmiş olsan iyi olur,
Erkeğim geldiğinde gitmiş olsan iyi olur,
Kuyruğunu sallamayı bırak, çünkü senin nerelerde olduğunu
biliyorum.
Şimdi senin gibi bir köpeğin parası olmalı,

20. *How Do You Do It That Way?*, Victoria Spivey (1929). Orij. basım, OKeh 8713. Yeniden basım, *Victoria Spivey: recorded Legacy of the Blues* Spivey Records LP2001.

* *Yatağımda Uyuyamazsın*

Şimdi senin gibi bir köpeğin parası olmalı,
Odamda çık, yatağımda uyuyamazsın.[21]

Ida Cox'un "Worn Down Daddy Blues"unda (1928) olduğu gibi, eski âşığın pek hoş olmayan bir biçimde reddedilmesi az rastlanan bir şey değildir.

Senin hiç paran yok, çökmüş ve bozulmuşsun,
Tam tadı kaçmış eski bir şaka gibisin,
Onun için seninle işim bitti ve umarım incinmezsin.[22]

Birçok blues parçası, gizli ilişkileri kaçınılmaz olarak kabul eder. Sara Martin'in "Strange Loving Blues"u, ironik bir biçimde, (1925) ilhamını eski bir çocuk ilahisinden alır.

Küçük su damlaları, sadece kum taneleri,
Küçük su damlaları, sadece kum taneleri,
Her aklı başında kadının, arka kapıdan giren bir erkeği olmalıdır.[23]

Clara Smith'in "Whip it to a Jelly"si daha açık cinsel içeriği olan blues parçalarından birisiydi. Şarkının kendisi çoğunlukla eğlenceli bir tempoda çalınıyordu, ama zengin ve kederli sesiyle, duygusal ağır tempolu blues'da ustalaşan Clara, tempoyu düşük tutmakta ve arka plandaki kötülük habercisi havasındaki bas piyano figürleriyle, dokunaklı bir biçimde, her şeyin, ne yazık ki, bir fantazi olduğu duygusunu uyandırmaktadır.

Yeni bir oyun var, alt edilemeyecek,
Ayağından başka hemen her şeyini oynattığın,

21. *You Can't Sleep in My Bed*, Mary Dixon (1929). Orij. basım, Columbia 14415-D. yeniden basım, *Gladys Bentley and Mary Dixon Collector's Classics* CC52. Söz ve müzik: John Rose.
22. *Worn Down Daddy Blues*, Ida Cox (1928). Orij. basım, Paramount 12704. Yeniden basım, *Ida Cox Sings the Blues* Riverside 1019. Söz: Selma Davis, müzik: Ida Cox.
23. *Strange Lovin' Blues*, Sara Martin (1925). Orij. basım, OKeh 8214. Also quoted in Oliver, P. *The meaning of the blues*, 1. bas. *Blues fell this morning*'deki şekliyle, London: Cassell, 1960; Collier Books, 1963 basımı. s.118. Sözlerin J.A.Carney'in ilahisiyle ilgisi vardır, 1845. *Songs of Praise*'de yayımlanmıştır, O.U.P., 1925.

Ona "Çırpıp jöle yap, bir çanakta karıştır" deniliyor,
Sadece çırpıp jöle yapıyorsun, eğer iyi jöleli sarmadan
hoşlanıyorsan...

Dizlerime kadar etek giyiyorum
Ve o jöleyi istediğimle çırparım.
Ah, çırpıp jöle yap, mmmmm, mmmm
mmmm, mmmm, mmmm, mmmm...[24]

Kadınların blues'daki egemenliği 1920'lerde sona erdi. Bugün, o döneme yönelik ilgi esas olarak onlara eşlik eden caz müzisyenleri üzerinde yoğunlaşıp, bu tarzı çok yapmacık, çok yapay ve vodvil müziğine çok yakın görerek alaycı bir tavır takınma eğilimi hâkim oldu. Klasik blues çoğunlukla, blues'un, kırsal blues, özellikle de *erkek* blues'u olarak anılan daha otantik biçimleriyle tezat oluşturur.

1920'lerde kadınların yaptığı blues'un kendi zaman ve çağına özgü birçok niteliğe sahip olmasına rağmen, kadınların tarihinin bir kısmını hâlâ kendisinden gizlemeye devam eden bir topluma verecek çok şeyi var.

24. *Whip It to a Jelly*, Clara Smith (1926). Orij. basım, Columbia 14150-D. Yeniden basım, *The story blues* c.2.CBS 66232. Söz ve melodi: Clara Smith.

Dört

A. ERKEKLER PLAK KAYDETMEYE BAŞLIYOR

"Hatırlayabildiğim kadarıyla her zaman blues'u aşağı gören insanlar olmuştu, gut-bucket* blues'unu ve dağ başı blues'unu. Bazı insanlar, evlerinde blues dinleseler de onu aşağılar. Oysa Ma Rainey,

* Gut bucket: Fazla ustalık içermeyen bir biçimde çalınan, hüzünlü, kaba, kentlerden uzak bölgelere ait bir blues tarzı. Kelime olarak anlamı ise bağırsak kovası. Kimileri, terimin, düşen damlaları toplamak için içki fıçılarının altına konulan küçük kovalardan geldiğini söylese de bu ancak kibarlaştırılmış bir açıklama olabilir. Gut bucket aynı zamanda, bağırsağınızdakileri ya da midenizdekileri boşaltabileceğiniz, tuvalet olarak kullanılan bir kova anlamında da kullanılabilir. Her iki anlamda da, dürüst, gerçekçi ve doğrudan bir kişinin varlığından gelen bir şeyleri anlatmak için kullanılır. (ç.n.)

Bessie Smith, Mamie Smith, Clara Smith dinlerler. Bu daha saygındı. İnsanların, kendilerini bu şekilde ayrı tutup, sınıflandırdığını her an görebilirsin. Şimdi, onların da aynı şarkıyı söyledikleri doğrudur, Ma Rainey, Bessie Smith ve diğerlerinin söylediği birçok ortak şarkı sözü vardır, ama onlar bunları farklı şekillerde söylüyorlardı. Onlar şarkıları düzenlemelere göre söylüyorlardı, bizse, bize *önce* ne *gelirse ona göre*." (Johnny Shines)[1]

Mamie Smith "ırk" plakları için bir kez yolu açtığında, sonunda dağ başı blues'una ait büyük yeraltı rezervlerinin kullanılacağı kesindi ve bu da nehir kenarındaki set inşaatında çalışan, büyük çiftliklerde çalan ya da katran ağacı kesim kamplarında piyanolarda blues çalmaya zorlanan neredeyse sınırsız sayıda insan demekti. İnsanların bu aralıksız, dur durak bilmeyen hareketi her çeşit blues'u rüzgârda uçuşan sporlar gibi taşımış, her gün yeni bir gelişim getirmişti. Siyahların toplumu hiçbir zaman tek parça olamamıştı; köleliğin zor günlerinde bile statü ve istekler konusunda hiyerarşiler söz konusuydu. Şimdi tabakalaşma ve sınıf ayrımı kat kat daha karmaşık bir hale geliyor, her yöre veya bölgede farklı bir blues türü duyulabiliyordu ve bazı yerlerde blues'dan başka bir şey duyulmuyordu. Yine Johnny Shines'ı dinleyecek olursak:

"İşte farklı yerler, ülkenin farklı bölgeleri farklı şeylerden hoşlanıyordu. Bazı yerler blues'dan başka bir şeyden hoşlanmıyordu. Şimdi, bu gibi çiftliklere ve yerlere gittiğinizde blues'dan başka bir şey çalmanız gerekmezdi. Buna dikkat ettiğiniz sürece bütün gece aynı parçayı çalabilirdiniz; aynı parçayı hem hızlı hem de yavaş çaldığınız sürece."[1]

Irka yönelik pazar, akla gelebilecek her türlü siyah müziğine rağbet ediyordu ve artık, geleneklere bağlı, su katılmamış bir erkek kırsal blues şarkıcısının plak kaydetmesi kaçınılmazdı. Sonraları daha birçoğu yapılacak olan "stüdyo dışı kayıt"lardan ilki, 1923 yılında yapıldığında, Northern stüdyolarının boğucu üstünlüğü kırılmıştı. Cihazlar Güney'e taşınmış, otellerde, kiralanmış salonlarda

1. Living blues No. 22, July/August 1975 [Living Blues Publications, Chicago]. Pete Welding'in 'Ramblin' Johnny Shines' başlıklı yazısında Johnny Shines ile yaptığı röportajdan alıntı.

ve okullarda geçici stüdyolar kurulmuş, sanatçıların oluşturduğu sıralar uzayıp gitmişti: vokal dörtlüleri, piyanistler, gitaristler, armonikacılar, neredeyse şarkı sayılabilecek bir şeyi olan herkes. Görünüşe göre bir kırsal blues şarkıcısı tarafından yapılan ilk kayıt, Mart veya Nisan 1924'te, Atlantalı Okeh şirketinin kayda aldığı, on iki telli gitar çalan Ed Andrews tarafından yapılmıştır. Kentucky'nin Louisville kentinden gelen, yetenekli bir müzisyen olan Sylvester Weaver bir önceki kasım ayında, Okeh şirketi için New York'ta iki melodik gitar solosu kaydı yapmıştı (bunlar belki de ilk blues gitarı kayıtlarıydı), ama neredeyse kesin olarak ilk kırsal blues şarkısını plağa *okuyan* ilk erkek oydu.

> Susayınca viski ver bana, kuruyunca su,
> Susayınca viski ver bana, kuruyunca su,
> Bunu hâlâ hayattayken istiyorum, öldüğümdeyse boşver.
>
> *Barrel House Blues* (1924)[2]

Ama ticari yönden ilk başarılı erkek şarkıcı, o yıl içinde Paramount tarafından kaydı daha sonra yapılan Papa Charlie Jackson'du. Paramount esas olarak posta siparişiyle çalışan, *Defender* ve diğer gazetelere yoğun bir şekilde ilan veren bir şirketti ve aldıkları tepkilere bakarak Güney'deki satış potansiyelini görmüşlerdi. Tanıtım amaçlı çıkardıkları 1927 tarihli *Paramount Book of the Blues*'da Papa Charlie'yi "neşeyle çınlayan sesiyle sarkı söyleyip gitar çalarak binlerce insanın kalbine giren, nüktedan, neşe dolu, iyi kalpli bir adam" olarak tanımlamışlardı. Fotoğrafında iyi ütülenmiş tüvit bir takım giyinmiş, uzun boylu, zarif ve uzun yüzlü bir adam olarak görünmektedir. O, komik şarkılar, vodvil ve ozan şarkılarının yanında blues da söyleyen, görmüş geçirmiş çok yönlü bir eğlence adamıydı ve birçok yönüyle ilk kadın kabare şarkıcılarıyla aynı canayakın ruhu yansıtıyordu, Güney'in her yanı saran kısıtlamalarından, şehirleşmiş Amerika'nın genel akıntısına kaçan siyah insanların umut ve beklentilerini anlatıyordu.

2. *Barrelhouse Blues*, yay.haz. Andrews (1924). Orij. basım, OKeh 8137. Jazz and Blues c.2, no.3'deki, June 1972 (şimdi Jazz Journal'ın içine dahil edilmiştir) Tony Russell'ın 'Talking blues' yazısında da bahsi geçmektedir.

"Charlie ve plakları bütün ülkede fırtına gibi esti ve şimdi insanların en çok hoşuna giden şey yorucu ve yoğun bir günün ardından eve gelip onun plaklarını çalmak. Yürekten gelen sesi ve banjonun tellerine neşeli vuruşları, üzüntü ve endişelerini azaltıyor, onlara daha dikkatli düşünme fırsatı veriyor ve hayatı tatlı bir şarkıya dönüştürüyor."[3]

Papa Charlie, "I'm Alabama Bound", "Salty Dog, Spoonful" ve "Shake That Thing" gibi bazı kırsal blues parçalarının ilk yorumlarını kaydetmişti, ancak esas usta olduğu konu, karmaşık yapılı parmakla çalış tekniği ve serbest melodik ritim duygusuyla dolu altı telli banjo çalışıydı.

Papa Charlie'nin rahat ve usta işi müzisyenliği, onu Paramount'un ticari yönden çok başarılı bir başka blues'cusuyla kıyaslanabilir kılmaktadır: Blind Blake. Nasıl ilk kadın blues'cuların rahatlığı ve çekiciliği daha kişiselleştirilmiş ve kaygı yaratan bir blues tarzına götürmüşse, Blind Blake de kentin büyüsünden kurtuluşun ve dağılan umutların yarattığı atmosferi, Papa Charlie'den çok daha fazla yansıtmaktadır. Kadın şarkıcılar ve orkestraları nasıl mücadele içindeki toplumun ortak sıkıntılarını temsil eden birer vaiz ve cemaat gibi görünmeye başladılarsa, erkek şarkıcılar da bir tecrit edilmişlik duygusu veriyorlardı. Blind Blake'in müzikal ustalığı olağanüstü akıcı gitar çalışındaydı; ancak her şeye sinen bir yorgunluk ve yenilgi duygusu vardı.

Bohçamı topladım, bu kenti terk edeceğim,
Bohçamı topladım, bu kenti terk edeceğim,
Güney'e giden o trene yetişmek için acele edeceğim.

Saban ve çapa için Georgia blues'um var,
Saban ve çapa için Georgia blues'um var,
Bu buzun ve karın üstünde yürüye yürüye ayakkabılarımı eskittim.

Georgia Bound[4]

3. *Paramount Book of Blues,* New York, Recording Laboratories Inc., 1927. Papa Charlie Jackson'un ilanından alıntı.
4. *Georgia Bound*, Blind Blake (1929). Orij. basım, Paramount 12824.Yeniden basım, *Blind Blake: Blues [Chicago* Riverside RM-8804].

Görünüşe göre Blind Blake 1920'lerde Chicago apartınan bloklarında yerleşmiştir, ama o bütün hayatı boyunca "yolculuk eden, yalnız kalan ve elinden gelenin en iyisini yapan bir adamdı". Ticari başarısının büyük kısmını Güney'de elde etmiş, müziği onun hayatı olmuş, aynı zamanda çalışan insanların hayatını paylaşmıştı. Aynı şekilde usta bir gitarist olan Bill Williams, Blake'i, 1921'de Tennessee Bristol yakınındaki "kamplarda" gördüğünü hatırlamakta.

"Bristol'den başlayan yolda, yol ekibi dediğiniz şeyde çalışıyordum. Kamplarda, tentelerin altında yaşıyorduk. Bilirsin, birçok çadır ve benzeri şeyler, yaptığımız yolun kenarındaki kurdukları birkaç küçük tahta ev vardı. Ve o zamanları hiç unutmayacağım. Bir cumartesi gecesiydi ve yağmur yağıyordu. Ve bu kadın bana 'Seni görmek isteyen bir adam var,' dedi. O yüzden kapıya gittim, orada Blake duruyordu, yağmurdan sırılsıklamdı ve su üzerinden akıyordu. Ve uzun çizmeler giymişti, upuzun çizmeler. Bir gitar taşıyordu ve kördü. Bristol'den kamplara kadar bütün yolu kendi başına gelmişti. Yanında hiç kimse yoktu. Ve 'Sen Bill Williams mısın?' dedi. Ona evet dedim. 'Sen parmakla gitar mı çalıyorsun?' Ve ben de 'Evet, çalıyorum,' dedim. 'Pekâlâ, ben de parmakla gitar çalıyorum.' Bütün söylediği buydu ve içeri girip çalmaya başladı, ve adamım, gerçekten çalabiliyordu. Ve ondan sonra, her cuma ve cumartesi gecesi kamplara gelip çocuklara çalıyordu, beraber çalıyorduk."[5]

Blake'in şarkı söyleyişi sıcak ve rahattı, bazı kırsal blues parçalarında bulunan kabalık onda yoktu; blues'una kendini küçümseyen bir ironi duygusu veren sesi sakin, biraz hüzünlüydü. Paramount reklamlarının söz ettiği "ünlü piyano sesi veren gitarı", özellikle yavaş blues parçalarında müziğine yumuşak bir lirizm veren düzenli bir tona ve kusursuzluğa sahipti:

Beni uyurken gördüğünde, sakın sarhoş olduğumu düşünme
bebeğim
(Konuşarak) Hayır, sarhoş değilim, azıcık bile.
Beni uyurken gördüğünde, sakın sarhoş olduğumu düşünme bebeğim,

5. *Jazz and Blues, a.g.e.*, Aralık 1971. Paul Oliver'in *'Too Tight: Bill Williams in person'* başlıklı yazısında Bill Williams'ın Blind Blake hakkında söylediklerinden alıntı.

Bir gözüm tabancamın diğeri bavulunun üstünde.
(Konuşarak) Bu şeyi alçak sesle ve yalnız çal, oğlum.

Early Morning Blues[6]

Kendi coğrafi gezintileri ve özellikle de plakları sayesinde, Blake'in Güney'deki blues üzerinde çok büyük etkisi olmuştur. Kendisi tahminen Florida Jacksonville'lidir, ancak farklı bir "rag tarzı" gitar çalışının izleri Güneydoğu'nun birçok bölgesinde, Georgia ve Kuzey-Güney Carolina'da, başka müzisyenlerde hâlâ duyulabilir. Yeni kitle iletişim araçlarının, yeni geleneklerin biçimlendirilmesinde ve yeni tarzların yaratılmasındaki önemini tam olarak hesaplamak imkânsızdır. Şansın ya da iyi talihin kayıt stüdyosuna getirdiği her müzisyene karşılık, çoğu belki de kaydı yapılanlar kadar iyi ve yaratıcı olan, kayıt yapmamış sayısız başka müzisyenler de vardı. Ancak plaklar çoğunlukla bir tarzı belli bir kişiye mal ediyor, gerçekte basmakalıp sayılabilecek bir tekniği kişileştiriyordu. Yine de Blind Blake, şüphesiz, çok az kişinin aşabildiği etkisiyle, ilk erkek blues şarkıcıları içinde en çok saygı görenlerden biriydi.

Blake'den az bir zaman önce Paramount tarafından kaydı yapılan, bir başka kör şarkıcının etkisi daha da büyük olmuştu. Son House'un söylediği gibi, Blind Lemon Jefferson, "plak yapanlar arasında birinci sınıf vuruculardan bir tanesiydi".[7]

Blind Lemon Jefferson'un plakları ülkenin her yanında, Kuzey'deki şehirler kadar Güney'de de satıldı. Şehir gettolarındaki yoksul siyahlar kadar Güney'deki ortakçılar ve nehir kenarındaki setlerin inşaasında çalışan işçilere göre de hiç kimse onun önüne geçemezdi. Kuzeni Alec Jefferson onu Texas Waxahatchie'de köylerde yemekli gece eğlencelerinde çalarken hatırlıyor.

"Tabii ki annem o yemekli gece eğlencelerine sık gitmeme izin vermezdi. Biraz terbiyesiz olurlardı. Erkekler kadınlara takılır, kaçak içki satar, Lemon da bütün gece onlar için şarkı söylerdi. Doğ-

6. *Early Morning Blues*, Blind Blake (1926). Orij. basım, Paramount 12387. Yeniden basım, *Blues in Chicago* (bkz. Madde 4). Söz ve melodi: Arthur (Blind) Blake.

7. Son House - Blind Lemon Jefferson Biograph records BLP 12040.Alıntı, Son House, (Arnold S.Caplin'in plak kapağındaki notlarından).

ru dürüst bir dans bile edemezlerdi, sadece tepinirlerdi. İstasyona inerler, onu öğleden sonra alırlardı. Saat sekiz gibi söylemeye başlar, sabah dörde kadar devam ederdi. Bazen yanında mandolin veya gitar çalan ve birlikte şarkı söyleyen başka bir adam daha olurdu, ama çoğunlukla yalnızca o vardı, orada oturur, bütün gece şarkı söylerdi."[8]

Blind Lemon Jefferson, bütün blues'cuların ilk örneği gibiydi, şarkılarında acımasızca tasvir edilen, canlı şiddet ve ölüm görüntüleriyle, geçici ilişkilerle, sonu gelmeyen bir hareketle, ama aynı zamanda mizah ve saf özgürlükle de dolu, zor bir hayat yaşıyordu. Kafasında canlandırabildiği evrenin tamamında çürüme ve sosyal çöküş varken, Lemon'un blues'unda, kimi zaman işlediği şehvet ve cinsellik temaları kadar, başkasının yerine geçip olayları onun bakış açısından görme yetilerinden dolayı bir güç ve esneklik vardı. St. Louis'li şarkıcı Henry Townsend'in söylediği gibi, onun, "dostuyla aynı şeyleri hissetme yeteneği vardı".[9]

Bir adamı neden gece saat birden sonra elektrikle idam ettiklerini
merak ediyorum,
Bir adamı neden gece saat birden sonra elektrikle idam ettiklerini
merak ediyorum,
Çünkü akım çok daha güçlü, millet o zaman bütün ışıkları
kapatmış oluyor.

'Lectric Chair Blues[10]

"Herkesin onu tanıdığına" dair ortaya atılan sürekli iddialara rağmen, karakteri hâlâ karanlıkta kalmıştır. Eldeki tek fotoğrafı belli bir meydan okumayı açığa vurur; takım elbise ve kravat içinde iri yarı bir vücut, kalın dudaklı yuvarlak bir yüz, gereksiz yere takıl-

8. S. B. Charters, *The Country Blues, a.g.e.*, s.60. Alec Jefferson'ın Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı.
9. Charters, S. B. *The bluesmen, a.g.e.*, s.182. Henry Townsend'ın Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı.
10. *'Lectric Chair Blues*, Blind Lemon Jefferson (1928). Orij. basım, Paramount 12608. Yeniden basım, *Blind Lemon Jefferson c.2* Roots RL-306. Söz ve melodi: Lemon Jefferson. Also quoted in Blues World Booklet No. 3'te de bahsi geçmektedir, yay. haz. Bob Groom, 1970.

mış tel çerçeveli bir gözlükle kucağında neredeyse yatar gibi duran bir gitarı çalmaktadır. 1966'daki *Record Research*'deki yazıda bu özgürlük duygusu, Victoria Spivey tarafından da doğrulanmıştır.[11]

"Blind Lemon orta boylu, esmer tenli, düzgün giyinmeye dikkat eden birisiydi. Duruşu dikti, konuşması hoş ve dolambaçsızdı. Onu ilk gördüğümde gözlükleri yoktu. Ona çok özenli davranan genç bir adam, rehberi gibi hareket ediyordu. Tamamen kör olduğunu düşünseler bile, ben hâlâ onun biraz görebildiğine inanıyorum. Eğer göremiyorsa, lanet olsun, etrafındaki şeyleri hissedebiliyordu (yaşlı kurt!! Güler!!). Lemon, görüşü konusundaki kötü talihinin onu sıkmasına izin vermedi. Sizin, onun da herkes gibi bir adam olduğunu anlamanızı sağlardı. En çok kullandığı lafı 'Bana ucuz numaralar yapma' idi ve insanlar ondan hoşlanır, ona saygı duyarlardı." Sam Chatmon Blind Lemon'la, Georgia Atlanta'da karşılaşmıştı: "İyiydi, ama bazı zamanlar çok huysuz olurdu. Adam kördü ve kendine özgü bir konuşma şekli vardı, bilirsiniz. Eğer o herif ona yolu doğru göstermezse kıyameti koparırdı! Evet, ben bütün bunlara alışmıştım."[12]

Lemon, Güney'de hâlâ hatırlanan gezgin bir müzisyendi. 1897'de Texas Couchman'de bir çiftlikte doğmuştu. 1920'ye kadar çoktan büyük bir isim yapmış, ünü, Oklahoma, Louisiana, Mississippi, Alabama ile para ve işin olduğu başka her yerde, pamuk hasadından sonra köy pikniklerinde ya da küçük kasaba ve şehirlerdeki birahanelerde çalarak yaptığı gezilerden sonra yayılmıştı. Diğer müzisyenler üzerinde ölçülemeyecek büyüklükte bir etkisi olmuştu ve bu etkisi renk sınırını bile aşmıştı. Kentucky'li beyaz, dağlı müzisyen Roscoe Holcomb şunları söylüyordu: "O zamana kadar blues sadece içimdeydi; Blind Lemon blues'u 'dışarı çıkaran' ilk kişiydi."[13] Delta'lı blues'cu Howling Wolf'u etkileyen Lemon'un gitar çalışıydı: "Lemon'un müziğinde en çok hoşuma gi-

11. Record Research no.76, New York, May. 1966. Alıntı: 'Blind Lemon and I had a Ball' Victoria Spivey.
12. BBC röportajı: Sam Chatmon, Hollandale, Miss., 1976.
13. Russell, T., *a.g.e.*, s. 48. Roscoe Holcomb'un Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı.

den şey temiz bir akor çıkarmasıydı. Müziğini, birçok insanın yaptığı gibi hatalı çalmazdı *–plink.*"[14]

Özellikle, Lead Belly ile birlikte çalıştığı ve birçok sanatçının kaydının yapıldığı 20'lerde blues etkinliklerinin merkezi olan Texas Dallas'ta anımsanmaktaydı. T-Bone Walker kör şarkıcının çok iyi bir aile dostu olduğunu, her pazar ziyarete geldiğini, gitarını çalıp evde yapılmış mısır viskisi içtiğini iddia ediyordu.

"Ona civarda çok yol göstermiştim. Central Avenue'de bir aşağı bir yukarı yürürdük. Orada bir demiryolu hattı vardı ve bütün mekânlar kulüp, birahane gibi yerlerdi, bilirsin. Viski satmazlardı, kesinlikle...Gitarının üstünde bir fincan vardı ve herkes onu tanırdı, bilirsin, ve Central Avenue boyunca şarkı söyleyip gitar çalarak gelirdi. Ve ben ona yol gösteririm ve onlar fincanının içine para koyarlardı... Ona gerçekten deli olurdum. Bütün ailem onun için deli olurdu."[15]

Roberta adında bir kızla evlenip kısa bir süre sonra bir çocuğunun doğmuş olmasına rağmen, Lemon seyahat etmeye devam etti. Genç Victoria Spivey onun Texas Galveston'ta ev partilerinde ve batakhanelerde çaldığını ve çok para kazandığını hatırlıyor.

"O günlerde çalabilecek bir yer yoktu. O zamanlar Texas'ta müzik çalan hiç gece kulübü yoktu. Pikniklerimiz ve partilerimiz vardı. Size gerçeği söyleyeceğim. O viski evleri, onlar kaçak içki satılan yerlerdi. Oraya gider, eğlenir ve sonra o hafif kadınlarla takılırdın. O zaman onların öyle olduğunu bilmiyordum, ama şimdi, bu noktadan bakınca, biliyorum. O kadınlar oraya gider ve bütün o parayı, her şeyi, çalarlardı. Pezevenkleri vardı ve bütün o parayı pezevenkleri hangi evdeyse oraya götürürlerdi. Piyanomun üstünü, bir uçtan bir uca, 20 dolarlıklar ve gümüş dolarlarla, o 'bo' dolarlarıyla doldururdum. Ve onlar sana bahşiş verir, sen de çalmaya devam ederdin. 'Hey küçük Ana,' derlerdi, 'Bana I ain't got no more baby'i çalsana.' 'Bana bunu çal.' 'Bana bunu çal.' Fahişeler gelip başka bir fahişeye, onun geçen gece kazandığından daha fazla ka-

14. Down Beat, *a.g.e.*, 14 Aralık, 1967. Howling Wolf'in Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı, röportaj: Pete Welding

15. *Living Blues, a.g.e.*, No. 11, Winter 1972-3. T-Bone Walker'ın Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı.

zandığını göstermeye çalışırlardı. 'Hey Babalık, işte al Babalık.'... 'O adama bütün o parayı neden verirdi?' Kısa zamanda, ne yaptıklarını kesin olarak öğrendim."[16]

Lemon'un blues'u yoluyla zihinde uyandırdığı dünya, "kötü içki", "azgın kadınlar", "serseri", "koca kalçalı mamalar", "pis üçkâğıtçılar" ve hatta "sincap kadar kurnaz hoş görünüşlü kadınlar"la doluydu. Kendini sık sık "endişeli ve sıkıntılı" veya "alçak, kaygılı bir hüzün içinde" hissediyordu.

Çok fazla kederliyim, yürümek ayaklarımı acıtıyor,
Çok fazla kederliyim, yürümek ayaklarımı acıtıyor,
Beynime yerleşti ve konuşmak dilimi acıtıyor.

Lonesome House Blues[17]

Bunlar blues'cuların beylik "edebi fikirleri"ydi ve Lemon plak kaydetmeye başladığında çok revaçtaydılar. Gerçekten plaklarından biri için, 1926'da yayınlanan ilk reklamında, "gerçek bir eski usul blues şarkıcısı tarafından söylenmiş, gerçek, eski usul bir blues".[18] Birçok insanın, onun blues'unu içindeki açık cinsellikten –"kalçalarının üzerinde zıplaması bir panteri bile feryat ettirir"[19]– bazen de pek yüce olmayan düşüncelerden ötürü tasvip etmediğine şüphe yok.

Biraz ateş yuttum, biraz benzin içtim
Hepsini o kadının üzerine boşalttım ve onu buhar ettim.[20]

Ancak görünüşte tek boyutlu olarak "berbat hissetmenin" oluşturduğu çatı içinde, Blind Lemon kırsal blues'un tüm kapsamını olağanüstü açık bir biçimde göstermiştir. Kendinin olsun, blues gele-

16. BBC röportaj: Victoria Spivey [Brooklyn, N.Y., 1976].
17. *Lonesome House Blues*, Blind Lemon Jefferson (1927). Orij. basım, Paramount 12593. Yeniden basım, *Blind Lemon Jefferson c.2*. Milestone MLP 2007. Söz ve melodi: George Perkins.
18. S.B. Charters, *The bluesmen, a.g.e.*, s. 180. Paramount reklamından alıntı.
19. *Low Down Mojo Blues*, Blind Lemon Jefferson (1928). Orij. basım, Paramount 12650. Yeniden basım, *The immortal Blind Lemon Jefferson* Milestone MLP 2004.
20. *Dynamite Blues*, Blind Lemon Jefferson (1929).Orij. basım, Paramount 12739.yeniden basım, *Son House-Blind Lemon Jefferson* (bkz. Madde 7). Söz: Selma Davis, müzik: Lemon Jefferson.

neğinden alınmış olsun, her türlü parçaya kendi kişiliğinin damgasını vuran, hemen tanınabilen bir sesi vardı. Tiz ve yalnız sesine, karmaşık ve düzensiz gitar motifleri eşlik ediyordu; bazen yumuşak tıngırtıları kesik tek tel vuruşları izliyor, bazen ritmi uzatıp sonra şarkı söylerken kesiyor ya da sözlerini vurgulamak için ses efektlerini iptal ediyordu. Tam zamanlı dans ritimlerini çalabilirdi (Son House'un "onun müziğiyle dans edebilecek kadar şanslı birinin olamayacağı" iddiasına rağmen), ama gitarını esas olarak, bağırdığında, iç çektiğinde ya da mırıldandığında art arda yaptığı küçük vuruşlarla, vokalini yanıtlamak için kullanırdı. Bunun bütünde yarattığı etki, eserlerini sadece "kederli olmak" basitliğinden uzaklaştıran çok bilinçli bir sanatsal yeteneğin sürekli hatırlatılmasıydı: onun en büyük başarısı, dünyaya tutarlı, anlaşılabilir bir bakışla, sadece berbat hissetmenin ötesine geçen ve sesindeki dokunaklılığın ve acının dışındaki tavırları da benimseyen bir bakışla bakmasıydı. Sesinin yalnızlık ve mutsuzluğu çağrıştıran bu niteliği, güçlü bir ben duygusunu, bir birey olarak var olduğunun farkında oluşu ifade eder.

Lemon kendini bazen incinmiş birisi, bazen bir ayyaş, bazen de saldırgan bir adam olarak, ama çoğunlukla da esprili bir dille ifade eder.

Şimdi mutfakta oturuyorum, perdemin üzeri sivrisineklerle dolu,
Şimdi mutfakta oturuyorum, perdemin üzeri sivrisineklerle dolu,
Eğer bir sivrisinek bombası ayarlayamazsam, pek ortaklıkta
görünemeyeceğim.[21]

Yaşlı pis burunlarını kırmaları için teneke bir leğenin altında
uyuyacağım sanırım
Yaşlı pis burunlarını kırmaları için teneke bir leğenin altında
uyuyacağım sanırım.[22]

21. *Bakershop Blues*, Blind Lemon Jefferson (1929). Orij. basım, Paramount 12852. Yeniden basım, *Blind Lemon Jefferson c.3* Roots RL-331.
22. Son House-Blind Lemon Jefferson (bkz.Madde 7). Son House 'un Blind Lemon Jefferson hakkında söylediklerinden alıntı, (kapaktaki notlardan).

Evet, bu adamın kasabasındaki sivrisinekler çok berbat, beni viski imbiğinden uzak tutuyorlar.

Mosquito Moan[23]

Kendini cinselliğe düşkün biri olarak tanıtırken, yaslı *Black Snake Blues* ve *Black Snake Moans* serisinde başlayıp:

Um-Um, kara yılan odamda sürünüyor,
Um-Um, kara yılan odamda sürünüyor,
Evet, güzel bir mama onu yakında alsa iyi olacak.

That Black Snake Moan[24]

sevimli "derin kuyu ve ondan fışkıran petrol, hepsi bu" sözlerine uzanan bir dizi imge kullanır.

Seni incitecek bir şey değil, bebeğim o kadar kötü bir şey değil,
Seni incitecek bir şey değil, balım kötü bir şey değil,
Bu senin bedeninin sahip olduğu ilk petrol kuyusu...

Oil Well Blues[25]

Ölüm, elektrikli sandalye ve asılma ile ilgili şarkıların yanında Blind Lemon tekrar tekrar hapishaneyle:

Kızıl gözlü bir yüzbaşıyla patırtı çıkaran bir patron var,
Azgın köpek gibi bir çavuş var, balım, işi bıraktırmıyor.

Prison Cell Blues[26]

ve dolayısıyla da özgürlükle ilgili imgelere yönelmişti:

---

23. *Mosquito Moan*, Blind Lemon Jefferson (1929). Orij. basım, Paramount 12899. Yeniden basım, *Black Snake Moan* Milestone MLP 2013.
24. *That BlaceSnake Moan*, Blind Lemon Jefferson (1926). Orij. basım, Paramount 12407. Yeniden basım, *Black Snake Moan* (bkz. Madde 23).
25. *Oil Well Blues*, Blind Lemon Jefferson (1929). Orij. basım, Paramount 12771. Yeniden basım, *Penitentiary Blues* London AL-3564. Söz ve müzik: Blind Lemon Jefferson.
26. *Prison Cell Blues*, Blind Lemon Jefferson (1928). Orij. basım, Paramount 12622. Yeniden basım, *The immortal Blind Lemon Jefferson* (yukarıda madde 19'a bakın). Söz ve melodi: Blind Lemon Jefferson.

Güneşin parladığı yerde olmak çok güzel, kar veya yağmuru kastediyorum,
Güneşin parladığı yerde olmak çok güzel, kar veya yağmuru kastediyorum,
Çünkü hem pranga taşıyıp, hem de neşeli bir kedi gibi olamam.

Lock Step Blues[27]

Blind Lemon'un blues'u, mizahı, hayal kurmayı, arada sırada şiddeti, ölüm ve hapishane hayallerini, içki içme ve parti verrneyi, şehvetten itimatsızlığa, oradan zevke yön değiştiren bir cinselliği ve sürekli, kadınların güvenilmezliği ile ilgili geçmiş yaşantıları içeren bir dünya yaratmıştı. Lemon'un kendisi, rastgele değişkenlik gösteren bir evrende tek sabit nokta olarak görünmekteydi ve dünyanın doğasıyla ilgili yorumları –ve bunda tek değildir– halka mal olmuş atasözleri niteliğindeydi. 1929'da son plaklarından biri olan *That Crawlin' Baby Blues*'da, görüşünü blues tarafından pek sık değinilmeyen bir alana, önüne gelenle rastgele yatıp kalkmanın ve ailedeki dengesizliklerin oluşturduğu atmosferin bir bebek üzerindeki etkilerine yöneltmişti. Ancak şarkı içinde bir kimlik değişimi vardır: Acaba emekleyen bebek, şarkıcının kendisi midir?

Bir bebeğin ağladığını duydum, acaba annesinin niyeti ne,
Bir bebeğin ağladığını duydum, acaba annesinin niyeti ne,
O tatlı sütünü istiyor, ama annesi onu kaymakla beslemeyecek.
Şöminenin içinden emekleyerek çıktı, döşemenin ortasında durdu,
Evet, şöminenin içinden emekleyerek çıktı, döşemenin ortasında durdu,
"Anne, o kapıda duran senin ikinci kocan değil mi?" diyor.

Evet, kadın bebeğimi kavradı ve kıçına şaplak attı,
Onu rahat bırakması için uğraştım,
Evet, kadın bebeğimi kavradı ve kıçına şaplak attı, onu rahat bırakması için uğraştım,
Kadını durdurmak için elimden geleni yaptım ve o
"Bu bebek benim bebeğim değil," dedi.

27. *Lock Step Blues*, Blind Lemon Jefferson (1928). Orij. basım, Paramount 12679.Yeniden basım, *The Immortal Blind Lemon Jefferson* (yukarıda madde 19'a bakın).Söz: Hyman Rosen, müzik: Blind Lemon Jefferson.

Bazı kadınlar beşiği sallar ve iddia ediyorum ki, evi o idare eder,
Kadın beşiği sallar, iddia ediyorum ki, evi o idare eder,
Birçok erkek başka adamın bebeğini sallar,
Aptal, kendi bebeğini salladığını düşünür.

Evet, emekleyen bebek blues'unu öğrendiğimde dün gece geç bir saatti,
Dedim ki, emekleyen bebek blues'unu öğrendiğimde dün gece geç bir saatti,
Kadınım elbiselerimi kapının dışına fırlattı ve şimdi bende emekleyen bebeğin hüznü var.[28]

B. STÜDYO DIŞI KAYITLAR

Irk plakları pazarı 1927 ile 1930 yılları arasında hızla büyüyerek, blues ve gospel plakları, haftada on adet gibi bir hızla basılmaya başlandı, bu da 1925'teki sayının iki katından fazlaydı. Bu durum, ülkenin yeni yetenekler için durmaksızın karış karış taranması anlamına geliyordu. Bütün plak şirketleri yetenek gözcülerini sahaya sürmüştü; müzisyenler, plak dükkânı sahipleri, ülkenin her yanındaki siyah ve beyazlar sürekli olarak yeni bir şarkıcı ya da grubu tavsiye ediyordu. Bazıları kayıt için Kuzey'e getirilmişti, ama seyyar teçhizatla yerine gitmek, gittikçe artan bir gereklilik olmuştu.

Yolda da bazı problemler olmuyor değildi. Güney'in bazı bölgelerinde, 1925'ten beri elektrikle kayıt yapmak için kullanılan yeni karbon mikrofonların buz içinde saklanması gerekiyordu, çünkü sıcak iklimlerde nem yüzünden çatlıyorlardı. Sonra bir de kırsal kökenli müzisyenlerden çoğunun çalış şekli vardı; bazıları şarkı söylerken ayaklarını yere o kadar sert vuruyorlardı ki, mühendisler kaydı etkileyen titreşimleri önlemek için onlara ayakkabılarını çıkarttırıyorlar ya da ayaklarının altını yastıkla dolduruyorlardı.

Kuzey'deki düzenli stüdyolarda bile, özellikle caz gruplarını kaydederken, her zaman problemler oluyordu. 1925'te Batı Elekt-

28. *That Crawlin'Baby Blues*, Blind Lemon Jefferson (1929). Orij. basım, Paramount 12880. Yeniden basım, *Black Snake Moan* (bkz. Madde 23) (Parçanın adı yanlışlıkla *That Growling Baby Blues* olarak yazılmış).

rik sistemi henüz çocukluk çağındayken, bir defasında Bessie Smith'in kaydını yapan bir ses mühendisi, doğru bir akustik elde etmek için şarkıcıyla altı kişilik grubu arasına konik bir çadır konulması konusunda ısrar etmişti. Her şey çöktüğünde *Yellow Dog Blues*'un ilk çekimini ancak tamamlamışlardı. Blues'un İmparatoriçesi çadır bezinin altından göründüğünde, lanet okuyup küfrediyordu.

Ancak büyük plak şirketleri genelde doğru yöntemler konusunda ustalaşıp, ısmarlama olarak kurulmuş stüdyolarında, Güney'deki geçici koşulların sağlayabileceği olanakların çok daha fazlasına sahip olmuşlardı. Henry Townsend 1929'da St. Columbia Louis'den getirtildiği Chicago, 666 Lake Shore Yolu'ndaki teçhizatı şöyle anlatıyordu:

"Evet, küçük camdan duvar gibi bir şeyleri vardı, yani camdan bir duvar değildi, ama müzisyenlerle kendilerinin ve cihazların durduğu yerin arasındaki duvarda küçük bir cam vardı ve başlama işareti için sinyal ışıkları vardı; bir kırmızı ve bir yeşil ve tabii ki, müzisyenlerin bölümünün büyüklüğü oldukça iyiydi, ama mühendislerin yeri küçüktü, bilirsin ve burası Chicago'da göl tarafında bir yerdi. Elbette şimdi birkaç ayrı stüdyoları olduğunu düşünüyorum, benim çalıştığım bu özel stüdyoda, sanırım, çalıştıkları başka birkaç bölüm vardı; büyük orkestraların, sanırım, başka bir yerleri vardı".[1]

Stüdyo dışı kayıt seansları heyecanlı ve sinir bozucu olaylara dönüşebiliyordu. Bazı beyaz müzisyenlerin Okeh Plak Şirketi adına Mississippi Avalon'da T.G. Rockwell tarafından denemeleri yapılırken, onlar, arkadaşları Mississippi John Hurt'ü tavsiye etmiş ve onun için Memphis'de bir seans ayarlanmıştı. Yıllar sonra, 1963'te yeniden keşfedilişinden sonra, John, seansın nasıl geçtiği sorusunu şöyle yanıtlıyordu:

"Sadece Bay Rockwell, bir mühendis ve kendimin olduğu çok büyük bir salon anımsıyorum; gerçekten iyi bir şeye benziyordu. Bir iskemleye oturdum ve mikrofonu ağzımın dibine kadar itip doğru pozisyonu bulana kadar kıpırdamamamı istediler. Ah çok sinirliydim ve boynum sonradan günlerce ağrıdı..."[2]

1. BBC röportajı: Henry Townsend [St. Louis, Mo., 1976].
2. *Mississippi John Hurt: the Original 1928 Recordings* Spokane Records SLP 1001. Mississippi John Hurt'un kapaktaki notlarından alıntı.

Stüdyo dışındaki kayıtların riskleri yalnızca teknik konularla ilgili değildi; yer bulma konusunda da güçlükler oluyordu. Bir şirket Dallas'a gezisi sırasında önce bir otelde oda tutmayı denedi, fakat reddedildi: yönetim bina içinde siyahların bulunmasına izin vermiyordu. Daha sonra teçhizatı bir kilisede kurmayı denediler, fakat cemaat, çaldıkları müziğin ne tür bir müzik olduğunu keşfettiğinde durum neredeyse ufak çapta bir kargaşaya dönüşmüş ve cihazların da arka kapıdan alelacele kaçırılması gerekmişti. Sonraki gün şanslarını bir paten sahasında denediler. Burası dünyanın en gürültülü, lanet bir yeriydi[3] ve sarhoş patenciler müzisyenlerle dalaşıp, mühendisleri de bıçakla tehdit edip duvara dayadıklarında, tabii ki yine taşınmanın vakti gelmişti. Sonunda bir ziyafet salonunu kullandılar.

Blues plaklarının görkemli yükseliş yıllarında, 1930'ların ekonomik bunalımı piyasayı alaşağı etmeden önce, Irka yönelik pazar için plak üretip onları yedi ana isim altında yayınlayan beş önemli şirket vardı: Columbia ve Okeh; Paramount; Vocalion ve Brunswick; Gennet ve Victor. Paramount pazarda liderdi ve Kuzey'deki stüdyolarında sanatçılarının kayıtlarına devam ederken, Güney'deki yetenek avcılığı sistemine de sıkı sıkıya sarılmıştı. Diğer bütün şirketler de kırsal blues'un en revaçta olduğu 1927 ile 1930 yılları arasında Güney'e sık sık yolculuk etmiş ve San Antonio, Texas ya da Birmingham, Alabama gibi başka birkaç yerle birlikte, Atlanta'da on yedi, Memphis'de on bir, Dallas'ta sekiz, New Orleans'ta yedi seans düzenlemişlerdi. Profesyonel gösteri dünyası –çadır gösterileri, tiyatrolar ve kabare zincirleri– bol miktarda kadın şarkıcı sağlıyorken, erkek sanatçılar daha gelişigüzel yerlerde bulunabiliyordu. Bazı eğlence zincirleri, özellikle de, kırsal yörelerdeki müşterilere patentli ve bitkisel ilaçların çığırtkanlığını yapan gezici gruplar olan, ilaç gösterileri vardı. Ancak kayıt için bulunan müzisyenlerin ana kaynağı şehirlerdi.

Güney'deki hemen her şehirde, hareketin olduğu bir caddenin, "ana gövdenin", olduğu bir siyah bölgesi vardı. Bunlar gösterişli, sefil, tuhaf olabilirlerdi, ancak yaşamları her dönemde kısıtlanmış,

3. Charters, S. B. *The Country Blues, a.g.e.*, s. 61. Alıntı: kayıt yönetmeni.

engellenmiş insanlar için, Dallas'ın Elm Caddesi'nin, Shreveport'un Fannin Caddesi'nin, Atlanta'nın Decatur Caddesi'nin ya da Memphis'in Beale Caddesi'nin sunduğu zevkler, siyah insanlar için önemi hiç de az olmayan çıkış noktalarıydı. Bu caddelerde, şöyle ya da böyle kendi topluluklarını oluşturabiliyor veya en azından patronun gözlerinden uzakta zevk peşinde koşabiliyorlardı.

Arada sırada The Beale Street Boys'un elemanlarından biri olarak sahneye çıkan 93 yaşındaki Gus Cannon, kendisiyle 1976 yılında yapılan görüşmede, geçmişe, Beale'nin altın çağına acılı bir nostaljiyle bakıyor ve şimdiki şehir yenileme planlarından derin yara almış görünüyordu.

"Ah, biliyorsun, o bizim caddemizdi! Evet! Ama o, o şimdi Beale Caddesi gibi görünmüyor. Onu yerle bir ettikleri için, Memphis'teyken, bana orasıymış gibi görünmüyor".[4]

Sokakta yapılan blues, bölge sakinlerinin günlük yaşamına fon oluşturduğundan, Decatur veya Beale Caddesi gibi yerler, sadece blues tarihçileri için değil, aynı zamanda orada bulunmuş, hayatlarının en güzel dönemini orada çalışarak geçirmiş insanlar için de, romantik ve neredeyse efsanevi bir parlaklığa bürünmüştü. Ancak, yoksulların sıradışı yaşamlarını sürdürmek için bir araya toplanıp mücadele ettiği, ihmal edilmiş, berbat durumdaki arka sokaklar ağı olmasa, onların bağlandığı bu büyük müzik merkezleri de olamazdı. Şehirdeki yaşamın yoksul ve eğitimsiz siyahlara kırsal bölgelerin sunabileceğinden daha fazla özgürlük ve olanak sunduğu gerçeği, onların blues'una fazladan bir dokunaklılık katmıştı. Bazı blues'cular şehre yerleşip, orada yaşarken diğerleri gelip geçmiş, kırsal bölgelere geri dönmüştü. Plak şirketlerinin yetenek avcıları ve temsilcileri onları, ağızdan çıkan bir sözle ya da şans eseri duyarak bulmuş, geçici stüdyolarına getirmişlerdi.

C. ATLANTA

Atlanta'daki stüdyo dışı kayıt seansları esas olarak beyaz hillbilly müziği için yapılmış olsa da, burası blues için de uygun bir yerdi.

4. BBC röportajı: Gus Cannon [Memphis, Tenn., 1976].

Şehrin kendisi, Güney eyaletlerini Atlantik kıyısına ve kuzeydoğudaki şehirlere bağlayan ana iletişim merkeziydi. Ticari açıdan gelişmiş olması, iş olanaklarının daha çeşitli olduğu ve siyah nüfusun yaklaşık dörtte birinin kol gücü gerektiren işlerde çalıştığı anlamına geliyordu. Kırsal bölgeden gelen göçmenler yalnızca Georgia'dan değil, aynı zamanda komşu Alabama ile Kuzey ve Güney Carolina eyaletlerinden de geliyordu ve 1906'daki ırk ayaklanmasından ve Ku Klux Klan'ın 1915'de yeniden canlanmasının yarattığı, sonu gelmeyen ırklar arası gerilime rağmen siyah nüfus 1920'de (190,000 kişilik toplam nüfus içinde) 60,000 iken 1930'da 270,000 kişilik toplam nüfus içinde 90,000'e ulaştı. Atlanta'nın bazı kesimleri tamamen siyahlardan oluşurken, bu durum Georgia'nın büyük bir kesimine sıkıntı veren boğucu ekonomik ve manevi baskıdan kaçış sağlıyordu. Ancak beyazların yarattığı üstünlük duygusunu anımsatan bir şeyden, K.K.K.'dan kaçmak pek mümkün değildi; kimliklerini gizlemek için kukuleta takan, yanan haçların heyecanıyla harekete geçen Klan, törelerini Atlanta'ya bakan Stone Dağı'nda sürdürüyordu. Şarkıcı ve tek kişilik orkestra olan Jesse Fuller, bir zamanlar bilmeden, Atlanta'da, bir Ku Klux elemanına ait şişe fabrikasında çalışmıştı. Adamın kukuletasını şans eseri tezgâhın arkasında görmüştü.

"Bana ortalığı temizlettiriyordu ve ben onun kukuletasını gördüm. Bu belaya bulaşmak istemedim. Paramı alıp ayrıldım. Onunlayken bana iyi davranırdı. Sadece artık pek ortalıkta görünmek istememiştim."[1]

Fuller 1965 yılında yapılan bir röportajda başının beyazlarla pek belaya girmediğini, çünkü onlara pek bulaşmadığını anlatmıştı. Ama, bir ayakkabı boyama tezgâhı sahibi olduğu zaman gibi, temas bazen kaçınılmazdı. Beyaz bir adam tezgâha çıkıp şöyle dedi: "Eğer ayakkabı boyayacaksan, beyaz adam tezgâhta bir zenci görmek istemiyor." Jesse Fuller, cevap olarak, bunun kendi tezgâhı olduğunu ve kimi isterse onun ayakkabısını parlatmak için kullanacağını söyledi. Başka bir beyaz adam, "Tanrı aşkına, şunun küstahlığına bak," diyerek lafa karıştı ve Fuller'ı yumruklayıp dövmeye

1. Blues World (şu anda yayımlanmıyor) No. 26, Jan 1970. Alıntı, Jesse Fuller.

başladılar. Jesse karşılık verdiğinde başına daha fazla beyaz toplandı ve ona silah çektiler.[2]

Bu olayda ateş edilmemiş, herhangi bir linç ya da hadım edilme olayı yaşanmamıştı, ama Georgia'da siyahların içinde yaşadığı ortam buydu, ne zaman bir olay çıkacağını asla bilemezlerdi. 1916 yılında Chicago'ya gitmek üzere Atlanta'dan ayrılan Georgia Tom Dorsey şunları söylüyor: "Orada, oradaki küçük kasabalarda, beyaz bir adam sokakta yürüyorsa ve yol da darsa, kenara çekilip ona yol vermem gerekirdi".[3] Tom, Jim Crow yasaları hakkında konuşmamayı tercih ediyor. Melankolik bir gülüşle, "Bunu unutmaya çalışıyorum. Beni ilgilendirdiği kadarıyla pis bir şeydi!" diyor. Çocukluğunu ve yolun karşısında oturan beyaz çocuklarla beraber müzik çalarak mutlu bir şekilde geçirdiği günleri anlatıyor: "Bizi kimse rahatsız etmezdi, onlar benim evime gelir, benimle birlikte çalarlardı." Ama aynı zamanda Georgia'daki atmosferi de hatırlıyor ve onu şöyle tanımlıyor: "Sonunda mali bir kazanç elde etme açısından, birisinin, siyah adamın parasal olarak pek bir şey beceremeyeceği konusunda baskı yaptığı hissi." Bütün aile Atlanta'ya taşınana kadar, Tom'un babası bir çiftlikte "günlüğü 40 ya da 50 sente" çalışıyordu.[4]

İş, daha iyi ücret ve şehir yaşamının cazibesi binlerce siyahı Atlanta'ya getiriyor, onlar da barınacak yer bulabildikleri bölgelerde, eski püskü, ahşap iskeletli tuğla evlerin bulunduğu, dar ve çamurlu sokaklarda toplanıyorlardı. Daha fazla para kazanmaları ve daha çok boş zamanları olması nedeniyle, ortam müzisyenler için de tam kıvamındaydı. En çok toplandıkları yer, gürültülü ve renkli, iş ve gece hayatının merkezi, berber dükkânları, barlar, tavernalarla dolu ve Charles P. Bailey'in piyasayı idare ettiği 81 Tiyatrosu'nun bulunduğu (insanlar, tiyatro zincirini temsil eden T.O.B.A. harflerinin "Yaşlı Bailley'in Tavsiyesini Al"* anlamına geldiğini iddia ediyordu), Decatur Caddesi'ydi. Şarkıcılar ya tiyatronun bir tarafındaki

2. *Aynı kaynak*. Jesse Fuller'den başka bir alıntı.
3. Living Blues, *a.g.e.*, no. 20 March-April 1975. Alıntı: Georia Tom Dorsey, röportaj: Jim O'Neal.
4. BBC röportajı: Thomas Dorsey [Chicao, Ill., 1976].
* 'Take Old Bailey's Advice'

bilardo salonunda ya da öbür tarafındaki berber dükkânında takılıyor veya bahşiş için sokakta "serenad" yapmaya gidiyorlardı. Atlanta'ya geldikten kısa bir süre sonra, Tom Dorsey, 81'de çalışmaya başladı. "Çocukken 81 Tiyatrosu'nda gazoz, zencefilli bira ve kırmızı şeker satardım. Ve bütün yıldızlarla, tiyatroya çalmaya gelen sanatçıların hepsiyle tanışma şansına sahiptim. Ve onlar maaş günü ödemek üzere gazoz ya da bir şeyler, soğuk bir içecek alırlardı ve ben de onlarla tanışma şansına sahip olurdum! Ve blues'u öğrendim, piyano çalabiliyordum ve sanırım bu benim çok işime yaradı."[5]

1900'lerin başında Atlanta, Güney'deki en "eğlenceli" şehirlerden biri haline geldi. Genç Perry Bradford da oradaydı ve ortalıkta "bol kesimli pantolon" ile terziden çıkma "Plymouth Rock" tarzı takım elbise giyen, "tabanca" taşıyan siyah ve beyaz gangsterlerin koyduğu "çete kanunlarının" hüküm sürdüğünü iddia ediyordu. Cortland Caddesi'nin genelev bölgesi üç beyaz pezevenk, Son-moda Charley, Yakışıklı-oğlan Redmond ve George Jones tarafından idare edilirken, siyah gangsterler, Yakışıklı Harry, Şanslı Sambo ve Joe Slocum, Decatur Caddesi'ne el atmıştı.

"Sabahın beşinde işe başlayıp gece yarısı kapanan bütün çılgın barları kontrol ederlerdi. Yolunu bilenler Walter Harrison'un, Henry Thomas'ın ve Lonnie Reid'in yerinde gün doğana kadar midelerini mısır viskisiyle doldurabilirlerdi. Eğer sadece altı ustura operasyonu gerçekleşmişse ya da pazar sabahı morgda yalnızca dört kişi bulunmuşsa, bu kötü şöhretli Decatur Caddesi bölgesi için sönük bir cumartesi gecesiydi."[6]

Dünya savaşından önce, o zamanlar "Barrelhouse Tom" olarak bilinen, Tom Dorsey gibi, birçok gerçek blues piyanisti vardı; ama manzara yavaş yavaş değişti ve piyanistler başka yerlere taşındılar. Tom da --"para bulmak için, adamım, iyi para için"[7]– Chicago'ya gitti ve kariyerine "Georgia Tom" olarak başlayıp, Ma Rainey ile çalıştı, sonra da "Gitar Sihirbazı" Tampa Red ile birlikte kendi Irk hitlerini yaptı.

5. *A.g.e.* Thomas Dorsey'den başka bir alıntı.
6. Bradford, P., *a.g.e.*, s. 18.
7. BBC röportajı: Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].

Tom'un eski arkadaşları Atlanta'dan uzaklara taşınırken, Decatur Caddesi'nde yeni bir müzisyen topluluğu çalışmaya başlamış ve bunlar beraberlerinde kırsal farklılıkların sesini getirmişlerdi. Atlanta, blues tarzlarının eritildiği bir pota haline gelmiş, plak şirketleri içinse ideal bir yetenek kaynağı olmuştu. Sadece çorak topraklara sahip, yoksulluktan mustarip Alabama ve Georgia'nın çeşitli bölgelerine ait blues değil, aynı zamanda Piedmont bölgesi olarak adlandırılan yöreye ait daha incelikli ve duyarlı tarzlar da buna dahildi. Burası, kabaca Güney'de Atlanta'dan Virginia Richmond'a kadar uzanan; batıda Appalachian dağları ile doğunun bataklık kıyı arazisiyle kuşatılmış ve Kuzey-Güney Carolina'nın bazı bölgelerini kapsayan bir ovaydı. Bölgenin çoğunluğu tütün arazisiydi ve her halükârda, pamuğa olan bağımlılıklarından dolayı ekonomik felaketin eşiğine gelen Güney Eyaletlerinin aksine, daha zengin bir tarımsal ürün çeşitliliği vardı. Buna bağlı olarak, Piedmont'daki yoksulluğun şiddeti daha azdı ve siyah nüfusun daha düşük bir yoğunlukta olmasından dolayı beyazlar, ırksal uyum içinde yaşamaya daha hazırlıklı gibi görünüyorlardı.

Yine, görünüşe göre, siyah ve beyaz müzik gelenekleri arasında daha fazla ilişki vardı ve sonuç olarak Piedmont blues'u, "siyah" blues'la, örneğin Mississippi Deltası blues'uyla karşılaştırıldığında daha hafif, daha canayakın bir niteliğe sahipti. Son House'un insanı zorlayan ısrarı ne dediği anlaşılmayan iniltisi ve gergin, şişe boynuyla çalınmış keskin gitarıyla, bir Blind Willie McTell'in incelikli slide gitar çalışı arasında dünyalar kadar fark vardı.

McTell 1898 yılında Georgia'da Thomson yakınında doğmuş ve 1950'lere kadar arada sırada ortaya çıkmıştı. Çaldığı müziğin kapsamı olağanüstüydü, duygusal yavaş blues'dan parmak çabukluğu gerektiren on iki-telli gitar "raglerine", ozan gösterisi şarkılarına, dini parçalara ve hatta beyaz "hillbilly" müziğine uzanıyordu. Sürekli seyahat eden biri olan McTell, 1927'den 1956'ya kadar aralıklı olarak kayıtlar yapmış, yeniden ortaya çıkıvermek üzere gözden kaybolmuş ve profesyonel bir müzisyen olarak meydan okuyan bağımsızlığını her zaman korumuştu. Georgia Bill, Blind Sammy, Pig "n" Whistle Red, Barrelhouse Sammie gibi isimleri ve kendi adını

kullanarak, tarzdan tarza atladığı gibi, kolaylıkla plak sözleşmelerini de bozmuştu. 1930'larda, Curley Weaver, Buddy Moss, Ruby Glaze ve karısı Kate McTell gibi diğer birçok şarkıcının akıl hocası, arkadaşı ve müzikal yoldaşıydı ve bunların hepsiyle birlikte kaydetmiş olduğu plakları vardı. Kongre Kütüphanesi'nin folk arşivi için kayıt bile yapmış ve John Lomax bunun için ona on dolar ödemişti.

Willie McTell, berrak melodik ve esnek, zaman zaman blues'una keskinlik katan, genizsel niteliğe sahip bir sesle şarkı söylüyordu. Çınlayan on iki-telli gitar çalışı kayan bas ritimleriyle doluydu ve slide gitar çalışı sesinin hafifliğiyle akıp giderken sözcükleriyle özdeşleşiyor ve duyguyu genişletiyordu. 1920'lerde yaptığı plaklar, Atlanta'da yapılmış olan tüm plakların içinde en dokunaklılarındandı. *Statseboro Blues*'unun sakin, neredeyse acı veren bir ihtişamı vardı:

Uyan, anne, lambanı kıs,
Uyan, anne, lambanı kıs,
Baba McTell'i kapından kovacak cesaretin var mı?

Annem öldü ve beni kayıtsız bıraktı, babam öldü ve
bıraktı beni yaban ellerde,
Annem öldü ve beni kayıtsız bıraktı, babam öldü ve
bıraktı beni yaban ellerde,
Hayır, yakışıklı değilim, ama melek çocuğuyum tatlı bir kadının.[8]

Blind Willie McTell, 1920'lerde plak kaydetmiş birçok Atlantalı müzisyenden sadece bir tanesiydi. Bunların içinden Decatur Caddesi'nde çalmış olan bir grubu, herkes Peg Leg and His Gang olarak tanıyordu. Liderleri, 1923'te Atlanta'ya geldiğinde zaten otuz beş yaşında olan, kentin yaşlı müzisyenlerinden biriydi. Peg Leg adını, 1916 yılında eniştesi öfkelenip onu bacağından vurduğunda kazanmıştı; bacağın kesilmesi gerekmiş, çiftçiliği bırakmak zorunda kalmıştı. Peg Leg, Decatur Caddesi'nde genellikle kendi gitarını çalar ve kendisine bir başka gitarist, Henry Williams ve Eddie

8. *Statesboro blues*, Blind Willie Mc Tell (1928). Orij. basım, Victor V38001. Yeniden basım, *Blind Willie Mc Tell*. Southern Music.

Anthony adındaki özgün bir kemancı eşlik ederdi. Bazen başka çalgıcılar, gitarları ve mandolinleriyle onlara katılır, Decatur Caddesi onların bu gürültülü grubunun sesiyle yankılanır, çınlardı. Aşırı bir biçimde abartılmış seslerle bir ağızdan şarkı söyleyerek ve Eddie Athony'nin "sokak kemanıyla" gıcırdattığı blues, rag, stomp, hatta "Turkey in the Straw" gibi eski zenci şarkılarıyla, göz yaşartıcı bir heyecan yaratırlardı. Peg Leg'in, Columbia Plak Şirketi için çalışan Bay Brown tarafından keşfedilmesi bu caddede olmuştu.

"Decatur Caddesi'nde çalıp serenat yaparken o beni duydu ve beni alıp bürosuna götürdü ve orada çaldım. Beni önce dışarda sokaklarda çalarken duymuştu." Peg Leg, hatırladıklarını, 1964'ün Martı'nda bu şekilde anlatıyordu:

"Benim ilk plağım *New Prison Blues*'du. 1925'te viski satınaktan hapse girmiştim ve şarkıyı orada duydum. Viski satmaya gelince, onu tiyatroya gelen herkese satardım. Kaçak içkiyi onu işletenlerden alır, sonra satardım. Beni nasıl yakaladıklarını bilemiyorum; birgün beni tutuklayıverdiler. İlk plağım için bana elli dolar ödenmişti. Ve telif haklarım da vardı, yılda iki kere gelirlerdi. Plak çıktıktan sonra, Atlanta'nın değişik yerlerinde, gittiğim farklı yerlerde şarkı söyledim."[9]

Peg Leg Howell, kaydı yapılan ilk Atlanta müzisyenlerinden biriydi ve müziği eski iş şarkılarından, geleneksel mısralardan ve kendi malzemesinden oluşan bir yamalı bohçayı yansıtıyordu. Peg Leg, grubuyla çaldığı stomp'ların ve kırsal dans müziğinin dışında, birtakım yavaş, kaba ve iç gözlemlerini yansıtan güzel solo blues müziği kayıtları da yapmıştı. Sakat sokak şarkıcısı, kaçak içki satıcısı ve eski bir mahkum olan Peg Leg'in blues'u, Şeytan'ın Müziği'nin yeniden beden bulması olarak görülmüş olmalı. Hatta ilk plaklarından birinde Şeytan da kendini gösterir:

> Arkadaşlarımın hepsi bana karşı oldular, yüzüme gülerek,
> Arkadaşlarımın hepsi bana karşı oldular, yüzüme gülerek,
> İtaatsiz olduğum için kara bir lekeyle yolculuk etmeliyim.

9. M. Leadbitter, yay. haz. *Nothing but the blues* [London: Hanover Books, 1971], s.258, 259. Alıntı, Peg Leg Howell.

Şeytan'dan sakınamıyorum, o benim yanı başımda duruyor,
Şeytan'dan sakınamıyorum, o benim yanı başımda duruyor,
Kandırmanın bir yolu yok, çok doyumsuzum.

Kimse beni istemiyor, kimse benim yerimde olmak istemez,
Kimse beni istemiyor, kimse benim yerimde olmak istemez,
Öyle iğreniyorum ki, şu berbat gezgin hüznüne kapıldım.

Low Down Rounder Blues (1928)[10]

Peg Leg'in plak kariyeri Ekonomik Bunalım'dan önce sona erdi, ama arkadaşı Eddie Anthony'nin 1936 yılındaki ölümüne kadar şehirde ve civarında çalmaya devam etti. "Eddie Anthony öldükten sonra artık çalmak içimden gelmedi."[11] Diğer bacağını 1952'de şeker hastalığı yüzünden kaybetti ve 1963 yılında George Mitchell tarafından tam bir yoksulluk içinde yaşarken bulundu.

Decatur Caddesi, bir müzisyenin Atlanta'da iş bulabileceği tek yer değildi. Robert ve Charlie Hicks, zengin bir banliyö mahallesinde arabalara servis yapılan bir işyerinde çalışmış, arabaların camlarını temizleyip mangalda pişmiş pirzola servisi yapmışlardı; bu iş Robert'a plak kaydederken kullandığı Barbecue Bob ismini kazandırmıştı. Her iki kardeş de şehre 1920'lerin başında gelmiş, hızlı ve avare bir hayat yaşamışlardı. Barbeque Bob, Columbia'nın en ünlü kırsal blues sanatçılarından biriydi, hızlı, ritmik tarzda on iki-telli bir gitar çalıyor, bas akorlarla, çınlayan tiz şişe boynuyla çalma tekniği arasında gidip geliyordu. Kardeşi de bir on iki telli çalıyor, zaman zaman Charley Lincoln adıyla kayıt yapıyordu, ancak "Laughing Charley" adıyla kardeşinin plaklarından bir tanesindeki çılgın kahkahayı atan da oydu. Bob'un tarzı açıksözlü, kendinden emin ve iddialıydı, aynı zamanda Columbia şirketi tarafından basılan plakları düzenli olarak satılıyordu. 1927'de plak kaydetmeye başladığında, Columbia ilk plağı *Barbeque Blues*'un ilk olarak, 20,850 kopyasını basmıştı.

Sana söyleyeceğim kızım, Çingenenin Yahudilere söylediği gibi,

10. *Low down rounder blues*, Peg Leg Howell (1928) . Orij. basım, Columbia 14320-D. Yeniden basım, *The country blues* RBF RF-1.
11. M. Leadbitter, yay. haz., *a.g.e.*, s. 259. Peg Leg Howell'dan başka bir alıntı.

Sana söyleyeceğim kızım, Çingenenin Yahudilere söylediği gibi,
Eğer beni istemiyorsan, benim de seni istemediğim kesin...[12]

1929 yılında, Amerikan ekonomisi bunalıma doğru inişe geçtiğinde bile, Columbia, Barbeque Bob'un plaklarının yaklaşık 6,000 kopyasını basıyordu (bu sayı Bessie Smith için 9-10,000'di). Ancak 1930'da ekonomik çöküş hızlandığında, Bob'un plaklarının baskısı 2,000'e kadar düştü. O sene plak yapmayı bıraktı ve yaklaşık bir yıl sonra, yirmi dokuz yaşındayken, gribin ağırlaştırdığı zatürreeden öldü. Kardeşi "Laughing Charley" kendini toparlayamayıp yoğun bir şekilde içki içmeye başladı ve bir daha asla plak yapmadı.

1920'lerin Atlanta sahnesine –müzisyenlerin hemen hepsinin genç insanlar olmasına rağmen– ölüm ve Ekonomik Bunalım hâkimdi. Olağanüstü bir armonikacı olan ve plak kaydetmeye on altı ya da on yedisinde başlayan Eddie Mapp, Kasım 1931'de sokakta öldürüldüğünde daha yirmi yaşındaydı. Barbeque Bob ölmüş, kardeşi içmeye başlamış, Peg Leg Howell yeniden kaçak içki satmaya başlamıştı, altın çağ sona ermişti.

Beleş yemeye başladın, ama beleş yemenin sonu yok,
Beleş yemeye başladın, ama beleş yemenin sonu yok,
Kendine dikkat et, yoksa prangaya vurulacaksın.

Domuz yağı ve pastırmasının yarım kilosu bir dolardan gidiyor,
Şu domuz yağı ve pastırmasının yarım kilosu bir dolardan gidiyor,
Pamuk satılmaya başladı, ama ucuzladıkça ucuzlamaya devam ediyor.

Seçimden hemen önce, nasıl oy kullanacağını söylüyordun,
Seçimden hemen önce, nasıl oy kullanacağını söylüyordun,
Ve seçim bittikten sonra, başın bir teke gibi düştü.

Zor dönemler, zor dönemler, şimdi zor bir dönem geçirdiğin kesin,
Zor dönemler, zor dönemler, şimdi zor bir dönem geçiriyoruz,
Yalnızca düşün, bunu düşün, şimdi zor bir dönem geçirdiğimiz kesin.

We Sure Got Hard Times Now – Barbeque Bob (1930)[13]

12. *Barbecue blues*, Barbecue Bob (1927) . Orij. basım, Columbia 14205-D. Yeniden basım, *Kings of the twelve-string* Piedmont 13159.
13. *We sure got hard times now*, Barbecue Bob (1930). Orij. basım, Columbia 14558-D. Yeniden basım, SBS EP I.

D. MEMPHIS

Memphis'e geri döndüğümde, orada kalacağıma bahse girebilirsin,
Memphis'e geri döndüğümde, orada kalacağıma bahse girebilirsin,
Ve kıyamet gününe kadar da oradan ayrılmayacağım.

Eski Memphis'i seviyorum, doğduğum yeri,
Eski Memphis'i seviyorum, doğduğum yeri,
Düz sırtlı takımımı giyip, bir bardak mısır viskimi içmeyi.
Tanrım, keşke tren için yol param olsaydı! Tam bunları yapardım!

Going Back to Memphis – Charlie Nickerson and the Memphis Jug Band (1930)[1]

Güney'de en fazla gelişen blues şehirlerinden biri olarak Memphis, stüdyo dışı kayıtlar için ideal bir yerdi. Burada danslı bar piyanistlerini, parmakla çalan kır kökenli gitaristleri, şişe boynuyla çalan gitaristleri, erkek veya kadın şarkıcıları ve çeşitli "çömlek orkestrası" müzisyenlerini yakalayabilirdiniz. Hepsi Memphis'te ya da çok yakınlarında bulunabilirdi; efsanevi Beale Caddesi'ndeki batakhanelerde, kumar salonlarında ve bilardo salonlarında çalarken, cadde boyunca bir aşağı bir yukarı serenat yaparken ya da Handy Park'ta açık havada çalarken, görkemli otellerde iş toplantıları için, beyazlara ait "kaliteli" dans geceleri için, politik kampanyalarda çalarken, ya da kırlarda mangalda balık partilerinde, pikniklerde veya çiftlik eğlencelerinde çalarken.

Memphis, 1920'lerde Güney'in en heyecan verici şehirlerinden biriydi, kırsal bölgede yetişmiş siyahlar için bir mıknatıs gibiydi, umudu ve daha rahat bir yaşam beklentisini içinde barındıran bir şehirdi. Pamuk ekonomisinin merkezi olarak sadece Tennessee'nin değil aynı zamanda Arkansas ve Mississippi'nin de bazı bölgelerine hizmet ediyordu. Kendisi 1920'ler ve 30'larda Memphis'te bir blues şarkıcısı olan The Muhterem Robert Wilkins, küçük bir ço-

1. *Going back to Memphis*, Charlie Nickerson and the Memphis Jug Band (1930). Orij. basım, Victor 23310. Yeniden basım, *Memphis Jug Band Collector's Classics* CC-2. Söz ve melodi: Will Shade. Southern Music Publishing Co Ltd.'nin izniyle.

cukken Hernando, Alabama'daki evinden Memphis'e ve oradan tekrar evine uzun yolculuklar yapardı.

"Memphis'e yük vagonu veya atlı arabayla giderdik; sadece yirmi iki mil uzaktaydı. Beş balya pamuğu iki katırın üstünde Hernando'dan Memphis'e, oradaki Güney Lauderdale (Caddesi) üzerindeki pamuk hangarına taşımıştım. Sonra buraya, Front Caddesi'ne gelip satış mağazasına gitmek için yük arabasına bindim."[2]

Mississippi'nin ana ulaşım yolu olduğu zamanlarda, nehir kıyısının yakınlarında pamuk depoları ve düzinelerce örnek-salonuyla Pamuk Pazarı ve Borsası vardı ve eskilerden birinin hatırladığı gibi, "o zenciler paketleri nehir gemilerine yüklerler, bir iskele tahtasının üstünde, altındaki adamı göremeyeceğiniz kadar koca bir yükle aşağı yukarı koşuşturur, bir diğerinden başka bir yük alırlardı ve bu arada sürekli şarkı söylerlerdi."[3]

1920'lerde nehir ulaşımı demiryollarıyla, özellikle Merkez Illinois, Lousville-Nashville ve Güney hattıyla ve T-Model Ford kullanan siyah görüntülerinin gittikçe yaygınlaştığı 49, 51 ve 61 numaralı karayollarıyla rekabet eder hale geldi. Nehir, demiryolu ya da karayolu, hepsinin blues'un mitolojisinde bol bol yeri vardı; aylak gezen şarkıcılar, "pistona binme", ayrımcılıktan kaçış yollarının arayışı içinde yürümek ve gezinmek gibi. Birçokları için Memphis, Kuzey'e yapılan yolculukta atlama tahtasıydı ve oraya gidenlerden çoğu tekrar yola koyuluyorken, bazıları orada kalıyor ya da şehrin dışına çıkıp geri geliyorlardı. Bu gelişmeler sırasında, Memphis, kendi kaba, kanunsuz ve şiddet yüklü şöhretini yaratmıştı. Gemi işçileri, tekneciler, nehir seti işçileri –şehri nehirden korumak için nehir kenarındaki setleri sağlam tutmak zorunda olanlar– demiryolu işçileri, yataklı vagon görevlileri, pamuk çiftçileri, başıboşlar, kumarbazlar, müzisyenler, dolandırıcılar ve fahişelerin hepsi, Beale Caddesi'nde birbirine karışırdı. Memphis Jug Band'in armonika ve gitar çalan lideri Will Shade 1960'ta Paul Oliver'le eski günler hakkında şunları konuşmuştu:

2. *Blues Unlimited* no.52, April 1968. Alıntı: Rev. Robert Wilkins, röportaj: Pete Welding.

3. Raven-Hart, Major R. *Canoe errant on the Mississippi* [London : Methuen, 1938]. s.123.

"Fahişelik yapan kadınlar caddede bütün gece aşağı yukarı koştururlardı... kafalarına tuğla, el baltası ve çekiç yerlerdi. Dışarı çakı ve usturalarla falan çıkarlardı. Beale'nin aşağı tarafından kaçarlardı, bazıları nehre atlar ve boğulurdu. Teknelerdeki gemi işçileri sabah üçte, dörtte ve beşte, tekneler geldiğinde tekneden inerlerdi. *Katy Adams*... ona kadınların teknesi derlerdi, kadınların sudaki teknesi. Bütün kadınlar bu tekneyi izlerdi... kamara parası olarak elli sent öderler, tekneyle Memphis'den Rosedale'e giderlerdi ve para kazanma yolları buydu... Paralarını bacaklarının arasında taşırlar, bellerine bağladıkları keselerin içine koyarlardı...ve çok fazla paraları vardı. Memphis'e döndüklerinde kamburlaşmış olurlar. doğrulamazlardı."[4]

İngiliz Binbaşı R. Raven-Hart, Beale Caddesi'ni 1937 yılında gördüğünde, uzun zamanda elde edilmiş, neredeyse efsaneleşmiş kötü şöhretini çoktan kazanmıştı. Şiddet, usturalı kavgalar, buz kıracağı ile işlenen cinayetler, silahla vurma ve bıçaklama ile arka plandaki rastgele ve ticari seks ile ilgili gerçekler ne olursa olsun, gerçekte burası bir turist çekim alanıydı.

"Beale Caddesi'ni (aslında Beale Bulvarı'ydı, ama kimse böyle söylemiyordu) öğleden sonra ziyaret ettik, ancak burası kesinlikle yanında birisiyle birlikte gidilmesi gereken bir yerdi ve bu da siyah biri olmalıydı. Daha sonra aynı yıl içinde ve kış boyunca, beyaz ziyaretçiler, gösterilerine her iki ırktan insanı da kabul eden, "Beale Street Ramblers"a götürülüyordu; ama o dönemde bütün içki satılan yerler ve kabareler zenciler içindi ve (bunu bize iri, yardımsever bir polis söyledi) ziyaretçileri, özellikle de bizim gibi turist türünden olanları hoş karşılamıyorlardı. Onları hiç suçlamıyorum."

Binbaşının "yardımsever polisi," bu "Zenci Amerika'nın Ana Caddesinin" bazı köşe taşlarını gezdirmişti.

"Burası bütün gece ve gün boyunca barbut oynadıkları Hole-In-The-Wall'du, ama cezalar yüzünden hiçbir şey kazanamıyordun; ne yaparsan yap ceza alıyordun, zara tükürdüğün için veya onları yere düşürdüğün için ve eğer kazanmışsan asla parayla birlikte sıvışamazdın. Ve bu da Monarch Club'dı, çoğunlukla poker oynanırdı.

4. Oliver, P. *Conversation with the blues*, a.g.e., s. 85,86. Alıntı, Wild Shade.

Bir zamanlar patronu, zencinin birini bir başkasını devirdi diye vurmuştu; bu kulüpte hiçbir kavgaya izin verilmezdi; ama ölmek üzereyken zenci de ona ateş etmiş ve her ikisi de ölmüştü. Ve buradaki bar, Vahşi Bill'in rastgele ateş edip yarım düzine insanı öldürdüğü yerdi. Fatty de burada vurulmuş, sırtında beş kurşunla ve peşinde zenci bir cenazeci ile kaçmış, yere yıkıldığında bu zenci cesedinin üzerine oturup kendi arabası gelene kadar beklemişti. Böylece onu gömme işini kaçırmamıştı: çok büyük bir cenaze töreniydi.

Ve burası da beyaz bir kadını bir partide dövdüğü için Koen'i yakaladığımız yerdi; kadın sokakta çırılçıplak koşmuş o da peşine düşmüştü, sonra buradaki bodruma girdi, biz de döşemeyi kırıp aşağı göz yaşartıcı bomba attık, teslim olmayınca da vurulduk..."[5]

1900'lerin başında Monarch ("Yitik Erkeklerin Kalesi"), barbut oyunu, kapanış saatinin olmaması ve tezgâhtaki variller dolusu viskiyle, kendini kırsal kökenli insanların gözdesi olarak kabul ettirmişti. Tezgâhtan her türlü kaçak içkiyi ya da viskiyi, veya esrarlı sigara ve kokain gibi uyuşturucuları alabilirdiniz. İngiliz Binbaşı'ya anlatılan olayda öldürülen adam, yıllarca fedailik yapmış olan Kötü Sam'di. Sürekli cinayet işleniyor, o da cesetleri dışarıya atıveriyordu. Monarch, "Memphis Yeraltı Dünyasının Çarı," Robert Wilkins'in blues parçalarından biri olan "Old Jim Canan's"da övülen Jim Kinnane'in işlettiği bir dizi batakhaneden bir tanesiydi. O ve erkek kardeşi Thomas, (piyanist Sunnyland Slim'e göre "sıkı bir batakhane" olan) Hole-In-The-Wall'a, Red Light'a ve Blue Light'a sahipti. Kinnane'nin yerlerinden birinde Ustura Kesiği Fanny'e toslayabilirdiniz. "Onunla her karşılaştığınızda ona eğer bir parça ekmek ve balık vermezseniz sizin boğazınızı keserdi."[6] Ya da Panama'da, kara büyücü kadın, Harika Mary vardı. Vintage'da ödüllü dövüş, Midway'de ise gürleyen blues piyanosunun sesi vardı. Müzisyenlerin gözde uğrak yeri ise muhtemelen, Beale batakhanelerinden çoğu gibi bir İtalyan tarafından işletilen, Pee Wee'nin yeriy-

5. Raven-Hart, *Major R.*, *a.g.e.*, s. 110, 111.
6. Oliver, P. *Conversation With the Blues, a.g.e.*, s. 89. Will Shade'den başka bir alıntı.

di. W.C. Handy Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki Memphis günlerinde oraya takılırdı ve birçok blues müzisyenini tanırdı. Soyunma odası; üflemeliler, gitarlar, kemanlar, büyük-kemanlar ve banjolarla doluydu ve herhangi biri bir alet alıp çalabilirdi. Müzisyen arayan bir orkestra lideri veya bir şarkıcı, onu ya orada ya da, 1920'lerde, Howard Yancey'in Beale'deki bürosunda bulabilirdi. Yancey, çömlek orkestralarının çoğunun menajerliğini yapıyor, bürosu çalışmak isteyen insanlara bir buluşma yeri olarak hizmet veriyordu.

Müzisyenlerin iş bulabilmesi için daha da yüksek mevkili bir kaynak, sıradışı Vali "Patron" Crump'dı. E.H. Crump, adını 1908'de ahlâksızlığı Beale Caddesi'nden kazıma çabalarıyla, kısa bir süre için başarılı olan bir kampanyayla duyurmuştu; bir süre için insanlar kendini tuttu, ama hemen sonra batakhaneler yine ayaktaydı.

Bay Crump buraya serserilerin gelmesine izin vermiyor,
Bay Crump buraya serserilerin gelmesine izin vermiyor,
Bay Crump'ın neye izin vermediği beni ilgilendirmez,
Yine de danslı bara gideceğim;
Bay Crump kendi gidip biraz hava alabilir.[7]

Ancak Crump'un, zencilerin gece yarısından sonra sokağa çıkmalarını yasaklayan bir kanunun kabul edilmesini de içeren çabaları ile ilgili anılar, siyahların hafızalarına kazınmıştı. Memphis'deki en gözde blues'culardan bir tanesi ve Dan Sain ile birlikte Beale Street Sheiks olarak oldukça uzun bir plak kariyeri olan Frank Stokes, şu şarkıyı söylüyordu:

Bay Crump buraya gelmeden önce,
İşler çok iyi gidiyordu,
Şimdi kente geldikten sonra,
Cehennem gibi yanıyor...[8]

7. W.C. Handy, *Father of the blues, a.g.e.*, s. 97. W. C. Handy'nin Mr. Crump adlı parçasının 'gayri resmi' sözleri. W.C. Handy.
8. Blues Unlimited, *a.g.e.*, no. 100, April 1973. Mr. Crump'ın Frank Stokes tarafından yapılan başka bir 'gayriresmi' yorumu, Bengt Olsson tarafından 'Frank Stokes-the Beale Street Sheik'de derlenmiştir.

1909'da yönetime geldiği ilk dönemden başlayarak, Crump'un siyasi makinesi tam kırk yıl boyunca, yalnız şehri değil hemen hemen tüm Tennessee Eyaleti'ni idare etti. "Gerçek Güney" olarak anılan tüm eyaletler gibi, Tennessee'ye de hâkim olan Demokrat Partililerin, köleleri özgür bırakan parti olarak Lincoln'ün anısıyla lekelenen, Cumhuriyetçilere oranı yaklaşık ikiye birdi. Memphis nüfusunun kalbini oluşturan Shelby ilçesinin oy ağırlığı sayesinde, Crump'un makinesi, Memphis'in muazzam miktardaki oyunu kaydırarak herhangi bir adayı çıkarabilir ya da batırabilirdi. Rivayete göre bir Papa öldüğünde, iki zencinin konuyla ilgili şöyle tartıştıkları duyulmuştu:

"Kimdi o?"

"Ah, büyük bir adam, çok önemli, buranın doğusundaki bir ilçede."

"Öldü mü diyorsun? Bay Crump'ın yerine kimi getireceğini tahmin ediyorsun?"[9]

Crump'un dönemi, Boston'daki Curley, inanılmaz derecede yozlaşmış Kansas City'deki Pendergast ya da Jersey City'deki –"Kanun benim"– Hague gibi şehirli büyük patronların devriydi. Crump'ın kariyerinin şaşırtıcı bir yönü de halk önünde hiç konuşma yapmamış olmasıydı, yüzde kırkı siyah olan bir nüfusu düşünerek, Memphis'i memnun edecek reklam niteliğinde jestler yapacak kadar açık gözlüydü. "Memphis Blues"un büyük bestecisini onurlandırmak için 1931 yılında kurulan Handy Parkı'nın yapımına el atmış, sakatlardan teknelere biniş ücreti alınmamış, opossum avları düzenlenmişti. Her yıl panayır yerlerinde, bazen çömlek orkestralarının da çaldığı, muazzam piknikler düzenleniyordu; 1940'lardaki böyle bir piknikte, Crump, flamaların altında kendisine "Teşekkürler Bay Crump" diyen çocuklara havai fişek dağıtarak gezinirken, 30,000 bedava frankfurter ve 16,000 galon limonata dağıtılmıştı. Memphis, iyi idare edilen, kamu hizmetleri diğer birçok Güney şehrinden daha iyi olan kentleri için Crump'a teşekkür edebilirdi, ancak bunun da bir bedeli vardı. Crump bir kampanya kürsüsünde yerini aldığında, siyah bir politikacı şöyle bir yorum yapmıştı:

9. J. Gunther, *Procession* [London: Hamish Hamilton, 1965]. s. 283-287.

"İşte orada oturuyor, baylar ve bayanlar, derisi beyaz olsa da, yaşlı kalbi sizinki veya benimki kadar siyah."[9]

Seçmen vergisini acımasız bir şekilde uygulayarak siyah nüfusun politik etkisini kısıtladı ve başta olduğu dönemde demokratik süreç tıkandı. Politik rakipleri kampanya dokümanlarını bastıracak matbaacıları veya halka konuşma yapabilecekleri salonları bulmakta zorlanıyorlardı; bulsalar da, Crump rakipleri hakkında sövgü dolu gazete ilanları yayınlatıyordu: "Eşek", "akbaba", "dönek", "zehirli", "kamu görevine, bir kokarcanın parfüm fabrikasında ustabaşılığa yakıştığı kadar yakışıyor"... 1940'larda liberaller seçmen vergisine karşı verilen mücadelede başı çekerken, Nashville'deki *Tennessean*'ın yazarları aynı davranıştan paylarını almışlardı. Bir tanesi "çıkıntılık" ve "hain kafalı ve kalbi fesat dolu" olmakla suçlanıyor, bir diğerinden "değersiz, aşağılık, rüşvetçi ve azgın bir çalakalem yazar... bir yaban eşeğinin beynine sahip ve makak maymununa benzer" diye bahsediliyordu. Bir üçüncüsünün ise "basit, iğrenç, hastalıklı kafalı" olduğu ve "uluyup" durduğu söyleniyor, sonra bu üç yazarın da "uyuz, hıyarcıklı fareler, sapına kadar ödlek"[9] oldukları anlatılıyordu.

Crump aptal değildi. Gayrimenkul ve sigorta alanında mali güce sahip, önde gelen bir yatırımcı banker olarak Memphis'in ileri gelenlerinin desteğine sahipti. Crump makinesi, sadık kişilere iş bularak ve ileri gelenlerin istediği yönetimi sağlayarak işliyordu. Bıraktığı miras müphemdi; bir taraftan, insanlara iyi yönetim rüşveti sunarak Memphis için yaptıklarından gurur duyuyordu ve "kim bundan daha iyisini isteyebilirdi ki?" Ancak John Gunther'in belirttiği gibi "tembellik ve korku yüzünden, Amerikan oluşumu içinde yer alma fırsatı Memphis'i es geçti ve şehrin bu gelişememişliğinin sorumluluğu tek başına Bay Crump'a aittir. Stanley Baldwin bir zamanlar diktatörlüğün dev bir kayın ağacına benzediğini yazmıştı; görüntüsü çok hoştur, ama altında hiçbir şey büyümez."[9]

Gerçekte Crump'un makinesinin altında büyüyen bir şey vardı: çömlek orkestrası müziği. Doğduğu yer Memphis değildi ama 1920'lerde başlayıp 1930'larda devam eden bir dönemde şehrin gözde müziği olmuştu. 1905 yılında ilk organize çömlek orkestra-

ları Lousville ve Kentucky'de görülmeye başlamıştı ve kısa zaman içinde Kentucky yarış pistlerinde düzenli olarak yer almaya başladılar. İşe ilk olarak, bilinen aletlerin yanında toprak çömlekler gibi evlerde bulunan ucuz kapları kullanan gruplar olarak başladılar. Lousville'de çömlek orkestraları saksofon, trombon, kornet ve piyano kullanıyorlar ve esas olarak ragtime ve popüler dans müziğine yöneliyorlardı. Memphis'de asıl başarıya ulaşan, Will Shade'in, kısmen Louisville'li Earl McDonald's Dixieland Jug Blowers'ın plaklarından ilham alarak Memphis Jug Band'i kurduğu dönemdeki daha basit ve blues'vari müzik yapan gruplardı.

Çömlek, kontrbasın ucuz bir alternatifiydi ve değişik açılardan üflendiğinde bas bir vızıltı sesi veriyordu; kolay, ama beylik olmayan, zaman içinde kabul görmüş bir teknikti bu. İçine doğru nıırıldanıldığında, yoksul bir adamın trompetine benzeyen, çatlak bir ses çıkartıyordu. Başka bir gözde çalgı da ev yapımı bastı. Will Shade onun hakkında şunları söylüyordu: "Bazıları ona çöp kutusu diyordu, ama ben ona, biçimi kullanışlı bas diyorum."[10] Bunun gibi baslar bir süpürge sapı, bir parça tel ve herhangi bir çamaşır teknesiyle yapılabilirdi. Her cins tekne, çömlek ve çamaşır tahtası orkestrası, ya da skiffle, jook ve spasm* orkestraları vardı ve bunlar, müzik çalmaya yüzyılın başında başlayan New Orleans'lı sokak çocuklarının Razzy Dazzy Spasm Band'ine kadar uzanan bir çizginin üze-

10. P. Oliver, *Conversation With the Blues, a.g.e.*, s. 92. Will Shade'den başka bir alıntı.

* Skiffle, jook ve spasm: Tüm bu kelimelerin, parti yapma, iyi vakit geçirmeyle ve çömlek, çamaşır tahtası ve çay sandığı bas gibi ev yapımı aletlerle çalınan kaba bir müzikle bağlantılı benzer anlamları var. Skiffle kelimesi ise daha çok şehir yaşamı ve kira partileriyle ilgili çağrışımlara sahip. 1950'lerde İngiltere'de Leadbelly ve Amerikalı diğer siyah müzisyenlerin şarkılarını çalan ve aynı ev yapımı enstrümanları kullanan 'Skiffle Grupları' vardı. Ve Beatles da İngiliz rock ve blues müziği için önemli bir ilham kaynağı olan bu arka plandan doğmuştu.

Jook: (ya da Juke) Kırsal bölgelerde genellikle insanların içki içmek, kumar oynamak ve piyanistlerin ya da küçük grupların çaldığı müzikle dans etmek için bir araya geldikleri yerler 'juke joint' olarak anılır. Plaklar küçük grupların yerini aldığında bu küçük kulüpler 'juke box'ları (otomatik plak çalarları) kullanmaya başladı.

Spasm: Kelimenin daha çok New Orleans'la ilişkisi var. Burada, gürültülü, sokak 'spasm' gruplarının cazın gelişimine önemli katkıları olmuştu. Kelime olarak istem dışı hareket anlamı olan spazm, müzikal olarak da herkesi harekete geçiren doğaçlama bir müziği çağrıştırmakta. (ç.n.)

rindeydi. Müzik aletleri uydurulması geleneği, dansçıların elleri ile kalçalarına ve vücutlarının diğer kısımlarına ya da toprağa vurdukları ve her vuruşun farklı bir ses çıkardığı, juba "vuruşu"na ritmik olarak eşlik etmek için, her türlü nesnenin ve aletin kullanıldığı kölelik zamanına kadar uzanır. W. C. Handy çocukken Florence'de bir çiviyi ölü bir atın çene kemiğine sürterek ritimler çıkarıyor, ve süpürge sapları, ince dişli taraklar kullanarak ve diş takırdatarak çıkan ses efektleriyle denemeler yapıyordu, bu arada sağ elimizin baş parmağını gırtlağınızın ya da adem elmanızın üzerine koyuyor, aynı zamanda şöyle bağırıyordunuz:

Nehre indim,
Karşıya geçemedim,
Yaşlı kır bir ata beş dolar ödedim.[11]

Çömlek gruplarında bazı aletler sadece görsel efekt ve genel çılgınlık havası için kullanılıyordu ("beyazlar bizim sarhoş olduğumuzu görmekten hoşlanır"[12]), ama bir çömleğin ciddi bir biçimde kullanımı yavaş blues'un sound'una ürkütücü bir "dip sesi" katıyordu, özellikle yaslı ve feryat eden armonika sesiyle birleşince.

1920'lerin başında armonika, ya da "ağız arpı"nın siyah halk kültüründe zaten oldukça uzun bir geçmişi vardı. Yine Handy'nin çocukluğunda:

"Bazen şanslıysak bir Fransız arpına sahip oluyorduk, bunlarda tilki ve köpekleri çalabiliyor, demiryolu trenlerini taklit ediyorduk, armonika şaheserlerini."[13]

Tilki avı, uluyan ve havlayan köpeklerin sesleri ve tren taklitleri, hepsi standart becerilermiş ve birçok insan bunları yapabiliyormuş gibi görünüyor. Nashville'li kambur ayakkabı boyacısı "oğlan" (beyazlar için yaşı ne olursa olsun her zenci "oğlan"dı), Nashville'in WSM Radyosu'nda beyaz country müzik şovu "Grand Ole

11. W.C. Handy, *Father of the blues, a.g.e.*, s. 17. Şarkıcığın çocuklar tarafından söylenen şekli.
12. *Beale Street Mess Around* Revival RVS 1004. Çömlek orkestrası elemanından alıntı (Bengt Olsson'un yazdığı kapak notlarından).
13. W.C. Handy, *Father of the blues, a.g.e.*, s. 17.

Opry"deki düzenli tek siyah sanatçı olan, minik De Ford Bailey gibi 20'lerde solo veya baş enstrüman olarak plak kaydetmiş çeşitli iyi armonikacılar vardı. Son sürat giden bir trenin gürültüsünü koparan bir parça olan "Pan-American Blues" onun imzası yerine geçen bir ezgiydi. İnsanlar ona maskot gibi davrandıklarını iddia ediyorlardı, ama bu onun için şu anlama geliyordu: "Gecede dört ya da beş dolardan fazlasını alamıyordum ve beni arkada ayakta tutuyorlardı".[14]

20'lerde Alabamalı Jaybird Coleman ve George "Mermi" Williams gibi başka solo armonikacılar da vardı ve bunların her ikisi de, garip vızlama ve uğuldama seslerine sahip, oldukça vokalize bir armonika tonu geliştirmişlerdi. Coleman (onun menajerliğinin 1929'da Ku Klux Klan tarafından yapıldığı söyleniyordu) şarkı söyleyişinde açık havadaki bağırtıların yankısı vardı; buna armonikayla verdiği cevapları katıyor, armonikanın sesini ve kendi sesini karıştırdığında ise garip bir biçimde maskelenmiş ve çarpıtılmış efektler yaratıyordu. Bullet Williams'ın da, her ikisi de 1928'de basılan *Frisco Leaving Birmingham* ve *The Escaped Convict*'in de dahil olduğu küçük bir grup plağında etkileyici bir tekniği vardı. 1976'da onu sevgiyle hatırlayan eski bir yol arkadaşı vardı, aralarında bir akrabalık olmayan Big Joe Williams:

"Bir zamanlar bir ortağım, bir dostum vardı, benimle anlaşan tek bir dostum vardı ve sanırım onunla ilgili bir şeyler okumuşsunuzdur, George "Mermi" Williams. Yıllar önce, 20 yıl, 30 yıl önce ortadan kayboldu. Küçük bir hatası olmuştu, Jackson'da içki içmişti ve sanırım onu kümese (?) attılar ve onun yerini hiç bulamadım. Armonika çalan bir herifti o, ona 'armonikadaki tazı' derlerdi."[15]

Bu aleti tren taklidinin ve tilki avındaki seslerin ötesine götüren şey, ağlayan insan sesiydi. Blues müzisyenleri armonikayı ellerini üzerine kapatarak ve çırpma hareketi yaparak çalıyorlar, notaları üfleyerek çıkarıyor, sonra onları yumuşatıyorlardı. Dil ve dudakların armonikanın dilleri üzerinde gezinmesiyle sesi açıp kapatıyor-

14. P. Hemphill, *The Nashville Sound* [New York: Simon & Schuster, 1970]. s. 167. Alıntı, De Ford Bailey.
15. BBC röportajı: Big Joe Williams, Crawford [Miss., 1976].

lar, dilleri kapatarak veya yarı açarak kirli bir ton elde ediyorlar ya da notayı kaydırıyorlardı. İnsan sesini basit olarak ifade edişi ve kelimelerin ötesindeki duyguları sese dönüştürmesiyle, armonika tüm enstrümanlar içinde belki de blues'un ruhuna en yakın olanıydı.

Blues armonikasının, sadece Memphis değil, onun dışındaki kentlerde çalan çömlek orkestralarında da önemli bir yeri vardı. Dallas, Atlanta, Birmingham ve başka yerlerde benzeri küçük orkestralar varsa da, en ünlüleri Memphis'ten çıkmaktaydı, Jed Davenport'un Beale Street Jug Band'ı; armonikadan çok, Will Watts'ın bluesvari kemanının öne çıktığı, Jack Kelly'nin South Memphis Jug Band'ı; Gus Cannon'un Jug Stompers'ı ve içlerinde ticari açıdan en başarılı olan Memphis Jug Band.

Will Shades'e Victor Records tarafından düzenli olarak vekâlet ücreti ödeniyordu ve o da Memphis Jug Band'i, 1927'den 1934'e kadar süren plak kayıt kariyeri döneminde elinde tutup, organize etmişti. Geniş ve değişken bir kadrosu vardı. Şarkıcı-gitarist Furry Lewis gibi bazı müzisyenler yalnızca geçici olarak yer alıp kendi solo kariyerlerine devam ederlerken, diğerleri de aralıklı olarak çalıyorlardı. Dönem dönem, Memphis Jug Band'da o kadar çok müzisyen çalıyordu ki, bazı zamanlar aynı anda iki ayrı dans gecesinde çalacak iki ayrı orkestra kurmak imkânsızlaşıyordu. İşlerin durgun olduğu diğer zamanlarda da birerli ikişerli sokaklarda çalışıyorlardı. Memphis Jug Band için orkestranın oluşturulması her ne kadar rastgele olsa da, rastgele müzik konusunda söylenecek en son şeydi. Yorulmadan orkestraya prova yaptıran, mükemmeliyetçi bir insan olan Will Shade, plak şirketleriyle bağlantılar konusunda ve müzikle ilgili fikirleri üreten kişi olarak kontrolu sıkı bir biçimde elinde tutuyordu. Ekibinin en doğru ekip olmasını sağlardı. Her kayıt seansından önce müzisyenlerin hepsi tam olarak ne yapması gerektiğini ve ne zaman yapması gerektiğini bilirdi ve ortaya çıkan sonuç çoğunlukla doğaçlama da olsa, asla baştansavma olmazdı. "Çal şu şeyi adamım, biliyorsun, bütün insanların hepsi oraya takılıyor!"[16]

16. *Gator Wobble*, The Memphis Jug Band (1934). Orij. basım, OKeh 8958. Yeniden basım, Memphis Jug Band (yukarıda madde 1'e bakın). Melodi: Will Shade. Southern Music. Memphis Jug Band elemanından alıntı.

Şarkılarının çoğu harmonik vokal parçalarıydı, bunlar yavaş blues parçalarında bir hüzün unsuru, hızlı dans ezgilerinde de hoş vakit geçirten bir kalabalık hissi yaratırdı. Orkestra elemanları sık sık düşünceleri ve talimatlarıyla araya girerdi.

"Benny, sen bu şeyle dalga geçiyorsun!"

"Son, sen o şeyi çal... sadece şu armonikayı dinle!"

"Şimdi bunun ne olduğunu merak ediyorum. Ah, bu *Move that thing*, değil mi?"

"Şunu tekrar çal, sadece bir kere çaldın!"[17]

Dans ezgileri, valsler, ozan şarkıları, lirik ve melodik şarkılar, armonika-paralayan hızlı parçalar, sallanan mandolinler, fiyakalı gitar soloları, Memphis Jug Band bunların hepsini, istek üzerine, her türlü vesileyle çalabilirdi; ama özellikle, grup vokallerinin canlı bir makam içinde bütünleştiği. Will Shade'in armonikasının sözleri izleyerek mısra önlerini ve arkalarını ördüğü, ünlü *Stealin', Stealin'*'lerinde olduğu gibi, yavaş blues'da mükemmelleşmişlerdi.

Çalıyorum, çalıyorum, tatlı ana, beni sakın ele verme,
Çalıyorum tıpkı eskiden olduğum gibi,
Şimdi kollarını etrafıma dola güneşin çevresindeki hale gibi
Beni sevmeni istiyorum, ana, pezevengimin sevdiği gibi;
Eğer seni sevdiğime inanmıyorsan, ne kadar budala olduğuma bak,
Eğer battığıma inanmıyorsan, nasıl bir delik içinde olduğumu gör,
Çalıyorum, çalıyorum, tatlı ana, beni sakın ele verme,
Çalıyorum tıpkı eskiden olduğum gibi,
Çalıyorum, çalıyorum, tatlı ana, beni sakın ele verme,
Çalıyorum tıpkı eskiden olduğum gibi...[18]

Çömlek orkestraları içinde belki de en büyüğü, Noah Lewis'in olağanüstü anlamlı armonikasının öne çıktığı, Gus Cannon'un Jug Stompers'ıydı. Gus Cannon Lewis'i, Memphis bölgesindeki blues

17. *Move That Thing*, the Carolina Peanut Boys (The Memphis Jug Band) (1930). Orij. basını, Victor R23274. Yeniden basım, *Memphis Blues c. 1* Roots RL-323. Söz ve müzik: the Carolina Peanut Boys. Southern Music. Müzisyenlerin nidaları.

18. *Stealin' Stealin'*, the Memphis Jug Band (1928). Orij. basım,Victor V38504. Yeniden basım, *The Country Blues* [Atlanta] (bkz. Madde 10). Souhern Music.

etkinliklerini belgelemek için olağanüstü çalışan, araştırmacı Bent Olsson'a anlatmıştı.

Gus, Noah'la Tennessee Ripley yakınlarında, 1910 yılında karşılaşmıştı: "Tanrım, o armonikayı deli gibi üflerdi. Aynı anda iki armonikayı çalabilirdi... ağzıyla ve burnuyla, aynı perdede, aynı notayı. Bilirsin, dudaklarını armonikanın çevresinde kıvırabilirdi ve burnu bir yumruk gibiydi.. Noah, o her zaman kokain yüklüydü, şimdi onun bu yüzden bu kadar yüksek sesle çalabildiğini tahmin edebiliyorum ve ah, o iyiydi!"[19]

Armonikayı çalışı o kadar güçlü ve yüksek sesliydi ki, Henning Tennessee civarındaki kırsal bölgelerdeki eğlencelerde pirinç üflemeli orkestralarıyla birlikte çalabiliyordu.

Gus ve Noah, 1920'lerin sonlarında Jug Stompers'da birlikte plak kaydı yapmıştı. Arka planda yavaş ritimli grup sound'una destek veren banjolar ve gitarla birlikte, Noah Lewis'in armonika çalışının olağanüstü kontrollu bir zarafeti ve melankolik bir gücü vardı. Armonika zaman zaman öne çıksa da tekrar sürüklenip süzülerek grup müziğine dönüyor, kazoo ya da Cannon'un yağ tenekesinden yapılma "çömleği" ile karışıyordu. Lewis aynı zamanda grubun şarkıcılarından biriydi ve üzgün, neredeyse boğuk bir sesle şarkı söylüyordu.

Yargıç suçladı, katip bunları yazdı,
Katip bunları gerçekten yazdı,
Yargıç suçladı, katip bunları yazdı,
Eğer hapis cezası alırsan, Nashville'e gitmelisin,
Bazıları altı ay yer, bazıları tam bir ...
Bazıları tam bir yıl yer, gerçekten,
Bazıları altı ay yer, bazıları tam bir yıl yer,
Ama ben ve dostum bir ömür boyu buradayız...[20]

19. *Complete Works of Cannon's Jug Stompers* Herwin LP 208. Gus Cannon'un Noah Lewis hakkında söylediklerinden alıntı, (Bengt Olsson'un yazdığı kapak notlarından alıntı).
20. *Viola Lee Blues*, Cannon's Jug Stompers (1928). Orij. basım, Victor V38523. Yeniden basım, *Complete Works* (bkz. Madde 18). Söz ve müzik: Noah Lewis. Peer International.

1883 yılında doğan ("Beni Mississippi'de büyütmeye başlamışlardı, ama sonra ip koptu..."[21]), Gus Cannon'un kendisi plak kaydı yapan en eski müzisyenlerden biriydi. Keman çalabiliyordu, ama 1920'lerde daha çok banjo çalmaya başladı ve gezginci ilaç gösterilerinde olağanüstü popüler bir sanatçı oldu. Bu gösterilerin daha büyükçe olanları neredeyse çadır gösterileri çapında oluyordu, ancak çoğunluğu kamyonların ya da vagonların arkasında seyahat ediyordu. Gus 1914 ile 1929 arasında dönem dönem çeşitli gösterilerle birlikte yolculuk etti. Bengt Olsson'a şunları anlatmıştı:

"Clarksdale, Mississippi'li Dr. Stokey birlikte yola çıktığım ilk doktordu. İyi bir gösteriydi... komedyenler... ah, çok etkileyiciydiler... dansçılar ve ben ve yaşlı Elijah Avery, gitaristti ve banjo da çalardı... o da iyiydi. Yüzümüze o şişe mantarından sürerdik... bizi daha da siyah gösterirdi... saçmalık... ağızlarımızı beyaza boyardık... onları daha büyük gösterirdik...gösteriden önce bir tek içki içmem gerekirdi. Eğer içmezsem bütün o insanların önünde komik olamazmışım gibi gelirdi. Bir tane içtiğimde o insanlar tekmiş gibi görünürdü ve banjoyu havaya fırlatır gerçek bir gösteriye başlardım. Bilirsin, doktor kendi mallarının reklamını yaparken ben orada seyircinin arasında sabunlar, tonikler... ah, her türlü şeyle... koşuşturur... 'Eğer bundan istiyorsanız elinizi kaldırın!" derdim... bir süre sonra: "Elimde kalmadı, doktor!" derdim ve o da bana biraz daha ilaç verirdi... bir şişesi bir çeyreğe; üç tanesi bir dolara! Ha, ha ... o hızlı konuşan bir şeytandı. Onu da satardım ve gösteriye devam ederdik."[22]

Kendi adına iyi bir blues şarkıcısıydı ve 1927'de Banjo Joe olarak Blind Blake ile birlikte, slide tarzı inanılmaz bir banjo performansını da içeren kayıtlar yapmaya başlamıştı. 1928 ile 1930 arasında Jug Stompers'ın lideri olduğunda zirveye ulaşmış, tam bir müzikal kontrolla grubu bir arada tutmuş ve ona akıldan çıkmayacak bluesvari bir nitelik vermişti. Ama grubun parçalarının bazılarında, "Doktor" gösterisinden gelen çok fazla çeşni vardı.

21. *Complete works* (bkz. Madde 18). Gus Cannon'dan başka bir alıntı (kapak notlarından).
22. *A.g.e.*, Gus Cannon'dan başka bir alıntı.

Savaştan hemen önceki dönemi hatırlıyorum,
Siyah adam onu talaşlar ve çöplerle avlardı,
Ama şimdi, Tanrı'ya şükür, yaşlı efendi öldü,
Siyah adam kuştüyü yatağın etrafında boş boş geziniyor,
Eeh, wee, sevgili Nancy'm, yola çıkıp,
Gitmem gerekiyor...

Feather Bed (1928)[23]

Gus'un kendi yetenekleri konusunda haklı bir gururu vardı, özellikle de hiçbir eğitimi olmadığı ve "Tann vergisi zekâ" dediği şeyle idare etmek zorunda olduğu düşünülürse. Ölmeden üç yıl önce, 1979 yılında, 93 yaşında ve yarı sağırken, son röportajlarından birini yapmıştı. Müziği ve fikirlerini nereden aldığı konusunda konuşmuştu. "Ah, genellikle yatakta yatar, bir şeyler hayal ederim. Hayal kurar, kalkıp banjomu alır ve aklımdaki şeyi çalmaya uğraşırım. Böylece onu unutmam. Benim öğrendiğim yol bu. Kimse bana bir şey öğretmedi, ama başka adamların hoşuma giden bir şeyler çaldığını duyduğumda eve gidip onu çalıp çalamayacağıma bakarım. Ama şimdi yaşlandığımda o zamanları hatırlayamıyorum, nasıl olduğumu hatırlayamıyorum. 93, o yüzden çok iyi idare ettiğimi düşünüyorum. Bundan bir şeyler ürettim ve bu benim yaşamımı sürdürmeme yardımcı oldu. Onun için umarım hepiniz onları dinlersiniz, size neyim varsa verdim. Bilmiyorum, belki yarın ölürüm ama sizin elinizde Gus Cannon'un yaptıkları var."[24]

Büyük ilaç gösterilerinden bir tanesi, bir çadırla yolculuk eden ve kadrosunda bir piyanisti bile barındıran, Red Rose Minstrel Show'du. Barrelhouse tarzı albino piyanist Speckled Red, kel, şen şakrak şarkıcı Jim Jackson ile birlikte gösterideydi. Red "*Gen Sing* diye bir şey sattıklarını" hatırlıyor. "İçinde bir çeşit alkol vardı. Her şeye iyi geliyordu. Aslında hiçbir şeye yaradığı yoktu. Değişik cins sabunlar satılıyordu, bir cins ilaçlı sabun. Ah, çok para kazanıyor-

23. *Feather Bed*, Cannon's Jug Stompers (1928). Orij. basım, Victor V38515. Yeniden basım, *Complete works* (bkz. Madde 18). Söz ve müzik: Gus Cannon. Peer International.
24. BBC röportajı: Gus Cannon [Memphis, Tenn., 1976].

lardı! Bunun için üzülmeye gerek yok. Çok ilaç sattı."[25]

Jim Jackson, ozan şarkıları ve basit blues parçalarından oluşan repertuarıyla, Memphis'te bir "isim" yapmıştı. En büyük hit'lerinden birini, on binlerce satan "Jim Jackson's Kansas City Blues Parts 1 and 2"yu 1920'lerin sonlarında kaydetmişti. Parça o kadar popüler olmuştu ki, Bölüm 3 ve 4 olarak yeniden yapılmış, bunu da tamamen aynı ezgiyi kullanan "I'm Gonna Move to Lousiana"nın iki bölümü izlemişti! Jackson, yüzyılın ilk yarısında, oldukça popüler olan Frank Stokes, (Cannon Stompers'la tanınan) Elijah Avery, "Parmakla gitar çalan" Buddy Taylor gibi bir dönemin tüm gitaristlerinin çaldığı, Kuzey Mississippi'deki Hernando çevresinde iyi tanınıyordu. Stokes Memphis'teki sokak serenadı piyasasında düzenli olarak yer alsa da. aynı zamanda kır yemekleri ve pikniklerinde de çalıyordu. Lincoln Jackson'un Bengt Olsson'a anlattığı gibi:

"O günlerde ay ışığı pikniği dediğiniz şeyler yapardık, bilirsin. Bunlar tamı tamına üç gün sürerdi. Orada ormanda, bilirsin; bol bol gölge vardır ve hiç kimse seni rahatsız etmez orada. İnsanlar çevreden millerce uzaktan, atlı arabalarla ya da at sırtında gelirdi. Geceleri paçavraları benzinle yakardık, böylece her şey tamam olurdu... mangalda domuz, keçi ve tavuk pişirirdik; bol bol kaçak viskimiz ve zar oyunlarımız vardı. Adamım, iyi vakit geçirirdik. Frank bize işte böyle özel günlerde çalardı."[26]

Olsson'a bilgi veren kişilerden bir tanesinin "bizim yaşlı boğuk sesli şarkıcı" olarak anlattığı Stokes, 1927 ile 1929 arasında kayıt yaptığı kısa dönemle pek bağlantısı olmayan bir kariyer sonrasında 90 yaşına kadar yaşamıştı.

1936'da blues'dan kopup kendini dine adayan Robert Wilkins, plaklarıyla artık hiçbir ilgisi kalmayan bir sanatçıydı. Kendisi Pete Welding'e "Bu çok ani bir şeydi," demişti. "Görünüşe göre benden bir şey istendi ve ben onu duydum; bana 'Artık bunu yapma' dedi."[27] Ancak o, zamanında bir blues'cu olarak, melodik gitarıyla

25. Jazz Journal, *a.g.e.*, Haziran 1960. Speckled Red, David Mangurian'ın 'Speckled Red' adlı yazısından alıntı.
26. Blues Unlimited, *a.g.e.*, no.100, Nisan 1973. Alıntı, Lincoln Jackson, röportaj: Bengt Olsson.
27. *A.g.e.*, no.54, Haziran 1968. Alıntı, Robert Wilkins, Röportaj: Pete Welding.

birlikte inip çıkan, onunla yarışan sesiyle, şarkıcıların arasında en etkileyici olanlarından bir tanesiydi. 1928 civarında plakları onun istediği an kesinlikle iş bulmasını sağlamıştı ve "domuz satış sergilerinde", eğlence yerlerinde, otellerde, ev partilerinde, beyaz çocukların partilerinde, kolej dans partilerinde ve hatta polis partilerinde çalmıştı; "orada yüzbaşılardan, polislerden ve çavuşlardan başka kimse yoktu". Bazen bir polis karakoluna uğrayıverip lobisinde müzik çalıyordu.

"Onlarla hiçbir zaman sorunum olmadı. Bazen gece geç saatlerde onlarla karşılaşırdım ve beni durdururlardı, beni tanımayan bazıları ve ben onlara nerede çaldığımı söylerdim ve onlar, beyaz insanların partilerinde çalmak için gitarımla neler yapabildiğimi bilmek isterlerdi. Ve ben de onlara dinlemek istedikleri hemen her şeyi çalacağımı söylerdim. Onlar benden çalmamı isterlerdi, o zaman ben de onlara birkaç parça çalardım. Belki bana bir dolar verir, sonra çekip giderdi."[28]

1928-35 arasındaki plakları bir gevşekliğe, rahatlığa sahiptir, ancak sesindeki vibrato etkisi söyleyişine içe dönük bir yoğunluk katar.

Sana kesinlikle bir beyazmışsın gibi davranacağım,
Sana kesinlikle bir beyazmışsın gibi davranacağım,
Bu seni tatmin etmezse, kızım, hayatımı vereceğim.

Seni seviyorum kızım, dünyaya sevdiğimi söyleyeceğim,
Seni seviyorum kızım, dünyaya sevdiğimi söyleyeceğim,
Ve senin bana böyle davranmanın sebebi de bu.

Falling Down Blues (1929)[29]

Memphis'te plak kaydı yapan blues şarkıcılarının hepsi şehirde kalıcı olarak yerleşmemişti. Bütün büyük plak şirketleri için yetenek avcılığı yapan ve Mississippi Jackson'da bir müzik mağazasının sahibi olan beyaz H.C. Speir tarafından çeşitli kayıt seansları düzen-

28. *A.g.e.*, no. 53, June 1968. Alıntı, Robert Wilkins, röportaj: Pete welding.
29. *Falling Down Blues*, Robert Wilkins (1929). Orij. basım, Brunswick 7125. Yeniden basım, *Ten Years in Memphis* Yazoo L1002.

leniyordu. Bazı seansları Memphis'te, diğerlerini de Kuzey'de ayarlıyordu, ancak Speir'in, en büyük Mississippi şarkıcılarından bazılarının plak kariyerlerinde doğrudan rolü olmuştu; Charley Patton, Tommy Johnson, Ishmon Bracey, Chatmon'lar ve böylece bitip tükenmeden devam edecek bir liste.

Tommy Johnson ve Ishmon Bracey Memphis'te Charlie McCoy ve muhteşem Rosie Mae Moore'un da yer aldığı seanslarda kayıt yapmışlardı. Az sayıda, ama popüler olan plakları sayesinde Tommy Johnson, en iyi ve en etkili kırsal blues'culardan biri olarak ün kazanmıştı. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Dockery Çiftliği'ndeki büyük müzisyenler topluluğunun büyüsünün etkisi altına girmişti; sadece Charley Patton'un değil, plak kaydetmiş ya da kaydetmemiş, Willie Brown ve Josie Bush, Dick Banston, Ben Maree, Henry Sloan ve Tommy'nin erkek kardeşi Ledell gibi diğer müzisyenlerin de. Ledell'a müzikal yeteneğini "ruhunu şeytana satmış olduğunu"[30] söyleyerek açıklamış olsa da, bu müzikal yaratıcılık mayası, Johnson'da derin bir etki bırakmıştı.

Tommy Johnson'un gezginci kariyeri ve bir dizi "karısı" ile, 1920'lerde, birçok ünlü müzisyenin bulunduğu Jackson şehri üzerinde, büyük etkisi olmuştu. Müzik açısından üstünlüklerinin daha fazla bilincinde olduklarından, bu müzisyenler Dockery günlerindeki gelip geçici kırsal müzisyenlere kıyasla profesyonel ya da yarı profesyonel müzisyenliğe çok daha yakındılar. Sokaklarda serenat yapıyor ya da beyazların dans gecelerinde çalıyorlardı, valsler, two-stepler, black bottom, ragtime, blues... müşterinin istediği her şeyi sunuyorlardı. Charley McCoy, –ki 1930'larda müthiş popüler olacaktı– Chatmon'ların bazıları, Walter Vincent, Rubin Lacy ve başka birçoğu birlikte, birbirleriyle iyi ilişkileri olan bir topluluk oluşturmuşlardı. Muhterem Rubin Lacy'nin Tommy Johnson'un biyografisini hazırlayan David Evans'a söylediği gibi:

"Bir sürü insan Jackson'a geliyordu, gelip gidiyordu, ama orada yaşamıyordu. Eğer bir şey çalabiliyorsa, doğal olarak orada yaşayan bizim çocuklar her zaman diğer müzisyenleri hoş karşılardı.

30. Evans, D., *a.g.e.*, s. 22. Rev. Ledell Johnson'ın Tommy Johnson hakkında söylediklerinden alıntı.

Doğal olarak onlarla ilgili ne öğreneceğini bilemezdin...Sadece Jackson'a gelirdin ve biz bir araya gelip iyi müzik çalmaya başlardık."[31]

H. C. Speir, tabii ki, en iyi müzisyenlerin çoğunu kayıt için toplamada hızlıydı ve Tommy Johnson da bunlardan biriydi.

Tommy'nin tarzı nispeten küçük bir Charley Patton etkisini açığa vurur. Sesi berrak ve yumuşak bir falsettonun tekrar eden kullanımı sayesinde tizdir ve bunun da o yaşlı adamın zor anlaşılırlığıyla bir ilgisi yoktur. Gitar çalarken, Patton-Willie Brown tarzıyla açıkça bağlantılı bazı küçük pasajları kullansa da, daha düzenli bir ritme ve sonraki otuz yıl boyunca birçok gitarist tarafından kullanılan, neredeyse "kontrabasları" andıran karakteristik bas motifleri dizisine sahipti. Charlie McCoy, Johnson'a eşlik ederek, birlikte hoş bir biçimde bütünleşen, akılda kalıcı ve tekrarlayan bir nota dizisi içeren bir gitar kombinasyonu oluşturuyorlardı. Johnson, şarkılarında esas olarak geleneksel sözleri kullanıyordu, ancak icra edişindeki klasik saflık onları kesinlikle kendinin kılıyordu. Memphis'te yaptığı plaklar arasında, daha sonra onun adıyla birlikte anılanlar blues plaklarıydı.

Ben su istedim, o bana benzin verdi,
Ben su istedim, o bana benzin verdi,
Ben su istedim, o bana benzin verdi, Tanrım, Tanrım, Tanrım.
Ağlıyorum, Tanrım, "Merak ediyorum, acaba eve
dönebilecek miyim?'
Ağlıyorum, Tanrım, "Merak ediyorum, acaba eve
dönebilecek miyim?'
Tanrım, Tanrım, Tanrım.

Cool Drink of Water Blues[32]

H. C. Speir'in bir başka keşfi, oldukça soğuk, gizemli ve bağımsız bir tip olan Skip James, 1920'lerde Jackson müzik piyasasında yer

31. *A.g.e.*, s. 43. Alıntı, Rev. Rubin Lacey.
32. *Cool Drink of the Water Bues*, Tommy Jonshon (1928). Orij. basım, Victor 21279. Yeniden basım, *The Great Tommy Johnson-Ishman Bracey 1928 Session* Roots RL-330 (ve başka yerlerde). Söz ve müzik: Tommy Johnson. Peer International.

almış, ancak görünüşe göre kendini oldukça ayrı tutmuştu. Plak kariyeri kısaydı ve, kötü etkilerini göstermeye başlayan Ekonomik Bunalımın etkisiyle, ticari açıdan da başarısız oldu.

> Bu şarkıyı söyleyeceğim ve bir daha şarkı söylemeyeceğim,
> Mmmmmm...
> Zor dönemler seni kapı kapı gezdirecek[33]

Lubin Lacy, Ledell Johnson ve Ishmon Bracey gibi Skip de kiliseye dönmüş ve 60'larda folkun yeniden canlanışına kadar bir daha blues söylememişti. Blues doğup büyüdüğü yer olan Bentonia, Mississippi'nin küçük ama gelişen yerel geleneksel müziğinin bir parçası da olsa, çalışındaki buz gibi mükemmellik ve müziğinde kendini belli eden bilinçli sanat becerisi, onun oldukça bireysel ve hatta farklı özelliklere sahip biri olarak görülmesini sağlamış, diğerlerinden ayrı bir yere koymuştu. Özellikle piyano çalışı, birden dökülmeye başlayan nota çavlanlarıyla ve beklenmedik duruşlarıyla, başkalarıyla karşılaştırılmasını olanaksız kılmaktadır. Neredeyse kibirliliğe varan soğukluğu, müziğinin ciddiyetinin kesin bir biçimde farkında oluşu, içe dönük ve felsefi bir karakterin parçalarıydılar.

"Bu dünya diğer insanlardan faydalanmaya bakan insanlarla dolu... Şimdi bu tür bir insan hiçbir şeye aldırmaz ve bulduğu en küçük şeyi bile yürütecektir. Doğru olanı yapmaya ve dürüst olmaya çalışanlara karşı sempatisi yoktur... Texas Dallas'a gidin; orada elli sent verip istediğiniz her şeyi görebileceğiniz bir yer vardır. Oradaki bazı herifler kendi erkek kardeşlerini satarlar. Doğaya karşı işlenmiş suçlar: bunlar mideni bulandırır.

Ben hiçbir zaman bunların peşinde olmadım, ancak kimi zaman bazı şeyleri yaşamak iyi bir fikir, çünkü çoğu zaman kimse sana neler olup bittiğini tam olarak anlatmaz. Şöyle düşünür veya söyleyebilirsin: 'Ah, İnsanların böyle şeyler yapacağına inanmıyorum.' Evet, elli sentini alırsın, sonra oraya gidersin ve dünyada var oldu-

33. *Hard Time Killin' For Blues*, Skip James (1931). Orij. basım, Paramount 13065. Yeniden basım, *Skip James :Early Blues Recordings 1931* Biograph BLP 12029. Söz ve müzik: Nehemiah 'Skip' James.

ğunu düşünemeyeceğin şeyleri görürsün."[34]

Piyano ya da gitarla olsun, Skip James'in blues'u ürkütücü bir yoğunluğa sahipti, bazen tizleşerek pürüzsüzleşen sesindeki gergin hava, ve eşlik eden enstrümanlarda kullandığı üzerinde çalışılmış efektler onun plaklarını Mississippi kırsal blues'unun en etkileyici olanlarının arasına sokmuştur.

Ölmüş olmayı ve altı ayak aşağıda, mezarımda olmayı tercih ederdim,
Ölmüş olmayı ve altı ayak aşağıda, mezarımda olmayı tercih ederdim,
Buralarda olup da, balım, böyle davranılmaktansa.

Ve yaşlı insanlar bana söylemişti, bebeğim, ama ben hiç bilmezdim,
Ve yaşlı insanlar bana söylemişti, bebeğim kadınım, ama ben hiç bilmezdim.
Kutsal Kitap der ki: "Ne ekersen onu biçersin."

Diz kapağın acıyorsa ve vücüdun soğumuşsa,
Diz kapağın acıyorsa ve vücüdun soğumuşsa,
Demektir ki, sen hazırlanıyorsun, balım, selvi korusu için.

Cypress Grove Blues[35]

34. S. Grossman, *Delta Blues Guitar* [New York: Oak Publications, 1969]. s.111. Alıntı, Skip James.

35. *Cypress Grove Blues*, Skip James (1931). Orij. basım, Paramount 13088. Yeniden basım, *Early blues recordings 1931* (bkz. Madde 31) söz ve müzik: Nehemiah 'Skip' James.

Beş

A. EKONOMİK BUNALIM

1930'ların Büyük Ekonomik Bunalımı Amerika'yı harap etmişti. Bu, milyonlarca insanın hayatını doğrudan etkileyen maddi, manevi ve duygusal bir felaketti. 1929'un sonundan itibaren birkaç aylık süre içinde, bankalar batar, tasarruflar silinip gider, fabrikalar kapanır, ipotekli mallar haciz edilirken ve ekonomide iflas üstüne iflas yaşanırken, halk, benzeri görülmemiş bir sosyal karmaşayla karşı karşıya kalmıştı. Şoka uğramış ve durumu kavrayamamış insanlar ekmek sıralarında bekliyor, ümitsizce iş arama görevlerine dönmeden önce, sokakta çorba dağıtan mutfaklardan bulabildikleri yiyecekleri alıyorlardı. Tüm ülke çapında ortaya çıkan amaçsız, cesare-

ti kırılmış gezginler, gelip geçici insanlar, durmaksızın, onları işin olabileceği bir yerlere götürecek yük trenlerine atlıyor, iğreti gecekondu mahallelerinde ya da gazete kâğıtlarına sarınarak nerede yatacak bir yer bulabilirlerse orada, güçlükle uyuyabiliyorlardı. Aralarında siyahlar ve beyazlar, bir zamanlar varlıklı olan ya da her zaman felaketin sınırında yaşamış insanlar vardı, bazıları iyi eğitimliydi, bazılarının hiç eğitimi yoktu, yaşlı insanlar ve özellikle genç insanlar vardı, tümü de işsizlerin ve malı mülkü elinden alınmış olanların saflarına katılmıştı. Bazıları için böylesi bir yokluk yeni bir şey değildi, çünkü zor dönemler refah içindeki 1920'lerde bile normal bir olguydu, ancak diğerleri için bu darbe uyuşturucuydu, çünkü görünüşe göre etraflarında daralan ve üzerlerine çöken bir dünyada, gururları ve kendilerine saygılarını korumak için debelenmek durumunda bırakılmışlardı.

Önceden çeşitli sarsıntı ve uyarılar olsa da, felaket gerçekte 1929'da Wall Street'in Çöküşü ile başlamıştı. İlk başta borsadaki senetlerin değerlerindeki ani ve etkili düşüş sadece, "daha emin bir teknik konuma" geçileceğini uman bankerlerin ve borsacıların yer aldığı finans dünyasıyla sınırlı kalmıştı, ancak 1929'un son çeyreğinde hisse senetleri 40 milyar dolarlık değer kaybına uğradığında, felaketin yayılması kaçınılmaz olmuştu. 1932'de 5,500'den fazla banka ve 100,000'in üzerinde işyeri batmıştı; demiryolu şirketlerinin dörtte biri iflas etmiş, her yerde fabrikalar kapanmıştı. İşçilerin ücretleri kesintiye uğramış ya da çalışma saatleri azaltılmış, yine de birçoğu işten atılmıştı. 1929 ile 1932 arasında Amerika'nın milli geliri yarı yarıya azalmış, işsizlik inanılmaz oranda yükselmişti. 1930 ilkbaharında işi olmayan 3 milyon kişi varken, bu sayı sonbaharda 4 milyona yükselmişti; 1931'in sonundaysa sayı 7 milyona ulaşmıştı ve bu daha olacakların en kötüsü değildi. Hüzün ve umutsuzluk duyguları, iş dünyasındaki o zor bulunur "güven" duygusunun geri dönmesiyle her şeyin düzeleceği inancı sayesinde bazen hafifliyordu. Ancak 1932 sonbaharında işsizlerin sayısı 11 milyona ulaşmıştı; onu izleyen yıl istatistikler işe yaramaz hale gelmişti ve işgücünün kabaca dörtte birinin işsiz olduğu düşünülürse, kesin sayı 12 ile 15 milyon arasındaydı.

Bu büyüklükteki bir felaket, Amerikan ticaretinin gerçek ticaret olduğunu düşünen 1920'lerin insanları için oldukça inanılmazdı. Bu on yıl içinde endüstrideki büyüme ve ticaretin gelişmesi milli geliri neredeyse iki katına çıkarmıştı. Benzeri görülmemiş bir refah vardı ve ekonomik kurumlara olan inanç sınırsızdı. Ticaretteki başarının, kişisel çabaların ödülü ve doğru erdemlerin işareti olduğuna inanılıyor, başarısızlığın da kişisel niteliklerdeki yetersizliklerin sonucu olduğu düşünülüyordu. "Sağlam bireyselliğe"* olan inancın yanı sıra, zenginliklerin toplumun üst kesiminde toplanmasının herkese yarar sağlayacağına, zenginliğin "yukarıdan aşağıya damlayacağına" inanılıyordu. Hükümetin ekonomiye karışmasının, zenginliğin yaratılması ve dağılmasına kesinlikle zararlı olacağı konusunda genel bir fikir birliği vardı ve bu yüzden sosyal ve yapısal refomlara duyulan ilgi çok azdı. "Geçerli" olan görüşe göre, insanların ya kendi çabalarıyla yükseleceği ya da genel refahtan payını alacağı, kabul edilmesi gereken bir gerçekti.

Bu inanışın hatalı tarafı ve ekonomik çöküşün en büyük nedeni, yoksulluğun katıksız boyutu ve zenginliğin dağılımındaki artan dengesizliğin altüst edici etkisiydi.

Zengin ve yoksul arasındaki uçurum öylesine büyüktü ki, en zengin 36,000 ailenin geliri en yoksul 12 milyon ailenin toplam gelirine eşitti. Bu 12 milyon ailenin veya nüfusun yüzde 42'sinin, yaşam koşulları ancak geçinecek düzeye ulaşmıştı. Kırsal alanlarda yoksulluk o kadar büyüktü ki, birçok evin suyu ve elektriği yoktu. Mississippi'de çiftlik evlerinin yalnızca yüzde 2'sinde su ve sadece yüzde 0.5'inde elektrik vardı.

Bu ölçekteki bir yoksunluk ve yokluk ortamında, endüstri ve üretim kapasitesindeki büyüme, pazarın onu destekleme gücünün üstüne çıktı, arz talebi aştı ve gösterişli yapı çöktü. Seri üretim endüstrisinin büyümesi, sektörlerin birbirine sıkı sıkıya bağımlı olmaları, bir parçadaki aksamanın başka birinde felakete yol açması, sonunda da tüm yapının iskambil kâğıdından yapılma ev gibi çökmeye başlaması anlamına geliyordu. Refah ve endüstriyel büyüme,

* *Rugged Individualism:* Tüm bireylerin, ya da hemen hemen tüm bireylerin, kendi başlarına başarılı olabilecekleri ve bireylere yapılan devlet desteğinin en az düzeye indirilmesi gerektiğini öngören, Cumhuriyetçi bir Amerikan politikası.

hareketli montaj hatlarıyla ve ölçekli ekonomi getiren zaman ve hareket çalışmalarıyla, acımasız seri üretim tekniklerinin kullanımına dayanıyordu. Ekonomik güç büyük şirketlerin ve endüstri devlerinin ellerinde toplanmıştı; iş açısından, yalnızca otomobil endüstrisine, doğrudan ya da dolaylı olarak, 3,700,000 işçi bağımlıydı. Seri üretim, sonsuz büyüme imkânları sunuyormuş gibi görünse de, tamamen bir kitle pazarının varlığına dayanıyordu; Henry Ford gibi bazı sanayicilerin farkında olduğu gibi, satın alma gücü üretimle başa baş gitmeliydi. Satın alma gücünün, Çöküş öncesi borsada ortaya çıkan spekülasyon cümbüşünün meydana gelişinde, esas hatalı olan halk kesiminin elinde tutulması bir yanlıştı, çünkü 1920'lerde şirket kârları ve hisseleri yüzde 60 artarken, reel ücretler yalnızca yüzde 11 artmıştı. Bu, kitle pazarının gelişimindeki tek hata da değildi. Endüstrinin ve bir yere kadar tarımın makineleşmesi, üretim kapasitesini ve işçi verimini artırıyor, ama aynı zamanda insanları işlerinden ediyordu. 1920'lerde zaten bunalıma girmiş olan Amerikan tarımından sonra bir de yabancı mallardan kendilerini korumak için ülkelerin birbiri ardına kendilerini gümrük bariyerlerinin arkasında korumaya almaya çalışmaları, dünya ticaretinin gerilemesine sebep olunca, ekonomi daha da zayıflamıştı. Küçülen pazarlar ve alım gücünün yeterince hızlı artmaması gibi, belanın geldiğine dair işaretler Çöküş öncesinde de vardı. "Chicago'da bir şeyler oluyor" diye uyarmıştı *Chicago Defender*, 1929'un başlarında, "ve artık buna kayıtsız kalınmaması gerekiyor. Son üç hafta içinde bir gün geçmedi ki, bir başka firmanın çalışanlarını işten çıkardığını bildiren bir haber alınmasın."[1]

Tanıdık bir yapı daha kendini göstermeye başlamıştı; siyahlar her zaman işe alma sırasında sonuncu, işten atma sırasında ise ilktiler, ancak zor dönemlerin alametleri, siyah olsun beyaz olsun, herkes tarafından görmemezlikten geliniyordu.

İşin ve göreceli refahın 1920'lerde Güney'deki siyahları hâlâ çektiği Kuzey kentlerindeki siyahlar için bile, yoksulluk yeni bir şey değildi. Güney bu on yıl içinde, göç yoluyla 773,000 kişi daha kaybetmişti.

1. L. Hughes ve M. Melzer, *a.g.e.* s. 280. Alıntı: [Chicago Defender, 1929 başı].

Çelik fabrikalarındaki, gıda işleme ve paketleme fabrikalarındaki işlere, demokratik ve politik haklardaki bütün ilerlemelere rağmen, yoksulluk siyah gettodaki yaşamın temeliydi. 1928'de Çöküş'ten oldukça önce Blind Blake bunu zaten dile getirmişti:

> Bu zor bir dönem, iyi bir adam tek metelik kazanamaz,[2]

Bir başka Chicago'lu blues şarkıcısı Big Bill Broonzy de konuyu şöyle ortaya koyuyordu:

> Mutfağımda açlık, kapımda kiralık levhası var.[3]

Georgia Tom'un söylediği gibi, "Bunalımı neyin başlattığını bilmiyorum. Bilemiyorum, ben kendimi pek bunalmış hissetmedim, çünkü önceden de bir şeyim yoktu."[4]

On sekiz aylık bir dönem içinde, Detroit'de, 15,000 insanın sıkış sıkış gecekondularda yaşadığı küçük bir siyah getto mahallesinde, kiralar üç katına çıkmıştı. Bu probleme bulunan genel bir çözüm, bir düzine değişik adla –Çok Kesat partileri, Çok Berbat partileri, Domuz Bumbarı Şamataları, Amerikan Bezi Partileri, Kados, Dokuz Kuka Oyunu, ev eğlencesi, ev partisi, Hokkabazlık ve Boğuşma, Stomp Dansı, dağıtma ve eğlenme– bütün Kuzey şehirlerinde boy göstermiş olan ve apartmanlarda yaygınlaşan Ev Kirası Partisi geleneğiydi. Kira günü geldiğinde, "bir eğlence ayarlıyor", çevredeki komşuları davet ediyordunuz, gelenlerden de giriş parası, mesela bir çeyreklik ve bir sürahi cin alıyordunuz.

Little Brother Montgomery'nin hatırladığına göre, "Bunlara ev kirası partisi diyorlardı ve Hüzünlü Pazartesi partileri de deniliyordu. Nasıl senin bir evin varsa, onun da bir tane vardı, onun da. Bilirsin, Salı günü Miss Lumpton'daydık ve bir dahaki sefere Miss McGee'de ve partideki herkes diğer kişiye babalık yapardı (*destek*

2. *No Dough Blues*, Blind Blake (1928). Orij basım, Paramount 12723. Söz ve müzik: Arthur (Blind) Blake. A. Lomax. ile W. Guthrie. ve P. Seeger'nin *Hard-hitting Songs For Hard-hit People*'ında da bahsi geçmektedir, New York: Oak Publications, 1967. s.52.

3. *Starvation Blues*, Big Bill Broonzy (1928). Orij. basım, Paramount 12707 . Yeniden basım, *The Young Bill Bronzy 1928-1936* Yazoo L1011.

4. BBC röportajı: Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].

çıkardı). Bu partideki ekip bir sonraki partide de olurdu.[5]

Little Brother gibi Georgia Tom da, Chicago kira partilerinde piyano çalardı:

"Bir şebekem vardı, her gece çalacak bir yerim olurdu. 3 ya da 4 saat piyano çalıp gecede 50 sent veya 35 sent alırsan iyi para kazandın demekti. Orada bir grupla birlikte takılırdım, onun için gündüzleri iyi giyimli gezer, geceleri çalardım. Çok fazla değildi, sana azıcık bir şey verirlerdi, alacağın en iyi şey, bütün içebildiklerin, bütün yiyebildiklerin ve senden hoşlanan güzel bir kadın olabilirdi, bu, alacağın en iyi şeydi."[6]

Ciddi bir yoksulluktan doğan kira partisi, aşırı kalabalık getto yaşamının düş kırıklıkları ve nevrozları için bir çıkış noktasıydı. Müziklerini Speckled Red, ya da sayısız başka piyanistin sağladığı bu partilerin başarısı, fuhuşun, kumarın ve kaçak içkinin boy gösterdiği ve gettoyu, dolandırıcıların kurduğu, polise ödenen rüşvet ve haracın ağına çeken Hoş Vakit Daireleri ya da Büfe Daireler gibi yarı sabit iş alanlarının kurulmasına yol açmıştı.

Bunalım şehirleri vurduğunda, yoksulluk ve sıkıntıyı azaltacak bir başka toplumsal kurum da kiliseydi. Birçok küçük kilise "tutumlu dükkânlar" açmış, çok düşük fiyatlarla ayakkabı ve elbise satmıştı. Kutsal Peder adındaki karizmatik bir dini lider, restoranlarda bedava olarak ya da 15 sente, yemek ve kömür depolarındaki fiyattan kömür veren bir zincir kurmuştu. Ayakkabı boyama salonları ve berber dükkânları, diğer hizmetleri ucuza sağlarken dini toplantılarda yine yiyecek dağıtılıyordu.

Eğer sana dertlerimi anlatabilseydim, bu benim zavallı kalbimi
rahatlatırdı,
Ama bunalım beni eline geçirdi, biri bana yardım etsin lütfen.

Depression Blues – Tampa Red (1931)[7]

Başlangıçta yardımlar, Federal hükümetin çok az bir katkısıyla, ta-

5. *A.g.e.*, Little Brother Montgomery [Chicago, Ill., 1976].
6. *A.g.e.*, Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].
7. *Depression Blues*, Tampa Red (1932). Orij. baskı, Vocalion 1656. A. Lomax, W. Guthrie. ve P. Seeger'ye ait, a.g.e., s. 45'de de bahsi geçmektedir.

mamen yerel yetkililer tarafından sağlanıyordu, ancak azalan gelirleri nedeniyle kendi fonları da tükendiğinden, Eyaletler ve şehirler de durumla baş edemez hale gelmişti. Bazıları durumu diğerlerinden daha iyi idare ediyordu; Ohio Toledo'da günde tanesi altı sentten 50,000 kap yemek sağlanıyordu. Ama ulusal problemin boyutu yine de çok büyüktü. Ocak 1932'de 108,000 işçiden yalnızca 8,000'inin normal ücret aldığı ve 25,000'inin tamamen işsiz olduğu, Alabama Birmingham'da, 750 kişiye iş sağlayacak bir kanal inşaatı projesi başlatıldığında 12,000'den fazla başvuru olmuştu. Birçok bölgede, özellikle de zaten yoksul olan Güney'de, mevcut harcamaları karşılamak bile imkânsız olmuştu; Alabama'da okullardaki çocukların yüzde 81'i, eğitim harcamalarındaki kesinti yüzünden zorunlu tatildeydi.

Güney'deki yardımlara gelince, beyazlar siyahlara göre daha çabuk ve yeterli yardım alabiliyorlardı. Siyahlara verilen işler en zorları ve en az ücret ödenenleriydi; 1932'de Mississippi'deki eyalet kamplarında çalışan siyahlar saatte on sent alıyor günde on iki saat, haftada yedi gün çalışıyorlardı. Kuzey'de siyahların ihtiyaçları daha iyi karşılanıyordu ve 1935'te Ohio, Illinois ve Pennsylvania'da siyah ailelerin yüzde otuz beşi kamu yardımı alıyordu.

Bunalımın ilk dönemlerinde Federal hükümetin duruma müdahalesi en az düzeydeydi, çünkü Başkan Herbert Hoover, kendi başının çaresine bakmak anlamına gelen önceki refah dönemine ait yargıları kabullenmeye devam ediyordu. Kamu yardımının, moral ve azmi zayıflatacağına, bireyin iradesinde bozulmaya yol açacağına inanıyordu. Hoover'in aldığı önlemlerin tamamen yetersiz olduğu ortaya çıkmıştı: Çok azdılar ve çok geç kalmışlardı. Çoğu insanın görüşüne göre, düzelmeyi ticaretin sağlayacağı yolundaki neredeyse mistik bir inanış nedeniyle, Hoover'in müdahale çabaları oransız bir şekilde ticareti desteklemeye yönelmişti. Bu yönde yapılan yardımla, daha fazla kamu yardımı sağlanmasını açıkça kalpsiz bir biçimde reddetmesi arasındaki çelişki karşısında körleşmiş gibi görünüyordu. Karanlık, soğuk ve topluma yabancılaşmış biri olarak, hoşnutsuzluğu gösteren alaylara ve acı esprilere konu olmuştu. Gazeteler "Hoover battaniyesi" olmuş, şehrin kıyılarında,

evsizlerin ve gelip geçici insanların bir araya geldiği yerlerde kuruluveren, hüzünlü derme çatma gecekondu mahallelerine "Hooverville" ve "Hoover Vadisi" gibi adlar konulmuştu.

...Ve bizim küçük bir şehrimiz var, Hooverville dedikleri,
Zaman çok çetin, onların yaşayacak bir yerleri yok.

It's Hard Time – Joe Stone (1933)[8]

Hoover'in Beyaz Saray'ından yayılan gri umutsuzluk havası, 1932 seçimlerini kazanan ve ertesi yıl başa geçen halefi Franklin D. Roosevelt tarafından hemen dağıtıldı. F. D. R. Başkanlık seçimlerine, Amerikan halkına bir "Yeni Dönem" sözü vererek girmişti ve yaklaşımıyla tavırları açıkça selefinin tam zıttıydı. Sakin gülüşü, neşeli el sallayışı, sakat bacaklarını şirin bir biçimde hor görmesiyle çevresine aydınlık ve güven yayıyordu. Belirgin Harvard aksanı, ona radyodaki düzenli "şömine başı sohbetleri" programıyla popülerlik kazandıran sıcak bir ses tonu ve içten bir konuşma biçimi vardı. Hoover'in kendisi bunalımlı ve umutsuz, yönetimi de sönük ve yıkılmış görüntüsü verirken, Roosevelt'in maiyeti fikirler ve bir düzine tasarıyla kaynıyordu.

Bir sabah uyandığında kendini çok kötü hissediyordu,
Bir sabah uyandığında kendini çok kötü hissediyordu,
Yoksul insanları düşünmeye ve üzüntü duymaya başladı.

"Savaşa devam çocuklar, savaşa devam, her şeyi düzelteceğim,
Savaşa devam çocuklar, savaşa devam, her şeyi düzelteceğim,
Eğer kasımda görüşmezsek, Noel gecesi görüşürüz."

President Blues – Jack Kelly and His South Memphis Jug Band (1933)[9]

"Unutulan adamın" sonunda hatırlanacağı ve mücadele veren yok-

8. *It's Hard Time*, Joe Stone (1933). Orij. basım, Bluebird B5169. Yeniden basım, *St. Louis Town (1929-1933)* Yazoo L1003. Söz ve müzik: Joe Stone. Southern Music.

9. *President Blues*, Jack Kelly and his South Memphis Jug Band (1933). Orij. basım, Banner 32857.Yeniden basım, *Jack Kelly: South Memphis Jug Band* Flyright KP114.

sul ve işsiz kitlelere yardım götürme isteğinin hâlâ yaşadığı görülüyordu. Başka hiçbir şey başarmamış olsa da, Roosevelt Ekonomik Bunalım'ın yarattığı atmosferi ve duygusal ortamı değiştirmişti. Daha önceleri bunalım ve umutsuzluktan doğan acı bir ilgisizlik varken, Yeni Düzen ruhları canlandırmış, Amerika'nın umutlarını ve enerjisini yeniden uyandırmıştı.

1933'te, ekonomik iyileşmeyi yüreklendirmek, yardım sağlamak ve bazı durumlarda refomları başlatmak amacıyla sersemletici çoklukta "alfabetik" Federal kurum oluşturulmuştu. Bunların arasında, çiftçilikle ilgili fiyatları canlandırmak için Tarımsal Ayarlama Kurumu (AAA), fiyatlandırma kanunları yoluyla ticaret ve endüstriye teşvik ve düzenleme getiren Ulusal İyileştirme Kurumu (NRA) vardı ve 1934'ün sonunda, yardım sağlamak için, Federal Acil Yardım İdaresi (FERA), Altyapı İşleri İdaresi (CWA) ve Kamu İşleri İdaresi (PWA) aracılığı ile 2 milyar dolar harcanmıştı. İşsizlik sigortası ile ilgili hiçbir hazırlığı olmayan ve gerçek anlamda hiçbir Federal yardımın yapılmadığı bir ülkede, yardıma bağlı olarak yaşayanların sayısı 1934'ün ocağında şaşırtıcı bir şekilde 11 milyon olmuş, bu sayı aralık ayında 19 milyona yükselmişti. Bazı Kuzey şehirlerinde siyah ailelerin yüzde ellisi, bazen daha fazlası yardıma bağlıydı. En fazla onay alan ve en az moral bozan yardım biçimi, yardımın, okul inşası ve tamiratı, oyun alanı düzenlenmesi ya da kanalizasyon kanalı kazılması gibi programlarda çalışılması karşılığında ücret ödenerek yapıldığı çalışma projeleriydi. Bir aylık bir süre içinde, Altyapı İşleri İdaresi (CWA) 4,200,000'den fazla insanı, bu tür projelerde işe yerleştirmişti.

Haykırdım, "Hey Kadın,
Tanrım, Tanrım, sen de benim gibi mi yapıyorsun?
Çünkü benim CWA için çalıştığım bir işim var."

CWA Blues – Walter Roland (1934)[10]

Ancak, Yeni Düzen'in ilk önlemlerinin ve yaratılan dinamizm duygusunun Ekonomik Bunalım'ın yarattığı karanlığı kaldırmaya çok

10. *CWA Blues*, Walter Roland (1934). Orij. basım, Banner 33136. A. Lomax, W. Guthrie ve P. Seeger'in, a.g.e., s. 194'te de bahsi geçmektedir.

yardımı olurken, bunlar, özellikle siyahlara, tam bir yarar sağlamamıştı. Tarımsal Ayarlama İdaresi, Güney'in zaten fakirleşmiş durumdaki ortakçılarına daha büyük bir yıkım getirmişti. AAA, tarımdaki fiyatları yükseltmek amacıyla, çiftçilere daha az ekin biçerek ya da ekerek üretimi sınırlamaları için sübvansiyon ödemişti; bu sübvansiyonların çiftlik sahiplerine ve çiftçilere belki biraz faydası olsa da, işçilerin, kiracıların ve ortakçıların üzerindeki etkisi yıkıcıydı. Üretimdeki azaltma, birçoklarının yapacakları bir işleri olmadan topraklarından atılmalarına yol açtı. Ulusal İyileştirme İdaresi, gücünü endüstriyi bir dizi propaganda amaçlı geçit töreni, poster ve üzerini NRA'nın mavi kartalının süslediği rozetlerle düzenlemeye yöneltti. Fiyatlarla ilgili kanunlar çıkarttı ve özellikle sendikaya girebilme hakkını kutsal kabul ederek, işçileri korumak için önlemler aldı. Ancak bu kanunların hazırlanması aşamasında siyahlar yer almadığından ve ayrımcılık onları birçok sendikanın dışında tuttuğundan, birçoğu için sonuç yüksek fiyatlar ve işlerinin kaybedilmesi olmuştu. Birçok siyah, NRA'nın "Siyahlar Yine Mahvoldu"* anlamına geldiğini düşünmeye başlamıştı.

> Şimdi oturup durmaktan bıkmaya başladım,
> Bir onluk bile kazanamıyorum, sadece ayakkabımın tabanlarını aşındırıyorum,
> Şimdi herkes şöyle ağlıyor, "Yeni bir Düzen kuralım,
> Hayatımı sürdürmem gerektiği için, gerekirse soyar, çalarım."
>
> *Let's Have a New Deal* – Carl Martin (1935)[11]

Yeni düzen siyahlara bazı yararlar sağlamış ve sağlanan yardımlar birçoklarının gerçek anlamda açlık çekmesini önlemişse de, Güney'deki kentsel ve kırsal bölgelerde yoksulluk ve ayrımcılık temelde aynen kalmıştı. Federal yardımın sağlanmasında ırksal ayrımcılık yapılmasına karşı talimatlar olmasına rağmen, Güney'deki siyahlar için yardım listelerine girebilmek hâlâ daha zor, tahsisatlar ise çoğunlukla daha düşüktü.

* Negroes Ruined Again (ç.n.)

11. *Let's Have a New Deal*, Carl Martin (1935). Orij. basım, Decca 7114. Yeniden basım, *Country Blues Classics C. 4* Blues Classics BC 14.

Gerçekte şehirlerin ve eyalet hükümetlerinin sağladığı hizmetlerin hepsi beyazlara sağlananlara göre daha alt düzeydeydi. Bu hep böyle olmuştu. Örneğin, eğitimdeki fark muazzamdı: 1935-36'da Mississippi ve Georgia'da siyah bir çocuk için günde ortalama yalnızca 9 dolar harcanırken, beyaz bir çocuk için bu miktar günde 45 dolardı. Güney'deki on eyaletteki ayrılmış siyah okullarının değeri, beyaz okullarının beşte biriydi. Okul harcamaları arasındaki fark çoğunlukla siyah nüfusun en fazla olduğu eyaletlerde en yüksek düzeydeydi; vergilerin siyahlardan ve beyazlardan eşit miktarlarda toplandığı düşünülürse, beyaz okullarına harcanan yüksek miktarlar, fiilen siyahların ödediği vergilerden karşılanıyordu.

Kuzey'de hem yardımın sağlanmasında, hem de kamu hizmetleri harcamalarındaki doğrudan ayrımcılık daha azdı. Şehirler ne de olsa Güney'dekilere göre daha zengindi ve Alabama, Arkansas ve Mississippi'de bir ilkokul çocuğu için günlük harcama 30 dolarken, bu New York'ta 115 dolardı. Ancak Kuzey'de bile yoğun nüfuslu yoksul bölgelerdeki aşırı kalabalık okullar yüzünden, siyahların ve yoksul beyazların eğitimi engelleniyordu.

> Efendim, Sayın Başkan, ne dediğimi dinle,
> Efendim, Sayın Başkan, ne dediğimi dinle,
> Bütün alfabeyi alıp götürebilirsin, ama lütfen PWA'yı bırak.
>
> *Don't Take Away My PWA* – Jimmy Gordon (1936)[12]

İşsizlik, sadece siyahlar için değil, beyazlar için de, ekonomik bunalımın en inatçı sorunuydu. Bu sorun, ekonomideki dengesizliğin ve adaletsizliğin devam ettiğini hatırlatan gözle görülür bir işaretti. 1930'lar boyunca işsiz insan sayısı hiçbir zaman 7 milyonun altına düşmemişti ve bu ölçekteki işsizlik ancak İkinci Dünya Savaşı'nda, savaş endüstrisi ve askeri harcamalar, fazla işgücünün oluşturduğu büyük havuzu içine çekip bitirdiğinde sona ermişti. Roosevelt'in genel bir stratejisinin olmayışı, bir programdan diğerine geçilmesine sebep olmuştu. Bu programlardan kimisi sadece bunalımı azalt-

12. *Don't Take Away My PWA*, Jimmy Gordon (1936). Orij. basım Decca 7230. A. Lomax, W. Guthrie. ve P. Seeger'in, *a.g.e.*, s. 191'de de bahsi geçmektedir.

maya, diğerleri "pompaya su vererek" satınalma gücünü arttırmaya. kimisi de, Sam Chatmon'un Mississippi'de 1934 yılında çalıştığı, Doğu Deltası boyunca kanalların kazıldığı program gibi, işe yarar kamu işleri ve tasarruf programlarının oluşturulmasına yönelikti. "Burada, günde 75 sente kanal kazarak çalıştım, kar o kadar derindi ki, bir ağaç kesebilmek için zar zor ilerleyebiliyor, buz üzerindeki küçük bir köprünün üzerinden geçiyorduk."[13]

1935'te Federal Hükümet'e ait fonlar ve yerel fonlar, birlikte 22,470,000'ten fazla insanı kapsayan 6,400,000'in üzerinde haneye destek veriyordu. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, Amerikan nüfusunun yüzde 17'si yardıma bağlıydı. O sene içinde ekonomik bunalım yıllarının en önemli kurumlarından biri işe başlamıştı: İş Geliştirme İdaresi, ya da WPA. Bir sonraki yıl bu kurum, parkları, hayvanat bahçelerini, oyun alanlarını, kanalizasyonu, havaalanlarını, kamu binalarını, gecekonduların düzenlemesini, kırsal konutları, kırsal bölgelere elektrik götürülmesini, arazi iyileştirmesini, toprak erozyonunun önlenmesini, yeniden ağaçlandırmayı, yolları, okulları ve hastahaneleri içeren projelerde 3 milyondan fazla insana iş sağlamıştı. Projelerin yüzde 80'i işgücüne dayalı işler veya inşaat işleriyken, WPA aynı zamanda aktörler, müzisyenler ve ressamlar için sanat programlarına finans sağlamıştı. Ayrıca WPA tarafından yürütülen, özellikle siyah çocuklara, hatta yetişkinlere yarar sağlamış olan, okuma yazma kursları da vardı.

WPA'nın yüklendiği büyük miktardaki kamu işine rağmen, özellikle, yaratılan işlerin amaçsız ve gereksiz olduğu, bu işlere "abesle iştigal" teriminin uygun olduğu yolunda birçok eleştiri de vardı. Diğer bir şikayet, WPA işçilerinin boş duran kaytarıcılar olduğuydu –"Sakın natürmort görüntümüzü çekmeyin"– bu işbaşında bir WPA işçisi olabilir.[14] Kaytarma olsun ya da olmasın, WPA işçilerinin pek rahat zamanları olmuyordu ve ücretler özel sektörle rekabet yaratmamak için özellikle düşük tutuluyordu. Bu projelerde iş güvenliği de yoktu, çünkü işçiler her an ücretiyle birlikte, işi-

13. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976].
14. Öğrencilerin ders notları, 1967. [Dr. Robert Reinders, University of Nottingham]

nin sona erdiği anlamına gelen 304 numaralı pusulayı alına tehdidiyle karşı karşıyaydı.

Projede çalışmak, adamı ne kadar korkutuyor, bilirsin,
Projede çalışmak, adamı ne kadar korkutuyor, bilirsin,
Çünkü ne zaman etrafıma baksam, ah, evet, evet, birisi 304'ünü alıyor.

New Working on the Project – Peetie Wheatstraw (1937)[15]

Federal Yardım planlarının güvenilmezliğine ve Güney'deki birçok kırsal kökenli siyahın kayıt olına konusunda karşılaştıkları zorluklara rağmen, sadece var olmaları bile yerel yardımların yetersizliği yanında bir gelişme sayılırdı. 1935'teki WPA ücreti, Güney'de düşük olsa da, örneğin Georgia'daki yerel yardım miktarının sekiz katıydı. Kamu yardımı 1930'larda siyahlar için o kadar önemli bir iş alanı olmuştu ki, onu ancak ev içi işler ve tarım işleri aşabilmişti.

Seçime gidip oy kullandım ve biliyorum ki, doğru şekilde kullandım,
Seçime gidip oy kullandım ve biliyorum ki, doğru şekilde kullandım,
Şimdi size dua ediyorum Bay Başkan, lütfen PWA'yı koruyun.

Don't Take Away My PWA – Jimmy Gordon (1936)[16]

İş ve nakit olarak yardımın dışında, erzak olarak yapılan yardımlar da vardı; 1940'ta nüfusun yüzde 8'i bu şekilde yardım alıyordu, özellikle de Güney'de. Özellikle siyahlar için çok daha az iş projesi olduğundan, erzak olarak yardım, sanki eski pederane tavrın bir devamıymışçasına, Güney'in nerdeyse en büyük desteğiydi. Federal olarak finanse edildiğinde, siyahların bu yardımı alma şansı daha fazla oluyordu.

Şimdi hükümet işi ele aldı,
Herkese doğru davranacağını söyledi.

15. *New Working on the Project*, Peetie Wheatstraw (1937). Orij. basım, Decca 7379. Garon, P.'ye ait *The devil's Son-in-law*da da bahsi geçmektedir, yay. haz. P.Oliver, Blues paperbacks. London: Studio Vista, 1971, s.75.
16. *Don't Take AwayMy PWA*, Jimmy Gordon (bkz. Madde 12).

Sana biraz bezelye, fasulye ve yemek vereceğini söyledi,
Ve sonra dört veya beş kutu işkembe.

Welfare Blues – Speckled Red (1938)[17]

Yeni Düzen, federal hükümet tarafından, Amerikan tarihinde o zamana kadar yapılandan daha fazla sosyal hüküm getirmişti. Bir kitle toplumunun karmaşıklığı içinde, ekonomik çöküş milyonların canlılığını kaybetmesine yol açtığında, bir kişinin, kendi başının çaresine bakarak kaderini güvence altına alacağına inanmanın saçma olduğu görüşü daha fazla kabul görüyordu. İnsanlar, bireyin kavrayabileceğinin ötesinde sosyal kuvvetlerle sarsıldığı için, toplumun örgütlenmesi, destek ve yardım araçlarının sistematik olarak temin edilmesini de içermeliydi.

Muhafazakârların eleştirilerinde Roosevelt "sosyalizm" ile suçlanırken, aldığı önlemlerin birçoğu uzun zamandır, endüstrileşmiş Batı Avrupa'nın bir bölümünde mevcut olan şeylerdi. Yeni Düzen Sosyal Güvenlik programıyla, federal hükümetçe idare edilen emeklilik maaşı yaşlılara ancak 1935'te bağlanmıştı. Hiçbir sağlık hizmeti yoktu ve güvenlik kapsamı oldukça sınırlanmıştı. Siyahlar bundan herkes gibi faydalanıyorsa da, tarım ve ev işlerinde çalışan işçilerin kanun dışında tutulması birçok siyahı geçimini sağlayamayacak durumda bırakmıştı. Bununla birlikte, iş yardımı, erzak yardımı ve birçok projenin yararlı etkileri olmuş, Yeni Düzenin sosyal müdahalesi geçmişten, kökten bir kopuşa yol açmıştı. Örneğin WPA 400,000 siyaha okuma yazmayı öğretmiş, PWA yeni okul inşaatlarının masraflarının yüzde 55'ine kadarını karşılamıştı.

Yeni Düzen'in ekonomik müdahaleciliği sayesinde ortaya çıkan ve siyahların hemen farkına varamadığı avantajlar da vardı. Milli İyileştirme İdaresi'nin getirdiği sınai kurallar sisteminin ana ögesi, işçilerin seçtikleri bir sendikaya katılabilme hakkının sağlanması olmuş; bu durum, sanayicilerin, işverenlerin ve sermayedarların nefretini Roosevelt'e yöneltmişti. 1935'te Yüksek Mahkeme tara-

17. *Welfare Blues*, Speckled Red (1938). Orij. basım, Bluebird B8069. A. Lomax, W. Guthrie ve P. Seeger'in, *a.g.e.*, s. 198'de de bahsi geçmektedir.

fından Milli İyileştirme İdaresi'nin (NRA) anayasaya aykırı olduğu ilan edildiğinde, bu kuralların çoğu sonradan çıkarılan kanunların içine gömülmüş ve sendikal haklar, Ulusal İş İlişkileri Kurulu'nun kurulmasıyla güvence altına alınmıştı. İşverenlerin bu kurulun da anayasadışı ilan edilmesine yönelik ısrarlı çabaları, organize işgücüyle, grevler, lokavtlar, casuslar, polis ve özel ordular ve grev gözcülerinin saflarında acımasız kavgalarla dolu, uzun ve acı bir mücadeleye yol açmıştı. Kısa vadede, yaygın sendikal ayrımcılık, sendikaların kazanmış olduğu, iyileştirilmiş yasal konumdan siyahların hemen faydalanmasını engellemiş, ancak işçi dayanışması mantığı gittikçe artan bir biçimde, siyah ve beyazların birlikte çalışmasını gerektirmiş ve böylece 1930'ların sonunda, siyahların işçi hareketine katılımları artmaya başlamıştı.

Yeni Düzen, genel bir felsefesinin veya tutarlı bir stratejisinin olmaması nedeniyle, Amerikan toplumunda bazı önlemlerin işaret ettiği radikal değişiklikleri gerçekleştirmekte başarılı olamadıysa da, 1930'lar siyah Amerika'nın beyazlarla olan ilişkilerinde bir değişime tanık olmuştu. Toplumun genel akışı içinde yer alma duygusu artmıştı; daha fazla siyah insan hükümete bir şeylerin yapılabileceği beklentisiyle bakmaya başlamıştı. Bunun izleri, daha geniş kapsamlı sosyal ve politik olaylara göndermeler yapan, 1930'ların blues'unda bile bulunabilir. 1920'lerin politikayı hiç yokmuş gibi sayan blues'u söz konusu olduğunda, Harding, Coolidge veya Hoover gibi başkanlardan ilgiyle bahsedilmesi düşünülemezken, Roosevelt'in bu kadar çok vesile ile ortaya çıkması onun en sıradan siyahın bile düşüncesine işlediğini gösteriyordu. Yeni Düzen çağı, siyahların ulusal olarak paylaşılan bir problemin içinde yer aldıkları konusunda daha güçlü bir kanı getirmişti. Birinci Dünya Savaşı sırasında siyahlar Amerika'nın "Dünyayı Demokrasi için Güvenli Bir Yer Yapma" savaşına gönüllü olarak katıldıklarında buna benzer bir duygu yaşanmıştı; ancak o zamanlar beyaz ayrımcılığı ve ordu yetkililerinin fark gözeten tutumları, bu deneyime acı bir tat katmıştı.

Yeni Düzen, Federal Yardım projelerinde ayrımcılığı yasaklayarak siyah toplumun özel problemlerini kısmen tanımıştı. Ancak da-

ha önemlisi, sessiz bir biçimde, Amerika'nın problemlerinin bir bütün olarak çözümünde siyahların da yer alması gerektiğini kabul etmişti. Roosevelt'in kendisi o güne kadar görülmemiş miktardaki siyahı hükümette yetki taşıyan makamlara getirip, sözde bir "Siyah Kabine" oluştururken, eşi Eleanor siyah liderlerle çalışıyor, siyah okullarını ziyaret ediyor, siyahları Beyaz Saray'a davet ediyor, siyahların toplantılarında konuşuyordu ve vatandaşlık haklarının da güçlü bir savunucusuydu. Siyahlara eşit vatandaşlar olarak anayasal haklarının verilmesi konusunda hiçbir önlem kabul görmez, Roosevelt linçe karşı önlemler konusunda sadece soğuk bir destek verirken, Federal Hükümet, siyahları ayırımcılığa karşı koruma sorumluluğunu kabullenerek, Yeniden Yapılanma'nın uğradığı başarısızlıktan bu yana yapılanlardan daha fazlasını, yeterince değil, ama daha fazlasını gerçekleştirmişti.

Roosevelt, daha fazlasını yapmadığı için sık sık siyah liderlerin saldırısına uğrasa da, siyahlar Lincoln'ün partisini terk edip Demokratları desteklemeye başladıklarında, politik düzende temel ve önemli bir değişim olmuştu. F.D.R., işçi sendikaları ve çalışan sınıfın oyları, siyahlar ve "Gerçek Güney'in" muhafazakâr Demokratları arasında yeni bir koalisyon, yeni ve tedirgin bir ittifak oluşturma sürecini başlatmıştı. Roosevelt "unutulan adamın", yoksulların ve malı mülkü olmayanların davasını üstlenerek, eski düzenin kabullerine meydan okuyan önlemler alararak, milyonların isteklerini ve canlanan umutlarını sembolize etmişti. Big Joe Williams'ın söylediği gibi, "Evet, onun yaptığı her şeyden çok hoşlandım. Onun, en büyük başkanlarımızdan biri olduğunu düşünüyorum. Başka bir deyişle, bu söylemeye değer, ölülere hayat verdi. Çünkü işi ele aldığında ülke berbat bir haldeydi. Hoover ülkeyi düğüm olmuş bir halde bırakmıştı, ne demek istediğimi anlıyor musunuz? İnsanlar açlık çekiyordu, o geldi ve işsizlere yardım etti: İşte istediğiniz adam budur."[18]

Başkan, 1945 yılında işi başında öldüğünde, blues piyanisti Champion Jack Dupree "F.D.R. Blues"unu bestelemişti.

18. BBC röportajı: Big Joe Williams, Crawford [Miss., 1976].

Yüzümden dökülen yaşlarla kendimi tabii ki kötü hissediyorum,
Yüzümden dökülen yaşlarla kendimi tabii ki kötü hissediyorum,
Irkıma onur kaynağı olan bir dostumu kaybettim...[19]

B. ŞEHİR BLUES'U

Ekonomik Bunalım, yavaş, fakat acımasız bir biçimde, blues'un halka dönük yüzünü değiştirmişti. "Klasik" blues çabucak çağ aşımına uğramış, yeni çağ yeni erkek ve kadın kahramanlar talep etmeye başlamıştı. Eski T.O.B.A. zinciri, sinemadaki "sesli" filmlerin artan rekabeti, azalan seyirci sayısı ve gösterilerin kalitesindeki düşüş yüzünden, son destekleri üzerinde duruyordu. Vodvil şarkıcıları ve "kaliteli" sanatçıların kimisi filmlerde iş bulmak için, kimisi de kabarelerde çalışmayı umarak blues'dan uzaklaşmıştı. Zaman, gezginci ozan ve çadır gösterileri için o kadar çetindi ki, birçoğu turne sırasında dağılmış, sanatçıları tamamen parasız, ortada bırakmıştı.

Plak endüstrisi de genel olarak çöküş hali içindeydi, plak satışları 1932'de yalnızca 6 milyondu (1927'de bu sayı 104 milyon iken) ve Irk plaklarına yönelik pazar neredeyse bir hafta içinde küçülüvermişti. Stüdyo dışı kayıt gezilerinin sayısı bir elin parmakları kadardı ve Memphis'e hiç uğranmazken, Dallas, Atlanta ve diğer yerlerde sadece birkaç kayıt yapılmıştı. Bu, 1920'lerin blues plaklarındaki artan çeşitliliğin artık sona erdiği anlamına geliyordu. Artık, gizli kalmış, neredeyse bilinmeyen sanatçılara bir ya da iki seanslık şans tanınmıyordu; bu andan itibaren blues, çoğunluğu şehirlerde ve kayıt stüdyolarının yakınlarında yaşayan, neredeyse "yıldız'laşmış, meslekten sanatçıların hâkimiyetine girmişti.

Yeni şehir blues'una ait unsurlardan bir tanesi, Ekonomik Bunalım'dan az önce, serpilmekte olan Ev Kirası Partisi zinciri alt-kültürü içinde gelişmişti. Yiyecek ve içeceğin yanında kira partilerinin ana özelliklerinden birisi, Speckled Red gibi piyanistlerin çaldığı müziğin eşliğinde yapılan danslardı.

19. *F.D.R. Blues*, Champion Jack Dupree (yak. 1946). Orij. basım, Joe Davis 5102. P. Oliver'e ait *The Meaning of the Blues*'da da bahsi geçmektedir, *a.g.e.*, s. 311.

"Partiye can katan şey buydu, dans! Ah evet. Bilirsin, pek dans gibi bir şey değil, sadece ortalıkta rastgele gezinmek gibi bir şeydi. Hemen her türlü dansı yaparlardı. Tek adım, iki adım ve bütün valsler ve nasıl derler, Chattering ve Black Bottom ve hepsini. Yeni çıkan her türlü dansı aynen yaparlardı. Hepsi oraya çıkarlar ve ovma hareketini yaparlardı. Kendilerini iyi hissederlerdi ve ihtiyaç duydukları tek şey yerde duran bir kilim ya da havluydu."[1]

1929'daki *Gettin' Dirty Just Shakin' That Thing* adlı plağında piyanist Romeo Nelson, "Ellerinizi çırpın, işte Nelson geliyor" diye bağırıyordu ve 1964'te Pete Welding ve Erwin Helfner'e partilerde çalmanın nasıl bir şey olduğunu anlatmıştı.

"Durumu her şekilde idare edebilirdin, tuşlara dirseklerinle ya da yumruklarınla vur, onlar için bir şey fark etmezdi, o zamana kadar çoktan sarhoş olurlardı. Ama ben, ben içkici değildim, sigara da içmezdim, o yüzden çalıştığım bir partide sürekli çalardım. Gerçekte, yeni şeyler için fikirlerini aldığın yer burasıydı. Bir şey denerdin ve eğer beğenirsen o zaman, bir şekil verene kadar, onunla uğraşırdın."[2]

Piyanistlerin, 1920'lerin sonundan 1930'ların başlarına devam eden, birçoğu Güney'deki danslı bar zincirinden ayrılıp şehir müzisyenleriyle karıştığı dönemde, yaptıkları birçok deneme vardı. Bunlardan bazıları, meslekten profesyoneller, vodvil tiyatrolarında iş bulanlar, eşlikçi şarkıcılar, veya standart komedilerde oynayanlar, tap dansı ile buck and wing dansı yapanlarken, diğerleri hemen hemen yalnızca özel parti piyanistleriydi. Ancak arkaplanları ne olursa olsun, herhangi bir yerde duydukları bir temayı alıp, Chicago'dan Detroit'e veya St. Louis'e ya da siyahların yaşadığı herhangi bir yere taşındıklarında, onu başkalarına devredebiliyorlardı.

Bazı piyanistler tüm zamanlarını tek bir yerde geçiriyordu, ancak sayısız miktardaki başkaları hareket halindeydi, kimisi aylaklık yaparak, kimisi honky-tonk (beyaz) trenlerinde –demiryollarının

1. Jazz Journal, *a.g.e.*, June 1960. David Mangurian'ın 'Speckled Red' başlıklı yazısından Speckled Red'e ait başka bir alıntı.
2. *RuggedPiano Classics* Origin OJL.15. Romeo Nelson, röportaj: Pete Welding ve Erwin Helfer, Tracy Nelson'a ait kapak notlarından alıntı.

düzenlediği, şirketin yolcuları eğlendirmek için piyano temin ettiği, geziler– iş buluyordu. Tıpkı kırsal kökenli gitaristin hareket halinde olmak konusunda şarkı söylemesi gibi, ya da armonikacının tren taklidi yaparak çalması gibi, blues piyanisti olarak çalışanların elindeki de demiryolunun sesiydi. Blues piyanosu esas olarak, sağ elin sonsuz ritmik çeşitlemelerine ve doğaçlamalarına karşılık gelen, sol elin bas kalıplarına dayanıyordu, bunlar bazen, ancak hep değil, hareketli baslar olabiliyordu.

Little Brother Montgomery şöyle açıklıyor:

"Bas kısmı böyledir, yani bir trenin gidişi gibi, bilirsin, ça-ça, ça-ça, ça-ça. Benim büyük büyükannem, adı Olivia Montgomery idi, beni dizine oturtmuştu: Tren tam evimizin önündeydi, Merkez Illinois, tren ça ça, ça ça, ça ça, ça ça demeye devam ediyordu, o zaman büyükannem, 'Oğlum, o trenin ne dediğini biliyor musun?' dedi. Ben hayır dedim. O da 'O tren sana diyor ki, *Bana nakit para öde, seni daha hızlı taşıyayım, bana nakit para öde, seni daha hızlı taşıyayım...*' dedi."[3]

Hızlı çalınan piyanonun inip çıkan, aceleci enerjisi, rayların üzerinde takırdayan, makaslardan geçerken tıkırdayan ya da köprülerin üzerinde gürleyip tünellere dalan trenin sesini veriyordu. Bir blues şarkıcısı olan Cow Cow Davenport, ismini trenle ilgili parçalarından birinden almıştı; parçanın orijinal adı "Railroad Blues" iken, Davenport, makasçının trenin önündeki inek-tutucuya binişini anlatan bir bölüm ekleyince, "Cow Cow Blues" olmuştu. Bir keresinde tiyatroda şarkıyı şu şekilde bitirmiş: "Buradaki hiç kimse beni Papa Cow Cow'un yaptığı gibi taklit edemez,"[4] ve isim de tutulmuştu.

"Cow Cow Blues" tüm piyano parçaları içinde en fazla etki yaratanlardan biriydi, ama Davenport'un kendisi, danslı bar müziğinin, ragtime'ın ve canlı basın hareketli ve bluesvari bir karışımı olan müziği ile, 1920'lerin sonunda plak kaydetmek için müzik üreten bir düzine şehirli piyanistten yalnızca bir tanesiydi. Çizgidi-

3. BBC röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago. Ill., 1976].
4. Jazz Journal, *a.g.e.*, May 1959. Art Hode'un yazdığı 'Cow Cow Davenport' başlıklı yazıdan Cow Cow Davenport'a ait alıntı.

şı, eğlenceli, kısık sesli, piyanoya yüklenen, parmak şıklatan, Cripple Clarence Lofton ya da daha sessiz, kulağa daha içe dönük gelen Jimmy Yancey gibilerinin kayıtları çok daha sonraları yapılmıştı. Yancey, Chicago'da yol gösterdiği ve eğittiği piyanistlerden biraz daha yaşlıydı, komedyen ve tap dansçısı olarak yaptığı kariyerinin arkasından bir beysbol sahasında çalışmaya başlamıştı. Hızlı ve hareketli boogie parçalarının en iyilerini çalabilirdi, ama çoğunlukla şiirsel bir basitlikle ve yumuşak bir dinginlikle çalardı. Aynı zamanda olağanüstü duyarlı bir piyanist olan Montana Taylor gibi, diğerleri kısa bir kayıt döneminden sonra, blues ve caz meraklıları tarafından yeniden keşfedilip stüdyoya dönene kadar, ilgisizlik sonucu unutulmuşlardı.

Kayıt edilsin ya da edilmesin, Amerika'nın her yanındaki blues piyanistlerinin fikirleri birbirine karışmış, ayrı yönlere sürüklenmiş ve yeni bir biçimde bir araya gelmiş. 1920'lerin sonunda piyano blues'una yaratıcı bir canlılık katmıştı. Bunlar, danslı bar zincirinin piyanist şarkıcılarını izleyen ikinci kuşak piyanistlerdi ve birçok piyano tarzından bir tanesine yeni bir isim vermişlerdi. Daha önce de hep isimler ve teknikler olmuştu, "kara kösele", "yukardan aşağı vuruş", "inişli çıkışlı bas", "dudlow Joe", "yetişen bas", ya da "kayalar", "çanlar", "beşliler" ve bir düzine başkası; ama bir tarz özellikle çok tutulmuştu: Boogie woogie. Ancak müzik tarzı ve boogie kelimesi yıllardır ortalıktaydı, genelevlere boogie evi deniliyordu, ve "bir boogie ayarlamak" bir parti vermek anlamına, veya daha cinsel içerikli bir anlama geliyordu, ancak bu kaba ve enerjik piyano tarzına ismini iliştiren, Pinetop Smith'in 1928 tarihli *Pinetop's Boogie-Woogie* adlı plağı olmuştu. Pinetop, hareketli bas ve kesik ritimlerin üzerine konuşarak, sözlü açıklamalar yapıyordu:

"Şimdi beni dinleyin hepiniz! Bu benim Pinetop Strut'ım. Herkesin tıpkı size söylediğim gibi dans etmesini istiyorum!"

Dansçılara da talimatlar veriyordu: "Kendini tut!"... "Al" "Karıştır."[5]

5. *Pinetop's Boogie-woogie*, Clarence Pinetop Smith (1928). Orij. basım, Vocalion 1245. Yeniden basım, Piano Jazz Bruncswick BL58018. Söz ve müzik: Clarence Pinetop Smith. Pinetop Smith'in kayıt sırasında konuşma biçiminde çıkardığı nidalardan alıntı.

Cow Cow Davenport, Pittsburg'ta bir taverneda karşılaştıklarında, Pinetop Smith'e boogie-woogie adını verdiğini iddia etmektedir. Pinetop çalarken Cow Cow ona şunları söylemişti:

" 'Oğlum, bak buraya, kesinlikle sıkı bir boogie-woogie'n var.' Pinetop o zaman ne çaldığını bilmiyordu. Ona ne olduğunu anlatmaya başladım, sonra o şarkı söylemeye çalıştı. Hiçbir şekilde kafiyeyi tutturamıyordu, sadece 'Gel buraya kızım, bu piyanoya... benim boogie-woogie'mi çalınaya,' diyordu."[6]

Ancak Pinetop'un boogie-woogie hikâyesi burada bitmiyor. 1928'in aynı döneminde, plağı Chicago'da büyük gürültü kopardığında, her ikisi de Jimmy Yancey'in eski arkadaşı olan iki piyanistle, ünlü Albert Ammons ve Meade Lux Lewis ile aynı pansiyon evde yaşıyordu. Üçü birlikte çalıp, fikir alışverişi ve jam yaparlarken, bir keresinde Pinetop, Ammons'u bir kenara çekip, "Albert, senin *boogie-woogie*'mi öğrenmeni istiyorum,"[7] demişti. 1930'ların sonu boogie-woogie için, 1927'de, *Honky Tonk Train Blues* adında, tek, klasik bir plak yapan Meade Lux Lewis'in "yeniden keşfedilmesiyle" kısmen kıvılcımlanan, kısa, görkemli bir dönem olmuştu. Ammons, Lewis ve Pete Johnson adında Kansas City'li bir piyanist –bu üç piyanist Boogie-Woogie Trio olarak biliniyordu– sosyete kafelerinde, radyoda ve prestijli Carnegie Hall'da boy gösteriyorlardı ve *Pinetop's Boogie-Woogie*'nin eski ezgisi Ammons tarafından eski dostunun anısına yeniden yaratılmıştı. Pinetop'un kendisi, boogie çılgınlığının hiçbir faydasını görememişti, çünkü Ammons'a parçasını öğrettikten kısa bir süre sonra, Chicago West Side dans salonunda vurularak öldürülmüştü. Little Brother Montgomery, olayı şöyle hatırlıyor: "Serseri bir kurşundu. Barmen ve bir müşteri birbirine ateş ediyordu ve o serseri bir kurşunla vuruldu."[8]

Getto hayatındaki saldırganlık ve gerilim, boogie-woogie tarafından, piyanonun vurucu heyecanının yarattığı fiziksel rahatlamaya dönüştürülerek, toplum tarafından kabul edilebilir bir şekle so-

6. Jazz Journal, *a.g.e.*, May 1959. Cow Cow Davenport'dan başka bir alıntı.
7. F. Ramsey Jr. ve C.E. Smith, yay. haz. Jazzmen London: Sigdwick & Jackson, 1957. Pinetop Smith'in Albert Ammons'e söylediklerinden alıntı, (William Russell'ın 'Boogie-woogie' yazısından).
8. BBC Röportajı: Little Brother Montgomery [Chicago. Ill., 1976].

kuluyordu. Dansın törensel sürekliliği, ifade edilen ihtiyaçların kabul gördüğü bir toplumla paylaşma ve onun içinde yer alma duygusunu pekiştiriyordu. Eğer boogie'de bir "mesaj" varsa, bu eski bir mesajdı, yani iyi vakit geçirmekte yanlış ve günah olan hiçbir şeyin olmadığı ve bir araya gelmekte insani bir sıcaklık olduğu.

Boogie'nin dışadönük ve canlı enerjisinin yanı sıra, piyano blues'unun daha sakin bir yönü de vardı, yani karmaşık, ritmik ince detaylardan ve sürükleyici doğaçlamalardan oluşan yavaş blues.

1928 yılında, bu niteliklere sahip müzik çalan ve 1930'larda şehir blues'unda etki bırakanların en önemlilerinden biri olan, Leroy Carr, ilk plağını yapmıştı: *How Long-How Long Blues.*

Ne kadar, ne kadar, o akşam treni gideli ne kadar oldu?
Ne kadar, ne kadar, bebeğim, ne kadar?

İstasyonda durup, bebeğimin şehirden ayrılışını seyrediyorum,
Tiksinti duyuyorum, hiçbir yerde bulunamaz o,
Ne kadar, ne kadar, bebeğim, ne kadar?

Düdüğün öttüğünü duyuyorum, ama hiçbir tren göremiyorum,
Bu kalbimin derinliklerinde olduğundan, bebeğim, ağrılı bir ıstırabım var,
Daha ne kadar, ne kadar, bebeğim, ne kadar?[9]

Plak hemen ticari başarı kazanmış, yüz binlerce kopyası satılmıştı, ve Jim Jackson'un *Kansas Blues*'u gibi yeni yorumların başlangıcı olmuştu. Leroy Carr 1928 yılında *How Long-How Long Blues No. 2, How Long, How Long Blues Part 3,* ve 1931'de *New How Long How Long Blues* ile devam etmişti.

Parçada, bitmek bilmeyen melodinin ve Leroy'un anlamlı, hüzünlü sesinin taşıdığı, akılda yer eden bir keder vardı; aynı zamanda, hiçbir acıyı veya öfkeyi ele vermeyen, yumuşak bir şekilde alçalıp yükselen piyanoda da bir sıcaklık vardı. Leroy Carr'ın blues'u boyun eğilmiş bir pişmanlığın ve hüznün basit ifadelerinin müziğiydi. Ama onun plaklarını diğerlerinden daha iyi yapan şey, ortağı

9. *How Long-How Long Blues*, Leroy Carr (1928). Orij. basım, Vocalion 1191. Söz ve müzik: Leroy Carr ve J.M. Williams. Leeds Music.

Scrapper Blackwell'in yakıcı gitar çalışıydı. Bireysel olarak ikisi de iyi müzisyendi. Ancak asıl etkileyici olan, ikisinin bileşimiydi; Blackwell'in gitardaki derine işleyen keskinliği, Carr'ın dizginlenmiş ruh halinin yumuşaklığıyla karşıtlık oluşturarak müzikte bir gerilim oluşturuyordu. En iyi zamanlarında, düet yaparken aralarında neredeyse telepatik bir duygudaşlık vardı. Scrapper'in elektrik yükleyen tiz notaları Leroy'un piyanosunun yavaşça inip çıkan bası üzerinde çınlıyor, bunu çalınan perdeyi mükemmel bir biçimde yakalayan bas notada boogie dizileri izliyordu. Bazen Leroy beğendiğini gösteren yorumlarda bulunuyordu:

"Şuna iyi vur, oğlum. Neden söz ettiğini biliyorum. Tanrım... bu çok müthiş bir şey."[10]

Danslı bar boogie'sinin bulaşıcı enerjisini taşıyan hızlı ezgilerinde yerinde duramayan bir hareket gücü vardı; ancak yapabildiklerinin en iyisini ortaya koydukları parçalar yavaş olanlarıydı. Ahenkli ve enstrümantal açıdan zengin olan şarkıları çoğunlukla ince bir biçimde, şiirsel bir basitlikle kuruluyordu.

Gün doğmadan önce kederlendim, gözyaşlarım gözlerimde dururken,
Gün doğmadan önce kederlendim, gözyaşlarım gözlerimde dururken,
Bu çok sefil berbat bir duygu, hor gördüğüm bir duygu...

Aklım çok çok eski günlere kayıyor,
Aklım çok çok eski günlere kayıyor,
Ve sevdiğim kişiyi, onu artık göremeyeceğim.

Blues Before Sunrise (1934)[11]

Leroy, insanlara kendi hüznünü yüklemek istemezmişçesine, zaman zaman pop etkisinde baladlar söylüyor veya bu ruh halini hareketli bir dans parçasıyla dağıtıyordu; bazen sesindeki özlem dolu gülümseyişle, sirkte *Fil İçin Su Taşıdığı** neşeli çocukluk günlerini

10. *Hustlers Blues*, Leroy Carr (1934). Orij. basım, Vocalion 03034. Yeniden basım, *Blues Before Sunrise* CBS BPG 62206. Söz ve müzik: W.R. Caloway ve C. Williams. Leeds Music.

11. *On Blues Before Sunrise*, Leroy Carr (1934). Orij. Basım, Vocalion 02657 . Yeniden basım, *On Blues Before Sunrise* (yukarıda madde 10'a bakın). Söz ve müzik: Leroy Carr ve J.M. Williams. Leeds Music.

* *Carried Water For The Elephant.*

anlatan şarkılar söylüyordu. Ancak verdiği izlenim, ki gösterilerinin başarısı bunun çekici bir izlenim olduğunu gösteriyor, başarısız ilişkilerin üzüntüsünü çeken bir insanın imgesiydi ve blues'undan dostane bir açıklık ile kendini ifade edip paylaşma isteği yayılıyordu.

Ekonomik Bunalım dönemindeki blues'un bir niteliği de bu tok sözlülük, icradaki kaba bir yoğunluğun ve sözlerdeki "mantık dışı" tutarsızlığın kimi zaman daha tecrit edilmiş ve daha kişisel duyguları aktardığı, 1920'lerin kırsal blues'undaki kinayelerden ve belirsizlerden uzaklaşmaydı. Sanki, paylaşılan sosyal felaket, bir araya gelmeyi ve birbirinin problemlerini tanımayı gerektiriyordu.

O ilk Ekonomik Bunalım günlerinin bir başka piyano-gitar kombinasyonu da oldukça popüler olan Georgia Tom ile Tampa Red'inkiydi. İlk kayıt seanslarından birinde, en büyük Irk hitlerinden birini, neşeli ve her iki tarafa çekilebilecek sözlerle dolu "It's Tight Like That"i yapmışlardı.

> Şimdi, sevdiğim kız uzun ve ince,
> Onu yakaladığında çok kötü oluyor, Jim,
> Öyle sıkı ki, beedle um bum,
> Öyle sıkı ki, beedle um bum,
> Sana söylediklerimi dinle, öyle sıkı ki.[12]

Georgia Tom'un aldığı birçok telif hakkı çeklerinden ilki 2400.19 dolardı ve bunun arkası da geliyordu. Bu iki müzisyen, Tom'un rahat piyano tarzı ve Tampa'nın berrak, çınlayan gitarı sayesinde kısa süren bir "Hokum"* blues modası yaratmışlardı; bunlar, "Selling That Stuff", "Beedle Um Bum" ya da "No Matter How She Done It" gibi, armonik bir şarkı söyleme tarzına ve akılda kalıcı ezgilere sahip, hafif, neşeli, kinayeli parçalardı.

Georgia Tom, Hokum çaldığı günleri şimdi gurur ve sevgiyle anımsıyor. "Blues, Hokum; şimdi Hokum dedikleri bir şey vardı. Ritmi canlıydı. Kendimize blues şarkıcısı demek istememiştik ve

12. *It's Tight Like That*, Georgia Tom ve Tampa Red (1928). Orij. basım, Vocalion 1216. Yeniden basım, *Rare Blues of the Twenties Vol. I*, Historical Records ASC 5829-I. Söz ve müzik: Thomas Dorsey ve Hudson Whittaker. Thomas Dorsey and Hudson Whittaker.

* Hokum: Argo. Seyircinin ilgisini çekmek için başvurulan oyunlar. (ç.n.)

kendimize popüler şarkıcı demek de istememiştik. Hokum kelimesinin ne anlama geldiğini şimdi ben de bilmiyorum, şimdi sözlüğe bakmam gerekiyor, tabii eğer sözlükte böyle bir kelime varsa. Ama kullanmak için iyi bir isimdi, çünkü kimse ne anlama geldiğini bilmiyordu ve diyorlardı ki: 'Hokum, Hokum Çocuklar, bir şeyler görmeye gideceğiz.' Ve bir şeyler de görüyorlardı."[13]

Hokum blues, eski çağın belki de son gösterişli eseri, 1920'lerin kentsel iyimserliğinin son girişimiydi. Birçokları büyük bir hit olan "It's Tight Like That"i kopya ettiler, ama o eski güzel günler artık sayılıydı. 1932'de Ekonomik Bunalım daha da kötü bir hal aldı. Georgia Tom blues'u bırakarak eski aşkına, dini müziğe dönmeye karar vererek "Precious Lord" gibi bestelerle gospel müziğinde önde gelen isimlerden biri oldu. Ancak blues'u bırakmadan önce yeni çağın temellerini oluşturacak birçok şey yapmıştı. Hokum blues, Ekonomik Bunalımın başlarında ölmüş olmasına rağmen, canayakın, neşeli, açık saçık grup blues'u tarzı o on yılın geri kalan kısmında da devam etmişti. Öteki blues, Ekonomik Bunalım dönemindeki hayatın acımasız tarafıyla ilgilenirken, coşkulu ve gürültülü küçük gruplar, Bunalım dönemi blues'undan kaçıp uzaklaşmak istercesine, Hokum'un eski ruhunu hâlâ koruyorlardı, "Let's Get Drunk and Truck" ya da "Let Me Feel It" gibi. Georgia Tom'un eski ortağı Tampa Red, 1930'ların sonunda Chicago Beşlisi ile birlikte bu tür küçük jive orkestrası müziği yapan birçok müzisyenden biriydi, ve 1942'de bile "Let Me Play With With Your Poodle" gibi şarkılarda o eski his hâlâ mevcuttu.

"It's Tight Like That"in birçok "yorum"undan biri de Lonnie Johnson tarafından 1929 yılında kaydedilmişti; Spencer Williams ile yaptıkları düete "It Feels So Good" adını vermişlerdi.

Tavuk solucanı yediğinde dedi ki,
Sen kıvrandığında ben yerimde rahat duramıyorum,
Çünkü bu çok hoşuma gidiyor,
Ah, bu çok hoşuma gidiyor,
İyi yemi seviyorum, çünkü çok hoşuma gidiyor.[14]

13. BBC röportajı: Thomas Dorsey [Chicago, Ill., 1976].
14. *It Feels Sso Good*, Lonnie Johnson ve Spencer Williams (1929). Orij. basım,

Johnson'un plak kayıt kariyeri, blues tarihindeki hemen herkesten daha uzun, aralıklı olarak 1925'ten 1960'ların ortasına kadar, sürmüş, bu dönem içinde farklı dinleyicilerin karşısında farklı türden bir popülerlik kazanmıştı. Müzikal çeşitliliği şaşırtıcıydı; solo kayıtlar yapmış, piyano, gitar, keman ve mandolin çalmış, şarkı söyleyişi serbest stilde tarla bağırtısı benzeri bir tarzda olan, Texas Alexander gibi en yontulmamış kırsal şarkıcılara eşlik etmiş, Louis Armstrong'un Hot Five kayıtlarındaki gelmiş geçmiş en güzel caz gitarı sololarından bazılarına katkıda bulunmuş, Victoria Spivey ile düet, Duke Ellington ile de kayıtlar yapmıştı... blues ve caz alanındaki başarılarının listesinin sonu gelmez gibiydi. 1930'lu yılların ortalarında Ekonomik Bunalım onu işinden bir süreliğine uzaklaştırmış, buna rağmen etkisi sadece kentsel blues'da değil, aynı zamanda eşsiz gitaristliğinin büyük bir gayretle etüt edilip, hayranlık duyulduğu Derin Güney olarak adlandırılan Eyaletlerde de hissedilmeye devam etmişti.

Lonnie Johnson, açık saçık parçalardan tatlı duygusal parçalara kadar değişen müzikal malzemeyi plağa kaydetmişti, ancak o, oldukça ciddi bir blues şarkıcısı olarak, kentli siyah kültürüne yeni bir anlam veren çok sayıdaki sanatçıdan bir tanesiydi.

Valerie Wilmer 1963'te yapılan bir röportajda "Ben şehir blues'u söylüyorum" demişti. "Benim blues'um, ayakları yere basan insanların üzerine kurulu, onların nasıl yaşadığını görüyorum, kalp acılarını ve aşk meseleleri ve bunun gibi şeyler yüzünden geçirdikleri değişimleri görüyorum; benim malzemem bu ve bu benim yaşam biçimim. Bu, başkalarını anlamaktır ve bunu en iyi bu şekilde yapabiliyorum. Şarkı söyleme tarzımın ülkenin neresinden olduğumla bir ilgisi yok. Bu benim içimden, ruhumdan geliyor. Kalp acıları ve hayatım boyunca başıma gelen şeyler... İyi bir blues şarkıcısını yaratan şeyler bunlar."[15]

Johnson her zaman bir şehir adamıydı, çocukluğunu New Orleans'ta geçirmiş, uzun dönemlerle St. Louis, Chicago ve New

---

OKeh 8664. Söz ve müzik: Spencer Williams. Charters, S. B.'te ait *The Country Blues*'da da bahsi geçmektedir, *a.g.e.*, s. 57.

15. Jazz Monthly (şu anda yayımlanmıyor) Dec. 1963. Alıntı: Lonnie Johnson, röportaj: Valerie Wilmer

York'ta yaşamıştı. Müzikal tarzının tamamı ve tavırları, sesindeki tatlı-sert berraklıktan son derece orijinal olan gitar çalışındaki titiz hassasiyete kadar, kentlilere ait karmaşıklığı taşıyordu. Texas Alexander'ın bağırtısına eşlik ettiğinde bile, teknik ustalıklarını asla elden bırakmazken, kendini kırsal blues'un kaba ve duygusal doğrudanlığıyla duyarlı bir biçimde özdeşleştirmişti. Kendi şarkı söylediğinde ise, kullandığı malzemeye kendini katması, şehirliliğinin yapmacıklığa dönüşmesine her zaman engel oluyordu. Ciddi bir adamdı, insan ilişkilerinin karmaşıklığı ve bunların üzerine yapılan baskılarla fazlasıyla ilgilenmiş ve plak kariyerinin devam ettiği yıllarda sürekli olarak bu konuya dönüş yapmış, kafasını yorup durmuştu; kimi zaman aşırı yumuşak bir duygusallıkla, kimi zaman öfke ve acıyla ve kimi zaman da anlama konusunda gösterdiği çabanın başarısızlığa uğramasının verdiği ıstırapla yüzleşerek.

Lonnie'nin kendisi de evliydi; 1925 yılında, dul annesiyle birlikte Mississippi'den çıkıp gelen St. Louis'li bir kadın olan Mary Williams ile evlenmişti. Onu "cehenneme giden yolunu döşediğini"[16] söyleyerek uyaran, dinine sıkı bir şekilde bağlı olan annesini çok üzmesine rağmen, Mary Johnson da bir blues şarkıcısı olmuştu.

Evliliklerinin ilk yıllarında, Mary, büyük bir ticari başarı kazanan Lonnie'nin bestelerine yardımcı oluyordu; böyle bir şarkı sözü yazma seansından sonra Lonnie karısına, "Tatlım, neden kendin beste yapmıyorsun?" demişti.

Genellikle, Roosevelt Sykes veya Henry Brown gibi, şehirdeki birçok piyanistten birinin eşlik ettiği Mary, sakin, iniltili şarkı söyleme tarzıyla St. Louis'deki kulüplerde çok popüler olmuştu. İlk olarak plak kaydetmeye başladığı dönemi Paul Oliver'e şöyle anlatmıştı: "İlk parçam bir hitti: 'Black Man Blues'. 'Atlanta'daki bir adam ve bir tane de St. Louis'de' sözlerindeki fikri nereden aldığımı bilmiyorum. Bende bunların hepsi yoktu!"[17]

Doğrudan kendi deneyimlerini yazmış olsunlar ya da olmasınlar, hem Mary hem de Lonnie Johnson, gettonun blues'unu söylüyordu. 1929 yılındaki plağı *Barrelhouse Flat Blues*'da Mary tema-

16. Oliver, P. *Conversation With the Blues, a.g.e.*, s. 166. Alıntı, Emma Williams (Mary Johnson'un annesi).
17. *A.g.e.*, s. 114. Alıntılar, Mary Johnson

yı, St. Louis'in İtalyan kaçak içki üreticilerinin takıldığı bölgesinden almıştı.

> Kendime uzaklarda, Dago Hill'de bir danslı bar evi inşa edeceğim,
> Biramı ve viskimi taze taze imbikten alabileceğim.
> *(Konuşarak)* Polis komiseri bana izin vermedi, sakladığım her yerde benim viskimi aradı.[18]

Lonnie, hapishaneler, seller, siklonlar ya da hayaletler hakkında şarkılar söylemişti, ama çoğunlukla blues'u yalnızlıkla, duyguların değişebilirliği ve kişisel ilişkilerdeki duygusal güvensizlikle ilgiliydi. "When I was Lovin" Changed My Mind Blues" (1926) parçasında vazgeçmediği ilgisizlikle karşılık bulan şefkat motifine dönüş yapmıştı:

> Sen beni istemedin bebeğim, ben severken ve sevecenken,
> Sen beni istemedin bebeğim, ben severken ve sevecenken,
> Şimdi sen beni istiyorsun, ama ben fikrimi değiştirdim.[19]

"When You Fall for Someone That's Not Your Own" (1928) adlı parçasındaysa zinaya alaycı bir bakış atmıştı:

> Evli bir kadın tatlıdır, dünyaya gelmiş en tatlı kadındır,
> Evli bir kadın tatlıdır, dünyaya gelmiş en tatlı kadındır,
> Onun tek kötü tarafı, evine geri dönmesi gereken zamandır.[20]

Plaklarının seyri, hakkında şarkı söylediği konulardaki kararsızlığını gösteriyordu. "Let All Married Women Alone"* tavsiyesinde bulunurken "Just a Roaming Man"** oluşuyla övünen bir havaya bürü-

18. *Barellhouse Flat Blues*, Mary Johnson (1930). Orij. basım, Paramount 12996. yeniden basım, *Fabulous Trombone of Ike Rodgers*, London AL 3512.
19. *When I Was Lovin' Changed My Mind Blues*, Lonnie Johnson (1926). Orij. basım, OKeh 8309. Blues World, *a.g.e.*, no. 35, Ekim 1970'de Bob Groom'un 'It's Too Late To Cry: a Tribute to Lonnie Johnson' başlıklı yazısında da bahsi geçmektedir.
20. *When You Fall For Someone That's Not Your Own*, Lonnie Johnson (1928). Orij. basım, OKeh 8635. Söz ve müzik: Lonnie Johnson. Charters, S. B. *The country blues*, *a.g.e.*, s. 56'da da bahsi geçmektedir.
* *Bütün Evli Kadınları Rahat Bırakın.*
** *Yalnızca Aylak Bir Adam.*

nüyordu. Sonra, "Sam You Can't Do That To Me"* veya "Cat You Been Messin' Around"** ve "Sam You're Just a Rat"*** ile saldırgan ve öfkeli bir tavır takınıyordu. Lonnie felsefi açıdan "Tüm Kadınlarla Erkeklerin Hataları"nı**** düşünürken, Sam, "Jöle Yaşlı Sam'i Öldürdü"de***** her nasılsa sağ kalmış görünüyordu. Sonra da duyguları tekrar "I'm Nuts About That Gal"****** ile sevgiye dönüş yapıyordu.

Ekonomik Bunalım'ın en kötü olduğu dönemde Lonnie'nin kariyeri inişe geçti. Elle yapılan bir dizi işe girmek zorunda kaldı ve 1937'de plak yapımına döner dönmez, "Zor Zamanların Hiçbir Yere Gitmediğini"******* ilan ederek siyahların büyük bir bölümünün Bunalım dönemindeki duygularını ifade etmişti.

> İnsanlar zor zamanlar hakkında konuşuyor,
> Neden böyle yaptıklarını bilmiyorum.
> Eğer insanların bazısı benim gibi olsaydı, onların iyi zamanlarda da hiç parası olmazdı.[21]

Bu arada, Mary 1932 yılında annesiyle birlikte geldiği yere geri taşındığında, evliliği, ayrılık ve acıyla sonuçlanmıştı. Mary o yıl "Rattlesnake Blues"u kaydetmişti.

> Ah tamam, babalık, senin için her şey yolunda,
> Bir gün Mary'i isteyeceksin, ama o senden çok uzaklarda olacak.[22]

Aynı seansta kaydettiği "Mary Johnson Blues", duyduğu gerçek acıyı göstermektedir:

---

* *Sam Bana Bunu Yapamazsın*
** *Kedi Ortalıkta Gezip Duruyorsun*
*** *Sam Sen Sıçanın Tekisin*
**** *Faults Of All Women And Men*
***** *Jelly Killed Old Sam*
****** *O Kıza Deli Oluyorum*
******* *Hard Times Ain't Gone Nowhere*

21. *Hard Times Ain't Gone Nowhere*, Lonnie Johnson (1937). Orij. basım, Decca 7388. Yeniden basım, *The Blues of Lonnie Johnson*, Swaggie 5-1225.
22. *Rattlesnake Blues*, Mary Johnson (1932). Orij. basım, Champion 16570. Yeniden basım, *Mr. Sykes Blues 1929-32* Riverside RLP 8819.

Bir zamanlar evli bir kadındım, şimdi o günler için üzülüyorum,
Bir zamanlar evli bir kadındım, şimdi o günler için üzülüyorum,
Evinde oturan genç bir kızdım ve dünyayı tanımıyordum.

Her gün endişeli ve kederli olmaktansa yaşlı evde kalmış bir kadın olmayı tercih ederdim,
Her gün endişeli ve kederli olmaktansa yaşlı evde kalmış bir kadın olmayı tercih ederdim,
Çünkü bu acı veren yaşlı adamlar, başına akların ve kırların düşmesine sebep olur.[23]

Mary ve Lonnie'nin blues'larının, evlilikle ilgili sorunlarının detaylarını ne derecede yansıttığını söylemek elbette olanaksız, ancak 1939'daki plak kayıt seansında Lonnie tekrar evlilik temasına dönmüştü:

Birçok iyi kadının hata yapmasının sebebi,
Yalnızca sevgi ve mutluluğu aramalarıdır,
Evlerinde bulamadıkları.

Why Women Go Wrong[24]

Bazıları parçanın adını en basitinden hakaret dolu bulsalar da, bir sonraki plağı olan, "She Is Only A Woman"da* benzer bir felsefi ve gönül alıcı çehre sergilenmişti.

Bazı erkekler her kadının aynı olduğunu söyler,
Ama böyle söylemeyin, çünkü her şeyin iki yüzü vardır.[25]

Aynı zamanda yalvardığı da olmuştu: "Trust Your Husband"** ve "She Is My Mary"de,*** bahsedilenin kim olduğu konusunda hiçbir belirsizlik olamaz.

---

23. *Mary Johnson Blues*, Mary Johnson (1932) [Orij. basım ve yeniden basım için: bkz. Madde 22].
24. *Why Women Go Wrong*, Lonnie Johnson (1939). Orij. basım, Bluebird B8363. Blues World, *a.g.e.*, no. 35, Oct. 1970'de de bahsi geçmektedir.
* *O Sadece Bir Kadın*
25. *She's Only A Woman*, Lonnie Johnson (1939). Orij.basım, Bluebird B8363. Yukarıdaki kaynakta da bahsi geçmektedir.
** *Kocana Güven*
*** *O Benim Mary'm*

Arkadaşlarım beni küçümsüyor, herkesin diline düştüm,
Bana sorun çıkarmaya uğraşıyorlar, haberler her yere yayılıyor,
Ama önünde sonunda o benim Mary'm ve ölene kadar da öyle kalacak.
O benim Mary'mdi bütün dünya beni bir başıma bıraktığında,
O benim babam, annem, kız kardeşim erkek kardeşimdi, hayatımı sürdürmeme yardım etti,
Ve o hâlâ benim Mary'm olacak her şey ters gittiğinde de.[26]

Bir açıdan da Johnson'un blues'unun kendi hayatına ne oranda karşılık geldiğinin önemi yoktur ve bazıları da arada bir bağlantı kurmanın hayatlarına tecavüz anlamına geldiğini düşünebilir; genelde daha anlamlı olan, onların gösterdikleri şehir blues'una ait temaları basit bir toksözlülük ve tutarlılıkla sunma eğilimiydi. Blues şarkıcısı topluma bir ayna tutuyor, seyirci de somut ve süslenmemiş bir gerçekliğe ait imgeleri görebiliyordu. Şehirdeki kitlesel kişiliksizlik ile güçlü ekonomik sıkıntı ve sosyal dengesizlik gibi sorunlar yüzünden, iletişim dilinin, kırsal blues'un verebileceği metaforik imalardan daha geniş, güncel bir malzemeye ihtiyacı vardı. Ancak bu, getto blues'unda metaforun olmadığı anlamına gelmez. Yeni yaşam biçimine ve yeni çağa verilen bir başka tepki, şarkıcının kendisinin neredeyse efsanevi bir figür olarak sunulmasıydı. Zaman zaman her iki Johnson'la çalışmış olan bir başka St. Louis'li şarkıcının hayatında da bu unsurlardan vardı. Bu kişi, St. Louis'de çalışan büyük blues şarkıcıları grubunun en başarılı ve popüler olanlarından biri –Şeytan'ın Damadı, Cehennemin Kıdemli Şerifi– Peetie Wheatstraw'du.

C. ST. LOUIS'DE BLUES

St. Louis'in uzun bir geçmişe dayanan blues mirası vardı: Caz müzisyeni Harry Dial, 1909'da iki yaşındayken oraya gittiğinde yaşadıklarını şöyle anlatıyordu. "İlk duyduğum müzik blues'du, St. Lo-

26. *She's My Mary*, Lonnie Johnson (1939). Orij. basım, Bluebird B8322. Lang; I., *a.g.e.*, s. 123-124'de de bahsi geçmektedir.

uis'deki her köşe başında, her ara sokakta ıslıkla çalındığı, şarkıyla, bağırarak söylendiği duyulabilirdi. Blues yaşamımızın öylesine bir parçası haline gelmişti ki, onu hiçbir zaman özel bir müzik olarak düşünmüyorduk."[1]

Blues, orta sınıf siyahların özlemleri açısından utanç kaynağı olan yoksulların ve sokakta yaşayanların müziğiydi. Onun sokak hayatı ile ilgili, St. Louis'in tarihinde çok gerilere giden, kumar ve fuhuş evleriyle geniş kırmızı ışıklı mahallenin* kentsel yozlaşma ve dolandırıcılık dünyasının bir parçası olduğu günlerden kalan, yan anlamları da vardı. Lonnie Johnson ve Peetie Wheatstraw'un döneminden çok daha önce siyah müzik St. Louis'deki yaşamın büyüyüp serpilmekte olan bir parçasıydı. 1880'lerde ve 1890'larda Mammy Lou, "en saf haliyle, çarpık çurpuk, bir Afrikalı", kırmızı ışıklı mahalle'nin kalbindeki Babe Conor'un gece kulübünde beyazlara, üzerlerine çoraplarının dışında çok az şey giymiş olarak danseden "creol"leri** de kapsayan eğlencenin bir parçası olarak, "Frankie and Johnny" şarkısını söylüyordu. Mammy Lou "beyaz adamlara zenci ilahilerini ve tarla şarkılarını"[2] söyleyen ilk şarkıcılardan biriydi.

Zaman zaman, bir cinayet destanı olan "Frankie and Johnny"nin, acımasızlığın gündelik yaşamın bir gerçeği olduğu St. Louis'in şiddet ve kanunsuzluğundan doğduğu söylenir. W. C. Handy 1892'de oradayken, polisin uyumaya çalışan serserilere ve şehirde kısa süreli olarak bulunanlara gece coplarını savurmaları sık rastlanan bir manzaraydı. Bunun kadar sık görülen diğer bir manzara da, canlı bir paket ticaretinin geliştiği Mississippi nehir seti kamplarında, rıhtım işçilerinin şarkı söylemesiydi ve Handy, bütün gece boyunca parke taşların üzerinde zar zor uyurken, yırtık pırtık giysili gitaristlerin müziğini dinlerdi. Müziğin bir taraftan pis ve ucuz gece kulüplerinin dünyasıyla, diğer taraftan çalışan yoksul kesimle uzun

1. Jazz journal, *a.g.e.*, c.11, no.12. Dec. 1958. 'The story of Harry Dial as told to Franklin S.Driggs'den Harry Dial'a ait alıntı.

* Kırmızı ışıklı mahalle (Red-light district): Şehrin kumar, fuhuş gibi kanun dışı faaliyetlerinin yapıldığı yerlerin toplandığı bölgesi (ç.n.)

** Creol: Afrika-Avrupa melezi (ç.n.)

2. Johns, O. *Times of Our Lives* New York: Stackpole, 1937; New York; Farrar, Straus & Giroux, 1973. s.98.

süreli bir işbirliği olsa bile, şehrin müzikal olarak ilk ünü ragtime döneminde olmuştu; Orta-Batı şehirlerinin tümü içinde, kulüplerde ve tiyatrolarda yer yerinden oynadığı ve ragtime piyanosu ile cakewalk dansı yapıldığı dönemde, St. Louis, çılgınlığın merkezi olma konusunda en iddialısıydı. Bundan sonraki bir nesil boyunca şehirde bir piyano müziği, özellikle de blues piyanosu geleneği devam etmişti.

1920'lerde St. Louis, blues'un Güney'den göç eden siyahlar tarafından beslendiği ve yenilendiği bir dizi sınır Eyaletinden biriydi. Tıpkı Chicago ve Detroit'in blues'un gelişimine tanık olması gibi, göç yolları üzerinde birbirine kara ve demiryollarıyla bağlanmış stratejik noktalardaki şehirler de zincirin bir parçası olmuştu; blues müzisyenleri kolayca dolaşabiliyor, Cleveland, Cincinatti, Kansas City'de ya da yakınlarındaki Cairo ve Granite City gibi ufak şehirlerde iş bulabiliyorlardı ve sonsuz göç akışının merkezinde olan St. Louis, blues müziğindeki canlılık açısından Memphis'le karşılaştırılabilirdi. Kalabalık gruplar halinde gelen New Orleans cazcıları gibi bazı insanlar nehirden gelirken, diğerleri Merkez Illinois Demiryolu'nu kullanıyor veya Delta'dan 61 numaralı karayolundan geliyordu.

Mamie Smith, Bessie Smith ve Ethel Waters gibi büyük blues yıldızlarının hepsi, Booker T. Washington Tiyatrosu gibi yerlerde şarkı söylemişlerdi. Jelly Roll Morton gibi caz müzisyenleri gezinti yapan buharlı gemilerde çalmıştı. Ancak her zaman için, nehir kenarlarında ya da Morgan Caddesi'ndeki, yani kötü şöhretli "Derin Morgan'daki bilardo salonlarında, eğlence evlerinde ve kumar oynanan batakhanelerde çalınan ve burjuvalar tarafından tasvip edilmeyen, sokak hayatına ait bir blues da var olmuştu.

Dallas'taki "Derin Ellum", Memphis'teki Beale ve Atlanta'daki Decatur gibi, burası da St. Louis'deki eğlencenin merkezi, blues'un üreme alanı, serserilerin, üçkâğıtçıların, rıhtım işçilerinin, pezevenklerin ve fahişelerin, kaçak içki üreticileriyle ve hırsızlarla birbirine karıştığı ve şehrin yoksullarının bir dolar kazanmayı ya da sadece iyi zaman geçirmeyi umdukları yerdi. Batakhanelerde, danslı bara dönüştürülmüş dairelerde, gece kulüplerinde ve gizli

meyhanelerde ya da ev partilerinde düzinelerce müzisyen iş bulmuş. Güneyli gitaristler ve piyanistler eski gediklilerle karışmıştı. Şehirdeki birçok gitarist 20'lerin sonunda ve Ekonomik Bunalım'ın başlarında kayıt yapmıştı ve bunlardan bir kısmı, Derin Morgan'ın fahişeleri hakkında şarkı söyleyen Hi Henry Brown,

> Bazıları çek yazar, ah bebeğim, bazıları hiçbir şey yazmaz,
> Ve, hiçbir şey yazmadıklarında, kocaları onların çenelerini dağıtır.[3]

veya sert bir şekilde sağa sola sallanan ve gittikçe hızlanan gitar tarzıyla Jaydee "Jöle Çene" Short, ya da kasvet dolu piyanist Henry Thomas'la yıllar boyu çalışmış olan Henry Townsend gibi, Mississippi'den geliyordu. Düşünceli, kendini iyi ifade eden bir kişi olan Townsend, Lonnie Johnson ile erkek kardeşi Steady Roll'u çok takdir ediyor, piyanist Walter Davis, Roosevelt Sykes ve Sylvester Palmer, ya da "avam bir kızla oldukça akıllı bir kızın hoş bir karışımı"[4] Alice Moore gibi eski ortağı olan müzisyenlerden sevecen bir şekilde bahsediyordu.

Gitaristlerin tek ya da ikili olarak, danslı bar ve boogie piyanistlerinin sık sık gitaristlerle birlikte çaldığı, hatta bazen barrelhouse tarzı çalan tromboncu Ike Rodgers ile, küçük gruplar kurdukları, St. Louis'de müzikal çeşitlilik konusunda bir zenginlik vardı. Müzik tarzları en kaba kırsal tıngırdatmalardan, ragvari hoş bir parça olan "Keep It Clean"i çalan Charley Jordan'ın gevrek sesli sert gitar çalışı gibi, ince ritmik parmakla çalma tekniğine kadar değişkenlik gösteriyordu.

> Eğer o filin güldüğünü duymak istiyorsan,
> Onu nehrin kenarına götür ve onun po po poposunu.
> Şimdi onu döndür,
> Ko-kola ver ona,
> Limon Soda,
> Çeyrek galon dondurma,
> Temiz tutmak için onu...[5]

3. *Nut Factory Blues*, Hi Henry Brown (1932). Orij. basım, Vocalion 1692. yeniden basım, *St.Louis town (1929-1933).* (Ekonomik Bunalım, madde 8'e bakın).
4. Oliver, P. *Conversation with the blues, a.g.e.*, s .105. Alıntı, Henry Townsend.
5. *Keep it clean*, Charley Jordan(1930). Orij. basım, Vocalion1511. Yeniden ba-

Eğer St. Louis'in genel bir tarzı var idiyse bu, belli bir gerginlik ve kendini tutma, yani ham gerilimle müzikal kontrolu birleştiren birbirine girmiş, arada kalmış bir duyguydu. St. Louis'den neşeli blues da çıkmıştı, ama Memphis'le karşılaştırıldığında, ton daha kasvetliydi ve belki de şehrin daha yoğun olan atmosferini yansıtıyordu. Henry Townsend blues'un anlamını şöyle anlatıyordu:

"Gerçekte bana göre şöyle: o baskıdan bir kurtuluş. Şimdi birçok durumda bu mutlu bir şarkı olsun, şarkıyla anlatılmış bir öykü olsun bu baskının hafifletilmesidir. Hepimizin aklında bir şey vardır ve biz onu birisiyle konuşmak istememişizdir, ama sen onunla ilgili bir şarkı yapana kadar yükü çok ağırdır, böylece kendini birisine anlatabilirsin, bir bakıma yükü hafifletirsin."[6]

Ve St. Louis'deki insanların hayatlarında yanlış olan bir dolu şey vardı. St. Louis'in şehir merkezine yakın kısımları "belki de dünyadaki en çirkin yerler" olarak görülüyordu. Orick Johns şehri çocukluğundan beri tanıyordu ve onun Ekonomik Bunalım dönemindeki halini şöyle anlatmıştı:

"Nehir kenarındaki muazzam yerler yüzünden, şehir, harap durumdaki eski ambarları, granit bloklardan oluşan nehir setlerini ve kirli sokakları elli yıl önceki haliyle olduğu gibi bırakmıştı." Johns, "nehir kenarından taşan, köprülerin Güney'inde yer alan ve şehirden bir demiryolları ağıyla ayrılmış" millerce uzunluktaki Hooverville'i görmüştü. "Batıda açlığın pençesinde olan birçok benzer gecekondu bölgesi görmüştüm. Oakland, Georgia'da, tamamen, işleri hemen hemen kesilmiş bir boru şirketine ait büyük beton borular içinde yaşayan insanlardan oluşan bir şehri incelemiştim. Ancak bu boru sakinlerinde düzenli ve kendine saygı duyan bir şeyler vardı. Hiçbir yerde yoksulluğu, Güney St. Louis'in nehir kenarında olduğu kadar yalın bir halde görmemiştim. Gerçekte bu insanlar orada hapsedilmiş gibiydiler, polis ve bekçiler tarafından şehre gitme konusunda cesaretleri kırılıyordu... Bazılarına refah dairesinden sebze sepetleri geliyor, bunlar komşular arasında bölüşülüyordu. Bir-

sım, Origin OJL-8. Söz ve müzik: Charley Jordan. *78 Quarterly, a.g.e.*, Bernard Klatzko'nun 'The conspiracy against Charley Jordan?' başlıklı yazısında da bahsi geçmektedir.

6. BBC röportajı: Henry Townsend [St. Louis, Mo., 1976].

çoğu sadece Mississippi kedi balığıyla besleniyordu."[7]

Hooverville'de müzik çalan Big Joe Williams bundan pek farkı olmayan bir tablo çiziyor: "Onlar oraya gidip tam nehrin kenarında kâğıttan evler yapmışlardı. Hükümet orayı onlara vermişti ve bir sonraki gün bilirdin ki, orada bir danslı barlar vardı ve bir sonraki gün de viskileri olurdu, ve bundan sonra gelen şey de, bilirsin, bir ev, tuğla ev inşa etmekti. Onlarla baş etmek çok zordu..."[8]

Big Joe Williams gibi blues şarkıcılarının yaşam tarzları, çalışan sınıftan olan dinleyicilerinin çoğundan pek farklı değildi. Ancak şüphesiz, ev partilerinde veya Henry Townsend'in çalmış olduğu gibi her yerde bulunabilen gizli meyhanelerde para kazanabilmek için ek fırsatlar olması nedeniyle müzisyen olmak bir avantajdı. Kendi başına çalıştığında gecede bir buçuk dolar, Roosevelt Sykes ile beraber çaldığında ise haftada 7 dolar kazanabiliyordu ve çoğunlukla her iki halde de bu, birçok insanın hayatını idame ettirdiği miktardan daha fazlaydı. Henry Townsend "St. Louis'deki insanlar her yerdeki insanlar gibiydi, çok zor zamanlar geçiriyorlardı," diye hatırlıyor. "Tabii başka her şeyde olduğu gibi, daha düzgün durumdaki insanlar en iyi hayatı yaşıyordu. Belli tipte insanların yemek yemek için çorba sırasına girmeleri gerekiyordu. Burada kiliseler gibi bu örgütlerden vardı, Peder Dempsey, onun bir yemek dağıtma yeri vardı. Ama *benim* için bu böyle değildi. Yemek yemek için herhangi bir yere gitmem gerektiğini hiç hatırlamam. Tabii ki, bir şeyler yapmak, gitarımla biraz çalmak gerekiyordu ve hatta gitar çalmaya başlamadan önce ayakkabı boyardım. Bir beş ya da on sent kazanmak için, bilirsin, her şeyi yapardım."[9]

St. Louis'in blues kültürüne ayrılmaz bir biçimde bağlı olan bir şehir, Illinois nehrinin tam karşısındaki, müzisyenlerin suç, ahlâksızlık ve politik yozlaşmanın yatağı olan "Valley" adındaki kötü şöhretli gecekondu semtinde hem yaşayıp hem müzik çaldığı Doğu St. Louis'di. Mal sahipleri Valley dışında yaşadığından burası pezevenklerin, kaçak içki imalatçılarının ve dolandırıcıların blues şar-

7. Johns, O., *a.g.e.*, s. 336-338.
8. BBC röportajı: Henry Townsend [St. Louis, Mo., 1976].
9. Aynı kaynak. Henry Townsend [St. Louis, Mo., 1976].

kıcılarıyla yan yana yaşadığı bir yoksulluk ve sosyal çürüme yuvasıydı. Çirkin bir şehirdi, Temmuz 1917'de meydana gelen, Amerikan tarihinin en kötü zenci karşıtı ayaklanmalarından biri tarafından yaratılan nefret ve ırkçılık atmosferinin sayesinde geri dönülmez bir biçimde bu hale gelmişti.

3 Temmuz tarihli bir gazete haberi şöyle yazıyordu, "ZENCİ KARŞITI AYAKLANMACILAR MEŞALEYİ YİNE ELE ALDI. Bugün Doğu St. Louis'de üç cesedin bulunmasıyla toplam sayı yirmi yediye çıktı. Şehre ek birlikler gönderilebilir."[10]

Ayaklanma sırasında otuz dokuz siyah ve dokuz beyaz öldürülmüş, siyahların çoğu canlı canlı yakılmış, 6,000'i şehirden sürülmüş ve 400,000 doların üzerinde hasar meydana gelmişti. Irkçı duygular beyaz sendikacılarla şiddetli bir anlaşmazlık içinde olan işverenlerin getirttiği Güney'li siyah grev kırıcıların gelmesiyle alevlenmiş, binlerce siyahın şehre aktığı yolundaki rapor ve dedikodulardan sonra şiddet atmosferi patlama noktasına gelmişti. Polis ve Ulusal Muhafızların uyguladığı şiddet, siyahlara uygulanan terör taktikleriyle alçakça bir suç ortaklığı içindeydi. Ayaklanmanın neden olduğu acıların bugüne kadar hâlâ dağılmadığı söylenmektedir.

Peetie Wheatstraw'un yaşadığı yer, Doğu St. Louis'in gecekondu mahallesiydi. Yıllar sonra siyah bir kütüphaneci Peetie'nin biyografisini hazırlayan Paul Garon'a şunları anlatmıştı:

"Şimdi Peetie Wheatstraw'u duymuştum; ben küçük bir kızken ondan bahsedildiğini duymuştum; bir piyanistti. Peetie Wheatstraw, Lonnie Johnson ve onların hepsi... Onlar 'Valley'dendi, bilirsiniz ve aramıza pek karışmazlardı. Hayır, Peetie Wheatstraw'un hiçbir resmini bulamazsınız, renkli gazetelerde bile, eğer başı belaya girmediyse. Onlar başka bir sınıftandı, sokak adamıydılar. Hepsi bu... Ama, tamam, popülerdi. Yeterince iyi tanınıyordu."[11]

Gerçek adı William Bunch'dı, ama Doğu St. Louis *Metro Journal*'ın 1941'de bir araba kazasında öldüğünde yazdığına göre, "jive dansı" hayranları tarafından "Peetie Wheatstraw" olarak tanını-

10. L. Hughes ve M. Meltzer, yay. haz., *a.g.e.*, s. 266. Gazete haberinden alıntı, 3 Temmuz, 1917.

11. P. Garon, *a.g.e.*, s. 19. Quote Kütüphanecinin Peetie Wheatstraw hakkında söylediklerinden alıntı.

yordu. Tavırlarında, kasıla kasıla yürüyüşünde ve "Peetie Wheatstraw Stomp" adlı şarkılarının sözlerinde kristalize bir şekilde görülen güçlü bir efsanevi kişilik yaratmıştı.

Herkes haykırıyor, "İşte Peetie Wheatstraw geliyor",
Herkes haykırıyor, "İşte Peetie Wheatstraw geliyor",
Şimdi, o daha çok Şeytan'ın damadı olarak tanınır.

Herkes merak ediyor Peetie Wheatstraw'un ne yapacağını,
Herkes merak ediyor Peetie Wheatstraw'un ne yapacağını,
Çünkü onu her işittiğinizde yeni bir şeyle ortaya çıkar.

(Konuşarak) Göster onlara Peetie'nin ne yaptığını, oğlum.

Bazılarını mutlu eder, bazılarını ağlatır,
Bazılarını mutlu eder, bazılarını ağlatır,
Evet, şimdi, yaşlı bir kadının kendini asıp ölmesine neden olmuştu.

Karşınızda Peetie Wheatstraw, her zaman hattayım,
Karşınızda Peetie Wheatstraw, her zaman hattayım,
Beşliklerinizi ve onluklarınızı saklayın, bir ara uğrayıp beni görebilirsiniz.

(Konuşarak) Şunu biraz çal, oğlum.

Şimdi diyorum ki... Beşliklerinizi ve onluklarınızı saklayın, bir ara uğrayıp beni görebilirsiniz.

Peetie Wheatstraw Stomp (1937)[12]

Peetie ağdalı bir rahatlıkla çalıp şarkı söylüyordu, sözcükler kötü telaffuz ediliyorlardı ve saçmalık derecesinde rastgeleydiler, canlı piyanosu da müziğe dans ettiren bir hız katıyordu. Rahat rahat böbürlenişinin ortasındaki alaycılık ve kahkahalar nedeniyle tavırları birbiriyle alakasız ve ani gibiydi. Hemen tanınabilecek bir piyanosu ve kısık bir sesi vardı, kendi alameti farikası olan "Oooh, well,

12. *Peetie Wheatstraw stomp no. 2*, Peetie Wheatstraw (1937). Orij. basım, Decca 7391. Yeniden basım, *Peetie Wheatstraw and Kokomo Arnold Blues Classics* BC-4

well" bağırışı şarkılarını çeşnilendiriyordu. Görmüş geçirmiş, her şeyi çözmüş, her şeyi halletmiş bir adam havasında ortaya çıkmıştı; zor dönemlerden geçmişti, aylaklar cangılında yaşamıştı, bir WPA projesinde çalışmıştı, viskiden hoşlanıyordu, bol bol kız arkadaşı vardı, onların attıkları kazıkları biliyordu, nasıl kandırdıklarını biliyordu, onları nasıl idare edeceğini biliyordu. İmajı buydu, evlenmeyecek ve bir yere yerleşmeyecek bir aylak, içkici, kavgacı ve kadınların kötü olduğuna inanan biri, kalpsiz, çalışkan insanları sömüren bir adam. Evet, böyle biriydi de:

> Bir adam dışarıda çalışırken, işinin başında sıkı çalışırken,
> Bazı alçak namussuzlar, hep onun karısını çalmaya çalışır.
> Ama işte buradayım, çalışkan adam,
> Elimden gelenin en iyisini yapıyorum.
>
> *Doin' The Best I Can* (1934)[13]

Peetie Wheatstraw, 1930'dan 1941'e uzanan dönemde kaydettiği 160'dan fazla şarkısında, efsanevi bir karakter yaratmaktan daha fazlasını yapmıştı. Her şey sonunda gelip, bu dünyadaki her türlü yenilgiyi ve acıyı atlatmış adam, temel fikrine dayanıyordu; ister ona köylü soytarı gibi davranan insanlar olsun, ister "suratıma hep sırıtan bu adamlar"[14] veya sevdiği kadın tarafından ihanete uğramış olsun, o hep, uzun adımlarıyla gezintiye çıkar gibi rahatça su yüzüne çıkıyor, kaderle dalga geçiyor, hiç kimseye karşı alçakgönüllülük göstermiyordu.

Yaratılan Wheatstraw kişiliği diğer şarkıcılar üstünde güçlü bir etki bırakmıştı, Jimmy Gordon kendisini "Peetie Wheatstraw'un erkek kardeşi" olarak ilan etmişti; Floyd "Dipper Boy" Council bir plağında kendisine "Şeytan'ın Kayınpederi" diye hitap etmişti; Harmon Ray plaklarında "Peetie Wheatstraw'un Dostu"ydu, Robert Lee McCoy (Robert McCollum) ise bir plağında "Peetie'nin Oğlu" olarak tanıtılmıştı. Ancak bu karakterin daha ilgi çekici bir

13. *Doin' the best I can*, Peetie Wheatstraw (1934). Orij. basım, Decca 7007. Yeniden basım, *Peetie Wheatstraw 1930-1936* Flyright III.
14. *Froggie blues*, Peetie Wheatstraw (1936). Orij. basım, Vocalion 03249. Garon, P., *a.g.e.*, s. 59'da da bahsi geçmektedir.

biçimde ortaya çıkışı Ralph Ellison'un romanı *Görünmeyen Adam*'daki karakterle olmuştu, hikâyeyi anlatan kişi Harlem'in sokaklarında el arabasıyla gezen, hızlı konuşan bir blues şarkıcısıydı, argo dolu hızlı bir konuşmanın orta yerinde kendisinden "Peter Wheatstraw... Şeytan'ın biricik damadı... piyanist ve serseri, viskici ve kaldırım arşınlayıcı"[15] diye bahsediyordu. Ellison kurgusal el arabası taşıyıcısı karakterini açıkça, hem yakından tanıdığı hem de St. Louis'de birlikte müzik çaldığı Peetie Wheatstraw'un genel karakterine ve konuşma biçimine dayandırmıştı.

Efsanenin Peetie Wheatstraw'un kendi hayatına ne kadar uyduğunu söylemek zor. Henry Townsend, Paul Garon'a şunları söylemişti: "Peetie'nin kişiliğinin plaklarındakine (*Stomp*'lardakine) çok benzediğini söyleyebilirim. O öyle birisiydi. Bilirsin, ağzı kalabalık, hızlı konuşan biri." Peetie'yi St. Louis'den tanıyan, Tennessee'li Yank Rachel'in de söyledikleri şunlardı: "Tabii, Peetie Wheatstraw'u hatırlıyorum –Şeytan'ın Damadı– uzun bir kafası vardı. İçkiden hoşlanırdı, ama Peetie Wheatstraw hakkında hiçbir kötü şey işitmedim. İyi bir kişilik dediğiniz şeyden vardı onda, geçinmek kolaydı."[16]

Görünmeyen Adam'ın kâbusu andıran dokusu içinde, el arabası taşıyıcısının tuhaf ve imalı espri anlayışı, bir güven verme yolu gibi görünmektedir. O, cüretkâr bir kişi, öbür tarafa gidip zekâ, içtenlik ve esrarengiz bir güçle dönen biridir. "Lanet olsun, eğer onların beni mezarıma yollamalarına izin verirsem... Burada Tanrı'nın bu kentinde geçinmek için gerekenler, biraz zırvalık, azim ve zekâ ana. Ve adamım, ben her üçüyle de doğmuşum."[17]

D. CHICAGO'DA BLUES

St. Louis'deki sanatçıların faaliyetlerine rağmen, plak kayıtları ve yerel kulüpleri kira partisi yaşamındaki canlılık nedeniyle, Chicago

15. R. Ellison, *Invisible man* [New York: Random House, 1952; London: Gollancz, 1953; Penguin Books], 1965. s.144.
16. P. Garon, *a.g.e.*, s. 74. Alıntı, Henry Townsend ve Yank Rachel.
17. R. Ellison, *a.g.e.*, s. 144.

şehir blues'unun merkezi olarak kalmıştı.

Şehir blues'unun ve doğrusu plağa kaydedilmiş blues'un, şekillenmesinde hayati bir rol oynamış kişilerden biri, Lester Melrose adındaki beyaz bir müzik yayımcısı ve plak şirketi yöneticisiydi. 1920'lerde King Oliver ve Jelly Roll Morton gibi insanlarla caz dünyası içinde yer almış, Gennet plak şirketiyle bağlantıları olmuştu. Daha sonra, pazardaki sıkıntılı durumu yenebilmek için bir dizi "on sentlik" ucuz plak yayımlayan, Amerikan Record Corporation'a (şirket daha sonra Vocalion adını almıştı) geçti. Ancak Yeni Düzen ekonomiyi canlandırdığında ve İçki Yasağı'nın kalkması ruhları canlandırdığında, Melrose başka olasılıkların da farkına varmıştı.

"1934'te tavernalar açılmaya başlamıştı ve hemen hepsinin eğlence amaçlı otomatik plakçalarları vardı. Hem RCA Victor hem de Columbia Records'a, yoklama amaçlı, bir mektup gönderdim ve elimde kayıt yapmaya hazır belli blues yeteneklerinin olduğunu, taleplerini karşılayacak miktarda rhythm-and-blues yeteneği de bulabileceğimi anlattım. Hemen telegrafla ve şehirlerarası arayarak cevapladılar. Mart 1934'den Şubat 1951'e kadar RCA Victor ve Columbia Records için, tüm rhythm-and-blues yeteneklerinin en azından yüzde 90'ının kaydını yapmıştım."[1]

Melrose'un şu ya da bu zamanda ele aldığı müzisyenlerin listesi sersemleticidir. Famous Hokum Boys, Big Bill Broonzy, Washboard Sam, Yas Yas Girl, Tampa Red, Lil Green, Big Boy Crudup, St. Louis Jimmy, Roosevelt Sykes, Memphis Minnie, Bumble Bee Slim, Big Joe Williams, Walter Davies, Sonny Boy Williamson, Doctor Clayton, Lonnie Johnson, Tommy McClennan, Big Maceo, Leroy Carr, Victoria Spivey, Jazz Gillum... Bu isimlerin arasında dönemin en büyük yıldızlarından bazıları, şehir blues'unu belirleyen insanlar vardı.

"Plaklardaki yeteneklerim, sadece sıkı çalışma sonucunda elde ediliyordu. Chicago'nun içindeki ve civarındaki kulüpleri, tavernaları, içkili batakhaneleri ziyaret ediyor, yetenek arayışı içinde Güney eyaletlerini de geziyordum ve kimi zaman çok şanslı olurdum.

1. Strachwitz, C. And Welding, P. yay. haz. *The American folk music occasional* [New York: Oak Publications, 1970]. s.60, 61. 'My life in recording', Lester Melrose.

Kural olarak büyük çiftlik sahipleriyle ciddi sorunlarım olurdu, çünkü yardımcılarının dönmeyi reddetmelerine sebep olacağımdan korkarlardı."[1]

Böyle bir olayda, Mississippi'deki Yazoo şehrinden olan çakıl sesli Tommy McClennan'ı ararken, bir çiftliğe girmenin tehlikeleri hakkında Big Bill Broonzy tarafından uyarılmıştı.

"Ama hayır, ona söylediğim şeyden hoşlanmamıştı ve belaya bulaştı... hem de büyüğüne, çünkü kaçıp arabasını orada bırakması gerekmişti, onu sonradan aldırıp, Tommy'e Chicago'ya gelmesi için para bırakmıştı... Melrose bana 'Bana burada beyaz adam demiyorlar,' demişti. 'Bana Yankee diyorlar. Bu ne demek, Bill?' 'Sana Kuzey'den gelen beyaz bir adamı çiftliklerinde ya da beş veya altı yüz siyahı çalıştırdıkları herhangi bir yerde istemediklerini söylemiştim. Sana, onların çiftliklerinde ya da kamplarından birinde yaralanabileceğini söylemiştim.' 'Yaralanmak, yaralanmak mı? Lanet olsun, az daha beni öldürüyorlardı ve deli gibi kaçmasam öyle de yapacaklardı. Kesinlikle oraya bir daha asla gitmeyeceğim.' "[2]

McClennan Chicago'ya geldiğinde, daha büyük bir kızgınlık yaratmıştı. Big Bill'in eğlenceli otobiyografisinde anlattığı gibi, McClennan hit şarkısı "Bottle Up And Go"da "zenci" kelimesini kullanmakta ısrar etmişti; sonuçta bir ev-partisinden çıkışı, girişinden çok daha ani olmuştu – pencereden, boynunda kırılmış bir gitarla.

Big Bill kitabında blues dünyasındaki birçok eski arkadaşından bahseder, verdikleri partilerden ya da ödüllü blues söyleme yarışmalarından ya da Tampa Red ile balığa gidişinden veya Sonny Boy Williamson ile bir beysbol maçında uyuyakalışından; aktardığı atmosfer, müzisyenlerin ve onların karılarıyla kocalarının birbirini tanıdığı ve birlikte güldükleri, içten bir mahalle topluluğudur. Bill'in kendisi, Chicago'ya yeni gelenlere cömertçe yardım etmesi, onları çalıştığı kulüplerde çaldırması, diğer müzisyenlerle tanıştırmasıyla bilinen iyi bir adamdı. Tampa Red'in yakın arkadaşıydı ve Chicago'ya kayıt yapmaya gelen herkes, eninde sonunda soluğu Tampa'nın evinde alırdı.

Piyanist Blind John Davis'in hatırladığı kadarıyla, "Ev, ön bah-

2. Bruynoghe, Y. *Big Bill Blues* [New York: Oak Publications, 1964]. s. 141, 142. Alıntı, Big Bill Broonzy.

çeden arka yola kadar uzanıp gidiyordu. Büyük bir prova odası ve şehirdışından kayıt yapmaya gelen farklı sanatçılar için iki oda vardı. Yatak paralarını Melrose öderdi ve Bayan Tampa onlara yemek pişirirdi."[3]

Tampa sakin, sıcak ve yardımsever biriydi ve kendisi prova yapmadığı zamanlarda diğerlerini izler, karısı Frances ile dışarı çıkar ya da şarkı yazardı. Karısı her bakımdan onun "belkemiği", işleri düzenleyen kişi ve psikolojik desteğiydi ve 1950'larda öldüğünde, Tampa onun kaybından dolayı kendini bir daha toparlayamadı.

Ama iyi günlerinde, o ve Bill zirvedeyken, modern blues'un gelişimindeki öncü figürlerdi. Müzisyenler, prova yapar, şarkı yazar, Chicago'daki küçük siyah kulüplerinde çalar, kayıt seansları ayarlar, müzik hakkında tartışır ve birlikte içerlerken birbirlerini tanırlardı. Blues'ları yavaş yavaş aynı yönde ilerlemeye başlıyordu.

Tampa gibi Big Bill'in de farklı tarzlara yayılan bir müzik yeteneği vardı. Kayıt yapmaya başladığında çok hızlı olmayan gitar parçaları ve kırsal danslar çalmıştı; *Tight Like That* döneminde Georgia Tom ile birlikte Hokum Boys grubunun elemanlarından biri olarak çalışmış, daha sonra gitar ve piyano ikililerine geçiş yapmıştı ve tüm bu dönemlerinde rag'e yakın, senkoplu bir gitar çalış tarzına yatkınlığı vardı. Black Bob'un piyano ile eşlik ettiği yavaş blues parçaları, melodik ve hüzünlüydü.

Eh, annem öldüğünde, babam zavallı beni bıraktı,
Annem öldüğünde, babam zavallı beni bıraktı,
Tanrım, ben sadece başıboş bir bebeğim, bu yüzden kalacak hiçbir yerim yok,

Bazen merak ederim, babamın zavallı beni neden bıraktığını,
Bazen merak ederim, babamın zavallı beni neden bıraktığını,
Tanrım, koyu tenim olduğu için, Tanrım, fırlatıp attılar beni.

I'm Just A Bum (1935)[4]

3. *Tampa Red- the Guitar Wizard* RCA Bluebird AXM2-5501. Alıntı, Blind John Davis (Jim O'Neal'in yazdığı kapak notlarından).
4. *I'm just a bum*, Big Bill Broonzy (1935). Orij. basım, Bluebird B6111, Yeniden basım, *Big Bill and Sonny Boy* RCA Victor RD-7865. Leeds Music.

Ancak, Chicago'nun yeni gelişen kulüp dünyasında ve özellikle kayıtlarda, daha çok müzisyen kullanmaya ve grubunu genişletmeye başladı. Tampa Red ve onun Chicago beşlisinin arkasından Big Bill de trompet, klarnet, ikinci gitar, piyano ve bas kullanarak kendi Memphis beşlisini sunmuştu. Bazen bir davulcu kullandığı da oluyordu ve 30'ların sonunda bu bir modaya dönüşmüştü.

Hokum'daki neşe duygusu, daha güçlü bir vuruş ve öne çıkan bir piyanoyu getirmişti. Aynı zamanlarda elektrogitarlar yavaş yavaş kadrolardaki yerlerini alıyorlardı ve bunun sebebi sadece modern çağdaki elektrik gücü ve sesin yükseltilmesi değil, aynı zamanda sesin diğer enstrümanların üzerine çıkarılıp uzatılabilmesiydi. Nasıl klasik şarkıcılara eşlik eden caz orkestralarında daha fazla düzen ve organizasyon aranıyorsa, aynı şekilde Chicago'lu blues grupları da, piyanistlerin ya da gitaristlerin öne çıkması veya klarinet ya da trompetin bir solo atması için enstrümantal geçişlerin olduğu bir kalıba uygun olarak çalıyorlardı. İlk Chicago blues gruplarının en kötü tarafları önceden tahmin edilebilir ve mekanik oluşları, aynı soloları tekrar tekrar kullanmalarıydı; ama en iyi yanları da yüksek tempolu parçalarda müthiş hoş bir ritim yaratmaları, yavaş parçalara da bir enerji ve vurgu kazandırmalarıydı. Plak kayıtları gittikçe artan bir şekilde, aralarında parça değiş tokuşu yapan, birbirlerinin kayıt seanslarında çalan ve aynı müzisyenleri kullanan bir müzisyen grubu tarafından yapılıyordu. Jazz Gillum Big Bill için armonika çalıyor, Bill, Washboard Sam için gitar çalıyor ve böylece devam edip gidiyordu ve hepsi de Black Bob, Blind John Davis, Joshua Altheimer, Roosevelt Sykes, ya da Horace Malcolm, Simeon Henry ve Memphis Slim gibi Chicago'daki bir dizi piyanisti kullanıyordu.

Chicago'daki herkes büyük orkestralar kullanmıyordu. Roosevelt Sykes genelikle plaklarını bir bas ve bir davulla yapardı ve Bill ile Tampa da bunların hepsini her zaman kullanmazdı. Şehir blues'unda hâlâ tonda genel bir hafiflik ve yumuşak, duygusal bir hava hâkimdi.

Ancak bunun istisnaları da vardı. Yeni gelişmelere karşı bağışıklığını sürdüren, Georgia'lı çılgın şişe boynu tarzı gitarist, Koko-

mo Arnold oldukça başarılı bir şarkıcıydı. Chicago'da çelik işçiliği yapıyor, boş zamanlarında bar ve tavernalarda çalıyordu, ama daha önemlisi, banyo küvetinden yapılma imbiğinden, İçki Yasağı kalktıktan sonra dahi kaybolmayan bir işi, kaçak içki ticaretini yürütüyordu. Memphis'te 1930'da Gitfiddle Jim adıyla bir plak yapmışsa da Chicago'nun kulüp ve barlarında çalmasına rağmen, plak yapmaya hevesli değildi.

"Kaçak içki işim iyi gidiyordu, bodrumda çalışıyordum. Çelik fabrikasından döndüğümde müşteriler satın almaya geliyordu, ben de bu işi bırakmak istemiyordum. Görüyorsunuz, bodrumumu terk edemezdim çünkü müsterilerimi kaybederdim."

Sonunda, Eylül 1934'te, blues şarkıcısı Kansas Joe McCoy ve Decca Plak şirketinin yöneticisi Mayo Williams onu ikna etti.

"Beni stüdyoya ilk götürdüklerinde, bunlar Joe McCoy ve Mayo Williams'dı, saatlerce beklettiler, çünkü stüdyo boş değildi. Bu yüzden kendi kendime, 'Bunun yararı nedir; en iyisi evime müşterilerimi görmeye gidip, onlara kaçak içki vereyim,' dedim. Böylece stüdyodan kayıt yapmadan çıkıp doğruca eve döndüm; ev sahibesinden herkese evde olmadığımı söylemesini istemiştim. Evet, beni aramaya gelmişlerdi, ama ben bodrumda içki yaparken, ev sahibesinin onlara cevap verdiğini ve benim dışarıda olduğumu söylediğini duyuyordum. Biliyorsun, hiçbir zaman plak yapmakla ilgilenmemiştim, hep sakin bir hayatı tercih etmiştim; bodrumumda, kimse bilmeden."[5]

Birkaç gün sonra Joe sokakta Kokomo ile karşılaştı ve onu yeniden stüdyoya götürdü. "Bilirsin, o zaman orada çeşitli insanlar vardı ve plağım kaydedilene kadar gitmeme izin vermediler!"[5]

Kokomo'nun kendine özgü, hızlı ve çılgın bir şişe boynu tarzı gitar çalışı vardı ve inler gibi bir mırıltıyla şarkı söylüyordu. Gitarın gürültü koparan çığlığı ve mırıltılı, neredeyse konuşur gibi şarkı söyleme biçiminin arada ani patlamalarla iddialı bir anlaşılırlık kazanması bir araya gelince, ortaya iki yüzü de hit olan bir plak çıkmıştı: *Milk Cow Blues* ve *Original Kokomo Blues.*

5. *Jazz Journal, a.g.e.*, Mayıs 1962. Alıntı: Kokomo Arnold, röportaj: Paul Oliver.

...Şimdi ilahi kitabını okuyabilir ve incilinden vaaz verebilirsin,
Dizlerinin üstüne çöküp Yüce Tanrı'nın sana yardım etmesi için
dua et –
Çünkü sen, sen – benim yardımcım olacaksın bir gün;
Ana eğer günah işlemekten vazgeçemiyorsan, lütfen kötü yolu bırak.

Diyorum ki, bu sabah kalktım ve kapıdan dışarıya baktım,
Diyorum ki, anamın güzel süt ineğini özlediğini biliyorum, Tanrım bu
arada o möölüyor

Tanrım eğer benim süt ineği dostumu görürsen, lütfen onu eve gönder,
Diyorum ki, artık hiç tereyağım yok anacığım, Tanrım ineğim
gittiğinden beri...

Milk Cow Blues (1934)[6]

Arnold'un kendine özgü tarzı, ya plak satışlarındaki düşüş ya da plak şirketiyle olan bir anlaşmazlık yüzünden 1938 yılında plak kayıtlarına son verilinceye kadar, yüzden fazla plakta duyulmuştu. Sonunda, sakin yaşamına dönüp, piposunu içen sıradan biri olabilmek için, 1941'de müziği tamamen bırakmıştı.

Arnold Kokomo'nun yoğunluğu ve kulağa kırsal gelen sesi, Chicago'da az görülen bir şey olsa da, Güney blues'un manevi evi olarak kalmıştı. Chicago'lu blues şarkıcılarının yaptığı plakların Güney'deki dinleyicileri, şehirdekilerden hiç de az değildi ve müzikleri yalnızca şehirsel değil, kırsal temaları da yansıtıyordu. Big Bill ve Tampa Red'in çevresindeki müzisyenlerin kendileri de Güney'liydi. Armonikacı Jazz Gillum Chicago'ya 1923'te gelmişti.

"Bana öyle kötü davranılmıştı ki, sana biri vurduğunda ona karşılık verebileceğin bir yere gitmeyi istedim. Mississippi'de eğer sana biri vurursa kaçman gerekir. Mississippi'nin dışına elini kolunu sallaya sallaya çıkamazsın, kaçman gerekir... yürümek çok yavaş kalır."[7]

6. *Milk cow blues*, Kokomo Arnold (1934). Orij. basım, Decca 7026. Yeniden basım, *Peetie Wheatstraw and Kokomo Arnold* (St.Louis'deki blues, madde 10'a bakın.) Söz ve melodi: Kokomo Arnold. Leeds Music. *Yukardaki kaynakta* da bahsi geçmektedir.

7. *Blues by Jazz Gillum* Xtra IIII. Roy ve Lola Freelace'in, 1961'de Jazz Gillum ile yapmış oldukları röportajdan alıntı (kapaktaki notlardan).

Elimde karayolunun anahtarı var,
Evet, aranıyorum ve gitmem gerekiyor,
Terk edeceğim – burayı koşarak terk edeceğim
Çünkü yürümek çok yavaş kalır.

Key To The Highway (1940)[8]

Daha önceden gelen blues'un rahatlığına ve gevşeklik yaratan kendine güvenine rağmen, 1930'ların ve 1940'ların sonunda Chicago'daki blues'un duygusal seviyesi hızla artmaya başlıyordu. Bu zamana kadar göçmenlerin gettosu kendi kültürel köklerini oluşturmuştu. Saldırgan boogie piyanosu, bas ve kesintisiz olarak aksan verilmiş off-beat davul kombinasyonunda, grup dayanışması ve güç hissi yaratan, yeni bir kendini kabul ettirme duygusu vardı; solo için öne çıkan bir grup üyesinin coşarak "Şuna bakın!" diye bağırışı, ya da cesaret vermek için "Devir şunu, oğlum!" diye bağırılmasının grup içinde yer alma ve heyecan duygularına katkısı oluyordu.

Yüksüklü parmaklarının metal bir çamaşır tahtası üzerindeki hafif vuruşlarının yarattığı enerji ile gruplarını sürükleyip götüren Washboard Sam, Big Bill ya da Jazz Gillum ile çalışarak ve plaklarındaki parçaları kendi besteleyip kayıt ederek, bu yeni kendini kabul ettirme yollarını yaratanlardan biri olmuştu. Hızlı tempolu, neşeli parçalara gücünü kattığı ya da bazen nakarattan önceki bölümde ruhsuz ve hızlı bir biçimde konuşurken kullandığı, kocaman, kaba bir sesi vardı:

Şimdi, beşlik beşliktir, onluk da onluk,
Sen kendi paranı harca, ben de benimkini,
Bana patronluk taslayabileceğini ve yemeğimi yiyip bitireceğini
düşünüyorsan,
Sen yalancı tatlı bir kadınsın, onun için kalk o çamurun içinden.

(Nakarat) Senin oyunun çok zor, anacığım,
Evet, zarın çok kötü,

8. *Key to the highway*, Jazz Gillum (1940). Orij. basım, Bluebird B8529. Yeniden basım, *Jazz Gillum* RCA 130.257. Söz ve melodi: Willie Broonzy ve Charles Segar. Wabash Music.

Onun için başka bir salak bul, bebeğim,
Ah pekâlâ, ben o adam değilim çünkü.

I'm Not The Lad (1941)[9]

Sert tavrı, dürüst blues'una uyarı niteliğinde, doğrudan şikâyet ifadesi katıyordu.

Bir yetim muamelesi gördüm, köle gibi çalıştım,
Eğer intikamımı alamazsam, kötülük beni mezarıma götürecek.

I've Been Treated Wrong (1941)[10]

Daha az klasik olan blues şarkıcıları gibi 1930'ların şehir blues'u da artık kulağa belirgin bir biçimde eskimiş gelmektedir. Popüler olan beğeni değiştiğinde, sahipsiz kalmış, onları yeniden canlandırmak için hiçbir özel çaba gösterilmemişti. Kendi açılarından bakıldığında türün iyi parçalarında hâlâ anlamlı ve eğlendirici bir hava vardır, ancak eski kırsal blues'dan ve 1930'lardan sonra gelen şehir blues'undan farklı olarak, bunlar fazla bir ilgi ve destek toplamadılar. Big Bill Broonzy'in, 1950'lerin folk müziği meraklılarının kafalarında yakaladığı imge, şarkı söyleyen ve gitarını çalan kırsal kökenli bir blues'cuydu: eksik olan, klarnet, trompet, bas, piyano ve davuldu.

Yeri geldiğinde kendinin hep birinci olduğunu iddia eden ikinci Sonny Boy (Rice Miller) Willamson'dan ayırt edebilmek için Sonny Boy No.1 olarak da adlandırılan John Lee "Sonny Boy" Williamson'un daha uzun süren bir etkisi olmuştu. Sonny Boy öncelikle Güney'in kırsal blues'uyla ve 1930'ların Chicago blues'u arasında sonra da modern Chicago blues'u arasında bir köprü kurmuştu. 1914 yılında Jackson, Tennessee'de doğmuş, yeniyetmelik döneminde armonika çalmış, Sleepy John Estes, Yank Rachel ve Homesick James'in oluşturduğu çevrede düzenli olarak çalışmıştı. Otuzların ortasında St. Louis üzerinden Chicago'ya gelmişti ve

9. *I'm not the lad*, Washboard Sam (1941). Orij. basım, Bluebird B8878. Yeniden basım, *Feeling lowdown: Washboard Sam* RCA Victor RD 8274 (LPV 577).
10. *I've been treated wrong*, Washboard Sam (1941). Orij. basım, Bluebird B9007. Yeniden basım, *Feeling lowdown* (bkz. Madde 9).

1937'de ilk olarak plak kaydetmeye başladığında müziğinde hâlâ güçlü bir Güney tadı vardı; mırıldanır gibi şarkı söyleyişi ve hüzünlü bir ifadesi olan armonikasıyla kulağa daha çok bir taşra çocuğu gibi geliyordu.

Dedim ki, "Bugünlerde zaman nasıl biliyorsun;
Hiçkimse iş bulamıyor."
Diyorum ki, "Karıma ve bebeğime bile bakamıyorum,
Ve kendi ailemi neredeyse açlığa terk edeceğim."

Dedim ki, "Lütfen bana iki hafta daha ver,
Sigortacı, lütfen bunu yap benim için."
Evet, diyorum ki, "Kuzey'de yaşayamıyorum,
Benim evim orada, Tennessee'de."

Insurance Man Blues (1938)[11]

Çalarken kırsal blues'un en iyi ritmik inceliklerinin tümünü kullanıyordu, açıkça anlaşılmayan, ağlayan armonika notaları ve vokalle armonikanın tek bir varlık haline gelmesi. Sık sık Henry Townsend, Robert Lee McCoy veya Big Joe Williams gibi gitaristler ve Yank Rachel ya da Willie Hatcher gibi mandolincilerle çalışmış, bunlar müziğe kırsal bir duygu katmışlardı.

Fakat, şehir alışkanlıklarını kapmışçasına, taşra çocuğu kırsal sesini yavaş yavaş değiştirmişti.

Noel Baba, Noel Baba, senin anlamanı sağlayabilir miyim?
Bebeğime o radyolardan bir tane ve iki, üç tane de o elektrikli
vantilatörlerden getirmeni istiyorum.

Christmas Morning Blues (1938)[12]

Sonny Boy, armonikayı öne çıkan bir enstrümana dönüştürerek, modern blues'da devrim yaratmıştı. Armonikalar blues içinde her zaman, özellikle de çömlek orkestralarında, kendine ait bölümü

11. *Insurance man blues*, Sonny Boy Williamson RCA International Int. 1088. Söz ve müzik: Yank Rachel. Leeds Music.
12. *Christmas morning blues*, Sonny Boy Williamson (1938). Orij. basım, Bluebird B8094. Yeniden basım, *Bluebird blues* (bkz. Madde 11).

çalmıştı, ancak bu konuda lider sayılan Sonny Boy, tamamen enstrümanının sesine bağlıydı. Küçük enstrümental cümleler ve vokal arasındaki hızlı geçişler, armonikayı üfleyişindeki yüksek enerji ve kendine özgü vokalleri oldukça beğeni toplamış, onu Chicago'da kısa sürede şöhrete ulaştırmıştı. Kulüplerde ve plak kayıtlarında sık sık Big Bill ile birlikte çalışarak, piyasaya egemen bir kişilik haline gelmiş ve sound'unu piyano, bas ve davulla yenilemişti. Sesi, hafif konuşma özürlü olması nedeniyle, garip bir ifadeye bürünmüş, o da hızlı, anlaşılmaz bir şekilde konuşarak, heceleri arka arkaya ritmik bir biçimde dizerek ve hemen armonikaya geçerek, bunun üstesinden gelmişti. Kırsal yoğunluk ve modern arka planın oluşturduğu bileşim, blues'un gelişeceği yön konusunda ilk işaretleri veriyordu. Mayıs 1940'ta Joshua Altheimer'in sert piyanosunun ve Fred Williams'ın gümbürtülü davulunun eşliğinde, "I Been Dealing With The Devil" adındaki muhteşem parçayı kaydetmişti:

Gördüğün en huysuz kadına sahibim,
Elinde buz kıracağıyla uyuyor, adamım, ve rüyalarının hepsinde kavga ediyor.
Şeytanla uğraşıyorum,
Kadınım beni sevmiyor artık.[13]

Ertesi yıl, yavaş, dokunaklı "My Black Name Blues"u kaydetmişti.

Şimdi kara ismimin hat boyunca aşağı yukarı çınladığını duyuyorum,
Şimdi kara ismimin hat boyunca aşağı yukarı çınladığını duyuyorum,
Şimdi beni sevdiğine inanmıyorum, mama,
Sadece zamanımı harcadığıma inanıyorum.[14]

Hızlı ve sert ya da yavaş ve yoğun, neşeli ve komik ya da dizginlenmiş, kederli olsun, Sonny Boy'un tüm plakları kendi kişiliğinin özel yansımalarıydı. Çok içki içen biri olarak, diğer şarkıcılar gibi

13. *I been dealing with the devil,* Sonny Boy Williamson (1940). Orij. basım, Bluebird B8580. Yeniden basım, *Big Bill and Sonny Boy* (yukarıda madde 4'e bakın). Söz ve müzik: Robert Brown Wabash Music.
14. *My black name blues,* Sonny Boy Williamson (1941). Orij. basım, Bluebird B8992. Yeniden basım, *Sonny Boy Williamson Blues* Classics BC-3.

zaman zaman belaya bulaşabiliyordu, ancak çağdaşlarıyla, neredeyse evrensel bir nitelik olan, ortak olan yönü iyi huyluluğu ve cömertliğiydi. Billy Boy Arnold onu şöyle anımsamaktadır:

"Tanıdığım en iyi adamlardan biriydi... Yiyecek ve içecek bir şeyler bularak insanlara yardım etmeye çalışırdı. Maaş günü geldiğinde elinde bir şey kalmazdı; onun maaş günü yoktu. İyiydi; içmek istedikleri her şeyi ısmarlardı. Çevresindeki topluluğa karşı iyiydi. Yani tüm yaptığı onlar için çalışmaktı."[15]

O ve şarkılarında sık sık adı geçen karısı Lacey Belle, samimiyetleri ve misafirseverlikleriyle tanınıyorlardı: Sonny Boy, Billy Boy gibi yeni yetişen gençlere sonsuz bir sabırla armonika tekniğini gösterirdi. Müthiş popüler oluşu ve modern Chicago blues'unun biçimlenişindeki etkisi, Haziran 1948'de kafasından bıçaklandığında, acı ve insanlıkdışı ölümünü daha da trajik kılmıştı. Lacey Belle onu kapının eşiğinde güçlükle soluyarak "Tanrım merhamet et..." derken bulmuştu. Sonra komaya girdi ve öldü.

Tatlım, eğer sana kötü davranıyorsam, Tanrı biliyor ki, zarar vermek istemiyorum,
Tatlım, eğer sana kötü davranıyorsam, Tanrı biliyor ki, zarar vermek istemiyorum,
Çünkü ben küçük, köylü bir çocuktan başka bir şey değilim, ve doğrudan pamuk tarlasından
Çıkıp geldim.

Million Years Blues (1941)[16]

Sonny Boy Williamson ile sık sık birlikte çalan bir piyanistin, Big Maceo Merriweather'in hayatında da keder vardı. 1946'da gücünün doruğunda, 41 yaşındayken bir darbe sonucunda kısmi felç geçirmişti. Ancak 1941 yılında plak kaydetmeye başladığı zamandan itibaren, Big Maceo, Chicago blues'undaki "primitivizm"in yeni-

15. M. Rowe, *Chicago Breakdown* [London: Edison Bluesbooks I, 1973], s. 24. Quote Billy Boy Arnold.
16. *Million years blues*, Sonny Boy Williamson (1941). Orij. basım, Bluebird B8866. Yeniden basım, *Big Bill and Sonny Boy* (bkz. Madde 4). Söz ve müzik: Sonny Boy Williamson.

den canlanmasına katkıda bulunanların içinde başı çekmişti. Yüz kiloyu aşan ağırlığıyla, amansızca alçalıp yükselen bas ezgileri ve çekiç gibi inen tizlerden oluşan, gürültülü bir boogie çalıyordu. Yalnızca ilk danslı bar müzisyenlerinin ragtime'ına ait işaretler eksikti; onunki temel unsurlarına ayrılmış bir tarzdı ve bitmez tükenmez enerjisiyle ritim yönünden yoğun bir parça olan "Chicago Breakdown" ile bu tür içinde bir klasik yaratmıştı.

Georgia Tom blues'u bıraktıktan sonra Tampa Red çeşitli piyanistlerle çalışmış, ama görünüşe göre Big Maceo ile kurduğu ortaklık ona taze bir enerji vermişti. Canlı piyano ile Tampa'nın dolgun tonlu gitarının bileşimi, şarkıyı söyleyen Tampa olsun, Maceo olsun, plaklarına ham bir güç katıyordu. Maceo'nun "Tuff Luck Blues"unda ikisi arasında "Buna bir bak ve iyi bak" ve "Evet, biliyorum!" gibi heyecanlı seslenişler vardı.

> Çok kötü, işler benim için çetinleşiyor,
> Hikâyemi dinlediniz, beni düşünmeyecek misiniz millet.[17]

Maceo'nun boğuk sesi dumanlı bir yumuşaklığı vardı, yavaş blues parçaları sakin ve hüzünlüydü ve etkileyici bir şarkı olan "Country Jail Blues"da olduğu gibi açık bir kırsal duygu ve ifade taşıyordu.

> Bu şeritler canımı yakmıyor, ama bu zincirler beni öldürüyor.[18]

Big Maceo 1905'te Georgia'da doğmuş, Detroit ve Chicago'da yaşamış olmasına rağmen, 1930'larda Chicago blues'unun kentselliğini yıkmaya başlayan kaba kırsal sesi hiç kaybetmemişti. En fazla kopya edilen ve hatırda kalan parçalarından biri (on yıl, hatta daha da sonra Ray Charles ve Chuck Berry gibi biribirinden farklı rhythm-and-blues şarkıcıları tarafından da kaydedilen) "Worried Life Blues" idi; country şarkıcısı Sleepy John Estes'in "Someday, Baby" adlı şarkısından alınmış parçaları kullanarak kendi temasını içeren bir şarkı yaratmıştı.

17. *Tuffluck blues*, Big Maceo (1941). Orij. basım, Bluebird B8973. Yeniden basım, *Big Maceo; Chicago breakdown* RCA AXM2-5506.
18. *County jail blues*, Big Maceo (1941). Orij. basım, Bluebird B8798. . Yeniden basım, *Chicago breakdown* (bkz. Madde 17).

Ah Tanrım, Ah Tanrım,
Ayrılmamız beni çok kötü incitiyor,
Ama bir gün bebeğim, artık hayatım için endişe etmeyeceğim.

Sen gideli birçok gece geçti,
Hayatım için tek başıma kaygı duyup üzüldüğüm,
Ama bir gün bebeğim, artık hayatım için endişe etmeyeceğim.[19]

Chicago blues'undaki kentselliğin ve tekrarcılığın nasıl daha kaba ve daha saldırgan biçimlere dönüştüğü, 1930'ların, hatta diğer dönemlerin de en büyük kadın şarkıcılarından biri olan, Memphis Minnie'nin kariyerinde izlenebilir. 1897 yılında Louisiana Algiers'da doğmuş, Casey Bill Weldon, Kansas Joe McCoy, ve Little Son Joe (Ernest Lawler) gibi bir dizi blues şarkıcısıyla evlenmişti. 1929'da plak kaydetmeye başlamıştı ve Kansas Joe ile yaptığı gitar düetleri ritmik olarak olağanüstü etkileyiciydi. Onu 1930'ların büyük yıldızlarından biri yapan sert sesinde bir otorite ve farklılık vardı. Daha sonra, diğerleri gibi, gitar, veya mandolin, bas ve piyano ve hatta zaman zaman trompet ya da klarnet katarak, daha büyük gruplar kullanmaya başlamıştı. Plak kaydetmeye 1950'ler boyunca devam etmişse de, popülerliğinin doruk noktası, geniş alanı ve yemek hizmetiyle zamanın en ünlü eğlence yerlerinden biri olan Ruby Lee Gatewood'un tavernasında verdiği Blue Monday partileri dönemiydi.

Küçük kulüplerde çaldığı da olmuştu ve 1942'nin yılbaşı gecesinde 230 Club'da, gecenin manzarasını *Chicago Defender* gazetesindeki "Buradan Oraya" köşesinde anlatan şair ve yazar Langston Hughes ile birlikte görülmüştü.

"Elektrogitar çok gürültülüydü, bilim, sesini yükselterek bütün yumuşaklığını alıp götürmüştü... Memphis Minnie bir mikrofondan şarkı söylüyordu ve –yine de bir kadın için sert ve güçlü olan– sesi bilimin sağladığı sesle birleşip daha da sert ve güçlü bir hale gelmişti.

19. *Worried life blues blues*, Big Maceo (1941). Orij. basım, Bluebird 8827. Yeniden basım, *Chicago breakdown* (bkz. Madde 17). Söz ve müzik: Maceo Merriweather. Wabash Music.

"Bir buz kutusunun üzerinde duran General Electric'e ait cihazla yükseltilen şarkı, elektrogitar ve davul, öylesine sert, öylesine gürültülüydü ki, ses, sözler ve melodi zaman zaman gürültünün altında kayboluyor, geride anlaşılır olarak sadece ritim kalıyordu. Ritim, modern amplifikasyonu geride bırakarak, 230 Club'ı derin ve koyu bir kalp atışıyla dolduruyordu. Ritim Memphis Minnie'nin en uzak atası kadar eskiydi...

Sonra bu gürültülü Chicago barının dumanı ve gürültü-patırtısı içinde, Louisiana'nın ağır, çamurlu bataklıkları, Mississippi'nin tozu ve güneşi, pamuk tarlaları, yalnız yolları, geceleri çalan tren düdükleri, şafaktaki sivrisinekleri ve asla doğru mektubu ulaştırmayan Kırsal Ücretsiz Dağıtım uçuşmaya başladı. Bütün bu şeyler, elektrikli kaynak makineleri ve demir çelik fabrikasının müzikal uyarlamasıymış gibi, makine boyutlarına yükseltilerek, Memphis Minnie'nin elektrogitarının telleri yoluyla bağırıyordu. Büyük acımasız Delta şehirleri de dumanın içinde yüzüyordu. Aynı zamanda sınır şehirleri, Kuzey şehirleri, Yardım, WPA, Muscle Shoal ve tuzaklar da... "Has Anyone Seen My Pigmeat On The Line", "See See Rider", St. Louis, Antoine Caddesi, Willow Yolu, terk edip giden ve umurunda olmayan hareket halindeki insanlar da... Böyle bir müziği, zar biçimli yüzük takmış eller çalar. Bu müziğin insanlara hatırlattığı o kadar çok şey var ki, bazen onların yüksek sesle haykırmalarına neden oluyor..."[20]

E. KIRSAL GÜNEY

Mart 1932'de Alabamalı Kongre üyesi George Huddlestone, ABD Senatosu'na ait bir komiteye, ortakçıların durumu ile ilgili olarak şunları anlatıyordu:

"Hiç açlığın olmadığı, hiçbir insanın açlık çekmediği ve hiçbir insanın açlık çekmeyeceği yolundaki her türlü düşünce, saçmalığın en büyüğüdür. İnsanlar, hem de binlercesi, bugün açlık çekiyor...

20. *Living blues, a.g.e.*, no.19 Ocak, Şubat 1975. Alıntı, *Chigaco Defender*, 'Here to yonder-music at year's end'. Langston Hughes.

Oturup, gerçekten ölene kadar bir lokma yemek bile yiyemediklerini söylemek istemiyorum, ama giyecek, yakıt ve gıda bulamadıkları, karmakarışık, tehlikeli bir yaşam sürdürüyorlar, ta ki herhangi bir anda yok olup gidene kadar ve birçoğu yok olup gidiyor da."[1]

Ortakçılık, her zaman için kiracılığın en alt biçimiydi ve yaşam biçimi pek seyrek olarak marjinalden daha iyi olabiliyordu. Siyahlar ve beyazlar için, kiracılığın kendisi gittikçe artan bir biçimde öylesine yaygınlaşmıştı ki, 1880'lerde kiracıların işlettiği çiftliklerin oranı Güney'de üçte bir iken, 1920'de bu oran yüzde elliye yükselmişti. Kiracıların tamamı ortakçı değildi ve sistem içinde, kimilerinin tam ortakçı olduğu, kimilerinin ortakçılıkla ücretli işçiliği karıştırdığı değişik uygulamalar olsa da, kiracılık artmaya devam ediyordu. 1930'ların başında sisteme bulaşmış, üçte biri siyahların oluşturduğu, 8,5 milyon insan vardı. Son House'un Julius Lester'e 1965 yılında anlattığı gibi, ortakçılık siyahların 1920'lerde normal olarak kabul ettiği bir yaşam biçimiydi.

"O zamanlar çoğunlukla çiftlik işleri vardı ve bazen iş oldukça ciddileşirdi... evet, insanlar bu yıllarda bazen acı çekmişti. Çok şiddetli acılar. Bazı yerlerde durumu diğerlerine göre daha iyi idare ediyorlardı. Ama çoğunlukla bu durumla karşı karşıyaydılar. Kötü konutlar ve hep bunun gibi şeyler. Tabii ki, ellerinde eski bildik yiyeceklerden bol bol vardı, ama işe yarayacak yeterli paraları yoktu. Bunların bazıları ekin ekiyordu... Yıl boyunca yedikleri yiyeceğin borcunu ödeyebilmişlerse ve hesabı kestiklerinde bir yıl için kırk ya da elli dolar arttırabilmişlerse memnun oluyorlardı. Bütün bir yıllık çalışmanın sonunda! Tabii ki, o zamanlar, buna pek aldırmazlardı, çünkü paraları olmasa da hâlâ, önceden olduğu gibi, yiyecekleri ve kalacak yerleri olurdu. Onun için şikâyet etmezler ve endişe duymazlardı."[2]

Ancak, Ekonomik Bunalım kiracılığı yaygınlaştırmış, aynı zamanda kullanım hakkıyla ilgili koşulları öylesine kötüleştirmişti ki,

1. Shannon, D. A. yay. haz. *The Great Depression* (Spectrum Book) Engelwood Cliffs, [N.J.: Prentice-Hall, 1960] s.29. Atlantalı Kongre üyesi George Huddleston'un ABD İşsizlik Yardımı Komitesi'ne, 1932'de yaptığı konuşmadan alıntı. ABD Senatosu kayıtlarından alınmıştır.
2. *Sing Out New York*, no. XV, 1965. Alıntı, Son House, röportaj: Julius Lester.

her üç kiracıdan biri her yıl çiftlik değiştiriyordu. Roosevelt, tarımsal merdivenin Amerikan vatandaşlarını dolap beygiri konumuna getirdiğini söylemişti.[3] 1930'da Güney'deki siyah nüfusun yarısı kiracı çiftçiydi ve bunların yüzde 44'ünü oluşturan ortakçıların koşulları çok ağırdı. Gün doğumundan gün batımına kadar çalışıyorlar, harabe halindeki, sağlık koşullarına uygun olmayan tahta kulübelerde yaşıyorlar, yağlı domuz eti tuzlaması ve melas yiyorlar, sağlıksız su içiyorlardı. Hastalıklar, özellikle pelagra, sıtma ve ateşli sıtma kol geziyordu.

> Ateşle batıyorum, ve bu benim uyumama izin vermeyecek,
> Ateşle batıyorum, ve bu benim uyumama izin vermeyecek,
> Beni rahat bıraktığında saat üç gibiydi.
>
> *High Fever Blues* – Bukka White (1940)[4]

Tıbbi kuruluşların sayısı azdı ve toprak sahiplerinin "bir ortakçının bütün ihtiyacı pamuklu bir bez parçası ve bir mısır koçanıdır"[5] biçimindeki tavırları değişmemişti.

Ortakçı için trajik olan, Yeni Düzen'in yoksula yardım sağlamaktan çok, çiftlik ekonomisinin düzeltilmesiyle ilgilenmesiydi. Gerçekte uygulanan ilk politikalar ortakçıların yaşam koşullarını daha da kötüleştirmişti. 1933'te, çok düşük olan pamuk fiyatları nedeniyle üretim masrafları karşılanamadığından, Tarımsal Ayarlama İdaresi (AAA), pazardaki pamuk miktarını sınırlayarak fiyatları yükseltmeye çalıştı. Çiftçilere ekili alan miktarını azaltmaları için sübvansiyon vermeleri, ortakçılar için, çiftliklerde işgücü ihtiyacının azalması gibi yıkıcı bir sonuç doğurmuştu. En iyi durumda, pederane gelenekler sayesinde bazı çiftlik sahipleri yapacakları işler azalmış olsa da, ortakçılarını tutmaya devam ettiler; bazı ortakçılar da kurnaz davranarak, sezonu borçlu bitirmek için patronlarından

3. A. M. Schlesinger, *The age of Roosevelt c. 2. The coming of the New Deal* [London: Heineman, 1959]. Ch. 22, Section IV. Alıntı, Franklin D. Roosevelt.
4. *High fever blues*, Bukka White (1940). Orij. basım, Vocalion 05489. Yeniden basım, *Bukka White* CBS Realm Jazz Series 52629.
5. A. M. Schlesinger, *a.g.e.*, Quote ortakçının ihtiyaçlarını anlatan çiftlik sahibinin alıntı.

yeterli "malzeme" alma yoluna gittiler, çünkü patronun, kendisine para borcu olanları elinde tutacağını düşünüyorlardı. Fakat çoğu, ürün miktarı azaltıldıkça hisselerinden çıkarılıp, büyük bir işsiz ve evsiz insan havuzu yaratmıştı.

Yeni Düzen Güney'de hem umut hem de ümitsizlik duyguları yaratırken, Washington'a yağan mektuplar bu duyguları yansıtıyordu. Georgia'lı bir çiftçi şunları yazmıştı:

"Bütün yaşamım boyunca çiftçilik yaptım. Ama yanında yaşadığım adam katırımla yiyeceğimi alarak beni ortada bıraktı... 7 kişilik bir ailem var. Geçen yıl pamuk ektim ve 9 dönüm kiralayabildim ve toplam 14 dönüme pamuk ektim. Ama bir katırım ve yiyeceğim yok... Çiftçilik yapmak istiyorum. 5 yıldır bu çiftlikteyim. Bir iş bulamam, onun için birisi size yazabileceğimi söyledi."[6]

AAA "Pamuk Sözleşmesi"nin şartları çerçevesinde hem toprak sahibi hem de kiracı teorik olarak mali yardım konusunda hak sahibiydi. Ancak uygulamada tasarı çiftlik sahiplerine sübvansiyon sağlamaktan pek öteye gidemedi. Birçoğu ihtiyaç duymadıkları işçileri ellerinde tutar ve işçilerine AAA ödemelerinden haklarına düşen payları verirken, çoğunluğu böyle yapmadı. Onlar, ilçe mahkemelerindeki şeriflere baskı yapıp Washington'daki Kongre üyelerinin desteğini kazandılar. Çoğu toprak sahibi, işçilerinin statüsünü ortakçılıktan ücretli işçiliğe kaydırarak ve başka yasal manevralarla, teslim edilen paraları kendilerine ayırdılar. 1936 yılındaki hükümet araştırmasına göre, toprak sahipleri çiftlik başına ortalama 882 dolar alırken, bir çiftlikteki tüm kiracıların toplam olarak aldıkları miktar ortalama olarak sadece 108 dolardı.

Toprak sahipleri, ortakçılığın eski yapısını terk ederek ve istedikleri gibi işe alıp atalabilecekleri ücretli işçiler yaratarak, kasıtsız da olsa eski yaşam biçiminin çökmesine katkıda bulunuyorlardı. Kuzey'deki işsizlik nedeniyle göçün azalması, artan işgücü fazlası ve geride kalan ortakçı ve işçilerin içinde olduğu tehlikeli çalışma koşulları yüzünden, zaten yoksul durumda olan işçiler arasında güvensizlik ve kızgınlık artıyordu. Tam olarak ortadan kaybolmamış olsa da, "zencilerinin" ihtiyaçlarının karşılanması konusunda, top-

6. A.g.e., Alıntı, Georgia'lı çiftçi.

rak sahibinin pederane tavrına artık güvenilemezdi. Sam Chatmon siyahlar için yaşamın ne kadar zor olduğunu anlatırken şunları işaret ediyor: "Nasıl bizim hiçbir şeyimiz yoksa, hiçbir şeyi olmayan birçok beyaz da vardı ve bizimle aynı zor dönemden geçiyorlardı. Ya da beyazları ele alın, onlar yoksul beyazlardan hoşlanmazlardı, siyah bir kişi için, kendi renklerindeki biri için yaptıklarından çok daha fazlasını yaparlardı."[7]

Amerika çapındaki kışkırtıcı hava yüzünden ortakçılar eyleme geçmeye başlamışlardı. İlk ortakçılar sendikası Tallapoosa County, Alabama'da 1932 yılında ve daha önemlisi, Güneyli Kiracı Çiftçiler Sendikası (STFU) 1934'te Arkansas'ta kurulmuştu. STFU Güney'in yaşam biçimine karşı yalnızca varlığıyla değil, siyahlar ve (çoğunluğu eski Ku-Klux-Klancı olan) yoksul beyazlar arasında ittifak oluşturarak da meydan okumuştu.

Başlangıçta toprak sahipleri STFU'yu ciddiye almadılar, ancak onun önderliği güç kazandıkça, yaptıkları mitinglerin başarısı ve direnişin gücü arttıkça, tepki vermek zorunda kaldılar. Ve tepkileri de bir terör dalgası halinde geldi. Ataları nasıl kaçak köleleri avladıysa, "Atlı Patronlar" da ortakçılara gözdağı verip, sendikayı örgütleyenlerin peşine düştüler. 1932'de Sosyalist başkan adayı ve sendika içinde gözde bir lider olan Norman Thomas, bir ortakçının karısından tipik bir mektup almıştı:

"Evimizde nöbet tuttuk ve bitkin düşene kadar gözcülük ettik. Ve başvuracağımız bir kanun yoktu. Onlar ve toprak sahipleri gece avına çıkıyordu... bazı evleri dağıttılar ve sendikamızı tehdit ettiler ve salonda toplanmamıza hiç izin vermediler."[8]

Başka bir STFU örgütçüsü, Howard Kester, bu durumu 1936 yılında basılan kitabı *Ortakçıların Ayaklanması* adlı kitabında söyle anlatmıştı.

"Sendika üyeleri üzerinde devamlı olarak şu ya da bu şekilde şiddet uygulanırken... Mart 1935'te 'terörün saltanatı' ülkeye bir

7. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale, Miss., 1976].
8. Leuchtenburg, W. E. *Franklin D. Roosevelt and the New deal* (Harper Torchbook) [New York : Harper & Row, 1965] s. 138. Ortakçının karısının Norman Thomas'a yazdığı mektuptan.

fırtına gibi sökün etmişti. İki buçuk ay boyunca şiddet olayları Kuzey Doğu Arkansas'ı ve komşu eyaletleri kırıp geçirmişti... Mitingler yasaklanmış ve durdurulmuştu; üyeler haksız yere suçlanmış, tutuklanmış ve hapsedilmiş, uydurma suçlardan mahkûm olarak hapse atılmışlardı; yardım kesilmişti; yüzlerce sendika üyesi topraklarından atılmıştı; evler makineli tüfeklerden çıkan mermilerle delik deşik edilmişti; kiliseler yakılmış, okul binaları samanla doldurulup katlar boşaltılmıştı; karayollarında gece gündüz liderleri arayan silahlı gönüllüler devriye geziyordu; dehşet tüm ülkeye yayılana kadar sendika örgütçüleri dövülmüş, saldırıya uğramış ve katledilmişti."[9]

Norman Thomas, Mississippi Birdsong'da saldırıya uğrayarak konuştuğu kürsüden alaşağı edilmiş ve kendisine şunlar söylenmişti: "Zencilerimize ne yapacağımızı söyleyen Kuzeyli Lanet bir Piçe ihtiyacımız yok." Ve sonra da kasabadan atılmıştı.[10]

STFU sonunda başarısızlığa uğramış olsa da, 1890'lardan beri Güney'de siyahlar ve beyazlar arasında ilk defa ortak bir politik başkaldırı sergileyerek, 1960'larda vatandaşlık hakları için yapılan şiddetli çatışmaların habercisi olmuştur. Ve sendikanın 1930'ların sonunda söylediği İç Savaş öncesi döneme ait ilahi de özgürlük marşı olmuştu.

Yapmayacağız,
Kımıldamayacağız,
Yapmayacağız,
Kımıldamayacağız,
Tıpkı suyun yanında dikilmiş bir ağaç gibi,
Kımıldamayacağız.[11]

Ancak sendika hareketi içinde yer alanlar azınlıktaydı, geride ise,

9. M.R. Mack, yay. *The changing South* (Transaction Books) Chicago: Aldine Publishing Co., 1970. s. 27, 28. Alıntı, Kester, H. *Revolt among the sharecroppers* 'The changing realm of King Cotton', Joseph S. Wandiver.
10. Schlesinger, A. M., *a.g.e.*, Section V. Norman Thomas'a söylenen sözlerden alıntı.
11. *We shall not be moved* orij. İç Savaş öncesi ilahisi. A. Lomax, W. Guthrie ve P. Seeger, *a.g.e.*, s. 348'den alındığı gibi.

Güney boyunca uzanan, yıpranmış, duyarsızlaşmış ve ümitsiz kırsal kökenli siyah ve beyazlardan oluşan işçi sınıfının yaşadığı kasvetli, umutsuzluğun hüküm sürdüğü, bitkin bir kuşak kalmıştı. 1930'ların ortalarında ve sonlarında, Erskine Caldwell ve Margaret Bourke-White gibi insanların yazıları sayesinde, kamuoyu, ortakçıların kötü durumundan gittikçe daha fazla haberdar olmuştu. Caldwell 1935'te Georgia'lı bir ortakçının kulübesinde gördüklerini şöyle anlatmıştı:

"İki odadan birinde, altı yaşında bir oğlan içine etin konmuş olduğu kâğıt torbayı yalıyordu. Bacakları orta boy bir köpeğin bacaklarından daha uzun değildi ve göbeği de 60 kiloluk bir kadınınki kadar genişti...Yerde, açıkta yanan ateşin önünde iki bebek yatıyordu, ikisi de bir yaşında bile değildi ve kırma bir kancığın kuru memelerini emiyorlardı."[12]

1935'te Roosevelt, çiftçileri en alt düzeydeki ihtiyaçları bile karşılamayan topraklardan alıp, onlara yepyeni bir başlangıç sunarak kırsal yoksulluk problemini çözmek amacıyla Yeniden Yerleştirme İdaresi'ni (RA) kurdu. Yarım milyon ailenin yeniden yerleştirilmesi planlanmışken, sadece 4,441 vakada başarı sağlandı. Hükümetin iradesi ve nakit parası kıttı. Buna göre daha başarılı olan, ancak yine de konuya şöyle bir dokunan, Çiftlik Güvenlik İdaresi (FSA) 1937'de kurulmuştu. FSA çiftçilerin ailelerine yetecek büyüklükte çiftlikler almalarına yardımcı olmak amacıyla onlara uzun vadeli, düşük faizli borç vermişti ve topraklarından ayrılan kiracı çiftçiler, ortakçılar ve göçmen işçiler için ciddi bir şeyler yapan ilk kuruluş olmuştu. 1941'in sonunda FSA, hibe ve borç yoluyla bir milyar doları kesin bir dürüstlükle siyah ve beyazlara eşit olarak ödemişti. Ancak FSA politik olarak kösteklendi; ortakçı ve göçmenlerin oy gücü yokken toprak sahipleri sınıfı Kongre'de yeterince temsil ediliyordu ve tarım şirketleriyle çiftlik sahiplerinin ucuz işgücü konusundaki istekleri FSA'ya ayrılan ödeneklerin düşük tutulmasını sağlamıştı. FSA'nın temel insani kaygılarının faydaları da

12. A.M. Schlesinger, *a.g.e.*, Section IV. Erskine Caldwell'in ortakçının kulübesini anlatımından alıntı.

oldu – geçici iş kampları, desteklenen bazı kooperatif girişimler, belli miktarlarda diş ve sağlık hizmetlerinin sağlanması gibi. Aynı zamanda kırsal bölgelerdeki yoksulların yaşam koşullarını kaydetmek üzere büyük bir fotoğrafçı grubuna fon sağlamışlardı. James Agee'nin *Şimdi de Ünlü Adamları Övelim* adlı kitabında yer alan Walker Evans'a ait fotoğraflar dikkatlerin yine Güney'deki yoksulluğa çekilmesine yardımcı olmuştu ve bu fotoğraflar en yoksul durumdakilerin bile sahip olabildikleri gücün ve insani onurunun kanıtı oldular. Aynı zamanda Amerikalı yoksul halkın yaşam tarzına karşı artan bir ilgi de vardı; John ve Alan Lomax gibi Kongre Kütüphanesi için çalışan insanlar, Lead Belly'den Son House'a, Blind Willie McTell'den Booker White'a ait blues müziğini de içine alan, her türlü halk müziğini kayıt etmişlerdi.

Yeni Düzen'in aldığı Güney'deki yaşam standardını yükselten başka önlemler de vardı; Tennessee Vadisi İdaresi (TVA) köktenci bölgesel planlama kavramıyla, taşkınların kontrolü ile toprak erozyonunun önlenmesine yardımcı olan ve ucuz elektrik temin edilmesinde büyük katkısı bulunan bir barajlar ağı kurmuştu. 1935'te yoksul kırsal bölgelere neredeyse katkısız yararlar sağlayan Kırsal Elektrik İdaresi kurulmuştu. O dönemde çiftliklerin yalnızca yüzde onunda elektrik varken, 1952'de bu oran yüzde doksana yükselmişti. Bunun blues için anlamı büyüktü, çünkü gitaristler amfi kullanmaya, radyo istasyonları da siyah dinleyicilere yönelik programlar yayınlamaya başlamışlardı.

Planlamaya ve hükümet tedbirlerine rağmen, kırsal Güney'in temel problemleri aynı kalmıştı –ekonomik gerilik, yoksulluk ve aşırı nüfus. Yaşam standardının yükseltilmesi, modernleştirmeyi, çeşitlilik yaratmayı ve makineleşmeyi gerektiriyordu ki, bunların tümü, makineler insanların yerini alacağından daha fazla işsizliğe yol açmaya eğilimliydiler.[13]

> Şimdi bir sürü kamyon ve traktörden kesinti yapmanız gerekiyor,
> Beyaz insanlar, şimdi daha fazla katır ve adam çalıştırmanız gerekiyor.

13. J. Agee, *Let us now praise famous men* [Boston: Houghton, 1941; London: Peter Owen, 1965; Panther Books, 1969]. Fotoğraflar: Walker Evans.

Şimdi bir sürü kamyon ve traktörden kesinti yapmanız gerekiyor,
Beyaz insanlar, şimdi daha fazla katır ve adam çalıştırmanız gerekiyor.
Sonra biliyorsunuz ki, aah bebeğim,
Parayı yine bollaştıracak.

Working Man Blues – Sleepy John Estes (1940)[14]

Güney'deki göç dalgası eski haline dönmüştü. 1940'ların başında, binlerce siyahı fabrikalara çeken, Kuzey'deki ve Batı Sahili'ndeki savaş sanayiine ait kuruluşlar en yüksek noktalarına ulaşmışlardı. 1940 ve 1950 arasında bir milyonun üzerinde siyah, Güney'i terk etti.

Bir yaşam biçimi kaybolmaya başlıyordu. Sam Chatmon kendisinin 1950'de sonunda ortakçılığı bırakışının öyküsünü şöyle anlatıyordu:

"Adam bana dedi ki, 'Sam, bana bütün insanların Yıllık Kararları için ilk söylediklerini yazıyorum. Başka herkes bana kararını söyledi, ben seninkini de söylemeni istiyorum.' Ben de ona şöyle dedim: 'Neden, benimkini duymak isteyesin ki.' O da dedi ki: 'Pekâlâ, kararını yazacağım, söyle bana.' Dedim ki: 'Bir dua edeceğim, Yeni Yılın İlk Sabahı. Tanrı'ya kalbimi araştırmasını söyleyeceğim ve eğer orada kalmış kürek, pulluk, bir katır, bir pamuk çuvalı bulursa onları oradan alıp af denizine atmasını böylece bir daha bu dünyada da öteki dünyada da karşıma çıkmamalarını isteyeceğim.' 'Emin misin?' dedi. 'Tabii ki,' dedim. Ve o günden beri hiç katırla çift sürmedim."[15]

F. GÜNEY'DE BLUES

Blind Boy'un milyonlarca arkadaşı vardı, Kuzey'de, Doğu'da,
Güney'de ve Batı'da,
Blind Boy'un milyonlarca arkadaşı vardı, Kuzey'de, Doğu'da,
Güney'de ve Batı'da,
Evet, bilirsiniz, en sevdiği yerin neresi olduğunu söylemek zordur.

14. *Working man blues*, Sleepy John Estes (1940). Orij. basım, Bluebird B8950. Yeniden basım, *Kings of the blues* RCA RCX-204.
15. BBC röportajı: Sam Chatmon [Hollandale , Miss., 1976].

Pekâlâ, siz, Blind Boy'un tüm kadınları, nasıl aşk yapmak isterdiniz?
Pekâlâ, siz, Blind Boy'un tüm kadınları, nasıl aşk yapmak isterdiniz?
Elimden geleni yapacağım, Blind Boy Fuller'in işini devam ettirmek için elimden geleni yapacağım,

Hoşçakal, Blind Boy.

The Death Of Blind Boy Fuller – Brownie McGee (Blind Boy Fuller No.2) (1941)[1]

1941 yılında Brownie McGhee, 1930'ların en popüler plak yıldızlarından biri anısına, *The Death Of Blind Boy Fuller*'i kaydetmişti. Irk plakları pazarında, Kuzey'in ve Orta-Batı'nın şehirli şarkıcıları hâkim olsa da, hâlâ Güneyli bazı yıldızlar da vardı ve Blind Boy Fuller onların en büyüklerinden biriydi. 1935'te kayıt yapmaya başladığı dönemden 1940'taki ölümüne kadar, 135 civarında parça kaydetmiş ve bazılarıyla da önemli ticari başarılar elde etmişti.

Ne Kuzey şehirlerinin baskısı, ne de Ekonomik Bunalım'ın tahribatı Güney'deki blues şarkıcılarının devam eden ve sonu gelmeyen faaliyetlerini durdurabilmişti. Küçük ya da büyük, hemen her toplulukta danslar ve partiler için çalan, honky-tonk'larda ve barlarda çalan veya sadece kendi kafalarını rahatlatmak için çalan müzisyenler vardı.

Ufak tefek, sessiz ve nazik bir insan olan Blind Boy Fuller, hayatını Kuzey Carolina'nın tütün üreten kasabalarında sokak müzisyeni olarak kazanıyordu. Sade bir takım elbise ve kravat içindeki şık giyimli Fuller, belki de asla sokak köşesindeki kalabalıklara ve depolarla tütün fabrikalarındaki işçilere şarkı söylediği zamanlar kadar mutlu olamamıştı.

Armonikacı Blind Sonny Terry, onu şöyle hatırlıyordu: "Blind Boy Fuller? 1934. Evet. Bir sokakta onunla çalmıştım, burası onunla tanıştığım yerdi. Kuzey Carolina'da Wadesboro diye bir yerdeydi. Ben sokağın bir tarafında çalıyordum, o da diğer tarafında. O sızlanan gitarın oralarda feryat ettiğini duydum, bilirsin... Yanımda

1. *The death of Blind Boy Fuller*, Brownie McGhee (1941). Orij. basım, OKeh 06265. Charters, S. B.'nin *The country blues, a.g.e.*, s. 150, 151'de de bahsi geçmektedir.

küçük bir çocuk vardı... Ona, "Oraya gidip ona buraya gelmesini söyle." dedim... Ve ben ona buraya gelmesini söyleyecek birini bulduğum anda o da beni getirtmek için birini göndermişti!"[2]

Bunalım döneminde Piedmont'un tütün üreten kasabaları sokak şarkıcılarının çalışması için uygun yerlerdi. Devam eden sigara satışları sayesinde ekonomik bunalımın en kötü etkilerinden bir dereceye kadar korunduklarından, ortalıkta bir miktar fazladan para vardı. İlk plaklarının bazılarında onu çok kızdıran bir biçimde Blind Boy Fuller No. 2 olarak adlandırılan Brownie McGhee, Winston-Salem'de çalışıyordu. Burası, *Camel* sigaralarını üreten, birçok kadının çalıştığı fabrikaların bulunduğu önemli bir tütün merkeziydi. Brownie, işçiler boşalmaya başladığında, dışarıda çalmaya başlardı:

"Eğer işi doğru yaparsan, adamım, her gün maaş günüydü! Belki kızın biri sana takılıp iyi bir yemek de verebilirdi."[3]

Blind Boy Fuller üs olarak Kuzey Carolina Durham'ı seçmişti, ve burası plak yapmaya başladığı ilk yerdi. Ünü, yalnızca blues plakları satmakla kalmayıp plak şirketleriyle kayıt seansları da ayarlayan beyaz bir mağazalar zinciri müdürünün, J. B. Long'un kulağına kadar gelmişti. Long, Fuller'in menajeri olmuş, kayıt tarihlerini ayarlamış, hatta onun şarkıları yazmasına yardım etmiş, bu ortaklık Fuller'in ölümüne kadar devam etmişti.

Fuller'in gördüğü büyük rağbet müziğini ortaya koyuşundaki kendine özgülük ve çeşitlilikti. Kimi zaman sadece kendi gitarıyla plak kaydeder, başka zamanlarda ona Bull City Red'in çamaşır tahtası ya da Sonny Terry'nin çığlık atıp saldırıveren armonikası eşlik ederdi. "Rag", "Mama Rag", "Piccolo Rag" veya "Jitterbug Rag" gibi yumuşak, kıvrak kırsal dans ezgileri çalar ya da oldukça eğlenceli, çift anlamlı şarkılar söylerdi.

Derim ki, marşına bastım, Ulu Tanrım, ve biliyorsun motorun
yavaşladı,

2. *Living Blues, a.g.e.*, no. 13 Yaz 1973. B by Barry Elmes'in Sonny Terry ve Brownie Mc Ghee ile yaptığı röportaj'dan alıntı.
3. *Jazz Monthly, a.g.e.*, Ağustos 1958. Paul Oliver'in 'Key to the highway' başlıklı yazısından Brownie McGhee'ye ait alıntı.

Derim ki, marşına bastım, Ulu Tanrım, ve biliyorsun motorun
yavaşladı,
Eğer geceleri kıvılcımını alamıyorsan, küçük kadın, Ulu Tanrım,
fazlası
için Blind Boy Fuller'ı çağır.

Worn Out Engine Blues (1940)[4]

Berrak bir sesle şarkı söylüyor, sonra sesi kalınlaşıp daha karanlık tonlara doğru düşüyordu.

İçimden tabancamı suratına geçirivermek geçiyor,
Esmer tenli bir kadın burada olup senin yerine geçsin.
Şimdi biliyorsun ki, beni istemiyordun yatağıma boylu boyunca
uzandığında,
Kaçak viskini içip, saçma sapan konuşurken.

Pistol Snapper Blues (1938)[5]

Blind Boy Fuller, Piedmont'lu şarkıcılar arasında en çok kaydı yapılanı ve en çok hatırlananıydı, fakat aslında o, başarıya ulaşmadan çok önce başlayan ve onun ölümünden sonra da devam eden bir geleneğin içinde ulaşılan yüksek bir noktayı temsil eden eklektik bir müzisyendi. Piedmont bölgesinde, farklı çiftçilik şekilleri ve kendi toprağının sahibi olan büyük sayıdaki siyahı çiftçilerin sayesinde, bir rahatlık ve ruhsal bir özgürlük vardı. Fuller gibi şarkıcıların blues'u, neşeli dans ritimleri ve denge duygularıyla bu tür bir yaşam biçimini yansıtıyorlardı.

1940'ların göç dalgası kırsal blues'u bir kez daha kentlere taşıdığında kırsal blues'un sürekliliği önem kazanacaktı. Güneydoğu eyaletlerinden başlayan göç yolu, Atlantik kıyısı boyunca kuzeydoğuya, özellikle New York ve Newark'a uzanıyordu. Ancak bu yerlerde blues, azınlığa ait bir zevk olmaktan öteye geçememiş ve

4. *Worn out engine blues*, Blind Boy Fuller (1940). Orij. basım, Vocalion 05575. Yeniden basım, *Blind Boy Fuller on down c. 1* Saydisc SDR 143. B. Bastin, *Crying for the Carolines* yay. haz. P. Oliver, Blues paperbacks. London: Studio Vista, 1971. s.29, 30'da da bahsi geçmektedir.
5. *Pistol Snapper blues*, Blind Boy Fuller (1938). Orij. basım, Vocalion 04106. . Yeniden basım, *Blind Boy Fuller Blues Classics* BC-11.

Harlem gettosunun hızlı, kozmopolit aşırılıkları içinde kaybolmuştu. Basit kırsal dans ezgileri ve gitar rag'leri şehrin yeni sakinlerinin duygusal isteklerini artık karşılamıyordu.

Bunun istisnaları da vardı. Blind Boy Fuller'ın ölümünden sonra, Brownie McGhee ve Sonny Terry bugüne kadar süren bir ortaklık kurdular. Düzeni devam ettirerek 1940'larda New York'a taşındıklarında, onlara "halk sanatçısı" olarak dünya çapında bugünkü popülerliklerini kazandıracak üne kavuşmuşlardı. Ancak 1940'ların sonuyla 1950'lerin başında New York ve Newark'da eski kırsal blues parçalarını daha modern tarzlara uyarlama konusunda başarılı olmuşlardı. Kulüplerde ve plaklarda Brownie elektrogitar kullanmış, Mighty House Rockers ve Jook Block Busters gibi saksofon, piyano, bas ve davulun olduğu büyük gruplarla çalışmıştı. Grubun gümbür gümbür piyanosu ve sert ritmi sayesinde, kendini onlara uydurmakta güçlük çekmemişti.

"Herhangi bir işi yaptığım gibi bir gruba çabucak uyum gösterebiliyordum. Asla yalnız bir kedi olmadım... Blues alanında yaptığımız, ona sımsıkı yapışmaktı. Değişim değişti, ama ben değişmedim. Otuz yıl boyunca aynı şeyi yaptım... Biçimin içine giren içerik gerçek olmalı... İçimin nasıl olduğunu biliyorum. Ben Tanrıya-karşı-dürüst- bir masalcıyım ve yolumda bana yardım etmesi için gitarımı kullanıyorum."[6]

1930'larda Doğu Kıyısı blues'u Kuzey şehirlerine zorlukla taşınıp yerleşirken, Texas blues'u Batı'da başarılı olmuştu. Güney'den gelen kitlesel göç sırasında çoğu Texas'lının yöneldiği şehirler Los Angeles ve San Francisco gibi şehirlerdi.

1930'larda nerede siyah işçilerin bir toplantısı varsa, orada blues duyuluyordu. Pamuk ekim bölgelerinde müzisyenler için genel bir talep vardı, ancak Bunalım'ın öldürücü etkisi birçok müzisyeni topraklarından uzaklaştırarak onları Dallas ya da Houston gibi şehirlere sürüklemiş, bu yüzden Piney Woods'daki oduncu kamplarında bulunan danslı barlarda piyanistler için hâlâ iş olsa da onlar kentlerdeki kulüplerde ve ucuz eğlence yerlerinde iş aramışlardı.

6. H. Traum, yay. *Guitar styles of Brownie McGhee* [New York: Oak Publications. 1971]. s.13 ve 15. Alıntı, Brownie McGhee.

Hayvan pazarlarını veya petrol kentlerini bağlayan demiryolu ağı üzerinde yolculuk eden gitaristler ve piyanistler yol üstünde pamuk toplayıcıları ya da petrol işçileri için kurulan kamplarda çalmak için duruyorlar, sonra Richmond, Houston veya Galveston gibi yerlerdeki honky-tonk'lara gitmek üzere yola devam ediyorlardı. Texas blues'unun zenginliğini ve çeşitliliğini fazla basitleştirmek riski olsa da genelde hepsinin bir gevşeklik duygusunu paylaştığı rahatlıkla söylenebilir. Mississippi'deki insanı kuşatan, tehditkâr hayat kaygısıyla karşılaştırıldığında, Texas'taki toplum daha fazla çeşitlilik gösterirken, statü ve özgürlük için de daha büyük fırsatlar vardı. Bu farkın yansıması olarak blues'larında daha az telaş ve gerilim vardı. Şarkıcıların bulanık, dumanlı seslerinde ve gitaristlerin uzun melodik cümlelerle, süslemeleri kullanışlarında bir rahatlık duygusu vardı. Danslı bar piyanistleri hızlı boogie'leri yeterince sık kullanmışlardı, ancak kullandıkları karışık ritimlerde ve yavaş blues parçalarında aynı duygusal içerik ve kontrol vardı. Savaş zamanında Batı Kıyısı'ndaki savunma sanayiindeki iş olanakları, işçileri Texas'tan çekip aldığında, bu blues tarzları da şehir alışkanlıklarına uyum göstermişti.

Bunlar yalnızca, savaş sonrasında da sulandırılmadan gelişmeye devam etmekle kalmayıp, daha sonraları gelişen yumuşak, ince ve karmaşık Batı Kıyısı blues'unun büyümesine katkıda bulunmuştu. Saksofonların, davulun ve gitarlar için amfilerin eklenmesi yumuşak ve melodik "cool" tarzının yolunu açmıştı. 1940'ların Batı Kıyısı blues'u rahat ve yüksek kaliteliydi, ancak Texas'ta doğmuş olması nedeniyle, kökleri hâlâ blues'un yeraltı dünyasındaydı.

Texas'lı göçmenler Batı Kıyısı'na, Güneydoğu'dan gelenler Doğu sahiline giderlerken, Mississippi, Arkansas ve Tennessee gibi uzak güney eyaletleri nüfuslarının Kuzey'e doğru yönelmesine bir kez daha şahit olmuşlardı. 1940'ların sonuyla 1950'lerin başında Chicago'da doğan blues Mississippi Deltası'na ait kırsal blues'un doğrudan mirasçısıydı.

1930'larda Mississippi, blues'un ilk günlerindeki haliyle aynen kalmıştı, siyah nüfusunun yüzde yetmişinden fazlası pamuk çiftliklerinde kiracılık ve ortakçılık yaparken yoksulluk içinde kısılıp kal-

mış, ayrımcılık tarafından engellenmiş, beyazlar tarafından da aşağılanmış ve duygusuzlaştırılmışlardı.

Daha sonraları küçük kulüpler ve tavernalarda isim yapmış olan Slide-gitarist Hound Dog Taylor şunları hatırlıyor: "1930'larda ve 1940'larda durum zordu... Kimse sana destek olmazdı. Herkes korkak tavşanlar gibi kaçışırdı. O zamanlarda beyaz bir adam evine girip, karını tutup, hasta bile olsa, yatağından sürükleyip tarlaya gönderebilirdi ve sen ona hiçbir şey söyleyemezdin."[7]

Houston Stackhouse da bir tehlike kaynağı olarak sürekli var olan şiddeti şöyle anımsıyor: "Pekâlâ, ortalıkta dolaşıp, onları (siyahları) döverler, yumruklarlar, sonra onları değişik şeyler yapmaya zorlarlardı." O zamanlar Stackhouse bir çiftlikteydi. "Büyük bir çiftlikti, beyaz bir adamın çiftliği; birçoğumuz orada çalışıyorduk, bilirsin. Kendisi çok iyi davranıyordu, ama çevresindeki insanlar çok kızgındılar, bilirsin. O tamamdı, ama diğer insanlar, eğer onların çiftliğine çok fazla gidersen seni soytarıya çevirirlerdi (*güler*). Eğer dik kafalı davranırsan, tepene bir şeyle vururlardı, bilirsin. Eğer doğru davranmazsan, istediklerini, söylediklerini yapmazsan, sana vururlar, vururlar ve tutup döverlerdi (*güler*). Evet, benim kafamı yaralamıştı ve ben çalmaya devam etmekten başka bir şey yapamamıştım, anlıyor musun? Ama düzgün davranır, onların istediği zaman devam edersen, her şey yolunda giderdi."[8]

Bunu izleyen on yılda, milyonlarca zenci Güney'i terk ettiğinde, Mississippi, genç yetişkinlerinin yarısını kaybetmişti.

Güney'in farklı bölgeleri içinde, başka yerlere oranla blues'un en fazla destek gördüğü yer Mississippi ve civarıydı. Hemen her olayda blues çalınıyordu; büyük çiftliklerde, kulübelerde ve ev partilerinde, sokaklarda, tavernalarda ve ucuz eğlence yerlerinde, Memphis'e kadar ya da nehir boyunca Arkansas'a kadar uzanan Greenville, Greenwood, Yazoo City veya Clarksdale gibi pamuk merkezlerinde ve Hughes, Helena, Batı Memphis, Blytheville ve Forest City'nin pamuk ve kereste üreten kasabalarında ve hatta St.

7. *Blues Unlimited, a.g.e.,* no. 95, Ekim 1972. Alıntı: Hound Dog Taylor, röportaj: Wesley Race.
8. BBC röportajı: Hoston Stackhouse [Memphis, Tenn., 1976].

Louis'e yönelip Missouri'nin içlerinde. İçki Yasağı'nın 1933'te sona ermesi, daha fazla taverna açıldığından blues şarkıcıları için yararlı olmuştu; Mississippi'nin kendisi "yasaklı" kalmıştı ve sert içkiler yasadışıydı, ancak Arkansas'ta birçok mekân vardı. Johnny Shines da Helene'da müzik çalardı:

"Ucuz eğlence yerleri, bizim çaldığımız yerler, doğal olarak şehrin siyahların yaşadığı bölümündeydi ve burası, o zamanlar çok fazla siyah insanı barındırdığından oldukça büyüktü. Etrafta çok fazla müzik de vardı... Kasaba müzisyenlerle doluydu. Ve çalacak birçok yer de vardı. Batakhaneler, sanırım onlara böyle derdiniz... Şimdi, bir batakhane insanların kâğıt oynamaya, kumar oynamaya, içmeye ve bunun gibi şeyleri yapmaya gittiği yerdir. Hayır, içkiler bar ve tavernalardaki gibi servis edilmezdi. Bira fincanlarda verilirdi; viskiyi ise şişeden içmek zorundaydınız... Bak, orada kupa kullanamazlardı, çünkü insanlar bir kargaşa çıkardığında o kupalarla birbirlerinin kafalarını dağıtırlardı. Kaba saba yerlerdi. Bunun gibi bir yerde çalıyorsan, orada altı hasır bir sandalyede oturur, sırtına yüklenip gevşerdin. Mikrofonlar, amfi düzenekleri yoktu; sadece sesinin çıkabildiği kadar yüksek sesle şarkı söylerdin."[9]

Özellikle Delta'da, uğultulu ritmik gerilim, kısık, hemen hemen konuşma benzeri vokal, kirli, bulanık tonlu, şişe boynu ile çalınan gitar, ve genel bir endişe duygusu, Mississippi blues'unun özü olarak kalmıştı. Vokaldeki kabalaştırılmış inlemelerde ve yüksek perdeden ani çıkışlarda, kulağa gelen sesin bütünü, sanki Avrupa'ya ait müzikalite ve ahenklilik kavramları çıkarılıp atılmışçasına, "Afrikalı" ve "siyah"tı.

Mississippi blues'unun tamamı böyle değildi. Bir Skip James'in dünyevi olmayan duyarlılığı, bir Tommy Johnson'un akıldan çıkmayacak biçimde kendine hakim oluşu ya da Chatmon'lar gibi blues'cuların enstrümantal esnekliği gibi istisnalar her zaman olmuştu; Mississippi Sheiks'in kayıtları 1930'dan 1935'e kadar sürmüş, Bo Carter, plaklarını 1940'a kadar yığmaya devam etmişti. Ama Delta blues'unun daha sert olan geleneği devam etti.

9. *Living Blues, a.g.e.*, no. 22, July/Aug.1975. Alıntı: Johnny Shines, Pete Welding'in 'Ramblin' Johnny Shines' başlıklı yazısındaki röportajından.

1940'ta, Güneyli şarkıcıların göreceli olarak ihmal edilmelerine karşın, Lester Melrose, Delta şarkıcıları arasında kulağa en ilkel gelenlerinden birini, Bukka White'ı kayıt stüdyolarına getirmişti. Hareketli kent blues'u dönemi doruk noktasındayken ve neşeli, iyimser, son moda swing ve caz dansının ortalığı silip süpürdüğü bir dönemde, White bir dizi klasik, saf ve süssüz, ölüm ve hapishane temaları ile dolu Delta blues'u kayıt etmişti:

Kafamda uzaklara bakıyorum,
Ölmeye hazırlanıyorum galiba,
Ölmeye hazırlanıyorum galiba,
Kafamda uzaklara bakıyorum,
Ölmeye hazırlandığıma inanıyorum,
Biliyorum, ölmek üzere doğdum, ama nefret ediyorum,
Çocuklarımı ağlarken bırakmaktan.

Fixin' To Die Blues[10]

"Bukka" (tam adı Booker T. Washington White idi) daha önce 1930'da plak kaydetmiş ve hatta "Shake 'Em On Down" isimli parçası 1937'de ufak çapta bir hit bile olmuştu. Fakat anlaşılması güç nedenlerle, Mississippi'deki bir hapishane çiftliğine, kötü şöhrete sahip Parchman Çiftliği'ne gönderildi. Orada müziğini çalarak nispeten rahat bir hayat sürmüş gibi görünmektedir, hatta Kongre Kütüphanesi'nden gelen John A. Lomax için birkaç parça bile kaydetmişti:

"Daha fazlasını yapmadım, çünkü bana hiç para vermeyeceğini biliyordum. Onları da kaydetmek istememiştim, ama dedim ki: 'O, bu uzun yolculuğu yaptı... Bazen vermek almaktan daha iyidir,' böylece, gözümün önünden kaybolması için, orada ona kayıtları yaptırdım."[11]

Ancak 1940 yılındaki seanslarda on iki blues parçası kaydetmişti, bunların bazıları hapishanedeki deneyimlerine dayanıyor

10. *Fixin' to die blues*, Bukka White (1940). Orij. basım, Vocalion 05588. Yeniden basım, Bukka White (The Rural South, madde 4'e bakın). Söz ve melodi: Booker White. Leeds Music.
11. Leadbitter, M. Ed., *a.g.e.*, s. 251. Alıntı: Bukka White, röportaj: David Evans.

(özellikle "Where Can I Change My Clothes"da, çizgili üniformaya karşı duyduğu nefrete), diğerleri de ona yakın olan insanların ölümünden ilham alıyordu. Bir bütün olarak ele alındıklarında 1940 yılındaki plakları, Booker'ın yarı konuşan yarı şarkı söyleyen vokaliyle ve çınlayan şişe boynuyla çaldığı gitarıyla eski Delta blues'u için bir doruk noktasını temsil eder.

> Bir adamın kafasına bir sorun takılırsa sürekli uyumak ister,
> Bir adamın kafasına bir sorun takılırsa sürekli uyumak ister,
> Bilir ki, eğer sürekli uyuyabilirse derdi kafasını meşgul etmeyecek,
> kafasını meşgul etmeyecek...
>
> *Sleepy Man Blues*[12]

1940'ta Booker'ın tarzı yerini yavaş yavaş bir başkasına bırakıyordu. Charley Patton öldüğünde blues'unun modası zaten geçmeye başlamış gibi görünüyordu. Geleneği devam ettirenler, 1940'larda da birlikte çalmaya devam eden arkadaşları Son House ve Willie Brown idi. Özellikle Son House etki bırakan biri olmuştu. Daha sonra Chicago'lu blues şarkıcıları arasında neredeyse rakipsiz kalan Muddy Waters şunları hatırlıyor:

"Bir gece, şu kızarmış balıklı cumartesi gecelerinden birine gittik ve Son House da orada çalıyordu. Ben şişe boynu kullanıyordum, çünkü Delta'daki insanların çoğu bu şişe boynu tarzı denen şeyi kullanıyordu. Son House'u duyduğumda şişe boynumu kırmak istedim... Son House bu mekânda arka arkaya yaklaşık üç hafta çalmıştı ve ben her gece oradaydım... Beni, onu ve yaptıklarını dinlerken o köşeden atamazdınız."[13] Muddy'nin Tony Standish'e anlattığı gibi, "O herif vaaz verir gibi blues söyleyebilirdi... oraya oturup, bir vaiz gibi bir şarkının arkasından öbürünü söyleyebilirdi."[14]

Son House gerçekten bir vaiz olmuş ve bir blues şarkıcısı ola-

12. *Sleepy man blues*, Bukka White (1940). Orij. basım, OKeh 05743, Yeniden basım, *Bukka White* (yukarıda madde 10'a bakın).
13. *Down Beat, a.g.e.*, 7 Ağustos, 1969. Don De Michael'in 'Father and son: an interview with Muddy Waters and Paul Butterfield' başlıklı yazısından Muddy Waters'a ait alıntı.
14. *Jazz Journal, a.g.e.*, Şubat 1959. Tony Standish'in yazdığı 'Muddy Waters in London' 2.bölüm'den Muddy Waters'a ait alıntı.

rak yaşamı bugüne kadar çözülememiş bir çatışmanın kaynağı haline gelmişti. Toplumun büyük bir kesimi için blues hâlâ şeytanın, ahlâksızlığın, hovardalığın, erotizmin, viski içenlerin, batakhanelerin, aşağı tabakaya ait yaşamın, şiddetin müziği ve yozlaşmanın kaynağı ve toplumsal karmaşanın habercisiydi. Ve birçok siyaha göre kurtuluş, ırkın kalıplaşmış sorumsuzluk ve güvenilmezlik imgesinden arınmasında bulunabilirdi.

Siyah sosyolog Charles S. Johnson, 1941'deki yazısında kırsal Güney'in "yeraltı dünyası" olarak tanımladığı şeyi anlatmaktadır:

"Bilinen ve toplumsal olarak kabul görmüş sınıf kategorilerinin dışına çıkan bireylerden oluşuyor, yani, toplumun isteklerinden bağımsız kişiler: 'açıkgöz' insanlar, aylaklar, statülerinden memnun 'değersizler' ve 'hiçbir şeyi hak etmeyen yoksullar', 'dışlanmışlar', 'kötü zenciler', orospular, kumarbazlar, kanun kaçakları, dönekler ve 'özgür' insanlar. Yeraltı dünyasındaki yaşam zordu, ancak onun sorumsuz özgürlüğü, dezavantajlarını telafi ediyor gibi görünüyordu. Bunlar, toplumca lekelenmiş kesime ait blues'u ve dünyevi şarkıları yapıyordu. Büyük ölçüde sorumsuzluk hissi olan kişilerdi. Bu kategorideki insanlar suçlu ya da yalnızca ahlâkça zayıf olabilirlerdi. Hatta bazıları beyaz insanlar tarafından kendi çıkarları adına korunuyor ve kullanılıyor olabilirlerdi ve bunun bedeli olarak da onlara siyah toplum içinde 'ortalığı karıştıran kişiler' olma izni veriliyordu."[15]

Blues şarkıcısının, sadece kendi yaşam tarzıyla değil, şarkılarının sözüyle de siyahların hayatının "en kötü" unsurlarını temsil etmesi derin bir ümitsizlik kaynağı oluyordu. Yalnızca "saygıya" değer olmakla, ırkın bir ilerleme göstereceğine inanılmaktaydı. Kısmen eğitimle ve özellikle de kendini aşırı kibarlığa ve edepli davranmaya zorlayarak, dünyanın, "zencinin" toplumda daha iyi bir yer edinmeye hakkı olduğunu "kanıtladığını" fark edeceği umuluyordu.

Eğitimin, siyahlar için her türlü toplumsal ilerlemede hayati olduğuna inanıldığından, blues'un alttaki dünyasının ayartmaları cid-

15. C.S. Johnson, *Growing up in the black belt* [Washington D.C.: American Council on Education, 1941; New York: Schocken Books, 1967]. s.76.

di bir kafa karıştırıcı olabilirdi. Bir genç, gününün çoğunu çiftlik işlerine harcadığından, dans ve eğlence, mevcut haliyle eğitimin sıkıntılarına göre daha çekici bir öneri gibi görünüyordu. Muddy Waters'ın dediği gibi:

"Kendimi tam olarak geçindirdiğimi söyleyemem, ama çalışıyordum. Okula pek takılmadım. Okullar pek iyi değildi ve birincisi, o günlerde bununla canımı sıkacak vaktimin gerçekten olmadığını düşünüyordum. Yıllar boyunca okula gitmenin gerektiğini bilemedim. Bu benim yaptığım bir yanlıştı."[16]

Houston Stackhouse fazla eğitim almamış bir başka şarkıcıydı. "Ah, beşinci sınıfa kadar gittim ve ben, ben bir erkek olmuştum, bilirsin, o zaman bir kızla evlenmem gerekiyordu. Evet, o zaman, bu benim okul hayatıma son vermişti."[17]

Ama blues, bir vaizin saf dini anlamda temsil etmesini beklediğiniz standartlarla tezat oluşturuyordu. Vaizin yarattığı ateş-ve-kükürt tarzı duygular, kader, ölüm, cehennem ve Şeytan'la ilgili kendi mitolojisi içinde zengindi ve pamuk kurdunun, sellerin ya da sadece kötü bir hasadın bir insanın geçim kaynağını kurutabildiği, Mississippi gibi doğanın keyfine bağlı bir dünyada böylesi bir sembolizmin muazzam gücü vardı. Birçok blues şarkıcısı, kendini her iki tarafa da bölünmüş hissediyordu, batakhanelerin keyfini çıkarırken, hâlâ bir gün sırtlarını blues'a dönebileceklerini düşünüyorlardı. Cennet, bir kız veya erkek kardeş sürüden ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, her zaman için Tanrı'nın yoluna dönme ihtimalinin olduğu anlamına geliyordu.

Böylece House seçimini yapmıştı, ama seçimi değişkendi: Bazen, yalnızca blues'a dönebilmek için, yarım-gün vaizliğini devam ettiriyordu. Şarkı söyleyişinde bir taşra vaizinin tantanalı coşkusunun güçlü tadı vardı, bazen de eşliksiz bir gospel şarkısı söylemek için gitarını bir kenara bırakırdı. Ve en saf blues parçasında bile bu konuya dönüyordu.

Ah, kendime bir din bulacağım, Baptist Kilisesine katılacağım,

16. *Down beat, a.g.e.*, Oct. 8, 1964. Pete Welding'in ' Last King of the South-Side?' yazısından Muddy Waters'a ait alıntı.
17. BBC röportajı: Houston Stackhouse [Memphis, Tenn., 1976].

Ah, kendime bir din bulacağım, Baptist Kilisesi'ne katılacağım,
Bir Baptist vaizi olacağım, kesinlikle çalışmayacağım.

Ah, şimdi bu blues'u vaaz edeceğim ve herkesin bağırmasını istiyorum,
Mmmmm ve herkesin bağırmasının,
Bir mahkum gibi yapacağım, vaktimi dolduracağım.

Ah, odamda dua etmek için eğildim,
Ah, odamdaydım dua etmek için eğildim,
Blues'a yanımda ol dedim, ve benim ruhumu alıp götürdüler.

Ah bir dinim vardı, Tanrım, tam bugün,
Ah bir dinim vardı, Tanrım, tam bugün,
Ama kadınlar ve viski, evet, onlar dua etmeme izin vermedi...

Preachin' The Blues Part I (1930)[18]

Son House'dan bir şeyler öğrenen müzisyenlerden biri de, beyaz blues meraklıları arasında neredeyse efsanevi bir kişi olan, genç Robert Johnson'du. House'un iki bölümlü "Preachin' The Blues"unun birçok dizesinden bir tanesi, Johnson'un kendi "Preachin' The Blues"unun bir dizesi olmuştu.

Mmm bu sabah kalktım, blues'umun hepsi bir insan gibi yürüyordu,
Bu sabah kalktım, blues'um bir insan gibi yürüyordu,
Kaygılı blues bana sağ elini ver.

Ve blues düştü, ananın çocuğu beni alt üst edip paraladı,
Blues düştü ana çocuk ve beni alt üst edip paraladılar,
Yolculuğa devam et zavallı Bob, geriye dönemezsin.

Blues, alçak ve titreten bir soğuktur,
(Konuşarak) Evet dinle şimdi.
Mmmm... alçak, titreten bir soğuktur.
Sen bunu hiç yaşamadın, umarım hiç yaşamayacaksın.

18. *Preachin' the blues part I*, Son House (1930). Orij. basım, Paramount 13013. Yeniden basım, *Son House-Blind Lemon Jefferson* (Erkekler plak kaydetmeye başlıyor, bkz. Madde 7). Son Dick Music.

Evet, blues acılı eski bir kalp hastalığıdır,
(Konuşarak) Yap şimdi –yapacaksın– anlat bana hepsini,
Blues'un acılı eski bir kalp hastalığı oluşunu,
Veremin beni yavaş yavaş öldürüşü gibi...

Preachin' Blues (1936)[19]

Robert Johnson etrafındaki efsaneyi yaratan, yaşamının trajik bir biçimde kısa oluşuyla, blues'undaki ezici içsel acı ve kötü bir şeylerin olacağı hissidir. Sadece otuz civarında şarkı kaydetmişti, ancak bunların hepsi bir araya geldiğinde, zihindeki gizli korkular ve endişelerle dolu, huzursuz, kendi kendini yok eden bir iç dünyayı canlandırmaktadır. Kimi zaman, onu içerden zorlayan duygulardaki veya onu güden, rahat bırakmayan ve kafasını karıştıran gerilim ve nevrozlardaki aşırılığı zorlukla kontrol ediyormuş gibi görünüyordu. Tıpkı dipsiz bir ruhsal çözülüş uçurumunun kenarındaymışçasına, slide gitar çalışı, kontrollü ifadelerden, abartılmış efektlere kayarken, sesi aşırı çılgınlıktan küçük bir çocuğun incinebilirliğine geçiveriyordu. Sesi sakin ve lirik bir yumuşaklığa sahipti, gitarı ince bir biçimde düşünülüp çalınırken bile, rahat bırakmayan bir acı daima yüzeye çıkmaya hazırdı.

Harekete devam etmeliyim, harekete devam etmeliyim,
Blues sağanak gibi yağıyor, blues sağanak gibi yağıyor,
Ve gündüz vakti beni endişelendirmeye devam ediyor,
Peşimde bir cehennem köpeği var,
Peşimde cehennem köpeği, peşimde cehennem köpeği,

Hellhound On My Trail (1937)[20]

Robert Johnson, değişik müzikal geleneklerin kesişme noktasında durur. Müziğini doğrudan doğruya Son House ve onun için bir amca gibi kaygı duyan Willie Brown'dan öğrenerek, Delta blues'u geleneğinin güçlü unsurlarını miras olarak almıştı. Ama aynı zaman-

19. *Preachin' the blues*, Robert Johnson (1936). Orij. basım, Vocalion 04630. Yeniden basım, *Robert Johnson, King of the delta Blues singers* CBS Archive Series 62456.
20. *Hellhound on my trail*, Robert Johnson (1937). Orij. basım, ARC 7-09-56. Yeniden basım, *Robert Johnson* (yukarıda madde 18'e bakın).

da, kişisel ilişkilerinin ya da dinlediği plakların sayesinde, Leroy Carr ve Scrapper Blackwell, Hambone Willie Newbern, Skip James, Kokomo Arnold ve kendi büyük kahramanı Lonnie Johnson gibi birbirinden farklı müzikal etkilerin izlerini de göstermektedir. İstediklerini alıp kendine mal ederek, radyoda çalan herhangi bir *hillbilly* ezgisini, popüler bir şarkıyı, "tatlı müziği" alıp çalabilirdi, bunları kişisel ifade yollarına dönüştürmüştü.

Johnny Shines onu şöyle hatırlıyor: "Gitarı konuşur gibiydi, kelimeleri, onunla birlikte dünyadaki başka hiç kimsenin yapamayacağı bir şekilde söyler ve tekrar ederdi. Onun konuşan bir gitarı olduğunu söylemiştim ve birçok kişi de benimle hemfikirdi. Bu ses, birçok kadını hiçbir zaman anlayamayacağım bir şekilde etkilerdi. Bir keresinde St. Louis'de Robert'ın pek seyrek olarak birisiyle birlikte çalınak isteyeceği şarkılardan birini, 'Come On In My Kitchen'ı çalıyorduk. Çok yavaş ve tutkulu çalıyordu ve parçayı bitirdiğimizde, hiç kimsenin bir şey söylemediğini fark ettim. Sonra onların ağladıklarını gördüm... kadınların da, erkeklerin de.[21]

Mmmmmm – mmmmm, mmmmm, mmmmm,
Mmmmmm – mmmmm, mmmmm, mmmmm,
Mutfağıma gelsen iyi olacak, dışarıda yağmur yağacak.
Bir kadının başı belaya girdiğinde, herkes ona bir tekme atar,
İyi dostunu ararsın, hiçbiri bulunmaz,
Mutfağıma gelsen iyi olacak, dışarıda yağmur yağacak.

Come On In My Kitchen (1936)[22]

Bunun gibi şeyler sık sık olurdu ve sanırım Robert da herkes gibi hüngür hüngür ağlardı. Bana göre, Robert'ın kendi başına olmayı istemesinin nedenleri bunun gibi şeylerdi ve hemen yalnız kalırdı da. Sanırım, farklı olan şey, Robert'ın için için ağlamasıydı. Evet, o içinden ağlıyordu."[23]

21. C. Strachwitz ve P. Welding, yay. haz., *a.g.e.*, s. 32. 'The Robert Johnson I knew'den Johhny Shines'a ait alıntı.
22. *Come on in my kitchen*, Robert Johnson (1936). Orij, basım, ARC 7-07-57.Yeniden basım, *Robert Johnson* (yukarıda madde 18'e bakın).
23. C. Strachwitz ve P. Welding, yay. haz., *a.g.e.*, s. 32. Johnny Shines'den başka bir alıntı.

1938'de Mississippi Greenwood'da 26 yaşındayken, muhtemelen zehirlenerek öldüğünde, Robert Johnson'un blues mitolojisindeki yeri sağlamlaşmıştı. Nasıl biri olduğu konusunda birbiriyle çelişen birçok görüş var. Onun, sarhoş, ağırbaşlı, huysuz, saygılı, zampara ve âşık biri olduğunu ileri sürenler var. Ancak kısa ömrünün onu tanıyanlar üzerindeki etkisi ne olursa olsun, müziği, onun hakkında hiçbir şey bilmeyenler de dahil, başkalarını etkilemeye devam etmişti. Kaydettiği ya da onun adıyla birlikte anılan şarkıların uyarlamaları, Muddy Waters, Elmore James, Johnny Shines, Robert Jnr. Lockwood, Howling Wolf, Homesick James, J. B. Hutto, Maxwell Street Jimmy Davis, Jimmy De Berry, Boyd Gilmore, Baby Face Leroy Foster, Sonny Boy Williamson, Eddie Boyd, Roosevelt Sykes, Junior Parker, Bobo Jenkins, Big Joe Williams, Baby Boy Warren, Joe Carter, James DeShay gibi şarkıcılar ve Rolling Stones dahil olmak üzere sayısız rock müzisyeni tarafından çalınmıştı.

Robert, sadece kırsal topluma ait olan bir müziğin, kentin gettosuna taşınma hazırlığına yardımcı olmuştu. Anlattığı yalnızca kişisel ıstırap, yalnızlık, yabancılaşma ve hasret duygusu değil, aynı zamanda ona kattığı müzikal anlatımdı. Şarkılarına doku ve atmosfer kazandırmak için, sert bir bas pasajına zıt bir şekilde incelikle dolandırılmış tiz slide'ları ya da sertçe vurulmuş akorları kullanır veya tüy gibi, havada uçuşan düşüncelerini katardı. Gitarından aynı anda üç ses çıkarabilirdi ve aleti, ritmi devam ettirirken o bunun üzerinde sesiyle gezinebilir ya da kendisi tempoya göre şarkıyı söylerken gitarını kendi haline bırakıp kendi ritmini yaratmasına ve başka bir boyuta geçmesine izin verirdi. Bunun etkisi yalnızca incinme ve kederin ifadesi değil, aynı zamanda duygusal ve keyifli bir rahatlamaydı. Çok katmanlı tarzı, kolayca bir gruba ve amplifikatöre bağlanmış aletlere uyarlanabilirdi; bir piyano, bas ve davul bas hattını götürürken, elektrogitar ve armonika da tizleri alabilirdi. Böylece, Mississippili'ler Chicago'ya aktığında, 1940'ların ve 1950'lerin blues'u Robert Johnson'un yankılarını taşıyordu.

Fakat onun ölümünü izleyen on yıl içinde Delta'da eski blues'u modernleştiren başka ilerlemeler de olmuştu: Arkansas ve Mississippi'deki yerel blues radyosu yayınlarının gelişmesi.

Ortalama bir blues şarkıcısının yaşamı, zorlu çekişmeler, iş bulma ve bir isim yapma çabasıyla geçerdi. Bir plak yapmış olmanın kuşkusuz faydası vardı, sanatçının adını duyuruyor, belli bir statü ve daha iyi işler sağlıyordu. Ama işadamları radyo yayınlarıyla siyahların pazarında reklam yapmanın sağladığı fırsatları gördüklerinde, yeni olanakların yolu açılmış oldu. Bir müzisyen yalnızca çok daha geniş bir dinleyiciye ulaşıp, tepedeki adam olarak ününü artırmakla kalmıyor, aynı zamanda çalacağı yeri de duyurabiliyordu.

30'ların ortasında Arkansas Blythville'deki KLCN Radyosu, Robert Johnson'un bir arkadaşı olan, gitarist Calvin Frazier'ı ve başka müzisyenleri işe almaya başladı. İstasyonun patronuna şarkı söyleyip söyleyemeyeceğini soran Peck Curtis'in, Houston Stackhouse'a anlattığı gibi, bazı problemler de olabilirdi.

"Peck, ona Good Gulf benziniyle ilgili bir şarkıyı söylemesine izin verip vermeyeceğini sormuştu, bilirsin.

'Maymun ve babun çayırda oynuyorlar'

böylece

'Ve parmağını Good Gulf benzinine daldırıyor,'

diyeceği yerde, bir hata yapıp,

'Maymun parmağını –a soktu,' demişti, bilirsin,

ve 'Ah, oh!' demişti. O zaman çok geçti, sonra kırmızı ışık yandı. Polisler oradaydı, bütün polisler..."[24]

Blues radyoculuğundaki gerçek ilerleme, Arkansas Helena'da 1941 yılında sahibi bir beyaz olan KFFA Radyosu'nun kurulmasıyla olmuştu. Max S. Moore'un Eyaletlerarası Bakkaliye Şirketi, King bisküvi ununu üretmekteydi ve Helena'daki geniş siyah nüfusuna bunun tanıtımını yapmak amacıyla iki blues şarkıcısıyla sözleşme imzalamışlardı: kırklarında sağlam bir armonikacı olan Rice Miller ve annesi Robert Johnson'un "kız arkadaş"larından biri olan bir gitarist, Robert Jnr. Lockwood. Chicago'lu şarkıcının ününden yararlanmak amacıyla Miller'a Sonny Boy Williamson adı verilmiş, Miller bundan sonra sürekli olarak bu ismin kendisine ait olduğunu iddia etmişti. Haftada beş gün öğlenleri yayınlanan "King

24. *Living Blues, a.g.e.*, no. 17, Yaz 1974. Alıntı: Houston Stackhouse, röportaj: Jim O'Neal.

Bisküvi Saati", gerçek bir olay yaratmıştı. King bisküvi ununun satışları patlamış, kısa zamanda "Sonny Boy Kaba Beyaz Mısır Unu" da piyasaya sürülmüştü. King Bisküvi Saati bir kurum haline gelmiş ve grup genişleyerek davulcu Peck Curtis, piyanistler Willie Love, Pinetop Perkins, Dudlow Taylor ve gitaristler Houston Stackhouse ve Joe Willie Wilkins çeşitli zamanlarda gruba dahil olmuştu.

İyi akşamlar herkese,
Millet söyleyin bana nasılsınız?
Bizler King Bisküvi Delikanlılarıyız,
Sizi karşılamak için çıktık ortaya...[25]

"King Biscuit Boys", 1940'larda o kadar popüler olmuştu ki, Stackhouse'un hatırladığı gibi, kırsal alanlarda ya da bakkal dükkânlarının önünde çalmak üzere turneye çıkmışlardı:

"Oralarda etrafta çok fazla insan olurdu, arabalarla gelip, 'Aman Tanrım canlılar!' derlerdi. Biz orada iner, aletlerimizi çabucak kurardık. Pinetop kamyonda oturur piyanosunu çalardı, çünkü piyano aşağı indirilip yerde kurulamayacak kadar ağırdı. Bizler tam kamyonun arkasında kalan yerde otururduk. Sonny Boy armonikasını çalardı. Arkadaş, bu insanlara çok iyi gelirdi. Alkışlarlardı ve devam ederdi. Hepimiz sıraya dizilirdik. Bazılarımızın üzerinde aynı gömlekten olurdu, aynı renkten falan. Arkalarında Sonny Boy Kaba Unu, King Bisküvi Unu yazılıydı... Sarı, gömlek gibi bir şeylerdi. Uzun kollu gömleklerdi, ipek benzeri bir şeyden. İyi kumaştı; arkalarına adlarımız işlenmişti. Yaşlı Moore 'Delikanlılar, bu yaman bir şey oldu,' demişti."[26]

King Bisküvi gösterisinin başarısı daha fazla istasyonu bu alana girmeye cesaretlendirmiş ve her yerde blues şarkıcıları için fırsatlar ortaya çıkıvermişti. Radyo istasyonları 1930'lardan beri iş aramakta olan bir müzisyen topluluğuna tanıtım olanağı sağlamıştı.

25. *Genesis: The beginnings of rock c. 2: Memphis to Chicago* Chess records 6644 1125. Helena, Arkansas'daki KFFA Radyo İstasyonu'ndaki King Bisküvi Saati'nin açılış anonsu. Mike Leadbitter'in kapak notlarından alındığı biçimiyle.
26. *Living Blues, a.g.e.*, (madde 23'e bakın). Houston Stackhouse'dan başka bir alıntı.

Bazıları blues alanında kendilerine büyük isimler yaparken, diğerleri yeniden batakhanenin karanlığına gömülmüşler ya da işi tamamen bırakmışlardı.

1942'de King bisküvi ununun başarısı Bright Star ve Mother's Pride un şirketlerini rekabete teşvik etmişti. Melankolik slide-gitarist Robert 'Nighthawk'ı (Robert McCollum) kullanarak, KFFA yayınında kendilerine ait bir yer almışlardı. Robert, Robert Lee McCoy gibi farklı isimler altında bazı plaklar yapmışsa da, Nighthawk'ı Delta'daki büyük isimlerden biri haline getiren yaptığı radyo yayınları olmuştu.

1940'ların sonlarında daha da fazla radyo istasyonu çekişmeye katıldı – Sonny Boy'un kendisi sık sık King Biscuit Boys"u terk etmiş, Elmore James'le birlikte çalışmaya başlamadan önce, Louisana Monroe'daki KNOE ve Little Rock, Arkansas'daki KGHI gibi istasyonlarda çalışmıştı. 1930'larda Robert Johnson'la çalışmışlarken, şimdi Yazoo City'nin WAZF ve Greenville'in WJPJ istasyonlarından "Talaho" toniğinin tanıtımını yapıyorlardı. "Talaho"nun başarısı "Hadacol" toniğini rekabete ikna ettiğinde, Arkansas Batı Memphis'teki KWEM istasyonu da oyuna katılınıştı. Sonny Boy kente yerleşip radyo yayınına başladığında Batı Memphis hareketli bir blues merkezi haline gelmişti. Memphis'ten nehir boyunca yirmi dakika uzaklıkta olan kent, kötü alışkanlıkları ve kumarla ve blues şarkıcılarının takıldığı geceye ait mekânlar ve batakhaneleriyle her şeye açık bir kentti. Forest City Joe, Willie Love and his 3 Aces, B. B. King, tek kişilik orkestra Joe Hill Louis (Be-Bop Boy), Howling Wolf, Elmore James ve diğer birçokları ya kasabaya gelmiş ya da KWEM'de yayınlanmıştı.

King Bisküvi Saati'nin başarısının pazarı açtığı dönemde, en önemli ilerleme WDIA'nın da bu alana girişi olmuştu. Ekim 1948'de, beyaz ticari sponsorların tehditlerini göze alarak, siyahlara ait ilk programlarını yayına soktular: otuz dakikalık bir disk-jokey gösterisi. Bunun başarısı öylesine büyük olmuştu ki, WDIA bütün yayın süresini, 1.25 milyon potansiyel siyah dinleyiciye yönlendirmişti. WDIA kendini (pederane tavrı tekrarlamaktan kaçınarak) "Zencilerin Ana İstasyonu" olarak biçimlendirerek, Güney'in

yeniden blues içinde yer almasını sağladı. Stüdyo dışı kayıtlar dönemi geri döndü, Memphis'te ve başka yerlerde stüdyolar kuruldu ve Güney kendini yeniden blues'un evi olarak ilan etti. Sarkacın yön değiştirmesi, gümbürtülü piyanosu ya da gitarı ile, King of Rhythm veya diğer grupların kaydettiği birçok gürültülü boogie parçasına canlılık katmış olan Clarksdale, Mississippi'li genç Ike Turner gibi girişimci enerjisi olan birçoklarına muazzam olanaklar yaratmıştı. Ike ve Tina Turner Revüsü onu 1970'lerde rock ve soul yıldızlığına taşımadan birkaç yıl önce Ike, gözleri pırıl pırıl parlayan bir yetenek avcısı ve plak şirketlerinin değişmez adamlarındandı. Aynı anda Los Angeles'tan Modern, Chicago'dan Chess ve Memphis'ten Sun (Elvis Presley'i ilk olarak kaydeden, Sam C. Phillips'e ait bu şirketti) ile iş yapan Ike, Arkansas ve Mississippi'nin ücra küçük kasabalarından gelen çok sayıda müzisyene ilk şanslarını vermişti. Bundan daha önemlisi, onun ve başkalarının şekillendirdiği müzikal tarzlar ve zevklerdeki değişimler, savaş sonrasının siyah toplumundaki sarsıntıların hem işaretlerini veriyor hem de onları yansıtıyordu.

1940'ların sonunda ve 1950'lerin başında, siyah gettolarında birdenbire ortaya çıkan ve tohumları Güney'de atılmış olan, güncel ve yüksek sesli blues modası vardı. Muddy Waters gibi bazı Deltalılar 1940'ların ortasında Chicago'ya gelmişlerdi ve Güney yakasında orijinal blues'un elektrikli sesiyle zaten yer yerinden oynuyordu. Ancak, bu durumda plak endüstrisi gafil avlanmıştı ve onların yetenek aradıkları yer Güney'di. Küçük radyo istasyonlarında kendilerine yerel yıldızlar olarak yer edinmiş, Sonny Boy Williamson, Howling Wolf ve Elmore James gibi şarkıcıları bulup çıkarmışlardı.

Bazıları için daha büyük bir şöhrete uyum göstermek zor olmuştu. Kırsal blues'un öne çıkması konusunda çok şey yapmış olan Sonny Boy Williamson No. 2, 1950'lerdeki birkaç hit parçasını yaptığı dönemde neredeyse altmış yaşındaydı. Arkasında, ucuz eğlence yerlerinde ve karayolu barlarında geçirilmiş zorlu bir yaşam bırakmıştı ve şimdiki zamana uyum gösterememişti. Gördüğü rağbet gittikçe artan rock'n'roll'a ayak uyduramamış, Chicago'da ça-

lışırken ara ara King Biscuit Boys topluluğuna geri dönmüştü. Yine de 1960'ların başında Avrupa'da turnedeyken, birlikte çaldığı İngiliz rhythm-and-blues gruplarının yanında hiç yabancılık çekmemişti.

Garip bir adamdı. Bazen kaba, ciddi, acı dolu, değişken mizaçlı ve geçimsiz bir münzevi olarak anılsa da, hâlâ birçok arkadaşı vardı ve bir armonikacı olarak neredeyse benzersiz bir etkisi olmuştu. Kambur omuzlara, gözlerinde gizlenmiş bir alaycılığın parıltısına, vücut hareketlerinde cezbedici bir yavaşlığa sahip olan Sonny Boy'un performansları çoğunlukla alaycı bir basitlikle başlardı. Neredeyse konuşmaya yakın bir samimiyetle şarkı söyler, suskun, kıvrımlı bir yumuşaklıkla dinleyeni kendi hayal dünyasına çeker, yavaşça itici bir güç oluştururken, armonikasını sakınarak çalardı; küçük dokunuşlar yapar, çukurlaştırdığı elleri çalışmaya, sallanmaya başlar, parmaklarını şıklatır, havayı daha güçlü bir şekilde içine çekip üfler, sesi güçlenir, yarı kapalı gözleri daha da uzaklaşır, armonikası aniden mikrofon üzerinden saldırıya geçer, ağlar ve çarpılır, kelimeleri acımasızlaşır, kabalaşır ve güçle titrerdi. Sonra sükûnetin dönmesiyle, yatışıp, yumuşak bir biçimde tekrar gevşerdi.

İlk King Bisküvi gösterisinin yayınlandığı andan itibaren Güney'de, siyah sanatçıların radyolarda yayınlandığını duymaktan dolayı muazzam bir ırksal gurur duygusu ortaya çıkmış olmalı. King Bisküvi Saati, Sonny Boy'un 1965'teki ölümünden sonra da uzun süre devam etmiş, plakları, halkın isteği üzerine gösteri içinde çalınmaya devam etmişti. 1951'deki ilk plağının adı *Eyesight To The Blind** idi. 1960'ların sonunda kırsal kökenli siyah halkbilimci William Ferris Jr. ile yaptığı görüşmede parçanın sözlerinden alıntı yapmıştı.

"Bütün bu devletin bize nasıl davrandığını bütün dünyaya anlatın ve Sonny Boy'un, Sonny Boy Williamson'ın zamanında söylediği gibi, 'Bak şimdi, senin hoş olduğunu ilan ediyorum ve bütün devlet seni güzel olarak tanıyor...' Yine ortaya atılanın ne olduğu-

* *Körler İçin Görme Yeteneği.* (ç.n.)

nu biliyor musun? Siyah. Beyaz. 'Senin hoş olduğunu ilan ediyorum ve bütün devlet seni güzel olarak tanıyor...' dediğin zaman bu senin ve benim için geçerli oluyor. Ve bunu söylediğinde ne olacağını biliyor musun? Bu, körlere görme gücünü geri verir."[27]

27. Ferris, W. Jr. *Blues from the delta* yay. haz. P. Oliver, [Blues paperbacks. London: Studio Vista, 1970] s.90. Yazarın röportaj yaptığı Güney'li siyahtan alıntı.

Altı

A. SAVAŞ SONRASI BLUES

"Cumartesi gecesi, the Paradise ... Büyük isimlerden kurulu bir orkestra ve kalabalık bir kulüp. İnsan kalabalığının bunaltıcı havası. Tavandan sallanan döner ışıklar kulübe kırmızı, sarı ve koyu mavi dalgalar saçıyor. Bir an mor, bir an fuşyanın bir tonu. Işıklar, kulübe, huzursuz bir uykudan sonra gözünüzü açtığınızda dünyanın sahip olduğunu sandığınız bir çeşit puslu atmosfer katıyor. Bu, alkole gerek kalmadan sarhoş olmanıza sebep oluyor. Kalabalık tam havasında. Orkestra onlara aradıkları şeyi veriyor. Saksofonun feryadı taşkın kalabalığın üzerine muzaffer notalar fırlatıyor. Trompetler saksofonun sesini güçlendiriyor, ahenksiz feryadının üzerine yük-

sek sesli ve berrak pasajlar ekliyor. Metalik, uyumsuz görünen ses, sakin, daha alçak bir düzeye doğru yelken açıyor. Davullar ve bas, ritme aksanlar veriyor. Kalabalık da orkestraya katılıyor, müzikle sallanıyor, dönüp duran parmakları ve havayı döven elleriyle havayı statik elektrikle yüklüyorlar.

'Üfle şunu.'

Dansın, jitterbug, applejack ve bop'un başdöndüren parodisi – 'Bebeğim, hucklebuck dansının nasıl yapıldığını biliyor musun?' Şampanya köpükleri ve scotch viskinin sıcak parıltısı yeni bir dünyanın varlığını ortaya koyuyor. Bop'un yarattığı garip, çılgın etki, cazın delice ritmi, bildiğimiz acıklı blues.

... 'Bazı insanlar bunu kışın yapmaktan hoşlanıyor!'

... '*Evet!*'

... "Bazıları baharda istiyor –'

... '*Yani benim gibi!*'

... 'Ama bana gezgin babalık diyorlar –ah, Tanrım– ya-aağmurrr-rr boşandığında.'

... Orkestra kendini kaybedip, doğaçlama bir salon gösterisi sunuyor. Yirmi dakika boyunca doğaçlama çalıyorlar, çığlık çığlığa, uyumsuz, vahşi notalar, temel bir ritim ve melodi kalıbını izleyen yavaş, tatlı, ince tamamlayıcı bir ezgi. Orkestra, seyircilerin görmeye geldiği şeye sahip – gece uzayıp gidiyor, orkestra gece boyunca çığlık çığlığa çalıyor."[1]

Herbert Simmons'un *Corner Boy* adlı romanında anlattığı, Paradise'da çalan blues, 1950 civarında her zaman, hemen her şehirde duyulabilirdi. Bunun aynısı daha önce veya daha sonra da olabilirdi, ama bir dans salonu veya kulübün olduğu her yerde, parlak ışıklar, ışıldayan saksofonlar ve şık giyimli müzisyenler heyecan dolu bir dünya yaratıyordu. Müzik gözalıcı ve iddialıydı, kasları harekete geçiren bir güçle çağıldıyordu; bu, şehrin blues'uydu.

Kırsal Güney 1940'larda ve 50'lerde nüfusunu şehirlere kaptır-

1. H. Simmons, *Corner boy* [Boston: Houston Mifflin, 1957; London: Methuen]. Alıntısı yapılan şarkı zamanın plaklarının birçoğuna benzemektedir, örneğin, Jimmy Witherspoon'un (1949) *No Rollin' Blues'u* gibi. *Orij.* basım, Modern 20-721. Yeniden basım, *Jimmy Witherspoon: spoonful of blues* Crown CLP 5156 and Ember EMB3369.

dığında, siyah toplum içinde yeni ruhsal durumlar oluşmuştu. Siyahlar bazı bakımlardan daha öncesine göre daha Amerikalılaştılar. İkinci Dünya Savaşı, siyahların, orduda, hava kuvvetlerinde, donanmada, silah fabrikalarında, bombaların, tankların, uçakların ve gemilerin üretiminde gösterilen ulusal gayretin içinde daha önce görülmemiş bir ölçekte yer almasına tanık olmuştu. Olayların hızlı bir biçimde arka arkaya gelişi, savaş, yeni işler, ülke dışındaki deneyimler, bunların hepsi enerji verici ve canlandırıcıydı. Gözler, yaşamdaki yeni fırsatlara çevrilmişti. Daha iyi para ve olanaklar, daha büyük bir paylaşım duygusu ve geçmişin yıkılıp gittiği hissini doğuruyordu.

Fakat aynı zamanda birçok şeyin aynı kaldığı da açıktı. Şehirlerdeki yıkık dökük gettolar artık yerleşmişti ve Güney'den yeni gelen göçmenlerin bile onlardan haberi vardı. Savaş yıllarında ve sonrasında, Harlem, Detroit, Chicago ve başka yerlerde ciddi ayaklanmalar çıkmıştı. Bazıları, siyahların düş kırıklıkları ve öfkelerinin yaygın ve ani patlamalarıyken, diğerleri siyahların yeni mahallelere taşınmasını engellemeye çalışan beyazların sebep olduğu taşlı sopalı sokak kavgalarından başka bir şey değildi. Birçoklarına göre, savaş dönemindeki demokrasi için mücadele konusundaki tumturaklı sözler, Amerika'daki demokratik sürecin kıyısında uğraş veren insanların zor durumunun ironik bir yorumuydu. Siyahların yaşam standartları düzelir, daha fazla siyah burjuva sınıfına katılırken, siyahlara ve beyazlara ödenen ücretlerle, tanınan fırsatlar arasındaki geniş uçurum hâlâ mevcuttu. Gettoda yaşayanların karşılaştığı, aşırı kalabalık, hizmetlerin eksikliği, daha kötü eğitim verilmesi ve ekonominin her kötüye inişinde sosyal yardımlara olan bağımlılığın artışı gibi sorunlar devam etmekteydi.

Ancak değişimin olduğu yerde umut da vardı. Muazzam sayıdaki insanın kırsal bölgelerden şehirlere doğru hareketi, onların zamanı kavrayışlarını değiştirmişti. Bir tarlada veya tecrit edilmiş bir kulübede, değişim yavaştı ve mevsimler ya da hava durumu dışında planları etkileyecek bir şey bulmak zor gibi görünüyordu. Ama koşullar ne kadar berbat olursa olsun, bir şehrin, yeni insan kitlesinin her gün tanık olduğu ve olayların hızının getirdiği sürekli değiş-

şen bir çehresi vardı. Bu zaman anlayışı bir kez değiştiğinde, hayatın temelleri de farklı olacakmış gibi görünebilirdi.

Vaat edilmiş toprak ve öteki dünyadaki özgürlüğün görkemine ait görüntülerde din sürekli, zaman, değişim ve tarihle ilgili kavramları da sağlamıştı. Ancak şehir yaşamı nitelik olarak daha farklı ve daha özel bir şeyi mümkün kılmıştı. Her gün yeni bir ürünün ilan tahtalarında reklamı ya da radyolarda tanıtımı yapılıyor ve gazetelerle dergiler sürekli nasıl giyineceğinizi, saçınızı nasıl yapacağınızı ve hangi ayakkabıları giyeceğinizi gösteren yeni görüntülerle dolup taşıyordu. Her yerde değişim rüzgârları esiyordu.

Saksofon pasajlarının olduğu dans salonu blues'unun öne çıkışı ve yarattığı çılgınca heyecan, 1940'ların sonunda aniden giyinip kuşanıp ortaya çıkmış, pırıl pırıl, yeni bir şey değildi. Cazvari ritimler, soloculara korna gibi öten ve ciyaklayan notaları koyuvermeleri, şarkıcının şarkının sözlerini orkestranın gürültüsü üzerine bağırarak söylemesi ya da "duygu yüklü" bir parça için tarzı yumuşatarak çalıp söyleme... Tüm bunların kökenleri savaştan önce başlamış olan büyük caz ve swing orkestraları döneminden geliyordu. Sololar, büyük pirinç üflemeliler bölümleri, güçlü dans ritimleri için bestelenmiş parçaların düzenlemelerini çalan sayısız siyahi ve beyaz swing orkestrası vardı. Çoğu orkestrada vokalistler de vardı, kimisi yalnızca yenilik katmak için oradayken, kimisi de, özellikle eski duygusal şarkılar söyleyenler, neredeyse starlaşmıştı.

Savaş sonrası büyük orkestra blues'u, özellikle swing yelpazesinin daha bluesvâri olan ucundan doğmuştu. Güneybatı eyaletlerinde ve özellikle de Kansas City'de "bağıran" Jimmy, "Bay beşte beş" Rushing veya Walter Brown benzeri blues şarkıcılarının yer aldığı Count Basie'ninki ya da Jay McShannan'ınki gibi muhteşem caz orkestraları vardı. Gerçekte, 1940'lardaki blues'un her iki yönünde, geçmişinde swing'e, ilerisinde de, kendisi de blues'un içinden köklenmiş olan rock'n'roll'a uzanan bir bağlantı çizgisi vardı.

"Blues'un Patronu" olarak adlandırılan Joe Turner, bu geçişi kişisel olarak gerçekleştiren Kansas City blues "bağıranlarından" biriydi. Turner, 1930'larda Basie orkestrasından müzisyenlerle doğaçlama çalışmalar yapmış, 1940'larda ise boogie-woogie piyanisti Pete Johnson ile düzenli olarak çalışmış ve plak kayıtları yapmıştı.

"O günlerde mikrofonlar ya da başka şeyler yoktu ve öyle ki, o koca dans salonlarından tekinde o kâğıt borulardan biriyle şarkı söyleyip sesini duyurmak zorundaydın. Ve o zamanlar, bunu becerebilsen bile –o yüzlerce insanın karşısında söylemek için– yapacağın şey buydu. Mikrofonlar çıkmadan önce de güçlü bir sesim vardı. Ama onlar büyüleyici şeylerdi. Bana güzel kısa bir pasaj vereceğini ve biraz süre kazandıracağını böylece daha uzun süre dayanabileceğimi düşünmüştüm. Ama sonra fark ettim ki, gerçekte daha sert söylememe sebep oluyor. Şarkı söylemeye başlıyordum ve kulağa öyle güzel geliyordu ki, böylece devam edip gidiyordum... Ve insanların hepsini kıpırdatmaya başlıyordum, tam bir vaiz gibi. Kıpırdatın şunları!"[2]

Turner'ın doğum yeri olan Kansas City, neşeli olan "her şeye açıktı" ve onun blues'u da benzer biçimde büyük, görkemli, sıcak ve iyimserdi, bu yüzden müziği 1940'larda ona, California'daki dans salonlarında ve kulüplerde düzenli olarak iş sağlamıştı. Ancak şaşırtıcı bir biçimde, en büyük ticari başarı kazandığı dönem, 1950'ler, yani kırklı yaşlarında olduğu dönemdi. Kariyeri tam sona ermek üzereyken, rock'n'roll çağındaki yerini almıştı. Wynonie Harris, Bull Moose Jackson, Eddie "Cleanhead" Vinson ya da Jimmy Witherspoon gibi başka blues "bağıranları" yüzüstü bırakılmış bir durumdayken, Joe Turner Atlantic plak şirketi için rock hit'leri üretmeye başlamıştı. Bill Haley'in bir uyarlamasını yaparak daha büyük bir hit yapabilmek için uygunsuz kısımlarını sansürlediği "Shake, Rattle And Roll" bunların en büyüklerinden biriydi. Turner'ın rock hit'leri yine de blues'du ve güç, hüküm veya otoritelerinde hiçbir azalma yoktu. Ona göre müzik her zaman zevk alma anlamına geliyordu.

"Blues'u esas olarak eğlenmek için yapmıştım. Şarkıların arkasında ne olduğunu gerçekten pek düşünmemiştim. Çoğu zaman insanlardan en fazla heyecanı alabileceğimi hissediyordum. Daha çok seyircinin içindeki insanların üzerinde çalışırdım ve onları bir kez yanıma çektiğimde, istediklerini verirdim!"[3]

2. *Down Beat, a.g.e.*, 18 Kasım 1965. Valerie Wilmer'in 'Boss of the blues' yazısından Joe Turner'a ait alıntı.
3. *Aynı kaynak*. Joe Turner'dan başka bir alıntı.

Louis Jordan, bir rock'n'roll'cu olarak asla başarı kazanmamış olsa da, başarısı sayesinde salt siyah seyircinin sınırlarının ötesine taşınmış bir başka swing çağı müzisyeniydi. Bir "jump" orkestrasının lideri olarak beyazlar ve siyahlar içinde aynı rağbeti görüyordu ve gördüğü bu rağbet, Atlantik ötesine de taşmıştı. Ünlü Timpani Beşlisi'nin (kesin sayısı her zaman bu olmuyordu) lideri olan Jordan, tam sesli ve gırtlak sesi çıkaran alto saksofonuyla, 1940'ların en gözde sanatçılarından biriydi. 1946'da bir milyon adet sattığı söylenen "Choo Choo ch'Boogie"yi de kapsayan bir dizi hit parçası vardı.

Onun cazibesi, şarkı sözlerinin eğlenceli oluşunda ve içindeki mizah pırıltıları sayesinde herkese bulaşan bir eğlence yaratan hafif ve saldırgan olmayan sesinde yatıyordu.

"Müziğe girdiğimde, gerçekte ilk yapmaya çalıştığım şey kulüplere gitmek ve oraya gelip oturan herifleri seyretmekti. İlk konuştukları şey o gün ne olduğuydu. Ben sahnede insanlara o gün neler olduğunu *unutturacak* bir şeyler çalmak istedim. Düşüncelerini alıp götürmek için daima komik bir şeyler söylemeye çalıştım. Benim bütün hayatım bu. Blues yaşamaya devam ediyor."[4]

Şehrin yeni blues'u kendini performansa, paylaşılan sevinçlerin ortak olarak kutlanmasına ya da içerdeki üzüntünün törensel olarak ifadesine yöneltmişti.

Çok fazla, çok fazla derdim var,
Bazen oturup ağlıyorum,
Annemin mezarını bulacağım,
Mezartaşının üzerine düşüp öleceğim.

Hard Luck Blues – Roy Brown[5]

Roy Brown ne bir "bağıran"* ne de bir mizahçıydı, ama o mükem-

4. *Blues Unlimited, a.g.e.*, no. 106, Şubat/Mart 1974. 'The Otis tapes: I, Louis Jordan', Johnny Otis.
5. *Hard luck blues*, Roy Brown (1950). Orij. basım, De Luxe 3304. Yeniden basım, *25 years of rhythm-and-blues hits* Ember EMB 3359. Söz ve müzik: Roy Brown. Blue Ridge Music.
* İng.: shouter (ç.n.)

mel yeteneklere sahip bir sahne sanatçısıydı. WLAC Radyosu'nda disk-jokey olan Bill "Hoss" Allen, 1948'de Nashville'de verilen bir konserde takdim etmişti.

"Çok iyi hatırlıyorum, Roy ağır ağır spot lambasının ışığına yürümüştü, o kadar rahattı ki, sadece oradan geçiyormuş gibi görünüyordu. O inliyordu ... orkestra yanıtlıyordu, o yine inliyordu, orkestra yine cevap veriyordu. Böylece, ilk parça başlarken seyirciyi tamamen kendi içine çekebiliyordu ... parça yavaş yavaş yükseliyordu ... bazıları onu zorlamaya devam ediyordu 'Evet Roy'... 'Haydi, Roy'... ve sonra herkesin gerçek anlamda onun yanında olduğunu hissetmiş gibi arkasına yaslanıyor, gözlerini kapatıyor ve 'Trouble At Midnight'a başlıyordu ve bir anda sahnedeki bir sanatçıdan, kalbini ezip geçen bir kadına acılarını anlatan üzgün bir adama dönüşüyordu."[6]

Roy Brown, boogie piyanosuyla saksofonu öne çıkararak, tutkulu derin duygular taşıyan yavaş blues müziği ile, birçok kez plağa kaydedilen "Good Rockin' Tonight" gibi herkesi harekete geçirecek kadar hızlı dans parçalarının bir karışımını yapmıştı.

Haberleri duydum, bu gece iyi dans var![7]

Parçayı Elvis Presley gibi, Wynonie Harris de plağa kaydetmişti.

Sesi berrak, zengin ve olgundu ve onu yalvaran, neredeyse ağlayan bir savunmasızlığa dönüştürebiliyordu. B.B. King, Junior Parker gibi katıksız blues şarkıcılarına ve Bobby "Blue" Bland gibi gospel tarzı blues şarkıcılarına, Little Richard gibi rock'n'roll'culara ve James Brown gibi soul şarkıcılarına ilham kaynağı olan bir tarzın öncülüğünü yapmıştı. Fakat, soul bir süre daha varlığını sürdürürken, 1940'ların sonu ile 1950'lerin başındaki döneme ait çoğu blues şarkıcısı gibi, Roy Brown'un kariyeri tamamen sona ermişti.

İşin gösteri yönü yeni şehir blues'unun büyük bir kısmını oluş-

6. Broven, J. *Walking to New Orleans: the Story of New Orleans rhythm-and-blues* Blues Unlimited, 1974. s.22, 23.
7. *Good rockin' tonight*, Roy Brown (1948). Söz ve müzik: Roy Brown Blue Ridge Music.

turuyordu. Saksofoncular sık sık yerlerde yuvarlanıp ayaklarıyla havayı tekmelerken uzun gıcırtılı sololar atıyorlar veya ayakta durup saksofonu bacaklarının arasında aşağı yukarı sallanıyor, bu arada sürekli korna gibi ötüyorlardı. Heyecanın yavaş yavaş yükselmesi 1920'lerin klasik blues'unun sahne gösterilerindeki numaralarını hatırlatıyor, birçok tiyatro yeniden blues gösterileri sunuyordu. Fakat parlak yıldızların hepsi büyük saksofoncular ya da blues "bağıranlar" değildi. En heyecan verici sanatçılardan biri, şarkılarında pürüzsüzlüğü yakalama isteğinden dolayı yumuşak bir sese sahip olan T-Bone Walker'dı:

Yaşayan Blues'un yazarları Jim ve Amy O'Neal'e "Daha çok balad gibi" demişti. "Bu benim çalmak istediğim blues. Ve bu daha pürüzsüz ve daha yumuşak, daha güncel bir şey. Bu eski kırsal blues değil."[8]

Düzgün kısa saçları, özenle düzeltilmiş küçük bıyığı ve sakin tavırları olan T-Bone'un vahşi bir sahne gösterisi vardı. Lame elbise veya uzun beyaz bir ceketle papyon kravat giyiyor, ayaklarının biri önde diğeri arkada bacaklarını 180 derece açıp yere oturuyor, gitarı sırtından geçirerek döndürüyor, gitarı sapından kavrayarak gövdesinden uzakta tutuyor, yine de tek elle notaları çalmayı becerebiliyordu; dizlerinin üzerine çöküp gitarı yere koyuyor, bir eliyle sapından çalmaya devam ederken diğeriyle kalabalığa el sallıyordu; kalçalarını kıvırıp elektrik gitarından çıkardığı uzun süreyle basılmış ve uzatılmış notalarla bir hızlanma hissi yaratıyor ve sonra bir akor sağanağıyla grubun ritmini yakalıyordu. Diğer birçokları gibi, blues kökenli rock'n'roll popüler olduğunda ve siyah toplumun zevkleri hızla blues'dan uzaklaştığında, T-Bone'un yıldızı sönükleşmeye başlamıştı. Ancak yine de, tıpkı Roy Brown'un vokal üslubunun birçok şarkıcıyı etkilemiş olması gibi, T-Bone Walker'ın karmaşık, caz tınılı elektrogitar çalışı, çevrelerinde blues gücünü kaybederken bugün bile popüler kalabilen blues gitaristlerinin hemen hemen hepsine doğrudan ya da dolaylı olarak ilham kaynağı olmuştur.

8. *Living Blues, a.g.e.*, no. 12, Spring 1973, Alıntı: T-Bone Walker, röportaj: Jim and Amy O'Neal.

B.B. King: "Sanırım 1940-42 yıllarında orduya katılmamın hemen öncesiydi, T-Bone Walker adında bir herifi dinlemiştim ve bu benim o zamana kadar duyduğum ilk elektrogitardı ... ve çıldırmıştım, aklımı tamamen kaçırmıştım ... O zaman, gitarını dinlediklerim içinde en temiz stili olan kişinin o olduğunu düşünmüştüm."[9]

Little Milton: "T-Bone, o herif, öyle değil mi? T-Bone Walker bana ve daha birçok gitariste ilham vermişti, çünkü o herif daima temiz çalıyordu. Parmağıyla bir defada bir teli çekiyordu ve diğer gitaristlerin çoğu işin kolayına kaçıp akor çalıyorlardı. O her keresinde bir teli çalardı, telaş yoktu. Sonra B.B. King çıkageldi. Eminim ki, o da T-Bone Walker'dan çok şey kapmıştı."[10]

T-Bone Walker bazen 9 kişilik orkestrayla bazen de daha küçük bir grupla birlikte sürekli olarak turnedeydi. Bu çeşit turneler, bir gece bir eyalette çalıp sonra diğerine gitmek üzere yolda geçirilen uzun ve yorucu saatler anlamına geliyordu. Hayat yıpratıcı ve acımasızdı ve T-Bone'un kendisi de şiddetli, onu hiçbir şey yapamaz hale getiren mide ülseri ağrıları çekiyordu. Turnedeki müzisyenler sıklıkla tiyatro ya da kulüp sahipleri tarafından para konusunda kandırılıp, dolandırılıyorlardı.

B.B. King şunları anlatıyor: "Sana karılarının öldüğünü söylerlerdi. Çocukları zatürree olurdu. Bir keresinde herifin biri bana gelip elinden bir şey gelmediğini, çünkü dört tekerleğinin de patladığını söylemişti!"[11]

T-Bone, ülke çapında yaptığı turnelere ve gördüğü yaygın rağbete rağmen esas olarak California'da yerleşmişti. Doğup büyüdüğü yer olan Texas'tan 1930'larda gelmiş ve Batı Sahili blues'unun kentselleşmesine katkıda bulunan birçok müzisyenden biri olmuştu.

1940'ı izleyen on yıl içinde California'daki siyahların nüfusu yaklaşık 1/3 milyon artarak 462,000'e ulaşmış, artış bundan sonra-

9. *Sounding Out* BBC TV, 31 Ocak, 1972, Tony Cash. Alıntı: B. B. King, röportaj: Charlie Gillett.
10. M. Haralambos, *Right on: from blues to soul in Black America* (Eddison bluesbooks, 2) [Eddison Press, 1974. New York: Drake Pubs., 1975]. s. 24. Quote Little Milton'ın T Bone Walker hakkında söylediklerinden alıntı.
11. *Sunday Times Colour Supplement* 3 Haziran 1973. Philip Norman'ın yazdığı 'Soul on fire'dan B.B. King'e ait alıntı.

ki on yılda da devam etmişti. Göçmenler, Oklahoma, Kansas, Louisiana ve özellikle Texas'tan geliyor, San Joaquin ve Imperial vadilerindeki tarlalarda ya da Oakland ve Los Angeles'taki savunma projelerinde iş arıyorlardı. Oakland'da San Francisco Körfezi'nin doğu yakasında çok büyük bir siyah topluluğu vardı ve sokaklardan bazıları tamamen siyah Texaslılar tarafından doldurulmuştu.

İş bulunabildiği zamanlarda, hafif ağır sanayide, gemi taşımacılığında ve demiryollarında çalışıyorlardı. 1950'lerin başında şarkıcılar Rumboogie, the Three Sisters, Slim Jenkins" ya da Ester's Orbit Room gibi Oakland kulüplerinde, Richmond yakınlarında Tommy's 250 Club ve the Club Savoy gibi yerlerde veya San Francisco'nun içinde, Shelton's Blue-Mirror ya da the Club Long Island gibi kulüplerde iş bulabiliyorlardı.

Los Angeles, güneydoğu yakasındaki dolup taşan Watts gettosu, Central Avenue'ye bağlanan yan sokaklar ve Broadway'i ile daha da önemli bir blues merkeziydi. Dış görünüşte Watts gettosu yanıltıcı bir biçimde, karanlık, sıçanların istila ettiği, Detroit, Chicago veya Harlem'in yerleşim yerlerinden farklıydı; caddelerin kenarında palmiyeler ve gölgelik ağaçlar vardı ve iklim en azından güneşliydi. Ancak dışarıdan yerli yerinde görünen evler gerçekte çok ucuz ve çok az malzemeyle inşa edilmiş olduklarından çabucak çürümeye ve yıkılmaya başlıyorlardı. Çoğu, tek bir aile için inşa edilmiş ahşap iskeletli tuğla evlerdi, fakat ortalıkta görünmeyen mal sahipleri onları bölmüş ve farklı ailelere kiraya vermişlerdi. Siyahların hayal kırıklıklarının ve öfkelerinin Watts Ayaklanması olarak bilinen patlamasından az önce, Los Angeles'ın tamamında nüfusun yarısından fazlası kendi evine sahipken, getto evlerinin yüzde sekseninden fazlası kiralıktı.

1940'ların sonunda ve 1950'lerin başında öfke ve hayal kırıklığı patlama noktasına henüz erişmemişti. Batı Sahili'ndeki savaş sonrası zenginlikler siyahlar ve beyazlar arasında eşit dağılmamış olsa da, işler, para ve koşullar en azından Güney'dekinden iyiydi. Batı Sahili'nde, kendi ifadesini Amos Milburn, Roy Milton and his Solid Senders, Joe Liggins and his Honeydrippers ve Jimmy Liggins and his drops of Joy gibi rahat ve kıvrak boogie ve jump dan-

sı orkestralarında bulan, bir koyverilmiş enerji ve umut ruhu vardı. Yeni siyah dinleyiciyi beslemek için plak şirketleri ve onların alt şirketleri filizleniyordu. Modern, RPM, Specialty, Imperial, Swingtime, Hollywood ve Aladdin ya da küçük olan Big Town ve Art-Tone. Watt'lı olan ve kimilerince rhythm-and-blues'un büyükbabası olarak da bilinen Johnny Otis, 1950'lerin başında Rhythm-and-Blues Caravan'ıyla ülke çapında turneye çıkmıştı. Caravan baladblues şarkıcısı Little Esther Phillips, Marie Adams ve az sayıda kadın şarkıcının blues söylediği bir dönemden kalma, daha çok eski tarzda bir şarkıcı olan Willie Mae "Big Mama" Thornton gibi iyi şarkıcıları sahneye çıkarıyordu. Bu gözalıcı ambalaj gösterisiydi, ve Otis şunları hatırlıyordu: "Değişik şarkıcılarımı ve müzik aleti çalanları ayrı ayrı gösteriler gibi ilan etmiştim ve bunların posterlerimizle broşürlerimizde görünmesi kocaman bir karnavalın kasabaya geldiği izlenimi yaratıyordu ve bir bakıma öyleydi de!"[12]

1970'lerde Johnny bu fikri elden geçirerek, Johnny Otis Gösterisi'ne çevirerek kimisi nerdeyse yirmi yıldır unutulmuş olan sanatçıları tekrar halkın önüne çıkardı. Gösteri farklı ekiplerle Amerika ve Avrupa'da çalmış ve Esther Philips, Roy Brown, Ivory Joe Hunter, Cleanhead Vinson, Pee Wee Crayton, Joe Turner ve Margie Evans gibi insanları sahneye çıkarmıştı. Otis'in kendisi büyük orkestralarla işe başlamış, ancak büyük grupları bir arada tutmanın maliyeti caydırıcı olmuştu:

"Küçük bir orkestra kurma durumuna zorlandık, ama büyük orkestralarla geçirdiğim yıllar boyunca insanların gerçekten sevdiği şeyin bizim de sevdiğimiz şey, yani blues olduğunu fark etmiştim. Doğal ve kendiliğinden gelen bir şeyi yapmak için gösterişe kaçmamız gerekmiyordu. Bu, sürükleyici bir ritmi olan halk müziğiydi ve eski kırsal müzikten farklıydı, çünkü biraz üflemeli eklemiştim... Birdenbire fark ettim ki, dört trompetle beş saksofonu istemiyordum, kesinlikle. Baritonun öne çıktığı dört üflemeli istiyordum, bluesvari sound buydu."[13]

12. *Blues Unlimited, a.g.e.*, no. 76. Ekim 1970. 'Midnight in the barrelhouse', Johnny Otis.
13. B. Millar, *The Coasters* London: W.H.Allen, 1974. s. 16. Alıntı: Johnny Otis, röportaj: Rob Finnis.

Otis "L.A. gettosunun Doğu yakası olarak bilinen kısmındaki" Central Avenue'de Barrelhouse Club'ı kurmuştu. "Polis bürosu bana dans ya da eğlence ruhsatı vermedi ve iflas ettim." Bazı arkadaşlarıyla birlikte Watts'da yeni bir Barrelhouse Club açmıştı.

"Adam başı 100 dolar koymuştuk ve açılış gecesi elimizde hâlâ 20 dolar kalmıştı! Bunu bugün bunun on katıyla yapamazdık. L.A.'de enflasyonun keyfi yerinde!"[14]

Barrelhouse, sahneye yeni, canlı rhythm-and-blues'u çıkarırken, diğer birçok kulüp daha ölçülü ve daha sakin bir şeyler istiyordu. Birçok blues şarkıcısı bütün zevklere hitap etmek için çeşitli tarzları bir arada götürmeye çalışıyordu. Batı Sahili gitaristlerinin en iyilerinden biri olan Lowell Fulson da aynı durumdaydı. Uzun kariyeri boyunca saksofon ağırlıklı düzenlemelerde, kardeşi Martin Fulson'la yaptığı country gitar düetlerinde, küçük jump blues gruplarında ve son zamanlarda da beyaz rock müzisyenleriyle birlikte çalmıştı, ancak her zaman kendi usta işi "hızlı" ve kontrollü gitar çalışını ve pürüzsüz, zengin ve manalı sesini de göstermişti.

"Bak, bazı mekânlara girersin, hiç blues istemezler, dinleyin, bu bir blues baladı. Yumuşak blues gibi bir şey, orada sert blues istemiyorlar. Ve böylece bazı şeyleri biraz cilalamaya çalışıyorsun, yani orada gece kıyafetlerini giyinmiş olarak otururlar ve çaylarını ya da başka içeceklerini yudumlarken, sen bir basla baritonu girer ve onlara tatlı şarkılar söylersin, bilirsin. Bu biraz zor, çünkü bazen bağırmak istiyorum..."[15]

Birçok blues şarkıcısı, Fulson'un "o eski sigara dumanlı "danslı bar blues'u" dediği şeyden kendi istekleriyle uzak durmuştu. Özellikle Batı Sahili'nde, yumuşaklık kibarlıkla aynı anlama geliyordu. 1940'larda California'daki kulüplerde çalan pop baladcısı Nat "King" Cole'a tarzlarına ait bir şeyleri borçlu olan büyük bir müzisyen grubu vardı. Hayal gücünü fazla zorlamaya gerek kalmaksızın Cole'un blues şarkıcısı olduğu söylenebilirdi, ancak sessiz ve sakin oluşu, kendi piyano eşliğinin tarzı ve fırçayla hafifçe çalınan davul seti, piyano ve vokalde Charles Brown'ın yer aldığı

14. *Blues Unlimited, a.g.e.*, (bkz. Madde 12). Johnny Otis'den başka bir alıntı.
15. *Living Blues, a.g.e.*, no. 6, Güz 1971. Alıntı, Lowell Fulson.

Johnny Moore'un Three Blazers'ı için kokteyl salonu atmosferini yaratıyordu. Sound rahat ve karmaşıktı, blues duygusu ise içten bir hüzünle iletiliyordu.

Charles Brown kendi adıyla da plak kaydetmiş ve ülke çapındaki en başarılı şarkıcılardan biri olmuştu. 1949 ve 1950 arasında rhythm-and-blues listelerinde ilk ona giren yedi hit parça yapmış ve onunla aynı tarzdaki Texaslı dostu Floyd Dixon ya da Lloyd Glenn gibi başka sanatçıların da çok satan parçaları olmuştu. Gerçekte, bluesvari balad tarzı Ivory Joe Hunter, Percy Mayfield, Johnny Ace ve hatta genç Ray Charles gibi birçok müzisyen üzerinde etkisi olmuştu.

Jump gruplarının cüretkâr küçük orkestra soundları nasıl kendinden emin ve iddialıysa, Charles Brown'un, sempatik, yumuşak saksofonun ve sesi hafifçe yükseltilmiş gitarın eşlik ettiği, çınlayan piyanosu da öyle bir bağımlılık ve hatta çaresizlik duygusu taşıyordu.

Evet, sürükleniyorum, sürükleniyorum denizin ortasındaki bir gemi gibi,
Evet, sürükleniyorum, sürükleniyorum denizin ortasındaki bir gemi gibi,
Evet, bu dünyada bana ilgi gösterecek hiç kimsem yok.

Drifting blues – Charles Brown[16]

B. BİR ÇAĞIN SONU

"Geçtiğimiz yıl rhythm and blues alanında yer alan önemli değişikliklerin arasında en çok göze çarpanlardan bir tanesi, kırsal ya da Güney tarzı blues'un ve kırsal tarz şarkıcıların bu pazardaki önemlerinin artışıydı."[1]

Eğlence ticareti gazetesi *Billboard,* Mart 1952'de, siyah toplum

16. *Drifting blues*, Charles Brown (1945). Yeniden basım, *A world of blues* London HA-P 8099. Söz ve müzik: Charles Brown. Pamco Music.

1. Gilett, C. *The sound of the city: the rise of rock-and-roll* [London; Souvenir Press, 1970; Sphere Books, 1971].s.168.

içinde zengin bir blues çeşitliliği için verilen desteğin son meyvesinin müjdecisi olan bir gelişmeyi böyle aktarmıştı. 1950'lerin ortasından başlayarak blues'a gittikçe daha az destek verilmiş ve bir müzik türü daha fazla dışlanır olmuştu. 1952'deki rapor şöyle devam ediyor:

"Bir zamanlar Kuzey piyasası için plağa alınan karmaşık şehir tarzları ve yeni çıkan hızlı türlerle Güney bölgesinde popüler olan kırsal blues ya da Delta blues'u arasında geniş bir uçurum vardı. Yavaş yavaş, bu iki biçim biribirine karıştı ve kırsal blues ezgileri, şimdi hem Kuzeylilerin, hem de Güneylilerin zevklerine hitap edecek düzenlemelere bürünerek, bütün R&B plak şirketlerinde görülmeye başladı."[1]

R & B, ya da rhythm-and-blues, "ırk" müziğinin yerine geçip, her şeyi içine alan bir anlatım şekliydi. Siyahlar için yapılan siyah müziğini tanımlamak için "mürekkep" ve "abanoz" kelimelerini kullanma denemeleri olmuştu, ancak 1949'da çoğu insan R&B'yi kullanıyordu. R & B, bazıları blues bile olmayan muazzam çeşitlilikteki tarzları içine alıyordu: blues "bağırma", jump blues, blues baladları, kırsal blues, armonik vokal grupları ve modern caz. Eski, ırka yönelik pazar Columbia, Victor ve Decca gibi büyük plak şirketlerinin egemenliğindeydi, fakat savaş zamanında plak yapımında kullanılan gomalakanın karneye bağlanması ve müzisyenler sendikasının plak kayıtlarına koyduğu yasaklar, siyah müziğe olan ilginin azalmasına neden oldu. Büyük şirketler geri geldiklerinde, değişime yönelik bir havanın estiği bir dönemde, eski sanatçılara takılıp kaldılar. Önce yavaş yavaş, fakat sürekli artan bir akış içinde, tüm siyahi Amerika'da küçük "bağımsız" plak şirketleri ortaya çıkmaya başladı. Kimisinin sahipleri de, yönetimi de beyazlardaydı, kimisinin sahipleri beyaz, yönetimi siyahlardaydı, kimisi de tamamen siyahlara aitti. Çoğu, arka odalarda kurulmuş, garajlarda ya da bodrumlarda kayıt yapan, plakları kamyonların arkalarından elle dağıtan minik şirketlerdi. Birçoğu gerçekten alışılmışın dışında üretim teknikleri kullanıyordu.

Los Angeles'ta yerleşmiş olan J. R. Fullbright, şunları hatırlıyor: "Kendi presimi imal etmiştim. Sonra kendi kalıplarımı yapmış

ve buzdolabından kendime bir soğutma sistemi ayarlamıştım. Saatte altmış (plak) basabiliyordum ve bununla hayatımı kazanabilirdim. Benim plaklarımdan bazılarının böyle kırılmasının nedeni bu. Kendi plastiğimi kendim yapıyordum ve o da bazen mangal kömüründen başka bir şey değildi."[2]

Fullbright, Louisiana'lı akordeoncu Clifton Chenier'in kaydını yapmak istediğinde karşılaştığı problemlere benzer problemler nedeniyle seansları L.A.'da yapmayı tercih ediyordu.

"Lake Charles'ta (bu bir radyo istasyonundaydı) Clifton'un kaydını yaparken, beyaz çocuk yardım etmek için hiçbir şey yapmamıştı. Hiçbir ses mühendisliği çalışması yapmamış, makineyi denememişti. Sigarası ağzında, gazetesi elinde, ayaklarını masaya uzatıp oturmuştu. Bu yüzden ona sordum, 'Ses mühendisliği çalışması yapmayacak mısın?' Ve sanki ona vurmuşum gibi ayağa fırladı ve 'Sen neden bahsediyorsun, be? Sen nerede olduğunu biliyor musun? Sen Lake Charles'tasın!' dedi."[2]

Ama Güney bile, kimisi, özellikle Memphis, New Orleans ve Houston'daki uygun stüdyolarda, kimisi de kulüplerde, balo salonlarında, konser salonlarında ya da mikrofonlarla bant kayıt cihazlarının kurulabileceği her yerde yapılan, yüzlerce seansa tanık olmuştu. Kuzey'de, Güney'de, Doğu'da ve Batı'da, kelimenin tam anlamıyla yüzlerce plak şirketi kurulmuştu ve bunların çoğu plaklarını çeşitli alt şirketlerinden yayınlıyordu. Bazıları bir ya da iki single yayınlayıp ortadan kaybolurken, diğerleri, özellikle rock'n'roll'un siyah ve beyaz müzisyenlerin pazarı paylaşmasına yardım ettiği dönemde, birkaç milyon dolarlık şirketlere dönüşmüşlerdi. Bazı şirketler yalnızca yerel ve bölgesel pazara yönelmişken, diğerleri ülke çapında dağıtım ve kişisel ilişkilerin, tacizin, rüşvetin sağlayabildiği ölçüde, yüzlerce radyo istasyonunda disk-jokeylerin yapacağı promosyonlar için mücadele ediyorlardı. Bütün şirketler kendini rhythm-and-blues'a adamamıştı; bazıları hillbilly, country-and-western ve her türlü popüler müziği de kapsamları içine almıştı.

Ancak bazıları, bazen sadece müzik sevgilerinden dolayı, kendilerini tamamen blues'a adamıştı ve hâlâ da adamakta. Halkın des-

2. Leadbitter, M. Ed., *a.g.e.*, s. 206. Alıntılar, J.R. Fullbright.

teği açısından blues'un siyah kültürün sadece ufak bir parçası haline geldiği şimdilerde bile, siyahların ve beyazların işlettiği, yeni blues müziğini kaydeden ve "eskileri" yeniden yayımlayan sayısız blues plak şirketi var. 1973'ün ilkbaharında yayımlanan *Living Blues,* sadece Chicago'da blues plağı yayımlayan elliden fazla plak şirketinin listesini çıkartmıştı. Bunların bazıları alt şirketlerini de kullanabiliyorlardı. Evde yaptığı kayıtlardan yaptığı birkaç albümü yayımlayan Detroit'ten Bobo Jenkins gibi, kendi plak şirketlerini kurmuş şarkıcılar da var. Ellerindeki yetersiz parasal kaynak, dağıtımdaki güçlükler, siyah radyo istasyonlarında blues'a ayrılan az miktardaki yayın saatleri yüzünden, küçük şirketlerin çoğu iflasa ya da en azından küçük çapta ticari başarılara mahkûm oldu. Fakat kendilerini hâlâ sanatlarına adamış inanılmaz sayıda blues şarkıcısı var ve bunlar en azından düzenli bir iş bulmayı ve özellikle de bir hit yapmayı umuyorlar.

Ticari olarak, blues'un büyüme dönemi, 1950'lerin başıydı. Siyah toplumun içinde yıldız olarak kalabilmiş şarkıcıların tümü plak kariyerlerine o zamanlar başlamışlardı. Birçok topluluğa hizmet eden çok fazla plak şirketi olduğundan, jump swing orkestralarından kırsal folk geleneklerine derinden bağlı şarkıcılara kadar, şaşırtıcı çeşitlilikte tarz ticari çıkış noktası bulmuştu. Bu tür yerlerden biri, piyano müziğinin, izleri çeşitli sanatçılara kadar sürülebilecek özel bir ritmik renklilik gösterdiği, New Orleans'tı. Bunu çoğunlukla, tam tonlu saksofonların ve "ikinci sıra" davulunun (matem tutanların "ikinci sırasındakilerin" ön sıradaki müzisyenleri arkasında dans edip kasılarak yürüdüğü New Orleans cenaze törenlerinden türetilmişti) olduğu orkestralarda görebilirdiniz. Tamamı blues'un çeşitlemeleri olan ve tümü de sevimli, içten gelen bir sıcaklığa sahip ve dansedilebilir, satışları milyona varan bir dizi rock'n'roll parçası yapan, Antoine "Fats" Domino, "Şişman Adam" içlerinde en popüler ve anlaşılır olanıydı. Fat'in orkestrası bazen, muhteşem bir "bağırıcı" ve aynı zamanda bataklıklı şehrin büyüsüne de sahip olan, Smiley Lewis ya da asıl adıyla Overton Amons Lemons ile de kayıt yapmıştı.

New Orleans'ta, Huey "Piano" Smith ve gruplarından birinin Shufflin" Hungarians* gibi komik bir ismi olan Professor Longhair (Roy Byrd) gibi başka piyanistler de vardı. "Fess" şehirden seyrek olarak ayrılmış ve küçük çaplı hit parçalardan fazlasını yapamamıştı, ancak 1980'deki ölümüne kadar Amerika'daki en akıl almaz, en tuhaf piyanistlerinden biriydi. Tarzı şehrin ünlü "İspanyol izleri'nden bir şeyler almıştı ve çapraz ritimleri bolca kullanışında virtüözce bir kontrol vardı.

Karmaşık New Orleans R&B'sinin popüler olduğu dönemde, kırsal kökenli blues için de hâlâ bir pazar kalmıştı. Texas Houston yakınında küçük bir çiftçi toplumu olan Centreville'de doğmuş olan Sam Lightnin' Hopkins, çok büyük olmasa da istikrarlı satışlara ulaşan, en büyük kırsal blues şarkıcılarında biriydi. Tıpkı "Goin' Back And Talk To Mama"da söylediği gibi:

> 15 Martta doğdum – adamım, yıl 1912'ydi.
> Evet, bilirsin, o günden beri zavallı Lightnin' çok iyi idare ediyor.[3]

Lightnin'in, genellikle koyu renkli gözlüklerin arkasına saklanmış ve bir kovboy şapkasıyla gölgelenmiş, çizgilerle dolu yüzü ve bileklerindeki prangalardan kalma yara izleri hayatının zorluğuna tanıklık ediyordu. Blues'u yoğundu, ama bunu rahat ve kendiliğinden başarıyordu ve kendi duygularıyla tanıdığı dünyaya karşı tepkilerinin hemen hemen doğaçlama bir konuşma biçimindeki anlatımlarını içeriyordu. Her zaman yaptığı gibi, köy partilerinde çalardı ve bu partilerde ilgisiz bir tarafsızlık havasıyla arkasına yaslanıp otururken, kendi ustalığının ve sanatsal becerisinin kesinlikle farkındaydı. Düzensiz gitar kalıpları, şarkı söylemek için ritmin kesilmesi ve sözlerin uzun nota dizileriyle cevaplandırılması ile derli toplu, doğrudan anlatım gibi özellikleriyle, müzisyenliği, idolü Blind Lemon'un ona çocukluğunda vermiş olduğu cesarete çok şey borçluydu.

---

* Shuffle Dansı Yapan Macarlar (ç.n.)

3. *Goin' back and talk to mama*, Sam Lightnin' Hopkins (yak. 1947-1951). Orij. basım, *Lightnin' Hopkins early recordings* Arhoolie LP 2007. İngiltere'de yeniden basımı: *Bluebird blues-Lightnin' Hopkins* Fontana 688803. Söz ve müzik: Bill Quinn.

1940'larda Texas Alexander ve Smokey Hogg gibi arkadaşlarıyla sokaklarda çalışırken Houston'daki ünü muazzamdı ve 1946'dan başlayarak, Aladdin, Imperial, Gold Star, Modern, RPM, Sittin'-in-With gibi plak şirketlerinden oldukça fazla sayıda plak çıkartmıştı. Hemen her zaman bir stüdyoya girip, alelacele bir seansı tamamlayıp, yüz dolar civarında bir para alabilirdi. Gördüğü rağbet onu New York'ta plak kaydetmeye zorlamış olsa da, Houston'daki yerinden uzaklara yolculuk etmekten asla hoşlanmazdı. Çıkardığı plakların akışı, blues'un düşüşe geçmesi nedeniyle 1954'te kesildi ve kariyerini yeniden canlandıran şey esas olarak, onu folk dünyasının dikkatine sunan Mack McCormick ve Samuel Charters gibi meraklıların ilgileriydi. Böylece zaman zaman, bazıları oldukça iyi satış yapan, müzik dolabı single'ları yapmaya devam etmiş ve düzenli üniversite ve kulüp konserleri sayesinde belli bir statüye ve oldukça iyi bir yaşam standardına sahip olmuştu. Ama sıkı sıkıya Houston gettosunun bir parçası olarak kalmış, altın kaplı dişleri, düzlenmiş saçı ve kendine özgü bir insan olmanın kendiliğinden yarattığı hava ile onu tanıyanlarda saygı ve hayranlık uyandırmıştı. Ne yazık ki 1982 yılında öldü.

Smokey Hogg, Li'l Son Jackson ve Frankie Lee Sims gibi başka birçok Texas'lı şarkıcı da aynı dönemde plak kaydetmişti ama, *Billboard*'un belirttiği gibi, Güney'e ait tarzlar Kuzey'de etkisini gösteriyordu. Detroit'te, Güney'den gelen, Baby Boy Warren, Eddie Burns, Calvin Frazier, Bobo Jenkins gibi çeşitli blues şarkıcıları vardı, fakat bunların tümü içinde en başarılısı, Pete Weldig'e anlatmış olduğu gibi, savaş sırasında gelmiş olan, John Lee Hooker'dı.

"O zamanlar iş bulmak zor değildi... İyi para da vardı. Herhangi biri, bir yere herhangi bir zaman gidip iş bulabilirdi; endişe edilecek pek bir şey yoktu."[4]

Blues faaliyetlerinin merkezi, Joe Van Battle'ın, Joe'nun Plak Dükkânı'nın arkasında kurmuş olduğu JVB plak şirketini idare ettiği, Hastings Caddesi'nin civarındaki kulüpler ve ucuz eğlence

4. M. Leadbitter, yay. haz., *a.g.e.*, s. 121. Alıntı: John Lee Hooker, röportaj: Pete Welding.

yerleriydi. Fransız blues araştırmacıları Jacques Demetre ve Marcel Chauvard 1959'daki ziyaretlerinden sonra bölgeyi şöyle anlatmışlardı:

"Hastings Caddesi nispeten dar ve birkaç yüz yarda uzunluğunda. Hüzünlü bir çöküş halinde olan tuğla ve tahtadan yapılmış evler her iki yanda uzanıyor. Berber, bakkal ve balıkçı gibi birkaç ilkel dükkân dikkatimizi çekti. Müşterileri yürek sızlatacak kadar yoksul görünüyordu. Bazı evlerin arasında bahçeciklere ya da boş çirkin arazilere açılan, kir pas içinde, dar çakıl arayollar vardı."[5]

John Lee Hooker, Mississippi Clarksdale'den geliyordu; gitarı orada, Charley Patton, Blind Blake ve Blind Lemon'un arkadaşı olan üvey babasından öğrenmişti. Memphis'te yaşadıktan sonra Detroit'e taşınmış, kulüplerde dört kişilik bir grupla çalarak, kırsal blues'unu sert, yüksek sesli getto sound'uyla güncelleştirmişti. Ama plak kaydettiğinde genellikle sadece kendi elektrogitarını ve güçlü bir şekilde vurguladığı ayak vuruşlarını kullanıyor, bunlarla tamamen bireysel bir ritmik uğultu yaratıyor, vokalini çevreleyen kararsız ve düzensiz ölçü uzunluklarıyla sesi evirip çeviriyordu. Plak kaydetmeye 1948'de başlamış ve bir dizi hit parça üretmişti. Rhythm-and-blues piyasasındakiler, "Boogie Chillen", "In The Mood, "Hobo Blues", "Sally Mae" idi. Onun sesini plağa alabilmek için şirketler arasında zorlu bir mücadele vardı. Modern plak şirketiyle sözleşme imzalamış ama, Texas Slim adıyla King için, Delta John adıyla Regent için, Birmingham Sam and His Magic Guitar adıyla Savoy için, Johhny Williams olarak Staff için, The Boogie Man adıyla Acorn için, John L. Booker olarak Change için, John Lee olarak De Luxe için de kayıtlar yapmış ve 1960'ta Fortune plak şirketinde Sir John Lee Hooker'lığa yükselmişti. Kendisinin açıkladığı gibi: "Para oldukça cazip, bilirsin."[6]

Sir John olduğu dönemde folk dünyasında, kahvehanelerde ve üniversite konserlerinde de yer almaya başlamıştı. Şimdi, neredeyse tamamı beyaz olan seyirciye çalıyor. Ya oturup sakin bir biçim-

5. *Jazz Journal, a.g.e.*, c. 13, no. 5, Mayıs 1960. Jacques Demetre ve Marcel Chauvard'a ait 'Land of the blues' başlıklı yazıdan alıntı.
6. M. Leadbitter, yay. haz., *a.g.e.*, s. 123. John Lee Hooker'dan başka bir alıntı.

de yavaş kırsal blues mırıldanıyor ya da hızlanıp, gövdesinden aşağı sarkan gitarıyla dramatik ve heyecanlı boogie çalıp, bacaklarını kıvırıp Hasting Caddesi'ndeki eğlence yerlerinde alıştığı gibi kalabalıkları ayağa kaldırıyor.

1940'ların sonuyla 1950'lerin başında Detroit ticari başarı sağlamış bir tek kişi çıkarmışken, Chicago birkaç kişi çıkarmıştı. 1950'de en büyük ikinci şehirli siyah nüfusu ile Chicago, özellikle Mississippi, Arkansas, Tennessee ve Louisiana gibi güçlü blues bölgelerinden gelen göç dalgalarından sonra, Güney dışındaki ana blues merkezi olmuş ve öyle de kalmıştı. Doğum oranı ve göç sayesinde, 1940 ve 1960 arasında Chicago'daki siyahların sayısı iki katın üzerinde artarak şehir nüfusunun dörtte birine ulaşmıştı. 1940'ların sonunda gelen binlerce göçmenden çoğu doğrudan doğruya, tecrit edilmiş kırsal bölgelerden gelmiş ve kısa sürede aşırı kalabalık, gittikçe artan sayıda bölmelere ayrılan gecekondu evlerine tıkışmışlardı. Bazı bloklar, kırsal adetlerin ve davranışların geçerli olduğu küçük Mississippi köylerine dönüşmüş, bu da eski ya da daha incelmiş sakinlerin onları aşağılamalarına ve küçük görmelerine neden olmuştu. Blues, bu hazırlıksız yeni sakinlerin yaşamlarına rahatlatıcı bir süreklilik katmış ve sancılı gettoların yarattığı artan gerilim ve huzursuzluklardan heyecan dolu ve etkileyici bir uzaklaşma yolu sağlamıştı.

Mike Row şehir blues'uyla ilgili mükemmel çalışması *Chicago Breakdown*'da, Muddy Waters'ın Nisan 1948'de yayınlanan plağı *I Can't Be Satisfied*'ın beklenmedik başarısını, Chicago blues'unun en büyük yaratıcılık ve zenginlik çağının başlangıcına oturtur.

> Evet, ayrılıp uzaklara gidiyorum, artık geri dönmeyeceğim,
> Güney'e geri dönüyorum, çocuğum, sen gitmek istemiyor musun?
> Bebeğim, tatmin olamıyorum,
> Ve ağlamama engel olamıyorum.[7]

Muddy Waters, şarkı söyleyişindeki dolaysızlık ve Big Crawford'un hızlı basının eşlik ettiği yüksek volümlü gitarının katı ısrar-

7. *I can't be satisfied*, Muddy Waters (1948). Orij. basım, Aristocrat 1305. Yeniden basım, *Genesis: The beginings of rock* Chess Records 6641047. Söz ve müzik: Muddy Waters. ARC Music.

cılığı ile karmaşık ve şehirli olma modasına, günün yumuşak blues'una, kestirmeden dalmıştı, tıpkı, isimlerini Muddy'nin bir blues parçasından alan ve ikinci albümlerinde "I Can't Be Satisfied"ı kullanan, Rolling Stones'un 1960'larda pop müzikte moda olan şeyleri kullanarak sonuca ulaşması gibi. Muddy Waters (asıl adı McKinley Morganfield) gururlu ve tutkulu, derin, kırsal bir inanç ve otorite taşıyan güçlü ve sert blues'unun önemine inanmış bir insandı. Doğduğu yer olan Mississippi'den nefret ediyordu, ama geçmişi için kendisini savunacak bir insan değildi; duygularının buyruğuna uymuş, onları neşe ve kederle ilgili çalışmalara dönüştürmüş ve derin düşüncelere daldıran acılarla, coşkun ve cüretkâr zevklerle doldurmuştu.

Siyah toplumunun içinde müziğinin popülerliği uzun zaman önce azalmış olsa da, Muddy'nin bugün gelmiş geçmiş en büyük blues şarkıcılarından biri olarak dünya çapında bir ünü var. Modernleştirilmiş Delta blues'undaki kendine özgü tarzı şimdi özellikle çağın dışında görünen ve belli bir azınlığın zevkine hitap eden bir hale gelmiş ve çoğu siyahın kaçmak ve unutmak istediği koşulların tadıyla bozulmuştu. Muddy, Son House ve Robert Johnson'un 30'larda yaptığı blues'un doğrudan mirasçısıydı. Peter Guralnick'e anlattığı gibi:

"Kendimi, üç şeyin karışımı diyebileceğiniz birisi olarak görüyorum. Bir parça kendimden, bir parça Son House'dan ve küçük bir parça da Robert Johnson'dan."[8]

Kılavuzlarına saygısını göstermesi, bu adamın cömert tarafının tipik bir göstergesiydi, ama kendisinin de çok iyi bildiği gibi, ne zaman kaydı yapılsa o hep tamamen kendisiydi (onu ilk olarak, Kongre Kütüphanesi için kaydeden Alan Lomax'dı). Beyaz "psychedelic" rock müzisyenleriyle bile kayıt yapmış, ama yine de kendi sesini bulabilmişti. "Orada senin için, seni bekleyen her şeyiyle müziğe ait bir yer"[9] isteğiyle, en doğru yapıyı oluşturabilmek

8. Guralnick, P. *Feel like going home* [Fusion Books New York: Outerbridge and Dienstfrey, 1971]. s. 46. Alıntı, Muddy Waters.
9. Rooney, J. *Bossmen: Bill Monroe and Muddy Waters* [New York: Dial Press, 1971]. s.108. Alıntı, Muddy Waters.

için prova yapar ve grubunu sıkı bir şekilde kontrol ederdi.

Kendi grubuna emir verse de, bunu sakin ve kibar bir kararlılıkla yapardı, çünkü yanındaki adamların kendi adlarına gelişmelerine her zaman izin verirdi. Rekabetten asla korkmaz ve Chicago'ya geldiğinde kendisine yaptığı yardımlardan dolayı Big Bill gibi kişilere her zaman gönül borcu duyduğundan, blues armonikacısı Paul Butterfield gibi beyazları ya da kendi düzenli armonikacısı olan Paul Osher'i de kapsayan düzinelerce başka müzisyene yardımcı olmuştu. Yine de çıkık elmacık kemiklerinin ve esrarlı bir biçimde sakin gelen dış görünüşünün ardında oldukça mücadeleci ve rekabetçi bir gurur yatıyordu. 1948 civarındaki yıllarda o ve grubunun iki üyesi, Little Walter Jacobs ve Jimmy Rogers, kendilerine Headhunters adını vermiş ve sadece en iyisi olmanın tadını almak için küçük grupların amatör blues yarışmalarında çaldıkları kulüplerde görünüp onları sahneden silip süpürmüşlerdi.

Kendi blues tarzı 1950'lerin ortasında gözden düştüğünde, Muddy ve onun durumunda olanlar, siyahlar arasında blues'un "alt sınıf", viskiye batmış ve çöplükten gelmiş olduğu yolundaki sürüp giden varsayımlardan dolayı incinmişlerdi. Muddy Waters'ın uluslararası alanda tanınması, kısmen blues'un caz ve folk meraklıları tarafından tanınması, kısmen de Beatles ve Rolling Stones'un ona özellikle dikkat çekmelerinin etkisiyle olmuştu. Ünü, tam olarak yaptığı klasik plaklara ve "canlı" performanslarının coşturucu gücüne dayanıyordu. Kendinin de gurur ve sevgiyle andığı, muhtemelen kurduğu en büyük grup, armonikada Little Walter ve gitarda Jimmy Rogers'ın olduğu gruptu. Muddy'nin slide gitarının ve kelimelerin üzerine basa basa yaptığı vokalin yoğunluğu, Jimmy Rogers'ın ritmin çevresinde hissedilen, sound'u bas nota dizileriyle dolduran gitarı, davulcular Elgar Evans ya da Freddie Below'un bunların hepsini doldurması ile grup doruk noktasındayken göz alıcı ve güçlüydü ve tüm bunların üzerine, Muddy'nin vokalinin arkasında ağlayan veya sezgisel bir duyarlılıkla önüne çıkan Little Walter'in mükemmel bir biçimde kontrol ettiği armonikasının kattığı bir ustalık esintisi vardı. Muddy'nin grupları o kadar iyi koordine ediliyordu ki, *country* tarza ait, tahmin edilemez ölçü uzunluklarını

kullanmaya devam edebiliyorlardı; böylece blues duygusuna özgür bir alan yaratarak bütün grup tek bir adammışçasına çalmayı beceriyorlardı.

Muddy'nin başarısı plak şirketi Chess'in (daha önceki Aristokrat) büyük ve bağımsız şirket olmasında olumlu rol oynadı. Şirket, bluesvari rock'n'rollcular Bo Didley ve Chuck Berry sayesinde daha da büyümüştü. Kuruculardan bir tanesinin oğlu Marshall Chess Muddy'nin gördüğü rağbeti şöyle açıklıyordu:

"Bu seksti. Eğer o zamanlar Muddy'i, kadınların üzerinde bıraktığı etkiyi görseydiniz. Çünkü blues, bilirsiniz, her zaman kadınların pazarı olmuştur. Cumartesi gecesi on sıra halinde dizilirlerdi."[10]

Bunun kadar önemli olan bir şey de, mevcut olan en iyi yetenekleri grubuna çekmesi ve onları biçimlendirmesiydi. Plak kayıtlarında, içi dolu elektrobas yerine hâlâ kontrbas kullanmayı tercih eden birkaç pop müzisyeninden biri, Willie Dixon, Muddy'e sık sık katılırdı; Muddy'nin çeşitli hit parçalarını yazan Dixon üretken bir müzisyendi, plak yapımcısı ve grup lideri olarak Chicago blues piyasasındaki etkisi önemli ölçüde devam etmişti. Muddy'nin grubu için daha da önemlisi, sadece usta ve kendi halinde bir gitarist olmakla kalmayıp, aynı zamanda Big Maceo'yu anımsatan gürleyen bir boogie çalabilen "üvey kardeşi" Otis Spann'ın katılmasıydı. Walter ve Jimmy Rogers'ın Muddy'i bırakmasından çok sonra da, neredeyse ölümüne kadar Otis grubun ana direği olarak kalmıştı. Blues'un düşüşünden sonra kendi adına bol miktarda kayıt yapmakla kalmamış, aynı zamanda, dumanlı sesindeki "akşam saati" duygusuyla, samimi ve etkileyici bir şarkıcı olduğunu kanıtlamıştı.

Büyük sayıda iyi şarkıcı ya düzenli ya da plak kayıtlarında Muddy'nin grubunun bir parçası olarak çalışmıştı, bunların arasında armonikacılar Big Walter "Shakey" Horton, Junior Wells, James Cotton, gitaristler Earl Hooker ve Buddy Guy ve tabii ki Paul Butterfield vardı. Jimmy Rogers, Muddy ile birlikteyken de kendi adına birkaç hit parça yapmış, daha berrak olan sesi ve hafif kıvrak gitar tekniğiyle Muddy'nin kirli, eski tarz sound'una mükemmel bir kontrast oluşturmuştu.

10. P. Guralnick, *a.g.e.*, s. 108. Alıntı, Marshall Chess.

Fakat bunların içinde en büyüğü Little Walter'dı. *Juke* adlı plağı 1952'de Chess'in alt şirketi Checker'dan çıkan muazzam bir hit olduğunda, Muddy'nin grubunu terk etmiş, Junior Wells'in Aces grubuna geçmiş ve bir süre için çok büyük bir plak yıldızı olmuştu. Virtüözce çaldığı armonikası ve ona eşlik eden gitaristleri Louis ve David Myers'ın beraber çıkardığı hafif işler ve Freddie Below'un esnek, cazvari davulu sayesinde, 1954'te *Cashbox*'un rhythm-and-blues listelerinden asla düşmemişti. Her iki Sonny Boy Williamson ile Big Walter Horton'un armonika çalışından, Louis Jordan'ın saksofonundan etkilenerek oldukça disiplinli ve yankı yaratan bir hayal gücüne sahip yüksek volümlü bir tarz geliştirmişti. Ses şiddetlerindeki değişiklik ve tonal çeşitlilikle ilgili duyguları ona rakipsiz, akıcı bir yaratıcılık, ani çıkışlar yapıp rock parçalarıyla boogie'lere dalabilme ya da yavaş parçalarda yumuşaklık ve melankolik bir hava verebilme özelliği vermişti. Harmonika sürüklenip gidiyor gibi görünüyor, sonra tekrar yüzer durumdaki rüya durumuna dönebilmek için, şiddetle delen notalarla öne fırlıyordu. Sakin ve hüzünlü sesi onu John Lee Hooker'ın gözde şarkıcısı yapmıştı, ancak onu en iyi hatırlatan şey, popüler müziğin bütünü üzerinde henüz aşılamamış bir etkisi olan, garip bir biçimde inleyen armonikasıydı.

Müzik çalmaya 1930'da doğduğu Louisiana'da çocukken başlamış, Chicago'da şansını denemeden, yeniyetmeliğinde New Orleans, Arkansas ve St. Louis'de iş için ortalıkta dolanmıştı. Orada, bugün hâlâ müzisyenlerin amfileri için elektrik hattı kiralayarak çaldıkları, açık havadaki ünlü MaxWell Caddesi pazarında bahşiş için çalmıştı. Vaktinden önde yaşlanıp katılaştığından, yıldızlıktan düşüşüne katlanamamış, acımasız ve öfkeli bir hale gelmiş, aşırı içki içip, sık sık kavgaya karışmıştı. Saldırgan ve huysuz tavırları onu geçinilmesi zor biri yapmışsa da Muddy Waters'la arkadaşlığı asla bozulmamış ve 1968'deki bir kavgada geçirdiği kalp krizinin yol açtığı ölümüne kadar da arkadaş kalmıştır.

Little Walter'ın sertliği sık sık müziğinin yumuşaklığı ve sıcaklığı altında kalırken, Muddy'nin, Chicago'ya 1950'lerde gelmiş olan Deltalı bir çağdaşı neredeyse manyakça bir saldırganlıkla şar-

kı söylüyordu: Howling Wolf. Orkestra yerinin çevresinde yalpalayan koca gövdesi, yerde sürünüp yuvarlanışı, armonikasından yakıp yıkan patlamalar gönderişi ve boynundaki damarlar fırlayıp ter boşanana kadar blues'unu mırıldanıp bağırmasıyla, zamanının en tehditkâr güce sahip şarkıcılarından biri ve Muddy'nin Chicago kulüplerindeki en büyük rakiplerinden biriydi. Güney'deki ününü yarattıktan sonra onu plağa kaydedebilmek için, California'lı Modern ve Chicago'lu Chess şirketleri arasında acı bir rekabet başlamıştı. Her iki şirket de onu kaydetmişti, ancak o Chess'te kalmayı tercih etmiş, muhteşem bir biçimde kontrol ettiği dinamizmini hareketli bir piyano ve iniltili saksofonlarla destekleyerek ortaya koymuştu.

Blues'un destekçisi ve disk-jokey olan Pervis Spann'ın gözünde Howling Wolf, Güney'deki kökleriyle özdeşleşme ve bağlı olma duygusunu asla kaybetmemişti. Spann bunun Wolf'un 1976'daki ölümünden sonra şöyle açıklamıştı:

"Güney blues'u çoğumuzun evinde söylemiş olduğu blues'dur. Örneğin, Howling Wolf'u ele alırsak, bildiğiniz gibi Howling Wolf benim görüşüme göre yaratıcı bir dâhiydi, hiç kimse müziğini hiç yoktan yaratmak ve onu bir ritim üzerine oturtmak bakımından Howling Wolf'dan daha iyi olamaz. Sahneye yürür, son kez onu Memphis'te görüşümüzü anlattığım gibi, şöyle bir şarkı söylerdi; '*Bu sabah kalktığımda, 49 numaralı karayolunu tutacağım*'. Şimdi 49 numaralı Karayolu, Mississippi'den çıkıp doğrudan Memphis, Tennessee'ye uzanır. Şimdi, Mississippi, Arkansas ya da Tennessee'li olan herhangi biri 49 numaralı karayolunu bilir, sonra eve bebeğini görmeye gidiyordu ve bebeği Jackson, Mississippi'deydi, yani 49 numaralı karayolunun geçtiği yer. O insanların ilgi kurabileceği şeyleri anlatıyor; 'Güney blues'u budur.'"[11]

Elmore James, Wolf'la yaklaşık olarak aynı zamanda Chicago'ya gelmiş olsa da, o da Sonny Boy No.2 gibi sık sık Güney'e geri dönmüştü. "Dust My Broom"un tema şarkısını bir Robert Johnson parçasından uyarlayan Elmore birden fazla şirkette plak kaydetmişti. Mississippi Jackson'dan Trumpet, Meteor, Flair, Chess ve

11. BBC röportajı: Pervis Spann [Chicago, Ill., 1976].

alt şirketleri Checker, Fire ve Enjoy'dan çıkmış plakları vardı. Tüm bu plaklarda şarkıcı olarak genişleyen alanı, eski Delta blues'undaki şaşırtıcı bir gelişmeyi gösteriyordu. İlk plağında ona Sonny Boy Williamson No.2 eşlik ediyordu, ancak bundan sonra J. T. Brown ve Boyd Atkins gibi saksofoncuların, Big Maceo tarzı piyanist Little Johnny Jones ve gitarda kuzeni Homesick James'in yer aldığı grupları kullanmaya başlamıştı. Elmore'un 1963'te 45 yaşındayken öldüğü yer Homesick'in eviydi.

Muddy Waters'ın 1959'da Thelma Lounge'da onu izlemeye götürdüğü Belçikalı araştırmacı Georges Adins, şunları hatırlıyor: "Elmore James performansını canlı olarak görme şansına eriştiğim en heyecan verici ve çarpıcı blues şarkıcısıydı. Daha kulübün kapısını itip açmadan bile, Elmore'un vahşi gitar sesini duyabiliyorduk. Mekânın aşırı kalabalık olmasına rağmen, orkestra yerinin yakınında bir yer bulmayı becerebildik ve blues üzerime daha önce hiç çullanmadığı gibi çullandı... Kalın gözlükler takan Elmore'un yüzünde daima etkileyici ve çarpıcı bir bakış vardı, özellikle de kendini yavaş blues şarkılarına kaptırdığında. Güçlü, sert bir sesle söylerken, gerçekten de bir mikrofona ihtiyacı yoktu. 'I'm Worried', 'Make My Dreams Come True', 'It Hurts Me' gibi yavaş blues şarkılarında sesi bir doruk noktasına ulaştı ve yanılgıya yer vermeyecek bir biçimde hayatta yenilgiye uğramışlığın blues'u olan bir gerilim yarattı. O ham sesine rağmen, Elmore blues'unu, kırsal kökeni gösteren, özel bir duygu, bir duyarlılık ve derinlikle söyledi. Şunu da söylemeliyim ki, şarkı söyleyişi, sesi kadar sert, vahşi ve etkileyici olan, kendi gitarının eşliğiyle beslenip güçleniyordu. Elmore, çoğu zaman şişe boynu tekniğini kullanarak, gitarından gerçekten daha önce başka bir gitarda duymadığım bir ses çıkarıyordu...ve gitarının dizginlerini bıraktığında, bardaki insanlar çıldırdı ve bazıları orkestra yerine koşarak Elmore'un ayaklarına 1 ve 5 dolarlık banknotlar fırlattı."[12]

Chicago'nun blues'u Howling Wolf ya da Elmore James'in ham getto gücü ile karakterize edilirken, ticari açıdan en başarılı sanatçı

12. *The legend of Elmore James* United Artists UAS 29109. Frank Scott'un yazmış olduğu kapak notlarından Georges Adins'e ait alıntı.

olan şarkıcı Jimmy Reed, kaygısız bir başıboşluğa sahipti. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında Reed'in cazibesi pop pazarına taşınış ve Muddy ve diğerleri bir tane hit bile çıkaramazken o Vee-Jay firması için arka arkaya hit parçalar yapmıştı. Armonikayı yüzünün önündeki bir askıya yerleştirerek, gitar ve armonikayı aynı anda çalıyordu, tarzı ise arkadaşı Eddie Taylor'un bas tellerini çaldığı ikinci gitarın ısrarlı ve uğuldayan sesiyle güçlenen gevşek, ama bulaşıcı boogie ritimlerine dayanıyordu. Reed tembel bir biçimde şarkı söylüyor, sözcükleri kenarları sarkmış ağzından rahatça yuvarlayarak çıkartıyor, armonikası sert ritmin üzerinde keskin seslerle dolanıyordu. 1925'te Mississippi'de büyük bir çiftlikte doğan Reed'in tarzının popüler olduğu Güney'de, özellikle Louisiana'da, Lightnin' Slim, Lonesome Sundown, Slim Harpo ve Lazy Lester'in ("Bana tembel diyorlar, ama Tanrı biliyor ki, sadece yorgunum"[13]) "swamp"* blues'ları da aynı sound'un izlerini taşıyordu.

İçlerinde Stones'un da bulunduğu birçok insanın şarkılarını plağa kaydettiği Reed'in kariyeri, yaygın cazibesine ve pop müzikteki genel etkisine rağmen, bozuk sağlığı, alkolikliği ve kişisel problemleri tarafından kösteklenmişse de, Reed'in "eski parçaları"ndan oluşan bir albüm 1974 gibi yakın bir tarihte soul listelerine girebilmeyi başarmıştı ve bu, düz blues şarkıcıları için neredeyse duyulmamış bir şeydi.

1950'ler boyunca Chicago, Snooky Pryor, Floyd Jones, J. B. Hutto, Billy Boy Arnold, J. B. Lenoir ve Sunnyland Slim gibi insanların yer aldığı şaşırtıcı zenginlikteki bir blues yeteneği damarını beslemeye devam etti. Hepsi, çeşitli şirketler için mükemmel plaklar yapan, ancak onları yıldızlığa taşımaya yetecek sayıda hit parça yapamamış, iyi, etkileyici sanatçılardı. Listelerde kısa süren bir yükselme kaydeden piyanistler, Eddie Boyd ve Willie Mabon bile kısa zamanda göreli tanınmama durumlarına geri dönmüşlerdi.

Siyahların toplumsal yapısında daha büyük oranda karmaşıklığın ve katmanlaşmanın yaratıldığı bir dönemde, blues seyircisi,

13. *They call me lazy*, Lazy Lester(1958). Orij. basım, Excello 2107. Yeniden basım, *Lazy Lester: made up my mind* Blue Horizon Postwar Masters 24310. Söz ve müzik: J. Miller. Excellorec Music.

* Bataklık (ç.n.)

özellikle Güney blues'unun seyircisi, çalışan sınıf olarak kalmıştı. İş alanlarındaki çeşitlilik arttıkça burjuva sınıfına ait özlemler de artmıştı; kimlik kalıpları değişiyordu, çünkü sadece ağır sanayide değil, hizmet sektöründe, ulaşım ve belediye işlerinde de daha fazla insan çalışmaya başlamıştı. Bu gelişmelerin müzikal zevklere yansıması kaçınılmazdı ve blues'un bir deyim olarak, sosyal atmosferi gösteren bir barometre olarak kalsa da onun siyah toplumun esas dünyevi müziği olarak yeri zayıflıyordu. Gerçekte blues, çoğu insana eski moda, hatta günü geçmiş olarak görünmeye başlamıştı. İnsanlar ilk defa ciddi bir ölçüde blues'un yakında gelecek olan ölümünü şimdiden görmeye başlamıştı.

1950'lerin ortasında rock'n'roll, vokal grupları ve gospelvari rhythm-and-blues çabucak eski blues'un yerini alır, 1960'larda soul müziği ortalığı silip süpürürken, bar ve kulüplerdeki blues şarkıcılarının iş bulmaları gittikçe zorlaşmıştı, daha da zoru bir hit parça yapmalarıydı. Bir bakıma blues yeraltına geri dönmüş, esas olarak fakir siyahlarla yaşları, zevkleri popüler müzikteki eğilimleri yönlendiren, yeniyetmelerin üzerinde olanların desteklediği, küçük yerel grupların müziği olmuştu. Ancak getto gruplarında blues gelişip ilerlemeye devam etti ve 1950'lerin sonuyla 1960'ların başında çok daha ısrarcı ve kederli bir tarz doğdu.

Chicago'daki siyah nüfusu büyüdükçe ve beyazlar varoşların dışına çıktıkça, yavaş yavaş yeni bölgelere yayılmaya başladı. Batı yakasında, çürüyen, yıkılıp dökülen apartmanların arasında, Otis Rush, Buddy Guy, Magic Sam, Jimmy "Fast Fingers" Dawkins ve Texas'lı Freddie King gibi genç şarkıcıların çaldığı kulüpler ve tavernalar vardı. Onlarınki Delta'nın müziği değil, gitar virtüözlüklerinin güçlü bir biçimde altını çizen getto blues'uydu. Muddy, Walter ve Wolf vurmalı grubunun sound'una dayanırken, yeni şarkıcılar, pırıltılı arpej dizileri ve yakıcı sololarıyla gitarı öne çıkarmışlardı. Satış açısından Freddie King, King şirketinden çıkardığı dört pop hit'iyle, içlerinde en başarılısıydı. Hızlı enstrümantal parçası "Hideaway or Driving Sideways"deki gibi sert bas nota dizileriyle, uzatılmış tiz notalar arasında değişen, biraz farklı bir tekniği vardı. 1960 onun zirvede olduğu yıldı, ama sonraları da, Leon Russell gi-

bi birçok beyaz rock müzisyeni ile çalışarak eski blues'unu yeni yapılarla karıştırmıştır. Magic Sam genç yaşında, beyaz seyirciler arasında daha yaygın bir ün kazanmak üzereyken ölmüştü; Otis Rush şimdi zorlu getto barlarından uzak dururken, armonikacı Junior Wells ile birlikte çalışan Buddy Guy, Stones gibi beyaz rock gruplarıyla yalnızca arada sırada daha geniş izleyici önüne çıkabilmektedir. Jimmy Dawkins, kısık sesi ve gösterişli olmayan tavırlarıyla, usta ve el becerisi olan bir sanatçı olmasına rağmen ilgi görememiştir. Ancak bireysel başarılarının küçük olmasına rağmen bu sanatçıların rock müziği üzerindeki etkileri çok büyük olmuştu.

Bugünün rock gitaristlerinin çoğu Buddy Guy ve Otis Rush'ın müzikal fikirlerini kullanmakta, zaman zaman insanların dikkatlerini onlara, özellikle de hepsini etkilemiş bir adama, B. B. King'e çekmeye çalışmaktadırlar.

C. YÜKSEK SESLE SÖYLE

"B. B. King'in çeşitli zamanlarda birçok ezgiyi çaldığını gördüm, ve *o* bunu binlerce kere yaptı; yine de her seferinde söylediği şarkı ve çaldıkları müthiş deneyimlerdi. Solosunun doruk noktasında ya da tiz perdelere çıktığında kadınların bayıldığını gördüm. Bir keresinde, Louisiana'da, kadının biri çılgın gibi dans ediyordu ve King tiz perdeye çıkıp sesi uzattığında, sanırım bu Worry, Worry'de olmuştu, kadın gevşeyip bir koltuğa yığıldı. Salonun sahibi geldi, yanaklarına hafifçe vurup iyi olup olmadığını sordu. Kadın ise 'Ben iyiyim, bebeğim. Sadece şarkı söyleyişini beğendim, hepsi bu' dedi. Ve şahane bir biçimde gülümsedi."[1]

Kaçınılmaz bir biçimde "Blues'un Kralı" olarak anılan B. B. King bugün, siyah dinleyicileriyle, ticari açıdan belki de en başarılı blues şarkıcısıdır. Elektrogitar çalışındaki zarafet ve incelik, aniden yükselen, kanatlanan uzun notalarıyla bir vaizin aşkın sesine karşılık veren bir cemaati andırmaktadır. Müziği kendini bile göz-

1. *Down Beat, a.g.e.,* 7 Ağustos, 1969. James Powell 'ın 'The B.B. King Experience' yazısından alıntı.

yaşlarına boğmuştur: "Bu, camı kıran bir nota gibi bir şey."[2] Gitar stili şimdi birçok sınırı aşarak, blues ve rock müzisyenlerini, beyazları ve siyahları aynı ölçüde etkilemiştir.

Ancak siyahların blues'a verdikleri desteğin giderek azalması yüzünden, mücadele etmesi gerekmişti. 1950'lerde ve 60'larda geniş seyirci kitlesine kavuşmadan önce, yılda belki de üç yüzden fazla farklı yerde çalmak, sonsuz sayıdaki kulübü, dans salonunu ve tiyatroyu dolaşarak Amerika'yı boydan boya kat etmek ve her seferinde kendinden bekleneni vermek, tatlı dilli, kontrollü ve ilgi çekici görünmek zorundaydı.

B. B. King, Stanley Dance'e "Blues için gerçekten dövüşmeye başladım," demişti. "İşin içindekilerin en iyileri olduğunu düşündüklerim, blues şarkıcıları hakkında insanların söyledikleri şeyler beni yaralıyordu. Onlardan okuma yazmayı bilmez, kirli insanlarmış gibi söz ediyorlardı... Dürüst olmak gerekirse, onların zenci standartlarını yükseltmeye çalıştıklarını düşünüyorum ve bu yüzden blues'la birlikte anılmak istemiyorlardı, çünkü o hâlâ *orada* eskilerde bir yerlerdeydi."[3]

B.B., kendini blues'la tamamıyla özdeşleştirmekten gurur duyuyordu ve bilinçli olarak müziğin gönüllü elçisi olarak çalışıyordu. Hoş bir davranış göstererek, Blind Lemon, Lonnie Johnson ve T-Bone Walker gibi blues şarkıcılarından, Django Reinhardt ve Charlie Christian gibi caz gitaristlerine, kuzeni Booker White da dahil olmak üzere, onu etkileyenlerin hepsini sıralamaktadır. Blues şarkıcısı olarak popüler, okuma yazma bilmeyen, şapşal şapşal yürüyen sarhoş imgesinin tam karşıtıdır ve müziği kişisel bir bağlılıkla yaptığını düşündüğünden, siyahların blues'u reddetmesi, onun kuşağından gelen diğerlerini olduğu gibi, onu da incitmişti.

"Bazı insanlar için blues neredeyse kutsal bir şey, ama başkaları bunu anlamıyor ve ben onların anlamasını sağlayamazsam kendimi kötü hissediyorum, çünkü onlar benim için çok şey ifade edi-

2. *Sunday Times Colour Supplement, a.g.e.,* Phillip Norman'ın "Soul on fire" başlıklı yazısından başka bir alıntı.
3. B.B. King, *Personal instructor* [Amasco Music Publishing Co., New York]. Alıntılar: B.B. King, röportaj: Stanley Dance. İlk yayımlandığı yer: *Jazz* (dergisi).

yorlar... Çocukluğumu hatırlıyorum, ırkçı politikalardan kaynaklanan problemleri ve 1930'larda her şeyin nasıl kötü olduğunu. Bunun bizi nasıl etkilediğini hatırlıyorum... Belki bazı insanlar, tüm bunları kendilerinin de yaşamış olduğunu hatırlatılmasını istemiyorlardır."

Bir blues şarkıcısı, şimdi B. B. King'in ve onunla herhangi bir akrabalık ilişkisi olmayan Albert ve Freddie King'in yaptıkları gibi, kâr getiren beyazlara ait üniversite konserlerine ve yurtdışı turnelerine çıkarak, daha geniş bir pop pazarına girmediği sürece, blues siyah popüler müziğin dışında bırakılıp, soul, funk ve disko müziğin gittikçe artan alt türleri tarafından daha da dışarı itilmektedir.

Blues için desteğin giderek azalması ve soul'un Amerika'nın sesi olarak ortaya çıkışı, siyahların toplumunun kendi içindeki genel durumun çok büyük değişimler geçirmesiyle aynı döneme rast geldi. Şiddetli yoksulluk, ayrımcılık ve sosyal dengesizlik gibi koşullar devam ederken, bir tarafta da artan bir direnme, güç ve gurur duygusu vardı. Acıya metanetle boyun eğme yerini, değişimin mümkün kılınması gerektiği, bir zamanlar kaçınılmaz olarak kabul edilen şeylerin şimdi kabul edilemez olduğu düşüncelerine bıraktı.

Üst Mahkeme'nin 1954'teki devlet okullarında ayrımcılığın kaldırılmasını isteyen emrinin de yardımıyla, ayrımcılık karşıtı boykotların, yemek bankosu işgallerinin, özgürlük otobüsü gezilerinin ve Vatandaşlık Hakları gösterilerinin kabaran sayısı, sonunda 60'larda gettolarda, Watts, Newark, Detroit, Chicago ve diğer yerlerde, kitlesel ve kendiliğinden gelişen öfke ve küskünlük patlamalarına yol açmıştı. Meydan okuma, söylediklerinin arkasında durma, sosyal, ekonomik ve politik bilinçteki görünüşte geri döndürülemez ve nerdeyse devrimsel olan değişmeler Siyah Güç'le en yüksek noktasına ulaştı. Bir hareketten fazlası olan Siyah Güç, düşünce biçiminin bir tavır olarak ortaya konuluşu, siyahların her şeyi içine alan beyazların iktidar yapısına olan bağımlılıklarının sona erdirilmesi kararıydı. Yeni gelişmeyi kimse görmezlikten gelemezdi; o, siyah toplumun tamamını etkilemişti. Gettolarda kendi ifadesini, kulüplerde ve barlarda çalan volümleri şiddetli bir şekilde yükseltilmiş blues gruplarının öfkeli eylemlerinde bulmuş, ama blues şar-

kıcısı gelişmenin bütününde küçük bir rol oynamıştı. Blues insanların kaçmak istediği geçişin bir örneğini oluşturuyordu ve müzikteki öfkeyle yabancılaşma toplumsal güçten çok tecrit edilmişlikten bahsediyordu. Hiçbir blues şarkıcısı, soul şarkıcısının ve bir numaralı Soul Biraderi James Brown'un yaptığı biçimde Siyah Güç'ün sembolü haline gelmemişti. "Yüksek sesle söyle: Siyahım ve gurur duyuyorum". Blues şarkıcısı Willie Cobbs'un buna tepkisi şuydu: "James Brown için bunu söylemek kolay; o bir milyoner. Ben diyorum ki: 'Alçak sesle söyle: Siyahım ve yoksulum.' "[4]

Soul müziği, köklerinin yalnızca blues'a değil, aynı zamanda özellikle kilise ve gospel müziğine de dayanmasından dolayı yeni atmofere blues'dan daha yakındı.

WVON Radyosu'ndan Pervis Spann, 1970'lerde Chicago'da hâlâ blues plakları çalan birkaç disk-jokeyden biriydi. 1976'daki konuşmasında soul'u hem blues hem de gospel müziğinin doğal gelişimi olarak görüyordu.

"Evet, ona her ikisinin kopyası diyebilirsiniz. Soul müziği içinde kendini açığa vuran hatırı sayılır miktarda gospel var, gospel müziğinin kendisi onun belkemiği. Sanırım, bu bütün siyah kökenli müzik için böyle. Şarkıcılarımızın çoğu kiliseden gelme. Örneğin, eğer gerçekten iyi soul tarzı şarkı söylendiğini duymak istiyorseniz bazı Baptist kiliselerine gitmelisiniz ve eğer siyahlara ait bir Baptist kilisesine gitmişseniz, siyah şarkıcılık sanatı düşünüldüğünde, en iyisini duyacaksınız. Örneğin, Aretha Franklin doğrudan kiliseden gelmedir; Belki Aretha Frankin'i tanırsınız, siyah soul şarkıcılığı düşünüldüğünde, biz ona burada, Amerika'da Kraliçe deriz. Örneğin, Amerika'da şu anki bir numaralı aile grubu olan, Staples Singers'ı alın. Grup işe kiliseden başladı ve 8 ya da 10 yıl öncesine kadar kilisede kaldılar, grup kilisenin dışına yeni çıktı. Merhum Sam Cooke, kendisi öldü, Sam de kiliseden geliyordu. Soul şarkıcılarının çoğu ya kilisede başlamış ya da oradan çıkıp gelmişlerdir, bazen oradan çıktıklarında durumu pek iyi idare edemezler ve kiliseye geri dönerler. Siyah insanlar temelde dindar insanlar-

4. B. Olsson, *Memphis Blues* yay. haz. Paul Oliver [Blues paperbacks. London: Studio Vista, 1970]. s. 94. Quote Willie Cobbs.

dır ve kilise bunun çoğunun başladığı yerdir."[5]

Kilise her zaman bir topluluk ve katılım duygusu yaratmış, en küçük kilisenin en mütevazı üyesi bile bir yeri olduğunu ve önemli olduğunu hissetmiştir. Birliktelik ve toplumsal güç duygusu vaizle cemaatin çağrı ve yanıtlarıyla yoğunlaşır –*"Söyle birader", "Evet Tanrım, gerçek bu"* – ve yüklerin paylaşıldığı ve problemlerin beraberce göğüslendiği bir dünya yaratılır. Blues'un bazı türlerine ve özellikle de soul'a serpilmiş haldeki gospel müziği tekniği, kuvvetle belli kelime dizilerinin tekrarına dayanır, bu önce basit görünse de duygusal yoğunluğun artarak cemaatin harekete geçmesine, duyguların etkisiyle kendinden geçmesine, "Tanrım...Ta-aanrım" kelimelerinin uzayıp gitmesine, daha da ateşlenen kalabalığın yüreklendirici sözler söylemesine, iç çekmeler, el çırpmalar, iniltiler ve "aminler"le eşlik etmesine yol açar.

Daha genç ve başarılı soul-blues şarkıcılarından biri olan Little Johnny Taylor işe gerçekte bir gospel şarkıcısı olarak başlamıştı. Kendisinden blues'unu tanımlaması istendiğinde, şunları söylemişti: "Bunu tanımlayamam, çünkü içinde çok fazla şey var...bu benim tanımlayamayacağım bir şey. Bu benim bahsettiğim şey, soul. Ah Tanrım... evet. İncil'i her gün okurum. Ben kiliseden geliyorum. Çoğu insan benim bir vaiz olmam gerektiğini söylüyor, ama... bir süre için kendi yolumda gitmeye devam etmeliyim."[6]

Bugünkü popüler blues şarkıcılarından çoğu, tıpkı Roy Brown'un 1940'larda gospel tekniklerini canlandırışı gibi, gospel ve blues'dan çok şey almışlardı. Bobby Bland, Junior Parker ve Little Milton sık sık saf soul parçaları kaydetmiş, hepsi müzik kariyerlerine aynı dönemde, 1950'lerde başlamış ve hepsi Memphis'te B. B. King'le birlikte olmuştu.

Şehrin kendisi radyo ve plak kayıt faaliyetlerinin kovanı ve müzikal tarzların ergime potasıydı; Elvis Presley'in, Jerry Lee Lewis ve Carl Perkins gibi country müzisyeni gençlerle aynı dönemde, beyaz country müziğiyle eski siyah blues'unu birleştirerek kendi,

5. BBC röportajı: Pervis Spann [Chicago, Ill., 1976].

6. *Living Blues, a.g.e.*, no. 20, Mart/Nisan 1975. Dick Shurman'ın ' You can't beat the original Little Johnny Taylor' başlıklı yazısından Little Johnny Taylor'a ait alıntı.

dudak büktüren, kalça kıvırtan rock'n'roll'unu yarattığı yerdi. Bu arada blues şarkıcıları da, eski blues'u Batı Kıyısı'nın karmaşık yumuşaklığıyla, jump blues'la ve gospel müziğiyle karıştırarak, kendi yeni tarzlarını yaratıyorlardı. Blues müziğindeki popülerliği açısından, B. B. King'in belki de en yakın rakibi olan Bobby Bland, şunları söylemektedir: "Bu, şöyle ya da böyle kiliseye ait bir şey olarak başladı. Bu benim, bugün yapmakta olduğum blues'a kadar uzanan geçmişimdir. Bunun arka planında zenci ilahileri var, çünkü ben işe bir koroda başladım."[7]

Bland, zengin dokulu yumuşak sesiyle, blues'da, yumuşak ve tatlı baladlarda, soul ya da gospel tarzı blues'da kendini aynı derecede rahat hissetmektedir. Sesi yumuşak ve sarıcıdır, seyircisiyle sıcak bir teması sürdürmesi onu çekici kılmaktadır. Pervis Spann onun hakkında şöyle diyor: "Bana karayolundaki Cadillac marka bir otomobili hatırlatıyor. İşin altından büyük bir kolaylıkla kalkıyor, şarkı söylemek için hiç zorlanmadan."[8]

J.B. Figi, Bland'ın bir kulüp performansını anlatırken, "Bobby'nin kadınlara karşı tavrını izlemek bir zevk," diyordu. "Her iki cins arasında aynı derecede popüler, Clark Gable'vari bir şey, ancak erkekler bunu gösterirken daha soğukkanlı ve kadınları izlemekse daha eğlenceli... Kadınlar Bobby ile uğraşıyor, onu zorluyor, taşlamalarına karşılık veriyor, doğrudan şarkıyla ilgili olmayan isteklerde bulunuyordu. *Stormy Monday.* Bobby ön masalardan birindeki gelişkin bir kızın önünde dizlerinden birinin üzerine çöküyor. ('Pazar günü kiliseye gider, diz çökerim...') Yan masadaki kadın onu paylıyor, "Dua etsen iyi olur, öyle dizlerinin üzerinde!'"[9]

Soul müziğine en yakın olan blues parçaları en çok rağbeti gördüğünden, daha eski tarzlar ölüp gidiyor; Bland artık kendisini 1950'lerde yaptığı gibi Bobby "Blue" Bland olarak adlandırmıyor. Genelde başarısını sürdüren blues şarkıcıları "Güney" ve "getto" ile çağrışımlardan en çok uzaklaşabilenler. "Kirli" yerine "temiz"

7. *A.g.e.,* c. I, no.4. Kış 1970-71. Jim O'Neal'in 'Bobby Bland backstage'balıklı yazısından Bobby Bland' ait alıntı.
8. BBC röportajı: Pervis Spann, Radio Station WVON [Chicago, Ill., 1976].
9. *Down Beat, a.g.e.,* 7 Ağustos, 1969. J.B. Figi'nin 'Time for Bobby Bland' başlıklı yazısından alıntı.

tonlar için daha fazla destek var; B. B. King ya da Little Milton'un gitarlarının pırıltılı berraklıkları Bobby Bland veya Junior Parker'ın (1971'deki ölümüne kadar) baladsı yumuşaklıkları bir Muddy Waters'ın iniltili sertliğinden daha fazla beğeni kazanıyor. Plak satın alan siyah yeniyetmelerin oluşturduğu pazar blues'u, neredeyse görmezlikten geliyor, ancak "geçmişe dönmekten", gençliklerini yad etmekten hoşlanan yaşlı insanlar için, bu müziğin zarifliği, karmaşıklığı ve büyüleyiciliği, onunla ve geçmişiyle ilgili en kötü çağrışımların bile kaybolmasına yardım ediyor. Pervis Spann'ın blues'un bugünkü öneminden bahsederken işaret ettiği gibi; "Eski insanlar için o *çok* önemli." Chicago'daki radyo dinleyicileriyle ilgili bilgilerine dayanarak ekliyor: "İnsanlar bu bölgede yaşlandıkça, blues'a daha fazla alışıyorlar ve onunla daha iyi ilişki kurabiliyorlar. Birisi size hayatını kazanmanın zor olduğunu söylüyorsa ve siz de yaşlanıp hayatınızı kazanmanın zor olduğunu anlarsanız, onu dinlemeye başlarsınız. İşte bu blues. Birisi size 'Bebeğim beni terk etti ve elimdeki her şeyi aldı' diyorsa, bu blues'dur. Biraz umut arıyorlarsa ve bulamıyorlarsa, bu blues'dur. Bu çeşit şeyler sizin dinlemeye alışık olmanızı sağlayacaktır, yani blues dinlemeye."[10]

B.B. Bland ve Little Johnny Taylor gibi yıldızlar soul'un sürekli değişen dünyasında küçücük bir azınlıktılar. Soul istasyonlarında blues'a az zaman ayrılması ve insanların onu "köle müziği" olarak aşağılaması yüzünden, blues'un siyah popüler müziği yönü ölüp gidiyor. Bazı sanatçılar kendi yerel barlarında soul'a takılırken, yalnızca beyaz dinleyiciler için blues'a yöneliyor; kimisi ülkelerinde çok küçük bir pazarı olan bir müziği çalmak için, üretim hattındaki ya da çelik fabrikalarındaki işlerinden izin alarak Avrupa'ya turneye gidiyorlar. Yine de tüm Birleşik Devletler'de hâlâ eski blues'la sallanan mahalle kulüpleri var ve bu müzik henüz ölmedi. Halkbilimciler, caz hayranları ve İngiliz *Blues Unlimited* ve Amerikalı *Living Blues* gibi dergilerin araştırmacıları, insanlara, caz, rock ve soul müziğine çok fazla katkısı olmuş bu müziğin zenginliğini hatırlatmaya ve kıyıda kalmış sayısız müzisyenin öğrenci

10. BBC röportajı: Pervis Spann [Chicago, Ill., 1976].

kampuslarında ve özel blues festivallerinde kendilerini göstermelerine yardımcı oldu.

Blues'un kökleri siyah Amerika'da kalmaya devam ediyor ve birçok şarkıcı, blues'un miraslarının inkârı olarak siyahlar tarafından reddedilmesinden dolayı kırgınlık duyuyorlar, ancak soul gerçekte bu mirasın bir devamı. Soul sadece blues'un temsil ettiği düşünülen geçmişin bir reddi değil: blues gibi o da duygunun müziği ve bu duygu da beraberlik duygusu. WVON disk-jokeyi Butterball'un Michael Haralambos'a anlattığı gibi:

"Eski blues şarkıcılarının söylediği şuydu: Dünya bana nasıl davranırsa davransın, dünyanın aklımı karıştırmasına, ruhumun direncini kırmasına ne kadar izin verirsem vereyim, direnmeye devam edeceğim, bir şekilde yaşantımı sürdüreceğim. Bir blues şarkıcısı daima, çoğu zaman kendisiyle ilgili şarkı söyler. Şimdiki yeni neslin, blues insanlarının yerine geçen soul insanlarının hâlâ ruhları var, ama benim dediğim, yeni nesil, onlar da bu beraberlikten söz ediyor, çünkü şimdi onlar daha fazla uyum içindeler. Yıllar önce onlar bireylerdi ve bireysel tavırları vardı. Şimdi, biz yuvarlanıp gidiyoruz, zorlamaya devam edeceğiz, becereceğiz, diyorlar. Bu beraberliktir. Sanırım bu bir hareket."[11]

11. Haralambos, M., *a.g.e.*, s.124. WVON disk-jokeyi Butterball'dan alıntı.

Sonsöz

A. ŞEYTAN'LA PAZARLIK – DOKSANLARA DOĞRU

Bu kitabın ilk yayımlanmasının üzerinden yirmi yıldan fazla bir zaman geçti ve gözden geçirilmiş, genişletilmiş bir ikinci basımın İngiltere'de 1983'te yayımlanmasının üzerinden de neredeyse bir o kadar zaman geçti. Bu yirmi yıllık süre içinde, blues'u besleyen ve bu temel sanat biçiminin dünyaya yayılmasına tanık olan Afrikalı-Amerikalı topluluklar içinde çok büyük değişimler oldu. *Şeytan'ın Müziği* boyunca geçerli olan merkezi akış çizgisi, en önemli blues şarkıcılarının yaptıkları yaratıcı işlerin yaşadıkları çalkantılı dönemin dokusu içinde bir yere yerleştirilmesiydi ve yüzyılın sonuna yaklaşırken bu, hikâyeyi kaldığı yerden almak için iyi bir an.

Kitap ilk olarak 1976'da, BBC televizyonuna ait aynı adlı belgesel diziyle bağlantılı olarak yazılmıştı. Amaç, Birleşik Devletler'in değişik bölgelerinden mümkün olduğu kadar farklı blues tarzını filme almaktı. Chicago, St. Louis, New York City, Güney'de Memphis ve Mississippi ile Arkansas içinde bir dizi çok önemli tarihi yerde çekim yaptık. Batı kültüründeki en etkileyici müziği yaratan erkeklerin ve kadınların, siyah insanlar olarak Birleşik Devletler'deki yaşamlarıyla ilgili, kendi terimleriyle konuşmalarına izin vermekte kararlıydık. Ve onlar da dobra dobra konuştular. Bir zamanlar 1920'lerin en iyi blues çalan çömlek orkestralarından biri olan Cannon's Jug Stompers'ın lideri, sevimli ve eğlenceli yaşlı bir adam olan, 93 yaşındaki sağır Gus Cannon filmde şunları söylerken bir an için ciddileşmişti: "Ah, benim insanlarım bana çok konuştuğumu söylüyorlar, ama siz bütün beyazlar, yapmak istediğiniz her lanet olası şeyi yapabiliyorsunuz."

Bu kitapta bol bol alıntısı yapılan, filmlere katkıda bulunmuş olan insanların hepsi, projeyi ciddiye aldılar. Blues'la muazzam bir gurur duyuyorlar ve çoğu ona zaten "miras" olarak bakıyordu ki, bu kavram 1980'lerde ve sonrasında blues'un hayatta kalmasında kilit rol oynamıştı. Zamanında Chicago'daki WVON Radyosu'nda disk-jokey olan Pervis Spann, blues'un çoğunluğu siyah olan dinleyicisi için ne kadar önemli olduğunun altını çizdi: "Blues çok önemli, bu bölgedeki siyah insanların kırsal bölgelerden, örneğin Mississippi, ben kendim Mississippi'liyim, Arkansas, Alabama, Louisiana, Tennesse gibi yerlerden geliyor olması gerçeğinden dolayı çok önemli. Ve eğer oralardan geliyorsan blues senin içine kazınmıştır, bu senin mirasının bir parçasıdır."

"Miras"la ilgili kavramlara güvensizlikle bakan birçok insan var ve mantıklı olarak, ıssız yörelerin yollarında ve şehirlerdeki yoksul siyah mahallelerinin sokaklarında yaratılan popüler kültürün kendini ayakta tutan bir biçiminin ambalajlanıp pazarlanmasına şüpheyle bakmaktalar. Ancak blues mirası endüstrisinin gelişmesi, hem sayısız blues sanatçısının kendi umutlarına, hem de kendi seyirci topluluklarına verilmiş içten bir cevaptır. Ortak nokta, blues kültürü ve onun tarihi olarak temsil ettiği şeylere saygı gös-

terilmesi konusunda duyulan gerçek arzudur. Son yirmi yıl içinde blues camiasında şüphesiz en büyük yıldız haline gelen, B.B. King'in sözleriyle, "her şeyden önemlisi tarihi etüt etmektir... Siyah bir insansan ve blues söylüyorsan sen iki kere siyahsın" (*Ebony*, Şubat 1992).

1920'lerde ilk blues plaklarını yapan St. Louis'li şarkıcı Henry Townsend, 1976'da, 67 yaşındayken yaptığı konuşmada, o zamanlar blues'un saygı görmemesinden ve genç insanlar tarafından neredeyse reddedilmesinden özellikle üzüntü duyuyordu. Blues'un neden popülerliğini yitirdiğini şöyle açıklamıştı: "Pekâlâ, dolambaçsız söyleyecek olursam, o sanki *hiçbir şeymiş* gibi anlatıldı, kullanıldı ve kötüye kullanıldı. Ve genç siyahlar tabii ki, zaman içinde ondan uzaklaştılar çünkü, diyelim ki, biz birbirimize birçok yönden esir olduk ve eğer çocuklardan biri 'Ah adamım, sen bu çöplükten mi hoşlanıyorsun?' diye eleştirirse, o zaman birçoğu onun böyle konuşmasını istemeyecek, böylece ondan uzaklaşacak... Blues bu nedenle gözden düştü, biliyorsun ve bunun hakkında biraz açık, birazcık dürüst konuşalım. Blues şöyle ya da böyle kültürsüz insanlardan geliyordu. Ve eğer sen kültürlü bir insan değilsen, bunun neden böyle olduğunu hemen bilirsin, hepsi bu: Topluma sunacak hiçbir şeyin yoktur."

Miras endüstrisinin yükselişinin başlı başına büyüleyici bir tarihi var. Kökleri kısmen, her türden siyah folk müziğini etüt ve kayıt eden siyah ve beyaz halkbilimcilerin, 1930'larda ve 1940'larda Kongre Kütüphanesi'nin arşivindeki muhteşem kayıtlarla sonuçlanan çabalarında yatmaktadır. Daha sonra 1950'lerde ve 1960'larda kısmen, uzak Güney eyaletlerindeki yoksul insanlara bir çeşit ruhsal arınma sağlamış gibi görünen Vatandaşlık Hakları Hareketi'nin ahlâki coşkusu ve dürüstlüğünden ilham alarak, yeni bir meraklı kuşağı tekrar plağa kaydetmek için, çoktan unutulmuş blues şarkıcılarını sık sık arayıp bulmaya başladılar. Kısa zamanda, artan sayıda kitap ve yeniden basım longplayler çıkmaya başladı, bunlar caz ve folk müziği dergilerindeki eleştirmenler ve *Blues Unlimited* gibi konusunda uzmanlaşmış dergiler tarafından destekleniyordu. Müziğin köklerine karşı uyanan bu yeni ilginin sağladığı uyarıcı et-

ki, Muddy Waters, Howlin' Wolf ve Sonny Boy Williamson gibi daha çağdaş olan kentli blues şarkıcılarının aniden çok rağbet görmeleriyle çakıştı. Rolling Stones, Animals, Yardbirds ve Fletwood Mac gibi İngiliz grupları Kuzey'deki şehirlerin gettolarının hamı, sert ve yüksek volümlü blues tarzlarını kendilerine uyarladılar.

Yerlerini, siyah toplumun içinde gözde olan soul müziği sound'unun aldığı şarkıcılara yeni bir yaşam gücü verildi. Yurtiçi ve yurtdışındaki izleyiciler, kimi zaman siyah sanatçıları da şaşırtan bir sıcaklık ve saygıyla tepki verdiklerinde, uluslararası festivaller ve konser salonlarından çağrılar aldılar. Kendi toplumları tarafından ihmal edilen ya da değerleri bilinmeyen sanatçılar, blues'un yeniden büyümesinden hem duygusal, hem de parasal yararlar sağladılar. Genç, beyaz üniversiteli çocuklar ve hatta Güneyli "eski delikanlılar" bile bu müzikle ilgilendiler, daha yaşlı olan siyah müzisyenler, geçmişte başardıklarına yeni bir gururla bakmaya başladılar. Tabii ki bunların içinde kurbanlar da vardı. Bunlar, isimleri belirtilmeden ya da telif hakkı verilmeden kişisel kazanç peşinde koşan ya da ilgiyi sadece kendi üstlerine çekmeye çalışan beyaz gruplar tarafından şarkıları büyük çapta aşırılan şarkıcılardı. Fakat genelde yararlar, dezavantajları büyük ölçüde geride bırakmıştı.

Blues'un 1970'lerde gözden düşüşünün boyutu ve modanın dışına çıkışı abartılmamalıdır. Hâlâ, siyahların çoğunlukta olduğu seyirciye çalan, özellikle Little Milton, Bobby Bland ve hepsinin üzerinde yükselen B.B. King gibi büyük yıldızlar vardı, ancak bunlar istisnalardı. Blues bir zamanlar dünyevi siyah müziğinin merkezindeyken şimdi o soul, sonra funk ve sonra da disko tarafından sınırlara itiliyordu.

Bunu izleyen yirmi yıl içinde siyahların eğlence müziğine ait tarzlarda daha da çarpıcı çeşitlenmeler oldu. Yeni elektronik teknolojisi ve gettonun kentsel öfkesiyle beslenen, patlamaya hazır ritmik vuruşlara sahip, ısrarcı bir ses dizisi kullanan rap ve hip hop, 1970'lerin sonunda Bronx ve Harlem gençliği içinde patlak verdi. Dijital kayıtlar, synthesizer'lar, davul makineleri, sample'lar ve şaklayan, dalgalanan ritimlerin üzerine söylenen hızlı, takır takır vokaller yeni çağı tanımlamaktaydı.

Rap ve hip hop'un blues'un doğrudan torunu mu yoksa sadece kızgın alt sınıfın düzensiz patolojisinin belirtileri mi olduğu konusunda tartışmalar var. Bu yeni enerjiyi bir araya getiren Harlem'li ilk müzik prodüktörlerinden birinin emektar blues'cu Bobby Robinson olduğunu görmek ilginç. Robinson, duygusal slide gitarist Elmore James'in, "The Sky Is Crying", "Shake Your Money Maker" ve "Done Somebody Wrong" gibi, türü tanımlayan klasiklerini de içeren son muhteşem parçalarından bazılarını plak olarak çıkarmıştı. Elmore 1963'te öldü, ama Robinson müzik endüstrisinde değişen eğilimlerden sürekli olarak haberdar oldu ve kulağını asla sokağın sesine kapamadı. Rap'ten sonra 1980'lerin bir başka ürünü, house müziği, hâlâ ABD'nin blues başkenti olan Chicago'dan çıkıp geldi. Bu titreşen dans ritmi ağırlıklı, acılı vokalleri ve kesik ritimleri olan, birçok bakımdan blues'dan çok uzaklaşmış bir müzikti. Afrikalı-Amerikalı müziğine ait heyecan verici yeni türler ve alt türler, çekirdek özelliklerini gospel, blues ve caz gibi hâlâ eski biçimlerden türeterek çoğalmaya devam etti. Soul ve hip hop'un üzerinde swing ritmi ("New Jack Swing") ve rhythm-and-blues'un uçtaki melezleri vardı. Değişimin hızı çoğunlukla nefes kesiciydi ve siyah kültürün ortaya konuluş biçimlerinin daha saldırgan olan bazıları, dışarıdan bakanların kendilerini korku ve tiksintiyle geri çekmelerine neden oldu.

Bazıları için, daha rahatsız edici olanı yeni şehirli kabadayılığının işaretlerinin yalnızca genç Afrikalı-Amerikalılar değil, aynı zamanda beyazlar, Asyalılar, İspanyol kökenliler tarafından da benimsenmesiydi. Siyahların tarzları popüler kültürün akışı içine daha derinlemesine işledikçe, hepsi daha da tehditkâr bir hale geldi. Gangsta rap'indeki* maço tavırları ve şiddetin açıkça desteklenme-

* Gangsta rap: Rap de, blues'a benzer biçimde, kendi içinde iki önemli kola ayrıldı: Müziğin kendisinin ön plana çıktığı, kendini bir sanat biçimi olarak kabul ettiren Doğu Kıyısı Rap'i (East Coast Rap) ve daha çok bir parti müziği olarak kalan Batı Kıyısı Rap'i (West Coast Rap). Gangsta (Gangster) Rap de Batı Kıyısı Rap'inin bir alt kolu, Hardcore Rap'in bir türevi olarak 80'lerin sonunda ortaya çıktı ve 80'lerin sonuyla 90'ların başında ticari açıdan en başarılı hip hop tarzı oldu. 1989'da yayımlanan NWA'nın (Niggers With Attitude) *Straight Outta Compton* albümü, sinirli ve gürültülü bir sound'a sahip olan bu tarzın manifestosu sayılabilir. (ç.n.)

si, içindeki kaçınılmaz polis karşıtı mesajla birlikte, kurulu düzeni destekleyen medyanın kıt fikirli kamuoyu yaratıcıları aracılığıyla uyarıcı şok dalgaları gönderiyordu. Kötü beyazların arasında bulunabilecek tek şey, kaygı ve ümitsizlik değildi. İlk nesilden örnek gösterilecek oldukça popüler bir televizyon gösterisi olan *The Cosby Show*'un yumuşak duygularla dolu ve kibar orta sınıfa ait dünyası, Los Angeles gibi keskin etnik ayrılıkların olduğu şehirlerden gelen "b-boyların" ve sorun yaratan rapçilerin abartılı saldırganlıklarından çok çok uzaktaydı.

1992'nin ciddi boyutlardaki L.A. Ayaklanması ve yağma olayları, Batı Yakası rap'indeki tehditkâr sözlerin yoksul mahalle gençliğinin polis karşıtı tavırlarını nasıl bir kesinlikle yansıttığını göstermişti. Bu, arka plan müziği olan kentsel bir bunalımdı.

B. MİRAS OLARAK BLUES

Yeni miras endüstrisinin doğuşuyla ilgili kavranması gereken sarsıcı arka plan budur.

Blues'a beyaz toplum tarafından destek verilmesinin onun siyahların toplumu içindeki güvenilirliğine zarar vereceği düşünülebilir. Belki bazıları için öyle olmuştur, ama yalnızca bir azınlık için. Birçok Afrikalı-Amerikalının "içten olmama", "satma", ya da "ırkına sadakatsizlik" gibi suçlamaların karşısında aşırı incinebilir olmalarına rağmen, düzen tarafından blues'a gösterilen saygı seyrek olarak bu suçlamalara yol açmıştı.

Blues her ne kadar azınlığa ait bir müzik, satışa sunulan uçsuz bucaksız süpermarket çeşitleri içinde seçilecek ya da geri çevrilecek bir müzik biçimi olduysa da, hâlâ siyah kimliğinin varlığını sürdüren bir işareti olarak kalmıştır. Şu anki şaşırtıcı çeşitlilik, blues'dan müzik olarak gerçekten hoşlanmayan ya da kendileri onu dinlemek istemeyen insanlar arasında bile bir gurur vesilesi olmuştur.

Blues mirası endüstrisi kendini nasıl ortaya koydu? Nasıl yapılandı ve neleri başardı?

* Türkiye'de *Cosby Ailesi* adıyla oynamıştı. (ç.n.)

Daha önceki caz ve folk festivallerinin popülerliğine dayanarak, en büyük başarısını ülke çapında yaygınlaşan blues festivallerinde elde etti. (*Muddy Waters at Newport 1960* elektrikli aletler kullanan grupların blues'unu duyuran klasik bir albüm oldu.) San Francisco Blues Festivali 1973'te başladı ve yalnız blues programı olan festivaller içinde en uzun süre ayakta kalanı olma iddiaları var. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde şu anki en büyük festival, 1984'te başlayan ve düzenli olarak yarım milyonun üzerinde müşteri toplayan Chicago Blues Festivali.

Bütün Birleşik Devletler'de, kıyıdan kıyıya, Kuzey'den Güney'e, her cins blues hayranı şimdi, çoğunlukla birçok yerel blues derneğinden biri tarafından düzenlenen ve göze hitap eden bir açıkhava dekorunda yapılan bu paket gösterilerden birini bulabiliyor. Kimisi şehir veya ilçe yetkilileri tarafından düzenlenirken, diğerleri sadece ticari olaylar olarak kalıyor. Çoğu, blues'un kalbi olan bölgelerde yapılıyor, 1993'te, her ikisi de *Şeytan'ın Müziği* için filme alınmış olan James DeShay ve 84 yaşındaki Henry Townsend'i sahneye çıkaran, nehir kıyısındaki St. Louis Blues ve Miras Festivali gibi. İki yıl sonra Henry'ye, şehrin "kültürel mirasının" anısına, saygın St. Louis "Ünlüler Yolunda" bir yer verildi. Kaldırımdaki metal işaret, onun "bir BBC belgeselinde yer aldığını" anlatmakta.

En gözde olaylardan biri, şu anda, dünyanın dört bir yanından gelip her türlü müziği çalan 3000 kadar müzisyeni on değişik sahnede sergileyen, New Orleans Caz ve Miras Festivali'dir. Fransızca konuşan beyazlara ait, keman ve akordeon kullanılarak çalınan cajun müziğine ve onun siyahi blues temelli karşılığı olan ve merhum Clifton Chenier, Rockin" Dopsie ve artan sayıdaki genç müzisyenin çaldığı, canlı, uğultulu, kıvrak bir dans müziğine, Zydeco'ya olan ilginin artmasına yardımcı olmuştur.

En ilginç festivallerden bazıları uzak Güney eyaletlerinde, eski Jim Crow günlerinde siyah insanlara en barbarca muamelenin yapıldığı yerler olarak ünlenmiş bölgelerde yer alıyor. Ne mutlu ki, şimdi John Lee Hooker'ın doğum yeri olan, Mississippi Clarksdale yakınındaki Sunflower Blues Festivali gibi bir dizi sıcak ve farklı ırkların beraberce katıldığı olaylar var. Arkansas Helena yakının-

daki King Biscuit Blues Festivali şu anda yılda 50,000 insanı çekiyor.

Her düzeydeki politikacı kendilerine blues ambalajı yapmanın kazandıracağı avantajların farkına varmakta geç kalmadı. ABD Dışişleri Bakanlığı, 1960'larda Amerikan kültürünün tanıtımı amacıyla, Howlin" Wolf ve Buddy Guy gibi sanatçıların uluslararası turnelerinin masraflarını zaten karşılamaktaydı.

Ağustos 1977'de, eski bir fıstık yetiştiricisi olan Başkan Jimmy Carter, Muddy Waters'ı Beyaz Saray personelinin yıllık pikniğinde çalmaya davet etmişti. Onu kalabalığa tanıtırken, "Bildiğiniz gibi" demişti. "Muddy Waters tüm zamanların en iyi sanatçılarından biridir. Benim burada sayabileceğimden fazla ödül kazanmıştır. Müziği tüm dünyada iyi tanınmakta, ülkemizin iyi bir bölgesinden gelmekte ve Amerikan halkının geçmişini tam olarak temsil etmektedir."

Başkan Reagan'ın döneminde, kükreyen bir R&B vokalisti ve inançlı bir soul baladcısı olan ve 1970'lerde uyuşturucu problemlerinden kurtulan Etta James, Los Angeles'taki 1984 Olimpiyat Oyunları'nın açılış töreninde şarkı söylemeye davet edildi. Reagan'ın halefi George Bush, başka bir büyük sesli vokalist olan Koko Taylor'u Tanışma Partisi'ne davet etmiş, daha sonra da, görevdeki ilk yılının kutlamaları sırasında, B.B. King'in, en zengin sekiz yüz Cumhuriyetçi taraftarının önünde çalmasını sağlamıştı. Bu arada Güney'de, hırslı saksofoncu Bill Clinton, 1980'lerin ortasında Arkansas Valisi olarak, bir nehir kenti ve Clinton'un gençliğinde Sonny Boy Williamson ile King Biscuit Boys'un merkezi olan, Helena'da Delta Kültür Merkezi'ni kurmuştu. Dışişleri temsilcisi Ernest Cunnigham, Londra'nın *Guardian* gazetesinden Martin Walker'a bunun nasıl gerçekleştiğini anlatmıştı: "Bill daima bir caz adamıydı, blues'dan hoşlanır, festivallere giderdi. Beni bir gün Valiliğe çağırdı ve Helena'da bir şeyler, bir turistik merkez, kültür mirası için bir mekân yapmak istediğini söyledi. Büyük şeyler hayal etmemi istedi ve bana her türlü desteği vereceğini söyledi." Eski Delta blues'u şimdi Merkez'in müzesinde o hayalin bir parçası.

Güney'de başka yerlerde de benzeri kurumlar var, bunlardan bi-

ri olan Clarksdale'deki Delta Blues Müzesi, hatıra eşyaları, el işleri, posterler, müzik aletleri, kitaplar, plaklar, bantlar ve Delta sanatçılarına ait 500'ün üzerinde video sergilemektedir. Sergilenenler arasındaki "didley-yayı", B.B. King, Muddy Waters ve Elmore James'in müzik çalmayı ilk olarak öğrendikleri türden, tek telli, slide tekniğiyle çalınan bir aletti. Ayrıca Z.Z. Top'un bağışlamış olduğu, Muddy'nin çocukluğunun geçtiği civardaki kulübeden alınan bir servi kerestesinden yapılma modern bir gitar da vardır. Kulübenin kendisi 1996'da "House of Blues" organizasyonu tarafından, eyalet dışına gönderilmek ve New Orlaeans'ta yeniden inşa edilmek üzere satın alındı. B.B. King'in gitarlarından biri de, Big Joe Williams'ın yıllarca kullandığı, hırpalanmış durumdaki elektrikli dokuz telli gitarın yanında sergileniyor. 1976'da *Şeytan'ın Müziği* için filme alınırken, "*Providence Help the Poor People*" ve "*Highway 49*"u da içeren klasiklerinden bazılarını bu aletle çalmıştı. (1982'de 79 yaşında öldü.)

Daha Kuzey'de, Memphis'te, Beale Caddesi Blues Müzesi, B.B. King'in blues kulüpleri zincirinin ilkini 1991'de açarak katkıda bulunduğu, büyük başarı kazanan bölgeyi yeniden canlandırma çabalarının bir parçası olarak, Old Daisy Tiyatrosu'nda açıldı. Beale Caddesi şimdi hemen her zaman "Blues'un Babası" olarak bilinen, 1958'de ölmüş olan, müzik grubu şefi W.C. Handy ile birlikte anılmaktadır.

Gus Cannon hatırladıklarını şöyle anlatmaktadır: "Handy ile birlikte çaldım. Profesör Handy'den söz edildiğini duydunuz mu? Ben onunla birlikte çalardım. Bilirsin, kadroyu tamamlamak için. Gruba banjo eklemişti. Jim Turner ile birlikte çaldım. Ondan söz edildiğini duydunuz mu? Hepsi gitti. Onların hepsini tanırım, onlarla birlikte çalardım, onlar gitti. Ben buradayım, ama ben de çalmayı bırakmayı düşünüyorum." Gus 1979'da öldü, ama bugün Handy'nin adı Blues Vakfı'nın yıllık W.C. Handy Ödülleri sayesinde yeniden hayata döndürüldü. Göz konulan ödüllerden herhangi birini kazanmanın getireceği saygınlık ve tanıtım yüzünden sanatçılar ve plak şirketleri bu olaya aynı değeri vermektedir. Program 1980'lerde oluşturulduğundan, seçme işlemleri bazen tartışma ko-

nusu olmuşsa da, ödüllerin, müziğe sadece nostaljik, geriye dönük bir yaklaşımda bulunmaktan kaçınarak, miras hareketine rekabetçi bir yön kattığından kuşku yoktur. Blues dünyasına yeni girenler, çoğunlukla ilk ulusal tanıtım fırsatlarını bir Handy Ödülü kazanarak elde etmiştir.

Gelişen bu miras endüstrisinin temelinde, sağlam bir burs ve akademik araştırma desteği de var. Son yirmi yıl içinde blues'la ilgili her konuda şaşırtıcı sayıda kitap yayımlandı. Bunlardan sadece bir tanesinin öyküsü bile, o zamanlar blues'un statüsünün nasıl değiştiğini göstermektedir. 1970 ve 1980 arasında, Charles Sawyer B.B. King'in "İzinli Biyografisini" nihayet yayımlattığında elliden fazla yayıncı tarafından geri çevrilmişti. Yerinde bir kararla *B.B. King'in Gelişi* olarak adlandırılan kitap piyasaya çıktığından beri sürekli yeni baskı yapmakta.

Kitapların yanı sıra, İngiltere'deki *Juke Blues*, *Blues and Rhythm* ve Amerika'daki *Living Blues* gibi, yeni çıkan albümler hakkında değeri ölçülemez eleştiriler yayınlayan uzmanlaşmış araştırma dergileri var. (*Living Blues* dergisi Chicago'daki yerinden Oxford, Mississippi'ye taşınarak Mississippi Üniversitesi'ne ve Güney Kültürü Çalışmaları Merkezi'ne bağlandı.) "Ole Miss"de de, yalnızca kendisi bile Yeni Güney'de blues'a verilen değerdeki artışın önemli bir göstergesi olan, büyük bir Blues Arşivi var. *Blues Revue* ise, blues'u tanıtan daha popüler düzeyde kuşe kâğıda basılmış, iyi sunulmuş bir dergi.

Bu miras kuruluşlarının tamamı değilse de çoğunluğu, beyazların ya da orta sınıfın ileri gelenlerinin kontrolünde. *Siyah* kuruluşlarının en önemlilerinden ve bazı açılardan en derin etkiyi bırakanlardan biri, emektar şarkıcı, basçı, müzik grubu şefi, besteci, yapımcı ve gizli kalmış yıldız, Willie Dixon'un 1982'de kurduğu, Chicago'daki Blues Cenneti Vakfı'ydı. Dixon'un 500'ün üzerinde şarkı bestelediği söylenmekte ve Muddy Waters, Howlin" Wolf, Little Walter ve Bo Didley için bestelediği hit parçaların listesi inanılmaz uzunlukta. Parçaların çoğu blues dinlendiği sürece yaşamaya devam edecek gibi görünmekte: "I Just Wat to Make Love to You," "I'm Your Hoochie-Coochie Man," "Little Red Rooster,"

"My Babe," "Spoonful," ve "You Can't Judge a Book by its Cover."

Vakıf, adını, onun başka bir bestesinden, yuvarlan-devril hızlandırılmış blues tarzıyla herhangi bir sanatçıdan daha fazla, on adet, W.C. Handy Ödülü kazandığı, muhteşem bir kariyerin başlangıcında, Koko Taylor tarafından 1965 yılında kaydedilen "Blues Heaven"a* ithafen aldı. Onu Dixon keşfetti, blues'u bir üslup olarak besleme ve sanatçılara birey olarak yardım etme arzusuna uyarak Chess şirketiyle anlaşma imzalamasını sağladı. Don Snowden ile birlikte yazdığı, mükemmel özyaşam öyküsü, *I Am the Blues: The Willie Dixon Story*'de** (Da Capo, 1989), okul programları ve burslarla blues'u canlı tutan ve yoksul sanatçılara parasal destek sağlayan, kâr amacı gütmeyen bir teşkilat olan vakfın neyi başarmaya çalıştığını açıklamaktadır: "Blues Cenneti"nin kuruluş sebebi, birilerine hakkıyla bir şey ödünç verildiğinde, onların bunu hak etmiş olmalarıdır. Ayrıcalıksız insanlara, özellikle de hiçbir biçimde yardım almayan ayrıcalıksız müzisyenlere yardım edebilecek bir konumda olmasını istiyorum. Ortalama bir müzisyenin herhangi bir geliri ve yaşlandığında sosyal güvencesi yok, güvenebileceği hiçbir şeyi, hiçbir kimsesi yok. Bu insanların korunmaya ihtiyacı var ve sen bir teşkilat, bir vakıf kurarsan her şey azar azar başlar. Blues bizim halkımızın tarihinin ve mirasının bir parçası ve bu gibi şeylerin tarihin devamında da bilinmesi gerekiyor." (s. 225-6)

Willie, kitabında yaptığı onca sayısız parça içinde ona en fazla şey ifade edenin büyük hit'lerinden ya da para kazandıran parçalarından biri olmadığını açıklamıştı. Bu, 1984'te yazılmış az bilinen bir blues parçasıydı: "It Don't Make Sense (You Can't Make Peace)." Onun gözlemlediği gibi, "blues'daki bilgelik hayat boyu kullanılabilir ve çoğu blues'un bir bilgelik ifadesi olarak yazılmasının sebebi budur. Dünyanın yüzde 95'iyle yüzde 99'unun eğer barışı sağlayamıyorsan hiçbir şeyin anlamı olmayacağına inandığını söyleyebilirim... Bu, blues'un gerçek anlamı ve gerçek güzelliği, insanlara daha iyi bir eğitim ve anlayış" (s. 229). Willie Dixon

* Blues Cenneti (ç.n.)
** *Ben Blues'um: Willie Dixon'un Öyküsü* (ç.n.)

1992'de öldü ve insanların arasındaki barışın hayali her zamanki kadar uzak.

Ulusal miras olarak blues kavramı 1994'te sembolik zirvesine ulaştı. Bu yılın içinde Birleşik Devletler Posta İdaresi en büyük altı blues şarkıcısının anısına bir pul dizisi çıkardı: Bessie Smith, Ma Rainey, Muddy Waters, Howlin" Wolf, Jimmy Rushing ve Robert Johnson (bu sonuncusunun orijinal fotoğrafına havalı fırçayla bir sigara eklenmişti).

C. ESKİ BLUES – YENİ GÜNEY

Blues'un yeni çevresi yeni olanaklar ve yeni seyirciler, özellikle de beyaz olanlarını yarattı. Fakat 1980'lerde ve 1990'larda sanatçıların kendilerine neler oluyordu? Ve müzik, siyah toplumu kuşatan değişikliklere nasıl adapte oluyordu? Blues'un yansıttığı ve birçok şarkıcı tarafından paylaşılan ve siyahı insanların yaşam gerçeklerinin biçimlendirdiği sezgiler düşünüldüğünde, blues, siyahların deneyimleriyle arasındaki bu canalıcı bağları nasıl sürdürdü?

Blues tarihinde sıkça karşılaşıldığı gibi, cevap, değişen nüfus hareketlerinde bulunacaktır.

1940'larda ve 50'lerde, kırsal Güney'den Kuzey'in "Vaat Edilmiş Toprakları"na yönelen kitlesel göç döneminde, göçmenler beraberlerinde derin, dünyevi "eski tarz" blues'u getirmişlerdi. Müzik, güncelleştirilmiş, modernleştirilmiş ve elektriklenmiş biçimleriyle onların yerlerine alışmalarına yardımcı oldu. 1980'lerde ilginç bir tersine dönüş başlıyordu. Tam daha ilerici soul-blues tarzlarının bile bayat ve modası geçmiş olduğu bir dönemde, kırsal bölgelerin hâlâ çoğunlukta olduğu Güney'de, garip, kesinlikle beklenmeyen bir rönesans yaşandı. Yarım milyonun üzerinde siyah insan, neredeyse bütün bir yüzyıl boyunca sürmüş olan bir eğilimi tersine çevirerek, Kuzey'in yoksul mahallelerindeki çürüyen topluluklardan uzaklaşarak geriye döndü. Gettolardaki nihilizm, şiddet ve uyuşturucuyla ilgili suçlardan dolayı çaresizliğe düşen ebeveynler, çocuklarını akrabaları tarafından yetiştirilmek üzere daha sakin, daha ses-

siz olan Güney'e yolluyorlardı. Yetişkinler, Kuzey'deki işsizlik oranı arttığında, iş konusunda umutsuzluğa düşerek, beyazlarla kuruş kuruş karşılaştırıldığında, siyahların Mississippi'de Illinois'ye göre daha az kazandıklarını bilmelerine rağmen, Güney'e gittiler.

Güney'deki çarpıcı değişiklikler 1970'lerde de ortadaydı. 1976'da "Cracker"* redneck'lerin** eyaleti olan Georgia'dan başkan seçilen Jimmy Carter Yeni Güney'in doğuşunu sembolize ediyordu.

Bu zamanlarda Henry Townsend de değişimlerin varlığını kabul ediyordu. "Güney, Güney'di ve bu iyi olduğu anlamına gelmiyordu," diyordu. "Ama şimdi aşırı bir biçimde değişti. Şu şekilde belirteyim. İnsanlar, başka insanları eskisine göre daha çok düşünmeye başladılar. Biliyorsunuz, insanlar başka türlü çağrılırdı: 'Hayvanlar' veya 'rakunlar' gibi. Bu da insanların dış görünüşüne yapışıp kalmış bir şeydi. Şimdi birçok durumda, insanları düşünüyorlar. Sanırım daha önce var olan her şeyin küçük bir parçası kalmaya devam edecek, ama Güney'in aşırı değiştiğini söyleyebilirim."

Henry'nin karısı Vernell de onunla aynı fikirdeydi: "Bugün değişiklikler oldu, çünkü şimdi olduğu gibi olsa geçmişe dönmek isterdim. Bilirsin, geri dönüp yaşayabilirdim." (Gerçekte Townsend'ler asla geri dönmedi ve bunu haber vermek üzücü, Vernell 1995'de öldü.)

İnsanları kendisine çeken Güney, birçok açıdan, ilk anda aileleri kendinden uzaklaştıran, yoksulluk, aynı statüdeki beyazlara göre daha düşük yaşam standartları ve Vatandaşlık Hakları dönemi öncesinin açık, kurumlaşmış ırkçılığının yerini alan, daha kurnazca uygulanan fiili ayırımcılık gibi eski sorunları hâlâ barındırıyordu. Ancak çekici olarak kalan topluluk duygusu, paylaşım, arkadaşlar, aile ve mahalleden oluşan, destek veren bir ilişkiler kümesiydi. Geri dönmek yuvaya dönmek gibiydi ve bir yenilgi ve başarısızlık duygusu taşıması da gerekmiyordu. Başkalarının da aynı şeylerden geçtiğini ve orada onları olumlu bir şeyin beklediğini bilerek, belli bir iyimserlikle dönüş yapıyorlardı.

* Cracker: Amerika'nın Güney eyaletlerinde yaşayan yoksul çiftçiler için kullanılan bir deyim. (ç.n.)

** Redneck: Güney'li, cahil, yoksul çiftçi. (ç.n.)

Texas doğumlu Arzel Z.Z. Hill, bu olumlu iyimserlik ortamından ilk yararlanan ve ona ses veren şarkıcılardan biriydi. "Gündelikçi" soul-blues şarkıcısı olarak zaman zaman işine oldukça kaba biçimlerde son verilen Hill, 1970'lerin başında küçük çapta bir dizi hit parça yapmıştı. 1980'de deneyimsiz bir plak şirketi olan Jackson-Mississippi'den Malaco Records ile anlaşma imzaladı ve ilk albümü *Z.Z. Hill* siyah hayranları tarafından olumlu karşılandı.

Fakat hedefi tam on ikiden vuran, yerinde bir kararla, *Down Home* adı verilen, 1982'de çıkardığı ikinci albümüydü. Neredeyse, yeni çağın blues marşı haline gelen "Down Home Blues"u içeren albüm tam iki yıl boyunca siyah albüm listelerinde kalmış, bu arada, beyazların pazarına ulaşamayan blues sanatçıları arasında neredeyse duyulmamış bir şeyi başararak, yarım milyonun üzerinde kopyası satılmıştı. Z.Z. sonraki iki albümü olan *The Rhythm and the Blues* ve *Im a Blues Man* albümleriyle daha büyük başarılar elde etti. Cazibesi iyi işlenmiş şarkılara, iyi müzisyenliğe, güçlü, nefesli ağırlıklı düzenlemelere Tommy Couch ile Wolf Stephenson'un prodüksiyon yeteneklerine dayanıyordu. Dönemin en büyük hit 45'liklerinden biri olan *Cheating in the Next Room*'daki (1982) gibi, kişisel ilişkilerin gündelik zaaflarından söz eden şarkılarda, bazen country and western baladı duyarlılığına kayan oldukça etkin bir soul-blues sound'u yarattılar. Ne yazık ki, Z.Z. başarısının doruğundayken, 1984 yılında, 49 yaşında kalp krizinden öldü.

Hill'in öldüğü dönemde Malaco, siyah blues hayranları için önde gelen bir Güneyli plak şirketi olarak yerini sağlamlaştırdı. Böylece, Güney'deki yaşlı siyah insanların arasında hâlâ önemli miktarda dinleyici olduğu ve albümler için bir pazar olduğu kanıtlanıyordu. Bobby Bland, Latimore ve Little Milton gibi soul-blues'un diğer büyük isimleri de şirket tarafından kapıldılar. Malaco, kaydettiği şarkılardan bazılarının adıyla blues'a keyifli bir gurur katmıştı: 60'larda Stax Plak Şirketi'nin büyük soul yıldızlarından biri olan Johnny Taylor'a göre bu "Still Called the Blues"* iken, Little Mil-

* "Adı Hâlâ Blues" (ç.n.)

ton'un iddiasına göre, siyah dinleyiciler arasında herkesin bilip, eşlik ettiği bir klasik olan "The Blues is Alright"* idi. Bu şarkılardan kaç tanesinin, blues olarak konumlarına dikkat çekmek, şarkıcının blues şarkıcısı olarak yerini ya da doğrudan blues'un değerini göstermek için bilinçli olarak bestelendiği konusu dikkat çekicidir. Bu, blues'un siyah toplulukların içindeki desteğini kaybetmeye başladığı dönemlerde ortaya çıkan bir eğilimin devamıydı. Willie Dixon 1969'da (daha sonra biyografisine adını veren) "I Am the Blues"u kaydetmiş, aynı yıl B.B. King "Why I Sing the Blues"** ile ciddi bir hit yakalamıştı.

Siyah toplum sanki şarkı yoluyla kültürel bir tartışma yaratıp, dövüşerek karşılık vererek, kendini savunuyor gibiydi. 1977'de Muddy Waters, kendisi de blues'u en düz ve saf biçimleriyle tanıtmaya hevesli olan, albino-beyaz rock-blues gitaristi Johnny Winter'in prodüktörlüğünü üstlendiği bir seansda, "The Blues Had a Baby and They Named It Rock and Roll"*** adlı parçayı kaydetti. Malaco'nun devrimi tartışmanın kazanılmasına yardımcı oldu: yüksek kaliteli hit parçaları, onların kazandığı başarı ve bunu izleyen cazibe olmasaydı, hâlâ çalışan sınıftan siyahların kültürü içinde kök salmış popüler bir sanat biçimi olarak blues, belki de son bir düşüşle karşılaşabilirdi.

E. YENİ GÜNEY - YENİ BLUES

Malaco'nun öncülük ettiği blues'un yeniden canlanışı, en önemli etkisini Güney'de gösterdi. Kariyerleri sönükleşmeye başlayan sanatçılar bazı şeylerin tekrar canlanmaya başladığını fark ettiler.

Louisiana doğumlu bir şarkıcı olan Bobby Rush, kariyerine Chicago'da başlayıp, daha sonra Jackson, Mississippi'ye dönerek, orada 1980'lerde "Chitlin Zincirinin Kralı" unvanını kazandı. Kulüplerdeki, gösteri salonlarında ve otoyol kenarındaki barlardaki canlı gösterileriyle Güney'in küçük kasabalarında, siyah seyirciler

* "Blues İyidir" (ç.n.)
** "Neden Blues Söylüyorum" (ç.n.)
*** "Blues'un Bir Bebeği Oldu ve Ona Rock and Roll Adını Verdiler" (ç.n.)

arasında çok popüler. Grubu arkada müziği götürürken, onun sahnede yürüyüp vaaz verdiği, hızla kostüm değiştirerek, altın rengi tulumdan morun iki tonundan oluşan tuluma geçtiği parlak gösterisi enerji dolu. Rush'ın siyah müziğindeki her yeni gelişimi karşılayacak zekâsı var ve performanslarında rap ile hip hop'a ait unsurları bile kullanabiliyor. Kendisini bir "lirik doktor" olarak tanımlıyor ve Jim O'Neal'ın *Blues and Rhythm*'de yazdığı gibi müziğini "folk-funk" olarak görüyor. Gösterilerindeki cinsiyet ayrımcılığı ve maço tavırlar yüzünden eleştirilse de, kadınlar arasında ona neşeli bağırışları ve kahkahalarıyla karşılık veren büyük bir izleyici grubu var. En başarılı albümlerinden biri, 1991 yılında Urgent! Plak Şirketi'nden çıkarttığı karakteristik *I Ain't Studdin' You* idi. Müziğini böylesine büyüleyici yapan klasik eski tarz blues'u tamamen çağdaş bir şeye dönüştürmesiydi. Ve bunu da kesinlikle gerçek bir zevk ve eski geleneklere karşı duyduğu sevgiyle yapmıştı.

Mississippi doğumlu gitarist Artie "Blues Boy" White, modern soul-blues kavramı içinde yer alıp, blues'un Güney'deki siyah dinleyiciler arasında yeniden canlanan popülerliğinden faydalanan bir başka şarkıcıydı ve 1980'lerin ortasında, o da Güney'e döndü ve o zamana kadar, Chicago'daki Bootsy's Lounge'unun sahibi olarak kaldı. İngiliz *Blues and Soul* dergisinde çalışmış eski bir gazeteci olan John Abbey'in sahibi olduğu Ichiban Plak Şirketi'yle 1987 yılında anlaşma imzaladı. *Tired of Sneaking Around* R&B listelerine girip, şirketin, blues'u siyah popüler kültürün ön saflarında tutma görevini ciddi bir biçimde yüklenerek yaptığı ismi sağlamlaştırdı. 1994'de trajik bir biçimde ölen, çok yönlü bir yeteneğe sahip olan Gary "B.B." Coleman, şirketin daimi prodüktörlerinden bir tanesiydi. Kendi plaklarının yanı sıra, güçlü bir sese sahip bir Texas'lı olan Trudy Lynn, Blues Boy Willie, Buster Benton, Chick "Stoop Down" Willis, Little Johnny Taylor ve Muddy Waters'a eşlik etmiş olan müzisyenlerden bir grubunun oluşturduğu The Legendary Blues Band gibi başka sanatçıları da Ichiban'a çekmişti.

Güney'e ait blues'un yeniden canlanmasının önemli bir niteliği, kendilerine müthiş güvenleri olan ve dobra dobra konuşan bir dizi kadın şarkıcının yarattığı çarpıcı etkiydi. Tipik Güney bilgeliğini

duman dolu kulüplerdeki diğer kadınlara dağıtan, sert, gospel tınılı soul-blues şarkıcısı Lynn White bunlardan bir tanesiydi. Yatak odası ile ilgili pratik bilgiler aktaran blues'uyla daha popüler olan, Malaco ekibinden tok sesli şantöz Denise LeSalle'nin performansı nükte ve açık saçık sözlerle doluydu. Şarkı yazarı olarak da ciddi başarılar elde etti, country şarkıcısı Barbara Mandrell'in "Married, But Not to Each Other" adlı hit şarkısını yazdı ve soul'dan funk'a ve R&B'ye değişik tarzlarda plaklar çıkardı. Blues'a olan bağlılığı derinleşerek, yelpazenin soul-blues ucundaki sanatçılara destek veren, kendi Milli Blues'u Koruma Derneği'ni kurdu.

Ticari blues piyasasındaki kadınların bu iddialı durumu, Afrikalı-Amerikalı toplumundaki daha yaygın bir olguyu yansıtıyor olabilir. Etta James ve Koko Taylor'un kendinden emin ve dışadönük performanslarının onlara görülmemiş bir statü ve başarı getirdiğini daha önce zaten görmüştük. Etta, 1970'lerde daha fazla hit parça yapmış olsa da saygınlığı 1990'lara kadar düzenli olarak artmaya devam ederken, Koko Taylor şu anda kadın blues yıldızlarının en büyüğü haline gelmiştir. Ortak noktaları şüphesiz ki, performanslarının etkileyici doğasıydı: kendi kurallarına göre kontrolü ellerine alma kararlılığı ve duygusal yaşantılarının hiç istifini bozmadan artistik bir sosla sunulması.

Bunun kültürel kökeni, imparatorluk yetkisini olmasa da kraliçelere yaraşır olanı almak konusunda ısrarlı olan, 1920'lerin büyük blues şarkıcılarının yaşamları ve müziklerindeydi.

Bessie Smith ve Ma Rainey gibi şarkıcılar ölümlerinden çok sonra bile ikon olarak kaldılar ve isimleri arkalarından gelen nesiller tarafından saygıyla karışık bir hayranlıkla zikredildi. Bundan başka, Billie Holliday, Dinah Washington gibi sonradan caza geçen kadın şarkıcıların da, karmakarışık, altüst olmuş hayatlarıyla güçlenen, büyük etkileri olmuştu. Koko Taylor, Etta James ve Denise La Salle yeni çağda en fazla göze çarpan kadın sanatçılar olsalar da onların dışında da birçok sanatçı vardı. Chicago'daki kulüplerde çalışan genç bir kadın olan Big Time Sarah ve eski bir bar piyanosunu yumruklar gibi çalan ve "Swamp Boogie Queen" gibi Louisa-

na tarzı hoş bir blues söyleyen, "Two Fisted Mama",* Katie Webster bunların arasındaydı.

F. BAZI DEĞİŞİKLİKLER YAPILACAK

Kişiliği ön plana çıkan kadın şarkıcıların başarılarının kökeni yalnızca müzik tarihinde değil, aynı zamanda çağdaş siyah kültürü içindeki derin değişimlerde de yatıyordu. Siyahlara ait eğlencenin tüm uzantılarında, soul, rap, hip hop'tan Oprah Winfrey'e kadar kadınlar kendilerini sağlam, güçlü ve utanç duymaksızın istekte bulunmaya hazır olarak ortaya koyuyorlardı.

Geçen yirmi yıl boyunca kadınlar, her zamankinden daha fazla kadının çalıştığı, üniversiteye gittiği ve ekonomik yönden bağımsızlığını kazandığı, Amerikan yaşamındaki genel "feminizasyon"dan çok fazla etkilenmişti. Sosyal yardıma bağlı olarak yaşayanlar arasında, esas yardımı alanlar, çocuk baktıkları için kadınlardı. 1990'larda siyah erkeklere göre daha fazla siyah kadının işi vardı; işi olan siyahların yüzde 53'ü kadınlardı.

Yakın geçmişteki bu derin sosyal değişimler, çağdaş blues da dahil olmak üzere siyah popüler müzik yoluyla yansıdı, ancak bunlar geçmişe uzanan derine gömülü sosyal yapıları da güçlendirdiler. Siyah ailelerin acımasızca dağıtıldığı kölelik günlerinden beri, siyah toplumu anaerkil yapıda olmuştu. Kadınlar güç kaynağı olmak zorundaydılar; çoğunlukla, düşük gelirli ailelerin yaşamındaki süregen dengesizlikler içinde, çocuklarını tek başlarına yetiştirmek zorunda kalıyorlardı. Bugün yoksul mahallelerde evlilikdışı doğumlar gündelik bir olay haline gelirken, boşanma oranı yükseliyor. Bu arada ekonomik baskılar daha da şiddetli hale geldi. 1970 ile 1990 arasında, mükemmel bir blues bölgesi örneği olan Chicago'nun güney yakası, yoksulluk içindeki ailelerin oranının yüzde 30'dan yüzde 50'ye çıktığına tanık oldu. Şu anda bütün topluluklar, yetişkinlerin büyük bir çoğunluğunun normal bir haftalık işte çalışamayacağı bir yaşam deneyimi geçiriyorlar. Savaş sonrası yıllarda

* "Çift Yumruklu Ana" (ç.n.)

siyah işçiler Güney'den Chicago'ya aktığında, düşük ücretli de olsa en azından bir iş bulabiliyorlardı. İşe sahip bir yoksul olmakla, gerçek bir iş beklentisi olmayan bir yoksul olmak arasında, insanların gözünde bir fark yok. Bu durum toplulukları birbirine bağlayan bağları tehlikeli bir biçimde yıpratıyor ve en kötü getto problemlerinden kaçabilmiş olanlar bile krizden derinden etkileniyor. Şiddete, suça, vandalizme, çete savaşlarına bulaşmış, uyuşturucu bağımlısı genç siyah erkekler medyanın klişeleri olabilir, ancak işin acıklı yönü, görüntünün arkasında çoğunlukla gerçeğin yatması. Banliyölerde orta sınıfın kuşatılmış olduğu bölgelere kaçabilenlerin bile başı belada olan ya da hapishaneye düşmüş arkadaşları veya akrabaları var.

G. BUGÜNKÜ CHICAGO BLUES'U

Yoksul mahallelerdeki bu uzun ve derinleşen kriz, etkisini Chicago'daki blues üzerinde de gösterdi. Şehir, dünyanın blues başkenti olması özelliğini sürdürüyor ve canlı müziğin hâlâ duyulabileceği bar ve kulüplerin sayısı diğer yerlerden fazla. Chicago'da hâlâ blues uğrunda mücadele veren birçok plak şirketi var, özellikle de blues'u antikacıların ölü dünyasının dışında tutmak için diğer birçok şirketten fazlasını yapan, Alligator Plak Şirketi piyasanın lideri durumunda.

Ancak şehrin blues kültüründe düşüşe ait yanlış anlaşılamayacak işaretler var ve bunun kısmen Chicago'nun uçsuz bucaksız sosyal problemlerinin bir sonucu olduğu çıkarımından kaçmak zor.

İç bir göç sonucunda iyi durumdaki siyah insanların banliyölere gitmesiyle, en fakir mahallelerden bazıları, 1970'ten bu yana, nüfuslarının yarıya indiğine tanık oldular. Otların bürüdüğü işe yaramaz uçsuz bucaksız alanlar, bir zamanlar, yoksul olsa da, gelişip büyümekte olan toplulukların bulunduğu yerleri kaplıyordu. Yaşamları çalışan sınıftan dinleyicileriyle nerdeyse ayrılmaz olan şarkıcılardan birçoğunun yaşadığı dairelerle birlikte güzel günlerden kalma dükkânlar, mağazalar, kiliseler ve blues kulüpleri artık yoktu.

Muddy Waters, Howlin" Wolf, Elmore James ve şimdi ölüp gitmiş diğer birçoklarının temsil ettiği 1950'lerdeki klasik Chicago blues'u dönemindeki müziğin, pamuk topladıkları Güney'den daha iyi bir yaşam aramak için gelen göçmenlerin sıkışıp kalmış duygularından doğan, elektriklendiren, heyecan yaratan bir enerjisi vardı.

Koko Taylor, Junior Wells, Otis Rush, Buddy Guy ve sayılamayacak kadar çok olan diğerleri gibi onların ardından gelen sanatçıların çoğu hâlâ ayakta ve blues'u aynı dinamik zorlamayla sürdürüyorlar. Hepsi, yeni, daha şehirli sesler yaratarak, üslupla ilgili sınırları kaldırdılar. Bunlar, tam da genel beğeninin bu müziği keşfetmeye başladığı bir dönemde, modern blues'un tanımını yaparak başkalarından daha fazlasını başaran insanlardı. Eric Clapton için, Rolling Stones ya da "İngiliz blues'u işgali" dönemi gruplarından herhangi biri için bunlar öykünülecek seslerdi. O zaman, blues ya Güney'de arka verandada yıpranmış gitarıyla "Bu sabah uyandım..." diye şarkı söyleyen yaşlı siyah bir adamdı ya da sert solo gitarı, ağlayan yüksek volümlü armonikası, alçalıp yükselen boogie piyanosu, elektrobası ve gürleyen arka ritmi veren davuluyla, yakıcı Chicago blues'uydu. Bu, yirminci yüzyıl Amerikan müziğindeki en başdöndürücü sound'lardan biriydi ve onun yok olduğunu söylemek yanıltıcı olur. Chicago'da hâlâ, plakta olsun, canlı olsun, mükemmel denilecek müziği bol bol dinlemek mümkün. Ancak bundan da kolay olanı yeni yönler arayan yenilikçileri bulmak.

Chicago'da klasik bar blues'u sound'unu yeniden yorumlayan birçok iyi sanatçı var ve onların da siyahların ticari piyasasına ulaşmakta başarılı olmuş bazı Güney'li soul blues sanatçıları kadar geniş bir seyirci kitlesini hak ediyorlar. Özellikle bunlardan ikisi öne çıkıyor. Magic Slim (Morris Holt) ve grubu The Teardrops, sert bir ritmi ve yumuşak dumanlı vokalleri olan, Muddy Waters ile eskilerden Magic Sam ve Freddie King'e açıkça borçlu olduğu belli olan, canlı, ritmik bir sound yarattı. Diğeri, merhum J.B. Lenoir'in kuzeni ve Magic Slim gibi Mississippi'nin yerlisi olan Byther Smith, daha da az tanınan bir şarkıcı. O müziğine, 1990'ların ruhunu da koruyarak belli bir ciddiyetle yaklaşıyor. Kuzeni gibi, o da çağdaş sosyal ve politik sorunlarla uğraşıyor, tıpkı 1989 albümü

Addressing the Nation with the Blues'da olduğu gibi. Çalışmalarında saygı uyandıran, sürekli bir duygusal bağlılık ve ustalık var.

Bunun gibi sanatçılar blues'u kendilerine özgü sesleriyle sunarak, blues geleneğinin canlı tutulmasında belli bir rol oynuyorlar. Slim ya da Byther belki asla, Muddy Waters veya B.B. King gibi uluslararası süperstarlar olamazlar ancak, paylaşan, destekleyen bir toplumun cisimleşmiş hali olarak müziğe önem ve kuvvet kazandıran da onlar gibi insanlar.

H. GÜÇLÜ İKNA SEBEPLERİ

Son yirmi yılın başka bir önemli özelliği de, neredeyse bir hiçlikten, önemli bir yeni blues süperstarının, Robert Cray'in ortaya çıkmasıdır. Kariyeri 1979'da çıkardığı pek dikkat çekmeyen albümü *Who's Been Talkin"* (eski bir Wolf şarkısı) ile yavaş bir şekilde başladı, bunu 1983'te, daha başarılı olan *Bad Influence* ve sonraki yıl da *False Accusations* izledi. Onu gerçekten ünlü yapan, Albert Collins ve Johnny Copeland'la birlikte 1985 yılında yaptığı bir Alligator yapımı olan *Showdown!* idi: Grammy Ödüleri'nin ilk üçünü o aldı ve albüm çeyrek milyondan fazla sattı. Şimdilerde birden blues'un geleceği olarak saygı görmeye başladı. Genç, düzgün ciltli, temiz görünüşüyle yakışıklı sayılabilecek birisiydi; tavırları da oldukça entelektüeldi. 1986'da çıkardığı bir sonraki (yine Grammy ödüllü) albümü *Strong Persuader* ile yarım milyonu aşan bir satışı yakaladı ve aynı şeyi 1989'da *Don't Be Afraid of the Dark* ile de yaptı.

Bu şaşırtıcıydı. On yıldan daha kısa bir süre içinde, alanındaki hemen herkesi geride bırakıp, siyah ve beyaz, genç dinleyicilere, hata daha yaşlı olan geleneksel blues hayranlarına bile (en azından onu bir "yuppie soul şarkıcısı" olarak dışlamayanlara) ulaşabiliyordu. Sesi gerçekten duygu dolu, ölçülü ve üniversite eğitimi görmüş bir profesyonel gibi belli bir "orta sınıf" kalitesine sahipti. Yalnızca blues'a geç bir dönemde başlamıştı, ancak Texas "cool"unun ustası olan Albert Collins'den ders alarak, ustaca işlenmiş şarkılarını zenginleştirecek kendi disiplinli, ama duygusal olan gitar teknikle-

rini çabucak geliştirmişti. Grubunda beyazlar da vardı ve böylece pazarlama uzmanları için bulunmaz bir nimet oluyordu.

"Yuppie" etiketinin yanlışlıkla yapıştırılmasının tek sebebi, aşağılayıcı anlamda kullanılması olabilirdi. Cray başarılıydı çünkü çok fazla yetenekliydi, ama onun başarısı aynı zamanda çok fazla anlamlar içeren sosyal bir olguyu, sürekli genişleyen bir siyah orta sınıfının doğuşunu da sembolize ediyordu.Yoksullar için durum yirmi yıl öncesinden daha kötü ve zenginlerle yoksullar arasındaki uçurum daha genişlemiş olsa da, hükümetin tanımladığı yoksulluk sınırı içine giren siyah Amerikalıların gerçek oranı 1970 ile 1995 arasında küçük bir miktar düşerek yüzde 33.5'dan yüzde 29.3'e inmişti. Aynı dönemde 1970'in fiyatlarıyla 50 bin doların üzerinde kazananların oranı iki katına çıkarak yüzde 20'ye ulaşmıştı. Çok uzak olmayan bir gelecekte siyah orta sınıftakilerin sayısının çok yoksul olanları geride bırakması akla yakın geliyor. Önemli bir sosyal gerginlik yaratan en yoksul getto mahallelerini karıştıran, patlamaya sebep olabilecek hoşnutsuzluklar düşünüldüğünde, orta sınıfa geçen birçok siyah öfkeyle karışık çelişkili duygular içinde. Çoğunlukla şiddetli suçluluk duygusu içindeler: Eğer yoksul ve ezilen olmak Amerika'da siyah olanların yaşadığı yaygın bir deneyimse, beyaz orta sınıfın yaşam tarzına göz dikmek bir ihanetmiş gibi gelebilir.

"İçtenlik" ve "siyah kimlik"le ilgili bütün o eski kaygılar, ırk ayrımının rahatlatıcı dayanışma ortamına duyulan özlemle birlikte geri dönüyor. Durumun karmaşıklığını arttıran şey, göreli daha fazla olan zenginliklerine rağmen, ayrımcılık deneyimini doğrudan yaşayanlar ya da yaşadıklarından şüphe edenler gerçekte çoğunlukla orta sınıf siyahlar. Arkada bıraktıkları gettoda siyahların beyazlarla temas ettiği çok az nokta var, bu yüzden görünmeyen engellerle karşılaşanlar çoğunlukla genç profesyoneller ve banliyö sakinleri. Konut bulma ve ev kredisi alma, mağazalarda gözetim altında tutulma, restoranlardaki servis, taksi bulma ve hepsinin üzerinde tanıtımı yapılma konularında sorunlarla karşılaşıyorlar. Kendilerine her yerde aynı gözle, sosyal konutlardan gelen crack* satı-

* Bir çeşit uyuşturucu (ç.n.)

cısı olarak bakıldığını fark ediyorlar, diğer taraftan gangsta rap'in akıllıca ve hesaplı olarak işlenmiş tavırları ironik bir biçimde "genç siyah soyguncu" ününü onaylıyor. Bu arada, onaylayıcı eylemlerin toplum kurallarına uygunluğu konusundaki saldırılar ve siyahların vatandaşlık haklarını 1960'larda bir şekilde aldıklarına dair kafa karıştırıcı varsayım yüzünden siyah toplumun problemleriyle ilgili politik sempati ciddi biçimde azaldı. Ve bu ana kadar kendilerini ırkçılığın geçmişte kalmış bir şey olduğuna inandıranlar bir şok yaşadılar. 1996'da, bugüne kadarki en büyük ırk ayrımı davasında, Texaco için verilen hızlı ve utanç verici bir kararla, petrol devi 176 milyon dolar ödemek zorunda kalmıştı. Bu karar üst düzey yöneticilerinin kanıtları yok etmeyi tartıştıkları ve siyah işçilerle "jöleli kara şeker" diye alay ettikleri gizli kayıtların yayınlanmasının ardından gelmişti.

Blues her zaman, sadece zevkli ve canlandırıcı bir eğlence sağlamayıp, önemli sayıdaki siyah insanın kendi kimliklerini tartışmasına yardımcı olan, bir kültürel ifade biçimi olarak işlev gördü. Bu, müziğin tarihinin her safhası için doğruydu. Birçok farklı blues biçiminden biriyle uğraşan bireylerin kişisel yaratıcılıkları, bir şekilde daha geniş bir atmosfer yakaladı ya da birtakım tavırları küçük bir hacme sığdırdı... 1980'lerde bu Robert Cray'di: bir yandan eski geleneklere karşı saygı ve sevgiyi somutlaştırırken, tereddütsüz, modern bir tavır göstermeyi de başardı. Eski blues toplumuyla ilgili inandırıcı bir biçimde yeniden taze görünecek, her yaştan ve renkten insanı kendine çekecek bir kavramı hayata döndürse de, asla eski moda görünmedi.

Cray'in başarısı onun siyah çağdaşlarına cesaret verdi. Üniversite eğitimi alan ve kariyeri 1980'lerin ortasında yükselmeye başlayan, California'lı Joe Louis Walker, blues geleneğiyle ilgili aynı anlayışı içeren bir dizi albüm yayınladı. Cray gibi o da yetenekli bir müzisyendi, mükemmel şarkılar seçiyor, gerçek bir inançla çalıyordu. 90'ların başında yurt içinde ve dışında büyük bir ilgi odağı oldu. Cray'in açtığı kapılar, hepsi aynı üslupla olmasa da, başka birçok sanatçının ileriye doğru atılım yapabileceğini gösterdi. Joe Louis Walker, Chicago tarzı elektrikli blues grubu standardı yaratır-

ken, zamanın gelmesini bekleyen başka, daha şaşırtıcı yaklaşımlar da vardı.

1994'de Okeh Plak Şirketi, Califomia kökenli başka bir şarkıcının, önceden tanınmayan, akustik gitarist Keb" Mo'nun (Kevin Moore) ilk albümünü yayınladı. Gitarında 1930'lu yıllarda bazı eski kırsal blues sanatçılarının sevdiği tınlamayı yükselten büyük metal bir parça vardı.

Otuzlarında olan Genç Keb, blues'cuların kullandığı gitarların ilk modeli olan bu alette dikkate değer bir ustalık gösteriyordu. Bu ve iki yıl sonra gelen ikinci albümü *Just Like You*'da akıllı bir şarkı yazarı ve başka insanların parçalarını başarıyla yorumlayan bir sanatçı olduğunu gösterdi. "Come On In My Kitchen" gibi Robert Johnson parçalarını orijinalinden yaklaşık altmış yıl sonra yorumlama riskini bile göze aldı. "Last Fair Deal Gone Down"un kendi yaptığı yorumu, içinde keskin bir hüzne sahip bir klarnetin de olduğu küçük, geleneksel bir caz orkestrasının eşlik ettiği, kıvrak bir vals ritmiyle çalınmıştı. Bazı şarkılar amfiye bağlanmış aletlerle çalınırken, güncel bir konuyu iğneleyici bir dille işleyen "Momma, Where's My Daddy" gibi diğerlerini yalnızca gitarıyla söylüyordu.

İlk albüm 1995'de W.C. Handy "Yılın Kırsal/Akustik Blues Albümü" ödülünü kazandı. Çalışmalarındaki hiçbir şey, uydurulmuş, türetilmiş ya da mekanik olarak kopyalanmış hissi yaratmaz. Bir zamanlar güçlü olan bir sanat biçiminin utangaç bir hicviymiş hissi de yoktur. Kulağa, blues geleneğini çok iyi anlayıp, gerçek blues duygusunu kaybetmeden, ondan belli bir amaç için uzaklaşabilen, genç bir adamın akıl yüklü, yoğun bir çalışması gibi gelmektedir. O efsanevi kişi, yani "blues'un geleceği" o olabilir.

Kırk elli yıl boyunca plak kaydı yapacak kadar uzun bir süre piyasada kalmış ve bundan daha uzun bir süre müziğini icra etmiş bazı blues sanatçıları da var. Keb" Mo gibi bugünün genç ve yetenekli siyah blues sanatçılarının nasıl olacağı üzerinde düşünmek büyüleyici bir şey. Yarım yüzyıllık bir zaman sonra hâlâ blues mu söylüyor olacak? (Ve kendine hâlâ Keb" mi diyecek?)

Elli yıl boyunca neredeyse hiç ara vermeden plak kaydetmiş olan blues'un emektarı John Lee Hooker'ın, B.B. King'le birlikte

blues'un dış temsilcisi olarak ayrı bir yeri var. 1990'larda blues'u korumuş, yeniden yaşama geçirmiş ve yeniden yaratmış olan birbirinden farklı *tüm* gelişmelerden faydalandı. 60'larda folkçuların ve İngiliz R&B gruplarının keşfettiği, 70'lerde Amerikalı rock-blues grubu Canned Heat'in desteklediği Hooker, daha sonra 80'lerde Robert Cray ile olan ilişkilerinden de faydalandı. 1989'da sürpriz bir biçimde hit olan albümü *The Healer*'a Cray'in de katkısı oldu. Grammy ödülü kazanıp, Rock'n'Roll Ünlüleri Salonu'na girmesini sağlayan albüm Hooker'ın en çok satan albümü oldu. Bundan sonra, başka rock yıldızlarıyla birlikte Cray, yine büyük satış yapan, *Mr. Lucky*'nin yapımına yardımcı oldu ve albüm Hooker'ın kısık vokalinin ve büyüleyen derin-blues gitarının seyircilerde hâlâ duygusal bir titreşim yarattığını kanıtladı. Son on yılda onun (ve başka blues sanatçılarının) kayıtlarının sık sık televizyon reklamlarında kullanılmasının sebebi de buydu, yeniliklerden haberdar yaşlı adamın bilgeliği ve gerçeği rahat bir biçimde söylemesiyle yaptığı o büyük ünü kullanmak.

Böylece, yüzyılın sonuna yaklaşıp kıyamete ait her türlü tahmin yürütülürken, blues hâlâ iyi bir durumda. Çalışan sınıftan siyahların topluluğunda köklenmiş bağlarını, egemen müzik türü olarak değilse de, kuşkuya yer bırakmayan doğruluğu sayesinde, sağlamlaştırdı. Daha genç, daha varlıklı, üniversite eğitimi görmüş yeni nesilden Afrikalı-Amerikalıların, tutarsız duygusal isteklerinin hüküm sürdüğü bir dönemde, siyahlara ait gerçek özellikleri belli bir oranda koruyabilmeleri için makul bir araç da oldu. Ve Amerikan toplumunun daha büyük bir kesimi için de blues, ulusa insanlığını hatırlatan, her sınıftan ve ten renginden insanın paylaştığı, hayati bir müzik oldu. Dünyanın geri kalanı içinse blues, herkese ait bir mirasın bir parçası, yoksul ya da kötü eğitim görmüş insanların bile büyük bir yaratıcı kapasitelerinin olduğunu hatırlatan bir şey haline geldi. Gus Cannon'un gözünde bir pırıltıyla söylediği gibi: "*Kulağımla öğrendim. Kulaktan öğrettim ve burnumla anladım.*"

Kaynaklar ve teşekkürler

Aşağıdaki başvuru kaynaklarının listesi blues ve onun sosyal arka planı hakkında daha fazlasını bulmak isteyenlere yardımcı olmak amacıyla verilmiştir. Çalışmalarını kullandığım ve beğendiğim yazar ve müzisyenlere teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Üniversitedeki hocam, bana Amerikan tarihiyle ilgili yazma konusunda ilham veren, Dr. Bob Reinders'e de teşekkür etmek isterim.

Basılı olan kitap ve plakların dışında, bu kitapta Ocak 1976'da Amerika'da araştırma ve filme alma amacıyla yapılan bir gezide toplanan malzeme de kullanıldı ve ben farklı şekillerde tavsiyede bulunanların tümüne duyduğum minnettarlığı belirtmek istiyorum: İsveç'te, Bengt Olsson, İngiltere'de *Blues Unlimited*'den Mike Row ve Bill Greensmith, *Old Time Music*'den Tony Russel, *Jazz*

Journal'dan Derrick Steward-Baxter, İngiliz Film Enstitüsü'nden David Meeker ve John Cowley; Chicago'da *Living Blues*'dan Jim ve Amy O'Neal, Alligator Plak Şirketi'nden Bruce Iglauer, Delmark Plak Şirketi'nden (geceleri saatler boyunca bana blues filmlerini gösteren) Bob Koester, Joe Carter, Good Rockin" Charles, Fenton Robinson, Edith Wilson ve Pervis Spann. Thomas Dorsey (Georgia Tom), Little Brother Montgomery, The Aces'e, 1815 adlı kulübünde çekim yapmamıza izin veren Eddie Shaw'a ve geçmişin ve bugünün blues'a ait yerlerine yapılan turda rehberimiz gibi davranan Billy Boy Arnold'a müteşekkirim.

St. Louis'de film çekimlerimize, bizi Vernell ve Henry Townsen'le tanıştıran, blues ve futbolsever polis, komiser muavini Charlie O'Brien yardımcı oldu. Charlie ve Townsend'lere misafirseverliklerinden ve inceliklerinden dolayı çok müteşekkiriz. St. Louis ziyaretimizin en güzel anlarından biri, James DeShay'i kendi Santa Fe Lounge'unda filme almamızdı. Çocukluk kahramanı Charley Patton sayesinde tanıdığı İngiltere'den gelen insanlarla karşılaşmanın verdiği heyecanla, o ve çalıştığı kulübün sahipleri film çekimini bir partiye dönüştürdüler.

Memphis'de ve Mississippi ile Arkansas'ta yapılan uzun otomobil yolculuklarında George Larrimore, Ken DeCell ve özellikle Harry Godwin yardımcı oldular. Gerçek bir beyefendi olan Harry, Memphis'de blues'u tanıtmak için çok sey yapmaktaydı ve bizi Sonny Blake, Mose Winson, L.T. Lewis, Piano Red, Furry Lewis, Muh. Robert Wilkins, Booker White, Laura Dukes, Joe Willie ve Carrie Wilkins, Houston Stackhouse ve Gus Cannon ile tanıştırdı. Harry aynı zamanda sonsuz bir Güney hikâyeleri kaynağıydı. Duygularını pek gösteremeyen bir adamın ellinci evlilik yıldönümlerinde duygusallaşınca karısıyla arasında geçenlerin anlatıldığı öykü bunlardan biriydi. Karısına "*Seninle gurur duyuyorum, balım,*" diyordu. Kadın sağır olduğundan elini kulağına dayayıp bağırdı: "*Ne dedin, canım?*" Adam "*Seninle gurur duyuyorum, balım,*" diye bağırarak cevap verdi. Kadın ise onu "*Ben de senden bıktım,*" diye yanıtladı. Memphis'deki Harry, Laura, Booker ve Gus gibi tüm insanlara, Mississippi'de bizi evlerine davet eden Big Joe Williams ve

Sam Chatmon'a, yaptığı filmlerden oluşturduğu paha biçilmez koleksiyonunu bize gösteren, Memphis'deki Güney Folkloru Merkezi'nden Judy Peiser'e, William Ferris Jr.'a ve diğerlerine sonsuz teşekkürler. Bazı çok hoş gospel şarkılarını filme alırken bizleri çok sıcak karşılayan piskopos Bishop'u ve Christ'daki Lambert Church of God'u da çok takdir ediyoruz.

New York'ta teşekkürlerimizi Victoria Spivey'e –Kraliçe Victoria– ve *Record Research*'den Lennie Kunstadt'a gönderiyoruz. Aynı zamanda BBC'nin New York bürosundaki Barbara Benedek'e de, hem kitap hem de dizi için fotoğrafların ve filmlerin peşine düştüğünden dolayı teşekkür ediyoruz. Barbara aracılığıyla yaptıkları yardımlardan dolayı Yazoo Plak Şirketi'nden Nick Perls'e, Chris Albertson ve John Baker'a ve başka birçok kişiye teşekkür etmek isterim.

Takımımızın küçümsenmeyecek yetenekleri ve yardımseverlikleri sayesinde, film çekmek için yaptığımız gezi uyumlu ve başarılı bir çalışma oldu.

Ayrıca bu kitabın hazırlanmasında yardımı olan başka birçok insana da teşekkür etmek istiyorum: Ev arkadaşlarım Mary ve Richard Fountain ve Sarah Hodges'a toleranslarından ötürü, kedilerimize dostluklarından dolayı (ben yazarken biri omzumda diğeri de kucağımda oturdu); anneme verdiği cesaret için; son elyazmalarını daktilo eden Barry Bright'a; yazıları kontrol etme, kaynakları daktilo etme ve indeksi derleme gibi sıkıcı işleri sonsuz bir mizah duygusuyla yapan, Paula Gilder'a; ikinci baskıdaki yeni malzemeyi daktilo eden Pamela Wood'a.

Hepsinin ötesinde, dizinin yapımcısı Maddalen Fagandini'ye inancı, çoşkusu ve nazik desteği için teşekür etmek isterim. Booker White'ın ona dediği gibi, "Sen *gerçek* bir blues kadınısın!'

Son olarak, bu kitap, çalışmalarına hayranlık duyduğum birçok blues şarkıcısına ithaf edilmiştir. Alıntı yapılan şarkı sözlerinin çoğu geleneksel ya da folk blues parçalarına aittir, ancak gereken yerlerde haklarını vermek için olası telif hakkı sahiplerini bulabilmek için her türlü çaba sarfedildi. Eğer şans eseri doğru telif hakkı sahibini belirtemediysek ilgili müzik yayıncısının affını rica ediyoruz.

Seçme kaynakça

BLUES

Albertson, Chris *Bessie* London: Barrie and Jenkins, 1973; Sphere, yıllık. 1975 baskısı tükenmiş. *Bessie Smith'in kapsamlı yaşam öyküsü.*

Broven, John *Walking to New Orleans: the story of rhythm and blues* Blues Unlimited, 1974; yıllık. Flying Records, 1978, *Blues, R-&-B, rock "n" roll. Sanatçıları, kulüpleri ve plakları vs.yi mükemmel bir biçimde kapsıyor.*

Charters, Samuel Barclay *The country blues* (Roots of Jazz) N.Y.: Rinehart, 1959; London: Michael Joseph, 1960; Da Capo, yıllık. 1976. *Yerini son araştırmalara bırakmış olsa da, okumaya değer bir tarih.*

Charters, Samuel Barclay *The Poetry of the blues* N.Y.: Oak Publications, 1963; Avon, paperback, 1970, baskısı tükenmiş.

Charters, Samuel Barclay *The Bluesman* N.Y.: Oak Publications 1967, baskısı tükenmiş *Savaş Öncesinde Mississippi, Texas ve Alabama'daki blues. Mükemmel.*

Ferris William Jnr *Blues from the Delta* (Blues paperbacks) Studio Vista, 1970; Doubleday, paperback, 1979. *Mississippi Delta'sı folklorunun etüdü; röportajlar ve kayıt seansları yoluyla yaratıcı süreci sorgulamakta.*

Groom, Bob *The Blues revival* (Blues paperback) Studio Vista, 1971; Legacy, paperback n.d. *Şu anda yayımlanmayan Blues World'ün eski editöründen blues'a karşı duyulan takdirin ve blues hakkındaki bilginin gelişiminin anlatımı.*

Jones, Le Roi *Blues people: negro music in white America* N.Y.: William Morrow, 1963; London: MacGibbon and Kee, 1965, baskısı tükenmiş. *Şair ve oyun yazarı LeRoi Jones'un kaleme aldığı bu kitap, konu üzerinde yazılmış en önemli kitaplardan bir tanesi. İçgörüyü zekâ ve okuma zevkiyle birleştiren bir çalışma.*

Keil, Charles *Urban blues* University of Chicago Press, 1966; paperback 1969. *Modern blues ve blues şarkıcısının rolü üzerine sosyolojik bir çalışma. B.B. King ve Bobby Bland hakkındaki canlı bölümler, analizle usta bir biçimde birbirine bağlanmış.*

Leadbitter, Mike *Delta country blues* Blues Unlimited, 198, baskısı tükenmiş. *1940'lar ve 50'lerin başı üzerinde yoğunlaşan okumaya değer bir kitapçık.*

Leadbitter, Mike yay. Nothing but the blues Hanover Books, 1971, baskısı tükenmiş. *Blues Unlimited'deki makalelerin ve röportajların bir antolojisi (8 Brandram Road, Lewisham, London SE13 5EA). Merhum Mike Leadbitter B.U.'nun kurucu editörlerindendi ve derginin önde gelen bir blues araştırma dergisi olmasını sağlamıştı. 1974'de 32 yaşındayken ani bir biçimde öldü.*

Middleton, Richard *Pop music and blues: a study of the relationhip and its significance* London: Victor Gollancz, 1972; Atlantic Highlands, N.J. Humanities, 1974, baskısı

tükenmiş. *Blues ve blues etkisindeki pop müziğinin bir müzik biçimi olarak etüd edilmesi üzerine orijinal ve değerli bir kültürel analiz.Hakettiği eleştiri ve tartışma ortamına henüz kavuşamamış bir kitap.*

Oliver, Paul *Blues fell this morning* Cassel, 1960. *The meaning of blues* olarak yeniden basıldı. N.Y.: Collier Books, 1963; Horizon, paperback, 1982. *350 şarkıdan alıntı yapılan sözlerle ilgili önemli ve öncü bir çalışma. Tüm kitaplarında olduğu gibi, rakipsiz derin bir bilgiyi yansıtmakta.*

Oliver, Paul yay. *Conversation with the blues* London: Cassel, 1965, baskısı tükenmiş Oliver'in 1960'daki stüdyo dışı kayıt gezileri üzerine harika bir kitap. *Bir giriş yazısı ve görüştüğü müzisyenlerin ve başka insanların hayatları hakkında söyledikleri sözleri içeriyor. Konuşmacıların kısa biyografik detayları verilmiş ve Oliver'in kendisinin çektiği anıları uyandıran fotoğraflar da var. Kitap blues'un özünü başka herhangi bir kitaptan daha iyi veriyor.*

Oliver, Paul *Screening the blues: aspects of the blues tradition* London: Cassel, 1968, baskısı tükenmiş. *"Acıklı" blues, blues ve din vs. gibi konular üzerinde önemli bir çalışmayı da kapsayan, çeşitli temalar üzerine aydınlatıcı bir dizi deneme. Bol miktarda şarkı sözü alıntısı var.*

Oliver, Paul *The story of the blues* London: Barrie and Rockliff the Cresset Press, 1969; Penguin Books, yıllık. 1972. *Kesin bir tarih. Detay olarak tam yerinde ve kapsam olarak dengeli olan kitap, 500'ün üzerindeki resmin güçlendirdiği, kıymet biçilemez bir başvuru kaynağı.*

Oliver, Paul *Savannah syncopators: African retentions in the blues* (Blues paperbacks) Studio Vista, 1970; Stein and Day, (Blues) 1970. *Afrika müziği ve blues arasındaki ilişki üzerine bir çalışma. Oliver' in kendisi de, konuyu derinlemesine inceleyen bir dizi kısa kitapçıktan oluşan Studio Vista paperbacks'in editörüydü. Bu kitapta bunlardan çoğundan alıntı ya da gönderme yapılmıştır; aşağıdaki yazarlar gibi:*

Bruce Bastin, R. M. W. Dixon ve J. Godrich, David Evans, John Fahey, Paul Garon, Bengt Olsson, Tony Russel, Karl Gert Zur Heide *ve* Derrick Steward-Baxter. Kaynaklar ve Teşekkürler'e *bakınız.*

Rowe, Mike *Chicago breakdown* (Roots of Jazz) Eddison Press, 1973, N.Y.: Drake Pubs, 1975; Da Capo, 1979. *Blues Unlimited takımının bir üyesinin yazdığı, savaş sonrası Chicago blues'u üzerine iyi araştırılmış ve detaylı bir çalışma.*

İLGİLİ MÜZİK

Cone, James *The spirituals and the Blues: an interpretation* N.Y.: Seabury Press, 1972; Greenwood Press, 1980. *Esas olarak zenci ilahileri üzerine. Başlangıç için iyi bir kitap.*

Courlander, Harold *Negro folk music* USA Columbia University Press, 1963; paperback, 1975. *Mükemmel bir araştırma; blues'la ilgili bölümleri az.*

Fox, Charles *Jazz in perspective* British Broadcasting Corporation,1969, baskısı tükenmiş. *İyi ve kısa bir başlangıç.*

Gammond, Peter *Scott Joplin and the rag-time era* London: Angus Robertson, 1975, baskısı tükenmiş.

Gardland, Phyl *The sound of soul* N.Y.: Henry Regnery, 1969.

Gillet, Charlie *The sound of the city: the rise of rock and roll* London: Souvenir Press,1971; Sphere Books, 1971. *R-&-B, rock "n" roll, soul ve rock, vs. hakkındaki en iyi tarih.*

Heilbut. Tony *The gospel sound: good news and bad times* N.Y.: Simon and Schuster, 1971.

Lomax, Alan *The Folk songs of North America* London: Cassel, 1960; N.Y.: Doubleday 1960; Doubleday, 1975. *Sözler müzik ve notlar. Blues hakkında iyi bir bölüm var.*

Malone Bill C. *Country Music, USA: a fifty years history* American Folklore Society and University of Texas Press, 1968; yıllık. paperback, 1974. *Bazen "beyaz adamın blues'u olarak da bilinen – beyaz country müziği hakkında yazılmış en iyi tarih.*

Stearns, Marshall W. *The story of jazz* London O.U.P., 1956; Sidwick and Jackson 1957; N.Y.: O.U.P., Galaxy Books, yıllık. 1971. *Okumaya değer uzman işi bir araştırma.*

TARİHİ VE SOSYAL ARKAPLAN

Abrahams, Roger D. *Deep down in the jungle: negro narrative folklore from the streets of Philadelphia* Chicago: Aldine, 1970. *Canlı ve sık sık da komik.*

Abrahams, Roger D. *Positively black* Engelwood Cliff, N.J.: Prentice-Hall, 1970. *Blues'a göndermelerin de yer aldığı siyah kültürü ve şehir folkloru üzerine bir araştırma. Soul hareketini araştırmakta ve özellikle sanatçıya kültürel kahraman olarak bakmakta. Eğlenceli ve konunun özünü tam olarak kavrıyor.*

Allsop, Kenneth *Hard travellin': the hobo and his history* London: Hodder and Soughton, 1967; N.A.L. 1970; Penguin Books, 1972, baskısı tükenmiş. *Okumaya değer. Blues hakkında malzeme de içeriyor.*

Brady, Terence and Jones, Evan *The fight against slavery* British Broadcasting Corporation, 1975; Norton, 1977. *Özellikle, İngilizlerin köle ticaretindeki mevcudiyeti ile ilgilenmekte. Aynı zamanda bu ticaretin Afrika'daki uygarlığın üzerindeki etkilerine ve ırksal önyargının köklerine değiniyor.*

Carmichael, Stokey and Hamilton Charles V. *Black power: the politics of liberation in America* N.Y.: Random House, 1967; London: Jonathan Cape, 1968; Penguin Books, 1969.

Davis, John P. ed. *The American negro reference book* Engelwood Cliff, N.J.: London: Prentice-Hall, 1966, baskısı tükenmiş. *Siyahların tarihi, siyaseti, kültürü, sosyolojisi, ekonomisi, vs. hakkındaki kitaplardan alınmış denemeler ve seçme bölümler. LeRoi Jones'un blues hakkında yazısı da var. Değerli bir kitap.*

Frazier, E. Franklin *The negro in the United States* N.Y.: London: MacMillan, 1946; göz. geç. bas. 1957, baskısı tükenmiş. *Standart bir çalışma.*

Genovese, Eugene D. *Roll, jordan, roll: the world the slaves made* N.Y.: Pantheon, 1974; London: André Deutsch, 1975; Random paperback, 1976. *Köle toplumu üzerinde yapılan son çalışmalar arasında en iyisi.*

Hernton, Calvin *Sex and Racism* N.Y.: Doubleday, 1965; London: André Deutsch, yıllık. 1969; Paladin, 1970, baskısı tükenmiş.

Hughes, Langston and Meltzer, Milton *A Pictorial history of the negro in Amerika* 3. göz.geç. bas. Eric Lincoln and Milton Meltzer. N.Y.: Crown, 1968, baskısı tükenmiş.

Lerner, Gerda ed. *Black women in white America: a documentary history* N.Y.: Pantheon Books, 1972; Vintage Books, 1973. *Derlenmiş kaynak malzemeler.*

Lester, Julius *To be a slave* N.Y.: Dial Press, 1968; London: Kestrel, 1970; Puffin Books, 1973, 1973. *Basit ve etkileyici bir köle anıları derlemesi.*

Rainwater, Lee *Behind ghetto walls: black families in a federal slum* Chicago: Aldine, 1970; London: Allen Lane, 1971; Penguin Books, 1973. *1960'lardaki bir St. Louis Federal konut projesi üzerine bir çalışma. Gettodaki yaşam hakkında derinlemesine*

bir görüş sağlıyor.
Woodward, C. Vann *The strange career of Jim Crow* N.Y.: Oxford University Press, 1966; 3. Bas. kapaklı ve paperback 1974. *Ayrımcılık konusuna giriş için iyi bir tarih kitabı.*
Wright, Richard *Native Son* N.Y.: Harper, 1940, yeniden basım, 1969; London: Cape, 1970; Penguin Books, 1972. *Klasik bir roman.*
Wright , Richard *Black boy: a record of youth and childhood* N.Y.: Harper. 1945, yeniden basım, 1969; London: Cape, 1970; Longman, paperback, 1970. *Özyaşam öyküsü.*
Wright , Richard *Twelve million black voices: a folk history of the negro in the United States* Edwin Rosskam'ın fotoğraflarıyla. N.Y.: Viking, 1941, yeniden basım: Arno, 1969; London: Lindsay Drummond, 1947.

MÜZİK EĞİTİMİ KİTAPLARI

Glover, Tony "Little Sun" *Blues harp: an instruction method for playing the blues harmonica* N.Y.: Oak Publications, 1966; Music Sales 1973. *Oak'ın mükemmel dizilerinden biri.*
Grossman, Stefan *The country blues guitar* N.Y.: Oak Publications, 1968. baskısı tükenmiş. *İlk plaklardan örnekler ve şarkı sözlerinin bulunduğu gitar öğretim kitabı.*
King, B.B. *The personal instructor* N.Y.: Amasco Music Publishing Co., 1970. *Röportajlar, şarkılar ve gitar soloları.*

YENİ BASKI İÇİN KİTAP NOTU

Şeytan'ın Müziği'nin yazılışından beri blues hakkında birçok yeni, değerli kitap basıldı. Bunların arasından aşağıdakiler tavsiye edilir.

Garon, Paul *Blues and the Poetic Spirit* Eddison Bluesboks, Eddison Press, 1975. *Her zaman ikna edici olmayan, düşünceleri tahrik eden polemik bir çalışma.*
Guralnick, Peter *Lost Highway* Boston: David R. Godine, 1979. Feel Like Going Home'*un yazarından başka blues, rock "n" roll ve country sanatçılarının portreleri.*
Harris, Sheldon *Blues Who's Who* New York: Arlington House, 1979. *Şaşırtıcı bir ustalıkla yazılmış ve önemli bir kaynak çalışması olan muazzam bir biyografik sözlük.*
McKee, Margaret and Chisenhall, Fred *Beale Black and Blue* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981. *Beale Caddesindeki yaşam ve müzik hakkında faydalı bir çalışma.*
Murray, Albert *Stomping the Blues* New York: McGraw Hill. 1976. London: Quartet, 1978. *Blues'un kişisel ıstırabın ifadesinden çok eğlence müziği olduğunu iddia eden, esas olarak enstrümental caz üzerinde duran bir kitap.*
Palmer, Robert *Deep Blues* New York: Viking Press, 1981. *Esas olarak 40'ların ve 50'lerin Delta blues'unu kapsayan, iyi yazılmış bir anlatım.*
Shaw, Arnold *Honkers and Shouters* New York: Macmillan, 1978. *Rhythm and blues'un canlı ve geniş bir tarihi.*
Titon, Jeff Tod *Early Downhome Blues* Chicago: University of Illinois Press, 1977. *Müzikal analiz ve suretleri içeren bilgince bir çalışma.*

Seçme müzik kaynakçası

Sadece Amerika, İngiltere ve kıta Avrupasında değil, Avustralya ve Japonya'da da basılmış ve yeniden basımı yapılmış şaşırtıcı çoklukta plak var. Bazı baskılar, listeden çıkarılmadan önce kataloglarda kısa bir süre için yer alıyor, daha sonra da ya yeni bir baskı numarasıyla ya da yeni bir şirket tarafından yayınlanıyor. Yeni çıkan plakları takip etmenin en iyi yolu, *Blues Unlimited, Living Blues* ve *Picking the Blues*'da sürekli çıkan eleştiriler olabilir.
Sanatçıların yayınladığı tüm plakların listesini, kayıtla ilgili detayları ve eşlik eden müzisyenlerin adlarını veren, ciddi plak koleksiyoncuları için vazgeçilmez nitelikte olan iki standart diskografi var:

Dixon, R.M.W. ve Goodrich, J. *Blues and good gospel records 1902-1943* London: Storyville Publications, 3'üncü bas. 1982.
Leadbitter, Mike and Slaven, Neil *Blues records, 1943-1966* London: Hanover Books, 1968; Music sales, paperback 1974.

Blues plakları labirentinde çok yardımcı olabilecek, güvenilir bir rehberlik bulmak için:
McCarthy, Albert, Oliver, Paul ve Harrison, Max *Jazz on record: a critical guide to the first 50 years, 1917-1967* London: Hanover Books, 1968.
Paul Oliver tek tek bütün önemli blues sanatçılarını ele alıyor ve sayısız derlemeyle antolojiyi, blues festivalleri, klasik blues, gospel şarkıları ve ilahiler, çömlek ve çamaşır tahtası orkestraları, Kuzey blues'u, piyano blues'u, Güney blues'u, iş şarkıları ve tarla bağırtıları gibi farklı kategoriler altında gözden geçiriyor.
Guralnik, Peter *Listener's Guide to the Blues* Blandford, 1982.
Değişik kategoriler altında tavsiye edilen blues albümlerinin listelerine bir çerçeve oluşturan sınırlı bir blues tarihi. Kişisel ancak yararlı.

PLAKLAR

Aşağıdaki seçmeler farklı tarz ve dönemden bir dizi sanatçıyı verebilmek amacıyla hazırlanmıştır ve tabii ki birçok önemli şarkıcıyı dışarıda bırakmaktadır. Yabancı baskılar büyük plak dükkanlarında ve geniş ikinci el bölümlerine sahip uzman caz ve folk satış yerlerinde kolaylıkla bulunabilir.

TOPLAMA ALBÜMLER

The Devil's Music (İkili albüm) Red Lightnin" RL 003
BBC'den alınmış, Mississippi, Memphis ve Chicago blues'undan örnek parçalar. İçindeki sanatçılar: Big Joe Williams, Sam Chatmon, Booker White, Houston Stackhouse, Sonny Blake, Joe Willie Wilkins, Mose Winson, Little Brother Montgomery, Edith Wilson. The Aces, Joe Carter, Billy Boy Arnold, Fenton Robinson ve Good Rockin" Charles.
More Devil's Music Red Lightnin" RL 0038
Yukarıdaki albümün, St. Louis'e ait blues'u içeren tamamlayıcısı. İçindeki sanatçılar: Victoria Spivey, Henry Townsend, Big Joe Williams, James DeShay and his band.
The Story of the Blues Vol. 1 CBS 66218
The Story of the Blues Vol. 2 CBS 66232
(İki adet ikili albümden oluşan, Palu Oliver'in hazırladığı, bu set, Vol.1 de 20'lerin, 30'ların, 2. Dünya savaşı döneminin, ve savaş sonrasının blues'unu, Vol. 2 de ise gitaristleri, kadın sanatçıları, piyanistleri ve grupları ele alıyor ve en iyi başlangıç noktası.)
Barrelhouse Blues yazoo L-1208
Rugged piano classics Origin OJL-15
Really! The Country Blues 1927-1940 Origin OJL-2
The Mississippi Blues Origin OJL-5
Lake Michigan Blues 1934-1941 Nighthawk 105
Buddy Boy Hawkins and his Buddies Yazoo L-1010
The Country Girls 1927-35 Origin OJL-6
The Great Jug Bands Origin OJL-4
Blues Roots – The Atlanta Blues RBF RF15
Ten Years in Memphis 1927-1937 Yazoo L1002
St.Louis Town Yazoo L1003
The Blues come down from Memphis Charly CR30125
Memphis and Delta – 1950's Blues Classics 15
Chicago Blues – The Early 1950's Blues Classics 8
Chess Masters Chess (UK) CXMD-4010
The Roots of Rock "n" Roll Savoy SJL-2221
The Johnny Otis Show Live at Monterey Epic 66295

TEK BAŞINA SANATÇI VE GRUPLAR

Albert King *Live Wire/Blues Power* Stax STX 4128
ABCS-724
B.B. King *Live at the Regal* ABC
Big Joe Williams *Early Recordings 1935-41* Mamlish S-3810
Big Maceo *Chicago Breakdown* RCA Bluebird AXM 2-5506
Blind Blake *Search Warrant Blues* Biograph BLP 12023
Bobby Bland *Greatest Hits* Fairway BBB-1400
Big Bill Broonzy *The Young Big Bill* Yazoo L1001
Bo Carter *Greatest Hits* Yazoo L1014
Blind Boy Fuller *Blues Classics* BC-11
Blind Lemon Jefferson Milestone M47022

Blind Willie McTell *The early years 1927-1933* Yazoo L1005
Bukka White CNS Realm Jazz 52629
Charley Patton *Founder of the Delta Blues* Yazoo L1020
Elmore James *The Legend of Elmore James* Kent KST 9001
Gus Cannon's Jug Stompers *Complete Works* Herwin LP 208
Howling Wolf *Chester Burnett AKA Howling Wolf* Chess 2CH 6016
House Dog Taylor *And the Houserockers* Alligator 4701
Ida Cox *Vol. 1* Fountain FB301
Ivory Joe Hunter *Jumping at the Dew Drop* Route 66 KIX-15
Ike Turner's Kings of Rhythm *I'm Tore Up* Red Lightnin" RL 0016
John Lee Hooker *No Friend Around* Red Lightnin" RL 003
J. B. Lenoir *Natural Man* Chess 410
Joe Liggins and His Honey Drippers *Juke Box* Lil 1067
Jimmy Fred *Big Boss Man* DJM DJD 28033
Jimmy Rogers *Chicago Bound* Chess 407
Jimmy Yancey and Cripple Clarence Lotton *Gannet* GEN 5137
Junior Parker *I wanna ramble* Ace Ch 42
Joe Turner *His Greatest Recordings* Atlantic 40525
Junior Wells *Blues hit Big Town* Delmark DL-640
Leroy Carr And Scrapper Blackwell *Naptown Blues 1929-1934* Yazoo L1036
Lowell Fulson *Hung Down Head* Chess LP 408
Lightnin" Hopkins *Early Recordings* Arhoolie R2007
Lonnie Johnson *1927-1932* Origin OJL-22
Lead Belly *Library of Congress Recordings (3 Records)* Electra EKL 301/2/3
Little Walter *Boss Blues Harmonica* Chess 2CH 60014
Little Brother Montgomery Collectors Classics CC 35
Little Johnny Taylor *Part Time Love* Charly CRB 1012
Memphis Jug Band Yazoo 1067
Memphis Minnie *Vol. 2* Blues Classics BC-13
Mississippi Sheiks *Stop and listen* Herwin 53804
Mudy Waters *McKinley Morganfield AKA Muddy Waters* Chess 2CH 6006
Ma Rainey Milestone M47021
Montana Taylor *Montana's Blues* Oldie Blues OL 2815
Mississippi John Hurt *1928 – His First Recordings* Biograph BLP-C4
Otis Rush *Right Place Wrong Time* Bulldog 301
Pef Leg Howell and His Gang Origin OJL-22
Philip Walker *The bottom of the top* Playboy PB 118
Professor Longhair *Crawfish Fiesta* Alligator 4718
Peetie Wheatstraw and Kokomo Arnold Blues Classics BC-4
Robert Johnson *King of the Delta Blues Singers* CBS BPG 62456
Sonny Boy Williamson (NO. 1) *Blues Classics Vol. 2* Blues Classics 20
Sonny Boy Williamson (NO.2) *This is my story* Chess 2CH 50027
T-Bone Walker *T-Bone Jumps Again* Charly CRB 1019
Ted Hawkins *Watch Your Step* Rounder 2024
Victoria Spivey *Recorde legacy of the blues* Spivey LP 2001
Wynonie Harris *Oh Babe!* Route 66 KIX-20

Genel dizin

A
A., John 89
Ace, Johnny 293
Adams, Marie 291
Adins, Georges 306
Afrika müziği 31
Afrikalı 23, 25, 51, 266
Afrikalı-Amerikalı 321, 322, 340
Agee, James 258
Alabama 19, 86, 93, 97, 99, 106, 109, 159, 167, 172, 208, 255, 318
Aladdin Records 298
Albertson, Chris 135
Alexander, Alger "Texas" 223, 224, 298
Allen, Bill "Hoss" 287
Altheimer, Joshua 241, 247
Amerikan Bağımsızlık Savaşı 23
Amerikan Record Corporation 238
Amerikan Rüyası 80
Amerikan Zenci Folk Şarkıları 51
Ammons, Albert 218
Amons, Overton 296
Anderson, Nels 119
Andrews, Ed 154
Anthony, Eddie 174, 175
Arkansas 99, 117, 177, 208, 255, 264, 300, 304, 318
Armstrong, Louis 118, 128, 148
Arnold, James "Kokomo" 273
Arnold, William "Billy Boy" 248, 307
Atkins, Boyd 306
Atlanta 104, 126, 131, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 230
Atlanta Reporter 108
Atlantic Monthly 38
Austin, Lovie 120
Aylaklar: Evsiz İnsanın Sosyolojisi 119
Ayrımcılık Yasaları 41

B
B.B. King'in Gelişi 326
Bailey, Charles P. 131, 170
Baldwin, Stanley 183
Baltimore 106
Banjo Joe 190
Banston, Dick 194
Barbecue Bob 175, 176
Barker, Danny 51, 143
Barrelhouse Sammy 172
Batı Sahili blues'u 289
Battle, Joe Van 298
Beale Caddesi 130. 168, 177, 178, 179, 181
Beale Caddesi Blues Müzesi 325
Belle, Lacey 248
Belly, Lead 89, 90, 93, 95, 99, 100, 160, 258
Below, Freddie 302
Benton, Buster 332
Berry, Charles "Chuck" 249, 303
Berry, Jimmy De 274
beyazlar 27, 41, 57, 65, 81, 104, 109, 111, 145, 199, 252, 255, 256, 265, 283, 286, 290, 294, 296, 302, 310, 311, 318, 338
Big Bend Tüneli 57
Big Bill 239, 240, 241, 244, 247, 302

Big Four Club 95
Big Maceo 238, 249, 303
Billboard 293, 298
Birinci Dünya Savaşı 105, 106, 181, 212
Black Bob 241
Blackwell, Francis "Scrapper" 220, 273
Blake, Artur "Blind" 155, 156, 157, 190, 202
Blake, Eubie 48
Bland, Bobby "Blue" 287, 314, 315
Bland, Bobby 313, 314, 315, 320
Blind Sammie 172
Blue Flame Syncopaters 116
Blue Monday 250
blues 21, 32, 47, 48, 49, 49, 51, 52, 55, 56, 59, 64, 67, 68, 76, 78, 80, 82, 89, 93, 95, 96, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 110, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 124, 126, 127, 132, 132, 136, 139, 141, 151, 161, 171, 172, 186, 192, 193, 219, 245, 258, 260, 261, 262, 263, 269, 270, 275, 278, 282, 285, 288, 290, 291, 296, 298, 308, 310, 311, 312, 313, 318, 320, 321, 335, 336, 339
Blues and Rhythm 332
Blues and Soul 332
Blues Cenneti Vakfı 326
Blues Revue 326
Blues Unlimited 315, 319
Bo Didley 303, 326
Bolden, Buddy 49
boogie 264, 278
boogie-woogie 48, 49, 94, 99, 142, 218, 284
Booker T. Washington Tiyatrosu 230
Booker White 67
Born with the Blues 114
Bourke-White, Margaret 257
Boy, Sonny 246, 247, 277
Boyd, Eddie 274, 307
Bracey, Ishmon 194
Bradford, Perry 113, 115, 171
Brocky Johnny 97
Broonzy, Big Bill 202, 238, 245
Brown, Charles 292, 293
Brown, Henry 224
Brown, Hi Henry 231
Brown, J.T. 306
Brown, James 287, 312
Brown, Lucien 127
Brown, Roy 286, 287, 288, 291, 313
Brown, Willie 141, 194, 268, 272
buck and wing 36
Bull City Red 261
Bumble Bee Slim 238
Bunch, William 234
Burnett, Chester 55
Burns, Eddie 298
Bush, George 324
Bush, Josie 194
Butterball 316
Butterfield, Paul 302, 303
Byrd, Roy 297

C-Ç

Cadlwell, Erskine 257
Cage, James "Butch" 20
California 131, 285, 289
Cannon, Gus 65, 187, 188, 190, 191, 318, 325, 340
Carew, Roy 86
Carr, Leroy 219, 238, 273
Carter, Bo 75, 266
Carter, Jimmy 324, 329
Carter, Joe 274
caz 47, 51, 120, 267, 315, 321
Central Caddesi 94
Chaney, Lon 125
Charles, Ray 249, 293
Charters, Samuel 64, 78, 298
Chatmon, Henderson 74
Chatmon, Sam 26, 42, 61, 70, 121. 159, 209, 255, 259
Chauvard, Marcel 299
Checker Records 306
Chee-Dee 94, 99
Chenier, Clifton 295, 323
Chess Records 303, 304, 305, 305
Chess, Marshall 303
Chicago 83, 104, 107, 110, 111, 112, 117, 117, 118, 120, 121, 126, 130, 156, 170, 223, 237, 238, 239, 241, 244, 264, 274, 321, 334, 335
Chicago Blues Festivali 323
Chicago blues'u 336
Chicago Brekdown 300
Chicago Defender 107, 139, 201, 250
Chicago Sosyal Kurumlar Konseyi 119

Christian, Charlie 310
Christy, Edwin P. 35
Christy Minstrels, 35, 37
Cincinatti Commercial 55
Clapton. Eric 336
Claytor, Peter Joe "Doctor" 238
Cleveland 59, 107
Clifton Caddesi 123
Clinton, Bill 324
Cobbs, Willie 312
Cole, Nat "King" 292
Coleman, Gary "B.B." 332
Coleman, Jaybird 186
Collins, Albert 337
Columbia Records 143, 176, 294
Conor, Babe 229
Cooke, Sam 312
Coolidge, Calvin 212
Copeland, Johnny 337
Corner Boy 282
Cortland Caddesi 171
Cotton, James 303
Couch, Tommy 330
Council, Floyd "Dipper Boy" 236
country 85, 313
Cox, Ida 132, 144, 145, 150
Crawford, Big 300
Cray, Robert 337, 338, 339, 340
Crayton, Connie "Pee Wee" 291
Cresswell, Nicholas 25
Crow, Jim 35
Crudup, Arthur "Big Boy" 238
Crump, E.H. 181, 182, 183
Crusade, Billy Graham 143
Cunnigham, Ernest 324
Curtis, James "Peck" 275, 276
çadır gösterileri 121, 126
Çiftlik Güvenlik İdaresi (FSA) 257

D

Dance, Stanley 310
Daniels, Julius 55
Davenport, Charles "Cow Cow" 216, 218
Davenport, Jed 187
Davies, Walter 238
Davis, Maxwell Street Jimmy 274
Davis, Blind John 239, 241
Davis, Walter 231
davul 251, 263, 264, 274
Dawkins, Jimmy "Fast Fingers" 308, 309
De Kreko Kardeşler Karnaval Gösterisi 47
Decatur Caddesi 131, 168, 170, 171, 172, 174, 175
Decca Records 294
Defender 110
Delta Blues Müzesi 325
Delta blues'u 266, 267, 268, 272, 294, 301, 306
Demetre, Jacques 299
DeShay, James 274, 323
Detroit 107
Dial, Harry 136, 228
din 29, 30, 284
disko 311, 320
Dixon, Floyd 293
Dixon, Mary 149
Dixon, Willie 303, 326, 331
Dockery, Will 71, 75, 76
Dodds, Johnny 118
Doğu Kıyısı blues'u 263
Domino, Antoine "Fats" 296
Dopsie, Rockin" 323
Dorsey, Georgia Tom 125, 131, 142, 170
Dorsey, Thomas A. 112
Dorsey, Tom 171
Douglas, Frederick 31
Dukes, Laura 130
Dunn, Johnny 114
Dupree, "Champion" Jack 213
Dylan, Bob 84

E

Efendiler 28, 29, 30
eğitim 269, 270
Ekonomik Bunalım 198, 206, 226, 231, 252, 260
elektrobas 303
elektrogitar 250, 251, 263, 274, 288, 289, 299, 309
Ellington, Duke 223
Ellison, Ralph 237
Elm Caddesi 94
Enjoy Records 306
Eski Çiftlik ve Orada Bir Güz Ayında Toparladıklarım 31
Eski Güney 39
Estes, "Sleepy" John 245, 249

Evans, David 194
Evans, Elgar 302
Evans, Margie 291
Evans, Walker 258
Ezell, Will 102, 119

F
Famous Hokum Boys 238
Fannin Caddesi 92, 93, 94, 99, 168
Ferris Jr., William 279
Figi, J.B. 314
Fire Records 306
Fisher, M.M. 24
Fisk Jubilee Singers 34
Flair Records 305
Florida Sam 97
Fogarty, Judge 51
folk 45, 55, 57, 90, 115, 120, 124
Forbes, Spooner 25
Ford, Henry, 201
Foreset City Joe 277
Foster, Baby Face Leroy 274
Foster, Stephen 37
Framinon, Son 98
Franklin, Aretha 312
Frazier, Calvin 275, 298
Fullbright, J.R. 294, 295
Fuller, Blind Boy 260, 261, 262, 263
Fuller, Jesse 169
Fullson, Lowel 292
Fulson, Martin 292
funk 311, 320

G
Game Kid 96
Garon, Paul 237
Gatewood, Ruby Lee 250
Gee, Jack 137
General Electric 251
Georgia 19, 24, 106, 126, 129, 169, 170, 172, 208
Georgia Bill 172
Georgia Jazz Band 125
Georgia Minstrels 44
Georgia Tom 128, 202, 203, 221, 222, 240, 249
Gibson, Loomis 98
Gillum, William "Jazz" 238, 244
Gilmore, Boyd 274
gitar 74, 241, 250, 273, 308
Gitfiddle Jim 242
Glaze, Ruby 173
Glenn, Lloyd 293
God, Papa Lord 98
Gold Star Records 298
Gordon, Jimmy 236
gospel 270, 312, 313, 321
göç 259, 262
Görünmeyen Adam 237
Graham, Billy 143
Green, Lilian "Lil" 238
Guardian 324
Gunn, Billy 124
Gunther, John 183
Guralnick, Peter 301
gut-bucket blues 152
Guy, George "Buddy" 303, 308, 309, 324, 336
Güneyli Kiracı Çiftçiler Sendikası (STFU) 255

H
Hagar, Fred 114
Haley, Bill 285
Hand, W.C. 59, 181, 229
Handerson, Fletcher 128
Handy, W.C. 19, 44, 64, 107, 185, 325, 340
Haralambos, Michael 316
Hardin, Lil 117
Harding, Warren 212
Hardy, G.T. 82
Harper's 38
Harpo, Slim 307
Harris, Sister 120
Harris, Wynonie 285, 287
Harrison, Walter 171
Hastings Caddesi 298, 299, 300
Hatcher, Willie 246
Hawkins, Coleman 128
Hegamin, Lucille 116, 117, 118
Helfner, Erwin 215
Henry Townsend 67
Henry, John 57, 58
Henry, Simeon 241
Hicks, Charlie 175
Hicks, Robert 175
Hill, Arzel Z.Z. 330

Hill, Bertha "Chippie" 120
hip hop 321
Hıristiyanlık 29
Hogg, Andrew "Smokey" 298
Hokum Blues 222
Hokum Boys 238, 240
Holcomb, Roscoe 159
Holliday, Billie 333
Hollywood Records 291
Homesick James 245, 274, 306
Hooker, Earl 303
Hooker, John Lee 298, 299, 304, 323, 340
Hoover, Herbert 204, 212, 213
Hopkins, Sam Lightnin' 297
Horton, Big Walter "Shakey" 303, 304
House. Eddie "Son" 71, 72, 73, 85, 157, 172, 252, 258, 268, 271, 272, 301
Houston Stockhouse 67
Howell, Joshua Barnes "Peg Leg" 174, 175, 176
Howling Wolf 70, 71, 159, 274, 277, 278, 305, 306, 320, 324, 326, 328, 336
Huddie 89, 92, 94
Huddlestone, George 251
Hughes, Langston 250
Hughes, Rupert 47
Hugles, L. 22
Hungerfold, James 32
Hunter, Alberta 117, 118, 120, 142
Hunter, Ivory Joe 291, 293
Hurt, Mississippi John 58, 166
Hutto, J.B. 274, 307
İç Savaş 27, 28, 34, 39, 44, 64, 87, 256

I-İ

I Am the Blues: The Willie Dixon Story 327
Illinois 106, 204
Illustrated London News 45
Imperial Records 298
Indianapolis 107
İkinci Dünya Savaşı 208, 283
iş şarkıları 91

J

Jackson, Benjamin "Bull Moose" 285
Jackson, Jim 191, 192, 219
Jackson, Lincoln 192
Jackson, Melvin "Li'l Son" 298
Jackson, Mississippi 305
Jackson, Papa Charlie 154
Jacobs, Little Walter 302
James, Elmore 274, 277, 278, 305, 306, 321, 325, 336
James, Etta 324, 333
James, Nahemiah "Skip" 197, 266, 273
Jefferson, Alec 157
Jefferson, Blind Lemon 94, 158
Jelly Roll 97, 98, 119
Jenkins, John "Bobo" 274, 296, 298
Johnson, B.G. 139
Johnson, Charles S. 269
Johnson, Guy 54
Johnson, James P. 136
Johnson, Lonnie 223. 229, 231, 234, 238, 273, 310
Johnson, Mary 224
Johnson, May Wright 136
Johnson, Muhterem Ledell 61, 196
Johnson, Pete 284
Johnson, Robert 271, 272, 274, 274, 275, 277, 301, 305, 328, 340
Johnson, Tommy 194, 195, 266
Johnson, William G. "Bunk" 50, 96, 100, 140
Jones, Clarence 119
Jones, Curtis 103
Jones, Floyd 307
Jones, George 171
Jones, LeRoi 20
Jones, Little Johnny 306
Jones, Richard M. 100
Joplin, Scott 47
Jordan, Charley 231
Jordan, Louis 286
Journal 25
JVB Plak şirketi 298

K

Kara Güç 311
Kelly, Chris 51, 52
Kelly, Jack 187
keman 74
Kenny, Noleg 98
kent blues'u 267
Kentucky 104, 154
Kester, Howard 255
KFFA Radyosu 275, 277

KGHI 277
Kilise 66
kimlik 21, 111
King Biscuit Blues Festivali 324
King Bisküvi Saati 276, 277, 279
King Records 308
King, B.B. 277, 287, 289, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 319, 320, 324, 325, 326, 331, 337, 340
King, Freddie 308, 311, 336
Kinnane, Jim 180
kiracılık 252, 264
Kırsal Elektrik İdaresi 258
Kızılderili dansları 30
klarnet 74, 241, 250
KLCN Radyosu 275
KNOE 277
Kokomo, Arnold 242, 243
Kongre Kütüphanesi 96
kontrbas 303
köleler 23, 30
kölelik 21, 22, 26, 27, 28, 31, 34, 38, 39, 41, 43, 52, 53
Ku Klux Klan 169, 186, 255
KWEM istasyonu 277

L

Lacy, Muhterem Rubin 194, 196
Lada, Anton 116
Lake Charles 295
Lead Belly 89, 90, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 160, 258
Ledbetter, Huddie 53
Ledbetter, Sally 89
Ledbetter, Wes 90
Lee, Bertha 141
Lee, Stagger 58
Lemon, Blind 95, 159, 161, 162, 163, 164, 297, 299, 310
Lenoir, J.B. 307, 336
LeSalle, Denise 333
Lester, Julius 252
Lester, Lazy 307
Lewis, Jerry Lee 313
Lewis, Meade "Lux" 218
Lewis, Noah 188, 189
Lewis, Smiley 296
Lewis, Walter "Furry" 187
Liggins, Jimmy 290
Liggins, Joe 290
Lightnin' Slim 307
Lincoln, Abraham 22
Lincoln, Charley 175
Little Milton 289, 313, 315, 320, 330
Little Rock 277
Little Richard 287
Little Son Joe 250
Little Walter 302, 304, 326
Living Blues 296, 315
Lockwood, Robert Jnr. 274, 275
Lofton, Cripple Clarence 217
Lomax, Alan 86, 89, 301
Lomax, John A. 96, 258, 267
Lomax, Louis E. 66
London Times 27
Long, J.B. 261
Longhair, Professor 297
Los Angeles 263, 290, 294
Lou, Mammy 229
Louis, Joe Hill 277
Louis, St. 78, 83, 223
Louisiana 19, 24, 83, 89, 90, 94, 96, 97, 99, 100, 106, 107, 159, 250, 251, 300, 304, 307, 318
Lousville 104
Love, Willie 276
Lynn, Trudy 332

M

Mabon, Willie 307
Magic Sam 308, 309, 336
Mahana, Guy 98
Malaco Records 330
Malcolm, Horace 241
mandolin 250
Mandrell, Barbara 333
Mapp, Eddie 176
Maree, Ben 194
Maree, Ben 194
Martin, Sara 150
MaxWell Caddesi 304
Mayfield, Percy 293
McClennan, Tommy 55, 238, 239
McCollum, Robert 236, 277
McCormick, Mack 82, 83, 298
McCoy, Charlie 194, 195
McCoy, Kansas Joe 242, 250
McCoy, Robert Lee 236, 246, 277

McGhee, Walter "Brownie" 260, 261. 263
McGill, Ella 128
McIlhenny, E.A. 34
McPherson, J.M. 27, 30
McTell, Blind Willie 172, 173, 258
McTell, Kate 173
Meeker, David 343
Melrose, Lester 238, 267
Memphis 106, 130, 131, 177, 178, 181, 182, 183, 187, 194, 195, 230, 242, 277
Memphis Slim 241
Merriweather, Big Maceo 248
Meteor Records 305
Metro Journal 234
Mezzrow, Mezz 136
Michigan 106
Milburn, Amos 290
Miller, Rice 275
Minnie, Memphis 238, 250, 251
Missisippi Sheiks 75
Mississippi 24, 43, 47, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 76, 77, 80, 81, 86, 86, 97, 99, 104, 106, 109, 121, 135, 141, 159, 177, 178, 193, 194, 196, 200, 204, 208, 209, 229, 239, 243, 251, 256, 264, 266, 270, 274, 299, 300, 301, 318
Mississippi blues 266
Mississippi Deltası 64, 78, 172, 264
Missouri 47, 127
Mitchell, George 175
Mo, Keb" 340
modern 298, 305
Monogram Tiyatrosu 130
Montgomery, Little Brother 62, 97, 98, 99, 100, 118, 125, 127, 129, 139, 202, 203, 216, 218
Moore, Johnny 293
Moore, Kevin 340
Moore, Little Alice 231
Moore, Max S. 275
Moore, Rosie Mae 194
Morgan Caddesi 230
Morgan, Richard 137
Morganfield, McKinley 300
Morton, Ferdinand "Jelly Roll" 49, 50, 51, 86, 87, 96, 98, 118, 119, 139, 230, 238
Moss, Eugene "Buddy" 173
Muddy Waters 268, 270, 274, 278, 300, 301, 302, 304, 306, 315, 320, 324, 325, 326, 328, 332, 336, 337
Myers, David 304

N

Nebraska 111
Nelson, Romeo 215
New Orleans 48, 49, 51, 52, 86, 96, 97, 139, 167, 223, 230, 304
New Orleans Caz ve Miras Festivali 323
New Orleans'ın Caz Ustaları 50
New York 106, 223, 263
Newbern, Hambone Willie 273
Nickerson, Charlie 177
Nigger Minstrels 121
Nighthawk, Robert 277

O-Ö

O'Neal, Amy 288, 332
O'Neal, Jim 332
Odum, H.W. 81, 139
Odum, Howard 54
Ohio 45, 47, 55, 106, 204
Oklahoma 159
Old Daisy Tiyatrosu 325
Oliver, Joe "King" 118, 120, 238
Oliver, Paul 21, 31, 148, 178, 224
Olmsted, Frederick 52
Olsson, Bengt 189, 190, 192
Operadaki Hayalet 125
ortakçılar 253, 255, 257
Ortakçıların Ayaklanması 255
ortakçılık 252, 254, 259, 264
Osher, Paul 302
Otis, Johnny 291
ozan gösterileri 36, 44, 45, 47, 84, 101
Özgürlüğün İlanı 39, 65, 80
Özgürlük Bildirgesi 22

P

Palladium Dans Salonu 120
Palmer, Sylvester 231
pamuk 253
Papa Charlie 155
Paramount Records 127, 128, 144, 154, 155, 157, 167
Parchman Çiftliği 267
Parker, Charles 126
Parker, Herman "Junior" 274, 287, 313,

315
pas seul 46
Patton, Bill 73
Patton, Anney 73
Patton, Charley 70, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 141, 194, 195, 268, 299
Pennsylvania 106, 122, 204
Perdido Caddesi 140
Perkins, "Pinetop" 276
Perkins, Carl 313
Perls, Nick 72
Pequette, Judge 51
Philadelphia 107
Phillips, Little Esther 291
Phillips, Sam C. 278
Piedmont 261, 262
Pinkard, George 24
piyano 74, 241, 250, 263, 274
Presley, Elvis 287, 313
Pryor, James "Snooky" 307

R

Rabbit Foot Minstrels 121, 127
Rachel, Yank 237, 245, 246
ragtime 44, 47, 48, 48, 49, 51, 59, 93, 97
Raine, Gertrude "Ma" 124, 126, 127, 129, 131, 132, 141, 144, 152, 171, 328, 333
Rainey, Pa 127
rap 321
Raven-Hart, Major R. 179
Record Research 159
Red, Pig "n" Whistle 172
Reed, Jimmy 307
Reid, Lonnie 171
Reinhardt, Django 310
rhythm-and-blues 249, 291, 292, 293, 294, 304, 308, 321
Rice, Tom 35
Richmond 104
Rip Tops 98
Robinson, Bobby 321
Robinson, Elzadie 102
Robinson, Fenton 343
rock'n'roll 285, 288, 295, 308, 314
Rockwell, T.G. 166
Rodgers, Ike 231
Rogers, Hattie 140
Rogers, Jimmy 302, 303
Roll, Steady 231
Rolling Stones 274, 301, 302, 320, 336
Roosevelt, Franklin D. 204, 206, 208, 211, 213, 253, 257
Row. Mike 300
RPM Records 298
Rush, Bobby 331
Rush, Otis 308, 309, 336
Rush, Otis 332
Rushing, Jimmy 328
Russell, Leon 308
Russell, Tony 37
Russell, William Howard 27

S-Ş

Sain, Dan 181
saksofon 74, 263, 264, 281, 284, 292
Salle. Denise La 333
San Francisco 263
San Francisco Blues Festivali 323
Sarah, Big Time 333
savaş 283
Savaş Öncesi İlahileri 34
Sawyer, Charles 326
Shade, Will 178, 184
Shaw, Eddie 343
Sheiks, Beale Street 181
Shines, Johnny 153, 266, 273, 274
Short, J.D. "Jöle Çene" 78, 231
Shreveport 93, 94
Simmons, Herbert 282
Sims, Frankie Lee 298
Singleton, Zutty 136
siyah folk 51
Siyah Güç 311, 312
siyahlar 27, 30, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 57, 58, 66, 76, 80, 81, 89, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 123, 130, 199, 207, 212, 252, 255, 256, 266, 269, 275, 277, 283, 286, 289, 290, 294, 296, 300, 307, 310, 311, 312, 316, 320, 321, 334, 338
Skinny Head Pete 97
Slim, Magic 336
Sloan, Henry 194
Slocum, Joe 171
Smith, Bessie 132, 134, 135, 138, 141, 143, 144, 153, 166, 176, 230, 328, 333
Smith, Byther 336
Smith, Clara 136, 150, 153
Smith, Clarence "Pinetop" 217, 218

Smith, Huey "Piano" 297
Smith, Mamie 114, 115, 116, 117, 136, 153, 230
Smith, Willie "The Lion" 115
Snowden, Don 327
Souchon, Edmond 140
soul 287, 311, 312, 313, 315, 320, 321
Southern, E. 25, 30, 31
Spand, Charlie 119
Spann, Otis 303
Spann, Pervis 305, 312, 314, 315, 318
Specialty Records 291
Speckled Red 191, 203, 214
Speir, H.C. 193, 195
Spivey, Victoria 115, 129, 134, 145, 147, 148, 159, 160, 223, 238
St. Louis 224, 228, 229, 230, 232, 233, 237, 304
St. Louis Jimmy 238
St. Louis ve Miras Festivali 323
Stackhouse, Houston 270, 275, 276
Stack-O-Lee 59
Staff Records 299
Standish, Tony 268
Stephenson, Wolf 330
Steward-Baxter, Derrick 117
STFU 256
Stokes, Frank 181, 192
sukey jump 91
Sundown, Lonesome 307
Sunflower Blues Festivali 323
Sunnyland Slim 180, 307
Sweet Mama Stringbean 122
swing 267, 284, 286, 321
Swingtime Records 291
Sykes, Roosevelt 224, 231, 233, 238, 241, 274
Şimdi de Ünlü Adamları Övelim 258

T

Tallopoosa County 255
Tampa Red 221, 222, 238, 239, 249
Tarımsal Ayarlama İdaresi 253
Taylor, Buddy 192
Taylor, Dudlow 276
Taylor, Eddie 307
Taylor, Hound Dog 265
Taylor, Koko 324, 327, 333, 336
Taylor, Little Johnny 313, 315, 330, 332
Taylor, Montana 217
Tennessee 111, 182, 245, 264, 300, 318
Tennessee Vadisi İdaresi (TVA) 258
Terry, Blind Sonny 260
Terry, Sonny 261, 263
Texas 19, 24, 53, 83, 86, 87, 89. 90, 94, 96, 99, 102, 105, 111, 121, 148, 160, 167, 223, 264, 289, 330
Texas Slim 299
Thomas, Henry 81, 82, 83, 85, 88, 171, 231
Thomas, Norman 255, 256
Thompson, Big Bill 118
Thornton, Willie Mae "Big Mama" 291
Townsend, Henry 62, 67, 158, 166, 231, 232, 233, 237, 246, 319, 323
Townsend, Vernell 68, 69, 329, 343
trompet 241, 250
Trumpet Records 305
Tub Jug Washboard Band 128
Turk, William 48
Turner, Big Joe 285
Turner, Ike 278
Turner, Jim 325
Turner, Joe 284, 285, 291
Turner, Tina 278
tütün 23
Twain, Mark 80
two-step 61

Ü

ücretli işçilik 252, 254
Üç Ses İçin Etiyopya Şarkıları Kitabı 35

V

Vaat Edilmiş Topraklar 284, 328
vals 61
Vatandaş Hakları Kampanyası 66
Vatandaşlık Hakları Hareketi 319
Vaughn, Cooney 98
Vechten, Carl Van 144
Vee-Jay firması 307
Vicksburg Evening Post 65
Vincent, Walter 194
Vinson, Eddie "Cleanhead" 285, 291
Vinson, Mose 285
Virginia 30, 104, 127

W
Walker, Aaron "T-Bone" 62, 141, 142, 160, 288, 289, 310
Walker, Joe Louis 339
Walker, Martin 324
Walker, Ruby 135
Warren, Baby Boy 274, 298
Washboard Sam 238, 244
Washington 106, 111, 254
Washington, Dinah 333
Waters, Ethel 122, 136, 143, 147
Watts Ayaklanması 290
WAZF 277
WDIA 277
Weaver, Curley James 173
Weaver, Sylvester 154
Webster, Katie 334
Welding, Peter 102, 192, 215, 298
Weldon, Casey Bill 250
Wells, Junior 303, 304, 309, 336
Wheatstraw, Peetie 228, 229, 234, 235, 236, 237
White, Artie "Blues Boy" 332
White, Booker 20, 28, 29, 56, 78, 258, 310
White, Booker T. Washington 267
White, Lulu 140
White, Lynn 333
White, Newman Ivey 51
Wilkins, Joe Willie 276
Wilkins, Robert 177, 180, 192
Williams, Big Joe 100, 101, 186, 213, 233, 238, 246, 274, 325
Williams, Bill 156
Williams, Clarence 133
Williams, Fred 247
Williams, George "Bullet" 186
Williams, Henry 173
Williams, Martin 50
Williams, Mayo 242
Williams, Spencer 116, 126, 222
Williamson, Sonny Boy 238, 239, 248, 274, 275, 278, 304, 320, 324
Williamson, Sonny Boy No. 2 278, 305, 306
Willie, Blues Boy 332
Willis, Chick "Stoop Down" 332
Wilmer, Valerie 223
Winter, Johnny 331
Wisconsin Chair Company 128
Witherspoon, Jimmy 285
WJPJ 277
WLAC Radyosu 287
Woods, Piney 102
Work, John 127
WSM Radyosu 185
WVON 316
WVON Radyosu 312, 318

Y
Yancey, Howard 181
Yancey, Jimmy 217, 218
Yas Yas Girl 238
Yaşayan Blues 288
Yazoo City 277
Yeni Düzen 211, 212, 254, 258
Yeniden Kalkınma 40
Yeniden Yerleştirme İdaresi (RA) 257

Z
zenci ilahileri 30, 31, 34, 44, 84, 89, 91, 314
Zenci İsyanı 66
zenciler 29, 30, 38, 44, 51, 54, 254, 269

Şarkı adları dizini

Alabama Bound 87, 140
All The Whores Like The Way I Ride 50
A Long Way To Tipperary 98
Arkansas Blues 116
Arkansas Mill Blues 103

Back Water Blues 135
Banty Rooster Blues 78
Barbecue Blues 176
Barrelhouse Blues 154
Barrelhouse Flat Blues 224
Barrelhouse Man 102
Beedle Um Bum 221
Black Cat Hoot Owl Blues 128
Black Girl 95
Black Man Blues 224
Black Snake Blues 163
Black Snake Moan, 163, 165
Blues Before Sunrise 220
Blue Spirit Blues 138
Boogie Chillen 299
Bottle Up And Go 55, 239

Carried Water For The Elephant 220
Cat You Been Messin' Around 226
Chain Gang Blues 126
Chicago Breakdown 248, 249, 250, 300
Choo Choo Ch'boogie 286
Christmas Morning Blues 246
Come On In My Kitchen 273, 340
Cool Drink Of Water Blues 195
County Jail Blues 249
Cow Cow Blues 216
Crazy Blues 82, 115
Crescent City Blues 99
C.W.A. Blues 206
Cypress Grove Blues 197

Depression Blues 203
Dirty No-Gooders Blues 146
Dirty T.B. Blues 148
Doin' The Best I Can 236
Don't Ease Me In 85, 87, 88
Don't Leave Me Here 85, 88
Don't Mess With Me 120
Don't Take Away My P.W.A. 208, 210
Down The Dirt Road Blues 178
Drifting Blues 293
Driving Sideways 308
Dust My Broom 305

Early Morning Blues 157
Eyesight To The Blind 279

Falling Down Blues 193
Faults Of All Women And Men 226
F.D.R. Blues 213, 214
Feather Bed 191
Fixin' To Die Blues 267
'Fore Day Creep 144
Frankie 58
Frankie And Albert 58
Frankie And Johnny 58, 229
Frisco Leaving Birmingham 186
Funky Butt 50

Georgia Bound 155
Get Over Sal 97
Gettin' Dirty Just Shakin' That Thing 215
Goin' Back And Talk To Mama 297
Going Back To Memphis 177
Good Rockin' Tonight 287
Goodnight Irene 89

Hard Luck Blues 286
Hard Times Ain't Gone Nowhere 226
Has Anyone Seen My Pigmea On The Line 251
Hateful Blues 139
Hellhound On My Trail 272
Hideaway 308
High Fever Blues 253
High Water Everywhere 77
Hobo Blues 299
Ho-Day, Who Ready 91
Honey Won't You Allow Me One More Chance? 84, 85
Honky Tonk Train Blues 218
How Do You Do It That Way? 149
How Long-How Long Blues No. 2 219
How Long How Long Blues 219

I Ain't Got No More Baby 160
I Been Dealing With The Devil 247
I Can't Be Satisfied 300, 301
I Done Come Out Of The Land Of Egypt With The Good News ??????
If You Don't Like My Potatoes Why Do You Dig So Deep 49
I'm Alabama Bound 86, 155
I'm Gonna Move To Louisiana 192
I'm Just A Bum 240
I'm Not The Lad 245
I'm Nuts About That Gal 226
I'm Worried 306
Insurance Man Blues 246
In The Mood 299
It Feels So Good 222
It Hurts Me Too 306
It's Hard Time 205
It's Tight Like That 221, 222
I've Been Treated Wrong 245

Jelly Killed Old Sam 226
Jim Jackson's Kansas City Blues 192
Jitterburg Rag 261
John Henry 55, 58
Juber Dance 33
Juke 304
Jump Jim Crow 34, 35
Just A Roaming Man 225

Keep It Clean 231
Key To The Highway 244, 261

Lawd I'm Down Wid De Blues 127
'Lectric Chair Blues 158
Let All Married Women Alone 225
Let Me Feel It 222
Let Me Play With Your Prodle 222
Let's Get Drunk And Truck 222
Let's Have A New Deal 207
Liza Jane 74
Lock Step Blues 164
Lonesome House Blues *161*
Low Down Rounder Blues 175

Make Me A Pallet On Your Floor 50
Make My Dreams Come True 306
Mary Johnson Blues 226, 227
Mean Tight Mama 147
Memphis Blues 61, 62, 182, 188, 312
Mickey 97
Milk Cow Blues 242, 243
Million Years Blues 248
Mosquito Moan 163
Mississippi Bo Weavil Blues 76
Move That Thing 188
My Black Name Blues 247
My Pretty Quadroon 37

New How Long How Long Blues 219
New Prison Blues 174
New Working On The Project 210
No Matter How She Done It 221

Oil Well Blues 163
Old Black Joe 37
Old Country Stomp 84
Old Jim Canan's 180
Old Originial Kokomo Blues 242
Old Zip Coon 34, 45

Pan-American Blues 186

Peetie Wheatstraw Stomp No. 2 235
Piccolo Rag 261
Pinetop's Boogie Woogie 217, 218
Pistol Snapper Blues 262
Please Help Me Get Him Off My Mind 137
Pony Blues 75, 78
Poor Howard 92
Prayer Of Death 73
Preachin' The Blues 271, 272
Precious Lord 222
President Blues 205
Prison Cell Blues 163
Providence Help The Poor People 102, 325

Rag, Mama Rag 261
Railroad Blues 216
Rattlesnake Blues 226
Running Wild Blues 79

St. Louis Blues 62, 64, 117, 122, 323
St. Louis Tickle 50
Sally Mae 299
Salty Dog 155
Sam You Can't Do That To Me 226
Sam, You're Just A Rat 226
Sawmill Blues 102
Section Hand Blues 147
See See Rider 95, 251
Selling That Stuff 221
Shake 'Em On Down 267
Shake, Rattle And Roll 285
Shake That Thing 155
Shanty Blues 89
She's My Mary 227, 228
She's Only A Woman 227
Shreveport Farewell 99
Sleepy Man Blues 268
Someday, Baby 249
Spike Driver Blues 58
Spoonful 155, 327
Spoonful Blues 72, 282
Stack-O-Lee 59
Stack O'Lee Blues 59
Stagger Lee 58
Statesboro Blues 173
Stealin', Stealin' 188
Stormy Monday 314
Strange Loving Blues 150

Take This Hanuner 89
T.B. Blues 148
That Black Snake Moan 163
That Crawlin' Baby Blues 164, 165
That Thing Called Love 113, 114
The Death Of Blind Boy Fuller 260
The Escaped Convict 186
The First Time I Met You 99
The Midnight Special 89
The Mikado 44
The Rock Island Line 89
Tin Roo Blues 97
Tishomingo Blues 98
Trouble At Midnight 287
Trust Your Husband 227
Tuff Luck Blues 249
Turkey In The Straw 45, 74, 174
Twelfth Street Rag 97

Walkin' The Dog 97
Welfare Blues 211
We Shall Not Be Moved 256
We Sure Got Hard Times Now 176
When I Wa Lovin' Changed My Mind Blues 225
When The Train Comes Along 83
When You Fall For Someone That's Not Your Own 225
When Your Way Gets Dark 79
Where Can I Change My Clothes 268
Whip It To A Jelly 250, 251
Why Women Go Wrong 227
William Tell Overture 44
Working Man Blues 259
Worn Down Daddy Blues 150
Worn Out Engine Blues 262
Worried Life Blues 249, 250
Worry, Worry 309

Yellow Dog Blues 166
You Can't Keep A Good Man Down 114
You Can't Sleep In My Bed 149, 150
You Must Not Get So Musty 'Cause Your Water's On 97
Young Woman's Blues 138

Luther Link
Şeytan
YÜZÜ OLMAYAN MASKE

Sanat ve kuram/Çeviren: Emek Ergün/272 sayfa/ISBN 975-539-385-4

Bugün Şeytan denince, korkunç bir yaratık geliyor gözümüzün önüne. Oysa Rönesans sanatçıları onu çok farklı görüyorlardı. Şeytan, boynuzları, kuyruğu ve tırmığıyla sanatçının imgelemine düşmeden önce tebdili kıyafet geziyordu. Ancak VI. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar resimlenmiş el yazması kitaplarda, resimlerde ve heykellerdeki Şeytan temsili, zamanın teolojik ve politik tartışmalarına bağlı olarak değişikliğe uğradı. Resimlerde belli bir Şeytan modelinin olmayışı, Mezopotamya'ya ait ve klasik figürlerin yanlış yorumlanması, kilisenin sapkınlara karşı değişen tutumu, Şeytan'ın temsil ediliş biçiminde belirleyici oldu.

Peki ama kılıktan kılığa giren bu yaratık kimdir gerçekte? Neden hep erkek olarak çiziliyor? Tanrı'nın düşmanı mı, vekili mi? Tanrı'nın evrensel ceza sistemini yöneten etkili bir hizmetçisi olmasın? Neden hiçbir zaman cehennemde acı çekerken resmedilmemiştir? Belirleyici özelliği olan alev alev saçlarının ve işkence aletlerinin kaynağı nedir? Şeytan, ortaçağ ve Rönesans sanatında bir gösterge olarak kalmıştır, hiçbir zaman sanatsal bir simge olmamıştır, diyor Luther Link bu kitabında. Soljenitsin ise, Shakespeare'de kötü karakterleri frenleyen, ideolojilerinin olmayışıdır, diyor. Tıpkı ideoloji yoksunluğunun şiddeti meşrulaştırması, dehşetengiz olayların insana doğal gelmesi gibi, Şeytan da Hıristiyan kiliselerinin Haçlı seferlerini haklı göstermiştir. Yoksa Şeytan kilisenin ideolojik bir silah olarak ürettiği bir figürden mi ibarettir? Hayır, o gerçek. Batı uygarlığının bir parçası. Belki de Şeytan'ın bizi bu denli ilgilendirmesinin nedeni, Tanrı'yı, Tanrı'nın onu tanımladığı gibi, aynı kesinlikte tanımlaması. Ya da Joseph Conrad'a kulak verecek olursak: "Doğaüstü bir kötülük kaynağına duyulan inanç gereksizdir, zira insanlar kendi başlarına her türlü kötülüğü yapmaya muktedirdir."

Kötülüğün çağlar boyu sanat ve edebiyattaki tezahürleriyle ilgilenenler için kapsamlı bir rehber kitap.

The Herald

Son derece eğlenceli ve bilgilendirici... Okurun ilgisini sürekli canlı tutan, nüktedanlık ve tutkuyla yazılmış bir kitap.

The Spectator



1. 1897'de, Knoxville, Tennessee'de ozanlar: XIX. yüzyılda ortaya çıkan bu gösteriler, yirminci yüzyılda popülerliğini hâlâ korumuştur.



2. 1920'de Mamie Smith orkestrasıyla. Bir blues albümü çıkartan ilk şarkıcı olarak, siyah sanatçılar için öncülük yapmıştır.



3. Blues ülkesi: Pamuk toplayıcıları, Pulasti County, Arkansas, 1935.



4. Mississippi Deltası, Milestorne yakınlarında bir pamuk arabası, 1939



5. Beyazların ırkçılığını ve bağnazlığını temsil eden Ku Klux Klan'ın ateşten haçı.



6. 1930'ların Georgia'sında zincirlenmiş bir grup. Siyahlar, Güney mahkemelerinin adaletine güvenmekten çok uzaktı.



7. ilk Mississippi blues'u şarkıcılarının en büyüklerinden biri olan, Charley Patton'un bilinen tek

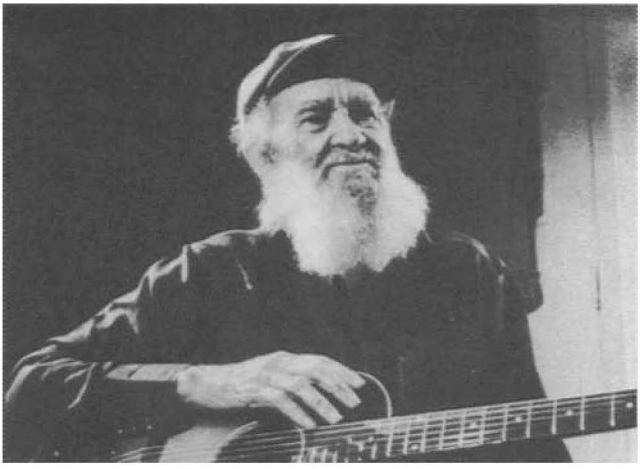


8. Leadbelly, Louisiana'lı 12 telli gitar çalan bir şarkıcı.

9. ve 10. 'Ragtime Texas'a Henry Thomas'ın plakları için verilen basın duyuruları. 1875'te doğan Thomas plak çıkaran ilk blues şarkıcılarından biriydi.







11. Sam Chatman'ın üvey kardeşi Charley Patton. Hollandalı, Mississippi'deki evinde, 1976, 77 yaşındayken. 1983 yılında öldü.



12. Gus Cannon, Memphis Tennessee'deki evinde banjo çalıyor, Fotoğraf, 93 yaşında olduğu 1976 yılında çekilmiş.



13. Clara Smith -"Dünya inleme Şampiyonu"- 1920'lerin büyük kadın yıldızlarından biri.



14. Bessie Smith: -"Blues'un imparatoriçesi"- 1923 yılında.

15. "Blues'un Annesi", Ma Rainey, aralarında ünlü Georgia Tom Dorsey'in de bulunduğu (sağında duran) Georgia Orkestrası ile.





16. "Siyah Kraliçe" Victoria Spivey, 1976'daki ölümünden birkaç ay önce, Brooklyn New York'taki evinde.



17. Ida Cox ilanı: "Irk" Plakları, 1920'li yılların siyah basınında ilanlarda geniş yer kaplıyordu.



18. Texas'lı şarkıcı Blind Lemon'un, bilinen tek fotoğrafını içeren plak reklamı.



19. 1920'lerin popüler bir ragtime gitaristi olan Blind Blake.



20. Çok yolculuk yapmış, çok plak yapmış, 12 telli gitar çalan Georgia'lı Blind Willie McTell.



21. Kuzey Carolina'daki tütün işçileri için müzik çalmış olan, 1930'ların plak yıldızı Blind Boy Fuller.



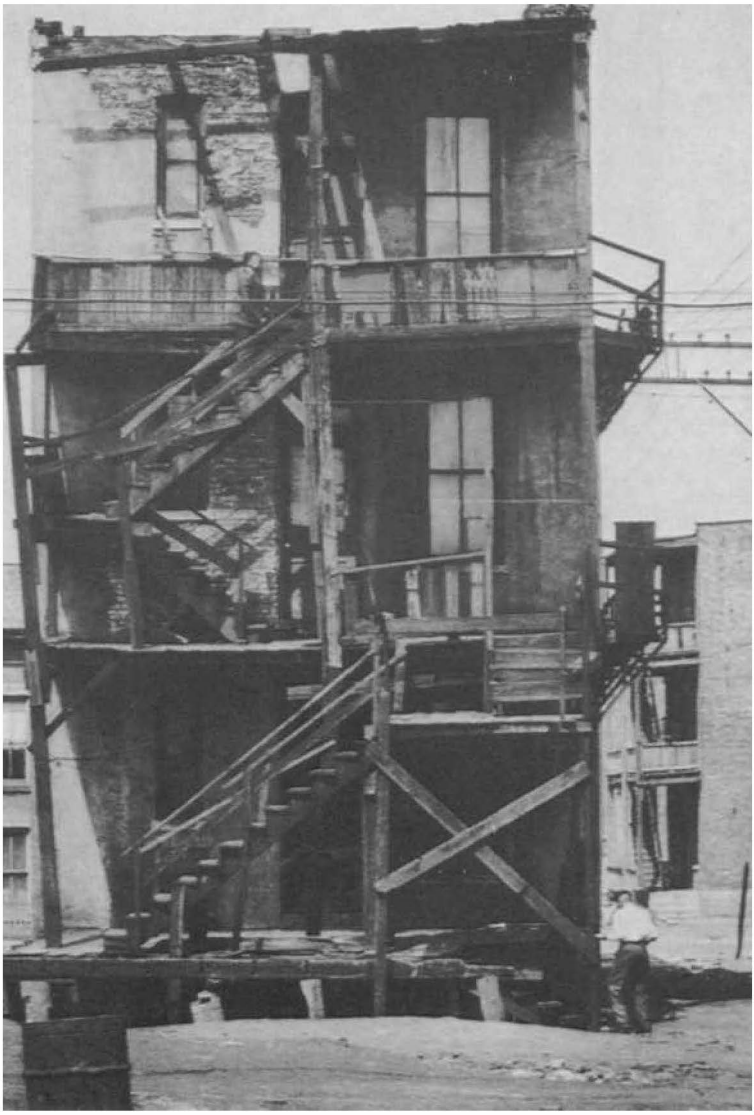
22. Kırsal kesimde yoksulluk: Carolien County Virginia'da, bu yıkıntının içinde on kişi yaşıyordu, 1941.



23. Henry Townsend, 1976 yılında St Louis'deki evinde. 1930'lu ve 1940'lı yılların en iyi sanatçılarıyla birlikte çaldı ve albümler yaptı.



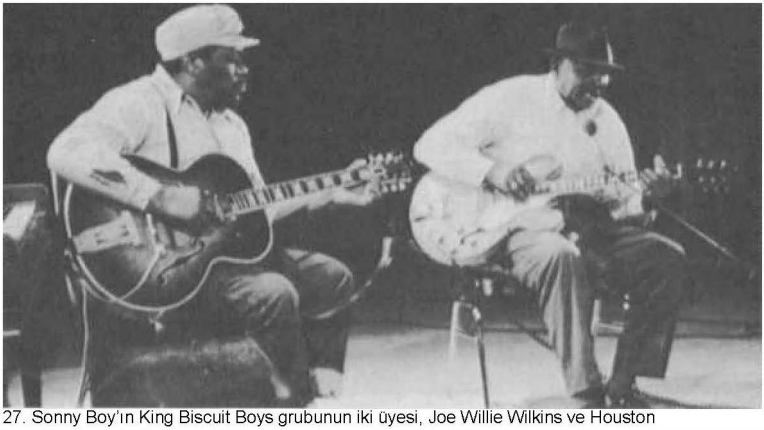
24. Little Brother Montgomery. 1976 yılında Chicago'da. Güney'in beyazlarına ve eğlence evlerinde piyano çaldı, işini daha sonra Chicago'da sürdürdü.



25. Chicago'nun güneyi. 1940'lı ve 1950'li yıllarda, güneyin içinden gelen siyah toplulukların hedefi.



26. Sonny Boy Wİlliamson (No. 2). Helena, Arkansas'ta, Radio KFFA'nın King Biscuit Time'ı için armonika çalan yıldızı. 1941 yılından 1965'teki ölümüne dek aralıklı olarak sanatını sürdürdü.



27. Sonny Boy'ın King Biscuit Boys grubunun iki üyesi, Joe Willie Wilkins ve Houston



28. Muddy Waters, tüm zamanların en büyük blues şarkıcısı, bir zamanlar Chicago'nun güneyinin Kral'ı. Sol eline dikkat edin.



29. Sam 'Lightnin" Hopkins, geleneğe bağlı, Houston Texas'lı bir müzisyendi. Plakları 1950'lerde hâlâ satılmaktaydı.



30. T-Bone Walker da Texas'lıydı ve 1975'te ölmüş olmasına rağmen modern elektro gitaristler üzerinde çok büyük etkisi oldu.



31. Eski Delta blues'unun en iyi örneklerinden, Booker White, 1976 yılında Memphis Tennes- see'deki evinde, ölümünden kısa bir süre önce.



32. Booker VVhite'ın kuzeni ve çocukluğunda hayranı olan B.B. King. Yaşayan blues sanatçıları arasında, belki de ticari açıdan en başarılı ve en popüler olanı.



33. Little Walter Jacobs, yüksek volümlü armonikanın ustası. Plakları 1950'lerde Chicago blues'una biçim vermiştir.



34. Howling Wolf (Chester Burnett) 1976 yılındaki ölümüne kadar hem kişisel olarak hem de plaklarıyla önemli yere sahip bir sanatçıydı.



35. The Aces (Aslar) 1976 yılında: Soldan sağa Freddie Altta (trampetler), Lous Myers (gitar) ve David Myers (elektrik bas) 1950'lerde Little Walter ile çalışan grup, Chicago'da hâlâ düzenli olarak çalmaktadır.



36. Soul döneminde siyah izleyiciler arasında popülerliğini korumuş olan ve çağdaş bir blues'çu olan Albert King.

Bireyin ve dolayısıyla toplumun kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak müzik, belki de en doğrudan etkiye sahip olan sanat dalıdır. Giles Oakley'nin *Blues Tarihi-Şeytanın Müziği* adlı çalışması da kendini ifade etme biçimi olarak müziğin en ilginç öykülerinden birini anlatıyor. Amerika'da en büyük "öteki" grubu olarak algılanan siyah kölelerin arasında doğan blues zamanla, ötekinin "ötekiliği"ni daha da vurgulayarak yansıtan etkili bir müzik türü haline gelmiştir. Oakley'nin anlattığı öykünün ilginç yanı ise, "ötekiliği" şeytanla özdeşleştirilen bir halkın bu "şeytansı" müziğinin, neredeyse doğar doğmaz büyük bir popülarite kazanması ve birçok beyazın da bu müzik türünü hayranlık derecesinde benimsemesidir. Oakley'nin anlattığı bu paradoks, *Blues Tarihi*'ni bir müzik kitabının ötesine taşıyarak toplumsal, kültürel ve tarihsel bir öyküye dönüştürüyor. Kitapta, blues'un ve sanatçılarının öyküleri, Amerikan tarihinin ayrıntılarıyla birlikte ele alınıyor. Afro-Amerikalı blues sanatçılarının geçmişini özenli ve dikkatli bir tarihçi gibi inceleyen Oakley, daha önce belgelenmemiş bir tarihi de gün ışığına çıkartıyor. Blues'un tarihini yazarken, şarkı sözleri kadar, farklı müzik biçimlerinin analizine, müzik tekniklerine ve aletlerine de eğiliyor. Aynı zamanda, blues müziğinin tüm farklı tür ve dönemlerini, anlaşılır bir neden-sonuç ve etki ilişkisiyle birbirine bağlamayı da ihmal etmiyor. Oakley'nin çizdiği blues panoraması, hem genel olarak müzik tarihi hem de toplumsal ve kültürel tarih açısından, blues'un gelişiminde etkin olan toplumsal gelişmelere de değinerek, sağlam bir bakış açısı sunmaktadır. Kitap, blues konusunda uzman olanların yanı sıra, bu müzik türü hakkında temel bir bilgi edinmek isteyen meraklılara da yönelik temel bir kaynak olarak hazırlanmıştır.

Şeytan'ın Müziği, blues'un tarihsel gelişimi konusunda önemli bir kaynak. Yerinde örnekler ve özgün şarkı sözlerini bolca alıntılamasıyla, blues müziğinin ruhunu yansıtıyor."
The New York Times

"... bu alandaki literatüre önemli bir katkı. Oakley'nin özenli araştırması, ortaya derinlikli ve sağlam bir blues tarihi çıkartmış."
American Historical Review

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-388-9
9 789755 393889

24.00 TL