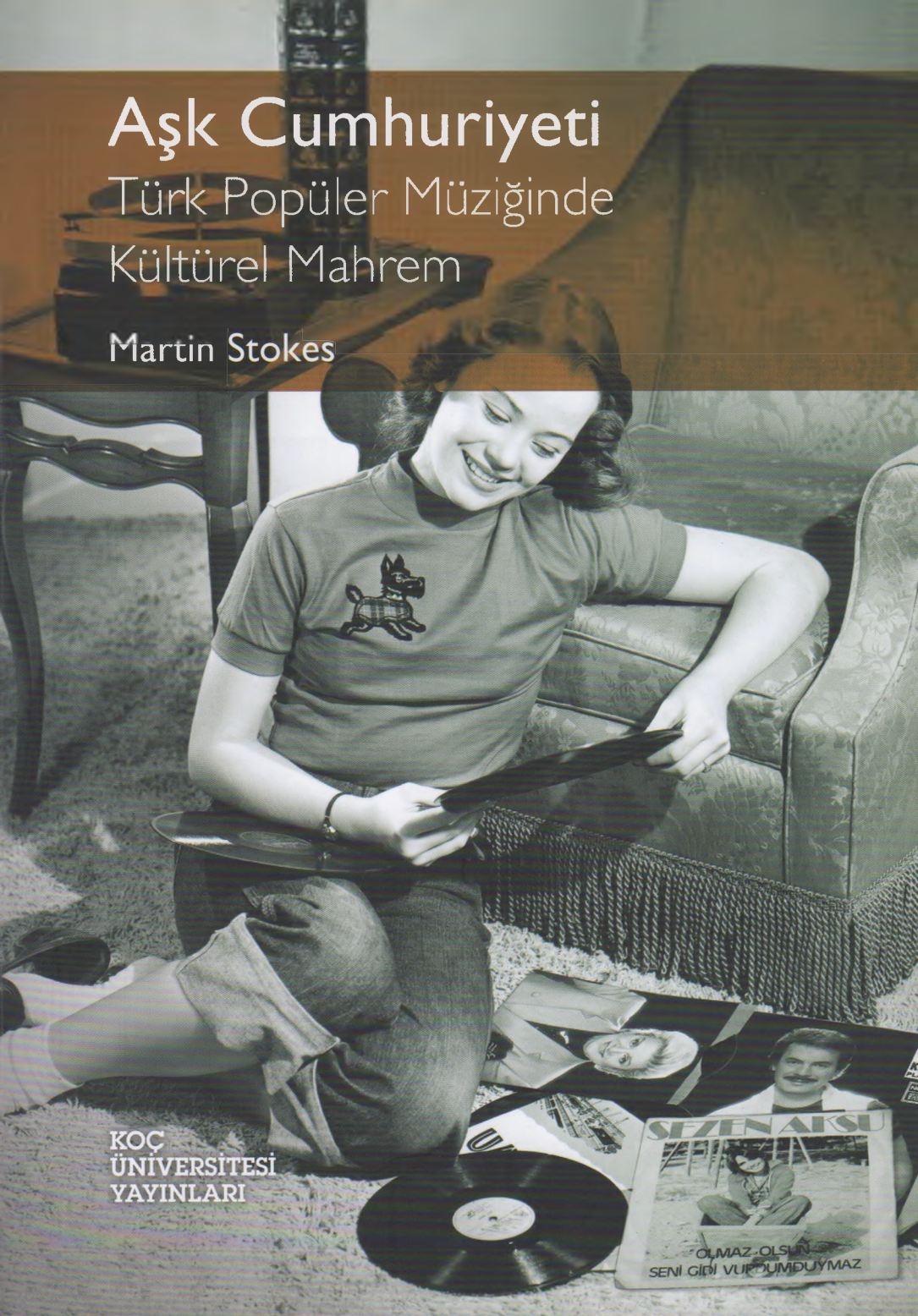
Aşk Cumhuriyeti

Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem

Martin Stokes



KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

AŞK CUMHURİYETİ

TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE KÜLTÜREL MAHREM

Koç Üniversitesi Yayınları: 16

Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem
MARTIN STOKES
ETNOMÜZİKOLOJİ | TARİH

Çeviri: Hira Doğrul
Kitap editörü: Şeyda Öztürk
Düzelti: Nursem Keskin Aksay, Şefika Şehvar Beşiroğlu
Yayına hazırlayan: Defne Karakaya
Grafik uygulama: Sinan Kılıç
Kapak tasarımı: Altuğ Atik/ Tayburn
Kapak görseli: SuperStock/Getty Images

Baskı: Colorist Akademi Matbaacılık
Yeşilce Mahallesi Yılmaz Sokak No: 3 4.Levent/İSTANBUL
Tlf. (212) 270 78 78
Matbaa sertifika no: 18977

The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011
© Tüm haklar: The University of Chicago Press, 2010

1. baskı: İstanbul, Mayıs 2012
ISBN 978-605-62575-8-2
Sertifika no: 18318

Bu kitap geri dönüşümlü kâğıda basılmıştır.

Koç Üniversitesi Yayınları
Rumeli Feneri Yolu, 34450 Sarıyer-İstanbul
Tlf. +90 212 338 17 97
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Aşk Cumhuriyeti

Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem

MARTIN STOKES

İngilizceden Çeviren:

HİRA DOĞRUL

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

İçindekiler

Teşekkür 7
Türkçe Basıma Önsöz 13
Nota Yazımı Usulleri ile İlgili Notlar 17
Görseller 19

BİRİNCİ BÖLÜM
Giriş 21
Modern Türkiye 32
Türkiye'de Popüler Müzik 40
Aşk Cumhuriyeti 55

İKİNCİ BÖLÜM
Zeki Müren: Sanat Güneşi, İdeal Yurttaş 69
Kısa Bir Yaşam Öyküsü 71
"Menekşelendi Sular" 85
Sesin Faziletleri 98
Zeki Müren'in Cinselliği: Üç Yorum 106
Sonuç 112

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Orhan Gencebay'ın Müşfik Modernizmi 117
Kısa Bir Biyografi 119
"Her Şey Karanlık" 125
Gencebay ve Entelektüeller 142
Müşfik bir Modernizm 146
Sonuç 156

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Ne Ağlarsın? Sezen Aksu'nun Diva Yurttaşlığı 159
Aksu'nun Kariyerinin Başlangıcı 165
Aksu ve Darbe: *Firuze, Sen Ağlama ve Git* 176
Doğudan Yükselen Işık: Tahammül 184
Doğudan Gelen Işık: "Mozaikistan" ya da "Ne Mozaiği Ulan?" 188
Doğudan Gelen Işık: Anadolu Kozmopolitliği 196
Popolemik 201

BEŞİNCİ BÖLÜM
"Aziz İstanbul"un Üç Yorumu 209
"Aziz İstanbul": Yahya Kemal'in Şiiri 219
"Aziz İstanbul": Münir Nurettin Selçuk'un Yorumu 227
"Aziz İstanbul": Bülent Ersoy'un *Alaturka 95*'te yer alan yorumu 235
"Aziz İstanbul": Timur Selçuk'un *Babamın Şarkıları*'ndaki Yorumu 241
Diyalog ve Dolaşım 248
Bir Görme Biçimi olarak Müzik: Çamlıca'dan Manzaralar 252

ALTINCI BÖLÜM
Sonuç 259

Kaynakça 265
Arşiv Kaynakları 285
Seçilmiş Diskografi 285
Seçilmiş Filmografi 288
Söyleşiler 288

Dizin 289

Teşekkür

1997'de Chicago'ya taşınmam pek çok şeyin yanı sıra, 1981'den beri İstanbul'a düzenli olarak yaptığım saha çalışması ziyaretlerimin kesintiye uğraması anlamına da geliyordu. Lakin bu sayede bu çalışmalar üzerine bol bol kafa yorma fırsatı bulmuş oldum. Türk müziği üzerine çeşitli makaleler, kitap bölümleri kaleme almış ve yayınlatmıştım, yenileri üzerinde de uğraşmaktaydım. Bunlar Donna Buchanan'ın hazırladığı *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumeme* (Lanham, MD: Scarecrow, 2007) adlı kitapta yer alan "Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu's Anatolian Pop;" Tullia Magrini'nin hazırladığı *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*'da (Chicago: University of Chicago Press, 2004) yer alan "The Tearful Public Sphere: Turkey's Sun of Art, Zeki Müren;" Walter Armbrust'ün hazırladığı *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture*'da (Berkeley: University of California Press, 2000) yer alan "Beloved Istanbul: Realism and the Transnational Imaginary in Turkish Popular Culture" ile Georgina Born ve David Hesmondhalgh'ın hazırladığı *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*'te (Berkeley: University of California Press, 2000) yer alan "East, West, Arabesk" başlıklı yazılardı. Birbirlerinden bağımsız şekilde tasarlanıp kaleme alınmış bu makalelerin arasındaki bağlantılar üzerine giderek daha çok düşünmeye başladım; bu konuları kapsayıcı bir meselenin—kültürel mahrem—ışığında tamamen baştan düşünüp baştan yazma fikri zihnimde yer etti.

2006'da Boğaziçi Üniversitesinde yaz okulunda ders vermek üzere İstanbul'a geri döndüm. Bu noktadan itibaren bu kitap projesi ete kemiğe bürünmeye başladı. O yaz boyunca müzisyenler, müzik yazarları ve akademisyenlerle sürekli görüşmeler yaptım, bol bol konser izledim

ve arşiv taraması yaptım. Son gelişimden beri İstanbul çok değişmişti. Türk müziği hakkında hiç olmadığı kadar çok yayın çıkmaktaydı. Türk popüler kültürü üzerine akademik yazılar yazmak artık tuhaf karşılanmıyordu. Arşiv kayıtlarını ve bugüne dek gün ışığına çıkmamış ya da kıyıda köşede kalmış repertuarları yayınlamaya kendini adayan çalışkan müzik şirketi Kalan, müzik dünyasını tepeden tırnağa değiştirmişti. İnsanlarla tanışıp konuşmak, arayıp bir şeyler bulmak çok daha kolaylaşmış gibiydi. YouTube hem film sahneleri ve eski televizyon yayınları açısından hızla çok değerli bir kaynak, hem de müzikle ilgilenen insanlar arasında çok önemli bir iletişim aracı haline gelmekteydi. O yaz boyunca önceki yirmi yıla göre çok daha fazla şey öğrendiğimi düşünüyorum.

Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi*'ni (İletişim 2008) kitabımın basılması eli kulağındayken bitirdim. Son birkaç aydır *kültürel mahrem* konusunu tam da en uygun zamanda açmış olduğumu giderek daha derinden hissediyorum; bu kitabı yazarken Pamuk'un romanına daha çok gönderme yapabilmiş olmayı isterdim. Roman 1970 sonları ile 1980'lerde yaşanan siyasi travmayı, popüler kültür göndermeleriyle zenginleştirdiği alegorik bir aşk hikâyesi üzerinden inceler. Pamuk'un burjuva anlatıcısı, uzak kuzenlerinden birine âşık olur; Batı kültürü etkisindeki nişanlısından ayrılır; bu süreçte zengin arkadaşları ve ailesinin gözünde bir skandal yaratır. Üst sınıftan ama yoksul düşmüş akrabalarıyla ters düşer; sevdiğine yakınlaşmak için çabalarken şehrin, ülkesinin Batılılaşma sürecinde ya marjinalleşmiş ya da hor görülmüş farklı mekânlarını keşfeder. Pamuk'un anlatıcısı, kendisi için son derece gizemli olan bu dünya üzerine tefekküre dalıp kendini kaybederken zaman durmuştur. Pamuk'un romanında, Adorno'nun gayet iyi bilinen tabirini buna uyarlarsak, Türk kültüründeki yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki yarılma bütüncül bir özgürlük oluşturacak şekilde birbirini tamamlamayı asla başaramaz. Hikâye kaçınılmaz bir trajedi ile sonlanır. Kitabın adında bahsedilen müze, ölen kadının—anlatıcının İstanbul'un bu yeni keşfettiği bölgesinde geçen—gündelik hayatına ait çeşitli ufak tefek nesnelerden oluşturulmuştur. Geçenlerde, Beyoğlu Belediyesinin, Avrupa Kültür Başkenti kutlamaları çerçevesinde, Pamuk'un önerileri doğrultusunda, bu bölgede 2010'da gerçek bir müze açacağını duydum. Müzede Türkiye'de 1950'den 2000'e

gündelik yaşamın dokusu fotoğraflar, filmler, sanat eserleri ve ufak süs eşyaları yoluyla belgelenecek.

Pamuk'un romanında bir noktada anlatıcı kendisini küçültücü bir şekilde yabancı bir antropoloğa benzetir. Bu tiplemede bir hayli kendimi görebiliyorum, ancak onun duygusal bakışın doğasına dair duyduğu karamsarlığı paylaşmıyorum. Büyük hayranlık duyduğum bu müzik kendi neşeli, coşkulu yaşamını sürdürüyor ve ne benim tanıtımlarıma, ne savunularıma ne de müzeleştirmelerime ihtiyaç duyuyor. Bunun hakkında daha çok şey öğrenmek için uğraşırken, yıllar öncesine dönülüp yaşananların aktarıldığı söyleşiler yaptım, bu yüzden teşekkür listem uzun. İstanbul için teşekkürlerime, o uzun ortadan kayboluşlarımdan sonra her zaman beni ilk önce ve en sıcak şekilde karşılayan İbrahim ve Gülşen Can ile başlamak istiyorum. İbrahim'in Türk siyaseti, toplumu ve kültürü hakkındaki alaycı yorumları hep çok eğlenceli olmuştur ve kendi başına eğiticidir. İstanbul Devlet Konservatuarındaki—Ersin Baykal, Şehvar Beşiroğlu, Metin Eke, Songül Karahasanoğlu, Nermin Kaygusuz ve Süleyman Şenel—ve de Boğaziçi Üniversitesindeki—Ayfer Bartu, Faruk Birtek, Cem Behar, Çağlar Keyder, Nükhet Sirman, Zafer Yenal—dostlarım her daim destek verdiler ve eleştirilerini eksik etmediler. Boğaziçinde tanıştığımız Esra Özyürek, kitabım henüz yazım aşamasındayken bana kendi kitabını gönderdi. Okuyucular bu kitabın ne kadar hızlı ve derin bir etki yarattığını fark edecektir. Konuya özel çeşitli sorularımı yanıtlayan ve de çalışmaları daha genel bir seviyede benim için bir esin kaynağı olan Ayşe Öncü ile Meral Özbek'e teşekkür ederim. Kenan Çayır, Adnan Çoban, Naim Dilmener, Tunçay Gülersoy, Mehmet Güntekin, Muzaffer Özpınar, Sacit Suhabey, Orhan Tekelioğlu ve Şanar Yurdatapan'a bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için minnettarım. Sezen Aksu, Orhan Gencebay ve Timur Selçuk bana zaman ayırmada çok ama çok cömert, sarsak sorularım karşısında inanılmaz derecede kibar ve yardımseverdi. Onlara somut bir şeyler gösterebilmenin bu denli uzun sürmüş olması beni üzüntüye boğuyor. Türkiye'nin popüler kültürüne duyduğum sevgiyi paylaşan Anne Ellingsen, 1996'da popüler müzik camiasında çıktığım baş döndürücü turda bana rehberlik etti. Birlikte yaptığımız söyleşiler—özellikle Sacit Suhabey, Muzaffer Özpınar, Sezen Aksu ve Cem Karaca söyleşileri—ki-

tabın şekillenmesinde büyük rol oynadı. Anne'nın bağlantılar, aracılar bulmak ve telefon numaralarına ulaşmak için gösterdiği sarsılmaz çaba olmasaydı, bu söyleşiler gerçekleşemeyecekti. Sezen Aksu ile yaptığımız söyleşiye Necati Sönmez de eşlik etti, bu sırada çektiği bir fotoğrafı kullanmama izin verdiği için ona minnettarım. 2006 yazı boyunca S. Süheyla Şentürk ile onun Beyazıt Kütüphanesindeki ekibinin verdiği desteği de burada anmak isterim.

Bu kitabın ilk taslağı ben hâlâ Chicago Üniversitesinde çalışıyorken yazıldı. Ortadoğu Çalışmaları Merkezinde bulunan Fazlur Rahman öğretmen dinlenme odasındaki ortam hep baştan çıkarıcıydı, ama onlarsız bu işin altından kalkamazdım. Her şeyin ötesinde, Kağan Arık, Melisa Bilal, Bob Dankoff, Cornell Fleischer, Cihangir Gündoğdu, Franklin Lewis, Kaya Şahin, Hakan Özoğlu, Metin Yüksel ve diğerlerinin hatırı sayılır uzmanlıklarından istediğim an yararlanabildim. Bu önemli kurumu idare eden Rusty Rook'a minnettarım. Bu kitabın belli bazı bölümleri Chicago Üniversitesindeki atölye çalışmaları ve konferanslarda Orit Bashkin, Holly Shissler, Shayna Silverstein ve Kabir Tambir tarafından okundu ve ayrıntılı şekilde eleştirildi. Bu kitabın temel meselesiyle yakından ilgili konularda müzik bölümünden Martha Feldman, Berthold Hoeckner, Travis Jackson ve Larry Zbikowski ve de üniversite camiasından Ayhan Akman, Robert Bird, Jim Chandler, Jim Fernandez, Kelda Jamison, David Levin, William Mazzarella, Michael Raine, Lisa Wedeen ve Jeremy Walton ile yaptığım sohbetlere çok şey borçluyum. Chicago'daki en yakın meslektaşım olan Phil Bohlman benim için her daim bir esin kaynağı idi. Bahar 2001 dönemindeki *kültürel mahrem* seminerinde başlayan sohbetimiz, bu etkinlikten yıllar sonra, sanal ortamda hâlâ sürmekte. Bundan ve başka pek çok şeyden dolayı Aileen Dillane, Byron Dueck, Jeffers Englehardt ve Josh Pilzer'a minnettarım. Chicago'dan ayrıca Issa Boulos'a, Ayşe Draz'a, Rita Koryan'a ve Öykü Potuoğlu-Cook'a teşekkür ederim. Bölümlerin ilk taslak halleri üstüne yapılan konuşmalardan sonraki dönemde misafirperverlikleri ve sohbetleri için Çiğdem Balım'a, Tom Bauman'a, Steve Blum'a, Donna Buchanan'a, Jane Goodman'a, Suncem Koçer'e, Inna Naroditskaya'ya, Jonathan Shannon'a ve Tom Turino'ya şükranlarımı sunarım.

Bu kitap Oxford'da tamamlandı. 2008'de Birleşik Krallık'ta gerçekleşen çeşitli seminerlerde ve halka açık derslerde ilk taslağın çoğunu okudum. Bu okumaların ardından yapılan yorumlar ve tartışmalar için Walter Armburst'e, Bojan Bujic'e, Georgina Born'a, Terence Cave'e, Eric Clarke'a, Serkan Delice'ye, Reidar Due'ya, Larry Dreyfus'a, Laudan Nooshin'e, John O'Connell'a, Kerem Öktem'e, Goffredo Plastino'ya ve Gökhan Yücel'e teşekkür ederim. Ayrıca İkinci Bölüm'e dair yaptığı yorumlar için Deniz Kandiyoti'ye ve Altıncı Bölüm'e dair yaptığı yorumlar için de Meliz Serman'a teşekkür ederim. St. John's College'in desteği sayesinde birkaç gece geç saatlerde okula gidip bazı olguları kontrol edebildim. Michael Gilsenan 1980'lerde Oxford'da danışmanımdı, bu kitap onun kesintisiz desteğine çok şey borçludur. Richard English ile Harvey Whitehouse ufak ayrıntıları atlamamama yardımcı oldular.

Chicago Üniversitesi Yayınlarından kimliklerini açıklamayan iki okuyucu hayati önem taşıyan fikirler ve eleştiriler göndererek kitapta önemli değişikliklerin yapılmasına yol açtı. Mena Hanna müzik örneklerinde çok dikkatli bir gözdü ve teknik destek sağladı, Catriona Stokes da haritaya yardım etti. Elizabeth Branch Dyson en başından en sonuna kitabı sükûnetle inceleyip uzmanlığını konuşturarak, sayısız durumda beni uçurumun kenarından ustaca kurtardı. Ona ve Chicago Üniversitesi Yayınlarının bütün yayın ekibine, özellikle de Renaldo Migaldi'ye derin şükranlarımı sunarım.

Son olarak, bu kitabı, sevgi ve muhabbetle Lucy Baxandall'a ithaf ediyorum. Bu kitap bizi gayet sistematik bir şekilde ve uzun bir süre ayrı tuttuğundan, bu kitabı ona ithaf edişimdeki ironiyi takdir edecektir. Kimi zaman İstanbul'da araştırma yapıyordum. Diğer günlerde, bir kıta uzakta, burada Oxford'da, işte bu bilgisayarın karşısında oturmaktaydım. O olmasaydı, pek çok nedenden dolayı, bu kitap asla gerçekleşemezdi.

Türkçe Basıma Önsöz

Elinizdeki kitap, Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu gibi isimler üzerinden giderek kaleme aldığım, 1950 sonrası Türkiye'sinin bir çeşit kültür tarihidir. Genellikle 'liberalizm' olarak adlandırılan bir dizi hızlı değişimin temelinde yer alan daha kapsamlı kültürel sürekliliklere dair, bu kişiler üzerinden gidilerek derin bir kavrayış yakalanabildiğini düşündüğüm için böyle bir yol seçtim. *Aşk Cumhuriyeti* siyaset, tarih ve kültür arasındaki ilişkiler üzerine bir kalem oynatma denemesidir. Bu üç şey "kültürel mahrem" kavramı ile birbirilerine bağlanmaktadır. Bu terim, *en geniş anlamıyla "duygunun siyaseti"ne, yani duygunun toplumsal* olarak nasıl oluşturulduğuna, nasıl bölüştürüldüğüne, akılsallaştırıldığına, denetim altına alındığına, ulus-devlet tarafından iktidarın hizmetine nasıl sokulduğuna ya da buna karşı bir direnişe nasıl dönüştüğüne ve de çeşitli toplumsal ve siyasi girişimlerin emrine nasıl girdiğine işaret eder. "Kültürel mahrem" tabiri İngilizce'de, akademik dünyada bile yaygın bir kullanıma sahip değildir. Lakin antropolojinin, siyaset biliminin, sinema ve edebiyat çalışmalarının çeşitli alanlarında yaygınlık kazanmaktadır. Türkçe çeviride bu terimin karşılığı olarak kullanılan 'kültürel mahrem', İngilizce orjinalindeki kimi tuhaflıkları aynen korumaktadır. Aşina olunan şeylerin sıra dışı, dolayısıyla da sorgulayıcı bir gözle görülmesine yardımcı olmak adına, bu tuhaflık kasıtlıdır. Hal böyleyken, Türk okuyucuların bana ve bu ifadeye biraz sabırla yaklaşacağını umarım.

Bu kitabı Amerikalı bir üniversite yayıncısı için İngilizce yazdım. Chicago'daki editörüm benden sık sık Amerikalı okuyucuların bilmeyebileceği şeyleri açıklamamı istedi. Dolayısıyla kitapta Türk—yani *bilen*—okuyucuların biraz tuhaf karşılayabileceği kısımlar mevcut. Her şey sürekli değişim halinde. Son yıllarda Avrupa ve Amerika'daki akademik okuyucular

arasında Türkiye hakkındaki kültürel okumaların giderek arttığına tanık olmaktayım, bu da işimi bir nebze kolaylaştırdı. Okuyucuların çoğunun Orhan Pamuk veya Elif Şafak okumuş olduğunu ya da Nuri Bilge Ceylan veya Fatih Akın'ın filmlerini seyretmiş olduğunu varsaymak mümkün. Bu da bir akademik yazarın en azından bazı şeylerin bilindiğini varsayabileceği anlamına geliyor. Bu durum insanı gitgide—kökleri 1980'lerin başında öğrenilmiş etnomüzikoloji ve antropolojiye dayanan—bu tarz bir metni, "çeviri" (ya da, bir zamanlar biraz kuru bir şekilde ifade edildiği gibi "sömürge periferiden metropolise geri gönderilen rapor") olmaktan ziyade ve daha çok kültürel bir *sohbetin* içinden bir ses olarak düşünmeye sevk ediyor. Sohbet çeşitli şeyler içerir: karşılıklılık ve müştereklik, ortak anlayışları şekillendirme olasılığı; başkalarının varlığından zevk alıp mutluluk duymak. Tek başımıza ne kadar az şey başarabileceğimizi bize gösterir. Sohbet gidilecek yola, "ilerleme" olarak anlandırılabilecek şeye dair biraz olsun fikir verir. Bütün eksiklikleri ve kusurlarıyla bu kitap tam da bu hissiyatla yazılmıştır.

Sohbet duygusu kitabın çevirilmesiyle daha da katmerlendi. Çeviri sırasında çevirmen Hira Doğrul ile bütün bir yıl boyunca süren bir hayli bilgilendirici bir fikir alışverişi süreci yaşandı. Felsefeden eleştirel kurama, antropolojiden müzikolojiye geniş bir alanda at koşturan, pek çok kişinin (genellikle iltifat etmeksizin) ifade ettiği gibi "yoğun" bir tarza sahip olan bu metni çevirmek kesinlikle kolay değildi. Çeviri son derece başarılı oldu. Kendisine ve de bu süreçte—müzikolojiye ait ayrıntılarla cebelleşerek, AngloSakson ve Fransız yeni akademik terimlerin standartlaşmış Türkçe karşılıklarının ne olduğu hakkında görüş bildirerek, "kültürel mahrem" için başka alternatifler üzerine ve başka pek çok ufak ama dolambaçlı noktalarda kafa yorarak—katkı sağlamış olan herkese yürekten teşekkür ediyorum. Özellikle Şefika Şehvar Beşiroğlu'nun Türk müzik terminolojisinde büyük yardımı dokundu.

İnsanın kendi düşüncelerini kendine ait olmayan bir dilde okuması, bir yandan bunlara yabancılaşmasına bir yandan da bu sayede ilginç şeyler öğrenmesine yol açıyor. Genelde epeyce karanlıkta kalan kendi fikir yürütme süreçlerine dair farkındalıklar yaşayabiliyor. İnsan, —biraz biliyorsa—hedef dilde o zamana dek karanlıkta kalmış bazı şeyleri

fark edebiliyor. Örneğin, akademik Türkçe'nin son on yılda muazzam bir şekilde, son kitabım Türkçe'ye çevrildiğinden beri de belli ölçüde, değiştiğini düşünmekteyim. Bu da bana, bu proje ve bunun nerelere varabileceği üzerine kapsamlı şekilde fikir yürütmeme yardımcı oldu. Bu kitapta pek el atılmamış alanlarda—dini canlanmanın siyaseti, İstanbul dışındaki şehirlerde yaşanan mekânsal ve mimari dönüşümler, daha marjinal müzik repertuarlarındaki veya bu kitabın ele aldığı tarihi dönemden farklı dönemlerdeki kültürel pratiklerde yaşanan dönüşümler—"kültürel mahrem" terimi ne gibi bir iş görebilir? Neoliberal hareket yavaş yavaş sona ererken—tanımlarken bu dönemle yakından ilişkilendirdiğim—mahrem sorunsalı önemini yitirmeye mi başlayacak? Bu metinde sorduğum kapsamlı sorular diğer tarihsel dönemlere, diğer kültürlere ne şekillerde yaygınlaştırılabilir? Dönüşüm halindeki bir "büyük resim" daha yerel uygulamalara (ya da tam tersi) nasıl etki edecek? Bu fikirler beni nereye ulaştıracak bilmiyorum; ama bunlar, önemli ölçüde, çeviri süreci esnasında ortaya ya da en azından bilinç düzeyine çıktı.

Bu önsözü sonlandırırken, bir kısmı yıllar önce olmak üzere, değerli zamanlarını benimle görüşmek için ayıran Orhan Gencebay, Sezen Aksu ve Timur Selçuk'a teşekkür etmek isterim. Ne yazık ki Zeki Müren ile tanışma şansını bulamadım. Bu isimlerden ve müziklerinden çok esinlendim. Umarım yazdıklarıma bu yansımıştır.

Martin Stokes

Nota Yazımı Usulleri ile İlgili Notlar

Müzik yazım uygulamaları, Batılı bir eğitim almış müzisyenlerin bazen "çeyrek nota" olarak söz ettiği, diyatonik olmayan aralıkların gösterimi açısından büyük farklılıklar içerir. Türk sanat müziği dünyasında hâlâ çeşitli sistemler rekabet halindedir. En yaygın sistemi göstermek üzere, Töre yöntemi yerine, tonu dokuz eşit komaya bölen Ezgi-Arel yöntemini kullandım (tablo 1'e bakınız). Makamsal yapıları yer yer bu şekilde ifade ettim (örn. "la—si bemol—do diyez—re" yerine aynı akoru ifade eden "la—si dört koma bemol—do dört koma diyez—re"). Halk müziği nota yazımında, "çeyrek ton pesleştirilmiş" aralık genellikle konu olan diyez veya bemolün üstüne 2 (veya 3) sayısının konulmasıyla gösterilir ki, bu iki (veya üç) koma aşağıda veya yukarıda anlamına gelir. Bu kitapta, şarkı örneklerinden sonra verilen notlar okuyuculara bu tür işaretlerin anlamlarını yeniden hatırlatacaktır. Müzik icralarında, toplumsal ortama (örn., gazino ya da konser salonu) ve bunların bir müzik parçasındaki veya doğaçlamadaki bulundukları yere bağlı olarak, bu perdelerin entonasyonları ufak ama önemli farklılıklar gösterir. Bu tür tartışmalar nota okumayı bilmeyen kişiler için biraz ağır kaçabilir, fakat destekleyici metinlerin çoğu durumda genel tartışmayı kafalarda berraklaştıracağını umuyorum.

Okuyucuların bu kitapta konu edilen müziklerin hepsini bulmak için sıkı bir diskografi taraması yapmaları gerekir; ancak *Zeki Müren Saadettin Kaynak Şarkıları* (Kalan 2005), Orhan Gencebay'ın *Batsın Bu Dünya* (Kervan 1975), Sezen Aksu'nun *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux* (Seyhan 1995) ve Münir Nurettin Selçuk'un *Kalamış* (Coşkun 1989) adlı çalışmalarını bulup edinmek kolaydır; bahsedilen bu çalışmalarda İkinci ve Beşinci bölümlerde notaları gösterilerek irdelenmiş şarkılar yer almaktadır. Elbette bu şarkıların çok çeşitli yorumlarına internetten ücretsiz olarak

	Diyezler	Bemoller
1	𝄲	𝄳
4	𝄪	𝄫
5	𝄲	𝄳
8	𝄪	𝄫
9	×	𝄫

Tablo 1. Ezgi-Arel sisteminde diyezler ve bemoller koma aralıklarına göre düzenlenmiştir.

ulaşılabilir, ancak okuyucular bu yorumların bu kitapta notası verilerek irdelenmiş yorumlar olmayabileceğini bilmelidir.

Görseller

Resimler

Resim 2a. Zeki Müren'in kaset kapağı fotoğrafı (*Dilek Çeşmesi*) 85
Resim 2b. Zeki Müren Müzesi, Bodrum. 104
Resim 3a. Orhan Gencebay kaset kapağı (*Beni Biraz Anlasaydın*) 125
Resim 4a. Sezen Aksu 189
Resim 5a. Aşiyan Müzesindeki (İstanbul) kitap banklar. 211
Resim 5b. Belediyenin alkol karşıtı ilanı, 1995. 217
Resim 5c. Çamlıca'da manzaranın tadını çıkaranlar. 255

Tablo

Tablo 1. Ezgi-Arel sisteminde diyezler ve bemoller koma aralıklarına göre düzenlenmiştir. 18

Müzik Örnekleri

2a. "Menekşelendi Sular," saz ile giriş bölümü (Sofyan). 89
2b. "Menekşelendi Sular," vokal ile giriş bölümü. 89
2c. "Menekşelendi Sular," koro (Semai). 89
2d. "Menekşelendi Sular"ın notası, orta bölüm. 90
2e. Nihavent Makamı 91
2f. Zeki Müren'in "Menekşelendi Sular" kaydı, orta bölüm. 97
3a. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," enstrümantal bölüm. 132
3b. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," açılış bölümü. 134
3c. Muhayyerkürdi makamı 135
3d. Muhayyerkürdi makamındaki tonal uygulamalar 137
3e. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," zemin ve meyan bölümleri 138

3f. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," koro bölümü 138
3g. Seher'in endişeli bakışı 139
3h. Orhan yürürken 139
4a. Sezen Aksu'nun Âşık Daimi'nin "Ne Ağlarsın" adlı türküsüne yaptığı yorum, ilk dörtlük. 161
5a. "Aziz İstanbul," açılış. Aksüt'ten 1994 231
5b. "Aziz İstanbul," "ninni" 232
5c. "Aziz İstanbul," ezan teması 233
5d. "Aziz İstanbul," kadınlar korosu. 233
5e. "Aziz İstanbul," ilk vokal dizelerinin enstrümantal yorumu. 237

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

"Güleyim mi, ağlayayım mı ..."

Türkiye'nin "Sanat Güneşi" Zeki Müren'in kamuoyuna yansıyan son sözü buydu. Kısa bir süre sonra yığıldı kaldı. Tarih 24 Eylül 1996'ydı. TRT, Türkiye'nin Ege'deki en büyük şehri olan İzmir'deki stüdyosunda Müren'in hayatı üzerine bir belgesel çekmekteydi. Konuklardan biri daha yeni onu bir mikrofonla—onun Türkiye'nin popüler sanat müziği geleneğindeki en seçkin şarkıcı haline geleceği kariyerine 1 Ocak 1951'de başlarken kullandığı mikrofonun ta kendisi—takdim etmişti.[1] Gazeteci Mehmet Altan iki gün sonra *Sabah*'ta onun ölümünün ardından yazdığı yazıda o anı şöyle anlatır:

> Heyecan dozu çok yüksek, gerilimli bir gülümsemeyle, "Gerçekten o mu?" diye sordu.
>
> Evet, gerçekten de oydu... İnanılmaz sesiyle bir toplumun içinden süzülerek yıldızlaşmasını sağlayan ilk mikrofondu, Ankara Radyosu stüdyolarının 12 numaralı mikrofonuydu.

1 Mikrofonun, televizyon programının ve cenazenin fotoğraflarına www.sanatgunesi.com/0resimler.htm adresinden ulaşılabilir (son erişim tarihi 5 Ocak 2009'dur).

> Mikrofonu zorlukla eline aldı, ağzından güç bela birkaç kelime döküldü. "Güleyim mi, ağlayayım mı?.." Ardından da ölüm geldi. 12 numaralı mikrofon ile başlayan bu billur sesin yaşamı gene aynı mikrofonun önünde son buldu.[2]

O nasıl yaşadıysa öyle öldü: halkın gözü önünde, ona has bir duygusal çelişkiyi ifade ederek, onu ve sesini ülkenin ayrılmaz parçası haline getiren teknolojik bir cihazı sıkı sıkı tutarak. Bir çember zarif bir şekilde tamamlanmıştı. Yapılan devlet töreni—*queer* bir duygu insanı için alışılmadık bir onurlandırma—onun ülke için ne kadar değerli olduğunun nihayet onaylandığını gösteriyordu.

Bir dönüşüm ânı olarak, Zeki Müren'in 1996'da ölümü, Türk popüler kültüründe bir dönemin kapanışı olmaktan ziyade; kısmen, Türkiye'de müzik alanında yaşanan bir dönüşümü temsil etmekteydi—yeni teknolojilerin gündemde olduğu, geçmişe dönük nostaljik bakışların, kültürel hiyerarşilerdeki kaymaların, ulusal mirasla ilgili kaygıların yaşandığı bir andı.

2 Müren'in anlık tereddüdü muhtemelen, onun 1951'deki programının büyük olasılıkla Ankara'dan değil İstanbul Radyosu tarafından yayımlanmış olmasından kaynaklanmıştı. Müren *Radyo Dünyası*'ndan Edip Akın ile yaptığı kariyerinin ilk söyleşilerinden birinde (Akın 1951, s. 5-9) konseri anlatmıştı; Akın, Müren'in yılbaşı gecesine dek Ankara'da olduğunu, sonra İstanbul'a döndüğünü ve kendisiyle Beyoğlu'nda bulunan Beler Otel'de 20:45 için bir buluşma ayarladığını bildirmişti. Müren'in dostu Faruk ona telefon ederek sanatçının Suzan Güven'in yerine—büyük olasılıkla İstanbul'da—bir radyo konseri vermek için çağrıldığını söylemişti. Müren ve Akın konserin akabinde buluştular ve Müren'in bu konseri üzerine söyleştiler. İstanbul Radyosu yılbaşı için tipik bir program hazırlamıştı. Akşam haberlerinin ardından, dinleyiciler saz eserleri; dans gruplarının parçaları; Türk halk ve klasik müzik şarkıları; Ellen Miler, Victor Silvester ve Vincent Lopez Orkestrası ve de caz dinleyecekti. 19:00 haberlerinin ardından Gençer Orkestrasının dans şarkılarının yer aldığı bir program başlayacaktı; listede daha sonra ayrıntıya girilmeden 19:50 ile 20:15 arasında bir "konser" olacağı yazıyordu. İşte Müren'in yayını büyük olasılıkla buydu, Akın'ın anlatımındaki zamanlama da buna uyuyor. Bu konserin ardından klasik şarkılar (kayıttan), "bir Weber operasından" müzik, spor haberleri, fasıllar, piyano solisti Popi Panayoditis, Caruso aryaları, *Napoliten* şarkıları ve son haber bülteni, yayının 23:30'da sona ermesinden önce de dans müzikleri geliyordu.

Bölgede başka yerlerde de genel olarak benzer durumlar tespit edilmiş—Suriye'de (Shannon 2006), Bulgaristan'da (Buchanan 2006; Rice 1996), Yunanistan'da (Tragaki 2007) ve İsrail'de (Regev ve Seroussi 2004)—bu da benzer etnografik soruları gündeme getirmiştir.[3] Bu aynı zamanda bir toplumsal, siyasi ve kültürel dönüşüm ânıydı—ki bu dönüşümü kitap boyunca, bir kısmı uzun bir süre önce yazılmış, diğerleriyse yeni kaleme alınmış akademik incelemelerdeki çeşitli izleklerin ışığında anlamlandırmaya çalışacağım: Sömürgecilik sonrası küresel şehirler (Mitchell 1988; Sassen 1998 2006), geç liberalizmde kamusal alan (Sennett 1976; Berlant 1997; Warner 2002) ve kültürel mahrem[4] (Herzfeld 1997; Berlant 1998, 2008; Giddens 1992). Bu noktada da Türkiye'de yaşanan durum, diğer ülkelerde yaşananlarla benzerlikler gösterir ve bunlara dair önemli bir bakış açısı sunar.

3 Çok farklı bağlamlarda, Perna (2005) ile Waxer (2002) müziği en geniş ifadeyle neoliberal olarak tanımlanabilecek dönüşüm süreçleri itibariyle tanımlar (örn., bu süreçlerin toplumlarını küresel piyasaların gidişatına uygun şekilde dönüştürmek isteyen elit kesimlerce yönlendirilen süreçler). Her ne kadar Latin Amerika'daki koşullar çeşitli açılardan çok farklı olsa da, sözü geçen bu iki kitap, konu edilen popüler müzik türlerinin (ilk kitapta Küba'dan *timba* ve ikincisinde Kolombiya'dan *salsa*) vücut bulma, etki, kimlikler, şehirleşme ve makropolitik dönüşüm itibariyle tarihsel bir perspektifte kavranmasına yönelik bir zemin sağlamıştır ki, ben de bu kitapta bunun için uğraştım.

4 "Cultural Intimacy" sosyal bilimlerde taze bir kavram. Metinde de belirtildiği gibi özellikle Michael Warner, Lauren Berlant ve Michael Herzfeld tarafından kuramsallaştırılarak yaygınlık kazanmış. Türkçede ise henüz oturmuş bir karşılığı yok. Bu kavram ağırlıklı olarak özel alanın, kişiselliğin iktidar tarafından şekillendirilme biçimleri ve bunun gerek bireyde gerekse kamusallıktaki sonuçlarını irdelemek üzere kullanılıyor. "Intimacy" Türkçede genelde "mahrem" kelimesiyle karşılanıyor. Lakin kavramın başka önemli bir boyutu da ilişkisellik: Zamansallık içinde genelin özeli belirlediği gibi özelin de geneli değiştirmesi. Örneğin, kitlelerin hislerine tercüman olarak toplumsal bir ikona dönüşen, şarkılarıyla ve yaptıklarıyla kişilerin kendilerini ifade edişini belirleyen, hatta kültürel akışa damgasını vuran bir şarkıcının ve şarkılarının, bu süreç içinde hayranlarının ya da genel olarak kamunun tepkilerine göre de değişip dönüşmesi. "Mahrem" belli ölçüde yaygınlık kazandığı için çeviride bunu kullanmaya karar kıldık; ama "kültürel mahrem" ifadesinde yukarıda sözü edilen ilişkiselliğin de mutlaka düşünülmesi gerekiyor—çn.

Müren'in ölümü aynı zamanda, Türkiye'nin kültüründe 1950'den beri yaşananların anlaşılmasında söz konusu olan daha kapsamlı zorluklar üzerine insanı düşünmeye sevk etmektedir. O yıl yapılan ilk çok partili seçim bir agresif ekonomik liberalleşme, siyasi şiddet, askeri müdahale ve İslamcı tepki döngüsü başlattı. Belli bir açıdan bakıldığında, bu döngüler birikerek çoğalan etkileri itibariyle ağır sonuçlar yaratmıştır (Keyder 1987, 2004). Süreklilik ve istikrar sağlanamamıştır. Kamuoyu tartışmaları engellenmiştir. Aydın kesim düzenli şekilde susturulmuş, basın sansürlenmiş, üniversiteler sindirilmiştir. Ötekileştirici siyasi şiddet kamuoyu tartışmalarını sıklıkla kısır karşıtlıklara (sağ-sol, laik-İslamcı, Kürt-Türk) indirgemiştir.[5] Devlet kontrolündeki kamusal yaşama dair derin bir kuşkuculuk ve karamsarlık yaygınlaşmıştır (Navaro-Yashin 2002).

Bununla birlikte, yirmi birinci yüzyılın ilk on yılının sonlarında, Türkiye'de kamusal yaşam alışılmadık ölçüde canlıdır. Müzik, sanat, edebiyat, spor ve gazetecilik, son derece faal bir tartışma ortamının ve yurttaşlık gururunun hüküm sürdüğü bir atmosferden beslenerek, hiç olmadığı kadar serpilmekte, boy göstermektedir. Bu tür kazanımların, Türkiye'de kamusal yaşamın zannedilenden daha köklü ve daha sürekli bir dönüşümüne bağlı olduğunu düşünüyorum. Buna ilişkin açıklamalar resmi siyasi süreçlere dair yorumlardan çıkarılamıyorsa, başka bir yere bakmamız gerekir. Bu kitapta şu

5 En başından kısaca belirtmek gerekir ki, Türkiye ulus devleti muhtemelen yaklaşık on beş milyon Kürt'e (toplam nüfusun yaklaşık beşte biri) ev sahipliği yapmaktadır. Bu kesim genel olarak Kurmancı ve Zazaca lehçeleriyle konuşmaktadır. Türkiye'nin dışındaki, İsveç, Almanya, Fransa ve Birleşik Krallık'taki geniş Kürt diasporasında da pek çok kişi yaşamaktadır. Modern Türkiye'nin tarihinin büyük bölümünde Kürtler zora dayalı asimilasyon politikalarına maruz kalmıştır. 1980'lerde, Turgut Özal'ın liberal arayışlarının yarattığı ortamda, bir Kürt medyasının önünün açılması ve Kürtçenin kamusal yaşamda yasal olarak kullanılmasına yönelik çeşitli girişimlere tanık olunmuştur. Ancak bu tür siyasi uygulamalarda bir ileri bir geri gidilmiş, bu liberal atılım Türkiye'nin güneydoğusunda güvenlik güçleri ile Partiya Karkerên Kurdistan (Kürdistan İşçi Partisi, PKK) arasında yaşanan son derece kanlı çatışmaların gölgesinde kalmıştır. Çatışmalar sonucunda kırsal Kürt nüfusunun büyük bölümü ülkenin batısındaki şehirlere ve Avrupa'ya gitmek durumunda kalmıştır. Bkz. Houston 2008. Türkiye'deki Kürt müziği hakkında İngilizce bilgiler için bkz. Aksoy 2006.

basit iddiada bulunuyorum; kitle iletişim araçlarının yaydığı popüler kültür ve özel olarak da popüler müzik Türkiye'de kamusal yaşamın devamlılığında önemli bir rol oynamıştır. Bu kitapta özellikle, 1950'ler, 1970'ler ve 1990'larda yaşanan siyasi dönüşümlere göbekten bağlı olan üç popüler müzisyenle—sırasıyla Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu—üzerinde durdum. Bu müzisyenlere duyulan nostaljinin, halkın Türkiye'deki uzun liberal "âna" katılımında aracılık görevi gördüğünü ileri sürüyorum. Bu nostalji, (Grainge [2002] ile diğerlerinin öne sürdüğü gibi) geçmişi sterilleştirmekten ziyade; popüler düzeyde, kamusal yaşama dair karmaşık ve renkli sorular doğurmayı sürdürmektedir.[6]

Bu nostalji toplumsal kuramın bakış açısından da karmaşık ve renkli soruları doğurmaktadır. Özellikle Avrupa'nın yanı başında, ulusun ve modernitenin biçimlendirilmesinde kitle iletişim araçları hangi rolü üstlenmişti?[7] Bu tür bağlamlarda duyguyu ve duygulanımı nasıl kuramsallaştırırız?[8]

---

6 Bu noktada ilgilendiğim daha siyasi dolayımlı nostalji kavramı için tarihsel olarak Boym'a (2001) ve etnografik olarak Stewart'a (1996) başvurdum.

7 Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Marksist eleştiri, özellikle de Frankfurt Okulu ile bağlantılı olanlar, gayet iyi bilindiği gibi, kitle iletişim araçlarını siyasi otoriterciliğin suç ortağı olarak görmüştü. Adorno'nun popüler kültür hakkındaki görüşleri, popüler müzik çalışmalarında bir kısmı artık standartlaşmış tartışmaların merkezinde yer alır. Özellikle Adorno'ya (2002; Richard Leppert'ın giriş mahiyetindeki makalesini de içerir) ve Middleton'a (1990) bakınız. Frankfurt Okulu'nun diğer üyeleri ise, tam aksine, kitle kültüründeki toplu yaratım süreçlerinde, demokratik olarak daha katılımcı bir kamusal alana dair olanakların barındığı düşüncesindeydi. Walter Benjamin için özellikle Middleton'a (1990); Negt ve Kluge için Hansen'e (1994) bakınız. Avrupa'nın dışındaki—dillerin çok derin köklere sahip olmadığı, dil kullanımının o denli zengin olmadığı ve modernitenin resmi söylemlerinin gündelik yaşamdan genellikle bir hayli kopuk bir şekilde gerçekleştiği—ülkelerde çalışan kişilerin çoğu da ulusun ve modernitenin biçimlenişinde popüler kültürün sahip olduğu öneme dikkat çekmiştir (Armbrust 1996, 2000; Jones 2001). Armbrust'ün, bu proje için merkezi önem teşkil eden makale derlemesinin önsözünde belirttiği gibi, popüler kültür ülke içinde ve dünya çapında kolaylıkla devinen "yeni iletişim düzlemlerine ve modern kimliğe dair yeni boyutlara" olanak tanır (Armbrust 2000, s.26).

8 Abu Lughod'un Mısır modernitesinin ifadesinde melodramların yerine dair açıklaması (Abu Lughod 2005), genelde "duygusal" olarak etiketlenmiş, dolayısıyla

Küresel ölçekte konuşursak, geç kapitalizmde özel ve kamusal alanlar nasıl bir ilişkidedir? Kamusal alanın dallanıp budaklanmasını ve alternatif yapıların ("karşı-kamusallıklar") yaygınlaşmasını nasıl tasavvur edeceğiz? Şu günlerde, bu tür sorular, Batı'da tekil bir modernitenin şekillendiğini varsayan ve dünyanın geri kalanını Chakrabarty'nin unutulmaz tabiriyle (Chakrabarty 2000) "tarihin hayali bekleme odasında" terk eden bir toplumsal kuramın sınırlılığının net bir şekilde kavranılışından destek almaktadır.[9] Şu günlerde, bu tür sorular, toplumsal kuramdaki iyimserlik ve siyasi olanaklılık anlayışını yeniden harekete geçirmeye yönelik şiddetli bir arzuyu da içermektedir. 1976'da Richard Sennett "kamusal insanın" ölümünü ilan etmişti. Günümüzde de kimileri aynı fikirde, ben "kamusal insanın" yere düştüğünü ama henüz yere serilmediğini düşünüyorum.[10]

---

da marjinal görülmüş olan şeyin aslında modern toplumsal süreçlerin—kısaca, bu ikinci bağlamda kuramlaştırılma çalışmaları (görece çok yakın zamanlara dek) basım ve okuma pratikleri üzerine kafa yoran yazarların (örn., Anderson 1983) tekelinde kalmış olan, ulus inşasının—tam göbeğinde nasıl yer aldığını göstererek bu alanda yapılmış önceki çalışmaları bir adım ileri götürür. Modern Mısır'da kasete çekilmiş vaazlarla ilgili bir hayli farklı ama konuyla ilgili bir diğer çözümlemede, Hirschkind, "popüler medya pratikleri vasıtasıyla bilenen duygulanım ve duyarlılıkların siyaset ve kamusal akıl açısından en az piyasalar, örgütler, resmi kurumlar ve iletişim ağları kadar altyapısal" olduğunu ikna edici bir şekilde öne sürer.

9 "Gömülü/saklı dinleyici" olarak adlandırdığı şeye odaklanan Hirschkind'a göre, kitle iletişim araçlarını dinleme alışkanlıkları Mısır'da onun tabiriyle "alternatif" bir moderniteyi şekillendirmiştir—bu, ortalama bir Mısırlının otoriter ve demokratik olmayan bir şey olarak deneyimlediği bir moderniteye "alternatif"tir (Hirschkind 2006). Hirschkind "karşı" ve "alternatif" terimlerine yerinde bir tavırla ihtiyatla yaklaşır. Bunlar Mısır'da modernite ve kamu hakkındaki baskın siyasi söylemlere mantıksal çerçevede tasarlanmış alternatifler olarak yorumlansa da; kuramsal açıdan baskınHabermasçı modelin tanımadığı, kamusalın oluşum süreçlerini kavrama yolları olarak düşünülmelidir. Özellikle bkz. Habermas 1984, 1991. Eleştiriler için bkz. Calhoun 1992.

10 Siyaset kuramında, Warner'dan (2002); yazın kuramında Berlant'dan (2008) ve antropolojide Hirschkind'dan (2006) yararlanıyorum. Kamusalın kuramsallaştırılmasına ilişkin yaklaşımım genelde bu üç yaklaşıma çok şey borçludur. Sennett (1976), arada sırada girdiği umutsuzluk anları haricinde, temel referans noktalarından biri olarak kalır. On sekizinci yüzyıl toplumsal kuramı ile bu dönemdeki

O halde, bu kitap nasıl ilerleyecek? Bu giriş bölümünün ilerleyen sayfalarında, temel kuramsal ilgi alanları (aşk ve mahrem, küresel şehir, neoliberal dönüşüm) ve mekân (İstanbul, 1950'den günümüze) bağlamına oturtulacak. Sonraki yani İkinci Bölüm, kitabın başladığı gibi, *queer* gece kulübü yıldızı ve "model yurttaş" Zeki Müren ile ve onun 1996 yılında ölümünün ardından duyulan nostaljiyle başlıyor. Üçüncü Bölüm'de, pek çok kişinin gözünde Arap etkileri taşıyan popüler müzik türü arabeskin başlıca sorumlusu olan Orhan Gencebay anlatılıyor. Burada, 1970'lerin ortalarında yaşanan siyasi şiddetin neticesinde yeni bir tür yıldız-yurttaşın şekillendiğini öne süreceğim. Dördüncü Bölüm pop kraliçesi Sezen Aksu'nun 1995 tarihli albümü *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'u, Türkiye'nin 1990'larda geçirdiği radikal neoliberal dönüşümle bağlantılı olarak irdeliyor. Beşinci Bölüm ise kaseti başa sarıp, okuyucuyu 1940'ların sonundan günümüze doğru getiriyor ve de tek bir şarkının, bunun farklı yorumlarının ve bunların gerçekleştiği ortamların izini şehrin karmaşık ses örgüsü içinde sürüyor. Yahya Kemal Beyatlı'nın meşhur bir şiirinden ismini alan "Aziz İstanbul," Türk şehirlerinin bir unsuru olan, derin hayallere dalmış tiplemenin—avare avare gezen hüzünlü şehir aşığının—tarihsel serüvenini, müzikal ayrıntılarını ve şehirli kimliğini irdeliyor.

Her bir bölümde okuyucuları ele alınan şarkıcının ikonlaşmış şarkılarıyla tanıştıracak—Zeki Müren'den "Menekşelendi Sular," Orhan Gencebay'dan "Batsın Bu Dünya," Sezen Aksu'dan "Ne Ağlarsın?"—ve bunları irdeleyeceğim. Son bölümün merkezinde bir şarkı ("Aziz İstanbul") yer alıyor, bu şarkının Münir Nurettin Selçuk, Bülent Ersoy ve Timur Selçuk tarafından kaydedilmiş özel yorumlarını ele aldım. Bu kitaba sağlam bir referans çerçevesi vermek üzere bu tür bir "vaka çalışması" yapısını seçtim; aksi takdirde kitabın savları kulağa bir hayli soyut gelebilecekti. Burada ele alınan şarkılara

---

devrimci dönüşümler arasındaki ilişkiden bahsederken şu gözlemde bulunur: "Bir toplumsal düzen yaratma girişimi ... aynı zamanda *ancien regime*'deki çelişkileri bir kriz noktasına taşır ve toplu yaşam için hâlâ anlaşılmayı bekleyen olumlu fırsatlar yaratır" (Sennett, 1976, s. 346). Bu kitapta benim ilgi duyduğum kamusal alanlar, kesinlikle Habermasçı kuramın kamusal alanları değildir ve toplumsal kuram tarafından "hâlâ anlaşılmayı beklemektedir." Bunları "toplu yaşama dair olumlu fırsatlar" olarak düşünmek geçerli ve hoş bir başlangıç noktası olarak durmaktadır.

internetteki kaynaklar kullanılarak kolaylıkla ulaşılabilir; ayrıca, okuyucular karakterleri ele alma biçimime ve çıkardığım sonuçlara karşı çıkmak için pek çok fırsat bulacaktır. Ki bundan gayet memnun olurum. "Vaka çalışması" yapısı bana, Türk müziğinin çeşitli türlerine aşina olmayan okuyuculara, bunların nasıl işlediğini açıklama fırsatı da tanıyacak.

Ancak bu kitap, birbiriyle ilişkisiz bir dizi vaka çalışmasının ve "okumaların" daha ötesine geçme niyetiyle yazıldı. Aklımda bir çeşit tarih anlatısı var—nihayetinde, mahremiyette yaşanan *dönüşümlerin* bir dökümünü çıkarmaya giriştim. Birer metin olarak ("okuma" sürecinin tamamen sabit bir metin-nesne olmasa da tanımlanmış bir süreç olduğunu ve bu süreçte hayal gücünün sahip olduğu yeri kabullenerek) ve aynı zamanda da (kendilerine has ve değişim halindeki bağlamları içinde kavramam gereken) toplumsal ve kültürel "biraradalıklar"[11] olarak irdelemek istediğim belli bir dizi temsiliyet biçimine—ikonlaşmış şarkılar—bağlı kaldığımdan, bu karmaşık bir işti. O halde, bu vaka çalışmalarını ne şekilde birbirine bağlamayı vaat ediyorum? Aklımda nasıl bir tarih anlatısı var?

Bu şarkıları yalıtılmış şekilde ele almıyorum. Bunlar başkalarının daha önceden söylemiş olduğu ve gelecekte başka kişilerce de yeniden seslendirilecek şarkıların yorumlarıdır. Diğer bir deyişle, anlamları, hem kendilerinden önceki hem de sonraki yorumlanışlarının tarihi bağlamında saklıdır. Göreceğimiz gibi, bazı durumlarda klasikler yeni bir kuşak tarafından kışkırtıcı bir şekilde yeniden ele alınmış veya sahiplenilmiştir. Diğer şarkılar, belli bir döneme ilişkin olarak bestelendiklerinden daha kolay tanımlanabilir; bunlar yaratıcıları tarafından hayatlarının sonraki bir evresinde yeniden ele alınmıştır. Yine de bunların bir kısmı bir müzik türünden alınıp başka

11 "Assemblages." Kendine has müzik "nesnelerini" oluşturan çok çeşitli dolayım kombinasyonlarına—sessel, toplumsal, anlatısal, görsel, teknik vs—göndermede bulunmak üzere, Deleuze'a ait olan ve Born (2005) tarafından kullanışlı bir şekilde kuramsallaştırılan bu terimi kullanıyorum. Bu terim "metinlerin" ve bunların yaratımının—(baskın durumdaki Batı modelinde olduğu gibi) bireysel yaratıcıların müzikal fikirler ürettiği, sonrasında bunların metinlere, daha sonra da icralara dönüştüğünü varsayan estetik ideolojilerde tamamen ve kolaylıkla yitip gidebilen—karmaşık ve toplumsal yapısını bize hatırlatır. Fikir-metin-icra ontolojisine yönelik diğer önemli eleştiriler için Cook (1999) ile Bohlman'a (1999) bakınız.

türlere aktarılmış ve bu süreç içerisinde kökten değişimlere maruz kalmıştır. Kısacası, burada irdelenen şarkılar diğerleriyle etkileşim halinde ve sürekli değişim geçiren müzikal bağlamların içinde yaratılmıştır.[12]

Bu şarkılar aynı zamanda sesin ifade biçimleridir. Kaydedilmiş insan sesinin "esrarengiz" yapısı son yıllarda gerek psikoanalitiğe meyletmiş müzikolojide, gerekse müziğe meyletmiş psikoanalizde yoğun bir şekilde tartışılmıştır (özellikle bakınız: Abbate 2001; Barthes 1977; Bohlman 1998; Chion 1999; Dolar 1996; Middleton 2006; Poizat 1992 ve Zizek 1996). Bu sayfalarda beni bu esrarengizliğin iki boyutu ilgilendiriyor, ki bu bo-

12 Silverstein ile Urban, "söylemin doğal tarihi"nde (Silverstein ve Urban 1996) kesintisiz bir "bağlamı metinselleştirme" [entextualization] ve "bağlamsallaştırma" [contextualization] diyalektiğinden bahseder. Burada benimsediğim amaç için bu çok işime yarıyor. "Bağlamı metinselleştirme," toplumsal aktörlerin süregelen söylemi ve toplumsal etkileşimi mamul metinlere dönüştürme sürecidir. "Bağlamsallaştırma," genellikle tartışmalı bir şekilde, bu metnin söyleme ve toplumsal etkileşime geri döndürülmesi, böylelikle de yeni bir bağlama yerleştirilmiş yeni mamul metinler meydana getirmesidir. Bu kitabın her bir bölümü bağlamı metinselleştirmeye ve bağlamsallaştırmaya ilişkin özel dinamikleri irdeleme peşindeki üst üste oturan vaka çalışmaları olarak kabul edilebilir—bu tür bir sürecin, "şarkı"yı anlamaya yönelik her türlü girişimde temel bir rol üstlendiğini eklemek isterim. Mamul metinler ile bunları takip eden "bağlamsallaştırma" arasındaki ilişki Gell (1998) tarafından daha kapsamlı bir şekilde kuramsallaştırılmıştır. Husserlci "zihinde alıkoyma" [retention] ve "ileri yönelim" [protention] terimlerini kullanan Gell, sanat nesnelerinin belli bir şekilde kullanılmak üzere tasarlanmış diğer teknolojilere benzediğini bize hatırlatır (Gell 1998). Bu nesneler önceki toplumsal kullanımların bir tarihini ve gelecekteki kullanımlara dair bir dizi beklentiyi barındırır. Silverstein ile Urban, "düzanlamsal metindeki semantik veya düzanlamı kodlayan gösterge aracı yoluyla taşınan geçmiş toplumsal etkileşim kalıntısı" ile ilgilenmekteydi (Silverstein ve Urban 1996, s. 5). Ancak biz, Gell'in izinden giderek biraz daha ileriye gidebilir, bu tür kalıntıların gelecekteki kullanımları ve gelecekteki bağlamsallaştırmaları "ileri yönelimlendirdiğini" öne sürebiliriz. Örneğin, ataerkil söylem ve toplumsal pratik "bağlamlarını metinselleştiren" bir müzik parçası, *genellikle*, halihazırda ataerkil bir yapıya sahip, bu tür bağlamsallaştırma girişimlerine karşı zaten hazırlıklı, bu yüzden de bu baskın anlamlara katkıda bulunan (ataerkil bir düzeni doğallaştıran) durumlarda bağlamsallaştırılır. Ancak başka türlü bağlamsallaştırmalar da her zaman mümkündür.

yutların zihnimde nasıl bir tarih anlatısı olduğu sorusuyla çeşitli alakaları bulunmakta. Birincisi kayıtların beden ile sesi birbirinden ayırma tarzı. Bu, "*akusmatik* dinlemenin" kuramsallaştırılması olarak adlandırılabilir (özellikle bkz. Chion 1999). Pek çok kişinin öne sürdüğü gibi, bu ayırma, metinde anlam üretiminin başladığı yer olarak bu "artık orada olmayan" beden hakkında renkli tasavvurları harekete geçirir. Sesin muğlaklığıyla ilgili bir nokta daha: sözler ve bunların anlamlarıyla ilişkisinde sesin kayganlığı. Lacancı kuramda, ses klasik bir "*a nesnesi*"dir (Miller 2005). Seslendirilmiş ve sesin kaynağı olan nesnenin hem dışında hem de içindedir. Hal böyleyken, sembolik düzene tam olarak oturtulamaz ya da bu düzence "sarmalanamaz." Bu kavrama biçiminde, ses, estetik ilginin ve erotik arayışın yarı bağımsız bir nesnesi haline gelir. Bütün kusurları ile birlikte[13] bu tür bir kavrayış, sesler *hakkında konuşan* toplumsal enerjilere dikkat çeker.

Bu kitapta ele aldığım şarkılarda duyulan insan seslerinin "nesneliği," şu basit toplumsal olgu itibariyle anlaşılabilir: Bunlar söylem yaratır. Feld, Fox, Porcello ve Samuels, "insan sesinin fiziksel çekirdeği temel olarak toplumsal yaşam içerir [...] konuşma ile şarkı iç içe geçerek tınısal toplumsallıklar yaratır," (Feld, Fox, Porcello ve Samuels 2004, s. 341) diye yazarken zihinlerinden buna benzer bir şey geçmekteydi. O halde, bu şarkılar diğerleriyle bağlantılı şekilde "mamul metinler" olarak deneyimlenir. Aynı zamanda da, bunlar, insan sesinin, ele alınan şarkıların yaşam döngüsünden çok daha uzun zaman dilimlerinde şekillenen karmaşık ve toplu söylemsel yapılar—Feld, Fox, Porcello ve Samuels'in "tınısal toplumsallıklar"ı—olarak gördüğüm ifadeleridir. Söylemsel yapıların tarihinin izini bunları her bir bölümde belirli seslerle ilişkilendirerek sürmeyi denedim.

Dolayısıyla, bu şekilde ele alındıklarından, konu edindiğim şarkılar ve insan sesleri, yalıtılmış ve bağlantısız anlardan ziyade yayılmış ve üst üste binmiş bağlamlar üzerine tarihsel olarak konuşmama olanak tanıyor.

13 Born (1998) müzik çalışmalarındaki çeşitli psikoanalitik kuramların olanaklılıkları ve sınırlarına dair faydalı bir kılavuz sunar. Onun, psikoanalitik kuramların, "sosyolojik duyarlılıktan" yoksun oluşu karşısında yaşadığı hayal kırıklığını özellikle de Lacancı kuram itibariyle ben de paylaşıyorum. Yine de, toplumsal ve kültürel alandan Lacancı psikoanalizin temel toplumsal ve mekânsal içerimleri hakkındaki yakın zamanlı savları dikkate aldım (örneğin, bkz. Kingsbury 2007).

Bunlar bana Türkiye'de 1950 sonrası liberal "ânın" geniş parametreleri içerisinde (kabaca bir tarihlemeyle, 1950, 1970 ve 1990 sonlarında yaşanan krizler) yaşanan dönüşümlere dikkat çekme olanağı tanıyor. Aynı zamanda da, bu dönemi, bölgesel külliyatı takip eden okurların aşina olduğu basitleştirici ilerleme anlatılarına ("demokratikleşme," "kadın özgürlüğü," "Batılılaşma," vb) dayanarak yorumlama girişimlerini daha yaratıcı bir şekilde karmaşıklaştırıyor.[14] Müzik kayıtları toplumbilimsel veya tarihsel incelemelerin durağan nesnelerinden ibaret değildir. Bunlar hareketli ve iletişime açık yaratıklardır, zamanda ve mekânda bizim için canlıdırlar. Biz onlar üzerine kafa yorarken onlar da bizim üzerimize kafa yorar. İlerleyen sayfalarda bu temel ama genellikle ifade edilmesi güç olguyu tanımlamaya giriştim ve bunun ne denli karmaşık bir iş olduğunun gayet farkındayım.[15]

Kısacası bu kitap, Türkiye'nin 1950 sonrası kültürel yaşamının popüler müzik yoluyla anlatılmış bir tarihçesidir. Lakin genel olarak müzikle ilgili daha geniş kapsamlı soruları da gündeme getirmeyi umuyorum—özellikle de, "müzikal" olanla "politik" olan arasındaki ilişkinin kavranması hem ilgi çekici hem de sorunlu olabilen, "duygusal" olarak adlandırılması alışkanlık haline gelmiş türler hakkında. Bunu—bu giriş bölümünün sonunda yeniden bahsedeceğim bir konu başlığı olan—*kültürel mahrem*le ilgili kuramlara göndermede bulunarak yapmaya niyetliyim. Ancak, şimdilik bu noktada, Türkiye bağlamı hakkında birkaç şey söylemem ve modernite,

---

14 David Clarke'ın müzik tarihi yazımındaki "dönemsel sıralamanın" yarattığı sorunlarla ilgili söyledikleri burada göz önünde bulundurulabilir (D. Clarke 2007). Clarke, müzik tarihindeki çeşitli anları—örneğin 1956, hem *rock and roll* hem de Darmstadt "ânı"—çözümlemeye çalışırken çeşitli müzik türleri arasında gezinerek düşünmenin, kültürel tarih yazımının anlatı alışkanlıklarına karşı yaratıcı sonuçlar getirecek bazı meydan okumalar sunabileceğini ikna edici bir şekilde ileri sürer. Bu kitapta incelenen "an" hayli uzundur ve ele alınan müzik türleri pek çok okuyucu için Clarke'ın çözümlemesinde Elvis Presley ve Darmstadt ile temsil edilen türlere göre daha az tanıdık gelecektir. Yine de ben de aynı niyetleri taşımaktayım.

15 Müzik kayıtlarının karmaşık kültürel yaşamını hesaba katmaya yönelik müzikoloji girişimleri hâlâ görece yenidir. Günümüzdeki bu alana dair düşüncelere ve gidişata dair bir fikir edinmek için, bkz. E. Clarke 2007.

İslam ve şehir hakkında bazı özgül soruları dile getirmem gerekiyor—bu sorular kitap boyunca sık sık yeniden karşımıza çıkacak.

Modern Türkiye

Modern Türkiye, genel olarak, "geleneksel" ve İslami bir periferiye reformlar dayatan, modernleşme sürecindeki laik bir devlet olarak kavranmıştır.[16] Bu tür yorumlamalara göre, Mustafa Kemal Atatürk Batılı sömürgeci güçlere karşı verilen kararlı bir mücadelenin ardından, 1923'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun enkazından çağdaş Türkiye devletini kurmuştur. Modernleşme, laikleşme ve de Atatürk'ün kararlı, zaman zaman da dayatmacı bir tavırla modern bir ulusal kimlik anlayışının biçimlendirilmesi anlamına geliyordu. Bu modern ulusal kimlik anlayışında (merkezinde yeni başkent Ankara ile geniş Küçük Asya toprakları bulunan) Anadolu'ya odaklanılmıştı. Balkanlardaki ve Arabistan'daki eski Osmanlı topraklarına yönelik hak iddialarından sessizce vazgeçildi[17] ve eski imparatorluk haritasının merkezinde yer alan İstanbul'a sırt çevrildi.

---

16 Bir yandan, Türkiye üzerine yapılan klasik tarihsel ve sosyolojik çalışmalarda, analizler, reform sürecini yürüten bir merkezi devlet çerçevesinde yapılır (örn., Berkes 1964; Mardin 1989). Diğer yandan, bu düşünme alışkanlığı, Bernard Lewis'in Osmanlı ve çağdaş Türkiye'de bilim üzerine yaptığı çalışmasında ortaya çıktığı gibi, Batı şarkiyatçılığı ile iç içe geçmiş durumdadır (örn., Lewis 1961). Bunu, bu iki entelektüel geleneği aynı kefeye koymak için söylemiyorum. Berkes ile Mardin'in çalışmalarının eleştirel atılımı, örneğin Lewis'in İslam ile modernitenin doğası gereği uyuşamayacağına dair görünüşe bakılırsa sorgusuz sualsiz kabul edilmiş varsayımlarıyla temel olarak ters düşmektedir. Yine de, bu iki yaklaşım, Türkiye üzerine yapılan çalışmalara dair genel bir tablo oluşturur.

17 O zamanlar Fransız mandasındaki Suriye topraklarında yer alan, İkinci Dünya Savaşından önce bölgedeki sömürgeci güçlerin değişen önceliklerinin sonucunda da 1939'da Türkiye'ye geri verilen Alexandretta (Türkiye'de Hatay olarak adlandırılır) buradaki en büyük istisnadır. Atatürk'ün 1920 tarihinde Misakımilli'de talep ettiği topraklardan sadece burası elde edilmiştir. Fransız Hamiliğinden çıkılarak 1946'da kurulan bağımsız Suriye devleti bu kazanımı sömürgeci bir hilebazlık olarak protesto etmiş; ancak Lazkiye'de 1987'de yapılacak Akdeniz Oyunları'na Türkiye'nin katılmasını garantiye almak için, 1986'da bu bölgeyi Suriye haritalarından çıkarmıştır. Bkz. Stokes 1998.

Atatürk'ün 1938'teki ölümünün akabinde, ülkede çok partili demokrasiye yönelik bir deneme sürecine girişildi. 1950'de yapılan tam anlamıyla demokratik ilk seçim Demokrat Parti'yi iktidara taşıdı. Partinin lideri Adnan Menderes dindar tepkilerin, etnik şiddet olaylarının ve kapsamlı bir köyden şehre göç hareketinin yaşandığı bir dönemde ülkeyi yönetti.[18] Atatürkçü (ya da "Kemalist") siyasi kararlılıkta bir bozulma yaşandığını görerek ümitsizliğe boğulan ordu 1960'ta bir darbe düzenledi ve 1961'de Adnan Menderes'i ve iki bakanını astı. Bu şablon aynen devam etti. Yüzyılın geri kalanına, otoriter (laik) merkez ile liberal (İslamcı) periferi arasındaki şiddetli ve hâlâ sonuçlanmamış bir mücadele damgasını vuracak; bu süreçte 12 Mart 1971'de ve 12 Eylül 1980'de askeri darbeler ve 28 Şubat 1997'de de yaygın tabirle bir "postmodern darbe" yaşanacaktı.[19]

Türkiye'nin bu şekilde kavranması alışkanlığı, Türkiye'nin Avrupa Birliğine katılmasıyla ve de Türk-Ermeni gazeteci Hrant Dink suikastıyla

18 Menderes, İslam'ı yeniden kamusal yaşamın merkezine yerleştirme girişimlerinin (örneğin Atatürk döneminden beri Türkçe okunan ezanın yeniden Arapça okunmaya başlanması gibi kayda değer semboller), 1955'te İstanbul'da yaşanan Rum karşıtı ayaklanmaların ve köyden şehre eşi benzeri görülmemiş boyutlardaki göçün yaşandığı bir dönemde ülkeyi yönetti. Resmi istatistiklere göre, bu dönemde İstanbul'un nüfusu 1,166,477'den 1,882,092'ye çıktı—diğer bir deyişle, yaklaşık üçte iki oranında arttı (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, Türkiye İstatistik Cep Yıllığı 1988). Türk sosyologları ve nüfus bilimcilerinin gayri resmi tahminlerine göre kayıtlara geçmeyen gecekondu mahallelerinde daha yüksek bir nüfus artışı yaşanmıştır.

19 28 Şubat'ta ordunun yönetim kadrosunun bir kararıyla demokratik yolla seçilmiş İslamcı Necmettin Erbakan hükümeti iktidardan alındı. Bu darbede açıkça bir şiddet yaşanmadı, iktidar akabinde laik, sivil bir yönetime devredildi. "Postmodern darbe" tabiri kısa sürede yerleşti ve bu olay genel olarak çağdaş Türkiye'nin tarihindeki dördüncü darbe olarak görüldü. İlk darbe 1970'ler boyunca yönetimde olan zayıf koalisyonlar yaratmıştı. İkinci darbe sonuç itibariyle Türkiye'deki neoliberalizmin mimarı Turgut Özal'ın önce başbakan sonra da cumhurbaşkanı olmasını sağladı. Üçüncü darbeyle bir İslamcı hükümet (köktenci, ateşli Necmettin Erbakan'ın hükümeti) kısa bir ara dönemin ardından yerini fiilen diğer bir İslamcı hükümete (ihtiyatlı ve "ılımlı" Tayyip Erdoğan'ın hükümetine) bıraktı.

ilgili süregelen tartışmaların gösterdiği gibi, bu satırlar yazılırken hâlâ köklü bir yere sahiptir.[20] Bu kavrayış biçiminde, İslam sivil toplumla ilişkilendirilir, ifade ve girişim özgürlüğü de bir burjuva savunusu olarak görülür. Bu yorumlama biçimine göre, ülkeyi Batı'ya doğru yönlendiren sadece devlet aygıtındaki laik elitlerdir. Ancak gelenekselleşmiş bu anlayış, en azından son on yıldır eleştirel akademisyenler tarafından sürekli olarak topa tutulmaktadır. Burada beni birbiriyle ilişkili ve birbirini tamamlayan üç eleştiri ilgilendiriyor: Türkiye'de İslamcı hareketin özellikle yoksul kırsal kesimdeki başarısını yorumlamaya çalışan yaklaşımlar; bir "dünya şehrine" dönüşen İstanbul'a odaklanan yaklaşımlar ve de basitçe neoliberalizm eleştirisi olarak tanımlayabileceğim yaklaşımlar.[21] Sırasıyla bu üçüne de değineceğim.

O sıralar Refah Partisi tarafından temsil edilen İslamcı hareket, 1993'te İstanbul Belediye Başkanlığını, 1996 seçimlerinde de hükümeti ele ge-

20 Avrupa Birliği doğuya doğru genişledikçe Türkiye'nin üye olmasına yönelik önceki taahhütlerinde frene bastı. Avrupa Komisyonu 29 Kasım 2006'da, Kıbrıs konusunda bir ilerleme kaydedilmemesini protesto ederek, üyelik müzakerelerini askıya aldı. 1997 tarihli Lüksemburg zirvesinde aday ülke statüsü kazanan Türkiye'de bu haber büyük öfkeyle karşılandı. Ülkenin Müslüman ve Ortadoğulu komşularıyla dayanışma kurması ya da yoluna kendi başına gitmesinin daha iyi olacağına dair fikirler ciddi şekilde yaygınlaşmaya başladı. Yakın tarihli eleştirel bir tartışma için bkz. Aktürk 2007. Türk-Ermeni gazeteci ve *Agos*'un genel yayın yönetmeni Hrant Dink 19 Ocak 2007'de sağcı, milliyetçi Ogün Samast tarafından vuruldu. Suikastçının yaşadığı yerde tutuklanmasının ardından gülümseyen polis yetkilileriyle birlikte çektirdiği fotoğraflar büyük bir skandala yol açtı. Pek çok kişiye göre bu olay, ülke içinde etnik bölünme ve farklılığa ilişkin her türlü simgeye şiddet dolu bir düşmanlık besleyen saldırgan ve yabancı fobisi taşıyan Türk milliyetçiliğinin yeniden canlandığına işaretti.

21 Burada ifade ettiğim noktalar, elbette, Türkiye'ye has değildir. Dünyanın pek çok bölgesinde dinin yeniden canlanması, şehirlerin devasa boyutlara ulaşması ve neoliberal programlar, zamanında "modernleşme"—sırasıyla ulusal kalkınma, endüstriyelleşme, şehirleşme ve "üçüncü dünyada" çok partili liberal demokrasinin şekillenmesi—olarak adlandırılan olgunun sosyo-bilimsel irdelemelerinde ölümcül olmasa bile hayli ciddi sorunlar ortaya çıkarmıştır. Modernleşmeye yönelik—Ortadoğu külliyatına göndermeler de taşıyan—ilk eleştirilerden biri için, bkz. Gilsenan 1990.

çirmişti. 1997'de "postmodern" olarak tabir edilen darbe ile devre dışı bırakılmalarından önce, ismen laik olan cumhuriyetin bünyesinde, özel sitelerin olduğu banliyölerde, özel üniversitelerde, tüketim piyasasında, medyada, finansta, müzikte, edebiyatta ve başka pek çok alanda da paralel şekilde canlı bir İslami kamusal alan yarattılar.[22] İslamcıların yeni liderleri, siyasi aktivistler ve entelektüeller sadece modernlik fikrinin Batı tarafından tekelleştirilmesini sorgulamakla kalmayıp, "modern" olabilmeyi pek çok açıdan laiklerden daha iyi becerdiklerini ortaya koydular. İslamcılar, gerek kadınların eğitim ve kariyer elde etme arayışlarında, medyayı kullanmadaki taktiksel becerilerinde ve demokratik seçim aygıtını kullanma becerisinde, gerekse toplumsal düşüncenin Batılı gelenekleriyle entelektüel bağ kurabilmede, aynı konumdaki laik kişilere göre genellikle bir adım önde gözüktüler.[23] Ulus devlet modernleşmesinin ders kitaplarına girebilecek

22 18 Nisan 1999'da Merve Kavakçı, sadece birkaç saatliğine de olsa Türkiye meclisinde başörtüsüyle boy gösteren ilk kadın milletvekili olarak (Göle 2000, s. 102) Türkiye laikliğinin en sağlam kalesinde bir delik açmış oldu. İslamcıların bu tür başarıları laik aydın kesimde travma yaratmış, Türkiye'nin Batı'ya ve moderniteye doğru ilerleyişinde üstlendikleri sarsılmaz liderlik rolünü sorgulanabilir hale getirmişti.

23 Türkiye'de İslamcı feminizm ve buradaki tuzaklar için, bkz. White 2002. Yeni Müslüman aydın kesimi için bkz. Meeker 1991. İslami modernite için bkz. Göle 1996 ve 2000. İslamcı hareketin toplumsal cinsiyet politikaları köktenci laikler için özellikle rahatsız ediciydi. Laik Kemalist elitler birer yurttaş ve kamusal kişilik olarak kadınların haklarını desteklemişti, ancak bu destekte ataerkil ve otoriter bir tavır sergilemişlerdi ki bu tavır sonrasında feminist akademisyenlerce "devlet feminizmi" olarak anılacaktır (Kandiyoti 1991). Bu tavır, bazı şüpheli istisnalar haricinde, kadınların çoğunun anaç, evinin kadını rolüne bağlı kalmasına yol açıyordu. 1980'ler ile 1990'lardaki İslamcı hareketler kadınlar arasında, laik modernitenin onlara fazla bir iyiliğin dokunmadığına dair güçlü hisler uyandırmayı başardı. Göle'nin anlatımına göre, ister parti tabanı seçim politikaları isterse de gazete veya televizyondaki tartışmalarda, İslamcı siyasetçiler, "Müslüman kadınların kamusal yaşama katılmasına, toplantılar düzenlemesine, makale yazmalarına, örgütlenmelerine, evde kapalı kalmaktan kurtulmalarına ve kendilerine geleneksel olarak çizilmiş rollerin dışına çıkmalarına olanak tanıdı" (Göle 2000, s. 99). Bu tür yönlendirmelerin İslamcı hareketteki erkeklerce tartışmasız şekilde kabul gördüğü söylenemez. Ancak Kemalist siyasi mitolojinin

bir örneği olan Türkiye'ye dair basitleştirici bir tablo oluşmasına yol açan bir dizi karşıtlık—Doğu-Batı, laiklik-İslam, akıl-gelenek, devlet-sivil toplum, merkez-çevre—böylelikle tamamen çözümsüz bir şekilde kaldı.[24]

İstanbul'un "küresel bir şehre" dönüşmesi de kuramsal manzarayı kökünden değiştirmiştir. İki kıtaya birden yayılan Osmanlı imparatorluk metropolisine göndermede bulunan bu tabir belli bir ölçüde popüler ve nostaljiktir. Türkiye'deki İslamcılar için "küresel İstanbul," Türkler tarafından idare edilen, baş ağrıtıcı etnik kavgalardan ve çağdaş kapitalizmin yarattığı tahribatlardan azade İslamcı bir toplumsal düzene dair nostaljik bir tasavvuru destekler. Laikler için ise, İstanbul'u, yeni başkent olarak Ankara'yı seçen, o tekdüze "halk kültürü yoluyla bütünleşmiş bir ulus yaratma" vizyonlarını dayatan ve de—ironilerin en beteri olarak—giderek daha çok sayıda Hıristiyan ile Yahudinin ülkeyi terk etmesine yol açmış Balkan "nüfus mübadelesi" ve izlenen diğer politikalar yoluyla (Scognomillo 1977/8, Keyder 1999) yeknesak bir Müslüman toplum oluşmasını sağlayan laik modernistlerden önceki, kozmopolit ve çok dilli bir entelektüel merkez olarak yeniden diriltir.[25] Bu tarz kozmopolit tasavvurların

---

temel savının—laik modernitenin kadınların hayrına olacağı ve onların kamusal siyasete dahil olmalarını sağlayacağı savı—bir mit olduğu ortaya çıktı.

24 Bernard Lewis'in *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (Lewis 1968) adlı çalışması, yüzünü Batı'ya dönmüş devlet tarafından geleneksel ve İslamcı sivil toplumun kontrol altında tutulduğu bir Türkiye'nin moderniteyi (başarılı bir şekilde) bağrına basışını, modernleşme kuramı perspektifiyle yorumlayan en güçlü metinlerinden biri olarak görülebilir. Şerif Mardin'in *Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Dönüşüm* (Mardin 1989) adlı çalışması ise, tam aksine, çağdaş Türkiye'deki İslamcı hareketleri (özellikle de Said Nursi'nin izinden giden Nurcu hareketini), Batı düşüncesiyle eleştirel bir yüzleşmeye girişmiş, basılı mecra ve entelektüel alışverişin diğer çağdaş teknolojileriyle şekillenmiş *modern bir olgu* olarak kavramakta ısrarcı bir tutum sergiler. Elbette bu tarz karşıtlıklara bağlı ve devleti merkeze alan çözümleme modellerine dayalı bir modernleşme kuramının eleştirisi, günümüz İslamcı hareketiyle ilgili külliyattan daha köklü bir geçmişe sahiptir.

25 Eski zamanların havasını koklamak üzere mahallelere ve eğlence bölgelerine odaklanılan, şehrin kozmopolit mirasını kutsayan CD'ler, dergiler ve sehpa kitaplarına dayalı yeni "yurttaşlık tüketiciliği" türleri için, bkz. Bartu 1999, Yalçın 1997/8.

bilgisiyle "küresel İstanbul'un" kutsanması, 1996 ilkbaharında İstanbul'da yapılan Habitat II konferansının tanıtımlarında doruğa ulaşmıştır.

İstanbul'un "küresel şehir" statüsünün bu şekilde kutsanması, başkent Ankara'dan yayılan bir kalkınma vizyonunu üstü örtülü bir şekilde reddetmekle kalmayıp, ilerlemenin motor gücü olarak devletten ziyade piyasanın gücünün giderek artan bir şekilde kabul görmesini de yansıtmaktaydı. Lakin küreselleşmeden memnun olmayanlar da vardı.[26] Keyder'in ortaya koyduğu gibi, uyuşturucu ve para aklamaya dayalı bir kirli ekonomi ve Rus bavul ticaretçileri için tekstil imal eden doğru dürüst denetlenmeyen bir endüstri bu dönemde büyük bir ekonomik büyüme yaşanmasını sağlamış ve finans sektörünün dünya ile bütünleşmesini desteklemişti.[27] Oteller, kumarhaneler, büyük lüks alışveriş merkezleri, fastfood dükkanları ve kamu binası gökdelenleri mantar gibi yayılmıştı. "1980'li yıllarda İstanbul, kumarhane kapitalizminin ve yupi keyfinin kendine özgü bir versiyonunu yaşıyordu" (Keyder 2000, s. 24 [Alıntı Türkçe çeviriden yapılmıştır.]). Kısa bir süre zarfında "iki İstanbul" arasında keskin çelişkiler gözler önüne serilmeye başlayacaktı: biri, küresel ekonomi ve Türkiye'nin dışındaki dünyaya odaklı, büyük alışveriş merkezleri, duvarlarla çevrili uydukentleri, Maslak ve Levent'in yeni iş merkezleri, yurtdışı eğitimi, tatilleri ve yeni "kibarlaştırılmış" Beyoğlu'ndaki çılgın eğlence gecelerinden oluşan bir dünya; diğeri de, şehrin kırsal *hinterland*ları ve devletin giderek küçülen tekrar dağıtım mekanizmaları merkezli, gecekondu mahalleleri ve köhne

---

26 Birbirleriyle gevşek bir ilişkiye sahip eleştirel bakış açıları için bkz. Robins ve Aksoy 1995, Sönmez 1996, Yerasimos 1997/8, Somay 1997/8 ve özellikle de Keyder 1999.

27 Eldeki veriler ve rakamlar, elbette, yeterince açık değildir. Keyder'e göre Türkiye'deki finans sektörünün 1990'lardaki sıra dışı büyümesi, ülkenin uluslararası finans sektörü standartlarını yerine getirmekte ayak sürümesiyle ilgisiz değildi. Keyder şöyle yazar, "İstanbul kirli paraya evsahipliği yapmada yalnız değildi, ancak hükümet şeffaflık ve finans sektörü sorumluluğuna ilişkin oluşmakta olan dünya standartlarına uyulması için uluslararası kurumlardan gelen baskıya cevap vermede gözle görülür ölçüde ağırkanlı davranmıştı [...] finans sektöründeki şişkinlik ve yüksek kârlılık, bir ölçüde, dünyada günlük olarak dönen kaynağı belirsiz milyarlarca dolardan kapılan paylardan kaynaklanıyordu" (Keyder 1999, s. 21).

varoşların dünyası. Keyder, İstanbul'un, küreselleşme etkilerini tam küresel bir şehir haline gelmeden yaşadığını ileri sürer.

Gerek İstanbul'un küresel dönüşümü gerekse devlet aygıtının İslamcılar tarafından ele geçirilmesi, dünya çapında, devletin rolünü piyasanın idaresine ve küresel kapital akışının kolaylaştırılmasına indirgeyen neoliberalizmin lokomotif konumdaki dinamiğiyle yakından bağlantılıdır (Balakrishnan 2003). Güçlü bir devlet kapitalizmi geleneğine sahip Türkiye gibi ülkelerde, bu tür dönüşümler dış baskılar ve içeride yaşanan siyasi şiddet olayları yoluyla gerçekleşir. Bu tarz bir çözümleme çerçevesinde, devlet korporatizmi modelleri—bu Türkiye'de sevecen, modernleşen, laik bir merkez fikrine dayalıdır—giderek gözden düşmektedir. Merkezle ilişkili bu politik sembolizm, Seufert ile Weyland'in tabiriyle "bütünleşmiş ve bir örnek Kemalist kutsal kozmos" (Seufert ve Weyland 1994, s. 85) içeri doğru patlamıştır. Bu "kutsal kozmosun" her yerde her an hazır ve nazır olmasını bir zamanlar sağlamış olan devlet medyası günümüzde uydu kanalları, internet ve yerel radyonun yanında küçüldükçe küçülmüştür. Memur maaşları, emeklilik maaşları ve kazançlar geçim giderlerinin gerisinde kalmıştır. Devlet kurumları artık kariyer peşindeki gençleri cezbetmemektedir. Askerlik artık bütün genç erkekler için bir yetişkinliğe geçiş aracı değildir. Şirketler fiziken ve ruhen bütün coğrafyayı avucunda tutmaktadır. Navaro-Yashin'in dikkat çektiği gibi, Susurluk olayından sonra, devlet, (ortak deneyimlerin ortaya koyduğu üzere) en azından bir zamanlar alışıldığı biçimlerde artık var olamayan bir şeyi ayakta tutmak adına, ancak insani ve toplumsal değerleri küçümser bir tarzda, telafi edici ve genellikle şiddete dayalı uygulamalarla "hayatta kalabilmektedir."[28]

Özyürek, yakın tarihli bir kitabında (2006), neoliberalizmin çok geniş bir

28 Navaro-Yashin 4 Kasım 1996'da gerçekleşen, "Susurluk olayı" olarak anılan trafik kazasını, yerinde bir yaklaşımla, " 'devlete' bindiren kamyon" diye tanımlar (Navaro-Yashin 2002, s. 171). Arabada dört kişi ölü bulunmuştu: sağcı bir Kürt milletvekili, faşist pan-Türkçü politikalarda parmağı olduğu bilinen bir mafya patronu, sahte kimlikli bir fahişe ve İstanbul'un eski emniyet müdürü yardımcısı. Olay Türk basınında devletteki yaygın, derin ve sistematik çürümenin bir göstergesi olarak, nefret dolu tabirlerle haber yapıldı; Navaro-Yashin ayrıca, olayın hemen ve toplumsal değerler hiçe sayılarak "normalleştirildiğine" dikkat çeker.

etki alanına sahip kültürel mantığındaki yeni bir dönüm noktasına dikkat çeker. Son yıllarda Türkiye'deki genel kültür ortamında 1930'ların Kemalist dönemine duyulan derin bir nostalji göze çarpmaktadır. Atatürk'ün bir devrim lideri ve devlet adamı olarak tasvir edilme geleneği yavaş yavaş yerini, kamusal alanlarda Atatürk'ü gündelik yaşamında ve ev haliyle göstererek kanlı canlı bir insan olarak ele alan, daha insani, daha sıcak tasvirlere bırakmaktadır. Bu değişimin arkasında da genellikle vakıf kuruluşları, en bariz şekilde de bankalar yer almaktadır.[29] Diğer bir deyişle, ülkeyi sevme emri artık doğrudan (laik cumhuriyetin kurumlarını yaygınlaştırmak ve insanlara özümsetmek üzere kuruluşunun ilk yıllarında verdiği mücadelede—özenle tasarlanmış ve hayati bir görev üstlenmiş—aile ve ev hayatı imgelerini kullanan) devlet tarafından verilmemektedir. Bu mesaj artık, devletle yakın özdeşleşmeyi temsil eden özel şirketler tarafından özgürce benimsenmiş bir tüketici tercihiymişçesine yayılmaktadır (Özyürek 2006, s. 6). Özyürek'in ortaya koyduğu gibi, yurttaşın devletle olan ilişkisinde, neoliberalizmin piyasa tarafından yönlendirilen önceliklerini yansıtan bir sembolizmle yüklü kamusal imgeler aracılık etmektedir. Özyürek'in "kişiselleştirilmiş devlet" olarak nitelendirdiği şeyle ilgili irdelemeleri, çağdaş Türkiye hakkında yapılmış çalışmalardaki yakın tarihli kimi eğilimlerin kısa bir özetini vermekte; bunun yanı sıra bu bölümün, bu kitabın merkezi konusu olan kültürel mahremi doğrudan ele alan son faslını da öngörmek-

29 Vakıflar, artık devlet tarafından yönetilen hayır dernekleridir. Bankalar konusunda, Özyürek (2006, s. 72-92) Yapı Kredi Bankasının 1998'te küratörlüğünü üstlendiği Bir Yurttaş Yaratmak adlı sergiyi ayrıntılı olarak irdeler. İstanbul'un ticaret merkezi olan İstiklal Caddesi'nde yapılan bu hayli dikkat çekici sergide, Özyürek'in tanımıyla "1930'larda yurttaşların gündelik yaşamlarındaki değişimleri" gösteren *fotoğraflar yer almıştı* (2006, s. 72). 2006'da Karaköy'deki Osmanlı Bankasında yapılan ve küratörlüğü iki sosyolog, Meltem Ahıska ve Zafer Yenal, tarafından üstlenilen (bkz. Ahıska ve Yenal 2006) Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri sergisi ise, bu "resmi" özel hayat görüntüleriyle tezatlık oluşturmaktadır. Bu sergide 1980 darbesi sonrası Türkiye'sinin tarihi yemek, dil, müzik, dans, moda, medya ve reklamlar üzerinden sunulmaktadır. Ülkenin darbe yıllarından hiperliberalizme doğru hızla ilerleyişi gayet zekice ve mizahi bir yaklaşımla gözler önüne serilmektedir. Özel hayat ile bir toplumsal ve kültürel eleştiri alanı olarak gündelik yaşam arasında bir mücadele yaşandığı aşikârdır. Ayrıca bkz. Stokes 2002b.

tedir. Ancak buna geçmeden önce, bu kitabın temel çerçevesini oluşturan müzikal bağlam üzerine birkaç şey söylemek istiyorum.

Türkiye'de Popüler Müzik

Bu kitabın bölümleri Türk müziğinin çok daha kapsamlı tarihinin bir parçasıdır. Aslına bakılırsa, Türkiye'nin dışında, Türk olmayan kişiler tarafından dinlenen, dolayısıyla başka halkların müzik tarihinin de bir parçası olan sanatçıları resmettiklerinden bu tarihin dışına da taşmaktadırlar.[30] Bu bölümler aynı zamanda, Türk müziğini tür, coğrafi bölge, etnisite, sınıf ve tarihsel dönemleme üzerinden anlatmaya yönelik basmakalıp alışkanlıkların dışına çıktıkları için de, daha karmaşık bir açıdan bu tarihin dışına taşarlar. Geniş kitlelerce beğenilmeleri ve sahip oldukları büyük öneme rağmen, Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu'ya ne Türkiye'nin dışındaki etnomüzikoloji çalışmalarında ne de Türk müzikolojisinde yeterince yer verilmiştir. Bu bölümde, onların sahip oldukları popülerlik ve önemin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilecek alternatif bir çerçeve sunulmaktadır.

Türkiye'de bugün şehirli dinleyicilerin aşina olduğu müzik türleri, burada "Türk sanat müziği" (ya da "sanat musikisi"),[31] "Türk halk mü-

30 Zeki Müren, Orhan Gencebay, Sezen Aksu ve şüphe yok ki Münir Nurettin Selçuk'un sesleri çeşitli dönemlerde Balkan, Ortadoğu ve Orta Asya ülkelerinde beğenilerek dinlenilmişti. Bunlar aynı zamanda Batı Avrupa şehirlerinin göçmen müzik ortamlarında da boy göstermişlerdi. Bu sanatçıların önemini "Türk müziği tarihi" ile sınırlandırmak bir hayli yanıltıcı olacaktır.

31 Musiki sözcüğü için farklı yazım şekillerinin kullanımı, özellikle de uzatılarak okunan seslileri ifade etmek üzere vurgunun tercih edilmesi veya edilmemesi, kişinin Osmanlıca (Arapça) ya da Yunanca yazıma ne ölçüde bağlı olduğunu ortaya koyar. Bu yazım tercihleri genellikle dini mutaassıplığın, akademik titizliğin ya da bu sözcüğün çağdaş Türkçedeki en büyük rakibi olan Fransızcadan alınma müzik sözcüğünün çağrıştırdığı her şeye karşı duyulan rahatsızlığın göstergesidir. Hassas bir şekilde bu yazım meselesini ifade ettiği için O'Connell'ın (2005a) bir dipnotuna uzun olmasına rağmen burada yer vermek istiyorum: "Türk sanat müziği Türkçe'de farklı isimlerle anılır. Genel olarak ifade edersek, bu köklü gelenek Osmanlı kaynaklarında Osmanlı musikisi

ziği" ve çeşitli popüler müzik türleri (fasıl, arabesk, aranjman, Anadolu rock, pop) olarak anacağım tarzları içerir. Her ne kadar bu tür ayrımlar sorunluysa da, ileride açıklığa kavuşacak nedenlerden dolayı, Türk müziğine aşina olmayan okuyucular için ön hazırlık mahiyetindeki bazı açıklamalar faydalı olabilir. "Türk sanat müziği" denildiğinde genel olarak, başlangıç tarihi Osmanlı yönetiminin ilk yıllarına dek dayandırılan ve genellikle şehir merkezlerinde ön planda olan, söz ile saz eserlerini içeren çalgı topluluğuna yönelik teksesli repertuar anlaşılır. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren bu repertuarın büyük kısmı notalara dökülmüş, bunlarla ilgili kuramsal çalışmalar yapılmış ve konser sahneleri ile müzik endüstrisi için uyarlanmıştır.[32] "Türk halk müziği" denildiğinde genel olarak, sazla ve başka çalgılarla çalınan veya eşlik edilen, bölgeden bölgeye değişiklik gösteren, cumhuriyetin ilk yıllarında kurumsallaştırılmaya çalışılmış, radyo, televizyon, kasetler ve CD'ler sayesinde artık gayet yaygınlaşmış teksesli halk şarkıları ve dansları anlaşılır.[33] Daha tam oturmamış bir kategori olan "popüler müzik" ile genel olarak, sanat müziği repertuarının gazinolara yönelik popüler yorumlarından (fasıl), Arap müzik dünyasına bakan melez çalışmalara (arabesk) ve Batı tarzı pop ve rock'a yerel/bölgesel ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırdığı çok çeşitli türler kastedilir. Bunların çoğu yerel, bölgesel ve evrensel çalgıların (teksesli bir yaylı sazlar topluluğu genelde öne çıkar) eklektik bir karışımını kullanır ve müzik tarzlarının eşit derecede eklektik bir

---

ve fenn-i musiki ve de Türk sanat müziği, Türk klasik musikisi, alaturka ve (daha ziyade konuşma dilinde) ahenk olarak anılır. Çeşitli ortamlarda çeşitli terimlerin yazım ve hatta okumasında yapılan tercihler alaturka-alafranga tartışmasını akla getiren estetik tercihleri ve ideolojik yaklaşımları ortaya koyar" (O'Connell 2005a, s. 17).

32 Osmanlı repertuarının temel kurumları ve tarihsel dönüşümleriyle ilgili en önemli akademik çalışmalar için Behar'ın (örn., Behar 1992, henüz İngilizceye çevrilmemiştir), Feldman'ın (1996) ve Wright'ın (2000) çalışmalarına bakınız. Sanat müziği makamlarının sistematik açıklaması için, bkz. Signell 1977.

33 Örneklemeler için bkz. Bartok 1976 ve Picken 1975. Oldukça farklı entelektüel gündemlerin harekete geçirdiği, şehir müziği ile kırsal müzik arasındaki köklü ayrıma dair algıları, Türk müzikolojisi üzerinde belirleyici olmuştur.

karışımına dayanır.[34] Türk müziği üzerine akademik yazılarda genellikle sanat veya halk müziğine öncelik tanınır. Bu yazılarda siyasi eğilimler ve estetik duyarlılıklar genel olarak ön plandadır.[35]

Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu'nun seslerini tek tek ele almaya soyunan bir tarih anlatısı farklı bir yöne meyletmek durumundadır. Göreceğimiz gibi, bu sesler ve söyledikleri şarkılar türler, bölgeler ve tarihi anların arasında hiçbirine tam oturmadan gidip gelmişti. Kilit konumdaki bir terimi (yeniden) burada anmak gerekirse, bunlar *kültürel mahremin* sesleridir. Bunlar, başka çok az kamusal yapılanmanın yapabildiği şekilde,[36]

---

34 İngilizce tartışmalar için bkz. Beken 2003; O'Connell 2003, 2006; Solomon 2005a, 2005b; Stokes 1992, 2002 ve Seeman 2007. Bunların yanı sıra, Türkçe tartışmalar için bkz. Meriç 1996, 1999a ve 2000b; Dilmener 2003; Dorsay 2003 ve Paçacı 1999.

35 1980'lerin ortalarında Türk müziği üzerine çalışmalarıma yeni başlamışken, kişinin kendisini halk kültürüyle özdeşleştirmesi genellikle laik devlet yandaşı solcu bir siyasi tavrı, sanat müziğiyle özdeşleştirmesiyse hâkim durumdaki muhafazakâr partilerin yönlendirdiği kamusal yaşamda Osmanlı geçmişinin ve İslam'ın yeniden canlanmasına sıcak bakan muhafazakâr siyasi tavrı yansıtırdı. Ancak, o dönemde bile, benim arkadaş çevremde bu özdeşleşmeler karmaşık ve çelişkili bir yapı sergilerdi. Türk solu ile Türk halk kültürü araştırmaları arasındaki ilişkilerin tarihsel dökümü için, Öztürkmen'in saygın halkbilimci Pertev Naili Boratav aleyhine 1948'de açılan dava hakkındaki yakın tarihli çalışmasına bakınız (Öztürkmen 2005). Halk müziği ile sanat müziği arasındaki ayrımların asla aksiyomatik olmadığı başka müzikoloji geleneklerinden bahsetmek de yerinde olacaktır. O'Connell'ın, 1920'lerde yayınladığı çalışmasıyla bu tür ayrımları yıkan ve karmaşıklaştıran müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal hakkındaki aydınlatıcı irdelemesine bakınız (O'Connell 2005a).

36 Sinema ve televizyon, örneğin Mısır'da olduğu gibi (Armbrust 1996, Gordon 2002, Abu Lughod 2005), köklü, sağlam ulusal deneyimler yaratamamıştı. Lakin radyo yayıncılığı en başından beri hükümetin kilit konumdaki araçlarından biriydi. Türkiye'deki müzik kayıt sektörü de en başından beri ulusal çapta bir erime ulaşabildi. Bu konu üzerinde pek durulmamıştır, rakam ve verilere ulaşmak güçtür (yine de bkz. Kocabaşoğlu 1980, Tura—yayın tarihi belli değil—ve Özbek 1991). Türkiye'de medya araştırmalarının mevcut durumu düşünüldüğünde, Brian Currid'in zihin açıcı tabiriyle "ulusal kamuoyu yaratımı akustiklerini" (Currid 2000) saptamak yer yer zor olabilir, ancak bunlar Türkiye modernitesini anlamakta hayati bir önem taşımaktadır.

resmi anlayışın karşısında, kişisel bir ulus fikrini yaratmıştır. Bu bölümde, sırasıyla müzikteki reformlar, yönetim mekanizmaları, popüler müzik kozmopolitanizmi, yerel/bölgesel dinsellik ve günümüz Türkiye'sinde popüler müziğin dolaşımda bulunduğu şehir mekânlarını dikkate alarak, bu tür bir tarih anlatısı için kısaca bir çerçeve çizilmiştir.

Reformun Ötesinde

Çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nde "resmi tarih" yapımı kesintisiz bir proje olarak sürmektedir. Bunun temel ideolojik bileşenleri, gayet iyi bilindiği gibi, ulus bilincinin ortaya çıkması ve çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nda aydın kesimin kendi kaderini tayin etmeye yönelmesi, Birinci Dünya Savaşının ardından gerçekleşen milli mücadele; sömürgeci saldırılardan kaynaklanan aşağılanma hissi, Anadolu halkının olağanüstü fedakârlıkları ve de Mustafa Kemal Atatürk'ün kahramanca liderliğidir. Burada Atatürk'ün ulusal bir modernite—tanımı gereği Avrupalı ve laik bir modernite (bkz. Lewis 1955, Ahmad 1993)—için verdiği uğraşın sürekli altı çizilir.

Bu resmi tarihin yaygınlaştırılmasında müzik önemli bir rol üstlenmiştir. Ziya Gökalp gibi cumhuriyetin ilk yıllarının ideologları gelişmekte olan ülke için müziği ülkenin durumunu ortaya koyan kendine has, zorlu bir sınav olarak görmüştü ki, Atatürk 1 Kasım 1938'de Millet Meclisinde yaptığı bir konuşmada bunu aynen yinelemişti.[37] TRT'nin Harbiye (İstanbul) binasının ana kayıt odasının girişinde bu konuşmadan bir alıntı yer alır: "Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir." Gökalp gibi reformcular, ülkenin müziğini Türk halk kültürüne ve bir Avrupa modernitesine doğru yönlendirirken, Osmanlı toplumsal ve siyasi düzeninin en derinden benimsenmiş unsurları olarak gördükleri şeylerle—İslamla, Arap uygarlığıyla ve kozmopolit şehir yaşamıyla—her türlü özdeşleşmeyi reddediyorlardı.

Ancak müzikte yapılan reformlar daha en başından sorunluydu. Anadolu halk müziğinin yeri; Orta Asya müzik etnografisinin rolü; şehrin sanat müziği geleneğiyle kurulan ilişki; Batılı uygulamaların, eğitimbilimlerinin

37 Gökalp'ın müzikle ilgili görüşleri için bkz. Stokes 1992a, O'Connell 2005a. Atatürk'ün müzikle ilgili görüşleri için bkz. Oransay 1985.

ve kurumlarının toptan ithal edilmesi; rakip durumdaki kontrpuan ve çokseslilik teknikleri ve de reform sürecinin piyasa ve popüler beğenilerle ilişkisi konularında yoğun ve genellikle yıpratıcı tartışmalar günümüzde hâlâ sürmektedir. Bununla birlikte, devlet yeni bir ulusal müziğin yaratımı için ciddi bir yatırım yapmıştı. Bu tür girişimler, Andrew Jones'un gayet yerinde tabirini (2001) ödünç alırsak, "fonografik gerçekçilik" olarak adlandırılabilir: ulusun sesi olan müzik. Ulusal radyo ve televizyon bunun araçlarıydı.

Ulusal kurumların ve medya politikasının yaratılması çabalarında ilk başta kırsal Anadolu geleneği baskın gelmişti.[38] 1948'de faaliyete başlayan Muzaffer Sarısözen'in *Yurttan Sesler* korosu, müzik reformlarının başlangıç sürecinde ortaya çıkan ilk kurumsal ürünlerden biriydi ve geniş, iyi eğitimli halk müziği saz ekipleri ve geniş korosuyla temel bir referans noktasıydı. Reformcuların çoğuna göre şehirli sanat müziği geleneği, geçmişi, şehirliliği ve Ortadoğuya özgü kozmopolitliğiyle, "uygun biçimde Türkleştirilemeyecek" kadar aşırı bir bozulmaya uğramıştı. Ancak bu sava 1950'ler ve

38 Genellikle İstanbul Konservatuarı ya da İstanbul Belediye Konservatuarı olarak anılan Darülelhan konservatuarı Eğitim Bakanlığının himayesi altında 1917'de Osmanlı devleti tarafından kuruldu. (Askeri sistemden farklı olarak) eğitim sisteminde açılan ilk konservatuar olan bu okul, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle inişli çıkışlı bir gidişat sergileyen özel kurumların yerini almıştı. Ankara cumhuriyetin ilanıyla birlikte Batı kaynaklı müzik kurumlarının gözde mekânı haline geldi—örneğin, Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti gibi Darülelhan'ın kadrosunu ve bütçesini emen oluşumlar. 1926'da Eğitim Bakanlığının emriyle Darülelhan'da Türk sanat müziği eğitimi sona erdi. Anadolu halk müziği giderek ön plana çıktı, ki Darülelhan'ın müdürü Yusuf Ziya Bey (Demirci) tarafından 1926 ile 1929 arasında düzenlenip gerçekleştirilen bir dizi halk müziği derleme gezisi bunun ilk işaretlerini vermişti. 1925'te Sufi tekkelerinin kapatılması ve 1934 ile 1936 arasında sanat müziğinin radyo yayınının yasaklanmasıyla, resmi sanat müziği eğitimi ölümcül darbeler aldı. Repertuarın yaygınlaştırılması, cumhuriyetin bu ilk yıllarında, adının uzunluğu bile bu müzik geleneğine ilişkin resmi kaygılara dair ipucu veren Şark Musikisine Ait Tarihi Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyetinin notasyonla ilgili girişimleri sayesinde gerçekleşti. Bu süreç giderek müzik endüstrisi ve gazinoların hâkimiyetine giren popüler alanda da devam etti. Burada Paçacı (1999) ve Behar'dan (1992) yararlandım.

1960'larda sistematik bir şekilde karşı çıkıldı.[39] Türk radyo yöneticisi Mesut Cemil pek çok bakımdan Sarısözen'in kırsal kökenli fonografik gerçekçiliğinin klasik müzikteki karşılığı olan—akademik, kuramsal bir çerçeveye oturtulmuş, orkestraya ve koroya dayalı—bir sanat müziği tarzı yaratmıştı. Yeni devlet konservatuarı 1976'da Maçka'da (İstanbul) kurulduğunda, sanat müziği, halk müziği ve Batı müziğinin resmi olarak eşit muamele görmesiyle yeni bir statüko kurulmuş oldu. Üç yıllık bir ekonomik durgunluk ve siyasi baskı dönemini başlatacak olan 12 Eylül 1980 darbesinin ardından, TRT'nin (neredeyse tamamen devlet konservatuarları mezunlarının yer aldığı) sanat, halk ve Batı klasik müziği toplulukları müzik dünyasına egemen oldu.

Türkiye'de müzik üzerindeki resmi gölge 1990'larda ciddi şekilde dağıldı. TRT özel televizyon kanallarıyla, FM radyolarıyla ve sonrasında da giderek kontrolden çıkan bir medya aracı olarak internetle rekabet etmek durumunda kaldı. Devlet konservatuarları daha genelleştirilmiş yüksek öğrenim ve araştırma ortamlarına dönüştü.[40] TRT'de çalışmaya devam edenler de, 1980'lerde burada çalışan tanıdıklarımın ayırıcı özelliği olan misyona adanmışlıkla değil, kendini güvenceye almak için bunu yapmaktaydı. "Resmi" müzikoloji söylemi bu süreçte epey bir süre varlığını sürdürse de, artık ne aynı güçteydi ne de aynı anlayışta. Liberalizm ulusal mahreme dair alternatif anlatılar talep etmekteydi. Son yıllarda bunlar gayet bilinçli kozmopolit ve "küresel" biçimler kazandı.

---

39 Bkz. Arel 1969. Burada 1950'lerin sert tartışmaları görülüyor; bu konuda, o yıllarda yayımlanan, Laika Karabey'in çıkardığı saygın *Musiki Mecmuası*'nın herhangi bir sayısına da bakılabilir.

40 Maçka'da bulunan İstanbul Teknik Üniversitesi devlet konservatuarının bünyesinde ortaya çıkan Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) bu anlamda önemli bir mihenk taşıdır. Daha öncesinde devlet konservatuarları ülke çapında TRT istasyonlarına düzenli bir mezun akışı sağlıyordu. 1990'larda medyanın özelleşmesiyle birlikte yeni yönelimler oluştu. Devlet konservatuarında yer alan müzikoloji bölümü daha öncesinde, devlet medyası bünyesindeki halk müziği kayıtlarının derlenmesi, arşivlenmesi ve örnek teşkil eden icralarının gerçekleştirilmesine hizmet etmek üzere tasarlanmıştı. MİAM ise, tam aksine, uluslararası araştırma anlayışına dayalı, kompozisyon, müzik kuramı, etnomüzikoloji ve müzik tarihinde uzmanlaşan bir yaklaşımla, Amerikalı veya Avrupalı bir müzik bölümünü andırıyordu.

Türk popüler müzik kozmopolitliğinin yüzü genellikle batıya dönük olmuştur. Osmanlı'nın son yıllarıyla cumhuriyetin kuruluş ve ilk döneminde operet Türkiye'de son derece gözdeydi. Kanto "eski" şehir tiyatroları için operet ile Batı tarzı müzikholü uyarladı.[41] Tango Türkiye'de 1920'lerde gözdeydi, bunun hemen ardından da caz.[42] Erol Büyükburç ("Türk Elvis") "Little Lucy"i 1961'de kaydetmişti, ancak rock and roll *cover* grupları en azından on yıldır vardı.[43] Eurovision ve Sanremo, Akdeniz şarkılarına yönelik uzun soluklu bir ilgi yarattı.[44] Radikal rockçılar otantik bir Türk rock müziği pratiği için uğraşırken bile esin almak üzere Anglosakson dünyaya başvurmuştu. Anadolu rock 1960'ların başlarında boy gösterdi ve 1980 darbesine dek varlığını sürdürdü.[45] (İlk başta 1990'ların ortalarında Alman-Türk rapçiler ve DJ'ler tarafından popülerlik kazandırılan) Türkçe rap ve hiphop Kuzey Amerika'daki modellerden pek çok şey ödünç almayı sürdürürken, yeni nesil rock ve pop grupları 1980 darbesiyle kırılan damarı yeniden canlandırmakta.[46]

Türkiye'de popüler müzik kozmopolitliği doğuyla da ilgilenmişti. Arap müzikleri Türkiye'de popüler kültür üzerinde uzun soluklu bir

41 Operet ile kanto için, Yapı Kredi'nin hazırladığı, yirminci yüzyılın başına ait, ilk olarak 1875'te yazılmış olan uzun *Leblebici Horhor* kaydının da yer aldığı, operet, kanto ve fantezi kayıtlarına bakılabilir. Kanto hakkında Hiçyılmaz'ın popüler ama faydalı kitabına bakınız (Hiçyılmaz 1999).

42 Türk tangosu için, Akgün'ün (1993) son bölümüne bakınız. Türkiye'de caz için Meriç'e (1999a) bakınız.

43 Türk rock ve pop müziğinin tarihi için bkz. Ok 1994, Hasgül 1996, Meriç 1996, Meriç 1999b ve Dilmener 2003. Bu bahsedilen kaynaklardan bol bol yararlanılarak hazırlanmış kısa İngilizce döküm için bkz. Stokes 2002a.

44 Türkiye'de popüler müzikteki Akdenizlileşme için özellikle Özer'e (2002) bakınız; Dilmener (2003 ve 2006) Türkiye'de Eurovision ve Sanremo etkilerini ele alır.

45 Anadolu rock için özellikle Hasgül'e (1996) ve Aya'ya (1996) bakılabilir.

46 Daha ziyade Almanya'da boy gösteren ilk kuşak Türkçe rap ve hiphop için bkz. Robins ve Morley 1996, Stokes 2002a. Genelde İstanbul merkezli ikinci kuşak rap ve hiphop sanatçıları için özellikle de Nefret ve Fresh B için, Solomon'a (2005a ve 2005b) bakılabilir. Fatih Akın'ın filmi *Köprüyü Geçmek* (2005) Anadolu rock geleneğinin sürekliliğini gayet güzel resmeder. Film aynı zamanda, Türkiye'de halihazırda baskın konumdaki popüler müzik tarihine yönelik yeni ve çok daha ağırbaşlı (hürmetkârlığa varan) anlayışları da güzel bir şekilde örneklendirir.

etki yaratmıştır. Mısır sineması ve popüler müziği, her ne kadar hakir görülmüşse de, Türkiye'de ses getirmiş, yaygın kabul görmüştü.[47] Türk çalgıcılar, besteciler, şarkıcılar ve kayıt endüstrisi çalışanları 1930'lar ve 1940'larda temel teknikleri öğrenmek için Mısır'a gitmişti.[48] 1950'lerin başında *Radyo Magazin* gibi medya dergilerinin sayfaları hâlâ Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdül-Vahhab, Yusuf Vehbi gibi dönemin ses ve sinema yıldızlarıyla doluydu. 1960'larda "Arap," Türk popüler klasik, Türk halk ve Batı pop ve rock müzikleri sonrasında arabesk olarak anılacak melez bir popüler müzik tarzında birleştirildi. Göbek dansı ya da oryantal, Mısır'daki örneklerden ödünç alınıverdi. Meşhur Türk oryantal yıldızlarının çoğu sanatlarını Arap dünyasında öğrenmiş ve geliştirmişti.[49] İstanbul'da Mısır etkisi taşıyan popüler müzik ve dans tarzlarına ilgi duyan Roman ("çingene") müzisyenler eleştirmenlerin gözünde bunları daha da yozlaştırdı (bkz. Seeman 2007, Potuoğlu-Cook 2007), ama bir yandan Türk dinleyicileri Balkan, Akdeniz ve Kuzey Hindistan'a ait unsurlarla tanıştırırken, bir yandan da Türkiye'de şekillenen bu melez türü başka diyarlara taşıdılar.[50]

---

47 Örneğin, O'Connell'ın bu konunun cumhuriyetin ilk yıllarındaki durumu ile ilgili yaptığı yorumlara bakılabilir (O'Connell 2002 ve 2005).

48 Bu isimler arasında kemancı ve grup şefi Haydar Tatlıyay, Münir Nurettin Selçuk ve bestekâr Artaki Candan da yer alıyordu.

49 Mehdia Cemal, 1938 doğumludur ve Türkiye'deki kitle iletişim araçlarında boy gösteren göbek dansçılarının ilk kuşak üyelerinden biridir, göbek dansını Beyrut'ta Samiye Cemal'in okulunda (Cemal Mısırlı film göbek dansçısı Tahia Carioca'nın öğrencisiydi) öğrenmiş, 1950'lerin başlarında gazino ve gece kulübü dünyasında kariyer yapmıştı. 1948 doğumlu Yonca Yücel Türk müzikallerinde dansçı olarak ismini duyurmuştu ama sanatını diğer pek çok kişi gibi körfezin ve Kuzey Afrika'nın gece kulüplerinde geliştirmişti. Daha yakın tarihten Dilara göbek dansını İsrail'de öğrenmiş, ilk sahne deneyimini de burada yaşamıştı. Önde gelen Türk göbek dansı yıldızlarıyla yapılan söyleşiler ve yaşam öyküleri için bkz. Ok 1997. Son yıllarda Rus dansçıların istilası, Ortadoğu'nun diğer yerlerinde olduğu gibi, Türkiye'de de—pek çok kişinin yok olmasından endişe duyduğu—bu faaliyetin ulusal bir miras olarak görülmesi gerektiği fikrini yaygınlaştırdı.

50 Balkan popüler müziğinde Roman kaynaklı "Türk" etkisi üzerine, bkz. Rice (1996), Buchanan (2006) ve Seeman (2006).

Bu "aşağıdan gelen" kozmopolitlikti; Batılı besteleme tekniklerinin Türk müziği içeriğine aşılanmasına yönelik resmi müzik eğitim sistemindeki tepeden inme girişimlerden farklıydı. Türk olmayan müzik tarzlarına arabuluculuk eder ve bunları Türkiye'deki dinleyiciler için uyarlarken, İstanbullu Rumların, Ermenilerin ve Yahudilerin hayati rolünü kolaylıkla kabullenmişti.[51] Kopyanın, taklidin karmaşık güçleri ve tatlarının ayırdındaydı (Taussig 1993). Bir Türk cazı (ya da tangosu, hiphop'ı veya *elektronikası*) yaratmak, sadece bir şey ithal etmek (dolayısıyla da bir eksikliği itiraf etmek) değil, bunu Türkleştirirken ustalaşmak ve ustalaşmanın keyfini çıkartmak da demektir. Bir kez daha önceden davranıp daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağım bir terimi kullanırsam, popüler müzik kozmopolitliği bu noktada bir *kişisel* ulusal kimlik duygusu şekillendirmiş, bunu da resmi olarak üretilmiş bir geçmiş yerine gündelik yaşamda yaşanan ve deneyimlenen toplumsal, kültürel ve tarihi ilişkilerin onaylanmasıyla yapmıştır.[52]

Popüler Müzik ve İslam

Popüler müzik kültürü ile popüler din Türkiye'de karmaşık biçimlerde aynı mekânı paylaşmıştır. Popüler müziğin taşıdığı anlamlarda bu muğlak ilişki hayati bir rol üstlenmiştir. Laik cumhuriyetin mimarları kamusal alan ile özel alanı kesin bir şekilde birbirinden ayırmaya çalışmıştı, bu ayrımda dinin, sadece ikinci alanla sınırlı kalması öngörülüyordu. Bu kesin ayrım tam olarak hiçbir zaman gerçekleşemedi. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki nüfus mübadeleleri ülkeye çok sayıda Yunanca ve Bulgarca

51 Türkiye'de "azınlıkların" müzik gelenekleriyle ilgili arşiv kayıtlarında yakın zamanda ciddi bir artış yaşandı. Örneğin, Kalan'ın yakın tarihli *Ermeni bestekârları* dizisine bakılabilir. Yayınlanmış akademik tartışmalar için, bkz. Sarhon 2003, Estukyan 2003, O'Connell 2006, Aksoy 2006 ve Seeman 2006.

52 Turino kozmopolitanizm ile milliyetçiliğin ters düştüğünü savunan anlayışa, Zimbabwe'de ulusal bir popüler müziğin şekillenişine atıfta bulunarak karşı çıkar (Turino 2000). Müzikte milliyetçiliğin (diğerlerinin milliyetçiliğine aşinalık duyan ve belli bir kozmopolit oluşumu, ulusal ve ulusötesi müzik tarzlarının müstesna bir yan yanalığını kendisinin kılacak) kozmopolitan bir aydın kesiminin varlığını baştan gerektirdiğini öne sürer.

konuşan Müslümanın gelmesine, büyük bir Müslüman çoğunluğun oluşmasına ve kendini Müslüman olarak tanımlamaya dair hiçbir zaman kökü kazınamamış yaygın alışkanlığa yol açtı. 1930'lardaki Kemalist reformlara duyulan tepki genellikle ekonomik liberalizmle iç içe geçmiş dini bir muhafazakârlık görünümü aldı (Berkes 1964; Ahmad 1977). Devlet belki her zaman laikti, ancak çağdaş Türk milliyetçiliği hep alttan alta güçlü bir dini eğilime sahip oldu.

Bu durum popüler müzik kültürüne de yansıdı. Cumhuriyetin ilanından önce, sanat müziği geleneğinin yaygınlaştırılmasında Sufi tekkeler en önde gelen kurumsal yapıydı. Bunlar 1925'te kapatıldı. Ancak yeni konservatuar sisteminin kurulmasından sorumlu kişiler Mevlevi şeyhlerinden ciddi miktarda sanat müziği repertuarı öğrendi, bunların notalarını çıkardı ve tarikatla yakın ilişkiler kurdu.[53] Sadettin Kaynak ve Hafız Burhan gibi ilk kayıt yıldızları müziği geleneksel dini ortamlarda öğrenmiş, ciddi bir dini repertuar kaydetmiş ve dini görevler icra etmişlerdi.[54] Klasik geleneğin en

53 Avrupa ve Amerika'da "semazenler" olarak tanınan Mevlevi tarikatı Konya'da Celaleddin Rumi tarafından on üçüncü yüzyılda kurulmuştu. Günümüzde Cerrahi ve Halveti tarikatlarının yaptığı gibi, Mevleviler müziklerini geliştirmek için büyük çaba harcadı. Mevlevi tekkeleri bir zikir ya da Allah'ın "hatırlanma" biçimi olan *sema*ya eşlik etmek üzere karmaşık müzikal ayinlerin icra edildiği *semahane*lerin etrafında kurulmuştu. Şark Musikisine Ait Tarihi Eserleri Tedkik ve Tespit Heyeti (38. dipnota bakınız) Zekaizade Ahmet (Irsoy) Efendi, Rauf Yekta Bey ve Ali Rıfat Bey'den (Çağatay) oluşuyordu. En temel kaynakları Yenikapı Mevlevi tekkesinin şeyhi Celaleddin Dede; Galata Mevlevi tekkesinin şeyhi Ataullah Efendi ve Bahariye Mevlevi tekkesinin şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede idi. Paçacı (1999) ile Behar'a (1992) bakınız.

54 1885 doğumlu Sadettin Kaynak İstanbul'un önde gelen cami müderrislerinden birinin oğluydu. Darülfünun İlahiyat Fakültesinden mezun olmuş, pek çok yer gezmiş, büyük bir kayıt yıldızı olmuş, Mısır film müzikleri için Türk müziği kayıtları yapmış, İpekçi Kardeşler'in ilk Türk film müzikallerinin bir kısmının müziğini yapmıştı. Kaynak aynı zamanda pek çok dini repertuar da kaydetmişti, bunlar arasında ilk Türkçe ezan kaydı da yer alır; bu kayıt Kalan'ın arşiv CD'lerinde (*Kendi sesinden Hafız Sadettin Kaynak*) yer alır. Kariyeri boyunca camilerde devlet tarafından görevli olarak çalışmış, en son İstanbul'da Sultanahmet Camiinin ikinci imamı olarak görev yapmıştı. 1961'de vefat etti

güvenilir mihenk taşlarından biri olarak kabul edilen Kani Karaca, 1960'lar ile 1970'lerde Kuran ve Mevlid-i Şerif kayıtları yaptı, bunlar günümüzde yaşlı müzikseverlerden hâlâ büyük itibar görmektedir.[55] Konservatuarlarda dini ile dindışı arasında kesin bir ayrım yapılmaya devam edildi, ancak popüler alanda bu ayrım hükmünü kaybetti.[56]

(bkz. İnal 1958). Roman kökenli olduğu söylenen Hafız Burhan (Sesyılmaz) (1897-1943) Osmanlı askeri müzik akademisi Mızıkay-ı Hümayun'da müzik eğitimi gördü. Mevlid-i Şerif'i (Peygamber Hazretlerinin doğumunu kutlayan dini şiir) seslendirerek kısa sürede ismini duyurdu, 1920'lerde genel dinleyiciye yönelik olarak gazeller kaydetti ki, günümüzde bu kayıtların çoğu hâlâ beğeni toplamaktadır.

55 "Mevlid-i Şerif" Süleyman Çelebi'nin on beşinci yüzyılda yazdığı, Peygamber Hazretlerinin doğumunu anlattığı şiire Türkçede verilen isimdir. Kani Karaca (1930-2004) Adana'da doğdu, Sadettin Kaynak'tan ders aldı (54. dipnota bkz.). Pek çok Kuran, mevlid, kaside, ezan ve Mevlevi tarikatıyla bağlantılı çeşitli dini repertuar kaydı yaptı. Ayrıca 1950'lerin başında İstanbul'a geldikten sonra Türk Radyosu için pek çok kayıt yaptı. Çıkan iki ayrı arşiv kaydı—*Kani Karaca* ve *Kani Karaca dini musıki*, Kalan tarafından sırasıyla 1999'da ve 2001'de yayımlandı—bu kayıtlar, önemli müzik kariyerinin iki ayrı bölümünü bağlantılı şekilde belgeler. Türkiye'de gayri Müslim müzisyenler de dini ve dini olmayan repertuarı birleştiren, geniş kitlelerce beğenilmiş kayıtlar yaptı. Örneğin İsak Algazi Uruguay'a göç etmeden önce (Seroussi 1989), Yahudi dini müziği ve Türk şarkı ve gazellerinin yanı sıra, Türk Yahudi cemaatinde devam ettirilen dini olmayan Ladino (İspanyol Levanten) repertuarı da icra etmişti.

56 Halk müziğini laikleştirme çabaları özellikle Alevi müziği söz konusu olduğunda çeşitli zorluklarla karşılaştı. Aleviler Türkiye'deki bir Şii azınlıktır (örn., Müslüman cemaatinde ruhani ve siyasi ardıllık Peygamber Hazretlerinin soyuna bakılarak düşünülür; Şiiler Peygamber'in damadı Ali'nin izinden gider. Alevi bölgelerinin müziği resmi çevrelerde aksiyomatik şekilde halk repertuarının bir parçası olarak görülür, ancak bunlar uzun bir süredir şehirleşmiş popüler formlar yoluyla dolaşımdadır. Bir Anadolu Bektaşi-Alevi folk deyişinin şehirli popüler tarzda yapılmış kayıtlarından elime ilk geçeni Perihan Altındağ-Sözeri'nin 1953 kaydı "Haydar Haydar"dı (bu kayıt Rounder Records tarafından 2003'te Türk Müziğinin Ustaları dizisi çerçevesinde çıkardığı *Haydar Haydar* isimli derleme CD'de de yer alır). TRT bünyesinde Ali Ekber Çiçek, TRT dışında da Arif Sağ'ın temsil ettiği Alevi halk müziğine yönelik halkın yoğun talebine 1980'lerin başlarında hem TRT hem de kaset piyasası cevap vermekteydi. Bkz. Markoff (1986 ve 1990/1).

12 Eylül 1980'deki askeri darbe modern Türkiye'de din ile laiklik arasındaki gerilimleri daha da tırmandırdı. Cunta komünizm tehdidini darbenin gerekçesi olarak gösterdi; ancak o sıralar düzenledikleri büyük gösterilerde şeriatın dönmesi çağrısında bulunan İslamcıların tırmanışa geçen gücünden de endişe duymaktaydı. Her ne kadar Atatürkçü laiklik anlayışı halka dayatıldıysa da, daha sonra ortaya çıkacağı gibi, potansiyel solcuları bölmek üzere Almanya'da Türk İslamcılara gizli destek verilmiş, bunlar teşvik edilmişti.[57] Kamusal İslam'ın simge ve sembolleriyle ilgili yeni bir kaygı ortamı hüküm sürmeye başladı, bunun müzik dünyasında önemli yansımaları oldu. Şehirdeki Sufi pratikler yeraltına indi veya yurtdışına taşındı. Kitle iletişim araçlarında dini veya din etkili repertuara yer verilmemeye başlandı. Fethullah Gülen'in, kitlelerin birlikte ağlaştığı ve benzer toplu duygusal patlamaların sergilendiği vaaz kasetleri (bkz. Hirschkind 2006) gizlice elden ele dolaşmaya başladı. Arabesk, popüler dini duygunun bastırılmış arşivlerine işaret ettiyse de, bunu asla açıkça ifade etmedi. (Stokes 1992a). Popüler İslam ile popüler müzik kültürü arasındaki organik ilişki kopmuştu; her ne "hayatta kalmışsa" baskılanmış, kökü kazınmaya çalışılmış bir şey olarak bunu başarabildi.

İslami hareket 1990'larda bu bağlantıları diriltmenin peşine düştü ve güçlü bir milliyetçi dokuya sahip İslami bir popüler kültürün ortaya çıkmasını teşvik etmek üzere büyük bir uğraş verdi. Müzik alanında bu girişimler, büyük ölçüde arabeskin müzik ve güfte formüllerini çok açıkça ruhani amaçlar için uyarlayan "yeşil pop"un çeşitli biçimleri olarak tezahür etti.[58] Bu yeni İslami popüler müzik kültürü örneklerinin geçmişle pek bir bağı bulunmuyor. Bunlar Sufi tekkelerinin müzik kültürünün onlar

57 Araştırmacı gazeteci Uğur Mumcu'nun cuntanın Almanya'daki Türk İslamcı örgütlenmelere verdiği desteğin ayrıntılarını teşhir ettiği, sonrasında da suikaste kurban gittiği "Rabıta olayı" ile ilgili İngilizce kaynaklar için bkz. Akın ve Karasapan 1988, Stokes 1992a, s. 110.

58 Yeşil, Müslümanlar için İslam'ın geleneksel rengidir, isim buradan gelir, ancak başka isimler de kullanılmıştır: *yeni ilahi*, *zikir pop* ve benzerleri. Bu türler genellikle arabeske çok benzer vokal teknikleri, benzeri müzik ve güfte dilleri kullanmıştır. Bu türlerde laik ekol gibi tınlayan yaylı grupları ve arabeskin darbukaları yerini, ruhani tınılara sahip ney ve tefe bırakmıştır.

için artık çok geride kaldığı bir kuşağın ürünleridir. Müzik yönelimleri klasikten ziyade proleterdir. Sadece eğlendirmeyi değil, laik cumhuriyet tarafından ruhani köklerinden kopartılmış bir kuşağı bilgilendirmeyi de amaçlıyorlar.[59]

Laik kesim bu İslami popüler kültürün bu kadar hızlı bir şekilde yaygınlaşması karşısında şaşkına dönmüştü ve öfke nöbetleri geçiriyordu. Laik gazete *Milliyet*'te yer alan bir yazı ilahiler, İslami pop ve arabeskin sürekli yüksek satış rakamları elde etmesine dikkati çekiyordu. Örneğin, 2006 başında, Minik Dualar Grubu'nun *Teşekkür Ederim Allahım* adlı çalışması 285,000 adet satarak Sezen Aksu'nun *Şarkı Söylemek Lazım* adlı albümüne satış rakamları itibariyle fark attı.[60] Yazıdaki endişe tonu aşikârdır. İslami pop'un yakın tarihli bu yükselişi, (*Milliyet* muhabiri Tuğba Tekerek gibi) laik yorumcuları

---

59 Bu türün önde gelen temsilcilerinden Mehmet Emin Ay 1963'te, Türkiye'nin Kürt nüfusunun ağırlıklı olduğu Van şehrinde doğdu. Eylül 2007'de onunla yapılan bir söyleşiden edindiğim bilgileri aktarmak istiyorum. Bahsettiğimiz yıllarda, komünizme yönelik ciddi endişelerin duyulduğu bir dönemde ülkedeki muhalif gençlerin en azından bir kısmını başka bir yöne çekip etki alanlarının içine almak üzere kurulmuş din eğitimi veren liselerden biri olan İmam Hatip Lisesi mezunuydu. Bu din eğitimi veren liseler sistemi 1980'ler ile 1990'larda ciddi şekilde yaygınlaşmıştı. Mehmet Emin'in meşhur kaydı "İmam Hatiplim" şu an önde gelen pek çok İmam Hatip okulunun web sayfasında yer almaktadır. Mehmet Emin Arapça ve Türkçe dini repertuarın yanı sıra, halk müziği ve popüler tarzlardan bir hayli etkilenmiş bir sesle Kuran'dan sureler de seslendirdi. 1980'lerin sonlarında çıkan *Taleal bedru* (İslamiyetin ilk döneminden bir kaside) gibi kasetleri ciddi satış rakamlarına ulaştı. İslamcı web siteleri Emin'in kaset satışlarının popülerliğin doruklarındayken Tarkan'ın ulaştığı rakamlarla boy ölçüştüğünü iddia ediyordu (Songül Karahasanoğlu, kişisel görüşme). Mehmet Emin hâlâ çok rağbet görmektedir ve de—her ne kadar kendini bu isimlerden ayrı bir yere koysa da—Cemal Kuru, Abdürrahman Önül, Hasan Dursun ve benzeri yeni kuşak "yeşil"/zikir/İslami pop sanatçılarına kesinlikle kılavuzluk etmiştir.

60 Tuğba Tekerek'in *Milliyet*'te çıkan yazısına şu adresten ulaşılabilir: http://www.milliyet.com.tr/2006/12/17/ekonomi/axeko01.html. Yazıda Türk Müzik Endüstrisi Birliğinden (MÜYAP) alınan rakamlar yer almaktadır. Bu yazıda dikkati çeken diğer verilerden biri de, 2005'in en çok satış yapan yedinci sanatçısı konumunda olan Fethullah Güven'in ilahi kasetlerinin ulaştığı satış rakamlarıydı. Bu yazıyı bana haber veren Cihangir Gündoğdu'na teşekkür ederim.

Türkiye'de yaşamı şekillendiren dini deneyimin derin köklerini büyük bir rahatsızlık duygusuyla fark etmeye mecbur bıraktı. En azından resmi tarih mantığına göre, dinin popülerleşmesi laik devletteki bir anomaliydi.

Bu yeni İslami pop görünüşe bakılırsa, en azından bir ölçüde, laikleri laik-modern projenin olanaksızlığıyla yüzleştirmek üzere tasarlanmıştı. Bu akım, bir zamanlar İslami hareket içindeki köktenci deneycilik için olduğu gibi, yükselen bir farkındalığın kültürel politiği üzerinden tanımlanabilir (White 2002). Ancak bu müzik özel bir mantığa, İslamın Türk olmanın ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğü, bunları ayırmanın nafile bir girişim olarak algılandığı bir gündelik, yaygın genel algıya da hitap etmektedir.

Mekânlar

Türkiye'de popüler müziğin izini süren bir tarih aynı zamanda şehir mekânlarının da izini sürmek durumundadır. En geniş ifadesiyle, İstanbul'un, operetten rock'a ve pop'a Batılı tarzların yaygın kabul gördüğü Avrupalı kısımlarındaki burjuva halkın eğlence mekânları ile alt sınıfın bir araya geldiği, Müslüman orta sınıfın ve işçi sınıfının çoğunluğunu oluşturduğu eski şehrin mekânlarını (özellikle de, bugün Şehzadebaşı Caddesi olan Direklerarası) ayırmak işe yarayacaktır. Bunların her ikisi de resmi mekânlardan—halkevleri, radyo ve televizyon istasyonları—ayrı tutulmalıdır.[61]

Türkiye'de popüler müzik ulusal mahremin çok özel bir mekânı dikkate alınarak anlaşılmalıdır: gazino. Gazinolar on sekizinci yüzyılın sonlarındaki meyhane ve kahvehanelerin (kabaca söylersek, Hıristiyanlar tarafından işletilen barlar ve Müslümanlar tarafından işletilen kafelerin) bir uzantısıdır.[62] Klasik müzik tarzı burada, giderek daha çok şarkı yapı-

61 Darülfünun konservatuarı bugünkü İstanbul Üniversitesinin yakınlarında, Beyazıt ile Aksaray arasında kurulmuştu. Devlet Konservatuarı nihayetinde, 1976'da Maçka'daki İstanbul Teknik Üniversitesine bağlandı. Burası Harbiye'deki ana TRT radyo istasyonu binası ve Kuruçeşme'deki televizyon stüdyolarına yürüme mesafesinde, Taksim ve Beyoğlu'ndaki ana eğlence mekânlarına da kısa bir taksi yolculuğu mesafesindedir. Halkevleri hareketi için bkz. Karpat 1963.

62 Gazinonun kökenleri için bkz. Feldman 2002, özellikle de bu paragrafın büyük ölçüde yararlandığı s. 16-7. Ayrıca bkz. Güngör 1990 ve Berken 2003.

sına, taksimlere ve sözsüz peşrev ile semailere odaklanan fasıl adlı özel bir biçime dönüştü. Saray hamiliği yok olmuştu, bestekârlar ve icracılar da bu kazancı yüksek yeni piyasayı keşfe koyuldu. Bu yeni eğlence ve vakit geçirme mekânları, II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) İstanbul Pera'da büyük rağbet gören *casino*ların ardından zamanla gazino ismini almıştı (Feldman 2002). Buraları, anlatılanlara göre, cumhuriyetin ilk döneminde diğer azınlıklar sayıca azalır ve etkilerini giderek yitirirken, giderek daha çok Türk Romanlarının öne çıktığı, kolay dinlenilen etnik tarzların iç içe geçtiği müziklerin icra edildiği mekânlardı.[63]

1940'ların sonlarından itibaren gazinolar gitgide, kırsaldan şehre göç etmiş, aynı anda hem kırsal kökenlerini hem de çağdaş dünyanın vaat ettiklerini doyasıya yaşamak için can atan yeni bir sınıfa hizmet vermeye başladı. Kayıt endüstrisinin ve "gazinocular kralı" Fahrettin Arslan gibi zeki, donanımlı girişimcilerin de desteğiyle, klasik müzik tarzı bu talebe cevap verecek şekilde uyarlandı. Zeki Müren (İkinci Bölümde göreceğimiz gibi), büyüleyici, cezbedici, şaşaalı gösterilere tanık olmak isteyen yeni tüketici taleplerini, T şeklindeki bir sahne ve hareketli bir mikrofon ile ete kemiğe kavuşturdu, bunlar yıldız ile hayranı arasında bir karşı karşıyalık ve fiziksel yakınlık ânı yaşanmasına olanak tanıyordu. Orhan Gencebay (Üçüncü Bölüm'de göreceğimiz gibi), bu yeni izleyici kitlesi için gazino sanat müziği, halk müziği, rock ve pop'un—sonrasında arabesk olarak anılacak—bir karışımını geniş kitlelerce beğenilmesini sağladı. Gencebay canlı icralar vermekten kaçınarak, her anlamda çok yorucu olabilecek bir dünyadan bir nevi kendini uzak tuttu. 1980'lerde bir gazinoda bir akşam geçirmek, yaygınlaşan bütün makul seçeneklere rağmen, işçi sınıfından

63 Bunların çoğu kendilerine, 1930'larda Beyoğlu'nun hemen dibinde açılan Tepebaşı gazinosunun tasarımını ve eğlence programını örnek almıştı. Bu kitabın ilk bölümlerinde ele alınan çoğu sanatçının kariyerlerinde bir zamanlar merkezi konumda bulunan bu mekânlar uzun bir süre önce ortadan kayboldu. 1980'lerin sonlarında Taksim bölgesini şehrin eski kısmı ile birleştiren kapsamlı yol projesi bütün bu bölgeyi gürültülü bir geçiş yoluna dönüştürdü; yine de, bu bölgeyi 1980'lerin başında ilk keşfe çıktığımda, burası daha o zaman namlı, izbe bir sefahat merkeziydi.

halkın altından kalkamayacağı kadar pahalıydı.[64] Dolayısıyla Gencebay'ın bu dünyaya girmeye yanaşmaması kitleleri dikkate alan bazı gerekçelere dayanmaktaydı. Ancak kenarda kalmasının kendi hayran kitlesi tarafından bile en başından beri eleştirilmesi, gazinonun, bir mahremiyet alanı ve Türklere özgü müzik zevklerinin idealleştirilmiş bir mekânı olarak nasıl merkezi bir rol üstlenir hale geldiğini ortaya koyar.

Bu çalışmanın odaklandığı şarkıcıların hepsi, resmi müzik reformu projesine karşı oluşan duygusal tezatlık, ülkeye has bir kozmopolitlik ve zaman zaman ihtiyatlı bir dini muhafazakârlıkla gölgelenmiş daha halk kültürü kökenli bir mistisizm üzerinden tanımlanabilir. Bunlar aynı zamanda—popüler kültür üretiminin mekânları ve tarihiyle, boş vakit geçirme ve eğlenme mekânlarıyla, hayaller ve arzuların topografyasıyla—İstanbul'a ait, İstanbullu şarkıcılardır. Ne tamamen ülkeye ne de tamamen şehre aittirler. Ne resmi erkânın ortaya çıkardığı kişiliklerdir ne de buna tam anlamıyla muhaliftirler. Akademik beğeniye hiçbir zaman nail olamamaları ve Türkiye'de kişinin kendisi ve ülkesiyle olan kişisel özdeşleşmede bu denli hayati bir rol üstlenmeleri hiç şaşırtıcı değildir.

Aşk Cumhuriyeti

Günümüzde Türk medyasına şöyle bir göz gezdirildiğinde, ülkenin önde gelen bazı isimlerinin aşkın bir kriz geçirdiğini düşündükleri görülür. Bu konunun ulusal bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir.[65] Örneğin, İslamcı günlük gazete *Zaman*'da laik yazar Elif Şafak

64 1950'lerde, özellikle kadın izleyicileri mekâna çekmek üzere matine usulü icralar yaygındı. Gazinonun alt sınıflara yönelik alternatifleri ortaya çıkmıştı, bunların bir kısmı hayat kadını bulmak için gidilen yerlerdi (pavyon ve gece kulüpleri), diğerleriyse işçi sınıfı ailelerine yönelik olarak tasarlanmıştı (örn. aile gazinosu). Müzikhol ile yemekli eğlence formatının yerleşik olduğu daha yakın tarihli mekânlar kastedilirken; daha kırsal kokan ve "demokratik" bir ortama sahip olan türkü barlarda müşteriler yemek için para ödemeden bira içip canlı müzik (genellikle halk müziği) dinleyebilir. Bkz. Kayhan (2003).

65 Bununla ilgili pek çok örnek verilebilir. Turkcell'in 2006 yılındaki hemen her yerde yayımlanan cep telefonu reklamı, Turkcell'in sponsorluğunu üstlendiği

tarafından kaleme alınmış yazıyı (Şafak 2006) ele alalım. Şafak'a göre Türkiye'de gençlere küçüklüklerinden itibaren aşka saygı duymaları öğretilir. Şafak, Türkiye'de herkesin ortaçağ ve halk kültürüne ait muhteşem aşk hikâyelerinin karakterlerini—Aslı ile Kerem, Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin—bildiğini söyler; bu durum insanların çocuklarına bu karakterlerin isimlerini vermesiyle de gündelik yaşamda kendini gösterir. Ancak sürekli tasvir ve temsil edilen, sürekli göndermede bulunulan aşk ne şaşırtıcıdır ki gündelik davranışlarda ortalıkta gözükmemektedir. Şafak'ın merak ettiği şey şudur: Aşk artık yasak mı? Nereye gitti? Değişen nedir?

Şafak Türklerin, aşkın taleplerini karşılamakta yetersiz kaldığından şüphe etmektedir ("Niye değiştik? Tahammülsüz kişiler haline mi geldik?"). Şafak yazısının son kısmında zorlu bir gerilimin üstünde durur: "Aslolan aşktır. Ve aşk; kutsanacak, kutlanacak, korunacak, kollanacak kadar kıymetlidir."[66] "Aslolan"ı güvence altına almalı, sonra da bunun

---

yeni futbol sezonuyla ilgili esprili bir yaklaşım getirir. Çizgi film olarak yapılan reklamda genç bir çift Boğaz'a yukarıdan bakan bir tepede oturmaktadır. Bu şiirsel sahnede gökte ay ışıl ışıl durmaktadır. İzleyicilere hatırlatmak üzere, sanki bunu hatırlamalarına gerek varmış gibi, bir Türk bayrağı milli duygulara göndermede bulunarak arka planda gözükmektedir. İçi aşkla dolan genç kız iç çeker ve "Ay ne kadar güzel!" der. Delikanlı bize doğru döner ve farklı bir nedenle iç çeker. Aşağıda onun aklından geçenleri anlatan şu yazı çıkar: "Türk Süper ligi başlasın artık!" Bu espride bir yandan da aşkın milli duygunun ortaya çıkmasını engelleyen bir durum olduğu fikri de yer almakta. Herhalde en çarpıcı örnek, Orhan Pamuk'un, karşılığını bulmayan aşkı ulusal aidiyete ilişkin bir alegori olarak anlattığı, popüler ve duygusal kültüre dair alaycı kitabı *Masumiyet Müzesi*'dir. Varlıklı bir şehirli fakir bir akrabasına âşık olur ve onun peşinden koşarken, yüzü Batı'ya dönük Türkiye'nin baskı altına aldığı veya marjinalleştirdiği her şeyle yüzleşir. Söylemesi bile gereksiz, ilişki felaketle sonlanır. Pamuk'un 2006'da Nobel edebiyat ödülünü kazandıktan sonra yayımladığı ilk kitap olan bu roman Türkiye'de çıkar çıkmaz büyük bir heyecan uyandırdı.

66 Burada kullanılan "aşk" kelimesi Arapça kökenlidir, Türkçe "sevgi"den farklıdır. Kullanıcıların Arapça ve Türkçe kökenli kelimeler arasında seçim yapabilecekleri pek çok durumda olduğu gibi, bu iki sözcük arasında bazı ince ayrımlar söz

temsiliyetlerini desteklemeliyiz. Şafak'a göre, sorun görünüşe bakılırsa Türklerin ısrarla bunun tam tersini yapmasıdır. Süreç içinde bir zamanlar bir yerde aşk ortadan kaybolmuştur.

Şafak'a göre sorun bir yurttaşlık bilinci sorunudur. Aşktan bahsederken kullanılan hürmetkâr dil görünüşe göre sadece aşkın karşıtını, şiddet ve baskıyı ortaya çıkarmaktadır. Türkleri baskıcı ve katı insanlara dönüştürmektedir. Türklerin basında iç karartıcı bir sıklıkla karşılaştıkları namus cinayetlerinde, babaların namuslarını temizlemek için kızlarını öldürmelerine neden olan "aşk"tır. Ebeveynler "aşk" nedeniyle çocuklarını eve hapsetmektedir. Görünüşe bakılırsa "aşk" Türkleri birbirleriyle anlaşamaz kişilere dönüştürmektedir—özellikle de Şafak'ın en önem verdiği yer olan aile içinde. Bu konu birkaç hafta sonra internet üzerinden yazı yazan bir yorumcu ("İnsan") tarafından ele alınmıştı: "Zor soru basit cevap: Aşk denenin mahiyeti değişti bizce. Aşk olmayana aşk dedik, aşka yakışmayanı aşk uğruna yaptık, içini boşalttık kabuğunu giyindik, sonra böyle kaldı bizde aşk, böyle duyduk, böyle gördük. Aşığım diyene güvenmez olduk. Bütün mesele budur." ("İnsan" 2006).[67]

Buradaki görüşler en azından üç nedenle dikkati çekiyor. İlkin, aşk ulusal bir mesele olarak görülmekte. Türklere çocukluklarından itibaren aşka saygı duymak ve Türklüklerini bu saygı yoluyla kavramak öğretilir. Şafak, *bizimki* aşka saygı duyan, ona değer veren bir kültürdür, diye yazar. *Ülkemiz* aşk şarkıları ve aşk hikâyeleriyle kendine has bir hazine yarattı. Aşk doğal güzelliğe sahip yerlere verdiğimiz isimlerle, mekânlara ve sokaklara verdiğimiz isimlerle *topraklarımıza* kazındı. O halde, aşkın kriz geçirdiğinden bahsetmek, tamamen *Türklere has* bir krizden bahsetmek demektir.

İkinci olarak, aşkla ilgili kriz, kamusal alan ile özel alan arasındaki ilişkileri karmaşıklaştırması itibariyle siyasi bakımdan anlaşılmakta. Şafak'a

konusudur. Burada Arapça kökenli sözcüğün bu mefhumu yücelterek, bunu sınırlı ifadelerden ayırdığını söyleyebilirim. Anlamdaki bu ince ayrımların benim genel savımı etkilediğini düşünmüyorum, ancak bu tür ayrımları yer yer ifade etmek hoş olacaktır.

67 Bu alıntı ve Şafak'ın makalesi ile ilgili daha başka yorumlar için bkz: http://satirarasi.wordpress.com/2006/12/21/turkiyede-ask-yasak-midir/ (son erişim tarihi, 23 Ocak 2007).

göre, "aşk" kamusal olarak kutsanır; yine de bu kutsamanın kendine has koşulları özel hayat üzerinde katlanılmaz bir baskı dayatır. Bu durum da, yaşadıkları krizler kamusal alana namus cinayetleri gibi biçimlerde geri dönen parçalanmış aileler yaratır. "İnsan" bu durumun kamu yaşamı üzerindeki aşındırıcı etkileri üzerine daha açık sözlüdür, ancak yaklaşımı Şafak'ın yorumunu tekrarlamaktan ibarettir. Türkler ideallerini dile getirir, ama artık bunun uğruna yaşamamaktadırlar. Bunun kaçınılmaz sonucu kinizmdir.

Üçüncü olarak, Şafak'ın makalesinin önde gelen İslamcı günlük gazete *Zaman*'da çıkması üzerinde kısaca durabiliriz.[68] Liberal ve entelektüel bir çizgi yakalamak isteyen *Zaman* gazetesinin, meşhur bir laik ve feminist yazardan makale talep etmesi, en azından o tarihte tuhaf, alışılmadık bir şey değildi. Alışılmadık olan, Şafak gibi laik ve feminist biri için bile, aşkla ilgili tartışmaların ruhani bir boyuta sahip olduğunun otomatikman kabullenilmesiydi.[69] Şafak, Türkiye'de yoksul kesimin televizyonda yayınlanan pembe dizilerdeki âşıklar için dua ettiğine dikkat çeker. Türk mistik gelenekleri hakikatin peşinde koşan kişileri "âşıklar" olarak anar. "Aşk" Türk Müslümanların Allah için kullandıkları isimlerden biridir. Aşk, ulus ve din hakkındaki konuşmalarda herkesin paylaştığı ortak bir tabir görevi görür. Bu tür konular Türkiye'de bariz şekilde tartışmalı ve insanlar arasında kamplaşmalara yol açan meselelerdir. Şafak İslamcı/laik bölünmesinin tam ortasından konuşmaktadır, bu yüzden de sözcüklerini ince eleyip sık dokumak

68 *Zaman* genellikle Gülen hareketini ve bunun hükümet ile akademideki kliklerini temsil etmektedir. Gülen hareketi için, bkz. Yavuz ile Esposito (2003).

69 Mesele tartışmalara açıktır. İslami hareket 1990'larda çarpıcı seks skandallarıyla sarsılmıştı. Kimileri için bu olaylar İslami hareketin bünyesindeki oportünizmi ve kinizmi gözler önüne sermekteydi. Türk İslamcı romanlar bu konuyu ele almıştır. Aczmendi tarikatının bir şeyhinin 1997 yılında karıştığı seks skandalı için Göle'nin yorumlarına bakınız (Göle 2000, s. 108-10). Ayrıca, gazetecilerin, "İslamcılar arasındaki cinsellik patlamasına" dair kaygıları hakkında daha yakın tarihli tartışmalar için Ahıska ile Yenal'a (2006, s. 203) ve de İslamcı romanlarla ilgili kafa açıcı tartışmalar için Göle (2000) ve Çayır'a (2006) bakılabilir. Çoğu okuyucunun zihninde, benim gibi, bu genel, kaygılarla yüklü arka plan yer alacaktır.

durumundadır. Aşkın "buhran yaşadığı" ve bu buhranın laiki İslamcısı, solcusu sağcısı, Türk'ü Kürt'ü aynı şekilde vurduğu konusunda herkes ikna edilebilir. Onları ne ayırırsa ayırsın, Türkiye'de kolaylıkla tanımlanabilen bir "aşk kültürü"nün herkesi bir arada tuttuğu konusunda hemen herkes ikna edilebilir.

Elbette, dışarıdan bakıldığında, bu "aşk kültürü"nün müstesna "Türk" karakteri sorulara açıktır. Bunun İspanya'dan Hindistan'a uzanan pan-İslamcı aşk kültürüyle olan bağlantıları hayret vericidir. Bu kültür Türkiye'nin yakın komşuları olan İran ve Arap dünyasında kesinlikle derinden paylaşılmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında da, aşkın benlikleri ve diğer kimlikleri biçimlendirmedeki rolü, modern benlikler inşa eden herkes tarafından paylaşılan ayrıksı bir çağdaş fenomen olarak, dünya çapında kuramsallaştırılmıştır (Giddens 1992). Ancak şimdilik Türkiye'ye has özellikler üzerinde biraz daha duralım.

Bölgedeki aşk kültürlerine dair tarihi bir kavrayış sırtını mecburen edebi metinlere dayamak durumundadır. Osmanlı söz konusu olduğunda, bu külliyat alabildiğine zengindir. Andrews ve Kalpaklı bu çerçevede 1550 ile 1622 arasındaki dönemi "Âşıklar Çağı" olarak adlandırır (Andrews ve Kalpaklı 2005). Bu dönem Osmanlı'nın Balkanlarda hükmünü yayması, İstanbul'da bir saray kültürünün şekillenmesi, eyaletlerden yaşanan göçler, Sufi tarikatları ile medrese eğitiminin yaygınlaşması, meyhaneler ile kahvehanelerin kurumsallaşması, her şeyin ötesinde de şiirin öne çıkmasıyla dikkati çeker.[70] Andrews'un daha önceki bir çalışmasında da ortaya koyduğu gibi (Andrews 1984), bu dönemin lirik şiiri (gazel) zamana ve mekâna (bahçe, gece buluşması), duyumsal doygunluğa (şarap, yemek, kokular, tatlar ve müzisyenler) ve yoğun duygusallığa (acı çeken âşık, arkadaşlarla ve acı çeken diğer dostlarla sohbetler) dayalı yakınlaşma senaryolarını temsil eden daha erken tarihli Pers modellerinden etkilenmiştir. Bütün

70 Daha sonraki bir dönem üzerinde yaptığı bir araştırmada Holbrook'un vurguladığı üzere: "Osmanlı şiir üretiminin hacmi günümüzden bakıldığında olağanüstü gözükmektedir; bürokratlardan eğitmenlere, paşalardan sultanlara ve elbette profesyonel şairlere herkes birkaç satır karalamıştı. [...] Şeyhülislamdan köy imamına, Başvezirden vali koruması altındakilere kadar yönetici sınıfın bütün üyeleri şiir 'okuyor' ve 'yazıyordu'" (Holbrooke 1984, s. 111).

bu şiirlerde *hicran*, yani yalnızlık, acı çekme ve incinebilirliğe dayalı yarı acı yarı tatlı bir hal hakimdir.[71]

Andrews ve Kalpaklı bu dönemin gazel şiirini çağın Rönesans Avrupası saray şiiriyle bir arada okuyarak, farklı bağlamlardaki mutlakıyetçiliğin "arzuyla ilgili çok benzer yapılanmaları ve çok benzer kültürel ürünleri" nasıl ortaya çıkardığına işaret eder (Andrews ve Kalpaklı 2005, s. 269). Arzunun bu tür yapılanmaları eşcinsel karakterdedir, mistiktir ve de saraydaki iktidar ilişkilerinin yansımalarıdır. İktidar ilişkileri "sürekli olarak erotikleştirilmiştir" (Andrews ve Kalpaklı 2005, s. 28). Onların gözlemine göre, saray mensupları ile bu kişilerle beraber olan seçkin hayat kadınları ("aşk müptelaları") "[H]ayatlarını hiçbir şekilde aşkın metaforları ve gerçeklikleri haricinde tasavvur edemez" (Andrews ve Kalpaklı 2005, s. 250). Ayrıca, zamanın dini kültürü hem "mecazi" hem de "hakiki" aşkı manevi hayatın en önemli unsurlarından sayar. Yeni-Platoncu aşk anlayışları ancak daha sonra baskın gelecekti, böylelikle de metaforik aşkın "sadece" bir metafor olarak anlaşılması—yani, fiziksel arzu ve bedensel dürtülerden ayrı tutulması—anlayışı yerleşecekti.[72]

Ancak Âşıklar Çağı'nda pek çok şey değişmekteydi. Andrews ile Kalpaklı Osmanlı gazel şiirlerinin geniş siyasi dönüşümlerin izlerini taşıdığını ortaya koyar. Anadolu çapında yaşanan nüfus artışı ve büyüme siyasi bir

71 Aşığın acısını anlatan çok kapsamlı bir sözcük dağarcığı mevcuttur (*gam*, yani ıstırap; *ah* ve *figan*, yani aşığın iniltileri; *yaş* ve *'eşk*, yani gözyaşı; *bela*, *derd* ve *cefa*, yani acılar içinde kıvranma ve çaresizlik; *kan*, *tiğ* ve *hun*, yani incinebilirliğin işaretleri; *ateş*, *nar*, yani yanma, kavrulma gibi. Andrews bu tür yetmiş tabiri listeler (Andrews 1984, s. 45). *Hicran* ile ilgili ayrıntılı bir tartışma için bkz. Andrews 1984, s. 136.

72 Daha sonraki bir dönemde, Victoria Holbrook Şeyh Galib'in 1782 tarihli mistik romanı *Hüsn-ü Aşk*'ın Türkiye'deki çağdaş okumalarına dair benzer bir noktaya işaret eder. Holbrook'un başarılı bir şekilde işaret ettiği gibi bu roman çok çeşitli ironiler barındırmaktadır. Modernist yazın genellikle estetiği özerk bir alan olarak meşrulaştırır; Türk modernistler Osmanlı gazel ve mistik şiirini gerçekçilikten uzak bulur, dolayısıyla da toplumsal ve siyasi süreçlerle organik bir bağdan yoksun olduğunu savunur. Diğer bir deyişle, *Hüsn-ü Aşk* gibi karmaşık ve oyuncul yapıtları Türk yazın çalışmalarındaki modern veya protomodern hükümranlıktan kurtarmak ancak ısrarcı ve sistematik çabalarla mümkün olmuştur. Bkz. Holbrook 1994, s. 120.

istikrarsızlık yaratmıştı. Köylü ayaklanmaları ve Osmanlı başkentindeki zapt edilemez gençlerin (yeniçeriler, medrese öğrencileri, dilenci dervişler) yarattığı huzursuzluk ortamı döneme giderek daha çok damgasını vurmaktaydı. Palazlanan bürokrasi ve katı, tutucu bir reformculuk atmosferi şairlerin kendini dışlanmış hissetmesine yol açmaktaydı. Seçkin kesimler geçinmek üzere ticarete yönelirken, sarayda nakit sıkıntısı baş göstermişti. 1622'de II. Osman'ın idamıyla dönem sona ermiştir. Âşıklar Çağı'ndaki şiir sistemi yeni şiddet akımlarının, palazlanan siyasi otorite biçimlerinin ve ekonomik katmanlaşmanın baskısı altında kalmış ve bunlara ayak uydurmuştu.

Her ne kadar mutlakıyetçiliğe ait yapılar buna damgasını vurmuşsa da, Andrews ve Kalpaklı'ya göre bu dönemdeki aşk kültürü ilk başta siyasi ve toplumsal açıdan eşitlikçi bir karakterdeydi. Modern Akdeniz'in ilk zamanlarında farklı dinlerdeki aşk hikâyeleri aşkın sınır tanımadığını ve herkesi eşit kıldığını anlatmaktaydı. Osmanlı şiirindeki eşcinsellik unsuru eşitler arasındaki aşkın mümkün olduğunu ifade etmekteydi; o dönemde erkek ile kadın arasında bu tür bir ilişkiye pek rastlanmıyordu. Her ne kadar âşık olunan kişi her zaman sultan ve âşık olan kişi de saray mensubu idiyse de, şiirlerde ufak çaplı rol ve konum değişikliklerine rastlanıyordu.[73] Modern çağın ilk zamanlarında pek çok yerde, aşkın dili, daha sonrasında felsefi olarak Adam Smith ve David Hume tarafından, politik olarak da Amerikan Devrimi sırasında irdelenecek olan, yeni palazlanan bir duygudaşlık dönemini ifade etmekteydi. Burada merkez konumdaki soru şuydu: başka bir insanın yerinde olmak nasıl bir histir? Müşfik duyarlılıklar etrafında şekillenmiş bir toplum neleri içermeli? Bu (hassas) soru cumhuriyetçi siyaset felsefesinde hayati önem taşıyordu. Gelişmekte olan tarihsel koşullar bu soruya çeşitli cevaplar dayattı. Örneğin, Amerika'da arazi ve endüstriyel büyüme arayışı bu hassasiyetçiliği [sentimentalism] bir çırpıda

73 Andrews ve Kalpaklı on yedinci yüzyılın başından Tayyib ile Tahir'in (Hıristiyanlar tarafından alıkoyulan, nihayetinde de kendilerini tutsak alanlara âşık olup serbest kalmayı başaran iki âşık) hikâyesine işaret eder; bu tarz hikâyelerde "âşık olanlar ile âşık olunanların yeni, daha eşit bir güç dağılımına vardığı bir dizi tersine gidişat" gerçekleşir (Andrews ve Kalpaklı 2005, s. 267).

ideolojik uçlara iteleyiverdi. Bu yaklaşım yirminci yüzyılda ancak içerdiği köktencilik yontularak veya maskelenerek yeniden canlanabilecekti.[74]

Her ne kadar bunu Andrews ve Kalpaklı'nın tabiriyle Osmanlı "Âşıklar Çağı"nın bir uzantısı veya yansıması olarak görmek çok cazip gelse de, günümüzde Türkiye'deki aşk kültürüne belirgin biçimde modern koşullar damgasını vurur. Bu koşullar başka yerlerde de hüküm sürmektedir. Belki aralarında Türkiye'nin de sayılmasının söz konusu olabileceği sömürgecilik sonrası dünyanın cumhuriyetlerinde, bağımsız ulusal kimliklerin şekillendirilmesi sırasında sevgi ve mahremiyete ilişkin hassasiyetçi bir dil yerleşmişti.[75] Bu bağımsızlığın genellikle gayet kırılgan olduğunun ortaya çıkması, ırksal saflık ve milli kültürel mirasın (her daim tehdit altındaki) otantikliği tasavvurlarında geri adımların atılmasına yol açmaktadır. Otoriter siyasi kültürlerde devlet başkanları şefkatli baba figürleri, yurttaşların ilk ve en büyük görevi de sevgiyle bağlanmak olarak sunulur. Bu anlamda Türkiye bir istisna oluşturmamıştır.[76]

Daha yakın tarihte, geç kapitalizm hassasiyetçiliği dünya çapında olduğu gibi Türkiye'de de "piyasa devleti"nin hizmetine sokmuştur.[77] Kamu hizmetleri, askeri hizmetler ve savaş kışkırtıcılığı sayıları gittikçe hesaplanamaz bir noktaya tırmanan özel aracılara devredilmiştir. Devletler kendilerini kişisel ahlakın bekçileri olarak tasarlamaktadır. Kamusal ile özel arasındaki ilişkiler karmaşık alt üst oluşlara maruz kalmakta; bunların asli (liberal) anlamları çatırdamaktadır. Hassasiyetçilik bu sürece aracılık etmiştir. Türkiye'de, başka yerlerde olduğu gibi, hassasiyetçi kamu söylemi

74 Julie Ellison, Smith'çi hassasiyetçiliğin Amerika'daki sağcı Cato Enstitüsü tarafından yeniden canlandırılması ve manipüle edilişini bu çerçevede açıklar (Ellison 1999). Ayrıca bu kitabın son bölümüne bakınız.

75 Türkiye'nin "sömürgecilik sonrası" statüsüne ilişkin bir tartışma için bkz. Kandiyoti 2002.

76 Lisa Wedeen'in komşu Suriye'deki Esat kültüne dair incelemesi (Wedeen 1999) çeşitli benzerlikleri ortaya koyar; buradaki kısa gözlemlerim onun sistematik ve gayet sağlam şekilde kuramsallaştırılmış çalışmasına çok şey borçludur. Türkiye'deki Cumhuriyetperver mahremler için bkz, Özyürek 2006.

77 Balakrishnan'ın (2003) kullandığı "piyasa devleti" terimini benimsesem de, kendisi "*kültürel mahrem*" kategorisi altına giren sorularla o kadar da ilgilenmemektedir.

ve tasavvurları giderek devletin elinden çıkıp özel teşebbüslerin eline geçmektedir (Özyürek 2006). O halde, buradaki daha geniş kapsamlı soru, geç modernite ve modernizmdeki hassasiyetçilik sorusudur.

Bu çerçevede bana özellikle kilit konumdaki üç duruş önemli görünüyor. İlki Roland Barthes kaynaklı. Batılı aşk kavramlarının laikleşmesi ve modernizmin "aşk deneyiminin ve dilsel deneyimin koşulu olarak tamamlanmamış ve tamamlanamaz bir erotik arzuya" olan bağlılığı (Clark 1991, s. 209) sonucunda hassasiyetçilik, Barthes'ın tabiriyle, "gayri meşru bir söylem" halini almıştır. Barthes, "Belki de" der, "binlerce özne kullanıyor bu söylemi (kim bilir?) ama hiç kimse desteklemiyor; çevre diller tümden bırakmışlar onu: ya bilmiyor, ya küçümsüyor, ya alaya alıyorlar; yalnızca iktidardan değil, çarklarından (bilim, bilgi, sanat) da koparılmış" (Barthes 2012, s. 7 [Alıntılar Türkçe çeviriden yapılmıştır.]). Barthes şu sonucu çıkarır: "[B]ugün, değerlerin bir tersine dönüşü sonucu, aşkın müstehcenini bu duygusallık oluşturmakta" (Barthes 2012, s. 161).

Barthes'a göre "âşığın söylemi"nin yarattığı zorluk, bunun bir göstergeler sistemi olarak nasıl işlediğini kavrama sorunudur. Hor görülen, alaya alınan ve otoritenin şiddetine maruz kalan bu söylem iç içe sarmalanmış biçimlere bürünür. Barthes, "Aşkı yazmak istemek, dilin *kargaşasını*, dilin aynı zamanda hem *gereğinden fazla*, hem *gereğinden az*, aşırı (*ben*'in sınırsız yayımıyla, çosku seliyle) ve yetersiz (aşkın üzerine yıkıp düzleştirdiği izgelerle) olduğu şu şaşkınlık bölgesini göğüslemektir " (Barthes 2012, s. 94—vurgu orijinal metindedir). Barthes'a göre bu yüzleşme, anlam üreten bütün sistemler gibi, yapısal eksiklikleri, arzuları ve ıstıraplarıyla kişiyi bağlar. Hassasiyetçilikte genel mesele bir *écriture feminine* [dişil yazın] türü olarak sadece daha çok vurgulanmakta, daha hızlı tanımlanmaktadır.

Hassasiyetçiliğin postyapısalcılıkta "gayri meşru söylem" olarak nitelendirilmesi ve Barthes'ın bunun yol açtığı zorlukları anlatmak üzere kullandığı dil ilgimi çekiyor. Barthes, kullandığı dille bu söylemdeki utancı, muğlaklığı, hazları, tehditleri, zaptedilemezliği zihinde uyandırır. Ancak Barthes bunun toplumsal, siyasi ve tarihi özgüllükleriyle ilgilenmeye gönülsüzdür. Ben burada bu tür gayri meşru söylemlerin ne ölçüde, kimin tarafından, hangi amaçlarla ve kimler için hangi sonuçlara yol açarak *nasıl* marjinalleştirildiği ile ilgileniyorum. Bunlar, kökeninde, etkilenimin top-

lumsal ekonomisindeki *dağılıma* ilişkin sorulardır—tarihsel ve etnografik bir yaklaşımı gerektiren sorular.

İkinci duruş tam da bu dağılım sorunlarını ele alır. Lauren Berlant ve Michael Warner Kuzey Amerika kamusal alanındaki yazın, hassasiyetçilik ve cinsellik üzerine kaleme aldıkları bir dizi makale ve kitapta, "kültürel mahrem"i, Andrews ve Kalpaklı'nın "aşk kültürleri"ne dair kurdukları kuramsal çerçeveyle yakın bağlantılar taşıyan bir yaklaşımla ele almaktadır.[78] Berlant ve Warner, bu kitapta sık sık başvurulacak olan sağlam bir savla, kültürel mahremi, "bir ulustaki kültürel çekirdeğin, hassas duygulanımlar ile saf davranışların steril alanı, bir saf yurttaşlık bilinci alanı olarak tasavvur edilebileceği mekanizma [...] Yapısal ırkçılık ve sistemde yaygın haldeki diğer eşitsizliklerin tanınabilirliğini geçersiz kılan bir ailevi toplum modeli" olarak tanımlar (Berlant ve Warner 1998, s. 549).[79]

Bu ifadeler fazla derine inmeden yorumlandığında, kültürel mahrem kulağa geleneksel Marksist "yanlış bilinç" sorunsalıymış gibi gelebilir. Lakin bu yazarlar ve *Public Culture*'ın kültürel mahrem özel sayısına katkıda bulunan diğer kişiler (Berlant 1998) bunu aynı zamanda, rekabet halindeki, birbiriyle zıtlaşan iddialar arasındaki bir gerilim alanı olarak da anlar. Çekirdek aile ideolojisi ile romantik aşk arasındaki çelişkiler çağdaş koşullar nedeniyle açığa çıkmış, dünyayı bu şekilde kavrayan kişiler için sorunlar ve ikilemler yaratmıştır. İşgücü göçünün dünya çapındaki koşulları ne tür aile yaşamlarına izin verebilir? Ortaya çıkardığı harcama

78 Bkz. Berlant ve Warner 1998; Berlant 1997, 1998 ve 2008; Warner 2002. Bu yazılanları hassasiyetçilik hakkındaki kuramlarla bağlantıya sokma girişimlerim için bkz. Stokes 2007a; Griswold'dan (1999) bir hayli yararlanarak yapılan, Mısır bağlamında Adam Smith'in *Theory of Moral Sentiment*'ının (Smith 1984) bir "okuması").

79 Sonraki sayfalarda, benzer bir yaklaşımla, kültürel mahremi, "siyasi kamu söyleminin durmaksızın alıntılanmış başka bir yeri; yurttaşların dikkatini siyasi ve ekonomik yaşamın eşitsiz koşullarından başka yere çeken, onları toplumun hasarlı insaniyeti konusunda avutan ve sürdükleri yaşam ile basit bir bireysellik olduğu ileri sürülen mahremiyet alanı arasında yarattıkları her türlü ayrılık için onları ayıplayan bir vaat edilmiş sığınak" olarak tarif ederler (Berlant ve Warner 1998, s. 553).

kalemleriyle başa çıkmak mümkün değilse evlilik kurumuna ne olacak? Mahremiyetin merkezi yapıları hayatta kalmayı ve yeni koşullara uyum sağlamayı başarır, ama modern çekirdek ailenin ideolojik uyumluluğundan ve yeni "piyasa devletinin" ısrarla baş tacı ettiği dostane heteroseksüel aşkın kurumlarından tavizler vererek. Çatlaklar genelde apaçık gözler önündedir; ki Berlant ve Warner ile söz konusu diğer yazarlar bu çatlakları, mahremiyeti çevreleyen toplum çapındaki kaygı eğilimlerinden, onun anlamlarını güvenceye almaya yönelik giderek yoğunlaşan çabalardan ve ona yönelik sürekli tekrar eden tehdit algısından sorumlu tutar.

Üçüncü bir duruş Michael Herzfeld'in *Cultural Intimacy: Social Poetics and the Nation-State*'i (Herzfeld 1997) ile bağlantılıdır. Bu duruş farklı bir dil kullanır ama Lauren Berlant ile Michael Warner'ınkine benzer içgörülerden bahseder. Bu kitap, bir etnografi olduğu ve Herzfeld'in Türkiye'nin komşusu Yunanistan'da yaptığı çalışmadan çıktığı için benim buradaki amacıma özellikle büyük faydası dokunur. Herzfeld'e göre kültürel mahrem, "bir kültürel kimliğin, dışarıda utanç kaynağı olan, ama yine de içeridekilere ortak sosyalliklerinin güvencesini veren yönlerinin saptanması; iktidarın, haklarından mahrum olanlara bazen bir derece yaratıcı saygısızlık olanağı veren bazen de sindirmenin etkinliğini pekiştiren temellerinin daha yakından idrakıdır" (Herzfeld 1997, s. 3). Hemen sonrasında da: "Utanç, kişinin kendisiyle acı dolu yüzleşmesi: bunlar kültürel mahremin neyi kapsadığına dair kilit işaretlerdir" (Herzfeld 1997, s. 6).

Herzfeld ilgi alanını aşk söylemleriyle sınırlamaz; ancak Şafak'ın makalesi onun yaklaşımıyla gayet iyi kavranabilir. Türklerin aşka dair kendi yüksek ideallerini yaşamakta başarısız olması Şafak ve diğerleri için gerçekten de bir utanç kaynağıdır. Türk olmak, dolayısıyla da dünyanın ikinci sınıf bir vatandaşı olmak (örtük) bir aşağılanma kaynağı, gayet iyi bilinen şakalara ve kişinin kendini küçük görmesine yol açacak diğer durumlara ama sonuçta hiç kuşkusuz alaylara yol açar. Öte yandan, kötü âşık olmak ise ... son derece vahim bir durumdur! Ancak en azından, bunun gerçek bir mesele olduğunda üzerinde—İslamcısı laiki, solcusu sağcısı, Türk'ü Kürt'ü—herkes uzlaşabilir. Söyleme bağlı kalarak ifade edersek, bu durum, ortak zemini, çekirdek değerleri, Herzfeld'in tabiriyle "paylaşılan toplumsallık güvencesini" zımnen ifade eder.

Herzfeld'in kültürel mahrem tanımı, Şafak'ın, her ne kadar "haklarından mahrum" oldukları pek söylenemese de, *Zaman* okuyucularının çoğunun muhtemelen hemfikir olacağı makalesinin dikkat çekici eleştirel tonu karşısında dikkat kesilmemizi sağlar. Türkiye devleti kısa tarihi boyunca vatandaşlarına, ülkesini aşırı ölçüde sevmiş, karşılığında da hiçbir şey talep etmemiş müşfik bir aile babası karakterine bürünerek hitap etmiştir. Türkiye'de aşkın en genel düzeyde bir kriz geçirmekte olduğu gözlemini dile getirmek, cumhuriyetin temel toplumsal sözleşmesinde bir bozulmaya işaret etmek, aşk kültürünün olanak tanıdığı siyasi şiddete ve otoriter rejime dokundurmada bulunmak demektir. Şafak'ın aşk hakkındaki yorumları çağdaş Türkiye cumhuriyetindeki "güç odaklarının," özellikle de aşk ve sevgi adına düzen ve baskı dayatan ideolojik mekanizmaların, daha yakından idrakıdır. Dolayısıyla aşktan bahsetmek iktidarı kaçamak şekilde değil doğrudan devreye sokar.

Bu kitabın ilerleyen bölümleri Türkiye'nin (1950'den günümüze) "liberal döneminin" kültürel tarihi olarak tanımlanabilir. Siyasi açıdan bakıldığında, bunun, çalkantılı bir döneme—dahası hiç de "liberal" bir görünüm arz etmeyen bir döneme—dair aşırı basitleştirici bir nitelendirme olduğu ileri sürülebilir. Ancak din, siyasi çoğulculuk, piyasa ve günümüzde "küreselleşme" olarak adlandırdığımız kendini "dış" güçlere göre konumlandırma—bunların hepsi de o zamana dek otoriter, laik ve genellikle içe dönük bir siyasi kültür ortamına yerleşmiştir—bu dönemin tamamını şekillendirmiştir. "Liberal" hiç kuşkusuz tartışmalara açık bir kavramdır, ancak Türkiye'de kamusal yaşamın altında yatan sürekliliklere dair öncüllerim kabul edilirse belki haklı görülebilir. Bütün sakıncalarına karşın "liberal dönem" tabiri burada 1950'den günümüze Türk kültüründeki daha geniş örüntülere dikkat çekmek üzere kullanılmakta. Özellikle de bana, aşka dair kesintisiz şekilde süregelen bir kamusal söylemin, bu dönemin tamamının altında yatan gerilimlere ve tezatlıklara hangi şekillerde yol açtığına dikkat çekebilmeme olanak tanıyor.

Son olarak müzik ve müzisyenlerle ilgili biraz özel bir sav öne süreceğim. Türk müzisyenlerin liberal dönemdeki kamusal söylemlerde ve dönüşümlerde hayati bir rol üstlendiğini (ve bunun şimdiye dek yok sayıldığını) ileri sürüyorum. Sonraki üç bölümde bir sıralama içinde—Zeki

Müren, Orhan Gencebay, Sezen Aksu—bu dönüşümleri yorumlamaya çalışmaktayım. Bu üç ismin her biri de Türkiye'de popüler kültür alanına hükmetmiştir. Bunu sözlü söylemin durağan özneleri olarak değil *müzik yaratan kişiler* olarak başarmışlardır. Bu kitabın ilerleyen bölümleri, müziksel anlamların ve uygulamaların Aşk Cumhuriyeti'nin daha geniş anlamdaki yapılanışında ve geçirdiği dönüşümlerde nasıl merkezi bir konum üstlendiğini irdeleyecek.

İKİNCİ BÖLÜM

Zeki Müren: Sanat Güneşi, İdeal Yurttaş

Queer geceklübü yıldızı Zeki Müren 1996'da öldüğünde, ülke yasa boğulmuş, yorumcular ve sanatçının hayranları geride kalan hayli kapsamlı mirası yakından inceleyen değerlendirmelerde bulunmaya başlamıştı. Müren'in ölümünün akabindeki yıllarda eski kayıtlar ve filmler yavaş yavaş yayımlanarak, o güne dek daha ziyade *kitsch*liği ve son yıllarında iyice açığa çıkan efemineliğiyle hatırlanan şarkıcının olağanüstü kariyeri tüm ayrıntılarıyla gün ışığına çıkmış oldu. Bir tema sürekli yinelenmeye başladı: "model yurttaş" olarak Zeki Müren. Bu bölümde şarkıcıya atfedilen bu özellik ve de bunun kültürel mahrem meseleleriyle girdiği dallı budaklı ilişkiler irdeleniyor.

Bu tema ölümün ardından yazılan ilk yazılarda ortaya çıkmaya başlandı. Pek çok kişi tarafından, ülkenin sadece büyük bir Türk sanatçısını değil büyük bir *yurttaşı* da kaybettiği ifade edildi. Müren, sanatının ülkesinde ilerleme kaydetmesine önem vermiş ve bunu herkesten daha ileri bir noktaya taşımıştı. Servetinin yarısını ordudaki gazilere hizmet veren Mehmetçik Vakfına, diğer yarısını da Türk Eğitim Vakfına bağışlamıştı. O şarkı söylerken, Türkiye Cumhuriyetinde yaşayanlara bir yurttaş olarak hitap ediyordu. Bütün millet onun ölümünün acısını hissetmişti.[1] Yurttaş söylemi zamanla her şeyden çok vurgulanır oldu. Örneğin, Emine Aşan'ın 2003'te kaleme aldığı şarkıcının yaşam öyküsü, "Örnek yurttaştı o" başlıklı bölümle sona erer.

---

1 Onun ölümünden sonra önde gelen gazetelerde çıkan yazılar şu adreste toplanmıştır: http://sanatgunesi.com/.

Bu, ilk bakışta, Müren'in şatafatlı (ancak hiçbir zaman söze dökülmemiş) *queer*liği düşünüldüğünde umulmadık bir iddiadır.[2] Onun *queer*liği Türkiye'de karışık, çelişik hisler doğurmuştur. Elif Şafak'ın dile getirdiği gibi (Shafak 2004, s. 24) bunun derinliklerinde "efemine erkek korkusu" yatar. Pek çok kişi Müren'in kişiliğinin bu yönünü görmezden gelmekle yetinmekte ya da bilmezden gelmektedir.[3] Yine de toplum içinde görece çok az kişi bu duruma karşı çıkmıştır;[4] Müren'in ölümünden sonraki yıllarda onun *queer*liği konusu halkın kendi aralarındaki sohbetlerde daha açıkça konuşulur hale gelmiştir. Bu durum, Türk Sufizminde yüceltilmiş erkekler arası dostlukla özdeşleştirilen bir ruhanilik işareti olarak yorumlanabilir. Samimiyetsizliğin, kuşkuculuğun hüküm sürdüğü bir dönemde bir samimiyet işareti, ya da tam tersine, kaba ahlaki basitlikleri yeğleyen

2 *Queer* kültürü ve efeminelik genelde, kilit önem taşıyan fiiller; modern kurumların merkezinde yer alan heteroseksüel normlara yönelik bir şerh olarak görülür (bkz. Cleto 1999). Son yıllarda ABD'de, gayet iyi bilindiği gibi, kamusal alandaki homoseksüellikle ilgili sorunlar ülke çapında ahlaki panik dalgalarına yol açmakta. Türk toplumu bu anlamda biraz farklıdır. Sadece müzikte ve dansta değil (bkz Ellingsen 1997, Altınay 2008) kamusal yaşamın dağınık pek çok alanında da (bkz Kandiyoti 1994) uzun bir süredir *queer* kültürü kendine bir yer bulmuştur. Ayrıca bkz. Shafak 2004.

3 Bu konuda bir sohbet açıldığında, özellikle benim yaşımdaki ve biraz daha yaşlı insanların (örneğin, kırklarında, ellilerindeki kişiler) herhalde en yaygın şekilde verdiği tepki, "İnanabiliyor musun; ben çocukken onu asla eşcinsel olarak görmezdik," şeklindedir. Sohbet ilerledikçe bu tür bilmezden gelmelerin foyası hemen ortaya çıkıverir. Türkiye'de 1950'ler ile 1960'larda "queer"in kamusal ve adı konmuş bir toplumsal kategori olmadığı olgusu bu noktada gayet önemlidir. Lakin o dönemde kadınsı tavırlar toplum içinde (adı konulmadan ya da üstü örtülü şekilde) çok çeşitli şekillerde ifade bulabiliyordu. Bu kitabın konunun daha derinliğine tartışıldığı son bölümüne bakınız.

4 *Haftalık Dergisi*'nde 15 Temmuz 2004'te yayımlanan, Türkiye'de fetişizmi ele alan bir makalede fetişizm "Zeki Müren sonrası Türkiye'de gerçekleşen en büyük ikinci 'başımıza taş yağacak' denemesi" olarak tanımlanır (Ahıska ile Yenal'da alıntılanmıştır, 2006, s. 204). Yazı şöyle başlar, "Zeki Müren'i zor hazmeden milletimize hayırlı olsun." Türk basınında Müren'in cinselliğiyle ilgili bu tür doğrudan olumsuz yorumlara pek nadir rastlanır. Bu tür yorumlar kayıtsız şartsız bir hoşgörü ortamı bulunduğunu varsaymakta ihtiyatlı davranmak gerektiğini düşündürür.

bir çağda dünyevilik, kurnazlık ve kibarlık işareti olarak görülebilir. Aile ve doğurganlıktan kopuk, dolayısıyla da gönül rahatlığıyla ülkeye adanmış bir aşk olarak yorumlanabilir. Göreceğimiz gibi, bu tür yorumlamalar Müren'in "model yurttaş" olarak gösterilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yine de, bütün bunları, onun hayatını ve müziğini anlatırken bağlamsallaştırmalı ve bunların nasıl iç içe geçtiklerini göstermeliyiz.

Kısa Bir Yaşam Öyküsü

Zeki Müren Bursa'da 6 Aralık 1931'de doğdu,[5] babası hali vakti yerinde bir tütün ve kereste tüccarıydı. Bursa'dan çok sayıda tanınmış popüler klasik müzikçi yetişmiştir. Bursa'nın refahı tarım açısından bereketli kırsalına, cumhuriyetin ilk yıllarında gösterdiği endüstriyel gelişmeye ve İstanbul pazarlarına olan yakınlığına dayanır. Bu durum İstanbul'un kültür yaşamıyla yakın bağlara sahip, hareketli ve görgülü bir burjuvazinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Babası eğitimini tamamlaması için Müren'i İstanbul'a, önce yatılı olarak Boğaziçi Lisesine (1946-7) sonra da Güzel Sanatlar Akademisine gönderdi; babasının Bursa'dan iş arkadaşları onu İstanbul'da kanatları altına aldı.[6] Kısa bir süre sonra yakındaki Türkiye Radyosunun seçkin

5 Müren meşhur şiiri "Biyografim"de (1965, s. 127) doğduğu gün olarak 6 Aralık 1933 tarihini verir. Bu farklı tarihlemenin bir yazarlık kibrini mi yoksa doğum tarihini gerçek tarihten daha ileri bir tarih olarak göstermeye ilişkin yaygın uygulamadan kaynaklı bir karmaşayı mı yansıttığını bilmek pek mümkün değil. Bu uygulamaya, ailelerin erkek çocuklarının üretken ve duygusal kaynaklarından daha uzun bir süre yararlanma olanağı tanıdığı için başvuruluyordu. Yetişkinlik askerlik hizmeti ile başlar. 1931 tarihinin kaynağı Rona'dır (1970) ve Müren'in hayatını yazan pek çok kişi tarafından kabul görür.

6 Aşan, Güzel Sanatlar Akademisinde okurken, Bursalı tütün tüccarı Hayri Terzioğlu'nun Müren'i kanatları altına aldığını belirtir. Aşan ayrıca Müren öldüğünde üç trilyon Türk lirası değerinde Bursa Çimento hissesi geride bıraktığını, bunun Müren'in Bursalı seçkin camia ile olan yakın ilişkilerini koruduğunu ortaya koyduğunu belirtir (Aşan 2003, s. 118). (Üç milyon Türk lirası Aşan'ın yazdığı tarihlerde yaklaşık iki milyon ABD dolarına karşılık gelmekteydi. Lakin, enflasyon, paradaki devalüasyon ve benzeri unsurlar düşünüldüğünde, bu

isimleri Şerif İçli, Kadri Şençalar, Refik Fersan ve Sadi Işılay'dan ders aldı. İlk bestelerinden "Zehretme Hayatı Bana Cananım" 1949 veya 1950'de Suzan Güven'in sesiyle yayınlandı. 1950'nin ilerleyen günlerinde Müren burada maaşlı şarkıcı olarak çalışmaya başladı.[7]

İlk büyük çıkışı 1 Ocak 1951'de verdiği canlı yayınlanan konserdi. Bu konser çok çeşitli yerlerde anılmış (Aksoy 2002, Hiçyılmaz 1997, Aşan 2003), Müren tarafından da çeşitli kereler yad edilmiştir (Müren 1996). Bu anlatıların çoğuna göre zamanın önde gelen kadın klasik müzik şarkıcılarından Perihan Altındağ hastalanır. Refik Fersan Müren'e telefon eder, Altındağ'ın yerini almasını ister ve bu kadar kısa bir süre önce haber verdiği için özür diler. Hiçyılmaz'ın (1997, s. 40-1) Müren'le ölümünden kısa bir süre önce yaptığı bir söyleşiye dayanarak anlattığına göre, Altındağ hastalanır ve haber göndererek piyasa için yaptığı kayıtlardan birinin yayında çalınmasını ister. O sıralar, kırk yıl sonra da olduğu gibi, radyo istasyonu için canlı icra çok önemliydi. Türkiye Radyosunun o zamanki müdürü Zahir Törümkümey öfkeden çılgına döner: "Yahu nedir bu solisterden çektiğimiz? Bunlar kapris üstüne kapris yapıyor. Ne demek plağımı koy? Koymayacağım, demiş. Sonra da şunu yerine bir solist bulun bana demiş."

Müren önerilir, repertuarla, makam seçimi ve benzer konularla ilgili onun dostları ve Türkiye Radyosunun müzisyenleri ile yapılan telaşlı bir telefon trafiğinin ardından,[8] Müren radyo stüdyosuna gelir. Bir hayli

---

rakamın günümüzde tam olarak neye karşılık geldiğini söylemek zordur, ama çok yüksek bir meblağa karşılık geldiği açıktır. Agapos Efendi ile Udi Kirkor, Müren'in ilk müzik öğretmenleriydi.

7 Kocabaşoğlu'na göre (1980, s. 296-7) Türkiye Radyosu o dönemde bütçesinin önemli bir kısmını ve yayın saatlerinin yüzde 30'unu Türk sanat müziğine ayırmaktaydı—yayınlanan programların en kapsamlısı bu kategoriydi. İstanbul Radyosunun sanat müziği bölümü bu yüzden o sıralar yeni isimleri kadrosuna katıyordu.

8 Sırasıyla hicaz, bayyati ve uşşak makamında şarkılar seçilmişti. Bu makamlarla ilgili bilgiler için Signell'e (1977) bakılabilir. Şimdilik burada, bunların ağır değil popüler makamlar olduğunu, —özellikle alt tetrakordlarda—entonasyon ve makamsal akış itibariyle uşşak makamının halk müziği makamlarıyla pek çok

deneyimli bir saz ekibiyle çalmak gibi müthiş bir şans yakalar.[9] Ancak seçilen program iddialıdır.[10] Olayı anlatan herkese göre programın başlamasından önce çok kısa bir prova yapılmıştır ve konser canlı yayınlanır. Müren ile saz ekibine ayrılan süre kırk beş dakikadır. Planladıkları program sekiz dakika önce biter, herkes biraz şaşkınlığa uğramış durumdadır. Klarnet çalgıcısı Şükrü Tunar kısa bir taksime girişerek şarkıcıya ve diğer müzisyenlere ne yapacaklarını düşünmek için biraz zaman tanır. Zeki Müren, klarnetçinin eşliğinde "Yürü Dilber de Yürü, Yolundan Kalma"[11] adlı mayaya (halk müziği tarzı vokal doğaçlama) girişir; parça önceden hiç çalışılmamıştır. Bu parça bittiğinde yayının bitimine hâlâ bir dakika vardır. Müren akabinde, ritmi hiç kaçırmaksızın, bu sefer "Hem Okudum, Hem Yazdım" adlı bir türküye mükemmel bir zamanlamayla girer. Ya da o günün hikâyesi bu şekilde anlatılmıştır.

1951'deki radyo konserinin anlatımları aslında, çoğu bizzat Müren tarafından eklenen yoğun mitolojik unsurlarla gölgelenir. Ancak geçmişe dönük bakıldığında belli ki bunların bir kısmı doğrudur.[12] Müren, en

ortak noktası bulunduğunu söylemek yeterlidir. Bu kavrama aşina olmayanlar için makamın daha ayrıntılı bir açıklaması, "Menekşelendi Sular"ı irdeleyeceğim ilerleyen sayfalarda bulunabilir.

9 Hiçyılmaz'a göre, topluluk Hakkı Derman (keman), Şeref İçli (ud), Necdet Gezen ve Şükrü Tunar'dan (klarnet) oluşuyordu (Hiçyılmaz 1997, s. 42). Aşan (2003) buna Refik Fersan'ı da (tanbur) ekler. Ancak Aksoy (2002), bizzat Zeki Müren'in aktardığı daha ayrıntılı ifadelere dayanarak, o dönemde toplulukların üç kişiden oluştuğunu ve sadece Derman, İçli ve Tunar'ın çaldığını öne sürer.

10 Sadullah Ağa ile Dede Efendi'den (on sekizinci yüzyıl klasik repertuarı) Şevki Bey'e (on dokuzuncu yüzyıl sonu) ve Salahattin Pınar'a (1960'da ölmüştür, Müren hayatının sonraki döneminde onun pek çok eserini seslendirmiştir) çeşitlilik arz ediyordu.

11 Aksoy'un söyleşinin bulunduğu kaynakta (Aksoy 2002) bu mayanın ismi "Yiğidin alnına yazılan gelir" olarak geçer.

12 O dönemde canlı yayınlar kesinlikle kaydedilmiyordu, bu yüzden tam bir mite dönüştürülen bu konser günümüzde müzik incelemeleri için ulaşılabilir değildir. Müren'in Türkiye Radyosu için yaptığı ve şu an için herkesin ulaşabileceği kayıtların en eskisi 1955 tarihlidir (Aksoy 2002). Bu kayıtlardan 1951'de insanları büyüleyen bu sesin neye benzediğine dair biraz fikir edinilebilir.

başından beri makamlar,[13] repertuar[14] ve diksiyon[15] açısından dikkate

13 Günümüzün anlayışında bazı makamlar karmaşık, zor ve "akademik" bazılarıysa görece kolay ve "popüler" görülür; ancak bu, zor veya akademik şarkıların veya saz eserlerinin repertuarda yer almaması anlamına gelmez. İşin "zor" kısmında, bileşik bir makam her iki makamın da özelliklerini birleştirir, bu da her birinin nasıl işlediğine ve bunların nasıl birleştiğine dair ayrıntılı bilgi gerektirir. Transpoze edilmiş makamlar (şedd veya göçürülmüş) kendine has transpozelere uygun düşen farklı kuralların ve kadansların bilgisini içerir. Makamlar ayrıca icralarının, ayrıntılı kurallarla veya—geniş bir ses aralığına sahip olmak gibi—zorluklarla ilgisine bakılarak da "karmaşık" olarak nitelendirilebilir. Müren "zor" makamları içeren bir dizi radyo kaydı yapmıştır, bunların çoğuna günümüzde kolaylıkla ulaşılabilir (örneğin, Kalan tarafından yayınlanan ve dilkeşhaveran, neva, hisarbuselik, acemkürdi, suzinak ve şedaraban gibi makamları içeren 1955-63 kayıtlarına bakılabilir). Müren'in kariyeri düşünüldüğünde, nihavent, hicaz, hicazkâr, rast, uşşak ve segâh makamlarının onun repertuarının "yaygın" veya "popüler" tarafına denk düştüğü söylenebilir. Nihaventin, melankolinin özellikle önemli ve popüler bir sembolü olarak ortaya çıkışı hakkında aşağıya bakınız. Makamlar, Feldman'ın (1996) ve Wright'ın (2000) gayet iyi anlattığı ağır ilerleyen tarihi süreçlere bağlı olarak gündemde kalır veya gözden düşerler.

14 Buradaki ve elde kalan diğer radyo konseri kayıtlarındaki ilk dönem şarkıları, karmaşık bir Osmanlıcaya sahip daha uzun vokal bölümleri, ilk bakışta tanınması zor, bileşik makamları içeren çeşitlemeler ve de daha karmaşık usuller içerir; bu parçaların tarihi kabaca Dede Efendi (1778-1846) ile Hacı Arif Bey (1831-85) arasında yer alır. Gazeller ise, tam aksine, bu ilk dönem kayıtlarında Lemi Atlı, Salahattin Pınar, Sadettin Kaynak ve Müren'in kendisinin görece daha yakın tarihli eserleriyle temsil edilir. Bunların çoğu birbirine yakın, basit makamlardadır (yukarıdaki 13. dipnota bakınız), görece basit ikili, üçlü veya bileşik usullerdedir ve gündelik konuşma Türkçesine yakın bir dil kullanılır.

15 Müren daha sonrasında, o günkü kaydı dinleyenlerin "çocuksu bir sesle" karşılaştıkları yorumunu yapar; "çocuksuydu ama tamamen yumuşak, tamamen lirikti. Bu ses derin bir sükûnet içinde bir tutam vahşi, telaffuzu zor sözcükleri dile getirmişti. Herkes şaşkına dönmüştü" (alıntı Hiçyılmaz'dan 1997, s. 41). Müren'in kibirli abartma alışkanlığının devrede olduğunu varsaysak bile, müzik icralarında karmaşık Osmanlıca güftelerin doğru telaffuz edilmesi kesinlikle büyük takdir toplardı. Daha sonrasından bir örnek için, TRT ile çalışan özgün klasik müzisyen ve bestekâr Amir Ateş'in aşağıda yer alan anılarına bakalım. "Nihavent makamındaki 'Bir kere bakanlar unutur derdi günahı' şarkısını onun yorumuyla [Müren ile birlikte] dinliyorduk. 'Görmem gözümün nuruna daldıkça

değer bir hâkimiyet göstermiştir. Ses aralığı baritondan tenorun en tiz noktalarına temiz ve dengelidir; sırtını kendisinden bir önceki kuşağın klasik vokal sanatına kesin ve net bir şekilde dayamışsa da, tamamen kendine has bir sese sahiptir. Geçmişe dönüp bakıldığında, Müren'in kariyerinin en başında bile baskı altındayken sükûnetini koruduğu ve icraları yönlendirebildiği ortadadır. Halk müziğinden maya tarzı bir doğaçlamaya girişerek beklenmedik bir sessizlik anını tamamen münasip bir müzik parçasıyla doldurabilmiş, icranın uygun şekilde tamamlanmasını sağlamıştı. Klarnetçi Tunar ile çok kısa bir süre içinde dikkate değer bir ortak müzik dili tutturuvermişti, ki zaten bu hızlı ayak uydurma becerisi olmasaydı o konserdeki son doğaçlamalarda bir yere varılamazdı. Bu iki müzisyen Tunar'ın vefatına dek birlikte çalışacaktı.[16] Bu son derece resmi ve bürokratik ortamda bile Müren doğaçlama yapabilmiş, saz ekibiyle uyum içinde çalışabilmiş ve kendine has bir icra gerçekleştirmişti. Bir yıl içinde onun cumartesi gecesi verdiği radyo konserleri bir vazgeçilmeze dönüşecekti.[17]

---

sabahı' dizesinin yer aldığı bölüme geldiğimizde, adeta hayretler içinde kaldım. Çünkü Zeki Bey bu bölümü tecvit ve Osmanlıca biliyormuş gibi yorumlamıştı. Günümüzün ses sanatçıları 'nuruna' diye telaffuz eder, Zeki Bey ise bunu 'nuuruna' diye okumuştu. Saygıdeğer merhum her birine tek tek özen göstererek sözcükleri telaffuz eden biriydi; ona has bir durumdu bu gerçekten" (Ateş 2008, s. 51). Burada Müren'in sadece eski ve yazım itibariyle doğru telaffuzları bilmekle kalmayıp (çağdaş Türkçede belirtilmeyip Osmanlıca yazıda ayırt edilebilen uzun sesin "ifade edilmesi"), bunun aruzla, yani klasik vezinle olan ilişkisinin de gayet farkında olduğuna işaret ediliyor.

16 Şükrü Tunar 1962'de, Cumhuriyet Gazinosu'nda Müren'e eşlik ederken sahnede öldü. Tunar'ın kısa yaşam öyküsü için bakınız Rona 1970, s. 538.

17 1953'ün başında Müren'in 21:20 ile 22:00 arasında düzenli olarak yaptığı programı *Radyonun Sesi*'nde verilen radyo programları listesinde bizzat onun adıyla duyuruluyordu—görece çok az sayıdaki Türk radyo yıldızlarına tanınmış bir ayrıcalıktı bu. Kariyerinin ilk yıllarında, öğrenci olduğu için TRT'nin kadrolu bir çalışanı değildi. Bu onun yapabileceği radyo çalışmalarının sayısını sınırlandırdı (Işık 1951, s. 12). Daha sonrasında, *Hey 2*'de (5, 1971, s. 34-5) kendisiyle yapılan bir söyleşide, ismi verilmeyen mülakatçı radyo ve televizyon icralarının giderek azalmasından dolayı biraz onun üstüne gider. Müren şu cevabı verir: "On beş yıl

Müren daha sonrasında kayıt, film ve gazino icrası alanlarına yöneldi. Ticari albümlerini ve filmlerini hep, onu İstanbul'da izleme veya dinleme şansı bulamayan halka ulaşmanın yolları olarak savundu. Yaptığı ilk ticari kayıt, Tunar'ın bir bestesi olan "Bir Muhabbet Kuşu" idi.[18] Böylece önce RCA Victor (HMV/Sahibinin Sesi), sonra da Grafson ile başarılı bir işbirliği süreci başladı. Müren'in kariyerinin ilk döneminde yaptığı, çoğu zamanın klasik müzik bestekârlarına ait yeni bestelenmiş parçalardan oluşan 45'lik kayıtlarının yaklaşık 120'si Hiçyılmaz'ın diskografisinde listelenmiştir.[19]

Bunlar ülke çapında dinlendi. Ayhan Katırcıkara, Müren'in ölümünün ardından yazdığı yazıda, o dönemde çok uzak bir diyardaki radyo ve plak dinleme koşullarına dair hayli ilginç bir tablo çizer.

> Çocukluğum Kilis'te geçti. Evimizin olduğu Ulu Camii bitişinde de "Küçük Çarşı" vardı. 1950'li yılların başlıca Türkiye'de radyo az sayıda insanın evindeydi. Ancak bizim "Küçük Çarşı"da çoğu dükkan radyo sahibiydi. Özellikle de çarşının hareketli olduğu saatlerde sonuna kadar açılır ve şarkılar dinletilirdi.
>
> Ankara Radyosu'nun güçsüzlüğünden dinlenilen ise "Şam Radyosu" idi. Sürekli Türkçe Yayınları'nda Safiye Ayla, Suzan Yakar, Perihan Altındağ ve Celal Şahin'in parçaları çalınırdı. Bir de Zeki Müren'in.. Kadife gibi bir

boyunca her cumartesi akşam 21:00'da şarkı söyledim [...] Bir gün bana sadece on beş dakikalık bir program yapabileceğimi söylediler. O günden beri reklam aralarında yaklaşık on beş dakika okuyabiliyordum. Hal böyleyken TRT için okumanın ne anlamı vardı ki?" Ayrıntılar tam doğru olmayabilir, ancak onun radyo yayınlarının ülke çapında nasıl büyük bir önem taşıdığını gözler önüne sermektedir.

18 Müren bununla ilgili daha sonrasında, "Anadolu'dan net dinlenemeyen İstanbul Radyosu, o zaman Ankara Radyosunun tüm Anadolu'ya hakim olduğu yıllar ve tesadüfe bakınız o hafta sanatçı Şükrü Pınar Bey'in beni okuldan alıp, Yeşilköy'deki plak fabrikasına götürüp kendi eseri olan 'Muhabbet Kuşu'nu plak okutması beni tüm Anadolu'ya tanıttı," diyecekti (Müren 1996).

19 Müren'le ilgili sistemli diskografi bilgilerine ulaşmak zordur. Hiçyılmaz (1997) onun Grafson kayıtlarının bir diskografisini (tarihleri belirtmeksizin) derlemiştir. Onun tüm eserlerini kapsamayan, yine de yaptığı kayıtları bayağı bir toparlayan bir derleme www.sanatgunesi.com'da yer almaktadır.

ses.. Pırıl pırıl akıyor. Türkiye'nin hâlâ malı bulunduğu Suriye'ye o günlerde pasavanla girilir çıkılır, toprak sahipleri bu vesileyle akrabasını, eşini dostunu ziyaret ederlerdi. Halep Kilis'e, Kilis Halep'e taşınırdı adeta. Ve Kilis'e her gelen Zeki Müren'in plaklarını götürürdü.[20] En kıymetli hediyeydi çünkü.

Bölgede iki isim. Mısırlı Ümmü Gülsüm ve Türkiye'den Zeki Müren söyleyince,[21] duyulunca insanlar mest oluyordu (Katırcıkara 1996).

Zeki Müren'in sesinin başlı başına ulusal bir kurum haline gelmesini radyo değil plaklar sağladı. O günlerde radyo her yere ulaşamıyordu. İstanbul Radyosunun yayınları Marmara Denizi bölgesinin ötesinde pek dinlenemiyordu, bu bölgede bile net dinlenemiyordu.[22] Ankara Radyosu belli ki doğunun ücra köşelerine ya da sınır bölgelerine ulaşamıyordu. Ankara'nın doğusunda verici yoktu. Kişi başına düşen radyo sayısı hâlâ azdı ve ağırlık büyük şehirlerdeydi.[23] Ancak bu plakçalarlar için belli ki geçerli değildi.

Müren ilk radyo programlarının ve plaklarının ciddi bir başarı yakalaması üzerine, ilk müzikal filmi olan *Beklenen Şarkı*'yı tahminen 1953'te çekti. Babasının tütün sektöründeki ortaklarından İhsan Doruk, çiçeği burnunda film yıldızı Cahide Sonku ile evli olan başarılı bir işadamıydı. Aynı zamanda Doruk'un kendi yapım şirketinin çektiği ilk film olan bu çalışmada Müren, Sonku'ya âşık, hayat mücadelesi içindeki bir sanatçı rolündedir (oynadığı karakterin ismi Zeki'ydi). Herkes bilmese de, kendisi

20 O dönemde Halep civardaki en büyük şehirdi. Halep radyosunun 1950 başlarında yaptığı yayınlarla ilgili bilgilere ulaşmak zordur.

21 Müren "Türk Ümmü Gülsüm" olarak görülmüş olabilir, sık sık görülmüştür de. Diğer bir deyişle, müziğin "büyüleyiciliğine" dair benzer bir ortamda (*tarab*; bkz. Racy 2003) Müren, Gülsüm'ün rakibi veya en azından dengi olarak konumlandırılmıştı.

22 *Resimli Radyo Dünyası 1*'de (1) çıkan 1950 tarihli bir yazıda, İstanbul Radyosu'nun o sırada 5,000 watt, Ankara Radyosunun ise 120,000 watt ile yayın yaptığı ifade edilmişti. Müren de Bursa'da İstanbul Radyosu yerine Ankara Radyosunu dinlemeyi tercih ettiğini belirtmişti.

23 Kocabaşoğlu'na göre 1950'de yüzde 1.7, 1960'ta yüzde 4.9. Radyo sayısındaki bu artışa rağmen, hane başına düşen radyo sayısında şehirlerin oranı yüzde 70 civarında sabit kaldı; bkz. Kocabaşoğlu 1980, s. 289.

de bir müzisyen olan Zeki'nin babası vakti zamanında Sonku'nun oynadığı karakterin annesine âşık olmuş ve onun için bir şarkı yazmıştır: filme ismini veren "Beklenen Şarkı." Şarkının notalarının yarısı bu kadında diğer yarısı Zeki'dedir. Hikâyede çok çeşitli olaylar yaşandıktan sonra, en nihayetinde bu şarkı sayesinde bütün karakterler birbirlerine kavuşur. Müzik Sadi Işılay tarafından bestelenmişti.[24] Müren'in yaşam öyküsünü kaleme alanlar onun filmlerde kendini seslendirmek için çok ısrarcı davrandığına dikkat çeker (örneğin, bkz. Aşan 2003, s. 35). O zamanlar konuşmalar normalde İstanbullu profesyonel aktörlerce seslendirilirdi. Müren'in bu geleneğe uymayı daha baştan reddedişi, Türk film sektöründeki işbölümünün ve yıldızların yerinin henüz kesinlikle oturmadığı bir dönemde, toplum karşısındaki temsiliyetini elinde tutmaya yönelik bir girişim olarak durmaktadır.[25]

Erman Kardeşler'in yapımcılığını üstlendiği *Son Beste* (1955), şarkıcının filmin daha merkezinde yer almasıyla daha başarılı bir ticari formüle başvurmuş görünüyordu. Filmin müzikleri Müren tarafından bestelendi; çeşitli sahnelerde nakarat olarak geçen "Manolyam" adlı şarkı çok yüksek satış rakamlarına ulaştı ve çok tutuldu. Filmde Zeki Müren hovarda iki dostuyla birlikte bir bekâr evini paylaşan, hayat mücadelesi içindeki bir müzisyeni oynar.[26] Bir rehinci dükkânında çalışan yetim Nermin'in (Belgin Doruk)

24 İstanbul Konservatuarında keman hocalığı yapan ve de Türkiye'de popüler müzik sektörünün çeşitli dallarında deneyimli bir bestekâr ve icracı olarak çalışan Sadi Işılay, cumhuriyetin ilk dönemlerindeki yevmiyeli profesyonel müzisyenlerin çoğunun yaşadığına benzer bir hayat sürmüştür. İstanbul'da 1898'te doğan Işılay, müziği babasının Laleli'de işlettiği kahvehanede, İsmail Hakkı Bey'in Musik-i Osmani müzik topluluğunda ve de cumhuriyetin ilanından önceki aristokratik ev buluşmalarında Tanburi Cemil Bey ile Ziya Bey'in yanında öğrendi. Kısa süreliğine ilkokul müzik hocalığı yaptıktan sonra, üç yıl Fransa'da Türk plak sektörü için kayıtlar yaptı. İlerleyen yıllarda İstanbul Konservatuarında çalışmaya başladı. 1969'ta öldü. Osmanlı'nın ve yeni cumhuriyetin kültürel yapısında resmi ve popüler müzik üretimini kapsayan, hayli kozmopolit bir müzik yaşamı sürdü. Bkz. Rona 1970; s. 453-4.

25 Türk sineması hakkında yazılanların çoğu sanat filmleri üzerinedir. Türk sinemasının daha toplumsal içerikli, günü gününe dökümü için bkz. http://sineport.com/turk/6170.html. Müren'in ayrıntılı filmografisi için bkz. Hiçyılmaz 1997 s. 193-5.

26 (Kerime Nadir'in bir romanından uyarlanan) Bu film ile Abdül-Halim'in 1955 tarihli *Ayamina el-hilwa* adlı filmi (Ömer Şerif de başrollerden birindedir) arasındaki ve

ona acıyıp bir smokin ödünç vermesi sayesinde, Zeki aristokratik bir müzik gecesinde şarkı söyleme teklifini kabul edebilir. Birbirlerine âşık olurlar. Ancak toplantıda Zeki, ailesinin şehir dışındaki evinde ona müzik dersleri vermesi için onu yılan diliyle kandıran ve Zeki'nin Nermin'i unutup kendisini sevmesi için elinden geleni yapan şımarık Semra (Neşe Yulaç) ile tanışır. Birbirini gerçekten seven iki âşık İstanbul'da yeniden bir araya gelmek için başarısızca debelenirken, Nermin verem olur. Nermin, artık bir yıldız olan Zeki'yi, mest olmuş bir izleyici topluluğunun karşısında "Manolyam"ı söylerken izlediği sırada kriz geçirerek ölür. Bu filmin senaryosunda kullanılan formül, Müren'in bu tarihlerde kendi yapımcılık tesislerine sahip olan ilk şirketlerden biri olan Seden Film'le 1950'lerin sonları ile 1960'larda çektiği yedi filmde daha da geliştirilecekti. Müren duygusal romantik dramlarda, her şeye rağmen doğru olanı yapmaya çalışan ve bütün engellere rağmen aşkı bulmaya çalışan "Zeki" rolünü oynamaya devam etti.[27]

Müren *Beklenen Şarkı* ile *Aşktan da Üstün* (1970) arasında on altı film çekti. Her ne kadar—tam da zamanın havasına uygun şekilde dini (*Berduş*, 1957), şarkiyatçı (*Hindistan Cevizi*, 1966) ve tarihi (*Katip*, 1968) konulardaki—son filmleri daha abartılı hikâyelere sahipse de, belli bir formülü temel alan duygusal hikâye örgüleriyle bu filmlerde sarsılmaz bir şekilde güdülen amaç şuydu: Onun tanınırlığına katkıda bulunmak

---

bu filmler ile Henri Mürger'ın—Guiseppe Giacosa ile Luigi Illica'nın Puccini'nin *La bohème*'i için yazdıkları librettonun dayanağını oluşturan—*Scenes de la vie de bohème*'i arasındaki ilişkiler tesadüfi değildir. O dönemde Mısır ile Türkiye arasında ciddi bir popüler kültür alışverişi yaşanmaktaydı; bunlar özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının hassasiyetçi klasiklerinin yerli edebi yorumlamalarını içeriyordu. Gerek *Son Beste* gerekse *Ayamina el-hilwa*, ilk baştaki şen şakrak sahnelerden sonra, birbiri peşi sıra gelen yürek burkan olayların ardından trajik şekilde ölen veremli kadınların (al-Halim'in filminde Fatin Hamama, Müren'in filminde Belgin Doruk) yörüngesindeki hovarda bekâr karakterler içerir.

27 Müren'in ilk senaryo yazarı Sadık Şendil, "Senaryoyu yazmadan önce Zeki'ye en çok neyin yakışacağı üzerine düşünürdüm. Bir babayı veya müzik hocasını oynamak için henüz çok gençti. Ne bir katil ne de kaçakçı olabilirdi. En iyisi onun insanların zaten ona bayıldığı haliyle yani ta kendisi olarak kalmasıydı. Diğer bir deyişle, sesiyle insanları büyüleyen genç şarkıcı olarak kalmasıydı. Bu yüzden de Zeki, Zeki olarak kaldı," der. (Aşan 2003, s. 34).

ve de Zeki'ye dair, onun ağırbaşlı ve duyarlı bir sanatçı olduğuna ilişkin kamuoyundaki miti pekiştiren, kendini yineleyen bir anlatım unsuru ortaya koymak. Müren'in şöhretinin dayandığı esas yer olan, 1950'lerin sonları ile 1960'larda fiilen kendisiyle özdeşleştirilir hale getirdiği gazino alanındaki başarısında bunların her ikisi de kilit önem taşıyordu.

1950'lerin sonları ile 1960'lar piyasa tarafından pompalanan giderek artan bir refah ve kırsaldan şehre göç dönemiydi. İstanbul'un gazinoları ciddi birer tüketim mekânıydı.[28] Gazinoların, kendilerine ciddi rakamlar ödenen (çoğu aynı zamanda Türkiye Radyosunda da çalışan) müzisyenlerden oluşan orkestraları bulunuyordu,[29] dönemin yıldızlarına da muazzam rakamlar teklif ediyorlardı. Müren dönemin en büyük ve en ihtişamlı iki müessesesi olan, Mahmut Anlar'ın işlettiği Küçük Çiftlik Parkı ile 1955'te ve "gazinocular kralı" Fahrettin Aslan'ın işlettiği Maksim ile 1960'ta sözleşme imzalamıştı.[30] Müren'in Küçük Çiftlik'te gece başına aldığı 1,200 TL ve Maksim'deki icraları için gece başına aldığı 3,500 TL enflasyonun hüküm sürdüğü o dönem için bile astronomik rakamlardı (Aşan 2003, s. 44). Dönemin büyük şarkıcıları arasında gazinolarda bütün prestiji ve ilgiyi toplamak üzere yaşanan karmaşık savaşlar, zamanın popüler kültür dergilerinin ana gündemini oluşturuyordu. Müren, icranın tüm ayrıntıları

28 *Resimli Radyo Dünyası* muhabiri Tarık Gürcan İstanbul'da güzel canlı müzik mekânlarının eksikliğine dikkati çeker ve 1953'ün başlarında belediyenin Taksim Belediye Gazinosu'nun açılmasına önayak olmasını takdirle karşılar (Gürcan 1953). Mekân 750 kişilikti, güzel bir akustiğe sahipti, İstanbul Radyosunun canlı radyo yayınlarına ev sahipliği yapmak üzere tasarlanmıştı ve pazar günleri matine icralarına ayrılmıştı. Bu format zamanla İstanbul'da yaygınlaştı.

29 Hiçyılmaz'ın İstanbul'da, Küçük Çiftlik Parkı'nın bünyesinde çalışan müzisyenler olarak saydığı isimler arasında Şeref İçli, Salahattin Pınar, İsmail Şençalar, Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Necdet Gezen, Sevgi Aslangil ve Hakkı Derman gibi 1950'ler ile 1960'ların önde gelen popüler klasik müzik sanatçıları yer alır.

30 Başlıca gazinolar Küçük Çiftlik Parkı, Maksim, Tepebaşı, Türkuaz ve Beşiktaş Bahçesi idi, bunların hepsi Beyoğlu civarında Boğaz kıyılarında bulunuyordu. 1960'ların ilerleyen yıllarında eski İstanbul mahalleleri Aksaray ve Yenikapı civarlarında ve Bebek civarında, sonrasında da Boğaz'da gazinolar açılmaya başladı. Gazinoların derli toplu bir tarihçesi ve gazinolara has müzik tarzı için bkz. Beken 2003.

üzerindeki rakipsiz ve genellikle de yenilikçi hâkimiyeti, şaşaalı kadınsı kıyafetleri ve çok zekice taktiksel hamleleriyle kesinlikle öne çıkan isimdi. Gazino dünyasındaki rakipleri zamanla tarihin tozlu sayfalarına karışacaktı.[31] Bu gazino savaşlarının kamuoyunu bu kadar meşgul etmesi sayesinde Müren'in kariyerinin ilk yıllarındaki gazino icralarına dair parçaları bir araya getirebilir ve bir icracı olarak taşıdığı önemi bir ölçüde kavrayabiliriz.[32] Örneğin, repertuarı genellikle üç bölümlü bir gidişatı takip eder. İlk bölüm takriben on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl sonu arasındaki dönemden saray ve şehir repertuarına dayanırdı. İkinci bölüm, genellikle yirminci yüzyılın başından, özellikle konser salonları için yazılmış "sanat müziği" parçalarından oluşurdu.[33] Üçüncü bölümde daha çağdaş sanat müziği, popüler parçalar ve halk müziği eserleri yer alırdı; Aşan'a göre (2003) bu bölümde repertuar, popüler Hint ve Mısır film müziği klasiklerinden kırsaldan yeni göç etmiş varlıklı kesimin gözdesi olan türkülere geniş bir yelpazeye dayanırdı.[34]

---

31 Burada ayrıca dikkati çekenler Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ ve Mualla Mukadder gibi kadın şarkıcılardı, ama Alaattin Yavaşça ve Adnan Pekak gibi erkek şarkıcılar da burada sayılabilir. Müren'in bir gazino ile anlaşması, başlı başına, her anlamda sistemin geri kalanı üzerinde önemli etkiler yaratıyordu. Örneğin, zamanla Çakıl Gazinosu önemli bir mekân haline geldi. Burası bir süreliğine Müren ile anlaşma sağladıktan sonra, diğer gazinoların—tadilat bahanesiyle—geçici olarak kapandıkları anlatılır. Bu iddialar muhtemelen abartılıdır, yine de o dönemde büyük gazinolar arasındaki yoğun rekabet ortamını gözler önüne sererler. Bkz. Boran 1975.

32 Müren'in gazino konserlerine dair yakın tarihli sayılabilecek bilgiler için, bkz. Güç 1996, Rona 1975, Hiçyılmaz 1997, Aşan 2003, Show TV'nin Aynalar belgeseli (www.showtv.net adresinden izlenebilir) ve Dedeman Topluluğu'nun yazısı *Bir Demet Yasemin*.

33 Bu bölümde genellikle, Müren'le yakın bir işbirliği kurmuş duygulu parçaların bestekârı Selahattin Pınar'ın (1902-1960) şarkıları yer alır.

34 1950'lerde Hint filmleri Türkiye'de revaçtaydı. Örneğin Rajih Kapour'un filmi *Avare* 1950 sonlarında büyük bir gişe hâsılatı yakalamıştı. Filmin tema şarkısı, Türk göbek dansı çevrelerinde hâlâ bilinir. Örneğin, http://home.earthlink.net/~evacernik/sema.htm adresine bakılabilir. Hint sinemasının Türkiye'deki etkileri incelenmeyi beklemektedir.

Müren'in sahne gösterilerinin mekaniğine, özellikle de kostümler ve dekorun giderek artan önemine dair de bir şeyler öğrenebiliyoruz.[35] Şarkıcının, çoğu tasarımcı Ayla Eryüksel tarafından tasarlanıp Yalçın Say ile Muzaffer Çağ tarafından dikilen (Aşan 2003, s. 89) kıyafetlerine, muhtemelen gösterinin bir parçası olarak "Dağ gelinciği," "Zirvede açan lale," "Eskimonun sevdası," "Kar mimozası" gibi isimler verilmişti. Biraz daha ileri bir tarihe ait kaset kapakları bu konuda fikir verir (Resim 2a). Müzisyenlere de, saat takmamak (böylelikle de gösteri sırasında bunlara endişeli endişeli bakarak izleyicilerin dikkatini dağıtmamaları) gibi ayrıntılara kadar giden katı bir kıyafet mecburiyeti getirilmişti. Müren'in sahne kişiliğinin, 1960'ların başında Las Vegas'ta Liberace'i izledikten sonra köklü bir değişime uğrayıp (Hiçyılmaz 1977) uğramadığı (Aşan 2003) hâlâ tartışmalı bir konudur.[36] O dönem için büyük bir yenilik olan T şeklindeki sahne, Müren'e gösterisini izleyiciye daha yakınlaştırma olanağı tanıdı.

Müren'in zamanın şehir yaşamındaki cinsiyetle ilgili karmaşık dinamiklerle hangi ince yaklaşımlarla başa çıktığını da bu yollarla öğrenmek mümkün. Bir örnek vermek gerekirse, rakip işletmelerde verilecek 1959-1960 yeni yıl partileri için başlatılan basın kampanyası, Müren ile Mualla

35 O zamanın en büyük popüler müzik dergisi *Hey* (ciddi bir etki yaratmış bu derginin kısa bir tarihçesi için 3. bölümdeki 24. dipnota bakınız), 1979'ta, Mümtaz Arıkan tarafından hazırlanan "Zeki Müren efsanesi" adlı bir çizgi öykü dizisi yayınlamıştı. Arıkan 1950'lerde Müren'in kostümlerinin geçirdiği evrimle ilgilenmekteydi; öykülerde, onunla yapılmış olan söyleşilerde yer alan ya da kulaktan kulağa yayılan, Müren' e ait olduğu varsayılan cümleler kullanılmıştı. Arıkan'a göre, Müren'in sahne gösterisindeki en köklü değişiklik 1956'da askerden terhis olduktan sonra gerçekleşti. Müren, anlatılanlara göre bu tarihten itibaren riskli bir işe soyunarak, T şeklindeki sahnede ilk kez kısa bir etekle sahne almıştı. Müren'in ayrıca aynı malzemeden yapılma pantolonları da bulunmaktaydı; kuliste ne giyeceğine karar vermek için kıvrım kıvrım kıvranır, karar vermek için son ana dek beklerdi. Şu sözleri aktarılır: "Sevgili beyim, önemli olan insanların tepkisidir. Ben o tepkiye karşı durmam" (Arıkan 1979, s. 11).

36 Aşan'ın,—Liberace'i izlemeden çok önceleri bu şekilde giyinmeye başlamış olduğuna dair Müren'in kendi serzenişlerini de anarak—Müren'i birilerinin taklitçisi biri olarak göstermeme çabası anlaşılır bir şeydir, ancak Hiçyılmaz'ın yaklaşımı daha inandırıcıdır.

Mukadder arasındaki rekabeti iyice kızıştırmıştı.[37] Anlatılanlara göre Mukadder yarı dramatik bir müzikal planlamıştı, Botticelli'nin resmindeki Venüs'ü canlandırmak üzere bir istiridye kabuğunda dalgaların üstünde yükselecekti. Müren'den efemineliğin tavan yapacağı bir karşı hamle beklenmiş olmalı.

Müren'in çok zekice hamlesi, o sene Miladi takvime göre yeni yılın, —önemli bir ayrıntı olarak—daha ziyade kadınların katıldığı Regaip Kandili kutlaması ile çakışmasını fark etmesine dayanır. Programını sade bir şekilde süslenmiş bir gazinoda yapar; aşırılara kaçmayan müziği klasik ağırlıklı, ağırbaşlıdır. Müren her ne kadar efemine gösterileriyle meşhursa da, onun—filmlerinde de rastlandığı üzere—dini adap ve kurallara saygı gösterişi de dönemin havasını yansıtır.[38] Ateşli bir laikleşmenin ve buna karşı İslami tepkinin yaşandığı bir dönemde karmaşık ve tartışmalı bir alan olan kadınların dini uygulamaları konusunda bu tür bir hassasiyet göstermesi, onun ve menajerlerinin daha önce başka hiçbir gazino yıldızının yakalayamadığı bir kadın izleyici kitlesi kazanmasını sağlamıştı.[39]

Müren 1970'lerde gazino hayatından ve kamu önündeki diğer icralarından elini eteğini çekmeye başladı. Yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle bunlarda çok zorlanmaya başlamıştı. Bu esnada müzik sektörü ve gazinolar, Üçüncü

37 Bu olay Hiçyılmaz'da (1997) anlatılır.

38 Hulusi Tunca'ya göre bu sıkça tekrarlanan bir senaryoydu. Müren Kandillerle ve Ramazan'la çakıştığı için 1976 İzmir Fuarı'ndaki konserlerini iptal etmişti (Tunca, 1976). Kuşkucu bir gözle bakıldığında, onun henüz yeni yeni kendini gösteren rakibi Bülent Ersoy'un aynı yıl, İzmir Fuarı'ndaki yeni prestijli mekân olan Büyük Efes Oteli'nde verdiği konserle muazzam bir etki yaratması dikkat çeker (bkz. Susoy 1976). Dolayısıyla Müren'in savaşlarına her zamanki gibi büyük bir dikkatle hazırlanmış olduğu kuvvetle muhtemeldir. Filmlerinin çoğunda dini görüntüler yer almıştır. Örneğin, *Son Beste*'de Belgin Doruk'un ölümünün hemen akabinde uzun bir mezarlık sahnesi gelir, sahnenin bitimindeki şarkı bir ağıt görevi görür. Henüz izleyemediğim *Berduş*'ta, Müren dualar ve Kuran okurken görülür.

39 Küçük Çiftlik Parkı ile Maksim'deki matine konserlerinde kadın izleyiciler hedeflenmişti, bu uygulama kısa sürede diğer gazinolara da yayıldı. Küçük Çiftlik Parkı'ndaki matine konserleri "içkisiz aile matineleri" olarak duyurulmuştu ve pazar günleri 14.30'da başlıyordu. Maksim'dekilerse çarşamba ve pazar öğleden sonraları gerçekleşiyordu.

Bölümde daha ayrıntılı ele alınacağı üzere, daha işçi kesimi ağırlıklı bir şehirli dinleyici topluluğuna yönelmeye başlamıştı. Müren 1976'da, albümle aynı adı taşıyan ve—doğrudan Ümmü Gülsüm'ün *ughniyat*'ı (Danielson 1997) model alınarak[40]—tezat bölümler ile yinelenen bir nakarat içeren yirmi dakikalık "Kahır Mektubu" ile bu duruma görkemli bir şekilde ayak uydurdu. 1980'lerde bunu bir dizi arabesk kaseti takip etti. Eleştirmenler onun arabeske yönelmesini genellikle büyük bir şaşkınlık ve rahatsızlıkla karşılamış, çoğu da sesinin zayıflamakta olduğunu belirtmişti.[41] Müren Bodrum'a inzivaya çekilerek son yıllarını gözlerden uzak bir şekilde yaşadı.

Duruma bakılırsa, kariyerinin ilk dönemi değişen koşullar ve de radyo, ticari kayıtlar, filmler ve gazino yaşamının sunduğu fırsatlara göre şekillenmişti. Kariyeri sonrasında Türkiye'de yeni ortaya çıkan medya araçları ve tüketici kitlesi ile yeni bir çehreye bürünecekti; bu yeni unsurlar baskın siyasi yönetimle ciddi tezatlıkların (otoriter bir siyasi kültürdeki laik cumhuriyete, ekonomik liberalizme karşı verilen dini tepkiler) izlerini taşımaktaydı. Kariyerinin ilk yıllarında inşa ettiği kamusal kişiliği, o halde, birden çok ve genellikle de birbirine ters düşebilen kimlikleri bünyesinde eritebiliyordu. Müren *kitsch* ile yüksek kültürü, efeminelik ile duygusal samimiyeti, mo-

40 Parça şarkıcının yapımcısı ve akıl hocası Muzaffer Özpınar tarafından yazılmıştı. Hiç kuşkusuz, bestekârın Paris'te bir Arap kahvehanesinde Ümmü Gülsüm'ün şarkısına denk gelmesi sayesinde ortaya çıkmıştı (Özpınar'ın bu kitabın yazarı ve Anne Ellingson'la yaptığı söyleşiden, S-Müzik ofisi, Levent, Temmuz 1996). Özpınar özellikle şarkının uzunluğuna ve nakarat yinelenmesine hayran kalmıştı. "Kahır mektubu"nun düzenlemesi ve biçimi onun bir Gülsüm klasiği olan, Muhammed al-Wahhab tarafından bestelenen 1964 tarihli "Inta omri"yi de dinlemiş olduğunu akla getiriyor.

41 Müren'in ilk "piyasa" ve arabesk kayıtları oldukça soğuk eleştiriler aldı. Onun sanat müziği albümlerinden biri listelerde üst sıralarda gezinirken; "Oğlum"/"Beni Terk Etme"nin aşırı duygusallığı 1972'de *Hey*'in anonim eleştirmenlerince "Batı tarzı bir girişim" olarak tanımlanmış, beş üzerinden iki yıldız almıştı (*Hey* 2 [32], s. 17). Örneğin, *Hey*'de *Günah Defteri* (1975) için yazılan eleştiride Müren'in "gırtlak nağmeleri abartılı" bulunmaktaydı (*Hey* 5 [25], s. 58). Bu albüm de beş üzerinden iki yıldız almıştı. Müren'in 1970'lerin sonlarında arabeske yönelmesi çok uzun bir süreçte eleştirmenlerce onaylanırken, kimileri onun yeni gırtlak tekniklerini sahte ve başarısız bulmuştu.



Resim 2a. Zeki Müren'in kaset kapağı fotoğrafı (*Dilek Çeşmesi*, Raks)

dernlik ile dini mutaassıplığı, göze hitap eden gösteriler ile işitsel mahremi, Doğu merkezli bir kozmopolitlik ile Batı merkezli Türk milliyetçiliğini bir araya getirmişti. Bu karmaşık özdeşleşme süreçlerinde merkez konumda sesi yer alıyordu; tek bir şarkı üzerinden bunu biraz daha mercek altına alacağız.

"Menekşelendi Sular"

Bodrum'daki Zeki Müren Müzesinin (Müren'in eski evi) bir köşesinde, sanatçının ilk konserinin programı bulunuyor. Şarkıcının bizzat çiziktirdiği bu çalakalem notta, bu programı sık sık kullandığı ortaya çıkıyor.[42]

42 Bu notun ayrıntılarına girmeye değer. Programın girişindeki yedi şarkı, İsmail Dede'nin "Rast kar-ı nevi" ve Nevres Paşa'nın "Şehnaz Divanı" gibi on sekizinci

Programın zirve noktası, Müren'in kendisine özel bir muhabbet beslediği bestekâr Sadettin Kaynak'ın yazdığı "Menekşelendi Sular"dır. Tam emin olmasak da, şarkı muhtemelen 1930'larda yazılmıştı, anlatılanlara bakılırsa, şahsi yorumunu aşağıda birazdan ele alacağımız başka bir şarkıcı, yani Safiye Ayla için bestelenmişti.

"Menekşelendi Sular" Müren için kesinlikle önemli bir şarkıydı. Diğer pek çok şarkıcı gibi, Müren'in bu şarkıya neden bu denli kendini kaptırdığını anlamak zor değildir.[43] Fantezi[44] türündedir, hüzün ile vokal maharetlerini sanatsal bir şekilde bir araya getirir. Şarkının güftesinde gittikçe karanlığa gömülen bir gece betimlenir, gecenin yalnız izleyicisi olan şair uzaklardaki aşkı Ayşe'yi düşünmektedir:[45]

---

ve on dokuzuncu yüzyıl erken dönem klasik parçaları kapsar. Makamlar rasttan hicaza değişiklik gösterir. Ardından, Osmanlı'nın son döneminden, Tanburi Cemil Bey'in "Mahur Peşrevi," bir taksim ve Nikolaki'nin "Mahur Saz Semaisi"nden oluşan saz eserleri bölümüne girişilmeden önce, on dakikalık bir ara verilir. Bu bölümden sonra verilen on dakikalık bir aranın ardından son bölüm gelir: peşrevin ardından yedi çağdaş eser seslendirilir; bunların arasında Şerif İçli'den "Bir Teselli Beklerim Gönlümdeki Bin Yâreye," Müren'in kendi bestelediği şarkılar ve en nihayetinde de Sadettin Kaynak'tan "Menekşelendi Sular" yer alır. Bu not sayesinde çalacak müzisyenleri de öğreniriz: bir kısmı şimdiden okuyucularımıza tanıdık gelecek olan, Sadi Işılay, İzettin Ökte, Şerif İçli, Vecdi Seyhun, Fikret Kutluğ ve Burhannetin Öke. Siemens'e, ilginç bir şekilde, mikrofonları ve amfileri sağladığı için teşekkür edilir. Başka bir yerde bu tür bir bilgiye rastlamadım, dolayısıyla bunun önemli bir not olduğu varsayılabilir—bu program notu belki de Siemens'in bir reklamıydı, belki de dinleyicilere bu konserde yüksek kaliteli ve güvenilir bir teknoloji kullanıldığının güvencesi verilmek istenmişti.

43 Bu şarkının, yaklaşık 1940 ortalarından kitabın yazılış tarihine (2008) dek yapılmış, Safiye Ayla, Muazzez Abacı, Melihat Gülses, İnci Çayırlı, Emel Sayın, Kutlu Payaslı ve Hande Tekin yorumlarının kayıtlarını dinledim. Ayrıca aşağıdaki 57. dipnota bakınız.

44 Terimin sözlük tanımları olarak, örneğin Rona (1970) bunu "serbest" ve çok bölümlü bir müzik biçimi olarak tarif eder—diğer bir deyişle, şarkı biçiminin kalıplarına bağlı değildir.

45 Şarkının güftesi, Sadettin Kaynak'la pek çok kere çalışmış olan söz yazarı Vecdi Bingöl tarafından yazılmıştır.

Menekşelendi sular, sular menekşelendi
Esmer yüzlü akşamı dinledim yine sensiz
Leylak pırıltılarla bahçeler gölgelendi
İnledi yine bülbül, olmazmış gül dikensiz
(Nakarat)
Dikensiz gül olmazmış
Çilesiz bülbül, Ayşe
Her kuş bülbül olmazmış
Her çiçek de gül, Ayşe
Ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar
Ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var
İçli bir özleyişle bırak beni yanayım
Gözlerinde gördüğüm rüyaya inanayım
(Nakaratın tekrarı)

Şarkının sözleri üzerinden gidersek, ilk dizede bir yalnızlık ve hüzün hali resmedilir. Gölgeler toplanmakta, zaman geçmektedir, ama âşıklar hâlâ bir araya gelememiştir. Bu hüzün tasvirleri nakarattaki tezat bir tasvirle, Osmanlı şiirinin demirbaş unsurlarından bülbül ve gül (bkz. Andrews 1984) ile iyice belirginleştirilir. Ancak beklenen mesaj ters yüz edilir. Osmanlı'nın şiir geleneğinde âşıkların sonu aslında felaketle biter. Nihayetinde, elemsiz bülbül dikensiz gül olmaz. Ancak, bülbülden başka kuşlar, gülden başka çiçekler de vardır. Gerçek kişiler (şiirdeki karakterlerden farklı olarak) gerçek aşkın peşine düşebilir ve buna ulaşabilir. Son dizede bu ters yüz ediş bir adım daha ileri götürülür. Aşk mümkün olabilir, buna ulaşma şansı yüksektir de. Ama hâlâ risklidir. Şairin yalnız kalması belki de en iyisidir, en azından düşleri ve hayalleri bozulmamış halde kalır. Vuku bulmuş, bu dünyaya ait bir aşka dair gerçekçi beklentiler, şarkı boyunca hayaller ile yalnızlığın acılı tatlılı hazlarıyla yan yana getirilir.

Müzik açısından bakarsak, şarkı çok bölümlüdür. Fantezi türünde genelde olduğu üzere, her bir bölüm üslup ve etki itibariyle beklenmedik değişimler içerir. Bu anlamda şarkı, dengeli tekrar kısımlarına ve üslup uyumuna sahip klasik şarkı biçiminden ciddi şekilde ayrı düşer. "Menekşelendi Sular"ın icralarında, ilk dörtlüğe genelde, sofyan usulünün

kullanıldığı, hızlı bir tempodaki, sözsüz bir saz temasının ardından girilir. Burası genelde yüksek seste çalınır. Bu tema (birazdan ayrıntılı şekilde ele alınacak olan) nihavent makamında tizden pese doğru—süslemeler yapılarak—iner. Şarkının çeşitli bölümlerinin arasında bu tema sık sık yinelenir, ancak icracıdan icracıya tercihler farklılık gösterir (müzik örneği 2a).

Şarkının ilk dörtlüğü, nihavent makamının peslerdeki beş sesini şekillendiren iki cümleden oluşur. Bu cümlelerin ilki, kabaca söylersek, sol ile re arasında çıkıcı inici bir hat, ikincisi de sol'den sol'e tam bir oktavlık iniş ihtiva eder. Düyek[46] usulüne bağlı ritmik bir tema, bu cümlelerin çoğunu birbirlerine bağlar. Genellikle yumuşak şekilde söylenir (müzik örneği 2b).
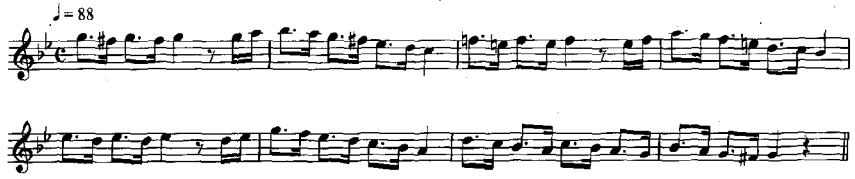
Koro, sol'den kademe kademe inerek, "inledi" kelimesinin üstünde yarıda kesilen "düyek" ritminde karara bağlanan vals tarzı bir tema içerir. Bu genelde, tam tezat şekilde, *mezzo forte* (orta kuvvette) söylenir (müzik örneği 2c).

İkinci dörtlük (Ne bülbül) genellikle 4/4'lük ölçü ile—diğer bir deyişle, Batı tarzı bir zaman ölçüsü olan C harfi ile—notaya dökülür. (Yukarıdaki satırlardan da ortaya çıktığı gibi, bu ölçü çeşitli Türk usulleri ile—bu örneğimizde sofyan ile düyek—uyum sağlayabilmektedir.) Ancak bu bölüm genellikle serbest bir usulde, kentsel gazel tarzı ile kırsal maya tarzı arasında bir yerde duran bir icra tarzında seslendirilir. Gazel olsaydı daha geniş bir şekilde okunurdu ve genellikle de altta ritmik bir saz eşliği yer alırdı. Maya ise burada duyacağımızdan daha kısa makamsal geçkiler içerirdi. Bu, türle alakalı bir diğer ufak biçemsel yeniliktir. Şu bağlamda bunu gazel/maya olarak ifade edeceğim.
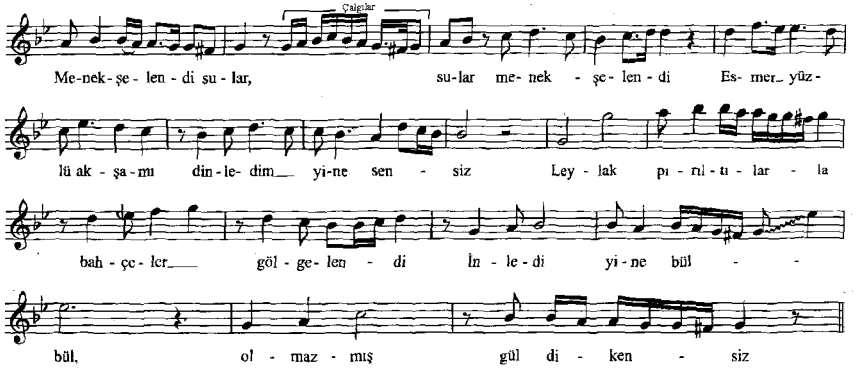
Makam itibariyle gazel/maya, "var" sözcüğündeki kalışta bir uşşak dörtlüsünü (re–mi koma bemol[47]–fa–sol) ve "ne böyle ..."deki kalışta da

---

46 Düyek ses olarak düm te-ek tek düm tek (hafif, kuvvetli, hafif, kuvvetli gibi, tirelendirilmiş uzatma bir dörtlük nota değerine işaret eder) sesleri ile ve sekizlik-dörtlük-sekizlik-dörtlük-dörtlük nota sıralamasıyla ifade edilir. Bkz. Yılmaz 1977.
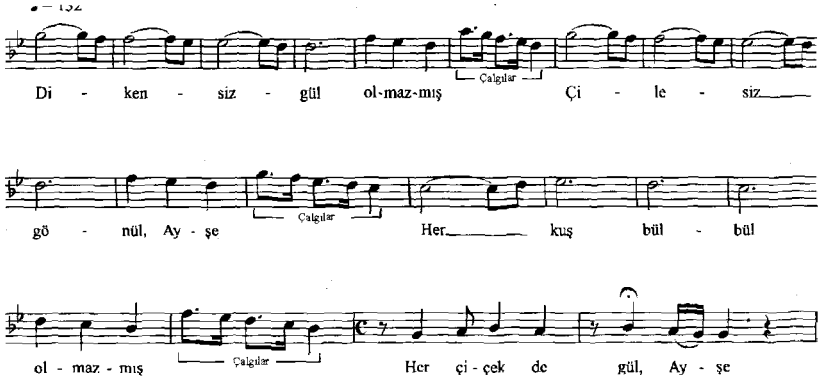
47 Türk tonal sistemi tonları Pisagorcu dokuz "komaya" (bir *limma* ile bir *apotome* arasındaki fark budur) böler. Perdedeki ufak bir incelme veya kalınlaşma genellikle bir koma ile gösterilir ve de dört ya da beş koma kabaca bir yarım tona karşılık gelir). Bu tür ayrıntılar icra sırasında, perdelerin biraz tizden veya



2a. "Menekşelendi Sular," saz ile giriş bölümü (Sofyan).
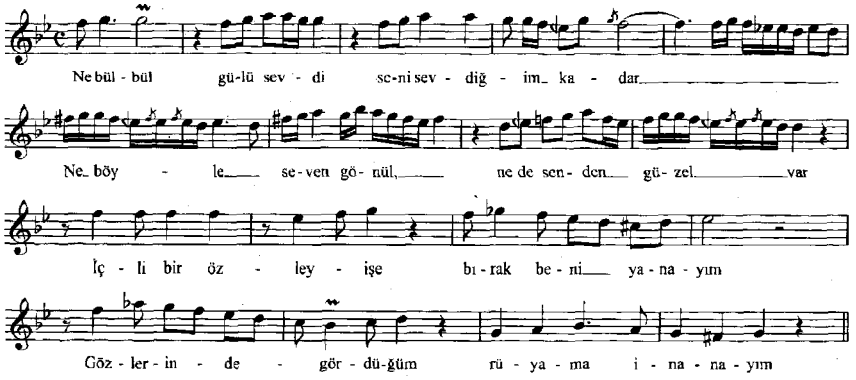


2b. "Menekşelendi Sular," vokal ile giriş bölümü.



2c. "Menekşelendi Sular," koro (Semai).

hicaz dörtlüsünü (re–mi dört koma bemol–fa dört koma diyez–sol) kullanır.[48] Bu bölüm Türk nota yazımında genellikle şu şekilde ifade edilir:



2d. "Menekşelendi Sular"ın notası, orta bölüm. İnternette yer alan neyzen.com'dan alınmıştır. Safiye Ayla'nın yaptığı "Menekşelendi Sular" kayıtları bu notalamaya çok yakındır.

Eserin yapılmış kayıtları bu notalamadan genellikle ciddi bir farklılık göstermez.[49] Zeki Müren'in yorumu ise birazdan göreceğimiz gibi şaşırtıcı ölçüde farklıdır. Ancak şimdilik, şarkının üslubundaki keskin değişikliklerin, hüzne ve aşka dair tutarsız, gelgitli duyguları ifade etmenin önemli bir boyutu olduğuna dikkat çekmekle yetineceğiz.
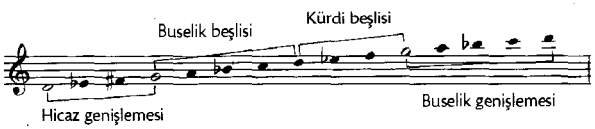
Şarkıda hüznün ifade edilişi diğer bir anlatım işlemiyle, yani makamla ilişkisi itibariyle düşünülmelidir. Makam, Türkiye'de genellikle, hemen her şeyin istenen ruh haliyle ifade edilebildiği "boş" sözdizimsel yapılar olarak

---

pesten seslendirilmesi gibi farklı yollarla ve ortama bağlı olarak (örneğin icranın gazinoda veya konservatuarda olmasına göre) ortaya çıkar.

48 Nihavent makamına dair daha ayrıntılı bir anlatım için aşağıya bakınız.

49 Buradaki notalar aslında Safiye Ayla yorumunun Türk sanat müziği nota yazımı geleneklerine bağlı kalınarak yapılmış bir yazımıdır. Şarkının www.neyzen.com'da yer alan notalarıyla hemen hemen aynıdır; ancak bu nota yazımında Safiye Ayla sonrası yaygınlaşmış pratiği ve icra geleneğini göstermeye çalıştım.

görülür. Bu, oldukça akademik kaçan bir bakış açısıdır. Bir etki yaratma sistemi olarak makamın ortaçağdaki ve erken modern dönemdeki biçimlerine yakınlık hisseden diğer pek çok kişi için, bunlar bizzat ruh hallerine karşılık gelir. Ezan için makam seçimlerinin, makamlarla bir tedavi sistemi olarak yakın tarihlerde yeniden ilgilenilmeye başlanmasının ve sanat müziğine ilişkin gündelik sohbetlerin çoğunun dayanağını bu fikir oluşturur. Her ne kadar belli bir makamın ne anlattığına dair insanlar hemfikir olamayabilse de, pek çok kişi bunların belli bir şeye karşılık geldiğini varsayar.



2e. Nihavent Makamı

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, daha öncesinde çok daha az kullanılan nihavent makamı giderek daha gözde bir konuma gelmeye başlamıştı.[50] Zeki Müren bu makamı kendisiyle özdeşleştirdi denilebilir. Onun meşhur besteleri ve kayıtlarının çoğu nihavent makamındaydı. Nihavent makamındaki "Menekşelendi Sular"ı hep konserlerinin kapanış parçası olarak kullandı. O halde, bu makam nedir? Neyi anlatmaktadır ve neden?

Yılmaz'ınki (1977) gibi ders kitapları bunu öncelikle birbirine bağlanmış dörtlüler ve beşliler açısından açıklar. Daha açık konuşmak gerekirse, nihavent, tizde la'dan sol'a (örn., sol–la–si beş koma bemol–do–re) transpoze edilen bir buselik beşlisi olarak tanımlanır, burada pes kısma bir kürdi veya hicaz beşlisi iliştirilir (örn., re–mi beş koma bemol–fa–sol veya re–mi dört koma bemol–fa dört koma diyez–sol).

50 Çağdaş sanat müziği repertuarını içeren www.neyzen.com adlı web sitesine göz atıldığında bu nokta hemen dikkati çeker. Rakamlar bize sağlıklı bir görüntü çizmese de intibaları aktarır. Bu gözde web sayfasını hazırlayanlar nihavent makamında üç yüzden fazla şarkıya yer vermiştir, buna en çok yaklaşabilen kategori hicazdır. Rast ve uşşak şarkıları bu sayının ancak yarısı kadardır. Sitede yer alan diğer seksen dokuz kategoride—çağdaş makam pratiğine dair başarılı bir harita çıkarılır—genelde yüzden daha az sayıda şarkı yer alır.

Kuramsal olarak ifade edersek, bu durum nihavendi (Türkçede göçürülmüş veya şedd olarak bilinen) hayli geniş sayılabilecek "transpoze edilmiş" makamlar kategorisine sokar. Seyir (baskın ezgi gidişatı) de kuramsal olarak belirtilmiştir; bu örnekte karar ve geçkileri içeren "inici-çıkıcı" bir seyir izler. Bu söylediklerimiz nihavendin alışıldık kitabi tanımının özünü oluşturur; buna bazen bir taksim ve bir şarkı veya saz eseri de örnek olarak verilir.

Konservatuarlara uzak gündelik pratiklerde ise, nihavent biraz farklı bir dizi ilkeye dayanılarak öğretilir. 1980'lerin başında kanun hocamın bana bu makamı anlatışı aklıma geliyor şu an.[51] Onun açıklamalarındaki üç noktayı hâlâ bugün gibi hatırlarım. İlkin, makamla ilgili kitabi açıklamayı yaptıktan sonra, nihavendin "aslında Batılı minör gamla tamamen aynı şey" olduğunu söylemişti. Diğer bir deyişle, diğer makamlardan biraz farklıydı. Daha ziyade melez bir yaratıktı, bir nevi Batılılaştırılmıştı. İkinci olarak, nihavent, diğer makamlardan farklı şekilde, icracının hakikaten uzun uzun çalarak bütün maharetini tam anlamıyla ortaya dökebileceği bir makamdı: kromatik gamlar, arpejler, glissandolar, çalgının bütün perdelerinin kullanılabilmesi gibi gösterilere müsaitti. Üçüncü olarak ve bu bağlam için en önemlisi, hüzünle ilişkilendirilmekteydi.

Birkaç hafta sonrasında bu üçüncü unsurla ilgili bir deneyim yaşadım. Bir ders sonrasında, dışarıdaki ağır kar fırtınası nedeniyle hocamın evinde mahsur kaldım. Bütün otobüs ve vapur seferleri iptal edilmişti, ben de o gece orada kaldım. Sabah, yabancı bir evde uyuduğumda hep olduğu üzere, biraz erken bir saatte uyandım. Kanunu aldım ve yeni öğrendiğim nihavent makamı üzerinde sessiz sessiz gezinmeye başladım. Kar kurşuni bir gökyüzünde artık hızı kesilmiş bir şekilde yağmaya devam ediyordu. Biraz sonra hocamın oğlu kalkıp geldi; yatakta yatarken karın, şehrin çıt çıkmayan sokaklarının ve nihavent tınılarının bir arada kendisini derin-

51 Kanun hocam Tunçay Gülersoy, genellikle darbukacı oğlu ile şehrin çeşitli yerlerinde gazinolarda çalışan bir asker emeklisiydi. Yaşadığı yerin yakınlarındaki Üsküdar Musiki Cemiyetinde çeşitli derslere katılmış, makamlarla ilgili akademik söylemi gayet iyi kavramıştı. Ancak popüler estetik ve söylemle de yakın ilişki içerisindeydi, burada belirtildiği gibi, bu ikisi arasındaki tezatlıklara sık sık dikkat çekerdi. Kendisi, benim şahsi beklentilerim açısından da başka açılardan da harika bir öğretmendi.

den etkilediğini söyledi. Kahvaltıda çayını yudumlarken, mükemmel ve hüzünlü bir yan yanalık, dedi. Hatırlıyorum da, bunu bir iltifat olarak almış ve makam estetiğine dair içimde derinliklerde bir eşiği aştığımı düşünmüştüm.

O halde, bu, pek çok kişi tarafından, taşıdığı "Batılı" his, müzisyenin maharetlerini sergileme fırsatı tanıması ve taşıdığı hüzün üzerinden tanımlanan bir makamdır. Taşıdığı Batılı eğilimler ve virtüozluk üzerinden tanımlanan bir popüler müzik ortamında ve de ulusça hüzünle kurulan derin ilişki her geçen gün artarken,[52] nihavent yeni anlamlar kazandı. "Menekşelendi Sular" bu yeni anlam(landırma)ların bolca yer aldığı bir şarkıydı.

Nihavendin taşıdığı hüzne ve virtüozluğa dair anlamlar icra akışında da kendine has bir yer edinmekteydi. Müren'in konserlerinin çoğu makam itibariyle belli bir yerden başlayıp nihai durak olarak nihavende doğru ilerlerdi. Geçki meselesinin üzerinde biraz durmak gerekiyor. Geçki, Ortadoğu'nun başka yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de makam pratiğinin önemli bir boyutudur (örneğin, bakınız Nettl 1998). Bunun kendine has en az iki özelliği mevcuttur. Repertuarın belli başlı unsurları (şarkılar, parça girişi ve bitişindeki saz bölümleri) iç geçkilere sahiptir. Bu tarz geçkiler genellikle o kadar kurallıdır ki, ders kitaplarında genellikle makam tanımlarının bir parçası olarak ifade edilirler (örneğin, bkz. Yılmaz 1977). Genellikle, örneğin bir makamdaki bir grup şarkıdan farklı bir makamdaki başka bir grup şarkıya doğru ilerleyen ara taksimler yoluyla, bu unsurlar arasında da geçkiler gerçekleşir. Makamların bu şekilde kaynaştırılması genellikle bir menü hazırlayan baş aşçının göstereceği dikkat ve özenle gerçekleştirilir. Belirli kurallar az sayıdadır. Lakin tezatlıklar ve devamlılıkların dengelenmesinde beğeni yargıları büyük rol oynar.

Bütün bunların pratikte nasıl uygulandığı yukarıda bahsedilen, Zeki Müren'in "halkın karşısına çıktığı ilk konserinde" görülebilir. İlk şarkı setinde rasttan hicaza geçilmişti. Bunu mahur makamında bir taksim izledi. Ardından, nihai bölümde acemaşirandan nihavende geçilmişti. Bu

52 Ulusal hüzün sorunu Orhan Pamuk'un son yayımlanan şehir tasvirinde (Pamuk 2005) ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Daha ayrıntılı bir inceleme için bu kitabın Altıncı Bölüm'üne bakınız.

geçkilerde saptanabilecek simetri ve paralellikler hakkında daha çok şey söylenebilir. Şimdilik kısaca, bunların ilgili "toniklerinin" (sol–la; fa–sol) iç içe geçen devinimi ve de popüler düzeyde canlılıkla ilişkilendirilen ve makam dünyasında kuramsal merkez olarak görülen bir makamdan (rast) başlayıp,[53] hüzün ile kuramsal melezlikle ilişkilendirilen bir makama (nihavent) doğru ilerleyen kapsayıcı devinime işaret etmekle yetinelim.

Dolayısıyla hüzün "Menekşelendi Sular"da birbirine tezat iki yolla ifade edilir. Bir yandan biçimsel yapı, yani fantezi, dinleyiciyi dur durak bilmez müzikal tempo ve biçim değişikliklerine maruz bırakır. Önceden gördüğümüz gibi bunlar, şarkıcının her bir dörtlükte âşık bir kişi olarak kendini içinde bulduğu duruma göre (âşığının yokluğuna kendini kaptırmışlık, "gerçekçi" bir âşkın olasılıklarına dair duyulan iyimserlik, onu rüyalarıyla baş başa bırakması için âşığa yalvarmak) bakış açısında sunduğu değişikliklerle ilintili olabilir. Giriş taksimi ve ara fasıllar tezatlığı daha da artırır. Öte yandan, makam konusunda sınırlı bir bilgiye sahip bir dinleyici bile,—yukarıda anlatıldığı gibi, kendisine atfedilen değişim halindeki çeşitli nitelikler yoluyla hüznü ifa eden—bir makam sisteminin, yani nihavendin oluşturduğu başka bir anlam sisteminin içine çekilir. "Menekşelendi Sular"ın Müren ve dinleyicileri için bu denli ön plana çıkmasını sağlayan unsurlardan birinin, hüznü müziksel olarak ifade etmek üzere iki farklı sürecin aynı anda işlemekte oluşunun yol açtığı oturmamışlık olduğu söylenebilir.

Müren'in "Menekşelendi Sular" kaydını, bir diğer şarkıcının yaptığı son derece belirleyici olmuş bir yoruma yönelik yeni bir yaklaşım olarak da ele almak gerekir. Önceden de belirtildiği gibi, anlatılanlara bakılırsa bu şarkı Safiye Ayla için yazılmıştı. Ayla'nın 1930'lar ile 1940'larda özellikle cumhuriyetin aydın kesimi arasında son derece gözde bir isim olduğunu belirtmek gerekir; bu şarkıyı ilk olarak muhtemelen o dönemde ya da o dönemin sonlarına doğru kaydetmiş olmalı.[54] Ayla'nın şarkıya yaklaşımına,

53 Kuramsal eserlerin çoğu rast ile başlar. Örneğin bkz. Yılmaz 1977. Hocamın bu makamı bana, "mert" bir karakterdedir, diye tarif ettiğini hatırlıyorum.

54 Columbia'dan çıkan BT 22163-CTZ 6333 numaralı kayıt, Kalan'ın Safiye Ayla arşiv CD'sinde yer alan, 1949 tarihli "Katibim" adlı şarkıya hem numara hem de *sound* olarak yakınlık gösteriyor.

daha sonra şarkıyı seslendiren pek çok kişi yakından ayak uydurmuştur.[55] Ayrıca, onun yaptığı kayıt ile şarkının hâlâ dolaşımda olan notaları büyük ölçüde birbirine denk düşmektedir. Bu durum özellikle üçüncü dizedeki serbest zaman ölçüsündeki gazel/mayada kendini belli eder (yukarıdaki müzik örneği 2d'ye bakınız). Ayla "Bülbül"deki sol'ü pesteki re'ye bağlayan bir inici dizi ekler, böylece inici bir uşşak dörtlüsü seyri yaratır. Böylece kısa süreli bir makam seyri gerçekleşmiş olur. Diğer bir deyişle, bu dizi kısadır ve makamsal kurallara açıkça uyar.

Müren'in yorumunda ise çok farklı bir hissiyat hâkimdir. Parça genel olarak daha ağırdır. Daha kalabalık bir saz topluluğu vardır. Batılı çalgılar (arada bir kattığı armonik tatlarla ön plandaki piyano da buna dahildir) artık kullanılmamaktadır. Ancak en dikkat çekici fark üçüncü dörtlükteki gazel/mayadadır. Farklılıklara dikkatinizi çekerim (bkz. müzik örneği 2f, s. 97).
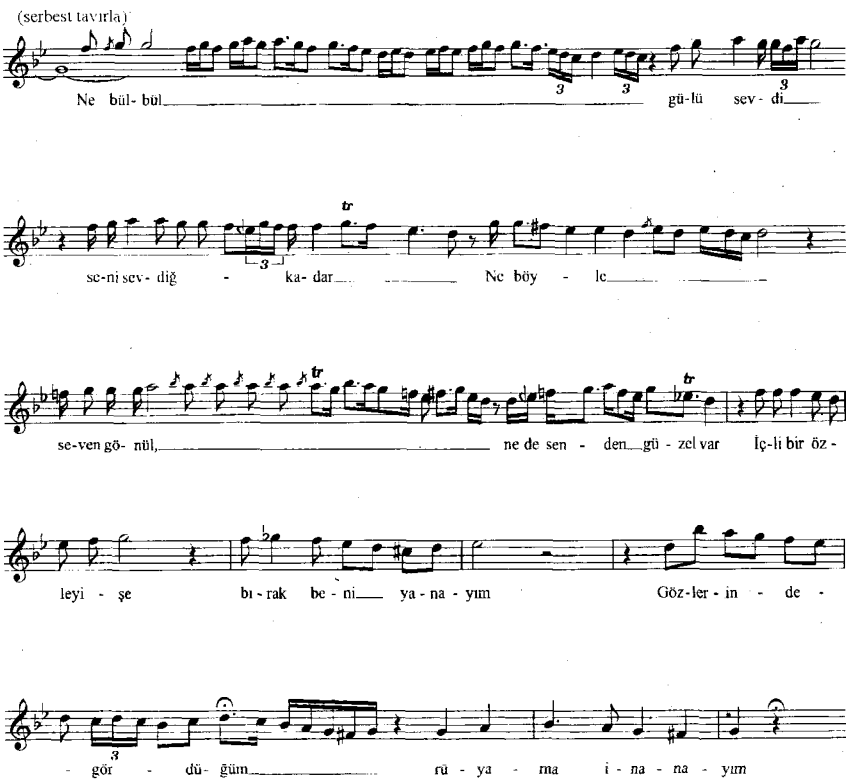
Burada Müren'in maya/gazel yorumunun Ayla'nın yorumunu ciddi şekilde uzattığı, tekdüze bir sol-re inişini yılankavi bir ezgiye çevirdiği görülür. Genel bir düzeyde bu, düşsel içtenliği, kendi içine dönüklüğü ve adeta bitmek bilmez eğilip bükülmeleriyle, Müren'in hüznün ön plana çıkarıldığı yorumuyla uyum içerisindedir. Ayrıca burada, itinayla yerleştirilmiş kadans süslemeleri sayesinde sözcükler daha vurgulu şekilde bölünmüştür. Bu kadanslar, yer yer, her bir dizenin sonundaki makam itibariyle baskın konumdaki perdelere doğru ani bir hareketlenme ile elde edilmiştir. Örneğin, ilk dizenin sol'den re'ye keskin bir inişle sonlanmasına ve dördüncü dizede mi–re hareketinin nasıl hızlandığına dikkat ediniz. Burada teknik bir unsur sergilenmektedir: bu dizeler (özellikle birinci ve beşinci dizelere dikkat edin) ancak şarkıcının müthiş bir nefes kontrolü, dayanıklılık ve konsantrasyona sahip olması halinde gerçekten inandırıcı olabilir. Dinleyiciler bu tür yerlerde şarkıcının fiziğini, çok zorlu bir numarayı deneyecek olan bir jimnastikçinin fiziğiymiş gibi değerlendirir.

55 Muazzez Abacı, Melihat Gülses ve Kutlu Payaslı televizyon için yaptıkları "Menekşelendi Sular" kayıtlarında Safiye Ayla'nın yorumunu yakından takip eder. Safiye Ayla'nın (parçanın daha tiz perdeden, piyanosuz, daha klasik bir eşlikle ve daha yavaş çalınmış bir halini değerlendirmemize olanak tanıyan) daha ileri tarihli bir yorumuna, bu kitabın yazılışı sırasında YouTube'dan kolaylıkla ulaşılabiliyordu.

Türkiye'de—Ortadoğu'nun diğer yerlerinde olduğu gibi—doğaçlama vokal müziğinin icrasındaki bu tür anlarda, şarkıcının seyircisiyle olan etkileşimleri de devreye girer. Arap sanat müziğindeki *qaflah* (çoğul olarak *qaflat*) anlayışının, yani kadans süslemeleri içeren yetenek gösterilerinin (bkz. Danielson, 1997; Racy, 2003; Shannon, 2006) Türk klasik müziğinde tam bir karşılığı bulunmamakla birlikte, bu bağlamda bu anlayışa başvurmak gayet yerinde olacaktır. *Qaflat* sadece teknik anlamda yetkinliğe ve derin bir makam bilgisine karşılık gelmekle kalmaz, dinleyicilerle duygusal ve sözlü bir alışveriş yaratabilme becerisini de ifade eder—ki Racy (2003) bu niteliği *tarab* (kabaca, "büyülenme") olarak kuramsallaştırır. Demek ki bir *qaflah*, şarkıcı ile dinleyicilerin birlikte şekillendirdiği bir şeyin—toplu bir duygusal hararet ve ayakları yerden kesilmiş bir yaratıcı farkındalığın—idrak edildiği kısa bir an yaratır.

"Menekşelendi Sular"ın bu kayıttaki yorumunun, Müren'in konserlerinin sonunda seslendirdiği yorumlarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu bilmek kaçınılmaz şekilde güçtür. Lakin Ayla ile Müren'in kayıtlarının karşılaştırılması fikir verici olacaktır. Böylece Müren'in gazino izleyicilerini kendilerinden geçirme ve onlarla duygusal bir uyum yakalama becerisine dair genel bir fikir edinilebilir.[56] Müren'deki gazel/maya bölümünde yer alan kadans özellikleri akla şarkıcının fiziksel varlığını ve konserlerdeki canlı yüzleşme ortamını getirir. Bu çağrışım, sesin metafiziği olarak,

56 Anlatılanlara göre, Müren'in konserleri, Racy'nin (2003) betimlediği ideal *tarab* buluşmalarına benzer şekilde, icracılar ile izleyiciler arasında çeşitli alışverişlerin yaşandığı renkli vakalar olabilmektedir. Aşan'ın anlattıklarına bakılırsa (2003) gazino konserleri bayağı gürültülü olabilmekteydi. 1950 sonlarının daha kırsal kesim ağırlıklı ortamı, kural tanımaz müşterilerin şarkı talebinde bulunması ve reddedilmeleri halinde de olay çıkartmalarıyla, asabi takışmalara müsait bir ortam yaratıyordu. Müren'e eşlik eden kanuncu Hilmi Rit bu tür bir olay sırasında bıçakla yaralanmıştı. Müren belli ki bu tür seyircileri sakinleştirmede ve büyülemede işinin ehliydi; ancak, ilginçtir ki, onun akıl hocası olan Müzeyyen Senar onun 1950'lerin başındaki gazino konserlerinin sorunlu anlar ve tecrübesizliklerle dolu olduğu yorumunda bulunur. Bir önceki kuşak Türk şarkıcıları sanatlarının inceliklerini Arap şehirlerinde geliştirmişti, *tarab* kültürünün tam o dönemde Türkiye ile Arap dünyası arasında sınırları tanımaksızın varlığını sürdürmesi bizi şaşırtmamalı.



2f. Zeki Müren'in "Menekşelendi Sular" kaydı, orta bölüm. Notalarda Türk sanat müziğinde nihavent makamına özel nota yazımı kullanılmakta, bu yüzden kayıttaki perde seviyelerinden bir buçuk oktav pesten yazılmış.

olayların, durumların ve toplumsal ilişkilerin merkezindeki dinamik ve üretken taşıyıcı konumundaki kolektif bir ses kavramı olarak tanımlayabileceğimiz şeye dayanır. Her ne kadar Türkiye için yeni değilse de ya da Türkiye'ye has değilse de, Müren'in sesinin ayrıksılığı giderek bu açılardan kavranılmaya başlanmıştı.[57]

57 Özellikle belli şarkılar söz konusu olduğunda kimin kimden etkilendiğini bulmak zorlaşabilmekte.İnci Çayırlı'nın sesinden bu şarkının hayli benzer bir

Sesin Faziletleri

Zeki Müren'in sesi sözlü yorumları mecbur kılmıştı. İnsanlar (Müren'in kendisi de dahil) bu konuda yazılar yazmaktan hoşlanmıştı, hâlâ da bunun hakkında konuşmak hoşlarına gidiyor. Bu betimlemeler, estetik deneyimi ifade eden ve bunun diğer toplumsal alanlarla ilişkisini kuran bir metaforlar ağı yaratır. İlkin, özellikle 1996 yılındaki ölümünden sonra kaleme alınan biyografik yazılardan ve diğer yazılardan (örn., Katırcıkara 1996, Ok 1996) ödünç aldığım bazı genel kavramlar, bu bölümün ilerleyen sayfalarında ele alacağım kimi daha özgün meseleler için bir çerçeve çizmeme yardımcı olacak. Müren'in sesi sık sık "yumuşak," "kadife gibi" diye tanımlanmıştı. Bu "yumuşaklık" disiplin edici belli bir güçle iç içeydi ya da bunun bizatihi bir niteliğiydi. "Vahşi" şarkı sözleri ehlileştirilmiş, dingin ve sükûnet içinde söylenmişti. Yine de disiplin sağlayan bu işlemde şiddet veya güç yoktu. Huzurlu bir şekilde pırıl pırıl akan bir sesti bu.

Her şeyin ötesinde, sivil bir sesti. Müren'in sesi "nezaket" taşıyordu. Yine de dikkatlere hükmediyordu: bu "etkili" bir sesti, aynı anda hem "dokunaklı" hem de "etkileyiciydi." İnsanları kısmen hüzünlü, kısmen keyifli kılarak, kısmen de ruhani bir kendinden geçişe yol açarak (yukarıya bakınız) "mest" ederdi. Müren'in sesi sık sık "füsunkâr" olarak tarif edilmişti. Bu tabir 1940'lar ile 1950'lerde Türkiye'de Mısırlı yıldızların seslerini—özellikle de Muhammed Abdül Vahab'ın sesini—tanımlamak üzere sıkça kullanılırdı; dolayısıyla da Arap dünyasının içli şarkı söyleyiş tarzıyla bir estetik akrabalık bağı kurulurdu. Demek ki Müren, geleneksel Türk halk müziği ölçütlerine göre dinleyicileri "yakmak" ya da onlara saldırmak (arabeske atfedilen nitelikler, örn., bkz. Stokes 1992a) niyetli bir ses değil, daha ziyade yatıştırmak ve ikna etmek üzere yola çıkan bir sesti.

Bu aynı zamanda da bir "uyum" (bu tabir İngilizce'de "uyum gösterme" ve "tutarlılık/kıvam tutması" kelimelerini kapsar) niteliği taşırdı. Bu

yorumuna, belli ki TRT'ye ait bir arşiv çekimiyle, bu kitap yazılırken (2008), YouTube'dan ulaşılabiliyordu. Bu anlamda benzerlikler taşıyan diğer bir—uzun ve *tarab*vari—yorum da, Safiye Ayla'nın eski yorumundan farklılıklar içeren Emel Sayın'ın yaptığı yorumdur. Sayın, Ayla'dan çok daha gençse de, Ortadoğu'nun diğer başkentlerinde kapsamlı bir tura çıkan son büyük müzik yıldızlarından biriydi. Onun yaptığı yorum da YouTube'dan bulunabilir.

ifade yurttaşlıkla ilgili çağrışımlara sahiptir; makullüğü, düşünceliliği ve toplumun hayrını gözetmeyi işaret eder. Müren'in sesiyle ilgili tartışmalar bağlamında, bu tabirin iki ayrı boyutu mevcuttur. Bunlardan biri yurttaşlıkla ilgili vokal etiği olarak düşünülebilecek şeyle ilgilidir. Gerek müzik gerekse metin itibariyle berraklık ve bu berraklığı bulanıklaştırabilecek hatalardan kaçınma, şimdiye dek dile getirildiği gibi, öne çıkan başlıca özelliklerdir. Bunlar, anlaşılabilirlik ve iletişim ilkelerine dair saygı gösterilen temel yurttaşlık kuralları ve de dinleyiciler ile müzik gelenekleri taşıyıcılarının benimsediği temel kurallardır.

Müren'in şarkı söyleyişi zaman içinde de uyum özelliğini korudu. Müren'in vokalinde geliştirdiği faziletler kariyeri boyunca pek az değişiklik göstermişti. 1950'lerde yaptığı ve henüz yeni ulaşılabilen arşiv kayıtları bu savı pekiştirir. Kariyerinin en başında sesi daha tizdi—bu kayıtları dinlememi sağlayan dostumun da belirttiği gibi, 1980'lerdeki sesine göre daha "parlak" olduğu ileri sürülebilir. Lakin Müren'in sözlere, telaffuza, metinlere, entonasyona sürekli özen göstermesi ve makam icralarındaki duruluğu hiç değişmemişti. Bu durum, arabeske meyletmesinden sonra özellikle önem arz etmişti. Dolayısıyla "uyum" Türk yorumcular için, farklı tarzlar içinde gezinebilme becerisine ve de kişinin vokal bütünlüğünden taviz vermeden piyasanın taleplerine ayak uydurmasına da karşılık geliyordu.

Müren söz konusu olduğunda "vokal bütünlüğü" özellikle telaffuz ile ilgiliydi. Türk dilinde, telaffuza "saygı duyulur." Şimdiye dek anlatıldığı gibi, bu saygı duyma ve özen gösterme tavrı, karmaşık Osmanlıca metinlerini prozodiye saygı göstererek dillendirme, ses uyumu ve Arapça ile Farsçadan türemiş eski Osmanlıca kelimelerin sesli ve sessizlerinin telaffuzu gibi hiç de basit olmayan becerileri içeriyordu. Bu aynı zamanda da kelimeleri duygusal olarak ikna edici şekilde seslendirebilme becerisini içeriyordu. Basitçe ifade etmek gerekirse, bu şarkıları etkili bir şekilde söyleyebilmek için, gündelik kullanımı olmayan Osmanlıcanın ve modern Türk klasik müziği şarkılarının anlamlarının ve duygusal kapsamlarının bilinmesi gerekiyordu. Ancak hepsinden önemlisi, bu özellik kontrollü olmayı—kelimeleri ve müzikal ifadeleri, birbirinden farklı ve genellikle de zorlu müzik ortamlarında açık ve net bir şekilde ve de doğru olarak iletebilme becerisini—içeriyordu.

Örneğin, metnin—klasik müzik şarkısının meyan adı verilen—üçüncü bölümünde daha tiz perdelere yer verilir ve genellikle farklı bir makam kullanılır. Bu durum ses genişliği açısından yeterli yetkinliğe sahip olmayan şarkıcılar için sorunlar yaratır; ki bu sorun, icrada meyan bölümüne geçildiğinde duygusal harareti tırmandırma (dolayısıyla da şarkıyı daha yüksek bir sesle ve vokal süslemelerine daha çok yer vererek okuma) geleneği itibariyle de katmerlenir. Bu—Müzeyyen Senar gibi Zeki Müren'den biraz daha yaşlı isimlerde rastlandığı üzere—inandırıcı bir şekilde yapıldığında, bütün tüyleri ayağa kaldıran bir etki yaratılabilir. Lakin Müren'in ilerleyen yaşlarındayken, gençliğinde Bursa'da evinde radyoyu ilk dinleyişlerini anlatırken bizzat ifade ettiği gibi, bazı kelimeler anlaşılmayabilmektedir.

> O zamanın sanatçılarının okuduğu şarkıları ezbere biliyordum. Büyük bir şarkı defterim vardı. Fakat çoğunu dinlerken, özellikle 'meyan' dediğimiz üçüncü dizeleri anlayamıyordum. Anlayamamak beni çok üzüyordu. Aylarca sonra aynı şarkıyı başka bir sanatçıdan dinlerken, anlamak için çırpınıyordum, ama yine anlayamıyordum. Diyordum ki, günün birinde ben sanatçı olursam, o kadar güzel okumalıyım ki, bu dizelerde geçen kelimeleri beni dinleyenler anlasın, rahatça yazabilsin (Aksoy 2002).

Müren'in çağdaşı isimler hakkında yaptığı bu yorum biraz acımasız bulunabilir. Osmanlı repertuarından zorlu şarkılar içeren bu eski radyo kayıtları dinlendiğinde, onun bu projesini ne kadar ciddiye aldığı fark edilebilir. Nihavent gibi[58] ses genişliğinin en uç noktalarına inilip çıkılması gereken makam icralarında, Müren'in gırtlak süslemeleri ve güfteyi kullanımı titiz, hatasız ve berraktır. Türkçe konuşan hemen herkes onun ne söylediğini kolaylıkla anlayabilir; belli bir akıcılığa sahip çoğu müzis-

58 Bir başka ilgi çekici ve kolay ulaşılabilir nihavent örneği için, Kalan'dan çıkan 1955-65 Türkiye radyosu arşiv kayıtlarında, diğer bir deyişle radyonun ilk dönem kayıtlarında, yer alan Lemi Atlı'nın "Bin Gül Çıkarırdım" adlı şarkısının fasıl kısmına ve Faiz Kapancı'nın "Gel Güzelim Çamlıca'ya" adlı şarkısının son kısmına bakınız. Burada meyan (orta) bölümler tiz tenor perdeden (orta do'dan bir üst oktav) seslendirilir. O dönemde, şimdi de olduğu gibi, şarkıcıların kendi ses genişliklerine uydurmak üzere makamı transpoze ettiğini belirtmek gerekir.

yen de onun klasik makam gelenekleri itibariyle dizeleri ele alış tarzını kolaylıkla yorumlayabilir.

Pek çok kişi Zeki Müren'in daha önce görülmemiş türden bir sesi olduğunu düşünürdü. Öğretmenlerinin ve akıl hocalarının gözüyle bakmaya dayalı geleneksel müzik fiiliyatına karşı koyan bir sesti bu. Kitlelerle alışveriş yaşanması, en azından bazıları tarafından her ne kadar idealize edilmeye devam edilse de, Osmanlı meşk (repertuarın aktarılması) sisteminin tipik bir özelliği olan hocayla kurulan bire bir ilişkinin (Behar 1993) sekteye uğraması anlamına geliyordu. Dolayısıyla Müren İstanbul'a gelişinin akabinde ders almak için Şerif İçli ve Kadri Şençalar'la ilişkiye geçtiğinde, kısa bir sınavın ardından ona kaçınılmaz soru sorulmuştu: "Öğretmenin kimdi?" Müren'in kurumlaşmış meşk yapılanmasında kendine nasıl bir yer bulduğunu ve nerede konumlandığını netleştirmeyi amaçlayan bir soruydu bu. Onun muhtemelen beklenmedik olan yanıtı şuydu: "Babam, dedem, radyo, Bursa'daki çadır tiyatrosundaki sanatçılar, plaklar..." (Aşan 2003, s. 19). Bu yanıt, diğer bir deyişle, Müren'in vokal becerilerini kendi başına geliştirdiği ve repertuarını farklı kaynaklardan derlediğini ima etmekteydi. O halde, onun sesi, en azından kendi düşüncesine göre, meşk aktarım zincirinin bir halkasının ürünü değildi.[59]

59 Müren'in, kendi sesini müzik coğrafyasında ne şekilde konumlandırdığına ilişkin açıklamaları, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, gayet karmaşıktır. Kendisinin gazeteci Ayda Özlü Çevik ile yaptığı bir söyleşiden alınan aşağıdaki beyanları, özellikle Müren'in kendini birbirinden çok farklı iki vokal geleneğinin, yani kitabi berraklık (Münir Nurettin Selçuk ile Safiye Ayla örneği) ile müzik yoluyla kendinden geçirme (Müzeyyen Senar) geleneklerinin arasında bir yere konumlandırma çabası itibariyle hayli tipiktir. Bu iki geleneğin mücadelesinde—söyleşiyi yapan kişinin muhtemelen beklentisinin aksine—kazanan ikinci gelenek olur. Müren şöyle der, "Münir Nurettin Bey'in ortaokulda iken Bursa'da bende tek bir plağı vardı. Safiye Ayla'nın da bir tek plağı vardı. Müzeyyen Hanım'ın 38 plağı vardı. Beni ilk duygulandıran, tüylerimi diken diken yapan, bir kadeh içirttirip efkâr dağıttıran ses cinsi Müzeyyen Senar'ın sesidir. Bülent Ersoy'un sesi Müzeyyen Hanım'a benziyor, diyorlar. Tavır aynıdır, ses ayrıdır. Müzeyyen Hanım'ın long'unu pikapta ağır ağır döndürüp daha kalın çalarsanız gıcıklıyan Hafız Burhan'dır. Taş plakları hâlâ beni duygulandırıyor. Münir Nurettin Bey beni hiç ürpertmedi." (Hiçyılmaz 1997, s. 113).

Dolayısıyla Müren'in sesinin yeniliği kısmen Türk vokal kültüründeki bu kapsamlı kurumsal değişime karşılık gelmekteydi: şarkıcılar repertuar ile tekniği, kurumsallaşmış müzik otoriteleri yerine medya ile diğer kaynaklardan öğrenmeye başlamıştı. Kısmen de teknolojik değişimlere karşılık gelmekteydi. Müren, çağdaşı bazı isimlere göre, mikrofonu bir ifade aracı olarak kullanan, farklı vokal nüansları yakalamak üzere bunu farklı uzaklıklara yerleştiren ve bunu bir sahne unsuru olarak kullanan ilk şarkıcıydı.[60] İkonik imgelerde—örneğin, Zeki Müren Müzesinde satılan kartpostalların üstündeki imgeler ya da dışarıdaki heykel—o hep bir mikrofonun önünde poz verirken gösterilir. Bu tür imgeler teknolojiye ilgi duyanlar için ilginç bir hikâye yaratır. Daha erken dönem imgelerde şarkıcı tek bir tane değil birçok mikrofonun önünde dururken görülür; sonrakilerde mırıldanırcasına şarkı söyleyen klasik pozunda gösterilir, yüzü RCA 44A veya Shure Unidyne'nın şu ya da bu modeline neredeyse yapışık haldedir;[61] daha sonrasındaysa 1960'lar ile 1970'lerin hafif, sabit olmayan kondansatörlü mikrofonlarıyla sahnede gezinirken görüntülenir.[62] Günümüzde mikrofonlar müzik üretiminde o kadar doğallaşmış ve dikkat çekmeyen bir unsura dönüştüler ki kolaylıkla görmezden gelinebiliyorlar (Théberge 2003). Lakin Müren'in mikrofon kullanımı üzerinde sık sık durulmuştu.[63]

Bu teknolojik ve kurumsal değişiklikler karşısında, kimileri Müren'in sesini tarif etmek için tamamen yeni bir dil kullanma ihtiyacı duydu. Popüler besteci, şarkıcı ve müzik eleştirmeni Edip Özışık örneğin tam olarak buna kalkışmıştı. Kaleme aldığı *Musıki Sanatı*'nda (Özışık 1963),

---

60 Anne Ellingsen ile Martin Stokes'un Cem Karaca ile yaptığı söyleşi, Temmuz 1996.

61 Dikici'deki (2005) fotoğraflara bakınız. Burada 1947'nin başlarında Paris'te verilen konserlerde RCA 44A veya bunun başka bir modelinin kullanıldığı görülür. Kısa bir süre sonra bu durum İstanbul'da standart bir uygulamaya dönüşmüş olmalı.

62 Mırıldanırcasına, mikrofona yapışık şekilde şarkı söyleme için bkz. McCracken 2001, Petkov 1995 ve Shaw 1995. Mikrofonla ilgili olarak özellikle Théberge'e (2003) bakınız. Ortadoğu'nun diğer yerlerinde mikrofona yapışık şekilde şarkı söyleme ve mikrofonlar için bkz. Stokes 2007a ve 2008.

63 Müren'in T şeklindeki sahnesi örneğin Arıkan'da (1979) ve Güngör'de (1990) irdelenmişti.

başka niyetlerin yanı sıra, Müren'in sesinin ve şarkıcılığının nitelikleri ve yarattığı etkiler için eleştirel ve estetik bir sözlükçe ortaya koymaya soyunmuştu (özellikle bkz. Özışık 1963, s. 187-91).[64] Özışık'a göre, Müren'in sesi dikkate değer bir bilmece içeriyordu. Bu ses geleneksel bazı nitelikleri taşımamaktaydı. "İmtidat," "irtifa" ya da "şiddet" gibi belli bazı güçlerden yoksundu. O bir "Caruso değildi." O halde, bu sesin tartışılmaz görülen "Allah vergisi" güzelliği neye dayanmaktaydı?

Özışık "harici" ve "dahili" nitelikleri birbirinden ayırır. "Dahili" niteliklerle, bu sesin duygusal etkileri olarak adlandırılabilecek özellikleri kast edilir. Müren'in sesi "tabii"dir, "mütenasip"tir, "sıcak"tır ve "tatlı"dır; daha da aleni olan, teknik açıdan "üstün bir kabiliyete" sahip oluşudur. Dinleyicilerde "sempati" yoluyla, aşkı hatırlattığı için ve insanlar üzerinde "tesirli" olabildiği için etki yaratabilmektedir. Bazen istesek de istemesek de bizi avucuna alıverir. Bu "dahili" nitelikler açıkça bir duygudaşlık ilkesi içerir: Müren'in sesi "içimizden olduğunu hissettiğimiz bir ses" olduğu için bizi tanıdık bir hisle kucaklar. Onu dinlerken deneyimlediğimiz bu "zevk ve saadeti" içimizdeki bu duygudaşlık hissi yaratır (Özışık 1963, s. 189).

Özışık'ın "harici" nitelikleri nesnel özelliklere sahiptir. Bunların, bahsettiği "içsel" nitelikler gibi illa içimizde yankısını bulan nitelikler olması gerekmez. Müren'inki her şeyin ötesinde özgün bir sestir: taklit edilmesi zor, kendine has bir sestir.[65] Özışık'a göre Müren telaffuzla ilgili yeni standartlar getirmiştir. Bu ses rakipsiz bir "tedai kudretine" sahipti, Özışık bununla hem hayal gücünün serbestçe gezinmesine olanak tanıyışını hem de başka müzik fikirlerini tetiklemesini kast etmektedir. Diğer bir deyişle

64 Kitap Müren'e ve yazarın kardeşi bestekâr Ayhan Özışık'a ithaf edilmişti. Müren Özışık'ın müziğinin büyük hayranıydı. Bu kitap da muhtemelen bu ilgiye bir teşekkür mahiyetinde yazılmıştı. Bu ilişkiyi bana gösterdiği için Serkan Delice'ye şükranlarımı sunuyorum.

65 Müren komedyenler tarafından sürekli taklit edildi ve edilmekte. Erol Evgin'in yaptığı Müren ve başka şarkıcıların (Sezen Aksu da buna dahildir) taklitleri meşhurdur. Bu tür komik taklitler ironik bir şekilde bir sesin taklit edilebilirliğinin ve kendine haslığının altını çizer. Bu taklitler konu edilen sesteki vokal tekniklerinin ciddi estetik amaçlarla ödünç alınmasının olanaksızlığını bir kere daha gözler önüne serer.



Resim 2b. Zeki Müren Müzesi, Bodrum. Yazar tarafından çekilmiştir.

bu ses Türkiye'deki dinleyicilerin müzik evreninde göndermeler yaratma kudretine sahipti. Son olarak, rakipsiz bir "tefsir kudretine" sahip bir sesti bu. Bu tabir ilahiyata göndermelerde bulunan kapsamlı bir terimdir. Şarkıcının işlenmemiş elmasları parıl parıl mücevherlere dönüştürme becerisini ifade eder; bu beceri ancak "hassas bir ruha" sahip, "müstesna kabiliyetleri" ve "yüksek zevkleri" olan bir şarkıcı tarafından yakalanabilir (Özışık 1963, s. 191).

Özışık'ın kitabı, Müren'in vokal sanatının yeniliğini tanımlarkenki açıklığı, berraklığı ile dikkat çekmektedir. Müren'in vokaliyle ilgili bu nitelikleri doğal, leziz, hassas, içten olarak görülen ve diğerleriyle duygudaşlık halinde olan duygusal bir özneye dair yeni tasavvurlarla bağlar. Bunlar, eşit derecede açık bir şekilde, cumhuriyetin ilk yıllarında hüküm süren otoriter siyasi geleneğe 1950'lerde verilen liberal tepkinin ürünü olan sivil niteliklerdir.

Son olarak, Müren'in sesi genellikle androjen bir karaktere sahip olarak görülmüştü. 1951'de verdiği ilk radyo konserine gelen tepkiler üzerine

şarkıcı, "(Dinleyen) kimi insanlar görünüşe bakılırsa bu bir erkek sesi mi kadın sesi mi diye tartışmış. Tenor sese sahip genç bir öğrenci böyle ince, gevrek bir tarzda şarkı söyleyebilir. Bu bir erkek sesi mi kadın sesi mi diye yapılan tartışmalar beni pek endişelendirmedi" diye yorum yapmıştı (Aksoy'dan alıntı 2002). Sesinde algılanan "kadınsı" nitelikle ilgili kullandığı bu iki tabir, ince ve gevrek, sadece tizliği değil ton kalitesi ve telaffuzu da kapsamaktaydı. Tek başına tiz bir ses illa "kadınsılığı" ima etmezdi.[66] Şehir müzik piyasasında hemen bir önceki on yılda kendine bir yer bulmuş halk müziği şarkıcıları genişlik açısından Müren'inkiyle rahatlıkla boy ölçüşebilecek çok tiz seslere sahipti.[67] Ancak bu seslerde fiziksel güç, aşırı kendine güven ve iddialılık ön plandaydı, ki bunlar o dönemdeki kırsal ve yarı kırsal yarı şehirli erkekliğin açık birer göstergesiydi. Yukarıdaki yorumda yer alan ince ve gevrek, kadınsı bir nitelik olarak tek başına tiz perdeden ziyade, ton kalitesi ve telaffuza işaret eder. Bu tabirler telaffuza, eğitimli ve görgülü standartlarına göre "diskiyon"a gösterilen titizliği vurgular. Kırsaldan şehre göç etmiş (erkek) müzisyen ve dinleyicilerin beğenileri ve estetik tercihlerine ayak uyduran şehirli bir müzik ortamında bile, telaffuza gösterilen bu titizlik—kibar, eğitimli "İstanbul" Türkçesinin böylesine cüretkâr bir şekilde onaylanışı—kadınsılıkla aynı kefeye konulmuş olmalı.[68]

---

66 Örneğin, Türkiye'de 1920'ler ile 30'ların meşhur kanto sanatçısı ve sanat müziği kayıt yıldızı Rabbi Isaac Algazi, biyografisini yazan Edwin Seroussi'ye göre "Türklerin 'bu bir kadın sesi' dediği hayli tiz tenor bir sesle" şarkı söylüyordu. "Bu denli tiz bir ses Türkiye'de özel bir estetik değere sahip olarak görülür ve takdir edilirdi" (Seroussi 1989, s. 37). Lakin tek başına perdenin dışındaki diğer nitelikler, örneğin Algazi'nin *falsetto* kullanımı ve yoğun *vibrato*su, onun "bir kadın gibi duyulmasını" pekiştirmiş olsa gerek.

67 Malatyalı Fahri Kayahan ya da daha sonraki bir dönemden örneğin Muharrem Ertaş gibi.

68 Türkiye'de Müren gibi konuşan çok az insanla tanıştım. Fakat 1980'lerin sonlarında Karadeniz yaylalarında araştırma yaparken, bölgedeki diğer erkeklerin neredeyse tamamının bir çeşit maçoluk hazzı alarak her an her yerde kullandıkları, dışarıdan anlaşılması olanaksız yerel şiveyi gayet bilinçli bir tavırla kullanmamayı seçen bir gençle tanışmıştım. Alenen Müren'den ödünç aldığı bir tonlama ve telaffuz cüretkâr bir şekilde kullandığı İstanbul Türkçesine renk katmaktaydı.

Ancak Müren'in sesinin androjen yapısına dair çeşitli soruların uyanması da, bu tür soruların görmezden gelinmesi de, onun yaşamı boyunca cinselliğiyle ilgili kendisine sorulan sorulara verdiği ketum, ama bu konuları kamuoyunun gündeminde tutmaya yönelik olarak tasarlandığı izlenimi veren, yanıtlarla yakından ilgiliydi. Demek ki, onun sesinin temsil ettiği şeyler onun cinselliğiyle ilgili sorularla tamamen iç içe geçmiş durumdaydı. Sıradaki bölümde bu soruların bazıları bağlamsallaştırılmakta ve irdelenmektedir.

Zeki Müren'in Cinselliği: Üç Yorum

Müren'in ömrü boyunca, cinselliğiyle ilgili sorular genellikle üstü kapalı imalarla dile getirildi. O da hep kaçamak ve muğlak yanıtlar verdi.[69] 1980 sonrasında (ben de o sırada sık sık Türkiye'ye gidip geliyor, meseleyi magazin basınından izliyordum) ağır gut, karaciğer ve kalp sorunlarıyla boğuştu, Bodrum'da bir nevi münzevi hayatı sürmekteydi. Halkın ona duyduğu büyük saygı ve sevgi, kamuoyunda sorulacak bazı soruları kaba ve saygısızca görülebileceğinden dolayı adeta yasaklamıştı. Ölümünün akabinde bu durum değişecek, onun eşcinselliği kamuoyunun gündemine oturacaktı.

Bu soruna ilişkin tepkiler kabaca iki geniş kategoriye indirgenebilir: onun eşcinselliğini yadsıyanlar ve kabul edenler. Buna üçüncü bir kategori

---

Onun eşcinsel olduğuna dair en ufak bir imada bulunan yoktu, bilakis, belli ki gayet gözde bir şahsiyetti. Lakin ilginç biri olarak görülüyordu, lakabı da ("nazik Kemal") nezaketin mükemmel bir örneği olan Müren'i çağrıştırmaktaydı. Türkiye'de *queer* argosu üzerine bir çalışma yapan sosyodilbilimci Şenel Şimşek (kendisiyle yaptığım bir görüşmede), kısmen bu kategorinin kendisinin yaşamı boyunca Türkiye toplumunda genel olarak pek kullanılmamasını, kısmen de çoğunluk tarafından bunun genellikle nezaket, terbiye ve "doğruluk" ile ilgili çağrışımlara sahip olmasını gerekçe göstererek, Müren'in konuşma sesinin "*queer*liğine" kuşkuyla yaklaştığını ifade etmişti. Ayrıca 15. nota bakınız.

69 Aşan'ın onunla ilgili, "[İ]tinayla bir belirsizlik yaratmıştı. Adeta kamuoyu ile bir sözleşme imzalamıştı. İki taraf da bu sözleşmeye saygı gösterdi," şeklindeki yorumuna kesinlikle katılıyorum (Aşan 2003, s. 101).

de eklenebilir: onun eşcinselliğini kabul edip de meseleyi onun ifade ettiği biçimde (yani ifade etmeye yanaşmadan) ele alanlar. Müren'i heteroseksüelleştirmekte kararlı olanlar kitap yayımlamakta çok aceleciydi—bu, meselenin ne denli hassas olduğunun bir göstergesiydi belki de. Özellikle Ceyhan Güç'ün (birinci ağızdan yazılmış) kurgusal sözde-özyaşamöyküsü *Şimdi Uzaklardasın* (1996) ile Ergün Hiçyılmaz'ın daha akademik çalışması *Dargınım Sana Hayat: Zeki Müren için bir Demet Yasemin*'e bakılabilir. Güç'ün taktiği Müren'in (tam bir tezatlıkla, Hiçyılmaz'ın kitabında hiç adı geçmeyen) annesiyle aşırı yoğun ilişkisine ve de Bursa'da yaşadığı çocukça, başarısız bir aşk ilişkisine odaklanmaktır. Müren'in ince, sanatkâr ruhunun ve diğer kadınlarla uzun soluklu ilişkiler kuramamasının nedeni olarak bu iki olgu gösterilir.

Hiçyılmaz daha açık sözlü bir tasvir sunar. Müren'in yeniyetmeliğinde Karaköy'deki genelevlere gidişini anlatır,[70] Müren'in birlikte olduğu söylenen çok sayıda kadından bahseder. Müren'in çeşitli erkeklerle olan uzun soluklu ilişkilerinden sadece bir satır arasında bahseder, bunların sadece "platonik" olduğunu ileri sürer. Zeki'yi meşhur kadın film yıldızlarına sarılırken gösteren fotoğraflarla verilmek istenilen mesajın altı iyice çizilir.

Gazetecilerin birbirinden meraklı sorularına Müren'in medyada ayrıntısıyla yer almış, haliyle kaçamak yanıtları, bu basitleştirici heteroseksüelleştirme taktiklerinin inandırıcılığını pekiştirdi. Bu soru cevaplara hoş bir örnek, gazeteci Halit Çapan'ın—o sıralar sahnede takım elbise giymeyi tamamen bırakıp payetli uzun elbiseler ve mücevherlerle kaplı kıyafetlere yönelmiş olan—Müren'e kıyafet tercihleri ile ilgili sorduğu sorulardır.[71] Sohbette bir ara Yavuz Sultan Selim'in küpeleri gündeme gelir.[72] Kadınsı

70 Karaköy, İstanbul'un meşhur genelev mekânıdır, Beyoğlu'nun gece kulüpleri ve barlarının yakınında devletin kontrolündeki devasa bir genelev bir tepeden aşağıya doğru uzanır.

71 Müren'in giyinişinin görülebileceği pek çok web sitesi mevcuttur. Örneğin, başka gerekçelerin yanı sıra, onun son televizyon konserinden ve cenazesinden çeşitli görüntüler içerdiği için dikkati çeken www.sanatgunesi.com sitesine ("resimler"e tıklayınız) bakınız.

72 Anlatılanlara bakılırsa Sultan kendisine verilmiş bir sözü hatırlamak için bir küpe takmıştı. "Kulağım da küpe olsun" deyimi birisine verilen sözün tutulacağını

kıyafetler giyiyor diye birisinin onun hakkında ortaya attığı, zaten çoktan cinsiyet değiştirdiği şeklindeki saçma iddiayı Müren şu şekilde yorumlar: "O zaman pantalon giyen kadınlar da organ nakli yaptırsınlar kendilerine. Değil mi amma caanım?" Gazeteci şöyle devam eder: "Zeki Bey, bir erkeğin kadın giysileri içinde sahneye çıkması o erkeğe erkeklikten bir şeyler yitirtir mi?" Müren şöyle yanıtlar: "Benim giydiğim elbiseler kadın elbiseleri değildir. Benim giydiğim elbiseler Sezar'ın Baytekin'in ve Brutus'un giydiği elbiselerdir." Gazeteci ısrarcıdır: "Sahnedeki çıplaklığınız size ne hissettiriyor?" Şarkıcı ise şöyle yanıtlar: "Mayo ile güreşmeye çıkan bir pehlivanın hissettiklerini." (Hiçyılmaz 1997, s. 51).

Müren Sezar, Baytekin ve Brutus'a atıfta bulunarak, absürd bir şekilde sorudan kaçmaktaydı; alttan alta da, kendisiyle söyleşen kişinin taşıdığı peşin hükümlerin—güreşçilere has bir erkekliğin asla yok olmayacağı ya da bundan asla taviz verilemeyeceği—aslında ne kadar doğru, geçerli olduğunu hissettirmekteydi. Müren, toplumsal cinsiyet temsiliyetlerine dair tartışmalı alanın, hiç kuşkusuz en az o gazeteci ya da ona dair bir açıklama sunmaya veya onu tenkit etmeye çalışan bütün o yorumcular kadar pençesindeydi. Hiçyılmaz veya Güç gibi onunla ilgili anıları heteroseksüelleştirme peşindeki kişiler, bu yüzden, ilk bakışta düşünülebileceğinin aksine, kendilerine bolca malzeme bulabilmişlerdi.

*Queer*lik tartışmaları bizlere çok daha ilginç bir okuma sunmaktadır, bunlar onun ölümünün ardından kültürel ve siyasi olarak daha yerinde soruları gündeme getirmişti. Bu çerçevedeki yorumlar, bence, onun ölümünden önce insanların sormak istediği ama kendisine duyulan hürmetten ya da herkesin gözü önündeki bir sırrın ifşa edilmemesine dair perde

---

anlatmak üzere günümüzde hâlâ kullanılmaktadır. 1980'lerin sonlarında çok az Türk erkeği küpe takmaktaydı (muhtemelen Müren bunda da öncülük yapmıştı; bkz. Tunca 1976). Takanlar için hemen eşcinsel yakıştırması yapılırdı. Türkiye'de yaşamaya başlamadan önce küpe takmayı (İngiltere'de 1980'lerin başında modaydı) zaten bırakmıştım, ancak kulağımdaki delik o sırada hâlâ açıkça fark edilebiliyordu ve sürekli gündeme getiriliyordu. Sultan'ın küpeleri hikâyesi, kısmen "çağdaş yaşamla" ilgili bir tartışmayı başlatmak, benim fikrime göre de kısmen farklı ve bazı açılardan daha karmaşık dışavurum tarzlarının meşru görüldüğü ve saygı duyulduğu cumhuriyet öncesi dönemin anılarından bahsetmek üzere sık sık anlatılırdı.

gerisindeki sözsüz anlaşmalardan dolayı sorulması yasaklanan, bastırılmış soruların tekrar gündeme gelmesi gibi basitleştirici bir yorumla anlaşılamaz. Bu sorular, daha ziyade, Türk kimliğiyle ilgili kapsamlı soruların Müren'in yâd edilmesi süreci yoluyla rayından saptırıldığı hayret verici bir değişim dönemiyle derinden ilişkili sorulardı.

Emine Aşan'ın beğeni toplamış biyografisi (2003), bütün o ılımlılaştırıcı nostaljisine rağmen *queer* Zeki Müren'e dair en ilgi çekici tabloyu çizer.[73] Onun tasvirinde üç önemli unsur yer almaktadır. Birincisi Müren'in, gayet ihtiyatlı bir yaklaşımla, Türkiye'deki tarihsel olarak izi sürülebilecek bir *queer* altkültürünün içine yerleştirilmesidir. Bu kültür Beyoğlu'ndaki, şu ya da bu derecede kendini ifşa etmiş eşcinsel sanatçılar, şarkıcılar ve tasarımcıların gözde takılma mekânları olan *Klüp 14* ile *2019*'un etrafında dönmekteydi. Anlatılanlara bakılırsa, bu tür kulüpler mali olarak Müren tarafından destekleniyordu ve onun çalışma saatleri haricindeki gözde dinlenme mekânlarıydı. İkinci unsur, Müren'in, erkeklikleri "kabadayılık yapmaya, küfretmeye ve başarılarıyla şişinmeye" dayalı "çağdaş erkeklerden" farklı olduğunun öne sürülmesidir. Aşan bu ifadeleri Robert Anderson'ın 1958 tarihli *Tea and Sympathy* adlı oyununda yer alan Laura karakterinden ödünç almıştır. Yönetmen Cüneyt Gökçer 1960'ta bu oyundan yola çıkarak bir müzikal film çekmiş, başrolde de Müren ahmak, kaba okul arkadaşları tarafından eşcinsellikle suçlanan hassas bir delikanlıyı oynamıştı. Aşan, cinsellik meselesini bir kenara koyarak, aynı Laura gibi, sağlam bir erkekliğin hassasiyet gösterme ve duygusallık kapasitesinin yanı sıra, çağdaş düzenin ikiyüzlülüğüyle ve buradaki insanın kendini kandırmasına yol açan cinsel buyruklarla yüzleşebilecek bir karakter sağlamlığını içerdiğini öne sürer.[74] Üçüncüsü de, Aşan'ın Müren'i çift cinsiyetli olarak tasvir etmesidir.[75]

---

73 Aşan gazeteci ya da müzisyen olmadığını, eğitimli bir fotoğrafçı olduğunu belirtir.

74 Genel olarak Müren'e methiyeler döktüğü bu çalışmasında Aşan, ilginç bir eleştiri de getirir: Onun 1960'lardaki filmlerinin, hiç inandırıcı olmayan bir şekilde, filmlerdeki daha geleneksel erkeklik basmakalıplarına ayak uydurduğunu öne sürer.

75 Sema Ok da 1996 yılında kaleme Müren'i anma yazısında bu konuyu gündeme getirmişti (bkz., www.sanatgünesi.com). "Erkekliğini kadınsı tavırla birleştirmiş kim bilir aynı bedende ayrı bir insan yaratmıştı" (Ok 1996).

Aşan'a göre, Müren'in kariyerinin sonunda gözlerden uzakta dinlenmeye çekilmek için Bardakçı'yı seçmiş olması bir tesadüf değildir. Çünkü Yunan mitolojisine göre, bedenini âşığının bedeniyle birleştirmek için tanrıları ikna eden peri Salmakis, böylece âşık olduğu Hermaphroditos'u hem erkek hem de kadın haline getirir. Aşan'a göre, Müren'in sahnede ve halk önünde sergilediği kişilik, kendi içindeki bölünmüşlüğüne sadık kalmanın bir yoluydu.

Bu üç savın da erkek ile kadın kategorilerine sıkı bir şekilde sadık kaldığı, dolayısıyla da hayli tutucu bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Ancak Aşan'ın sürekli akla ve yurttaşlık bilincine yönelik saldırıları radikal bir tutum olarak dikkati çekmektedir. İlk durum, Müren'in cinsel tercihleriyle ilgili gerçekleri özelinde tutma çabaları ve de gazetecilerin meraklı sorularına direnmesi,[76] insanların toplum içindeki ile özeldeki davranışları arasında akılcı ve edepli bir çizginin çekilmesinin talep edildiği yurttaşlık bilincini içinde barındıran tanıdık liberal mantığa boyun eğmektedir. Ancak, ikinci sav, daha köktenci bir tavırla, Türkiye'de cumhuriyetçi siyasi geleneğin toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili gelişen hassasiyetlere ayak uydurmakta yetersiz kaldığını öne sürer. Türkiye'de baskın durumdaki erkek egemen model, toplumsal cinsiyet itibariyle modernliğe daha uygun bir yurttaşlık biçiminin gerektirdiklerini karşılamakta açıkça yetersizdi. Üçüncü sav olarak, Müren'in "kendi olma" özgürlüğünü talep ettiğini (ve bunu elde ettiğini) öne sürmekle kalmayıp, onu şu ya da bu yöne (daha çok erkek gibi ve daha az kadın gibi olması ya da tam tersi) doğru gitmeye zorlayan güçlerin hükümran ve mantıksız olduğu ileri sürülür. Aşan'a göre bunlar esasen siyasi değil ticari güçlerdir: Halkın tüketim talepleri doğrultusunda şarkıcıların cinsellik içeren gösterilerle kendilerini maskara etmeleri beklenir. Aşan'a göre, bu güçlerin ipleri eline aldığında işin nerelere vardığının en güzel örneği, Müren'in ezeli rakibi Bülent Ersoy'dur.

76 Yalan söyleme pahasına bile olsa. Aşan, Hiçyılmaz'ın (1997) sözünü ettiği genelev ziyaretlerini çok farklı bir şekilde anlatır. Görmüş geçirmiş bir fahişe Müren'in ilk ziyaretinde sorunu teşhis eder ve onu odasına çağırıp kapıyı kapatır. İkisi içeride yeterli bir süre bekler. Ardından Müren dışarı çıkar, okul arkadaşlarının önünde hayati önem taşıyan erkeklik sınavından "geçmiştir."

1970'lerde Müren'e rakip olarak çıkan, şatafatlı bir transseksüel ve popüler bir sanat müziği şarkıcısı olan Ersoy, Beşinci Bölüm'de daha kapsamlı bir şekilde ele alınacak. Ancak şimdilik bu iki şarkıcının sık sık birbirleriyle karşılaştırıldığını belirtmekle yetineceğim. Bu karşılaştırmalar genellikle çok anlam yüklüydü ve nadiren müzikle ilgiliydi, yine de bunlar sözünü ettiğimiz tartışmalarda işin kapsamlı kültürel ve siyasi boyutlarına dair bir hayli fikir verir. Aşan'a göre Müren, Ersoy'un eşcinsellikle ilgili fırsatçılığının ve ticari bakış açısının tam karşısında, samimiyeti ve yurttaş bakış açısını temsil ediyordu.

Oysa başka yorumcular olayları taban tabana zıt bir şekilde değerlendirdi. Şair ve edebiyat eleştirmeni Cemal Süreya'ya göre, Ersoy kimliğine yürekten inanıyordu ve ciddi bir karşı tepki almasına rağmen bunu hayata geçirmeyi başardı.[77] Müren ise asla böyle bir şeye cesaret edememişti. Süreya şöyle der, "Ne kadar meşhur olursa olsun, bu sadece şöhretten ibaretti. 'Muhabbet Kuşu' [Müren'in patlama yaptığı ilk şarkı] rahat içinde yaşadı, başarıdan başarıya koştu. Hiçbir alanda cesaret göstermesini gerektirecek bir durum yoktu. Eşcinselliğini bile savunamıyordu" (Süreya 1989, s. 316).

Süreya'nın bu yorumları ünlü kişilerle ilgili kısa ebedi yazıların yer aldığı ince bir kitapta yer alır. Süreya, 1980 darbesinin ertesinde belli ki yurttaşlığın zorla otoriter bir yönetime boyun eğmekten daha farklı bir şey olarak düşünülebileceği bir ânın beklentisi içindeydi. Kamusal olanın bu şekilde baştan tasavvuru, kaçınılmaz bir şekilde kimlikle ilgili meselelere girmek durumundaydı ki bunların bir kısmı (özellikle Kürt meseleleri) o sırada açıkça tartışılamamaktaydı. Süreya'nın Müren hakkındaki yorumları, bu tür soruları irdelemenin tarafsız ve bir anlamda da soyut bir yolunu bulma girişimi olarak yorumlanabilir. Süreya'ya göre, kimlikle ilgili siyasi

77 Ersoy'un, Avrupa ve Amerika'daki trans camialarında tanınan bir kişilik haline gelişi, Süreya'nın görüşlerini destekliyordu. 1980'lerin başında baskıcı ve otoriter bir yönetimin sahne konserlerine koyduğu yasak, onu bir mağdur konumuna sokmuş; bu sayede de dünyadaki (sadece Ortadoğu'yu düşünürsek Aderet, Izam ve Dana International gibi isimlerin yer aldığı) trans şarkıcılar topluluğunun ve *ulusötesi* mücadelede bir yön bulmak için onlardan medet umanların, bir parçası haline gelmişti. Ancak Türkiye'de tablo tamamen farklıdır: Ersoy genellikle, kendini ifşa etmiş pek çok eşcinsel ve transseksüel topluluk tarafından bile oportünist ve utanç verici biri olarak görülmektedir.

bir iddia ileri sürmek, ancak bu kimlik kamu önünde meşru ve kalıcı bir şekilde ilan edildiği ve tartışılabildiği takdirde kabul edilebilirdi. O yıllarda şekillenmeye başlayan liberal düzenin karşılaştığı zorluk da vaat ettiği şey de buydu. Süreya'ya göre Müren buna hiçbir şekilde uygun yaşayamamıştı.

Sonuç

Türkiye'deki pek çok kişiye göre, Zeki Müren ölümünün ardından açıkça *ulusal* bir fazilet ve yurttaşlık bilinci figürü haline geldi. Bu niye gerçekleşti? Bunun nedeni kısmen, devletin akabinde bir resmi cenaze töreni düzenleyerek Müren'i sahiplenmeye çalışmasıydı—yönetimin fırsatçı popülizmi ve Atatürk'ün cumhuriyeti tarafından baskı altına alınmış kültürel gelenekleri temsil etme iddiasıyla gayet uyumlu bir hareketti bu. Lakin Müren'in bir çeşit örnek yurttaş olarak kimliklendirilmesinin arkasında daha popüler gerekçeler yatmaktaydı.

Bu nostaljik popüler kimliklendirmede üç unsurun rol oynadığını öne süreceğim. İlkin, Müren devrimci politikayla özdeşleştirilen[78] (Mısır etkisindeki) duygusal filmler ve müzik tarzlarının yerel dolaşımında büyük rol oynamıştı. Bu müzik ve sinema kültüründe içerilen yurttaşlık anlayışı ve erdemleri tam da olanaksız aşk ile özdeşleştirilmekteydi; bu kültür, vesayetçi toplumsal düzene ters düşmekte, eşitlikçi, adil, müşfik ve demokratik bir dizi ilişkiyi gerçekleştirmek üzere kahramanca ter dökmeye karşılık gelmekteydi.

İkinci olarak, Müren'in *queer*liğiyle ilgili savlar—ya da buna dair yalanlamalar—1990'larda başka türlü kimlikler ve de kimlikler ile yurttaşlık arasındaki ilişki hakkında konuşulabilmesine olanak sağladı. Türk devleti tarafından kabul gören tek aidiyet kategorisi yurttaşlıktır—kişinin, evinde hangi dili konuşursa konuşsun ya da hangi dine inanırsa inansın, baştan "Türk" olarak tanımlandığı bir yurttaşlık.[79] Ancak ülkenin güneydoğusun-

78 Özellikle bkz. Gordon (2002) ve Abdül Halim Hafız ile ilgili olarak Stokes (2008).

79 Ancak, Ermeni kökenli Türk gazeteci Hrant Dink'in Şubat 2007'de cinayete kurban gitmesi, belli bir etnik ve dinsel kategoriye aidiyetin (ırk itibariyle Türk-

da on yıl boyunca süren etnik çatışmalara ve bu şiddetin yakın tarihlerde batıdaki şehirlerin gecekondu bölgelerine sıçramasına rağmen, devletin bu yurttaşlık reçetesine sıkı sıkıya sarılması pek çok Türk vatandaşına ya absürd, ya tutarsız[80] ya da ulusötesi siyasi gerçekliklerden bihaber gözükmektedir.[81] Yurttaşlığın çeşitli kimlik kategorilerinin bir ölçüde tanınmasını destekleyecek şekilde ayarlanmasına yönelik şu anki talepler resmi dilin kararlı esneksizliği karşısında zorlanmaktadır. Oysa *queer* kimlikler üzerine konuşulabilmekteydi, bu yüzden de 1990 sonlarında önemli bir tartışma ve görüş alışverişi alanı görevi gördüler (ki, az önce değindiğimiz gibi, bu durum Süreya'nın 1989 tarihli kısa makalesinde öngörülmüştü). Her ne kadar bu görüş alışverişleri kendi içlerinde önemliyse de, bunların siyaseten daha zorlu tartışma konularının—çağdaş devletteki "etnik" yarılmaların ve sınıf yarılmalarının—yerini aldığı açıktır. *Queer* kimlikler kendiliğinden sivil, akla yatkın ve tehdit teşkil etmeyen, aynı zamanda da ülkenin kültürel yaşamına olumlu katkılar sağlayan unsurlar olarak tasvir edilebilir. Bunlar kişinin, bir yurttaş olarak ve de bir toplumun kimliklendirici [identitarian] bir yaklaşımla tanımlanmış bir üyesi olarak, hakları ve sorumlulukları arasında sığınabileceği makul bir alan olarak görülebilir. Diğer bir deyişle, Müren kimlik meselesinin kamuoyunda sorumlu ve yurttaşlığa yakışır bir şekilde ele alınmasına olanak tanımıştı.

---

lük ve İslam) pratikte ne kadar hızla ve tutarlı bir şekilde yurttaşlık kategorisini ("Türk devletinin bir yurttaşı olmak") devre dışı bıraktığını ortaya koydu. Polis yetkilileri, devlet görevlileri Trabzon'a dönüşünde Dink'in katilini bir kahraman gibi karşıladı. Ermeni ya da Ermeni olmayan binlerce kişi ellerinde "Hepimiz Ermeniyiz" yazan pankartlarla İstanbul'da yürüyüş yaptı. Pek çok Türk gazeteci, endişe içinde, bu sayının etkileyici olduğunu ama katılımın düşük kaldığını yazdı.

80 Türk medya şirketlerinin Kürtçe müzik ve yayın yapması her gün değişebilen yasal mevzuatlara ve kamu tarafından kabul edilebilirliğe bağlıdır. İstanbul'da 1990'ların ortasından sonlarına dek her köşede görülebilen matbuatlar ve müzik albümleri son yıllarda bir kez daha yeraltına inmek durumunda bırakılmıştır.

81 Avrupa Birliği mevzuatı etnik azınlıklara ifade özgürlüğü ve kendi dilinde eğitim görme hakkının tanınmasını talep eder. Bu kitap yazıldığı sırada, özellikle 2005'teki terslenmenin ardından (o yıl Türkiye'nin üyelik statüsü uzun vadeli olarak askıya alınmıştı), AB üyeliği Türkiye siyasi kültüründe ciddi bir gözden düşüş sürecine girmişti.

Son olarak, Zeki Müren nostaljisi, 4 Kasım 1996'da gerçekleşen Susurluk kazasından sonra hüküm süren ve Navaro-Yashin (2002, s. 171-80) tarafından da tanımlanıp ayrıntılı bir şekilde irdelenen yaygın kinizm ortamında geçici şekilde ilgiyi dağıtma görevi görmüştü. Navaro-Yashin olayı şöyle anlatır: "Arabada dört kişi bulundu: bir milletvekili, İstanbul eski emniyet müdür yardımcısı, ülkücü bir mafya ajanı ve üzerinde sahte kimlik çıkan bir fahişe. [...] Olayların akışı bir gangster filmi senaryosunu andırıyordu [...] Türkiye'de pek çok kişi şüphelendikleri şeylerin bu olayla kanıtlandığını gördü. Kazadan sonraki iki ay boyunca Türkiye'de 'Susurluk' (olay böyle anılıyordu) gündelik sohbetlerin ana konusu haline geldi" (Navaro-Yashin 2002, s. 171). Bu şekilde kanıtlanan şüpheler esasen hükümetin tam anlamıyla yolsuzluğa, devletin de örgütlü haydutluğa bulaşmasıyla ilgiliydi. Navaro-Yashin'in kitabında incelikle irdelendiği gibi, halkın buna tepkisi tam bir kinizm ve devletin gündelik yaşamda "mikro düzeyde canlandırılmasına"—bayrakların açılması, Atatürk yaka rozetlerinin ve diğer Atatürk sembollerinin takılması ve de devlet karşıtı olarak görülen savcılara yönelik ufak çaplı şiddet gösterileri—yönelik gergin ve dengeleyici süreçti.[82]

Yazılan ve okunan kitaplarda, açılan web sitelerinde, düzenlenen akademik konferanslarda ve bu bölümde de ele alınan eski filmlerin ya da arşivdeki müzik repertuarlarının yeniden gündeme gelmesi ve yayınlanmasında kendini gösteren Zeki Müren nostaljisi, Susurluk sonrasının yaygın kinizminin doğurduğu karşılıklardan biri gibi durmaktadır. Bu nostaljide Müren her şeyin ötesinde bir samimiyet, dürüstlük ve sıcaklık timsali olarak ortaya çıkar. Eğer bu filmler başarısızlık anlatılarıysa, bu, Müren'in etrafındaki dünyanın tuhaflığını, sığlığını ve genel pespayeliğini kabullenmeye yanaşmamasından—bu, nihayetinde, kinik bir yadsımadır—kaynaklanan bir başarısızlıktır. Zeki Müren nostaljisi o halde, her ne kadar Müren'in kendisi 1996'da Susurluk kazasından birkaç hafta önce vefat ettiyse de, cumhuriyetin yanıp tutuştuğu yurttaşlığa has faziletlerin onunla birlikte ölüp gitmediğinin halk tarafından savunulması olarak görülebilir.

82 Konuyla ilgili, özellikle bu dönemdeki özelleştirmelerin ve devlet imgesinin iyice küçülmesinin irdelendiği bir değerlendirme için bkz. Özyürek 2006.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ekonomik anlamda kemerlerin sıkıldığı, bir yandan da siyasi bir baskının hüküm sürdüğü bir dönemin perdesini açtı. Ekonomik koşulların üstüne bir de güneydoğudaki Kürt isyanına karşı verilen savaşın da eklenmesiyle, köyden şehirlere, özellikle de İstanbul'a yönelik göç hızlandı. Müren'in temsil ettiği şehirli yurttaşlığa has faziletler bir anda kendilerini baskı altında ezilirken buldu. Kozmopolit şehirliler aralarına karışan köylüleri hem hakir görmeye hem de onlardan ciddi şekilde korkmaya başladı (Öncü 1999). Zengin ile yoksul, şehir ile köy, doğu ile batı gibi yeni ayrımlar ülke çapında konuşulan yeni konu başlıkları olarak ortaya çıktı. Bunun merkezinde de müzik ve yurttaşlık faziletleri açısından son derece şaşırtıcı bir şahsiyet yer alıyordu: Orhan Gencebay. Bir sonraki bölümde onu mercek altına alacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Orhan Gencebay'ın Müşfik Modernizmi

12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından gelen siyasi baskı dönemi Türk toplumu üzerinde kavrama girişimlerine hâlâ direnen ama kamuoyunun ilgisini giderek daha çok kendi üstünde toplayan izler bırakmıştı.[1] Bu döneme damgasını vuran diğer bir unsur da kamuoyundaki, ulusal duygusallık üzerine arabesk adı verilen popüler müzik türü merkeze alınarak yapılan hararetli tartışmaydı. Bu tartışmanın yankıları, bir nostalji haletiruhiyesi içinde cereyan etmekle birlikte, şu günlerde de sürmektedir.

Kimilerinin adlandırmasıyla "arabesk tartışması,"[2] başından itibaren tek taraflı bir hadiseydi; diğer bir deyişle, pek "tartışma" sayılmazdı. En-

1 *Radikal*'de çıkan yakın tarihli bir makalede—son yıllarda darbenin yıldönümlerinde konuyla ilgili çıkan makale sayısı giderek artmaktadır—şu rakamlar verilmişti: Gözaltına alınanlar 650,000 kişi; fişlenenler 1,685,000 kişi; görülen 210 davada suçlananlar 230,000 kişi; (devlet savcılarınca) haklarında ölüm cezası istenenler 7,000 kişi; ölüm cezası verilenler 517 kişi; idam edilenler 50 kişi; "yasadışı örgüt üyeliğiyle" suçlananlar 98,404 kişi; vatandaşlıktan çıkarılanlar 14,000 kişi; "ilticacı" olarak yurtdışında bulunanlar 30,000 kişi; şüpheli şekilde ölenler 300 kişi; işkence sonucu ölenler 171 kişi; hapishanede ölenler 299 kişi; açlık grevlerinde ölenler 14 kişi; "kaçmaya çalışırken" öldürülenler 16 kişi ve "çatışma sırasında" öldürülenler 95 kişi (Saymaz 2008, s. 9). Darbeyi gerçekleştiren kişilerden hesap sorulması talebiyle üniversite kampüslerinde ve büyük şehirlerin kamusal alanlarında düzenlenen protesto gösterileri, bu yıldönümlerinin artık giderek vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

2 Bkz. Stokes 1992a. Bu kitabın adında kullandığım ifade, o dönemde bu meseleyle ilgili Türkçedeki yaygın ifade biçimi olan "arabesk tartışması"nın aynen çevirilmiş haliydi.

telektüel kesim başlarda arabeske açıkça olumsuz bir anlam yükledi ve temsillerini tekeline aldı. Onlara göre arabesk, Batılı olduğu varsayılan bir ülkenin içinde sakladığı Doğu'ya ve gecekondu mahallelerindeki şehirle pek bütünleşememiş köylü göçmenler arasında boy gösteren geleneksel unsurlarla yeterince bastırılamamış "Arap" etkilerinin kültürel iç içeliğine karşılık geliyordu.[3] Arabesk, Türk devletinin "modern" olma çabalarının acı verici sınırlarını ortaya koymaktaydı.[4] 1990'ların başında bu mutlak kabullerde tereddütler oluşmaya başladı ve alternatif yaklaşımlar şekillendi.[5]

---

3 1970'lerin ortalarında arabesk terimi köyden göç edenlerle ve gecekondu mahalleleriyle bağdaştırılmaktaydı. Oğuztan, Gencebay hakkında verdiği bir söyleşide arabeski, İstanbul'daki fakir mahallelerin özellikle dolmuşlarda dinlenen bir ürünü olarak tarif eder (Oğuztan 1975, sf. 17). Bu yaftalamalardan her zaman büyük rahatsızlık duymuş olan Gencebay, bir yandan da bu tarzı bedbahtlıkla ilişkilendiren yaklaşımla istediği gibi oynamıştı. "Sarhoşun Biri"nin reklamı şu cümlelerle yapılmıştı: "Aşkın ne olduğunu bilmiyorsanız, bunun tadına varmamışsanız, bunun ıstıraplarını yaşamamışsanız, BU ALBÜMÜ SATIN ALMAYIN" (*Hey*, 7 [39], 8 Ağustos 1977, sf. 23). O aşamada, arabesk terimi dışlanmışlık, bedbahtlık ve yoksulluk çağrışımlarının üzerine inşa edilmişti ki 1980'lerdeki arabesk tartışması bunlar üzerine kurulacaktı.

4 Öztuna (1987), bu tarzı Arap müziğinden gelen etkilerle ilişkilendiren bir yaklaşıma dayanarak, arabeske ilişkin en doğrudan (ve açıkça milliyetçi) eleştiriyi yapar. Arabesk terimi biraz muğlak bir şekilde de olsa uzun bir süre boyunca Arap müziğiyle ilişkilendirilmişti. Örneğin Özışık, 1950'lerin dilini ve kültür politikasını yansıtan bir kitapta, arabeski "beste ya da icradaki aşırı girift tezyinatlar" olarak tanımlar. Bu terim sadece "Arab usûlü"nü değil, bu tarzların herhangi birini çağrıştıran herhangi bir şeyi tanımlamak için kullanılıyordu. Kesinlikle "Türk değil"di (Özışık 1963, s. 208). Eğribel (1984) ile Güngör (1990) Frankfurt ekolünden sayılabilecek eleştirmenlerdir, ancak o dönemde Marksist kültür kuramlarına yapılacak göndermelerin örtük ya da ihtiyatlı bir şekilde ifade edilmesi gerekiyordu. Bu iki kitapta arabesk çarpık bir modernlikle, sorunlu şehirleşme süreçleriyle ve Özal'ın ilk dönemindeki hiper-liberalizmle ilişkilendirilmiştir. Gecekondulaşma hakkında kaleme alınmış çalışmalar ve bunun arabeskle olan ilişkisi hakkında Stokes'a (1992a) bakınız.

5 Arabeskle ilgili yeni akademik yaklaşımları gösteren iki yayın için bkz. Özbek (1991), Işık ile Erol (2002); bunların her ikisi de söz konusu döneme birer yanıt olarak görülebilir. Benim arabesk üzerine yaptığım çalışmamın Türkçe çevirisi

Eleştirel yorumcular modernist savları ve daha önceki temsiliyetleri pekiştiren kendine mal edici oryantalist söylemi sorgulamaya başladı. Dahası, kilit konumdaki müzisyenler hakkında konuşmayı bırakıp doğrudan onlarla konuşmaya başladılar. Kusursuz terbiyeliliğin babacan figürü Orhan Gencebay, kısa bir süre içinde arabeskin kamusal sesi olarak ortaya çıktı. Bu bölümde, bu sesin "kurnaz yurttaşlık bilinci" (Bhabha 2004) üzerinde duracağım.

Kısa Bir Biyografi

Arabeske dair tartışmalara sıklıkla hasıl olan olumsuz havayı biraz olsun dağıtmak üzere, müsaadenizle Gencebay ve onun müziğinin, hayranlarının gözünden nasıl göründüğünü burada kısaca aktarmaya çalışacağım. Yaşadığım iki kısa ve bir nevi tipik tanışma aklımdan hiç çıkmadı; bunların ilki 1995 yazında gerçekleşmişti. O günlerde İstanbul'daki Gülhane Parkı yaz aylarında belediye tarafından düzenlenen bir müzik festivaline ev sahipliği ediyordu.[6] Arabeskin önde gelen yıldızları gecekondu sakinlerine ve şehrin dış mahallelerinden gelenlere (yani büyük yıldızların genellikle konser verdiği büyük kulüplere ve gazinolara bir gece için olsun gitmeye maddi durumu elvermeyen kişilere) ücretsiz konserler verirdi. Bu konserler dört gözle beklenirdi. İşin aslı, kalabalık ve zapt edilmesi zor bir kitlenin

de (Stokes 1992, çevirisi 2000'de yayımlanmıştır) bu süreçte muhtemelen bir rol üstlenmişti. Özbek'in önemli çalışmasına bu bölümün ilerleyen sayfalarında değineceğim.

6 Gülhane Osmanlı döneminden beri halk şenliklerine ev sahipliği yapmıştı. Burası Sirkeci tren garına ve ulaşımın ana kavşaklarından biri olan Eminönü'deki duraklara yakındır; dolayısıyla şehrin eski bölümünün batısındaki yoksul mahallelerde yaşayan insanlar buraya toplu taşıma araçları ve dolmuşlarla kolaylıkla ulaşabilir. Bu kitap yazılırken Gülhane Parkı festivali artık devam etmiyordu. Bu festival ilk kez 1999 depreminden sonra ertelenmişti. Bu festival son olarak ne zaman yapılmıştı pek emin değilim. Bugün pek çok insan da hatırlamakta zorluk çekiyor. Bu depremin hemen ardından, İstanbul'un Taksim bölgesi civarında (Harbiye'deki açık hava tiyatrosu ve Kuruçeşme gibi) paralı konser mekânlarının mantar gibi bitmesi, Sirkeci'de, belediyeye hayli masraflı gelen ve uğraştıran bu tür bir etkinliğin düzenlenmesini bir ihtiyaç olarak görülmekten çıkarmış olmalı.

dinlemeye gelebileceği korkusuyla bu konserler pek de duyurulmazdı. Bazen en büyük isimlerden—Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy—birinin geleceği ağızdan ağıza dolaşırdı. Sokak çocukları en ön sıralara el koyar, günler geceler öncesinden buralarda yatıp kalkmaya başlayarak konser gününü beklerdi. Benim gibileriyse, kimin konser vereceğini bile bilmeden ve muhtemel bir hayal kırıklığına hazır halde, birkaç saatlik bir bekleyiş sürecini göze alarak konser gününün erken saatlerinde oraya giderdi.

Bu konserlerden birinde mekâna çok erken varmıştım, konser alanına yakın bir açık hava kahvesinde, büyük çınar ağaçlarının altındaki gölgeli, keyifli bir yerde oturuyordum. Kafede bir ara işler yavaşladı. Belli ki canı sıkılan genç yaşlardaki garson, kim olduğumu, ne için orada bulunduğumu öğrenmek üzere bir sandalye çekip yanıma oturdu. İsmi Ali idi. Servis masasının üstünde bir Orhan Gencebay kasedi görünce, lafı arabeske getirdim. Kısa bir süre sonra Ali'nin bir arabesk tutkunu olduğu ve söyleyecek çok şeyi olduğu ortaya çıktı.

Ali'ye göre, (1944 yılında doğmuş olan) Gencebay'ın Gülhane civarında sıkça görülen "delikanlılardan" ayrı tutulması gerekirdi. Gencebay daha o dönemde bile, yıldızları yükselen popüler müzisyen kuşağının bir üyesinden ziyade, olgun, babacan bir şahsiyet görüntüsü çizmekteydi. Gencebay adını ilk kez 1960'ların başında TRT'de genç bir saz ustası olarak duyurmuştu. Aynı zamanda da TRT çevresinin dışındaki kimi popüler halk müziği sanatçıları (bilhassa 1960'ların ortalarında Ahmet Sezgin) için çok tutulmuş şarkılar yazmıştı. Kısa bir süre sonra, kültür politikasını baskıcı bularak ve ticari piyasadaki fırsatların cazibesine kapılarak TRT'den ayrıldı. Büyük başarı kazanan ilk şarkısı "Bir Teselli Ver" 1969'da çıktı; bu şarkı birkaç yıl sonra bir müzikal filmde kullanıldı, sonraki on yılda bunu büyük başarı kazanan başka müzikal filmler izledi.[7] Askeri darbe

7 Bu bölümde de sıkça başvurulan kapsamlı diskografi bilgileri için şu siteye bakınız: http://www.diskotek.arkaplan.com.tr. Burada orijinal 45'lik plakların ve plak kapaklarının fotoğrafları yer almakta. "Bir Teselli Ver" için farklı tarihler verilmekte, bunlar 1968'e dek gidiyor. *Hey*'de tanıtılan plaklar ve albüm eleştiri yazıları, her ne kadar mutlak bir güvenilirliğe sahip değilse de, albümün daha sonraki bir tarihte çıktığını ve söz konusu web sayfasının genel olarak

dönemindeki kısa bir aranın ardından, filmlerden ziyade albüm kayıtlarına ağırlık veren Gencebay, 1980'lerin ilerleyen yıllarında kesintisiz ve enerjik bir üretkenlik sergiledi. Gencebay'ın artık kendi ayakları üzerinde durmayı başarmış plak şirketi Kervan, o sıralar kalbi Unkapanı'nda atan ve giderek büyüyen müzik piyasası için kasetler (1990'ların ortalarından itibaren de CD'ler) çıkardı.[8] Gencebay'ın yoğun üretkenliği yeni yüzyılın ilk yıllarında hızını hiç kesmeden devam etti, ta ki 2000'lerin ortalarında *Türkiye Popstar Yarışması*'nda üstlendiği yorumculuk zamanını ve enerjisini ciddi şekilde almaya başlayana dek.[9]

Ali bana Gencebay'ın Samsunlu olduğunu hatırlatmıştı. Türkiye'de hemen herkesin bildiği bu olgu, kendisi de o bölgeden gelmiş olan Ali için üzerinde durulması gereken bir konuydu. Kendisinin de gayet iyi bildiği gibi arabesk, eleştirmenler tarafından yoksullukla ve güneydoğunun kırsallarından şehre gelen eğitimsiz göçmenlerle ilişkilendirilmekteydi. Metropol açısından düşünüldüğünde Samsun uzak bir şehir olarak görülebilirdi; lakin kendi içinde büyüyen, çağdaş ve kozmopolit bir şehirdi. Gencebay'ın burada daha ziyade babasından ve aile dostlarından aldığı müzik eğitimi hem Batı klasik müziğini hem de Türk sanat müziği ile halk

---

doğru tarihler verdiğini düşündürmektedir. Filmin tarihini (1971) saptamak ise daha kolay. *Orhan Gencebay klasikleri* hem ilk kayıt tarihini (1969) hem de film tarihini (1971) vermekte; bu muhtemelen güvenilir bir kaynak olarak kabul edilebilir.

8 Gencebay, ortaklarından biri olduğu ve çok tutulan ilk şarkılarını basan İstanbul Plak'la yollarını ayırarak 1972'de Kervan'ı kurdu. Kervan ilk Gencebay hitini 1973'ün başında piyasaya sürdü. Gencebay yeni şirketinin ismini duyurma konusunda son derece işinin ehli çıktı. Şirketin ilk yıllarında, *Hey* ve *Ses* dergilerinin sayfalarında dikkat çekici birbirinden ilginç reklam ve tanıtımlar yer aldı; Gencebay ilgi odağında kalma konusunda da çok yetenekliydi. Meşhur kaleciler Kervan bünyesinde kayıtlar yaptı. Gencebay'ın *Zühdü* adlı albümünün tanıtımı maksadıyla bir gazinoya (pek yaygın bir isim olmayan) Zühdü isimli kırk bir kadın davet edildi. Örnekler çoğaltılabilir.

9 *Popstar*'da, orijinali *American Idol* adlı programda olduğu gibi, amatör şarkıcılar yarışır ve profesyonellerden oluşan bir jüri bunları değerlendirir. İzleyiciler telefonla oy vererek adayların bir kısmını eler ve sonuçta adaylardan birini birinci seçerler. Gencebay ile Ersoy bu jürinin daimi üyeleriydi.

müziğini kapsıyordu. Aile önce Edirne'ye, ardından İstanbul'a taşındığında bu eğitim devam etmişti. Ali'ye göre, Gencebay'ın Karadenizli kökeninden gelen kozmopolitliği, eğitimliliği ve kültürel açıdan genel ciddiyeti, onun bir yandan Gencebay'ın arabeskinden zevk alabilmesi, bir yandan da entelektüel kesim tarafından yaratılmış basmakalıplara mesafeli yaklaşması anlamına geliyordu.[10]

Ancak Ali de, Gencebay'ın pek çok hayranı gibi bir konuyu dert ediyordu. Gencebay'ı sahnede izlemek pek mümkün değildi. Öteki arabesk yıldızları, konserlerini izlemeye yetecek parası olmayan hayranlarına duydukları saygıyı göstermenin bir yolu olarak, Gülhane'de kısa bir süreliğine de olsa boy göstermeyi asla ihmal etmezken, Gencebay buraya asla çıkmamıştı. Aslına bakılırsa, canlı konser vermek üzere neredeyse hiç sahne almamıştı—onunla yapılmış söyleşilerde mutlaka gündeme gelen bir konuydu bu.[11] Gencebay kariyeri boyunca bu konuda çeşitli

10 Entelektüel kesim için arabesk dinleyicileri, 1980'lerin ortalarından itibaren *Fırt* ve *Leman* gibi mizah dergilerinde (özellikle de o kuşaktan Türk okuyucuların hemen hatırlayacağı karikatür serisi *Grup Perişan*'da) tasvir edilen, kirli sakallı, tespih çeviren *maganda* tiplemesiyle dalga geçilen görgüsüz proleterlerdi. Magandanın daha ayrıntılı bir soy kütüğü için bkz. Öncü (1999). Konunun uzmanlarından Pierre Hecker'a, o dönemdeki metal ve arabesk tutkunları arasındaki ilişkiler hakkında yaptığımız sohbet için minnettarım.

11 Kervan'ın yeni bir girişimi için 1973'te yapılan kapsamlı bir tanıtım yazısında (bkz. *Hey* 3 [28], 30 Mayıs 1973) bu olgu daha o tarihten olumlu bir yöne sevk edilmeye çalışılmıştı. Gencebay, "Türk müziğinde yeni bir ekolün yaratıcısı" gibi iddialı tabirlerle anılırken, tanıtım yazısı şöyle devam ediyordu: "Zaman zaman 'Niye sahneye çıkmıyorsun?' diye soruyorlar. Bu soru onu tanımayan insanlardan geliyor. Onu tanımayanlar, onun hayranlarını 'su kadar kıymetli' gördüğünü tasavvur edemiyorlar. Onun hayranlarıyla, onu sevenlerle bağlarını koparmak gibi bir niyeti *kesinlikle* yok." Her ne kadar Gencebay bu derin köklere sahip aşikâr isteksizliğini hep olumlu bir yöne sevk etmeye—ve hayranlarıyla burada olduğu gibi farklı bir yakınlık kurmaya—çalışmışsa da, kendisini "canlı" icrada kanıtlama mecburiyeti belli ki onun hep başını ağrıtmıştı. Verdiği nadir konserlerden biri olan İzmir Fuarı konseriyle ilgili yorumlar ve de bu konserle açıkça sesinin sahnede canlı icralar için yetersiz olduğu iddialarına bir yanıt vermeye çalıştığı şeklindeki sav için bkz. Akyıldız 1974.

mazeretler öne sürdü ki bunların hepsi kendi içinde haklıdır.[12] Ali bana eğer Gencebay burada bir konser verirse, ön sırada bir yer kapmak için gece gündüz bekleyeceğini söyledi. İstanbul'un yarısı buraya gelir, dedi. Kendisi ne kadar el üstünde tutulduğunu, benim gibileri için ne kadar önemli olduğunu biliyor muydu acaba? Ali'nin yorumları biraz sitemkâr gibiydi; yine de, Gencebay'ın gözlerden uzak kalmasının sonucunda kafalarda kendilerince yaratılan kurgusal kişiliğe duyulan hayranlık açık seçik dikkati çekmekteydi.

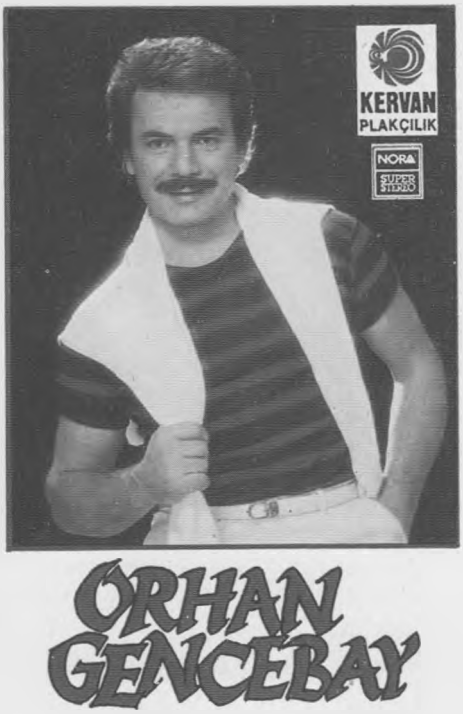
Hayranlarının gözünde, Gencebay'ın sadece bilgisi, görgüsü ve kozmopolitliğinden değil, kendi ayaklarının üzerinde durabilmesinden de kaynaklanan bir etkileyicliği vardı. Pek çoklarına göre, bu durum sırf onun bakışlarında bile yansımaktaydı. Bu "bakışı" gösteren fotoğraflar çok yaygındır; çağdaş Türkiye'de pek az kişi bu tanınmışlığı yakalayabilmiştir. İkinci bir kısa anekdot: 1980'lerin ortalarında, bir alışveriş dönüşü Gencebay'ın son kasetini bir dostumun evine götürüşümü hatırlıyorum. Dostum arabeskten nefret ederdi, bana plastik torbada ne olduğunu sorduğunda—soracağını biliyordum—zaten ona sataşmayı bekliyordum. O sıralar on sekizinde olan kız kardeşi Yasemin o yıl köyden onun yanına taşınmıştı. Kız abisini kızdırmaya, onun müzik zevki ve diğer beğenileriyle

12 1986'da *Müzik Magazin*'de yer alan bir telefon söyleşisinde hayranlarından Ahmet Eman, Gencebay'a şöyle sordu: "Türkiye'de dört büyük bağlama üstadı var. Bence virtüoz olarak en iyisi sizsiniz. Hiç bu tarz bir konser vermeyi düşündünüz mü?" Gencebay şöyle yanıtlar: "Halihazırda yapmayı düşündüğüm şeylerden biri bir bağlama resitali vermek ve bağlama konçertosu bestelemek. Elbette, bunun orkestrasyonu çok meşakkatli olacağından, çok uzun zaman alacak" (*Müzik Magazin* 2 [1], 29 Aralık 1986). Ben Gencebay'la nihayet buluşmayı başardığımda, aynı soruyu ona sormaktan kendimi alamadım. Verdiği yanıt daha ziyade samimi bir güvensizlik duygusunu çağrıştırmaktaydı: "Neden mi sahneye çıkmadım? Bu müziğin yazar çizerliğini, bunun üzerine düşünmeyi daha çok seviyorum. İşimde şovmenlik var, sahne şovmenliği. Buna pek alışık değilim. Yazar çizerliği tercih ettiğim için çıkmadım. Hep erteledim, sonra çıkarım, sonra çıkarım diye yirmi yedi sene geçti. İşte yine erteliyorum! (Gülüyor). Bilmem ne kadar böyle bir şey. Sanki sahneye çıkarsam, ben beste yapamam, bir şey üretemem gibi geliyor bana, benim bir korkum var" (Yazarın Gencebay'la yaptığı söyleşi, 4 Ağustos 1995; aksi belirtilmedikçe, sonraki bütün alıntılar aynı söyleşiden alınmadır).

dalga geçmeye bayılırdı. Yasemin, hem Gencebay'ın filmleri ve ilk dönem şarkıları hakkında tutkulu bir hayran numarasına yatarak benimle hararetli bir konuşmaya dalmak hem de onun güzel bakışları hakkında yorumda bulunmak için fırsatı kaçırmadı. Yasemin, abisini iyice çileden çıkarmak üzere aklımdan çıkmayan şu lafı etmişti: "Ama ne güzel pozları var!" Ona göre, Gencebay'ın yayımlanan fotoğrafları pozun mükemmel bir karşılığıydı.[13] Türkiye'deki çoğu popüler medya yıldızının verdiği fotoğraflarda genelde olduğu üzere, bunlar boş bir arka planda çekilmiş, parlak tonlarda aydınlatılmış portre fotoğraflardı. Gencebay genellikle kameraya doğru eğilir, bakışları doğrudan ve kışkırtıcı bir şekilde karşı tarafa odaklanırdı, başı hafifçe öne eğik durur, göğsünü çıkarır ve omuzlarını geriye atardı. Kıyafetleri (genellikle şık bir deri ceket ya da birbiriyle uyumlu bir tişört ile kazak kombinasyonu), saç biçimi ve bıyığı proleter edep ve usturuba uygun düşüyordu ve hiçbir şekilde iddialı değildi. Yasemin ve Ali gibileri bu ikonografiye gayet aşinaydı ve bu fotoğraflardaki ufak tefek atmosfer değişiklerini hemen fark edebilip bunun tadını çıkarabiliyordu. Yasemin için pozun çağrışımları olumluydu: maçoluk, bakılmaktan keyif almak, özel bir tanıdıklık hali ve mahremiyet. Abisine gelince, elbette, bunlar tam da çok daha kapsamlı bir sorunun ifadesiydi: kırsalın tahtı ele geçirişi, Türkiye'nin Batılı ve çağdaş bir ülke olma çabalarında geriye gidiş. Ancak Yasemin çok iyi bir laf etmişti. Hatırladığım kadarıyla abisi buna bir cevap yetiştirememişti.

Gencebay hayranları onun hakkındaki bilgilere çok çeşitli yollardan ulaşabilir. Gizemle ya da mitolojik unsurlarla sarıp sarmalanmış diğer arabesk yıldızlarının aksine, Gencebay'ın hayat hikâyesi kamuoyunda gayet iyi bilinir. Onun çeşitli konulara dair—kariyeri boyunca gazeteciler ve akademisyenlerce defalarca irdelenmiş—görüşleri herkes tarafından bilinir. Bu bilgide bir mahremiyet mevcuttur. Görsel imajı her an her yerdedir; çoğu kişi hafifçe gülümseyen bu pozu adeta ezberlemiştir. Mutsuz aşk ve kanlı intikam masalları anlatan filmlerine VCD'lerden ya da internetten

13 Gencebay'ın görsel imgelerinin kronolojik olarak düzenlendiği iyi bir kaynak için http://www.diskotek.arkaplan.com.tr sitesindeki Gencebay diskografisine bakılabilir.



Resim 3a. Orhan Gencebay kaset kapağı (*Beni Biraz Anlasaydın*, Kervan)

kolaylıkla ulaşılabilir. Kaset satıcılarının sadece güncel hitleri raflarına koydukları 1980'lerin başlarında bile Gencebay'ın 1970'lere ait "klasikleri" (o zaman bile bu şekilde anılıyorlardı) kolaylıkla bulunabiliyordu. Dolayısıyla hayranları onun müziğini, arabesk dünyasında pek rastlanmayan bir şekilde tüm ayrıntısıyla bilir. Bunu ilerleyen sayfalarda, onun ilk dönem şarkılarından biri olan ve sonrasında Gencebay'ın arabeskinin altında yatan politik görüşü anlama çabasında kilit rol oynayan "Batsın Bu Dünya" merkezinde ortaya koymaya çalışacağım.

"Her Şey Karanlık"

"Batsın Bu Dünya" (1975) hemen herkes tarafından bir Gencebay klasiği olarak kabul edilir. Kervan bu parçayı 1980'lerin başlarında piyasaya

sürmüştü.[14] Akademik yorumculara göre bu şarkı bir sahicilik ânına karşılık geliyordu. Hayranları da diğerleri de sohbetlerimizde bu şarkıdan, genellikle çeşitli kişisel durumlara atıfta bulunarak, tutkuyla bahsederdi.[15] Gencebay 1998'de çıkardığı *Orhan Gencebay Klasikleri* CD'sinde bunu ilk şarkı olarak kullandı.[16] Başka şarkıcılar, hiç kuşkusuz onun *Türkiye Popstar Yarışması*'ndaki yorumcu ve jüri olarak üstlendiği yeni rolün etkisiyle, şarkıyı pop, rock ve hiphop tarzında yorumlayarak ona saygılarını sundu.

"Batsın Bu Dünya" sonraki yıllarda pek değişiklik göstermeyecek bir müzik tarzının doğuşuna işaret ediyordu.[17] Stereo kaydedilip bunun yarattığı etkilerden yararlanan ilk Gencebay parçasıydı.[18] Vokal sanatsal

14 Benim Gencebay'in ilk dönem kasetlerinden oluşan arşivim yaklaşık bu zamanlarda oluştu; bunların çoğunu, zamanında saz dersleri aldığım, bugün de hâlâ arada bir çalgı almaya gittiğim Şehzadebaşı Caddesi'ndeki otobüs durağının yanındaki ufak kasetçiden aldım. Kasetçi arabesk erbabına hizmet etmekten gurur duyardı ve itinalı bir şekilde yerleştirilmiş Gencebay "klasikleri" raflardan hiç eksik olmazdı.

15 Örneğin Chicago'daki bir Türk arkadaşımın bana şöyle demişti: "Buraya [Chicago Üniversitesine] öğrenci olarak ilk geldiğimde, bir firma için paket taşıma işi yapmıştım, bütün gece direksiyon sallardım. Teybe 'Batsın Bu Dünya'yı koyar, sürekli bunu dinlerdim [biraz uyumsuz şekilde şarkıyı söyler, 'Batsın bu dünya...!' ve güler]. Ancak böyle dayanabiliyordum."

16 Şarkıları oylamayla seçmişti, "Batsın Bu Dünya" belli ki hemen zirveye yükselmişti, bu yüzden de bu derlemede ilk sırada yer aldı.

17 Makamsal, ritmik ve hatta armonik açılardan bu uyumluluğu sağlayan temel unsurlardan biri kompozisyonun saz üzerinde yapılmasıydı. Gencebay bu çalgı üzerinde sanat müziğinden alınma çizgisel, doğaçlamaya yönelik ezgilerden büyük bir hızla halk müziğine has, belli bir kalıba dayalı tezene (pena) hareketlerine (tavır) geçebilmektedir. Akorlara, dolayısıyla da belli bazı armonik fikirlere de yer vardır. Saz düzeni ve tavır için bkz. Stokes (1992b). Akustik sazda sazın düzeni (akort edilişi) bir yan unsurdur, elektrosazda ise kilit önem taşır.

18 *Ses* 52'de (14, 1975) "Batsın Bu Dünya" için verilen tam sayfa ilanda, teknik özelliklere geniş yer verilmişti: "Bu plak 'full-frequency-range four-phase system' ile kayıt edilmiş ve 'Dolby noise reduction' ilavelidir." Parça, 1969'da mono olarak kaydedilen "Bir Teselli Ver" ile 1976'da dört kanal kaydedilen "Hatasız Kul Olmaz" arasında yer alır (Özbek 1991). "Bir Teselli Ver" aslında mikrofonla kaydedilmiş

nitelikten çalgısal niteliklere yönelik bir kaymaya karşılık gelmekteydi;[19] hayranları bu çalgı merkezli tarzı genellikle "fantezi" olarak tanımladı.[20] Bu aynı zamanda Gencebay'ın şarkı sözlerindeki bir ton farkına ve vokal tarzındaki değişime işaret etmekteydi. Onun daha sonraki şarkıları adeta âşık olunan kişiyle ve dış dünyayla yapılan konuşmalar gibiydi, buna uygun şekilde de, daha kısık sesli, yumuşak bir vokal tarzına sahipti. Bu şekilde bakıldığında, "Batsın Bu Dünya" onun ilk dönem şarkılarını yâd eder gibidir. Şarkıda kendi acısıyla boğulmuş, kaderin elinde ıstırap çeken bir karakter betimlenir. Gencebay'ın sesi buna uyumlu bir şekilde boğuk ve duygusal, Türkçe bir ifade kullanmak gerekirse, yanıktır.

---

bir topluluk icrasıydı. "Hatasız Kul Olmaz" karmaşık orkestrasyonlar içeriyordu (buna obua ve trompet de dahil) ve müziğin ön planı ile arka planı (stüdyo mühendislerinin tabiriyle altyapı davul ve vurmalılar, elektrikli bas ve genellikle en son eklenen klavyelilerden oluşur) arasında bariz bir ayrım mevcuttu. Gencebay artık bir yardımcıyla çalışmakta, stüdyo çalışması için onunla bir şablon ve bir partisyon hazırlıyor, ardından altyapı ekleniyor. Şarkının armonik düzenlemesi, başta sazla yazılan ezgilerin üstüne—bir nevi akla sonradan gelmiş fikirler gibi—ayrıca ekleniyor. Diğer bir deyişle, "Batsın Bu Dünya" akustik "mekân" fikrinin (Moore 1993) ve arabesk şarkılarının stüdyo üretimindeki işbölümünün evriminde bir aşamaya karşılık gelmekteydi.

19 Gencebay'ın sesi hep sorun oluşturacak kadar "zayıf" bulunmuştu. Bu iddianın geçmişi köklüdür. Konuyla ilgili tartışmalar 1970'lerin ortalarında boy göstermiştir. Örneğin İzmir Fuarı'nda ilk kez sahne alışı, kimileri tarafından, onun sesinin sahne için "yetersiz" kaldığı şeklindeki "söylentilere" bir yanıt verme girişimi olarak görülmüştü (Akyıldız 1974). Bölümün ilerleyen sayfalarında göreceğimiz gibi, "Batsın Bu Dünya" hakkında çıkan eleştirilerde de aynı konu gündeme gelmişti.

20 *Beni Biraz Anlasaydın* (1986) ile *Cennet Gözlüm* (1987), içindeki "Elhamdüllilah," "Dünya Dönüyor" ve "Cennet Gözlüm" gibi şarkılarla bu anlamda öne çıkmaktadır. Gencebay bunları söyleşilerde genellikle "deneysel" diye anar. Fantezi tabiri, daha önceki kullanımlarında (bkz. Rona, 1970 ve İkinci Bölüm, 44. dipnot) yer alan müzikal özelliklerin—diğer bir deyişle, şarkı formunun metrik ve biçimsel sınırlamaları açısından serbestlik—bir kısmını aynen içerir. Ancak, Gencebay için kullanıldığında, bu terim (vokal ve güfte karmaşıklığı pahasına) çeşitli çalgı düzenlemeleri ve kullanımlarını ve de makam kullanımında bir çeşit kendine haslığı ifade eder.

"Batsın Bu Dünya" pek çok kişi tarafından vurucu bir şarkı, adaletsiz bir toplumsal düzene karşı bir feryat çığlığı olarak hatırlanır. Bu yorumlamada, şarkının yer aldığı filmin hikâyesinin büyük payı vardır. Osman Seden tarafından çekilen film (*Batsın Bu Dünya*, 1975) Vedat Türkali'nin bir öyküsünden yola çıkmıştı. Bir kuşak öncesinde Zeki Müren tarafından yaygın bir türe dönüşen (bkz. İkinci Bölüm) müzikal film geleneğine çok şey borçluydu, ancak o dönemde Türkiye'de revaçta olan kırsal konulara dayalı gerçekçi sinemadan da belli bir miktar etkilenmişti.[21] Filmin diğer yıldızı köylü kızı Seher rolündeki Müjde Ar'dı. Gencebay filmde motorlu bir tekneyi işleten Orhan'ı[22] oynar. Filmde sadece kısmen açıklanan gerekçelerden dolayı, Orhan'ın patronu geçmişte ona belli ki çok iyi bakmış, Orhan'ın derin bir vefa borcu hissettiği biridir. Adamın bazı siyasi emelleri vardır ancak sorumsuz, hayta oğlu ona bir sürü sorun çıkarmaktadır. Bu çocuk, bir grup arkadaşıyla birlikte motoruyla şehir dışında gezerken Seher'e rast gelir, kızı önce taciz eder sonra da ona tecavüz eder. Orhan, hiçbir ilgisi bulunmadığı halde, kendini bu tecavüzün sorumluluğunu üstlenmek durumunda hisseder; Seher'le evlenmeyi kabul ettiği takdirde bütün suçlamalar düşecektir. İstemeye istemeye bunu yapar; patronu kesin bir şekilde bunu emrettiği için başka seçeneği yoktur. Seher köyünde

21 Seden, birkaç Zeki Müren filmi çekmiş olan Lütfi Akad'ın yanında yetişmişti; onun çalışmaları ile Akad'ın duygusal filmleri arasındaki ilişki gayet aşikârdır. Yaşar Kemal'in romanları ile Yılmaz Güney'in filmleri (ağırbaşlı, kırsal yerleşimlerdeki "Doğulu" sorunları dramatize eden sol eğilimli intikam hikâyeleri), bunların yanı sıra Charles Bronson filmleri ile onun Türkiye'deki muadillerinin (örn., Cüneyt Arkın) popülerliği göz önünde bulundurulmalıdır. O dönemde popüler sinemadaki gelişmelerle ilgili kısa bir irdeleme için bkz. Stokes 1992a, s. 93-6.

22 Arabesk filmlerinin çoğunda başrol oyuncusu gerçek ismini kullanır ve esasında "kendini" oynar; yani, bir filmden diğerine, çalıştığı iş ya da hikâyedeki diğer ayrıntılar olarak değilse bile, kişilik özellikleri itibariyle değişmeyen bir karakteri oynar ve bu karakter oyuncunun kamuoyu önünde sergilediği kişiliğe çok yakındır. Öte yandan başrolü paylaşan kadın oyuncu kurgusal bir isimle, daha ziyade o filme özel hikâyeyle ilgili ve sınırlı bir karakteri oynar. Türkiye'de bu filmlerin tutkunları arasında internet üzerinden yapılan tartışmalarda ise bu konu bulanıklaştırılmaktadır; örneğin, Müjde Ar'ın oynadığı kadın karakterler genellikle "Müjde" olarak anılmaktadır.

dışlanır, yeni kocası da her gün ona daha soğuk davranır. Daha beteri, patronun oğlu Seher'i taciz etmeye devam eder. Sonunda Seher intihara teşebbüs eder. Bu teşebbüs Orhan'ın merhamet ve sevgi duygularını uyandırır, gerçek bir aşk filizlenir. Ancak patronun oğlu Seher'i rahatsız etmeyi sürdürmektedir, Orhan'ın kendine saygısı giderek yıpranmaktadır. Hamile kalan Seher, karanlık düşüncelere boğulmuş durumdaki Orhan'a bakar; Orhan "Batsın Bu Dünya" yı söylemeye başlar. Orhan, Seher'e karnındaki çocuk için bir "hediye" sözü verir ve teknesiyle uzaklaşır. Seher endişeli gözlerle iskeleden onun gidişini izler. Daha sonra döndüğünde teknenin direğinde patronunun oğlunun ölü bedeni sallanmaktadır.

"Batsın Bu Dünya"nın bir toplumsal isyan olarak yorumlanmasının bir dayanağı da şarkının sözleridir. Biçimsel olarak ifade edilirse, şarkı hece sayısı, uyak düzeni, gramatik yapı ve retorik olarak dört ayrı bölüme ayrılır. Gencebay şarkının bölümlerini anlatmak için sanat müziği terminolojisine başvursa da; aslında (ilk satırı şekillendiren zemin ve ikincisini şekillendiren zaman ile tezat oluşturacak biçimde üçüncüyü şekillendiren meyan bölümleriyle) bir sanat müziği, (mısralarının şiirsel ölçü yerine hece sayısına göre belirlenmesiyle) halk müziği ve (dörtlük-nakarat yapısıyla) Batı pop müziği melezi olan şarkının özelliklerinin tamamı buna uymadığından, sanat müziği terminolojisini uyarlamak gerekir. O halde, ilk bölüm "açılış," ikincisi "zemin," üçüncüsü "meyan," dördüncü bölüm de bir Batılı popüler müzik terimiyle "koro" olarak düşünülebilir.

("açılış" bölümü)
Yazıklar olsun, yazıklar olsun
Kaderin böylesine yazıklar olsun
Her şey karanlık, nerde insanlık
Kula kulluk edene, yazıklar olsun

("zemin" bölümü)
Batsın bu dünya, bitsin bu rüya
Ağlatıp da gülene, yazıklar olsun
Doğmamış çileler, yaşanmış dertler
Hasret çeken gönül benim mi olsun?

("meyan" bölümü)
Ben ne yaptım kader sana
Mahkum ettin beni bana
Her nefeste bin sitem var
Şikayetim Yaradana (x2)

("koro" bölümü)
Şaşıran sen mi yoksa ben miyim bilemedim
Öyle bir dert verdin ki kendime gelemedim
Çıkmaz bir sokaktayım yolumu bulamadım
Off...

("açılış" bölümü ikinci dörtlük)
Ben mi yarattım, ben mi yarattım
Derdi ıstırabı, ben mi yarattım
Günah zevk olmuşsa, vefa yorulmuşsa
Düzen bozulmuşsa ben mi yarattım

(ardından "zemin," "meyan" ve "koro" bölümleri aynı sözlerle tekrarlanır)

Müzik açısından bakarsak, şarkı tam olarak oturmamıştır. Şarkıda söz konusu olan birbirinden farklı müzikal öğeler ve süreçler, sonrasında bütüncül ve Gencebay'a has olarak görülebilecek bir tarza henüz oturmamıştır. Şarkıyla ilgili ilk çıkan eleştirilerde bu oturmamışlığa daha ziyade olumsuz yaklaşılmıştı. Örneğin, (zamanının Türkiye'deki en dikkate değer popüler müzik dergisi) *Hey*'de çıkan 1976 tarihli bir eleştiride, çalgısal *sound*, ritmik yenilikler ve müzisyenlerin mahareti övülürken, vokal "zayıf" bulunmuştu.[23] Eleştiriyi yazan kişi şarkıda,

23 1970 ile 1985 arasında çıkan *Hey*'in yayın yönetmeni başlarda Doğan Şener, sonrasında Hulusi Tunca idi. Türkiye'nin en önde gelen pop müzik dergisiydi, 1970'lerde çok okunurdu, önemli tartışmalara, eleştirilere ve fikirlere sayfalarında yer verirdi. Popüler müzik için lobicilik yapan örgütlere (FİSAN, MESAM,

sonuç itibariyle, vurucu bir etki için özel çaba harcandığını ileri sürüyordu.[24] *Ses*'te yazan bir eleştirmen de aynı görüşteydi. Bu eleştirmene göre şarkı yenilikçi ve "değişikti," ancak "şarkının söylenişi aynı başarıya ulaşamamaktaydı."[25]

Bu söylenenleri biraz farklı bir şekilde dile getirmek gerekirse, eleştirmenler görünüşe bakılırsa vokal ile şarkı arasında bir uyumsuzluk saptamıştı. *Hey*'deki eleştirmene göre, şarkıcının sesindeki zayıflık şarkıcıyı "sözlere ve müziğe"—yani, şarkının yapısına—daha "dikkat etmeye" zorlamıştı. Burada iki ayrı estetikten bahsedilmektedir, biri vokal merkezli (güçlü bir sese aracılık eden şarkı), diğeri yapı merkezliydi (sözler, ezgi ve çalgı düzenlemesiyle yaratıcı bir şekilde oynanan şarkı). *Hey*'deki eleştirmen belli ki şarkının, tam olarak herhangi birinde karar kılmadan her iki estetiği de devreye sokmayı amaçladığını düşünmüş ve bunu
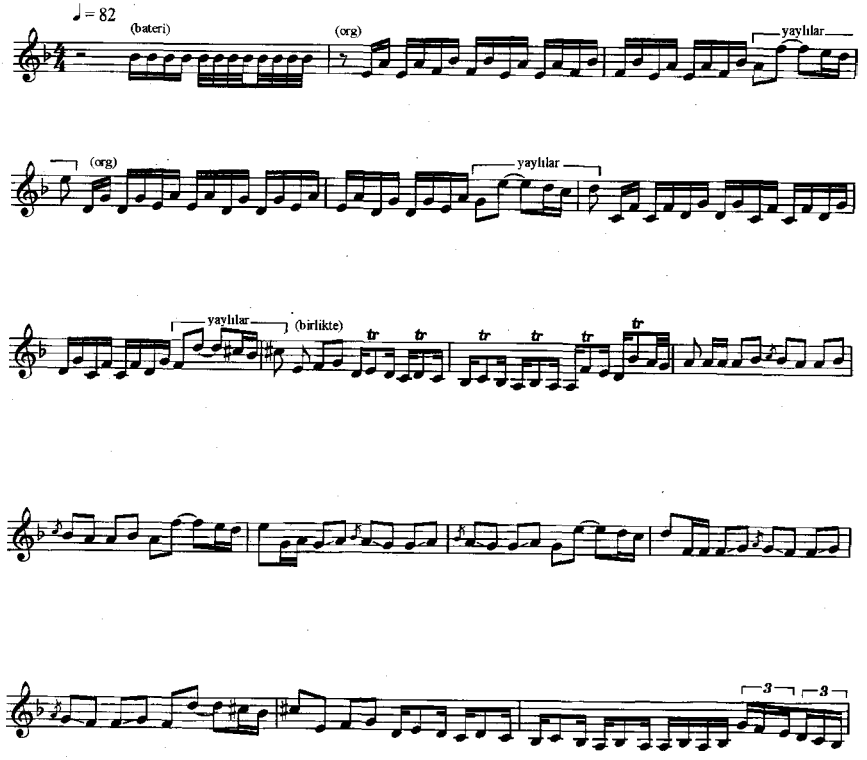
---

vb) verdiği hararetli destek Türkiye'de radyo ve televizyon yayıncılığı politikası üzerinde ciddi bir etki yarattı. *Hey* her iki kıtadaki müzik yarışmaları hakkında düzenli yazılar yayınlayarak, Türk okuyucuları Amerika'da ve Avrupa'daki gelişmelerden haberdar kılıyordu. En büyük rakibi, *Milliyet*'in, kendine eleştiri ve tartışma platformu anlamında pek bir paye biçmeyen eki *Ses*'ti. 1980'lerin sonlarında kısa süreli boy gösteren *Blue Jean*, *Müzik Dergisi* ve *Müzik Magazin* (kısa tarihçe için bkz. Dilmener 2003, s. 337-8) aslında müzik endüstrisinin yayınlarıydı. Daha akademik bir çehreye sahip *Müzük* ile *Çalıntı* 1990'larda kısa süreliğine yayınlandı. *Hey* dergisinin ne rakibi ne de halefi vardı.

24 "Sesin güçlü olmayışının, sanatçıyı müzik ve sözler yönünden daha dikkatli olmaya zorlamış olması akla gelen ilk neden" (*Hey* 6 [3], 28 Haziran 1976). Yine de, isimsiz eleştirmen şarkıya dört üzerinden üç yıldız vermişti.

25 Dönemin hayli gözde pek çok şarkıcısının sesinin kısık ve içe dönük karakterde olmasına dikkat çekilebilir. Bu anlamda akla hemen Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses geliyor. 1970'lerin sonlarında sahne hayatına başlayan Gürses'le ilgili çıkan ilk eleştirilerden birindeki tabirleri kullanmak gerekirse, bu şarkıcılar teknik olarak "vasat" ya da "renksiz" olarak görülmüştü. Diğer bir "türkücümsü" arabesk şarkıcısı İbrahim Tatlıses'in parlak, havai fişek gibi patlayan vokalleri biraz daha sonraki kuşağa aittir. Bahsedilen seslerdeki "vasatlık" ile dönemin siyasi çalkantıları arasında insan ister istemez bir bağlantı kurmak istiyor. Anlamları ve duyguları örten düz sesler, geçim derdi yüzünden fikirlerini ve duygularını kendine saklayan pek çok kişiyi cezbetmekteydi.

bir sorun olarak görmüş olmalı. Gencebay hayranlarının yaptığı gibi daha olumlu bir yaklaşımla bakıldığında, "Batsın Bu Dünya"nın bizzat bu uyuşmazlık özelliğinden yararlandığını söylemek de mümkündür.

İlerleyen satırlarda yer alan ayrıntılı incelemede şarkının üç farklı boyutuna dikkat çekilmektedir. Bunlardan ilki çalgı unsurları ile vokal unsuru arasındaki gerilimdir; ikincisi makamsal ile tonal işleyiş arasındaki ilişki, üçüncüsü de çalgılar arasındaki ses ilişkileridir. Ben burada, eleştirmenlerin "oturmamışlık" ve zayıflık olarak gördükleri şeylerin, içinden çıktığı koşullarla gayet uyumlu olan yeni bir popüler estetiğin tezahürü olarak da yorumlanabileceğini ortaya koymaya çalışacağım.
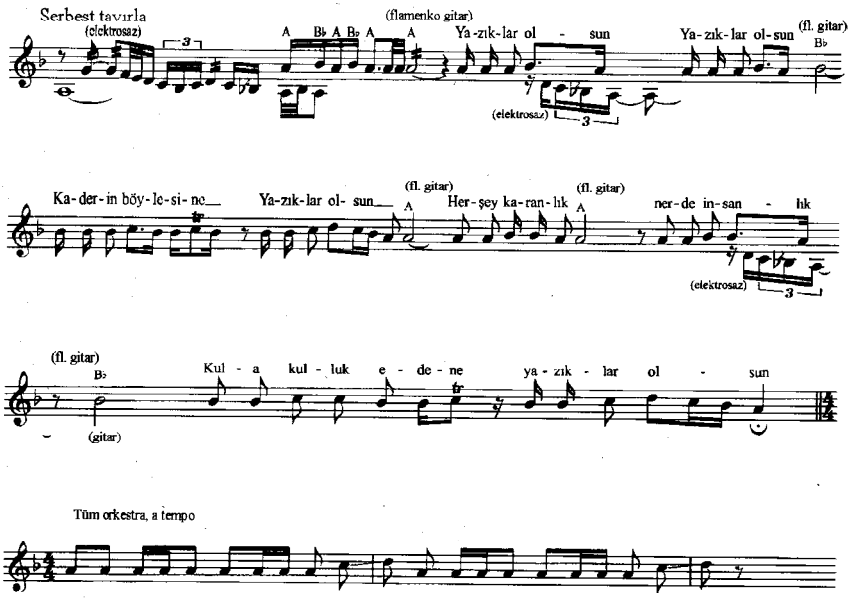


3a. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," enstrümantal bölüm.

İlk olarak, şarkıda çalgı unsurları ile vokal unsuru arasında bir gerilim mevcuttur. Şarkı uzun ve süslemelerle dolu enstrümantal girişiyle hemen dikkati çeker. Rockvari bir havaya sahip sert bir elektrikli orgla açılan bu giriş, arabesk tarzı (teksesli, süslemeler içeren) yaylılarla ilerler. Bu akış, flamenko gitar ve elektrosaz eşlikli, için için yanan bir vokalle birden kesilir (Birinci Bölüm, bkz. müzik örneği 3b.)

Girişte bu unsurlar arasında gergin bir ilişki mevcuttur. En baştaki enstrümantal bölüm—modern, neşeli bir tempoda ve kozmopolit—Batı pop'u ya da rock tarzı bir şarkıyı akla getirir. Lakin vokal açılışı—yalnız başına çekilen ıstırabı anlatan acılı ve duygusal ses—dinleyiciyi aniden arabeskin dışavurumcu dünyasına geri götürür. Burada ve şarkının başka yerlerinde, vokal "araya girer," hatta bazen diğer müzikal unsurları susturur. Örneğin, "koro" apansızın sona erer. Burada, gelmesi beklenen son mısra yerini, alabildiğine derin bir hüsran ve yorgun düşmüşlük taşıyan, "of" kelimesiyle ifade edilen uzun bir solo iç çekişe bırakır (bkz. müzik örneği 3f'nin sonu).

İkinci olarak, şarkı makamsal ve tonal süreçlerin bir karışımıdır. Bu metinde "modal işleyiş" terimiyle, makam çıkışlı geleneksel ezgi türleri temel alınarak tasarlanmış müzikal üretimler (ister şehirdeki ister kırsaldaki uygulamalar; bunlar iç içe girmektedir) kastedilmektedir. Bu metinde "tonal işleyiş" terimiyle, akorlara ya da armonik süreçlere ilişkin bir gramer temel alınarak tasarlanmış müzikal üretimler kastedilmektedir. Bu iki sürecin "Batsın Bu Dünya"daki harmanlanışı Gencebay'ın ilerleyen yıllardaki müziğinin tipik bir özelliğidir. İlerleyen yıllardaki uygulamaları daha yumuşak bir sentez yakalayarak dinleyiciler açısından daha kolay tanınabilir hale gelmiştir. Ancak bu ilk evrede sivrilikler hâlâ kendini göstermektedir (bkz. müzik örneği 3b, s. 134).

Gencebay şarkının makamsal işleyişini iki makam üzerinden tarif eder; uşşak nihavendin "üzerine binmektedir" (Özbek 1991, s. 282). Aslına bakılırsa, bunu saptaması zordur. Bu yorum şarkının nihavendin "toniğinde" değil beşinci derecesinde sona ermesini gerektirir ki, bu en azından alışıldık bir şeydir. Eğer (Gencebay gibi) makam dilini kullanmakta ısrar edeceksek, şarkıyı muhayyerkürdi makamına göre okumak muhtemelen işimizi daha kolaylaştıracaktır. Gencebay'ın nihavendi dile getirmesi belki
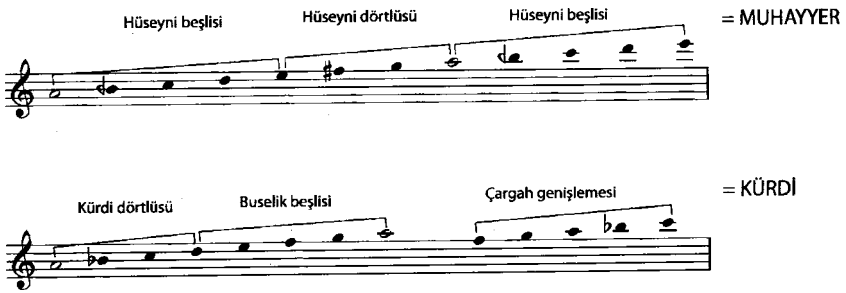


3b. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," açılış bölümü. Şarkının kaydına göre minör üçlü yukarıda notaya alınmıştır. Elektrosaz notası Türk halk müziği nota yazımı geleneğine uygun olarak iki koma pes belirtilmiştir.

de anlık bir dil sürçmesiydi.[26] Gencebay şarkılarının çoğunun muhayyerkürdi makamında olduğunu söylemişti, dolayısıyla gerek sanat müziği

26 İnsan bir anlığına nihavent ile muhayyerkürdiyi karıştırabileceği için bu hata anlaşılabilir. Her iki makamın da tonal yapısı birbirine benzer. Nihavent makamı dizisinin alt beşlisi sol-la-si beş koma bemol-do-re'dir (buselik beşlisinin la'dan sol'a transpozesi). Muhayyerkürdi makamı dizisinin alt dörtlüsü (kürdi gibi kalışlı) la-si beş koma bemol-do-re'dir. Dolayısıyla, nihavent, tonal açıdan tizde, bir tam ses fazlasıyla, aynıdır. Özbek bir müzik uzmanı değildir ve onun kitabının yayıncısı olan İletişim öncesinde pek müzik kitabı basmamıştır; dolayısıyla bu hata—eğer bu gerçekten bir hataysa—gayet anlaşılabilir. Kürdilihicazkâr diğer bir kuramsal olasılıksa da; en azından illa geleneksel sanat müziği terimleriyle kavramaya çalışmakta ısrar edeceksek, meyandaki uşşak hareketi pek anlaşılabilir bir durum değildir.

kuramı gerekse onun sonraki besteleme tavrı düşünüldüğünde, bu ihtimal daha muhtemeldir.[27]

Sanat müziği kuram kitaplarında (örn., bkz. Yılmaz 1977) bu makam muhayyer ile kürdi makamlarının bir karışımı olarak, diğer bir deyişle bir "birleştirilmiş" makam olarak geçer. Muhayyer bir "inici" makamdır, diğer bir deyişle, burada ezginin tizden başlayıp peste sonlanması gerekir. Bir alt hüseyni beşlisi (bir uşşak dörtlüsü artı bir tam ses) ile bunun üstüne eklenen bir uşşak dörtlüsünden oluşur. Bu ikisi arasındaki karar sesi mi'dir (Buna sanat müziği kuramında hüseyni adı verilir; kuramsal olarak bu "güçlü ses"tir). Kuramsal olarak, muhayyerkürdi muhayyeri kürdi ile birleştirir; bunun pratikteki anlamı, muhayyer ile kürdi bölümlerinin yer değiştirmesi, kürdinin sondaki kararda baskın hale gelmesidir. Dolayısıyla arada kullanılan çeşitli cümleler ya mi'de (muhayyerdeki güçlü ses) ya da özellikle ufukta bir kadans varsa re'de (kürdideki güçlü ses) karara bağlanır. Muhayyerkürdi makamı ayrıca, üst fa'daki çargah beşlisinin gezinerek karar yapmasını gerektirir. Bütün bu kurallar müzik örneği 3c'de gösterilmiştir.



3c. Muhayyerkürdi makamı
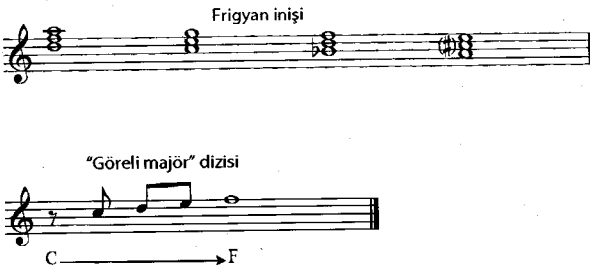
27 Gencebay muhayyerkürdinin yanı sıra uşşak makamı ile nihavendi de sıkça kullanır. Hicazı daha az kullanır. Rast, segâh ve hüzzamı pek kullanmıyor. Onun kaydedilmiş bütün repertuarı üzerinde yapılmış bir incelemeye dayanarak bir genelleme yapma cesaretini göstereceğim: repertuarının yüzde 60'ı muhayyerkürdi, yüzde 15'i hicaz, yüzde 15'i uşşak ve yüzde 10'u ya segâh ya da hüzzam makamından. Burada ana hatları verilen oranlar onun kayıt kariyeri boyunca hemen hemen aynı kalmıştır.

Kendisiyle yaptığımız sohbet sırasında, Gencebay muhayyerkürdiyi biraz farklı bir şekilde—belki bir halk müzisyeninin (şehirli) klasik müzik yapısını kullanışı diye tanımlanabilecek bir şekilde—göstermişti. İnici bir gam dizisini (la-sol-fa-mi-re-do-si bemol-la) çalmıştı sadece. Kadansla ilgili alternatifleri göstermek üzere de, diziyi tekrar baştan çalıp önce mi bemol, sonra da re bemol'un kullanımını tanıtmıştı. Mi bemol akademik sanat müziği kuramlarının ele aldığı şekliyle muhayyerkürdideki çeşitli kadans örgülerine gayet uygun düşse de, re bemol bu anlamda biraz tuhaf kaçmaktadır. Lakin halk müziği açısından re bemol-do-si bemol-la inişleri; vokal doğaçlamaları, virtüoz saz çalışı ve kader takıntılı sözleriyle dikkati çeken Batı Anadolu bozlak türündeki kalış motiflerinin tipik tezahürüdür.[28] Dolayısıyla makamsal açıdan Gencebay'ın melezleştirdiği muhayyerkürdi, ona şehirli ile kırsal türler arasında gezinebilmesine olanak tanır.

Bu aynı zamanda da Batılı tonal uygulamalarla çeşitli melezleştirmelere girişmesine de olanak tanımıştır. Bu melezleştirme, bir açıdan sanat müziği formülasyonundaki gizli bir potansiyeldir. Sanat müziği muhayyerkürdisindeki inici kürdi re bemol-do-si bemol beş koma-la kadansı, Peter Manuel'in popüler "Akdeniz" armonisinin temel taşı olarak tanımladığı (Manuel 1986) bir Frigyen akor dizisine olanak tanır. Bu, gerek mi minor gerek re minör akorlarının (ezgi muhayyer ile kürdinin güçlü sesleri olan mi ile re'de karara bağlandığında), bir la majör/minör "toniği" ilişkisi içinde tonal bir rol oynamasına olanak tanır. Ayrıca "göreli majör" olarak tanımlanabilecek şeye (örn., muhayyerkürdinin elverdiği üzere, ezgi üst fa'da çargah beşlisini kullanarak kadans yaparken, fa majör) doğru bir devinime de olanak tanır. Muhayyerkürdinin tonal olanaklarının bu şekilde gerçekleştirilmesi, kitabi kurallara göre kuramsal olarak sınırlandırılmıştır. Gencebay, muhayyeri sadece inici bir dizi olarak kullanıp, işin içine sanat müziği kuramının talep ettiği dörtlüler ve beşlileri katmayarak, en geniş

28 1980'lerde Neşet Ertaş bu türdeki en popüler şarkıcı ve saz üstadıdır. Her ne kadar kendisi Almanya'da yaşasa da ve bu dönem zarfında Türkiye'de pek sahne almasa veya duyulmasa da, müzik camiasında kendisine büyük bir hayranlık duyulur. Son yıllarda Türkiye'de yeniden boy göstermeye başlamış, ciddi şekilde ses getirmiştir.

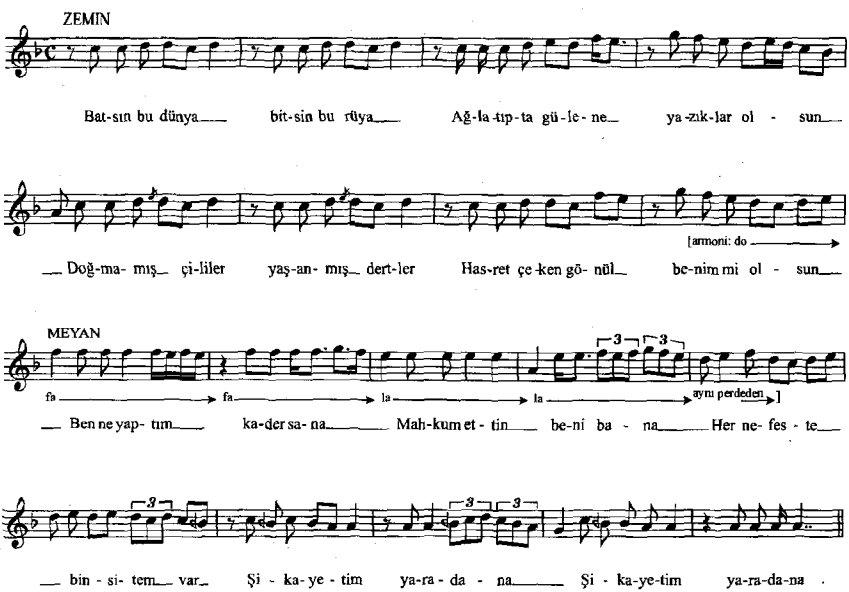
tonal olanaklar yelpazesini elde eder. Kısacası, Gencebay'ın muhayyerkürdisi, onun müziğinin aynı anda hem halk müziği, hem şehirli sanat müziği gibi hem de Batılı (ya da Manuel'in tabiriyle "Akdenizli") tonalite itibariyle bestelenmesi ve duyulmasına olanak tanımaktadır (bkz. müzik örneği 3d).



3d. Muhayyerkürdi makamındaki tonal uygulamalar

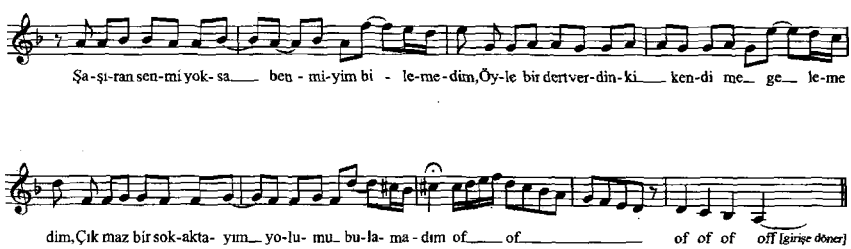
"Batsın Bu Dünya" Gencebay'ın bu üç unsurun tutarlı bir şekilde devrede olduğu şarkılarından ilkidir. Önceden gördüğümüz gibi, ilk bölüm (açılış) vokalde kürdi beşlisiyle ve gitarda temel Frigyen dizisi (la majör-si bemol majör-A majör) yinelemeleriyle oynar (bkz. müzik örneği 3b). "Batsın Bu Dünya"nın ikinci bölümü (zemin), çıkışta, başlangıcında tekrarlanan do majör-re minör dizileri ile ve sonunda do majör-fa majör dizisiyle kendini gösteren tutarlı bir armonik duyguya sahiptir. Üçüncü bölüm (meyan) aralıksız süren bir fa majör akoru ile başlar, eşit derecede vurgulanmış bir la minör akoruyla devam eder ve ardından inişte tutarlı bir makam duygusu gösterir. Makam duygusu ("şikayet" kelimesinin altını çizen) uşşak beşlisinin belirgin şekilde kullanımıyla vurgulanır. Yani armonik bir mantık zemin bölümünü dizide yukarı doğru çıkarır, makam mantığı da meyan bölümünü aşağıya doğru indirir (bkz. müzik örneği 3e, s. 138).

Gencebay'ın makamsal ve tonal açıdan gerçekleştirdiği melezleştirmeye dair bu kısa özette son olarak, "koro"nun, girişteki gayet açık bir şekilde ifade edilmiş olan, derece derece inen bir muhayyerkürdi biçimindeki saz topluluğu temasını yinelediğine dikkat çekelim. Son ve solo vokal cümlesi olan iç çekiş, "Of," bir oktav ve altılı ile iniş sergiler. Bu vokal cümlesinin
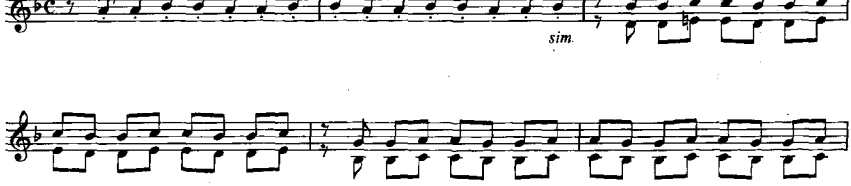


3e. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," zemin ve meyan bölümleri

üstüne başka bir makam (hicaz) binerek, daha önce ortadan kaybolmuş olan tezat yeniden vurgulanır ve bunun akışı bozucu yapısına dikkat çekilir. Böyle bir şeye muhayyerkürdinin klasik bir icrasında pek rastlanmaz, ancak halk müziği icralarında, özellikle de bozlak türünde rastlandığı olur. Burada anlatımcı etkiler yine makam işleyişleri, Batı tonalitesi ve halk müziği doğaçlama icraları arasındaki çözüme bağlanmamış ilişkiden kaynaklanmaktadır.
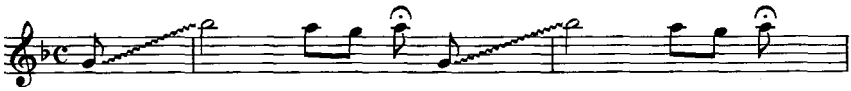


3f. Orhan Gencebay, "Batsın Bu Dünya," koro bölümü

Giriş bölümünün en dikkat çekici özelliği çalgıların karmaşık diyaloğudur. Şarkının film için yapılan yorumunda, kısmen görsel hikâye ile vurgulandığı kısmen de—hiç kuşkusuz filme hareketlilik kazandırmak üzere—sıkıştırılmış olduğu için, yukarıda notaları verilen 45'lik yorumuna kıyasla bu diyalog daha çok öne çıkar. Müzik ile görüntüler sıkı bir şekilde bağlantılandırılmıştır; müzikteki ani değişimler değişen kamera açıları ve fonlarla ya da iki ana karakter arasındaki yoğun bakışma sahneleriyle birleştirilmiştir. Açılış sahnesinde Seher, izleyicilerin görüş alanı boyunca, sağdan sola endişeli gözlerle bakmaktadır. Orhan, hatırlarsanız, beş parasız ve intihara eğilimli karısına acımaktaydı. Ancak artık çok daha gurur kırıcı durumlarla karşı karşıyadır. Patronunun oğlu ve onun arkadaşları Seher'i taciz etmeye devam etmekte ve motosikletleriyle köylüler arasında terör estirmektedir. Orhan durumun adaletsizliği ve kendi çaresizliği üzerine kara kara düşünmektedir.[29] Seher'in endişeli bakışları, bütün orkestra tarafından var gücüyle çalınan açılış motifinin adım adım tırmanışıyla bağdaştırılır:



3g. Seher'in endişeli bakışı

Bu motif, gevşek yapıdaki, aşırı süslemeler içeren teksesli, tiz bir yaylı motifi ile apansızın kesilir:



3h. Orhan yürürken

29 Filmin daha ileri tarihlerdeki bir versiyonunda, bu sahnede—görünüşe bakılırsa başka bir oyuncuyla çekilerek bir kare eklenmiştir—şiddetin altı iyice çizilir: Sahnenin başında Orhan'ın elinde bir silah bulunmaktadır.

Tam bu sırada filmde, kamera açıları her iki ölçüde bir Orhan ile Seher'in yüzleri arasında gidip gelir. Orhan az önce bir tarlada sigara tüttürüp kara kara düşünerek yürürken kısaca gösterilmiştir. Birbirini izleyen bu sahnelerde, yaylı motifinin ilk sesleri Orhan'ın göründüğü bir sahneye denk gelirken, bu motifin ikinci tekrarı Seher'in kısa bir an için yeniden göründüğü sahneye denk gelir. Lakin bu sahneden itibaren Seher'i giderek daha az görmeye başlarız. Devreye giren flamenko gitar, Frigyen (la majör–si bemol majör) akorları yinelemek suretiyle, *rasgueado* tekniğiyle ve virtüozlük gerektiren dizilerle açılış motifini uzatır. Vokalin ilk kelimelerini ("Yazıklar...") duyduğumuzda, şarkıcıyı kumsalı döven denizin ve günbatımının karşısında siluet halinde, bir yandan şarkı söyleyip bir yandan da soldan sağa bakarken (dolayısıyla Seher'in yaptığını yaparken) izleriz. Görsel açıdan konuşursak, bu andan itibaren şarkıcının dünyasındayızdır, onu, bir yandan teknesinde çalışır veya barda tek başına içerken, bir yandan da kasvetli seçenekleri kafasında tartarken izleriz.

Şarkının 45'lik single yorumu biraz farklıdır. Önceden de gördüğümüz gibi, şarkı açılış motifinin orkestra tarafından çalınışıyla başlar (yeniden bkz., müzik örneği 3a). Yaylıların araya karışmasına (müzik örneği 3h) burada rastlanmaz, flamenko gitarın katkısı da birkaç akora indirgenmiştir. Lakin fazladan bir öğe eklenmiştir: vokal girerkenki kısa elektrosaz yorumu (yeniden bkz., müzik örneği 3b). Elektrosaz, vokal girişinin sürmekte olan kürdi dörtlüsüyle pek de örtüşmeyen ve hâlâ gitardaki Frigyen diziyi hatırlatan uşşak dörtlüsü marifetiyle, vokalle bir diyaloğa girer. Bu bağlamda elektrosaz adeta bambaşka bir ses dünyasından paraşütle inmiş gibidir.

"Batsın Bu Dünya"nın bu her iki girişinde de, çalgılar ikili bir karşıtlığın tarafları olarak yerleştirilmiştir: Batı tarzı rock topluluğuna karşı arabesk tarzı teksesli yaylılar, modern ve kozmopolit flamenko gitarına karşı "geleneksel" elektrosaz. Gencebay, tınıların bu ikili karşıtlığının daha yüksek bir sentezde, duygusal yaşamın bir "bütünü" olarak birleştiğini öne sürer. Bunu benimle yaptığı söyleşide şu şekilde ifade etmiştir: "Şimdi şöyle: Yaşamda her şey vardır. Doğmak/ölmek, ağlamak/gülmek, mutluluk/mutsuzluk, sevinç/gözyaşı, yani her şey var-

dır. Kutupsallık vardır. Bütün bunlar bizim yaşamımızın ana hatlarıdır. Bu bestelerimizde de var. Bazen ağırlıklı olarak belki yalnız ağlamayı, bazen ağırlıklı olarak belki yalnız gülmeyi anlatmış olabilir. O benim besteyi yaparkenki mesajımla ilgili. Ama genelde yaşamda var olan her şey [duygusal bakımdan] bestelerimde vardır."

Bu açıklama önemli bir müzikal olguyu, yani bu kutuplaştırılmış (örn., ikili) imleme araçları arasında çözüme vardırılmamış *zamansal* bir ilişki olduğu olgusunu gözardı etmektedir.. Batılı/kozmopolit çalgılar bir temaya girişir ama bunlar, ya şarkının film versiyonunun girişinde arabesk tarzı yaylılarla kesintiye uğrar ya da 45'lik versiyonun girişinde elektrosazla kesintiye uğrar veya neredeyse harfiyen altı oyulur. Hakikaten de bir kutuplaşma, ikili bir mantık mevcuttur. Ancak bu kutuplaşma çözüme kavuşmaz, düzenli olarak buradaki ikinci unsurla, Derridacı tabirle "tamamlayıcısıyla" kesintiye uğratılır: burada "Doğu" yoğun süslemelere sahip, heterofonik teksesli yaylılar, ağlamaklı bir solo vokal ve araya karışan uyumsuz elektrosaz ile ifade edilmiştir. Hayranları için Gencebay haklı olabilir, ama sadece bir yere kadar. Müziği "duygusal bakımdan her şeyi" kapsıyor olabilir. Ancak buradaki çalgısal ifadeler tam anlamıyla sentezlenmemiş ya da bütünleştirilmemiştir. Hayranları onun müziğindeki arabesk kimliği, buradaki araya giren ve özünde şiddetli bir ıstırap taşıyan unsurlarla teşhis eder.

"Batsın Bu Dünya" günümüzde nostaljinin odağındadır çünkü bir yandan açıkça geleceğe dönük nitelikler taşıyan eski bir şarkıdır bir yandan da içindeki Gencebay'ın tarzına has melez unsurlar (kırsal, şehirli, Batılı), sıklıkla kullanılmalarına rağmen henüz tam oturmamıştır. Daha açık bir şekilde ifade edersek, şarkı, özellikle Gencebay'ın bununla ilgili ifadeleri sonucu, kapatılıp bir kenara konulmasına yol açacak yorumlamalara direnmiştir ve hâlâ çeşitli sorulara gebedir. Bu soruların kamusallıkla ilişkisi ve bunların arabeski sarmalayan kapsamlı söylemler açısından yeri sıradaki bölümde ele alınacak.

Gencebay ve Entelektüeller

Başbakan Turgut Özal'ın partisi olan Anavatan Partisi (ANAP),[30] 1980'lerin ortalarında Özal'ın özel teşebbüsü desteklemeye ve devletin patrimonyal rolünü azaltmaya yönelik yaklaşımıyla uyumlu çeşitli hamlelerle arabeskle işbirliği kurmuştu. Türk devletinin o dönemdeki idarecileri Ortadoğu ve Orta Asya'da daha etkin bir rol üstlenme çabasındaydı; bu da halka, Osmanlı geçmişine ve Avrupalı Müslüman bir güç olarak Osmanlı devletinin taşıdığı öneme dikkat çeken sembolik açıklamalar yapmalarını gerektirmişti. ANAP'lı belediye başkanı Bedrettin Dalan yönetimindeki İstanbul giderek altın bir çağın güçlü bir sembolüne dönüşmekteydi. Dalan şehrin eski bölümündeki camiler ve diğer Osmanlı anıtlarının restorasyonuna ağırlık vermiş, yeni yapılan kamu yapılarına Atatürk'ten ziyade Osmanlı sultanlarının isimlerini vererek cumhuriyetperver gelenekle bağlarını koparmıştı. Kamusal bir değer olarak İslam'ın bu süreç içinde öne çıkarılışına karşı duran laik sola göre, arabeskin varlığı "periferinin bu yeni egemenliğinin" daha da endişe verici bir kanıtıydı.[31] Aleyhtarları Özal dönemini, belli bir kinik popülizme ve kültürel gelenekçiliğe işaret etmek üzere, sık sık "arabesk siyaset" olarak tanımlamıştı.

12 Ekim 1988'de *Cumhuriyet*'te[32] çıkan bir makalede bir bakanlık yetkilisi TRT'nin uyguladığı arabesk yasağının artık kalkması gerektiğini yazdı. Bunun ardından İstanbul'da Şubat 1989'da yapılan hükümet destekli

30 ANAP, Turgut Özal tarafından askeri rejimin doğrudan yarattığı sonuçlardan biri olarak 1983'te kuruldu ve yönetildi. Parti pek çok açıdan Demokrat Parti'nin 1950'lerdeki liberal politikalarını, bu sefer farklı bir karakterdeki neoliberal bir program ve anlayışla sürdürdü. 1990'larda çeşitli kereler tökezledi, gerek iktidarda gerekse muhalefette çeşitli koalisyonlara ve güç birliklerine katıldı. Parti günümüzde hâlâ varlığını sürdürmekteyse de 1980'lerdeki gücünden çok uzaktır.

31 "Periferinin egemenliği" tabirini sosyolog Bahattin Akşit'le yaptığım sohbetlerden ödünç aldım, kendisine teşekkür ederim.

32 O dönemde farklı siyasi görüşlerden Türk aydınlarının ilgisini toplayabilen nadir günlük gazetelerden biri olan *Cumhuriyet*, o sırada hâlâ cumhuriyetperver resmi ideolojinin ağzından konuşmaktaydı; ancak bu rolü gözden düşmekteydi ve gazete yavaş yavaş İslamcı politik yapılanmaya karşı laik eleştiriselliğin kalesi olarak üstlendiği bugünkü konumuna kaydı.

bir müzik konferansında, yeni tarz bir arabeskin televizyon ve radyoda yayımlanma olasılığı ele alındı. TRT'nin desteklemeye niyetlendiği bu arabesk, eski arabeskin onu yerden yere vuranları en çok kızdıran unsurlarını, yani kötümserlik, duygusallık ve acıyı (acı: yoksulluk, baskı ve Türkiye'nin güneydoğusunun umutsuz sorunlarının vokaldeki yansıması) bünyesinden çıkarmıştı. Büyük bir ciddiyetle, yaşı ilerlemiş arabesk yıldızı Hakkı Bulut ve hafif müzik bestecisi Esin Engin tarafından "acısız arabesk" devreye sokuldu. Belirtmek bile gereksiz, içinde acı taşımayan bir arabesk, arabeskçiler tarafından pek ilgi görmedi ve Hakkı Bulut'un iyi niyetli girişimleri arkasında iz bırakmadan silindi gitti. TRT programcıları inat ederek, acılı veya acısız her türlü arabeske karşı sürdürdükleri düşmanca tavırda hiçbir esnemeye gitmedi; oysa onların bu ticari dalgayı (bunu böyle görüyorlardı) engelleme girişimleri, önündeki yasal engeller kalkan uydu kanalları tarafından zaten çoktan beridir baltalanmaktaydı. ANAP'lı politikacılar arabesk yıldızlarını bağırlarına basmış, onları ANAP mitinglerinde konser vermeye davet etmiş, şarkıları ANAP yanlısı sloganlar için kullanılmıştı.

Bu işbirliği solcu eleştirmenlerde ciddi kaygılara yol açtı. Murat Belge, Meral Özbek, Nilüfer Göle, Nedim Karakayalı gibi isimler ve diğer yazarların bu duruma karşı verdikleri ve *İstanbul*, *Birikim* ve *Toplum ve Bilim* gibi sol eğilimli popüler entelektüel dergilerde yayımlanan tepkileri, bir "karşı temsiliyet" stratejisi inşa etti.[33] Bu projede üstü örtülü bir nostalji dikkati çekmekteydi. Bu isimlere göre, arabeskin muhalefet potansiyeli içeren nitelikleri—örneğin, "Batsın Bu Dünya" gibi film ve şarkılardaki örtük toplumsal eleştiride seçilebilen nitelikler—sahiplenilmiş ve tarafsızlaştırılmıştı. Çoğu kişiye göre o sıralarda arabesk değişmeye başlamıştı. Gencebay'ın yalnız kahramanları anlatan, ağır aksak, karanlık orkestrasyonlara sahip ve iç içe geçen, tam oturmamış ezgilerden oluşan ilk dönem şarkılarının kapkaranlık hüznü, 1980'lerin sonunda yerini—Hakkı Bulut'un "acısız arabesk"inden gayet bağımsız bir şekilde—İbrahim

33 Sağlam bir düşünce zincirine dayalı, kuramsal bilgilerle destekli örnekler için bkz. Belge 1990 ve Karakayalı 1995. Murat Belge'nin arabeske dair daha erken tarihli makaleleri için bkz. Belge 1983b.

Tatlıses ve Emrah'ın kıpır kıpır darbukalarla, oynak yaylılarla ve dans etmek ile güzel yaşama yönelik övgülerle bezeli yüksek tempolu, neşeli şarkılarına bırakmıştı.

Meral Özbek'in önemli çalışması *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (1991) bu dönemin bir ürünüydü. Özbek arabeskin bu en dikkat çeken temsilcisiyle söyleşen ve kaydettiği konuşmada söyleştiği kişinin yanıtlarını ayrıntılı şekilde irdeleyen ilk yorumculardandı. İngiliz Yeni Solcu kültür kuramı, kitle kültürünün hatalı bilinç ve sapkın eğlence olarak görüldüğü Frankfurt Okulu Marksizmi eleştirel aygıtının yerini aldı. Raymond Williams ile Stuart Hall'un Gramsci'ci kuramına (bunun büyük kısmı Türkiye'de ilk kez bu bahsedilen kitapta tanıtılmıştı) yoğun şekilde başvurmak Özbek'e, arabeski sadece işçi sınıflarının ifade bulmamış deneyimlerini dile getiren bir mesaj olarak değil, ama ihtilaflı bir kültürel alan olarak görme olanağı tanıdı. Özbek'e göre, "hem direnme hem de bir boyun eğme alanı olduğu" için (Özbek 1991, s. 27), arabeskin mesajları kaçınılmaz şekilde tezatlar içerecekti. Dile getirilen tezatlar sadece geleneksel ile modern, kırsal ile şehir arasında değil, kapitalist rasyonalite ile daha ilerici "paylaşımcı rasyonalite" (Özbek 1991, s. 54) arasındaydı.

Özbek, kuramsal dayanaklarını ayrıntılı şekilde açıkladıktan sonra, duygu, aşk ve kader temalarının popüler kültürel ütopyacı düşünüşün araçları olduğunu ortaya koymak üzere, Orhan Gencebay'ın hayat hikâyesi, şarkıları ve filmleri üzerine derinlemesine bir incelemeye girişir. Düşünür sınıfının arabeske karşı muhalefetindeki dağılmayı doğru bir şekilde gözlemleyip, bunu, bu türle ilgili kamuoyundaki konuşmalara müdahale etmek ve bunu şekillendirmek için mükemmel bir fırsat olarak gören Gencebay, Özbek'in kurcalayıcı sorularını enine boyuna cevaplamış ve Özbek'in söyleşide sergilediği ciddi ve saygılı araştırmacı tavrından belli ki gayet memnun kalmıştı. Ancak Gencebay sıklıkla Özbek'le ters düşmekteydi.

Gencebay'ın Özbek'in sorularına karşı sergilediği direnişte iki konu bana özellikle dikkat çekici geliyor. İlki, ilk klasiklerinden "Batsın Bu Dünya"ya atfedilen "siyasi" anlamlandırmalara karşı çıkışı ve söyleşi boyunca bütün çalışmalarının ne denli "siyasi" görülebileceğine dair bir sınır çekmeye çalışması. İkincisi, müziğinin yıllar içinde ne şekillerde değişim gösterdiğini şu ya da bu şekilde irdelemeye ayak diremesi. Kültürel şemadaki yerlerini

kendileri inşa eden çok ünlü müzisyenlerin, karmaşık toplumsal ve siyasi güçler karşısında ne şekilde değiştikleri ya da bunlara nasıl tepkiler verdikleri üzerine düşünmek ve konuşmakta zorlanmalarının çeşitli nedenleri vardır. Ancak ben burada, Gencebay'ın kendi müziğini tarihselleştirmeye ayak diremesinin, 1990'larda radikal entelektüel kesimin kendisine ilgi göstermesiyle bağlantılı olduğunu öne süreceğim. Türk entelektüel kesiminin Gencebay'ın ciddiye alınması gerektiğini düşünmesi, onun müziğinin 1970'lerde potansiyel bir siyasi eleştiri niteliği taşıdığına—bu nitelik, en azından başlangıç aşamasında sahip olduğu, sosyalist veçhesini daha sonra, 1980'lerde Gencebay ve diğer popüler müzisyenlerin sağa kaymasıyla, kaybetmiştir—inanmalarından kaynaklanır. Gencebay, anlaşılabilir şekilde, sonraki çalışmalarının hakikilikten yoksun olduğuna ve Özal yıllarının siyasi statükosuyla iç içe geçtiğine yönelik yorumlamalara karşı çıkmıştı.

Özbek'e göre "Batsın Bu Dünya," güçlü mazoşist özellikler, aşk nesnesine beslenen açık nefret ve kahramanın gurur kırıklığıyla, acısına takıntılı bir odaklanma içeren ilk dönem şarkılarının çoğunu tek başına temsil etmekteydi. Özbek'in kitabında, "Batsın Bu Dünya" hakkındaki her iki tarafın da birbirine karşı çeşitli savlar öne sürdüğü hararetli tartışma on yedi sayfadan fazla yer tutar (Özbek 1991, s. 219-36). Gencebay filmin, aynı adlı şarkıyla birlikte, siyasi bir okumayı hemen hemen kaçınılmaz kıldığını neredeyse kabullenir. Bu noktada söyleşiye katılan müzisyen Vedat Yıldırımboğa, özellikle hikâyenin zirve noktasında söylenen şarkının umutsuzluk yayması ve sonuç itibariyle bir namus cinayetini mazur göstermesi üzerinde durur.

Gencebay cevaben şarkının açılışındaki sözleri gündeme getirir ve bunları açıklamaya çalışır. Orhan kapana kısılmıştır. Ekmek parasını kazanmasını sağlayan ve kendisine baba gibi davranan adam ona ihanet etmiştir, fakat Orhan adamın yaptığı teklifi kabul etmeye mecburdur. Elden bir şey gelmemektedir. Ancak Yıldırımboğa, "şikayet edebileceği hiçbir yer yok mu?" diye sorar. Gencebay, Orhan'ın çaresiz olduğunu, içinde bulunduğu kasvetli ve öfkeli ruh halinden, bunları söze dökerek çıkmaya çalıştığını belirtir. Onun "olumsuzluklara karşı" mücadele etme tarzı budur (Özbek 1991, s. 224). Ancak Yıldırımboğa, Orhan'ın elinin altında çeşitli seçenekler olduğuna ama bunlara başvurmadığına işaret eder.

Orhan kaçmaz. Polise gitmez. Delikanlılık anlayışı onu, gururunu korumak için yapabileceği tek şeyin başına bela kesilen kişiyi öldürmek olduğuna inandırır. Yıldırımboğa, eğer bu bir Amerikan filmi olsaydı, olaylar çok farklı şekilde gelişirdi, diye devam eder. Devreye birtakım gazeteciler girer ve zengin adamın oğlunun hikâyesi gazetelerde boy gösterirdi.

Gencebay, nezaket göstererek bunun üzerine uzun uzadıya düşünür, ama açıkça bu soruyu saçma bulmaktadır. "Bu bir Amerikan filmi olsaydı, eh, sanırım konuya bu şekilde de bakılabilir elbette [...]" Muhtemelen başka bir yöne kaymaya başlayan sohbette ağırlığını koyma zamanının geldiğini düşünerek, konuyla ilgili fikirlerini özet şekilde toparlar. Son tahlilde, film "muhalefet" ile ilgili değildir. Kaderciliği ya da umutsuzluğu benimsiyor da değildir. Tam tersine, film özünde adaletsiz olan bir dünyada aşkın, dürüstlüğün ve hassasiyetin gerektirdikleri hakkındadır.

Burada ciddi görüş ayrılıkları dikkati çeker. Özbek, "Batsın Bu Dünya"yı bir değişim ânı olarak gördüğünden, Gencebay'ın aşk ve hassasiyet fikrinin özünde "siyasi" olduğunda ısrarcıdır. Onun çözümlemesine göre, Gencebay, daha sonraki şarkılarında yâra şikayet etmektense yârla bir diyalog kurmanın hayalini kurmaktadır. Şarkı sözlerindeki, tutku ile toplumsal düzenin kuşatıcılığını ve uzlaşmasını ifade eden diyaloğa yatkın bu duruş, Türk siyasetindeki muhafazakâr gidişatla olan daha kapsamlı uzlaşmanın bir parçasıydı. Özbek'e göre "Batsın Bu Dünya"nın mazoşizmi ve kendi içine dönüklüğü ise, tam tersine, Gencebay dinleyicilerinin şarkıyı kaçınılmaz şekilde politik olarak yorumlamasına yol açıyordu. Bu, kaçınılmaz olarak nostaljik ve sanatçının da aynı kaçınılmazlıkla karşı çıktığı bir Gencebay anlayışıdır.

Müşfik bir Modernizm

Bu tür bağlamlarda Gencebay, Türkiye'nin siyasi ve kültürel elitlerince "Batılı" olduğu iddia edilen bir disipliner alan tarafından "Doğulu" olarak etiketlenen bir alanın içinden karşılık vermekteydi. Ancak, postkolonyal kuramın ortaya koyduğu gibi (Spivak 1996), madun asla sadece "konuşmaz." Bhabha'nın terimlerini kullanmak gerekirse, madunların ifade stratejileri performatif, dolambaçlı ve baskın söylemle tamamen iç içe geçmiş haldedir (Bhabha 2004). O halde Gencebay, daha genel bir

şekilde, nasıl "karşılık vermiştir"? Bu karşılıklı konuşma türlerinin daha kapsamlı söylemsel parametreleri nelerdir? Gencebay daha kapsamlı bir kamusal karşı-söylemi şekillendirmekte ne kadar başarılıydı?

Gencebay'la 1995'te Levent'teki ofisinde yaptığımız uzun söyleşinin ardından ona bu soruları sorma fırsatı yakalamıştım. İlerleyen sayfalarda okuyacaklarınız büyük ölçüde bu söyleşi sırasında aldığım notlara dayanmaktadır. Gencebay'ın bu söyleşide söyledikleri başka yerlerde yayımlanan açıklamalarının çoğunlukla bir tekrarıydı. Bu tür açıklamalar belli bir tutarlılığa ve söylemsel bütünlüğe sahiptir. Bu söyleşide Gencebay'ın gayet derinlikli ve deneyimli bir mülakatçı olduğunu keşfedecektim. Ben burada, bu tarz bir tutarlılığın, kendi müziğini savunmak üzere baskın söylemin temel varsayımlarını kendine mal ettiğinde devreye girdiğini öne süreceğim. Onun kendi hakkında yaptığı yorumların diğer yönleri daha dolambaçlıdır. Özellikle sevgi hakkında konuşurken durum budur. Burada kritik bir tehlike söz konusudur; bu da Türk modernitesini mahremiyete ve müşfikliğe dayandırarak temellendirme çabasıdır (bir "modernizm" olarak tanımlanabilecek sanatsal bir proje).

Gencebay'ın—benimle yaptığı da dahil—söyleşilerdeki temel stratejisi, arabesk terimiyle ve bunun (en azından entelektüel kesim için taşıdığı) yabancı kültürel etki, tepki, aşırı duygusallık, çarpık şehirleşme ve siyasi şiddet gibi her türlü anlamıyla kendisi arasına bir mesafe koymaktı. Kendi müziğini tanımlamada bu terimin kullanılmasına her daim karşı çıkmıştı. Benimle söyleşirken hayli dolambaçlı "arabesk diye serbest çalışmalar" ifadesini kullandı.[34] Gencebay arabesk teriminin halihazırda kullanımda olduğunu kabul eder, ancak dikkatli bir gözle yapılmış ayrımların ko-

34 Bu dolambaçlı ifade görünüşe bakılırsa, Gencebay'ı, o sıralar Sümer Ezgü ve Ahmet Kaya gibi isimlerin çalışmaları için kullanılan, gitar kaynaklı popüler müzik türü "özgün müzik" kavramından hem ayrı tutmak hem de bununla ilişkilendirmek üzere tasarlanmıştı. Bu ayrı tutmaya yol açan özel gerekçeler zamanla açığa çıkacaktı, ancak Gencebay belli sınıflandırmaların hatalı ayrımlara yol açtığına ve ortak uygulamaları gölgelediğine işaret eden daha geniş bir noktaya dikkat çekmekteydi. Her ne kadar o sıralar popülerse de, Gencebay'a göre özgün müzik "farklı" değildi. Bu tür, zamanla arkasında bir iz bırakmadan kaybolup gitmiştir.

runması gerektiğini söyler. Örneğin Suat Sayın'ın Mısır film müziklerini kopyaladığını ve bu isimlendirmeyi haklı çıkardığını söyler, ama kendisinin asla böyle bir şey yapmadığını belirtir.[35] Gencebay'a göre, son tahlilde arabesk, "Türkiye'deki ortak bir müzik kültürü... bir serbestlik, özgürlük hissi, günlük yaşamak, dünyayı taşımak" demektir, "[...] böyle geniş bir anlamı vardır."

35 Gencebay'ın bu yorumlarındaki referans çerçevesi pek geniş değildir, ancak fikrini açık ve berrak bir şekilde ifade eder. Mısır sineması Türkiye'de 1920'lerin sonunda etki yaratmıştı. Özellikle yönetmen Vedat Örfi Bengü, müzik girişimcisi Artaki Candan Terziyan ve grup şefi Haydar Tatlıyay gibi Türk sinemasının çeşitli önemli yönetmen ve müzisyenleri Arap sinema endüstrisinde ve bunu çevreleyen müzik dünyasında çalışmıştı. Bu kişiler cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de yaşanan Arap müziği etkisinin sadece bir vektörüydü. Yılmaz Öztuna, nihayetinde 1949'ta gelen yasağa dek yaklaşık 130 Mısır filminin Türkiye'de gösterildiğini iddia eder (Öztuna 1969, s. 341). Münir Nurettin Selçuk gibi şarkıcılar (bkz. Beşinci Bölüm) ya—Muhammed Abdül-Vahab'ın ilk klasiklerinden *Dumu'a al-Hubb*'tan (1935) yapılan *Aşkın Gözyaşları* gibi—bire bir uyarlanan ya da—her ikisi de Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Kahveci Güzeli* (1939) ve *Allahın Cenneti* (1941) gibi—Mısır müzikallerinden yakından etkilenen filmler çekmişti. Sadettin Kaynak gibi önemli ve gözde bestekârlar (bkz. Birinci Bölüm, 54. dipnot) bunlara müzik yazmıştı; Gencebay'a göre bunlar Arap müziğinden esinlenmişti, ama yine de kuşkusuz kendilerine has çalışmalardı. Gencebay, bunun tam aksine, Suat Sayın'ın bir kuşak sonrasında Arap müziğini aynen kopyaladığı ima eder. Müzeyyen Senar, Zeki Müren ve bizzat Gencebay bu geleneği 1970'lerin sonlarına dek taşımıştı. Arabesk terimi, Gencebay'ın da belirttiği gibi, yirminci yüzyıldaki uzun bir dolaşım, ödünç alma, kendine mal etme ve müzikal farklılıkların etnik yaftalamaları tarihi üzerine kuruludur ve burada Arap müziğini olduğu gibi uyarlamakla yetinen, Arap tarzlarını aynen taklit ederek beste yapan veya şarkı söyleyen kişilerle, sırf klasik kurallar veya geleneklerden ayrıldılar diye "Arap etkisi altında" diye tanımlanan kişiler arasında hassas ayrımlara gidilmesi gerekir. Ancak Gencebay rakipleri tarafından hep kopyacılıkla suçlanmıştı. 1973'te Selahattin Cesur yaptığı son albümün arabesk olarak tanımlanmasına karşı çıkmış ve de Gencebay'ı "Sen Hayatsın Ben Ömür" isimli şarkısında "Arap sanatçısı Matar"ın—bahsedilen bu kişinin kim olduğunu bulabilmiş değilim—son uzunçalarını kopyalamakla suçlamıştı (Akyıldız 1973, s. 46). Bu suçlama bir yandan da Cesur'un Arap müzik kültürü hakkındaki derin ve ayrıntılı bilgisini ortaya koymaktadır.

Gencebay'ın söyleşilerde yaptığı ikinci bir şeyse, TRT'nin yüksek sesle dile getirdiği arabesk eleştirisinin haksızlığını ortaya koymak ve kendisinin modern bir ulusal müzik yaratmaya yönelik girişimlerinin daha özgün, gerçekçi olduğunu göstermek üzere, bu kurumun Türk ulusal kültürünün koruyucusu olarak üstlendiği rolü sorgulamaktır. Kendisiyle yaptığım görüşmede bu konudaki fikirleri hayli sertti. Gencebay'a göre, devletin medya çevrelerinde "katı kurallar, büyük bir denetim vardır. Bu denetim gelişmeyi, insan dinamiğini, toplum dinamiğini engellemektedir." Gencebay'a göre Türkiye, özellikle komşularıyla kıyaslandığında kültürle ilgili kurumlarınca kötü yönetilmişti. Örneğin Mısırlılar, kendi müziklerinin toplanması ve korunmasında sergiledikleri dogmatik olmayan yaklaşımla takdir edilmeliydi. Mısır'daki modernist kültürel politika, Gencebay'a göre hem ileri görüşlü, hem popüler hem de tarihsel ve etnik açıdan kapsayıcı olmayı başarmıştı.[36]

Gencebay arabeski "yabancı" değil yerli bir kozmopolitlik olarak tanımlar.[37] Genelde, aldığı ilk müzik eğitiminin Türk sanat veya halk müziği

36 Gencebay: "Enstrüman çeşitliliği ile ilgili olarak, ben şu an Türk Müziği içerisindeki bütün ritm aletlerini kullanıyorum. Bundan evvel kullanılmıyordu. Mısır'da bunlar kullanılıyordu. Mısır'la ne alakası var diyeceksiniz. Osmanlı imparatorluğumuz zamanında bir eyaletimizdi [burası]. Osmanlı döneminde Enderun'da, okulda bütün bu enstrümanların hepsi kullanılıyordu. Bendir ailesi, zillerin her türlüsü, çok çeşitli vurmalı enstrümanlar vardı. Bunu cumhuriyetin son döneminde, yakın zamanlara kadar TRT çevresinde görülmüyorlar, kullanmıyorlardı. Ritmin önemini bildiğim için, ritme çok önem verdiğim için çok kullandım, ön plana aldım ritmi. Eski klasik icralardan farklılılardan biri budur. Ama benim bu yaptığım çalışmayı Araplar da yapıyordu, Mısır da yapıyordu. Ama Mısır'ın kullandığı bu enstrümanların çoğunun terbiyesi eğitimi Osmanlı'daydı, yani Osmanlı'dan almıştır. Hatta Mısırlılar bunu söylerler: 'Bizim yaptığımız sanat müziği aslında Türk Osmanlı müziğidir' derler. Ama Mısır'ın bir avantajı vardır. Kendi kültürüne daha önem verdi, geliştirdi, daha iyi bir yerlere kadar ulaştırdı." Mısır'da yirminci yüzyıldaki kültür politikaları ve müzikteki modernleşme ile ilgili kısa ama yetkin yorumlar için bkz. Castelo-Branco 2002.

37 Gencebay kendi kozmopolitliğini belli bir programa bağlı kalmaktan ziyade kişisel ve koşullara bağlı olarak kavramaktadır: "Başlangıçta bile halk müziğini kullandım, sanat müziğini kullandım. Oryantal denen Ortadoğu serbest oyun

değil Batı müziğine dayalı olduğunu hemen belirtir. Kendini eleştiren daha Batı'ya dönük eleştirmenlere karşı, Batı müziğini onlardan daha iyi bildiğini öne sürer;[38] başka müzik türlerine ne kadar ilgi duyduğunu her fırsatta belirtir. Gencebay özellikle *sitar*a ilgi duymuştu ki, 1970'lerin ortalarından itibaren yaptığı kayıtlarda bu çalgıyı kullanmıştı. Hint müziği, gerek 1950'lerde Türkiye'de Hint filmleri rağbet gördüğü[39] için, gerekse

---

ezgilerini kullandım. Tasavvufu kullandım. Batı'dan etkilendim. Ama sonuç itibarıyle [...] tümünde, kimliğimle, kendi görüşümle kullanmaya çalıştım bunları. Kimliğim derken her insanın, her sanatçının kendine ait özellikleri vardır. Bunların kullanılmasında sakınca olmadığını, bunları iyi kullanırsak, iyi bir şey olabileceğini hesabını yaparak kullandım."

38 Gencebay bunu kanıtlamak istermişcesine 1995'te çıkardığı *Yalnız Değilsin* CD'sinin sonunda neşeli bir "Nihavent üvertür" yazdı. Burada, kemanlarda barok bir *moto perpetuo* ve saat gibi işleyen sürekli bir bas uzun elektrosaz ve kanun sololarına, ardından da kıvrak bir arabesk ritmine sahip, teksesli yaylı orkestrasının çaldığı, kulakların daha aşina olduğu arabesk tarzı bir ezgiye zemin hazırlar. Bu çalışma mizah yüklüdür, ancak burada Gencebay'ın kendini [bu tür söyleşilerde] tanıtma biçiminin önemli bir unsurunun—yani onun eklektizminin Batı sanat müziği ile buna eşlik eden evrenselliğin derinden kavranmasına dayandığının—altı çizilir. Onunla yaptığım söyleşide şunları söylemişti: "Ben müziğe altı yaşında mandolinle başladım. Mandolin aslında bir Batı aletidir. Türkiye'de okullarda çalınır, ben okula gitmeden önce öğrenmiştim. Benim hocam Emin Tarakçıydı; Meral Özbek kitabında yazmıştır, o [Tarakçı] kemanistti, opera sanatçısıydı. Rusya'dan Samsun'a göç etmişti. Rusya'daki Türklerdendi, Kırım Türklerindendi kendisi. Rus konservatuarı mezunuydu, yani Batı müziği konservatuarı mezunuydu. Ben de müziğin temel kurallarını ondan öğrendim. Yani notayı altı yaşında öğrendim, bir ayda da şifre ettim, gördüğümü okuyordum. Birçok bonolar [solfej] çalıştık. Keman çalıştım sonra. Ama benim gönlüm, bu kuralları seviyordum da, halk müziğine daha yatkındım. Halk müziği, bağlama çalmayı çok istiyordum. İşte yedi yaşında bağlama çalışmaya başladım. Bağlamanın ve halk müziği tavırlarının, yöresel özelliklerin yanı sıra, tanbur çalmaya da başladım. Türk sanat müziğiyle işte bu şekilde on üç yaşında tanıştım. Daha sonra cazla biraz ilgilendim. Ama temelde en büyük ağırlığım halk müziğidir, Türk sanat müziğidir. Ama temelim Batı müziğidir."

39 *Avare* 1950'lerin sonlarında çok tutulmuştu, 1990'larda hâlâ akıllardaydı. *Avare* ile Zeki Müren'in repertuarındaki Hint film müzikleri için İkinci Bölümdeki 34. dipnota bakınız.

1970'lerde İstanbul ile Katmandu arasındaki hipi trafiği esnasında yaşanan müzik aletleri alışverişi nedeniyle önemli bir referans noktasıdır.[40]

Üçüncüsü, Gencebay entelektüellerin geçmişteki kendisine yönelik eleştirilerinde arabeski nasıl hakir gördüklerinin gayet farkındadır ve bu nitelendirmelere meydan okur ya da bunları yıkmaya girişir. Eleştirmenlere göre arabesk çarpık gelişmenin, kırdan kente kontrolsüz göçün ve de gayri resmi ulaşım sistemi olan dolmuş kültürünün bir uzantısıdır. Gencebay ya konuyu hemen sosyolojik klişeler olarak tabir ettiği yaklaşımlardan uzaklaştırır[41] ya da bu klişeleri verilere başvurarak olumsuzlar.[42] Kilit konumdaki diğer bir klişe de arabeskin kaderci ve mazoşist olduğu, mo-

40 Gencebay: "*Sitarı* çok seviyordum. Bütün dünya müziğini takip etmeye çalışıyordum. *Sitar* çok güzel bir alettir. *Sitarı* Hindistan'dan bir dostum vasıtasıyla getirttim. Ravi Shankar'ın bir metodu vardı, onu da getirttim. *Sitarı* çok sevdiğim için incelemek istedim açıkçası. Baktım ki kromatik seslerden oluşan bir akort sistemi var. İlginç, çok ilginç. Bir tane diyatonik ses yok, hep kromatik. Çalış tekniği farklı. Mızrabı bile farklı, metal! (güler) *Sitar*da iddialı bir durumum yok; çalışmalarım oldu ama çok da fazla çalışmadım. Yalnızca tanımak istedim. Hint makamları ile Türk makamları arasında birçok müşterek olduğunu gördüm. O metotta vardı, daha evvel de biraz incelemiştim zaten; birçok gamın benzerlik taşıdığını gördüm." Kısa *sitar* temaları Gencebay'da ilk kez 1970'lerin ortalarından, flamenko gitarla açılan, bir *cha-cha-cha/rumba* ritmi üzerine kurulu yumuşak, kaderine boyun eğmiş bir tona sahip "Uğrunda Bir Ölmek Kaldı" adlı şarkıda duyulur. Gencebay'ın en kapsamlı *sitar* kullanımı, 1978 tarihli *Aşkı ben yaratmadım* albümündeki, açılış ezgisinin tamamen *tabla* eşlikli bir solo *sitar* tarafından çalındığı "Zaman Akıp Gider" adlı şarkıdadır. Sonraki kayıtlarında *sitar* artık işitilmezken, örneğin 2004 tarihli *Yürekten Olsun* albümündeki "Ben Kendim Bir Âlemim" gibi şarkılarında *tabla* kullanmaya devam eder.

41 Gencebay: "Sosyologların arabeske bakış açılarında kırdan kente göç eden insan hikâyesi vardır. Ben arabeski hiçbir zaman böyle değerlendirmedim. Ben bir müzik insanı olarak bunu müzik açısından değerlendirebilirim. Zaten bana göre işin özü müziktir."

42 Gencebay rakam ve verilere başvurmayı sever. Örneğin, 1980'lerin başlarında yapılmış ve dolmuş şoförlerinin sadece arabesk değil çok çeşitli müzik türlerini dinlediğini ortaya koyan bir araştırmadan çıkan istatistiklere başvurur. Yaptığı müziğin arabesk olarak adlandırılmasına karşı çıktığı gibi, ona göre arabeski "dolmuş müziği" olarak adlandırmak da yanlıştır.

dernleşme sürecindeki cumhuriyette yeri olmayan bir edilgenliği teşvik etmesiydi. Pek çok eleştirmen kadercilik suçlamasını arabeskin irticayla ve Türkiye'deki kamusal alanın İslamileşmesiyle olan suç ortaklığına bağlamaktaydı. Gencebay müziğindeki dinsel unsurları yadsımaz, ancak bunu, daha doğru anlaşıldığı takdirde, o sırada açıkça bölünmüş durumda olan bir ülkeyi bir araya getirecek o topraklara has bir hümanizmle ilişkilendirir.[43] Bu söyleşiyi yaptığımız sırada, Ümraniye ve civarındaki gecekondu mahallelerinde Sünni-Alevi gerginliği tırmanmaktaydı ve bu durum kamuoyunda büyük bir endişe kaynağıydı.

---

43 Gencebay 1987'de Meral Özbek ile yaptığı bir söyleşide arabesk ile kaderciliği birbirine bağlayan eleştirilere çok ince bir noktadan cevap vermişti; bunu burada bir kez daha anmak yerinde olacaktır: "Bizim âşıkların şairlerin anlatmış olduğu sevgili, o anda, yaşanan andaki bir sevgili olmayabilir; olabilir de... Sevgili, bir sırdaştır, yoldaştır, kızdıkları kişidir. Yani her şey sevgiliye anlatılır gibi görülür ama sevgili için değildir hepsi. Genelde bütün yaşamın, olayların etkisi anlatılmaktadır. [...] Âşık Sümani şöyle der: Ben razı değilem hicrane, gama/ Garip gönlüm halden hale/ Sabavetten beri bir yol gözlerim / Er zanneder uzaklarda kalan var [...] İşte sevgili de bunun gibidir; Mevlana'da Yunus'ta da bunu böyle görüyoruz. Dert ortağı, konuşacağı kişi, Felek gibi, bir nevi. Felek diye bir varlık yoktur. Ama şairi deşarj etmek icin bir hitaptır felek, karşısında biri varmış gibi konuştuğu kişidir." (Özbek 1991, s. 189).

Benimle yaptığı söyleşide de, *Akma Gözlerin* albümünde yer alan, neyin dikkat çekici kullanımıyla Mevlevi maneviyatına müzik olarak göz kırpan "Sen de Haklısın" isimli şarkıdan konuşurken, Gencebay şöyle eklemişti: "Bu şarkıya hümanist bakış açısıyla bakmak lazımdır [mesela kadercilikten ziyade]. Bir Nasrettin Hoca fıkrası vardır. O fıkra bana ilham vermiştir. Hoca'ya birisi gelir; 'Hocam' der ve ona dertli dertli anlatır. Hoca, 'Haklısın' der. Arkadan bir başkası gelir, hocam o öyle değil, böyle dedi, diye ilk gelenin tam tersini anlatır. Hoca ona da 'Haklısın' der. Bir başkası da gelir, der, 'Hocam sen ona da ona da haklısın diyorsun; böyle haklılık mı olur?' Hoca döner, 'Sen de haklısın' der. (Gülüşmeler) Bu bana ilham vermişti. Hoca burada insanlara değer vererek, hümanist bir bakış açısıyla anlatıyor bunu. Burada tasavvuftan ziyade hümanist bir bakış vardı. İnsanların haksızlığın nerde olduğunu aramaktan ziyade, hepsinin kendini haklı gördüğünü varsayarak işe başlamalı. Biraz taşlaşmış şekilde anlatıyorum. 'Sen de Haklısın' aslında hümanist bir bakış açısıyla yazdığım bir beste. Bunun gibi birçokları var ve bunlarda din mefhumu pek var denemez."

Hal böyleyken Gencebay'ın karşı anlatısı, onun, Türk popüler müziğindeki deneycilik akımları ve modernite arayışlarının ısrarla yanlış anlaşıldığı, TRT gibi ulusal kurumların Türk müziğinde modernliğin yegane belirleyicisi olmadığı, kozmopolitliğin Türk müzik kültüründe derin köklere sahip olduğu ve ilerici bir güç olarak görülmesi gerektiği, son olarak da arabeskin sadece 1980'lerde resmi kanalların güdümündeki popüler dindarlık eğilimi itibariyle yorumlanamayacağı, daha derin ve daha "insani" köklere sahip olduğu şeklindeki savlarına dayanır. Gencebay'ın dilini, Türk modernitesinin baskın söyleminin alttan kendine mal edilişi olarak tanımlayabiliriz.

Lakin Gencebay başka yollara başvurarak bu dilin yanından dolaşıp başka bir dil oluşturmaya da çalışmıştı. Bunu sürekli olarak yaptığı yerlerden biri aşk hakkındaki sözleriydi. Bu konuyla ilgili dağınık ve ağırbaşlı sözleri, yayımlanmış hemen hemen bütün söyleşilerinde dikkati çeker. 1970 ortalarından bir örneğe bakalım. Bir gazeteci ona, "Aşk hakkında ne düşündüğünü" sorar. O ana dek içtenlikle aşırıya kaçmayan içki içme alışkanlığından bahseden Gencebay birden ciddileşir.

> Âşık olan kişi duygusaldır. Kendini tamamen duygularına kaptırdığı için davranışları kontrolü dışındadır. Birisine silah zoruyla yaptıramadığınız bir şeyi aşkla yaptırabilirsiniz. Aşkı ölçmenin yolu yoktur. Kişiden kişiye değişir. Aşk insanı kral edebileceği gibi hayatına da mal olabilir. Sevdalı için aşk her şeyin başlangıcı ve sonudur. Mutluluktur, acıdır, endişedir, kaderdir, her şeydir. Sevdalı kendisini çok çeşitli krizlerin içinde bulabilir. Ancak dert çekmeyen biri neşenin değerini bilemez. Bence aşk beklenti duymaksızın sevmektir. Sevdalı için sevdalısından bir cevap almak bir sürprizdir. Kişinin hem aşkını koruması hem de bunu karşı taraftan beklemesi, bu aşk değildir (Akyıldız 1977, s. 18-9).

Gazeteci Gencebay'ın yanıtının altında yatan siyasi fikirleri hemen fark eder. Daha sonrakiler gibi konuyu o noktada bırakmaktansa doğrudan meselenin üstüne gitmeyi tercih eder; hemen Gencebay'dan "siyasi görüşlerini" biraz açmasını ister. Gencebay nazik ama kesin bir tavırla gazetecinin sorusunu savuşturur: "Bence rejimler değil yöneticiler önemlidir."

Dönemin karanlık siyasi bulutları bu sözlere sinmiş durumdaydı. Sağ ile sol arasındaki kanlı çatışmalar o sırada neredeyse her gün vuku bulmaktaydı. "Silah zorunun," acı ve krizlerin eli kulağındaydı. Askeri darbeden sonra gerçekten de bütün "beklentiler" askıya alınacaktı. O günlerde *Hey*'in benimsediği gayet ciddi karşı kültür yaklaşımı düşünüldüğünde, gazetecinin onun "siyasi görüşleri" hakkındaki soruları olağan ve kendiliğindendi; Gencebay'ın mecburen verdiği kaçamak yanıt da öyle. Taraflardan herhangi biriyle yakınlaşmasının Gencebay'a hiçbir hayrı olmazdı ama ona çok şey kaybettirirdi. Bu durum sonrasında da pek değişmeyecekti: On yıl sonra Meral Özbek ile yaptığı söyleşilerde alışkanlıkla aynı pozisyonunu koruyacaktı.

Aslında bu tezatlar içeren bir pozisyondu. Bu tür söyleşilerin uzunluğu ve dolambaçlı yapısı, temel bir tezatlığa dayalı—Gencebay'ın "siyaset dışı" bir konumda kalma çabaları kaçınılmaz şekilde onu siyasete sürüklemekteydi—söylemsel bir baskının işaretleri olarak görülebilir. Aşkın "silah gücüne" kıyasla "insanları harekete geçirmekte" daha üstün bir yol olduğunu ifade ederek, ülkedeki sağ sol kutuplaşmasına ve ufukta gözüken bir askeri darbe tehdidine karşı kendi konumunu açıkça ortaya koymaktaydı. Âşıkların "kontrol dışı" olduğunu söylemesi, siyasi duyguların pençesinde bir kriz yaşayan yurttaşları akla getirmekteydi. "Rejimler" yerine "yöneticileri" yeğlediğini ilan ederek, şekillenmekte olan neoliberal "çözümü" öngörmekteydi.[44] Buradaki kişiselliğin, müşfikliğin ve samimiyetin dili en yalın haliyle siyasi, kolektif ve toplumsaldır. Gencebay'ın kendini bu

44 Gencebay'ın siyasetteki yeni yöneticilerle kısa bir sürede dostane ilişkiler kurması kimseyi şaşırtmadı. 25 Ocak 1988 tarihli *Müzik Magazin*'in 2(7) kapağında yer alan fotoğrafta, gülümseyen Özal'la yan yana görülür ve şu manşet okunur: "Arabeske Başbakan Desteği." Özbek'in kitabındaki (1991, s. 121) uzun ve ilginç bir dipnota da bakalım: "Arabesk perspektifin kişiselden siyasala geçişi için iyi bir örnek de yine Gencebay'ın kendi sözlerinden verilebilir. Orhan Gencebay, Başbakan Özal'ı demokrat bir insan olarak görmesinin nedenlerinden biri olarak şunu söylüyor: 'Kızını davulcuya verebilen bir insan, benim gözümde demokrat bir insandır' (Orhan Gencebay'la Söyleşi, 6 Kasım 1987). Buna benzer bir haber Orhan Gencebay ile *Söz* gazetesinde yapılan bir görüşme sonucu "Özal Aşka İnanıyor" biçiminde yorumlanarak, yayımlanmıştı."

temel tezadın pençesinden kurtarma girişimleri, aşk konusunda gitgide daha gergin ve dolambaçlı bir söylemi ortaya çıkarır.

Ancak bence, bu tür açıklamalarda, altta yatan tezatları ortaya çıkarmanın ya da şifreli direniş işaretlerinin peşine düşmenin ötesinde anlaşılmayı beklenen şeyler bulunmakta. Bence Gencebay modern Türk toplumunda müzisyenlerin sorumlulukları hakkında konuşmanın olası farklı biçimlerini araştırmaktadır. Türk modernitesindeki baskın söylem bu sorumlulukları—insanları Batı'ya doğru yönlendirmek, geleneksel kültürü modernleştirirken proaktif olmak, piyasanın geriletici etkisine direnç göstermek—bir önderlik meselesi olarak ifade eder. Az önce de gördüğümüz gibi, Gencebay bu söylemle genellikle uyum içindedir ve de arabeskle ilgili kendi savlarını ortaya atarken ve arabeski eleştirenlere karşı çıkarken bu söylemin pek çok temel özelliğini tekrarlar. Yine de onun aşk hakkındaki yorumlarında başka bir tınıyı da saptamak mümkündür.

1977'de yapılan bu söyleşiye dönersek—ki onunla yapılan başka söyleşiler de aynı tabloyu verir—, buradaki savlar şu şekilde ifade edilebilir. Toplum bir krizle yüz yüzedir. Gencebay'ın olumsuz bir anlam verdiği "siyaset" şiddet, başkalarına yönelik gerçekdışı beklentiler ve tahammül yoksunluğu içerir. Gencebay'a göre "siyaset" çözüm değildir. Ancak (geniş anlamıyla yakınlık ve karşılıklılık ilişkisi olarak anlaşılan) "sevgi" bunu kesinlikle başarabilir. Türk toplumunda derin köklere sahip olan aşkla ilgili mistik geleneklerin güçlü taşıyıcıları olan müzisyenler, bir kriz döneminde yurttaş olarak öne çıkma sorumluluğu taşımaktadır. Onlar, belki de sadece onlar, yeni iletişim protokollerini, toplumu oluşturan farklı akımların yeni ve daha az karşıtlık yaratacak ifade biçimlerini, toplumsal ilişkilerde aracı görevi görecek yeni yolları şekillendirme kapasitesi taşımaktadır. Türk müziğini modernleştirmeye yönelik bürokratik girişimler bu işi zorlaştırmıştır; gerçek müzikseverleri marjinalleştirmişlerdir. Mücadele iki cephede verilmelidir: bunlardan biri söylemsel (zihinleri ve yürekleri açmak üzere kamuoyu tartışmalarına girmek ve de medyadaki ve devlet konservatuarlarındaki olumsuz unsurlara karşı mücadele etmek), diğeri de eyleme yöneliktir (hem yerel hem de modern bir müzik tarzının geliştirilmesi, bu mücadeleyi daha ileri taşıyabilir). Görünüşe bakılırsa Gencebay, müzisyenlerin bu çeşit bir "kurnaz yurttaşlık bilincine" (Bhabha 2004)

kendini adamasıyla, Türkiye'deki insanların daha demokratik bir zemin ve *müşfik* bir modernleşme için çaba harcayabileceklerini söylüyor gibidir.

Sonuç

Gencebay Türkiye'de popüler müzik yaşamında artık merkezi bir role sahip değilse de, hâlâ bir samimiyet, edeplilik ve yurttaşlık bilinci timsali olarak görülmektedir. Eleştirmenlerine entelektüel düzeyde cevaplar vermiş, bir ilkokul açmış, *Popstar*'da jüri üyesi olarak babacan tavsiyelerde bulunmuş, ulusal gerilim anlarında defalarca ortaya çıkarak muhabbet çağrısında bulunmuş ve de—belki de en önemlisi—kendine has bir müzik üretimine devam etmiştir.

"Batsın Bu Dünya"yı ele alırken gördüğümüz gibi bu müzik karmaşık bir hikâye anlatmaktadır. Tam oturmamış makamsal özellikler, "patlayan" vokaller ve de çalgıların arasındaki bu şarkı özelinde incelediğimiz iç içe geçmiş diyaloglar onun sonraki çalışmalarının temel nitelikleri halini almıştır. İcrayla ilgili bu tür nitelikleri tutarlı olarak işleyen ilk şarkısı olan "Batsın Bu Dünya," Türkiye'de müzik yorumlarında kullanılan baskın söylemlere direnir. Dahası, bu şarkı bizzat Gencebay'ın kullandığı dile de direnir. Bu şarkı hâlâ yeni yorumlamalara açıktır ve bu konu artık şarkının yaratıcısının kontrolünde değildir—belki de hiç olmamıştır. Şarkının yakın tarihte bizzat Gencebay tarafından yapılan bir dans remiksi, örneğin, hayranlarından büyük bir tepki görmüştü.[45]

1970 sonları ile 1980'in başında yaşanan şiddetin neticesinde halkın duygusallığı hakkında, önceden de gördüğümüz gibi yoğun ve kutuplaşmalara varan tartışmalar yapılmıştı. Bu tartışmalar, bu bölümde ortaya koymaya çalıştığım gibi, 1970'lere duyulan—ve "Batsın Bu Dünya"nın

45 2006'da http://uk.youtube.com/watch?v=-JF_Xib9coY&feature=related adresinde yayımlanan video klibe yapılan yorumlara bakınız. Mithoman'ın yaptığı şu yorum, bunların tipik bir örneğidir: "Bu remixin ... ... benzemis yaw, Orhan Babayi ... yoksa nasil kabul edilebilirdi bu sova, yoksa iflas mi var? Yazik olmus adama yaw..." (Yazımda İngilizce bilgisayar klavyesine nasıl ayak uydurulduğuna dikkat.) Ancak YouTube'daki klipte görünüşe bakılırsa seyirciler bu remikse bayılmıştır.

merkezi bir role sahip olduğu—bir nostaljiyle ve de Gencebay'ın müziğinin süregelen dolaşımında ve algılanışında söz konusu olan karmaşık şablonlarla yakından ilgiliydi. "Tek renkli" bir tarihsel deneyim olmanın çok ötesinde olan bu nostalji[46] karmaşık tarihi ve siyasi meseleleri canlı tutmuştu. Modernlik arayışı (öncesinde sıkça yaşandığı üzere) şiddete varmadan nasıl "Türkleştirilebilir?" Bu nasıl gerçekten demokratik ve popüler bir talep olarak öne sürülebilir? Bu arayış Türkiye'nin bölgesel komşularıyla diyalog ve kültürel alışveriş kurmasını nasıl kapsayabilir? Bu arayış, daraltıcı ve otoriter bir milliyetçiliğe başvurmadan dostluğun ve toplumsal birlikteliğin oluşmasını nasıl sağlayabilir?

Gencebay, gerek müzik gerekse medyayla kurduğu ilişki itibariyle bu durumdan entelektüel bir şekilde yararlanmıştı. Bunun önemli sonuçları olmuştu. 1980'lerde TRT'nin medyadaki hegemonyası dağılırken, (Karakayalı'nın tabiriyle) "Gencebay projesi" popüler mecrada ve popüler tarihsel deneyimde temel bulan, kamuoyuna mal olmuş müzik alternatifleri sundu. Türkiye'nin elitleri ile 1980'ler ile 1990'ların başında kısa bir süreliğine bir araya gelen ancak şu sıralar yeniden ayrı uçlara doğru sürüklenme tehlikesi yaşayan halk sınıfları arasında bir diyalog kurulmasını sağladı. Bu, gayet hassas, ama bir o kadar da hakiki bir başarıydı.

Pek çok kişiye göre, 1980 darbesinden sonra devreye giren hiperliberalizm, ulusal aidiyet ve yurttaşlık değerleri ile ilgili soruların kökten değişikliğe uğramasına yol açtı. Bu konular özel ve kamusal alanda kamuoyu tarafından yeni bir çerçeveye oturtulurken, toplumsal cinsiyetle ve cinsellikle ilgili meseleler bir kez daha öne çıktı. Najmabadi'ye göre, İran'da olduğu gibi "yurdun kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi yurttaş olarak kadınlar için son derece tartışmalı sonuçlara yol açtı" (Najmabadi 2005, s. 207). Küreselleşme—"analarla dolu" bir toprak olan—Anadolu'nun toprak

46 Bu durumda, Grainge'dan (2002) ziyade Boym'a (2001) daha çok şey borçlu olan bir nostalji anlayışını öne süreceğim. Boym'a göre, nostalji geçmişe dair karmakarışık, duygusal değişime uğramış ve popüler bir siyasi angajmandır. Grainge ise, tam aksine, nostaljiyi bir çeşit tarihsel hatalı bilinç, tarihin önemli ölçüde medya tarafından yönlendirilen makulleştirilmiş bir versiyonu olarak görür.

bütünlüğüne dair keskin soruların doğmasına yol açtı. Neoliberalizm ile İslamcı hareket, kadınlara dair kökten farklılıklar taşıyan savlarıyla, kimlik politikalarını öne çıkararak kültürel alanı parçalara ayırdı. Babaerkil devlet aygıtı yerini, gündelik yaşamda anlam üretiminin—artık herkesçe doğal karşılanan—alanı olan piyasaya bıraktı. Gencebay'ın müşfik modernizmi 1990'ların başında miadını doldurmuştu. Bundan sonraki bölümde Pop yıldızı Sezen Aksu'nun neoliberal yurttaşlık ve ulusal aidiyet üzerine sergilediği "diva performansını" irdeleyeceğiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Ne Ağlarsın? Sezen Aksu'nun Diva Yurttaşlığı

1995'te bir yaz akşamı, haberleri izlemek için TRT 1'i[1] açan izleyiciler, Sezen Aksu'nun son CD'si/kaseti *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'un piyasaya çıkışı üzerine uzun bir haberle karşılaştı. Haber programının genel karakteri ve TRT'nin sunum ve analizlerdeki ağırbaşlı tarzı düşünüldüğünde, bu gerçekten de şaşırtıcıydı. Aksu yeni projesini tanıttı, soruları yanıtladı ve canlı bir konser verdi.[2] Benim aklımda sadece tek bir

1 Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu o sırada hâlâ televizyon haberlerinin esas adresiydi. Özel kanallardaki piyasa koşulları henüz CNN Türk'ü ortaya çıkaracak ve haberler ile güncel olayları konu alan kanallarda on yıl sonra yaşanacak olan büyük artışı o sırada sağlayacak kadar gelişmemişti. TRT 1'in akşam haberlerinin formatı ve içeriği 1990'larda aslında neredeyse hiç değişmemişti: siyaset haberleri ve üst düzey ziyaretlerle ilgili haberler, büyük kalkınma projelerinin gidişatıyla ilgili haberler, PKK'ya karşı sürdürülen askeri mücadeleyle ilgili haberler, spor ve hava durumu. Genelde tek bir sunucu olur, konuklarla söyleşilirdi; konserlerin esamesi okunmaz, stüdyo icralarına da pek nadir rastlanırdı.

2 Bu konserin "canlılığı" pek çok bakımdan konserin en dikkat çekici özelliğiydi; konser, TRT'nin verdiği halk müziği konserlerindeki genel alabildiğine resmi, yapmacık tavra göre ciddi bir farklılık içeriyordu; ki bu yaklaşım bölümün ilerleyen sayfalarında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacak. Burada tırnak kullanmakla (Auslander'ın [1999] izinden giderek) "canlılığın" illa "dolayımlılığın" karşıtı olarak anlaşılması gerekmediğine işaret etmekteyim. Bir icranın "canlı" olmasından bahsedildiğinde, yakınlaşma, somutlaşma, mevcudiyet ve mahremiyet algısının üretim koşullarından ziyade yorumlamaya borçlu olduğu bir olaydan söz edilmektedir.
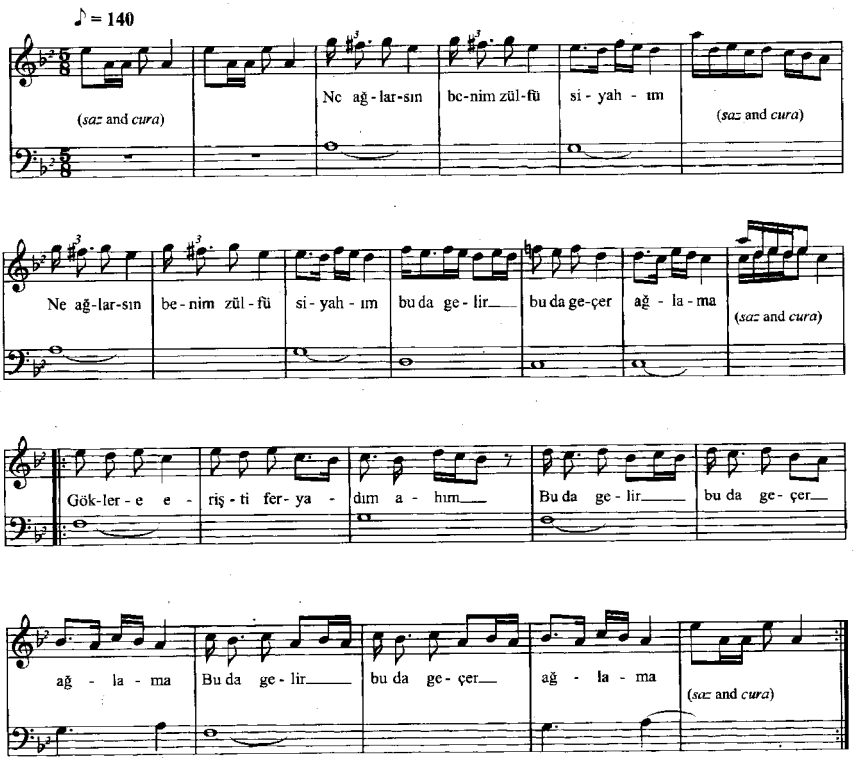
şarkı, bir Alevi deyişi olan "Ne Ağlarsın"ın[3] hüzünlü ve akıllara kazınan yorumu kalmıştır. Programda bağlamada büyük usta Arif Sağ'ın eşlik ettiği şarkı, halk müziği aşıklama tarzının (Markoff 1990/1) mirasını incelikle takip eder.[4] Şarkının hüzünlü sözleri ıstırapla kıvranan aşığa gülün çevresindeki dikenleri ve acı çeken bülbülü hatırlatır. Nasıl kışın ardından bahar geliyorsa, bu dert de geçecektir. Ne ağlarsın?

Sözler:

Ne ağlarsın benim zülfü siyahım
Bu da gelir bu da geçer ağlama
Göklere erişti feryadım ahım
Bu da gelir bu da geçer ağlama
Bir gülün çevresi dikendir, hardır
Bülbül gül elinden ah ile zardır
Ne de olsa kışın sonu bahardı
Bu da gelir bu da geçer ağlama
Daimiyem her can ermez bu sırra
Eyüp sabrı ile gitti Mısır'a
Koyun oldum ağladım ardı sıra
Bu da gelir bu da geçer ağlama

3 Bu türkü Erzincanlı Kürt halk ozanı Âşık Daimi'ye ithaf edilmişti. Ozanın kısa yaşam öyküsüne http://www.turkuler.com/ozan/daimi.asp adresinden ulaşılabilir, şarkının orijinalinin Mine Yalçın tarafından derlenen notalarına da aynı sitenin "notalar" bölümünden ulaşılabilir (http://www.turkuler.com/nota/ezgi_590.html). Yaşlı dinleyiciler bu şarkının pek çok farklı yorumunu bilir, ki bunlardan biri olan, muhtemelen 1980'lerin başında arabesk yıldızı İbrahim Tatlıses tarafından yapılan yoruma YouTube'dan kolaylıkla ulaşılabilir. Türkiye'de Alevi müzikleri üzerine bkz. Markoff 1986 ve Markoff 1991/2.

4 Erdener (1995) âşık tarzı şarkı okumanın (şehirlileşmiş biçiminin aksine) geleneksel çerçevesine dair en kapsamlı ve akademik çalışmayı sunar. Yakın tarihe kadar genellikle—şehirleşmiş biçimiyle tam bir tezat oluşturan kırsal biçimlerinde—ülkenin kuzeydoğusuyla sınırlı kalan bu gelenek, örneğin Ramazan'da kalabalık işçi sınıfı mahallelerinde düzenlenen şehir eğlencelerinde belediyelerin verdiği destekler sayesinde bir çeşit canlanma sürecine girmiş gibi gözükmektedir.



4a. Sezen Aksu'nun Âşık Daimi'nin "Ne Ağlarsın" adlı türküsüne yaptığı yorum, ilk dörtlük. Notalar kaydın ilk otuz saniyesinden sonra başlar. Saz ile cura şelpe tarzı çalınır. Bu transkripsiyonda kayıttaki perde seviyelerine göre majör altılı yukarıdan notaya alınmıştır. Diyez ve bemol işaretleri ile arızalar halk müziği kalıplarına göre şekillenmiştir; buradakiler iki koma si bemol ile üç koma fa diyez'e karşılık gelmektedir.

"Ne Ağlarsın" büyük bir başarı kazandı. CD büyük satış rakamlarına ulaştı ve Aksu'nun bir süre sonra Rumelihisarı'nda[5] verdiği konserin biletleri birkaç

5 Rumelihisarı, Avrupa yakasındaki zengin banliyölerden kolaylıkla ulaşılabildiği ve Boğaziçi Üniversitesi kampusuna yakınlığından dolayı 1990'larda İstanbul'un en büyük rock ve pop konser mekânlarından biri haline gelmiştir. Most Productions'ın

günde tükendi. Bu CD'nin satışları on yıl sonra hâlâ azalmadan sürmektedir.[6] O yıl Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından resmi parti kongresi şarkısı olarak seçilen bu şarkı hâlâ gözdedir ve her yerde duyulabilir. Şarkının başka şarkıcılar tarafından yapılan yorumlarında, Arif Sağ'ın açılıştaki solosuna,[7] Sezen Aksu'nun inişli çıkışlı vokaline ve Atilla Özdemiroğlu'nun stüdyo düzenlemesine genellikle bağlı kalınmıştır. Şarkının çalındığı ve söylendiğini duyduğum her yerde, kim varsa, kişisel ve hüzünlü düşüncelere dalıp gitmiş bir edayla, çıt çıkarmadan bunu dinlemeye koyulmuştur.

1999'a kadar düzenlediği Rumelihisarı konserlerini sonrasında, Telsim ile Kral TV gibi büyük medya şirketlerinin sponsorluk desteğiyle birlikte İstanbul Productions sürdürmüştü. *Hürriyet*'te yer alan bir habere göre, Most Productions döneminde Hisar'da 55 sanatçı veya grup toplam 471 konser vermişti. Tarihi bir anıtın zarar görebileceği endişesiyle 1997'de konserler durdurulmuş, 1998'de yeniden başlamıştı. Hiçbir şekilde öğrenmeyi başaramadığım nedenlerden ötürü bu konserlere 2006'da yeniden ara verildi. O yaz mekânda gerçekleşen yegâne icra bir Kuran okuma etkinliğiydi. Bu esnada Harbiye Açıkhava ile Kuruçeşme'de rock ve pop konserleri devam etti. Rumelihisarı'nın bir rock ve pop konser mekânı olarak tarihini anlatan kısa bir gazetecilik çalışması için bkz. Tuna 1999.

6 Sezen Aksu'nun eski albümlerini tekrar yayımlayan Seyhan Müzik 2005'te bu albümü yeniden bastı. Aksu'nun yaptığı kayıtların haklarını takriben bu tarihlerde satın alan şirket, sanatçının albümlerini yeni kapaklarla ve Murat Meriç'in eleştirel makalelerinin yer aldığı kapsamlı kitapçıklarla yeniden çıkardı. Aksu hiçbir zaman tek bir firmayla uzun süre çalışmadı. Bu tür bir retrospektif yeniden basım çalışması Türkiye'de neredeyse hiç yapılmayan bir şeydir ve muhtemelen Seyhan Müzik'in Aksu'nun kariyerini biçim ve format itibariyle zaman ilerledikçe gelişme kaydeden bir medya olayı—kısacası bir *oeuvre*—olarak sunma girişimini yansıtmaktadır. Albenili bir paketleme insanları, Yıldız Müzik'in birkaç CD'den oluşan *Dünden Bugüne Sezen Aksu* gibi Dilmener'e göre sadece 6 TL'ye satılan—korsan basılmamış tek bir CD'nin yarı fiyatı—(Dilmener 2006, s. 45-6) korsan retrospektiflerden ziyade kendi ürünlerine yönelmelerini sağlayacaktı.

7 Açılıştaki bağlama soloda, mızrap yerine sağ elin parmaklarının sapa ve tellere çeşitli şekillerde vurduğu şelpe tekniği kullanılır. Türk halkbilimcilerinin bu tekniğin kaynağı ve yayılması hakkında çeşitli kuramları bulunmaktadır, bu tekniğin en önemli temsilcisi Erol Parlak'tır. Tekniğin günümüzdeki popülerliğinde, bence, belli bir ölçüde "Ne Ağlarsın"ın çok tutulmasının ve Arif Sağ'ın girişteki solosunun payı bulunmaktadır.

Bu bölümde bu şarkıya Aksu'nun getirdiği yorumun nasıl ulusal duygusallığın bir ikonu haline geldiği anlatılıyor. Şarkının bir ikon statüsüne ulaşması kısmen çok tanıdık bir mecazı akla getirmesine dayanmaktaydı: bu mecazda ulus acı çeken bir kadın olarak tahayyül edilir. Ortadoğu'da bu mecaz hayli ayrıksı bir geçmişe sahiptir. Modernitenin politik mücadeleleri kadın bedenlerine dayalı tasavvurlara sıkça başvurmuştur. Türkiye'de "devlet feminizmi" (Kandiyoti 1991), bir yandan kadınları birer bilim insanı, pilot ve aydın olarak canlandıran, diğer yandan da onları romantik aşk, aşk evlilikleri ve çekirdek aile[8] merkezli düzen yanlısı heteroseksüel anlatılarla konumlandıran tasavvur ve anlatılara başvurarak, arzu ettiği ulusal moderniteyi öne sürmüştü. Bu girişimlerde Anadolu'nun uzun bir süredir ve yaygın bir şekilde "ana-dolu" olarak kavranışına da (Delaney 1991) başvurulmuştu: edilgen, bereketli, uzun süredir acı çeken, her daim adanmışlık ve koruma talep eden bir yer.

Aksu'nun "Ne Ağlarsın"ı yeni bir şeye de karşılık gelmekteydi. TRT haber programındaki konser ulusun gergin günler geçirdiği özel bir dönemde gerçekleşti. Yerel seçimlerde İslamcıların yeni kazandığı başarı cumhuriyetin temel ilkelerini ve cumhuriyetin bir yapı taşı olarak toplumla bağlarını sorgulanır kılmıştı. İstanbul'un gecekondu mahallelerinde yaşanan toplumsal şiddet olayları, o zamana dek PKK ile Türk ordusu arasında uzakta cereyan eden çatışmaları artık rahatsız edecek kadar yakına taşımıştı. Birinci Körfez Savaşı Türk ekonomisinin karanlık endişe bulutlarıyla kaplanmasına yol açmıştı.[9] Devlet alışıldık, gündelik yaşamın her yönüne sinen rollerinden geri çekiliyor gibiydi.[10] Devletin performansı

8 Osmanlı'da ve Türkiye'de aşk evlilikleri için bkz. Duben ve Behar 1991. İran için bkz. Najmabadi 2005—özellikle de "Romantik Evliliğin Trajedisi," s. 156-80. Mısır için özellikle bkz. Baron 2005. Türkiye'de "yeni Müslüman kadın" ile cumhuriyet idealleri arasındaki bağıntılılıklarla ilgili olarak bkz. White 2002.

9 Irak'ı Akdeniz'e ve İskenderun civarındaki rafinelere bağlayan Ceyhan boru hattındaki petrol akışı daha savaşın başında verilen ilk kayıplardan biriydi ki, bunun ulusal ve uluslararası düzeyde geniş yankıları oldu.

10 Türkiye'de neoliberalizmle yakın ilişkilerin kurulduğu alan olarak gündelik yaşam için, Kandiyoti'de (2002) yer alan yazılara bakınız. Elbette neoliberal devletin neyin "içine" çekildiğini söylemek zordur; bu konuda benimsenen ortak bir

tam da o döneme has soruları gündeme getirmekteydi. Aksu tam olarak hangi noktada birden bu denli önemli hale gelmişti? Türk halkı neden dikkatini böyle başka bir şeye verme ihtiyacı içindeydi? Ne zamandan beri kendi acı ve hüzünlerinin bir gösteri olarak sunulmasına kendilerini bu denli kaptıracak hale gelmişlerdi?

CD ile ilgili ilk çıkan eleştirilerden biri *Cumhuriyet*'in sanat eleştirmeni Cumhur Canbazoğlu'nun gazetenin kültür sayfasında çıkan bir yazısıydı (Canbazoğlu 1995). Albümün çıktığı haftanın sonunda yayımlanmıştı; o kadar acele yazılmıştı ki, yazar aslında albümü dinlemediğini, çıkarımlarının çoğunu TRT haber programındaki konsere dayanarak yaptığını belirtmişti.[11] Canbazoğlu'nun derine nüfuz eden yorumları, bu bölümün ana çerçevesini çizen ve "dünya müziği"nin yerel ve bölgesel politikaları (Turino 2000, Regev 2006, Ochoa-Gaultier 2003); Ortadoğu'da kozmopolitlik, milliyetçilik ve feminist eleştiri (Baron 2005, Kandiyoti 1991, Najmabadi 2005, Shissler 2004, Sirman 2000) ve neoliberal sivillik olarak duygusallık ve cinsellik (Berlant 1998) üzerinde duran kuramsal yaklaşımların ipuçlarını vermektedir. Canbazoğlu özellikle Türk dinleyicilerin albümü müzik açısından ele almaları gerektiği üzerinde durur. Ona göre, albümün kamuoyunun gündemine oturması ve albümle ilgili dönen tartışmalar düşünüldüğünde, bunu yapabilmek hiç de kolay olmayacaktır.[12] Canbazoğlu albümün, geriye çekilip, Sezen Aksu'nun dallı budaklı

---

tutum, bu devletin ulusötesi şirketler finansının yöneticisi olarak üstlendiği yeni rolün altının çizilmesidir (bunu kabaca olsa da Balakrishnan [2003], Keyder [1999], Sassen [1998] gibi yayınlardan çıkarsıyorum).

11 Canbazoğlu, Aksu'nun CD'den 5 şarkı icra ettiğini belirtir (Canbazoğlu 1995). Ben, başkaları gibi, sadece bir şarkı hatırlıyorum. "Ne Ağlarsın" akabinde bütün konserin "önüne geçtiği" için Canbazoğlu kendi çapında haklı belki de. Bu yorum aynı zamanda haber programının alışılmışın ne kadar dışına çıktığını da vurgulamakta. Belli ki Aksu'nun performansı diğer "haberlere" pek vakit bırakmamış.

12 Canbazoğlu satışların düşük kaldığını ve insanların albümü anlamakta güçlük çektiğini öne sürer. Bence bunu söylemek için çok erkendi ve henüz kesin rakamlar ortada yoktu. On yıl sonra dönüp bakıldığında albümün çok ciddi satış rakamlarına ulaştığı görülüyor. Bu rakamların abartılması ya da çok düşük

kariyeri ve de genel olarak Türk pop müziği göz önünde bulundurularak ele alınması gerektiğini öne sürer. Bu, konuyu derinleştirmek için iyi bir yol gibi duruyor.

Aksu'nun Kariyerinin Başlangıcı

Sezen Aksu'nun Türkiye'deki güçlü konumu, hep ön planda olması 12 Eylül 1980 askeri darbesinin, akabinde yaşanan yoğun siyasi baskı ve kemer sıkma döneminin ve de Özal yıllarının başındaki liberalizmin (bkz. Üçüncü Bölüm) sonucudur. Bunu söylemek, Aksu'nun siyasi suç ortaklığında bulunduğunu ya da onun vokal sanatının sadece bu sıkıntılı dönemlerin bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmek anlamına gelmez. Ancak, onun günümüz Türkiye'sindeki muazzam popülaritesinin ve taşıdığı önemin köklerinin, bunlardan önce hüküm süren koşullarda yattığını ileri sürmek demektir.

İlkin aldığı eğitim ve profesyonel formasyonu üzerinde duralım. Aksu—müzik itibariyle—hayli elverişli koşullarda dünyaya gelmişti. Sezen Yıldırım Saraköy, Denizli'de 13 Haziran 1954'te doğdu.[13] 1957'de ailesi İzmir'e taşındı, orada babası önce öğretmenlik, sonra da okul müdürü olarak çalıştı. Aksu liseden mezun olduktan sonra Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesine

gösterilmesinden çıkarı olan taraflarca kontrol edildiklerinden ve de müziğin hangi karmaşık yollarla—kopyalarla mı, (cep telefonu ezgileri gibi) *simulakra* yoluyla mı ya da canlı icralar kanalıyla mı—piyasada dolaştığına dair pek az bilgi verdiklerinden, pek çok durumda satış rakamları bir hayli sorunludur. Resmi satış rakamları sunmaya yönelik ilk girişimler 1990'da MESAM (özellikle telif hakkı denetiminin daha sıkı yapılması için lobi yapmak üzere kurulmuş bir müzik sektörü örgütü) tarafından gerçekleştirildi. Dilmener'in *Boom*'a dayanarak verdiği satış rakamları benim Unkapanı'nda üreticiler ve küçük şirket sahipleri ile yaptığım açık yürekli sohbetlerde zikredilen rakamlarla uyuşmaktadır. Örneğin, Aksu'nun *Sezen Aksu Söylüyor* albümü Haziran 1990 itibariyle 845,000 adet satmıştı. Karşılaştırmak gerekirse, İbrahim Tatlıses'in *İnsanlar'ı* 800,000, Madonna'nın *Like a Prayer*'ı ise 151,000 adet satmıştı (Dilmener 2003, s. 349).

13 Burada yer alan biyografi bilgileri benim Anne Ellingsen ile birlikte Aksu'yla 12 Temmuz 1996'da Aksu'nun İstanbul'daki evinde yaptığım söyleşiye ve de onun resmi web sitesi www.sezen-aksu.com'a dayanmaktadır.

girdi. Hiç istemeden okuyordu, sonuçta mezun olmadan okulu bıraktı. Bu esnada İzmir Radyosu Sanatçılar Derneğinin eğitimlerine katılarak vokal, piyano, sanat müziği, tiyatro ve folklor çalıştı. Ebeveynleri onun profesyonel müzisyen olma arzusuna önceleri ciddi şekilde karşı çıksa da, sonunda pes edip onu destekledi. Şu ya da bu alanda—"tiyatroda, müzikte, hatta dansöz olarak"[14]—sahne alma kararlılığı ebeveynlerini içlerinde taşıdıkları muhafazakârlıkla yüzleşmeye ve sonuçta da bunu aşmaya mecbur bıraktı; bu noktadan itibaren Aksu'nun kariyerine büyük destek verdiler.

İlk plağı olan "Haydi Şansım"/ "Gel Bana" adlı 45'lik 1975'te Sezen Seley ismiyle çıktı. Aksu'nun kendi yazdığı sözlerin üzerine yapılan bir aranjman[15] olan şarkı pek çok bakımdan başarısızdı, yine de TRT'nin yılbaşı programına dahil edildi.[16] *Hey*'de gergin ve asık suratlı genç bir kızı gösteren fotoğraflar eşliğinde yayımlanan kendisiyle ilgili ilk makalede Aksu öfkesini gizlememişti: "Şarkı seçimleri isabetli değildi. Hata yapacağım diye korktum. Yaptığım ilk kayıttan ne kazandım biliyor musunuz? Hiç, sıfır. Sadece belki insanlar, bu kız yetenekli, demiştir. Hepsi bu." (Türk 1976a, s. 24).

İkinci single'ı "Kusura Bakma" 1976'da çıktı. Aksu o tarihte Ali Engin Aksu ile evlendi ve kocasının lisansüstü eğitimine başlayacağı Kanada'ya gitti. Aksu o günleri, müzik kariyerine yönelik bütün hedef ve amaçlarından tamamen vazgeçmiştim, diye anlatır; ancak ikinci single'ı çıktıktan sonra Türkiye'ye kısa bir ziyaret yaptı ve single'ın listelerin tepesine çıktığını ve artık ünlü biri olduğunu gördü.[17] "Olmaz Olsun" 1976'da çıktı, bunu kısa bir süre sonra "Allahaısmarladık," 1977'de de "Kaybolan Yıllar"

14 Aksu ile söyleşi, 12 Temmuz 1996.

15 "Aranjman" ile Türkçe olmayan (genellikle Avrupalı ya da Amerikalı) şarkılara yapılan Türkçe yorumlar kastedilmektedir.

16 *Hey*'de Kasım 1984'te çıkan, İbrahim Ünsu tarafından kaleme alınmış yazı, Aksu'nun tarihçesini anlatan ilk yazılardan biridir. Yazı büyük ölçüde, Aksu'nun ilk şarkılarının sözlerini yazmış ve ona akıl hocalığı yapmış olan Aysel Gürel'in anılarına dayanır ve onun TRT'de verdiği ilk konseri şu sözlerle anlatır: "1974'ü 1975'e bağlayan gece ekrandan gözlerini ayırmayan milyonlarca kişi Türk pop müziğine çiçeği burnunda bir sesin eklenişine tanıklık etti. İçten bir duyguyu hüzünle birleştiren bu sesin sahibi o gece 'Haydi Şansım'ı söyledi." (Ünsu 1984, s. 26).

17 Aksu ile söyleşi, 12 Temmuz 1996.

izledi. Çıkardığı ilk single'lar aynı yıl ilk uzunçaları olan *Allahaısmarladık*'ta bir araya getirildi, 1978'te ikinci uzunçaları *Serçe* geldi. O yıllarda *Hey* tarafından düzenlenen listelere bakıldığında, bu şarkıların yaygın bütün ölçütlere göre birer "hit" olmakla kalmayıp,[18] listelerde uzun bir süre yer almayı da başardığı görülür. Beklenmedik bir çıkış yakalayan bu çalışmaların başarısı görünüşe bakılırsa o sıralar sürekli mesafeli, hatta biraz olumsuz yorumlarda bulunan eleştirmenleri şaşırtmıştı. Örneğin, *Hey*'in kimliği belirtilmemiş bir eleştirmeni şunları söylemişti: "Yer yer arabesk kokan *Olmaz Olsun*'da, İzmir'li Kız insana had safhada Gökben'i anımsatıyor.[19] Bunun bir taklit olmamasını umarız. Şarkının bestesi sevimli. Şanar Yurdatapan'ın[20] orkestrasyonu ve Dün, Bugün, Yarın'ın[21]

18 Örneğin, *Hey*'de çıkan kısa bir yazıya göre (1 Mayıs 1978, s. 25) "Kaybolan Yıllar"/ "Neye Yarar" altın plak kazanmıştı. Görece yakın bir tarihte başlayan izleme, veri toplama ve göreli şeffaflık çalışmalarından önce düzenlenen listeler kaçınılmaz şekilde nesnellikten uzaktı. *Hey* editörünün ısrarla belirttiği gibi, editörün ülke çapında müzik dükkânlarındaki dostlarından aldığı haftalık satış rakamlarına dayalı tahminlere göre hazırlanıyordu.

19 Aksu'yla aynı dönemden sayılabilecek olan Gökben, "Olmaz Olsun"dan bir süre önce büyük başarı kazanmış birkaç parça çıkarmıştı, bunların en bilineni 1974 tarihli "Şiribom Şiribom"dur. Gökben İzmir doğumlu yapımcı Ali Kocatepe ile ve Atilla Özdemiroğlu, Aysel Gürel gibi sonrasında Aksu ile çalışmış çeşitli yapımcılar, şarkı sözü yazarı ve müzisyenlerle çalışmıştı. Bu karşılaştırma kaçınılmazdı.

20 Şanar Yurdatapan 1941'de Susurluk'ta doğdu, 1970'lerin meşhur film ve popüler müzik bestecisi ve düzenlemecisiydi. Atilla Özdemiroğlu ile birlikte, hızla Türkiye'de pop müziğin ve bunun resmi kültüre karşı verdiği mücadelenin merkezi haline gelen ŞAT Müzik'i yönetti. 1979'da Demokratik Sanatçılar Topluluğunun genel sekreterliğine getirildi. 1980 darbesi sırasında yurtdışına çıktı ve bir süre geri dönmedi. Kendisi şu sıra önde gelen bir insan hakları ve ifade özgürlüğü aktivistidir; Üsküdar'daki ofisinden çalışmaktadır. Aksu ile ilk tanışmasını gayet iyi hatırlıyor. Aksu kendisini bir gün İzmir'den pat diye arayıp, "Güzel bir sesim olduğunu düşünüyorum. Yeteneğime güveniyorum. Sizinle çalışmak istiyorum," demiş. Yurdatapan Aksu'nun yanı sıra, Füsun Önal, Cici Kızlar, Nilüfer ve eski karısı Melike Demirağ gibi 1970'lerin önde gelen pek çok kadın sanatçısının yapımcılığını üstlenmişti. Şanar Yurdatapan'la söyleşi, 10 Eylül 2008.

21 Dün, Bugün, Yarın 1970'lerin başında İstanbul Gelişim'den kopmuştu; Aksu'nun kariyerinin başında büyük rol oynayan Şanar Yurdatapan ile Atilla

vokali başarılı. B yüzünde diğer bir Sezen Aksu bestesi yer alıyor. Burada düzenleme Atilla Özdemiroğlu'nun. A yüzü için söylediklerimiz bu parça için de tekrarlanabilir." Görünüşe bakılırsa Aksu'dan ziyade müzik endüstrisinin önde gelen isimlerinin ünü adına daha çok endişelenen eleştirmen, single'a beş üzerinden üç yıldız vermişti: yani, iyi ama mükemmel değil ve kesinlikle bir şaheser değil.[22]

Her şeye rağmen Aksu, *Serçe* yayımlandığı sırada, piyasada kendine bir yer edinmiş bir müzisyen ve icracıydı. Her ne kadar hâlâ "İzmirli kız" ve "Minik Serçe" (bu lakap onun endamı ve sisli bakışlarından geliyordu, muhtemelen Edith Piaf'a da aynı gerekçelerle yakıştırılmıştı)[23] olarak anılsa da, İstanbul'a taşınmıştı ve estetik ameliyat yaptırmıştı.[24] *Hey*'in "Müzik Oskarları" listesinde her yıl adım adım yükseldi, *Hey* ile *Ses*'in kapağında gitgide daha çok yer almaya başladı. Hop firmasından Kent'e

---

Özdemiroğlu'dan oluşuyordu. Yurdatapan'ın söyleşide anlattığı üzere, Dün, Bugün, Yarın'ın temel *raison-d'etre*'i bu iki müzisyenin, ailesi olanlar için son derece yorucu bir işe dönüşen gazino dünyasından çıkartılmasıydı. Ayrıca, Yurdatapan (Bostancı'daki Lalezar kulübünün esas grubu olan) İstanbul Gelişim'de esas olarak aranjörlük yapmıştı; grup zaten bir basçı bulmuştu. Dün, Bugün, Yarın hızla faaliyet alanını genişletti ve ŞAT Müzik'e evrildi. Yukarıdaki 20. dipnota ve Dilmener'e (2003, s. 195) bakınız.

22 Bu eleştiriye Dilmener (Dilmener 2003, s. 242) dikkat çeker (kitapta yazının sadece bir kısmına yer verilmişti). Dilmener ayrıca *Hey*'de 1979 gibi ileri bir tarihe kadar yayımlanan diğer olumsuz eleştirileri de aktarır.

23 Piaf'ın lakabının da aynı olduğuna dikkat çektiği için Elizabeth Branch Dyson'a müteşekkirim. Belki de Aksu'nun lakabı Piaf'tan gelmekteydi, lakin Türkiye'deki pek çok kişinin şu an bundan habersiz olduğunu düşünüyorum.

24 *Hey*'de çıkan yazarı belirtilmemiş "Sezen Aksu Nihayet Ev Sahibi Oldu" başlıklı kısa yazıda (8 Mayıs 1978, s. 26), onun hayatındaki koşulların nasıl köklü bir değişim geçirdiği anlatılır. Aksu üç yıl boyunca İstanbul'da müzisyen arkadaşı Melike Demirağ ile yaşamıştı, ama artık nişanlısı Üstün Doruk'la bir eve çıkmıştı. Bu da onun 1975'te İstanbul'a taşındığını ortaya koyuyor. Yazıda ayrıca şarkıcının kulakları ve burnu için yaptırdığı estetik ameliyattan bahsediliyor. Aksu, kulakları yüzünden kendisine "kepçe" denildiğini öne sürmüştü. Kendine güvensizliğini ve dış görüşüne dair duyduğu endişeleri bu şekilde dobraca ifade etmesi, popülerlik kazanmasında önemli bir rol oynamıştı.

büyük paralar karşılığında geçtiği konuşuldu.[25] Yıldızı parlamaya başlayan bir dizi yeni şarkıcıyla birlikte Anadolu'da iki aylık bir turneye çıktı.[26] İzmir Fuarı'nda sahne aldı, bir film çekti.[27] Aksu kendine has bir vokal tarzına sahipti, ayrıca besteci ve söz yazarı özellikleri de taşıyordu. Kayıt kariyerinde kendini güvende hissettiğinden ve ikinci kez evlenince, artık konser sahnelerinden çekilmek istediğini kamuoyuna ilan etti.[28] Türkiye'de

25 Örneğin *Hey*'de çıkan (14 Kasım 1977, s. 14) kısa, yazarı belirtilmemiş, "Sezen Aksu Yılın Transferini Yaptı" başlıklı yazıya bakalım. Aksu'nun Hop'tan Kent'e geçişi için 150 bin TL ödendiği iddia ediliyordu. Bu ve benzeri "astronomik rakamlar," doğru olsun olmasın, artık kesinlikle Aksu'nun da içinde yer aldığı büyük yıldızlar kategorisindeki yeni rekabet ortamını ortaya koymaktaydı.

26 SAT-TUR Anadolu turnesinde yer alan isimler arasında Kartal Kaan, Ercan Turgut, Melike Demirağ, Timur Arda ve Ali Çetin vardı. Şubat ayında başlayan tur en az elli şehir dolaşıldıktan sonra Nisan'da tamamlandı. *Hey* bu turu günü gününe takip etmişti (örn., bkz. *Hey* 4 Nisan 1977, s. 15). Aksu daha sonrasında bu turu büyük bir öğrenme deneyimi olarak anacaktı. "İlk günlerde heyecandan dizlerim titriyordu. Şimdi artık sahnede dans bile edebiliyorum" (Ünver 1977, s. 10).

27 *Minik Serçe* adlı film 1978'de çekildi; filmle ilgili ilk tanıtım ve eleştiri yazıları *Hey*'de Şubat 1979'da yayımlandı. Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz, senaristi Deniz Türkali idi; müziklerini Hürşit Yenigün bestelemişti. Filmde Aksu'yla birlikte Bulut Aras, Hulusi Kentmen, Bilge Zobu, Hüseyin Kutman ve Tunca Yönder oynuyordu. Aksu sekiz şarkı söyledi. *Hey*'de 19 Şubat 1979'da yayımlanan bir yazıda (s. 38) Giovanni Scognamillo filmle ilgili olumlu eleştiriler yaptı. Aksu'nun İzmir Fuarı'nda verdiği ilk konser için bkz., Ünver 1977.

28 Yukarıda da bahsi geçen *Hey*'deki "Sezen Aksu nihayet ev sahibi oldu" başlıklı yazıda (8 Mayıs 1978, s. 26), Aksu'nun üç yıl içinde konser sahnelerinden çekilmeyi düşündüğü bildiriliyordu. Aksu'nun, o dönemde konser organizasyonlarında âdet olduğu üzere sabit bir orkestranın önünde şarkı söylemek yerine kendi grubunu kurmayı istediğinden bahsetmesi, bir tur müzisyeni olarak yaşadığı hayattan duyduğu memnuniyetsizliğin diğer bir ifadesiydi. Bunlar statü ve müziğin kontrolü ile ilgili açıklamalardır. Okuyucuların hatırlayacağı gibi, Orhan Gencebay kariyerinin daha henüz başında konser vermeyi bırakmıştı (bkz. 3. Bölüm). Oysa Aksu sahneleri asla terk etmedi. 2006 yazında yapılan büyük rock ve pop festivalleri ile konser programları (Kuruçeşme, Harbiye Açıkhava Tiyatrosu ve Bodrum) ya bir Sezen Aksu konseriyle açıldı ya da kapandı.

görece alışıldık bir medyatik başarı öyküsünde bir sayfa kapanıyor gibi gözüküyordu.

Elinizdeki biyografi anlatısı, 1980'lerin başında yaşanan köklü değişiklikler sonrasında Aksu'nun nasıl bu denli sivrilen bir sanatçı haline geldiğine ilişkin açıklamalara pek girmeyecek. 1980 sonrasında yaşanan dönüşümlerin nasıl vücut bulduğunu anlamak için 1980 öncesi dönemin koşullarının daha sistematik bir şekilde irdelenmesi gerekir. Aksu'nun öne çıkışı hareketli bir kozmopolitlik dönemine denk düşmekteydi. *Hey*'in listeleri ve "Oskarlar" sadece İstanbul'da değil diğer şehirlerde de enerjik, eklektik ve eğitimli bir müzik kitlesinin işaretidir. Dergideki yazılar, haberler ve makaleler Türk okuyucuları Amerika ve Avrupa pop müziği hakkında etraflıca bilgilendirmekteydi. Dergide ulusal ve uluslararası yarışmalarla ilgili haberlere—buralarda Türklerin ne şekilde temsil edildiğine ağırlık verilerek—yer verilirdi. Sadece Sanremo festivali ve Eurovision değil; Split, İskenderiye, Atina ve Barcelona'daki müzik festivalleri de yakından takip edilir ve değerlendirilirdi. Türk medya politikası, kaset korsanlığı ve müzik endüstrisindeki çalışma hakları gibi meseleler belli bir derinlik düzeyinde tartışılırdı. Zamanına göre kalın bir dergi olan yayının genellikle son sayfalarında yayımlanan bir dizi makalede, orkestrasyon ve şarkı düzenleme teknikleri irdelenirdi. *Hey*'in editöryal ekibi 1970'lerde bu kozmopolit popüler müzik kitlesinin oluşumunda kesinlikle önemli bir rol oynamıştı. Dergi aynı zamanda da, sırtını fazlasıyla yurtdışındaki dünyaya dayamış, bağımsız bir şekilde varlığını sürdüren bir tüketim, icra, arayışçılık ve uyarlamalar dünyasına da sözcülük etmişti.

Türkiye'de 1960'larda pop ve rock, hem birbirini tamamlayıp hem de zıtlaşan iki eğilimin etkisi altındaydı. Erol Büyükburç ("Türk Elvis"), Ajda Pekkan gibi isimlerden oluşan bir grup şarkıcı ve özellikle de Fecri Ebcioğlu, Türkiye dışındaki popüler tarzları, genellikle Türkçe olarak, bazen de yabancı dillerle yorumlama geleneğini yaratmıştı.[29] Büyükburç,

29 Bu uygulama tango ve *fokstrot*ların Türkçe yorumlamalarına dek geri gider. İlk Türkçe tango olarak genellikle Necip Celal'in 1928 tarihli "Mazi"si kabul edilir. Tango modası 1950'lere, Zeki Müren'in kariyerinin başlangıcına dek sürmüştü (İkinci Bölüm).

lakabının da belirttiği gibi, (Türkçeleştirilmiş) rock and roll hareketini temsil ediyordu. *Chanson* ve *canzone*lere odaklanan Pekkan, zamanla Fransa ve İtalya'da da bir kayıt yıldızı olarak ismini duyurdu.

"Anadolu pop" veya "Anadolu rock" buna bir tepki olarak çıktı. Akımın önemli isimlerinden Cem Karaca (1945-2004) akımla yakın bir bağlantısı bulunan Apaşlar (1969), Kardaşlar (1969-72), Moğollar (1971-4) ve Dervişan (1974-8) adlı gruplarla çalıştı. Karaca ile diğerleri, Büyükburç ile Pekkan'a bir alternatif yaratmak üzere Batı rock müziğinin Anadolu yorumunu yaratma sürecinde, ağırlıklı olarak gitara dayalı ritimlere ve Batı rock'ının yapısına dayalı olarak düzenlenmiş icralarda, klavyeler, gitarlar ve davulları yaylı tanbur, bağlama, kabak kemane ve çeşitli Anadolu vurmalı çalgılarıyla birlikte kullanmanın yollarını araştırdı. Her ne kadar hâkim medya tarafından dışlansalar da, Türk popu da Anadolu rock'ı da İstanbul merkezli müzik sektöründe, ulusal gazeteler tarafından düzenlenen önemli yarışmalardan,[30] hararetli bir şekilde müzik basınından ve büyük şehirlerde verilen konserlere gelen halk tarafından büyük destek görmüştü. Her iki akım da hem Amerikan rock ve pop müziğini (hem siyah hem beyaz) hem de Fransız *chanson* ve benzeri tarzları ciddi şekilde içselleştirmişti ve günü gününe takip etmekteydi.[31] Popüler müziğin kozmopolitleştiği bu

30 1965 ile 1968 arasında düzenlenen Hürriyet "Altın mikrofon" yarışması Türkçe (ve özellikle de Anadolu) rock ve popun gelişiminde kilit bir rol oynamıştı. Yarışmayla ilgili kısa bir değerlendirme için bkz. http://www.milliyet.com.tr/2002/10/24/sanat/san18.html, ayrıca DMC/Dost Müzik'in 2002 tarihli arşiv CD'si, *Altın mikrofon müzikte değişim yılları ansiklopedisi, 56 unutulmaz eser 1965-1966-1967-1968.*

31 1970'lerde Türkiye'de İtalya'daki Sanremo yarışması yakından takip edilir, *Hey*'de sık sık haber yapılırdı; eleştirmenlerin bu yarışmayla ilgili yorum yazıları sürmektedir (örn., bkz., Dilmener 2006, s. 7). Adriano Celentano, Rafaela Carra, Julio Iglesias, Peppino di Capri gibi isimler *Hey*'in yıllık "Oskarlar"ını kazanmıştı. Enrico Macias'ın 1970'lerin ortalarında Ajda Pekkan ile yaptıkları kısa süren ortak çalışmaları Türkiye'de ciddi şekilde tanınmasını sağlamış, 1976 tarihli hit parçası "Melissa" ülkede Melisa'nın bir kız ismi olarak yaygın şekilde kullanılmasına yol açmıştı. Cem Karaca, (Anne Ellingsen ile birlikte) yaptığımız bir söyleşide (1996) Gilbert Becaud'nun biçemsel olarak kendisini etkilediğini söylemişti. Dorsay Jacques Brel'in yarattığı etkiye dair uzun bir yazı yazdı (2003, s. 215-7).

dönem varlığını sonra da sürdürecek, 1980'lerin başında Aksu için güçlü bir referans noktası görevi görecekti.

Aksu'nun müziğinin şekillenişi, popüler müzisyenlerin kendilerini belli bir siyasi duruşa sahip entelektüeller ve profesyoneller, diğer bir deyişle kamuoyunda öne çıkan isimler olarak görmeye başladıkları bir dönemde vuku bulmuştu. Anadolu rock 1970'lerin sonlarına doğru ıadikal bir tutum benimsedi. Cem Karaca ile Dervişan'ların 1978 tarihli şarkısı "ı Mayıs" Anadolu rockçıları arasında belki de sol-enternasyonel siyasi kimliğin en çok öne çıktığı, devlete karşı en açık muhalefetin sergilendiği ve genellikle Batı Avrupa'ya doğru gönüllü bir sürgüne ağır ağır sürüklenişin başladığı âna karşılık geliyordu. Bu müzisyenlerin çoğu, Karaca gibi, yabancı dil öğreten okullardan mezundu ve sanatçı ailelerden geliyorlardı;[32] şarkı sözleri edebi bir kıvam yakalama arzusunu yansıtıyordu.[33]

Politize olmanın çok uzağındaki Türk pop'unda, daha ihtiyatlı ve pragmatik tavırlar sergilenmekle birlikte, devlete yönelik eleştiriler giderek daha açıkça ifade edilmeye başlandı. Doğan Şener *Hey*'deki başyazılarında, pek çok kişiye göre halkın gerçekten ilgi gösterdiği ve anlam verdiği hemen her şeyi sistematik bir şekilde kapı dışına koyan Denetim Kurulunun[34] tutarsızlığı

Chanson/canzone geleneği Türk popüler müziğinde uzun soluklu bir referans noktası görevi gördü.

32 Örneğin, Cem Karaca'nın annesi Toto Karaca ünlü bir oyuncuydu. Aile, Beyoğlu'nda bir tiyatro işletiyordu.

33 Örneğin Karaca kariyeri boyunca bir dizi Nazım Hikmet ve Orhan Veli şiirini şarkı olarak bestelemişti.

34 *Hey*'de yer alan kısa bir nota göre kurul 1972'de kurulmuştu ("TRT'de köklü bir reform yapılıyor," *Hey*, 16 Ağustos 1972, s. 3); sonraki yazılarda sarsıcı değişimler, popüler müziğe yönelik danışma gruplarının kurulması ve eleştirmenleri buralara seçme girişimleri—kısmen, *Hey*'in kurula karşı yürüttüğü ses getiren kampanyanın sonucu olsa gerek—ile ilgili haberler yer aldı. Kurulun resmi amacı halk müziği, klasik müzik ve hafif müzikte kamu yayınlarının standartlarını oluşturmak ve de piyasadan ayrı bir kamusal müzik üretim alanı sunmaktı. Pratikte Denetim Kurulunun temel rolü bestelerin özgünlüğünü denetlemekti, bir bestenin Avrupalı veya Arap bir şarkının aranjmanı olduğundan şüphelenilmesi halinde bu şarkı geri çevriliyordu. *Hey* editörleri kurulun popüler kültüre ve popüler müzik piyasasına yönelik yakışıksız tavrını, Eurovision yarışmasında Türkiye'yi

ve yakışıksız hareketlerinden dolayı bıkıp usanmaksızın TRT'yi eleştirdi. O dönemde Aksu'nun birlikte çalıştığı isimlerin çoğu müzik şirketlerinin çıkarları için sözcülük yapan hayli göz önünde isimlerdi. Bu kişilerin TRT'yle yaşadıkları kamuoyunda hayli ses getiren çatışmalar biraz dar bir alana sıkışmıştı ve kendi profesyonel çıkarlarına yönelikti belki, ama görüşlerine medyada sürekli yer veriliyordu ya da en azından müzik yazarları tarafından ulusun ahvaline dair daha kapsamlı sorunlar çerçevesinde aktarılıyordu.[35]

Aksu, 1970'lerin ortalarından sonlarına olan dönemde, yaşadıkları müthiş başarılar ve hatalardan büyük dersler çıkarabileceği önemli kadın rol modellerini izleme şansı buldu. Bunların arasındaki öne en çok çıkan isim Ajda Pekkan'dı. 1946 doğumlu olan Pekkan, kardeşi Semiramis ile birlikte, çoğu Fecri Ebcioğlu tarafından bestelenen veya düzenlenen *chanson* tarzı şarkıları seslendiren bir gazino şarkıcısı olarak kariyerine başladı. Daha sonra sinema sektöründe boy gösterdi,[36] sonrasında da Enrico Macias ile yaptığı bir dizi ortak çalışmayla Avrupa'da kayda değer

---

temsil edecek şarkıyı belirleme tarzını ve aleni yetersizliklerini hiç durmaksızın yerden yere vurdu.

35 Örneğin Attilla Özdemiroğlu ile Şanar Yurdatapan—Dün, Bugün, Yarın ile ve de kariyeri boyunca Aksu'yla çalışan iki müzisyen—Ocak 1973'te düzenlenen ve müzik şirketlerinin telif hakkına sahip oldukları şarkıları TRT'nin kullanmasına izin verilmediği boykotta başı çekmişti (1971 darbesinden sonra grev ve toplu sözleşme hakları kaldırılmıştı). Kullandıkları "Az yasak, çok teşvik" sloganı, iddialara göre iki ay içinde kuruldan sadece 21 şarkının onaylanıp 204 şarkının geri çevrildiği olgusuna dikkatleri çekmişti. Kampanya belli bir ölçüde etkili oldu. Başta TRT bir devlet kurumu olarak hiç kimseye hesap vermek zorunda olmadığını açıklasa da, daha sonrasında bu tür meselelere arabuluculuk etmesi için bir Müzik Danışma Kurulunun (bkz. "Sanatçılar Denetim Kurulunda Anlayış Bekliyor, *Hey*, 10 Ocak 1973, s. 8-9) kurulduğunu açıkladı. TRT iki yıl sonra Yurdatapan'ı yeniden işe aldı, ancak kurum 1970'ler boyunca grev ve boykotlara maruz kaldı. Şanar Yurdatapan'la söyleşi, Eylül 2008.

36 Bir Ajda Pekkan filmi hiç seyretmedim, ama belli ki birkaç film çekmiş; örneğin, Wikipedia'da onunla ilgili maddeye bakınız. Bu filmleri izleyen tanıdıklarım çok başarısız olduklarını söylüyor. Dilmener *Harun Reşid'in Gözdesi*'ni izleyince Pekkan'ın neden doğru bir karar vererek oyunculuğu kısa sürede bırakıp müziğe odaklandığını hemen anladığını belirtiyor (Dilmener 2006, s. 88).

bir kayıt ve konser kariyeri gerçekleştirdi ve Fransa'da büyük liste başarıları elde etti.[37] 1980 yılında Lahey'de Eurovision Şarkı Yarışmasında Türkiye'yi temsil etti, zaten bu işi yapabilecek en büyük adaylardan biriydi (bu yarışmada Türkiye'yi temsil etmesi için genellikle "modern" ve "Avrupalı" görünen kadınlar seçiliyordu). Yarışmada—belli ki karmaşık gerekçeler sonucu seçilmiş tuhaf bir şarkı olan—"Petrol" başarısız oldu.[38] Pekkan'ın kariyeri bundan sonra inişe geçti, lakin 1990'ların ortalarında nostaljinin yavaş yavaş yeniden gözdeleşmesiyle sonuçta talihi döndü.

Ajda Pekkan pop enternasyonalizmini, bununla birlikte de güzellik ve seksiliğe dair Avrupalı-Amerikan ideali temsil ederken, karşı cephede de müzikleri, sahip oldukları sanat veya halk müziği köklerini ortaya koyan ve de açıkça ve bilinçli bir tavırla daha "Türk" bir kadınlığı yansıtan Nükhet Duru, Seyyal Taner, Yeliz, Gökben ve Neşe Karaböcek gibi başka isimler yer aldı.[39] O dönemde, bugün de olduğu gibi, kadın yıldızların piyasaya sunuluşu özellikle erkek dinleyicilere yönelik aşırı cinselliğe dayalı görsel bir imajın yaratılmasına dayalıydı. Bir yandan da kadın yıldızlara duygusal filmlerde giderek daha çok rol verilmeye başlandı. Yönetmen Atıf Yılmaz o sıralar piyasada zaten melodramlarıyla öne çıkmıştı,[40] Aksu da onunla

37 Macias ile yaptığı ortak çalışmalar arasında 1975'te Paris Olympia'da büyük bir konser, ertesi yıl Macias ile birlikte bir konser uzunçalarının (*La fête a l'Olympia*) yayınlanması ve Fransa Televizyonunda Macias ile verdikleri konserler yer alır. *Pour lui* 1978'de çıktı.

38 "Petrol" ve Eurovision'a Türkiye'den katılan diğer şarkılar için bkz. Dorsay 2003, s. 302-5 ve Dilmener 2003, s. 267-77).

39 Türk popüler sinemasında güzellik ikonu olarak başlardaki (sarışın) Cahide Sonku'dan (esmer) Türkan Şoray'a doğru yaşanan değişim için bkz. Büker 2002. Ajda Pekkan ile Sezen Aksu arasındaki ilişkinin benzer bir çerçevede anlaşılabileceği kanısındayım.

40 Yılmaz'ın (1925-2006) filmlerinin eleştirel bir retrospektifi için *Altyazı*'daki (Haziran, 2006, s. 66-71) "Biz Atıf Yılmaz'ı çok sevdik" başlıklı bir dizi kısa makaleye bakınız. Onun "kadın dostu yönetmen" olarak ünü, başrolde Müjde Ar'ın oynadığı *Adı Vasfiye* (1985) gibi filmlerden ve de geleneksel ve ufak yerleşimlerde kadınların mücadeleleri onların gözünden anlatan filmlerinden kaynaklanır. Yılmaz'ın filmlerinde döneminin bütün önemli kadın ve erkek oyuncuları ve de Atilla Özdemiroğlu gibi müzisyenler yer almıştı.

bir film çekti. Kris Kristofferson ile Barbara Streisand'ın oynadığı *A Star Is Born* adlı filmi model alan *Minik Serçe* (1979) belli ki Aksu'nun isminin duyurulması amacıyla çekilmişti. Yine de Aksu'nun oyunculuğu eleştirmenlerin beğenisini topladı ve film olumlu eleştiriler aldı.[41] Aksu'nun 1980'lerde cüretkâr toplumsal cinsiyet politikaları sergilemesi ancak, bir yanda Pekkan'ın şatafatlı kozmopolitliği öte yanda da Duru ile Taner'in temsil ettiği "Türk işi" kadınlık deneyimlerinden faydalanması sayesinde oldu.

Son olarak, Aksu'nun doğumu, çocukluğu ve—merkezi olmasa da büyük, TRT istasyonu ve Uluslararası İzmir Fuarı sayesinde müzik açısından canlı bir şehir olan—İzmir'de eğitim görmesi gibi elverişli koşullara da dikkat çekilebilir. Kariyer seçimi konusunda ebeveynleriyle yaşadığı çatışma—sonrasında Aksu bunu sık sık ifade edecekti—taşra sayılabilecek bir şehirde (İzmir), İstanbul'da böyle bir durumun yaşandığında olabileceklere nazaran muhtemelen çok daha sert bir biçimde yaşanmıştı. Bu da onun ilerleyen yıllarda müziğinde utanç ve kadın cinselliği gibi konular üzerinde ısrarla durmasına yol açmış olmalı. İzmir Radyosu şehirdeki öğrencilerin çeşitli konularda eğitim alabileceği bir Sanatçılar Derneği kurmuştu. Burada çeşitli derslere katılan Aksu burasını, güçlü bir amatör ruha sahip, eklektik, yaratıcı bir yer olarak anar. Örneğin, piyano hocasının pastane işletmek için aniden ayrılışı hâlâ hatırında.[42] Bu Sanatçılar Derneği, o dönemde İstanbul'daki benzeri pek çok oluşumda yaşananların aksine, belli ki ne ideolojik tartışmalar sonucu darmadağın olmuştu ne de katı bir ideolojik çerçeveye körü körüne saplanıp kalınarak yürütülmüştü.[43] Genç bir

41 Önde gelen Türk film eleştirmenlerinden Giovanni Scognamillo *Hey* için filmi değerlendirmişti (Scognamillo 1979, s. 38). Burada, her ne kadar filmin bariz bir esinlenme içerdiğini belirtse de, oyunculuğa dair gayet olumlu şeyler söylemişti. Aksu için şunları demişti: "Elbette dramatik sahnelerde kendisini oynuyor, kendisi böyle bir durumda nasıl davranırsa burada da öyle davranıyor. Ancak, bunlar bir tarafa, Hülya [karakterine] boyut ve ruh katmayı başarmış. Oyunculuğu klasik mimikler, taklit ve yapaylığın çok ötesinde."

42 Aksu ile söyleşi, 12 Temmuz 1996.

43 Ya dernek ya da cemiyet olarak adlandırılan müzik toplulukları Türkiye'de cumhuriyetin ilk döneminden itibaren toplumsal yaşamın önemli bir parçası olagelmişti. 1950'lerde müzik dünyasında öyle büyük bir önem kazanmışlardı ki

şarkıcı halk müziği, klasik müzik ve Batı repertuarını, oyunculuğu, dans etmeyi ve çeşitli müzik aletlerini çalmayı öğrenebilir, gayri ihtiyari yaratıcı ve dayanışmalara açık bir ortamda başka öğrencilerle ve profesyonellerle bir arada olabilirdi. Aksu'nun farklı müzik tarzları arasında rahatlıkla gidip gelmesi, entelektüel birikimini ve oyunculuk yeteneklerini sürekli kullanabilmesi ve belli ki çok da zorlanmadan yakaladığı profesyonellik anlayışı, gençliğinde İzmir'de aldığı eğitime çok şey borçludur.[44]

Aksu ve Darbe: *Firuze, Sen Ağlama ve Git*

Aksu, kariyerinin daha başında yakaladığı başarıda zamanlama ve ortam itibariyle hakikaten çok şanslıydı. Bu gözlem 12 Eylül 1980 darbesini takip eden dönem için de dile getirilebilir. Bu darbenin ve sonuçlarının—belki de bunu icra edip hâlâ adaletten kaçmakta olanlar haricinde—birilerinin lehine olduğu pek söylenemez. Belki görece bir güvenlik ortamı yaratmış olabilir, o yıllarda Türkiye'ye yaptığım ilk ziyaretlerde dostlarımın çoğu müteşekkirdi ve rahatlamıştı. Yine de bu dönem bir siyasi baskı, sansür, Latin Amerika ölçeğindeki "kayıp kişiler," ekonomik darboğaz ve güçlü bir uluslararası tecrit duygusunun yaşandığı bir dönemdi.[45]

---

pek çok şarkıcı bunları boğucu ve baskıcı bulduğunu dile getiriyordu (örneğin, bkz. *Resimli Radyo Dünyası* 15'te [1950] Mualla Mukadder'le yapılan söyleşi "Musiki âleminde yeni parlayan bir yıldız," s. 26-33). İstanbul'da 1980'lerde toplumsal kurumlar olarak dernekler için bkz. Stokes (1992a). Bu dönemde bunlar kesinlikle görece çok iyi ifade edilmiş siyasi ve ideolojik kaygılarla iş görmekteydi.

44 Bu söylenenlerin hemen hemen hepsi Orhan Gencebay'ın, kurumlaşmış bir müzik festivaline, kozmopolit bir müzik yaşamına ve güçlü bir merkezi şehir algısına sahip olan Samsun'da geçirdiği gençliği için de söylenebilir. Bkz. Üçüncü Bölüm.

45 Pek çok kişiye göre bu darbe ülkede günümüzde habis gibi yayılan çok daha kalıcı bir şiddet örgüsü yaratmıştı. Özellikle, sivil yönetime geçişten çok sonrasında bile "derin devletin" faaliyetine devam ettiğini, sağlam dayanaklara sahip siyasi kültürü tahrip ettiğini savunan Keyder'e (2004) bakınız. "Turgut Özal'ın 1983'teki seçim zaferinden itibaren göreve gelen sivil hükümetler, özellikle ekonomi politika ve borç yönetimine odaklanmıştı. Bu esnada, Devlet Güvenlik Mahkemeleri 'derin devlet'in utançtan yoksun uzuvları olarak iş görmekteydi: yetki alanları, insan

Olayların daha kapsamlı örgüsünde ufak bir mesele teşkil eden popüler müzik itibariyle darbe tam bir felaketti. Müziğin geçirdiği evreleri anlatan popüler tarihçeler bunu sessizce geçiştirir (Dilmener 2003, Dorsay 2003). Hiç kuşkusuz bir durgunluk, kıpırtısızlık dönemiydi. Darbe yıllarında sırtımda çantam ülkeyi gezerken, yabancı kasetlerin ateş pahası fiyatlarını gördükçe şaşkına uğramış, bir öğrenci kuşağının Amerika ve Avrupa pop'una dair çok az bilgiye sahip olmasına ya da bunlarla neredeyse hiç ilgilenmemesine hayretle tanık olmuştum. Kamusal müzik yaşamı, arabeske karşı giriştiği mücadelede sıkışıp kalmış, Türk halk ve klasik müziğini anıtlaştıran TRT tarafından yönlendirilmekteydi. Bence Türkiye Radyosundaki programlarda çalınan "hafif müzik," en iyi haliyle ancak bir önceki kuşağın asansör müziğiydi ve Türk gençliğini 1970'lerin Avrupalı-Amerikalı pop ve rock'ından uzak tutmaya yönelik neredeyse komik bir çabaya karşılık geliyordu. O sıralar Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses ve genç İbrahim Tatlıses'in başını çektiği arabesk, görünüşe bakılırsa biraz olsun gerçekçilik, samimiyet taşıyan yegâne müzikti; yine de, tam o dönemde, çok yorulmuş ve ruhen çökmüş bir kuşağın bu bezgin ve bedbaht müziği dinlemesi beni inanılmaz ölçüde hayrete düşürüyordu.

Ancak darbenin zamanlamasının Aksu'nun kısmetini açtığına şüphe yok. Darbe onun potansiyel rakiplerinin ya ülkeden ayrılmasına ya da kabuklarına çekilmelerine yol açtı. Müzik piyasasını müziği ve görünümü itibariyle yerli bir tavır sergileyen müzisyenlere yöneltti. Hüznü ve içe dönüşü geçer akçe kıldı. TRT'nin demir yumruğundan ve arabeskin sokak düzeyindeki hakimiyetinden bezmiş, kültürel ayrışma işaretlerine aç bir orta sınıf yarattı. Aksu bu durumu teşhis edecek ve bu durumdan yararlanacak müzik deneyimine, ilişkilere, tutkuya ve keskin bir profesyonel zekâya sahipti.

Darbe yılları görünüşe bakılırsa Aksu için sessiz bir biriktirme ve araştırma dönemi olmuştu. 1981'de yeniden evlendi ve bir oğlu oldu. 1982'de "Sezen Aksu Aile Gazinosu" şeklinde kurnazca adlandırılmış, popüler bir

haklarından devletin ayrılıkçı propaganda olarak kabul ettiklerine—Kürtçe bir şarkı söylemek bile bu şekilde tanımlanmıştı—siyasi olan her şeyi kapsayacak şekilde genişletilmişti" (Keyder, 2004).

müzikale başladı.[46] Çeşitli dergi ve gazetelerde yazdı. Eurovision şarkı yarışmasında Türkiye'nin daha genç isimlerle temsil edilmesine yönelik girişimlerde başarısız denebilecek performanslar sergiledi.[47] Ancak darbe yıllarında yaptığı üç kaset (sonrasında da CD) çalışması bir hayli yeni ve oldukça etkili bir *sound* ortaya çıkardı. Bunlar, onun Onno Tunç ve şarkı sözü yazarı Aysel Gürel ile yaptığı, kariyerinin gidişatını değiştiren işbirliğinin ilk ürünleri olan *Firuze* (1982), *Sen Ağlama* (1984) ve *Git* (1986) idi. Türk eleştirmen Naim Dilmener'in *Sen Ağlama* için yaptığı yerinde değerlendirme bu üç albüm için de geçerlidir ve burada tamamen alıntılamaya değer:

> [*Sen Ağlama*] askeri rejim sonrası, bolluk vaadi ile işbaşına gelmiş iktidar yüzünden kafası karışmış herkesin hislerine tercüman olmaktadır. Bütün memleketi saran belirsizlik ve kararsızlık, Onno Tunç–Sezen Aksu–Aysel Gürel tarafından son derece usta, son derece işbilir bir şekilde şarkılara transfer edilmiştir. Herkes, ihtiyacı olan sloganı artık nerede bulacağını bilmektedir. Bu albüm piyasaya müthiş bir formül sunmaktadır. Müzik dediğimiz elbette "ağlayarak, dertlenerek, içlenerek, yakınarak" yapılacaktır ama bu işi biraz daha "örtük," biraz daha "göz çıkarmadan" yapmak gerekmektedir. Piyasanın bilmeden hep peşinde olduğu, hep aradığı formüldür bu (Dilmener 2003, s. 310-1).

46 Bu, içlerinde *Bin Yıl Önce, Bin Yıl Sonra*'nın da yer alacağı bir dizi müzikalin ilkiydi. 14 Şubat 1985'te başladıktan sonra İstanbul'da, Şan Müzikholü'nde yirmi gün oynadı, müziğini Onno Tunç Orkestrası'nın yaptığı müzikalde İlyas Salman, Savaş Dinçel ve Sevil Üstekin gibi ünlü komedyenler de boy gösterdi. *Hey*'de 25 Şubat 1985'te, s. 10-1'de çıkan bir yazıda ("Uçtu uçtu, Sezen uçtu"), burada tartışacağımız üç albümdeki en bilinen şarkıları bir araya getiren skeçler ve müzik akışı ayrıntılı şekilde anlatılır.

47 Aksu Türkiye finallerine çeşitli kereler katılsa da hiç seçilemedi. 1985'te "Küçük bir Aşk Masalı" adlı parçayla Neco ile Nükhet Duru'ya karşı yarıştı. Her ne kadar Onno Tunç sık sık yarışma orkestrasını yönetmiş olsa da, kendi bestelerinin ve Aksu'nun yaptığı parçaların seçilememesine dikkatimi çektiği için Meliz Sirman'a müteşekkirim.

Müzik açısından bakarsak, bu üç albüm, burada imzası olan üç ismin kişiliklerine bağlı olarak, üç nedenden ötürü vurucuydu. İlkin, bunlarda yeni bir stüdyo *sound*u ve yeni tarz düzenlemeler kullanılmıştı. Bu unsurlar Onno Tunç'un *Firuze*'ye (özellikle "Ayrılıklar Bitmez," "Bazen," ve "Bir Zamanlar Deli Gönlüm"de) ve de düzenlemeler ile stüdyo çalışmasının öne çıktığı sonraki iki albüme yaptığı katkılara bakılarak görülebilir. 1949 doğumlu Tunç (doğum adı Onno Tunçboyacıyan) ünlü bir başçı, orkestra şefi ve yapımcıydı. Müzik yaşamı Ermeni kilisesinde başlamıştı. Bunun üzerine daha sonra caz, funk ve soul üzerine yaptığı çalışmaların eklenmesiyle, çok titiz bir yapımcılık tarzına sahip, armonik kavrayış, düzenleme ve orkestrasyonda çok becerikli bir müzisyen haline geldi. *Sen Ağlama*'dan başlayıp *Işık Doğudan Yükselir*'in piyasaya çıkmasından bir süre önceki zamansız ölümüne dek, Tunç ve orkestrası[48] ile Aksu neredeyse hep birbirleriyle çalıştı.

Tunç hemen ayırt edilebilen bir üsluba sahipti. Bunun için, ayrıntılara inmek gerekirse, onun enstrümantal bölümler için yazdığı girişlere bakılabilir. Bu girişlerde solo çalgılar veya grup çalgıları ile geleneksel keman grubu, soru cevap cümleleri şeklinde sırayla boy gösterir. Bunlar her zaman teksesli makam geleneğinin bir parçası olarak dinlenip anlaşılabilirler. Aynı zamanda da gayet incelikli armoni ve kontrpuan[49] akışları ve ka-

48 1980'lerde Bebek Park Gazinosu'nda düzenli olarak verdiği konserlerde Aksu'ya eşlik eden Onno Tunç Orkestrası, Turhan Yükselir ve Fahir Atakoğlu (klavyeler), Harun Kolçak (bas), Halis Bütünley (vurmalılar), Berk Yenal (gitar), Cengiz Teoman (davul) ile piyanonun başında grubu yöneten Onno Tunç'tan oluşuyordu. Bkz. *Hey*, 5 Kasım 1984. Tunç 14 Ocak 1996'da özel bir uçakla Bursa'dan Yalova'ya giderken öldü.

49 *Sen Ağlama*'nın açılış teması güçlü bir kürdi veya kürdilihicazkâr tonaliteye sahiptir. Arptaki süsleme teması yaylıların tamamı tarafından oldukça alışıldık bir tarzda yinelenir; ancak, yarı yolda usul usul bir trompet kontrpuan olarak beliriverir. Bu noktada armonik yapı birden, popüler Akdeniz müziğinin çoğunda baskın çıkan kürdi kaynaklı makamın mekanik sayılabilecek üçlü işleyişinin çok ötesine geçer. Buradaki uzatılmış/bağlı dokuzlular cazın armonik ve kontrpuan dünyasından türetilmiştir. Daha da netleştirmek gerekirse, *big band sound*unu ve—Türk dinleyicisinin 1970'lerin sonları ile 1980'lerin başlarındaki *Dallas*, *Kojak* gibi Amerikan televizyonu dizilerinden aşina oldukları—buna eşlik eden şehir

rakteristik çalgı seçimleri içerirler. Örneğin, "Sen Ağlama"nın açılışındaki enstrümantal tema alışılmadık bir orkestra *sound*uyla başlar. Burada esas enstrümantal tema başlangıçta akordeon ve buzuki ile verilir, bunlara arka planda kalan, senkoplu bakır üflemeli akorları ve mikrofonun çok yakına konulduğu bir trampet eşlik eder. Tunç bu tür anlar için tipik şekilde, çoğunlukla Anadolu, Balkan veya Yunan kökenli "etnik" çalgılar ya da sokak ile gündelik yaşamla özdeşleştirilen çalgılar (akordeon, zurna, vb) seçer. Akustik mekânla da oynar.[50] Çalgılar genellikle alışılmadık ölçüde yakın, alışılmadık ölçüde uzak ya da bu ikisinin bir karışımı olarak işitilir.[51] Mutlaka, "Sen Ağlama"nın açılışında olduğu gibi, belli bir sükûnet ve içsellik hâkimdir. Tunç'un katkıları Aksu'nun 1980 sonrası müziğinde belirleyici bir rol oynamıştı.

Aysel Gürel'in de güçlü bir etkisi varsa da, Aksu'nun kendi sözlerini yazmasıyla giderek etkisini yitirmişti. Yine de, Aksu'nun sözlerde sevda, özlem ve arzu gibi kadınlara has alanlara odaklanan içe dönük bir edebi niteliği yakalama eğilimi, Gürel'e çok şey borçludur. Sözlerini Gürel'in yazdığı "Firuze," geçen yıllara ve güzelliğin solmasına ağlayan bir kadın karakteri tasvir eder. Yoğun ve zengin dil, hüzünlü ve kaderci temalar, endişe ve acı çekmenin bir toplumsal cinsiyet bağlamına oturtuluşu, kadın

görüntülerini akla getirir. "Akdeniz armonisi" ve özellikle de kürdi dayanaklı seyirler için bkz. Manuel (1986); ayrıca, Gencebay'ın muhayyerkürdi kullanımına dair konuyla ilgili bir değerlendirme için Üçüncü Bölüm'e bakınız. Kendisiyle yaptığım söyleşide Aksu, Tunç ile birlikte daha henüz başlarda, makam sistemi yerine "tampere sistemiyle" (örn., Avrupalı-Amerikalı entonasyon kurallarıyla) çalışmaya ve buna bağlı kalmaya karar verdiklerini belirtti. *Işık Doğudan Yükselir*, diğer pek çok özelliğinin yanı sıra bu karardan vazgeçildiğine işaret eder.

50 Akustik mekân fikrini, rock'ta müzik "metni" kavramını yeniden şekillendirmek ve genişletmek üzere mekân anlayışlarının nasıl kullanılabileceği (sol-sağ karşıtlığı, yakın-uzak karşıtlığı) üzerine kafa yoran Allan Moore'dan ödünç aldım. Bkz. Moore 1993.

51 *Işık Doğudan Yükselir*'in açılışındaki iki zurnanın kullanımı bunun iyi bir örneğidir. Zurna genellikle kulağı tırmalayacak kadar yüksek perdede çalınan ve dans ettirmek için kullanılan açık mekân çalgısıdır. Burada ise uzak bir mesafeden usul usul çalınırlar, ön plandaki unsurlar da (özellikle de vokal) işitsel "perspektif" yaratır.

arzuları ve erotik tasavvurların benimsenişi ("bazen volkan gibi/ bazen bir deli rüzgar gibi") ve ısrarla tekil bir kadını konu edişi ("sen, Firuze ... ağla ağla Firuze") 1980 öncesi çalışmalarda neredeyse hiç olmayan kişisel, mahrem bir hava getirir. Bu önemli üç albüme Gürel'in yaptığı şarkı sözü katkısı, o halde, önemli bir dönüm noktasına da işaret etmekteydi.

Son olarak, bu albümler Aksu'nun sesindeki bir dönüşümü ifade eder. 1970 sonlarının güçlü *chanson diva sound*u "Firuze"de hâlâ hâkimdi, ancak "Sen Ağlama"da bu, akıllara kazınan nakarat bölümü ile sınırlandırılmıştı. İlk kelimeden itibaren şarkıcının sesi dingin, yakın, mahremdir. Aksu'nun elinde mikrofon bir bedeni, bir vokal aygıtını—Barthes'in malum terimini kullanmak gerekirse bir "damarı" (Barthes 1977)—ifade eder. Sahnedeki bir yıldızdan ziyade "bizden biri"ni belirtir. Endişeli iç çekişler ve duraklamalar duygusal ve şiirsel yoğunluktaki sözlerin üstüne özenle işlenir: örnek olarak, koro kısmının ikinci dizesi olan "Ağlama gözbebeğim sana kıyamam"ın ve bir sonraki "Al yüreğim senin olsun"un başlarındaki "A"lar verilebilir. Aksu'nun vokal tarzındaki bu değişim, yeterince açık bir şekilde, yukarıdaki dönüşümle alakalıydı. Tunç'un içten deneyimlenen, yoğun enstrümantal tınıları tercih edişi benzer tarzdaki bir kadın vokaliyle iç içe tasarlanmıştı. Gürel'in içe dönük ve duygusal sözleri vokalin bu şekilde kullanılabilmesini olanaklı kılmış, böyle bir kullanım olanağına cevaben yazılmıştı.

Aksu'nun vokal tarzındaki dönüşüm geniş boyutluydu. Vokal performansının giderek artan duygusal niteliği, söz konusu albümlerin tanıtımı bağlamında ve "yeni Aksu" şeklindeki söylemsel tanım çerçevesinde müzik basınında geniş şekilde irdelendi. Aksu'nun kendisi de geçmişle arasına bir çizgi çekmeye istekli gibiydi. *Hey*, 19 Nisan 1982'de çıkan sayısının kapağında, "'Minik Serçe' Sezen Aksu ile Minik Serçe arasındaki söyleşi"yi duyurdu. Derginin iç sayfalarında gerçekten de "yeni" (örn., daha yaşlı) Sezen Aksu genç Sezen Aksu ile söyleşiyordu. Daha yaşlı Aksu, bu olgunluk döneminde kariyeri ve sanatı üzerinde şu değerlendirmelerde bulunuyordu: "Bugün karşınızda gördüğünüz Sezen Aksu'ya dönüşmemi sağlayan şey halkın beğenileriydi. Daha doğrusu, beni bu noktaya getiren şey 'Sezen Aksu'nun Aile Gösterisi' idi. Şimdilerde sanat dünyasına farklı bir gözle bakıyorum" (*Hey*, 19 Nisan 1982).

Kısacası, genç Aksu'ya artık bir profesyonel olduğunu söylüyordu. Daha öncesinde o sadece ayak uydurmakta ya da "sürüklenmekteydi." Ama artık ipleri eline almıştı ve sürüklüyordu. Daha öncesinde tam bir çömezdi. Şimdiyse müzik camiasındaki en iyi isimlerle çalışıyordu: Atilla Özdemiroğlu, Onno Tunç, Mehmet Duru, Melih Kibar, Aysel Gürel, Çiğdem Talu. Üzerinde çok uğraşılmış ve sonrasında çok taklit edilmiş yeni saç tarzı bu dönemin bir nevi imzasıydı (bkz. Dilmener 2003, s. 323).

Yeni Aksu'nun geçmişle karşılaştırılarak şekillendirilmesi sürecine diğerleri de katıldı. Gürel, işin kendine düşen kısmında, Aksu'nun vokalindeki yeni tarz öznelliği, Aksu'nun benliğinin çok daha derinlerinde kök salan—ve Gürel'i kişisel olarak hep çarpmış olan—hüzüne dayandırdı. Gürel, 1984'te Aksu ile tanışmalarını anlatırken, "Duyduğum en iyi sesti, hâlâ da öyledir. Söylediği bütün şarkıları aynı kalite düzeyinde yorumlayabiliyor. Onu dinlerken yaşamındaki birikegelmiş bütün hüznü işitebiliyorsunuz. Buram buram duygusallık var içinde farkındaysanız" demişti (Ünsü 1984, s. 27). Aksu'nun bu yeni piyasa imajında vokalde yeni tarz bir mahremiyet, yeni tarz bir hüzün devredeydi. Gürel'in ima ettiği gibi, bu, onun hayranlarınca, sadece müzik endüstrisi makinesinin çarklarının dönüşü olarak değil, alabildiğine karmaşık acı ve deneyim birikimleriyle, yaşanmış bir *hayatı* yansıtan bir özellik olarak görüldü.

Lakin piyasa önemli teknolojik ve örgütsel değişimler geçirmekteydi. *Hey'in* 1980'lerin başlarındaki listeleri bu piyasanın karmaşıklığını ve üzerindeki baskıları gözler önüne serer. "Yerli" ve "yabancı" çalışmalar için ayrı listeler hazırlanmaktaydı. 1970'lerin sonlarında "yerli" kategorisi pop, klasik ve halk müziği olarak alt başlıklara ayrılmıştı. Bu tür ayrımları anlamlı kılacak kadar büyük bir üretkenlik mevcuttu. 1980'lerin başlarındaki karamsar koşullarda ise buna artık gerek kalmamıştı. Tek kategori olarak kalan "yerli" listesi, Türk sanat müziği, arabesk ve Türk pop olarak ayrılmıştı. Dönemi yansıtacak şekilde yeni bir kategori eklenmişti: "Diskoteklerin Gözdeleri."[52] Lakin 1980'lerin başlarındaki listeler medya formatına göre 45'likler, 33'lük uzunçalarlar ve "yasal kasetler" olarak ayrılmıştı. Bu

52 1980'lerin ünlü diskoları ve gece kulüpleri, özellikle de Etiler'deki meşhur "Stüdyo 54" için, bkz. Dilmener 2003, s. 318 ve Ahıska ile Yenal 2006, s. 230-3.

listelere resmi TRT sanatçılarının kayıtları için ayrı bir liste ve bir nostalji listesi ("Anılarımızdaki Sesler") eklenmişti—bu liste, ilginç bir şekilde, "beş yıl önce" ve "on yıl önce" diye iki bölüme ayrılmıştı. Bu kategoriler günümüze dek süren yasal ve korsan kaset üretiminin neredeyse rakipsiz hakimiyetini,[53] müzik zevkinin bekçisi ve belirleyicisi olarak TRT'nin başat rolünü ve de—müzik açısından konuşursak—geçmişin o güne göre daha tercih edildiği hüzünlü bir hissiyatı yansıtmaktaydı.

Bu listeler aynı zamanda, en azından liberal iktisatçılar tarafından pek "piyasa" olarak nitelendirilemeyecek, bir dizi farklı baskı unsuruna maruz kalan, dağınık bir alana karşılık gelmekteydi. Çeşitli güç unsurları—bağımsız müzik şirketleri, resmi söylem ve korsan kasetler—hâkim duruma geçmek ya da en azından etkili olabilmek için verilen bir mücadelede karşı karşıya gelmekteydi. Aksu'nun yukarıda irdelenen üç albümü, bağımsız müzik şirketlerinin örgütlenip, korsan kasetçiliğe (dolayısıyla da arabeske) karşı hükümette ve de ülkedeki müzik dolaşımı üzerinde uyguladığı ideolojik baskıya karşı TRT'de lobi yapmak üzere sergilediği ciddi girişimlerle aynı zamana denk gelmekteydi. Aksu ile onun profesyonel çevresi bu tür oluşumların kurulması çalışmalarında öne çıkmış isimlerdi.[54] Bu isimlerin kamuoyunda büyük ses getiren faaliyetleri ve kamuoyu tartışmalarında üstlendikleri rol, nihai zaferler kazandırmasa bile bir dizi sınırlı başarı getirmişti.

---

53 Özbek (1991, s. 123) 1976'da faaliyete başlayan Plaksan'ın ilk Türk kaset firması olduğunu, bunu 1978'de Sabra'nın (daha sonrasında Raks olarak bilinecektir) izlediğini belirtir. 1980'lerin başlarında bunlara Teletrans, Uzelli, Nora ve Bantsan katılacak, uzunçalarlar hızla ortadan kaybolacaktı. Türkiye 1987 itibariyle yıllık 78 milyon adet kaset üretim kapasitesine ulaşmıştı, her yıl 40 ile 50 milyon kaset yasal olarak imal ediliyordu. Çıkarılan korsan kaset sayısını tahmin etmek neredeyse imkânsızdır, ancak korsan kaset sayısı ülkenin yıllık toplamına eklendiğinde, bu rakam tahminen ikiye katlanacaktır.

54 1978'de Halit Kemal tarafından Paris merkezli SACEM'in desteğiyle kurulan Fikir ve Sanat Eserlerinden Doğan Hakları Koruma Şirketi (FİSAM), bu tür kurumların ilkiydi (bkz. *Hey*, 29 Mayıs 1978, s. 3); 1987'de kurulan ve Paris merkezli uluslararası telif örgütü CISAC'ın üyesi olan Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) bu oluşumların en uzun soluklusudur (Dilmener 2003, s. 348).

CD teknolojisinin devreye girmesi (bu konu *Hey*'in 15 Ekim 1984 sayısında irdelenmişti; ayrıca bkz. Dilmener 2003, s. 313) onların elini ciddi ölçüde güçlendirdi. CD üretimi, en azından o aşamada, korsancıların altından kalkamayacağı bir maliyeti gerektiriyordu. CD'ler orta sınıf tüketicilerin kendilerini özel hissetmesini sağlayan bir araç görevi gördü; yerli üretim CD'ler başlangıçta yerli kasetlerden yaklaşık iki kat daha pahalıydı. CD'ye geçiş ayrıca müzik ve estetik açısından ayrışmaların önünü açtı. Kaset piyasası ve işçi sınıfının bunları tüketimindeki baskın durumdaki koşullar (örn., gürültülü kamusal alanlar, toplu taşıma araçları) ezginin bir hayli öne çıkmasına yol açarken; orta sınıfın CD'leri tüketme ortamları (özel alanlarda, evde) katmanlı çalgı dokuları, akustik derinlik ve çokseslilige olanak tanıdı.[55] Diğer bir deyişle CD teknolojisi, Türkiye'de sektör çapında yarattığı etkilerle Aksu'nun *Firuze* sonrası vokal tarzında hayati bir rol üstlenmişti.

Doğudan Yükselen Işık: Tahammül

1995 tarihli *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux* CD'si genel olarak Aksu'nun çizgisindeki köktenci bir dönüşüm olarak yorumlandı. Canbazoğlu gibi eleştirmenler, daha uzun vadeli bir perspektifle yorumda bulunurken bile, bu çalışmayı sadece Aksu'nun bundan hemen önceki CD'lerinin, özellikle de benzer bir sükûnete sahip ve halk müziği etkileri taşıyan *Deli Kızın Türküsü*'nün (1993) ışığında değerlendirdi. Dolayısıyla bu konu daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmeyi beklemektedir. *Işık Doğudan Yükselir*'in müzikte ve piyasadaki konumlanışında yaşanan kesintisiz değişim sürecindeki yeri hemen göze çarpar. Burada öne çıkan samimi, halk müziğine yakın duran hava, *Firuze* ve *Sen Ağlama* zama-

55 Manuel'in dikkat çektiği gibi, Kuzey Hindistan'daki yeni *ghazal* türü, yapımcılarca yapılan kaydın aslına daha sadık bir şekilde dinlenebileceği kasetçalarlara göre uyarlanmıştı ve o dönemde hanelerde tüketilmekteydi. Hint film müzikleri ise, tam aksine, radyolar üzerinden dolaşımdaydı; üretimde, yapılan kaydın aslına çok daha az sadık bir şekilde dinlenmesine ve daha kalabalık mekânlarda tüketilmesine uygun şekilde, vokallere ve yaylı gruplarına ağırlık verilmişti. Bkz. Manuel 1993.

nından beri yavaş yavaş yaşanan evrimleşmenin ışığında yorumlanabilir. Medyada çıkan haberlerde yeni bir olgunluk (Aksu kırkına girmişti) ve dünyevi yorgunluğun getirdiği yeni bir duygusallık döneminden (Tunç henüz yeni uçak kazasında ölmüştü) dem vurulmaktaydı; lakin bunlar da Aksu'nun kamu önünde sergilediği kişilikte 1980'lerin başından beri yaşanan değişimlere bakılarak yorumlanabilir.

Ancak buradaki hakiki yenilik CD projesindeki açık seçik feminizmdi.[56] *Işık Doğudan Yükselir* Anadolu kadınlarının hayatlarına odaklanan, burada yaşananlar arasında bağlantı kuran bir anlatı olarak tasarlanmıştı. Çalışma, belli ki Aksu'dan çıkan ama ölümünden kısa bir süre önce Tunç'un bir araya getirdiği temalara dayalı bir enstrümantal girişle açılır. Bu girişte yirmi iki kişilik bir orkestra, sözsüz bir koro ve de henüz 2004'ün Eurovision yıldızı olarak değil de Aksu'nun öğrencisi olarak tanınan Sertab Erener'in bütün tüyleri ayağa kaldıran solosu yer alır. Bolero tarzı bir ritim görkemli bir doruk noktasına doğru tırmanır. Hayli sıradışı bir açılıştır bu; şahsen hâlâ geçmiş örnekler ya da referans noktaları bulmakta zorlanıyorum.[57]

---

56 Bu tavır Aksu'nun, darbe dönemindeki "kayıp kişileri" protesto etmek üzere Arjantin modelinden esinlenerek örgütlenmiş bir hareket olan "Cumartesi Anneleri" ile olan yakınlığıyla doğrudan bağlantılıydı. 11-17 Temmuz 1996 tarihli *Aktüel*'e (kapak, hediye kaset ve çeşitli makaleler) ve *Cumhuriyet*'in kültür sayfasında Canbazoğlu'nun—rakip haftalık yayın *Nokta*'daki Aksu'nun "Cumartesi Anneleri"ni sırf ismini duyurmak için kullandığı iddiasıyla ilgili bir tartışmanın da yer aldığı—haberine (Canbazoğlu 1996) bakınız. "Anadoluculuk" da, Güngör Dilmen'in yazdığı, Yıldız Kenter'in yönettiği, Aksu'nun albümünün çıkmasından kısa bir süre önce İstanbul'da muazzam bir başarı kazanan tiyatro oyunu *Ben Anadolu*'da feminist bir çizgiye kaymıştı. Buna dikkatimi çektiği için Çiğdem Balım'a müteşekkirim.

57 Yavuz Top'un 1985 yılında çıkan *Deyişler 1* adlı çalışması olası bir esin kaynağı olarak dikkatimi çekiyor. Genel hatlarıyla Alevi deyişi "Ötme Bülbül"den yola çıkılarak yapılmış bu çalışma, yer yer kontrpuana ve armonik anlayışa dayalı bir tarzla, halk müziği çalgılarından oluşan bir orkestra ve koro için yapılan bir düzenlemeydi. Nihai doruk noktası bir *ostinato* teması ve İzzet Altınmeşe'nin seslendirdiği bir uzun havanın üstüne kurulmuştu. Bu çalışma 1980'lerde halk müziği dünyasında çeşitli denemeler için model oluşturdu (bunlar arasında Arif Sağ'ın bağlama konçertosu ile Muhabbet topluluğunun çıkardığı çeşitli kasetler

Buradaki genel retorik kurgu, parçaların sadece arka arkaya konulmuş bir dizi şarkı değil, bir *proje*, kapsayıcı, bir bütün olarak anlaşılması gereken bir anlatı olduğunu ilan ediyor gibidir.

Sonraki parçalar bir feminist *bildungsroman* olarak yorumlanabilir. "Davet" kabul edilemez bir erotik özlemi anlatır. "Son Sardunyalar" ile "Alaturka"da endişelerden uzak, mutlu günler özlemle anılır. İki genç arasındaki aşkın kan davası sonucu köy ahalisi tarafından yok edilişini üstü örtülü bir şekilde anlatan hüzünlü "Yaktılar Halim'imi" ile atmosfer birden değişir. "Rakkas" ısrarcı erkek bakışının pervasız zalimliğini akla getirir. Kıvrak, alaycı "Onu alma, beni al" evlilik piyasasının yarattığı endişeleri anlatır. "Ben annemi isterim"de, yabancı bir evde yaşayan, anneliğin ruhu yıpratan dayatmalarından mustarip bir gelin anlatılır. Bir kadının duygusal ve erotik deneyimlerinin anlatıldığı CD'de bir kadın bakış açısı hâkimdir.

Daha sonraki parçalarda sözler Anadolu halk şairleri ile mistiklerinin (Âşık Daimi, Mevlana ve Yunus Emre) yazdıklarına dayanır. Her ne kadar toplumsal cinsiyete dayalı anlatı dili biraz kesintiye uğramış gibiyse de, bu ani metafizik dönüş kolaylıkla—kadınların hayatta kendilerine düşene katlanmalarını sağlamış birer kaynak olarak—Anadolu'nun şiirlerindeki kadercilik geleneklerine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu konuyu yaptığımız söyleşide Aksu'ya sordum. Aksu buna şiddetle karşı çıktı. Verdiği yanıtı burada aynen alıntılamak yerinde olacaktır:

> [F]akat ordaki mesele tevekkül değil. "Bu da gelir" bir birikimle ilgili. Yani, Anadolu işte kadın toplumundan erkek toplumuna geçen en son toplum... Ve kadınlar yüzyıllarca direnmişlerdir bu direnişi. Yani orada bir birikim söz konusu. "Bu da gelir, bu da geçer," ama, yani, razı olmayı içerdiğini zannetmiyorum. Yani, Anadolu kadını görünüşte mesela yani erkeğin hâkim olduğu bir toplum gibi görünüyor, ama bütün evlerdeki hâkimiyet aslında Anadolu

sayılabilir; bkz. Markoff 1991/2). Her ne kadar bu çalışmalar profesyonel halk müziği camiası ve daha ciddi amatör çevreler dışında pek ses getirmese de; müzik dünyasının dört bir tarafında Anadolu halk müziği mirasıyla "daha modern bir şeyler yapmaya" yönelik bir girişim olarak dikkat çekmiş ve de TRT'nin dar çerçevesinin dışında durduğu düşünülmüştü.

> kadınının ellerinde. Yani sessiz bir anlaşma var, ailenin [yüreği/ direği—tam duyulmuyor; yazar] ise erkek gibi görünüyor ama o eski kadın toplumuna dayalı, çok dominant izlerini görüyoruz bütün Türk aile yapısı içinde. Bizim ev de dahil olmak üzere, kocam bir börek istediğinde gerektiğinde zıplaya zıplaya döverim ben (güler). Yani o geçmişten gelen kültürü yani biçimsel olarak erkek toplumu gibi görünse de o kültürü yok [?—tam duyulmuyor; yazar] etmek mümkün. Bakın biz Kurtuluş Savaşı'nda sırtında cephane taşımış Anadolu kadınlarının torunlarıyız. Yani, dışardan bakınca görünenin aksine Türk kadınının—Anadolu kadınının yani—üzülecek bir şeyi yok.

Aktüel'de çıkan ve muhtemelen kendisiyle yaptığım söyleşiden sadece birkaç gün önce kaydedilmiş olan bir Aksu söyleşisi daha sonra elime geçti. *Aktüel* muhabiri de şarkının kaderciliği anlattığı düşüncesindeydi. Muhabir buradaki kaderciliğin, Aksu'nun, o yaz boyunca Taksim'deki Galatasaray Lisesinin önünde 12 Eylül darbesinden sonra "kaybolanlar" için protesto eylemleri düzenlemiş olan "Cumartesi Anneleri"ne verdiği ve medyada geniş yankı uyandıran destekle tezatlık oluşturduğu düşüncesindeydi. Muhabir, "Bir zamanlar, 'Ne ağlarsın benim zülfü siyahım/ Bu da gelir bu da geçer ağlama' dememiş miydiniz? Bu durum için 'bu da gelir, bu da geçer' denebilir mi gerçekten?" diye sorar. Aksu'nun cevabı, kendisine göre bu şarkıya yapışmış gibi gözüken olumsuz anlamlandırmaya dair söyleşimizde dile getirdiği gerginliğini yansıtmaktaydı:

> Aslında gelip geçecek hiçbir şey yok ortada. Buradaki anlam tevekkülle ilgili değil bence. Tam tersine bir birikimle ilgili. Anadolu, kadının hakim olduğu toplumdan erkeğin hakim olduğu topluma geçen en son yer sayılabilir yeryüzünde. Analar, kadınlar binlerce yıl direnmiş bu dönüşüme. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde hâlâ yaşayan izleri var bu direnişin. Toplumumuzda anaya saygı kutsal bir düzeydedir. Kadının yurdu olan Anadolu'muzda cumhuriyet annelerinin bulanık sulara attıkları taşlar giderek cumhuriyetimizin yeni yapı taşları olmaya dönüşmekte çok şükür (Aksu 1996, s. 24).

Hiç kuşkusuz Aksu ona soracağımı tahmin ettiği bir soruya önceden tasarladığı bir cevabı vermişti. Ancak *Işık Doğudan Yükselir*'in açılış şar-

kılarındaki feminist anlatının albümün son şarkılarında da devam ettiğini düşünen belli ki sadece ben değildim. Aksu, edilgen bir tahammülü ifade eden geleneksel değerlere bağlılık ile bir birikimi—toplumsal cinsiyetle ilgili deneyimlerin ilerleme halinde, geleceğe dönük biçimde birikmesi—baş tacı etmek arasında ince ve muğlak bir çizgide yürüyordu. Bu söyleşilerin tepesinde aleni şekilde dolaşan otoriter endişe, belli ki bu şarkıya dair—Aksu'nun hiç hoşlanmadığı ve görünüşe bakılırsa kontrol edilemez—katlanarak artan popüler anlamlandırmalara (özellikle de "kadercilik"e) verilen bir tepkiydi. Bu feminist anlatı kadınlar tarafından kurulmuş bir ülkeye dair bir anlatıya duygudaşlıkla bağlanmıştı. Aksu cumhuriyetin kurulması sırasında kadınların verdikleri mücadeleler ile kadınların (özellikle "Cumartesi Anneleri"nin) günümüzde adalet ve siyasi istikrar için verdikleri mücadeleleri birbirine bağlamıştı. Aksu, cumhuriyetin kadınların edilgenliği ve tahammülkârlığı üzerinde değil, onların direnişleri—statükoyu kabullenmeyi reddedişleri—üzerinde inşa edildiğini söylemekteydi.

Doğudan Gelen Işık: "Mozaikistan" ya da "Ne Mozaiği Ulan?"

Aksu'nun *Işık Doğudan Yükselir*'de ülkeyi yansıtma biçimi yeni ve çok şaşırtıcıydı. Yukarıda anlatıldığı gibi, tutulan bu aynadaki görüntüde, ülkenin bir toplumsal cinsiyet başkaldırısı üzerinden kavranılması söz konusuydu. Buradaki diğer bir çarpıcı unsur da ülke için sürekli bir mozaik eğretilemesine gidilmesiydi. Bu eğretileme gerek—çokkültürlülük ve etnik çeşitlilikten bahsetmenin bir aracı olarak—Türkiye'de, gerekse—Ortadoğu için kullanılan bir anlatım aracı olarak—Batılı şarkiyatçı akademisyenlerce uzun bir süredir kullanılmaktadır.[58] Köken itibariyle birbirleriyle bağlantılı olsalar da, bu iki kullanımın Türkiye için siyasi açıdan birbirinden ayrı tutulması gerekir. Şarkiyatçı okul tarihe ve moderniteye ayak direyen

58 Mozaik eğretilemesinin bir eleştirisi ve bunun şarkiyatçılık ve işlevselci kuram ile olan ilişkine dair bir değerlendirme için bkz. Eickelman 1989, s. 48-53.



Resim 4a. Sezen Aksu. Fotoğraf: Necati Sönmez.

bir toplumu betimlemek üzere mozaik eğretilemesine başvurmuştu. Bu eğretileme Türkiye'de 1980'lerden itibaren, çokkültürlülüğü, parçaların bütünle ilişkisi içinde ele alınmasını ve de kamusal alanda Kürtçenin ve diğer Anadolu dillerinin kullanımını yasaklayan "drakon yasaları"nın biraz olsun gevşetilmesinin savunulmasını ifade etmenin kabullenilebilir bir yolunu bulma arayışındaki solcular tarafından kullanılagelmişti. Bu eğretilemenin Anadolu'daki etnik topluluklar arasında asırlardır yaşanan etkileşimleri ve alışverişi görmezden geldiğinden ya da önemsiz gösterdiğinden endişe duyan ve bunun Şarkiyatçı ekoldeki kullanımıyla olan akrabalığına dikkat kesilen kimi solcular, en azından, Türkiye'de aşırı

sağcıların, etnik çeşitliliğin tanınmasına karşılık geldiğini düşündükleri bu eğretilemeden *nefret ettikleri* gerçeğinde avuntu buluyorlardı. Faşist eğilimli Milliyetçi Hareket Partisinin kurucusu olan Alparslan Türkeş,[59] anlatılanlara göre, aynı yıl Mehmet Ali Birand'ın *Çapraz Ateş* programındaki canlı tartışma sırasında uyukluyordu. Birisinin Türkiye'yi bir mozaik olarak tanımlaması üzerine uyanıverdi. Onun öfkeli yanıtı "Ne mozaiği ulan?" bu eğretilemenin uygunluğuna dair bir kamuoyu tartışması başlatmıştı.[60]

Milliyetçi sağı bu denli endişelendiren bu eğretileme *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'de sürekli kullanılıyordu. CD'nin Mehmet Koyunoğlu tarafından tasarlanan kapağında Aksu'nun yüzü Antakya'daki Roma mozaikleri tarzında resmedilmişti.[61] *Cumhuriyet*'te CD hakkında yazılan eleştiri yazısının yer aldığı sayfada da bu imge öne çıkmaktaydı. Anadolu'nun mozaik parçaları yapımcı Üstün Barışta'nın CD kitapçığı yazısında açık seçik tanımlanmıştı: Türkler ve Kürtler, Bizanslılar ve İyonyalılar, Ermeniler ve Hititliler, kuzey Mezopotamyalılar ve Romalılar, Sünniler ve Şiiler, Lazlar ve Zeybekler, Mevleviler ve Bektaşiler, dansçılar ve saray müzisyenleri. Şarkılar tarz, enstrümantasyon ve şiirsellik itibariyle, farklı bölgesel ve ruhani repertuarları anıştırır. Bu tür bir anıştırma bakımından, "Davet" rebetikoyu çağrıştıran vokalleri ve kullanılan buzuki ile "Yunan"dır. İçindeki akordeon ve mandolinle "Son Sardunyalar"

59 Milliyetçi Hareket Partisi 1960'ların ortalarından itibaren zaman zaman isim değiştirerek, Alparslan Türkeş'in önderliği altında faaliyet göstermişti. Türkeş'in 1997'de ölümünün ardından, liderlik Devlet Bahçeli'ye geçmiştir; kendisi bu kitap yazıldığı sırada hâlâ koltuktaydı. Parti 2007 seçimlerinde önemli bir başarı elde etti.

60 Günümüzde bu ifadeye Kürtçe ve diğer "azınlık" dilleri meselesiyle ilgili kamuoyu tartışmalarında sıkça başvurulmaya devam edilmekte, Google'da bu ifade ile ilgili yapılacak hızlı bir araştırma bunu ortaya koyacaktır. Örneğin, bkz. Türker Alkan'ın *Radikal*'deki 2 Ağustos 2006 tarihli yazısı, http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=194576 (en son 21 Ağustos 2009'ta ulaşılabiliyordu). Anlatılana göre o gün Türkeş, "Mermer, mermer!" diye eklemişti (örn., beyaz ve sağlam oluşu)—bu, rakipleri tarafından kullanılan klasik imgeleme karşı zekice bir karşı ataktı.

61 Kapağın görseline Aksu'nun resmi web sitesindeki (www.sezenaksu-com) "diskografi" sayfasından ulaşılabilir.

Anadolu'daki İtalyan varlığına işaret eder. "Alaturka" kentli sanat müziği fasılın özelliklerini taşır. " Yaktılar Halim'imi," "Ne Ağlarsın" ve "Var, Git, Turnam" ağırlıklı olarak bağlamanın kullanıldığı, Orta Anadolu türküleridir. "Rakkas" Mısır tarzı oyun havalarını çağrıştırır. "Yeniliğe doğru" ile "La ilahe illallah" özellikle ilkinde öne çıkan ney kullanımı ile Mevlevi sufi geleneğini akla getirir. "Ben Annemi İsterim" bir Karadeniz ağıtının saha kaydıyla başlar ve kemençeyle geleneksel bir Karadeniz halk şarkısı olarak devam eder.[62] Her ne kadar bu şarkılar karmaşık biçimlerde ve oyuncu bir tavırla Aksu'nun önceki oturmuş pop tarzıyla bağlantılar kursa da, "otantik" ve bağlama uygun çalgılar ve tonaliteler[63] düzenli ve bariz bir şekilde kullanılmıştı.

Albüme bazı eleştiri oklarının yönelmesinin nedeni Aksu ile Barışta'nın ülkeyi temsil etme ("Türkiye'nin bir müzik antolojisini" sunma) iddiasıydı—sadece bu iddia fazla ihtiraslı ve abartılı olduğundan değil, —açıkça onun yerine geçmeye çalışmasa bile—pek çok kişinin bunu TRT'ye karşı bir meydan okuma olarak görmesindendi. O dönemde pek çok kişi için bu endişe verici bir meseleydi. Devletin liberal idarecileri TRT'yi korumaktansa özel medya kuruluşlarına daha çok yatırım yapıyor gibi gözüküyordu. Polygram, Sony, Warner Brothers ve diğer uluslararası medya devleri ülkeye akın etmek için hazırlıklarını tamamlıyordu; bu şirketlerin Türk medya sektöründeki—Aksu'nun sıklıkla sözcülüklerini üstlendiği—ortakları, yeni şekillenen düzende yer kapmak için yarış halindeydi. Görünüşe bakılırsa TRT bir kenara atılmıştı, mazide kalmış

62 Albümdeki kemençeyi TRT müzisyenlerinden dostum Ersin Baykal çalmıştı. O tarihlerde, memleketi Ordu'dan bir ziyaretçisi gelmişti—törenlerde söylediği ağıtlarla ünlü, (gelin için ağıtların söylendiği) yerel düğünler ve cenazelere çok davet edilen yaşlı, köylü bir kadın şarkıcıydı bu kişi. Baykal kadından Aksu'ya bahsettiğinde, Aksu hemen kadını stüdyoya gelip söz konusu şarkıda söylemeye davet etmiş. Daveti kabul eden kadın biraz da şaşkınlık içinde düğün ağıtını söylemiş. CD kitapçığında kendisinden yerinde bir ifadeyle "bir Karadeniz anası" diye bahsedilerek teşekkür ediliyor.

63 Albüm Aksu'nun sanat ve halk müziği makam yapılarını kullanımıyla geçmiş çalışmalardan ayrılır. Bu albümden önce, Aksu ile Tunç diyatonik gamlara bağlı kalmayı kararlaştırmıştı. Aksu ile söyleşi, 12 Temmuz 1996.

bir dönemin hatırası gibiydi. Pek çok kişi bu yeni medya hâkimiyetinin ülke çıkarları açısından mal olabileceği şeylerin endişesini duymaktaydı.

Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux kendini bu endişelerin odağında buldu. Aksu, TRT'nin halk müziği geleneğine karşı kamuoyunda sergilediği prim vermez tavırlarıyla ve etnisite meselelerini giderek daha açıkça sahiplenişiyle adeta yangına körükle gitti. 1996'da Anne Ellingsen ile birlikte Aksu'yla yaptığımız söyleşide, TRT konusunda hayli sert fikirlere sahipti:

> Yaptıkları çok ilkel... [Çalışmalarımda] yeni bir üretim söz konusu. Daha zengin, daha renkli, daha perspektifi geniş, daha bütün dünyadaki insanların zevkine hitap edebilecek; yani, monofonik bir müzik bizim müziğimiz. Monofonik müziğin köklerinde çok derin modal bir hazine yer alır ama polifonik alana kaymazsa, yani, bir anlamı yok bu ilkelliği sürdürmeye. O zaman folklordur. Benim yaptığım folklor degil... Ben bunu elimden geldiğince geliştirmek istiyorum. Bir gün yaşlanmış olacağım, gene de yapılabilecek çok şey olacak. Benden sonrakiler devam edecekler. Ama inanıyorum ki bir gün buraya has çok özel... Anadolu'ya has bir ses yerleşik hale gelecek, yani kendi özel dilini bulacak nihayet. Bu çalışmalar işte belki bunun ilk yapıtaşını oluşturuyor, bu tarz bir arayışın çok daha gelişeceğini düşünüyorum, gerçekten, Refah'a falan rağmen.

Gramatik açıdan konuşma diline yakın dursa da, Aksu'nun burada kullandığı dil—çokseslilige, gelişmeye, vb yaptığı göndermelerle—resmi bir hava taşır. Burada, Anadolu halk müziği kültürünü muhafaza etme, koruma ve en önemlisi de *geliştirme* sorumluluğunun artık devletten Aksu gibi sivil vatandaşlara geçtiği ima edilmektedir. Bu iddianın abartılılığı Cambazoğlu'nu olduğu kadar beni de çok şaşırtmış, başkaları da bunu endişe verici bulmuştu. Bu varsayım, en geniş anlamıyla, doğruysa, Aksu gibi birine bu görev için güvenilebilir miydi? Hem, tam olarak kimin adına böyle bir hak iddia ediyordu ki?

Ülke haritasının tarihi başarılar ve siyasi birliğin sembolü olarak bir ikon statüsüne sahip olduğu bir ülkede, *Işık Doğudan Yükselir* ile Aksu'nun sonraki CD'lerinin kamuoyunda bu kadar konuşulması başka türlü endişeleri de tetikledi. 1996'da çıkan *Düğün ve Cenaze*'deki CD kitapçığı

notlarında, "sevginin ve acıların en yüce ve güçlü terennümlerine sahip bir yeryüzü parçasının, günümüz insanına çığlık çığlığa ulaşması"ndan bahsedilir. Ancak burada bahsedilen "yeryüzü parçası" belli ki "Türkiye" değil "Anadolu"dur.[64] Aksu'nun sesi "Türk tarih duygusundan" ziyade "Anadolu tarih duygusuna" tercüman olur. Aksu'nun vokal sanatında ifade edilen "duygu hazinesi" aynı şekilde "Türkiye"ye değil "Anadolu"ya aittir. CD'deki tanıtım yazısına göre, bu duyguyu seslendiren bu ses "Egeli"dir, ki böylece işler biraz daha karışır. Aksu'nun vokal tarzı "güçlü bir Akdeniz duyarlılığı" taşımaktadır. Bu söylem tanıdıktır ve milliyetçi kulakları okşar. Aksu'nun reklamcıları, Türkçe "Anadolu" kelimesiyle oynadıkları gibi ("ana-dolu") "Anatolîa" (Yunanca "gündoğuşunun toprakları" anlamındaki kelime) ile de oynar; burada, duygusal özdeşleşmelerin kurulduğu, "çığlık çığlığa acıların" yaşandığı mekân olarak tasavvur edilir. Bir Egeli ve Akdenizli kimliğini sahiplenme iddiası, Türkiye'nin tarihi yöneliminin Doğu değil Batı olduğuna dair uzun bir geçmişe sahip milliyetçi sava yoldaşlık eder.[65]

Ancak, Aksu ile onun reklamcılarının sistemli bir şekilde "Türkiye" ve "Türkler" kelimelerini kullanmaktan kaçınmaları pek çok kişinin dikkatini çekmişti. Bu tabirlerin bir nevi üstü çizilmekteydi. Bu yüzden, yukarıda alıntı yaptığımız söyleşide, Aksu'nun "Türk kadını" ifadesini çıkarıp bunun yerine "Anadolu kadını" ifadesini kullanması tam da o döneme özgü bir hareketti. "Anadolu" tabiri, ayrı ayrı temsil edilebilen ama "duygusal olarak iç içe dokunmuş," kimlikleri saptanabilir ve ismi konulabilir "kültürler" ve "tarihi birikimlerden" (Türk, Kürt, Ermeni, vb) oluşan bir mozaik fikrine söylem itibariyle olanak tanımaktadır. "Türkiye" ise, en azından o noktada, buna izin vermemekteydi.

---

64 Aksu'nun "Anadolu" tabirini günümüzdeki modern devlet yerine antik uygarlıklara işaret edecek şekilde kullanmasından çok farklı bir şekilde, modern "Türkiye" ifadesi hem Anadolu hem de Trakya'yı kapsayan coğrafi bir alana işaret eder.

65 Türkiye ile Mısır arasındaki paralellikler için özellikle bkz. Özer 2003 ve Fritschkopf 2003. Her iki ülkede de orta sınıf, İslam'la ve Ortadoğulu komşularıyla olan rahatsız edici çeşitli baskın siyasi özdeşleşmelerle aralarına hem mesafe koyabilecekleri hem de bunların makul bir ölçüde içinde yer alabilecekleri kozmopolit eğilimlerle kendilerini özdeşleştirmenin bir yolu olarak müziksel bir Akdeniz'in yaratılmasına girişmiş gibi gözüküyor.

Lakin, *Işık Doğudan Yükselir* Kürt ve Ermeni müziğine doğrudan göndermede bulunmaktan kaçınmıştı[66] ve bütün şarkılar Türkçeydi. 1990'ların ortalarına dek Kürtçe söylenen popüler şarkılar ve türküler Türkiye'de, en hafif ifadesiyle, gözetim altındaydı. Özal medyaya yönelik sınırlamalarda serbestleşme sağlamaya çalışmış, ama kısmi bir başarı elde etmiş, sonraki iktidarlardan hiçbiri onun izinden gitmemişti. Kürt kaset şirketleri ve çeşitli Kürt şarkıcılar yasalardaki açıklardan faydalanmanın yollarını bulmuş, sınırları genişletmek üzere her biri kendine göre çaba harcayıp bu çaba ölçüsünde başarılı olmuştu. Liberalleşme ve Avrupa Birliğinin azınlık dilleri meselesi konusunda Türk devlet politikaları üzerindeki baskısı bir geri tepmeye yol açtı. Üniversite ve türkü barlarla sınırlı tutulsa da, Kürtçe şarkı söylenmesi homurdanmalara yol açtı.[67] Ancak tam o dönemde, Ahmet Kaya gibi politik şarkıcılar büyük konser sahnelerinde Kürtçeyi ısrarla kullanarak kışkırtıcı ve agresif bir görünüm sergiledi. Sonuç itibariyle bu dilin kullanımı Türkiye'de 2002'ye dek kamusal alanlarda yasaklanmıştı; kamusal alanlarda Kürtçe konuşmakta ısrar etmek Kürtçe bilmeyenleri dışlamakla kalmıyor (bunlar arasında sanatçıların hayranları da olabiliyordu), ama yasaları alaya almak anlamına geliyordu.

---

66 Türk popüler müzik üretiminin başka yerlerinde olduğu üzere, burada da kesin olan, pek çok Kürt ve Ermeni şarkının yeni bestelenmiş Türkçe sözlerle "Türkleştirilerek" piyasaya sunulmasıydı. Ya da, başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, Anadolu halk şarkılarının çoğu farklı dillerde yaratılmışken; bu şarkıların sadece Türkçe biçimleri ve uyarlamaları yirminci yüzyılın büyük bölümünde kamuoyu önüne çıkabilmişti. Yirmi birinci yüzyılın başında, Kardeş Türküler Anadolu halk şarkılarının çok dilli icra ortamını İstanbul'da yeniden canlandırarak muazzam bir ün kazandı. Aksu'nun repertuarına gelince, pek çok Ermeni şarkısı Onno Tunç vasıtasıyla halkın önüne çıktı. Örneğin, *Sezen Aksu 88*'deki "Ah Kavaklar," daha önce bana bir Ermeni halk şarkısı olarak dinletilmişti. Aksu'yla yaptığımız söyleşide kendisi de durumun böyle olduğunu düşündüğünü belirtti.

67 Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, bünyesinden çıkan Kardeş Türküler ile 1990'larda buna öncülük etti. Her ne kadar sık sık eleştirilse de ve sağ kanat milliyetçilerin tehditlerine maruz kalsalar da, faaliyetlerinin seçkin bir üniversitede gerçekleşmesi ve burayla özdeşleştirilmesi onlara belli bir hoşgörünün tanınmasını sağladı.

Ancak, *Işık Doğudan Yükselir*'in çıkmasından kısa bir süre sonra, Aksu da Kürtçe şarkı söyledi ve azınlık dilleri ile devlet hakkındaki kamuoyundaki kapsamlı tartışmaların odağında yer aldı. Türkiye çapındaki ve önde gelen kuzeybatı Avrupa başkentlerini kapsayan bir konser turnesinde, İstanbul Feriköy Vatanart Ermeni Kilisesi, Los Pasaros Sefaradis Musevi Müzik Topluluğu, Oniro Rum Müzik Topluluğu, Diyarbakır Belediyesi Çocuk Korosu, Dersaadet Oda Müziği Topluluğu ve İzmir Devlet Opera ve Balesinden oluşan 174 kişilik bir orkestra bir araya geldi. Bu konser turnesi sade bir dille "Türkiye Şarkıları" adıyla yapıldı. Buradaki müzisyenler Ermenice, Rumca, Yahudi İspanyolcası ve Kürtçe şarkılar söyledi. Aksu'nun kendisi de Diyarbakır Çocuk Korosu ile birlikte Kürtçe bir şarkı ("Buke") söyledi. Aksu Kürt değildir ve bu dili konuşamaz, bu yüzden, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, çeşitli kişilere dudak bükecekleri ya da dalga geçecekleri bol bol malzeme çıktı.[68] Ancak pek çok kişi de, bu konseri ulusal bütünleşmenin bir alıştırması, Türk liberalizmi ve hoşgörüsüne dair, Türkiye'nin AB'ye kabul edilebilirliğine dair endişeler duyan Avrupalı gözlemcileri muhtemelen rahatlatacak bir vitrin olarak görerek turneyi alkışladı.[69] Bu olasılık turneye sponsorluk sağlayan Türkiye Kültür Bakanlığını derinden etkilemiş olmalı. Burada "Türkiye" kelimesinin geri dönüşüne dikkat çekmeli—mozaik eğretilemesinin resmileşme yolunda ilerlediğinin bir belirtisi daha.

Eğer Aksu kamuoyunda azınlık dillerinin ulusal "mozaik"teki yeriyle ilgili kapsamlı bir tartışma başlatabildiyse, bunu, gireceği mücadeleleri dikkatlice seçerek, halkın desteğine güvenerek başardı; artık devletten

68 *Tempo* dergisi köşe yazarı Faruk Bildirici, o sırada Aksu'nun Kürtlerin lehine yönelik girişimlerine alkış tutanların, sadece birkaç yıl önce çok daha politik bir şarkıcı olan Ahmet Kaya'nın cezalandırılması isteyenlerle muhtemelen aynı kişiler olduğuna işaret etmişti. Bildirici'nin yazısı çıktığında, Kaya—hiç beklenmedik bir şekilde—daha yeni ölmüştü. O dönemde bu iki şarkıcının özünde aynı şeyi yapıp kamuoyundan bu kadar farklı tepkiler alması pek çok kişiyi derinden sarsmıştı. Bkz. Bildirici 2002.

69 Ozan Ceyhun'un Brüksel'deki konserle ilgili AB Haber için yaptığı 3 Kasım 2002 tarihli haber tamamen bu anlayışı yansıtıyordu. Bkz. www.abhaber.com/ozan/ozan_yorum41.htm.

de onay almıştı. *Işık Doğudan Yükselir*'in alttan alta ortaya koyduğu esas meydan okuma ise bayağı zorluydu. Aksu TRT'nin, dolayısıyla da bizzat devletin, ulusal kültürün koruyucusu olarak sorumluluklarını artık yerine getiremediğini ima ediyordu, ki Aksu'ya göre bu iş artık sivil vatandaşlara ve piyasaya düşüyordu. TRT ve diğer devlet kurumları buna çok akıllıca bir tepki verdi. Müzik açısından artık ülkeye önderlik edemedikleri ortadaydı. O halde Aksu'nun projesi kapsamlı şekilde—gerek hasımdan önce saldırıya geçecek şekilde, yani bunu bir TRT haber yayınının bir parçası haline getirerek, gerekse geleceği kollayarak, yani TRT'nin müzikteki mozaik metaforunun daha sonraki yeniden dirilişlerine daha baştan onay vererek—kendilerine mal edilmeliydi.

Doğudan Gelen Işık: Anadolu Kozmopolitliği

Birçok kişi, *Işık Doğudan Yükselir*'in Türk olmayan dinleyiciler düşünülerek tasarlandığı kanaatindeydi. Çalışmanın Anadolu'ya dair egzotik ve mistik bir tablo çizişi Türk eleştirmenlere Robert Plant, Jimmy Page ile Jethro Tull'dan Ian Anderson'ın İslam mistisizmine başvurarak gerçekleştirdikleri yakın tarihli projeleri düşündürttü. "Dünya müziği" ve "etnik müzik" görünüşe bakılırsa pek revaçtaydı. Aksu'nun 1992 tarihli "Hadi Bakalım" single'ı Almanya'da başarılı olmuştu; haliyle, Aksu'nun daha bariz bir şekilde dünya müzik pazarına yönelik bir CD çıkararak bu başarıdan yararlanmaya çalışacağını düşünenler vardı (Canbazoğlu 1995). Modernleştirilmiş bir Türk müziğinin dünya sahnesinde hak ettiği yeri alması hayali, tartışmaların odağına yerleşti. Bu her ne kadar ulusal bir çalışma olsa da, bunun belli bir kozmopolitlik taşıması gerektiği de açık seçik kavranmıştı. Lakin eleştirmenler çeşitli tereddütlere sahipti. Bir yandan, *Işık Doğudan Yükselir* bir etnomüzikoloji kaydı olarak pazarlanacak kadar otantik bir çalışma gibi durmuyordu. Öte yandan, melez, pop çıkışlı bir "dünya müziği" olarak Türkiye dışında pazarlanamayacak ölçüde yerel bir çalışmaydı. Bu fikir ülke içindeki dinleyicilerin hoşuna gidebilirdi, ama yurtdışında satar mıydı gerçekten? Yoksa iki cami arasında beynamaz mı kalmaktaydı?

Bu tür soruların yanıtı hemen bulunamayacaktı. Aslına bakılırsa, daha sonraki gelişmeler Aksu'nun ülke dışındaki bir dinleyici kitlesine ulaşmak

üzere yeni atılımlar yaptığını ve çeşitli kişilerle giriştiği ortak çalışmalarla kozmopolit bir müzisyen olarak kendisini baştan tasarlamaya çalıştığını ortaya koyuyordu. Bir sonraki CD'si Goran Bregovic'le ortak çalışması olan 1996 tarihli *Düğün ve Cenaze* idi. Bregovic'in aynı adlı albümüne ve onun Emir Kusturica'nın—her ikisi de Türkiye'de geniş kabul görmüş—*Çingeneler Zamanı* ve *Yeraltı* filmleri için yaptığı müziklere sırtını yaslamıştı. Çalışma, Yugoslavya'da yaşanan savaşlara Türklerin verdiği birbirinden farklı tepkileri—solcular öncesinde tek vücut olan sosyalist bir devletin etnik olarak parçalanışıyla, İslamcılarsa Müslüman kardeşlerinin dört koldan kuşatılmasıyla ilgilenmekteydi—aynen yansıtmaktaydı. Şarkı sözleri *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'deki feminist temaları geliştirmişse de ve stüdyo çalışmasında bahsedilen daha önceki çalışmadaki içten akustik temalar yeniden üretilmişse de, *Düğün ve Cenaze* Balkan havalarından oluşmaktaydı. Sırp-Makedon bir üflemeli sazlar topluluğu—Kusturica'nın filmindeki, silahlar patladığında saklanacak yer arayan, tantanalı kovalamaca sahnelerinde kahramanlarla birlikte sokaklarda koşturan ve sevişme sahnelerinde apansızın beliriveren üflemeli topluluğu misali—hem Aksu'nun sesine eşlik ediyor hem de bir anlatı unsuru görevi görüyordu. CD'nin kapak fotoğrafında Bregovic ile Aksu sarmaş dolaştı, üflemeli topluluğu arka planda hayal meyal seçilmekteydi. 1990'ların başında bu tarz topluluklar kısa süreliğine rağbet görmüştü; Makedonya Koçani Orkestrası sonraki turnelerinde Aksu'ya eşlik etti.[70]

Aksu Marmara depreminin hemen akabinde 2000 yılında, yine Türkiye Kültür Bakanlığı desteğiyle, ünlü Yunan vokalist Haris Alexiou ile kayıt yaptı ve turneye çıktı. Ege'deki kıta sahanlığı meselesi yüzünden on yıllardır yaşanan siyasi gerilimin ardından Yunanistan ile Türkiye arasında ilişkilerin yumuşama sürecine girdiği bir dönemdi bu. Gölcük ile Yalova'daki felaket bölgesine Yunanlıların yardım göndermesi Türkiye'de büyük yankı yaptı ve büyük alkış topladı. Alexiou ile Aksu birlikte kayıtlar yaptı. Bu iki şarkıcı çok iyi uyuşmuştu. Alexiou, Aksu gibi Yunan popüler müzik entelektüelleriyle (George Dalaras, Manos Loizos, Thanos Mikroutsikos,

70 Bregovic ile Aksu arasındaki işbirliği ve *Düğün ve Cenaze* hakkında daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Stokes 2007b.

vb) yakın ilişki içindeydi. Ayrıca, o da Aksu gibi siyasi kriz dönemlerinde yerel ve geleneksel türleri sahiplenmiş, halkın sevdiği eleştirel bir ses olarak ünlenmişti. Aksu'dan biraz daha yaşlıydı, Türkiye'de daha öncesinde popüler Yunan müziğine yönelik bir ilginin yaşandığı zamanlardan kalma bir şöhrete sahipti.[71] Yine de, gerek Alexiou gerekse Begovic'in bugün Türkiye'de rağbet görmesinin onların Aksu ile yaptığı ortak çalışmalardan kaynaklandığını söylemek sanırım yanlış olmaz.[72]

Aksu, Alexiou ve Bregovic 1990'larda bir Balkan müziği kozmopolitleşmesinin yaşandığının (Buchanan 2007) birer kanıtıdır. Bregovic ile Alexiou bu süreçteki iki farklı değişkene karşılık geliyordu: Bregovic sürgündeydi, Alexiou ise yurdunda derin köklere sahipti. Şurası açık ki, bu kozmopolitleşme sadece 1990'larda dünya müziğinin moda olmasıyla ilintili değildi; Avrupa Birliğinin doğuya doğru genişlemesiyle[73] ve doğu ile batı arasındaki bütünleşmenin yarattığı Avrupa çapındaki endişelerle de bağlantılıydı. Avrupa köklü değişimler geçirmekteydi ve Aksu, Alexiou ve Bregovic bu değişimlere bir şekil ve duygu kazandırmıştı. Lakin Aksu'nun müzikteki kozmopolitleşmesi en başından beri iç piyasalara ve ulusal beklentilere odaklıydı. Kozmopolitleşme satıyor, ama bunu yerel bir çerçevede ve ulusal piyasalarda başarabiliyordu.[74]

---

71 Örneğin, Alexiou'nun çeşitli şarkıları 1980'lerde Yeni Türkü tarafından yorumlanmıştı.

72 Her iki sanatçı da 2006 yazında, o tarihte İstanbul'daki en büyük açık hava konser mekânı olan Harbiye Açıkhava Tiyatrosunda kalabalık seyirci topluluklarına konserler verdi.

73 Bu çerçevede Eurovision şarkı yarışmasında Doğu Avrupa ve daha önce Soyvet hâkimiyeti altında olan Orta Avrupa ülkelerinin öne çıkışı dikkat çekiyor; bu ülkeler 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışından beri bir dizi birincilik elde etmiştir.

74 Müzikte milliyetçilik ve kozmopolitlik için bkz. Turino (2000) ile Regev (2006). Turino kozmopolitlik ile milliyetçiliğin aynı zamanda ve yan yana şekillendiğini savunur. Zimbabwe'de müzikte ulusallaşma, diğer ulusallaşma yönelimlerinden haberdar kültür seçkinlerinin bir yaratısıdır; onların kaçınılmaz kozmopolit görünümleri, müzikte inşa ettikleri ulusallaşma tarafından biçimlendirilmişti. Öte yandan, müzikte kozmopolitllik, her ne kadar giderek daha "küresel" ve karşılıklı ilişkiler içinde kavranılsa da, her zaman yerel bir referans noktası taşımıştır. Regev

Bu tür bir kozmopolitlik *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'da nasıl iş görmüştü? İlk bakışta, CD "ulusal kozmopolitlik" olarak tanımlanabilecek—Anadolu'nun etnik çeşitliliğine ve Türk devletinden çok daha eskilere uzanan tarihine dikkat çeken—bir tavrı ifade ediyordu. Bu tavır, yukarıda da belirtildiği gibi, etnisite ve dille tek vücut haline getirilmiş, kökleri Orta Asya'dan gelen Türk göçlerine dayandırılan bir ulusa dair milliyetçi mite meydan okumaktaydı. Eğretilemenin potansiyel merkezkaç nitelikleri, her şeyi gerisin geri ulus-devlete geri taşıyan, bir kısmı biçimsel, bir kısmı içerikle ilgili, iç içe sokulmuş bir dizi merkeze dönük tavırla yumuşatılmıştı. Bu yaklaşım, (mozaiğin bir parçası olmaktan ziyade mozaiğin izleyicisi olarak) belli bir haricilik konumundan, bir tüketici ve estetik beğenilere sahip biri olarak izleyiciyi mozaiğin farklı unsurlarıyla ilişkiye sokan—bir tutam Karadeniz'in, bir tutam Alevi deyişinin tadını çıkarma—yeni tarz bir yurttaşlık bakışına işaret eder. Siyaseten bakıldığında, bütün bu söylemsel tavırlar, mozaiğe dair son derece istikrarsız bir tasavvuru kontrol etmenin, bunu yeni bir şekilde tasavvur edilen bir ülkenin hizmetine geri sokmanın bir aracı olarak yorumlanabilirdi.

Aksu'nun daha sonraki, daha alışılagelmiş bir kozmopolitliğe sahip müzik girişimleri, yani Bregovic ve Alexiou ile ortak çalışmaları, bu "ulusal kozmopolitleşmenin" uzantıları olarak görülebilir. Onun kozmopolit dünyasında, ülkenin etnik ve tarihi çeşitliliğini onaylayabilen bir yurttaş, diğerlerini anlayabilen ve onlarla uygar, demokratik bir şekilde ilişki kurabilen bir yurttaştı. *Işık Doğudan Yükselir*'in tasavvur dünyasında, yukarıdaki sayfalarda belirttiğimiz gibi, bu anlamda Anadolu kadınları avantajlı bir konuma sahipti. Bu tür yurttaşlık değerlerine ayak uydurabilen bir halk, hükümetlerine, komşularına da aynı yaklaşımla davranması için baskı yapabilirdi. O dönemde böyle bir şeyi tasavvur etmek hiç de zor değildi; Yugoslavya'da yaşanan savaşlar sırasında ve Doğu Avrupa ile Orta Asya'da yaşanan rejim değişimlerinin sonrasında, birbiri ardına görev yapan Türk hükümetleri bir çeşit misyon anlayışına kapılmıştı. Aksu'nun kozmopo-

---

farklı bir şekilde benzer bir görüşü ortaya koyar. "Etnik" pop rock yerel müzik değerlerini küresel bir ölçeğe taşır; bu, ulusal bir çerçevede gerçekleştirilen bir kozmopolitleşmedir (Regev 2006, s. 567).

litliği, bu hükümetlerin Türkiye'yi bir bölge lideri ve sivilleştirici bir güç olarak ortaya koyma girişimleriyle pek de uyumsuz sayılmazdı.

Son olarak, *Işık Doğudan Yükselir*'in Anadolu kozmopolitliği yeni ve güçlü bir iddiayı ifade ediyordu: ulusal kültürün doğrultusu—dolayısıyla da nihai belirleyicisi—uluslararası piyasaydı. Aksu'nun sıkça dile getirdiği TRT'yi yadsıyıcı yorumları, aslında *Işık Doğudan Yükselir*'de söylenen şeyle, yani ulusal kültürü koruma ve geliştirme görevinin artık devletin yayın kurumuna düşmediğiyle aynı çizgideydi. Devlet kendini geri çektikçe ya da küçüldükçe, yeni kurumlar kendilerini öne çıkarıyordu. Aksu'nun kamuoyundaki duruşu, bireysel sanatçının, bir yurttaş ve ulusal kültürün taşıyıcısı olarak, bu duruma tepki vermek durumunda olduğunu ifade ediyordu. Anında gelen eleştirel tepkilerin ortaya koyduğu gibi, buna karşı savlar da geliştirilmekteydi. Örneğin, TRT'nin ölümünü ilan etmek için henüz çok erkendi. Dünya müzik piyasası Türk müziğini anlamsız bir egzotikliğe dönüştürebilirdi. Hem, *Işık Doğudan Yükselir* piyasada başarıyla rekabet etmiş miydi? Bu yapabilmek için çok fazla çelişkilere boğulmuş gibi gözüküyordu (Canbazoğlu 1995).

Türk halk müziğinin dünya müzik sahnesinde yer almasına yönelik ciddi bir girişim olarak, *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'un başarısını ölçmek çok zordur. Albümün 1995'te satın aldığım ve 1997'de arabamdaki kasetçalar tarafından yutulan kaseti yerine bir CD almak için sistemli bir şekilde Avrupa ve Amerika'da çaba harcadım. Böylece öğrenecektim ki, *Işık Doğudan Yükselir*'i amazon.com'un kurulmasından önceki tarihlerde Türkiye dışında bulmak imkânsız gibiydi. Ancak Aksu'nun eski öğrencileri ve kol kanat gerdiği kişilerin—ilk başta, 1999 tarihli "Şımarık" ile Tarkan ve de Eurovision'da 2004'teki başarısı ile Sertap Erener—dünya çapında kazandıkları kayda değer başarının ardından, Aksu Türkiye dışında ciddi şekilde takip edilmeye başlandı. En azından, yaklaşık 2004'ten beri Türkçe olmayan dillerde açılan Aksu konulu web sitelerinden bu izlenim çıkıyor. *Işık Doğudan Yükselir*'in taşıdığı küresel ve kozmopolit iddialar, Aksu'ya bir "dünya müziği" dinleyicisi bulmak açısından bakıldığında biraz isabetsiz gibi duruyor. Ancak bunlar—şimdiye dek yeterince ifade edebildiğimi umarım—Türkiye içindeki, devletlerden ziyade piyasaların hâkim olduğu bir dünyada ulusal projenin geleceğine ilişkin kamuoyu tartışmalarında

önemli bir rol üstlendi. Bir sonraki bölümde, Aksu'nun vokal sanatının daha yakın tarihlerde Türk neoliberalizmini nasıl şekillendirdiği ve meşgul ettiği irdeleniyor.

Popolemik

2006 yazında popüler basının sayfalarında "popolemik" rüzgarları esiyordu. Kimler tanga giyiyordu (ve belki de giymemeliydi)? Kimler estetik ameliyat olmuştu? Kimler medyatik fotoğraflarından selülitlerini sildirmişti? Erkekler neleri tercih ederdi? Bir paparazziye—ya da, şarkıcı Yeşim Salkım'ın yaptığı gibi yayıncılara—öfkeyle "Popo mu ses mi satıyorsun?" deme sırası kimdeydi?[75] O yaz yatına çıkarken fotoğrafçılara yakalanan Sezen Aksu, Bodrum'da verdiği yaz konserinde gazetecilere serzenişte bulundu:

> Lütfen yatımın etrafımda beni takip edip popomun fotoğraflarını çekmekten vazgeçin. Bakın, şimdi size poz vereceğim, fotoğraflarımı istediğiniz gibi çekin. Şarkı söylerken fotoğrafımın çekilmesine bir itirazım yok. Ama yatımın etrafında beni takip etmeniz gerçekten sinirlerimi bozuyor. Bu yüzemeyeceğim anlamına geliyor. Allah aşkına, popomun fotoğrafını kullanmak kimin ne işine yarayacak? Memlekete bir faydası olacaksa seve seve; hatta üzerine göz ve bıyık da çizerim" (Bel 2006, s. 2).

Bu yorum pek çok gazetenin ön sayfasında kullanıldı. "Popo polemiği" zamanla sonlandı. Aksu'nun yaptığı yorumlar sorumluluk taşısa da taşımasa da, buradaki nüktedanlık ve dünyadan bezmişlik insanı çarpıyordu. Aksu sanki yeni kadın vatandaşların, bunun ülke için bir değer taşıdığını ortaya koyulabilirse, cinselliklerini sergilemede hiçbir endişe duymaması gerek-

75 Bel'e göre (2006) "tartışma" eski şarkıcı ve dansçı Sibel Can'ın tangalı fotoğrafları ile başladı. Burada bu kıyafetin yaşı geçkin kadınlara uygun olup olmadığı mesele edilmişti. Konuyla ilgili görüşüne başvurulanların çoğu—Ebru Gündeş, Emel Sayın, Yeşim Salkım gibi—bu tartışmadan son derece rahatsız olduklarını belirtti; ancak Salkım'ın Türkiye'de yaşı geçkin evli kadınların ve annelerin cinsellikle ilgili tavırlarındaki değişikliklerle ilgili düşünceleri, Aksu'nun toplumsal cinsiyet politikasıyla yer yer örtüşmekteydi.

tiğini ima ediyor gibiydi. Sonda patlattığı espri de, bu ulusal bağlamda, kadın cinselliğinin sergilenmesinin, bir erkek bakışındaki nesneleştirme ve edilgenlikten ziyade, ("gözler" ve "bıyık" ile ifade edilmiş) erk sahibi bir faillik içerebileceğini ima etmekteydi.

O ağustosta, Aksu'nun yorumlarından kısa bir süre sonra, Bodrum civarında ailemle birlikte kısa bir tatile çıkmıştım. Türkiye'ye yirmi beş yıldır yaptığım seyahatlere ve zaman zaman bu ülkede yaşamama rağmen, bu Ege kasabasına daha önce hiç gitmemiştim. Sanırım, Türk burjuvazisindeki eğlenme fantezisi ve statü olarak karşılık geldiği yerden ve tam bir tüketim mekânı olduğundan—bunu hep tahakkümkâr ve klostrofobik bulmuşumdur—dolayı bunu hep ertelemiştim. Oysa burada ziyaret edebileceğim dostlarım vardı. Görmek istediğim Zeki Müren Müzesi vardı (bkz. İkinci Bölüm). İstanbul'da bütün yaz eğitim verdikten sonra çok ciddi şekilde dinlenmeye ihtiyacım vardı. Ayrıca, sırf Bodrum'ı hiç görmediğim için, Türkiye'de yeni orta sınıfa ve buradaki Sezen Aksu tasavvuruna dair bir şeyleri anlayamadığımı düşünür olmuştum. Bu yeri görmem "gerekiyordu."

İşte böylece kendimi bir sabah Yahşi kumsalında dolanırken buldum; başlangıçta kiralamak için sörf malzemesi arıyordum, ama giderek başka düşüncelere daldım. Kumsalın bir ucundan diğerine yürürken, her biri belli bir ulusa—İngiliz, Fransız, Rus, Çek— yönelik bir dizi dinlence bölgesinden geçtim; buralarda turist çiftler, İngilizlerin bir kısmı hariç, derin bir sessizlik içinde güneşleniyordu. Kumsalın orta kısmındaki, bizim de kaldığımız "Türk" tarafı ise, tam tersine, tıka basa doluydu, gürültülüydü ve lokantalara, barlara, dükkanlara, berberlere ve insanları oraya getirip götüren dolmuş duraklarına doğru yayılmaktaydı. Burada her köşeden karmakarışık Türkçe, Kürtçe, Almanca ve Hollandaca konuşmalar duyuluyordu, *Gastarbeiter*[76] için de tatil zamanıydı. Kayıt ya da canlı, müzik

76 *Gastarbeiter* terimi 1960'lar ve 70'lerde (bu kişilere vatandaşlık hakkı tanımadan) ucuz işgücü istihdam etmek üzere tasarlanmış programlar yoluyla Almanya'da ve Batı Avrupa'da çalışmaya başlamış Türkler ve diğerleri için hâlâ sık sık kullanılıyor. Bu insanların çoğu artık o ülkelerin vatandaşı olmuş durumda, dolayısıyla bu terim, her ne kadar hâlâ yaygın bir şekilde kullanılsa da, artık doğru bir ifade

sürekli duyuluyordu. Sıcak ve dostane bir hava hâkimdi. Çocuklar ortada fink atıyordu; masalar yiyecekler, içecekler, tavlalar ve nargilelerle kaplıydı; yerlere minderler konulmuştu. Ufak oteller ile apartman komplekslerini ayırmak üzere yerleştirilmiş sınır işaretlerini pek takan yoktu.

Erkekler, en azından kumsalın orta bölümünde azınlıktaydı. Ziyaretine gittiğimiz dostumuzun yaz rutini görünüşe bakılırsa bayağı yaygındı. Erkekler iş için, yaşadıkları yerlere gitmek için ya da başka yerlerdeki projelerine ya da mülklerine göz kulak olmak için sık sık yolculuklara çıkıyordu. Kadınlar ile çocuklar Bodrum'da, genellikle bütün yaz için kiralanmış dairelerde ya da uzun vadeli anlaşılmış otellerde kalıyordu. Burası ilk başta bana erkeklerin kadınları başkalarından ayrı tutmak için tasarladıkları bir yer gibi göründü: bir orta sınıf haremi gibi. Erkek cinselliği var gücüyle ortamdan uzak tutulmaktaydı. Oradaki kadınlar kumsaldaki, görünüşe bakılırsa içki içmek, dans etmek ve flört etmek için gidilen çok az sayıdaki bardan ve Gümbet yakınlarındaki (ağırlıkla "İngilizler"in[77] gittiği) gece kulüplerinden sık sık şikayet ettiler; Bodrum'un merkezinden de hep burun bükülerek bahsedildi. Ancak kadınların bedenleri dikkat çekici biçimde ortadaydı. Bedenlerin bu sergilenişi sadece sahilde değil, gayet kapsamlı ve son derece kamusal bir süreç olan sahile gidiş hazırlıklarında da gerçekleşiyordu. Yaz başındaki planlar ve zayıflama hapı reklamları, gaddarca bir doğrudanlıkla kadınların form durumlarına dair endişelerini hedef almaktaydı. Estetik cerrahi en hızlı büyüyen sektörlerden biri olmayı sürdürüyordu.[78] Basın yaz aylarına girilirken amansız *popolemik*lere girişiyordu.

---

değildir. Almanya'nın yeniden birleşmesinden beri pek çok kişi işsiz kalmıştır, dolayısıyla terimin sorunluluğu iki kat artmıştır.

77 Sanırım "İngilizler" burada genellikle İngilizlerden ziyade işçi sınıfı mensubu, kaba Avrupalılar için kullanılıyor. Yaptığım kısa ziyarette Gümbet'te İngilizlerden çok Hollandalılar var gibi geldi bana. Türkiye'nin Ege ve Akdeniz sahillerine gelen İngiliz tatilciler genellikle kötü bir şöhrete sahiptir.

78 On yıllık bir süreçte Levent ile Etiler arasındaki ana caddedeki estetik cerrahi salonlarının sayısı, eczaneler ve güzellik salonları gibi çok arttı. Bunlar sadece bu bölümde konu edilen içkin ve toplumsal cinsiyete dayalı modernitenin vitrinleri ve teknik laboratuarları olmakla kalmayıp, aynı zamanda da, Ossman'ın Kahire,

Daha sonra üzerine düşündüğümde, Yahşi'yi bir orta sınıf haremi olarak tanımlamakla yanıldığımı gördüm. Yahşi kumsalında kadın bedenlerinin bu şekilde sergilenişi orta sınıf modernitesinin kamusal bir ayini olarak beni çarpmıştı: Bu bedenler disiplin ve kontrol projeleri, faillik ve arzu bildirimleri, teknolojik müdahale ve gelişim alanlarıydı. Bikini giymek, çıldırmışçasına diyet yapmak ve bronzlaşmak tuhaf kaçan modern bir biçimde Türklüğün cisimleşmesi ve yaygınlaştırılmasıydı. Yahşi kumsalındaki genç kadınlar, cumhuriyetin ilk yıllarında, Holly Shissler (2004) tarafından betimlenen güzellik gösterilerinde boy gösteren kız kardeşlerinin torunlarıydı: Sadece modern devleti değil, onun vatandaşlarını ve aracılarını da temsil eden genç kadınlardı. Ancak cumhuriyetin ilk yıllarındaki kız kardeşlerinin sahip olduğu erken modernist kesinliklerin çoğundan mahrum ve derin endişelerin pençesinde kıvranan Yahşi kumsalındaki kadınlar, tuhaf kaçan bir geç-modern ahlakında ve yurttaşlık evreninde yaşamaktadır. Farklı zeminlerde hem modern hem de Türk olma iddiasındaki bir İslamcı hareket, tatil yapan bu kadınları yargılamaya ve onlar için bir tehdit oluşturmaya devam etmektedir. Kumsalın "Avrupalı" ucundaki gece kulüpleri ve üstsüz güneşlenenler, problematik sonuçlara ve modernliği arzulamanın "Türk" ve "Avrupalı" biçimleri arasında giderek artan bir bağdaştırılamazlık duygusuna işaret eder. 2006 Türkiye'sinde yapılabilenler ve yapılamazlar kimin bütçesinin tatile çıkmaya yetip yetmediğine bağlı olarak açıkça tanımlanabilir. Burada bahsettiğimiz ortalama orta sınıflar için, ayrım çizgisi keskin, acımasız ve her zaman tehditkârdı.[79]

Casablanca ve Paris'teki güzellik salonları için öne sürdüğü gibi (Ossman 2002), karmaşık kozmopolit tasavvurların ve arzuların mekânlarıdır.

79 Bir örnek vermek gerekirse, bizi Boğaziçi'nden havaalanına götüren taksi şoförünün, sınıflar arasında bir ayrım unsuru olarak tatile çıkma olgusunun ortaya çıkışı hakkında söyleyecek çok şeyi vardı. Eskiden kimse tatile çıkmazdı. Bütün yaptıkları arada bir (şehrin içinde, Marmara Denizi kıyısındaki) Florya kumsalında gezintiye çıkmaktan ibaretti. Şimdilerdeyse, buna gücü yetenler için tatile çıkmak adeta bir mecburiyet gibi gözüküyordu. Taksiciyse—yirmilerinde bir gençti, yeni baba olmuştu—geçimini sağlamak için (dediğine göre, çalışanların izne çıkmasına izin verilmediği) yaz aylarında bir Coca Cola şişeleme fabrikasında fazladan çalışmak, kalan azıcık zamanında da takside direksiyon

Kumsalda sörf malzemeleri bulmak için çıktığım gezinti bir şeyi daha anlamamı sağladı. Kumsalın bir ucundan diğerine—her bir radyodan, bardan, lokantadan—Sezen Aksu'nun sesi yükseliyordu. O ana dek onun Türkiye'de bu denli gözde olduğunu fark etmemiştim. Yerel barlarda genellikle müzisyenler ut ve gitarla canlı müzik çalıyordu; ancak Aksu'nun ya da onun öğrencilerinin repertuarları bu yerlerde bile baskın çıkmaktaydı. Aksu'nun çalışmalarının çıkış tarihi belli ki öyle dikkatle ayarlanmıştı ki, yazın yaşanan mutluluklar, aşklar ve kur yapmalar Aksu'nun bir hit parçası ile özdeşleştirilebiliyor, bu tüketim furyası dönemiyle aynı zamana denk geliyordu. Onun şarkıları hem Bodrum'un ateşli gece hayatına, hem de Yahşi'deki aile ortamına ve yerleşik hayata gayet uygun düşüyordu. Aksu'nun yaz turneleri hep Ege bölgesindeki, tarihi kalelerin dev rock ve pop konseri mekânlarına dönüştürüldüğü Çeşme ve Bodrum'da verdiği büyük konserlerle başlıyor ya da bitiyordu. En az bir ay önceden İstanbul sokaklarında afişleri asılan bu konserlere muazzam bir katılım gerçekleşiyordu.[80]

Hatırlayacağınız gibi, Aksu'nun sesi hem hayat hikâyesi itibariyle hem de estetik açıdan Ege ile bağdaşmaktaydı. *Işık Doğudan Yükselir/ Ex Oriente Lux*'un hemen ardından, onun reklamcıları tarafından bu ilişki giderek daha çok öne çıkarılmaya başlandı. Sonuç itibariyle Bregovic ve Alexiou ile yapacağı ortak çalışmaların bir dayanağı—coğrafi ya da duygusal referans oluşturacak bir yerel mekân—olması gerekiyordu. 1996'da Bregovic'le ortak çalışması *Düğün ve Cenaze*'nin albüm kitapçığında yazılanlar, bu anlamda gayet açık sözlüdür:

> Sezen Aksu, Egeli bir şarkıcı. İnsanoğlunun ruhunu tek parça olarak korumasında en büyük desteği gördüğü "müzik," 2500 yıl kadar önce ilk

sallamak durumundaydı. Sohbetin bir yerinde, "Keşke tatile çıkabilsem," dedi. Tatile çıkmak hem (benim gibi insanların erişebildiği) güzel bir yaşamı, hem de (taksici gibi) bunun dışında kalanları tanımlar hale gelmişti.

80 *Vatan Magazin*'e göre, Aksu'nun Bodrum Antik Tiyatrosu'nda verdiği—ve bu bölümün başında yer verdiğimiz sözleri sarf ettiği—konsere üç bin kişi gelmiş, yaşanan trafik sıkışıklığı iki saatte açılabilmişti (*Vatan Magazin*, 30 Temmuz 2006, s. 2).

> kez Ege Bölgesi'nde sistemleşmiş. Sezen Aksu'nun sesi ve yorumculuğu için söylenebilecek en özlü şeylerden biri, onun şarkılarıyla bizlere ulaştırdığı ana duygunun içinde bir başka önemli duygunun da yer almasıdır. Anadolu'nun tarih duygusu, Anadolu'nun 10.000 yıllık sesi, sevginin ve acıların en yüce ve güçlü terennümlerine sahip bir yeryüzü parçasının duygu hazinesi, İyonyali Sezen'in sesiyle günümüz insanına çığlık çığlığa ulaşmakta. Ancak bu boyut, Sezen Aksu'nun çığlığında birdenbire fark edilmez. Aşkın dahi bir tüketim konusu yapılarak çarçabuk tüketildiği dünyamızda, Sezen'in sesinin derinliği içinde biraz gezinmemiz, onun ait olduğu toprakların tarihsel gelişiminin belirlediği duygularına değmemiz gerekebilir.

Ege'ye dair duygusal ve erotik tasavvur, kadın bedenlerinin sergilenişi ve Aksu'nun sesinin Bodrum'un kumsallarında her yerde duyulması arasında bir bağlantı mevcut. Aksu'nun vokal sanatında cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin icrası, yaz aylarında burjuvaların Bodrum civarında "kendini baştan yaratma"sıyla—bunun içerdiği hazlarla, mahremiyetlerle, endişelerle—yakından ilintilidir. Türk modernliğinin arzulayan, anlatan, tüketen ve kendini şekillendiren aracıları olarak erkeklerden ziyade kadınlar merkez konumdadır. Bu icra, yurttaşlık bilincine dair—tam da tartışmanın öngörülebilir çerçevesinin etrafında dolaştıkları ve de duygu, duygulanım ve duyarlılıkların kitle iletişim araçlarının pençesinde dolayımlandığı bir evrende konumlandıkları için—güçlü olan ve yaygın kabul gören belirgin fikirler içerir.

Fatih Akın'ın 2006 tarihli filmi *Köprüyü Geçmek*, İstanbul'a ve buradaki popüler müziğe yönelik bir güzellemedir. Filmin sonunda Sezen Aksu izleyicilerin çoğunun 1980'lerden hatırlayacağı hüzünlü bir şarkı söyler. Kamera, bu zımba gibi filmde pek olmadığı şekilde, adeta meditatif bir haldedir. Şarkı boyunca neredeyse tamamen şarkıcının yüzüne odaklanır. Arada, müzisyenlerin arkasındaki pencerelerden batmakta olan güneşin Boğaz'daki yansımaları görünür. "İstanbul Hatırası" adlı şarkı, bir fotoğrafa bakıp geçmişinde âşık olduğu adamı düşünen bir kadını anlatır. İcranın aralarına İstanbul'un gecekondu bölgelerini, çalışan işçileri ve şehirden

karanlık manzaraları gösteren eski İstanbul fotoğrafları serpiştirilmiştir.[81] Şarkının bitiminde Aksu doğrudan kameraya bakar, gözlerini adeta sonsuza kadar sürecekmişçesine bizden ayırmaz. En nihayetinde gülümser ve dönerek uzaklaşır. Film biter: müzik ve Boğaz'da günbatımı.

Türk rock ve pop tarihinin bir nevi doruk noktası, bir nevi derlemesi mahiyetinde, vurucu bir andır bu. Ancak değişen bir durumu da yansıtmaktadır. Ne kadar sevilse de, ne kadar döneme uysa da, Aksu artık tarihe karışmaya başlamıştır, izlediğimiz gibi yavaş yavaş gözden kaybolmaktadır. Bu sonuçta Ege'yle ya da Anadolu'yla değil, İstanbul'la ve buranın müziğiyle ilgili bir filmdir. Köklü değişimler gerçekleşmektedir. İstanbul'un bir ulusal mahremiyet mekânı olarak cumhuriyetin ilk günlerinden beri üstlendiği rol hep muğlak bir görünüm arz etmiştir. Lakin, bu şehre ve onun müziğine duyulan sevgi, görünüşe bakılırsa yurttaşlık değerlerine ve ulusal değerlere dair yeni düzenlemelerin zemini olarak yeniden belirmektedir—ki bir sonraki bölümde bunu irdeleyeceğiz.

81 Bunlar Ara Güler'in tanınmış, 1950'ler ile 1960'lara duyulan özleme dair ikonlaşmış fotoğraflardır. Ara Güler *Time*, *Life*, *Paris-Match*, *Newsweek* gibi dergiler ve benzeri diğer yayınlarda çıkan çalışmalarıyla muazzam bir ün kazanmış Türk fotoğrafçısıdır. Onun İstanbul fotoğrafları Orhan Pamuk'un İstanbul anılarını yazdığı kitabında (Pamuk 2005) bol bol kullanılmıştı. *Köprüyü Geçmek*'te yer alan Sezen Aksu şarkısının klibine ve bu sahneden çeşitli görüntülere, bu satırlar yazılırken, filmle resmi ilişkiye sahip çeşitli web sitelerinden kolaylıkla ulaşılabiliyordu.

BEŞİNCİ BÖLÜM

"Aziz İstanbul"un Üç Yorumu

1990'ların ortalarından itibaren Türk popüler kültüründe yeni bir mahrem figürü ortaya çıktı: şehir manzaralarına dalıp giden hüzünlü avare. Göreceğimiz gibi, bu tipleme edebiyatta köklü bir geçmişe sahiptir.[1] Bu aynı zamanda şehrin mimari bir özelliği haline gelmiştir. Birkaç yıl önce İstanbul Büyükşehir Belediyesi şehrin güzel manzaralı noktalarına açık kitap şeklinde tasarlanmış ve üzerinde bu şehirle ilgili şiirlerin yer aldığı banklar yerleştirmişti. Örneğin, Aşiyan Müzesi—öncesinde Osmanlı şairi Tevfik Fikret'in eviydi—2006 yazını eğitim vererek geçirdiğim Boğaziçi Üniversitesindeki ofisime yakındı, buradan Boğaz'ın kuzey yakalarının enfes manzaraları görülebiliyordu. Büyükşehir Belediyesi o tarihte buraya üç bank koymuştu.[2] Sanırım pek çok kişiye göre bu banklar sürekli kendi reklamını yapan belediyenin yeni bir reklamından başka bir şey değildi.[3]

---

1 Bu tiplemenin, özellikle Orhan Pamuk'un—*Kara Kitap*'taki (1990) ve diğer romanlarındaki erkek kahramanın yeniden sahneye çıkarak, hüzünlü bir avare rolünü üstlendiği—*İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2005) adlı kitabı başta olmak üzere, son yıllardaki "yüksek konsept" edebiyat ve filmlerde yeniden canlanışına da dikkatleri çekmek gerek. Başka örnekler olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) adlı filmi ve Fatih Akın'ın filmi *Duvara Karşı* gösterilebilir.

2 Bu banklarda yer alan şiirler Yahya Kemal'in "Bir tepeden"i, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bir gün İcadiye'de"si ve Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Üstüme varma İstanbul!"uydu.

3 Kendi reklamını yapmaya ciddi bir para ayıran Büyükşehir Belediyesi, şehrin merkezinde gelip geçenleri süregiden projelerdeki ilerlemeler konusunda bilgilendiren dev ilan panoları dikmiş, merkezi noktalardaki bütün ulaşım noktalarında

Projenin logosu hep kolaylıkla seçilebilirken, uzun şiirlerin sözleri ancak boynun rahatsızlık verecek kadar döndürülmesiyle okunabiliyordu. Bu şiirler okunsa da okunmasa da, bu bankların bir görevi vardı. Gelip geçenlere oturacakları bir yer sunarak, Büyükşehir Belediyesini Osmanlı'nın son zamanları ile cumhuriyetin ilk yıllarındaki köklü şehre methiyeler düzen şiir geleneğine bağlıyor, kentliliğin ve yurttaşlığın yeni ama köklü bir tarihe sahip bir biçimi olarak, şehirde aylakça gezip güzel manzaraların tadını çıkarma anlayışını pekiştiriyorlardı.

Lakin bu bölümde ben bu tiplemenin *popüler* dolaşımı ve yansımaları üzerinde duracağım. Büyükşehir Belediyesinin yeni kentlilik ve yurttaşlık fiiliyatı biçimlerini şekillendirmeye yönelik son girişimleri karmaşık ve hiç de sağlam olmayan bir zeminde gerçekleştirilmektedir; bu zemin anlaşılmadıkça bu girişimler ancak bir yere kadar kavranabilir. Bunu aklımdan hiç çıkarmayarak, bu bölümde, Osmanlı'nın son zamanları ile cumhuriyetin ilk yıllarındaki hüzün ve avarelikle ikonsal olarak bağlantılı, 1950'lerde üzerine beste de yapılan, özel bir öneme sahip bir şiire odaklanacağım. Ardından mevzubahis müzik düzenlemesinin 1990'larda yeniden ortaya çıkışını ve aynı şarkının farklı kişilerce yapılan iki ayrı yorumunu anlata-

---

ücretsiz bir dergi (İstanbul Bülteni) dağıtmıştı. Bu dergi İstanbullu olmayan birine yürürlükteki idari işler ya da en azından idarecilerin şehir sakinlerini neyin etkileyeceğine ve bilgilendireceğine dair düşünceleri hakkında ilginç bir tablo çizer. Örneğin, Haziran 2006 sayısında, İstanbul'un eskimiş içme suyu, lağım ve normal su boru altyapısıyla ilgili "son hamle"; çeşitli çevre sorunlarında sağlanan ilerlemeler (özellikle de ıstakoz ve denizatlarının şehrin kıyılarında yeniden boy göstermesi); Başkan Kadir Topbaş'ın Şam'a yaptığı yakın tarihli gezi (İstanbul'un şehir idareciliğinde bölgenin lideri olduğu fikrini aşılama gayreti); İstanbul'un fethinin 553. yıldönümü kutlamaları (muhafazakâr İslamcılara bir selam); merkezi yerlerdeki dört tarafı trafikle çevrili alanlarda yeni parkların yapılması planları; yazın açan çiçekler ve ağaçlara methiye; yeni, ücretsiz cenaze hizmetlerinin, çocuk bakım tesislerinin ve edebiyat kurslarının duyurusu; muhtarlar ile belediye başkanlarının tanıtımı; o ay yapılacak piyano resitalleri ve Rodin sergisinin duyurusu yer alıyordu. Bültende ayrıca toplu taşıtlarda sıkılan yolcular için bir bulmaca ve gelecekteki belediye projelerinin sözleşmeleri hakkında bilgiler de bulunmaktaydı. Ayrıca Çınar'ın Ankara Büyükşehir Belediyesi ve başkentteki kamusal alan üzerine verilen mücadele hakkındaki incelemesine bakınız (Çınar 2005).



Resim 5a. Aşiyan Müzesindeki (İstanbul) kitap banklar. Fotoğraf yazar tarafından çekilmiştir.

cağım. Bahsettiğim şiir Yahya Kemal Beyatlı'nın şehre duyduğu aşkı dile döktüğü meşhur "Aziz İstanbul"dur. Münir Nurettin Selçuk, muhtemelen 1956'da bu şiiri bestelemiştir.[4] Selçuk, Yahya Kemal yaşarken onun pek çok şiirine beste yapmış bir bestekâr ve sanat müziği şarkıcısıdır.[5] 1996'da

4 Bu tarihi bana Timur Selçuk verdi. Münir Nurettin Selçuk nota kağıtlarına bestelerinin tarihini mutlaka yazardı; Timur bir fotokopiyi inceledi (buna sadece kısaca göz atabildim), ancak bir tarihe rastlayamadı. Ancak Timur takriben bu yılda Yahya Kemal ile tanıştırıldığını hatırlıyor ve beste ile bu anı birbiriyle bağdaştırıyor. Timur Selçuk ile söyleşi, 12 Eylül 2008.

5 Münir Nurettin Selçuk hakkındaki bilgiler için John O'Connell'ın onunla ilgili yaptığı çalışmalardan (özellikle O'Connell 2002 ve 2005), çok tutulmuş bir biyografiden (Kulin, 1996) ve 1940'lar ile 1950'lerin *Radyo Magazin* ve *Resimli Radyo Dünyası* gibi popüler müzik yayınlarındaki çeşitli makalelerden yararlandım. Yahya Kemal üzerine geniş bir külliyat mevcuttur. Benim Osmanlı ve Türk şiiri bağlamındaki ona dair fikirlerim Mehmed Kaplan'ın çeşitli yayınlarına

arabesk ve klasik müzik şarkıcısı Bülent Ersoy, yüzyılın ortalarına yönelik nostaljik bir kaset çalışmasında (*Alaturka 95*) bu şarkının bir yorumunu seslendirdi.[6] 2003'te Münir Nurettin'in oğlu Timur Selçuk, *Babamın Şarkıları* adlı bir CD'de bu şarkının başka bir yorumuna yer verdi.

Rekabet halindeki bu yorumlar, Büyükşehir Belediyesinin örnek alınacak bir yurttaş ve İstanbullu olarak başvurduğu hüzünlü, dalgın avare tipleme üzerine verilen karmaşık mücadeleyi ortaya koyar. En azından bu bölümün temel savı budur. Bu sav, en genel düzeyde, etnomüzikolojinin geç modernitenin tıklım tıklım şehir mekânlarını tasavvur etmenin ve buralarda yaşamanın bir aracı olarak müziğe duyduğu köklü ilgiye (Nettl 1978, Erlmann 1999, Allen ve Wilken 1998); kayıtlı müziklerin dolaşımına yönelik kuramsallaştırmalara (Feld 1996) ve ses ile mekân arasındaki ilişkilere yönelik psikanalitik açıklamalara (Silverman 1998 ve 1992, Zizek 1996, Chion 1999, Middleton 2006) dayanır. Ayrıca Türkiye'de nostalji, mahremiyete dair değişen kültürel söylemler ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yaşanan dramatik değişiklikler gibi daha yerel sorunları da irdeler. Bu şiiri ve bestelenmiş halinin çeşitli yorumlarını ele almadan önce, bu üç yerel meseleyi kısaca kavramsal bir çerçeveye yerleştirmek istiyorum.

(özellikle bkz. Kaplan 1954 ve 1963) dayanır ve de 2006 yazında İstanbul'daki Yahya Kemal Enstitüsüne yaptığım ziyarete çok şey borçludur. Yahya Kemal'in şiirleri ile Münir Nurettin'in müziği arasındaki bağlantılar konusunda basılı çok az yayın bulunmakta. Beni Bozdağ'ın çalışmasından (1998) haberdar ettiği için Mehmet Güntekin'e müteşekkirim. Yılmaz Öztuna'nın Cunbur'da (1994) yer alan, "Yahya Kemal'in Aziz İstanbul'u" başlıklı ilginç makalesi (*Hayat Tarih Mecmuası* 5, sayı 1, 1 Şubat 1969, s. 96) görünüşe bakılırsa pek doğru değil. Lakin Yahya Kemal'in bestelenmiş şiirleri üzerine kapsamlı bir çalışma olan Ömürlü (1999) değeri biçilemeyecek bir eser.

6 Bülent Ersoy'un bu yorumu şarkının ilk yeniden kaydı değildir, ancak popülerliğinin doruğunda olan ve büyük bir müzik şirketiyle çalışan büyük bir arabesk yıldızı tarafından seslendirilmesiyle belki de en çok öne çıkanıdır. Örneğin, sanat müziği sanatçısı Nesrin Sipahi 1980'lerin başında (İkinci Boğaz Köprüsü henüz yapılmamışken) bir TRT kaydı yapmıştı; bu kayıt Ersoy'un yorumuyla yapılacak ilginç karşılaştırmalara olanak tanımaktadır. Bkz. http://uk.youtube.com/watch?v=Eu065sggTZk (7 Ocak 2009 tarihi itibariyle erişilebiliyordu).

İlkin, "Aziz İstanbul" üzerine verilen mücadelenin bir kısmı Türkiye'nin müzik geçmişinin modern zamanlardaki yeri üzerinedir. Münir Nurettin Selçuk, cumhuriyetperver eleştirmenlerce çoktan modası geçmiş ve müzikteki moderniteyle uyuşmaz bulunarak eleştirilen bir biçemi temsil ediyordu. John O'Connell'ın anlattığı üzere, yirminci yüzyılın ilk yarısında yürürlükte olan "Doğulu" ve "Batılı" zevkler için kullanılan ve karşıtlık içeren tabirlerle, alaturka alafrangaya boyun eğmişti (O'Connell 2005b). Modernite tanımı gereği Batılı idiyse, müzikteki modernitede, pek çok entelektüelin genellikle eski uygarlıkların karmaşık, iç içe geçmiş bir mirası olarak gördüğü şehir sanat müziği geleneğine yer yoktu. Onlara göre, daha sade, doğal ve estetik olarak daha Türk görülen kırsal Anadolu halk müziği daha vaatkâr bir başlangıç noktasıydı. Sanat müziği geleneğinde şarkı söylemek ya da beste yapmak elbette bir piyasaya yönelik olarak yapılıyor, hem popüler hem de eğitimli zevkleri okşuyordu; ancak bu gelenek aynı zamanda, kültüre dair bildirileri 1930'larda, 1940'larda ve halen günümüzde ciddi bir ağırlık taşıyan baskın durumdaki cumhuriyetperver seçkinlere de ters düşmekteydi. İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi, Bülent Ersoy'un "Aziz İstanbul"u, CD'nin adında yer alan tarihin ("95"), kapakta yer alan sepya tonlarındaki fotoğrafın ve CD içindeki kitapçığın geçmişi anıştıran dalgalı italik harf karakteri seçiminin işaret ettiği gibi, tam bir nostalji çalışmasıydı. Şarkının Timur Selçuk yorumu açıkça babasının müzik mirasını yeniden canlandırmaya yönelik bir projenin parçasıydı. Bu farklı nostalji biçimlerini, bir kaynak olarak gördüğü geçmişi kolaylıkla hazmedilebilir, ticarileştirilmiş bir biçime sokarak sömüren yerli kültür sektörünün ürünleri olarak değerlendirmek kolaydır ve çok da yakışıksız kaçmaz.[7] Lakin bu yaklaşım, rekabet halindeki modernite biçimlerinin ve geçmiş müziğin bugünle ne şekilde ilişki kurduğuna dair rekabet halindeki savların—ileride bu konuya tekrar döneceğiz—hakkının verilmemesine yol açar.

İkinci olarak, "Aziz İstanbul" konusundaki ihtilaf, mahremiyetin değişen temsilleri üzerine verilen bir mücadeledir. Şiirde, aşığın yârine duyduğu tutku şehri seyretme eyleminde tasavvur edilmiştir. İlk bakışta bu imge

7 Bu tür bir yaklaşım 1990'ların Hollywood'undaki nostaljiyi bir "tek renklileştirme" süreci olarak nitelendiren Paul Grainge'le (Grainge 2003) uygunluk içerisindedir.

basit ve sağlamdır. Erkek bir izleyici aynı anda hem yâre, hem şehre hem de ülkeye karşılık gelen kadınlaştırılmış bir aşk nesnesine bakmaktadır. Bu sahnedeki toplumsal cinsiyetleştirme ve ısrarcı görselleştirme akla üstünlüğü, kontrolü ve düzeni getirir. Göreceğimiz gibi, daha yakından incelendiğinde, bu sahne karmaşık ve oynaktır. Buradaki aşk nesnesinin tarifi zordur. Şairin kendisi tereddütler içerisindedir. Yabancı unsurlar (özellikle de sesler) araya girmekte ve tabloyu bozmaktadır. Şairin, bu sahne üzerinde egemenlik sağlamak için daha fazla gayret sarf etmesi, bunların etkisini daha da artırıyor gibidir. Münir Nurettin Selçuk'un şarkısında Kemal'in şiirindeki bu müthiş gerilim daha da güçlendirilir—bu gerilimleri, bence, son tahlilde, yüzyılın ortasında cumhuriyetperver Türkiye'de yeni ortaya çıkan liberal düzen içindeki çatışan eğilimler ve bu minvalde İstanbul'un (başkent değilse de kalplerdeki şehrin) neyi temsil edebileceğine dair çelişik fikir ve duygular itibarıyla kavrayabiliriz. Bülent Ersoy, o sırada tüketicilerin arzularıyla ve (başka yerlerde olduğu gibi cinsellik alanındaki) bir kişisel özgürlük ideolojisiyle hızla şekillenen neoliberal düzende dramatik bir şekilde yüzeye itildikleri bir bağlamda, bu gerilimleri parçalara ayırır ve bunları baştan konumlandırır. İleride göreceğimiz gibi, Timur Selçuk bu parçaları tek tek alıp yeniden birleştirmeye çalışır, şehre duyulan aşkı—bir kez daha, daha genel olarak aşk—eski modernist devlet projesinin hizmetine sokar.

Üçüncü olarak, bu, İstanbul'un hızla değişen şehir görünümü üzerine verilen bir mücadeledir. Son bölümde belirtildiği gibi, Türkiye'de neoliberal programların uyarlanışı İslamcıların siyasi iktidar koltuğuna oturuşuyla ve Türk devletinin Ankara'daki bürokratlardan İstanbul'un ticaret elitlerine doğru toptan yeniden yönelimiyle (Seufert ve Weyland 1994, Robins ve Aksoy 1995, Keyder 2004) aynı zamana denk gelmişti. Bu durum İstanbul'un ulusal tahayyülde yeni bir yerde konumlandırılmasını, aynı zamanda bununla ilgili muazzam yankılar yaratan sembolik hareketleri içeriyordu. Dolayısıyla, Türkiye'nin neoliberal dönüşümünün mimarı ve cumhurbaşkanı Turgut Özal Ankara'da 1989'da öldüğünde, naşı İstanbul'a götürülüp İslamcı hareketin güç merkezi olan Fatih'te gömüldü—böylece, İstanbul'da ölmüş ve Ankara'da gömülmüş olan cumhuriyetin kurucusu Atatürk tarafından oluşturulan gelenek tersine çevrildi (Seufert

ve Weyland 1994). Özal'ın siyasi müttefiki İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ve onun 1990'lardaki İslamcı halefleri (bunlara sonrasında başbakan olacak Recep Tayyip Erdoğan da dahildir) İstanbul'a dair görsel deneyimi baştan şekillendirmek—Haliç'in temizlenmesi, parklar yapmak üzere sur içlerindeki ve denizi gören gecekondu yerleşimlerinin yıkılması, çirkin ve kötü kokan ağır sanayinin başka bölgelere taşınması ve eski şehrin camilerinin ışıklandırılması—için büyük paralar ve büyük enerjiler vakfetmişti. Bütün bu çabalar şehrin, kubbe ve minarelerin öne çıktığı, kartpostallarda, fotoğraflarda yer alan siluetini daha da etkileyici bir hale getirmek, şehrin—böylelikle de ülkenin—İslami ve Osmanlı'dan kalma mirasını daha öne çıkarmak niyetini taşıyordu.[8]

---

8 Şehrin yeni idarecileri köklü Osmanlı şehir planlaması geleneğiyle yeniden bağlantı kurmaktaydı. Zeynep Çelik'in (1986) ortaya koyduğu gibi, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tahta çıkmış Osmanlı sultanları Hausmann'ın Paris'i, Viviani'nin Roma'sı ve 1860'ların Viyana Ringstrasse gelişiminin ciddi şekilde etkisi altındaydı; iktidarları ve tutkularını imparatorluk başkentinin hazır dokusuna yansıtmak üzere çeşitli planları devreye soktular. Bu şehir planlaması geleneği başkentin Ankara'ya taşınmasıyla ciddi bir kesintiye uğrasa da, Çelik'in işaret ettiği gibi, İstanbul'da Henri Prost'un 1936 ile 1951 arasında yaptığı çalışmalara dek—bu çalışmalar da dahil olmak üzere—sürdü (Çelik 1986, s. 161). Bu planlama geleneği, mal dolaşımını, trafiği ve devletin etkisini kolaylaştırmak amacıyla tasarlanmış olan Hausmann'ın Paris planının meşhur ve çok irdelenmiş özelliklerinden—düz sokaklar, ızgara dokuları, köprüler, tüneller, metro sistemleri ve görüş hatları, geniş manzaralar ve önemli binalara, anıtlara ve saat kulelerine odaklanmış perspektifleri kapsayan yardımcı bir görsel estetik—yararlanıyordu. İnsan trafiğini denize yakın bölgelerden uzaklaştırmak üzere arka arkaya çeşitli girişimlerde bulunuldu ki, en azından liman bölgelerine çok hızlı bir erişim sağlamak durumunda olan Avrupalı şirketler bundan memnun kalmıştı. Selver Efendi'nin 1869 tarihli Haliç park ve ulaşım planının ardından deniz kenarında ve tepelerde yapılan parklar dikkate değer bir öneme sahipti. Planlama—bu konuda özellikle bkz. Kuzey Afrika şehirleri üzerine Gilsenan (1982); Kahire üzerine Mitchell (1988) ve İtalyan sömürgesi Addis Ababa ve Trablusgarp üzerine Fuller (2007)—Ortadoğu'da sömürge kontrolü ve disiplininde kullanılan güçlü bir teknikti. Düz ve geniş caddeler benzeri görülmemiş denetim biçimlerine olanak tanıyordu, aynı zamanda da bakılan nesnelere sömürgeciliğe has "metafizik etki" katıyordu: plan yapma ve temsil etmeye haiz bir kudret ile bu erkin karşı konulmaz bir şekilde yansıtıldığı özgün ve yerli mekân

Seyircilerin, seyretmenin bu yeni türleri üzerine eğitilmeleri gerekir; sadece inşa edilmiş mekânları yönetmek asla yeterli değildir. Şehrin 1990'lardaki İslamcı idarecileri bu konuya çok dikkat etmişti. Örneğin, Ağustos 1995 tarihli bir Büyükşehir Belediyesi *Bülten*'inde, genç bir erkeği Boğaz'dan tarihi yarımadaya bakarken gösteren bir karikatür yer alır; burada, yan yana dizili kubbeler ve minareler karikatürlere has bir şekilde abartılmıştı. Genç adam, "Pes be kardeşim, ne içkisi yahu? İnsanın bu güzellik karşısında başı dönüp zaten sarhoş oluyor!" der. Buradaki genç, insanların güneşin batışını izlemeye geldikleri gözde mekânlardan birinde (muhtemelen Üsküdar ile Harem arasında bulunan Salacak'tan) manzarayı seyretmektedir.[9] Bu manzarayı güzel yapan şey, en azından *Bülten*'deki ismi belirtilmeyen karikatürcünün bakış açısına göre, Refah Partisi ile onların haleflerinin bekçiliğini üstlendiği bir siyasi mirasın tezahürü olan, şehrin Osmanlı/İslami profilidir. Bu karikatür onların o sıralar yürüttüğü yoğun alkol karşıtı kampanyanın açıkça bir uzantısıysa da; bu imge daha genel olarak, onların aynı anda hem modern hem de İslami bir İstanbul'a ve de buna uygun düşen yurttaşlık fiillerine yönelik çalışmalarının arka planına ilişkin anlamlara sahipti.

---

arasında ikiye bölünmüş bir dünyaydı bu. Osmanlı Türkiye'si doğrudan sömürgeleştirilmediğinden, bu şehir planları sömürgeleştirilmiş Ortadoğu'da mümkün olmayacak bir ölçüde tartışılabiliyor ve bunlara karşı çıkılabiliyordu. Bu tür karşı çıkışlar (düzgün bir şekilde takip edilen) bir modernite ile (salt) bir taklit arasında keskin ayrımlar ortaya çıkarıyordu (Çelik 1986, s. 54). Ancak Hausmann'ın Paris'i şehir ve şehirde yaşayanlar üzerinde iktidar kurma iddiası taşıyan ve bu iktidarı onlar üzerinde uygulayanlar için bir model sağlıyordu—hâlâ gücünden bir şey kaybetmemiş bir modeldir bu.

9 Bu satırlar yazılırken, bu mesele (şehrin Avrupa ile Asya kıyılarını birbirine bağlayacak ve bütün bir bölgeyi büyük bir trafik kavşağına çevirecek olan) Sarayburnu-Üsküdar tünelinin tamamlanmasıyla katmerlenmişti. Bu, gelecekte, hızla ilerleyen bir arabanın camından tadına varılacak bir manzaradır. Varzi (2006) modern Tahran üzerine yazdığı kitapta, arabalardan görülen seyirliğin çağdaş Ortadoğu şehirlerinin tasarım ve siyasi düzeninin önemli bir yan unsuru olduğunu ileri sürer. Ben de, bu yeni seyir pratiklerinin—bu iki şehrin siyasi bağlamları arasında farklılıklar bulunsa da, genel olarak benzer nedenlerle—hem İstanbul hem de Tahran'da yeni tür nesneler ortaya çıkardığını düşünüyorum.



Resim 5b. Belediyenin alkol karşıtı ilanı, 1995. (*İstanbul Bülteni*, 1 Ağustos 1995, s. 30).

Bu karikatürde tasvir edilen gözlemci bir dizi önemli rol üstlenir. Bu kişi sadece mimari mirasın muhteşemliğini değil, bu manzarayı mümkün ve zevk alınabilir kılan belediyenin rolünü de onaylar. İnsanlara, görece doğrudan nereye gideceklerini söyler. Bu bülteni okuyan herkes illa ki bu şehri avucunun içi gibi bilmek durumunda değildir. Büyükşehir Belediyesinin yakın tarihte yaptırdığı insanların yaşam kalitesi üzerine bir araştırmada, İstanbul'da yaşayan çok sayıda insanın Boğaz'ı ya da eski şehri hayatlarında hiç görmedikleri ortaya çıkmıştır.[10] Bu karikatürü gören kişiler—bunu insanlara şehrin ve manzaralarının tadını nasıl çıkaracaklarını öğreten son derece zengin bir külliyatla bağdaştırarak—Harem'e ya da Üsküdar'a giden bir otobüse atlayıp bütün öğleden sonra boyunca 1990'ların başında yapılmış sahil yolunun yanında uzanan parklarda yürüyerek geçirmeyi isteyebilir. Karikatürdeki kişi disiplin edici bir işleve de sahiptir. Seyretmenin getirdiği hazlar ile yeni yurttaşlık değerleri bağdaştırılır ve karşılıklı göndermelerde bulunur. Bence, "Aziz İstanbul" şarkısının üç farklı yorumu, bu bağlantıları ve göndermeleri müzik yoluyla kavramanın üç farklı biçimi olarak düşünülebilir.

Bu, o halde, Yahya Kemal'in meşhur şiirinin 1990'larda yeniden doğduğu bağlamdır: radikal ve son derece kapsamlı kentsel dönüşümün; İstanbul'u ulusal tahayyülde (görsel) bir yakınlık nesnesi olarak yeniden konumlandırmaya yönelik sistematik bir girişimin ve de şehrin idarecilerinin kentsel aidiyete ve yurttaşlığa dair yeni duyarlılıklar şekillendirmeye yönelik çabalarının bir araya geldiği bir bağlam. Şiir, meşhur açılış dizesi "Sana dün bir tepeden baktım, Aziz İstanbul" ile bu amaçlar tarafından kullanılmaya çok müsaittir. Bu aynı zamanda, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, karmaşık ve çok katmanlı bir şiirdir.

---

10 Bu araştırma, Ayşe Öncü'nün 24-26 Şubat 2005'te yapılan "The Cultural Study of the Middle Eastern City" isimli Chicago Üniversitesi sempozyumunda sunulan "Laying Claim to Istanbul: Competing Narratives of the City's 'Ancient Heritage'" başlıklı makalesinde zikredilir. Bu bilgiyi kullanmama izin verdiği için kendisine müteşekkirim.

"Aziz İstanbul": Yahya Kemal'in Şiiri

Yahya Kemal, Türk edebiyatı çalışan akademi çevrelerince genellikle (son çeyrek yüzyıla dek hüküm süren resmi tarih yazımı kurallarına göre birbirlerinden kesin şekilde ayrı tutulan) Osmanlı'nın son dönemi ile cumhuriyetin ilk dönemini birbirine bağlayan bağ olarak görülür. Kemal 1884'te Üsküp'te Balkan Osmanlı toplumunun üst tabakasına mensup bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1903 ile 1912 arasında Paris'te okudu, savaş yıllarını ve bağımsızlık mücadelesini İstanbul'da öğretmenlik yaparak geçirdi, şair ve yazar olarak isim yaptı. 1923'te (önemli bir milliyetçi yayın olan) *Hakimiyeti Milliye*'nin yayın yönetmenliği için Ankara'ya taşındı. Kısa bir süre sonra bürokrat olarak çalışmaya başladı; milletvekili olarak Urfa, Tekirdağ ve İstanbul'da bulundu; bunun yanı sıra, diplomat olarak Varşova, Madrid büyükelçiliklerinde çalıştı, son olarak da Pakistan büyükelçisi olarak görev yaptı. 1949'da emekli olup İstanbul'a döndü ve burada 1958'de öldü. Her ne kadar kusursuz bir cumhuriyetperver sicile sahipse de, onun anısına (Fatih Sultan Mehmet'in 1453'te şehri fethini yâd etmeye adanmış) muhafazakâr Fetih Vakfı sahip çıktı. Vakıf 1961'de Yahya Kemal Enstisünü kurdu ve dağınık halde bulunan şiirleri ile denemelerini kitaplaştırdı.

Yahya Kemal'in muhafazakâr dindarlara neden cazip geldiğini anlamak hiç de zor değildir. Cumhuriyetperver modernistler Ankara'yı ve Anadolu'daki kırsal *hinterland*ı baş tacı ederken, Yahya Kemal kozmopolit İstanbul'a vurgundu. Cumhuriyetperver modernistler Ziya Gökalp'in büyük etki yaratmış eseri *Türkçülüğün Esasları*'nda (Gökalp 1923) ima edilen "kültür" fikrine kapılmışken, Yahya Kemal Gökalp'in "medeniyetlerine," geçmişin imparatorlarına ve de onların İstanbul'un çehresinde bıraktıkları çok katmanlı izlere vurgundu.[11] Onun İstanbul şiirleri Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet dönemlerinin özellikle Namık Kemal, Tevfik Fikret, Ahmet

11 Gökalp'in ("hars"ın ya da kabaca söylenirse "kültür"ün karşıtı olarak) "medeniyet"i hakkında bkz. Stokes, 1992a. "Kazanan taraf" ile yakın ilişkilere sahip olduğundan, Gökalp'in cumhuriyetin ilk dönemindeki kültür politikası anlayışlarında isminin fazlasıyla öne çıktığı söylenebilir. Ahmet Ağaoğlu gibi cumhuriyetin ilk döneminin diğer modernist entelektüellerine tarihçelerde pek yer verilmese de, onların görece farklı kültür, uygarlık, ulus ve modernite anlayışları da kesinlikle

Haşim, Cenap Şahabeddin ve Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi Serveti Fünun ve Fecri Ati şairlerinden ciddi şekilde etkilenmişti. Kemal, onlar gibi Fransız sembolistleri ve Parnasyenlerle ilgilenmiş, şehirdeki atmosferleri bütün çeşitliliğiyle yansıtmak üzere, ağdalı ve hayli biçimci bir dil kullanarak—yoğun toplumsal yaşamıyla, zengin tarihiyle, mahalleleriyle ve seyirlik manzaralarıyla—İstanbul'u betimlemeyi görev bellemişti.[12] Cumhuriyetperver modernist şairler şiirlerinde kırsal kültür ve şehrin gündelik yaşamını pusula beller, daha sade bir dil, heceli nazım biçimi, kırsal ve gündelik konuları yeğlerken; Yahya Kemal Osmanlı vezin geleneğini geliştirmeyi sürdürdü ve dil reformcularının kökünü kazımaya çalıştığı Arapça ve Farsça sözcüklerle dolu bir dil kullandı.[13]

Onun kuşağının cumhuriyetperver modernist şairleri yeni ulus devletin kültürüne işaret etmek üzere kırsal halk müziğini kullanırken, Yahya Kemal şehirli sanat müziğine başvurdu, şiirlerine bu müziğe yönelik pek çok göndermeyi yedirdi. Paris'ten dönüşünde Tanburi Cemil Bey'in müziğine tutkulu bir bağlılık geliştirmişti; kolaylıkla İstanbul'dan sıkılıp Paris'e geri dönebileceği bir dönemde Cemil Bey sayesinde vatanına duyduğu sevgiyi keşfettiğini sık sık dile getirmişti. Bu ve bunun gibi nedenlere dayanarak, bunun hiçbir zaman yeterince ulusal ve modern olamayacağını düşünen muhaliflerine karşı sanat müziği geleneğini var gücüyle savundu. Doğrudan Türk sanat müziğini işleyen kırk dört şiir yazdı (Abacı 2000, s. 45-6). Önemli şiirlerinin çoğu yeni cumhuriyette aynı onun gibi sallantılı bir konumda bulunan müzisyen Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelendi. Öğrencisi ve takipçisi Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in Cemil

---

etkili olmuştu. Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Akdenizcilik"ine odaklanan alternatif bir müzikoloji betimlemesi için bkz. Shissler (2003) ve O'Connell (2005a).

12 Serveti Fünun ve Fecri Ati şiirinin görsel canlılığına dair özellikle bkz. Kaplan'ın Tevfik Fikret, Cenab Sehabeddin, Mehmet Akif Ersoy, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Hamdullah Suphi Tanrıöver irdelemesi (Kaplan 1954).

13 Abacı, vezin (ölçülü ya da "eski") ile hecenin (heceye dayalı ya da "yeni") birbirini dışlayan ilkeler olarak görülmesi gerekmediğini öne sürer (Abacı 2000, s. 2). Yahya Kemal bunları hem modern hem de sırtını geçmişin sanatına dayayan bir şiirde uzlaştırmaya çalıştı. Abacı'ya göre, bu konunun bir polemiğe dönüşmesinden heceli şiirin taraftarları sorumludur.

Bey ve Dede Efendi sevgisini paylaşarak ve de şiirleri, romanları ve Türk şehirleri üzerine yazdıklarında geçen şehir manzaralarına müziği ve müzisyenleri sistematik bir şekilde yedirerek, bu "eski müzik" hayranlığını daha da ileri boyutlara taşıdı.[14]

"Aziz İstanbul" iki kıtalı kısa, sekiz satırlık bir şiirdir; bu kıtaların ikisinde de ABAB uyak şeması ve sade, vurgulu bir vezin kalıbı vardır.[15] Şiire dingin bir ruh hali hâkimdir ama parlayıp sönen kararsızlıklar ve endişeler de ifade edilir. Şair ilk kıtada şehrin güzel bir görüntüsüne dair bir anısını şehrin kendisine anlatır.

> Sana dün bir tepeden baktım aziz İstanbul
> Görmedim gezmediğim sevmediğim hiçbir yer
> Ömrüm oldukça gönül tahtıma keyfince kurul
> Sade bir semtini sevmek bile bir ömre değer.

Burada bahsedilen (ister bir sevgiliyle ister bir eşle olsun) ilişki karı kocalığa, çekirdek aileye dairdir, sevgi dolu ve uzun solukludur; Tanzimat döneminde şekillenmeye başlayan ve cumhuriyetin ilk döneminde en azından İstanbul'daki orta sınıflarda yerleşen bir aile merkezli üreme ideolojisini (Duben ve Behar 1991) olumlar. Dönemin pek çok şarkısı gibi, toplu (örneğin, Boğaz eğlenceleri)[16] ya da tek başına yaşanan bir keyif

---

14 Tanpınar'ın müzikle ilgili görüşleri hakkında bkz. Abacı (2000) ve Kaplan (1963). Onun şehirler üzerine yazdıkları için özellikle bkz. Tanpınar (2003).

15 İkinci remel Osmanlı ve Arap şiir geleneğinde *fa'ilatun fa'ilatun fa'ilatun fa'ilun* (^{uu}--, ^{uu}--, ^{uu}--, ^{uu}-) olarak ifade edilir. Bunu saptamama yardımcı olduğu için Bob Dankoff'a teşekkür ederim.

16 Boğaz eğlencelerini edebiyat camiasında coşkulu şekilde konu edinen en ünlü simalar, köşkleri Boğaz kıyısında yer alan üst düzey Osmanlı yöneticiler ve yetkililerin himayesindeki müzik topluluklarını (ince saz toplulukları) ayrıntısıyla anlatan Abdülhak Şinasi Hisar (özellikle bkz. Hisar 1978) ile Ahmet Rasim idi. Böylece, Boğaz'da Göksu, Kanlıca, Rumelihisarı, Kalender semtlerindeki ya da (şehrin kuzeyindeki) Mihrabad'da, ideal olarak mehtaplı gecelerde yapılan konserler; Halim Paşa'nın meşhur müzik topluluğu; Sadettin Paşa'nın müzik yapan kırk sekiz köle kızı; bu köle kızlardan—veremden ölmeyi beklerken sadece bir gece

anının hatırasını akla getirir ve bazı anların söze dökülemeyeceğine işaret eder. Bu lirik şiir ve şarkı tarzında, Wordsworth'ün "sükûnetle hatırlanan duygu"ya dayalı şiir evrenini hatırlatan bir şeyler mevcuttur. Adam kadına beni mutlu et diye yalvarır. Ortaya çıkan sonuç, görünüşe bakılırsa şudur: tek bir semti sevmek bile "bir ömre değer." Lakin biraz dayatma içeren "Gönül tahtıma kurul"da bir endişe bir anlığına da olsa yine de ifade edilir. Şair sanki şunun için endişelenmektedir: Ya bana sırtını dönüp giderse? Ya ben ondan sıkılırsam?

Açılıştaki sözler ("Sana dün bir tepeden baktım"), şairi âşık olunan "aşağıdaki" şehirle ilişkisinde "yukarı" konumlandırarak deiktik (mekânı gösteren) bir hareketi vurgular. Bu "tepeden bakma" hareketi şaire oluşturucu parçalarla ilişkisinde bütünü ele alma olanağı tanır. Bu da bir aşk nesnesi olarak şehre tuhaf bir mesaj göndermektedir—sağlam bir ilişki üzerine kurulu tek eşli bir aşkın doğasına dair bir endişeyi açığa vurduğu söylenebilecek bir mesaj. Bir yandan, "Ömrüm boyunca seninle birlikte olacağım ve senden asla bıkmayacağım" demektedir. Diğer yandan da, "Seni bir bütün olarak değil ancak parça parça sevebiliyorum, çünkü ancak parçalarını kontrol edebiliyorum" der. Bu anlamda burada, bütünü sevmek ile parça parça sevmenin belli bir düzeyde uzlaştırılamayacağı ya da en azından bir gerilim ihtiva edeceği öne sürülür.

İşin aslı, bu döneme ait bu konuyla ilgili önde gelen pek çok şiir ve şarkıda (bkz. Aksüt 1994, Behar 1997-8), şehrin belli bazı bölümleri şair ve şarkıcılarda hep cinsel arzu uyandırmaktadır.[17] Kimi zaman bu bölümler sadece ismiyle anılır, bu sonsuz liste kavrayışın ötesindeki bir bütünü ima eder: Zeki Duygulu'nun şarkısı "Boğaz'ın incisi Rumelihisar"da sayıldığı şekliyle Rumelihisar, Kuzguncuk, Beylerbeyi, Tarabya, Hünkâr, Emirgân, Yeniköy—"hatta Sarıyer" (günümüzde Boğaz'ın en kuzeyindeki yerleşim).

önce Hafız Yusuf Efendi tarafından bestelenen ağıt ve mersiyeleri seslendirerek orada bulunanları gözyaşlarına boğan—Bestenigar Kalfa ve de bu tür buluşmalardaki karmaşık toplumsal protokoller hakkında (Tura, tarih belirtilmemiş, s. 5-8), buram buram bir nostalji sayesinde pek çok şey öğreniriz. Burada bahsedilen dönem kesinlikle on dokuzuncu yüzyılın ortası ila sonu arasıdır.

17 Bunlar, Andrews ve Kalpaklı (Andrews ve Kalpaklı, 2005) tarafından kapsamlı şekilde irdelenen Osmanlı *şehrengiz* şiirinin modern biçimleridir.

Kimi zaman topografik nesne belli bir özelliğine atıfla kişiselleştirilir ve erotikleştirilir; şaire göre Bebek'in "yüzü ay güzeli"dir; şair tepeden bakarken Marmara Denizi, Boğaz ve Karadeniz'i "seviştiği" "üç kız" olarak hayal eder; işveli Sarı Zambak'la Yeniköy'de karşılaşır. Ünal Narçın'ın meşhur şarkısı "Kız sen İstanbul'un neresindensin?"de, şair güzel kızın nereli olduğunu bulmaya çalışırken, sırayla teker teker semtleri sayar. Bu tür dizelerde bütün, erotik amaçlarla zapt edilemezken, parçalar edilebilir.[18] Burada iki farklı aşk türü ima edilir ve devrededir: biri romantiktir, ezici baskınlıktaki bütüne odaklanır, diğeri fetişçidir, bütünün yerini tutan bir parçaya odaklanır.

İkinci kıtada da ilişkili endişeler ön plandadır:

> Nice revnaklı şehirler görünür dünyada
> Lakin efsunlu güzellikleri sensin yaratan
> Yaşamışdır derim en hoş ve uzun rüyada
> Sende çok yıl yaşayan, sende ölen, sende yatan

İlk satır şairin gözü dışardalığını çağrıştırır. Aşkta inişler çıkışlar olmasın isteyebiliriz, ama aşkı nadiren böyle yaşayabiliriz, demeye getirir. Sonuçta şair kanlı canlı bir insandır. Çeşitli yerler gezmiş, başka şehirler görmüştür. Mesele görünüşe bakılırsa hemen çözümlenir, ancak bu endişe arada tekrar boy gösterir. İkinci satırda daha karmaşık kaygılar anlatılır. "Aziz İstanbul"da âşık, tarihsel zamanın önemsiz hesapları ve ihtiyaçlarının dışında, "en hoş ve uzun rüya"da yaşamıştır. Buradaki "derim" bu devinimi daha da vurgular, sanki zamanın dışına bu şekilde çıkış âşığın en büyük ödülüdür. O halde şiirde, her ikisi de duygusallıkla yolundan sapan iki farklı zaman türü arasında bir gerilim olduğu düşünülebilir. Bunlardan biri aşkın başladığı, ilerlediği, olgunlaştığı ve uzun bir yaşanmışlığın ardından sükûta ulaştığı sıralı tarihsel ilerlemedir. Diğer zaman türü ise bir rüyaya girermişçesine zamanın dışına taşmaktadır—çok daha düzensiz bir görünüm arz eder.

---

18 O halde, âşığın açmazı tam da Karl Kraus'un fetişinin aynısıdır. O sadece ayakkabıyı istemişti, ama bunun için bütün bir insan bedenine tahammül etmesi gerekiyordu (bkz. Giddens 1992, s. 84).

Yahya Kemal ve onun edebiyattaki takipçileri[19] zaman meselesi, zamana dair zengin ve yoğun toplumsal yapılar, zamanın çok katmanlı yapısı, karmaşık eşzamanlılıklar, zamanın akışında tersine dönüşler, hızlanmalar ve uzamalar üstüne çok kafa yormuştu. Yahya Kemal'in müziğe, özellikle de Tanburi Cemil Bey'in taksim odaklı sanatına hayatı boyunca duyduğu hayranlık, kesinlikle onun zamana kafa yoruşuyla ilintiliydi. Ancak onun bu ilgisi—ulusal kalkınma hamlesine resmi adanmışlığın, toplumsal açıdan çok derinlerde yer etmiş olan zamanı imleme alışkanlıklarını kutsallıktan arındırma girişimleriyle el ele yürüdüğü—yeni cumhuriyetin benimsediği dakik, katı saat zamanıyla ciddi bir gerilim içerisindedir.[20] Gayet iyi bilindiği gibi, Türk reformcular Hicri takvimi kaldırıp bunun yerine Miladi takvimi kullanıma sokmuştu. Hafta sonu tatili artık cuma değil pazarlarıydı; yıl içindeki resmi tatiller dini değil laik günlere göre takvimlendiriliyordu. Yahya Kemal yüksek sesle hiçbir zaman bir eleştiri getirmemişse de, onun yazılarının büyük kısmı yeni cumhuriyetin benimsediği tarihle, zamanla ve ilerlemeyle ilgili hâkim söylemleri didik didik eder.

Yahya Kemal'in İstanbul'a dair "Bir bir çalan saatler" adlı hayli özlü makalesi bu konu üzerinde durur. Görünüşe bakılırsa bu makale, 12 Mart 1942'de İstanbul'da Beyoğlu Halkevi'nde yaptığı bir konuşmaya temel oluşturan "Türk İstanbul" adlı daha uzun bir makaleye yönelik notlar olarak kaleme alınmıştı. İkisi de Osmanlı yazısıyla yazılmış bu makaleler 1964'te Yahya Kemal Enstitüsü tarafından yayımlandı. "Bir bir çalan sa-

19 Özellikle de roman yazarı ve şair Ahmet Hamdi Tanpınar. Tanpınar, Yahya Kemal gibi "eski müziğe" ve zamana takıntılıydı, bu takıntı onun meşhur roman üçlemesindeki (*Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Mahur Beste*) ana unsurlardan biriydi ve de onun seyahat yazılarında (özellikle *Beş Şehir*, Tanpınar 2003) ve şiirlerinde geliştirildi (bkz. Kaplan 1963, Abacı 2000). Tanpınar'ın edebiyat kuramı onun öğrencilerinin tuttuğu notlarda saklıdır. Bu notlarda müzik konusunda görece çok az, lakin cumhuriyetin ilk döneminde edebiyat alanındaki girişimlerdeki Osmanlı ve Avrupa bağlamına dair pek çok şey söylemiş, ayrıca Yahya Kemal'le edebiyat anlamında olan ilişkisine dair açıklayıcı görüşler dile getirmişti.

20 Anderson (1983) Türkiye'deki durumun üzerinde özel olarak durmasa da, buradaki temel çelişkilerden birini örneklerle gayet güzel açıklar.

atler," aralarında gevşek bir ilişki bulunan dört veya beş kısa paragraftan oluşur. İkinci paragrafta "Aziz İstanbul"daki dil ve konular şaşırtıcı şekilde yinelenir. Paragraf şöyle başlar:

> İstanbul'da çok zaman yaşamış, yaşadıkça birçok semtleri sevmiş, sevdikçe onları, zamânın derinliğine doğru, enine boyuna öğrenmiş bir insan, yaşı ilerledikçe, öğrendikleriyle o kadar dolar ki, bu şehrin, sonu gelmez güzellikleri olduğuna inanır (Beyatlı 1964, s. 75).

Enstitü editörlerinin makaleye koyduğu başlık, Kemal'ın orijinal el yazmalarındaki üçüncü bölümün bir kenarına çiziktirilmiş bir ifadeden alınmıştı. "Bir bir çalan saatler" en başından itibaren okuyucuyu, Kemal'i makalenin her bir alt bölümünde ciddi şekilde meşgul etmiş olan tarihsel zamanla ilgili karmaşık sorunlara yöneltir. Yazar ilk bölümde, İstanbul'un 1453'te Fatih Sultan Mehmet tarafından fethinin beylikler konfederasyonunu bütüncül modern bir vatana dönüştürdüğünü, 1071 Malazgirt Savaşıyla başlayan batıya doğru genişleme sürecini ciddi ölçüde sağlamlaştırdığını öne sürer. Yahya Kemal ikinci bölümde, şehirde dolaşan, buradaki bitmek bilmez—"göz okşayan"—güzellikler ve zengin tarih karşısında, tarihi bir tasavvuru gerektiren "deruni bir İstanbul" karşısında büyülenen sanatkârı betimler. Üçüncü bölümde yazar, şehrin kendine has hissini kavramakta başarısız kalan Marksist materyalist ideolojilere esir bi sırdaşa—"haydi azizim"—seslenir. Bu başarısızlık sırdaşın hatası değildir. Yazar, bizim edebiyatımız tabiatı ve kapımızın önündeki güzel manzaraları kutsamakta diğerlerinden geri kalır, ulusallığın hakkını verecek bir tarihçeyi şekillendirmeye yönelik çabalarımızı daha da ileri taşımalıyız, diye yazar. Bu manzaralar şunlardır: New York'un çevresini ne kadar şekillendirdiğini gözümüzün önüne getirmeye çalışırsak, doğal ve toplumsal tarihsel bir başarı olarak modern İstanbul'un muhteşemliğini kavrayabiliriz. Yahya Kemal'e göre, Türklerin İstanbul'da yarattıkları günümüzde New York'ta yaratılanla eşdeğerdir.

Dördüncü bölümde Bizans şehrine saldırıdan öncesinde (eski şehrin karşısında yer alan) Üsküdar'ın ruhani atmosferi betimlenir, ancak okuyucuya Üsküdar'da "zevk ve şevkin et ve deri gibi birbirine yapışık"

olduğu hatırlatılır. Beşinci bölümde Boğaz'ın Osmanlıların yarattığı yeni ve müstesna şehir kimliğinin kalbinde yer aldığı çok kısaca ortaya konur; Boğaz'ı bir sınır olarak kullanmış Bizans şehri ile bunu çepeçevre sarmalamış Osmanlı şehri arasında büyük bir fark yatmaktadır. Son bölümde yeniden Osmanlı başkentinin Türk karakteri vurgulanır. Yahya Kemal'e göre, Osmanlı tam olarak imparatorluk fetihlerini "tamamladığında," inşa edilen şehir "riyazi bir hesabı varmış gibi" en mükemmel noktasına ulaşır ve büyük mimar Sinan sayesinde kendine has kimliğine kavuşur.

Makalenin her bir bölümü karmaşık zaman oyunlarına dalarak, okuyucuyu zamansallıklar ve teleolojilerle oynamaya davet eder. Tek bir örneğe bakarsak: İlk bölümde imtidad (uzama, sürme) sözcüğü vurgulanır. Yahya Kemal, İstanbul'un Osmanlı tarafından fethinin gerçekleşmiş, sonra da ortadan kalkmış, zaman nehrinde sürüklenip gitmiş bir olaydan ibaret olmadığını söyler. Hatırladığımız olay bunun geleceği "idi"—bizim biz haline gelmemizi sağlayan şeydi ve bizim dönüşeceğimiz şeyi şekillendirmeye devam eden şeydi. O halde, bellek sadece geriye dönüp bakmaktan ibaret değildir, ileriye bakmakla da ilgilidir. Olayın kudreti bunun imtidadında—önemli açılardan, tarihsel zamanın dışındaki varlığında—yatar. Bu satırlar belli bir yere kadar şairin, yeni Türkiye'nin, yeni ulusal kimliğin Ankara ve yeni devletin kurtuluş mücadelesi hikâyesine karşılık geldiği kadar, İstanbul ve İslami tarihine de karşılık geldiğini kabullenmeleri için cumhuriyetperver reformculara yaptığı bir çıkış olarak okunabilir. Dolayısıyla "Aziz İstanbul" şiiri zamanın sadece ulusu önceden hazırlanmış bir moderniteye doğru taşıyan düz bir çizgi olarak değil, çeşitli olasılıklara gebe çok boyutlu, zemin kaymalarına açık bir önerme olarak düşünülmesine yönelik bir davet olarak okunabilir. Son satırdaki "en hoş ve uzun rüyada" bir imtidad durumu, hem deneyim açısından hem de siyasi bakımdan yeni devletin soyut, çizgisel ve laik zamansallığına ters düşen bir zamansallık olarak da yorumlanabilir.

Bu bölümü tamamlamak gerekirse, Yahya Kemal'in şiiri, Osmanlı Serveti Fünun ve Fecri Ati şairlerinin hüzünlü bir gezginin gözlerinden İstanbul'un betimlenişini dillendirme sevdasını ve onların çok katmanlı, ağdalı dil kullanımı ve şiirsel ustalık tutkusunu koza gibi sarmalar ve ileri bir noktaya taşır. Şiir bütünüyle muhafazakâr değildir: açıkça, hatta var gücüyle ulusun

temel ilkesini ve örgütleyici anlatılarını sahiplenir.[21] Bu şiir, içerdiği bütün o dingin ruh hali, taşıdığı mecazları düzenlemedeki berraklığı ve biçimci diliyle birlikte, imkânsız aşka, tutkunun inişli çıkışlı eğilimlerine ve ulusun laik tarihsel zamanına sıkışıp kalmış ama bundan kurtulmayı arzulayan bir özneye dair derinlerde yer etmiş muğlaklıklarla ve yüzeydeki gerilimlerle doludur.

"Aziz İstanbul": Münir Nurettin Selçuk'un Yorumu

Ziya Gökalp gibi ideologların (önceki sayfalara bakınız) kanaatlerine rağmen biraz gönülsüzce ve sistemsizce karşı durulan bir müzik türüyle ilgilenen Münir Nurettin Selçuk, devletin müzik alanındaki reformlarından ayrı bir yerde duruyordu. Lakin Münir Nurettin, bu şehirli türün ayıplanmayıp modernleştirilmesi gerektiğini savunan bir görüşün popüler bir temsilcisi olarak bir reformistti. Türkçe biyografisini yazanlara göre o "Türk musikisine frak giydiren adam"dı.[22] Burada Atatürk'e üzerinde çok kafa yorulmuş ve gayet bariz bir gönderme yapılmaktadır; cumhuriyetin kurucusu neredeyse harfiyen "Türklere frak giydirmişti." Münir Nurettin, basına dağıtılan tanıtım fotoğraflarında çeşitli şık takım elbise ve şapkalar içinde züppe, Batılı bir görünüm arz eder; Atatürk'ün ülkenin dört bir yanındaki işyeri ve kahvehanelerin duvarında asılı olan meşhur fotoğraflarının büyük bölümünde olduğu gibi, fotoğrafçının başının biraz üzerinde ve gerisinde kalan bir noktaya gözlerini dikmiştir.

---

21 Ahmet Hamdi Tanpınar bana ilk olarak 1996'da Meral Özbek tarafından, dindar muhafazakârlarca uzun bir süre baş tacı edilmiş ve onların yayınevlerinde yayınlanmış, ama sol tarafından gitgide keşfedilmeye başlayan bir yazar olarak tanıtıldı. On yıl sonra, "Yahya Kemal ve Tanpınar şu günlerde politik olarak nasıl görülüyor?" sorusu çok çeşitli cevaplara yol açacaktır. Basit bir sınıflandırmaya gidilirse, kendisini "akademik solcu" olarak tanımlayanlar hemen hemen tam bir mutabakatla bu kişileri tarih bilincine sahip ilericiler ve eleştirmenler olarak baş tacı edebilirken, diğer solcular onları yozlaşmış olarak görecektir.

22 Bu ifade Kulin'in 1996 tarihli kitabından alınmıştır; burada bahsettiğim imgeler de aynı kitaptandır. Burada yer alan bilgiler O'Connell'ın (özellikle de O'Connell 2002, 2003 ve 2005a), Kulin'in (1996), Bozdağ'ın (1998) yayınlanmış çalışmalarından ve popüler müzik basınında yer alan çeşitli makalelerden derlenmiştir.

Münir Nurettin Selçuk, bürokraside gerek Osmanlı devrinde gerekse cumhuriyetin ilk yıllarında her iki tarafla da iyi geçinebilmiş bir aileden geliyordu. Sınıfsal geçmişi ondan birkaç on yıl büyük olan Yahya Kemal'le pek çok bakımdan aynıydı. Babası üst düzey bir resmi din adamıydı. Münir Nurettin sanatını ilk başta İstanbul'daki müzik kurumlarında öğrendi, 1926'da müzik çalışmalarını ilerletmek üzere Fransa'ya gitti. Yeni palazlanan Türk film sektöründe pek çok filmde çalıştı, Mısır müzikallerinin yeni cumhuriyette yasaklanan ilk taklitlerinin bir kısmında şarkı söyleyerek ismini duyurdu. Yaptığı kayıtlar dönemin en çok satan plaklarıydı; modern anlamdaki ilk Türk müzik yıldızıydı. Daha da dikkat çekicisi, oturan müzisyenlerden ayrı, ayakta durma uygulamasını ilk başlatan ya da popülerleştiren de oydu. Daha öncesinde şarkıcı (sazendenin yanında oturan bir hanende) topluluğun bir parçasıydı. Bu anlamda Selçuk Türk sanat müziği pratiğine "modern" ve hiyerarşik bir iş bölümünü doğrudan sokan kişiydi.

Kayıtlarda yer alan şarkıların çoğunu da kendisi bestelemişti, cumhuriyet edebiyatının, özellikle de Yahya Kemal'in şiirlerine beste yapıyordu. Uzun yıllar popülerliğini korumuş şarkılarının çoğu—"Rindlerin Ölümü," "Rindlerin Akşamı," "Yeniçeri'ye Gazel," "Endelüste Raks" gibi konserlerinin olmazsa olmazları—Yahya Kemal'in şiirleri üzerine bestelenmişti. Günümüzde daha az tanınan başka şairlerin de eserlerine pek çok muhteşem beste yapmıştı.[23] Bestelerinin ve (çoğunlukla HMV/

23 Ömürlü'nün Yahya Kemal şiirlerinin hangilerinin bestelendiğine dair çok faydalı listelemesine (1999) göre, yapılan 117 bestenin 17'si Münir Nurettin tarafından yazılmıştı, 34 besteden daha bahsedilir ama bunlar listeye dahil edilmemiştir. Bu ayrı bir tartışma konusuysa da, Münir Nurettin'in seçtiği şiirlerin çoğunun daha öncesinde veya sonrasında başka müzisyenlerce de seçilmiş olması ilginçtir. Bestelerinin bir kısmı vokal doğaçlamalarıydı. Örneğin, Yahya Kemal'in bir sandaldan görüldüğü şekliyle Boğaz'daki mehtabı anlattığı "Aheste çek kürekleri" adlı şiirini enfes bir gazel (vokal doğaçlaması) olarak kullanmıştı. Münir Nurettin'in çağdaşları, genellikle sırf ağıt ile aşkın gelenekselleşmiş ifadelerine yönelik (bkz. O'Connell), gösterişli bir vokal dışavurumu olarak gazelin büyüsüne kapılırken, bu bestede, parçanın makamının (uşşak) seyir kurallarına kitabi bir kesinlikte uyularak, başından sonuna gayet anlaşılabilir sözlere sahip karmaşık bir şiir ustalıkla renklendirilir ve gölgelendirilir. Münir Nurettin'in besteleri hayli rağbet görmesine ve iyi bilinmesine rağmen ve de Yahya Kemal bunların

Sahibinin Sesi'nden yayımlanan) kayıtlarının tarihlerini saptamak zordur. Bunların çoğu muhtemelen 1940'ların sonu ile 1950'lerde yapılmıştı. Münir Nurettin'in Yahya Kemal'le olan iş ilişkisinin ayrıntıları basılı araştırmalarda henüz pek konu edilmemiştir.[24] Lakin bence Münir Nurettin'in Yahya Kemal'in şiirlerine derin bir bağlılık duyduğu ve Yahya Kemal'in Osmanlı etkisindeki cumhuriyetperver modernizminin temelindeki gerilimler ve tezatlıklara kendini son derece yakın hissettiği çok açıktır.

Münir Nurettin'in "Aziz İstanbul"u bu gözlemi destekler. Şarkı şiirdeki berraklığı, sözlerdeki özlü kullanımı ve biçimsel zarafeti yakalamıştır. Yaklaşık üç dakika uzunluğundadır; bir şarkıcı, bir kadınlar korosu ve ufak, fazla öne çıkmayan bir orkestradan ibarettir. Sıkıştırılmış bir şarkı formunu kullanır. İlk iki beyit, müzik olarak bakarsak (örn., tezat haldeki iki açılış cümlesi), bir zemin ve bir zamandan oluşur. Perdedeki bir değişim sonucu meyan üçüncü beyitte ses genişliğinin daha tiz perdelerine kayar. Son beyitte yeniden zaman malzemesi kullanılır. Şarkı, bir makam egzersizi gibi, daha tiz perdedeki meyanın gamın beşinci derecesinde hicaza geçki yapmasıyla, zirgüleli hicaz makamının kitabi kurallarını uygular (bkz. Yılmaz 1977). Şiirin vezin yapısını ifade etmek üzere özel bir çaba harcanmıştır.[25] Münir Nurettin'in şiir bestelerinde güfte anlamındaki

popülerliğinden rahatsız olmasına rağmen (bkz. Bozdağ 1998), Çinuçen Tanrıkorur başta olmak üzere başka ünlü müzisyenler de Yahya Kemal'in şiirlerini bestelemişti; Ömürlü (1999) böyle on dokuz şiir sayar. Ayrıca, Yahya Kemal'in şiirlerinin Münir Nurettin gibi duygusal nostaljistlerin yanı sıra, Hüseyin Sadettin Arel gibi çeşitli modern müzisyenleri de cezbettiğini belirtmek gerek.

24 Bozdağ (1998) anekdotlar anlatır ve bu anlamda tektir. Örneğin, Yahya Kemal'in Münir Nurettin'in besteleri hakkındaki, şiirlerimi "kanatlandırdı" şeklindeki meşhur yorumunu anarken, bir yandan da bu iki kişi arasındaki rekabet ve gerilimi dolaylı olarak anlatır. Ayrıca, Münir Nurettin'in bestelerini nasıl yaptığından, çalışma tarzını kendi ağzından nasıl anlattığından ve de şarkılarını sürekli olarak nasıl elden geçirdiğinden de bahseder.

25 Türkçede prozodi ve edebi eserlerin bestelenmesi üzerine özellikle önemli iki çalışma mevcuttur: Tanrıkorur'un 2003'te yeniden basılan (1980'lerin sonu ile 1990'ların başlarında yazılmış makalelerinden derlenmişti) çalışması ve Hüseyin Sadettin Arel'in 1992 tarihli çalışması. Tanrıkorur (özellikle on dokuzuncu yüzyıl bestelerinin üstünde durarak) Osmanlı repertuarında müzikal ve şiirsel ölçü

berraklıkta, Yahya Kemal şiiriyle büyük paralellik arz eden akademik bir biçimsellik iş başındadır.[26]

Burada dikkat çekici iki müzikal karmaşıklık mevcuttur. Bunlardan biri ölçüsel bir muğlaklıkla alakalıdır. Münir Nurettin şiir ölçüsünde (ikinci remel) açılıştaki vezin parçasını (failatun, ör., kısa–kısa–uzun–uzun) vurgulu bir üçlü ölçü içinde kurar.
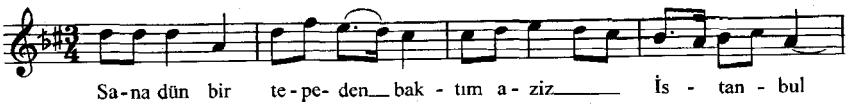
Ancak, açılıştaki orkestranın, (çoğu transkripsiyonda yer alan ¾ zaman işaretine rağmen) üç değil iki zamanlı ölçüye sahip, tahminen bir ninni ezgisine dayanan[27] basit eşliği buna bir tezat oluşturur. Bu şarkının transkripsiyonlarının, zamanın açılış dizelerinin enstrümantal bir versiyonuyla—diğer bir deyişle, güçlü bir üç zamanlı ölçüde—başladığı unutulmamalıdır. Şarkının Münir Nurettin tarafından yapılan en çok bilinen yorumunda bu kısım kullanılmaz ve şarkı bunun yerine, en başında güçlü bir iki zamanlı ölçüye dayalı "ninni" ile açılır. Bunu serbest ritimli "ezan" (aşağıda kısaca irdelenecektir) takip eder; ancak bundan sonra şiirin ilk dizelerine eşlik eden müziği duyarız, bu noktada müzikte üçlü ölçü/ şiirde ikinci remel ölçüsü devreye girer. Ninni figürünün ilk ölçüsü, içerdiği *anakrusis*[28] yoluyla, ölçünün aynı anda hem iki hem de üç zamanlı ölçü olarak duyulabilen ilk tekrarının üzerinde kayda değer bir muğlaklığın dolanmasına yol açar.

---

arasındaki uygunluğu inceler. Arel, müzikal ve şiirsel ölçünün birbirine uydurulmasına ilişkin Osmanlı'daki uygulamalara başvurarak, şiirdeki ve müzikteki modern uygulamaya dair pratik bir kılavuz sunar. Tanrıkorur'un çalışması ilk remelde genelde daha kısa bitiştirici kalıplara (ağır aksak, devri hindi ve curcuna olarak bilinen usul) ya da daha uzun zincirlemelere (müsemmen) başvurduğunu ortaya koyar (Tanrıkorur 2003; s. 104). Münir Nurettin'in şiir bestelerindeki ¾ ölçüsü, alışılmadık şekilde, Tanrıkorur'un açılıştaki "failatün" figürünün (uu--) en basit notasal anlatımına denk gelir.

26 Örneğin, Yahya Kemal Fransız Parnasyenlerinin büyük bir hayranı olarak bilinirdi.

27 Neyzen.com'daki versiyon da, Ömürlü (1999) versiyonu da tam olarak hangisi olduğunu belirtmeksizin bunu bir ninni olarak anmaktadır.

28 Şiirde, bir satırın en başında, dizenin ölçüsünün bir parçası olmayan, giriş mahiyetindeki ilk birkaç hece; müzikte, bir cümlenin ilk vuruşundan önce gelen ilk birkaç ton—çn.



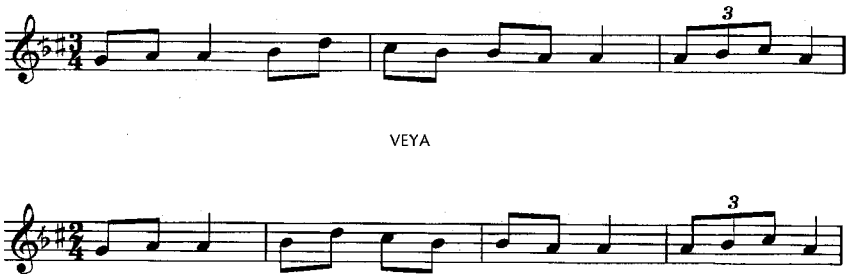
5a. "Aziz İstanbul," açılış. Aksüt'ten (1994) alınmıştır. Alternatif bir partisyona neyzen.com'dan ulaşılabilir. Donanımda Türk sanat müziğinde hicaz makamına ilişkin geleneksel nota yazımına uyulmuştur; (♭) dört koma bemole, (#) dört koma diyeze karşılık gelir.

Girişte ölçü itibariyle yaratılan muğlaklık, şarkıcının icrada cümlelerin ardından verdiği eslerle daha da belirginleşir—bu durum daha sonrasında parçayı notaya döken müzisyenlerin işlerini zorlaştırmıştır.[29] Meyan bölümündeki[30] cümleleri uzatmaya yönelik yaygın eğilimin, Yahya Kemal'in şiirindeki şiirsel akışı pekiştirdiği öne sürülebilir. Burada, yukarıdaki satırlarda irdelenen "en hoş ve uzun rüya" cümlesi, eklenen kadınlar korosuyla ve serbestçe akan bir *rubato* ile daha da vurgulanır. Söz konusu kayıtta ritim grubu yoktur; bu da, buradaki ölçü muğlaklıklarının, *rubato*ların, duraklamaların ve başlangıçların düzenli akan bir tempoda konumlandırılmadığı anlamına gelir. Diğer bir deyişle, burada ölçü itibariyle basit ve tekil bir dünyada değil—yapısal düzeyde—ikici (iki ve üç zamanlı ölçü) bir dünyada bulunmaktayızdır. Ölçü ve yapı itibarıyla söz konusu olan bu muğlaklık icrada devreye giren ritimsel esneklik ve uzatılmış *rubato*larla daha da pekiştirilir. "Sırf birbiri peşi sıra gelme"den kaynaklanan zamandışılığın ve Yahya Kemal şiirindeki yukarıda dikkat çekilen düş zamansallığının zarif bir şekilde müzik icrasına aktarıldığı söylenebilir.

---

29 Parçanın neyzen.com'daki, Ömürlü'deki (1999) ve Aksüt'teki (1994) notaları çeşitli önemli noktalarda farklılık gösterir; bu da Münir Nurettin'in yaptığı farklı yorumları ve farklı icra geleneklerini yansıtır. Örneğin, ilk ikisini doğru kabul edersek, Aksüt'teki notasyonda "Bir ömre değer" diye başlayan cümle, buradaki ilk notaların bir *anakrusis* olarak yorumlanmasıyla yanlış konumlandırılmış olur. Gerek neyzen.com'daki gerek Ömürlü'deki notasyonda cümle ölçünün hemen başında girer.
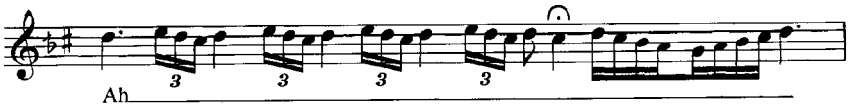
30 Genellikle üçüncü beyitle giren meyan bölümü, burada ikinci dizenin başına, "Nice revnaklı şehirler..." cümlesine denk düşer. Yirminci yüzyılın ortalarındaki sanat müziği bestekârları bu bölümde genellikle ses perdesinde (pesten tize doğru) bir değişikliğe ve makamsal bir modülasyona başvururdu.



5b. "Aziz İstanbul," "ninni" figürü.

Lakin müzik bestesinde de önemli bir yeni unsur söz konusudur. Yahya Kemal ortaya bir imge koyarken, Münir Nurettin bir ses dünyası sunar. İkili eşlik temasının ardından ve şarkının açılış beyitindeki *zemin*in girmesinden önce, şarkıcı "ah" nidasıyla bir ezan temasının izinden gider.[31]

31 Müzisyen ve şarkıcının dostu Bozdağ (1998) "ezan"ın parçaya dahil edilişini şu şekilde anlatır. Münir Nurettin hem yaptığı yeni besteyi dinlemesi hem de karısının yaptığı dolmadan tatması için Bozdağ'ı evine davet eder. Bozdağ daveti kabul eder. Bozdağ hikâyesinde konudan biraz sapıp Münir Nurettin'in içki alışkanlığından (onun rakıyı sütle içme zevkinden, akşamları ağır rakı muhabbetine bir veya iki bardak viskiyle başlamasından) bahseder; Bozdağ'ın kendisi de belli ki biraz içkicidir. Yeniden esas konuya dönen Bozdağ, Münir Nurettin'in "Aziz İstanbul" şiiri için yaptığı besteyle ilgili bazı çekinceleri olduğunu söyler. Öfkelenen Münir Nurettin'in üstelemeleri üzerine, bestenin usta bir müzisyenin "imzasından"—örneğin kendisinin Yahya Kemal'in "Endelüs'te raks" şiirine yaptığı eski tarihli bir bestesinde yer alan "Olé"den—yoksun olduğunu ifade eder. Bir hafta ya da on gün sonra Bozdağ yeniden davet edilir. Bu sefer Münir Nurettin'in şarkıya ezanla başladığına tanık olur. Münir Nurettin Bozdağ'ın yaptığı yorumun kendisini derin düşüncelere sevk ettiğini, kendisini şehirde böyle bir "imza"yı yakalamak üzere dört dönerken bulduğunu anlatır. Tam o esnada—pek çok müzisyen, sanatçı ve edebiyatçının yaşadığı bir bölgenin yakınındaki çok büyük bir cami olan—Teşvikiye Caminin müezzini gayet temiz, uyumlu bir hicazla ezan okumaya başlar. "İşte şarkı böylece tamamlanmış oldu!" (Bozdağ 1998, s. 9). Ağustos 2006'da bir yemek sırasında bu hikâyeyi bana (bunun müzisyen camiasında çok bilinen bir hikâye olduğunu düşündürtecek şekilde, burada bahsi geçen bütün insanların seslerini taklit ederek) anlatan ve



5c. "Aziz İstanbul," "ezan" teması

Cümlenin sonunda kadınlar korosu yeniden girer:



5d. "Aziz İstanbul," kadınlar korosu.

Bu tekrar çokluğu ifade eder. Etrafı seyreden kişi belli bir mesafeden ezanı—tek bir ezanı değil, rüzgar doğru yönden estiğinde ya da trafik gürültüsünden biraz uzakta veya şehrin biraz dışında iseniz genelde olduğu üzere, birbiri ardı sıra başlayan birçok ezanı—dinlerken tasavvur edilmişti. Diğer bir deyişle, bu tekrar şiirin girişindeki ilahi harekete benzer bir etki yaratır: şair "yukarıda"dır ve şehir (camileriyle) "aşağıda"dır. Bu aynı zamanda durumu zamanda konumlandırır. İstanbul'da, günün farklı saatlerindeki ezanlar farklı makamlardan okunur. Hicaz makamı genellikle ikindi ezanına işaret eder.[32] Münir Nurettin yorumundaki ezan, o halde, hem hatırlanan sahneyi hem de şairin kendisini belli bir zamana ve mekâna yerleştirir.

Bu tekrar ayrıca, Yahya Kemal'in şiirindeki çiftler arası muhabbet—buradaki "eş" şehirdir—sahnesini yineleyerek toplumsal cinsiyete dayalı

---

bu yazılı malzemeden beni haberdar eden Mehmet Güntekin'e müteşekkirim. Ayrıca bkz. 24. dipnot.

32 Bkz. Koçu (1969, s. 20). Koçu'ya göre, sabah ezanında saba veya dilkeş haveran makamı kullanılır. Öğle ezanı saba, hicaz veya bayati makamındadır. İkindi hicazdır. Akşam ya hicaz ya da rasttandır. Yatsı hicaz, rast ya da nevadan okunur. Böylelikle, müezzin pek vokal eğitimi almamışsa da ya da sesinin mükemmelliğine o kadar güvenmiyorsa da, pek çok çeşitleme ve manevra alanına sahip olur. Koçu'ya göre hicaz aslında günün farklı zamanlarına karşılık gelebilir. Müzik bilgisine sahip İstanbullular içinse, genellikle ikindi ezanını ifade eder.

bir müştereklik sahnesi yaratır. Bir erkek sesi girer ve buna bir kadın sesi cevap verir. Erkek sesi tek bir sestir, kadın sesi ise topludur, kişiselleştirilmemiştir: bunun, Osmanlı'nın son dönem elitleriyle cumhuriyetin ilk elitlerinin tasavvur ettiği şekliyle tek eşli evliliğe dair mazbut bir tablo ortaya koyduğu söylenebilir. Lakin, muhtemelen ses evreninin bir parçası olmak üzere kullanılmış, ancak izleyici ile izlenen arasında paralel bir toplumsal cinsiyet ilişkisi de kuran—(erkek çocuk olarak) izleyiciye (anne olarak) şehir şarkı söylemekte ve bir ses beşiğinde sallanmaktadır—bir ninninin varlığıyla bu tablo karmaşıklaşır. Parçanın, şiirin açılış dizelerinden önce devreye giren ve de en sonda bir oktav tizden ve uzatılmış şekilde yinelenen açılışı, toplumsal cinsiyetleştirilmiş bir mahremiyet alanı olarak şehrin karmaşık bir sessel tablosunu sunar. Bu ses ortamı aynı anda ve biraz rahatsız edici bir şekilde uzaklardaki bir aşk nesnesi (ezan ile ifade edilir) ve anaç bir ortam (ninni ile ifade edilir) olarak ortaya konur.[33] Ezan temasının tekrarlanması, hem erkek ile kadının müzik açısından rollerinin net bir şekilde tanımlanıp ayrıştırıldığı gelenekçi (cumhuriyetperver-modern) bir toplumsal cinsiyet tablosu sunar, hem de bu tabloda bu rollerin üst üste bindiği ve karşılıklı etkileşime girdiği daha karmaşık bir görünüm ortaya koyar.

Dolayısıyla şarkının Münir Nurettin yorumu şiirdeki önemli figürleri ve temaları—şehre tepeden bakan şair, şair-şehir ilişkisinin bir karı-koca ilişkisi olarak düzenlenişi ve belleğin sürekliliği—pekiştirir. Şiir ile müzik arasındaki güçlü sanatsal ilişki düşünüldüğünde, Yahya Kemal'in klasik müziğe olan ilgisi ve şarkı biçimlerine olan tutkusu (Abacı 2000) ve de Münir Nurettin'in edebiyatla haşır neşirliği hiç de şaşırtıcı değildir. Ancak müzik yorumu şiirdeki edebi etkileri tekrarlamaktan ibaret değildir. Şarkının sonunda sözsüz ezanın—uzatılarak ve (erkek sesiyle) tiz oktava çıkartılarak—yinelenişi, anıların o denli kolay bir kenara kaldırılamayaca-

33 Sessel anlatılarda anaç ses ortamları için özellikle bkz. Silverman 1988. Silverman kafasında elbette ki belli bir tarihi ve kültürel bağlam taşısa da, onun film anlatılarında sesin karmaşık ve çelişkili kullanımına dair yorumları burada son derece zihin açıcı olacaktır. Bu, toplumsal cinsiyet üstünlüğü içeren bir sahne değildir, ama, Silverman'ın öne süreceği gibi, daha oynak bir andır.

ğını Yahya Kemal'in şiirine göre çok daha doğrudan ima eder. Dinleyiciler bir bellek nesnesi olarak ezanla baş başa kalır: ısrarcıdır, şarkının müzik dokusunca tam olarak sindirilememiştir ve bu tekrarlamayla bir şekilde pekiştirilmiştir. Yine de burada, Yahya Kemal'in şiiri ile Münir Nurettin'in şarkısının birbirleriyle çok sıkı bir ilişki kurduğunu öne süreceğim. Gördüğümüz gibi, şarkı Yahya Kemal'in şiirinin başka bir iletişim aracında yeniden şekillendirilmesinden ibaret değildir. Lakin cumhuriyetperver Türk modernitesinin başlarında yaşanan yapısal dönüşümle ilgili gerilimlere dair fikirlerde olduğu gibi, şarkı ile şiir yakından ilişkilidir.

"Aziz İstanbul": Bülent Ersoy'un *Alaturka 95*'te yer alan yorumu

Yarım yüzyıl sonrası, bambaşka bir dünyanın içindeyiz. Gazino kültürünün (bkz. Dördüncü Bölüm) altın çağına biraz geç bir giriş yapan Bülent Ersoy, arabesk kaset kültürünün ve 1980'lerin sonu ile 1990'ların başındaki uydu televizyon kanallarının bir ürünüdür.[34] Ersoy Londra'da cinsiyet değiştirme ameliyatı olmak üzere 1981'de ülkeden ayrıldı; bunun sonucunda sahneye çıkması yasaklandı ve Almanya'da yıllarca fiilen bir sürgün hayatı yaşadı. Şarkıcı pek çok gazete yazısında konu edildi, ancak akademik çevrelerden

34 Bülent Ersoy'un tam olarak şöhrete ulaşması 1976 ile 1977'de, yaptığı sözleşmelerle manşetlere oturması (Bursa'da vereceği konserler için 75 bin lira, ayrıca *Hey*'in 27 Haziran 1977 tarihli sayısında yer alan bir habere göre iki milyon lira ve 750 bin lira değerindeki bir daire karşılığında yaptığı bir albüm anlaşması) ve İzmir Fuarı'nda, yeni açılan gösterişli Büyük Efes Oteli'nde verdiği konserle gündeme gelmesiyle gerçekleşmişti. Şarkıcı 1975'te televizyonda bir sanat müziği konseri verdi; 1975 ile 1977 arasında sade bir şekilde *Konseri* olarak adlandırılmış ağırbaşlı üç klasik müzik plağı çıkardı. 1970'lerin sonlarında cinsiyet değişimi süreci ilerlerken yavaş yavaş konser sahnelerinden uzaklaştı. Daha sonraki, çoğu Almanya'da yapılmış kayıtları açıkça arabesk tarzındaydı: *Mahşeri* (1980), *Yüz Karası* (1981), *Ak Güvercin* (1983) ve benzerlerinden, *Suskun Dünyam* (1987) ve *Biz Ayrılamayız* gibi çoğu arabesk filmleri için yapılmış arabesk klasiklerine. 1986'da sanat müziği tarzındaki yeni bir *Konseri* yayınlandı; *Alaturka 95* 1995'te çıktı. Her iki albüm de klasik müzik çalışmalarıydı, ama çok farklı tarzlardaydılar: ilki "klasik"ti, ikincisiyse nostaljik. Ayrıntılı diskografi bilgileri için bkz. www.diskotek.arkaplan.com.tr/catalog (31 Temmuz 2008'te erişilebiliyordu).

pek ilgi görmedi.[35] Onun cinsiyetini değiştirmek üzere bıçak altına yatması cinsellikle ilgili konularda genellikle muhafazakâr olan bir toplumda haliyle şok etkisi yarattı. Ancak İkinci Bölüm'de Zeki Müren'le ilgili irdelemelerimde öne sürdüğüm gibi; bu, Ortadoğu müzik kültüründe toplumsal cinsiyete ilişkin muğlaklığın geniş tarihsel bağlamında ve İslam'da cinsel ve toplumsal cinsiyete dair kimliklerin saptanmasına karşı pragmatik bir tavır olarak görülebilir.[36]

1986'da Türkiye'nin yeni liderleri, Bülent Ersoy'a ve yasaklı ya da dışlanmış diğer sanatçılara atıfta bulunarak kültürel bir değişimin gerekliliğinin işaretlerini vermeye başlamıştı. Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın eşi Semra Özal'ın Ersoy'un büyük bir hayranı olduğu bir sır değildi ve çıkarılan (bir çeşit) afla Ersoy'un ülkeye dönmesi güvence altına alındı. Halkın hassasiyetlerine yönelik bir taciz söz konusu değildi ve durumun elverdiği ölçüde bu iş liberal temellerde gerçekleştirildi. Sürgün yılları onun arabesk dönemine karşılık geldiyse de, Türkiye'ye dönüşü sonrası dönemine klasik müzik tarzındaki çalışmaları damgasını vurdu. Bu süreçte yaptığı ilk albümler Ersoy'un "sadece" bir arabesk yıldızı olmadığını ortaya koymak ve sanatsal affı haklı çıkarmak üzere tasarlanmış olabilir.
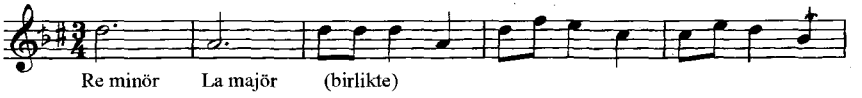
1995'te yayımlanan *Alaturka 95*, tam da Ersoy'un kariyerinin o dönemine has bir albümdü. Kalabalık sanat müziği tarzı saz topluluklarının eşlik ettiği, peşrevler ve uzun, kitabi taksimler içeren meşhur klasiklerden oluşuyordu. Müzik şirketi Raks'ın o dönemki elit arabesk birimi olan S-Müzik tarafından yayımlanmıştı. Çalışma her bakımdan şarkıcının, Eminönü konservatuarında

35 Bildiğim kadarıyla bu önemli şarkıcı hakkındaki ilk İngilizce irdelemeler için bkz. Stokes, 1992a. Zeki Müren ile Bülent Ersoy arasında, konuyla ilgili Türkçe kaleme alınmış çeşitli yazılara göndermede bulunarak yapılan bir mukayese için bkz. Stokes, 2004a. Ersoy'un toplumsal cinsiyet politikalarına dair mükemmel bir İngilizce çalışma için bkz. Altınay 2008.

36 İslam'da eşcinsellik ve toplumsal cinsiyet muğlaklığı hakkında, örn. bkz. Murray ve Roscoe 1997. Özellikle İslam'ın ilk dönemi için bkz. Roeson 1991. Ortadoğu'nun başka bir yeriyle ilgili yapılmış—ve buradaki gözlemi de ciddi ölçüde destekleyen—klasik bir antropoloji çalışması için bkz. Wikan 1977. Ortadoğu'nun anlatım kültürünün çeşitli alanlarındaki toplumsal cinsiyet muğlaklığına dair—bu kitapta bir hayli yararlandığım—çeşitli yorumlar için, bkz. örneğin Najmabadi 2005, Andrews ve Kalpaklı 2005, Swedenburg 2000 ve Kandiyoti 1999.

Mustafa Rona'dan eğitim almış olan hocası, besteci ve tanbur sanatçısı Muzaffer Özpınar'a bir armağan olarak tasarlanmıştı.[37] Özpınar, Ersoy'un en bilinen şarkılarının çoğunu yazmış olmasına rağmen, klasik müzik eğitimi almıştı ve bu müzikten hoşlanıyordu. S-Müzik'in yöneticisi Sacit Suhabey'e göre kaset umulduğu kadar satmadı—Ersoy albümlerinden genelde bekledikleri iki milyon satışa nazaran sadece yarım milyon satmıştı. Buna rağmen Özpınar, meşhur eski öğrencisini sorumlu bir yurttaş olarak kamuoyu önüne çıkarmış olmaktan çok memnundu; ülkenin sanatsal esenliğine o anlık bir katkı sağlayabildiği için mali kaygıları bir kenara atmaya hazırdı. S-Müzik için de, kasetten umdukları kadar kazanamamışlardı, ama en azından nostaljiye yönelik giderek artan bir talep olduğunu ortaya koymuşlardı.

"Aziz İstanbul" kasetin ilk yüzünün ilk şarkısıdır. Uzatılmış giriş bölümünün açılış notaları Münir Nurettin Selçuk'un yaptığı kayıttan tamamen farklıdır; bu giriş şarkıyı tamamen farklı bir tarza ve farklı bir ses evrenine oturtur. Ersoy'un yaptığı kayıt, Çoşkun Plak tarafından yeniden basılan ve 1980'lerin sonlarında ciddi satış rakamlarını çoktan yakalamış eski Münir Nurettin kaydından[38] ziyade, bu kayıttan daha sonra yapılmış (neyzen.com'da bulunabilecek) notasyonlara bağlı kalmıştır. Dolayısıyla parça inici bir dörtlüyle başlar, bunu ilk vokal dizelerinin bir saz ekibi yorumu izler:



5e. "Aziz İstanbul," ilk vokal dizelerinin saz ekibi yorumu.

37 Özpınar, Zeki Müren için de pek çok beste yapmıştı. Bu paragrafta yer alan bilgilerin çoğu benim Anne Ellingsen ile birlikte Haziran 1996'da S-Müzik'in Levent'teki bürosunda Özpınar ile yaptığım söyleşiye dayanmaktadır.

38 Münir Nurettin CD'sini 1989 yazında, o sırada onların bünyesinde olan dostum İbrahim Can (bu bölümün sonunda tanıtılacaktır) ile birlikte Çoşkun Plak'ın Unkapanı'ndaki ofisini ziyaret ettiğimizde almıştım. Ofisteki görevli HMV/Sahibinin Sesi'nin kataloğunu devraldıklarında, bu kaydın da hakkının kendilerinde olduğunu anladıklarını ve ne kadar satacağını düşünmeksizin bu albümü CD olarak piyasaya sürmeye karar verdiklerini anlatmıştı. O dönemde nostaljik müzik piyasasının genişliği henüz pek idrak edilmemişti. Çoşkun'daki görevli CD'nin bu kadar iyi satmasının şirketi çok şaşırttığını belirtmişti.

Saz ekibinin genişliği insanı çarpmaktadır. Kasetteki (şaşırtıcı bir bilgi zenginliğine sahip) albüm tanıtım yazısına bakıldığında, geniş bir saz ekibinin isim isim verildiği görülür: yedi keman, üç viyola, bir çello, bir tanbur, bir yaylı tanbur, bir kanun, bir ut, bir ney, iki darbuka ve bendir, bir elektrikli bas, bir piyano ve bir vokal grubu. Kayıtta armonik bir dizi duyulur: Bir re minör akorunu bir la majör akoru izler,[39] ardından tek çizgide ilerleyen teksesli bir doku baskın gelir. Her iki anlamda da—saz topluluğunun genişliği ve yapısı ve de açılıştaki armonik hareket—türün temel usullerine aşina biri ve S-Müzik'in hemen birkaç yıl öncesinde çıkardığı pek çok çalışmaya aşina daha dikkatli kulaklar için bu icra buram buram arabesk kokmaktadır. Ersoy'un bu şarkıya getirdiği yorum, yüzyıl ortasının müzik entelektüelleriyle sürekli haşır neşir olmasına ve de kendisini bir modernist olarak tanıtmaya çalışmasına rağmen, müziğini armonikleştirmeye ya da buna kontrpuan katmaya neredeyse hiç yeltenmemiş olan Münir Nurettin'in yorumuyla anında tam bir tezatlık oluşturur. Münir Nurettin genellikle arkasında ufak bir oda topluluğu tercih ederken, klasik müzik dünyasının diğer aktörleri sanat müziği saz ekibini bir orkestra boyutuna genişletmeye yönelik girişimlerde bulunmaktaydı.[40] Bahsettiğimiz bu iki anlamda da Münir Nurettin genellikle bir gelenekçi olarak duruyordu. O halde, Ersoy'un yorumunda açılıştaki iki hareket dinleyiciyi Münir Nurettin'in ses evreninden çıkarıp popüler sanat müziğinin arabesk kokan müzik yapılarının içine yerleştirir.

Açılıştaki enstrümantal tema üçüncü ölçüde de kullanılır ve dinleyici başka bir ayrımla karşılaşır: akış hızında bir yavaşlama ve hatta ağırlık. Yaylılar Münir Nurettin kaydındaki, "ninni"deki *staccato* üçlemeler gibi hızlı bir şekilde akan ayrıntıları tek tek seçip öne çıkararak arabeskte olduğu gibi vurgular. Akıştaki bu yavaşlık kökten farklı bir vokal estetiğiyle alakalıdır.

---

39 Bu yürüyüş, la'daki bir hicazın Türk usulü (ve daha yaygın bir şekilde Akdeniz'deki) armonizasyonu ile IV-I hareketi gibi bir tonik-güçlü hareketine (re minörde) karşılık gelmez.

40 Örneğin, Hüseyin Sadettin Arel bir Türk sanat müziği senfoni orkestrası yaratmak için ciddi şekilde uğraşmıştı. (Eleştirel bir yaklaşım için) bkz. Behar (1993), özellikle s. 126-34.

Münir Nurettin şiir dizelerini tek nefeste okurken, Ersoy tek tek kelimelerde durarak nefeslenir. Bu tavır ayrıca ünsüzlerin bölünmesini de içerir: Münir Nurettin yorumundaki "baktım" Ersoy'da "bak-ı-dım" haline gelir. Cümlelerdeki tek tek notalar belli bazı dramatik uygulamalara karşılık gelir: meyandaki ("görülür"deki şiirsel olarak anlam ifade etmeyen son hecede) tiz do, bunun hemen arkasından gelen "dünyada"nın orta hecesinde fa-sol diyezdeki vurgulu *glissando*. Münir Nurettin şiirsel cümleleri bütün olarak ifade ederken, Ersoy bunları yalıtılmış müzik unsurları olarak ifade eder. Klasikçiler Ersoy'u yapmacık, duygusallığını ise sahte, abartılı bulur. Ama arabesk budur. Kimileri için Ersoy'un performansında abartılı, sahte ve kitabilikten yoksun görülen şeyler, gayet tabii, arabeskin vokal estetiğine alışık olanlar için manalı ve ifadeli gelecektir. Hal böyleyken, "klasik," yirminci yüzyıl ortalarının sanat müziği geleneğine ithaf edilmiş bir şey dinlememiz istenmektedir. Lakin dinlediğimizin çoğu kendini kuşkuya yer bırakmayacak şekilde arabeskin dünyasında konumlandırır: dokunaklı bir vokal, bol miktarda yaylılar ve biraz ağır bir tempo.

Genel tempodaki yavaşlama ve süslemeler ve de nüanslar için nota düzeyindeki ayrıntılara odaklanma önemli bir etki daha yaratır: Münir Nurettin kaydındaki ölçüsel muğlaklığı azaltır. Şarkı yavaşladığında hem "ninni"deki çift ölçüyü hem de şarkının üç zamanlı ölçüsünü zihinde tutmak ciddi şekilde zorlaşır. Bu yapılamadığında, bu görece önemli muğlaklığın etkisi tamamen ortadan kalkmasa bile asgariye iner. Ersoy'un yorumunda vurmalı çalgıcılar arabeskte yaygın olan darbuka yerine bendir ve zilli def çalar—muhtemelen akışa ağırbaşlılık katmak amaçlanmıştır. Parça boyunca açık bir üç zamanlı usul (düm tek teka) kullanılır.

Münir Nurettin yorumunda vurmalılar hiç yoktur. Dolayısıyla Ersoy yorumunda dinleyici, "ninni"de ima edilen iki zamanlı ölçüyü üç zamanlı ölçü karşısında ölçüsel bir uyumsuzluk—Krebs'in tabiriyle bir "A tipi" ölçüsel uyumsuzluk (Krebs 1987)—olarak duymak durumunda kalır. Münir Nurettin yorumundaki—iki ve üç zamanlı ölçünün, ilkinin ikincisini karmaşıklaştıracak şekilde birbirinin yerine geçtiği—akıcı muğlaklık ortadan kalkar. Münir Nurettin etki yaratmak üzere belirsiz bir süre es verirken, Ersoy'un yorumundaki çalgı topluluğu parçaya tempo eklemekle yetinir. Dolayısıyla, Münir Nurettin yorumundaki belli bir kitabi etki yaratmak

üzere "en uzun ve hoş rüyada"ya eşlik eden *rubato* da ortadan kaybolur. Kısacası, Ersoy yorumu Münir Nurettin yorumundaki meyanın düşsel niteliğinden—gördüğümüz gibi, Yahya Kemal'in şiirindeki muğlaklıklarla ve imtidada ilişkin geriye dönük bakışla zarif bir şekilde ilişki kuran bir nitelikten—yoksundur.

Son olarak, burada dramatik bir ekleme söz konusudur. "Ezan" Münir Nurettin yorumundaki temel örgünün izinden gider ama üçüncü bir ses ekler: şehirdeki bütün camilerden günde beş defa işitilen sözler, entonasyon ve vokal teknikleriyle ezan okuyan bir müezzinin sesi. Bu ses orijinal şarkının kapanışındaki tekrarda yeniden ortaya çıkar, ayrıca kapanıştaki saz topluluğu kadansında arka planda bir parçacık duyulur. Akustik arka planda ezan duyulurken, ön planda, "ezan" temasında do diyezdeki iç çekişi bir hayli dünyevi, şimdiki zamanın arzularını ve cinsel ihtiyaçlarını ifade eden Ersoy'un hemen ayırt edilen sıcak, duygusal ve kişiselliğin öne çıktığı sesini işitiriz. Bu iç çekiş anında arabeskin dışavurumcu dünyasında konumlandırılabilirken, Münir Nurettin yorumunda böyle bir şeye kesinlikle yer yoktur. Ezan, Münir Nurettin yorumundaki kadınlar korosuyla benzer bir işleve sahip, ama görünüşe bakılırsa artık sadece bir değil iki sese yanıt veren kadınlar korosu "yankısının" peşinden gider. İşi ve kaydın yarattığı ufak skandalı (aşağıya bakınız) daha da karmaşıklaştıracak şekilde, görece kısa bir süre içinde müezzin kısmını bizzat Ersoy'un okuduğu anlaşılır. Böylece onun sesini ikiye "bölmek" üzere stüdyoda çok kanallı kayıt kullanılması, hem bunu sonrasında arabeskin ses dünyasına sokacak hem de yüzyıl ortasının konser sahnesi dünyasından ve Münir Nurettin'in vokal tarzının "canlı icra" estetiğinden uzaklaştıracak teknolojik bir boyuta sahiptir.

Ersoy'un icrası "Aziz İstanbul"u Münir Nurettin yorumundan ciddi şekilde farklılaştırır. Gördüğümüz gibi, bu farklılaştırmalar orijinal Münir Nurettin yorumundaki üstü kapalı muğlaklığı ortadan kaldıran ritimle ve ölçülerle ilgili bir ayarlama işlemini içerir. Ayrıca, müzik açısından dile getirirsek, çok çeşitli parçalara ayırma işlemlerini içerir. Edebi metin edebi bir nesneye dönüşecek şekilde parçalanır. Vokal yorumunun birimleri kelime dizileri, cümleler ve dizelerden ziyade—şarkıcı tarafından şiirin edebi etkisinden ziyade müziğin ses evrenine oturtulan ve bu bağlam

içinde süslenen—anlam birimleri ve hecelerden oluşur. Vokalin kendisi de çok kanallı temel stüdyo işlemleri yoluyla bölünür. Birbiriyle karşıtlık oluşturan üç "ezan" vokali ya aynı anda ya da çok seri bir ardıllık içinde işitilir: hayli dokunaklı ve son derece cinsellik kokan bir solo ses (transseksüel arabesk yıldızı Bülent), "ezan"ı okuyan solo ses (müezzin olarak Bülent) ve kadınların toplu, yankılanan sesi (kadınlar korosu). Bu iki işlem—ritim ve ölçülerle ilgili ayarlama ile vokalin parçalara ayrılması—genel "arabeskleştirme" işlemlerinin iki boyutudur.

"Aziz İstanbul": Timur Selçuk'un *Babamın Şarkıları*'ndaki Yorumu

Münir Nurettin'in oğlu olan Timur Selçuk 1946'da doğdu. 1964'te Paris'e gitti, orada École Normal de Musique'te okudu. Mezun olduktan sonra kendini tamamen Fransa'da profesyonel pop müzik üretimi dünyasına verdi.[41] 1972'de Türkiye'ye döndü,[42] çeşitli topluluklar ve orkestralar kurdu,[43] bir besteci ve düzenlemeci olarak ismini duyurdu—bu süreç, 1970'lerin sonlarında Eurovision şarkı yarışmasında boy göstermesiyle zirve noktasına ulaşacaktı.[44] 1977'de İstanbul Oda Orkestrasını ve Cihangir'de

41 Ancak Paris'te kaldığı dönemin sonlarına doğru Türk profesyonel müzik çevreleriyle yeniden bağlantılara geçmişti. *Hey*'de (9 Şubat 1972, s. 18) çıkan bir haberde onun Türkiye'de çıkan ilk kaydı "Kara Sevda"/ "Duyar mısın" ile ilgili bir haber yer alıyordu; standart rock/pop grubuna (ney, saz ve kemençe gibi) çeşitli Türk halk ve sanat müziği unsurlarının eklendiği açıkça rock/pop tarzındaki bir parçaydı. Bu onun ülkesine "resmi" geri dönüşünden birkaç ay önce çıkmış olmalı. Mezun olduktan sonra Paris'te Barclay, Pathé-Marconi ve Philips için besteci, şarkıcı ve düzenlemeci olarak çalışmıştı. Söyleşi, 12 Eylül 2008.

42 Ahmet Kılıç *Hey*'de onun dönüşüyle ilgili bir haber yaptı (Kılıç 1972a). Timur Selçuk Caddebostan'dan sandalla Marmara Denizi'ne açılmış ve manzarayı şiirsel bir dille anlatmıştı. "Ey gözünü sevdiğim memleket. Bu zevk-ü şefa nerde var?"

43 Kılıç'a göre (1972b), kurduğu ilk topluluğun kadrosu şöyleydi: Davulda Hayati Sünnetçiler, basta Yaz Baltacıgil, gitarda Mehmet Duru, orgda Saim Gökyılmaz ve vurmalılarda kardeşi Selim Selçuk.

44 Timur Selçuk Türkiye'nin Eurovision'a 1975'te katıldığı şarkıda orkestrayı yönetti. Düzenleme ve şeflik dünyasında yıldızının yükselişi, o yılın başında TRT'nin düzenlediği ve bütün yarışma için bir milyon lira harcama yaptığı "hafif müzik"

Çağdaş Müzik Merkezini kurdu. Ayrıca Orhan Veli, Nazım Hikmet, Mustafa Faruk Çamlıbel gibi cumhuriyet dönemi şiirlerine yaptığı bestelerle Türkiye'de besteci ve şarkıcı olarak ismini duyurmaya başladı. 1980'ler boyunca çeşitli film müzikleri besteledi ve albümler çıkardı.

Timur Selçuk ülkesine döndükten sonra, yavaş ama kararlı adımlarla Türk sanat müziği geleneğini modernleştirmekle uğraştı. Babası onu eğitmek için pek uğraşmamıştı.[45] Bana anlattığına göre, babasının müzik uğraşısını uzaktan sessizce izlemişti.[46] Paris'te okurken Türk sanat müziği kuramını kendi kendine öğrendi; konservatuardaki hocasını ikna ederek ders programındaki bir ödevini bu konu üzerinde yapma izni aldı. Timur'un Türk sanat müziği ile ilişkisi hep bu mesafeliliği korudu. Babasının repertuarını 2003'te *Babamın Şarkıları* adlı çalışma ile kucaklayışı, herhalde onun bu müzik mirasıyla kurduğu en açık ve yoğun ilişkiye karşılık gelmekteydi. Bu büyük çaplı bir projeydi. *Babamın Şarkıları* 2006 ilkbaharında New York'ta[47] ve birkaç ay sonra İstanbul'da, Açıkhava Tiyatrosunda icra edildi. Onun korosunda Münir Nurettin ile aynı sahnede konsere çıkmış olan ünlü sanat müziği şarkıcısı Emel Sayın solist olarak yer aldı.[48]

Timur Selçuk'un babasının müziğinin koruyucusu, savunucusu ve tanıtıcısı olarak bir rol üstlenişi, onun genç bir sosyalistten—karmaşık ve

---

yarışmasında, Timur Selçuk'a 20,000 TL ödendiğine dair basında (*Hey*, 29 Ocak 1975, s. 3) yer alan iddialardan da anlaşılabilirdi.

45 *Hey*'de (16 Ocak 1974, s. 15) çıkan kısa bir habere göre, babasının doğum günü Ocak 1974'te İstanbul'da Fitaş sinemasında kutlanmıştı. Ülkeye döndükten sonra yaptığı ilk işlerden biri, kardeşi Selim ile birlikte Moda Deniz Kulübü'nde çalan babasına katılmaktı (Kılıç 1972a). Ancak babasının onun müzik kariyerini yönlendirişi pek de bir tutarlılık izlemiş ya da bütünlük arz ediyor gibi değildi. Yaptığımız söyleşi sırasında bunun Timur Selçuk için zor ifade edilen bir konu olduğu dikkatimi çekmişti.

46 Söyleşi, 12 Eylül 2008.

47 Timur Selçuk 16 Nisan 2006'da New York City'de, Kaufman Center'da *Babamın Şarkıları* albümü üzerine kurulu bir konser verdi.

48 28 Ağustos 2006'daki bu kalabalık konsere ben de gittim. Münir Nurettin'in yirminci ölüm yıldönümü anısına düzenlenmişti.

kendine has—dindar bir milliyetçiye olan politik dönüşümüyle çakışmaktaydı. 1976'da, Türkiye'ye döndükten kısa bir süre sonra, "işçimin, köylümün, toprağın" devrimci mücadelesini ve de Nazım Hikmet ile Ahmet Arif'in radikal şiirini bağrına bastığını ilan etmişti.[49] 2006'da Açıkhava Tiyatrosundaki geniş kalabalığa (alkışlar arasında) şunu söylemişti: "Biz iki kaynağımızın kıymetini bilmeliyiz: dünyevi Mustafa [Kemal Atatürk] ve ilahi Mustafa [Hazreti Muhammed]." Timur Selçuk solcu entelektüellerin ne kadar hücumuna uğrarsa, milliyetçiliğinin, dininin ve sosyalistliğinin birbirlerini tamamladığını o kadar yüksek sesle ısrarla dile getirdi.[50] O halde, *Babamın Şarkıları* ile onun "Aziz İstanbul" yorumunun oturduğu geniş bağlam budur.

Timur'un CD kitapçığında şarkıyı tanıtırken kullandığı dil hayli etkileyicidir ve burada tamamını alıntılamaya değer:

> Toprak kokan alt sesler, gök mavisi üst sesler, geniş bir akustik mekân, bendirle ve koroyla süslenen ilahi lezzet, ninni ve ezan seslerinin karışımı... yani "Aziz İstanbul." Altta yaylı sazlar, bereketli toprak, üstte tahta nefesliler, besleyen güneş, ortada bakır nefesliler ve geleneksel sazlar, eşliğin bel kemiğini oluşturan. Finalde, minareden okunan güçlü bir ezan gibi, *Tizneva* ekseninde sanki bir hamdediş. Sonra, İstanbul'a, onu Yaradan'a, coşku ve aşk ve şükran dolu *Tizacem*, *Tizhüseynî*. *Yaşamış* bir sesle okumaya gayret ettiğim bu eseri bilmem anlatmaya gerek var mı? (Selçuk 2003, s. 14)

---

49 Bkz. Türk (1976b), *Hey*'de (5 Temmuz 1976, s. 26) yer alan Selçuk'la İzmir'de yapılmış söyleşi.

50 Yaklaşık 2000 yılında televizyonda bir gece yarısı programına katılan şarkıcı Gökhan Tepe'ye telefonla söylediklerinin aktarıldığı bir *Ekşi Sözlük* (internetteki altkültür ansiklopedisi) maddesinden haberdar olmamı sağlayan Cihangir Gündoğdu'ya müteşekkirim. Buna göre Timur Selçuk babasının "Dönülmez akşamın ufkundayım" adlı şarkısının Tepe tarafından seslendirilmesine öfke kusmuştu. Tepe Selçuk'un canlı yayınlanan programa telefonla katılarak tepkilerini hiddetli bir dille ifade ettiğini anlatır. Doğru olsun olmasın bu anekdot, Timur Selçuk'un babasının şarkılarının "izinsiz" yorumlarına verdiği öfkeli tepkinin, Türk entelektüellerinin bir kısmı tarafından biraz olumsuz şekillerde kayda geçirilmesi hakkında fikir vermektedir. Ayrıca aşağıdaki 59. dipnota bakınız.

Timur Selçuk bu kayıt için, şarkının akustik alanını uzamsal bir yaklaşımla tasavvur eder ve zengin orkestra dokularını şiirin hizmetine sokar. Hayli geniş bir orkestra, İstanbul Oda Orkestrasının ve İstanbul konservatuar camiasından müzisyenlerce oluşturulan bir geleneksel sanat müziği topluluğunun—bas kemençe, kemençe, ut, kanun, ney ve tambur—imkânlarından yararlanır. Aşağı yukarı geleneksel heterofonik bir tarzda vokale eşlik ederek ezgiyi çalan sanat müziği topluluğu parça boyunca gayet net duyulabilmektedir. Orkestra daha seyrek ve arka planda ortaya çıkar. Dip sesleri verir, arada armonik hareketlilikleri üstü kapalı şekilde verir ve tek tek cümleleri renklendirir. Böylece, "Yaşamışdır derim en hoş ve uzun rüyada" cümlesinde yaylılar ve üflemeliler yavaş yavaş azalarak susar. Keskin tahta üflemeliler ve öne çıkan flütler cümleye renk katar. Şair, metaforlarını devreye sokmak üzere yaylılardan oluşan "zemini" aniden terk etmiştir ve sanki havada, güneş ışıklarında süzülmektedir.

Davul ve vurmalıların olmayışı Timur'a, babasının yaptığı kayda kendine has bir kişilik kazandıran ritmik esneklik ve ölçüsel muğlaklık tarzını yakalamasına olanak tanır. Esler de, düş *sekans*ındaki yaygın *rubato*ya benzer bir şekilde icra edilir. Çalgılar vokali yakından takip eder. Timur Selçuk, vokal tarzı itibariyle, 1989'ta yeniden basılan yorumdaki cümlelemeyi ve mikrotonal perde değişikliklerini dikkate alarak, babasının izinden gider; görünüşe bakılırsa babasının şarkılarını seslendirecek kişilere verdiği tavsiyeye—onun mirasına sadık kalmak istiyorlarsa, anlatılanlar ve notalardan ziyade kayıtları can kulağıyla dinlemeleri—kendisi de kulak asmaktadır. Lakin, meyanda (orta bölüm), bir anlığına farklı bir ses işitilir. Babasının tiz perdelerdeki rahatlığına sahip olmayan Timur Selçuk, bunun yerine üst oktavlarda, sözler arasında derin şekilde nefes alınmasını gerektiren bir enerji patlamasına sırtını dayar. Babanın *bel canto* tarzı bir anlığına oğlunun pop vokal estetiğine yerini bırakır, ayrıca öncesinde sözler adeta okşanırken burada anlamlarına odaklanılmıştır. Kuşak farkı kısacık da olsa kayıtlara geçer.

Armonik ve kontrpuana dayalı bir dilin devreye girmesi, Timur Selçuk yorumundaki en büyük farklılıktır. Münir Nurettin'in kariyeri boyunca Batı armoni ve kontrpuan tekniklerinin Türk müziğine uyarlanmasıyla ilgili yıllarca süren tartışmalar yaşanmıştı. Bu teknikler sanat müziğine

mi halk müziğine mi uygulanmalıydı? Müzisyenler (kimilerince yerel halkların icra pratiklerinin "doğal ilkeleriyle" uyumlu) dörtlü armoni mi yoksa üçlü-beşli mi tercih etmeliydi? Bu teknikler Türk çalgılar mı yoksa Batılı çalgılar mı düşünülerek geliştirilmeliydi? Toptan ret mi edilmeliydiler yoksa toptan benimsenmeli miydiler?[51] Münir Nurettin bu tartışmalara girmeksizin kendi yolunda ilerlemiş, sadece arada bir kontrpuana dayalı unsurlar kullanmıştı. Bunun dışında müzikte kendi modernizmini çok da sıkıntı çekmeksizin ortaya koyabilmişti. Şiirleri bestelemeyi seçmişti, konser salonlarında sahne almıştı ve gazinolardan uzak durmuştu; dönemin Türk radyo topluluklarının kuramsal bir çerçeveye oturtularak sistematikleştirilmiş makam dünyasını benimsemişti. Hayatı boyunca yaptığı kayıtlardaki müzik ağırlıklı olarak teksesli tarzdaydı. Timur Selçuk'un "Aziz İstanbul" yorumu, buna karşın, kararlı bir tavırla çoksesli ve armoniktir. İlk iki notada, aklının bir köşesinde—bunu halkın belleğinden kazımak istercesine—Bülent Ersoy'un yorumunu taşıyor gibidir. Ersoy açılıştaki inici dörtlüyü açıkça eksenden [tonik] çekene [dominant] doğru ilerleyen bir geçiş olarak icra eder; sonraki pasaj armoni içermeyen teksesli bir dokuya geri döner. Timur Selçuk bunun tam tersini yapar, inici dörtlüyü armonik bağlantısı olmayan çıplak bir tekseslilik olarak bırakır; sonraki pasajda armoni kullanır.

Timur Selçuk'un bu şarkıdaki armoni dili incelikli ve muğlaktır. Güçlü la pedal sesleri gelişigüzel yapılmışçasına ve de tondan kaynaklanan aleni armonik akışın dışına çıkarak sol pedal seslerine dönüşür. İç partilerde ii-IV hareketleri, güçlülere ve toniklere, ısrarlı karara ve (genelde çoğu Türkçe popüler müzikte arka plandaki keyboard ve bas vasıtasıyla armoni eklendiğinde yaşanan) armonik cümle yığılmalarına rağmen ısrarlı olarak vurgulanır. Üçlü ve beşlilere dayalı basit akorlardan sistemli bir şekilde kaçınılmıştır. Timur'un söyleşide bana anlattığı gibi, genellikle bunların üstüne ve altına dörtlüler ve beşliler ekleyerek, makamın karar, güçlü ve yedenini pedal notalar olarak uzatır ve beklenti yaratır. Böylece bir "güvence" yaratır—onun anlattığına göre, bu şekilde makamsal olarak "evin/yurdun" nerede olduğunun bilinmesini sağlar. Ama aynı zamanda da "aşırı

51 Bu tartışmalarla ilgili bir irdeleme için bkz. Stokes 1992, 2. Bölüm.

milliyetçilikten"—diğer bir deyişle, bu pedal notaların cümle sonlarında vurgulu ve çok aleni kullanımlarından—kaçınılmalıdır.[52] Timur'un armoni teknikleri, şarkının babası tarafından yapılan yorumunda yer alan ölçüsel muğlaklıktaki armonik sürece getirilen bir katkı olarak görülebilir. Aynı zamanda, bu teknikler ezgi akışında bir çekim gücü uygular: makamın "ekseni" etrafında öbekleşiyor gibi gözüken değiştirilmiş la majör akorları hem sükûnet noktalarıdır hem de pek az somutlaşan—çok hafifçe sonuç kısmında—re eksenine yönelik bir hareketi ima eden potansiyel çekenlerdir. Akdeniz bölgesindeki makamı armonikleştirme gelenekleri, bir süre önce Manuel'in ortaya koyduğu gibi (Manuel 1989) gayet yerleşmiş, içselleştirilmiş ve yaygınlaşmıştır—ama bunlar aynı zamanda çelişkili çekim güçlerini devreye soktuklarından, muğlaklık taşırlar. Armonik yapı makam cümlelerinin işitilme biçimlerini karmaşıklaştırır; "Aziz İstanbul"a armonik bir yapı kazandırılması, şarkıyı, bazı açılardan hem bunun orijinaline hem de Bülent Ersoy'un getirdiği arabesk yoruma çok yabancı bir müzik evrenine yerleştirir.

Timur Selçuk'un bu konuda söyleyecek çok şeyi vardı. Yukarıda bahsedilen makalede (Selçuk 2003), söyleşimizde ve konserlerinde yaptığı konuşmalarda, müzikte modernleşmeye ilişkin "dervişvari" bir tavrı—yöntemler ve tekniklerle ilgili çokbilmiş basmakalıpları bir kenara koyan bir yaklaşımı—savunur.[53] Bunun yerine, der, müzikte ilerleme yaratmak

52 Yaptığımız söyleşide (12 Eylül 2008) Timur'un nasıl beste yaptığıyla ilgili getirdiği yorumları burada anmak isterim. Anlattığına göre, besteyi önce kafasında yapar, ardından kokusunu rahatlatıcı ve üretkenliğe teşvik edici bulduğu kalem ve kağıda geçer. Ardından parçanın iki piyano için olan bir yorumunu notaya döker, bu aşamada düzeltmeler ve değişiklikler yapar (kendisi çok yetenekli bir piyanisttir). Ardından bunu bilgisayarda Final programında yazar ve önce piyano sesinden dinler. Ardından orkestrasyon gelir. Bu işlem sırası görünüşe bakılırsa makamsal yapıya, ezgi akışına ve babasının özgün yorumuna öncelik verebilmesine olanak tanımaktadır—ayrıca ona, soyut bir süreç olarak armonik yapıyı kurarak dışa doğru çalışmasına, ardından orkestrasyona girişmesine olanak tanır.

53 Söyleşimizde bana anlattığı üzere (12 Eylül 2008), (örneğin, Beethoven'ın bir "kule" olduğu) Batı sanat müziğinden farklı olarak, Türk sanat müziği "bahçesi, birkaç ağacı, bir kedi ve bir köpeğiyle ufak bir ev"dir. Batı sanat müziğinin her aşamasında mevcut olan anıtlaştırma reddedilmeli, bunun yerine uygun bir süz-

isteyenler sanat müziği pratiğinin ahlaki değerlerine—geleneğe saygı ve bu geleneği canlı tutan içten toplumsal bağlar (usta-çırak ilişkileri)—kendini adamalıdır. Kendisinin bir modernleştirici ve modernist olduğunu ilan eder, teksesli geleneğin çağdaş çoksesli biçim çerçevesinde yeniden ele alınması gerektiğini söyler. Ve de "ulusal miras"—yani sanat müziği çalgıları ve makam geleneği—"bu ülke var oldukça korunmalıdır." Çokseslilik tekniklerini, makama dayalı müziğin kilit değerlerini merhametsizce yok edecek bir araçlar setinden ziyade, "üzerinde yürünebilecek bir halı" olarak düşünmeyi yeğler. Geleneğin ahlaki değerlerine duyarlı, daha az doktrinci bir modernizmi savunmayı babasına dair çeşitli fikirleriyle tamamlar. Babasının mirasının ona acı çektirdiğini söyler; sorumsuz şarkıcılar, notalara dökülmüş yorumlara dıştan saygı gösterseler ve hatta bazen doğrudan kendisinden icazet aldıklarını iddia etseler bile, kullandıkları "meyhane tarzıyla" (örn., barlara ve gazinolara yakışır bir tarzda) Münir Nurettin'in şarkılarına leke sürmüştür. Bellek, der Timur, kötü bir arkadaştır. Bu yüzden, hatalarla dolu olabilen yazılı notalardan ziyade babasının yaptığı kayıtlara sırtını yaslar. Kullandığı diğer bir kaynak da, babasının kendi notlarındaki makam geçkilerine ilişkin çeşitli nüansların belirtildiği işaretlemelerdir.

Timur Selçuk'un "Aziz İstanbul" yorumu iki amaç taşır. Bunlardan biri, babasının makamlara, cumhuriyetin edebiyat mirasına ve popüler şarkı pratiğine dayalı popülist modernizminde yenilikler yapmak ve genişletmektir. Dolayısıyla armoni ve kontrpuanın eklenmesi gerekir; ama makamın kendine has özelliklerine dikkat ederek ve ancak vokale ve şiire bir eşlik aracı olarak. Diğeri de, babasının kayıtlarındaki piyasanın ve meyhane kültürünün ve de modern aktarım işlemlerinin (özellikle de notasyon) kokuşuk ve tahrif edici izlerini silmektir. Timur'un aklının bir köşesinde Bülent Ersoy var mıydı yok muydu bilinmez, ama bu proje bariz bir şekilde düzeltmeye ve karşı sav üretmeye yönelik bir hamledir.

Bu bölümde şu ana dek, Bülent Ersoy ve Timur Selçuk tarafından yapılan "Aziz İstanbul" kayıtlarının Münir Nurettin'in orijinal kaydıyla

---

geçten geçirilmiş—"hamrem" denebilecek—alternatiflerin arayışına girilmelidir. Söyleşi, 12 Eylül 2008.

ve birbirleriyle "diyalog halinde" anlaşılabilmesinin çeşitli yollarını ortaya koymaya çalıştım. Kayıtlar ile icralar arasındaki farlılıklardan bahsetmeye yarayacak gelişkin bir müzikoloji dilinin eksikliğine,[54] bütün okuyuculara tanıdık gelmeyebilecek bir müzik ve şiir geleneğini anlatmanın zorluğu da eklenince, bir sonraki bölüm biraz zorlayıcı gelebilir. Yine de bunları çok kısaca "bağlamsallaştırmaya" ve de Türkiye'deki belli bir müzik birikimi olan dinleyicinin deneyimleyebileceği ve anlayabileceği gözlemlenebilir ve işitilebilir farklılıklara bağlı kalmaya çalıştım. Özetlemek gerekirse, burada söz konusu olan farklılıklar ritim ve ölçü (muğlak ya da aleni); vokal tarzı (kitabi ya da müzikal); armoni ve kontrpuan biçimleri (üçlü-beşli ya da makamsal); dayanılan kaynak (notalar, kayıtlar, sözlü gelenek); "canlı icra"ya karşı stüdyo çalışması ve de vokalin, orkestrasyonun ve çalgı eşliğinin somut hali ile parçalara ayrılması ile ilgilidir.

Diyalog ve Dolaşım

Bu farklı yorumların birbirleriyle "diyalog halinde" olduğunu söylemiştim. Bu metaforu biraz açmam gerekir, çünkü burada bahsedilen (gerçekten de bu duruma uygun bir tabirse) diyalog biraz tatsız bir görünüm sunar. Zeki Müren'le ilgili bölümde gördüğümüz gibi, seçkin profesyonel müzisyenler bazen bir diğer müzisyenin repertuarından uzak durabilir ya da kendisininkinin kullanılmaması için diğer müzisyenlere zorluklar çıkarabilir. Ancak Türkiye'de kayıt sektörünün ilk günlerinden beri klasiklerin kaydı yapılmış ve sonraları yeniden kaydedilmişlerdir. Farklı şarkıcıların belli bir parçayı alıp yorumlayarak diğer şarkıcıların yorumlarına bir karşılık verdiği ve süregiden diyaloğa katkıda bulunduğu bir ortamda, diyalog metaforu duruma tamamen uygun düşmektedir. Belli bir şarkının dolaşımında farklı performans gelenekleri, biçemsel otorite zincirleri, kayıtlar ve notasyonlar kaynaşır ve ayrışır. Türk sanat müziği camialarında bu süreç genellikle, sözlü yorumlar pek devreye girmeksizin, sessiz sedasız gerçekleşir. Ancak, Münir Nurettin'in klasikleşmiş bu şarkısına yapılan bu bölümde

54 Performans kuramını müzikoloji ile ilişkilendiren Cook'un çalışması (1998, 1999) bu durumu şimdiden değiştirmektedir.

irdelediğimiz yorumlar söz konusu olduğunda, süreç çok farklı işlemiştir: "diyalog" görünüşe bakılırsa sadece kuşaklar arasında değil müzik türleri arasında, dolayısıyla da rekabet ve hasımlık halindeki müzik anlayışları arasında kurulmuştur.

Bülent Ersoy'un "Aziz İstanbul" yorumu ilk çıktığında kamuoyunda ufak çaplı bir gerginliğe yol açmıştı. Kasetin ezana yaptığı aleni gönderme ve taşıdığı toplumsal cinsiyet açısından sorunlu bir cinselleştirme yüzünden İslamcıları çok öfkelendirdiği sık sık kulağıma geliyordu. İddia edilen bu öfkeye dair herhangi bir açık kanıtla hiç karşılaşmadım. İslami öfke Ersoy gibi figürlere yönelmiyor artık; Ersoy'un satışta ortalama bir başarı yakalayan kasetinin harekete geçirebileceği her şeyden çok daha derin yerlerde dolaşıyor.[55] Ersoy'a yönelik bir öfke vardıysa, bence bu İslamcı sağdan ziyade laik soldan gelmekteydi. Kendini solda tanımlayanlar için, Ersoy ve onun temsil ettiği her şeyin kefareti herhalde hiçbir şekilde ödenemezdi; onun yaptığı "Aziz İstanbul" kaydı da, bu kesimden pek çok kişinin, arabeskçilerin proleter tüketici kültürünün bir yerlerde İslamcıların şehri ele geçirişiyle birleştiğine dair köklü inancını doğrulamaktaydı. Ulus devletin denetleme, dengeleme ve yeniden dağıtma mekanizmaları liberal ve popülist bir İslam adına devreden çıkarılmıştı. Karmaşık ve istikrarsız arzular serbest bırakılmıştı. Ersoy'un "Aziz İstanbul"u, bu sorunu bütün açıklığıyla ortaya koymaktaydı.

Timur Selçuk'un "Aziz İstanbul" yorumu da öfkeli polemiklere yol açtı, ama görünüşe bakılırsa bunların çoğunu Timur'un bizzat kendisi başlatmıştı. CD'nin kitapçığında yer alan "sosyal hamiş"te bir bıkkınlık ve hatta öfke eğilimi açıkça göze çarpmaktaydı. Timur politik umursamazlık ve cahilliğin, Amerika hâkimiyetinin, üretimi ihmal eden bir tüketici ekonomisinin, laikler ile İslamcılar arasındaki geriye döndürülemez bir bölünmenin ve ülkenin güneydoğusunda çatışmaların yaşandığı "sıkıntılı günlerden" bahseder. İlk Kuvayi Milliye'yi örnek alacak yeni bir milliyetçi

55 Sonuçta, Bülent Ersoy'un yorumunda açılıştaki "ezan" teması radikal İslamcı rap grubu Sert Müslümanlar tarafından 2000'de çıkarılan *Ay Yıldız Yıkılmayacak* albümündeki "Allahu Ekber Bizlere Güç Ver" adlı şarkıda örneklenmişti. Bundan haberdar olmamı sağladığı için Tom Solomon'a müteşekkirim.

harekete geçiş çağrısında bulunur. Timur'un bu yazıyı yazdığı sırada (24 Şubat 2003), Bush yönetiminin Türkiye topraklarından Irak'a saldırı yapılmasına ilişkin teklifi Türkiye'de hem sol hem de sağdan şiddetli bir tepki toplamıştı. Ülkede yaşanan bu kısa süreli birlik ânı bile ona biraz olsun iyimserlik aşılamamıştı. Ona göre ilk Kuvayi Milliye gerçek bir ulusal krizin yaşandığı bir dönemde gerçekleşmişti ve o dönem bugünün "trajikomedisiyle" kıyas kabul etmezdi.

"Sosyal hamiş"te yer alan bu öfkeli görüşler sonuçta müziğin içinde kendine bir yol bulmuş. Timur Selçuk'a göre, modern, uygar ve demokratik bir aydın olmanın ilk şartı düşünce, ifade, inanç ve örgütlenme özgürlüğünü desteklemektir. Bu yoldaki son adımlarsa, müziği anlamaktır, ki aksi takdirde modern, uygar ve demokratik olma süreci tamamlanamaz. Türk halk ve klasik müziğini yeni kuşaklara aktaracak etkin bir eğitim sistemi çağrısında bulunur. Opera ve senfoni kurumlarını bestecilerden yeni ürünler talep etmeye çağırır. Müzik festivallerinden sadece yabancı yıldızlara sahne ayarlamakla yetinmeyip, genç Türk müzisyenlerinin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yapılanmalarını ister. Sermaye kesiminin orkestralara mali destek vermesi ve de cumhuriyetin ilk dönemindeki modern klasiklerin kayıt ve notalarını düzgün bir şekilde basılmasını sağlaması gerektiğini söyler.[56] Bu şekilde modernleştirilen müzik ulusal değerleri güvence altına alır ve evrenselleşmeye giden yolda kılavuzluk görevi görür. Bu ahlaki dayanak olmaksızın ulus "gözyaşına bakılmaksızın" Hiroşima ve Nagazaki'ye döner.

Buradaki dil abartılı ve duygusaldır. Timur'un kendisini bir "Müslüman sosyalist" olarak sunmasının taşıdığı riskler, özellikle de eski hayran kitlesini oluşturan entelektüel kesimden aldığı eleştiriler düşünüldüğünde, onda bir gerginlik yaratmış olabilir.[57] Babasının şarkılarının izin alınmaksızın

56 (Burada Timur Selçuk'un aklındaki isimler olan) Adnan Saygun, Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey ve yirminci yüzyılın ilk ve ikinci çeyreğinden Batı sanat müziği geleneğinin izinden giden diğer pek çok Türk bestecinin notalarına yurtdışından ulaşmak neredeyse olanaksız, yurtiçinde de çok zordur.

57 Örneğin, Dilmener'in *Eleştirmenin Günlüğü*'nde yer alan yorumuna bakalım: "Önce uzun bir süredir yazmak istediğim ama çenemi tutamam diye hep ertelediğim Timur Selçuk yazısını yazdım, korktuğum başıma geldi, çenemi

yorumlanması da onu iyice çileden çıkartmış olabilir.[58] Timur hayatında, müzisyenlerin gelecek kuşaklar için endişe duyduğu bir noktaya erişmişti. Aklında taşımış olabileceği bütün bu kaygılara rağmen, "sosyal hamiş"te kullandığı dil abartılıydı. "Aziz İstanbul"un müzisyenler arasındaki dolaşımındaki süreçler, şarkıların daha önceki kuşaklardaki dolaşımında olduğu gibi öyle sessiz sedasız, oldu bittiye getirilerek gerçekleşmiyordu. Tam tersine, bunlara polemikler ve kamuoyu tartışmaları eşlik ediyordu.

Bu kısmen şizofrenik bir mimesis—kopyaların kopyalara vesile olduğu çalkantılı bir süreç (Feld 1996)—olarak yorumlanabilir. Yüzyılın başında dolaşımla ilgili şekillenen çetrefilli toplumsal protokoller ve mekanizmalar tek başına kayıt sektörü tarafından değil,[59] 1980 sonrası kaset kültürü formundaki kayıt sektörü tarafından geçersiz kılınmıştı. Şarkılara getirilen yeni yorumlar daha öncesinde ihlal edilemez biçimsel ve türsel sınırlamaların dışına taşarak çoğaldılar, bunlar giderek hayaletleşen "orijinaller" kavramıyla nirengi noktasını yitirmiş gibidirler. Arabesk neydi, sanat müziği, halk müziği, rock ya da pop neydi, bunu artık kim söyleyebilir ki? "Aziz İstanbul"un müzikteki dolaşımında kendini açıkça ortaya koyan yeni süreçler nasıl yorumlanmalıydı? Bu sorulara bir çırpıda yanıt vermek kolay değildi. Bunun yerine, kopyalama, yorumlamalar ve kendine mal edişlere dayalı bir söylem görünüşe bakılırsa parçalama anlayışı ve müzikteki sahiciliğe ilişkin rekabet halindeki iddialarla başa çıkmaya çalışmaktaydı.

---

tutamadım. Emel Armutçu'ya söylediği, 'Ortaokuldan beri namaz kılarım ama eskiden söyleme lüzumunu hissetmezdim,' sözleri beni derinden yaraladı. Kendimi aldatılmış hissettim. Bunu o zamanlar söylüyor olsaydı, çoğu Timur Selçuk şarkısına bağlanmayacağımı, hayatımın hiç olmazsa bazı anlarını onun söyledikleri üzerine kurmayacağımı, hiçbir konserine gitmeyeceğimi [...] düşündüm." (Dilmener 2006, s. 9-10). Genel olarak laik bir görünüm arzeden Dilmener, Selçuk'un şarkılarına duyduğu nostajinin Selçuk'un dini inançlarıyla ilgili daha sonrasında yaptığı açıklamalarla derinden sarsıldığını düşünmektedir.

58 Yukarıda *Ekşi Sözlük*'te alıntılanan hiddetli laflara neden olan şarkı Münir Nurettin'in "Dönülmez akşamın ufkundayım"ına Gökhan Tepe'nin yaptığı yorumdu. Bakınız 51. dipnot.

59 Ancak Zeki Müren, onun yaptığı kayıtlar ve meşk yoluyla aktarılan biçemsel otorite zincirinin geçersizleşmesiyle ilgili olarak İkinci Bölüme bakınız.

Ancak bu şarkı özelinde konuyla ilgili başka bir dinamiğin—şehrin bir manzarası karşısında şiirsel bir tefekküre dalıp gitmiş hüzünlü avare figürünün—daha sahnede olduğu düşüncesindeyim. 1996'dan beri bu figür üzerinde önemli ama son zamanlara dek henüz tam oturmamış bir mücadelenin verilmekte olduğunu öne süreceğim. Bu mücadele bu avarenin kim olduğu, onun bakışında hangi mahremiyet ve arzu ilişkilerinin ima edildiği ve tam olarak neye baktığına göre şekillenmektedir. Burada, şehrin yeni yöneticilerinin bu figürden kendi amaçları doğrultusunda yararlanmasına ve de taşıdığı anlamları neoliberal dönüşümlere eşlik eden mahremiyet ve şehir sakini bilincine ilişkin yeni düzenlemenin çerçevesine sokmaya yönelik görece planlı çabalar söz konusuydu. Burada ayrıca gerek halk katmanları gerekse entelektüeller itibariyle karmaşık uyum ya da direnç gösterme biçimleri devredeydi. "Aziz İstanbul"un yakın tarihlerdeki bu çalkantılı dolaşımı bu süreçlerle çeşitli yollarla kesişmiş ve etkileşmişti.

Bir Görme Biçimi olarak Müzik: Çamlıca'dan Manzaralar

İlkin, 1990'larda izleme işini kimler, hangi bakış açısıyla yapmakta, ne izlenmektedir? Tanıdığım pek çok kişi "Aziz İstanbul" denildiğinde 1867'den beri bir park olan—temiz hava alınıp şehrin mükemmel manzaralarının seyredilebileceği—Çamlıca'yı düşünür. Osmanlı'nın son dönemlerinde Çamlıca, saray erkanı ile idari erkanın köşkler yaptırıp sanatsal etkinlikler düzenlediği bir yerdi. Buradaki nefis manzara, zarif evler, doğanın sesleri ve meşhur çeşme Osmanlı edebiyatında uzunca bir süre baş tacı edilmişti.[60] Pek çok kişiye göre Çamlıca altın yıllarını, halka açık bir park haline getirilmeden önce, yani on dokuzuncu yüzyılın ortalarında yaşamıştı (örn. Bkz. Giz 1969). Parkın açılmasından kısa bir süre sonra yapılan Alemdağı

60 Çeşme 1837'de parçalandı. Edebiyatta çeşmeye methiye düzenler arasında Namık Kemal, Sezai Bey gibi isimler yer alır. Bkz. Giz (1969), burada bölgede daha öncesinde Ermenilerin yaşadığı ve önemli bir Bektaşi tekkesine evsahipliği ettiği de anlatılır. Belge, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında toplu taşıma sayesinde yeni orta sınıfların şehrin içinde ve çevresinde seyahat etme olanağına kavuşması çerçevesinde (Çamlıca da dahil) parkların popüler kültürdeki yerini irdelemiştir (Belge 1983a).

Caddesi (Üsküdar iskelesinden başlayıp tepenin yamacına dek uzanır) ve caddenin asfaltla kaplanması burasını gerçek anlamda halka açmış, en nihayetinde sıradan şehir sakinlerinin ulaşabileceği bir yer haline getirmişti. Çamlıca incesaz toplulukları ve açık hava tiyatrolarıyla ünlüydü. Mekân günümüzde toplu taşımayla kolay ulaşılabilirliği sayesinde elit kesimlerden ziyade popüler zevklere yönelik; elde dondurma gezintiye çıkılıp bahçelerin tadının çıkartılabileceği, halka açık parkın içinde Türk Otomobil Kurumunun restore ettiği zarif Osmanlı köşkünün ziyaret edilebileceği bir yerdir.[61]

Ancak, pek çok kişiye göre parkın karakteri, buradaki manzara ve manzarayı izlemeye gelenler 1990'ların ortalarından itibaren değişmeye başlamıştı. Kişisel bir hikâyeyle başlamak istiyorum. 1996 yazında Boğaziçi'nde ders vermekteydim. Eşim Lucy ve o sıralar çok küçük olan çocuklarımız ile birlikte eski dostumuz İbrahim ve onun ikinci çocuğunu bekleyen eşi Gülşen ile Çamlıca'da buluşmuştuk. Çamlıca'ya sık sık giderdim ama İbrahim'le birlikte hiç gitmemiştim. Güzel bir gündü, dondurmalarımızı yiyerek manzaraların ve Yahya Kemal tarzı bir sükûnetin, huzurun tadını çıkarıyor, hayatın bizi bu noktaya getiren akışı üzerine kafa yoruyorduk. İbrahim bana daha önce yaşadığı yerleri anlattı ve bana hayatı üzerine düşünmek için buraya sık sık geldiğini, şehirde bir mahalleden diğerine taşınmalarını burada önüne açılmış bir haritadan izler gibi izleyebildiğini söyledi.

Akşam yaklaşırken park çoğu yerel ahaliden insanlarla dolmaya başladı. Bir tek Gülşen o sıralar kadınlar arasında çok moda olan İslami giyiniş tarzında değildi, üstüne bir de hamile olması bu durumu daha da dikkat çekici kılmaktaydı. Son yıllarda Çamlıca İslamcıların kalesi haline gelmişti. Karşılıklı onaylamayan bakışmalar yaşandı. Gülşen ile İbrahim'in üstüne bir asabiyet çökmüştü. Bu şehre neler oluyordu? Bütün bu insanlar nereden gelmişti? Kendilerinden ve ahlaki üstünlüklerinden nasıl bu denli emindiler? İnancımız hakikaten bunu mu emretmekteydi? Niye kendimizi

61 Turing ve Otomobil Kurumu ile Büyükşehir Belediyesinin halka açık parklardaki Osmanlı anıtlarını birlikte restore etmeleri hakkında resmi web sitesine bakınız. (www.turing.org.tr/tr/tarihcemiz.asp).

bu denli rahatsız ve dışlanmış hissediyorduk? İnancımız hakikaten bu tür bir gösterişçiliği ve diğerlerine burun kıvırmayı uygun görmekte miydi? Ortama bir gölge düşmüştü. Daha sonra arabamıza doğru dönerken dostlarım birden çökkünleşmiş ve suskunlaşmıştı. İbrahim ve Gülşen için oradaki manzara geçmişe değil geleceğe karşılık geliyordu—çocuklarının içine büyüyeceği ve yaşayacakları geleceğe. Geçmişle ve işin aslı şehrin kendisiyle girilebilecek sıradan bir aşk hikâyesi, onlar gibi çiftler için mümkünatını giderek kaybetmekteydi. Görünüm değişmişti. İşler nasıl bu hale gelmişti? Buradan başka nereye gidebilirlerdi ki?

Edebiyatçılar ve entelektüeller bu tür orta sınıf, laik-solcu endişelere ayak uydurarak şehrin görünümünü baştan tasavvur etmeye yönelik bir projeye girişti. İslamcılar şehri bir Osmanlı kozmopolisi olarak, güvenli bir mesafeden izlenmesi gereken bir siluet olarak dönüştürmeye kararlı idiyse, seçkin edebiyatta ve Batı etkisindeki popüler kültürde de farklı tarzda bir yeni İstanbul imgesi ortaya çıkmaya başladı. Örneğin, yazar Orhan Pamuk "Boğaz'ın kuruduğu günü" hayal etti—1995 tarihli romanı *Kara Kitap*'ın herhalde en ünlü pasajlarından birinde, tektonik tabakaların yerinden kayması sonucunda Karadeniz ve Marmara Denizi kurur ve şehrin tarihi ve maddi bilinçaltı, bin yıllık dönemin istenmeyen kalıntıları Boğaz'ın dibinde gözler önüne serilir. Pamuk'un İstanbul'u karanlık, barok ve çok katmanlıdır. Onun romanlarının kahramanları gözetlenme korkusu içindedir ve sürekli bir kaçma halindedirler. Onun yakın tarihte yayımlanmış şehirle ilgili hatıra ve makale derlemesi *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de (Pamuk 2005), yazarın, sömürgeci dönem Avrupalı sanatçıların iddia ettiği görsel kadirimutlaklığı yeniden ele geçirmek için şehri *çizmeye* dair takıntılı, cinsellik yüklü ve sürekli başarısızlıkla sonuçlanan girişimlerini anlatır.[62]

62 Pamuk, muhtemelen Yahya Kemal'in eşine aşırı düşkün bakışını düşünerek, zorlukları anlatır. "Resim yaparken, yaptığım resmin bir parçası olduğumu sanırdım. Kafamdaki ikinci dünya, ben resmin en 'güzel' yerindeyken, yani resim başarıyla bitmek üzereyken birden çok kuvvetli bir gerçeklik, eşyaması bir nitelik kazanır, bu da tuhaf bir coşkuyla zevkten başımı döndürürdü. [...] Resim bitmek üzereyken coşkuyla ona dokunmak, resimle ilgili bir şeyi kucaklamak, hatta ağzıma almak, ısırmak, yemek isterdim. Bazan da hâlâ iç saflığı ve ahengi



Resim 5c. Çamlıca'da manzaranın tadını çıkaranlar. Fotoğraf yazar tarafından çekilmiştir.

Laik sola göre, şehrin sükunetli bir temaşası—şehrin İslamcılarının projesi—artık mümkün değildi. Bu tür radikal yeniden tasavvurlar, bir zamanlar güzel ama şimdi harap olmuş manzara fikrine dayalı, nostaljik bir hayal kırıklığı hissiyatına dayanmaktaydı. Bunlar aynı zamanda da, İslamcılar ile Büyükşehir Belediyesi bünyesindeki, bir görsel kateksi nesnesi olarak İstanbul fikri için verilen mücadele anlayışına da dayanmaktaydı.

---

tam bozulmamış olan çocuksuluk ve oyunculuğum bir tıkanmayla karşılaşır, yani resmi yaparken tamamen kendimi unutamadığımı ve oynadığım oyunda beni dışarı iten bazı sorunlar çıktığını hissetmeye başlardım (bu gittikçe daha çok oluyordu) ve içimden otuz bir çekmek gelirdi." (Pamuk, 2004, s. 267; Türkçesi, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, YKY, 2003, s. 250-1). "Aziz İstanbul"da olduğu gibi, tepeden bakılan şehre birçok anlam yüklenmekte ve şehir cinselleştirilmektedir; ancak buradaki bakma süreci, postkolonyal geçmişe dönük bakışta, sorunlu olarak tasavvur edilir.

İslamcılar ile Büyükşehir Belediyesi yeni şehirlilik anlayışını yukarıda bahsedilen *İstanbul Bülteni*'ndeki çocuklaştırılmış karikatür karakteri olarak tahayyül etmekteyse; Orhan Pamuk'un hüzünlü avaresi de ya (Pamuk'un İstanbul hatıralarında olduğu gibi) şehri kendi bakışında nesneleştirmek için uğraşır ve başarısız olur ya da şehre ilişkin baskın konumdaki resmi tarih tarafından baskı altında tutulmuş (ve Boğaz'ın dibinde yatmakta olan) ve her şeyi açığa vuran imgeler hayal eder.

Bu tür kaygılar geçmişe özlem duyan popüler isimler tarafından da paylaşılmıştı. Sadun Aksüt şehre dair şarkıların derlendiği bir kitapta "Aziz İstanbul" transkripsiyonunu şu sözlerle takdim eder: "Ustamız Yahya Kemal Galata Kulesi'nden Haliç'e bugün baksa [...] bu mavi görüntüyü yine görebilir miydi merak ediyorum. Aynı temiz suyu yine görebilir miydi? Nerdeee... Bugün Haliç sevilir mi? Bir ömre bedel mi? Bugün zavallı eski Haliç'i sevmek nasıl mümkün olabilir? Galata Kulesi'nden hayal âleminde kendinizden geçmek istiyorsanız, bugün artık uzaklara, açıktaki Marmara Denizi'ne bakmanız gerekir" (Aksüt 1994, s. 34).

Yahya Kemal'in bahsettiği türden bir şehir aşkı görünüşe bakılırsa bu günlerde en azından Aksüt'e göre mümkün değildir. Aksüt'e göre, yapılabilecek en iyi şey başka tarafa bakmak ve eski şarkıları düşünerek hayallere dalmaktır. Bu sözler Bedrettin Dalan'ın Haliç restorasyon projesinin başlamasından yıllar sonra söylenmişti. Bu noktada eğer biri bu projenin sadece müteahhitlerin fayda sağladığı inanılmaz pahalı bir hata ve bir belediye yolsuzluğu olduğunu düşünse hiç de ayıplanmazdı.[63] İslamcıların şehrin görsel etkisini tekrar tasavvur etme tutkularına ilişkin kinizm derinlerde

63 Özal yıllarında İstanbul'un sağcı İslamcı belediye başkanı olan Bedrettin Dalan, şehri temizlemeye ve bu bölümde anlatılan bir görsel cazibe nesnesi haline dönüştürmeye yönelik pek çok girişimde bulunmuştu. Cüretkâr bir iddiayla (o sıralar dehşetengiz bir kirlilik yaşayan) Haliç'in sularını "gözleri kadar mavi" yapacağını beyan etmişti. O dönemde bu iddia pek mümkün görünmemiş, bu ifadesi de yöneticilerin kendini beğenmişliğini anlatan bir deyime dönüşmüştü. Her ne kadar toplumsal ve diğer maliyetlerini değerlendirmek için henüz çok erkense de, Büyükşehir Belediyesinin İstanbul'un kıyılarını ve su yollarını temizleme girişimleri kesinlikle başarılı oldu. Balıklar ve deniz yaşamı şehre geri döndü. Kıyılar boyunca uzanan parklar artık balık tutan insanlarla dolu ve

yer etmişti. 1990'ların ortalarında şehir ne kadar yakından incelenirse o kadar berbat bir kargaşa göze çarpıyordu adeta.

Solcu eleştirmenler ve geçmişe özlem duyan popüler isimler benzer şekilde, artık şehre baktıklarında karmaşık ve açıklanması zor hazlar ve arzu eğilimlerini görmekteydi. Yahya Kemal şiirinin hüzünlü avaresi ayrıcalıklı bir tipti. Rahat rahat harcayabileceği boş zamana ve baktığı şeyin neye karşılık geldiğini saptayıp bunu takdir edecek eğitime sahipti. Kalabalıktan uzak durabiliyor, yalnızlığın tadını çıkarabiliyordu. O erkekti. Onun şehri izleyişi, mazbut ve heteroseksüel bir anlatıma güvenli bir şekilde yerleştirilmiş toplumsal cinsiyetçi ve cinsellik içeren ifadelerle tasavvur edilmişti. Bu senaryo, 1990'ların ortalarında, çoğu yoksul ve görece eğitimsiz bir insan kalabalığının doldurduğu Çamlıca'nın görünüşe bakılırsa çok uzağındaydı. İbrahim ve Gülşen gibileri Türkiye'nin tarihini yeterince bilmeseler, bu insanların buradaki manzaradan gerçekten ne şekillerde keyif alabileceğini anlaşılmaz bulabilirlerdi. Hem, modern tek eşli evliliğe ilişkin Türkiye'deki cumhuriyetçi idealleri bu denli katı bir şekilde reddeden bu insanlar, bu manzaradan ve hatta herhangi bir şeyden ne tür bir keyif alabilirlerdi ki? Dostlarımın etrafı o ikindi vakti keyif süren insanlarla çevriliydi—tıpkı bizim gibi etrafta dolaşan, manzarayı seyreden, sohbet eden, dondurma yiyen ve temiz havanın tadını çıkaran insanlar. Ancak İbrahim ve Gülşen'e göre bu başları örtülü ve muhafazakâr giyimli insanların sergilediği keyif halleri farklıydı; söz konusu hazların kökleri farklı (sorunlu) seyretme biçimlerinde, aşka ve mahremiyete dair farklı (sorunlu) düşünme biçimlerinde ve kendilerini Türkler ve yurttaşlar olarak tasavvur etmenin farklı (sorunlu) biçimlerinde yatmaktaydı.

O halde, "Aziz İstanbul"un bir mücadele ve rekabet alanı haline dönüşmesi bu bağlamlarda—bir izlenme nesnesi olarak şehre dair yeni sorunsallaşmış hissiyatlar ve bu izlenme eyleminin içinde gömülü olduğu arzu alanlarına yönelik yeni bir hassasiyetten oluşan bağlamlar—gerçekleşmişti. Bu, daha önce öne sürdüğüm gibi, şehri görsel bir nesne olarak tasavvur etme, şehri izleme eyleminde arzu inşa etme ve şehri izleme eyleminde

---

bunlar yenebilir balıklar. 1980'lerin ortalarında yakalayacak balık yoktu ve Haliç açık lağım gibi kokmaktaydı.

şehirlilik ve yurttaşlık bilinci inşa etme biçimlerine ilişkin bir mücadeleydi. Her ne kadar Yahya Kemal'in şiiri ve Münir Nurettin Selçuk'un buna getirdiği müzik yorumu 1950'lerde karmaşık dolaşım ve algılama tarihlerine sahiptiyse de, 1990'larda bunlara ilişkin yeni bir mücadele tarzı başladı. Bu yıllar, Özal döneminin agresif neoliberalizminin arka arkaya İslamcı hükümetleri, bir askeri darbeyi, ekonomik bir çöküşü, kamuoyundaki yaygın kinizmi ve—bahsedilen dönemin sonlarına doğru—belli bazı fikir çatışmaları ve tartışma alanlarında sağ ile solu bir araya getirmeyi başarmış olan saldırgan bir milliyetçi politikayı benimsemiş daha mülayim bir İslamcı hükümeti ortaya çıkardığı yıllardı. Bülent Ersoy'un 1995 tarihli yorumu hem Osmanlı kültürüne duyulan özlemi hem de—neoliberal hareketin baskın kültürel senaryosu olan—çalkantılı bir tüketici özgürlükçülüğünü bünyesinde iç içe dolanmış halde barındırır. Timur Selçuk'un 2003 tarihli yorumu, ulusal önceliklerin ve kalkınmacı modernizmin ciddi şekilde mevzi kaybetmesi ve yeni bir çehreye bürünmesinin çeşitli endişeler yarattığı bir dönemi ifade eder. Ersoy'un yorumu karmakarışık ve giderek büyüyen bir şehir ortamındaki çalkantılı eğilimleri ifade ederken, Timur'un yorumu bir kez daha ulus ve moderniteye hizmet eden—ama ne kadar daha, kim bilebilir?—şehre duyulan aşikâr bir sevgiyi ifade eder.

Bu sayfalarda anlatılan hüzün, geçmişe özlem, şehir tasavvurları karmaşası ve ulusal bir moderniteye ilişkin mücadele sadece Türkiye'ye özgü değildir. Bu kapsamlı olgu tarihi ve toplumbilimsel ifadelerle tanımlanmaya da karşı koymuştur. "Hassasiyetçilik" hâlâ kötü bir üne sahiptir. Modernitedeki duyguların ortaya çıkardığı sorularla uğraşma girişimleri genellikle Batı odaklıydı, öncelikle edebiyat üzerinde durmuştu ve bunların içerebildikleri siyasi otoriterciliğe dair bilindik endişeleri yansıtan bir görünüm sergilemişti. Bu kitabın son dört bölümünü irdeleyecek olan son bölümde farklı bir bakış açısı sunulacak.

ALTINCI BÖLÜM

Sonuç

Roland Barthes "aşk üzerine yazma" girişiminde şekillenen yeni bir toplumsal eleştiri tarzının imkânlarını fark etmişti. Ancak bu "gayri meşru söylem" ıssız ve güvenilmez bir projedir: "Bugün aşk söylemi *alabildiğine yalnız.*" (Barthes 2012, s. 7—vurgu orijinal metindedir). Toplumsal yalıtılmışlığın içine sürüklenmiş bu söylem, "olsa olsa, bir *kesinlemenin* yeri olabilir (bu yer ne denli dar olursa olsun). Başlayan kitabın konusu işte bu kesinlemedir" (agy.). Barthes bu sözlerle, toplumla bu açıdan kurulacak eleştirel ilişkinin hem imkanını hem de kırılganlığını ortaya koyar. Kitabının açılışındaki görüşleri benim kapanış satırlarıma gayet uygun düşüyor. *Aşk Cumhuriyeti*'nin, her şeyden önce, tam da bu tür bir kesinleme olması amaçlanmıştır.

Ancak buradaki kesinlemenin koşulları biraz farklıdır. Barthes'ın yalnızlığı gördüğü yerde ben toplumsallığı ve toplu kültür üretimini görmekteyim. Barthes'ın okuma ve yazma ile ilgilendiği yerde, ben daha toplumsal ve estetik bir alandaki duyguların işleyişiyle ilgileniyorum. Birinci Bölüm'de, hassasiyetçiliği çevreleyen kilit soruların, son tahlilde, bir etkilenim ekonomisindeki *dağılıma* ilişkin sorular olduğunu belirtmiştim. Çünkü "doğru duygu" bir "sıfır toplamlı oyun"dur; bunu yaşayan kişi ancak başkalarının pahasına bunu yaşar. O halde taşıdıkları hassasiyetçilik ve yanlış duygular için kim kime gülmektedir? Kimler ne tür alanlarda sınırlar çizmektedir ve ne şekilde? Hangi koşullarda? Genelde olduğu üzere başka imtiyaz ve istismar biçimlerine sıkıca bağlandıklarında ne tür itirazlarla karşılaşırlar? Ne pahasına? Bunlar toplumsal, tarihsel ve siyasi sorulardır. Israrla doğru duyguyu gündeme taşıyarak toplumsal adalet ve refahla ilgili meselelerin

zeminini kaydıran neoliberal politikalar, bu tür soruların artık dünya çapında sık sık sorulmasına yol açmıştı.[1]

Bu kitapta ortaya koymaya çalıştığım gibi, "doğru" ile "yanlış" duygunun genellikle keskin bir şekilde ayrıştırıldığı bir popüler müzik tartışmasında bu tür sorular daha da keskinleşebilir. Ama burada bazı sorunlar mevcut. Bu kitabın kimi okuyucularının pek aşina olmadığı bir müzik kültüründen bahsettiğimden, (sömürgecilik sonrası bakışta "meşru" olanı "gayri meşru" söylemden ayıran sınırları belirlemenin güç ve karmaşık olduğu) başka kültürlere Avrupalı-Amerikan normatiflik ve ihlal anlayışlarının yansıtılmasına ilişkin çeşitli sorular doğar. O halde, bu kitabı şekillendiren soruları formülleştirirken, duygunun antropolojisinden; *kültürel mahreme*, algılara ve kamusal alana yönelik kapsamlı bir eleştirel külliyattan ve küreselleşme, insan sesi ve moderniteyle ilgilenen bir etnomüzikolojiden yararlanarak, geniş bir çeşitlilik yaratmalıydım.

Bu kitaptaki daha doğrudan amacım Zeki Müren, Orhan Gencebay, Sezen Aksu ve "Aziz İstanbul" vaka çalışmasıyla bağlantılı kişilerin Türk kültürüne yaptıkları bireysel katkılardan bahsetmenin bir yolunu bulabilmekti. Bu isimler resmi söylem, akademi ya da popüler kültür tarafından görmezden gelindiğinden değil. Ama daha önce ileri sürdüğüm gibi, genellikle makulleştirildiklerinden. Müren'in eşcinselliği ve hayatının ileriki yıllarında arabeske kayması güncel tartışmalarda sıklıkla yok sayılmıştı. Gencebay'ın "Batsın Bu Dünya"sı ilerici altkültür politikalarına verdiği destekle öne çıkarken, buradan bakıldığında sonraki çalışmaları bir çeşit geri çekilme gibi durmaktaydı. Fatih Akın'ın filmi *Köprüyü Geçmek*'te göklere çıkarılan Aksu'nun diva kişiliği, 1970'lerde ve 1980 darbesinin sonrasında sergilediği görece daha karmaşık figürü gölgeler. "Yozlaştırılmış" bir "Aziz İstanbul," Münir Nurettin Selçuk'un orijinal yorumunun—oğlu Timur'un elinden çıkan özgün Türk modernizmi tarafından çeşitli yeniliklerle donanabilecek bir orijinal—sahip olduğu aurayı daha da pekiştirir.

---

1 Pek çok kişi örnek verilebilir. Ben bu kitapta Berlant (1998), Berlant (2008), Ellison (1999), Gidens (1992), Herzfeld (1997), Özyürek (2006) ve başka isimlere bol bol başvurdum.

O halde sırf görmezden gelişlere dikkat çekmeye, boşlukları doldurmaya, kültürel figürleri uçlardan toparlayıp getirmeye ya da Müren, Gencebay ve Aksu'nun artık ciddi şekilde değerlendirilmesi için tartışma açmaya çalışmıyordum. Daha ziyade, Türk kültüründe bıraktığı izleri yakalamak ve tarif etmek ne kadar zor olsa da, bu müzisyenleri karmaşık bütünler olarak kavramaya çalıştım. Özellikle de, sık sık neden oldukları utancı—"resmi tablo" diyebileceğimiz şeyden süratle ayıklanıp atılan bir utancı—dikkate almaya çalıştım. Herzfeld'in öne sürdüğü gibi, paylaşılan utanç, kimliğe dair resmi temsillerin anlatımsal ortamlarda baskın çıktığı toplumlarda, "kişinin kendisiyle kederli yüzleşmesini" (Herzfeld 1997, s. 6) ve "müşterek sosyalliğe dair bir güvenceyi" sağlar. Bu kitap söz konusu isimleri *kültürel mahremin* kuramsal bakış açısından kavramayı denemiştir. Öne sürdüğüm gibi, bu bakış açısı söz konusu isimlerin çelişkili siyasi konumlarına ve karmaşık "ideal yurttaş" rollerine biraz olsun ışık tutar.

Bu kitap aynı zamanda bu kişileri müzik açısından anlama yolunda bir girişimdir. Her ne kadar Türk kültürü için taşıdıkları büyük önem ifade edilmişse de, onların müzik üreticiliğinin kesinlikle görmezden gelindiğini, bazen de karalandığını düşünüyorum. Müren, gördüğümüz gibi, klasik geleneğin piyasa tarafından kirletilmesinden hâlâ doğrudan sorumlu tutulmaktadır. Gencebay'a gelince, özellikle 1960'ların sonu ile 1970'lerin başlarındaki şarkı sözlerinde ve filmlerinde ilerici bir politikanın izi sürülmüştü; ancak birkaç istisna haricinde 1980 sonrasında dönüşen sound'u yok sayılmış ya da hor görülmüştü. Aksu'nun diva statüsü ve kitle iletişim araçlarında geniş yer kaplaması onun müziğinin ciddi şekilde irdelenmesini engellemiş gibi görünüyor. Bütün bu sanatçılar için, yaptıkları müzik yarattıkları karmaşık toplumsal etkilerde merkez konumdaydı. Her bir bölümde onların müziklerinin ulus, yurttaşlık bilinci ve dünyada sahip oldukları yere ilişkin Türklere has anlayışlarla nasıl ilişkiye geçtiğini ve bu anlayışları nasıl dönüştürdüğünü göstermeye çalıştım.

Daha genel bir düzeyde bu kitap, Laurent Berlant'ın "hassasiyetçiliğin tamamlanmamış işi" (Berlant 2008) olarak tanımladığı şeye duyulan giderek artan ilginin bir parçasıdır.[2] Batı'nın, romantizm ve modernizm ile itibarı sarsılan

2 Hassasiyetçilik üzerine Bell (2000), Boltanski (1999), Berlant (2008), Chapman ve Hendler (1999), Clark (1991), Giddens (1992), Griswold (1999), Marcus (2002),

hassasiyet kültürü ya ortalıktan kaybolmuş ya da ideolojik uçlara itilmişti. Yine de popüler kültür olarak varlığını sürdürmüş; taşıdığı ahenksiz hassasiyetçi tanımlama kayıtları—siyasal açıdan ikircikli olmakla birlikte—güçlü mahremiyet iddiaları tesis etmişti. Gayet iyi bilindiği gibi, "kötü muameleye maruz kalmışlığın tarihsel yüküyle imlenen bir müşterek duygu dünyası fantezisi" (Berlant 2008, s. 10) son çeyrek yüzyılda sağ tarafından hunharca manipüle edildi. Ancak bu fantezi, herkesin dikkate alması gereken eleştirel bir toplumsal tekabüliyet, edep ve hakkaniyet anlayışını da içerir. Berlant'ın ifadesini ödünç almak gerekirse, bu kitapta "yaşamın yeniden üretimi bağlamındaki eleştirel mesafelilik, eleştirel bir sicil elde etmek için sınır ihlallerine değil sıradan sağ kalma mücadelesi sahnelerine, reddedişe değil hayal kırıklığına odaklanır" (Berlant 2008, s. 24-5).

Müren, Gencebay ve Aksu'yu hassasiyetçi isimler olarak tarif etmek bazı aşikâr soruları gündeme getirecektir. Türk hassasiyetçiliği Batı modernitesinin ithal edilmiş (dolayısıyla da türetilmiş ve değeri düşmüş) bir ürünü müdür? Kültürel farklılıklar devrede değil midir? Bunun "hassasiyetçilik" olarak tanımlanması Türk kültüründeki aşk, muhabbet ve gözü sululuğun çarpıtılması riskini yaratır mı? Ya da tam tersine, bu bilerek dünyanın herhangi bir bölgesindeki—modernitenin işleyişiyle bir şekilde ters düştüğüne hükmedilen—her türlü muhalif kamu duygusallığına uyarlandığında, hassasiyetçilik fikri zayıflamakta mıdır?

Bu kitap bu soruların hakkını teslim eder, ama umarım aynı zamanda, kolaycı yanıtlara da ayak direr. Andrews ve Kalpaklı'nın erken modern Osmanlı şiiri ile İngiliz şiirini arasında yaptıkları karşılaştırmanın ortaya koyduğu gibi (Andrews ve Kalpaklı 2005), modernite ile ortak ve sınırdaş yüzleşmeler üzerinden şekillenen aşk kültürlerinde karmaşık ve çok yönlü bir trafik mevcuttur. (Genellikle Avrupa ile Ortadoğu arasındaki, bu ikiliye mahsus sömürgeci ve yarı-sömürgeci ilişkilerin ürünü olan) Batılı kültürel biçimlerin tarihi gücüne ve önemine rağmen, sadece tek yönlü bir trafik algılamak büyük bir hata

---

Mullan (1998) ve Nolan'dan (özellikle 2000) yararlandım. Müzikolojide, bu tarz eleştirel açılardan hassasiyetçilik üzerine yapılan irdelemeler (bildiğim kadarıyla) görece çok azdır, yine de Castelvecchi (1996) ve Frith (1996) benim için özellikle büyük önem arz etti.

olacaktır. Bu tür aşk kültürlerine dair yerelleşmiş kavrayışları—özellikle de ulus devletle ilgili iddialara dayalı bir çerçeveye oturtulduklarında—anlamak kesinlikle önemlidir; ama bunları duygular, mecazlar, türler ve üsluplardaki bölgesel trafik bağlamında görebilmek de önemlidir.

Buradaki esas zorluklardan biri hâlâ, duygusal müzik türlerini tango, *banda*, *conjunto*, *kroncong*, *country*, arabesk, *musica sertaneja*, rebetiko, *enka*, *rai* ve benzeri üzerinde çok çalışılmış türlerle ilişkilendiren tarihi bağları ve daha kapsamlı dolaşım süreçlerini anlama zorluğudur.[3] Bu türler genellikle yalıtılmış türler, duygu üretiminin ulusal biçimlerine mahsus türler olarak görülmüştür. Oysa bunların çoğu ya bölgesel olarak ya da teknoloji, göçler ve benzeri unsurların kapsamlı akışkanlığı yoluyla birbirleriyle bağlantı kurmuştur. Noktaları birleştirip bu daha büyük resmi ortaya çıkarmaya çalışmak faydalı olabilir. Marshall Berman'ın dediğini bir kez daha yinelemek gerekirse, düşündüğümüzden daha çok ortak noktaya sahip olduğumuzu kanıtlayabiliriz.[4] Ve de, Berman gibi, bu hareketlili-

3 Burada özellikle Savigliano (1995), Simonett (2001), Kornhauser (1978), Fox (2004), Rasmussen (1996), Tragaki (2007), Yano (2002) ve Schade-Poulsen'in (1999) çalışmalarına başvurdum; ayrıntılı, ilgi çekici ve kuramsal açıdan kışkırtıcı bu vaka çalışmaları, her ne kadar bu terimi nadiren kullansalar da, hassasiyetçiliğe daha çok yer vermeye meyletmiş gibidir.

4 Söyledikleri tam olarak şöyleydi: "Bunca yıllık çalışmalarımız bize bir şey öğrettiyse, birbirlerinden daha farklı baktığını, konuştuğunu, hissettiğini düşünen insanlara—birbirlerine dikkat etmeyenlere ya da birbirinden korkanlara—düşündüklerinden daha çok ortak noktaya sahip olduklarını göstermek üzere, derine inebilir, daha yakından bakabilir ve dinleyebilir, yüzeylerin altını görebilir ve hissedebilir, daha geniş bir zaman ve mekân yelpazesinde karşılaştırmalar yapabilir, saklı örüntüleri, güçleri ve bağlantıları kavrayabiliriz. İnsanlara, yaşamlarını birbirine daha yakınlaştıracak şekilde, kendilerini ve diğerlerini fark ediş şoku sağlayacak vizyonlara ve fikirlere katkıda bulunabiliriz. Dayanışma ve sınıf bilinci için yapabileceğimiz şey budur. Ama eğer bu yaşamların neye benzediğiyle olan bağlantımızı kaybedersek [...] bunu yapamayız. Dünyaya bakarlar, ona dair hisler yaşarlar ve onu deneyimlerlerken insanları nasıl tanıyacağımızı bilemezsek, onların kendilerini tanımalarına ya da dünyayı değiştirmelerine asla yardımcı olamayız. Sokaktaki işaretleri nasıl okuyacağımızı bilmiyorsak *Kapital*'i okumak bir işimize yaramaz" (Berman 1999, s. 169).

ğin en azından bir kısmının barındırdıklarını entelektüel camialarımızın dışında irdelemeyi deneyebiliriz. Ötekinin hazları ve duygusal dürtüleri (aramızda ya da sınırlarımızın hemen dışında), temel kimliklerini tehlike altında gören toplumsal gruplar için sık sık bir öfke odağı görevi görür. "Biz" bizi "onlarla" ilgili bu kadar çok rahatsız eden şeyin ne olduğunu tam olarak bilemeyebiliriz, fakat onların yaşamdan aldıkları hazların (pişirdikleri yemeklerin kokusu, futbol ya da kriket tutkunluklarındaki taşkınlık, "müzik diye adlandırdıkları o korkunç iniltiler," vb) popüler kültürdeki işaretleri dünya çapında göçmen karşıtları ve sefil milliyetçiler tarafından en vahşi ve akıl almaz tepkileri kışkırtmak üzere kullanılabiliyor. Teknoloji ve göçler kültürleri giderek daha çok yakınlaştırırken, "düşündüğümüzden daha çok ortak noktaya sahip olduğumuz" iddiasını ileri sürmek daha zorlaşabilir ve bu tür savların taşıdığı riskler artabilir.

Gencebay bir keresinde arabeski "ortak bir müzik kültürü... bir serbestlik, özgürlük hissi, günlük yaşamak, dünyayı taşımak" diye tanımlamıştı (bkz. Üçüncü Bölüm). Bu tanım, benim burada kast ettiğim gibi, hayat dolu ve hiçbir olumsuzlama içermeyecek şekilde anlaşıldığı takdirde, hassasiyetçiliğin neredeyse genel bir tanımı olarak kullanılabilir. Gencebay'ın sözleri bir sivil proje türü, modern toplumda yabancılarla kurulacak bağımlılığa dayalı içten ilişkilere dair bir tasavvur biçimi olarak hassasiyetçiliğe işaret eder. Yirminci yüzyılın sonu ile yirmi birinci yüzyılın başında şehir hayatında giderek küçülen kamusal alanlar, bu tür fikirlere pek az yer bırakmakta ya da bunların sadece tazmin edici veya tepkisel olarak görülmesine yol açmakta. (Yeni şarkiyatçılar tarafından basitçe yok sayılan) kamusal alanın genellikle tekno-siyasetçi seçkinlerce tam bir yönlendirme ve disiplin alanı olarak tasavvur edildiği (Mitchell 2002) Ortadoğu'nun ulus-devletlerinde ve Avrupa'nın sınırlarında, bu mesele özellikle hassastır. Ama hikâyenin tamamı bundan ibaret değildir. En azından 1950 sonrası Türkiye'si için benim iddiam budur. *Aşk Cumhuriyeti* kamusal yaşama dair süreklilik gösteren ve bir sonuç olarak ortaya çıkan tasavvurun muhabbet üzerinden ifade bulmasına ve bu tasavvurun vasıtası olarak popüler müziğe dikkat çekmektedir.

Kaynakça

Abacı, Tahir. 2000. *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik.* İstanbul: Pan.

Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Abu Lughod, Lila. 2005. *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt.* Chicago: University of Chicago Press.

Adlı, Ayşe. 2005. "Devletin Sırtı Hâlâ Türk Müziğine Dönük." *Aksiyon* 572 (http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=22882, 1 Şubat 2008 tarihinde erişilebiliyordu).

Adorno, Theodor, George Simpson'ın katkısıyla. 2002. "On Popular Music." *Essays on Music*'ten, Richard Leppert'in giriş yazısı, yorumları ve notlarıyla. Berkeley: University of California Press.

Ahıska, Meltem ve Zafer Yenal. 2006. *Aradığınız Kişiye Şu An Ulaşılamıyor.* İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Ahmad, Feroz. 1977. *The Turkish Experiment in Democracy, 1950–1975.* Boulder: Westview Press.

Ahmad, Feroz. 1993. *The Making of Modern Turkey.* New York: Routledge. [Türkçesi: *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan. 1999. Kaynak Yayınları.]

Akgün, Fehmi. 1993. *Yıllar Boyunca Tango, 1865–1993.* İstanbul: Pan.

Akın, A. Vedat. 1951. "Zeki Müren Sorulan Sualleri Cevaplandırıyor." *Resimli Radyo Dünyası* 35: 22–6.

Akın, Erkan ve Ömer Karasapan. 1988. "The Rabıta Affair." *Middle East Report* 153: 15.

Aksoy, Bülent. 2002. Zeki Müren: 1955–63 Kayıtları/Recordings (CD kitapçığı). İstanbul: Kalan.

Aksoy, Ozan. 2006. "The Politicization of Kurdish Folk Songs in Turkey in the 1990s." *Music and Anthropology* 11. http://levi.provincia.venezia.it/ma/index/ma_ind.htm

Aksu, Sezen. 1996. "O Annelerin Yerindeyim." *Aktüel* 262(96): 26–9.

Aksüt, Sadun. 1994. *Şarkılarda İstanbul*. İstanbul: Altın Kitaplar.

Aktürk, Sener. 2007. "Incompatible Visions of Supra- Nationalism: National Identity in Turkey and the European Union." *European Journal of Sociology* 48(2): 347–72.

Akyıldız, Erhan. 1974. "Orhan Gencebay İzmir Fuarında." *Hey* 4(9): 12–5.

Akyıldız, Erhan. 1977. "Bir rakı şişesinde Orhan Gencebay." *Hey* 7(21): 18–9.

Alkan, Türker. 2006. "'Bizler' ve 'Sizler.'" *Radikal Gazetesi*, 2 Ağustos. http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=194576.

Allen, Ray ve Lois Wilken, der. 1998. *Island Sounds in the Global City: Popular Music and Identity in New York*. New York: New York Folklore Society.

Altan, Mehmet. 1996. "12 Numaralı Mikrofon." *Sabah Gazetesi*, 26 Eylül. http://www.sanatgunesi.com/bir_cift_soz_basin02.htm.

Altınay, Rüştem Ertuğ. 2008. "Reconstructing the Transgendered Self as a Muslim, Nationalist, Upper- Class Woman: The Case Of Bulent Ersoy." *Women's Studies Quarterly* 36(3–4): 210–29.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra: Verso. [Türkçesi: Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, çev. İskender Savaşır. 2011, 6. Basım. Metis.]

Andrews, Walter. 1984. *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*. Seattle: University of Washington Press. [Türkçesi: *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, çev. Tansel Güney. 2000. İletişim.]

Andrews, Walter ve Mehmet Kalpaklı. 2005. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham, NC: Duke University Press.

Arel, Hüseyin Sadettin. 1969. *Türk Musikisi Kimindir?* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Arel, Hüseyin Sadettin. 1992. *Prozodi Dersleri*. İstanbul: Pan.

Arıkan, Mümtaz. 1979. "Zeki Müren Efsanesi." *Hey* 9(38): 10–11.

Armbrust, Walter. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt.* Cambridge: Cambridge University Press.

Armbrust, Walter. 2000. "Introduction: Anxieties of Scale." *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond* içinde, der. Walter Armbrust; 1–31. Berkeley: UC Press.

Aşan, Emine. 2003. *Rakipsiz Sanatkâr Zeki Müren.* İstanbul: Boyut.

Ateş, Amir. 2008. "Bir İlahi Musikidir Kainat." *Vizyon Dergisi* 10 (Ağustos): 51–3.

Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* New York: Routledge.

Aya, Gökhan. 1996. *Bir Cem Karaca Kitabı.* İstanbul: Ada.

Balakrishnan, Gopal. 2003. "Algorhythms of War." *New Left Review* 23: 5–33.

Baron, Beth. 2005. *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics.* Berkeley: University of California Press.

Barthes, Roland. 1977. "The Grain of the Voice." *Image, Music, Text* içinde, der. ve çev. Stephen Heath, 179–89. Londra: Fontana.

Barthes, Roland. 1979. *A Lover's Discourse.* Londra: Jonathan Cape. [Türkçesi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel. 2012, 4. Basım. Metis.]

Bartok, Bela. 1976. *Turkish Folk Music from Asia Minor*, der. Benjamin Suchoff. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Bartu, Ayfer. 1999. "Who Owns the Old Quarters? Rewriting Histories in a Global Era." *Istanbul: Between the Global and the Local* içinde, der. Çağlar Keyder, 31–45. Lanham: Rowman and Littlefield. [Türkçesi: *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında.* 2000. Metis.]

Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü. 1988. *Türkiye İstatistik Cep Yıllığı.* Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü.

Behar, Cem. 1992. *Zaman, Mekân, Müzik: Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım.* İstanbul: Afa.

Beken, Münir. 2003. "Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino." *Music and Anthropology* 8. http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number8/ma_ind8.htm.

Bel, Nur Gülmez. 2006. "Popo Mu Ses Mi Karar Vereceksin." *Vatan Magazin* (30 Ağustos): 2.

Belge, Murat. 1983a. "Türkiye'de Günlük Hayat." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*: 836–76. İstanbul: İletişim.

Belge, Murat. 1983b. *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan.

Belge, Murat. 1990. "Toplumsal Değişme ve Arabesk." *Birikim* 17: 16–23.

Bell, Michael. 2000. *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*. Houndmills: Palgrave.

Berkes, Niyazi. 1964. *The Development of Secularism in Turkey*. Montreal: McGill University Press.

Berlant, Lauren ve Michael Warner. 1998. "Sex in Public." *Critical Inquiry* 24(2): 547–66.

Berlant, Lauren. 1997. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham, NC: Duke University Press.

Berlant, Lauren. 1998. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry* 24(2): 281–8.

Berlant, Lauren. 2008. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press.

Berman, Marshall. 1999. *Adventures in Marxism*. Londra: Verso.

Beyatlı, Yahya Kemal. 1964. *Aziz İstanbul*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. Londra: Routledge.

Bildirici, Faruk. 2002. "İstanbul Kaltağını Benim İçin Öp." *Tempo Online*. www.tempodergisi.com.tr/kose/faruk_bildirici/00296.

Bohlman, Philip V. 1998. "The Schechinah, or the Feminine Sacred in the Musics of the Jewish Mediterranean." *Music and Anthropology* 3. http://www.provincia.venezia.it/Levi/ma/index/number3/bohlman/bohl_0.htm.

Bohlman, Philip V. 1999. "Ontologies of Music." *Rethinking Music* içinde, der. Nicholas Cook ve Mark Everist, 17–34. Oxford: Oxford University Press.

Bohlman, Philip V. 2002. "World Music at the End of History." *Ethnomusicology* 46(1): 1–32.

Boltanski, Luc. 1999. *Distant Suffering: Morality, Media and Politics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Boran, Orhan. 1975. "Dünün Karton Plakları Şimdi Altın Oldu." *Hey* 6(2): 10–3.

Born, Georgina. 1998. *Anthropology, Kleinian Analysis, and the Subject in Culture.* American Anthropologist 100(2): 373–86.

Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1): 7–36.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books.

Bozdağ, İsmet. 1998. "Bir Ses Ustası: Münir Nurettin Selçuk." *Musiki Mecmuası* 51(462): 8–13.

Buchanan, Donna. 2006. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition.* Chicago: University of Chicago Press.

Büker, Seçil 2002. "The Film Does Not End With An Ecstatic Kiss." *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey* içinde, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 147–70. [Türkçesi: *Kültür Fragmanları.* çev. Zeynep Yelçe. 2003. Metis.]

Bulaç, Ali. 1992. "Modern ve Mahrem." *Birikim* 33: 74–80.

Calhoun, Craig. 1992. "Introduction: Habermas and the Public Sphere." *Habermas and the Public Sphere* içinde, der. Craig Calhoun, 1–50. Cambridge, MA: MIT Press.

Cambazoğlu, Cumhur. 1995. "Işık İkitelli'de Yükseldi." *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Temmuz: 14.

Cambazoğlu, Cumhur. 1996. "Sezenciklerin Parçaları Yaz Albümü." *Cumhuriyet Gazetesi*, 20 Haziran: 14.

Castelvecchi, Stefano. 1996. "From Nina to Nina: Psychodrama, Absorption, and Sentiment in the 1980s." *Cambridge Opera Journal* 8(2): 91–112.

Çayır, Kenan. 2006. "Islamic Novels: A Path to New Muslim Subjectivities." *Islam in Public: Turkey, Iran, and Europe* içinde, der. Nilüfer Göle ve Ludwig Amman, 191–225. İstanbul: Bilgi University Press.

Çelik, Zeynep. 1986. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century.* Seattle: University of Washington Press.

Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference.* Berkeley: University of California Press.

Chapman, Mary ve Glenn Hendler. 1999. "Introduction." *Sentimental Men: Masculinity and the Politics of Affect in American Culture* içinde, der. Mary Chapman ve Glenn Hendler, 1–16. Berkeley: UC Press.

Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*, çev. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Çınar, Alev. 2005. *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Clark, Suzanne. 1991. *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word.* Bloomington: Indiana University Press.

Clarke, David. 2007. "Elvis and Darmstadt, or: Twentieth-Century Music and the Politics of Cultural Pluralism." *Twentieth-Century Music* 4(1): 3–45.

Clarke, Eric. 2007. "The Impact of Recording on Listening." *Twentieth-Century Music* 41: 47–70.

Cleto, Fabio. 1999. "Introduction: Queering the Camp." *Camp: Queer Aesthetics and The Performing Subject: A Reader* içinde, der. Fabio Cleto, 1–43. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia.* Oxford: Clarendon.

Cook, Nicholas. 1999. "Analysing Performance, Performing Analysis." *Rethinking Music* içinde, der. Nicholas Cook ve Mark Everist. 239–61. Oxford: Oxford University Press.

Costello-Branco, Salwa al-Shawan. 2002. "Western Music, Colonialism, Cosmopolitanism, and Modernity in Egypt." *The Garland Encyclopedia of World Music: Middle East* içinde, Virginia Danielson, der. Scott Marcus ve Dwight Reynolds, 607–13. New York: Garland.

Currid, Brian. 2000. "'A Song Goes Round the World': The German Schlager, as an Organ of Experience." *Popular Music* 19(2): 147–80.

Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century.* Chicago: University of Chicago Press.

Delaney, Carol. 1991. *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society.* Berkeley: University of California Press.

[Türkçesi: *Tohum ve Toprak: Türk Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji.* çev. Aksu Bora ve Selda Somuncuoğlu. 2009. İletişim.]

Dikici, Radi. 2005. *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar.* İstanbul: Remzi.

Dilmener, Naim. 2003. *Bak Bir Varmış, Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi.* İstanbul: İletişim.

Dilmener, Naim. 2006. *Eleştirmenin Günlüğü.* İstanbul: Everest.

Dolar, Mladen. 1996. "The Object Voice." *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, der. Renata Salecl ve Slavoj Zizek, 7–31. Durham, NC: Duke University Press.

Dorsay, Attila. 2003. *Ne Şürüp-Şeker Şarkılardı Onlar: Kişisel Bir 20. Yüzyıl Pop Müzik Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Douglas, Mary. 1997. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology.* Londra: Routledge.

Duben, Alan ve Cem Behar. 1991. *Istanbul Households: Marriage, Family, and Fertility, 1880–1940.* Cambridge: Cambridge University Press. [Türkçesi: *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940.*1996. İletişim.]

Dueck, Byron. 2007. "Public and Intimate Sociability in First Nations and Métis Fiddling." *Ethnomusicology* 51(2): 30–63.

Eğribel, Ertan. 1984. *Niçin Arabesk Değil?* İstanbul: Süreç.

Eickelman, Dale. 1989. *The Middle East and Central Asia: An Anthropological Approach.* Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Ellingsen, Anne. 1997. "Ibrahim Tatlıses and the Popular Music Genre Arabesk in Turkey." *Studia Musica Norvegica* 23: 65–74.

Ellison, Julie. 1999. *Cato's Tears and the Making of Anglo-American Emotion.* Chicago: University of Chicago Press.

Erdener, Yıldıray. 1995. *The Song Contests of Turkish Minstrels: Improvised Poetry Sung to Traditional Music.* New York: Garland.

Erlmann, Viet. 1999. *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West.* Oxford: Oxford University Press.

Estukyan, Pakrat. 2003. "İstanbul'da Ermeni Müziği." *İstanbul* 45: 83–5.

Feld, Steven. 1996. "Pygmy Pop: A Genealogy of Schizophonic Mimesis." *Yearbook for Traditional Music* 28: 1–35.

Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello ve David Samuels. 2004. "Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song." *A Companion to Linguistic Anthropology* içinde, der. Alessandro Duranti, 321–45. Oxford: Blackwell.

Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court.* Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Feldman, Walter. 2002. *Music of the Sultans, Sufis and Seraglio Volume 2: Music of the Dancing Boys*, CD kitapçığı. New York: Traditional Crossroads CD 4302.

Fox, Aaron A. 2004. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture.* Durham, NC: Duke University Press.

Frishkopf, Michael. 2003. "Some Meanings of the Spanish Tinge in Contemporary Egyptian Music." *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds* içinde, der. Goffredo Plastino, 199–220. New York: Routledge.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Fuller, Mia. 2007. *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism.* New York: Routledge.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford: Clarendon.

Gellner, Ernest. 1981. *Muslim Society.* Cambridge: Cambridge UP.

Giddens, Anthony. 1992. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies.* Stanford, CA: Stanford University Press. [Türkçesi: *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, çev. İdris Şahin. 2010, 2. Basım. Ayrıntı.]

Gilsenan, Michael. 1982. *Recognizing Islam: Religion and Society in the Modern Arab World.* New York: Pantheon.

Gilsenan, Michael. 1990. "Very Like a Camel: The Appearance of an Anthropologist's Middle East." *Localizing Strategies: Regional Traditions in Ethnographic Writing* içinde, der. Richard Fardon, 222–39. Washington, DC: Smithsonian Institute Press.

Giz, Adnan. 1969. "Çamlıca: İstanbul'un Mutena Semtlerinden." *Hayat Tarih Mecmuası* 5(10): 27–31.

Gökalp, Ziya. 1923. *Türklüğün Esasları*. Ankara: Milli İçtimiyat Kitabhanesi.

Göle, Nilufer. 1996. *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*. Ann Arbor: University of Michigan Press. [Türkçesi: *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. 2011, 10. Basım. Metis.]

Göle, Nilufer. 2000. "Snapshots of Islamic Modernities." *Daedalus* 129(1): 91–117.

Gordon, Joel. 2002. *Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civic Identity in Nasser's Egypt*. Chicago: Middle Eastern Documentation Center.

Grainge, Paul. 2002. *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in 1990s America*. Westport, CT: Praeger.

Griswold, Charles. 1999. *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Güç, Ceyhan. 1996. *Şimdi Uzaklardasın*. İstanbul: Ad.

Güneyli, Deniz. 1996. "Yılın Pop Balonları." *Müzük* 1:8.

Güngör, Nazife. 1990. *Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müziği*. Ankara: Bilgi.

Habermas, Jürgen. 1984. *A Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon Press. [Türkçesi: *İletişimsel Eylem Kuramı*, 2 cilt. çev. Mustafa Tüzel, Kabalcı, 2001]

Habermas, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: MIT Press. [Türkçesi: *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. çev. Mithat Sancar ve Tanıl Bora. 2003, 3. Basım. İletişim.]

Hansen, Miriam. 1994. Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hasgül, Necati. 1996. "Türkiye'de Pop Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri." *Dans Müzik Kültür: Folklora Doğru* 62: 51–74.

Herzfeld, Michael. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.

Hiçyılmaz, Ergün. 1997. *Dargınım Sana Hayat: Zeki Müren için Bir Demet Yasemin*. İstanbul: Kamer.

Hirschkind, Charles. 2006. *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York: Columbia University Press.

Hisar, Abdülhak Şinasi. 1978. *Boğaziçi Mehtapları*. İstanbul: Ötüken.

Holbrook, Victoria. 1994. *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*. Austin: University of Texas Press. [Türkçesi: *Aşkın Okunmaz Kıyıları Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, çev. Engin Kılıç ve Erol Köroğlu. 1998. İletişim.]

Houston, Christopher. 2008. *Kurdistan: Crafting of National Selves*. New York: Berg.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. 1958. *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikisinaşları*. İstanbul: Maarif.

Işık, Caner ve Nuran Erol. 2002. *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam.

Işık, Sadettin. 1951. "Güzel Sanatlar Akademisi Talebesi Zeki Müren." *Resimli Müzik Dünyası* 74: 9- 12.

Jones, Andrew. 2001. *"Like A Knife": Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Kandiyoti, Deniz. 1991. *Women, Islam, and the State* için yazılan giriş yazısı, der. Deniz Kandiyoti. Philadelphia: Temple University Press.

Kandiyoti, Deniz. 1994. "The Paradoxes of Masculinity: Some Thoughts on Segregated Societies." *Dislocating Masculinities: Comparative Ethnographies* içinde, der. Andrea Cornwall ve Nancy Lindisfarne: 197–213. New York: Routledge.

Kandiyoti, Deniz. 2002. "Introduction: Reading the Fragments." *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey* içinde, der. Deniz Kandiyoti ve Ayse Saktanber: 1–21. Londra: I. B. Tauris. [Türkçesi: *Kültür Fragmanları*. çev. Zeynep Yelçe, Metis, 2003.]

Kaplan, Mehmet. 1954. *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh.

Kaplan, Mehmet. 1963. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Baha.

Karakayalı, Nedim. 1995. "Doğarken Ölen: Hafif Müzik Ortamında Ciddi Bir Proje Olarak Orhan Gencebay." *Toplum ve Bilim* 67: 135–56.

Karpat, Kemal. 1963. "The People's Houses in Turkey: Establishment and Growth." *Middle East Journal* 17:55–67.

Katırcıkara, Ayhan. 1996. "Fantezi ve Kulis." *Türkiye Gazetesi*, 26 Eylül (http://www.sanatgunesi.com/0bir_cift_soz.htm) (son erişim tarihi 3/10/07).

Kayhan, Aslı. 2003. "Bu Barlarda Ne söyleniyor? Türkülerin Yeni Mekânı: Türkü Bar." *İstanbul* 45: 125–27.

Keyder, Çağlar. 1987. *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development*. Londra: Verso. [Türkçesi: *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. 2007, 12. Basım. İletişim.]

Keyder, Çağlar. 1999. "The Setting." *Istanbul: Between the Global and the Local* içinde, der. Çağlar Keyder, 3–28. Lanham, MD: Rowman and Littlefield. [Türkçesi: *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis, 2000.]

Keyder, Çağlar. 2004. "The Turkish Bell Jar." *New Left Review* 28: 65–84.

Kılıç, Ahmet. 1972a. "Türkiye'ye Dönen Timur Selçuk." *Hey* 2(35): 3–4.

Keyder, Çağlar. 1972b. "Timur Selçuk Orkestra Kurdu." *Hey* 2(40): 3.

Kingsbury, Paul. 2007. "The Extimacy of Space." *Social and Cultural Geography* 8(2): 235–58.

Kocabaşoğlu, Uygur. 1980. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yer*. Ankara: S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi.

Koçu, Reşat Ekrem. 1969. "İstanbul'da Ezan Musikisi." *Hayat Tarih Mecmuası* 5(11): 18–20.

Kornhauser, Bronia. 1978. "In Defence of Kroncong." *Studies in Indonesian Music* içinde, der. Margaret Kartomi. Clayton: Center for Southeast Asian Studies, Monash University: 104–83.

Krebs, Harold. 1987. "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance." *Journal of Music Theory* 31:99–120.

Kulin, Ayse. 1996. *Bir Tatlı Huzur: Fotograflarla Münir Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Sel.

Lewis, Bernard. 1961. *The Emergence of Modern Turkey*. Oxford: Oxford UP.

Lewis, Geoffrey. 1955. *Turkey*. Londra: Benn.

Manuel, Peter. 1986. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics." *Yearbook for Traditional Music* 21:70–94.

Manuel, Peter. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.

Marcus, George. 2002. *The Sentimental Citizen: Emotion in Democratic Politics*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Mardin, Şerif. 1989. *Religion and Social Change in Modern Turkey: The Case of Bediüzzaman Said Nursi*. Albany, NY: State University of New York Press. [Türkçesi: *Bediüzzaman Said Nursi Olayı: Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim*, çev. Metin Çuhaoğlu. 1992. İletişim.]

Markoff, Irene. 1986. "The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam." *World of Music* 28(3): 42–56.

Markoff, Irene. 1990 / 91. "The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Musician: Tempering the Creative Impulse." *Asian Music* 22(1): 129–45.

McCracken, Allison. 2001. "Real Men Don't Sing Ballads: The Radio Crooner in Hollywood, 1929–1933." *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* içinde, der. Pamela Wojcik ve Arthur Knight, 105–33. Durham, NC: Duke University Press.

Meeker, Michael. 1991. "The New Muslim Intellectuals in the Republic of Turkey." *Islam in Modern Turkey: Religion, Politics and Literature in a Secular State* içinde, der. Richard Tapper, 189–219. Londra: I.B. Tauris.

Meriç, Murat. 1996. "Türkiye'de Pop Müziğin Öyküsü." *Müzük* 1: 50–2.

Meriç, Murat. 1999a. "Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven." *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. Gönül Paçacı, 132–41. İstanbul: Tarih Vakfı.

Meriç, Murat. 1999b. "Türkiye'de Popüler Batı Müziği'nin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış." *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. Gönül Paçacı, 132–41. İstanbul: Tarih Vakfı.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Middleton, Richard. 2006. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge.

Miller, Jacques-Alain. 2005. "A and a in Clinical Structures." *The Symptom*: Online Journal for Lacan.com (http://www.lacan.com/symptom6_articles/miller.html).

Mitchell, Timothy. 1988. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge UP.

Mitchell, Timothy. 2002. *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity.* Berkeley: University of California Press.

Moore, Allan. 1993. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock.* Buckingham, UK: Open University Press.

Motooka, Wendy. 1998. *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism, and Political Economy in Eighteenth-Century Britain.* New York: Routledge.

Mullan, John. 1988. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century.* Oxford, UK: Clarendon.

Müren, Zeki. 1995. *Bıldırcın Yağmuru.* İstanbul: İstanbul Matbaası.

Müren, Zeki. 1996. "Kendi Sözleriyle Zeki Müren." *TRT Batmayan Güneş* belgeselinden, 10–12 Eylül. http://www.sanatgunesi.com/0bir_cift_soz.htm.

Murray, Stephen ve Will Roscoe. 1997. *Islamic Homosexualities.* New York: New York University Press.

Najmabadi, Afsaneh. 2005. *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity.* Berkeley: University of California Press.

Navaro-Yashin, Yael. 2002. *Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nettl, Bruno, der. 1978. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change.* Champaign-Urbana: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno ve Roland Riddle. 1998. "Taqsim Nahawand Revisited: The Musicianship of Jihad Racy." *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* içinde, der. Bruno Nettl ve Melinda Russell, 363–94. Chicago: University of Chicago Press.

Noble, Marianne. 2000. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ochoa Gaultier, Ana Maria. 2003. *Músicas locales in tiempo de globalización.* Buenos Aires: Norma.

O'Connell, John Morgan. 2002. "From Empire to Republic: Vocal Style in Twentieth-Century Turkey." *The Garland Encyclopedia of World Music: Middle East* içinde, der. Virginia Danielson, Scott Marcus ve Dwight Reynolds, 781–7. New York: Garland Publishing.

O'Connell, John Morgan. 2003. "Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel." *Ethnomusicology* 47(3): 399–414.

O'Connell, John Morgan. 2005a. "Sound Sense: Mediterranean Music from a Turkish Perspective." *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences* içinde, der. David Cooper ve Kevin Dawe, 3–25. Lanham, MD: Scarecrow Press.

O'Connell, John Morgan. 2005b. "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse." *Ethnomusicology* 49(2): 177–205.

O'Connell, John Morgan. 2006. "The Mermaid of the Meyhane: The Legend of a Greek Singer in a Turkish Tavern." *Music and the Sirens* içinde, der. Linda Austern ve Inna Naroditskaya, 273–93. Bloomington: Indiana University Press.

Oğuztan, Ümit. 1975. "Yedi Yönlü Sanatçı." *Ses* 52: 16–7.

Ok, Akın. 1994. *'68 Çığlıkları: Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi.* İstanbul: Broy.

Ok, Akın. 1997. *İstanbul'un Kalbini Alan Dansözleri ve Eğlence Dünyası'nın Saklı Şiddeti.* İstanbul: Broy.

Ok, Sema. 1996. "Bazıları Farklıdır." http://www.sanatgunesi.com/0bir_cift_soz.htm.

Ömürlü, Yusuf. 1999. *Yahya Kemal'in Bestelenmiş Şiirleri.* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Öncü, Ayşe. 1999. "Istanbulites and Others: The Cultural Cosmology of Being Middle Class in the Era of Globalization." *Istanbul: Between the Global and the Local* içinde, der. Çağlar Keyder, 95–119. Lanham, MD: Rowman and Littlefield. [Türkçesi: *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında.* 2000. Metis.]

Oransay, Gültekin. 1985. *Atatürk ile Küğ: Belgeler ve Veriler.* İzmir: Küğ Yayını.

Ossman, Susan. 2002. *Three Faces of Beauty: Casablanca, Paris, Cairo.* Durham, NC: Duke University Press.

Özbek, Meral. 1991. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim.

Özer, Yetkin. 2003. "Crossing the Boundaries: The Akdeniz Scene and Mediterraneanness." *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds* içinde, der. Goffredo Plastino, 199–220. New York: Routledge.

Özışık, Edip. 1963. *Musıki Sanatı.* İstanbul: Nurgök.

Öztuna, Yılmaz. 1987. *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih.* İstanbul: Lâle Mecmuası.

Öztürkmen, Arzu. 2005. "Folklore on Trial: Pertev Naili Boratav and the Denationalization of Turkish Folklore." *Journal of Folklore Research* 42(2): 185–216.

Özyürek, Esra. 2006. *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey.* Durham, NC: Duke University Press. [Türkçesi: *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset.* 2011, 4. Basım. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.]

Paçacı, Gönül. 1999. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni." *Cumhuriyet'in Sesleri*, der. Gönül Paçacı, 10–29. İstanbul: Tarih Vakfı.

Pamuk, Orhan. 2005. *Istanbul: Memories and the City*, çev. Maureen Freely. New York: Vintage. [*İstanbul: Hatıralar ve Şehir.* Yapı Kredi Yayınları]

Pamuk, Orhan. 2008. *Masumiyet Müzesi.* İstanbul: İletişim.

Perna, Vincenzo. 2005. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis.* Londra: Ashgate.

Petkov, Steven. 1995. "Ol' Blue Eyes and the Golden Age of the American Song." *The Sinatra Reader* içinde, der. Steven Petkov ve Leonard Mustazza, 74–84. Oxford: Oxford University Press.

Picken, Laurence. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey.* Oxford: Oxford University Press.

Poizat, Michel. 1992. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Potuoğlu-Cook, Öykü. 2007. "Sweat, Power and Art: Situating Belly Dancers and Musicians in Contemporary İstanbul." *Music and Anthropology* 11. http://research.umbc.edu/eol/MA/index/number11/potuoğlu/pot_0.htm.

Racy, Ali Jihad. 2003. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab.* Cambridge: Cambridge University Press.

Rassmussen, Ljerka Vidic. "The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia." *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* içinde, der. Mark Slobin, 99–116. Durham, NC: Duke University Press.

Regev, Motti. 2006. "Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism." *European Journal of Social Theory* 9(4): 563–78.

Regev, Motti ve Edwin Seroussi. 2004. *Popular Music and National Culture in Israel.* Berkeley: University of California Press.

Rice, Timothy. 1996. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Chicago: University of Chicago Press.

Robins, Kevin ve Asu Aksoy. 1995. "Istanbul Rising: Returning the Repressed to Urban Culture." *European and Regional Studies* 2(3): 223–35.

Robins, Kevin ve David Morley. 1996. "Almancı, Yabancı." *Cultural Studies* 10(2): 248–54.

Rona, Mustafa. 1970. *Yirminci Yüzyıl Türk Musıkisi.* İstanbul: Türkiye.

Rowson, Everett. 1991. "The Categorization of Gender and Sexual Irregularity in Medieval Arab Vice Lists." *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* içinde, der. Julia Epstein ve Kristina Straub, 50–79. New York: Routledge.

Şafak, Elif. 2006. "Türkiye'de Aşk Yasak Mı?" *Zaman Gazetesi*, 19 Aralık 2006 (http://www.zaman.com.tr/webapp-tr/yazar.do?yazino=473993)

Sarhon, Karen Gerson. 2003. "Türk Müziği ve Los Pasaros Sefaradis Grubu." *İstanbul* 45: 78–9.

Sassen, Saskia. 1998. *Globalization and Its Discontents.* New York: New Press.

Sassen, Saskia. 2006. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion.* Boulder, CO: Westview Press.

Saymaz, İsmail. 2008. "28. Yılında 12 Eylül'ü Protesto." *Radikal Gazetesi*, 11 Eylül, 9.

Schade-Poulsen, Marc. 1999. *Men and Popular Music in Algeria: The Social Significance of Rai.* Austin: University of Texas Press.

Scognamillo, Giovanni. 1979. "Minik Serçe." *Hey* 9(15): 38.

Scognamillo, Giovanni. 1997/8. "Être levantin à Istanbul." *Mediterraneans* 10: 93–100.

Seeman, Sonya. 2006. "Presenting Gypsy, Re-Presenting Roman: Towards an Archeology of Aesthetic Production and Social Identity." *Music and Anthropology* 11. http://www.provincia.venezia.it/Levi/ma/index/number11/seeman/see_0.htm.

Selçuk, Timur, 2003. "Sosyal Hamiş," *Babamın Şarkıları*, CD tanıtım yazısı 20–23. İstanbul: Balet Plak.

Sennett, Richard. 1976. *The Fall of Public Man*. Londra: Faber.

Seroussi, Edwin. 1989. *Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaac Algazi from Turkey*. Jerusalem: Renanot, the Institute for Jewish Music.

Seufert, Günter ve Petra Weyland. 1994. "National Events and the Struggle for the Fixing of Meaning: A Comparison of the Symbolic Dimensions of the Funeral Services for Atatürk and Özal." *New Perspectives on Turkey* 11:71–98.

Shafak, Elif. 2004. "Transgender Bolero." *Middle East Report* 230:26–29, 47.

Shankland, David. 2006. *The Alevis in Turkey: The Emergence of a Secular Islamic Tradition*. Londra: Routledge.

Shannon, Jonathan. 2006. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity and the Aesthetics of Authenticity in Contemporary Syria*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Shaw, Arnold. 1995. "Sinatrauma: The Proclamation of a New Era." *The Sinatra Reader* içinde, der. Steven Petkov ve Leonard Mustazza, 18–30. Oxford: Oxford University Press.

Shissler, Holly. 2003. *Between Two Empires: Ahmet Ağaoğlu and the New Turkey*. Londra: I.B. Tauris.

Shissler, Holly. 2004. "Beauty is Nothing to Be Ashamed Of: Beauty Contests as Tools of Women's Liberation in Early Republican Turkey." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 24(1): 107–22.

Signell, Karl. 1977. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Washington, DC: Asian Music Publications.

Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.

Silverstein, Michael ve Greg Urban. 1996. "The Natural History of Discourse." *Natural Histories of Discourse* içinde, der. Michael Silverstein ve Greg Urban, 1–18. Chicago: University of Chicago Press.

Simonett, Helena. 2001. *Banda: Mexican Musical Life Across Borders.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Sirman, Nükhet. 2000. "Writing the Usual Love Story: The Fashioning of Conjugal and National Subjects in Turkey." *Gender, Agency, and Change: Anthropological Perspective* içinde, der. Victoria Ana Godard, 250–72. Londra: Routledge.

Solomon, Thomas. 2005a. "Living Underground is Tough: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey." *Popular Music* 24(1): 1–20.

Solomon, Thomas. 2005b. " 'Listening to Istanbul': Imagining Place in Turkish Rap Music." *Studia Musicologica Norvegica* 31:46–67.

Solomon, Thomas. 2006. "Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland." *Yearbook for Traditional Music* 38:59–78.

Somay, Bülent. 1997/8. "Istanbul's Traffic Nightmare." *Mediterraneans* 10: 165–70.

Sönmez, Mustafa. 1996. *İstanbul'un İki Yüzü: 1980'den 2000'e Değişim.* Ankara: Arkadaş.

Stewart, Kathleen. 1996. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Stokes, Martin. 1992a. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey.* Oxford: Clarendon. [Türkçesi: *Türkiye'de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz. 2010, 2. Basım. İletişim.]

Stokes, Martin. 1992b. "The Media and Reform: The Saz and Elektrosaz in Turkish Popular Music." *British Forum for Ethnomusicology* 1:89–102.

Stokes, Martin. 1998. "Imagining the South: Hybridity, Heterotopias and Arabesk on the Turkish- Syrian Border." *Border Identities: Nation and State at International Frontiers* içinde, der. Thomas Wilson ve Hastings Donan, 263–88. Cambridge: Cambridge University Press.

Stokes, Martin. 2002a. "Turkish Rock and Pop." *The Garland Encylopedia of World Music: Middle East* içinde, der. Virginia Danielson, Scott Marcus ve Dwight Reynolds, 247–53. New York: Garland Publishing.

Stokes, Martin. 2002b. "Afterword: Recognizing the Everyday." *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey* içinde, der. Deniz

Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 322–38. Londra: I.B. Tauris. [Türkçesi: *Kültür Fragmanları*, çev. Zeynep Yelçe. 2003. Metis.]

Stokes, Martin. 2004. "The Tearful Public Sphere: Turkey's Sun of Art, Zeki Müren." *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean* içinde, der. T. Magrini, 307–28. Chicago: University of Chicago Press.

Stokes, Martin. 2007a. "Adam Smith and the Dark Nightingale: On Twentieth Century Sentimentalism." *Twentieth-Century Music.*

Stokes, Martin. 2007b. "Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu's Anatolian Pop." *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumeme* içinde, der. Donna Buchanan. Lanham, MD: Scarecrow.

Stokes, Martin. 2008. "Listening to Abd al-Halim Hafiz." *Global Soundtracks: Worlds of Film Music* içinde, der. Mark Slobin, 309–33. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Süreya, Cemal. 1989. *99 Yüz: İzdüşümler/ Söz Senaryosu.* İstanbul: Kaynak.

Swedenburg, Ted. 2000. "Sa'ida Sultan/ Danna International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, Nation, and Ethnicity on the Israeli- Egyptian Border." *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond* içinde, der. Walter Armbrust, 88–119. Berkeley: University of California Press.

Tagg, Philip. 2003. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media.* New York: Mass Media Music Scholar's Press.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2003. *Beş Şehir.* İstanbul: Dergâh.

Tanrıkorur, Cinuçen. 2003. *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* İstanbul: Dergâh.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses.* New York: Routledge.

Tekerek, Tuğba. 2007. "Fethullah Gülen, Hande Yener'i, Gökben'i Solladı." *Milliyet Gazetesi*, 17 Aralık. http://www.milliyet.com.tr/2006/12/17/ekonomi/axeko01.html.

Théberge, Paul. 2003. "Microphone." *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production* içinde, der. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver ve Peter Wicke, 245–47. Londra: Continuum.

Tragaki, Dafni. 2007. *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography of the City.* Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Tuna, Banu. 1999. "Gelenek El Değiştiriyor." *Hürriyet Gazetesi*, 17 Haziran. http://arsiv.hurriyetim.com.tr/istanbul/turk/99/06/17/isthab/06ist.htm.

Tunca, Hulusi. 1976. "Ajda Pekkan ile Zeki Müren on iki yıl sonra buluştular." *Hey* 6(43): 10–1.

Tura, Yaçın. Tarihsiz. *Geçmişten Günümüze Türk Müziği.* İstanbul: Boyut.

Turino, Thomas. 1999. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Piercian Semiotic Theory for Music." *Ethnomusicology* 43(2): 221–55.

Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe.* Chicago: University of Chicago Press.

Türk, Bektaş. 1976a. "Hatalarımı vurabilirim." *Hey* 7(5): 24–5.

———. 1976b. Timur Selçuk İzmir'de açıkladı." *Hey* 6(36): 24–6.

Ünsü, İbrahim.1984. "Ve Sezen Bebek'te park etti! . . ." *Hey* 1(5): 26–7.

Ünver, Yasemin. 1977. "Sezen Aksu Fuar'da çıkacak." Hey 7(12): 10–1.

Varzi, Roxanne. 2006. *Warring Souls: Youth, Media and Martyrdom in Post-Revolutionary Iran.* Durham, NC: Duke University Press.

Warner, Michael. 2002. *Publics and Counterpublics.* Londra: Zone Books.

Waxer, Lise. 2002. *The City of Music Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Wedeen, Lisa. 1999. *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria.* Chicago: University of Chicago Press.

White, Jenny. 2002. *Islamist Mobilization in Turkey: A Study in Vernacular Politics.* Seattle: University of Washington Press.

Wikan, Unni. 1977. "Man Becomes Woman: Transsexualism in Oman as a Key to Gender Roles." *Man* 12: 304–19.

Wright, Owen. 2000. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations.* Volume 2: Commentary. Aldershot, UK: Ashgate.

Yalçın, Emre. 1997/8. "Les belles maisons et leurs curieux habitants." *Mediterraneans* 10: 340–51.

Yang, Mayfair Mei-Hui. 2002. "Mass Media and Transnational Subjectivity in Shanghai: Notes on (Re)Cosmopolitanism in a Chinese

Metropolis." *The Anthropology of Globalization: A Reader* içinde, der. Jonathan Xavier Inda ve Renato Rosaldo, 325–49. Oxford, UK: Blackwell.

Yano, Christine. 2002. *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song.* New York: Harvard University Press.

Yavuz, Hakan ve John Esposito, der. 2003. *Turkish Islam and the Secular State: The Gülen Movement.* Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Yerasimos, Stefanos. 1997/8. "Espoirs et utopies pour une cité á la dérive." *Mediterraneans* 10: 53–62.

Yılmaz, Zeki. 1977. *Türk Musikisi Dersleri.* İstanbul: İsmet Sedele.

Žižek, Slavoj. 1996. "There Is No Sexual Relationship." *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, der. Renata Salecl ve Slavoj Zizek, 208–49. Durham, NC: Duke University Press.

Arşiv Kaynakları

Ses, Müzik Magazin, Boom, Hey, Resimli Radyo Dünyası, Müzük dergilerinin tüm sayıları.

Seçilmiş Diskografi

Not: CD ve kasetlerin üzerinde belirtilen tarihler bunların ilk basım tarihine dair her zaman güvenilir bir bilgi kaynağı oluşturmamaktadır. Buradaki diskografi için kendi koleksiyonumu kullandım, kayıtların ilk basım tarihlerini saptamak için de internetten yararlandım. Her şeye rağmen hatalar olabilir.

Artık Sevmeyeceğim. 2006. Kalan CD 379. 1960'lar ve 1970'lerden film müziği şarkıları, içinde Naim Dilmener tarafından yazılmış bir kitapçık bulunuyor.

Aksu, Sezen. 1975. *Haydi Şansım / Gel Bana*, 45 rpm single. Melodi Plak 75 004.

Aksu, Sezen. 1978. *Kaybollan Yıllar / Neye Yarar.* LP. Kent Plak 1108.

Aksu, Sezen. 1978. *Serçe.* Kent LP 137.

Aksu, Sezen. 1982. *Firuze.* Kervan Plak LP 66 / CD 25.

Aksu, Sezen. 1984. *Sen Ağlama*. Sembol LP 114 / CD 001.
Aksu, Sezen. 1986. *Git*. LP. Fono.
Aksu, Sezen. 1988. *Sezen Aksu '88*. Kaset. Foneks. K.T.B. Ü34.88.582.
Aksu, Sezen. *1993. Deli Kızın Türküsü*. Tempa / Foneks CD 014. 93.34. Ü814.014.
Aksu, Sezen. 1995. *Işık doğudan yükselir / Ex Oriente Lux*. Seyhan 12 (2005)/ KB.95.34.Ü.814.054.
Aksu, Sezen. 1997. *Düğün ve Cenaze*. CD. Raks 97.34.Ü.918.
Aksu, Sezen. 2005. *Bahane*. DMC Müzik CD 20174.
Aksu, Sezen 2006. *Allahaısmarladik + 45' likler, 1976–1979*. CD, SN Müzik Yapım 01.
Ersoy, Bülent. 1995. *Alaturka 95*. Kaset, Raks/ S-Müzik KB.95.34.Ü.918.003. İçinde Ersoy'un "Aziz İstanbul" yorumu da yer almaktadır.
Gencebay, Orhan. 1969. "Başa Gelen Çekilirmiş"/ "Sensiz Bahar Geçmiyor." 45 rpm single. İstanbul Plak 9134.
Gencebay, Orhan. 1970. "Sevenler Mesut Olmaz"/ "Beni de Allah Yarattı." 45 rpm single. İstanbul Plak 9150.
Gencebay, Orhan. 1971. "Bir Teselli Ver"/ "Yorgun Günler." 45 rpm single. İstanbul Plak 9175.
Gencebay, Orhan. 1975. *Batsın Bu Dünya*. Kervan Plak LP 19.
Gencebay, Orhan. 1976. *Hatasız Kul Olmaz*. Kervan Plak 109.
Gencebay, Orhan. 1976. *Sarhoşun Biri/ Kader Diye Diye*. Kervan Plak LP 24.
Gencebay, Orhan. 1980. *Aşkı Ben Yaratmadım*. Kervan Plak LP 52.
Gencebay, Orhan. 1985. *Beni Biraz Anlasaydın*. Kaset. Kervan Plak LP 78.
Gencebay, Orhan. 1986. *Cennet Gözlüm*. Kaset. Kervan Plak LP 84.
Gencebay, Orhan. 1992. *Sen de Haklısın*. Kaset. Kervan Plak CD 011 / MC-232.
Gencebay, Orhan. 1994. *Yalnız Değilsin*. Kervan Plak CD 026 / KB.94.34.Ü.036.020.
Gencebay, Orhan. 1998 / 2001. *Orhan Gencebay Klasikler 1 ve 2*. CD. Kervan Plakçılık. KB.98.34.Ü.036.041.
Gencebay, Orhan. 2004. *Yürekten Olsun*. CD. Kervan Plak.
Haydar Haydar: Masters of Turkish Music. 2003. CD. Rounder 821.611.140-

2. İçinde yirminci yüzyılın başından ortalarına kadarki dönemden klasikler ve bir kitapçık yer almaktadır.

İsak Algazi Efendi: Osmanlı-Türk ve Osmanlı-Yahudi Musıkisinin Büyük Sesi. 2004. CD. Kalan 333. Cumhuriyetin ilk yıllarından Osmanlı Türk-Yahudi müziği, içinde kitapçık var.

Kani Karaca: Dinî Musıki (arşiv serisi). CD. Kalan 01.34.Ü.852.202. Karaca'dan dini müzik arşiv kayıtları.

Müren, Zeki. 1981. *Kahır Mektubu.* CD. Türküola LP- 341.

Müren, Zeki. 1986. *Helal Olsun.* Kaset. Lider Plak KTB 87.34.Ü.083.03, 1987.

Müren, Zeki. 1987. *Aşk Kurbanı.* CD. Türküola. KTB.90.34.Ü.083, 1990.

Müren, Zeki. 1994. *Bir Tatlı Tebessüm.* CD. Coşkun Plak KB.94.34.U.044.008, 1994. 1950'lerden HMV/ Sahibinin Sesi kayıtları.

Müren, Zeki. *Türk Sanat Müziği Konseri.* 1993. CD. Coşkun Plak 93.34. Ü.044.005, 1993. 1960'lardan HMV/ Sahibinin Sesi kayıtları.

Müren, Zeki. *1955–63 Kayıtları* (arşiv serisi). CD. Kalan KB.2002.34.Ü. 852. Erken dönem radyo kayıtları, içinde Bülent Aksoy'un yazdığı ayrıntılı bir kitapçık mevcut.

Müren, Zeki. c. 2005. *Zeki Müren Selahattin Pınar şarkıları.* Kalan CD 352. Besteci Selahattin Pınar'ın eserlerinin erken dönem kayıtları.

Müren, Zeki. c. 2005. *Zeki Müren Saadettin Kaynak şarkıları.* Kalan CD 353. Besteci Saadettin Kaynak'ın eserlerinin erken dönem kayıtları.

Müren, Zeki. 2006. *Zeki Müren ile Başbaşa, 1-3.* Artvizyon 0710822, 0740822 ve 073822. Bu üç CD'de Müren'in 1960'lar ile 1970'lerin başındaki Cumartesi gecesi yapılan Band Reklam programındaki konuşmaları da dahil arşiv malzemeleri yer almakta.

Müren, Zeki. 2006. *Zeki Müren Anısına* (Zeki Müren'in 26 Hit eserinin orjinalleri). CD. Yavuz ve Burç Plakçılık. Ziyadesiyle 1980'lerden Arabesk tarzı hit şarkılar.

Operetler, Kantolar, Fanteziler. 1996. CD. Yapı Kredi YK.96.43.1. Osmanlı'nın son dönemi ile cumhuriyetin ilk yıllarından popüler operetta, kanto and fantezi.

Safiye Ayla. 2004. *Safiye Ayla*, arşiv serisi. CD. Kalan 313- 314.

Selçuk, Münir Nurettin. 1989. *Kalamış*. CD. Coşkun Plak. Daha ziyade 1940'ların sonu ile 1950'lerden HMV / Sahibinin Sesi kayıtları. Selçuk's "Aziz İstanbul" yorumu da yer almakta.
Selçuk, Timur. 2003. *Babamın Şarkıları*. CD. Balet Plak. KB 2003. Timur'un "Aziz İstanbul" yorumu da yer almakta.
Selçuk, Timur. 2003. *Abdülhamid Düşerken*. Balet Plak. Film müziği.
Selçuk, Timur. 2004. *Bedreddin*. CD. Balet Plak. Bir kısmı ilk kez 1980'de kaydedilmiş tiyatro müziği parçaları.
Selçuk, Timur. Tarihsiz. *İstanbul Oda Orkestrası*. CD. Balet Plak. Selçuk tarafından orkestra düzenlemeleri yapılmış Osmanlı sanat müziği kayıtları
Selçuk, Timur. Tarihsiz. *Timur Selçuk Seçkiler*. CD. Balet Plak. "İspanyol Meyhanesi" gibi ilk popüler şarkıları.

Seçilmiş Filmografi

Akın, Fatih, yönetmen. *Köprüyü Geçmek/ İstanbul Hatırası*. Strand Releasing, 2005.
Alyanak, Arşavir, yönetmen. *Son Beste*. 2004.
Ceylan, Nuri Bilge, yönetmen. *Uzak*. 2002.

Söyleşiler

Aksu, Sezen (yazar ve Anne Ellingsen). Levent, 12 Temmuz 1996.
Gencebay, Orhan. Levent, 4 Ağustos 1995.
Karaca, Cem (yazar ve Anne Ellingsen). Beyoğlu, Temmuz 1996.
Özpınar, Muzaffer (yazar ve Anne Ellingsen). Levent, Ağustos 1996.
Selçuk, Timur. Cihangir, 12 Eylül 2008.
Yurdatapan, Şanar. Üsküdar, 11 Eylül 2008.

Dizin

A

Adorno, Theodor 8, 25
Akdeniz müziği 179
Akın, Fatih 46, 206, 209, 260
Aksu, Sezen 7, 9-10, 13, 15, 17, 19-20, 25, 27, 40, 42, 52, 67, 103
ve Ajda Pekkan 173, 174n39
ve arabesk 167
ve darbe 165, 176-8, 185, 187
ve Ege 205-7
ve eleştirmenler 168, 178
ve Eurovision 178
ve feminizm 185n56, 186, 188, 197
ve halk müziği 160, 176, 184, 191n63, 192
ve neoliberal yurttaşlık 158-208
ve sanat müziği 166, 191n63
ve toplumsal cinsiyet 175, 180, 186, 188, 201n75
ve TRT 159, 163-4, 166, 173n35
alaturka 41, 212
Alevi deyişi 160, 185, 199
Alevi müziği 50
Alexiou, Haris 197-9, 205
Alman-Türk rapçiler 46
Altındağ, Perihan 50, 72, 76, 81
Anadolu rock 41, 46, 171-2
ANAP 142-3
Andrews, Walter 59-62, 64, 87, 222, 236, 262
Ankara Radyosu 21, 76-7
Ar, Müjde 128, 174
Arap müziği 41, 46, 118n4, 148n35
arabesk 41, 47, 54, 84, 160;
ve Aksu 167; 177, 182
ve Gencebay 117-58
ve Ersoy 212, 235-6, 238-41; 246, 263
Arel, Hüseyin Sadettin 229, 238
Armbrust, Walter 7, 25, 42
Arslan, Fahrettin 54
Âşık Daimi 20, 160-1, 186
aşk 56-7, 60, 71, 87, 112, 145-6, 153
deneyimi 63
ve Gencebay 118n3, 124, 144
hikâyeleri 8, 56-7, 61
kültürü 59, 61, 64, 66, 262-3
ve mahrem 27
ve modernite 62-5
söylemleri 65
Atatürk, Musatafa Kemal 32-3, 39, 43, 112, 114, 142, 214, 227, 243
Avrupa Birliği 33-4, 113, 194, 198

"Aziz İstanbul" 20, 27, 209, 211-3, 229, 231-3, 237, 243, 245-7, 249, 251-2, 255-7
ve Beyatlı 218-9, 221, 223, 225-7
ve Ersoy 235-41
ve Münir Nurettin Selçuk 220, 227-8, 237, 258, 260

B

Bacanos, Yorgo 80
bağlama 123, 150, 160, 162, 171, 185, 190
bağlamı metinselleştirme 29n12
bağlamsallaştırma 29n12, 148
Barthes, Roland 29, 63, 181, 259
Batılılaşma 8, 31
"Batsın Bu Dünya" 17, 19-20, 27, 125-9, 132-46, 156, 260
ve eleştiriler 127n19, 130-1
Behar, Cem 9, 41, 44, 49, 101, 163, 221-2, 238
Berlant, Lauren 23, 26, 64-5, 164, 260-2
Berman, Marshall 263, 268
Beyatlı, Yahya Kemal 22, 209, 211-2, 218-20, 224-35, 240, 253-4, 256, 258
Beyoğlu 8, 22, 37, 53-4, 80, 107, 109, 172, 288
Beyoğlu Halkevi 224
Bhabha, Homi 146, 155
bozlak 136, 138
Bregovic, Goran 197-9, 205
Bursa 71, 77, 100-1, 107, 179, 235
Büyükburç, Erol 46, 170

C

caz 22, 46, 179
Cemil, Mesut 45
CHP 162
Cumartesi Anneleri 185, 187-8

Ç

Çamlıca 19, 100, 252
Çiçek, Ali Ekber 50
çift cinsiyetli 109

D

Dalan, Bedrettin 35, 39, 44, 142, 215, 256
darbeler 33, 35, 39, 44, 46, 51, 111, 115, 117, 120, 154, 157, 165, 167, 173, 176-8, 185, 187
Darülelhan 44
Dede Efendi 73-4, 221
Demokrat Parti 33, 142
Denetim Kurulu 172-3
derin devlet 176n45
devlet
feminizmi 35n23, 163
kapitalizmi 38
korporatizmi 38
medyası 38, 45
Dilmener, Naim 9, 42, 46, 131, 162, 165, 168, 171, 173-4, 177-8, 182-4, 250-1
Dink, Hrant 33-4, 112-3
Dün, Bugün, Yarın 167-8, 173
dünya müziği 151, 164, 196, 198, 200

E

elektrosaz 126, 133-4, 140-1, 150n38,
Erener, Sertab 185, 200
Ermeni kilisesi 179
Ermeni müziği 194

Ersoy, Bülent 27, 101, 120-1, 213-4, 220, 249, 258
ve arabesk 212, 235-6, 238-41
ve "Aziz İstanbul" 235-41
ve Müren rekabeti 83n3, 110-1
ve Timur Selçuk 245-7;
Eurovision 46, 170, 172, 174, 178, 185, 198, 200, 241
ezan 20, 49-50, 249
ve "Aziz İstanbul" 230, 232-4, 240-1, 243
ve makam 233n32
Ezgi-Arel yöntemi 17-8

F

fantezi 46, 94, 127, 262, 287
fasıl 41, 54, 100
Fecri Ati 220, 226
feminizm 35, 135, 163, 185-6, 188, 197
Fersan, Refik 72-3

G

gazel 50, 59-60, 74, 88, 95-6, 228
gazino 17, 47, 53-4, 76, 80-1, 83-4, 96, 168, 173
gecekondu 33, 37, 113, 118-9, 152, 163, 206, 215
Gencebay, Orhan 9, 17, 19, 20, 25, 27, 40, 42, 54, 67, 115, 117, 120-1, 125, 169, 176-7, 260
ve aşk 118, 144-6, 153-4
ve eleştirmenler 131, 152
ve makam 126-7, 132-8, 151
ve TRT 120, 142-3, 149, 153, 157
ve sesi 119, 127, 131
Gökalp, Ziya 43, 219, 227
Göle, Nilüfer 35, 58, 143
Güler, Ara 207
Gülhane Parkı 119
gündelik yaşam 39, 163
Gürel, Aysel 166-7, 178, 180-2

H

Hafız Burhan 49-50, 101
Haliç 215, 256-7
hassasiyetçilik 61-4, 258-9, 261-2, 264
Herzfeld, Michael 23, 65-6, 260-1
heteroseksüel normlar 70
Hey 75, 82, 84, 118, 120-2, 130-1, 154, 166-7, 168-73, 175, 178-9, 181-4, 235, 241-3
hicaz 72, 74, 90-1, 135, 138, 229, 231, 233
hiphop 46, 48, 126
Hirschkind, Charles 26

I-İ

Işık Doğudan Yükselir 17, 27, 159, 179, 184, 188, 190-2, 194-200
İslami hareket 51, 53, 58
kamusal alan 35
İstanbul Radyosu 22, 72, 76-7
İzmir 21, 83, 122, 127, 165-7, 169, 175-6, 195, 235, 243

K

kadans 95-6, 135-6
Kalan 8, 17, 48-50, 74, 94, 100
Kalpaklı, Mehmet 59-62, 64, 222, 236, 262

kamusal alan 23, 26-7, 35, 39, 48, 57-8, 70, 117, 194, 210, 260, 264;
ve İslamileşme 152
ve Kürtçe 189
ve müzik üretimi 172
Kandiyoti, Deniz 11, 35, 62, 70, 163-4, 236
kanto 46, 105, 287
Karaca, Cem 9, 102, 171-2
Kardeş Türküler 194
Kaya, Ahmet 10, 147, 194-5
Kaynak, Sadettin 17, 49-50, 74, 86, 148
Keyder, Çağlar 9, 24, 36-8, 164, 176-7, 214
kitle iletişim araçları 25
konservatuar 44, 49, 244
köyden şehre göç 33, 54, 80-1, 115, 151
kozmopolitizm 36, 43, 45, 48, 78, 121, 133, 140-1, 170, 176, 193, 197-200, 204, 219
kültürel mahrem 8, 10, 13-5, 23, 62, 69, 260-1; tanımı 23n4, 64-6
Kuran 50, 52, 83, 162
Kürdilihicazkâr 134
küreselleşme 37-8, 66, 157, 260
küresel şehir 23, 27, 37
Kürtçe 24, 113, 177, 189-90, 194-5, 202
Kürt müziği 24n5, 194
Kusturica, Emir 197

L

laiklik 32, 36, 51
Lewis, Berland 10, 32, 36, 43
liberalizm 23-4, 45

M

Macias, Enrico 171, 173-4
maganda 122
mahremiyet 28, 55, 62, 64, 124, 147, 159, 182, 206-7, 212-3, 252, 262
makam 72, 74, 91, 93-6, 99-101, 127, 133, 135, 137-8, 179-80, 191, 229, 245-7
maya 75, 88, 95-6
Menderes, Adnan 33
"Menekşelendi Sular" 19, 27, 73, 85-7, 89-91, 93-7
MESAM (Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) 130, 165, 183
meşk 101, 251
Mevlevi 49-50, 152, 191
Mevlid-i Şerif 50
Mısır 26n8-9, 42, 47, 77, 112, 148-9, 160, 163, 191, 228
film müzikleri 49n54, 81, 148
sineması 47, 148
modernleşme 32, 34, 36, 149, 151, 156
Muhammed Abdül-Vahab 47, 148
muhayyerkürdi 133-7, 180
Mumcu, Uğur 51
Müren, Zeki 17, 19, 21-2, 24-5, 27, 40, 42, 54, 67, 71-2, 74-5, 86, 90-1, 93-5, 97, 105, 110-2, 114-5, 128, 148, 150, 170, 202, 236-7, 248, 251, 260-2
ve arabesk 84, 98-9
ve Bodrum 84-5, 106
ve gazino kültürü 76, 80-1, 83-4
ve kıyafetleri 81-2, 107-8
ve müzikal film 77-9, 109
ve Türkiye'de queer kültürü 69-70,

106, 108-9, 113
ve vokal stili 73, 86, 96, 99-104
müzik reformları 44, 55

N

"Ne Ağlarsın" 160-4, 187, 191
neoliberal dönüşüm 27, 214, 252
neoliberalizm 33-4, 38-9, 158, 201, 258
Nihavent 19, 74, 90-1, 100, 134, 150

O

O'Connell, John 11, 40-3, 47-8, 211, 213, 220, 227-8
opera 150, 250
Osmanlı İmparatorluğu 32, 43

Ö

Özal, Turgut 24, 33, 142, 176, 214, 236
Özbek, Meral 9, 42, 118-9, 126, 133-4, 143-6, 150, 152, 154, 183, 227-8
Özdemiroğlu, Atilla 162, 167-8, 173-4, 182
Özışık, Edip 102-4, 118
Özpınar, Muzaffer 9, 84, 237
Özyürek, Esra 9, 38-9, 62-3, 114, 260

P

Pamuk, Orhan 8, 56, 93, 207, 209, 254, 256
Pekkan, Ajda 170-1, 173-5
Pınar, Salahattin 73-4, 76, 80-1
popüler kültür 8, 25, 46, 55, 67, 79-80, 260, 262
popüler müzik 9, 23, 25, 27, 31, 41, 43, 46-9, 51, 53, 78, 82, 93, 117, 129-30, 147, 153, 156, 167, 170-2, 177, 194, 197, 211, 227, 245, 260, 264
postkolonyal kuram 146

Q

qaflah 96
queer 22, 27, 70, 106, 109, 113

R

Raks 85, 183, 228, 236
rap 46, 249
Refah Partisi 34, 216
Regev, Motti 23, 164, 198-9

S

Sağ, Arif 50, 160, 162, 185
Samsun 121, 150, 176
Sarısözen 44-5
Sayın, Emel 86, 98, 201, 242
Sayın, Suat 148
saz 19, 22, 41, 44, 73-5, 86, 88-9, 92-3, 95, 120, 126, 136-7, 221, 236-8, 240-1
Selçuk, Münir Nurettin 17, 27, 40, 47, 101, 148, 211, 213-4
ve "Aziz İstanbul" 220, 227-8, 237, 258, 260
Selçuk, Timur 9, 27, 211-4, 241-7, 249-51
Sert Müslümanlar 249
Serveti Fünun 220, 226
Ses 75, 121, 126, 131, 168
sitar 150-1
Smith, Adam 61-2, 64
Sonku, Cahide 77, 174
Suhabey, Sacit 9, 237
Susurluk 38, 114, 167

Ş

Şafak, Elif 55-8, 65-6, 70
şarkiyatçılık 32, 188-9, 264
şelpe 161-2

T

taksim 86, 92-3, 224
Taksim 53-4, 119, 187
Taksim Belediye Gazinosu 80
Tanburi Cemil Bey 78, 86, 220, 224
tango 46, 170, 263
Tanpınar, Ahmet Hamdi 209, 220-1, 224, 227, 265, 274, 283
tarab 77, 96
Tatlıses, İbrahim 120, 131, 144, 160, 165, 177
toplumsal cinsiyet 35, 108, 110, 175, 180, 188, 201, 234, 236, 249
TRT 21, 43, 45, 53, 74-6, 98, 175, 177, 183, 186, 191, 196, 200, 212, 241
ve Aksu 159, 163-4, 166, 173n35
ve Alevi müziği 50
ve Gencebay 120, 142-3, 149, 153, 157
ve halk müziği 192
Tunar, Şükrü 73, 75-6
Tunç, Onno 178-82, 185, 191, 194
Türk halk müziği 17, 40-5, 50, 73, 81, 98, 105, 126, 129, 134, 136-8, 149-50, 160, 184-6, 192, 200, 213
Türk rock müziği 46, 207
Türk sanat müziği 17, 40-1, 44, 49, 54, 72, 81, 90, 111, 121, 129, 134-7, 182, 228, 238, 242, 246, 248

U-Ü

Unkapanı 121, 165, 237
uşşak 72, 74, 88, 91, 95, 133-5, 137, 140, 228
Ümmü Gülsüm 47, 77, 84

V

vezin 220-1, 229-30

Y

Yurdatapan, Şanar 9, 167-8, 173
Yusuf Vehbi 47

Z

Zeki Müren Müzesi 19, 85, 102, 104, 202
zemin 19, 23, 129-30, 137-8, 150, 156, 210, 226, 229

Balkanlar, Ortadoğu ve özellikle Türkiye'deki popüler müzik ve kültür üzerine çalışmalarıyla tanınan Martin Stokes, son kitabı *Aşk Cumhuriyeti*'nde Zeki Müren, Orhan Gencebay, Sezen Aksu ve popüler müzik üzerinden Türkiye'nin 1950'lerden itibaren geçirdiği dönüşümü mercek altına alıyor. Bunu yaparken de kültür bilimlerinde görece yeni bir bakış açısını yansıtan, duygusallık ve kişiselliğin nasıl toplumsallaştırıldığına, iktidar ilişkileri ağına nasıl sokulduğuna odaklanan "kültürel mahrem" perspektifini temel alıyor. Türkiye'nin yakın tarihinde artık birer ikona dönüşmüş bu üç sanatçının müziklerinin Türkiye'de "aşk" kavramının gelişimine katkılarını inceliyor.

Müren, Gencebay ve Aksu Türkiye'de müzik dünyasında da gündelik yaşamda da derin, çoğalan bir etki yaratmalarına rağmen ne akademik ne entelektüel ortamın ilgisine mazhar olmuş üç önemli isim. Stokes kitabında, bir yandan bu üç ikonun müziklerini özellikle taşıdıkları duygusal boyut üzerinden anlamlandırmaya ve kamusal kişiliklerini çözümlemeye girişiyor, bir yandan da popüler kültürde yarattıkları derin etkiyi tarihsel, toplumsal bir çerçeveye oturtup Türkiye'de yaşanan liberalleşme, küreselleşme süreçlerini, iktidarın işleme biçimlerinde yaşanan dönüşümleri kurcalıyor. Yazar, bu üç ulusal ikonun resmi Türk kimliğinden daha samimi ve değişken bir Türklük kavramı çağrıştırdığını öne sürüyor. Anlatısını resmi kültür, kamusal kimlik, yurttaşlık bilinci, kozmopolitleşme, küreselleşme, köyden kente göç, İslami hareket, toplumsal cinsiyet, aşk, duygunun siyaseti gibi temalar üzerinden dokuyan Stokes, kuru bir akademik çalışmanın çok ötesine geçerek meselesinin izini sokaklarda, gazinolarda, odalara asılan posterlerde, belediye bültenlerinde, parklarda, bahçelerde, kaset kapaklarında, radyo programlarında sürüyor.

Uzun yıllar Chicago Üniversitesinde çalışan Prof. Dr. Martin Stokes, 2007'den bu yana Oxford Üniversitesi St. John's College'da etnomüzikoloji dersleri veriyor. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (1992) kitabı *Türkiye'de Arabesk Olayı* (1998) adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

ISBN 978-605-62575-8-2

25 TL

37611
ANL

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI