cogito

PETER WICKE

mozart'tan madonna'ya

popüler müziğin bir kültür tarihi

Çeviren: Serpil Dalaman

2. baskı

YKY

MOZART'TAN MADONNA'YA
Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi

Peter Wicke 1951'de Zwickau'da doğdu. Berlin Humboldt Üniversitesi Popüler Müzik Teorisi ve Tarihi profesörü ve Müzik Bilimleri Semineri Popüler Müzik Araştırma Merkezi direktörü olan Wicke, ayrıca Kanada, Ottawa Carleton Ünivesitesi Müzik Bölümü'nde Adjunct Research Profesörü olarak görevlidir. 1974'e kadar Berlin'de müzik bilimleri yükseköğrenimi yaptı, 1980'de popüler müzikte estetik konusunda doktora çalışmasını tamamladı ve 1986'da profesörlük unvanını kazandı. Uluslararası Popüler Müzik Araştırmaları Birliği üyesi olan Wicke, 1987-91 yılları arasında Unesco Uluslararası Komünikasyon ve Gençlik Kültürü Konsorsiyumu genel sekreterliği, 1986'dan 1996'ya kadar ise aynı konsorsiyumun Avrupa direktörlüğü görevini yürüttü. 1993-97 yılları arasında Federal Almanya Kültür-Politik Kurumu Başkanlığı'na katıldı. 1998'den bu yana Almanya Müzik Konseyi'nin üyesidir. Popüler müzik kapsamında teorik, tarihi ve kültürel-politik sorunlara ilişkin, yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda bilimsel yazıları yayımlandı. Bu yazılar yirmiye yakın yabancı dile çevrildi.
Yapıtları: *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft* (Jürgen Mainka ile) (Verlag Neue Musik, 1983), *Rock-Pop-Jazz-Folk. Handbuch der Populären Musik* (W. Ziegenrücker ile) (Deutscher Verlag für Musik, 1985), (Reclam, 1986), *Anatomie des Rock* (Deutscher Verlag für Musik, 1987), *Rock Music: Culture, Aesthetic, Sociology* (Cambridge University Press, 1990), *Bigger Than Life: Musik und Musikindustrie in den USA* (Reclam, 1992), *Vom Umgang mit Popmusik* (Volk und Wissen, 1993), *Rockmusik und Politik* (Lothar Müller ile) (Christoph Links Verlag, 1996), *Handbuch der populären Musik: Pop Rock Jazz Folk Weltmusik* (W. Ziegenrücker ile) (Schott, 1997), (J. Shepherd ile) (Polity Press, 1997), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8: Rock und Popmusik* (Laaber, 2001)

Serpil Dalaman 1944 yılında İstanbul'da doğdu. Ortaöğrenimini Sankt Georg Avusturya Lisesi'nde tamamladı. 1970'den 1979'a kadar aralıklı olarak Almanya, İsviçre ve Avusturya'da bulundu. 1979'dan beri Berlin'de yaşıyor. 1984-90 yılları arasında Almanya Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir projede pedagoji ve sosyal içerikli kitapların ve medya araçlarının üretilmesinde yazar ve dramaturg olarak çalıştı. Halen Berlin'de Halk Yüksek Okulu'nda Alman dili, sosyal bilimler ve yoga-meditasyon doçenti olarak görevli.

PETER WICKE

MOZART'TAN MADONNA'YA

Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi

ÇEVİREN:
SERPİL DALAMAN

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2325
Cogito - 146

Mozart'tan Madonna'ya - Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi / Peter Wicke
Özgün Adı: Von Mozart zu Madonna -
Eine Kulturgeschichte der Popmusik
Çeviren: Serpil Dalaman

Kitap Editörleri: Nafer Ermiş - Fahri Güllüoğlu
Düzelti: Fahri Güllüoğlu

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı: Şefik Matbaası
Marmara Sanayi Sitesi M Blok No: 291 İkitelli/İstanbul

Almanca İlk Baskı: 1998
Çeviriye Temel Alınan Baskı: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1998
1. Baskı: İstanbul, Nisan 2006
2. Baskı: İstanbul, Ağustos 2006
ISBN 975-08-1076-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2004
© Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH, Leipzig 1998
Bu kitabın telif hakları Onk Ajans Ltd. aracılığıyla alınmıştır.
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www.teleweb.com.tr

İÇİNDEKİLER

"Adına Popüler Denilen Şeyi Unutma" • 7
Sanattan Eğlenceye Doğru – Popüler Müziğin Doğuşu
"Bir Bakirenin Duası" • 28
Piyano Başında Aşk Oyunları
"Güzel Mavi Tuna'nın Kenarında" • 50
Kentsoylu Dans Ediyor
"Ne Olur, Bana Bir Parçacık Aşk Ver" • 80
Hit Parçası Üzerine Hit Parçası
"Lütfen, Benimle Bir Tango Yapar mısınız?" • 108
Bedenin Tapınması – Popüler Müziğin Erotikleştirilmesi
"Küçük Hanım, Shimmy Yapar mısınız Benimle?" • 133
Sallanarak Yapılan Danslar
"Aşk Günah Olabilir mi?" • 163
Neşenin Getirdiği Güç – Gamalı Haç Altında Hit Müziği
"İpleri Koparmak" • 198
Yere Yatıp Tepinenler, Jüpon ve At Kuyruğu
"İnsanın Yaşam İçin Bir Parça Mutluluğa Gereksinimi Var" • 229
Ruhun Protezleri
"O Kız Seni Seviyor, Yeah Yeah Yeah" • 253
Uzun Saçlılar, Partiler, Protestolar
"Into the groove" • 281
Gece Kültürü

Notlar • 305
Kaynakça • 323
Kişi Adları Dizini • 335

"Adına Popüler Denilen Şeyi Unutma"
Sanattan Eğlenceye Doğru – Popüler Müziğin Doğuşu

"Adına popüler denilen şeyi unutma..." 1780 yılında baba Leopold Mozart oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'ı geniş dinleyici kitlelerini gözden uzak tutmaması için, bu sözlerle uyarıyordu. "Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen... Bildiğin gibi, müzikten gerçekten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle *popüler* denilen ve her *kulağı gıdıklayan* şeyi unutma."[1]

Bu iyi niyetli baba öğüdü verildiği sırada, 18. yüzyılın sonunda en somut ifadesini Fransız Devrimi'nde bulmuş olan kökten devrim süreci yaşanmaktaydı. Bu dönemde burjuvalar devleti ve toplumu kendi ideallerine göre şekillendirmeyi amaçlıyorlardı. "Burjuvalık", tarih sahnesine ilk defa adım atan kentsoylu vatandaşın dünyayı ve kendini algılarken, sınıf kavramının da ötesinde kültürel hedefi ve kendini dışa vurma biçimiydi. Devrim öncesi aydınlanma döneminde akıl çağının başlaması ile birlikte, günlük yaşamın gündemine çoktan girmiş olan "popüler düşünce", bu yeni yapılanmada, müzikte de, kendine özgü bir model oluşturmaya başlıyordu. Fransa'da "philosophie populaire" (Diderot), yani halk felsefesi akımının kurulması da yüzyılın ortalarına rastlıyor. Bu gelişim, Almanya'da Friedrich Nicolai ya da Moses Mendelssohn isimlerini akla getirmekte. Gene aynı dönemde popüler oluş edebiyatlar-

da da emin ve kararlı adımlarla yerini sağlamlaştırırken, 19. yüzyılın başında "Estetik duygusu olan dinleyiciler"[2] başlığı ile yayınlanan bir yazıda da belirtildiği gibi, müzik alanında da "herkesin anlayabileceği ve her kulağa hoş gelen" bir müzik anlayışı gelişmekteydi.

Günümüzde hoparlörlerden bayağı ve saldırgan seslerle yükselip, kulaklarımızı tırmalayan gözardı edilemeyecek çeşitlilikte, sonu gelmez hit parçalar, kültür tarihindeki kökü 18. yüzyıla dayanan bir gelişim sürecinin sonucudur.

Salt dans etmek ve eğlenmek amacıyla müzik yapmak, örneğin, herkesin tanıdığı içki alemi ve dans şarkıları, en eski zamanlardan beri tüm sosyal sınıflar için müziğin vazgeçilmez bir parçasıydı. Keyif duymayı, şehveti, tat almayı ve toplum içinde birlikte eğlenmenin verdiği haz duygularını müzik yoluyla uyandırmak, kuşkusuz çağımızın bir buluşu değildir. Ancak zamanımızda müziğin bu türünün toplumun günlük yaşamında böylesine büyük bir yer tutması, her an karşılaşılabilir olması ve bu duruma uygun olarak popüler sıfatıyla adlandırılması, 18. yüzyılın sonlarına doğru burjuva sınıfının yukarılara tırmanışı ile gerçekleşmeye başlamıştır. Müzik, daha önceleri tüm halk sınıfları ve kesitleri tarafından çok doğal bir olgu olarak karşılanır ve günlük yaşamın bir parçası olduğundan, genellikle pek önem verilmezdi.

Burjuva devlet kapsamına giren ve ulus fikri üzerine temellendirilen modern toplum içinde "popüler" olgusu, kamuda tartışılan bir sorun olduğu gibi, aynı zamanda herkes için kültür biçimiyle giderek bağımsızlığını kazanan ve çok çabuk ticari organizasyonu yapılabilen kültürel bir uygulama alanıdır. Ortaçağın hiyerarşik yapılı toplumlarmda birbirinden tümüyle kopuk yaşayan sınıfların, burjuvaların, köylülerin ve soyluların yaşam biçimleri ve gelenek-görenekleri, ulus devletin çatısı altında doğrudan doğruya birbirleriyle ilişki içinde bulunmaktadır. Burjuvazinin hayata geçirdiği, sermayeye dayalı yeni toplum biçiminde eskinin ve yeninin birleşmesinden bir kültür amalgamı oluşmakta ve bu oluşum kendi gelişim yollarını kendi açmaktadır. Böylece de popüler müziğin doğuşu başlamaktadır.

Daha önceleri çeşitliliğin düzeni içinde her şey, Tanrı tarafından konulduğuna inanılan sabit bir yerde varlığını sürdürürdü ve dolayısıyla müzik yapmak da bu kurala göre temellendirilmişti. Köylü, burjuva, soylu, ırgat, zanaatkâr ve tüccar veya kilise, saray, meyhane ya da bayramlar, kutlamalar ve cenaze törenlerinin, herkesin ve her şeyin kendi durumuna uygun müziği vardı. Müzikçiler için de aynı kural geçerliydi; sarayın daimi müzikçileri veya saraylarda müzik yapanlar, kömünlerin bayram ve eğlencelerini düzenleyen belediye bandosu ve mızıkacıları, kilisenin saygınlığını artıran şarkıcılar ve okul orgcuları ya da sosyal hiyerarşide en alt tabakayı oluşturan ve bağımsız çalışan meyhane kemancıları, çengiler, dans müziği çalan orgcular ve çalgıcı Yahudiler ayrı ayrı yerlere aittiler. Bunların altında, toplumun en alt katmanında panayır müzikçileri ile müzik yaparak dilenenler yer alırdı. Müzik aletleri bile, üflemeli bakır çalgıların, örneğin trompetlerin görkemli gösterilerinden, sarayın aşk şairlerinin lavtalarına ya da meyhanelerde ve köy birahanelerinde çalman laternalara kadar aynı şema içinde bu katı hiyerarşik düzene tabiydi.

Müzik yapmanın toplumsal açıdan apaçık sınıflandırılması ve belirli vesilelerle geleneklere bağlı olarak, neredeyse değişmez bir repertuarla uygulanması "herkes" için geçerli bir müziği olanaksız kılıyordu. Sosyal sınıfların yaşam biçimleri ne kadar farklıysa, müzikleri de o kadar farklıydı. Hatta bu farklı sınıfların aynı gereksinmelerden doğan müzikleri birbirine benzese bile, gene de bunlar oluştukları ortamda kalır ve ait oldukları sosyal evren içinde dinlenirdi. Her sosyal grup kendi müzik evrenini kendi yaratırdı. Örneğin sarayda, ayyaşların toplantılarında, meyhanelerde, loncalarda ve askerlerin içki âlemlerinde söylenen şarkılar vardı, ama bu şarkılar, onlar söylenirken içilen şaraplar kadar birbirinden farklıydı. Soy-sop, malmülk varlığı ve rütbe-meslek nedeniyle ayrılan farklı sınıflar pek az biraraya gelirdi. Her yıl yapılan kiliseyi kutsama töreni ya da oruç bayramı gibi zorunlu nedenler dışında bu sınıflar birbirleriyle doğrudan doğruya karşılaşmazdı. Tanrı'nm koyduğu söylenen düzenin bozulup kaos haline dönüşmemesi için tabii ki kesin kurallar da vardı. Örneğin 14. yüzyıla ait Nürn-

berg Polis yönergesinde şöyle deniliyordu: "Hizmetçi kızlar düğünlerde sıralanıp, kentli kadınların oluşturdukları sıralara ya da danslarına katılamaz. Aksi halde iki Schilling ödemek zorunda kalırlar."[3]

Tabii ki bu, Tanrı düzenine böylesine bağlı üst sınıfların bu kuralları kendi dünyalarında da aynı şekilde kesinlikle uyguladıkları anlamına gelmemeli. Sarayları ve soyluların malikânelerini çevreleyen kalın duvarların ardında halkın "basit eğlenme" biçiminin tutkunları hiç de az değildi. Almanya'da saraylarda yapılan kostümlü balolara, "vur patlasın çal oynasın" adı verilir ve bu balolarda üst sınıf, halkı taklit eder ve o günlerden kalma bir sözle ifade etmek gerekirse, tam anlamıyla kurtlarını dökerdi. *Soylu olarak dünyaya gelmiş* davetliler bu balolara köylü, gündelikçi işçi ya da zanaatkâr giysileriyle gelirler ve de halk bayramlarında güvenli uzaklıklardan aristokratların küçük gören bakışlarıyla, aslında kıskançlıkla izledikleri, halkın alabildiğine serbest, şehvet duygularıyla karışık eğlencelerinde olduğu gibi, aynı coşku ve taşkınlıkla. Özellikle köylülerin kaba görünümlü erotik dansları, 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın her yanında soyluların büyük tutkusu haline geldi ve sarayın yapmacıklı davranış biçimlerini sarsmaya başladı. Yani yapmacıklı davranmaktan giderek vazgeçildi ve pek fazla nazlanmadan doğruca amaca yönelindi. Gösteriş, görkem, ölçülülük ve saraya ait olmanın gururunu sergileyen ve arka arkaya, yan yana dizilerek yapılan danslara, kareograflar yetenekli buluşlarla yeni bölümler ilave ettiler ve böylelikle çiftlerin birbirlerine dokunabilmelerine olanak sağladılar. 18. yüzyılın ortalarından itibaren çiftlerin dans esnasında birbirlerine bir öpücük verdiği ve bu anın müziğin sağladığı olanaklardan yararlanılarak mümkün olduğunca uzatıldığı öpücük dansı moda oldu. Dans edilirken oluşan erotik gerilimin büyük değişikliklere gereksinim duyulmadan şehvete dönüşmesine olanak sağlayan "aşk bahçeleri" de bu dönemde açıldı. 1769 yılında yayınlanan *Observer français á Londres* bu aşk bahçelerinden şöyle söz ediyordu: "Bu bahçelere yerleştirilen gözlerden uzak küçük çalılıklar âşıklar için çok elverişli."[4] Dans öğretmenleri seslerini giderek yükselterek gelenek göreneklerin böylesine ayaklar altına alınmasına karşı çıkmaya

başladılar. Örneğin, Londralı bir dans öğretmeni Addison durumdan şöyle yakınmaktaydı: "En kötüsü Chapeau'nun* dans sırasında acele edip müziğin ritmini bozmamak için, damının dudaklarına yapışıp beklemek zorunda kalması."[5] Vals ve aynı gruptan olan Allemnande'ye özgü müzik biçimleri sosyal piramidin en alt katlarından yükselerek 18. yüzyılda saraylarda büyük beğeni kazandı. Her ikisi de Alman köylüleri tarafından "dönüşlü danslar" diye adlandırılmaktaydı. Bu dansların başka bir adı da Alman danslarıydı. Dans esnasında yapılan dönüşlerde bedenler doğal olarak birbirine temas ediyor ve de çiftler bundan büyük haz alıyordu. 1770 yılında çıkan *Galanterien Wiens* kırbaç gibi sözlerle olayı şöyle kınamaktaydı: "Adına Alman dansı denilen bu dans, aslında kanı kızıştırıp, karmaşık şehvet duyguları uyandırmaktan başka bir işe yaramaz. Bütün eğlence insanı serseme çeviren ve kişinin duygu dünyasını allak bullak eden sürekli bir dönüşten oluşmakta. Dönüş sırasındaki sürtüşmeler ve kadının dar giysileri içine sıkıştırdığı memelerinin sıcak basması nedeniyle kabarıp şişmesi, dans edenlerde hemen tatmin etmek istedikleri şehevi duygular uyandırıyor..."[6]

Dans pistlerindeki bu karmaşayı yasaklar koyarak engellemek isteyenler, başka bir sürü suçlayıcı iddianın yanı sıra, kadının kabaran memelerinin de bir bombanın her şeyi yok edebilen patlayıcı gücüne sahip olduğunu düşünüyorlardı. İşi bilimle uğraşmak olan Salomo Jacop Wolf adında bir adam 1797 yılında Halle'de bu dans kepazelikleri üzerine bir kitap yazmış ve kitabına aynı zamanda bir ültimatom gibi değerlendirilebilecek bir ad koymuştu: *"Çağımızın genç kuşağında görülen beden ve ruh zayıflığının ana nedeninin valsten kaynaklandığının kanıtı – Alman kız ve erkek evlatlarına bu kitabı okumaları kesinlikle önerilir."* Kitabın yazarının kendini savunma biçimi son derece basit, fakat aynı oranda da çarpıcıydı: Aşağılık zevkler aşağı sınıflara ait zevklerdir. Bu zevkler aşağılık olduğu için, toplumun üst katlarında işleri yoktur. Yoksa bu katlar üst katlar olamazlar – *quod erat demonstrandum*!** Kuşkusuz teorinin çizmek istediği yolla, gerçek

* Chapeau: şapka kelimesi burada herif anlamında (Ç.N.)
** Kesinlikle ispat edilmiştir! (Ç.N.)

yaşamdaki uygulama birbirinden tümüyle farklıydı. Çözülmesi gereken bir sorun da ulus olarak tanımlanmış bir toplumda çok çabuk gelişen karşılıklı bağımlılıkların oluşması ve bu gerçeğe dayanarak yaşamın hangi kültürel, duygusal, moral ve etik temeller üzerine oturtulacağı idi. Burjuva kökenli ulusal devlet düşüncesinden yola çıkarak toplumsal bir subje, eline tutuşturulan bir oy pusulası ile egemen, değer verilen bir obje ve sonuçta devlet yönetiminin ve bürokrasi çarkının bir ürünü durumuna gelen "halk", bu oluşumu simgeliyordu.

Halkı tarif ederken söylenen "manda beyinli avam tabakası", "ayaktakımı", "it sürüsü" gibi yakıştırma kavramlarla, okumuşların kullandığı "populus" kavramı arasında ne fark vardı acaba? Köylü ve zanaatkâr, tüccar ve memur, kırsal kesim halkı ve kentsoylular, esnaf ve soylular, din işleriyle görevli olanlar ve toprak ağaları "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" kuralı ve de çok şey vaat eden "vatandaşlık" payesi altında aynı düzeye getirilmişlerdi, fakat bu düzeyde yaşam biçimleri, gelenek-görenekleri, gereksinimleri ve zevkleri, toplumun kendi içinde rekabet etmesi düşüncesinin temelini oluşturuyorlardı. Ortaçağda uygulanan ve benzeri benzeriyle, örneğin, sınıfa, meslek gruplarına ya da loncalara göre sınıflandıran yöntem, burjuva toplumun yapılanma ilkesi için geçerli değildi. Fransız Devrimi'nin hak ve hukuk anlayışı, değişik görünümdeki şeyler için aynı koşulları yaratmak ve değişik olanların eşitliği kuralını kabul ederek, bu eşitliği gerçekleştirmek prensibine dayanıyordu. Bir idealin kavramı olan "halk'ı" işleyen bir dengede tutabilmek için, insanın değişik olduğu gerçeği ve kazandığı eşitlik hakkı ile ilgili olarak toplum yaşamının her alanına yeni normlar getirmek gerekiyordu. Bir taraftan birlik ve toplumsal beraberliği aynı temele dayandırmaya çalışmak, diğer taraftan birlikteliğin getirdiği yarışma, burjuva toplumunun doğuşu ile ortaya çıkan bir çelişkiydi. "Halk" ve buna bağlı olarak "popülarite" ve "popüler" kavramları 18. yüzyılda kamu tartışmalarının merkez noktası oldu. 1788 yılında Baron von Knigge adlı bir kişinin, toplum içinde nasıl davranılması gerektiğini anlatan bir *Adab-ı Muaşeret Kitabı* yazması kuşkusuz bir rastlantı değildi. Müzik yaşamı için de aynı koşullar geçerliydi. Yukarıda-

ki örnekte olduğu gibi "müzikte muaşeret kuralları" müzik dergilerinde, araştırma yazılarında ve müzik estetiği ile ilgili program yazılarında yayınlanıyor ve "gerçek müzikseverleri" uyarıyordu. Christian Friedrich Daniel Schubert, ölümünden sonra, 1806 yılında yayınlanan *Müzik Sanatı ve Estetiği Üzerine Düşünceler* adlı kitabında, kendi deyişiyle, "müziğin estetiğini oluşturan kuralları çok kolay bir dille" açıklıyor ve "salt solistlere ve müzikten anlayanlara değil, herkese bu göksel sanattan uzak kalmamaları" için önerilerde bulunuyor, "müziğin güzelliklerini kavramanın ve bu konuda fikir sahibi olmanın"[7] yollarını gösteriyordu. Knigge'nin popüler müzik konusundaki görüşü ise şöyleydi: "Popüler müzik eğer doğal bir ifadesi yoksa, bir leşe benzer ve bu yüzden de leşler mezarlığına gömülmesi gerekir."[8]

Ulus, akla gelebilecek her alanda kentsoyluluğun doğal yapısına uygun biçimlenmekteydi. "Halk" kavramı ise, en küçük ayrıntılarına kadar konuşulup, tartışılmaktaydı. Örneğin, tıp alanı "halk sağlığını" keşfedip, bunun yönetimi için gerekli ölçütleri koyuyor, "halk eğitimi" yeni gelişmekte olan pedagoji bilimlerinin ilgi sahasını oluşturuyordu. Üniversitelerde ise, hümanist bilimler dalı gelişiyor, bu çerçeve içinde "halk bilimi" dalı kuruluyordu. Gene bu dönemde "halk şiiri"nin yanı sıra, aşağı sınıfların, köylülerin ve önemsiz küçük insanların şarkı ve dansları da toplanarak "halk müziği" olarak değerlendirilmeye başlandı. Johann Gottfried Herder, 1773 yılında Angelikan Başpiskopos Thomas Percy'nin 1765'te yazdığı *Reliques of Ancient English Poetry* adını taşıyan, İngiliz ve İskoç baladlarını içeren derlemesini Almancaya çevirirken, İngilizce *popular song* sözcüğü yerine; "halk şarkısı" kavramını kullanmıştı. 1778/79 yıllarında Leipzig'de Weygandschen Kitabevi tarafından yayınlanan Herder'in derlemesi *"Halkın Şarkılardaki Sesi"* başlığını taşıyordu. Bu derleme yazarın halk şarkısından "ne anlayıp, ne anlamadığına" bir açıklık getirmeyi amaçlıyor ve elbette salt halktan toplanmış şiirleri içermiyordu. Bunların arasında ünlü şairlerin dizeleri de vardı. Örneğin, Matthias Claudius'un ünlü "Akşam şarkısı" "en iyi ve kalıcı halk şarkısının nasıl olması"[9] gerektiğine dair bir örnek olması amacıyla derlemeye alınmıştı. Kentsoy-

luya karşıt popülerlik, devletin ahlak temellerini sarsıcı bir sorun olarak gündemdeydi. Buna karşılık, popülerlik halkçılık kavramı altında tanıtılması ve yayılması gereken etik ve kültürel bir değerdi. Bu yüzden bir yandan değerlerin, düşüncelerin ve davranış biçimlerinin popülerleştirilmesi için çaba gösteriliyor, diğer yandan da ulusal birlik uğruna, şehvet ve haz alma gibi duyguların durdurulamaz selinin oluşturduğu katman hoşgörüyle karşılanıyordu. 1804 yılında *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da Friedrich Huttmann adlı bir kişinin yazdığı bir yazı burjuva sınıfının giderek halka sinik bakmaya başladığının bir kanıtıdır. "Halk danslarının korunması hakkında" başlığını taşıyan yazıda, Huttman halk dansları "ağır çalışma koşullarından ve gıdasızlıktan perişan durumda olan halkın moralini düzeltir"[10] gibi bir ifade kullanmıştı. Buna karşılık kutsal bir konuma yükseltilen müzik sanatı, günlük yaşamın basitliğinden kendisini soyutlayarak, kentsoylulara ait konser salonlarında sembolik bir biçimde yücelik, büyüklük ve kahramanlık temin ediyordu. Günlük müzik uğraşı ise, sosyal gerçekler alanında kaldı ve tabii ki kentsoyluların yaşam dünyasını da içine aldı. Dans edilen, törenler tertip edilen salonlarda, kahvehanelerde, açıkhava lokallerinde, giysili ya da giysisiz dolaşılan eğlence yerlerinde ve müzikli tiyatrolarının sahnelerinde bu tarz günlük müzik uğraşı giderek yayılmaktaydı. Burjuva yaşam biçiminin getirdiği günlük tartışmalardan kendini soyutlayan, anlayanlar ve entelektüeller tarafından taşınan müziğin yanı sıra, "popüler müzik" de giderek yerini sağlamlaştırmaya başlamıştı.

Bugün olduğu gibi o zaman da popüler müzik- zamanın yayın organlarında sık sık eşanlamlı "halkın müziği" sözcüğüyle belirtiliyordu, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başında bu kavramın halen kesin ve belirgin hatları oluşmamıştı. "Popüler müzik" kavramı çeşitli şekillerde yorumlanıyor ve hatta bu kavramla ilgili olarak çoğu zaman çelişkili müzikal ilişkiler kuruluyordu. Baba Mozart, oğlu Amedeus'a "müzikten anlamayanları" da düşünerek, her "kulağı gıdıklayacak" şekilde müzik yapmasını önerirken, kuşkusuz meyhanelerde içen ayyaşlardan söz etmiyordu. Baba Mozart'ın kaygılı mektubu oğlunun bestelemekte olduğu Idemeneo operası ile ilişkiliydi ve o bu satırları

yazarken eşek kulaklı üst seviyedekileri düşünmüştü. Gottfried August Bürger 1784'te yazdığı *Popularität der Poesie* adlı ünlü eserinde şu açıklamayı yapmaktadır: "Bir kişiden herkesin okuyabileceği bir şeyi yazmasını istemek, okuma yazma bilmeyenlerin de bunu okuması anlamına gelmez."[11] Edebiyat, şiir sanatı ve müzik işte bu yüzden herkes için değildi, çünkü herkes esasında kastedilen "herkes" değildi. Öbür taraftan halkın anonimliği ve homojen bir yapıya sahip olmayışı, kamu müzik yaşamında ister istemez "herkes" denilenin, esasında kim olduğu sorusunu göndeme getirdi. Popüler düşüncesi ve kavramı giderek sosyal sınırlar çizen bir ideolojik araca dönüştü ve *bir şeyden anlamayan, açık saçık şarkılar söyleyen ve kendisinden nefret edilen aşağı tabaka* bir süzgeçten geçirilerek, halk için olan konular, uygulamalar, yazı biçimleri ve müzik şekilleri saptanmaya başlandı. Örneğin, Bürger yukarıda sözü edilen yazıda hiçbir kuşkuya neden olmayacak bir açıklıkla şöyle yazmaktaydı: "Benim için halk aşağı tabaka demek değildir."[12]

Popüler müzik kavramları konusunda çeşitli tartışmalar günümüzde de sürmektedir, fakat o zamanlar yapılan kavgalar salt adlandırma ve kavramlarla ilgili alanda kalmadı. Modern burjuva devlet, bir kamu ve kamusal politik tartışmalar alanı oluşturduğu gibi, müzikal anlamda da bir kamuoyu yarattı ve devlete ait balo salonları, eğlence ve keyif yerleri, açıkhava gazinoları, bira bahçeleri, eğlence tiyatroları, müzik pavyonları müziğin "popüler" şekline de yer vermeye başladı. Böylelikle kendini kabul ettiren popüler müzik, hızla gelişen kendi dinamiği sayesinde, tüm estetik tartışmaların üstesinden gelebildi. Bu gelişimin bir sonucu olarak teorisyenlerin müziğin estetiği üzerine program dergilerinde yazdıkları yazılar yerine, artık ticari mekanizma "popüler" kavramının ne olduğunu saptamaya başladı. Sansasyonel, şov nitelikli, gürültülü patırtılı ve sirk görünümlü eğlence anlayışı, ince ruhların estetik programlarını kısa bir süre içinde sıkıcı bir teoriye dönüştürdü. 19. yüzyılın ortasında Berlin'de tertiplenen bir açık hava konserini o zaman yayınlanan bir gazete şöyle betimlemektedir: "Yaz aylarında Tiergarten'deki Odeum ve Hofjäger lokallerinde düzenlenen ve büyük bir kalabalık tarafından izlenen konserler, Berlin halkı

tarafından çok ilgi görüyor. Bunlar giderek daha kalabalık bir seyirci kitlesi topluyor. Bu konserlerin en ünlüsü şef Wieprecht'in yönettiği ve askeri müziklerin çalındığı konserlerdir. Böyle bir konserin yapılacağını duyan her Prusyalının kalbi heyecanla atıyor. Bu konserlerin büyük bir rağbet göreceği önceden biliniyor. Bir sürü çalgıdan oluşan topluluğa tümüyle hâkim oluşunun yanında yeni ve zengin efektler bulması, Wieprecht'in askeri müzik konusunda bir dâhi olduğunu gösteriyor. Bu müzik şöyle tanımlanabilir: hoş bir gürültü, bir sesler karmaşası ve berrak, neşeli trompet sesleri."[13]

Müziğin popülerleşmesinin böylesine bir hızla ticari amaca yönelmesine neden olan koşulların oluşması, esasında tiyatro aktörü veya yazar olarak ölümsüzlüğü yakalamak için çaba harcarken, bambaşka bir alanda tarihe adını yazdıran Münihli genç bir işadamı sayesinde oldu. 1771 yılında Prag'da doğan ve 1790 yılında dünyayı fethetmek üzere Bavyera eyaletinin başkentine göç eden Alois Senefelder, çok gecikmeden, Tanrı'ların şöhretin önüne çalışkanlığı koyduğunu görüp, bunu anlamak zorunda kaldı. Tiyatroculuk yeteneklerinin çağdaşlarını hiç de hayran bırakmadığını sezen genç adam, bunun suçunu tiyatro yazarlarına yüklemiş ve bu yazarların kendi yeteneklerini ortaya çıkaracak eser yazamadıklarına karar vermişti. Bu yüzden de Senefelder kendisine ün getireceğini umduğu kahraman rollerini içeren sahne yapıtlarını kendi yazmaya başladı. Ne yazık ki, bu sefer de başka tatsız durumlar yolunu engelledi. Çünkü Senefelder'in kaleminden çıkan eserleri, basım evleri karşılıksız, para ödemeseler bile, hatta kendilerine hediye verilse de, basmak istemediler. Genç adam kıskanıldığını, entrikayla karşı karşıya olduğunu düşündü ve yazdığı oyunların basımını kendi yapmaya karar verdi. Böylelikle yirmibeş yaşındaki Senefelder'in yaşamı, önceden hiç aklına getirmediği bir şekilde yeni bir biçim aldı. Fakat bu sefer de bu şairane eserlerini yayınlayabilmek için gerekli parasının olmadığı gerçeği ile karşılaştı. Yoksulluğun ve çaresizliğin insanı keşfe yönelttiği bilinir. Senefelder de o zamanlar uygulanmakta olan basım tekniğine göre daha ucuza mal olacak bir yöntem aramaya koyuldu ve bu arayışın sonunda kireç yazı levhalarının asitle yakılması tekniğini

buldu. Münih'te saray müzikçisi olan Franz Gleisner adlı bir arkadaşı, Alois Senefelder'e, tarihe litografi adıyla geçen taş baskı yöntemini nota basımının hizmetine sunmasını önerince, dünya genç bir şairini yitirdi, fakat aynı genç adam gene bu dünyada müziğin yayılmasını sağlayacak yeni bir çağı başlattı. 1796 yılında Münih'teki Makarius Falter adlı basımevi tarafından ilk defa Franz Gleissner'in *Feldmarsch der churpfalsbayr. Truppen für Pfte** adlı eseri bu yeni yöntem nota basımıyla yayınlandı. Bavyera Prensi, Senefelder'e özel bir hak tanıdı ve bu buluşundan dolayı kendisine 15 yıl süreli basım izni verdi. Bunun üzerine Senefelder arkadaşı Gleisner ile birlikte *Senefelder & Gleisner Co.*'yu kurarak bu buluşunu büyük bir servete dönüştürdü. 1834 yılında Münih kentinde ölen Senefelder'in buluşu dünyadaki tüm nota basımevlerinde çoktan beri uygulanmaktaydı.

Bu yeni tekniğin özelliği, iğne ile delme metodu uygulanarak yapılan eski yöntem nota basımına göre çok daha fazla sayıda baskının yapılabilmesine olanak sağlamasıydı. Senefelder'in buluşundan önceki zamanlarda T-cetveli, çelik pergel, oymacı kalemi ve çelik direk kullanılarak bakır ve teneke levhaların delinmesi yöntemiyle yapılan nota basımı, çok az sayıda baskıya olanak veriyordu. 1850 yılında kullanılmaya başlanan ve hayli dayanıklı olan teneke levha bile yüz baskıdan sonra netliğini kaybetmekteydi. Oysa litografi yoluyla yeni bir sistem bulunarak delme işlemi özel bir kopya kâğıdı aracılığıyla taşın üzerinde uygulanmaya başlandı ve baskı için bu taş kullanılarak esas yazı levhasının korunması sağlandı. Ayrıca Senefelder'in buluşu, çok emek isteyen oyma levha kullanılmadan da notaların özel bir kâğıda yazılarak taş levhalar üzerine geçirilmesine olanak sağlıyordu. Hatta eskiden basılmış notalar bile bu yöntem sayesinde kullanılabiliyor ve yeni basım için taş levhaya geçirilebiliyordu.

Kimyasal basım adıyla tarihe geçen bu yöntem çok sayıda baskıya olanak sağlamasına rağmen, gene de müziğin yayılması, şematik görünümüyle müziğin yerini tutan nota kâğıdıyla sı-

* Bavyera ordusunun alay marşı (Ç.N.)

nırlıydı. Ancak buhar gücüyle işleyen hızlı baskı presinin bulunması, sınırsız sayıda nota baskısı yapabilmeye olanak sağladı. Ucuza mal edilen çok büyük sayıda nota baskısı sayesinde müzik yapmanın yer ve zaman sınırları önemli ölçüde aşıldı. Böylelikle müzikçiler eskiden nota baskılarını bulamadıkları müzik parçalarının da notalarını satın alabilme olanağına kavuştular. Daha önceki dönemlerde sadece gelecek dünyalara kalmasının bir anlamı olduğuna inanılan eserlerin baskısının yapılmasına önem verilir ve sadece bu eserlerin notalarını basmak için, o zamanki basım tekniğinin hem çok pahalı, hem de çok emek isteyen koşullarına katlanılırdı. Esasında sık sık çalınan parçalar insanların akıllarında kaldığı için, bunların notalarının kâğıt üzerine fikse edilmesine gerek duyulmazdı. Meyhanelerin dans pistleri için çalınan müziğin notalarını ise, uğraşıp didinip kâğıda geçirmek, sonra da bu örneği baskı levhasına oymak zahmetine katlanmayı kimse aklına bile getirmezdi. Ancak bazı şarkılar, sözleri unutulmasın diye el kâğıtlarına basılarak halka dağıtılır veya bu şarkıları içeren kitapçıklar hazırlanır ve şarkı dizelerinin altına hangi tanınmış melodiye göre söyleneceğine dair not düşülürdü. 19. yüzyılın başında çeşitli bölgelerin şarkı ve danslarından esinlenerek yapılmış bu tip yakıştırma besteleri ve her türlü garipliği içeren bir repertuarın oluşması, Alois Senefelder'in taş baskı yöntemi sayesinde mümkün olmuştur.

Basımevleri kısa zamanda bu yeni teknikten nasıl kazanç sağlayacaklarını keşfettiler. Müzik yapanlar tarafından büyük ilgi göreceği düşüncesiyle, dinleyicilerin tanıdığı ve sık sık çalınmasını istedikleri parçalar kâğıda geçirildi ve baskısı yapıldı. Gereksinim hızla büyüdüğü için, besteciler aynı amaca hizmet eden yüzlerce, hatta binlerce parça bestelediler. Örneğin, Viyana şarkılarının üstadı Johann Sioly on binin üzerinde beste yaptı. Bu yeni eserler de kısa bir zaman sonra giderek büyüyen gereksinimi karşılayamaz oldu. Böylece, potansiyel alıcı çevrelerinin beklentileri doğrultusunda, mevcut müziklerin zorluk derecelerini ve nasıl bir müzik topluluğu tarafından seslendirilmesi gerektiğini profesyonel bir şekilde düzenleyen ve adına aranjörlük denilen yeni bir meslek doğdu. Basımevlerinin katoloğlarında ise, artık sık sık garip ve şaşırtıcı şeylere rastlamak

olasıydı. Operaların bir tek çalgı için uyarlamaları yapıldı. Mozart'ın *Sihirli Flüt* operası solo flüt için yeniden düzenlendi. Senfoniler kısaltıldı, basitleştirildi. Tanınmış müzik parçalarının en akla gelmeyecek çalgı grupları tarafından, örneğin, akordiyon, sitar, iki flüt ve arp eşliğinde ve tabii ki çağın moda çalgısı piyanoyla da, iki el, dört el ya da iki piyanoyla, salonlarda, kür merkezlerinde ve kahvehanelerde çalınabilmeleri için, düşünülebilecek her türlü şekilde yeniden düzenlemeleri yapıldı. Artık hiçbir tabu kalmamıştı. Herhangi bir biçimde nota sistemini zorlayıp beş nota çizgisi üzerine sıkıştırılıp yazılabilen her şey, mümkün olduğu kadar çok, mümkün olduğu kadar sık ve mümkün olduğu kadar uzun bir süre basıldı.

Kent*soylu* sınıfın, soylu sınıfın yaşam biçimini taklit ederek, yüksek soylulara göre boyu bir numara daha küçük olan müzikli akşam toplantıları düzenlemeye başlaması, piyasaya sürülen nota baskılarının sayısını ve çeşitliliğini, birkaç onyıl içinde boyutları kestirilemez bir ölçüde artırdı. Kuşkusuz bu müzikli akşam toplantılarında oda orkestraları, çağın ünlü solistleri ya da o dönemin moda olan usta sanatçıları, örneğin Paganini, Liszt, Hummel veya Thalberg müzik yapmıyorlardı. Bu görev belli kurallara bağlı olarak piyano ya da şan eğitimi, gerekirse her ikisini de yapmak zorunda olan, evin genç kızına aitti. Bu eğitim için gerekli olan müzik parçalarının ve ders litaratürünün basımı ise, zaten bir çığ gibi büyümekte olan nota baskılarını daha da çoğalttı. Robert Schumann tarafından 1835 yılında kurulmuş olan ve basımı Leipzig'de yapılan *Neue Zeitschrift für Musik*[14] "halk boğazına kadar notaya gömülmüş durumda." diye haber veriyordu. Çok kısa bir süre içinde, hatırı sayılan ve sözü geçen kentsoyluların öncülüğünde, geniş kapsamlı amatör müzik hareketi başladı. Erkekler korosundan başlayarak, proleter bando topluluğuna kadar her kesimin nota gereksinimi karşılandı. Bu notalar piyano ile, eğer pianoforte yoksa akordiyonla çalındı. Bütçeleri bu giderleri karşılayamayacak durumda olanlar için ise tek alternatif, şarkıyı gırtlaklarıyla seslendirmeleriydi.

Basın müzik konusundaki girişimlerini ve aşırı çabalarını kuşkuyla izlediği bu kişilere karşı geç kalmadan tepki göstere-

ye başladı. Viyana'da yayımlanan *Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*'ta* 1818 yılında adı Friedrich August Kanne olan bir kişi pianoforte çalmayı konu eden bir köşe yazısında şunları yazıyordu: "Her yanı sanat dolu, her köşesinden pianoforte sesleri yükselen çağımızda piyano sanatının son 20 yıl içinde nasıl bir yön izlediğine dair birkaç söz söylemek gerekli. [...] Mozart ve Haydn'ın sonatlarının duygu yüklü müzik çevrelerinde tutku ile dinlendiği ve çalındığı o altın çağda müzik, eğitim görmüşlerin uğraşıydı. Piyano, sanattan alınan tadın günlük yaşamın ve iş hayatının yorgunluğunu geçireceğine inananların, kendini ciddi ve tutkulu bir şekilde bu sanata adayanların evinde bulunurdu. Bu çalgıyla, içeriği soylu, ağırbaşlı, duygusal, görkemli, hoş ve aynı zamanda kalbin sesini dile getiren, insanı keyiflendirerek ruhunu yücelten ve aynı zamanda şarkı gibi de söylenebilen melodiler çalınırdı. O zamanlar bir piyanist, piyanoyu anlamlı, zarif ve beceriyle çaldığı hakkında övgüyle söz edilmesi için, büyük çaba harcardı. Zamanımızda ise, bir çamaşır sandığından veya iplik çıkrığından ya da dikiş makinesinden yahut anahtarların asıldığı tahtadan daha önemli yer tutan pianoforte bütün evlere ve sosyal sınıflara sızmış ve en çok tercih edilen bir mobilya parçası haline gelmiştir. Günümüzde birçok şey eskiye göre daha iyi olmasa bile, daha değişik. Tanrı'nın maymunu yaratırken, bu hayvanın karakterinde canlandırdığı taklitçilik, aslında insanı da büyük ve güzel şeylere yönelten çok önemli bir içgüdü olmasına rağmen, son 20 yıl içinde alt sınıflarda bir müzikomanyaya neden oldu ve kendilerini hali vakti yerinde bulan ya da başkaları tarafından öyle kabul edilen aile reisleri, evde bir pianoforte bulundurmak moda olduğu için, giderlerine bu müzik aletini de ilave ettiler."[15]

Aslında göreceli olarak halkın küçük bir kesimini kapsayan müzik yapma hırsı, yüzyılın başından itibaren müzik aletlerini ödünç veren kurumların ortaya çıkması sonucu 19. yüzyıl süresince çok önemli boyutlara ulaştı. Kısa zamanda Alman-

* Avusturya İmparatorluğu'na özel saygılarını sunan halka ait müzik gazetesi (Ç.N.)

ya'nın birçok yerinde erkeklerden oluşan müzik dörtlüleri ortaya çıktı, şan akademileri ve koro şarkıcıları dernekleri kuruldu. 1827 yılında Württemberg eyaletinin Plochingen kasabasında ilk defa olmak üzere Alman şarkı festivali düzenlendi. Bu festivali her çeşit ve biçimde başka festivaller izledi. İleri görüşlü birtakım kişiler, bu gelişmelerin sosyal alanda neden olacağı yan etkileri önceden kestirerek, yeni kurulan koro şarkıcıları derneklerini aktif olarak desteklemeye başladılar. Bu destekleyicilerden biri görüşünü şöyle açıklamaktaydı: "Bu dernekler, işçileri eğitip aydınlatmalarının yanı sıra, her gün yeni baştan izlediğimiz maddesel kabalığın da karşısındalar. Çünkü bu kabalık ne yazık ki işçinin ruhen aktif olma arzusunu ve yeteneklerini köreltmekte."[16]

Fakat her şeyden önce kapitalist ekonominin topluma getirdiği, zamanımızda da yakından tanıdığımız problemler, örneğin işsizlik ve sosyal yoksulluk, yaşamını müzik yoluyla kazanmaya başlayanların sayısını önemli ölçüde artırdı. 19. yüzyılın başında loncaların lağvedilmesi ve esnaflık serbestliğinin getirilmesi sonucu, o zamana kadar düğünlerde, cenaze merasimlerinde, kutlama törenlerinde ve her türlü eğlence yerinde müzik yapmakla görevli olan şehir müzikçileri, karşılarında rakip olarak esnaf daireleri tarafından müzik patenti veya müzik lisansı ile donatılmış "serbest müzikçileri" buldular. Reformcu imparator olarak tanınan II. Joseph 1782 yılında çıkardığı bir kararname ile müzikçilerin loncalarını kapattı ve birçok başka ülke tarafından da hemen benimsenen bir durumun başlatıcısı oldu. Viyana'da bulunan bir dans lokalinde topluluğuyla müzik yapan ve 1801 yılından itibaren yayınladığı dans besteleri ile Viyana valsinin öncülerinden olan Bohemyalı Franz Pechatschek bağımsız müzikçiliği ilk başlatan dans müzikçisiydi. Artık sık sık aile fertleri bir araya gelerek müzik yapan gruplar ya da korolar kurmaya ve çeşitli eğlence yerlerinde sahneye çıkarak, sosyal sefaletten kurtulabilmek için çaba harcamaya başladılar. Müzik alanında yeteneği olanlar, çok az bir ihtimal olmasına rağmen gene de kendilerini şöhrete ve zenginliğe kavuşturacağını umdukları bu yolu denediler. Bu dönemde müzik alanında çalışanların sayısıyla ilgili kesin istatistikler olma-

masına rağmen, yöneticilik de yapan şef kemancılar, dans, salon ve kahvehane orkestraları ve kür yapılan yerlerdeki orkestralar için baskısı yapılmış nota malzemesinin çokluğu, bu gelişimin boyutlarını kestirmek açısından yeterlidir. 1838 yılında Bavyera krallığına bağlı İçişleri Devlet Bakanı bu gelişmenin bir sonucu olarak, sayıları giderek artan serbest müzikçileri denetlemek amacıyla bir dizi önlemler getirdi ve müzik yapanların lisans alabilmeleri için gerekli işlemleri zorlaştırdı. Kararnamede başka maddelerin yanı sıra şu maddeler de yer alıyordu: "... c) Üstün becerileri olduğunu şüphe götürmeyecek bir şekilde kanıtlayamayanlar konusunda çok temkinli davranarak, bunların şan ve şöhret peşinde olduklarını düşünüp bu şahısların yaş, cinsiyet, ve fiziki durumlarına göre başka bir zanaat dalında üretken ve verimli olup olamayacakları araştırılır... d) Kurallar gereği sadece bir kişi, o da aile reisi olmak şartıyla geçimini müzik yaparak sağlayabilir..."[17]

Başka bir açıdan bakıldığında, endüstriyel kapitalizm konser salonlarına ve operalara sürgün edilmiş klasik müziğin karşısında –sadece niceliği açısından bile olsa– bir kutup oluşturan ve klasik müzik sanatının bir *ikinci ben*'i durumuna gelen başka bir müziğin ortaya çıkması ve yayılması için gerekli önkoşulları belirledi. Sanayileşmeyle birlikte yaşam koşullarında köklü değişiklikler görüldü. Yüzyıllar boyunca insanların yaşam koşulları çok az değişmişti. Buna karşılık buhar gücü, makine yapımı, tren ve telgraf çok kısa bir süre içinde, tanınması mümkün olmayan yeni bir dünya yarattı. O zamanlar müzikle ilgilenen kişiler, temelden değişen günlük yaşamdan kendini soyutlayamayan müziğin yeni durumdan nasıl etkilendiğinin farkındaydılar. Bir yayıncı görüşünü şöyle açıklıyordu: "Yaşadığımız bu çağda, danslarımızda ve balolarımızda buhar makinesinin etkilerinin apaçık görüldüğünü söyleyebiliriz. Artık babalarımızın ve dedelerimizin yavaş ve zarif dans temposu tarihe karıştı, menuet efsane oldu. Günümüzde o dansların adı bile anımsanmıyor. Balo salonlarına hızlı valsler, galoppade ve benzeri nefes kesen danslar egemen."[18] Aynı yayıncı, *Popüler Piyano Eserleri* adlı bir albümün önsözünde ise şöyle bir açıklama yapıyordu: "Günümüzün ağır yaşam mücadelesi ve çağın hızının bir mes-

lek sahibi olmayı zorlaştırması başka kültür değerleri yarattı ve sanat anlayışını başka bir yöne çevirdi. Sessiz ve romantik Almanya... ticaret ve sanayinin devasa bir şekilde gelişmesi sonucu dev bir iş alanına dönüştü. Bugün hedef sadece iş, kazanç, yarışma ve başka gelir odakları arayıp bulmadır. Eğer Alman insanının güzel şarkılara ve melodilere düşkün ruhu, bu hızlı yaşama uyum getirecek dengeyi, daha açık söylemek gerekirse, hafif müziği bulmasaydı, kimbilir günlük yaşamın temel tonu ne kadar dondurucu ve soğuk olurdu."[19] Kentler endüstrinin, imalathanelerin ve ticaretin merkezi olarak içinde her şeyi özümseyen ekonomik bir ağırlık kazandılar ve aynı oranda büyük bir hızla büyüyüp geliştiler. Örneğin Berlin'in 1800 yılında 172.000 olan nüfusu, 1900 yılında 1.889.000'e yükseldi.

1800 yılında Berlin, 100.000'den fazla olan nüfusu ile daha sonraları Alman devletini oluşturan topraklar üzerindeki beş büyük kentten birisiyken, 1900'de 33 büyük kentten biri haline gelmişti.[20] Bu gerçekle orantılı olarak, erken proleter sınıfın temsilcileri olan atölye işçileri, gündelik işçiler, ticari işyerlerinde çalışanlar ve geniş burjuva kesimleri, atölye sahipleri, devlet memurları ve sözleşmeli memurlar, toplumun nüfus yoğunluğunun ağırlık noktasını, kırsal kesimden kentlere taşıdılar. Kentlerdeki yerleşim alanlarında yaşam koşulları, kırsal kesimde halkın günlük yaşamını belirleyen ve biçimlendiren koşullardan çok daha farklıydı. Özellikle yeni oluşan endüstrinin bir sonucu olarak iş ve ev yaşamı birbirinden ayrıldı. İşyerinde geçen zamanla, iş dışı zamanların bariz ve katı bir şekilde birbirlerinden zorunlu olarak ayrılması, zaman planlamasını ve yaşam ritmini de önemli ölçüde etkiledi. Bir taraftan insanların gelenekleri, yüzyıllar boyunca edindikleri alışkanlıkları, âdetleri ve törensel kutlamaları bir bir çözülüp, bozulurken, diğer taraftan kırsal kesimde halkın, dini takvime ve mevsimlerin değişmesine bağlı olarak düzenledikleri bayram ve kutlamalar nedeniyle müzik yapma töreleri de yok olmaktaydı. Bir işlevi olan ve bu işleve bağlı olarak da yapılacağı yere göre az çok önceden belirlenmiş bir repertuarı içeren müziğin yerine, giderek işlevi belirsiz bir eğlence müziği geçti. Kısa bir zamanda müzik aracılığıyla hoşça vakit geçirme gereksinimi o kadar büyüdü ki,

artık eskiden olduğu gibi müziğe katılabilmek için, bir parça da olsa önceden edinilmiş becerinin hiçbir şekilde gereği kalmadı. İnsanlar evlerinin ve işyerlerinin dışında, halk ve şehir parklarında, restoranlarda, eğlence yerlerinde, bahçelerde ve bayram yerlerinde buluştuklarında, kendilerine hep müzik eşlik etmekteydi. Bu müzik onları bir hayal dünyasının gizemi, duyguları kontrol edip etkileyen ritmi ve hoş sesleriyle çepeçevre sarıyor ve böylece büyük kentin önceden bilinmezliğine, kargaşasına ve giderek büyüyen soğukluğuna karşı koruyordu.

Müzik böylece günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası oldu. Daha da önemlisi: insanların kentlerdeki yerleşim bölgelerinde buldukları benzer veya birbirleriyle karşılaştırılabilir koşullar doğrultusunda, gereksinimlerinin, davranışlarının ve alışkanlıklarının birbirlerine benzemeye başlaması, müziğin ticari amaçla organize edilen formları onun başarısı açısından çok önemli bir avantajdı. 18. yüzyılda insanların kökü şarkılarından tanınırken, her yerin kendine özgü bir müzik çeşidi varken ve bu çeşitler, örneğin, polonez, mazurka, İskoç ya da Reinländer diye bilinirken, şimdi herkes bir o yana bir bu yana aynı melodiyle dans etmekte, küçük orkestraların aynı maharetli numaralarını dinlemekte ve aynı şarkıları söylemekteydi. Yerel ve bölgesel müzik yapma farklarının ortadan kalkmasına, sadece ticari rasyonalizmin zorlaması ile ticari pazarların ve geniş alanları kapsayan dağıtım bölgelerinin, basım evleri kapsamına alınması yol açmadı. Toplum eş veya benzer yaşam koşulları ve gereksinimleri olan kalabalık halk yığınlarına dönüştü. Özellikle kentlerde hızla büyüyen nüfusun yoğun olduğu yerleşim bölgeleri, kitle kültürünün yukarılara tırmanmaya başladığı ilk yerler oldu.

Bu ilişki içinde müziğe bu biçimiyle hiç bilinmeyen görevler düşmekteydi. Restoranlarda ve kahvehanelerde müziğin sesleriye örülen paravanın işlevi, eskiden saraylarda çatal bıçak gürültüsünü bastırsın diye yapılan yemek müziğinden farklı olup, gizliliğin sarrısını sağlaması içindi. Mekânların iç bölümlerine karakteristik bir görünüm katan iç dekorasyon kavramının bulunmasından çok daha önceleri, müziğin işlevi de bulunduğu yerde bir atmosfer yaratmaktı. Sık sık palyaçoluk ve maskaralık

sınırlarına dayanan çeşit çeşit müzik atraksiyonları salt ticari amaçlıydı ve müşteri çekmek içindi. Artık müzik, halka açık yerlerin yapısını belirlemekte ve bu yerlere damgasını vurmaktaydı. Ne olduğuna, nasıl olduğuna önem verilmeksizin müzik sunulan yerler, insanları cezbetmekteydi. Müzik aynı zamanda halka açık yerlerde sosyal açıdan bir filtre görevi görmekteydi. Eğer müziğin tınıları frak ve papyonun gururu içinde dolaşıyorsa, bu belli bir müşteri kesimini uzak tutuyordu ve tabii ki tam tersi de mümkündü. Eğer müzik katıksız şehvetle karışık duyguların gürültülü patırtılı coşkunluğuna eşlik etmekteyse, müziğin ritmine kuşku ile bakılır ve belli durumlardaki hareketlerin ritmiyle eş tutulduğu için de, hiç değilse o zamanlar terbiyeli insanlar bu konularda pek fazla konuşmazlardı.

Başka türlü söylemek gerekirse, müzik ve insanların dünyası o güne kadar bilinmeyen bir biçimde bütünleşti ve bu oluşum derin sonuçları da beraberinde getirdi.

Artık günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan müzik, hayatı yaşanabilir kıldı, hoş bir biçimde duygularla kavranmasını sağladı, günlük yaşam temposunu hızlandırdı, yavaşlattı, günlük planı oluşturdu, insanın kendini soyutlayabileceği veya başkaları ile bütünleşebileceği, iki kişinin başbaşa kalabileceği platolar yarattı, hayal yolunu açtı ve rüyaları gerçekleştirmese bile onları tını haline getirdi. Müzik, toplumun bir bireyi haline gelen insanın dışarıya taşınmış iç dünyasına dönüşerek onun iç dünyasının dış dünyayla iç içe geçmesini sağladı ve böylece Tanrı'nın koyduğu düzene gerek kalmadan, kapitalizmin seküler dünyası içinde, sonunda herkes kendine layık yeri aldı; örneğin ağır işin yüküyle makine başında, puronun ucunu dudaklarının arasına sıkıştırarak yazıhanede, stres ve endişe içinde kundak bezlerinin, karınları aç çocukların ve kazanda kaynayan çamaşırların arasında ya da pudralı yanaklarının arasındaki solgun bir gülümsemeyle terzinin veya berberin aynasının önünde.

Üretimde yepyeni bir etki alanının baş öğesi haline gelen müzik, hayal üretiminin toplumsal görünümüyle ve prensip olarak önceden belirlenmiş sosyal bir çerçeve içinde, kesinlikle hâkim düzen için bir tehlike yaratmayacak bir biçimde, insanların en gizli hayallerini yeniden biçimlendirdi ve onların genel

olarak, durum ne olursa olsun sadece gerçekleştirebilecekleri şeylere heves ve arzu göstermelerine ve sadece bu şeylerin hayalini kurmalarına olanak sağladı. Kentsoylu ailenin piyano başındaki kızı, daktilo memuru genç kadın, bürodaki memur ve fabrika tezgâhının arkasındaki proleter günlük yaşamlarında, özellikleri ayrı ayrı olan tınıların dünyasında hareket ediyorlardı ve bu tınılar onların kendilerini tanımalarını ve algılamalarını düzenliyor ve yapılandırıyordu.

1877 yılında Thomas Alva Edison'un müzik için bellek görevi yapan ve müziğin sesli olarak üretimine olanak sağlayan mekanik kayıt sistemini, fonografı bulması sonucu, müziğin yayılma süreci yeni boyutlar kazandı ve radyo bu boyutları giderek devasa bir şekle dönüştürdü. Aslında yığınlara seslenen medyanın olaya el koymasından çok daha önce, yüzyılın başında, müzik ve günlük yaşamın iç içe geçmesi ile birlikte bu gelişmenin kültürel temeli oluşmuştu. Şimdi ise müzik, kişinin özel yaşamını geçirdiği evinde de radyo ve gramofon aracılığıyla her an mevcuttu ve orada da özel yaşamı şekillendirirken, zamanın organize edilmesi için bir araç, fakat her şeyden önce toplumca üretilen ve medya tarafından kişinin öznel iç dünyasına taşınan önemli bir yapı malzemesiydi. İnsanlar müziği, tınıların dünyasına dalarak bütün benlikleriyle dinlediklerinde ve onunla bütünleştiklerinde, bu müziğin yarattığı bir olanakla kendilerini daha başka türlü algılıyorlardı. Müziği dinleyen "ben" bütünleştiği tınılarla birlikte hayal dünyasının en uç sığınağında, gerçek "ben"in yanıbaşında durarak ve tekrar kendine dönmek üzere ritmlerden ve tınılardan oluşan prizmada bir ışık gibi kırılıyordu. Müziğin tınıları, duyularla algılamasının yanı sıra fiziksel bir olgu olduğundan dolayı, mekânın üç boyutluluğundan ve cisimlerin titreşimi ile ilgili fizik kanunundan soyutlanamaz. Bu bakımdan müzik deneyimi, özellikle popüler müziğin bütün biçimleri ile birlikte dolaylı ya da dolaysız dansa bağlıdır ve bu deneyim, kişinin kendini algılaması, gerçekleştirmesi ve dışavurması ile ilgili bir bedenselliktir. Zamanın beden bilinci ve deneyiminin kültürel temel öğesi, kendini müzik aracılığıyla belli eder, bu oluş sadece içinde yaşadığımız zamanın dans kültü disko, house ve tekno müzikleri için değil,

bütün zamanlar için büyük önem taşır. Özellikle müzik ve medya endüstrisinin ticari mekanizması tarafından desteklenen bu gelişmenin sonucu olarak, günümüzde pop müzik kavramıyla ifade edilen ve muazzam bir çeşitlilik gösteren sayısız müzik yapma ve çalma biçimleri oluşmuştur. Bu çalma biçimleri alt kültürler veya belli bir kültüre bağlı ya da belirli bir tarzı ve karakteristiği olan gruplar tarafından sürekli değişen bir sıra düzeni içinde ortaya konulmakta ve gelişimleri uyum sağlama ve dışlama, özdeşleşme ve farklı olma prensibine ve çok değişik müzik biçimlerine dayandırılmaktadırlar. İçinde geniş kapsamlı bir globalleşme sürecinin çatışma ve çelişkilerini de barındıran sınır tanımaz bir medya kültürüyle global ilişki, gene de yerel olarak evdeki televizyon ekranı ya da CD çalar aracılığıyla meydana gelmekte ve bu ilişki, eskiden olduğu gibi şimdi de kendi kurallarına boyun eğmek durumunda olan bölgesel müzik işletmeleriyle örtüşmektedir. Bu gelişme, olayın görünümü çok şaşkınlık verici bir hale gelmiş olmasına rağmen kültür tarihi sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır ve 19. yüzyılda burjuvaların evlerinde yapılan müzikten başlayarak günümüzde House Music'e kadar geniş bir yay çizmektedir.

"Bir Bakirenin Duası"
Piyano Başında Aşk Oyunları

1852 yılında Leipzig'deki müzik yayınevi Carl Rühle tarafından yayınlanan "Yirmi Kuruşluk Müzik Kitaplığı" adlı dizinin 28. sayısında, o zaman henüz daha on sekiz yaşında olan Thekla Badarzewska-Baranowska isimli piyanist bir kızın "La Prière d'une Vierge" – *Bir Bakirenin Duası* adını verdiği iki el piyano için bestelenmiş bir salon parçası yayınlandı. Bu parça kentsoylu salon müziğinin bir sembolü oldu. Bugünkü terminolojiyle söylemek gerekirse, tam bir mega hit haline gelen bu parçanın kazandığı büyük başarı, "gerçek müzik sanatını" sevenleri kışkırtarak ateş püskürttü. Aradan yüz yıldan fazla bir zaman geçmesine rağmen bu konuda halen ılımlı bir gelişme olmadı. Örneğin 1965 yılında bu besteyle ilgili şöyle bir yazı yayınlandı: "Burada söz konusu olan, sadece kötü yapılmış bir müzik değil, aynı zamanda erdem açısından da kötü, fantazi yoksunu, dürüst olmayan, bayağı, değersiz ve sahte bir müziktir."[21] Bu parça, "yığınların en basit müzik dürtülerine iltifat eden belden aşağısıyla ilgili bir sanatın sembolü"[22] ve "salon süprüntülerinin" ifadesini bulduğu bir simge[23] olarak kabul edilmekteydi. Bu tarz sözlü kuvvet gösterilerinin sonu nerdeyse hiç gelmeyecek gibiydi. Seçkin müzik zevkinin koruyucuları, 1861 yılında otuz yaşını doldurmadan ölen kadın bestecinin, erken yaştaki ölümünü bile, büyük bir zevksizlik göstererek, insanlığın bir ceza kırbacından kurtulması olarak kutlamaktan çekinmediler. 1870 yılından kalma, tüm müzik bilimlerini içerdiği iddiasıyla yayınlanmış ve aslında saygı duyulacak bir eser

olan 12 ciltlik *Musikalischer Conversations-Lexikon*,* bu konuda şöyle yazmaktadır: "Erken ölümü, [...] onun, belden aşağı konuların ilham perisi olarak, başka ahlak bozucu eserlerle bu dünyayı batırmasını engelledi."[24] Buna benzer eserlerin sayıları fazlasıyla kabarık erkek yaratıcılarından hiçbirisinin, üstelik de çok can sıkıcı eleştirilere hedef olabilecek nedenler mevcut olmasına rağmen, böylesine retorik bir hücuma uğramadığını belirtmekte kuşkusuz yarar var. Bestenin salt olağanüstü başarısı değil, aynı zamanda bir kadına ait olması gerçeği de kullanılan sözlerin kontrolsüzlüğünü haklı kılıyordu.

Bütün bunlar dikkate alınmaksızın, 1852 yılında bestelenmiş olan bu eserin orijinal baskısının tek yaprak versiyonu olan notaları defalarca basıldı. 1859 yılında ise, Paris'te yayınlanan *Revue et Gazetta Musicale*'de ilave olarak verildi ve böylece dünya üzerindeki zafer turuna başladı. O günden itibaren de müzikle ilgili neşriyat yapan yayınevlerinin peşi peşine piyasaya çıkardıkları müzik albümlerinin hepsinde yer aldı. Sadece 1864 yılında yedi değişik basımı yapıldı ve bu piyasa patlaması 20. yüzyıla kadar sürdü. Orijinal piyano versiyonunu tam 140 yayınevi programlarına almıştı; ayrıca da parçanın sitardan mandoline, klarnetten kornoya kadar akla gelebilecek her türlü çalgı için yapılmış uyarlamaları vardı. *Bir Bakirenin Duası*'nın milyonlarca baskısını hiçbir zaman kimse sayamadı ya da kaç türlü müzik grubu için kaç türlü aranjmanının yapılarak pazarlandığı konusunda gene hiç kimse kesin bir bilgi veremedi.

Doğal olarak bu boyutlara rağmen nicelik, gerçekte nitelikle ilgili bir şeyi kanıtlamaz. Bu piyanistin geleceğe usta bir eser bırakıp bırakmadığı önemli değil. Yeryüzünde bu soruyu yanıtlayabilecek, üstelik de bu sorunun yanlış olup olmadığına karar verebilecek hiçbir otorite yok. Müzikte popüler sıfatını geçerli kılan, onun nicelik açısından yaygınlaşması değildir, normal şartlar altında bu bir sansasyon sayılmaz. Böyle bir müzik, belirli birtakım otoritelerin yönetmesi ile değil, onu taşıyan sınıfların o müziğin estetik standartlarını tayini ile belirgin bir hal alır. İşte müzik eksperlerini bu denli görülmemiş bir şekilde

* müzik sözlüğü (Ç.N.)

kışkırtan, onları bugün bile, bu bestenin adını duyduklarında çileden çıkartan, esasında bu gerçekti. Eğitim görmüş seçkinlerin, eserin sunuluş biçimini, çalmış şeklini ve eseri seslendirirken yapılan hareketleri, müzik sanatıyla özdeşleştirmeleri ve mükemmellik, ustalık ve saflık gibi değerlerin yerine, toplumsal gelenekleri, enstrüman çalarken duyulan sevinci ve kendinden haz almayı ölçüt yapmaları, apaçık utanmazlık olarak görülmelidir. Müzik eksperlerinin hepsi istisnasız piyano çalmayı öğrenmişlerdir ve bu konu onların tarihi yetki alanı olmasına rağmen, artık onların ekspertiz raporlarına tam bir vurdumduymazlıkla kulak asılmamaktadır. Böylesine kutsal bilinen bir şeye ilk defa saygısızlık yapan üstelik de bir kadınsa, müzik bilimleri literatüründe, alıntısı yapılmış örneklerde olduğu gibi tüm terbiye kuralları bir yana bırakılır.

Bir Bakirenin Duası kuşkusuz iki türlü kışkırtmacılıktı. Bunun birinci nedeni olağanüstü başarısıyla usta eser mi, değil mi sorusunu apaçık geçersiz kılması, ikinci nedeni ise bu parçayı hayranlıkla karşılayan "iyi toplum"un, müzik otoritelerinin yetkinliklerine ve müziği tanımlama konusundaki ağırlıklarına rağmen bunlara önem vermeyişiydi. Ayrıca parçanın adı, kentsoyluların en hassas olduğu bir noktaya dikkatleri çekiyordu ve böylelikle adına ilişkin çeşitli imalara neden oluyordu. Esasında bu kötülüklerin kaynağı, 19. yüzyılda adından çok fazla bahsedilen "bakire" ana motifi ve "bakirenin hamileliği" değil, aksine baskı altında tutulan cinsel isteklerdi. Gene söz konusu yüzyılda, dergilerde, haftalık gazetelerde ve özel koleksiyoncular için basılan kartpostallarda görülen genç kadınlığın, dişinin vücut hatlarının hafifçe belirtilmesinin, bakireliğin edepli ve mütevazı bir biçimde sunuluşunun gerisindeki arzu ve şehvet dolu erkek bakışlarını fark etmek zor bir şey değil. Bakirelik, feodal sistemlerde derebeyinin "ilk gece hakkından" başlayarak, sade vatandaşın bakirelikle ilgili zifaf gecesi fantazilerine kadar, cinselliğin din ve masumiyet kisvesi altındaki sembolüydü ve böylelikle kentsoylu bu bağlamda, bir tepkiyle karşılaşmadan eğlenebiliyordu. Tabii müzik ve müzikçiler açısından da durum başka türlü değildi. *Bir Bakirenin Duası* Carl Bohm'u iki el piyano için bestelediği ve *Bir Bakirenin Rüyası* adını verdiği parçada tonların

aracılığıyla spekülasyon yapmaya sevkederken, Franz Bendel'e de "Bakireye Dua" adlı parçayı bestelemesi için ilham veriyordu. Her iki parça da 19. yüzyıl salon edebiyatının belgelerindendir. Bu çeşit gizli fantaziler cinsel dürtülere yasak olanı, saygınlığı ve şöhreti kaybettirme tehlikesi yaratmadan soylulaştırıyordu. Çünkü saygınlık ve şöhret, toplumsal işlevleri açısından büyük önem taşıyorlardı ve cinsel dürtüler uğruna cinselliğin sunağında kurban edilmemeliydiler. Kentsoylunun, yatırımcı olarak, kendi koyduğu kanunlara boyun eğen bir toplumun yaratıcılığı bağlamındaki başarı derecesi, aynı zamanda endüstrileşme ve teknik gelişim sonucu kendi buyruğu altına giren insan sayısının çokluğu oranında, vesayeti altına girmiş bu insanlara karşı egemen sınıfın kendi sözümona yüksek ahlak ve gelenek anlayışını haklı çıkarması zorlaştı. Burda yapılacak olan tek şey, kendine çekidüzen vermek ve hiç olmazsa yaşamın dış görünüşünü parlak ve lekesiz tutmaktı. Hiçbir şey dış dünyaya karşı, görünüşteki erdemi korumaktan daha kutsal olamazdı. Yüksek değerler uğruna, yoksul insanları ekonomik ve politik açıdan köle yapabilme hakkını koruyabilmek için, toplumda gelinmiş olan yerin ahlak, fazilet ve çalışkanlık sayesinde, dürüstlükle kazanıldığını savunabilecek durumda olmak gerekirdi. Kentsoylu sınıfın dayanışması bu konuda hoşgörülü değildi. Erdem kurallarına uymayanlar, acımasızca "iyi toplum" tarafından dışlanmaktaydı. Güç, sadece para sahibi olmaktan değil, para ile otoritenin bir arada olmasından kaynaklandığı için, bu durum, toplumsal bir kastrasyona, yani başka türlü söylemek gerekirse, sosyal anlamda hadım edilmeye eşitti.

Bastırılmış cinsel içgüdülerin başka bir şekilde ve başka bir yerden patlak vererek kendilerini dışavurdukları, Freud'dan beri bilinen ve söylenen basmakalıp bir ifadedir. Bu görüş üstü örtülemeyecek bir şekil aldığında, Freud, psikanaliz metoduyla, daha vahim sonuçları engellemek için uğraştı. Bozulmuş cinsel içgüdü ekonomisine bağlı olarak, 19. yüzyılda bekâret sembolünün de adamakıllı istismar edilmiş olması, kentsoylular bunun bilincine varmamış olsalar da, aynı kapsama girer. Ve işte tam bu sırada, yaraların en acıyan noktasında, eğer tekrarlar sayılmazsa, 46 ölçüden oluşan bir piyano parçasının durdurulmaz

zaferi, toplumu, namusu koruyan incir yaprağını yerinden koparmakla tehdit etmekteydi. 18 yaşındaki piyanist bir kızın büyük bir olasılıkla gerçekten masumiyetle bestelediği ve belki de bu sebepten bu kadar etkili olan bir müzik parçasının iki anlamlı bir bakış açısına yol açmasına, daha çok, piyano başında hareket eden dişi bir bedenin çekiciliğinin yaptığı çağrışımla bağlantılı olarak, aslında hiçbir kötü niyeti olmayan *Bir Bakirenin Duası* adı neden olmuştu. Bakışlar apaçık, melodinin bir aşağıya, bir yukarıya kayan oktavlarını çalan zarif kolları, iyice gerilmiş bir biçimde oktavların tuşlarını kavrayan elleri, kısa aralıklar sırasında yukarıya doğru kabaran göğsü, belini bükerek kalçaların üzerinde ağırlığını yumuşak bir şekilde bir taraftan, öbür tarafa geçiren bedeni, konser salonunda inci taneleri gibi parıldayan arabeskin hızlı çalınması gereken bölümlerinde sol elin klavyenin derinliklerinden basları tutup yukarıya çekişini, arpejlerden sonra bedenin çözülen gerginliğini, hafifçe öne düşen başı, öne doğru eğilen omuzları, rahatlamış bir nefes vermeyle hafifce aralanan dudakları seyretmekteydi. Açıkçası *Bir Bakirenin Duası* tınıların ve bedenin bütünleşmesiydi, daha doğrusu kelimenin tam anlamıyla, erkek bakışlarındaki gizli ihtirası, imgesel bir aynada sembolik bir biçimde yansıtan beden haline gelmiş bir tınılar yumağıydı. Bu nedenle de yüzdeki maskeyi öne düşürmekteydi. Bir bedeni tını haline dönüştürmek, kelimenin üstündeki anlamla söylemek gerekirse, çok keyifli bir oyun olmasına rağmen, bu bakışın fikir babası, büyük bir olasılıkla geride kalmış gençliği ve doğa gereği başka noksanları nedeniyle, bu keyfi duyamayacağından, kendini bizzat kendisi tarafından suç üstü yakalanmış gibi algılamıştı. Müzik yaparken, imgelerin koruyucu âlemini asla terk etmek zorunda kalmadan, bedene adeta tımsal bir görünüm vermek olasıdır.

Her şey bir yana, *Bir Bakirenin Duası* bu denli popülerliğini, akıl almaz kültürel bir mekanizmaya borçluydu ve parçayı eleştirenler de bunu çok iyi kavramışlardı. Ahlak dersi veren tavırları, edebi savunurken gösterdikleri öfke ve çoğunlukla belden aşağı sözler seçilmesi, aslında durumun farkında olduklarının bir ipucuydu. Skandalın nedeni asla, kötü yapılmış bir parçanın hak etmediği bir biçimde popüler oluşundan değildi.

Ortaya konulan iş açısından değerlendirildiğinde, "Bakirenin Duası"nın bu tarzın diğer birçok benzerinden daha iyi ya da daha kötü olduğu söylenemezdi. Skandalın esas nedeni, bu parçanın ve etkisinin kentsoylu yaşamının gizli tutulmak istenen bir yanının su yüzüne çıkarılmasına uygun olmasıydı.

Adından her zaman haksız yere saygısızca bahsedilen "Bakirenin Duası", müzikal açıdan 19. yüzyılın müzikal olgusu için bir semboldü. Bu sembol dolayısıyla ciddi müzik ile eğlence müziği arasındaki çatışma en dar bir çerçevede cereyan etmekteydi ve bu yüzden de parçanın o an için taşıdığı özellikler, onu çok sivri bir şekilde ön plana çıkarmaktaydı. Kentsoylulaların evlerde yaptıkları salon müziğine paralel olarak, büyük bir patlamayla yayılan dans müziği ya da yüzyılın sonunda popüler şarkılardan kaynaklanan hit parçaları, salt piyasaya sürüm miktarı açısından bile, bu parçayla kıyaslanamazdı. Evlerde yapılan müzik, göreceli olarak varlıklı olan çevrelere özgü kaldı, buna şaşmamak gerek, çünkü 19. yüzyılın son on yılında ekonominin fazlasıyla gelişmesine rağmen bir piyanonun fiyatı, halkın üçte ikisi için en az yarım yıllık kazanca eşitti. Tabii burada kuyruklu piyanonun sözünü etmeye bile gerek yok. 1896 yılında Berlin'de bulunan İmparatorluk İstatistik Dairesi tarafından açıklanan resmi bilgilere göre, Prusya halkının sadece yüzde 3,6'sı, Prusyalı bürokratların ifadesine göre "düşük gelirli aileler" kategorisinin altında kalıyordu.[25] Bu saptamayı tabii ki rahatlıkla genelleştirmek mümkün. Fakat istatistiklerin belirttiği bu gerçeğe rağmen burjuvaların örnek teşkil etme etkisi sürmekteydi. 1879 yılında bir yazar şöyle yazmaktaydı: "Günümüzde bir parça müzikten anlayıp da, evinde piyano veya küçük piyano ya da kuyruklu piyano yahut buna benzer bir şey bulundurmayan aile yok gibi bir şey. Fakat ne yazık ki, bu müzik aleti birçok evde sadece başköşede duran gözalıcı bir mobilya durumunda."[26] Fevkalade durumlarda ise, bu tip siyah veya kahverengi bir şekilsiz yaratığın, piyano kiraya veren bir kuruluştan kiralanması, hanımefendiler ve beylerden oluşan ve kendilerini "iyi" diye adlandıran ünlülerin toplantılarında, evin kızı ya da sayın bay hükümet görevlisinin kerimesi tarafından güya hoş bir atmosfer yaratması için, fakat aslında ko-

nuşma konusu bulmakta zorluk çekilen boşlukları doldurması amacıyla ve sırf âdet böyle olduğu için, zorunlu olarak çalınması da mümkündü. Piyano kiraya veren kuruluşların sayılarının, yüzyılın ortasından itibaren hayli artması, bu kuruluşların müşteri çevrelerinin hiç de az olmadığını göstermekte. Görülüyor ki, ekonomik durumları hiç elverişli olmayanlar da, her şeye rağmen kendilerini, topluluklarda müzik yapılması geleneği konusunda sorumlu hissediyorlardı. Kadının müzik yaşamındaki rolü üzerine 19. yüzyılın son üçte birinde yapılmış, o çağa ait bir araştırmada, en alt sınıflara varıncaya kadar, şarkılardan ve piyano eserlerinden oluşan belli bir repertuarın kızların çeyizinin ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğü yer alıyor. Böylece "alt sınıflar" da kendilerini kentsoyluların görüş alanlarıyla özdeşleştirmekte, fakat daha az varlıklı oldukları düşüncesiyle, ait oldukları sınıfı küçük burjuva olarak algılamaktaydılar. Bu oluşuma paralel olarak piyano çalmanın görgüsü, daha doğrusu görgüsüzlüğü üzerine yapılan alaylı eleştiriler de çoğalmaktaydı. Viyana'da çıkan bir gazetede bu konu hakkında şunlar yazılıyordu: "Viyana'da bir piyanistin ikamet etmediği bir tek ev kalmadığı için, sevgili okuyucularıma, benim oturduğum evde de böyle bir kişi sefalet içinde yaşamaktaydı, dediğimde, okuyucularım buna hayret etmeyeceklerdir. Bu çok hassas sanatçının betimlenemeyecek kadar ilginç bir alışkanlığı vardı. Kendisi günde sekiz saat piyano çalıyordu, daha doğrusu, *manevra* yapıyordu ve bu manevralar sırasında avluya bakan pencereleri sonuna kadar açık bırakıyordu, üstelik bu savaş manzaraları için, ya sabahın erken saatlerini ya da akşamın geç saatlerini seçmekte, dolayısıyla aynı binada oturan diğer kişileri uykuya dalmaktan veya sabahları bir parça daha kestirmekten mahrum bırakmaktaydı. Tabii neler çaldığını da söylemek lazım. İlk önce gamlar, sonra etütler, daha sonra fantaziler, kaprisler ve varyasyonlar, kısaca söylemek gerekirse; bir bütünlüğü ya da anlamı olmayan salt kuru bir gürültü. Bu zat pianofortenin* sadece son iki hecesini uyguluyordu. Bir parçayı sadece iki defa çaldığında, Tanrı'ya şükretmek gerekirdi, çünkü

* piano-forte: parçanın güçlü çalınacağını gösterir.

normal ölçüsü, önünde duran parçayı en az altı kere çalmaktı. Bir tek parçayı bir defa doğru dürüst çalamıyordu ve otuz sefer çaldığı parçalar bile bir egzersizi andırıyordu."[28]

Bu piyano salgını hesaba katılmazsa, 19. yüzyılda evlerde müzik yapma alışkanlığı kesin sayılarla ifade edildiğinde, önemsiz bir yer tutmaktaydı. Buna rağmen bu konunun kültürel açıdan büyük öneminin oluşu, "ciddi müzikle" "eğlence müziğinin" bütünüyle birbirinden koparak ayrılması ve hiçbir şekilde uzlaşmalarma olanak olmayan bu iki ayrı müzik anlayışının, bireyin evine kadar girmesiydi. Aradaki mesafe giderek artarken ve eleştirmenler, gazete yazarları sonu gelmeyen sentezlerle iyi, soylu, güzel olarak bildikleri gerçek müzik konusunda silahlanırken, sadece nota albümlerinin sayfalarını çevirmek bile, eğlence müziği ile ciddi müzik arasındaki sınırı geçmek için yeterliydi. Albümün bir sonraki sayfasında çok büyük olasılıkla, örneğin Robert Schumann'm bir oya gibi işlediği op.no.15 "Bir Küçük Rüya" adlı piyano minyatürü olabilirdi ve bu parça bütün romantik yumuşaklığına rağmen, şüphe götürmeyecek bir şekilde sınırın öbür tarafına aitti. Müzik bilimcisi ve eleştirmeni Eduard Hanslick'in formüle ettiği gibi "tınlayarak hareket eden biçim"[29] ideali, parçaların iç yapılarını, motif bölümlerinin türev mantığını ve müzikle ilgili bir düzen ilkesinin bireyselleştirme derecesini, müziğin ölçüsü yapmakta ve biçimi içeriğe, içeriği ise biçime dönüştürmekteydi. Aynı yöntemle müziği çalarken hareket eden bedene, tat almanın ve kendinden tat almanın erotizmine ya da toplumsal geleneklere yönlenmiş piyano çalma sevincine bir anlam verilebilirdi. Örneğin Chopin'in eserlerinin kanıtladığı gibi, bunun mutlak bir karşıtlık oluşturması şart değildi. Fakat buna rağmen 19. yüzyıl içinde her iki tarafta, uzlaşmazlık ilişkisi içinde birbirlerinden tamamıyla koptular.

Kentsoyluların evlerde tertipledikleri müzik toplantıları, sadece o çağın insanları bu konuda çok konuşup tartıştıkları için değil, ayrıca, kentsoylu sınıfının sorumluluk taşıyan ve büyümek isteyen toplumsal bir yönetim gücü olması sıfatıyla, feodal aristokrasiyi temsil eden gelenek ve göreneklere sahip çıkmak istemesi, diğer taraftan bunları uygulayabilmek için elinde yeterli

olanakların olmamasının sonucu ortaya çıkan kararsızlıkla da ilgili bir fenomendi. Kentsoylular için hazırlanan ve görgü kurallarını ve öğütleri içeren kitaplarda aristokrat toplum örneğinin model olarak alınması, uzun bir süre önerildi. 19. yüzyılın son üçte birinde yayınlanmış bir yazı şöyle diyordu: "Büyük bir toplantıya gönderilecek davetiyeler hazırlanırken, genel olarak ordu generalinin, yüksek daire başkanının ya da toprak sahibi yüksek soylular sınıfına dahil bir üyenin göndermiş olduğu davetiye örnek alınmalıdır."[30] Acaba hangi kentsoylu, saray orkestrasını örnek alarak kendisi de bir orkestrayı besleyebilirdi ya da evinde tertiplediği toplantılarda ünlü virtüözlerin çalmasını sağlayabilirdi? Zenginliğin akla getirdiği para ile birlikte, madde ve insan kaynaklarına soyut hükmetme gücü, bir taraftan temsili bir şekilde de olsa başka bir sınıfın yerine geçmeyi gerektiriyordu, diğer taraftan da buna karşı çıkıyordu. Çünkü bireyin nüfuzunun sürekli ve düzenli bir şekilde gelişmesi, paranın sermayeye dönüşmesi kanununa bağlıydı ve bu olgu paranın temsili lüks için kullanılmasına engeldi. Sermayenin kategorik emir kipi, tüketim değil, aksine yatırımdı. Bu yüzden de kentsoylu sınıf, aristokratların toplumsal gelenekleri olan suarelerini, çaylı, kahveli ev toplantılarını, opera ve konserlerde boy göstererek şık giysilerini sık sık havalandırma alışkanlıklarını kopya etmekteydi. Ancak bu çaptaki bir toplumsal yaşamın gerektirdiği parasal harcamalar için, bir taraftan kendi ailesi içinde, diğer taraftan müziğin korunması ve geliştirilmesinin devletin resmi sorumluluğuna bırakılması şekliyle, sosyal yaşamının vazgeçilmez çerçevesinin giderlerini azaltıcı çözümler buluyordu. Özel olarak yapılan müziğin belli bir türünü ifade eden "salon müziği" kavramı, Almanya'da ilk defa 1835 yılında kullanıldı ve daha sonra 1837 yılında Leipzig'de yayınlanan *Neue Zeitschrift für Musik** dergisi tarafından da desteklendi ve uzun bir süre evlerde yapılan müzik için genel bir üst kavram oldu. Aristokratlar tarafından düzenlenen ve yapıldığı mekâna saraylardaki kabul ya da tören salonlarının adı verilen müzik ve edebiyat içerikli salon toplantıları, Almanya'da o yıllarda daha henüz başlamamıştı. Bu tarz toplantıların

* Yeni Müzik Dergisi (Ç.N.)

ilk başladığı yer 17. yüzyılın Paris'iydi. Okumaların düzenlendiği, edebiyat ve felsefe üzerine konferansların verildlği, enstrümantal ve sözlü müzik sanatçılarının dinletilerinin olduğu, tiyatro oyunlarının oynandığı ve içeriği akıllı ve kaliteli olan konuşmaların yapıldığı bu toplantılar zamanın toplumsal yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Avrupa'da, sanat ve müzik dünyasında kendisine yer edinmek isteyen bir kişinin, 19. yüzyılın ilk üçte birini oluşturan yıllarda Paris salonlarında mutlaka bir tur atmış olması gerekiyordu. Bu olanağı bulamayanlar ise eserlerine Fransızca adlar koyarak, Fransa'nın başkentindeki salonlardan kısa bir süre önce gelmişler gibi bir kanı uyandırmaya gayret ederlerdi. Bunlar halen, Avrupa düşünce dünyasının aslında yüz yıl önce kazandığı ününden beslenerek geçinmekteydiler. Leipzig'de yayınlanan *Neue Zeitschrift für Musik*'in bir muhabiri 1838 yılında alaylı bir ifadeyle şu haberi veriyordu: "Müzik konusunda en büyük saçmalık müzik suarelerinde yaşanıyor. Bir kere bu toplantılarda insan sıcaktan eriyip gidiyor. Parisliler, davetli misafirlerin yarısını kapı önünde bırakmaktan ayrıca bir onur duyuyorlar. Eğer toplantı salonu 50 kişilikse en az 300 kişi davet edilmekte. Allahtan 100 kişinin eline davetiye geçmiyor, fakat davetiyeyi alıp gelen 150 kişi yukarıda belirttiğim gibi, kapının önünde çadır kurmak zorunda kalıyor. Aslında bu balık istifi toplumu tuzlayıp Almanya'ya göndermek için emek vermeye değer, çünkü o zaman hiç olmazsa orada da Paris'teki yaşam tarzının tadı öğrenilmiş olur. Bu toplantılarda bizi nefes darlığına uğratan sadece sıcak değil. Sıcağın yanı sıra patlayıp çatlayıncaya kadar dondurma ve Fransız romanslarıyla besleniyoruz. Görgü kurallarına göre bu aşk şarkılarının kısık, titreyen ve boğulur gibi bir sesle söylenmesi gerekiyor. Altı şarkıdan oluşan bir bölümü bütünüyle izleyebilirsek tabii ki çok mutlu oluyoruz. Çünkü o zaman, ruhumuzu saran sis perdesi ve Thalberg* ve Ernst** gibi parıltılı yıldızlar sayesinde kalplerimizi yakıp tutuşturan gerçek sanatın özü, bize karakteristik bir kompozisyon dinlemenin mutluluğunu tattırıyor.[31]

* Besteci ve piyano virtüözü.

** Çağın tanınmış keman virtüözü.

Salon kavramı, giderek Almanya'da da bu çeşit toplantılara verilen genel bir kavram haline geldi. Davetlerin enflasyon halinde olmasına rağmen kentsoylular aristokrasinin salon geleneğinin dışında kaldılar. Çünkü onlar Fransız Devrimi'nden beri aristokrasinin toplumdaki yerini tartışma konusu yapmışlardı, dolayısıyla şimdi de aristokrasi yeniyetme kentsoyluları dışlayıp, kendi arasına sokmayarak, öç alıyodu. Tabii ki özellikle yararı dokunabilecek olanlar, toplantılardan dışlanmayıp ödüllendiriliyorlardı. Burjuvazi de bu tavra karşı bir tavır olarak kendi akşam toplantılarını düzenliyordu, finans ve ekonomi burjuvazisinin tepelerinde olanlar ise toplantılarına aristokratik bir hava veriyorlardı. Geriye kalanlar ise, dantel örtülerin süslediği büfelerinin karşısında duran kanepelerde alçakgönüllülükle oturuyorlar, şatafatlı adlar koymasalar da toplantılarını salon diye adlandırıyorlardı. Akşamın müzikal atmosferini oluşturmak ise, normal olarak ev sahibi ailenin kızına aitti. "İyi ailelerin" kızları için piyano dersi almak, erkek evladın askere gitmesiyle eş tutulan ve mutlaka yerine getirilmesi gereken zorunlu bir görevdi. Yüzyılın ortalarına doğru yapılmış bir bilimsel araştırma "Zamanımızda piyano dersi almak, belli bir ölçüde moda oldu." diye yazmakta ve *Alman müzik sanatının o zamanki durumunun nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiği* hakkında bilgi vermekteydi.[32] Başarabilenler, kızlarına mutlaka piyano dersi aldırıyordu, çünkü piyano çalabilmek, evlilik pazarı açısından şansı büyük ölçüde artırıyordu.

Yayınevleri tarafından bu amaca yönelik olarak hazırlanan nota albümleri, "Salon ve eğlence müziği", "Salon ve topluluk için müzik parçaları", "Salon ve hoşça vakit geçirme müziği" gibi adlar taşımaktaydılar. Piyano müziği uzun süre salon müziğiyle eşanlamlı sayıldı. *Müzik Formları Öğretisi* adını taşıyan bir kitap "Piyano müziği, ev ve salon müziği adı altında kendine özgü bir tür oluşturmaktadır."[33] diye yazmaktaydı. Aslında bu tür müzik, dış görünümüyle çok belirsizdi. Gene 19. yüzyılın son üçte birinde "Popüler Müzik Besteciliği" adını taşıyan bir kitap şöyle bir açıklama yapıyordu: "Bu müzik türünün kapsadığı alana bir sınır çekebilmek kolay değil, çünkü bu tür, dans müziğinin inceltilmiş biçiminden başlayarak, fantazi, rondo,

varyasyon, kapris, sözsüz şarkılar vb gibi birçok diğer kompozisyon biçimine kadar uzanıyor."[34] Popüler müzik alanında her zaman görüldüğü gibi, salon müziği adı altında da, birbirlerini hiç tutmayan parçalar bir araya gelmişti, bu parçaların tek ortak yanı, yayınevleri tarafından salon müziği adıyla satışa sunulmaları, yüksek sınıfların kızları tarafından salon müziği olarak çalınmaları ve ev halkı tarafından kahve, konyak ve puro içilirken gene aynı şekilde salon müziği olarak dinlenmeleriydi.

O zamanın pratik öğütler içeren kitapları bu tarz müzik yapılmasının amaca uygunluğu konusunda, kuşkuya fırsat vermeyecek açıklamalar yapıyorlardı: "Evde yapılan toplantılarda, kutlamalarda amaç sadece huzur duymak değil, aynı zamanda keyif almak. Şık giysilerimizi giyiyoruz, parıltılı mücevherlerimizi takıyoruz ve günlük iş yaşamının, zorluklarından ve boşluğundan kurtularak tekrardan güçle doğrulmak, karşılıklı olarak biribirimizi daha yüce, daha asil olan durumlara özendirmek, her günkü yaşamın yorucu monotonluğunu unutarak yeni ve taze dürtüler kazanmak için bir araya geliyoruz. Bu yüzden bütün uyumsuzluklar bir kenara bırakılmalı ve çok kısa olan bu keyif anlarının tadına varabilmek için, günlük dertler tümüyle unutulmalıdır."[35] Kendi düşüncelerine göre bir müzik pratiği arzu edenler, usta ellerden çıkmış eserlere gereken saygının gösterilmeyişini çok acı buluyorlardı. Bunlar için, "İyi toplum"un salon müziği ürünleriyle ortalığı işgal etmesi, müziğin bir sanat türü olarak sonunun gelmesiyle eşanlamlıydı. Bu yüzden ümidini yitirenlerin cesaretiyle meydan savaşı açtılar: "Eğer ortalığı tehdit eden bu kötülüğe hiç kimse sesini yükseltmez, halk yayılmakta olan salgın hastalık konusunda uyarılmazsa, o zaman bu kötülük toplumu kemirmeye devam edecek, üretim giderek kendine daha çok güvenecek, eserler daha utanmaz olacak, zevkler ve yargı yeteneği yanlış yollara saptırılacak ve bozulacak, soylu ve ağırlığı olan için beslenen duygular ortadan silinip yok olacak ve müzik sanatı, şu anda sadece bir tehdit olan durumla karşı karşıya gelecek ve engellenemez bir şekilde yıkılıp harabe haline dönecek."[36]

Günümüzde bile halen değişik versiyonlarıyla felaket tellalığı yapılmasına rağmen, dünyanın sonunun geldiğini haber

veren bu senaryoların hiçbiri gerçekleşmedi ve gene onların ayrıntılı tabloları da hiçbir şeyi değiştirmedi. Sembolik olarak dua eden bakire gibi tinsel adlarla süslense bile, akıl ve ruh yerine bedensel hazza yönlenen bu yeni müzik anlayışı, salon müziği sayesinde kendini kabul ettirdi. Edep dışı ve kışkırtıcı bir kavram olan "erotizm" yerine, "iyi toplum"un geleneklerine uygun olarak sık sık "duygu", "his", "ruh hali", "duyarlılık" gibi şifreli sözcükler kullanıldı. Bu kavramlarla tanımlanan, tınıda bedenselliğin şifresini keşfetmeye başlayan bir müzik yapmadan başka bir şey değildi. Bu çeşit müzik yapma, açık ya da gizli bir şekilde erotize etmesi bir yana, seslerin katı düzenine her durumda inatla hazzı da katıyordu. Kuşkusuz bu, bireyin kendi duygu dünyasına yeterince özen göstermesi halinde mümkündü. Müzikal eserle ilgili olarak, yorum yapma hizmeti yerine haz alma, biçimin mantığı yerine; tınıların erotizmi, anlam arama yerine; hissetme, estetik içerik yerine duyguların dışavurumu gibi ön plana çıkan arayışlar ise, bunlar, temsil etme işlevinin arkasına gizlenerek kontrolden çıkıyor gibi görünen bir müzik pratiğinin işaretleriydi.

"İyi aile"lerin özellikle kızlarının piyano çalmaya zorlanması, kelimenin tam anlamıyla, gene onların tuşlara dokunan ellerinin altında, bireyin içinde taşıdığı duygusal dünyaya kadar uzanan ve erotik hazlar uyandıran bir yolculuğa dönüştü. Çağın popüler estetikçileri tarafından bu olgu, yanlış anlaşılmaya olanak vermeyecek bir biçimde tam bir açıklıkla şöyle tanımlandı: "Müzik ruhu renklendirmeli, keyif ve neşe vermeli, kalpteki duyguları uyandırmalı ve ruhun kıpırdanışlarını dile getirmeli."[37]

İnsanın içindeki "yüce" duyguların ve toplumda örnek oluşturacak davranışların korunmasına hizmet eden ve de ahlaki değerler tarlasma serpilmiş gübre gibi ıslah edici olan müzik sanatından başka hiçbir şey, "kentsoylunun içindeki iyiliği", daha doğrusu "iyi kentsoylu olmayı" somutlaştıramazdı. Gerçekte ise, gizleyip saklamaya gerek duyulmadan, müziği çalan kişinin kolaylıkla haz duymasına olanak sağlayacak ve toplumda da en büyük etkiyi uyandıracak parçalar, repertuarlarda büyük yoğunluk kazandı. Salon müziğinin giderek sayısı artan bestecile-

ri, modaya uydular ve evlerin oturma odalarında kolaylıkla çalınıp yorum yapılabilecek eserler bestelediler. Bu arada klasik müzik bestecilerinin kolay yorumlanabilir parçalarını da aynı amaçla çalmak sıradan bir olay haline dönüştü. Müzik eleştirmenleri bu gelişmeye de ateş püskürüyorlardı: "Beethoven'e, piyano çalan genç kızlar tarafından bu kadar kötü davranılması aslında barbarlık.[38] Özellikle acemi olan kadınların ya da kızların çok sıkıcı bir alışkanlığı var. Melodik bir karakteri ve yavaş temposu olan parçaları, örneğin Beethoven sonatlarının adagio bölümlerini çok fazla abartılmış duygusal bir yorumla çalıyorlar, tempoyu bazı yerlerde aşırı şekilde yavaşlatıyorlar. Gene aynı şekilde melodik ve yavaş tempolu 'Sözsüz şarkılar' feci halde deforme ediliyor ve temposu çok fazla ağırlaştırılıyor. Oysa Mendelssohn'un en sakin çalınması gereken besteleri bile bu tarz yoruma asla uygun değil."[39] Pedagojiye yönelik bir müzik dergisi olan *Eutonia*'nın yayımcısı Gottfried Hientzsch 1831 yılında yazdığı ve "Manevi ve Dini Değerlerin Aile İçinde Yükselmesi Yolunda Fevkalade Bir Eğitim İçin Mükemmel Bir Araç Olan Müzik Üzerine" adlı köşe yazısında şöyle bir sonuca varıyordu: "Günümüzde çok fazla müzik yapılıyor, çalgı çalınıp şarkı söyleniyor; fakat bunlar aslmda gerçekten olması gereken biçimden ve amaçlanan hedeften çok uzak. Maalesef yaptıkları müzik eğitiminden ve uyguladıkları müzikten yaşam ve aileleri için akılcı bir sonuç çıkarabilen çok az insan var. Kendini beğenmişlik ve erotizm ne yazık ki çok fazla ön planda tutuluyor."[40] Hientzsch'den sonra kimse durumu böylesine açıklıkla formüle edemedi. Müzik pedagogları, eleştirmenleri ve yazarları o zamandan itibaren ağızlarına erotizm sözünü almadılar. Fakat pencereleri örten ağır perdelerin loşluk verdiği yarı karanlık kentsoylu salonlarda, çok garip çiçekler, yani müziğin stil çiçekleri filizlenmekteydi.

Beklentilerin ve gerçeğin çatışması bir yana bırakılırsa, kentlilerin salonlarda müzik yapma geleneği, daha işin başından beri, "insanlığın eğitiminin büyük tapınağı"[41] gibi içi boş sözlerle salt göstermelik olarak sanata hizmet anlayışına yönelmişti. Bu müzik yapma geleneğinin amacı sadece, daha çok askeri yoklamayı andıran ve gerçekte toplumsallığa yönelmiş

kentsoylu akşam toplantılarındaki seçkin atmosferi sağlamak değildi. Organizasyonu hiç de ucuza çıkmayan bu akşamların bedeli, giriş kapısı yakınına usulca bırakılmış, fakat özellikle gözün görebileceği bir yere konulmuş kâsenin içine bırakılan kartvizitlerdi. Müziğin göstermelik olarak yapılması, aynı zamanda "iyi aile"lerin kız çocuklarının, katı bir disiplin rejimi sonucu piyano çalmak zorunda kalmalarını ve bunun sonucu olarak bağımlı hale gelmelerini de kapsıyordu. Davetli misafirler önünde verilen konser ise, müziğe değil, bambaşka ve çok pragmatik bir nedene yönelikti. "Sözümona kibarların dünyasına ait olan bu toplantılarda, konuşma konusu bulmakta zorluk çekilen boşluklar, zaten her vesileyle piyano çalması zorunlu olan evin kızı tarafından özveriyle doldurulmasaydı, acaba bu toplantılar neye benzerdi?"[42] O zamanlar, bu çok önemli noktayı bizzat kadınlar şiirsel bir anlatımla açıklamışlardı. "Salon toplantılarında evin kızının piyanoda, ustalık isteyen bir parçayı, ruhsuz bir şekilde bile olsa, gene de beceriyle çaldığını izlemek, bir anne için en büyük gurur. Müzik eğitiminin amacı, kız evladın becerisi sayesinde toplumda saygınlık kazanmak ve ona, hayranlar ve hatta belki de bir koca ayarlayabilmek." [43]

Müzik yapmayı "duyguların ve keyfin bakımı"[44] yani bir bir bakıma ruh hijyeni, ya da ruhun dişlerinin her gün fırçalanması gibi algılayan, bu görevin büyük bir titizlikle yerine getirilmesini şart koşan ve müzik eğitimi yerine, bugün halen kullanılmakta olan renkli bir anlatımla müzikçilerin 'ıslahı' denilen bir eğitim taslağının kurbanı olan dişiler, gamları çalışırken, parmak egzersizlerini yaparken acı çekmekte ve piyano çalarken kendilerine eziyet edilmekteydi; çünkü bedenin duruşunu dişiye yakışacak bir şekilde biçimlendirirken, piyano çalmak bir araç olarak kullanılıyordu ve bu eğitimin kurbanları bu nedenle (baş yukarı, göğüs dışarı, sırt düzgün, omuzlar geriye) gibi sert komutlar içeren kötü muamelelere maruz kalıyorlardı. Bu konuyla ilgili belgelerin çokluğu, müzik sanatı ve yüksek değerler uğruna işkence görmüş genç ruhlar için önemli bir kanıt. Örneğin Marie Ebner Eschenbach, 1830'ların sonuna doğru, bayan Krämer adlı bir kadının Viyana'da kendisine ve kız kardeşine ettiği eziyetlerden şöyle yakınıyor: "Bayan Krämer, ye-

teneksiz olduğum için, sadece bana karşı değil, çok çalışkan ve yetenekli olan ve iyi davranılmayı gerçekten hak eden kız kardeşime karşı da çok sert bir öğretmendi. Kız kardeşimin parmakları da, benimkiler gibi bayan Krämer'in her zaman yanında taşıdığı ve çok ustalıkla kullandığı fildişi sopanın cezalandırmalarından acı çekerdi. Esasında bu sopanın görevi notaları göstermek ve dikkatin o noktaya toplanmasını sağlamaktı, fakat o başka bir işe yarardı. Büyük bir hızla ve hedefini hiçbir zaman şaşırmadan ve kuvvetini her zaman aynı şekilde koruyarak, hangi parmak notayı yanlış çaldıysa, tepeden onun üstüne inerdi. Bazen de büyük bir sertlikle bilek kemiğine rastlar, kemiği çatırdatır, arkadan hemen notalara doğru havalanır ve notaları gösterirdi. Gözleri yaşlarla doluyken notaları nasıl seçebilirdi ki? Bayan Krämer'i çok ürkütücü bulurduk ve bu yüzden kendisine karşı gelmezdik. [...] Sabah dualarımı mutlaka şöyle bitirirdim: Sevgili Tanrım, ne olur duamı kabul et, bayan Krämer bugün derse gelmesin. [...] Dualarım maalesef hiç duyulmadı."[45] Bundan tam yarım yüzyıl sonra bazı salonlarda Edison'un boğuk sesli fonografı dinlenmeye başlandı ve bu arada dünya da hayli değişti. Fakat piyano dersinin baskı rejimi halen sürmekteydi: "Çocukluğumda yalnızca bir insandan korktum ve nefret ettim, bu kişi piyano öğretmenim Aloys Gutherz'di. [...] Onunla yaptığım müzik derslerini hâlâ dehşetle hatırlıyorum. Aloys Gutherz,* isminin tam tersi katı yürekli bir insandı. Bu yaşlı, şişman, çarpık bacaklı, tıraşsız suratlı ve kel kafalı adam, çalı gibi büyümüş bıyığının üstündeki küt burnuna sürekli olarak enfiye sokardı. O kadar yakınımda otururdu ki, kokusundan midem bulanırdı. Sürekli olarak notaların arasına bir şeyler yazar ya da çiziktirirdi, bazen de notaları kalemiyle deler gibi yapardı. Eğer ellerimi yeterince yukarıda tutmazsam, ucu sivri kalemini avcumun içine batırıp canımı acıtırdı. Ödevlerimi titreyerek, ezbere çalmaya gayret ederken, notalar gözlerimin önünde uçuşmaya ve kötü kalpli masal perileri gibi dans etmeye başlardı. Bu yüzden yanlış notalara basardım. Bay Gutherz beni öfkeli bir yüzle dinler, enfiyesini çe-

* Gutherz=iyi kalpli (Ç.N.)

ker, tükürür ve aileme göstermem için, küçük mavi defterime notlar yazardı. Esasında hiçbir suçu olmayan bu okul defterim, bana ne acılar çektirdi! Zalim işkencecim, tertemiz sayfalara 'Mizzi dikkatsiz ve terbiyesiz, gene çok kötü çaldı ve bir sürü hata yaptı, çaldığı şeyler bir şeye benzemiyor. Eğer durum düzelmezse, ders vermeye devam etmeyeceğim' diye yazardı. Benim ayıbımı kanıtlamak için yazılan bu yazıları, evdeki büyükanne veya büyükbabamın imzalaması gerekirdi."[46]

Baskı rejimlerinin ayakta kalabilmeleri ve baskı görenlerin bu rejime dayanabilmeleri, doğrudan etkilenenler tarafından bir çare ya da bir çıkış yolu bulununcaya kadar devam eder. İşte bu yüzden piyano çalma diktatörlüğünün hiç de popüler olmayan koşullarının neden olması sonucu, keyifsizliği keyfe döndüren, "yüksek değerler"den söz edip esasında "alçak değerler"i kasteden ve böylece yaşamı çok daha dayanılır hale getiren popüler müziğin ortaya çıkması bir mucize sayılamaz. Toplumun isteklerine uygun tınıların giysilerine bürünüp, sanat müziği maskesini takan salon parçaları, "iyi müzik sanatının" görgü ve etiket kurallarını bozmadan, eza cefa gören piyano öğrencilerine kendilerini bulmaları ve kendilerini sergileyebilmeleri olanağını sundu. Hassas çağdaşlar daha o zaman bile bunun farkındaydılar. Nitekim, sevilen ve çok okunan aile dergilerinde, genç kızlardan "büyük bir gayret ve emekle zor olan salon parçalarını çalışıyor ve usanç verinceye kadar bu parçalarla topluluk önünde tekrar tekrar resmi geçit yapıyorlar. Başkalarına verdikleri hazzın, kendi duydukları haz kadar etkili olup olmadığı kuşku götürür. Evet, bu tarz çalışta belli bir hazzın payı var..."[47] diye bahsedilmekteydi. Pedagoglar, bu müziğin, "düşünce ve azim gücünü duygusal yoldan etkileyeceğinden"[48] korkuyorlardı. Tıp uzmanları da, endişe içindeki anneleri, kızlarının ölçüsüz piyano çalmalarını engellemeleri için uyarıyorlardı: "Sinirli yaradılışı olan kişiler, aşırı şekilde piyano çalışırlarsa, eskisinden daha da sinirli olurlar. [...] Şarkı söylemek ise, eğer ölçülü olunursa, organizmayı kuvvetlendirir ve leğen kemiklerinden doğru akan kanın akış yolunu değiştirir."[49]

Yapılan sanatın, daha az manevi haz anlarına dönüşmesi hareketi, sadece onu uygulayanlarla ilgili değildi. Bu işe harca-

nan bunca zaman ve para sonuçta "iyi toplum" içindi, fakat onlar bu müzik dinletilerinden aslında hiç de memnun değillerdi. Çağın bir eleştirmeni bu topluma karşı öfkesini şöyle dile getirmekte: "Beethoven'in bir sonatını zevkle dinleyenlerin sayısı acınacak kadar az, çoğunluğu ise, güya hayran kalmış gibi baygın baygın bakan, kendini beğenmiş ikiyüzlüler oluşturmakta."[50] O zamanlar yayınlanmış, terbiye kurallarını içeren birçok kitapta, toplulukta müzik dinlemenin özdisiplin gerektirdiği konusunda etkileyici uyarılara yer verilmekte ve hiç olmazsa müziği dinler gibi yapılması önerilmekteydi: "Dinleyicilerin, müzik çalınırken gerçekten olmasa bile, gene de dikkatle dinliyormuş gibi gözükmeleri gerekir, hatta bu bir önkoşuldur."[51] "Müziği çalana karşı büyük bir ilgi gösterilmesi doğal bir şeydir. O, bütün becerisini tek tek nasıl herkese sunuyorsa, dinleyicilerinde de ona bağışta bulunması gerekir. Bu ise, bu kişinin çaldığı müziği dikkatli bir şekilde dinlemekle mümkündür."[52] Salon müziği literatürü böylece dış görünüşün geçerli olduğu bir uzlaşmayı sergilemekte ve olaya katılan herkes, kendine göre herhangi bir şekilde bu durumdan yararlanmaktaydı.

Bu müziğe, ancak hiçbir zaman derinliğine inilmemişse, yüzeysel denebilir. *Bir Bakirenin Duası* tümüyle, ait olduğu müzik tarzının tipik bir örneğidir. Bu tarz için eleştirmenler: "...salonlarda her şeyden önce erotizmin yükseltilmesi ve sefahata yer verilmesi hesapları yapılmakta."[53] diye seslerini yükseltiyorlardı. Burjuvaların "yüksek" ve "üstün" gibi yakıştırmaları bir kenara bırakıldığında, olayın gerçeğini saptamak oldukça kolaylaşıyor. Duyguları kasteden "zevk alma" olgusu, o zamanlar için, bedenle ilgili özbilincin uyanmasından başka bir şey değildi. Salon müziği bestecileri bu bağlamda her bakımdan yardımcı olacak bol miktarda eser bestelediler ve işte tam bu konuda, salt sanatı amaç edinmiş olan bariyerin öbür tarafındaki meslektaşlarından ayrıldılar. Bu salon parçalarının monoton, basmakalıp, seri üretim olduğuna dair yapılan eleştiriler, aslında keyfiyetle ilgiliydi, fakat meselenin özüyle değil. Özellikle basmakalıp denilen müzik örnekleri, sık sık tekrarlanan bölümleriyle, bedene de müziği çalma işlevine katılma olanağı sağladıkları için bir avantaj oluşturmakta ve ağırlığı müziğin biçim estetiğinden çalış tarzının

erotizmine yüklemekteydiler. Arka arkaya piyasaya sunulan bu piyano parçalarını öğrenmek kolaydı ve edinilen beceriler hemen hemen bütün parçalarda uygulanabildiğinden, bedensel hazların yönettiği bir çalış için meydan boş kalmaktaydı. Popüler piyano literatürün ana kuralı, müziği uygulamada mantık yerine bedensellikti. Bu yüzden bu parçalarda ses yoğunluğu, sağ ve sol elleri klavyenin en uç noktalarına götürecek kadar genişti. Enstrümanı boydan boya ele geçirmek, gösteriş yapmanın dışında, çalışa virtüözlük açısından çok büyüleyici bir hava veriyordu. Bu olaya bedenin tümüyle katılması gerekmekteydi, çünkü ancak o zaman dürtüleri tınılara dönüştürmek olasıydı. Sol elin tipik eşlik etme formülleri, temel sesin oktavını izleyen, genellikle dört altı akorun çevrilmiş şekliyle iki, üç sesli akor, ya da arpejler sol kola daireler çizdiriyordu, bu ise bedenin hafif bir şekilde yana dönmesiyle mümkündü. Sağ elin seslendirdiği, aşağıya ya da yukarıya doğru hareket eden melodi de, gene aynı şekilde sağ kola kayan ve hafif yuvarlaklar çizen hareketler yaptırıyordu. Nota dizilerinin tekrarı, triller ve melodiyi süsleyen ayrıntılar ise, bu çalış biçimine bir kontrast oluşturarak, bedeni belirli pozlar alarak hareketsiz kalmaya zorluyorlar ve bu sayede parmakların dar bir alanda bir engelle karşılaşmadan piyanistlik açısından işlevlerini yerine getirmesine olanak sağlıyorlardı. Sol eli sağ elin ya da tersi, sağ eli sol elin üstünden geçirerek çaprazlama çalış, ya da her iki elin paralel olarak aşağıya veya yukarıya doğru hareketleri çok beğeniliyordu. Çünkü bunlar bedeni kalçalardan itibaren, genellikle popoyu da hafifçe yuvarlayarak yana dönmeye mecbur ediyordu.

Bedeni sergilemek ve kendini denemek için piyano çalmayı bahane etmek, aynı zamanda belli bir ölçüde kendine güvensizliği ifade eder. Fakat söz konusu olan, bundan önceki dönemde egemen olan feodal sınıfın savurganlık halini almış hedonizmine, zenginliğin lüks ve tembel yaşam biçimiyle har vurup harman savrulmasına ve sülale egemenliğine karşı çıkarak, çalışkanlık, özdisiplin, beceriklilik ve tutumluluk gibi erdemli değerleri savunarak iş başına gelmiş olan, doğa tarafından olmasa bile, Tanrı tarafından konulmuş olduğu söylenen düzenin yerine, yaşam kavgası ve başarılı olma prensibini geçerli kılmış olan,

kentsoyluluktur. Böyle bir dünya tablosu içinde, yaşamın erotik hazlarına, ancak sınırlı olarak ve tabii ki her şeyden önce yerine getirilmesi gereken görevlerin belirlediği ölçüde yer bırakılır. O zaman, bu mutlulukların, görev duygusu ve erdemliliğin maskesi altında, kentsoyluluğun mal varlığı ve eğitim prensiplerinin sembolü haline gelen piyano aracılığıyla kendisine yol açmasına şaşmamak lazım. Çağın değişimiyle birlikte, salon müziğinin ortadan silinmesinin nedeninin, gramofonun ortaya çıkması ve müziğin mekanik üretiminin gitgide ilerlemesiyle ilişkili olmayışı da bir rastlantı değildir ve bügünkü görüş de bu yoldadır. Kuşkusuz gramofon çok kolay bir şekilde ve her şeyden önce bütün hafta boyu büyük eziyetler çekilmeden de dinlenebiliyordu. Fakat buna rağmen, salon müziğinin birdenbire yok olması, o günlerde çok daha başka bir nedenle açıklanmaktaydı: "Bir süredir özgürlük getirici çok güçlü bir araç toplumda büyük değişikliklere yol açtı: Dişi varlıkların bağımsızlıklarına kavuşmaları açısından çok etkili ve yararlı olan, genç kızların kendi başlarına hareket edebilmelerine, giysilerinin sadeleşmesine olanak sağlayan bisiklet, kendini apaçık kabul ettirdi, bu aletin yayılması sonucu piyano satışları sürekli olarak azalmaya başladı."[54] Başka türlü söylemek gerekirse, bisiklet moda olunca, kişinin kendini denemesi ve bedensel dürtülerini meşru bir yolla sergilemesi için bir araç olan piyano, bu açıdan görevini tamamlamış oldu.

Piyano çalarken tınıların biçimlendirdiği hareketlerin çizdiği resimlerle gösterişli bir şekilde bedenin sergilenişi, karşılığını duygunun tınısal natüralizminde bulmaktaydı ve bu tarz 19. yüzyılda bütün popüler müzik çeşitlerini kapsayan çok dikkat çekici bir özellik oldu. Tınılar ve duygular arasında benzerlik kurmak, müzik yoluyla kendini anlatma yöntemidir. Aşırıya kaçıldığında "sentimentalite" olarak karşılanan bu olgu, duygu yüklü durumların, şarkı aracılığıyla sesli olarak dışa vurulması alışkanlığından çıkmıştır. Melodi ve melodiyi oluşturan periyodik yapı, şarkı gibi söylenebilecek bir biçimde tutulduğu takdirde, bu prensip bestecilik açısından büyük emek gerektirmeden enstrümantal müzikte de kolaylıkla uygulanabilir. Ses, şarkı söylerken sürekli ve somut bir şekilde bedenle bir bütün oluşturur. Enstrümantal müzikte ise, insan sesinin yerine

geçen çalgı, sanki şarkı söylüyormuş gibi, hassas bir ruhun iç dünyasının aynası olur ve salt duygu olarak herkese uyar ve herkesin ruhunda çok çabuk birtakım izler bırakır. İşte bu yüzden, "salonlara yakışır" bir biçimde müzik yapmanın, estetik prensibi, tınılara akıtılmış içtenlik markası da, duyguların tınısal resimlerindeki natüralizmidir. O devirde hemen hemen tüm salon müziği parçaları "kelimelerle betimlenemeyecek duygularımızın en gizli kıpırdanışlarını, titreşimlerini, iç âlemimizin sırlarını açıklamak" üzere yapılmıştı. 1878 yılında yayınlanan ve 21 kez yapılan baskısıyla gurur duyulan *Estetiğin Ana Konuları Üzerine Bir Genç Kıza Mektuplar* adlı eserde yukarıdaki sözlerin dışında şunlar da yazılıydı: "Yaşanılan heyecanın çok derin, çok kuvvetli ve çok içten olması nedeniyle konuşma bittiğinde, insanın ruhu tınıların dilinden medet umar ve duyumsadıklarını ya kendi çalar, söyler ya da kalbini etkileyen ve duygulandıran sevinç ve üzüntüyü, inanç ve umudu, hasret ve sevgiyi, tınılarla açıklamayı bilen müzisyenlere söyletir."[55]

Güzel tınılara kendini teslim ederek yaşanan duygu dolu orjinin, maskesi düşürüldüğünde, bunun kesinlikle bir şeyin yerini tuttuğu görülür. Çünkü tını haline dönüşmüş duyguların yalan söyleyen mimiklerine ve güya bu duyguların bir neticesi gibi gösterilen insanlar arasındaki ilişkilere, o zamanlar salon müziğine paralel olarak oluşan ucuz edebiyat türlerinde rastlanmaktaydı. Salon topluluğunun, daha doğrusu kentsoyluların tümüyle oluşturdukları topluluğun tek gerçeği, şöhret düşkünlüğü, itibarlı olma hevesi ve başarılı olma hırsıydı. İşte bu yüzden de, uygun kol değneklerine gereksinim vardı, çünkü ruhu bunlara dayayarak arada sırada gezmeye götürmek gerekiyordu. Bu müziğin popülerliğinin arkasında, aslında kendisi tarafından azimle yaratılmış koşullara yabancılaşarak, kendisini zıt ve karşı kutup olarak algılayan kentsoylu bireyciliğin ince bir yapılanması yatıyordu. Ya da bu olguyu çağı yaşayanların kelimeleriyle şöyle formüle etmek mümkün: "Yaşam, entelektüel ve politik yanlarıyla zorlaşıp ağırlaştığmda, yarışma ve mücadelenin neden olduğu koşullarla yorulan ve tatminsiz kalan ruhun özlemlerini gidermek için, sanatın olduğu diğer yanda bir telafi yolu bulunabilirdi."[56]

Böylelikle müziğe, bütün bir endüstrinin çabucak yerleşip

iş kurduğu bir işlevlik alanı açıldı. Günlük yaşamın mayası, beden deneyimin ve cinsel güdülerin sosyal korsesi, arzu üretiminin motoru ve bireyselliğin döküm kalıbı olarak müzik; özel ve kamusal yaşamın hiçbir alanı, hiçbir köşesi müziğin ritim ve tınısının elinden kurtulamadı. Gerçeklik ve görüntü arasında her bakımdan bir uzlaşmaya olanak sağlayan müzik, işte tam bu yüzden özel yaşamın saltanatının ve kutsal küçük burjuva aile kurumunun zarif bir düzenleyicisi olarak keşfedildi.

"Güzel Mavi Tuna'nın Kenarında"
Kentsoylu Dans Ediyor

"Almanya valsin anavatanıdır; bu ülkede ve özellikle Viyana'da yaşayan insanların müzikten iyi anlayan kulakları sayesinde bu dans, kendine özgü tüm çekiciliğini kazandı. Kavalyenin damının adımlarına nasıl yardımcı olduğunu, daireler çizerek hızla dönerken onu nasıl havaya uçurur gibi kaldırdığını ve onun da bu tatlı büyüye kendisini nasıl teslim ettiğini ve hafif bir baş dönmesinin bakışlarına verdiği belirsiz bir ifadeyle nasıl daha da güzelleştiğini, orada olup görmek gerekir. Fakat gene de valsin gücünü kavramak kolay değil. Müziğin daha ilk tınıları duyulur duyulmaz yüzlerin ifadeleri aydınlanıyor, bakışlar canlanıyor ve herkes sevinç sarsıntılarıyla ürperiyor. Derhal zarif daireler oluşturuluyor, sonra bu daireler hareket etmeye başlıyor, daireler kesişiyor veya karşı karşıya geliyorlar ya da ve birbirlerinin yanından hızla geçiyorlar. Yaşlılığın miskinliğe mahkûm ettiği seyirciler ise, artık yoksun oldukları tatları düşünce ve anılarında yaşatıp, ritme ve tempoya ayaklarıyla yere vurarak katılıyorlar. Dayanılmaz müziğe kendini kaptırarak kavalyesinin koluna yaslanmış, çiçeklerin, pırlantaların şatafatı içinde bir ışık demetine benzeyen ve insana heyecan verecek kadar güzel olan kadınları ve üzerlerindeki ipek giysilerin parlak ve ince kumaşlarının dönerken hoş bir şekilde dalga dalga oluşunu, yorgunluğun zorlamasıyla yeniden kuvvet toplamak için havalardan yere indiklerinde cazip çehrelerinin, adeta kendinden geçmişçesine haz içindeki halini mutlaka görmek lazım. Bu keyif gece yarılarına kadar sürmekte ve bu canlı ve göz kamaştı-

rıcı topluluk, ancak doğmakta olan güneşin ilk ışıklarıyla dağılmakta."[57] 1843 yılında yayınlanan yukarıdaki ateşli satırların yazarı Auguste Louis Charles Comte de La Garde-Chambonas 1814 ile 1815 yılları arasında Viyana kongresine katılmış ve toplumun bütün sınıflarına yayılan ve çok moda olan bu dansı o zaman görüp tanımıştı. Daha sonraki yıllarda vals bütün kıtayı sardı ve sonunda Atlantik'in öbür tarafına da geçerek Yeni Dünya'ya ulaştı. Başka hiçbir müzik biçiminde rastlanmamış bir şekilde, vals 19. yüzyılın müzikal sembolü oldu. Vals kentsoylunun tınıya dönüşmüş beden kültürü haline geldi. Çok eski zamanlardan beri dans müziği egemenlik ilişkilerini ve cinsiyetler arasındaki ilişkileri sembolize eder. Buna ilaveten dans sırasında yapılan ve az çok önceden belirlenmiş beden hareketleri kişinin toplumda kendini sergilemesine ve anlatmasına belli bir çerçeve içinde aracı olur. Örneğin mutlakıyetçi feodal saraylarda grupla birlikte edilen galliarde, sarabande ve menuett danslarının karmaşık adım düzenleri ve geometrik biçimleri mükemmel bir düzenin suretini canlandırmak içindi. Bu düzen, Tanrı tarafından konmuş olan ve bireyin de kendisinin üzerindeki bütünün bir parçası olduğunun bir ifadesiydi. Ortaçağda zanaatkârların yaptıkları danslarda ise çeşitli meslek dallarına ait karakteristik hareketlerin akışı stilize edilerek canlandırıldı. Dans eden kişinin, dans sırasında bedeniyle olan ilişkisi ve yaptığı figürler, sembolik olarak günlük yaşamdaki uğraşlarıyla işlevsel bir bağlantı kurar ve pratik yetenekliliğin değerlendirilmesinin dans aracılığıyla anlatımını amaçlardı. Kırsal kesimin köylü dansları ise çok çeşitliydi ve bu danslar bütün coşkulu ve serbest görünümlerine rağmen, sonuçta köy halkının gelenekselleşmiş bir görünümü olarak, bireyin varlığını grup içinde onaylamaktaydılar. 16. yüzyılda Londra ve Paris'te açılan dans okulları, özellikle üst sınıfların dansa verdiği önemin boyutlarını açıklamaya yeterli değil. Örneğin 15. yüzyılda İtalya'daki saraylarda dans öğretmenliği çok önemli bir kurumdu. Kentsoyluların 18. yüzyılda kurduğu kamuya açık dans okulları kendine özgü bir örnekti. Üniversitelerde ise, 18. yüzyılın ortalarına kadar öğrencilere toplum dansları sanatını öğretmeleri için, sürekli olarak görevlendirilmiş dans öğretmenleri ve akademik dans orkestraları vardı. Bedenin

duruşunun nasıl olması gerektiğine dair kurallar, görgü kurallarını içeren kitaplarda ayrıntılı olarak açıklanıyordu. Örneğin Venedik'te dans öğretmeni olan Fabritio Carosa de Sermoneta 1581 yılında şunları öneriyordu: "Bedenini dik tut. Bacaklar, sol ayağının yarısı sağ ayağın önüne gelecek bir biçimde durmalı. Sağ ayağının uç kısmı sol ayağının oyuğunun hizasında olmalı ve iki ayağın arasında aşağı yukarı dört parmak uzaklık bulunmalı. Ayak uçlarının mükemmel bir şekilde öne doğru bakmasına ve damına ya da baloda veya başka bir yerde kendisini, önünde hafif eğilerek selamlayacağın kişiye doğru dönük olmasına dikkat et. Ayaklarını kesinlikle, çoğu zaman birçok kişinin yaptığı gibi biri güneye, diğeri kuzeye bakacak şekilde tutmayı aklına getirme. Çünkü bu görünüş, ayaklar sanki doğuştan çarpıkmış gibi hiç hoş olmayan bir etki bırakır."[58]

Kentsoylu sınıf için dans ve dans müziği, toplumsal yaşamdaki tavır ve davranış kurallarının mükemmel bir şekilde anlatılması için bir araç oldu. Bu kurallar kentsoylu bireyciliğinin özgürlüğüne yönlendirilmiş bireyin, doğrudan doğruya bedenine yazılmaktaydı. Büyüyüp gelişmekte olanlar, bedenlerinin perdahlanıp cilalandığı ve yürümenin ikinci kez öğrenildiği dans dersleri sayesinde, toplum içinde tavırların, davranışların nasıl olması gerektiğini ve bedenin nasıl kullanılacağını yeni bir bilinçle kavrıyorlardı. *Der Ball. Zuverlässiger Führer und Berater für Ballbesucher und Ballgeber. Ein praktisches Hand- und Nachschlagswerk für jedermann*[59]* başlığını taşıyan ve o zamanlar çok yaygın olan öğütler kitabında şöyle yazılı: "Dans dersi, kendiliğinden var olan doğal zarafete, bilinçli ve kurallara uygun bir şekilde disipline edilmiş ve kesinlikle zararı olmayan, her zaman gereksinim duyulacak tavrı da katar." Adı geçen öğütler kitabı hangi duruşun ve hangi hareketin, ne zaman, nerede ve kime yakışacağını bütün ayrıntılarına kadar yazmaktaydı. Dans ve müzik, toplumsal mesafe ilişkilerini ve cinsiyetler arasındaki ilişkileri bedene işleyen tekniklerdir. Ayrıca bu ilişkilerin toplumsal baskılar altında olmaksızın yürüdüğü bir alanı meydana

* Balo. Baloya gidenler ve balo düzenleyenler için güvenilir bir kılavuz ve yol gösterici. Herkesin içinde aradıklarını bulabileceği pratik bir el kitabı (Ç.N.)

getirirler. Mutlakıyetçi feodal saraylarda bile bu böyleydi ve kentsoylu Biedermeier'de* de bir şey değişmedi. Dans her zaman bedenden alınan hazla da ilgilidir. Fakat kentsoyluların dans ve beden kültürü içinde yerini alan valsin tek görevi, sadece tüm toplumsal sınırları aşan bir çekim gücü geliştirmesi değildi. Vals, dans salonlarında kentsoyluluğun yeniden canlanması olarak, tüm diğer rakiplerini şavaş alanlarında yenmiş ve yüzyılın sonuna kadar dans salonlarına tartışmasız hâkim olmuştu. Kentsoylu varoluşun ve toplumsal görüntünün sergilenmesi için bu dans salonları çok mükemmel bir araç oluyordu.

Kendi etrafında dönerek dans eden çiftin bir silindirde olduğu gibi dönme olayı ve valsin kökü kuşkusuz ortaçağın derinliklerinde yatar. O zamanlar Almanca konuşulan bölgelerde Ländler, Deutscher, Schlupper, Stutzer ya da Schleifer gibi çeşitli isimlerle adlandırılan bu dans, iki bölümlük dansın çok sevilen son bölümünü oluştururdu. O dönemde tüm toplumsal sınıflarda dansların, birbirinin kontrastı iki danstan oluşması geleneği çok yaygındı. Birinci dansın özelliğini düzgün bir tempoyla atılan uyumlu adımlar belirlerdi, ikinci dansta ise zıplanır, kendi etrafında dönülür ve adımlar serbest olarak atılırdı. 17. yüzyılda dansların böyle çift bölümlerden oluşturulması ve az ya da çok ilaveler yapılarak belli bir kurala bağlı olmaksızın genişletilmesi çok doğallaştı. Özellikle alt sınıfların dans alanlarında etkin olmaya başlayan coşkulu ve dönüşlü danslar, alt kültürün belirleyicisi oldu; aynı zamanda dans işlevinin de ötesinde, çekici bir kışkırtıcılık sembolü niteliğine büründü ve bu görünümüyle dengelenmiş bir karşıt dünyanın simgesi haline geldi.

Vals sırasında bedenlerin birbirlerine iyice değmesi, işin başından beri resmi kurumların gözüne batıyordu. Bavyera krallığı 1760 yılında valsle ilgili bir yönetmelik yayınladı. 1765 yılında ise, Würzburg'da "Öfkeye neden olan vals ve benzeri danslar tümüyle yasaklanmıştır ve bu böyle kalacaktır"[60] şeklinde bir dans yönetmeliği yürürlüğe girdi. Bu dansı, burjuvaların ve soyluların katlarında da cazip kılan müstehcen ayrıntılar, Curt Sachs'ın araştırmasına göre şöyleydi: "Dans esnasın-

* Almanya'da 19.yüzyılda yaşanan bir sanat akımı (Ç.N.)

daki dönüşler, çiftlerin yan yana gelmesini engellemekteydi. Kadının hareketleri geriye doğru kaymasın diye, çiftlerin birbirlerine yapışmaları gerekiyordu. Bu yüzden kadın sağ elini kavalyesinin sırtına ya da yakasına doluyor ve sol eliyle de kendi elbisesini tutuyordu. Erkeğin yapması gerekenler ise, şöyleydi: Sol kolunu damının sağ kalçasına dolaması, sol bacağının üst kısmını dansı yönetirken direktif verebilmek için, eşinin sağ üst bacağına sıkıca yaslaması, sağ elini ise, onun havaya sıçramalarına yardım etmek için korsesinin balinasının alt tarafına, yani korsenin düz kumaştan yapılmış ön kısmının altına koyması gerekiyordu."[61] Erkeğin elini, kadının "utanç yerine" koyması, ahlak fanatiklerini harekete geçirdi. Fakat her şeye rağmen bu dans biçiminin yayılması engellenemedi ve dönerek yapılan danslar saraylarda da sürekli olarak çok sevilip beğenildiler. 16. yüzyılda Avrupa'daki prenslerin saraylarının birçoğunda, çiftlerin birbirlerine sıkıca kenetlendikleri, havaya sıçramaları da içeren volte adlı Fransız dansı çok yaygındı. Valsin öncüsü olan bu dans sırasında kadının etekleri havalanmakta ve eteğinin altındakiler aşırı meraklı bakışlar için ortaya çıkmaktaydı. 16. yüzyılın en ünlü dans teorisyeni Thoinot Arbeau büyük isim yapan dans kitabı *Orchésographie*'de bu dans hakkında geniş bilgi veriyor ve şunları söylüyor: "Volte'de kavalye bir dairenin merkez noktası olduğu için, her dönüş hareketi sırasında damına mümkün olduğu kadar sıkı sarılmak zorundadır. Eşinin bu durumda büyük adımlar atmasına gerek yok... Dönmek mi istiyorsunuz? O zaman damınızın sol eli serbest kalmalı, siz sol kolunuzu onun sırtına koyun, sol elinizle kalçalarının hizasından bedenini tutun ve aynen üst bacağınızla bastırarak yaptığınız gibi, havaya sıçrayışlarda yardım etmek için, onun da elini tutarak sağ elinizi korsesinin düz olan ön kısmına dayayın. Bu arada damınız ise, sağ eliyle sizin omuzunuzu ya da yakanızı tutmakta, sol eliyle ise, rüzgârdan eteği havalanarak, kombinezonunun ya da çıplak dizinin gözükmesine neden olmasın ve de bundan dolayı mahcup duruma düşmesin diye, kendi eteğini veya elbisesini aşağıya doğru bastırmaktadır. Genç bir kızın bu kadar geniş adımlar atması ve bacaklarını bu kadar açması güzel mi değil mi ve volte dansı, ge-

lenekleri ve sağlığı tehlikeye sokuyor mu sokmuyor mu, bunların cevabını sizin yargınıza bırakıyorum. Ayrıca bu dans çok becerikli olmayı gerektiriyor, çünkü damınızı sıkıca kavrayıp, çabucak kendinize çekebilmeniz lazım. Bunun ise, iki tane üç sesli ölçü sırasında yapılması gerekli. Birincide hamle yapıp damınızın önüne gelmeniz, ikincide bir elinizi eşinizin beline, diğerini de göğüslerinin altına koymanız gerekiyor."[62] Dans tarihçilerinin belirttiklerine göre, saraylarda yaşayan ve bu durumdan endişe duyan birçok kadın "utanç yerini" bu kaçınılmaz el temasından, özel olarak yapılmış bir külot giyerek ya da bu amaca uygun bir kemer takarak, korumaktaydı.

Eskiden beri dönüşlü ve vals benzeri danslar çok yaygındı. Fakat özellikle kentsoylu toplumda vals mükemmel bir yere yerleşti ve bu sayede de 19. yüzyılın bir özelliği haline geldi. Bunun nedeni kentlerde yaşayan burjuvaların, Rousseau'nun "doğaya dönüş" formülüne sadık kalarak, alt sınıfların dans geleneklerini benimsemeleriydi. 1801 yılında çıkan bir takvimde "her dansın bir karakteri olmalı" diye yazılıydı. "Bizim turlayarak yapılan danslarımızın hiçbir özelliği ve anlatım gücü yok. Bu danslar aslında doğaya aykırı ve ayakla oynanan komik bir oyun görünümünde. Turlamaların yönünün değişmesi ya da canlılık ifade etmeyen geometrik figürlerin başka başka olması, hep aynı mekanik düzenin bir parçası ve bir önem taşımıyor." Gerçek dans "ruhu olan, tutkuları, coşkuları anlatan, doğayı örnek alan danstır."[63]

İşte bu yüzden köylülerin dönüşlü dansları, burjuvazi tarafından büyük bir istekle benimsendi ve kültürel bir biçim aldı. Kuşkusuz bu olayın topluma etkileri oldu. Bu sadece, *ancien regime** döneminin mutlakıyetçi feodal saraylarındaki, "doğaya ters" "yapay" ve "yapmacık" yaşam biçimine karşı olmak değildi, aynı zamanda bilinçli olarak alt kültürün izini taşıyan bir sembolün toplumsal patlama gücü de hedef olarak seçilmişti. Toplumsal ilişkilerin sıkışıklığı bedensel olarak da duyumsanırsa, gerçek anlamda sıkışıklık meydana gelmiştir. Bu asla salt politikanın ve ideolojinin sorunu değildir.

* Fransız Devrimi'nden önceki krallık dönemi (Ç.N.)

Kentsoylu sınıfın bu konudaki gerçek başarısı, eskiden grup içinde yapılan valse, toplum dansı olarak yeni bir şekil vermek ve dans eden çiftlerin kendi kendilerinin merkez noktası olmalarını sağlamaktı. Vals, bu buluşun sonucunda bireyi, doğumuyla başlayan grup içinde varolma bağımlılığından kurtardı ve onun kendisini, özünün görüntüsü olarak tanımlamasına olanak sağladı. Valsin bu büyük zaferi dansı toplumsal bir şartlandırma pratiğine dönüştürdü. Bu şartlandırma müziğin aracılığıyla, tutum, poz verme ve el kol hareketleriyle, doğrudan doğruya dans edenin bedeninde tınısal bir kimlik yarattı. Toplumun bireyin kişiliğinde temsil edilebilmesini ve aynı zamanda tam tersi olarak da bireyin toplumun temsilcisi olabilmesini sağlayan, bedene zorla aşılanan bu davranış biçimleriydi.

19. yüzyıla girilirken, valsin koreografik bir grup dansı olması tümüyle sona erdi. Müziğe bağlı beden ve bedensel davranış kültürünün merkezi artık dans eden çift oldu. Dansın figürlerinin ve kombine edilmiş adımlarının bütünlüğü içinde erkek ve dişi bedenin kutuplaşması, eskiden uygulanan geometrik grup danslarına karşı üstünlüğünü kabul ettirdi. Bunun için çok önemli bir ilişki de saraylarda 18. yüzyılda başlayıp yüzyılın ortasından itibaren dikkati çekecek kadar sık düzenlenmeye başlayan maskeli balolardı. Aristokratlar ve saraylılar, maskeleri ve köylülerin yaşamlarından esinlenerek yapılmış kostümleri sayesinde, katı sosyal kurallara bağlı olarak kibar davranma zorunluluğundan kurtulmaktaydılar ve bu kuralların bağlayıcı olması da giderek zayıflamaktaydı. Bu çeşit toplantılardaki anonimlik, bedenin işlevini, gücün ve egemenliğin temsilcisi olarak gören ve onu peruka askısı ve portmanto olarak kullanan protokolü de sarsmaktaydı. Burjuvazinin dans kültürü sayesinde egemen olan beden simgesi, bedene salt işgücünün taşıyıcısı olarak özel bir değer vermek yerine onu aynı zamanda gereksinimlerin de taşıyıcısı olarak değerlendiriyor ve kültürel açıdan geliştirmeye başlıyordu. Çünkü sonuçta, mal üretimi zorunlu olarak insanların gereksinimleriyle gerçekleşiyordu –gereksinim olmazsa talep, talep olmazsa pazar ve pazar olmazsa da üretim olmazdı. Saraylı aristokratlar ve soylular tarafından çok sevilmesine rağmen, saray valse karşı çıkarak ara-

ya bir mesafe koydu. Toplumsal egemenliği ele geçirmek için yarışan burjuvazi, saray balolarının yapıldığı dans pistleri sanki kendisine savaşsız teslim edilebilirmiş gibi, apaçık bir biçimde valsle bütünleşmişti. 19. yüzyılda saray tarafından düzenlenen balolarda, kurallara göre kralın huzurunda vals yapılamıyordu. 19. yüzyılın ortalarından itibaren sadece Viyana sarayında vals yapılmasına izin verildi. Buna karşılık Berlin saraylarındaki resmi törenlerde uygulanan vals yasağı, imparatorluğun yıkılmasına kadar sürdü. Özellikle sola doğru dönerek yapılan vals uygunsuz bulunduğu için, tipik Prusya anlayışı içinde, polis tarafından suç unsuru kabul edilerek yasaklandı.

Dansın toplumdaki bu yeni değeri bağlamında, valsle birlikte yükselmeye başlayan ve toplumu tümüyle içine alan "toplum dansı" kavramı bir ipucudur. Artık dansın, toplumsal uyum işlevi ön plana çıkmaktaydı. Tabii buradaki toplum kavramı yalnızca adına "iyi toplum" denilen topluma indirgenmişti, fakat kentsoylular dans salonlarında kendi ölçülerine uygun örnek davranış biçimleri oluşturmak ve bu örnekleri topluma benimsetmek konusunda son derece başarılıydı. (Baba) Johannn Strauss'un flütçüsü ve aynı zamanda aranjörü olan Philipp Fahrbach o zamanki durumu yeniden gözden geçirerek şöyle açıklamaktaydı: "Orta sınıfın bu dansları bu kadar benimsemesi, büyük bir olasılıkla alt sınıflarla ortak bir yanı olmaması içindi. Bu yüzden dans salonlarına özgü örnekleri çok önem vererek izlemekteydi. Dans öğretmenlerine de bu nedenle çok iyi iş olanakları çıkmaktaydı. Neşe dolu Viyanalılar bu yabancı danslardan çok keyif almakta ve zor dans adımlarını öğrenmek için büyük çaba harcamaktaydılar."[64] Vals uygulanışı açısından ele alındığında, giysilerden yapılan hareketlere kadar büyük ayrıcalıklar göstermesine rağmen, bütün toplum katlarının ortak malıydı. Kentlerin varoşlarındaki proleterlerin meyhanelerinde, ardında yatan anlamın açıklığından esinlenerek eskiden olduğu gibi Dreher ya da Schleifer* diye adlandırılan danslar, dans derslerinde talim edilmiş hareket estetiği olmaksızın da işçi sınıfının gereksinimini karşılıyordu. Bunun yanı sıra 18. yüzyılın

* tornacı ve bileyci ya da cilacı (Ç.N.)

son üçte birinde halka açık danslı toplantılar düzenlenmeye başlandı ve bu toplantıların ilk başta taşıdığı anlamla ilişkili olarak, toplum dansı kavramı türedi. Bu toplantıların toplumsal karakteri, bunlara, "neşesi ve uygun bir giysisi olan herkesin katılabilir"[65] olması ve farklı sınıfları ve dereceleri, aynı ortamda bir araya getirmesiydi. Bu çeşit toplantıların çekiciliği toplumsal engellerin ortadan kalkmasından kaynaklanıyordu. Örneğin, Bavyera'da yayınlanmış bir gezi yazısı bunun kesin böyle olduğunu kanıtlamaktadır: "Halka açık dans salonlarına her sınıftan insan geliyor. Buralar sınıf ve derece farklarının unutulmuş gibi yapıldığı ve soyluluktan gelen gururun bir kenara bırakıldığı yerler. Burada zanaatkârlar, sanatçılar, iş adamları, belediye meclisi üyeleri, baronlar, kontlar ve ekselanslar, kadın garsonlarla, orta sınıfa ait kadınlarla ya da hanımefendilerle dans ediyorlar."[66] Buralarda genellikle vals yapmak üzere bir araya geliniyordu. "İnsanlar nerede olurlarsa olsunlar, valsin müziğini duyar duymaz yerlerinden fırlıyorlar" diye sürdürüyor yazısını yukarıdaki yazıların isimsiz yazarı ve çok kapsamlı bilgiler içeren haberini şöyle bitiriyor. "Buralarda dolaşan her yabancıya mutlaka bu hastalık bulaşacaktır."[67] O dönemde vals yapmak genellikle hasta olmakla eş tutulmaktaydı. Bu, bedenin bir makine olmadığını ve dansın dışardan sağladığı yararlarla formda kaldığını vurgulamak isteyen tuhaf bir övgü şekliydi. O zamanlar şehvet ancak, kendini hastalıkla bağımsızlaştıran bedenin kavramları içinde düşünülmekteydi. Oysa dans salonlarındaki uygulama bambaşkaydı. İlerici ruhlar bu hayli serbest davranış biçimini yazılarında ılımlı bir şekilde tanımlıyorlardı. Örneğin, yayıncı ve yazar Ernst Moritz Arndt şöyle yazmaktadır: "Kavalyeler damlarının uzun eteklerini, yerde sürünüp, üstüne basılmasın diye iyice yukarıya çekiyor ve kadın ve erkek her ikisi de eteği bedenlerinin alt tarafını örtecek şekilde kendilerine doğru sımsıkı tutuyor. Dönüşler en uygunsuz durumlarda sürüp gidiyor; kavalyelerin eşlerinin göğüslerinin üzerine sert bir şekilde yerleştirilmiş diğer elleri de her hareketle birlikte küçük şehevi duygular uyandırıyor. Dans eden kızlar kendilerinden geçmiş, baygın gibi görünüyorlar. Salonun daha az aydınlanmış bölümleri dönüşler sırasındaki öpüşler ve edep dışı elle temaslar için

çok elverişli. Birçok kişi, durumu 'sanıldığı gibi kötü bir şey değil, kırsal kesimin gelenekleri' diye açıklıyor. Fakat bana kalırsa birçok yerde, örneğin Schwaben'de* ya da İsviçre'de olduğu gibi, bu dansın yasaklanması çok normal."[68] Valsin, büyük bir kurnazlıkla bedenlerin birbirine değmesini iyice yoğunlaştıran ve akla gelebilecek her türlü müstehcenlik için olağanüstü bir şekilde maske görevi yapan hareket cambazlığına dönüştürülmesi uzun sürmedi. Vals à rebours ya da 'tersten vals' yapılırken sola dönülürdü, vals roulèe ve vals tortillèe yapılırken kollar çapraz tutulur ve ön tarafa doğru adım atılırken kadın soluna, arkaya doğru adım atılırken ise sağına dönerdi. Balans ya da iki adım valsinde ise, ilk adımı atan ayağı izleyen öbür ayak üzerinde iki defa sekilirdi. Galop valsi ya da Rutscher ise, iki dörtlük ölçüyle yapılırdı. Poloneze benzeyen iki adım dansına langaus denirdi. Bu çeşit dansların en tipik olanlarından bir tanesi, Almanya'da redowa diye tanınan, Bohemya kaynaklı ve polkaya benzeyen rejdovák'tı. 19. yüzyıldan kalma bilimsel bir yazıda bu danstan şöyle sözediliyor: "Kavalye damını, aynen vals yaparken olduğu gibi sıkıca sarılarak tutar ve onunla sola dönerek üç adım ön tarafa doğru ve sağa dönerek de bir adım arkaya doğru dans eder; bunun ardından bu sefer sağa dönerek üç adım öne ve sola dönerek bir adım arkaya gider. Bu şekilde rejdovák'm figürü tamamlanmış olur. Dans eden çift bu fügürü istediği kadar tekrarlayabilir, buna ilaveten arada bir olduğu yerde durur ve de sözde sağa ve sola sallanıyormuş gibi özel bir figür daha yapar. Ölçü olarak rejdovák'a vals temposu üç dörtlük ölçü, rejdovacka'ya ise, polka temposu iki dörtlük ölçü hâkim"[69]

Bu dans hayranlığı, çoğu zaman komik durumlar da yaratıyordu. Bir zamanların çok satılan *Journal des Luxus und der Moden*** dergisinin 1797 yılında çıkan bir sayısında, vals konusunda şunlar yazılı: "Dönüş dansı bulaşıcı bir nezle salgını gibi yayıldı. Fakat bu dans sanıldığı kadar kolay değil. Herkes dönüp duruyor, fakat çoğunun yaptığı dönüşlü dans değil. Bazı

* Almanya'nın güneyinde bir eyalet (Ç.N.)
** Lüks yaşam ve moda dergisi.

çiftler beceriksizce adımlarını karıştırmakta ve eziyet çekerek dairenin içinde sürüklenip durmakta; bunlar bazen öndeki kadının uzun eteğinin üstüne basıp onu yere mıhlıyorlar ve şaşkınlıkla arkaya doğru çekilirken, bu sefer de arkalarındaki çiftin ayak parmaklarına demir atarak onları mutluluk sarhoşluğundan uyandırıyorlar ve sonunda çift biribirlerine sıkıca sarılmış durumda yere yuvarlanıyor. Başka bir çift dansa tam uyum sağlamışken, müzik insafsızca bitiveriyor. Erkeğin sağa, kadının sola bakarak dans ettiği, balayından yeni dönmüş sadık yeni evliler gibi gururlu çiftlerin varlığından haberiniz var mı? Bu çiftler birbirlerine adeta mıknatısla tutturulmuş gibi kenetleniyorlar ya da aşk taşkınlığı içinde, yapışık doğmuşlar gibi bir görünüm sergiliyorlar."[70] Bu yazının amacı sadece tersliklerin yarattığı kargaşalığı karikatürize etmek değil, esas amaç; dans edenleri, kendilerini sosyal durumlarına göre gururla topluluğa kabul ettirmek isteyen ve aynı zamanda tek başlarına savaş veren kişiler olarak tanımlamak. Bu bakımdan yazının komikliği, dans edenlerin beceriksizliğinden gelmiyor, aslında daha da komik olan, beklentiler doğrultusunda kendini tanımlamak isteyen bireyin, uygulamadaki tüm başarısızlığı. Yüzyılın başında, gene aynı dönemde, köylülerin dönüşlü danslarının oldukça basmakalıplaşmış müzik verilerini, Viyanalı Strauss ailesi hanedanlığının fertleri gibi çok ünlü ve çok meşgul olan besteciler, dans müziği haline dönüştürdüler. Bu olgu (Curt Sachs'ın) deyimiyle "doğuştan gelen bir hareket biçimi" olarak kentsoyluların dünyasını sardı.

Dans müziği, müzikal yapısından dolayı her şeyden önce dansçıların hareketlerinin sırasını düzenler ve bunları müziğin zaman ölçüsüyle eşleştirir. Bu yüzden, yüzyıllarca ritmik düzenleme ön planda tutulurken, harmoni ve melodi biçimlendirmesi değişikliğe alabildiğine açık tutulmuştur. Bu müziklerin tını karakterlerinin simgesel bir değeri vardı, fakat bu, bir müzik parçasının biçimi ve biçimlendirilmesi ile ilgili bir değer değildi. Burada daha çok önemli olan, kullanılan çalgıların uyandırdığı etki ve müziği icra edenlerin tavırlarıydı. Saraylarda yapılan dans müziğinin yarattığı şölen havası, kapalı bir mekânın akustik olanaklarından yararlanan oldukça büyük müzik toplulukla-

rı sayesinde oluşuyordu. Genellikle açık havada düzenlenen ve halka ait olan dans eğlencelerindeki büyük gürültülü coşku ise, sayıları az olmasına rağmen çalgılarını çok yüksek sesle çalan müzikçiler sayesinde sağlanıyordu. Doğru adımların atılabilmesi için, ritmik zaman ölçüsünün duyulabilecek yeterlilikte vurgulanmasının dışında, bu parçaların başkaca bir özellik taşımalarına gereksinim yoktu. Feodal mutlakıyetçi sarayların birbirleriyle yarışması sonucu dans müziği besteleyen saray orkestrası şefleri tabii ki büyük üne kavuştular. Örneğin, 1653 yılında Paris sarayında görevlendirildikten sonra menuett dansını saray dansı haline getiren Jean-Baptiste Lully bunlardan biridir. Fakat aslında dans müziği kreasyonu bir hizmet anlayışı içinde yapılıyordu, bu yüzden de eserler ve yaratılış biçimi kişisel özellik taşımıyordu. Sanat müziği eserlerini değiştirip dans müziği haline getirmek o kadar olasıydı ki, örneğin saray orkestraları repertuarlarını oluşturan operalar dans için de uygulayabiliyorlardı. Mozart 1787 yılında Prag'dan Viyana'daki arkadaşı Gottfried von Jacquin'e *Figaro'nun Düğünü* adlı operasının müziğiyle dans edilmesi bağlamında şöyle yazıyordu: "*Figaro* adlı operamın müziğini nasıl katıksız kontra ve Alman dansları haline getirdiklerini ve insanların neşe ve keyif içinde etrafta zıpladıklarını görerek, büyük mutluluk duydum." [71]

Burjuvazinin toplumun belirleyicisi olması ve dans salonlarında grup düzenlemesi yerine, giderek bireyin ya da dans eden çiftin merkez noktasını oluşturması oranında, dans müziği de kişisel özellikler taşımaya başladı. Artık ismen tanınan dans müziği bestecileri birleşerek toplumsal yaşamın müzikle uğraşan önemli bir kurumu haline geldiler ve sayıları hayli kabarık olan bir sürü besteci onları izledi. Örneğin, bunların arasında Viyanalı orkestra yöneticisi Michael Pamer, Josef Lanner ve (baba) Johann Strauss ve onun, isminin anılmasına gerek bile olmayan ünlü oğlu vardı. Bu bestecilerin müziklerinin anlatımları tümüyle kişisel özellikler içeriyordu. Bu olgu halkın değişik dans bestelerini birbirinden ayırabilmesine ve şu ya da bu besteciye karşı özel bir sevgi duymasına neden oldu.

Bu arada çeşitli müzikal biçimlendirme yöntemlerinin birbirlerine uydurulmasının önemli sonuçları oldu. Viyana valsi

bunun tipik bir örneğidir. Geniş halk kitlelerinin dans edebilmesi için, müziğin her zamanki gibi öncelikle, oldukça kolay uygulanabilecek adım düzenlemeleri ve kalıplaşmış ölçüleri içermesi gerekiyordu. Bu ise müziğin bireysel özellikler taşımasına ters düşen bir durumdu, fakat buna rağmen ticari nedenler kesinlikle böyle davranmayı gerektiriyordu. 19. yüzyılın valsi sadece müzik değildi, o, aynı zamanda nota satın alan halkı kazanabilmek için, piyasada benzeriyle yarışan bir maldı. Valsler, yayınevleri tarafından ilk önceleri bestecinin dans için saptadığı çalgının notası olarak piyasaya sürüldü. Bu çalgı çoğunlukla kemandı. Fakat kısa bir süre içinde, önemli bir pazar olan, piyano çalan acemileri hedef alan piyano uyarlamaları da yayınlandı. Lanner'in bestelediği valslerin notaları 1825 yılından itibaren piyano için yayınlandı. (Baba) Johann Strauss'un dans besteleri ilk önce istisnasız iki el piyano için, ünlü oğlununkiler ise hem orkestra hem de piyano için, genellikle birbirlerine paralel olarak aynı zamanda piyasaya çıkarıldı. Yayınevlerinin özellikle ya tek yaprak halinde ya da çeşitli bestecilerin eserlerinden oluşturup albüm haline getirdikleri piyano uyarlamaları piyasaya çok sayıda sürüldü ve büyük kâr sağladı. Nota yapraklarının ön tarafları ya da albümlerin kapakları epey pahalıya çıkan resimler ve yazılarla süsleniyor ve bunlar, dış görünümleriyle yarışan ürünler olarak, yarışma alanına sunuluyordu. Fakat sonuçta tabii ki parçaların beğenilmeleri ve kendilerini kabul ettirmeleri gerekiyordu. Buna ilaveten, aynı amaca yönelik olarak açılan dans ve balo salonlarında ve yemekli eğlence yerlerinde yapılan dans müziği de ticari bir örgütlenmeyle iç içeydi ve bu durum bu müziğin piyasada yarışabilmesi için bireyselleşmesini zorunlu kılıyordu.

Küçük orkestrasında, (baba) Johann Strauss'un ve rakibi Josef Lanner'in mesleki kariyerlerine başladıkları Michael Pamer, quartettvals adıyla ün yapan besteleri sayesinde, birbirlerine tümüyle karşıt olan iki beklentiyi içeren, yani bireysel bir görünüşü de olan dans müziği konusuna ilk defa bir çözüm getiren besteciydi. Daha önce dans ritmi normal olarak melodinin içindeydi ve melodiyle, melodiye eşlik eden müziğinin çok az farklılıkları vardı. Oysa bu gelişme sonucu melodi ve melodiye

eşlik eden müzik, belirgin bir şekilde ikiye ayrılarak bölündü. Melodinin içerdiği dans ritmi eşlik eden seslere aktarıldı, kalın sesli çalgıların işlevi salt eşlik etmeye indirgendi. Eskiden dans edenler ritmi melodilerden duyarlardı ve bu melodileri, çalgılar ya birlikte ya da birbirleriyle karşılıklı değişerek az çok özgün bir biçimde seslendirirlerdi ve mutlaka vurmalı bir çalgı da, ritmi vurgulayarak melodiyi desteklerdi. Ayrı ayrı her dansın özelliklerini oluşturan dans melodileri, ritm ve dans hareketlerinin uyumunu sağlama işleviyle bağımlı olduklarından, çok dar sınırlar içinde hareket edebiliyorlardı. Oysa bu görevin eşlik eden müziğe yüklenmesi, buna uygun olarak da ritmin tek tip haline getirilmesi oranında, ki buna Viyana valsinin "Hum-ta-ta" ritmi tipik bir örnektir, melodiyi oluşturan sesleri çok daha bağımsız olarak biçimlendirme olanağı doğdu. Artık besteciler kişisel özelliklerini taşıyan eserler bestelemek konusunda özgürce davranabiliyorlardı. Michael Pamer'in orkestrasında başlangıçta iki keman, gitar ve kontrabas vardı, böylelikle çalgılar arasındaki görev bölümü doğal bir biçimde kendiliğinden oluşuyordu. Kontrabas, eşlik eden akorun temel sesini, gitar, ölçünün vurgulanan birinci bölümünün üzerine, kısa aralıklarla ölçünün ikinci ve üçüncü bölümlerini oluşturan akorları ve ikinci keman da, akorun iki sesini birden tutarak çalmaktaydı ve buna uyumlu olarak her yarım dönüş için "birde adım at – ikide adım at – üçte ayakları yan yana getir" şeklindeki hareket biçimi uygulanırdı. Orkestra şefinin kendi alanı içine giren ve solo keman tarafından seslendirilen melodi, hareketlerin akışını düzenleyen şemada bir bölünmeye neden olmamak koşuluyla gerek ritmik, gerekse melodik olarak her türlü şekle girme özgürlüğüne sahipti.

Çok kısa bir süre içinde bir norm olarak benimsenen bu biçimlendirme ilkesinin iki türlü etkisi oldu: Birincisi dans edenlerin yerçekimsiz bir ortamda havada süzülürcesine ve de hep aynı şekilde tanımlanan, tıpkı Charles Dickens'in kahramanı David Copperfield'e söylettiği gibi bir duyguyu yaşamalarıydı: "Nerede, kimlerin arasında ve ne kadar bir süre olduğunu bilmiyorum. Bildiğim tek şey kolumdaki mavi bir melekle birlikte mutluluk sarhoşluğu içinde boşlukta süzüldüğümüz."[72] Eşlik

eden figürlerin değişmezliği ve aynı zaman içinde melodiyi oluşturan seslerin geniş alanlı süzülme yayları çizerek özgürce gelişmesi, yalnızca müzikal oluşumun ağırlık noktasının tiz seslere aktarılmasına neden olmadı. Bu olgu, hareket duygusunun merkezini de göreceli olarak özgür biçimlendirilen melodi yaylarına uyum sağlayarak süzülen üst bedene ve kollara geçirdi. Bacaklar ise bu esnada adeta bilinçsiz bir halde aynı adım dizisini izleyerek yerde kaymaktaydı. Ve dönüşlerin etkisiyle ortaya çıkan hafif bir baş dönmesi bu olguyla ilişkiliydi. Önceki danslara oranla bu dansta temponun hızının uygun bir şekilde artırılması ise yerçekimi yokmuşçasına bir duygu oluşturmaktaydı.

Müziği böylesine apaçık ikiye bölen çizgi, aynı zamanda dans edenin bedeninin de kendi bütünü içinde buna benzer bir biçimde, adeta mekanik olarak hareket eden bir alt yarıya ve de bilinçle duyumsanan ve anlamlı olarak müzikle hareket eden bir üst yarıya bölünmesine yol açıyordu. Bu bölünmenin önemli etkisiyle gelişen beden bilinci, kontrol edilebilir, antrenman yaptırılabilir, eğitilebilir ve istenilen biçime sokulabilir olan bedeni, 'ben'in yanındaki ve bir bütünün yeniden eklenebilir bir parçası olarak algılamaktaydı. Bu bilinç insan-makine ortak yaşamını oluşturdu, aynı süreç içinde burjuvazi bu düşünceyi somutlaştırdı ve birinci endüstri devrimi kapsamında, insan gücünden doğal olarak yararlanma şekline dönüştürdü. Aynı bilinç, dans salonlarında başlattığı ehlileştirip yeniden şekillendirme yoluyla, toplum dansını ve de özellikle valsi, kentsoyluların hareketlerini, davranışlarını ve beden kültürünü biçimlendiren bir araç haline getirdi.

Fakat öncelikle, tümü köylülerin dönüşlü danslarına bağımlı, Michael Pamer'in bestelediği quartett-valslerinden kaynaklanan ve müzikal açıdan dans müziğinin olağanüstü karışık bir şekli olan Viyana valsinin yüksek sanatı gelişti. Pamer'in biçimlendirdiği melodiler de açıkça kişisel izler taşıyordu ve bestelerin melodileri yavaştan (piano) çok yükseğe (fortissimo) kadar çıkan ve kendilerine belirgin bir özellik veren, basamak basamak dinamik bir spektrumdan yararlanıyorlardı. Yankı taklitleri gibi etkileyici unsurlar bir tarafa bırakılırsa, eskiden müzik akustik koşullara uyum sağlanarak tek volümlü olarak ya-

pılırdı. Oysa şimdi, sürüp giden sekizlik hareketlerin yerini vals melodilerinin ritmik açıdan esnek biçimleri almakta ve dörtlük, hatta yarımlık notalar, noktalamalar, disonanz sesin öne alınması, gerilimi yükselten unsurlar olarak kullanılmaktaydı. Bu olgu müziğin temposunu hızlandırıyor, fakat buna rağmen müzik, aceleci izlenimi veren, nefes nefeseymiş gibi bir karaktere bürünmüyordu. Bunun yanı sıra Pamer gene ilk defa olmak üzere, müziğin çalınışı sırasında, tınısal nüansları amaçlayan ve müziği daha belirgin bir anlatımla yorumlama olanağı sağlayan (ponticello, pizzicato, cal arco, staccato) gibi komutları uygulatıyordu. Başka bir deyişle: melodi, hareketleri oluşturan ritmden ayrılmaya başlamıştı ve kendi karakteriyle giderek bağımsız hale gelmekteydi.

Müziğinin olağanüstü başarısı sonucu Pamer, başlangıçtaki dörtlü çalgı grubunu geliştirerek, üç keman, bir kontrabas, bir flüt, iki korno ve bir trompetten oluşan sekiz kişilik bir dans orkestrası haline getirdi. Bu topluluğa, 1811 yılından itibaren o zaman daha on yaşında olan Josef Lanner de katıldı. 1819 ilkbaharından itibaren Lanner ve üçlü çalgı grubu Wiener Leopold-Stadt'ta Johann Michael Strauss adlı bir Yahudi'nin lokalinde çalışmaya başladı. Lokalin sahibinin oğlu olan ve (baba) Strauss olarak Viyanalı müzikçiler hanedanını "Sträusse"yi* yaşama geçiren Johann Baptist, 1822 yılında Lanner'in üçlüsüne dördüncü adam olarak katılmadan önce, diğerleri gibi Pamer'in topluluğunda para kazanmaya başlamıştı. (Baba) Strauss 1825 yılında kendi topluluğunu kurdu ve Lanner'den ayrılırken, onun üç keman ve bas, flüt, iki klarnet ve fagot, iki korno, trompet ve trombon ve de iki vurmalı çalgıdan oluşan ve genişleyerek küçük bir orkestranm boyutlarına ulaşmış olan topluluğunun bir bölümünü de birlikte götürdü. Bu durum ise, Lanner'in 1843 yılında genç yaştaki ölümüne kadar süren rekabetin nedeni oldu.

Viyana valsine standartlaşan bir biçim vermek, Lanner'in bir hizmetiydi. Carl Maria von Weber'in 1819 yılında yayınla-

* Almancada soyadları çoğul yapılamaz. Burada kinik olarak çokluk anlatmak amacıyla yapılmış. (Ç.N.)

nan (opus 65) "Dansa davet" adlı eseri ise, bu biçimin vaftiz babasıydı. Lanner, Weber'in, salon eğlenceleri âlemine bir kaçamak olan popüler parçasından esinlenerek, tıpkı bu örnekteki gibi birçok valsi birbirine ekledi, bir valsler zinciri oluşturdu ve başına giriş, sonuna bitiş bölümlerini katarak, çerçeveledi. Bu yeni biçim sayesinde dans keyfi epeyce uzamakta ve beylere, damlarını müziğin yarısı geçip gitmeden dansa davet edebilmeleri için, yeterli ölçüde zaman kalmaktaydı. Bunun yanı sıra tek tek valslerin melodileri, daha büyük bir parçanın ilişkisi içindeki müzikal motifler gibi işlenebildiği ve çeşitlemelerle yeniden değerlendirilip kullanılabildiği için, müziği çok kompleks olarak biçimlendirmek olanağı doğdu. Eski şekliyle oldukça kısa sayılan üç bölümlük vals, onaltılık ölçülü birinci ve bunun tekrarı üçüncü ve trio denilen ve kontrast olarak araya konulan orta bölümlerden oluşuyordu. Bu şekil, parçaya kompleks bir dramaturji sağlıyordu.

(Baba) Johann Strauss valsi, çağdaşlarının, kendisinin dans müziğine soktuğu natüralizmi betimlemek için kullandıkları kavramdaki gibi, "tınılardan oluşan resimler" olarak genişletti. Bu olgu Viyana valsine "daha yüksek" ve "soylu" bir görünüm verdi, onu kendinden öncekilerin "koklaşıp, oynaşmak imgesinden" kurtararak 19. yüzyılın kentsoylu yaşam biçimine uygun bir simge haline getirdi. Bu bestelerin başarılı olmasının bundan daha da önemli nedeni, başka bir sanatsal atılımdı. (Baba) Strauss o zamana kadar müziği götüren solo çalgıya, yani kemana uydurulmuş melodinin ses perdesini biraz aşağıya doğru çekerek, vals melodilerini, aynı zamanda şarkı gibi söylenebilecek yeni bir ses düzeyine getirdi. Herhalde bu durum ona daha uygun gelmişti. Çünkü tıpkı öbür şefler gibi topluluğunu, şef kürsüsünden elinde kemanıyla yönetmesine rağmen, kendisi aslında diğer meslektaşlarından farklı olarak violonist değil, violistti ve bu yüzden daha kalın bir ses perdesine alışıktı. Melodik buluşların her biri kesinlikle öyle bir ses aralığında yazılmıştı ki, aynı zamanda şarkı gibi söylenebilmeleri ve kolaylıkla hatırlanabilmeleri mümkündü. 150 valsi içeren eserlerinin toplumdaki büyük başarısının nedeni, melodilerinin hiç de önemsiz sayılmayacak ölçüde etkileyici olmasıydı. Bundan da

önemlisi, (baba) Strauss parçalarına çağın önemli olaylarını anımsatan adlar koyarak, onların popülerliğinin daha da artmasını sağlayan bir yöntem bulmuştu. Eserleri ile imparatorluk ailesine ait kişilerin isim, evlenme ve tahta çıkma törenleri arasında ilişki kuruyordu. Örneğin; (1830'da İmparator Josef'in isim günü dolayısıyla "Tivoli-Rutsch valsi", Avusturya İmparatoru ve İmparatoriçesi'nin Bohemya Kralı ve Kraliçesi sıfatıyla taç giyme töreni nedeniyle "Krönungswalzer"), 1837'de Viyana ile Alman-Wagram kenti arasında açılan tren yolu için ("Eisenbahn-Lust-Walzer") ya da Tuna nehri üzerindeki Kettenbrücke adlı köprünün 1828 yılında yapılan açılış töreni nedeniyle ("Kettenbrücke-Walser") örneklerinde olduğu gibi. Böylelikle biribirini izleyen valsler, tınılardan oluşan "tablolar" gibi anlamlı birer karakter parçası haline dönüştüler. Özellikle baş tarafa konulan ve tümüyle serbest biçimlendirilen giriş bölümleri, parçaların taşıdığı adların konularıyla, doğrudan doğruya müzikal bir ilişki içindeydi. Örneğin, "Eisenbahn-Lust-Walzer"in giriş bölümünde, trenin rayların üzerinde giderken çıkardığı gürültü, davulun değişik çalmışlarıyla çıkan gürültülü sesler, telli çalgılardan çıkan seslerinin titremesi ve akorların ritmik olarak yer değiştirmesiyle, çok etkili bir biçimde yansıtılıyordu. Böylece her valsin kendine özgü bir anlatımı oldu, bunun için de giderek bestecilik tekniğinin tüm imkânlarından yararlanıldı. Bu arada görkem ve renklilik sergileyerek tam kadro halinde çalan orkestralar, küçük müzik topluluklarını tümüyle yerlerinden etmeseler bile, gene de gölgede bıraktılar. Lanner bile topluluğuna ilk ağızda melodi için çok uygun olan flüt ve klarneti ilave etmişti. Daha sonra bakır çalgılar ve vurmalı çalgılar da ilave edildi. (Baba) Strauss 1826 yılında topluluğunu, 14 müzikçiden 28 müzikçiye çıkardı ve nerdeyse bir senfoni orkestrası için gerekli tüm ses paletine sahip oldu. Bu gelişmeye paralel olarak aranjman dönemi de başladı, çünkü şefin çok sık sahneye çıkmaktan dolayı, ayrıca notaların yazılmasıyla uğraşacak zamanı yoktu. Yeni yapılan ilaveler müziği taşıyan melodiye ve eşlik eden ritme bağımlıydılar ve daha çok, taşınabilen mekanik bir tını paketi gibi iş görüyorlardı ve görevleri, sadece arada sırada belli efektleri sağlamaktı. Strauss

hanedanının arkasında hemen bir beste imalathanesi oluştu. Burada çalışan yardımcılar ve kopyacılar, şeflerin direktifleri üzerine valsler için yeni diziler hazırlıyorlardı.

(Baba) Strauss eserlerinin büyük bir bölümünün hazırlanması işini, topluluğunda flütist olarak çalışan Philipp Fahrbach'a bırakıyordu, ya da aranjmanlarını ve orkestralama düzenlemelerini ona yaptırıyordu. Daha sonraları Fahrbach'ın bu konudaki yorumu şöyleydi: "İşleri benim becerime bırakmakta ve kendisi [Strauss] bu şekilde çok rahat etmekteydi."[73] Strauss düzeltmeleri yaparak eserlere son şeklini vermekte ve baş sayfalarını kendi eliyle doldurup, yetkili kişi olarak imzasını atmaktaydı. Oğlu, 1887 yılında babasının tüm eserlerini yayınlayan Leipzig'deki yayınevi Breitkopf&Härtel'e bu bağlamda yazdığı mektupta, bu çalışma yöntemini çok somut bir şekilde açıklamaktadır: "Eskiden beste yapmak için bir şeye gereksinim vardı. O da kişinin kendisini nasıl popüler bir şekilde ifade edebileceği hakkında 'birisinin aklına aniden bir fikir gelmesiydi,' ve şaşılacak bir şey, her zaman 'birisinin aklına bir fikir geliyordu'. Bu konuda biz eskilerin, kendimize olan güvenimiz o kadar büyüktü ki, daha sabah ortada bir tek nota yokken, aynı günün akşamında yeni bir vals çalacağımızı herkese duyurabiliyorduk. Böyle bir durum olduğunda genellikle orkestra elemanları bestecinin evinde toplanıyorlardı. Besteci bir bölümü bitirdikten sonra o bölüm personel tarafından orkestra için düzenleniyor, kopya ediliyordu vb. Bu arada yeniden bir mucize meydana gelir ve bu sefer bestecinin aklında geri kalan bölümler için yeni fikirler oluşuverirdi; böylelikle birkaç saat sonra müzik parçası hazırlanmış olur, hemen prova edilir ve akşam bu parça, genel olarak heyecan dolu bir halkın önünde çalınırdı."[74] Daha sonraları Strauss ailesi ve tereke işleriyle görevli memurlar ve de özellikle ailenin en son doğan küçük oğlu Eduard Strauss, 19. yüzyılın deha kültüne ters düşen kolektif besteciliğin ve mucizevi fikirden bir sonuç alınamadığında oradan buradan çalınan eserlerin, orijinal dokümanlarını yok ederek tümüyle ve sonsuza değin ortadan silmek için büyük çaba harcadılar ve bu konuda hayli başarılı oldular.

Beste imalathanelerinin çok tuttuğunu, Strauss'un elemanı

ve aranjörü Philipp Fahrbach'ın yukarıda alıntısı olan haberi kanıtlamaktadır. Yazıda ayrıca şöyle deniliyor:

"Kazanıp, vergi ödemekte olan birçok müzik direktörü, 8 ölçülük bir valsi bile yazacak durumda değildi. Buna rağmen, valsler ve kadril dansları onların adıyla yayınlanıyordu. Ben bu yeteneksiz kişileri adlarıyla açıklayabilirim ve söylediklerime tanıklık edebilecek bir sürü insan bulabilirim."[75] 1904 yılında Karl Kraus tarafından yayınlanan *Die Fackel** dergisinin ilk defa resmi olarak konuya değinmesi sonucu, Strauss'un oğullarıyla aynı zamanda yaşamış olan orkestra şefi, Viyana valsi üstatlarından Carl Michael Ziehrer hakkında, çalma eserler hakkında sansasyonel bir duruşma yapıldı. Bu kişi sonuçta, başkalarına ait manevi eserlerle ilgili olarak birlikte çalışma, hazırlama ve alıntı yapmanın sınırları konusunda çok geniş davrandığını ve yayıncı Haslinger'in kendisine yardım etmesi için görevlendirdiği elemanı Johann Emerich Hasel'in eserlerini kendi adıyla yayınladığını, kamu önünde kabul etmek zorunda kaldı. Bu skandal ise, Eduard Strauss'un 100 000 el yazması notayı sobada yakarak sorumluluktan kurtulmak istemesinde büyük rol oynadı. Oysa o, anılarında bu olaya neden olarak "orkestra dokümanlarının başkalarının eline geçmemesi için koşulların zorlaması sonucu"[76], kardeşleriyle yaptığı bir anlaşmayı delil olarak gösteriyordu. Strauss ailesinin tüm fertleri için iş ve sanat bilincinin bir bütün oluşturması çok doğaldı. Baba sadece yatırımcı bir deha değildi; aynı zamanda müzikle ilgili iş dünyasına yönelik etkinlikleri, bu konuda da çok modern bir anlayışa sahip olduğunu kanıtlamaktadır. 1849 yılında öldüğünde, sahibi olduğu vals kuruluşu yaklaşık 40 müzikçinin ve ailelerinin iyi şekilde geçimini sağlayabilecek boyutlardaydı. İki karısını ve bunların doğurduğu on çocuğu, kız kardeşini, kayınvalidesini ve onun kız kardeşini ve de birinde sevgilisinin, diğerinde ise, ayrı yaşadığı karısıyla meşru üç oğlunun oturduğu evlerde çalışan hizmetkârları bu kuruluş beslemekteydi. (Baba) Strauss müzik yapmayı, daima birinin işlevi sona ererken, bir sonraki için yeni sanatsal olanaklar doğuran bir yatırım hizmeti olarak

* meşale (Ç.N.)

kabul ediyordu. Müzik topluluklarının genişletilmesi bile yatırım açısından düşünülmesi gereken bir sorundu. Çünkü dans müziği çalan topluluklar özel orkestralardı ve büyüklüklerini giderleri karşılayabilecek şekilde tutmak gerekiyordu. Bu yüzden başarının yanı sıra, böyle bir mekanizmanın devamını işletmecilik açısından sağlayabilecek dayanıklılık da önemliydi.

(Baba) Strauss, eskiden olduğu gibi elinde şapkasını tutarak halkın arasına girip kendisi ve müzikçileri adına para toplamak yerine, sağlıklı bir iş bilincinin önkoşulu olan bir uygulamayı kabul ettirdi ve her sahneye çıktığı akşamın karşılığında belirli bir ücret alan ilk kişi oldu. Bunun yanı sıra Viyana'nın en önde gelen iki müzik yayınevi Anton Diabelli ve Tobias Haslinger arasındaki rekabetten kurnazca yararlandı ve gene ilk defa olmak üzere süresiz geçerliliği olan çok özel bir anlaşmanın pazarlığını yapmayı becerebildi. Bu anlaşma, bestesi bitmiş eserlerinin yanı sıra, gelecekte bestelenecek ve ayrı ayrı dans türlerini içerecek olan eserlerin, türlerine göre önceden saptanmış kesin bir oranının, yayıncı Haslinger'e teslim edilmesi konusunda bir garanti sağlıyordu. Anlaşma iki taraf için de önem taşıyordu. Yayınevi sahibi, bestecinin yaratıcılığının sürekliliğini, ekonomik açıdan uzun süreli olarak kendi ilgi sahası içinde görüyordu. Çünkü ekonomik darboğazlarda büyük çapta avans isteminde bulunabilir ve somut bir biçimde bundan yararlanabilirdi. Strauss ailesinin tüm fertleri ise, yayınevleri sahiplerini aynı zamanda faizsiz kredi alabilecekleri bir banka olarak görmekteydiler. Tabii ki yayıncılar bu durumdan yararlanıyorlardı ve bu bakımdan Strauss'un yaratıcı ruhu para sorunu yaşamadı. Aksine Strausslar hanedanını kendi para kaynaklarının daha da taşarak artması ilgilendiriyordu. Bu bağlamda eserlerinin satışını daha da artırmak için, yeni fikirler ürettiler. O zamana kadar, eser sahiplerinin satıştan kazanç payı almalarını sağlayan telif hakkı ücreti uygulaması yoktu. Talep edilen para, bir sefere ait olmak üzere, partisyonun temize çekilmiş ve baskıya verilecek olan ilk kopyası için ödenmekteydi.

(Baba) Strauss, sahneye çıkmadan önce, halka, yayınevine ait ve o gün çalınacak valslerin piyano versiyonlarının ne şekilde temin edilebileceği ile ilgili bir listeyi içeren el ilanlarını da-

ğıttırmaktaydı. (Oğul) Strauss bir adım daha ileriye gitti ve halkın içindeki kadınlara en yeni eserinin piyano uyarlamasının, başsayfası cazip resimlerle donatılmış tek tek yapraklar halindeki notasını, tanıtım hediyesi olarak sunmaya başladı. Böylece o, malın pazarlanması ve promosyonun modern biçimlerine doğru ilk adımı attı. Fazla çaba göstermesine gerek kalmadan, iş yaşamında bir yenilik daha oldu. Babasının ölümü nedeniyle kendi topluluğuna ilaveten onunkini de üstlendi ve böylelikle akşamları iki ayrı yerde yöneticilik yapmaya başladı. Üstat, ikinci topluluğu yönetmek üzere yola çıktığında, Strauss-orkestrasını geçici olarak topluluk elemanlarından birisi yönetmekteydi. Halk ise, aynı şekilde eğlenmeye devam ettiği için, (oğul) Johann Strauss'un aklına yeni bir fikir daha geldi: Strauss ismini planlı bir şekilde pazarlamak ve müzikçileri de bundan böyle iki yer yerine, birçok yerde sahneye çıkarmak. Bu benzeri görülmemiş yöneticilik biçiminin başarılı olması, onu, müziğe karşı pek ilgi duymayan, makine mühendisliği yüksek eğitimi yapmış olan kardeşi Josef'e ve kendisi gibi müzikçi olup, kendi adına bir Strauss topluluğunu yönetmekte olan diğer kardeşi Eduard'a rica ederek onlardan yardım istemek zorunda bıraktı. Böylelikle topluluklar hiç olmazsa Strauss isminin gerçek temsilcileri tarafından yönetilecekti.

Sonunda "Viyana vals kralı" mertebesine yükselen (oğul) Strauss'un yönetiminde Strauss hanedanı Petersburg'dan Boston'a kadar uzanan bir imparatorluk haline geldi. Petersburg konservatuvarında öğretmenlik yapan ve aynı zamanda piyanist olan Johann Promberger ile birlikte kurdukları Strauss-orkestrası, 1856'dan itibaren Strauss hanedanının Avusturya dışındaki şubesi oldu. Üstat 17.6.1872 tarihinde ise, Boston'da Guinness rekorlar kitabına girmeyi hak ettirecek koşulları oluşturan bir sansasyona katıldı. Dünya barış festivalinin "World Peace Jubilee" açılışı dolayısıyla "Güzel, mavi tuna kıyısında" adlı valsinin, bir top atışıyla başlayan ve 100.000 seyirci önünde, 20.000 şarkıcı ve müzikçinin oluşturduğu tüm zamanların en büyük orkestrası tarafından seslendirilişini, 100 yardımcı orkestra şefi ile birlikte yönetti. Müziğin kulaklara nasıl yansıdığı önemli değildi. Halk coşku ve çılgınlık içindeydi, basın se-

vinç çığlıkları atıyordu ve üstat kendisini tümüyle yeni dünyaya bağlamak için yapılan teklifleri geri çevirmekte güçlük çekiyordu.

(Oğul) Johann Strauss müzikal açıdan da babasının mirasına sahip çıktı ve ağırlığı, valslerin konserlerde çalınmasına kaydırdı. Esasında kendisi valslerini halen dans müziği şeklinde besteliyordu, fakat belirli özelliklerinden dolayı bunlar, aynı zamanda eğlence müziği kavramındaki isteklere cevap verebilecek nitelikteydiler. (Baba) Strauss vaktiyle Viyana'daki Dommayer ve Unger kahvehanelerinde, Casino Zögernitz de, Wagner'in gittiği Kaffeehaus am Prater'de* "öğleden sonra sohbetleri" tertiplemişti. Oğlu da babasının yolunda yürüyerek, varoşlardaki kahvehanelerden, en gösterişli müzik pavyonlarına, Prater'deki dev çadırdan, konser salonlarının ve tiyatroların sahnelerine kadar hiçbir fırsatı kaçırmadı ve müzikçileriyle birlikte her yerde kendi de şahsen bulundu. Bu arada dans salonlarında nerdeyse otomatik olarak elde edilen başarının, konser salonlarında büyük ölçüde tınısal çekiciliğe ve müzikal fikir zenginliğine bağlı olduğunun farkındaydı. Babasının başlattığı büyümeyi, oğlu şaşırtıcı bir performansla devasa bir hale getirdi. (Oğul) Johann Strauss'un zengin bir hayal gücüyle orkestrasyonu yapılmış tınısal resimlere benzeyen ve büyük bir orkestranın yanı sıra, arada sırada bir koronun da katılarak seslendirdiği vals besteleri, çoğunlukla bir senfoni uzunluğundaydı. Viyana valsi sözüyle özdeşleşen "Güzel Mavi Tuna Kenarında" adlı çok ünlü ve etkileyici parça da 1867'de ilk olarak orkestra ve koro için bestelenmişti. Viyana emniyet müdürlüğünde görevli, aynı zamanda yazarlık da yapan Josef Weil koro için kanto biçiminde ("Viyanalılar şen olun! Oho, peki neden?") sözlerini de içeren bir metin yazarak, olaya katkıda bulunmuştu. Fakat Strauss'un melodisi için tam anlamıyla ateşli ve coşturucu dizeleri yazması için tabii ki bir yüksek eyalet mahkemesi başkanı gerekliydi. Böylece başkan Dr. Franz von Gernerth "Kırların ve yeşil vadilerin arasından akan masmavi Tuna" dizelerini kaleme aldı ve bu dizelerin derin anlamı, böylesine yüksek mevkideki bir me-

* Prater: Gazinoların ve kahvehanelerin de bulunduğu ünlü lunapark (Ç.N.)

murun yüzünü ağarttı doğrusu. 1890 yılında seslendirilen bu uygulama, bu arada enstrümantal olarak değiştirilen 1867'nin orijinal versiyonundan daha başarılı oldu.

Müzik sanatının yüksek tepelerini tutmuş olan besteciler de, bakışlarını kentsoyluların günlük yaşamının düzlüklerine çevirebilme yürekliliğini gösterebildiklerinde, (oğul) Johann Strauss'un valslerinin rafine ve ritmik iç içeliğini sonsuz hayranlıkla karşılamaktaydılar. Wagner, Brahms, Mahler ve Fransız besteci Hektor Berlioz, Strauss'un bu yönünü önemle vurguluyorlardı. Berlioz anılarında bu konuda şunları yazmaktadır: "Strauss'un valslerinde değişik ritimleri uyumlu bir şekilde kullanarak, tüm Avrupa'nın müzikal duygu dünyasını etkileyişi, gerektiği kadar değerlendirilmiyor. Bu etki, dans edenleri öylesine heyecanlandırıyor ki, her ne kadar müzik üç bölümlü ölçüye göre yapılmışsa da, onlar iki adım valsini kendileri bulup bu değişik ritimleri uyguluyorlar. Almanya dışında da, topluma, değişik ritimlerin kontrast olarak ya da arka arkaya sıralanması durumunda ortaya çıkan kendine özgü çekicilik anlatılabilirse, bu Strauss'un müziği sayesinde olur. Bu nedenle kendisine şükran duymak lazım."[77] Giderek melodiler kendilerine eşlik eden müziğe karşı öylesine bağımsız oldular ki, örneğin, (oğul) Strauss'un melodileri sık sık üç dörtlük ölçünün metrik şemasının dışına çıkabiliyordu. Yüzyılın başında yeni dünyadan bu tarafa esen rüzgârların getirdiği cakewalk ve ragtime adlı dans müziklerinin senkopik yapısının öncülüğünü yapan bu olgu, enteresan ve canlandırıcı poliritmik efektlerin oluşmasını sağlamaktaydı.

Valsin, bir eğlence müziği olarak, aynı zamanda dans da edilebilen bir konser biçimini alması, sadece ilgi görmedi, örneğin, Viyana müzik yaşamının sözü dinlenen bir eleştirmeni olan Eduard Hanslick, 1854 yılında edebiyat ve sanat dergisi *Blättern für Literatur und Kunst*'ta açık ve kalıcı bir eleştiriyle durumu şöyle açıklamaktaydı: "Yazımın sonunda (oğul) Johann Strauss'un yaptığı birkaç yeniliğe dair görüşümü belirtmek istiyorum. Bu yetenekli ve usta bestecinin tuttuğu yol endişe verici. Son bestelediği valslerin içine gizlice, yanlış bir aşırı duygusallık unsuru sızmakta. Bu dans müziği için uygunsuz bir durum ve dinleyicinin üzerinde nerdeyse keyif kaçırıcı bir etki yapıyor. Müzik zevkinin hız-

la gelişip daha rafine bir hale gelmesini dikkate alarak, kesinlikle eskide kalmış 'Ländler' ve 'Deutsche'*lere dikkat çekmek istemiyoruz. Bunların, flütün öncülüğüyle seslendirilen ürkek melodileri, bir tek yedili eksik akorla her şeyi anında durdurabilirdi. Fakat ölçüyü de kaçırmamak lazım, özellikle belirli bir sanat çeşidinin koşulları gereği iyi bir zevk söz konusuysa. Birinci 'ses dalgaları' numarasının ikinci bölümünde, trombonların çaldığı hüzünlü akor dizileri, daha çok, sonunda kan dökülen operaların bitişinde olabilir. Fakat bir vals içinde bunu yapmak berbat bir şey. 'Dalgalar ve büyük dalgalar', 'kardelen çiçeği', 'kısa romanlar' gibi konular, uzayıp giden sekizlik ölçülü motifleri, inleyen eksik yedili ve dokuzlu akorları, gök gibi gürleyen davulları ve trombonlarıyla, dans için hiç de uygun değil. Üç dörtlük ölçüsü olan her şey, bu yüzden bir vals olmaz. Anlaşılan Herr Strauss bu kısıtlamayı kaldırmak istiyor. Bu uygulamanın onun yararına olduğuna inanmıyoruz."[78] Viyana valsinin zaferi ve (oğul) Johann Strauss tarafından kurulan müzik imparatorluğunun göz kamaştıran başarısı, bu pek de haksız olmayan eleştiriyi engelleyemedi. Ayrıca sonra da (torun) Johann Strauss'la 1939'a kadar süren Strauss ailesi müzikçiler hanedanlığı, vals besteleriyle bir çağı etkiledi ve "Strauss" adı haklı olarak Viyana valsiyle eşanlamlı oldu. Buna rağmen sadece, (baba) Karl, (oğul) Karl, (torun) Karl'dan oluşan Komzak'lar hanedanının bile sözü edilse, görülür ki, Strauss'lar Viyana'da dans müzikçisi olarak bu aşamaya gelmiş ne tek aileydi, ne de vals halkı hareketlendirip kanını başına çıkartan yegâne dans müziğiydi. (Baba) Johann Strauss Paris'ten kadril dansını getirerek, potpuri örneğindeki gibi, dans müziğinin sevilen melodilerinin peş peşe dizildiği bir biçim geliştirmişti. Çift ve tek sayılı ölçülerin değişerek arka arkaya geldiği bu danslar sırasında birçok "turlar" yapılıyordu. Dörtnala koşan bir at benzeri, dizlerini büküp başını öne eğerek ve de atın ayak seslerinin gürültüsünü çıkararak yapılan galop dansının çok hızlı bir temposu vardı. Bu bakımdan gerek dans edenlerin, gerekse de müzikçilerin, bu tempoya dayanabilmeleri ancak mükemmel bir kondisyonla mümkündü. Viyana müzik topluluklarının de-

* eskiden yapılan danslar (Ç.N.)

ğişmeyen repertuarlarına polka ve polkaya benzeyen Rheinländer'in yanı sıra bu dans da dahildi. Strauss ailesi de, bütün bu dans çeşitlerine sayısı kestirilemeyecek kadar çok eserle katkıda bulundu.

Bu bağlamda, gene aynı şekilde 19. yüzyılda popüler olan Fransız dansı kankan ve Macar dansı çardaş'tan da kesinlikle söz etmek gerekiyor. Fakat Viyana valsi'nin özel bir konumu vardı. Çünkü o başka hiçbir dansın yapamadığını gerçekleştirdi ve kentsoyluluğun toplumsal açıdan standartlaştırdığı beden resminin sembolü oldu. Aristokrat gibi ya da şehvetli, coşkulu ya da terbiyeli, disiplinli ya da alabildiğine serbest olmak arasında kültürel bir biçim alan vals; kentsoylunun özü zorlayan bedene dönük sisteminin kesin anlatımı durumuna geldi. Viyana'ya özgü tınısal bir yumuşaklık ve eşlik eden temponun yavaşlatılmasıyla sağlanan efekt sayesinde, dans edenlerin dönme duygusunu artıran vals, böylelikle bilinçli olarak algılanan beden duygusuna somut bir görünüm vermekte, aynı zamanda onu, müziğin yönetimine ve çok iyi planlanmış bir sistemin hareket ve davranış kurallarına bağımlı kılmaktaydı.

Çağın başkaca hiçbir dans müziği biçimi, kendini başkalarının bakışlarına sunma, tanımlama ve anlatma ile kendinden haz alma ve erotizm arasında böylesine mükemmel bir uyum sağlamamıştı. Bunun sonucu olarak da gene hiçbir dans biçimi, bedenin kendini mimik ve hareketlerle dışavuran dilinin ve duruşunun toplumsal açıdan kodlanmasında, böylesine büyük bir rol oynamamıştı. Bu sayede özellikle kadının ve erkeğin toplum içindeki rolleri çok kurnazca biçimlendirildi. Zaten Viyana valsini oluşturarak dans stilinin değiştirilmesi, bu bağlamda başka bir açıklamaya gerek bırakmıyor. Eskinin "Walzen" denilen dönüşlü dansları sırasında çiftler sıkıca birbirlerine sarılır, neşe ve keyif içinde birbirlerinin etrafında dönerlerdi. Bu dansın olağanüstü sevilmesinin nedeni, bedenlerin dans sırasında zorunlu olarak birbirlerine çok fazla yaklaşmasıydı. Buna karşılık Viyana dansı, "iyi toplumu" fethettikten sonra, bedenlerin birbirine değmesinden mümkün olduğu kadar kaçınıldı ve araya belli bir uzaklık konulmasına başlandı. Kavalye sağ elini sıkıca dans ettiği damının kuyruk sokumu kemiğinin üstüne dayıyor ve sol eliyle de onun sağ

elini tutuyordu, kadın ise sol elini çok yumuşak bir biçimde kavalyesinin sağ kolunun üst tarafına yaslıyordu. Görgü kuralları kitaplarında da bu konuyla ilgili açıklama şöyleydi: "Dönüşlü danslar sırasında kavalye damının beline sarılmaz, elini, onun sırtının orta yerine gelecek şekilde belinin üstüne koyar, damı ise, elini yumuşak bir biçimde kavalyesinin omzuna yaslar, öbür eliyle de, eğer kemerin zincirine asılı değilse, yelpazesini ve de mendilini tutar."[79] Ayrıca dans sırasında ellerin çıplak olarak birbirine değmesini engellemek için, alışkanlık gereği eldiven giyilmekteydi. Kadının bedeninin üst tarafının arkaya doğru eğik olması, aradaki uzaklığın açıkça altını çiziyordu. Erkeğin bedeni ise, dizlerinden yukarıya doğru dimdik bir çizgi oluşturmakta ve her türlü gereksiz yerine sığamamaları önlemek amacıyla, kendini kontrol altında tuttuğu etkisini bırakmaktaydı.

Bu şekilde düzenlenen aranjmanın ince hesaplanmış bir yan etkisi vardı. Çünkü vals esasında eşit olan iki kişinin değil, aksine ikisinden birinin aynı zamanda yönetici de olduğu bir çiftin dansıydı. Adım düzenlemelerinin ve özellikle birbirinin etrafındaki dönüşlerin, bu duruş şekliyle yapılabilmesi için çiftlerden birisinin diğerini yönetmesi gerekiyordu. Çünkü çiftler gerçekten birbirlerinin değil, aralarında durduğunu tasarladıkları bir eksenin etrafında dönüyorlardı. Dans dersi alan öğrencilerin yakından tanıdığı bir olayda olduğu gibi, ayakların can sıkıcı bir şekilde birbirlerine dolanmasını ve hatta bu durum çok biçimsizse, sonuçta dans pistine kapaklanarak trajikomik bir olayın meydana gelmesini engellemek gerekiyordu ve bu yüzden Viyana valsi, ancak çiftlerden birinin dansı yönetmesiyle mümkündü. Dansı kuşkusuz daima erkek yönetiyordu. Böylece duyguların sarhoş eden şöleni, sonuçta burjuva kökenli ataerkil toplumun yerine beton gibi sağlam bir şekilde yerleşmesinden başka bir şey sağlamadı. Çünkü özellikle bu olguya bağlı olarak, haz ve insanın kendisinden haz duyması, sanki doğa tarafından konmuş bir koşul gibi gözükmekteydi.

Bunun yanı sıra balolarda uygulanan alışılmış gelenekler de yakından izlenirse, kentsoylu erkekliği ve de kadınlığı ince bir şekilde derecelendiren bir sistemin toplumsal organizasyonu

açığa çıkar. Küçük burjuva sınıfında bile geçerli olan bir kurala göre, dans etmeye giden genç kızlara saygınlıklarının ve de evlenebilme şanslarının tehlikeye girmemesi için, ailelerinin, ya da en azından annelerinin eşlik etmesi gerekliydi. Hatta "iyi toplum"un görgü kurallarına göre, erkeklerin baloda dans etmek istedikleri kızın ailesini ziyaret ederek, kendilerini tanıtmaları ve isimlerini dans için hazırlanmış bir listeye kaydetmeleri gerekmekteydi. Birkaç dans için isim yazmak ya da listede ismi olmadığı halde bir kıza dans teklifinde bulunmak, hoş karşılanmayan davranışlardı. Önceden hazırlanan liste, balonun olduğu gece isim sırasına göre uygulamaya konurdu. Görgü kuralları kitabında şöyle denmekteydi: "Dans sinyali verilir verilmez, kavalyenin hızla o dans için kendisine angaje olan genç kızın yanına gitmesi ve onu uzun süre bekletmemesi gerekir. Yapılan angajmanı unutmak affedilmeyecek bir terbiyesizliktir."[80] "İyi toplum"un kuralları, erkeğin, ileriye ait bir niyeti olmasa bile, gene de ertesi gün dans ettiği genç kızın evine giderek, o kızın ailesine bir nezaket ziyaretinde bulunmasını da gerektiriyordu. Baş döndürücü bir balo gecesinde daha önceden söz verilmiş on veya on iki kişiyle dans etmek hayli zahmetli bir işti. Böylelikle toplumsal yaşamın derinliklerine, kadının salt güçsüzlüğünden dolayı korunmaya gereksinimi olmasının değil, aynı zamanda pasifliğinden dolayı da kendisini çeviren aktif erkekler dünyasına bağımlı olmasının da temelleri atıldı.

Bunun yanı sıra dans aracılığıyla edinilen beden bilinci, bu bağlamda daha da önemliydi. O artık salt dışardan gelen baskıyla benimsenmiş utanca ve utancın yarattığı çekingenliğe dayanan bir sistemi canlandırmıyordu. Bu bilinç, bedenin gerçekten bilinçlenmesi ve toplumsal açıdan kendini tanımlaması doğrultusunda gelişti. Kentsoylular için hazırlanan görgü kuralları kitapçıklarında, çoktan beri toplum dansının işlevine dikkat çekilmekte ve duruş açısından gerekli değişikliklerin yapılması ısrarla istenmekteydi. Örneğin, Knigge'nin ünlü kitabında bu konuyla ilgili bir yazıda şöyle deniyordu: "Çiftler, fakat özellikle kadınlar, dans ederken kendilerini olumsuz yanlarıyla gösteriyorlar. Kan başa sıçrayınca, akıl baştan gidiyor ve duygulara öncülük edemiyor. Karakterden kaynaklanan çeşitli yanlış davranışlar açık bir şekil-

de ortaya seriliyor. Çok dikkatli olmak lazım! Dans bizi sarhoş ettiği için rol yaparak duygularımızı saklamayı unutuyoruz. Kimseden saklayacak bir şeyi olmayanlar varolsun!"[81]

1800'de Johann Heinrich Kattfusz tarafından yayınlanan ve "dans sırasında nasıl durulması gerekir" konulu uzun bir bölümü içeren *Dansı Sevenler İçin Cep Kitabı* [82] adlı eser ya da 1829'da Eduard Friedrich David Helmkes'in *Yeni Dans ve Dans Eğitimi Okulu – Ailelerin ve öğretmenlerin, çocuklara ve yetişmiş gençlere en üst seviyede iyi bir eğitim sağlayabilmeleri ve onları sanatsal açıdan becerikli ve mükemmel dansçılar olarak yetiştirebilmeleri için esaslı bir yol gösterici*[83] adlı kitabı, dansın, toplumun eğitiminde merkez noktasını oluşturan, fakat daha henüz bu şekliyle salt biçimlendirmek ve de biçim vermek olarak anlaşılan bir olgu haline geldiğini kanıtlamaktadır.

Yarar sağlama prensibini, dini inanç mertebesine yükseltmiş olan bir toplum, şimdi de kendi toplumsal çıkarları doğrultusunda, bedeni sömürmeye başlamıştı. Beden bir çeşit disiplin yöntemine bağımlı kılınmaktaydı. Bu yöntemle, bedenin kendi içinde taşıdığı 'ben'in, bedeninin sahibinin kendisi olduğunu ve bu kendine ait mülkten mümkün olan en büyük ölçüde faydalanması gerektiğini kavraması sağlanmaktaydı. Ya da Adolph Freiherr von Knigge'nin yukarıdaki 'alınması gerekli önlemler'le ilgili yazısının sonunda dediği gibi "Eğer bugün yaşadığımız dünyada bu ufak ayrıntılara önem verenler ya da hiç vermeyenler, mutluluklarını ya da mutsuzluklarını kendileri yaratmış olmasalardı, bu konuda çene yormaya değmezdi."[84]

Beden, ruhsal iç dünya ile toplumsal dış dünyanın, yani sınıf, zümre ve de cinslere özgü oluşun, sentezini sunuyordu. Bilinçli olarak bedenin sergilenmesi ile bilinçli içtenlik arasına çekilen sınır çizgisi, dış dünyanın etki alanı ile özel olmanın etki alanının karşı karşıya geldiği noktadan geçmekteydi. Ernst Fuchs'a göre: "Beden bir bütün olmaktan çıkarak, bir bileşik haline dönüşmekte. Böylelikle rönesansta insanın canlandırdığı güzellik idealini karakterize eden klasik uyum anlayışı tümüyle rafa kaldırıldı. Örneğin, bir kadına bakıldığında, o bir bütün olarak değil, sadece çekici ve dikkat çeken yanlarıyla görülmekte: küçük ayaklar, ince eller, nefis göğüsler, zarif uzuvlar

vb gibi."[85] Erkek bedeni ise, yaşamın her durumunda kontrollü olmayı ve de bağımsızlığı sergilemek zorundaydı. O, sadece bir bütün olarak kalmıyor, aksine mükemmel olan bir bütünlük olarak şekillendiriliyordu. Nesillerden beri büyümekte olan erkek çocukların aklına zorla ve akla gelebilecek her türlü çareye başvurarak "erkek çalışkan olmalı ve işe yaramalı" "gücünü kuvvetini toplamalı" gibi kavramlar sokulmaktaydı. Bununla amaçlanan, güya doğa tarafından hem anlamsız, hem de plansız bir şekilde bedene tutturulmuş olan uzuvları, 'ben'e dönük ve kuvvetli bir iradenin enerji merkezinde bir araya getirmekti. Almancada egemenlik (Herrschaft) kelimesinin, erkek (Mann) kelimesiyle eşanlamlı bir kelimeden (Herr) türemiş olması salt etimolojik bir rastlantı değil kuşkusuz. Çok değer verilen ve yerini başka bir şeyin dolduramayacağına inanılan askeri eğitim açısından da dans, tümüyle kontrol altında tutulan bedeni halkın önünde sergilemek için ideal bir araçtı. Böylelikle kendinden emin olma ve kendini anlatma aynı anda sergilenmiş oluyordu. Viyana valsi, toplum dansını kültürel bir form olarak geliştirdi. Bu form içinde kentsoylu olma, dünyayı ve kendini anlama yöntemi olarak somut bir şekil aldı.

"Ne Olur, Bana Bir Parçacık Aşk Ver"
Hit Parçası Üzerine Hit Parçası

Kendi kendini, kentsoylu diye adlandıran yüzyıl sonuna doğru yaklaşırken ve de modern çağın gelişim ve ilerleme orjileri yükselişe geçmişken, "aşk" ve "güdü"ler, uyaklı dizeler haline getirildi, kolayca hatırlanabilecek melodilerle birleştirildi ve böylelikle çok acele olarak bir şablon yaratıldı. Almanca konuşulan bölgelerde, popüler şarkının bu yeni biçimi, aynı anlama gelen ve çok sık kullanılan "Schlager"* adını aldı. Esasında uyaklı dizeler konusunda daha önceleri Hedwig Courths-Mahler ve Frederike Kempner adlı kadınlar ulaşılmaz bir başarı elde etmişlerdi. Oysa belirli bir okuyucu kitlesine seslenen bu duygu yüklü dizelerin bir eksiği vardı çünkü bu çeşit dizeler ancak şarkı gibi söylendiğinde daha da duygulu anlatımlar oluyordu.

Berlinli operet bestecisi Paul Lincke, eski günlerden kalma ortağı ve sadık librettocusu Heinz Bolten-Baeckers ile birlikte bir girişimde bulundu ve çok başarılı oldu. Tanıtımı "gülünç, fantazi dolu ve de muhteşem dekorlarla süslü operet" diye yapılan bir perdelik *Frau Luna* için, iki ortak, müzik ve edebiyat açısından çok parlak dizeler yazıp, bestelediler. Özellikle aşağıdaki dizeler, başka dizeleri gölgede bırakacak kadar etkiliydi.

Ne olur bana bir parçacık aşk ver, sevgili,
Bu kadar incitme beni.
İçten, tatlı dürtüleri hissetmiyor musun, dürtüleri,
Nasıl istediğini kalbimin seni?

* Schlager= hit (Ç.N.)

Burada, aşk, şarkının coşkulu melodisiyle birlikte, kaz adımıyla dürtülere karşı yürürken, müzik gelmekte olan zamanların ağır duygu yüklülüğüne dair en ufak bir şey sezdirmiyordu. Bu ise, eserin etkisi açısından hiç önemli değildi. 1899 yılında Berlin Friedrich Strasse'deki Apollo tiyatrosunda yapılan prömiyerde *Frau Luna* çılgınca alkışlandı ve beğenildi. İşte o zamandan beri insan cinsinden olan her Almanca konuşan yaratığın kulak yollarına yukarıdaki couplet'in* dizeleri takıldı. Bu olgu, "kulak kurdu" kavramını ya da biyolojik adıyla *forticula auricularia*'yı akla getirmektedir.

Aynı eserdeki vals şarkısı "Ay'daki saraylar" ya da havacılığa ve dolayısıyla ilerlemeye adanmış "Başını dik tut" marşı müzikal açıdan, insanları yakıp tutuşturan yukarıdaki şarkıdan daha az etkili değildi, fakat her ikisi de onun kadar kalıcı olamadılar.

Bu eser bugünkü örnekleriyle karşılaştırıldığında, Paul Lincke'nin, olayları alaya alma sanatı konusunda belli bir ölçülülüğü koruduğunu ve *Aşk ve Dürtüler* adlı opusunda, eğlenceyi amaçlayan sanatın ciddiyetsizliğin sınırlarını yüksek sınıfların beklentilerini karakterize edecek şekilde belirlediği görülmekte. Çünkü yüzyılın başında bu eğlence tiyatrolarına akın edenler ne "küçük insanlar" diye adlandırılan sınıfa ait olanlar, ne de kiralık kışlalarda oturanlardı. Buralarda hali vakti yerinde olan kentsoylularla, onlara ait olmak isteyenler, görmek ve görünmek, hoşça vakit geçirmek için sık sık buluşurlar ve akşamları televizyonsuz bir dünyada geçen ev yaşamının günlük tekdüzeliğini, yaşama canlılık getiren bu parıltılı dünyayla dengelerlerdi. "Frau Luna"nın prömiyeriyle ilgili olarak daha sonra Paul Lincke şöyle yazmıştı: "Apollo tiyatrosunda yapılan bir prömiyer, o zamanlar için en büyük toplumsal olaydı. Localar ışıl ışıl parıldar, aşağıdaki salonda ise dekolteler, pırlantalar, frağın içine giyilen beyaz kolalı gömlekler, üniformalar göz kamaştırırdı. Perde açılmadan önce salona olağanüstü bir atmosfer hâkim olurdu."[86] Tarihe "kalkınma yılları" diye geçen bu dönemde imparatorluğun başkentinde dekolte giysilerin ve

* Operetlerin ünlenmiş kısa şarkıları (Ç.N.)

üniformaların eksikliği duyulmadı ve bu olguya paralel olarak bulvar tiyatrolarının sayılarında da büyük ölçüde çoğalma görüldü. 1897'de onbeş civarında olan müzikli tiyatro sayısı, 1914'te iki katına yükseldi. Bu tiyatroların programlarını, operetler, kaba saba gülünç eserler, ucuz komediler ile peri masalı ya da fantazi denilen ve de rütbe ve mücevher meraklısı orta sınıf halkın beğenisini kazanabilmek için alabildiğine oyuncu, dekor, kostüm ve teknik efekt kullanılarak bir malzeme yığını haline getirilen oyunlar oluşturmaktaydı. Örneğin, 1873'te her akşam Victoria tiyatrosunun tıklım tıklım dolmasına neden olan *Faust ve Güzel Helena* hakkında *Vossische Zeitung*'un eleştirmeni şunları yazıyordu: "Oyunun büyülü cazibesi, dekor ve kostümler, makinelerin mükemmel şekilde işlemesi ve elektrikli ışık düzeni sayesinde sağlanan efektlerle yaratılıyor."[87] Bu gösterilerin merkez noktasını, tekrarlanarak söylenen couplet'ler, alay dolu balladlar, olayın bir örümcek ağı gibi gelişmesini anlatan şansonlar ve halkı hep birlikte söylemeye heveslendiren şarkılar oluşturmaktaydı.

Hali vakti pek yerinde olmayanlar ise, daha küçük çapta müzikli oyun gösterilerinin yapıldığı salonlara, ya da Paris'ten örnek alınarak adlarına Café chantants veya Café conserts denilen müzikli kahvehanelere akın ederlerdi. Bunlar yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan ve İngiltere'deki Music Hall'leri andıran yerlerdi. Varyete'nin öncüsü olan bu eğlence yerlerinde alkollü içki satışı da yapılırdı. Müşterilerin eğlenmeleri, çeşitli şarkılar, dans, akrobasi gösterileri ile sirk tarzı atraksiyonlardan oluşturulan karışık bir programla sağlanırdı. 1867 yılında yayınlanan ve Berlin Friedrichstrasse'deki Tonhalle ile Charlottenstrasse'deki Walhalla'dan söz eden haber niteliğinde bir yazı eğlence yerlerinin işletmeleri ile ilgili olarak çok geniş kapsamlı bilgi vermekte: "Halkın her gün buralara akın etmesi, bu kahvehanelerin ne kadar tuttuğunu kanıtlıyor. Tonhalle'ye veya Walhalla'ya her akşam binlerce kişi geliyor. Hatta bazıları yün işlerini de yanlarına alıyor ve bir taraftan yün örerken, diğer taraftan keyif içinde şarkıları dinliyor ya da trapez numaralarını seyrediyor. Tabii trapezcinin ölüm atlayışı sırasında çok heyecanlanarak ilmiği kaçırma tehlikesi de var. Akşamları dağıtılan prog-

ramların arka tarafında lokalin yemek listesinin yanı sıra müzik, dans, akrobasi, tiyatro ve jimnastik gösterilerinin canlı resimleri, komik fıkralar ve müşterileri memnun kılmak için akla gelebilecek her türlü hizmetin sıralandığı yazılar yer almakta. Binlerce insan üç gümüş kuruş ödeyerek akşamın yedisinden geceyarısına kadar burada kalıyor ve gösterileri kendinden geçerek büyük bir dikkatle izliyor. Baba, anne, kız evlat, hepsi üçüncü bölümün son tınıları duyulmaz olana kadar buradan ayrılmıyorlar ve gösterilerin sonunu bekliyorlar. Operaya gidip de ne yapacaklar? Burada Meyerbeer ve Flotow'un yanı sıra bütün özel tiyatrolarda söylenen kantoları dinleyebilme, ip cambazlarını ve siyaha boyanmış zencileri görebilme şansları var [...] Böyle bir şeyi ne operada ne de tiyatroda yaşayabilirler."[88]

Parası en az olanlar için ise, 19. yüzyılın ortalarından itibaren yerden mantar gibi biten polka meyhaneleri açıldı. Bu meyhanelerde kuşkusuz salt polka yapılmıyordu. Müşterilere dağıtılan şarkı listeleri de bu bağlamda heveslendirici bir şekilde hazırlanıyordu. Artist dergisinin 1900 yılında çıkan bir sayısında bu konuda şöyle bir yazı vardı: "İki arp, bir keman ve bir şantöz. Üç büyümüş ve gelişmiş genç kızın sözde annesi, hoş ve genç görünümlü Madam Genezek. Şarkıların sözleri alabildiğine açık saçık ve iki tarafa da çekilebilir cinstendi ve eşlik eden müzik aynı oranda kışkırtıcıydı. Bu sütunda o şarkıların bir tek satırını bile yazmama savcılık izin vermez. Esasında bu çok hoş şarkı muzip saatçiyi, hilebaz kürkçüyü ve birdenbire canlanıveren yulaf çuvalını anlatmakta. Bu masum şarkıyı, yanakları güya mahcupmuş gibi ala boyanmış, aslında ateş gibi, yaşam dolu, güzel sesli, siyah saçlı ve sıcacık bir kadın olan Marinka söylüyor. Kızı da ne güzel şarkı söylüyor öyle! Ah! Madam Yvette Guilbert sanki. Kız daha sonra halkın arasına karışıp para toplamaya başlayınca, orada bulunan Corpus juris Fredericianum'un* eski temsilcileri ateş gibi yanan kırmızı yanaklarını okşadılar ve doğrusu tabağa beş kuruştan daha az koyan olmadı, hatta bir madeni taler bile bırakanlar oldu." [89] Burada adı geçen Yvette Gilbert Parisli bir kabare şarkıcısıydı. Başkentin eğlence

* I. Friedrich'in kanun kitabı (Ç.N.)

tiyatrosu dünyasının yıldızları arasında olan Gilbert 1900'den itibaren belirli aralıklarla Apollo ve Metropol adlı tiyatrolarda ve de Berlin Friedrichstrasse tren istasyonu yakınında bulunan Central-Hotel'in varyete olarak ün yapan Wintergarten adlı salonunda misafir sanatçı olarak sahneye çıkmıştı. Tiyatro eleştirmeni Alfred Kerr onun hakkında "Paris'in gece yaşamını mükemmel bir şekilde canlandırmayı bildiği kadar, açık saçık fıkraları iğneleyici, alaycı bir dille anlatırken soğukkanlılığını korumasını da biliyor."[90] diye yazıyordu. O zamanlar daha bu kavram kullanılmamasına rağmen gene de hit müziğin en eski yıldızlarından biri olan Gilbert operet, revü, burlesk ve komedilerde oynayan ünlü sanatçılar grubuna dahildi. Ünleri sınırları aşan bu sanatçılardan söz edildiğinde, örneğin, Viyanalı oyuncu ve şarkıcı Josef Giampietro ile Alexander Girardi, komedyen Guido Thielscher, Viyana doğumlu Fritzi Massary ve de Helene Ballot, Henry Bender, Käte Erlholz adları akla gelmektedir. Gene bu sanatçılar listesine ait olan Hamburglu Robert Steidl özellikle arkadaşı Paul Lincke ile birlikte sahneye koyduğu operetlerde çok başarılı oldu ve daha sonra 1923 yılında "Ninemizin küçük evini sarhoş olup, içki masasında harcıyoruz" adlı enflasyonla ilgili taşlamasıyla da ölümsüzlüğe ulaştı. 1896 yılında Apollo-tiyatrosunda kariyerine başlayan ve soyadı aslında Pfützenreuter olan Otto Reutter salt kendi yazdığı kısa şarkıları söylemiş ve binden fazla şanson ve de büyük sayıda plak kaydı yaparak ismini ölümsüzleştirmişti. Bu isimlere daha birçok başkalarını da eklemek olasıdır. Müzikli salaş meyhanelerde çalışan sanatçılar ise, eğlence tiyatrolarının bu büyük isimlerini kendilerine örnek alarak, onların sözde "yüksek seviyedeki" parlak numaralarını taklit ederlerdi. Bazen de bunları alabildiğine açık saçık ve okkalı bir biçime sokarak, toplumsal merdivenin en aşağı basamaklarına kadar indirirlerdi. İşte buralara kadar inen şarkılar sonunda hit parçalar haline dönüştüler ve de halkın ağzında diledikleri gibi yaşamaya başladılar. Tiyatro yazarı Felix Philippi 1913 yılını şöyle anımsıyordu: "Bu şarkıların o zamanlar nasıl o kadar çabuk popüler olduğunu anlamak olanaksız. Halk beğenip benimseyince şarkı halkın malı haline gelirdi. Bu o kadar çabuk olurdu ki, Berlin'deki Wallner tiyatrosunda çılgınca ve

ateşli bir şekilde kutsanan bir şarkı, birkaç gün içinde Berlin'in her yanında uçuşmaya başlardı ve evlerin, mutfakların, kilerlerin pencerelerinden içeriye girer, erkek öğrencilerin ve hizmetçi kızların dudaklarının arasından tınılar halinde dökülür, ayakkabıcı çırağının ağzında ıslık olur, pazaryerindeki satıcı kadınlar tarafından bağıra çağıra söylenir, faytoncular ve işsiz güçsüzler tarafından mırıldanılırdı ve de laternaların içinden inleyen sesi duyulurdu."[91] Halkın ağzında böylesine bir değişikliğe uğrayan şarkılar sonunda salonlara yakışır olmaktan çıktılar. Halk şarkıları toplayıcısı Franz Magnus Böhme'nin[92] çok güzel bir şekilde formüle ettiği gibi "ayıp olmasın" diye üstleri örtüldü ve akademik şarkı yazarları kroniklerde bu şarkılardan söz etmek bile istemediler. Örneğin, Walter Kollo'nun 1911'de yazdığı "Günahkârdır tüm erkekler / kalpleri kapkaranlık bir yarık / ve içinde bin türlü odacık / ama gene de sevimlidirler, sevimlidirler" sözlerini içeren "Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi" adlı şarkı, halkın ağzında sakız gibi çiğnene çiğnene: "Tüm erkekler günahkârdır / Kalpleri kapkaranlık bir yarık / Kadınlar da onların aynısıdır / ama o (erkek) gene de, gene de içine girmek zorundadır" şekline getirildi. Berlin halkına özgü külhanbeyi konuşma tarzında hiçbir şeyin kutsallığı yoktu. Wagner'in *Lohengrin* operasındaki gelin alayı korosunun söylediği şarkının metni kısa yoldan "At onu dışarı / kır kaburgalarını / o çimdikledi Venüs'ün baldırlarını" haline dönüştürüldü. Mozart'ın *Sihirli Flüt* operasmda Sarastro'nun "Bu kutsal yerlerde" adlı aryası ise, "Bu aydınlık yerlerde / susuzluk ne gezer / Ve eğer birisi devrilip yere düşerse / öbürünün görevidir / onu taşımak evindeki döşeğine" şeklinde sokaklarda söylenmekteydi. Bu şarkılar halkın ağzında dolaşmaya başlayınca sokak şarkıları adını alır ve ortalıkta esen havaya metinlerinin içeriğiyle uyum sağlarlardı. Bunların el atmadığı konu yoktu. Özellikle marşlar, salon ve opera aryaları ve de toplumda önemli bir yeri olan seçkin tiyatroların sahnelerinde söylenen couplet ve operet şarkılarının sözleri alaylı bir şekle sokularak, değiştirildi. Üst düzeydekilerin, halkı kelimenin tam anlamıyla hizada, yani bayrak direğinin hizasında tutmaları için bir araç olan vatan şarkıları da, ağır alaylı dizelerin başka bir hedefiydi. Örneğin, Münih'te Kral I. Ludwig

için yazılmış "Bavyera polkasının" başlangıcındaki heybetle kükreyen "Göğüs cesaretle kabarırsa, sıkılmış yumruk düşmanı ezer" dizeleri halkın ağzında "Karlin köpeği ağzında sosisle tükürük hokkasına sıçrarsa, leylek onu havada yakalayıp yutar." şekline dönüştü. Üst düzeydekilerin kültürel etkinlikleriyle parodi biçimindeki şarkılarla alay etmek, hiç olmazsa bu yolla intikam almak gereksiniminden kaynaklanıyordu. Günlük yaşamda ise, halk pratik akıl gereği susup sabretmekteydi. Şarkı yoluyla alaya alma şekli ayrıca toplumsal farklılıkların korunmasında önemli rol oynadı ve hiciv türü şarkılar, büyük kentlere uygun olarak gelişen yaşam biçimlerinin, "yukarıdakilerle" "aşağıdakilerin" temas alanlarının arasındaki mesafeyi giderek açması oranında yaygınlaştılar. Kentlerin merkezlerindeki alanlara gelen ve giden trafik yollarının oluşturduğu yapı, sosyal sınıfların, yani işçilerin ve memurlarm, işadamlarının ve proleter kızların zorunlu olarak karşılaşmasına neden olur ve o yollardan faytonla ya da yürüyerek geçmek bu olguyu değiştirmez. 19. yüzyılın son çeyreğinde kentlerin altyapısının ve dolayısıyla kamu taşıma araçlarının ve tren yollarının hızla gelişmesi, taşımacılıktaki sınıf ayrımına ve yerleşim merkezlerinin büyük çapta farklılaşmalarına rağmen bu oluşumu hızlandırdı. Bu bakımdan kültürel alanda mesafe koymanın ve büyük kent halkının giderek yoğunlaşan karşılıklı ilişki ağı içinde, bireyin kendini oraya ait hissedebileceği toplumsal yerlerin belirlenmesinin önemi arttı. Boyutları kestirilemez bir hale dönüşen ilişki ağı alanı içinde bireyin kendisinin "nereye ait olduğunu" saptaması açısından, sokaklarda, mutfaklarda veya laterna eşliğinde hüzünle ya da esprili bir biçimde söylenen popüler şarkıların işlevi çok büyüktü.

Sözünü esirgemeyen, kaba ve sert şarkı metinleri, günlük yaşamı, politik olayları ve yaşamla ilgili her durumu belli bir perspektifle değerlendiriyordu. Bu perspektif ise, şarkının söylendiği toplumsal ortamla uyumluydu. Melodilerin alaylı, zaman zaman duygulu ya da aşırı dokunaklı veya melankolik tonları, onları duygusallığın geçerli olduğu bir temel tutuma itiyordu. Bu tutum, aklın yönetmediği, aksine salt heyecanlardan oluşan ve içinde, memnun olmak ya da olmamak şeklinde günlük

yaşamı oluşturan ve de aynı zamanda başkalarına da aktarılan deneyimlerin barındığı bir modelle örtüşmektedir. Her toplumsal sınıf, duyulardan ve arzulardan oluşan bir yapının soyut iskeleti olarak günlük yaşamı bir boydan bir boya belirleyen kendi modelini yaratır. Şarkılar bu iskeletin duygusal somut durumlarla stabilize edilmesinde bir araç olarak görev yaptılar. Bu durumlara örnek olarak, cinsiyetler arasındaki kaba saba ilişkiler, günlük yaşamın getirdiği sıkıntılardan şikâyetçi oluş, otoritelere karşı öfkeden doğan saygısızlık, haksızlıklara karşı küçük burjuvaya özgü sızlanmalar, duygusallıkla duyguların güçlendirilmesi ve melankolinin acıya göğüs gerebilme biçimi olması sayılabilir. Günümüzde sinema ve özellikle televizyon daha da etkili hale gelerek aynı işi görmektedir. Bu iletişim araçlarının varolmadığı bir dünyada yaşamış olan insanlar ise duygularının ekonomisini şarkıların yardımıyla yönetmekteydiler.

"Nereye ait olduğunu" bilmeyi istemek, "aynı görüşlere sahip" olunmasa bile "aynı duyguları" taşıyanlarla birlikte olunan toplumsal yerin belirlenmesi demektedir. Karşılıklı büyük ilişkiler kurmadan, açıklamalar yapmak zorunda kalmadan, kendini haklı çıkarmaya çalışmadan ve tartışmalara girmeden de, bireyin kendini belirli bir topluluğa ait olarak algılaması, o alanda bulunanların duygusal açıdan olayların üstesinden gelebilme yöntemleriyle kendi yöntemlerinin birbirine uyumlu bir biçimde yürümesiyle bağlantılıdır. Şarkılar bu bağlamda, aynı duyguları paylaşanlarla yabancılar arasına ya da "buradaki bizler" ile "oradaki onlar" arasına belirli bir çizgi çekmekte ve de büyük kentin gelişme temposu içinde yoğunlaşan ilişki alanlarına sınır koymak ya da sınırları kaldırmak açısından vazgeçilmez bir önkoşul oluşturmaktaydı. Giyim modasının dışarıya karşı o modayla uyumlu giysiyi taşıyan kişinin hangi sosyal alana ait olduğunu göstermesi gibi, şarkılar da iç dünya açısından duyguları taşıyan sınıfların heyecanlarla oluşan duygularının ekonomisini yapılandırarak aynı işlevi görüyordu. Aynı melodinin değişik metinlerle sınıflar arasındaki mesafeyi vurgulaması, geleneklerin, repertuarların, belli modellerin ticari amaçla tekrar tekrar ele alınarak toplumsal piramidin değişik katmanlarına uygun bir hale getirilmesi oranında ağırlık ka-

zandı. Melodinin tonu duygusallık açısından aynı kalırken, değiştirilen metin başka bir olaya ya da yaşantıya ışık tutuyor ve toplumsal mesafe ilişkilerini müziğin değişmeyen tonu içinde yapılandırıyordu. Değersiz bir şeyi yücelik olarak gösterdiği için güçlüler sınıfı tarafından çok beğenilen ve de heybetli, vatansever bir tonu olan "Göğüs cesaretle kabarırsa" dizeleri sonunda "karlin köpeğinin ağzındaki sosis" şekline dönüşürek, bayağı bir tablo çizdi. Olayın kazanç amacıyla pazarlanması önem kazanınca, içerikleri mümkün olduğu kadar taraf olmayan şarkılar seçildi ve bunların yorumlarının söylendikleri toplumsal ortamda oluşması yoluna gidildi. Paul Lincke'nin "Aşk ve dürtüler" opusu, bu yapıya çok uygun klasik bir örnektir. Metnin içeriği, toplumsal açıdan hiçbir yere ait olmayan bir olayı, tarafsız bir perspektiften bakarak anlatmaktadır:

Sık rastlanan bir durumdur, istemeksizin
araları bozulur sevgililerin.
O zaman büyük olur duyulan endişe!
durumu düzeltmek için aranır bir çare.

Erkek yavaşça sokulur sevgilisinin yanına
ve aşk dolu bakar suratına!
Kadın ise, kalbinin sesini dinler
Ve birden ikisi de aynı şarkıyı söyler

Ne olur bana bir parça aşk ver.

Bu sahne işçi kız ile duvar işçisi sevgilisinin arasında geçebileceği gibi, bilmem hangi küçük hanımla, kredi alınmış olan bankanın sahibinin oğlu arasında da geçebilirdi. Coşkulu ve alaylı bir anlatımı olan müziğin ise, belli bir tonda söylenmesi şart değildi ve bu bağlamda bestecilik açısından bir kısıtlama getirilmemişti. Kaynağının operet olması nedeniyle bu şarkının operet şarkısı şeklinde alaylı bir tonda söylenmesi mümkün olduğu gibi, özellikle aşk ve dürtü dizelerinin bir parça abartılması sonucu, aynı şarkının, kendisinin bir karikatürü haline in-

dirgenerek söylenmesi de mümkündür. Bir şarkı abartılmış bir parodi şeklinde veya melankolik bir sesle söylenebilir. Gene aynı şarkı cansız bir yorumlamayla ya da duygu dolu olarak seslendirilebilir. O zaman eğlence dünyasını yönetenlerin toplumsal merdivenin tüm katlarını bir fırtına hızıyla ele geçirmelerine şaşmamak lazım. Metinlerini bilerek seçen ve onları nötr halde tutarak, her durumda işlevi olan şarkılar haline getiren Alman bestecilerin ilk grubuna Paul Lincke de dahildi. Onun "Aşk ve Dürtüler" formülü o kadar başarı sağladı ki, kendiliğinden Alman hit müziğiyle eşanlamlı oldu. Aynı yıl bestelediği "İndra'nın Dünyası" bu operetin yeni bir uyarlamasıydı. Şarkının sözleri şöyleydi:

Yavaş, sessiz ve gizlice gelir sevgi
geceyarısı dolaşan arsız bir hırsız gibi
Aşkın karşılığında dürtüler bekler
Bu büyülü ve tatlı aşk gecesi

Bu ve buna benzer şarkılar neredeyse bir gecede hit parçası haline gelmekteydi. Çünkü kolayca akılda kalabiliyorlardı, ortalıkta esen havaya uygun alaylı bir tonları vardı, ilerleme adına halktan beklenilen özverileri uzaktan sabırla izleyen bir tavır takınıyorlardı ve içerdikleri kelime oyunlarının çekiciliği ve etkileyiciliği sayesinde ağızdan ağıza dolaşarak çok çabuk yayılıyorlardı. *Die Berliner Morgenpost* gazetesi 1891 yılında okuyucularına şu şekilde açıklamalar yapmaktaydı: "Bütün kış Varyete'de söylenen şarkılar, ilk bahar gelince tıpkı çiçekler gibi açacak. Çünkü ancak açık havada, bir müzik topluluğu tarafından seslendirilen ve etrafta toplanan halkın coşku dolu beğenisiyle kutsanan bir şarkı, sokak şarkısı unvanını alır. Geçen yıl da aynı şekilde Berlin'in eğlence çadırlarında 'Gıdı gıdı Pankow' ve 'Kalbim bir arı kovanı' şarkıları ünlendi. 'İskemle yok mu burada / iskemle burada / Benim Hulda'ya / Hulda'ya, Hulda'ya?/ Herkes bakınsın etrafa / Aptalca bir şey olur yoksa / Eğer iskemle bulunmazsa / Benim Hulda'ya'. dizelerini içeren şarkı ise, bir erken doğumdu. Bu şarkının üreticisi 'Kestiremezsin, ne olduğunu' adlı ünlü şarkının babası olan komedyen

Emil Bender. Bender, Hulda adlı şarkıyı ilk önce sanatçıların devam ettiği özel bir dernekte söyledi. Bunun nedeni şarkıyı kendisinin çok aptalca bulması ve halka sunmaktan çekinmesiydi. Fakat arkadaşlarının çok beğenmeleri sonucu yüreklendi ve Hulda şarkısıyla Apollo tiyatrosunda halkın önüne çıktı. Şarkı halk tarafından öylesine beğenildi ki, baharın gelmesini beklemeden sokak şarkısı haline geliverdi. Hulda'nın metni, Louis Ganne'nin ünlü *Czarine*'inden uyarlanmış bir parodi, müziği ise, eğlenceli bir mazurkaydı."[93]

Uzun zaman dans müziğinin gölgesinde kalmış olan popüler şarkı, böylelikle eğlence düşkünü halkın görüş alanına, daha doğrusu işitme alanına yoğun bir biçimde sokuldu. Bu şarkıların metinlerinin kontrolsüz bir hal almasını ve edepdışı dizelerinin yayılmasını önlemek için şarkılı oyunların denetlenmesine başlandı. Dans müziğinin engellenemez yükselişiyle karşılaştırıldığında, uygulanan denetim bu türün gelişmesini büyük ölçüde baltaladı. İlk olarak bu tip şarkıların söylendiği yerler tiyatro sahneleriyle sınırlandırıldı. Çünkü tiyatro işletmesinin belli kurallarına ve normlarına uyum sağlamak zorunluluğu vardı. 1845 yılında çıkarılan Prusya esnaf yönetmeliği, restoran ve kahvehane sahiplerinin işletmelerinde sundukları şarkı programlarına geniş kapsamlı kısıtlamalar getirmekteydi. Bu gibi işletmelerde: "1) dram ve komediler, kaba saba güldürüler, opera, operet, şarkılı oyunlar, danslar ve bale yasaklanmıştır. Sadece en çok iki kişinin rol aldığı ve sanatsal açıdan beceri gerektiren ve içerikleri ciddi olan müzikli oyunların sunulmasına izin vardır. 2) Oyuncuların tiyatro kostümü giymeleri yasaktır. Sahneye ancak halkın toplum içinde giydiği cinsten giysilerle çıkabilirler. Milli giysiler, bu uygulamanın kapsamına girmez. 3) Kulis, perde ve her türlü aksesuar yasaklanmıştır. 4) Sahnede sergilenen oyunların içeriği ve sunuluş biçimleri, gelenek-göreneklere, devlet kuruluşlarına, dine, kamu erdemine ve düzenine aykırı olamaz. 5) Gösterilerin en erken olarak akşam saat 6'da başlaması ve gece en geç saat 11'de sona ermesi gerekir."[94] Bürokrasi Almancasıyla söylemek gerekirse, danslı eğlenceler düzenleme yetkisi verilmiş olan lokal sahipleri, lokallerinde şarkı söylettirmedikleri takdirde bir sorunla karşılaşmayacaklardı. 1869'da

Prusya'da uygulamaya konulan esnaf yönetmeliği, 1871'de Alman İmparatorluğunun kurulmasından sonra bütün Almanya'da geçerli oldu ve imparotorluğun çıkardığı yönetmeliğin 33 a fıkrası ile kısıtlamalar yeniden düzenlendi: "Sanat veya ilim ağırlıklı şarkılı oyunları, şarkı resitallerini ya da güzel konuşma sanatını içeren toplantıları, tiyatro oyunlarını ve buna benzer gösterileri işletmelerinde halka açık olarak düzenlemek isteyenlerin ya da salonlarını aynı nedenle başkalarına kullandıranların, bu işyerini işletebilmek için özel bir izin alması gerekmektedir."[95] Bu izni almak hem çok zor bir işti, hem de bir sürü harçlar, vergiler vb dolayısıyla parasal açıdan çok ağır bir yüktü. Bunun yanı sıra lokal sahiplerinin çoğu, sahibi oldukları belirli eğlence yerlerinde "sanat ve bilim ağırlıklı" programların ilgi görmeyeceğini düşündükleri için, sadece dans programları düzenleme izniyle yetindiler. Bürokrasi doğru bildiği yolda emin adımlarla yürürken ve bir meyhanede şarkı söyleyebilmeyi bile sayısız damgayla sınırlandırmanın verdiği keyfin tadını çıkarırken, müzikçiler de sorunlarına bir çözüm yolu buldular. 'Enstrümantal dans müziği eşliğinde' diye düzenlenen eğlencelerde, müzik topluluklarının yöneticileri ya da topluluğa ait bir çalgıcı, şarkıcının işlevini de üstlenerek şarkı söylemeye başladı. Yirmili yılların sonuna doğru sesli sinemanın yükselişe geçmesine kadar olan dönemde, hemen hemen bütün dans müziği toplulukları aynı taktiği uyguladılar ve dolayısıyla dans şarkıları adı altında hit müziğinin egemenliği devam etti. Eğer herhangi bir şarkıyla aynı zamanda dans etme olanağı yoksa, o şarkı programa alınmadı. Müziğin yayılması açısından giderek önemi artan plak yapımına rağmen, dans salonlarında söylenmeyen şarkıların hit parçası olma şansları yoktu.

Fakat durum daha bu hale gelmemişken, popüler şarkı hiç umulmadık bir yerden yardım, ilgi ve canlandırıcı bir destek görmeye başladı. Edebiyatçılar couplet'yi, şansonu ve hit müziğini, şiir sanatının aynı zamanda gelir de getiren bir biçimi olarak keşfettiler. Zaten daha önce ulusun başöğretmenleri bastonlarını havaya kaldırarak "halkın seyir sanatı konusundaki zevklerinin gelişmesini"[96] ince zarif dizeler aracılığıyla sağlamanın gerekliliği üzerine dikkatleri çekmişlerdi. "Akşamları

halkın büyük çoğunluğunun vaktini geçirdiği"[97] eğlence yerlerinin repertuarlarının "seçkin, asil, hoş ve aynı zamanda eğlendirici ve de kolay anlaşılabilir"[98] olması gerekiyordu. Richard Dehmel 1899 yılında daha da ileriye giderek "Basit dürtüleri konu eden, dekor ve kostümle göz boyayan, kaba saba oyunların ruhsal bakımdan inceltilip, geliştirilmesini ve sanatsal olarak ciddiye alınacak bir bütün haline getirilmesini" istedi.[99]

Bu iddialı sözleri sonuçta bir eylem izledi. 18 Ocak 1901'de Ernst Ludwig Freiherr von Wolzogen Alexanderplatz'daki Berlin Tiyatrosu'nda, Almanya'nın ilk Alman kabare tiyatrosu Buntes Theater (Überbrettl)'i açtı. Edebiyat ve müziğin bir araya gelmesinden oluşan kabare gösterileri, Berlin'den hayli önce, 1881'de Paris'teki Montmartre semtinde açılan Chat Noir adlı salonda başlamıştı. Kabareler, Frank Wedekind, Erich Mühsam, Franz Mehring, Kurt Tucholsky, Klabund ya da Joachim Ringelnatz gibi edebiyatçılara geniş bir iş sahası açtı. Ayrıca bu alanda olağanüstü başarılı sanatçıların ortaya çıkmasını sağladı. Örneğin 1907'de "Berlinli Roland" ile sahne yaşamına başlayan Claire Waldoff, yirmili yıllarda Almanya'nın bütün büyük kentlerine turneye çıkan Blandine Ebinger ve Annemarie Hase, Trude Hesterberg'in *Vahşi Sahne* adlı eseriyle olağanüstü bir kariyer yapmaya başlayan Wilhelm Bendow, Almanya'nın en ünlü kabaresi Schall und Rauch'da sahneye çıkan Paul Graetz ve daha birçokları bu sanatçılara dahildi. Şarkı gereksinimi açısından kabare bitip tükenmek bilmeyen bir kaynaktı ve bu amaçla üretilen şarkıların sayısını kestirmek olanaksızdı. "Überbrettl" adlı ilk kabareyi kuran Wolzogen, besteci Oskar Straus'un kendisiyle birlikte çalışmasını garantilemişti. Straus, tam otuz yıl sonra, 1932'de sahneye konan *Ne İstediğini Bilen Bir Kadın* adlı komediyi *Bir Kadının Neden İlişkisi Olmasın* adıyla kabareye uyarlayarak, Fritzi Massary'e görülmemiş bir başarının yolunu açtı. (İlk önce elbiseler ve bluzlar / ve sonra kabarık jüponlar / onların üstüne iç çamaşırları / ve sonra / ve kendisi geldi sonra) şeklindeki dizeleri içeren ve 1913 yılında erdemi savunan çevrelerin paniğe uğramasına neden olan "Dükkâncı Kız" adlı kabareyi sahneye koyan Rudolf Nelson, 1904'te Paul Schneider-Duncker ile birlikte monden "Berlinli Roland"ın yö-

netimini üstlenmeden önce, Berlin'deki "Klimperkasten"de orkestra yöneticisi ve de "Cabaret zum blauen Wunder"de piyanist olarak işe başlamıştı. 1907'de Berlin Friedrichstrasse'de Paris'tekine benzeyen, hatta ismi de Chat Noir olan kabareyi açan Nelson'un yerine daha sonra Walter Kollo geçti. 1907'de ilk defa Viyana'da sahnelenen *Dolar Prensesi* ile dünya çapında ün kazanan Leo Fall Alman kabaresine, aralarında "Frau Schlüter'in Üç Kiracısı" adlı şarkının da yer aldığı sayısız şarkıyla katkıda bulundu. Besteci ve piyanist olarak kabareye sayısız eser veren Mischa Spoliansky'nin ismi yirmili yıllarda Berlin'deki müzik ve tiyatro dünyası ile birlikte anılır oldu ve "Eğer en iyi kız arkadaşla, en iyi kız arkadaş" adlı şarkısı ise, 1926'da Marlene Dietrich'in ilk plak rekorunu kırmasına neden oldu. Berlin kabare dünyasında sanat yönetmeni ve operet bestecisi, daha sonra da film müzikçisi olarak görev yapan Otto Stransky "Gidiyorum benim Klara'yla, Sahra'ya" adlı şarkısıyla adını ölümsüzleştirdi. Baba, oğul Viktor ve Friedrich Hollaender'ler de kabare dünyasında çok önemli isimlerdi. Baba Viktor Hollaender Metropol tiyatrosunun bestecisiydi. Piyanist, metin yazarı, besteci ve kabare yöneticisi olan oğul Hollaender ise, 1930'da bir Sternberg filmi olan *Mavi Melek*'e yazdığı müziğin yanı sıra "Ben zarif Lola'yım" ve "Tepeden Tırnağa Kadar Aşka Hazırım" adlı şarkılarla Marlene Dietrich'in kariyerini temellendirdi. Berlin'in en parlak günlerini yaşadığı Weimar Cumhuriyeti döneminde, kentte yirmiden fazla kabare vardı. Bu kabarelerde şarkıların yanı sıra, ağır politik taşlamalardan, müstehcen dans programlarına kadar akla gelebilecek her türlü gösteri yapılmaktaydı.

Böylelikle popüler şarkı, yüzyılın başından itibaren otuz yıl sürecek altın çağına girmiş oldu. Tiyatrolar, şarkılı oyunlar ve kabareler, operetler, revü ve varyeteler şarkı üretimini eşi görülmedik boyutlarda yönlendirdiler. Bu bağlamda Schlager sözcüğü de uzun bir zamandan beri sezdirmeden ortalıkta dolaşıp durmaktaydı. Strauss'un bestelediği "Tuna dalgaları" valsinin 1857'de ilk defa çalınmasından sonra, Viyana basını parçayla ilgili olarak, esasında daha çok piyasa başarısını simgeleyen bir kavram olan Schlager sözcüğünü kullanmıştı. Bu söz-

cük, Almanca konuşulan ülkelerdeki müzikli eğlence dünyasının çarpıcı ve parıldayan şarkılarını tanımlayan bir kavram haline geldi ve böylelikle kendine sağlam bir yer edindi. Yüzyılın başından itibaren piyasaya çıkarılan şarkıların çoğu bir sahne eseriyle ilişkili değildi, yani tiyatrolarda, operetlerde, güldürülerde veya kabarelerde söylenmek için üretilmemişlerdi, tek amaç bunların başarılı olması ve kazanç getirmesiydi. Şarkıların sunucuları turneye çıkarak, gittikleri yerlerdeki tiyatrolarda ve kabarelerde şarkı akşamları düzenliyor ve repertuarlarındaki şarkıları halka sunuyorlardı. Bu arada aslında sahnede söylensin diye yazılmış ve bestelenmiş birçok şarkı da ait oldukları eserden bağımsız olarak kendi başına çok popüler oldu. Örneğin Paul Lincke'nin eserlerine ait birçok şarkı, ya da Jean Gilbert'in 1913'te Hamburg'da Thalia tiyatrosunda prömiyeri yapılan "Taş bebekcik" adlı burleskinin "Taş bebekcik, sen benim gözümün ışığısın" adlı şarkısı kendi başına ünlendi. Eskiden başarıyı simgeleyen Schlager kavramı giderek operet şarkısından couplet'ye, chanson'dan sokak şarkısına kadar çeşitli şarkı tipini içeren bir genel kavram haline geldi. Ve böylelikle bir şarkı kendini kabul ettirmeden ve ünlenmeden çok daha önce, kamuyu etkilemesi amacıyla çok ince bir taktikle Schlager diye tanıtıldı ve başarılı olmuş gibi gösterildi. Birinci dünya savaşından sonra yayınlanan tüm nota albümlerinin ön kapak başlıkları herhangi bir şekilde Schlager kavramını içeriyordu. Böylelikle, bu şarkılara vurgun olanlar "en yeni dans şarkılarından", "sevilen operet şarkılarına" kadar her türlü şarkıya sahip olabilme olanağına kavuştular. Besteciler ise, halkı şarkılarla bombardımana tutmakta ve şarkılarının onları kalplerinden vurmasını beklemekteydiler.

Fakat giderek şarkıların popülerliğini oluşturan koşullar tümüyle değişti. Birinci dünya savaşının dehşeti, enflasyonun getirdiği şaşkınlık ve insanların işini veya servetini kaybederek yoksullaşma korkusu içinde oluşu, tüm toplumsal sınıfları etkiledi. Eğlenceden ve yaşamdan alınan haz kendine özgü yeni bir değer haline geldi. Savaş öncesinde eğlence sektörü, revü tiyatrosundan şarkı programları düzenlenen çok büyük kapalı salonlara, hatta polka meyhanelerine kadar, kendi içinde bölümle-

re ayrılmıştı ve bu sistem sayesinde bireyin kendisi gibi olanları ve kendine uygun yeri bulma olanağı vardı. Oysa savaşla birlikte bu olgunun yerine toplu eğlence anlayışı egemen oldu. O günlerde Siegfried Kracauer, *Frankfurter Zeitung*'da kendi deyimiyle bu yeni "eğlence tutkusu"nu şöyle eleştiriyordu: "Bu durumun kitleye kendini kabul ettirmesiyle birlikte, içinde banka genel müdüründen ticari büroda çalışan bir memura, ünlü bir yıldızdan, bir stenocu kıza kadar herkesin aynı duyguları taşıdığı homojen bir dünya kenti halkı oluşuyor. [...] İnsanların kendilerini kitleye ait görmeleri oranında, kitle bireyin iç dünyasını biçimlendiren gücü eline geçirmekte ve dolayısıyla bu alanda yatırım yapmak cazip olmakta. O kendi haline bırakılmıyor, aksine güvenilir olmasıyla kendini zorla kabul ettiriyor ve artıkların önüne atılmasına boyun eğmeyerek, beyaz örtülü masalarda kendine sunulmasını talep ediyor."[100] Ve gerçekten de masalar eğlence uzmanlarının sundukları sonu gelmeyen ve de kolay hazmedilir cinsten nefis yiyeceklerin ağırlığıyla neredeyse ortadan ikiye ayrılacak kadar tıklım tıklım doldu.

Tarihi sürecin dinamiği içinde 19. yüzyılın ardı ardına etrafa savurduğu değişimler mi, yoksa birinci dünya savaşının savaş mekanizması mı, ya da fabrikalarda yeni ortaya çıkan bant işçiliği mi yahut büyük kentin hızlı atan kalbi mi, ne sebep olduysa oldu ve insanlar kendilerini, mekanizmanın minicik bir çarkı, bütünün bir parçacığı, yığının içinde küçücük bir tane ve bir "kolektifin" üyesi ve elemanı olarak algılamaya başladılar. Bireyin kitle içinde geometrikleştirilmesi ve bu olguyla birlikte adına toplum denilen cismin belirleyici koordinat sistemi içinde küçücük bir varlık olmanın çok ötesinde bir önem kazanması ve kitleyle birlikte ortaya çıkışı sonucu toplumsal ilişkileri duyumsal açıdan algılaması, müziğinde çok değişik biçimleriyle uyum sağladığı yirmili yıllardaki eğlence piyasasının esasını oluşturdu. Bu durum en açık anlatımını, yarı çıplak genç kız bedenlerinin figüratif olarak dansla bütünleştiği Amerika'dan ithal edien Chorus-Line balesinde buluyordu. 19. yüzyılın seksenli yıllarında Britanya'nın Lancester kentinde John Tiller tarafından kurulan dans grubu Tiller Girls bir salgın gibi hızla her tarafa yayıldı. Avrupa'da o dönemde yirminin üzerinde ay-

nı ismi taşıyan topluluğun olması bu gelişimin en dikkat çekici belgesi. Yaygın olduğu kadar tipik de olan bir yanılgı sonucunda bu grupların bir Amerikan fenomeni olduğu sanılıyordu. Hatta Fritz Giese 1925 yılında bu konuyla ilgili olarak "Girlkultur*. Amerika ile Avrupa arasında ritim ve yaşam duygusu karşılaştırması" şeklinde kapsamlı bir araştırma yapmıştı: "Bu gruplar Avrupa'da 1923 yılında ünlü olarak olay yarattılar. [...] Bu kızlar bu işin eğitimini görerek, belirli basit tekniklerle yetişmiş birer dans bedeni ve zaman zaman gözü çok etkileyen birer hareket makinesiydiler. Yani Amerika'ya özgü dünya görüşünün bir ürünüydüler."[101] Gene Giese'nin görüşüne göre, teknik, "işletme ilişkisi içinde 'bireyselliğin' ortadan kalkması" demekti.[102] Bu yeni fetiş, özellikle müzik ile ritmin eşleştirilmesinin etkisini ön plana çıkararak, ona duygusuz ve nesnel, fakat buna karşılık ritme dayanan çok dinamik bir karakter veriyordu. Artık hit müziğinin de ana prensibi, sahnelerde ritmi ve hareketi biçimlendirmekti.

Bu arada yoksulluk nedeniyle halkın ağzını bıçak açmıyordu. Sokak şarkıları, şakayla karışık ağır taşlamalar tarihe karışmıştı. Öbür taraftan her akşam kentin çeşitli semtlerinde düzenlenen dans eğlenceleri, tıklım tıklım dolan revüler, gösterişli varyeteler, henüz yeni açılmaya başlayan sinemaların önünde oluşan kuyruklar ise, ilerlemenin coşkusu içinde fışkıran bir yaşam sevincinin ve sonsuz bir güvenin ve de genellikle "altın yirmili yıllar" diye adlandırılan dönemin göstermelik anlatımıydı ve gerçekten eğlence branşı on yıl boyunca her alanda altın bir zemin buldu. Fallada'nın o yıllarda ünlü olan romanının adının formüle ettiği gibi: "Bir zamanlar teneke çanağın içinden yemek yiyenler", artık kelime oyunlarından, aptal şakalarından ve belden aşağı şarkılardan bir tat almıyorlardı. Ancak yirmili yılların kitleye getirdiği yoksulluk, geniş halk kesimlerinin eğlence yaşamından uzaklaşmasına neden oldu. Edepsiz ve dünyayı umursamaz şarkılar ve dans çapkınlıkları ise, kuşkusuz ortalıkta esen havanın göstergesi değildi ve de şanslı ve tasasız şövalyelerin altın yirmili yılları bir efsane olarak göklere

* Gençkız kültürü.

çıkarmalarına rağmen, bu umursamazlık bastırılmış bir korkunun anlatımıydı. O yılların gazete haberleri yoksulluk, endişe ve de zevk ve sefadan oluşan bu garip atmosfere ışık tutmaktaydı: "Şayet gücünüz yetip de gidebilirseniz, gittiğiniz her yerde bu beyleri görürsünüz. Tombul moruklar, konjonktür stratejistleri ve senetle iş gören para babaları. Onlar gerçek sanata ne kadar meraklıysa, burada sunulan sanat da o kadar gerçek. Salonun ışıkları kararınca, perde açılıyor ve aşk rahibesi süzülerek iki yardımcısının eşliğinde sahneye geliyor. Üzerlerindeki ipek kumaş bedenlerini yarım yamalak örttüğü için, her tarafları gözüküyor. Karşılıklı ilişki kuruluyor ve seyirciler eğlenmeye başlıyor. Sahnedeki kadınlar hiç sakınmadan hareket ediyorlar. Buraya girmek için ödenen yüksek ücretten dolayı kimse pişmanlık duymuyor. Dışarda ise, halk açlıktan kıvranmakta."[103] Şarkı metinlerinden ya da revülere verilen isimlerden de anlaşılacağı gibi bu zoraki neşe ve eğlence fanatizmi, kolektif bir şekilde görmezlikten gelme ve korkuyu bastırma sendromunun bir parçası olarak bu lüksü karşılayabilen insanları, bambaşka dünyalara ait olsalar bile birbirleriyle dayanışmaya itiyordu. Yoksulluktan korku, gelecekten korku ve ilerleme adına devasa, fakat kontrol edilemeyen bir gücün serbest kalmasını yaşamış olmanın verdiği korku, olayları şakaya alan ve bastırma stratejisi olarak işlev gören bir fatalizmin yükselmesine neden oldu. Esasında değişen bir şey yoktu, sadece kişi kendini bu yolla biraz daha iyi hissediyordu. Bu yüzden de "Ninemizin küçük eviyle" kör kütük sarhoş olunuyor ve Hans Pflanzer'in dizeleriyle avunuluyordu:

Meteliksiz, tüm insanlar bugün meteliksiz!
Bende para yok, sende para yok
Meteliksiz, tüm dünya meteliksiz

Ya da, 1923'te Berlin'deki Admiralpalast'ta Haller revüsünün "Alt tarafı ve üst tarafı" adlı gösterisinde, enflasyonun getirdiği toplumsal kaosa rağmen keyif sürülüyordu. *Vossische Zeitung*'un prömiyerle ilgili haberi şöyleydi: "Birbirleriyle ilişkili ya da ilişkisiz olarak bir araya getirilmiş insanlardan, kos-

tümlerden, dekorlardan ve çıplaklardan oluşan devasa bir program. Her şey *en gros** ve "bizde var ama" prensibine uygun. Kimisi daha az, kimisi daha çok çıplak yüzlerce "Showgirls" ve ışıl ışıl sahne dekorları. İlk resim *–geceyarısı Berlin'de bir cadde–*. Gerçekten ruhu etkileyici bir görünüm. Tüm ülkelerin senet tacirleri için bir 'Berlin turu' ve büyükbabanın büyükanneyle evlendiği zamandan kalma bir fayton gezisi, rengârenk görüntüler ve sanrılar. Arada bir etli butlu, dolgun müstehcen sözler ve tablolar ve de ağdalı, limonata gibi sulandırılmış bir duygusallık. Sonra başka bir tablo: Kral Frederik'in Hohenfriedberger marşıyla yürüyen uzun boylu askerleri ve dehşetli bir alkış ve de ayağa kalkıp saygı duruşuna geçerek milli marşı söyleyiş."[104] Carl Sternheim bu gelişmeyi de içeren atmosferi şöyle açıklıyor: "Önce akşam saat yediden ona kadar tiyatrolarda ve şarkılı gösterilerin yapıldığı salonlarda, baştan çıkarma ve aldatma hikâyeleriyle halkın cinsel güdüleri tahrik ediliyordu. Saat onbirden sonra ise, Berlin, dans pistleri, barları, kabareleri, özel pansiyonları, Tiergarten'in, Jungfer ve Hasenheide'nin karanlık sokakları ve dehlizleriyle ve de cinselliğin ara durağı sağa sola sallanan faytonları ve otomobilleriyle müstehcen bir zifaf gecesine dönüşüyor ve böylelikle yeni tüketiciler de inanılmaz boyutlarda üretilen maddeye bağımlı kılınıyor ve kırmızı fenerli meyhanelerin baştan çıkardığı genç liseli de canla başla aynı olguya hizmet ediyordu."[105] Bu arada revü, müzikli sahne eğlencelerinin merkez biçimi oldu ve operetin yerine geçti. Yirmili yıllarda James Klein ve Eric Charell'in yanı sıra Hermann Haller'de bu türe sayısız eserle katkıda bulunarak, bu tarz sahne gösterilerinin bir sembolü haline geldi. Onun görüşüne göre bu yeni oluşumun çok önemli bir nedeni vardı: "O sıralar operet çoktan endüstrileştirilmişti. [...] Terziye takım elbise ısmarlar gibi operet ısmarlanıyordu. Oyunun yazarına hangi oyuncu için hangi rolü yazması gerektiği önceden söyleniyor ve böylelikle sonuçta ortaya ölçülere göre biçilip dikilmiş bir oyun metni çıkıyordu. Besteciler ise, masalarının çekmecelerinden daima hazır tuttukları hit parçalarını çıkararak,

* toptan, büyük miktarda (Ç.N.)

bu metne en uygun olanlarını seçiyor ve çağın temposuyla uyumlu olarak besteyi tamamlıyorlardı. İki savaş arasında kalan bu dönemde insanların, zamanın hızlı ve telaşlı temposu içinde operetlerin çok yavaş gelişen konularına artık dayanamayışları ve de kalıp gibi modası geçmiş aşk hikâyelerinin yerine, komiklerin güncel şakalarını ve taşlamalarını yeğlemeleri fark edilmeyecek bir durum değildi."[106] Bu yüzden de 19. yüzyılın otuzlu yıllarından beri Fransa'da çok rağbet gören ve de peş peşe sıralanan şarkılar, danslar, dekorlar ve bol miktarda genç kız bacağı, göğsü ve poposu şeklinde sergilenen etle, sahnedeki gösteriyi "resmi geçit törenine" çeviren bir örnekten yararlanıldı. 1924'te Charell'in sahneye koyduğu "Herkes için" adlı revünün broşüründe "Revünün esası" başlığını taşıyan bir yazısı yayınlanan Rudolf Kästner, şunları söylüyordu: "Couplet sanatçılarının, şarkıcılarının, operet divalarının bireysel başarıları revüdekilere göre, birer kıymetli taş, birer mücevher niteliğinde. Revünün taşlarının doruk noktasını, tıpkı operetlerin bitişinde olduğu gibi, eğlencenin sevinç çığlıkları için var olan söz, müzik, kostüm, renk, ışık ve dekorun, yani bütün güçlerin iç bükey aynada olduğu gibi aynı noktada toplanması oluşturuyor. Bu eğlenip, gülen ışık demetinin kırılan ışıklarının merkez noktasının adıdır revü."[107]

Almanya'da bu tasarı kendini 1898'de açılan *Unter den Linden** tiyatrosunun yerini alan Metropol tiyatrosu ile kabul ettirmeye başladı. Revü yirmili yıllarda tiyatro sahnelerinde egemenliğini ilan edene değin, halkın beğenisini operet ve de bol dekorlu ve kostümlü oyunlarla, posselerle paylaşmak zorunda kaldı. Revüde söylenilen şarkılar, operette olduğu gibi bir bütünün parçası olarak anlam taşımıyorlardı. Bu şarkılar ünlerini kendi başarılarıyla sağlıyorlardı. Bundan dolayı yirmili yıllarda popüler şarkının geleneksel çeşitliliği yerine, başarılı olmuş modellerinin standartlaştırılması yoluna gidildi. Sahnedeki dramatik işlevleri birbirinden çok farklı olan song, chanson, couplet, ballade ve moritat yapıları, müzik biçimleri ve içerikleri ve de söz ve tonlandırma ilişkileri açısından benzeşmiyorlardı. Revü

* Berlin'in ünlü caddelerinden biri (Ç.N.)

şarkılarının ise, salt işlevi başarılı olmaktı. Bu bakımdan müziğin tek elden çıkmasına gerek kalmadı. Revü programları değişik bestecilerin şarkılarını ve parçalarını birleştirir hale geldi. Giderek bu programların içerdiği şarkıların, operet, güldürü, revü ya da kabarede sanatçının başarısından dolayı ünlü olmuş şarkılarla bir ilişkisi kalmadı. Comedian Harmonist grubunun şarkı programları bu gelişimin öncülüğünü yaptı. "Veronika bahar geldi" ya da "Senin için bir çiçek saksısı ısmarladım" adlı şarkılar sadece ve sadece birer hit parçasıydı. Komşu ülke Almanya'da daha doğrusu Berlin'de daha geniş bir dinleyici kitlesi bulmak umuduyla, birinci dünya savaşı sonunda iyice küçülen Avusturya'ya sırt çeviren müzikçilerden biri olan Ralph Benatzky, salt hit parçası olma amacını güden şarkıların ne gibi koşulları yerine getirmesi gerektiği konusunda birçok maddeyi içeren bir katalog hazırlamıştı. Daha önceki bütün gelişimleri içinde barındıran bu şarkı biçiminin geçmişle olan ilişkisini çok isabetli bir biçimde betimleyen bu katalog "Schlager'in sırrı" şeklinde ironik bir başlıkla 1926 yılında yayınlandı. Benatzky'ye göre bir hit parçasının şu özellikleri taşıması gerekiyordu: "a) Metin ve müzik arasında mutlak, kendiliğinden oluşan, yapay olmayan mükemmel bir doğal uyum sağlanması b) Ses perdesinin mümkün olduğu kadar dar tutulması ve müziğin kolay söylenebilir olması c) Melodinin akılda kalacak kadar kolay olması, fakat hatırlanması için bir parça çabaya gereksinim olması d) Armoni ya da ritmde, melodinin aynı kalması koşuluyla çekici, şaşırtan ve aniden ortaya çıkıveren bir değişiklik yapılması ve dolayısıyla dinleyicinin dikkatinin çekilmesi e) Şarkının başında iyi ve akla uygun bir biçimde hazırlanmış kısa bir giriş bölümünün bulunması, f) Eserin uzunluğunun ya da kısalığının ölçülü olması g) Piyasaya psikolojik açıdan en uygun zamanda çıkarılması h) İçeriğinin güncelliği sayesinde piyasanın esere açık olması i) Daha önceden hesaplanması olanaksız ve açıklanması zor binlerce durumun yanı sıra, şansın da yardım etmesi."[108]

Hit müziğinin akla getirdiği çok doğal bir özellik de, parçanın dans etmeye elverişli olmasıydı. Bu bakımdan bu noktaya ayrıca dikkat çekilmemişti. Pazarlama açısından, dans müziği çalan topluluklar en önemli aracılardı ve bu nedenle ancak dans

etmeye de uygun şarkıların başarılı olma şansı vardı. Zamanımızda adına *Dişi+Erkek*[109] de denebilecek *Life-Style* dergisi 1932 yılında bu konuda şöyle yazıyordu: "Deneyim gösteriyor ki, bir şarkının başarısı, müziğinin ve içeriğinin dansa uygunluğu ve dans sırasında atılan adımların zamanın modasına uyumlu olmasıyla sağlanıyor." Ayrıca dans dünyasının başka bir beklentisi de şarkının elektrize eden ritminin yanı sıra kurnaz ve akıllıca yazılmış bir metninin de olmasıydı. Yukarıda sözü geçen yazı şöyle devam ediyor: "Music-Hall'erin podyumlarından yayılan, caz müziği topluluklarının profesyonel şarkıcıları tarafından söylenen veya hoparlörlerden avaz avaz haykırılan ya da dans edenlerin kulaklarına fısıldanan her yeni şarkının etkileyici bir metninin de olması gerekmez mi? İstisnasız tüm şarkı metinleri, aşırı bir duygusallığı ya da banal bir erotizmi içermekte. Bu durum ise, gerçek ya da görünüşteki kökenlerinin, dansa ve aşka düşkün Amerikan zencilerinin düşünce tarzıyla örtüşmesinden ortaya çıkıyor. Şarkılar bu doğallıkları içinde, kentlerde eğlenenlerin iş yorgunu, düşünce tembeli ve müzik tarafından kuşatılmış beyinleriyle ya da filmlerle bulandırılmış, boş arzuların peşinde koşan hayalperestlikleriyle karşılaşıyor ve de tekrarlarıyla, eşlik eden melodinin ipnotize gücüyle, ritmik hareketleri erotik açıdan vurgulayan çarpıcı sözlerinin karşı konulmazlığıyla etki yapıyorlar. Böylelikle bunlar uygarlığın halk şarkıları, hızla yayılan ve çok çabuk yok olan sokak şarkıları, yani hit parçaları haline geliyorlar."[110] Piyasada bol miktarda hit parçası vardı ve dans müziği toplulukları bu parçaları halkın arzusuna uygun bir ritimle çalma konusunda çok bonkör davranıyorlardı. Halktan gelen isteğe göre hemen hemen her parça değişik ritimle çalınabiliyordu. Bu konuda profesyonel olanlar bile durumu izleyemez hale gelmişlerdi: "Bir hit parçası bazen slowfox, bazen foxtrott ve hatta bazen de onestep ritmiyle çalınıyor. Vals ya daha hızlı ya da daha yavaş çalınarak Boston diye adlandırılmakta. Tango, slowfox gibi – slowfox, tango gibi – marş, foxtrott gibi, foxtrott ise, hızlı daha hızlı, en hızlı bir şekilde çalınıyor. Kısacası karmakarışık bir durum."[111]

Bu arada artık şarkılar salt dans pistlerinde gezinmiyorlardı. Gramofon sansasyonel bir iletişim aracı olarak piyasaya çık-

tı ve bu olgu hit müziğinin gelişimini önemli ölçüde etkiledi. Thomas Alva Edison 1877 yılında "konuşan makine"sini kendisini şaşkınlıkla izleyen halka takdim ettikten sonra, buluşunun tüm Almanya'yı fethetmesi için aradan tam on iki yıl geçti. Edison, fonografını İmparator Wilhelm'e tanıtması için 1884 yılında bir yardımcısını Berlin'e yollamış ve imparator da bu kısık, çatlak sesli makineye hayran kalmıştı. 1885 yılında Leipzig'de Polyphon-Musik-Werke AG adıyla Almanya'nın ilk seslendirme cihazları firması kuruldu. Bu firma, otuzlu yıllarda kurulan Deutsche Grammophon şirketinin öncüsüydü. Polyphon ilk önceleri çeşitli müzik otomatları üretti. 1903'ten itibaren de Edison tekniğine uygun olarak, markası Polyphon olan fonograf silindirlerinin yapımına başladı. 1887'de patentini aldığı gramofonuna silindir yerine plaka biçiminde bir seslendirme aygıtı yerleştiren Edison'un ezeli rakibi Amerikalı Alman Emile Berliner ise, US Gramophon Company'nin bir şubesi olan Londra'daki firmasına ilaveten 1898'de Hannover'de Deutsche Grammophon AG'yi kurdu. Esasında Leipzig'e ait bir kuruluş olan Orpheus Musik firmasının yerini alan bu firmanın yönetimi tümüyle Britanya'lıların elindeydi. Bu neden ise, bu firmanın birinci dünya savaşı sırasındaki kaderini hazırladı. Düşman bir ülkenin sermayesiyle işletildiği gerekçesiyle imparatorluğun maliye bakanlığı tarafından firmaya el kondu ve Alman rakibi Polyphon Musik şirketine satıldı. Polyphon, bu kuruluşu yirmili yıllar boyunca organizasyon açısından serbest bir şekilde yürütmeye devam etti, ancak 1932'den itibaren iki firmayı Deutsche Gramophon Gesellschaft adıyla birleştirdi ve merkezini Leipzig ve Hannover'den Berlin'e taşıdı. 1897'den beri Berlin'de bir müzik atölyesini yönetmekte olan Carl Lindström 1904'ten sonra bir iki yıl gibi kısa bir zaman içinde bu atölyeyi dünya çapında bir müzik şirketi haline dönüştürdü. Dünya, blues müziğinin ilk gramofon kayıtlarını Lindström'ün Amerika'daki şubesi Okeh Phonograph Corporation şirketine borçludur. 1920 yılında Okeh firması Mamie Smith'in "That Thing Called Love" ve "You Can't Keep A Goodman Down" adlı parçalarını piyasaya sundu. Odeon, Romeo, Gloria Favorite, Homophon, Parlophon ve Beka, Carl Lindström Anonim Şirke-

ti'nin iç piyasa markalarıydı ve yirmili yıllarda Alman plak piyasasının yaklaşık olarak yüzde ellisi bu şirketlerin kontrolü altındaydı. Fakat 1926 yılında şirket hisselerinin büyük bir bölümü Edison'un Amerika'daki Columbia Phonograph Corporation şirketinin Avrupa'daki şubesi British Columbia Grubu'na geçti ve birçok kolları olan bu dev, 1931 yılında yeni kurulmuş olan Electrical and Music Industries (EMI) ile birleşti. Böylelikle aynı branşın iki ezeli rakibi Edison Columbia ve Berliner Gramophon Avrupa'da aynı çatı altında faaliyet göstermeye başladı.

Plak endüstrisi kısa bir süre içinde çok büyük boyutları olan iktisadi bir branş haline geldi. Bu yeni branşın 1900 yılında kurulan yayın organı *Phonographische Zeitschrift* 1901 yılının Nisan sayısında şu haberi veriyordu: "Şu sıralarda Almanya'da müzik cihazı, silindir ve plak yapımıyla uğraşan aşağı yukarı 50 firma bulunmakta. Bunların arasında bulunan bir firmanın geçen yıl piyasaya çıkardığı mal sayısı 2 milyon adet. Satışa sunulan plak ve silindirlerin toplam sayısı tahminen yılda en az 5 ila 6 milyon arasında. Bu sayının gelecek yıl iki misline çıkması bekleniyor."[112] Ayrıca dergi 1901 yılının üretim hacmini 10 milyon mark olarak belirtiyordu. Arkadan gelen iki yıl içinde Almanya'da fono branşına kayıtlı firma sayısı 100'ün üstüne çıktı. Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar silindir ve plak üretimi birbirlerine paralel olarak varlıklarını sürdürmelerine rağmen, 1902 yılında 2,5 milyon, beş yıl sonra yani 1907 yılında ise, 18 milyon adet plak satıldı. Bu sayı 1928 yılına gelinceye kadar 30 milyonu buldu. Plak satışının yükselmesi gramofon satışlarını da arttırdı.1925'te 196 000 olan satış sayısı 1929'a kadar 427 400 adete yükseldi. Müzik endüstrisi ilk başta ciddi ve seçkin bir alıcı kesimini ön planda tutmuştu. 1907 yılında tüm üretimin yaklaşık yüzde 63'ü opera, oda müziği ve senfonik müzikten oluşuyordu. Fakat kısa bir süre sonra pazar açısından en büyük büyüme potansiyelinin başka bir tarafta olduğu keşfedildi. En çok restoran, meyhane gibi yerler ve dans düşkünü müzikseverler plak satın alıyorlardı. 1929 yılında satılan plakların yüzde 75'i ya da 22,5 milyonu hit müziğine aitti. Plak bu dal için ideal bir iletişim aracıydı ve Schlager için çok önemli olan üç

şeyi, müzik, metin ve yorumu mükemmel bir şekilde iletiyordu. Şarkılar böylelikle önemli ölçüde sahneye özgü sunuş biçimine bağımlı olmaktan kurtuldular ve kendi başlarına var olmaya başladılar.

O zamana kadar şarkıların salt söylendikleri andaki duruma bağımlılıkları göz önüne getirilirse, bu gelişimin ne kadar büyük önem taşıdığı daha iyi ortaya çıkar. İşte bu şarkılar kelimenin tam anlamıyla hiçbir yerde değilken, aniden sihirli bir biçimde dev bir borunun içinden çıkarak, kentsoylu vatandaşın oturma odasına giriverdiler. O zamana kadar müzik yapmak, yani çalgı çalmak ve şarkı söylemek, göze ve kulağa aynı anda ve aynı oranda hizmet ediyordu. Oysa şimdi tınılar görülmedikleri halde dinlenebilmekteydi ve bu büyük bir sansasyondu. Bu sürecin kültürel açıdan öneminin çok büyük olduğunu söylemek kesinlikle durumu abartmak olmaz. Müzik bundan önce aynı zamanda toplumsal bir eylemdi. Müzik yapanlar ve dinleyiciler hoşça vakit geçirmek için büyük ya da küçük gruplar halinde, evlerde ya da halka açık yerlerde bir araya gelirlerdi. Yalnızken mırıldanılan şarkılar bile bir zaman, bir yerde ve mutlaka bir toplulukta başkalarından öğrenilmiş olan şarkılardı. Oysa şimdi müzik için, bir toplulukta bulunmaya gerek yoktu, müzik artık katıksız tını olarak sunuluyordu. Bireyin özel yaşam alanını ele geçiren müzik, onu öylesine doldurdu ki, artık bireyin salt müzikle ilgili olarak başka insanlarla bir arada bulunmasına gerek kalmadı. "Konuşan makineler"le ilgili tartışmalarda, özellikle bu olgu olumlu bir şekilde vurgulanıyordu: "Umulmadık bir şekilde mükemmel bir hale getirilen ve aynı zamanda satış fiyatı da indirilen bu buluş sayesinde konserlere ve müzikli toplantılara giderek müzik zevkini başkalarıyla paylaşmak zorunluluğu kalmadı. Modern ve mükemmel bir araç olan fonograf evlerin 'evrensel' müziği oldu. İnsan artık kendi evinde, kendi ailesi içinde zevkine göre, hareketli veya ciddi, eski veya modern, istediği müziği seçerek dinleyebiliyor. Herkes, hatta geliri yüksek olmayanlar bile bu olanaktan yararlanabiliyor."[113] Gramofon kayıtları bu süreç içinde, canlı olarak yaşanmış müzik olaylarının akustik belgeleri ve anıları olarak iş gördüler.

1925'te başlayan elektrikli kayıt yöntemi bir devrim olarak kabul edildi, buna rağmen kayıt sırasında kalite açısından halen büyük fire verilmekteydi. Fakat bu durum gene de plağın yaptığı etkiyi azaltmıyordu. Birkaç yıl içinde durum tümüyle değişti ve insanlar artık daha önceden çalmışını ve söylenişini canlı olarak yaşamadıkları müzikleri de dinlemeye başladılar. Müzik toplumsal ve de birlikte geçirilen hoş zamanlara ait bir olgu olmaktan çıkarak, bir tüketim maddesi haline geldi. Artık o, katıksız tınısal bir alt katman olarak satın alınmakta, günlük yaşamın bireysel coğrafyasının istenilen bir yerine yerleştirilebilmekteydi. Operet, revü, varyete, kabare, meyhane ya da dans salonu, neresi olursa olsun eskiden o yerdeki atmosfere bağlı olan şarkılar, bu yeni oluşum sonucu bireysel günlük yaşamın değişken durumları oldular. Plağın sahibi istediği şarkıyı dinlemek için iğneyi plağın yivine yerleştirdiği anda, değişkenlikle ilgili kararı kendisi vermiş oluyordu. Şarkılar günlük özel yaşamın bireysel yansımalarına uyum sağlayabildikleri oranda başarılı oldular. 29.10.1923'te Vox plak firmasının Berlin'deki yönetim merkezinden düzenli aralıklarla müzik yayınına başlayan radyo kuruluşunun kendine özgü katkısı da, bu olguyu daha da destekledi.

Plak endüstrisinin birkaç yıl içinde inanılmaz boyutlara ulaştığı bir gerçek. Fakat unutulmaması gereken bir konu da, 1926 yılında bir işçinin resmi olarak saptanmış haftalık ortalama brüt gelirinin 41,75 mark olduğu. Bu koşullar içinde değil gramofon, fiyatı 3,75 mark olan bir plak bile yanına yaklaşılamayacak bir lükstü. Eğlence branşının yirmili yıllarda homojen bir görünüm alması, yalnızca eğlence konusundaki zevklerin homojenleşmesiyle ilişkili değildi. Bir başka neden de halkın büyük bir bölümünün bu zor zamanda yaşam savaşı verirken, eğlenceyle ilgisini kesmiş olmasıydı. İlk zamanların seçkin alıcı kesimlerini aşıp halka ulaşan plak, kısa bir zaman içinde bu endüstri dalının belirli pazarlama stratejileriyle herkes için bir iletişim aracı haline geldi. Çünkü, sanayi işin başından beri yatırım yapılan malın sürümünden sağlanacak kârın bilincindeydi. *Phonographische Zeitung* 1905'te "Ucuz plaklar" başlığı altında şöyle yazıyordu. "Büyük yığınlar paraları çok olmadığı için,

kayıt kalitesi orta derecede olan ucuz plakları yeğliyor. Bu durum bir gerçeği ortaya koymakta, o da fiyatlar %10 ya da %20 oranında düşürüldüğü takdirde, tüketim iki misline çıkıyor."[114] Birkaç yıl sonra ise, aynı gazete şöyle yazıyordu: "Konuşan makineleri üreten firmaların tümü, Amerikan tarzı göz boyamacılığı olumlu bir anlamda uygulamakta ve rakipsiz, çok ucuza ve özen gösterilen bir üretime önem vermekte. Her tarafta meteliğin hesabı yapılıyor. Çünkü, bir metelik bile seri üretimin maliyetini etkileyebilir. Konuşan makinenin her bir parçası ince ve özenli bir hesaplama tekniği sonucu ortaya çıkmakta. Eskiye göre konuşan makine fabrikatörleri de oldukça değiştiler ve de birkaç dil bilen, her yanı dolaşan, deneyimli ve modern iş adamları haline geldiler. Bu iş adamlarının, geniş ticari bilgileri ve teknik açıdan deneyimleri ve günümüzün eğilimleri konusunda sağlam görüşleri var. Bunlar rakip firmaların ürünleri hakkında sürekli bilgi topluyorlar, kendi dalları ile ilgili iç ve dış basını yakından izliyorlar. Ayrıca daima zamana uyum sağlıyorlar ve bir araya gelerek kurdukları ticari birlikler ve derneklerde bakış açılarını genişletiyorlar. Çok iyi düşünülmüş bir organizasyon ve de işyeri disiplini, teslim süresinde bir gecikme olmamasını ve satış bölgelerinin devamlı genişletilmesini sağlıyor. Amaca yönelik bir propaganda ise, toplumu yeniliklerden haberdar ediyor ve alıcı çevrelerin daha da genişlemesini garanti ediyor."[115] Tüketim malları branşında, Almanya'da ilk defa olarak fono sanayisi satışları büyük çapta artırmak ve yeni müşteriler kazanmak amacıyla Amerikan buluşu taksitli satışları uyguladı. 1928 yılında Deutsche Grammophon'un verdiği bir ilan "İsteyen bizden 12 ay süreli uygun taksitlerle modern bir 'Elektrikli gramofon' ya da 'Brunswick markalı bir enstrüman' satın alabilir."[116] şeklindeydi.

Besteciler ve özellikle yorumcular ortama çok çabuk uyum sağladılar. Akılda en kolay kalabilecek parçalar için çaba harcadılar ve de kesinlikle efektlerden, dramaturji ile ilgili buluşlardan, komikliklerden ve fiyakalı sunuşlardan kaçındılar, çünkü bunların kaydını yapmak olanaksızdı. Bir şarkı 'çıplak' olarak, salt tınlamasıyla var olamıyorsa, zaten yok olmaya mahkûmdu. Canlı sunuşla kayıt birbirini tutmuyorsa, toplumun beğenisini

kazanması düşünülemezdi. "Toplum isim yapmış plak firmalarından güncellik bekliyor. Sesli film ve operet prömiyerlerini izleyen günlerde halk dükkânlardan bu gösterilerin müziklerini talep etmekte. Aynı durum kısa bir süre içinde ünlenen dans şarkılarının plakları için de geçerli."[117] Firmaların halkın arzularını yerine getirme konusundaki hızları, fono branşının aynı süratte büyüyüp yayılmasını sağladı. "Operet, sesli film veya revüde dinlenilen ilginç bir dans şarkısının ertesi gün, hatta prömiyerin yapıldığı gün piyasaya çıkacağından emin olabiliyor insan."[118] Bu gelişimle birlikte hit müziği ticaretinin büyük boyutlarda bir endüstri faktörü olması kısa zamanda gerçekleşti. 1929'da fono branşıyla ilgili yayın yapan *Die Stimme seines Herrn* adlı dergi "Severek müzik dinlenilen her evde gramofonun ve dans müziği plaklarının bulunması çok önemli bir faktör. Ünlü olan bir şarkı milyonlarca plak satışı sayesinde dünyanın en ücra köşelerine kadar ulaşıyor. Sayısız müzikçi plak sanayisine hizmet etmekte ve de her yıl binlerce kadın ve erkek işçi plak ve konuşan makineler sanayisinde iş bularak geçimini sağlamakta. Hit müziği plağı lisansa tabii olduğu için, bu müziğin bestecilerinin kazançtan pay alma hakları da var."[119]

Dans, müzik, ekonomi ve teknoloji birleşerek, hit müziğinde temel ürününü bulan bir ortak yaşamı başlattılar. Schlager tarih açısından, en uygun koşulların oluşmasından daha önce ortaya çıkmıştı, fakat plak sayesinde kendisine en uygun yaşam ortamını elde ederek, umulmadık ve o zamana kadar hiç alışılmadık zirvelere tırmandı.

"Lütfen, Benimle Bir Tango Yapar mısınız?"
Bedenin Tapınması – Popüler Müziğin Erotikleştirilmesi

20. yüzyıla büyük adımlarla giren ilerleme, günlük yaşamda da devrim yapmış ve sayıca az olanların eğlence biçimlerini giderek sayıca çok olanların kitle eğlencesi haline getirmişti. İşte bu nedenle bu büyük "adımların ayak terinden"(Karl Kraus) midesi bulanan gerçek modern toplum yüzyılın başında seçkin olabilecek yeni biçimler aramaya koyuldu. Gründerzeit* döneminde kısa zamanda para sahibi olan ve dünyanın her yanıyla kurulan çeşitli iş ilişkileri sonucunda kozmopolit bir ruh ve modern bir anlayış geliştirerek, toplumda etkili olma mücadelesi veren bu sınıf için, ne "iyi burjuva" sınıfının Biedermeier'liği ne de aristokratların küflenmiş kibarlıkları bir yaşam biçimiydi. Aslında gramofon, sinematografi gibi teknik yeniliklerle, kültürü kitlenin boyutlarına göre yayan ve bu konuda prensip olarak açık görüşlü davranan bu sınıfın, hiç hoşuna gitmeyen bir şey ise, Amerika'dan ithal edilen kitle kültürünün eşitlik karakterine anlayış göstermekti. Onlar, zenginliğin lüksle birleştiği ve tenis kulüplerinin, at yarışlarının, otomobillerin, spor eğlencelerinin ve de yirminci yüzyılın kendine özgü bir buluşu olarak yükselişe geçen dans kulüplerinin egemen olduğu, seçkin yeni bir dünya istiyorlardı. İlerlemenin modern taşıyıcıları, ne hevesli olmalarına rağmen halen kendi beklentileri doğrultusunda sınıf değiştirememiş olanları, ne de rahatsızlık

* 1870'li yıllarda yaşanan ekonomik dönemin adı (Ç.N.)

verici derecede kendi bedensel ve ruhsal miskinliklerini ortalığa egemen kılan dünyanın sonu düşüncesiyle karıştıranları, aralarına aldılar. Üst sınıfın bu bölümünün temsilcilerine göre, yeni zenginliğin krom gibi parıldayan dünyasında yaşam ve başarı eşit değer taşıyordu. Bu ise, etkili olma artı dinamizm prensibi içinde bütün olanaklardan yararlanmak demekti ve bu sınıfın seçkinleri bunu ele geçirmişti.

Başlangıçtaki sanayi burjuvazisi ile onları ayıran farklılıklar, her türlü teknik yenileştirmeye açık olmaları, bununla da sınır tanımaz bir yenileştirme anlayışı ve parasal açıdan korkusuzca rizikoya girebilmeleri, ama her şeyden önce boş zaman davranışlarının inceden inceye hesaplanmış hedonizmiydi. Bu yüzden daha sonraları *trendsetting* şeklinde adlandırılan kendi sosyal ortamlarını yarattılar ve istedikleri biçimi verdiler.

Yüzyılın başında Londra ve Paris'te, daha sonra buradakilerin benzeri olarak 1911 yılında Berliner Bostonklub adıyla Berlin'de açılan dans kulüplerinde, toplum dansı her şeyden önce sportif olarak kendini ortaya koymakla eşanlamlıydı. Salt bu bile bir seçkinlik demekti. Geriye kalan durumları da özel üye ödentileri yoluna koyuyordu. Dans kulüplerinin merkez noktasını sadece dans oluşturuyordu. Heinz Pollack: "Bu dans kulüplerinin varlık nedeni birkaç sözcükle açıklanırsa, buralarda aralıksız dans ediliyor, dışardan kendini kesinlikle soyutlamış bir toplum bulunuyor ve her üye belirli bir kimlik taşıyor"[120] diye yazıyordu. Belirli aralıklarla kulüpler arasında dans yarışmaları da düzenlenmekteydi. Dans yarışmaları toplumsal yaşamda önemli olaylar haline geldi, bu bakımdan toplumu oluşturan tüm diğer sınıfların dikkatini çekti. Fakat her şeyden önce durumlarından dolayı önemli denilen yepyeni bir toplumsal grubun ortaya çıkmasında etkili oldu.

Amerikan İngilizcesinden kaynaklanan *trendsetting* kavramı, nüfuz ve servetten ayrı olarak toplum içinde önemli olanları ve dolayısıyla kitlelere ulaşan basının toplum haberleri sütunlarında yer alarak, kamuoyunun ilgisini toplayanları ifade ediyordu. Seçkin olmak, soy, sop, güç ve nüfuz sahibi olmayla ilişkili bir durum değil aslında, fakat gene de bu özelliklerin bu bağlamda katkısı olabilir. Artistler, gazeteciler ve eğlence yaşa-

mının gösterişli büyük isimleri, çıplak dansözden jigoloya kadar "kendini göstermek" ve daha da önemlisi "görülmek" konusunda, servetleri, pozisyonları ve ünleri sayesinde insan ve gelir kaynakları üzerinde gerçekten söz sahibi olanlardan çok daha başarılıydılar. Operet, varyete, müzikal prömiyerleri ile at yarışları, her türlü sportif yarışmalar ve dans kulüplerinde düzenlenen toplantılar "görülmek" ve "görmek" için gerekli olan çok önemli platformlardı. Avrupa ve Kuzey Amerika metropollerindeki dans kulüpleri otuzlu yılların ortalarına kadar bu açıdan da toplum yaşamında eşi görülmemiş bir şekilde işlevlerini yerine getirdiler. Bunun dışında okyanusun öbür tarafından müzikle, modayla ve diğer kreasyonlarla ilgili yeniliklerin bu tarafa aktarılmasındaki rolleri de çok büyüktü. Kulüp üyeleri yeni ritimleri, şov ve dans gösterilerinde kalabalıklara tanıtıyorlardı ve aslında bu dansların orijinal adım düzenlerini bir tek onlar doğru dürüst uygulayabiliyorlardı. Dans kulüpleri, özellikle moda delisi snob görünümleriyle toplum yaşamında iz bırakan etkilerini artırdılar ve basının da katkısıyla toplumda örnek teşkil eden bir model haline geldiler. Çünkü snobizmin başarısı, para yerine yaşam mentalitesinden kaynaklanıyordu. Yirmili yıllarda bu kulüpler Avrupa'nın her yanında, ulusal dernekler kurdular ve bir Mesih heyecanıyla dans kültürünü ve buna bağlı toplumsal görgü kurallarını kurumlaştırmayı ve standartlaştırmayı denediler. O zamanlardan itibaren *Up to date* şeklinde adlandırılan olgunun tanımlanması sonucu toplum üzerinde hegemonya kurma deneyi etkili oldu. Bacaklar, kadınlar ve müstakbel kayınvalide ve kayınpeder ile ilgili davranış kurallarının profesyonel bir biçimde eğitildiği dans kursları, kademeliydi ve ancak bunları başarıyla bitirenler diploma alabiliyorlardı.

Popüler müzik, dans kulüpleri sayesinde, kendisini besleyen ve geliştiren Afro-Amerikan müziğine ilaveten, ABD'nin güneyinde kalan Karibik ile Orta ve Güney Amerika ülkelerinin müziklerinin etkisiyle oluşan ve Latin Amerika müziği şeklinde adlandırılan, bitip tükenmek nedir bilmez bir can damarı daha buldu. Latin Amerika ülkelerinden bu tarafa, Arjantin tangosundan, milonga'ya, Brezilya'nın maxixe'sinden sambası-

na, Güney Amerika'nın paso doble'sinden, Küba'nın rumba, mambo ve cha-cha-cha'sına, calypso'dan, günümüzün reggae ve Latin hip hop'una kadar tümünü içine alan ithal bir müzik zinciri uzanmaktadır. Avrupa'ya özgü dans biçimlerinin, sömürgecilik nedeniyle ve de İspanyol aristokrasisinin getirdiği tarantella, pavane, fandango ve contradanza dansları sayesinde Güney Amerika'ya ulaşması, ayrıca buralara köle olarak getirilen Afrikalıların müziğinin yanı sıra 19. yüzyılda Avrupa'dan gelen göçmen yığınlarının getirdikleri polka, marş ve vals ve gene Avrupa'dan ithal gitar ve bandoneon, ABD'nin güneyinde kalan ülkelerde çok yanlı ve kapsamlı bir müzik kültürünün oluşmasını sağladı. Avrupa ile Afrika'dan gelen etkilerle Kızılderililerden geriye kalan geleneklerin oluşturduğu bir karışımı, sömürgecilik döneminin hüküm süren kültür modellerinin karşısına çıkaran bu müzik, esas olarak yaşam gücünü, Latin Amerika ülkeleri halklarının 19. yüzyılın son üçte birinde uyanan ulusal bilinçlerinden alıyordu. Müzik açısından sonuç olarak ortaya çıkan, tını ve ritimle birleşen ateşli bir tutkunun, bağlarını koparmış toplumsal tahrip gücüydü. İşte bu yüzden de, bu müzik, Avrupa metropollerinin gerek ahlaki, gerekse kültürel ve ruhsal açıdan tam bir uyuşukluk içinde olan burjuvazisini canlandıran bir yaşam iksiri gibi etkili oldu.

19. yüzyılın son on yıllık döneminde, dünya eğlence merkezi olarak kabul edilen Paris'te, Latin Amerika'dan gelen müzikçiler sahneye çıkmaya başladılar. Bunlar aslında, geçmişin sömürgeci ülkeleri İspanya ve Portekiz'in metropollerinin çağrısı üzerine Avrupa'ya geliyorlar ve tabii bu vesileyle komşu ülke Fransa'ya da uğramayı ihmal etmiyorlardı. Fingirdek işçi kızların, koketlerin, profesyonel orospuların, jigoloların, aylakların, snobların, üniversite öğrencilerinin, homoseksüellerin, lezbiyenlerin, keyif düşkünlerinin, sanatçıların, anarşistlerin ve filozofların eğlence, coşku, keyif ve sefahat yüklü bir kalabalığın dolaştığı Montmartre'ın Tertre ve Pigalle meydanlarındaki Café'lerde, kabarelerde, revü tiyatrolarında ve müzikli salaş meyhanelerde Latin Amerika'dan ithal edilen müzikler çok sevilmekteydi. Yüzyılın başından itibaren, Küba'dan gelen habenera, Brezilya'dan gelen maxixe ve Arjantin'den gelen tango çok çabuk bi-

rer kavram haline geldiler. Bu müziğin her an infilak etmeye hazır ritimleri ve inatçı melankolisi, burjuvaların dünyasının bedenleri mesafeli tutma anlayışını yeni bir erotizm anlayışı içinde eritip yeniden biçimlendirdi. Bu olgu Paris'in dünyanın en şehvetli kenti unvanını almasında büyük rol oynadı. Tailhade'nın "Yapay aşkın ve ucuz zevklerin buluştuğu, insan haline gelmiş hayvanın içindeki şehvetin fazlasını dışarıya fışkırttığı bir yer"[121] olarak tanımladığı Montmartre'ın çekiciliği, kentsoyluların dünyasını belirleyen bedensel ve toplumsal ölçülülük ilişkilerinin, erotizmin eritme kazanında, kelimenin tam anlamıyla buharlaşmasından ileri geliyordu. Maurice Chevalier 1909 yılını yeniden değerlendirerek, gerçeklerden kaçışla, dikizcilik karışımı o yılları şu şekilde tanımlamaktaydı: " Akşamın onundan sabahın yedisine kadar yaşamakta olan kadınlı, erkekli gece çalışanları ve gece eğlenenler orada oldukları sürece, biz de onlarla birlikte oluyorduk. Baştan çıkarıcı kadınlar, kendilerini fethederek baştan çıkaran erkeklerle, pazarlık yaparak anlaştıkları eve dönüş saatinden önce, Montmartre'ın elverdiği sınırların sonuna kadar giderlerdi. Bu zavallı kadınlar ne kadar yorgun ve de uykusuz gözükürlerdi! Aralarına başkalarını sokmayan monden klikler, halkın arasındaki turunu tamamlayan bir kral gibi, bir geceyi kötü bir toplumda geçirme cesaretini göstermiş olmanın gururlu çehresini takınırlardı. Gece lokallerinde çalışan şarkıcılar ve dansçılar, ya tek başlarına, ya da genç ve kavga etmeye hazır Arjantinlilerle birlikte olurlardı. Tango bir süreden beri moda olmuş ve Arjantinliler Montmartre'ın kralları durumuna gelmişlerdi. Onlar ve diğer müşteriler arasında, en ufak bir nedenle bile olsa kavganın çıkmadığı, kıyasıya dövüşün olmadığı bir tek gece geçmezdi."[122] Bin defa tekrarlanan klişe bir kavram olan "Latin Lover" en beğenilen erkek sembolü haline geldi. Montmartre'da, sınıf, cinsiyet ve etnik farklılıklar, yasallık ve yasalara uygunluk sınırları birbirlerini belli bir biçimde kesmekte ve bu olgu sonucu normal kentsoylu yaşamın dışlayacağı ya da yasaklayacağı karşılaşmalar ortaya çıkmaktaydı. Toplumun aşırı uçlarının buluştuğu bu ilişki alanında, bir taraftan *haute volee*, Compadre denilen Pampa'nın gururlu kahramanları Arjantinlilere özgü tango ritimleriyle dans ederken, diğer taraftan top-

lumsal hiyerarşinin öbür ucundaki proleter hizmetçi kız, hiç olmazsa birkaç saatliğine kendisini bir *grande dame* gibi hissediyor ve kendine güveni artıyor, küçük burjuva ise, sanki *haute volee*'ye aitmiş gibi, bir havaya girebiliyordu.

Bu sabahlara kadar dans edilen geceler, toplumsal sınıflar ve katmanlar arasındaki bariyerleri sadece bir gece boyunca bile olsa ortadan kaldırdığı gibi, çağın kadın imgesinde de değişiklik yaptı ve ona sonuçları olan yeni bir biçim verdi. Biedermeier döneminden beri geçerli olan ince, narin ve korunmaya muhtaç romantik *femme fragile*'in yerini, davranışlarında bağımsız, erkek düşkünü *femme fatale* aldı. Dişi bedeninin kirliliğinden ve taşıdığı doğa gücünden dolayı kötülük getiren ve de aynı oranda korkulan, tiksinilen ve de yargılanan, oysa aynı zamanda şehvetle yanan erkek fantezilerini süsleyen vamp kadın imgesi, cinsel güdüleri gizli olarak tahrik ederek, tango ritimlerinin Avrupa'da hayranlık derecesinde beğenilmesine neden olmaktaydı. Kendine özgü ve kültürle bağlantılı psikolojik bir kişiliği olan Fata Morgana hiç olmazsa tango yaparken gerçek bir görünüm kazanıyordu. Tangonun zor ve karışık ritimleri, kadının çok daha özgür bir şekilde hareket edebilmesine, dans pistinde kavalyesinin kendisini yönetmesine boyun eğen pasif rolünden kurtulmasına ve kişiliğini ortaya koymasına olanak sağlayan bir koreografiye dayanıyordu. Bu yeniliğin arka planında cinsiyet ilişkilerinin kentsoylu yaşam biçimi kurallarına göre düzenlenmesi ve topluma yansıması olduğu düşünülürse, yeniliği ortaya çıkaran gücün nerden kaynaklandığını kavramak daha da kolaylaşır. Yirmili yıllarda durumu ciddiyetle betimleyen yazılar, kadınların dans pistinde kavalyeleri tarafından, kendi kişilikleri olmayan varlıklar olarak adeta oradan oraya sürüklendiğini yazıyor. Zamanın ünlü bir dans öğretmeni olan August Traber-Amiel 1921 yılında bu konuda şunları söylüyordu: "Genellikle kavalyeler damlarını sıkıca kendilerine çekiyor, dansı kendi arzu ve düşüncelerine göre yönetiyorlar. Hiçbir hareket özgürlüğü olmayan kadınlar, eğer kavalyelerine uyum sağlarlarsa ve onların ayaklarının üzerine basmazlarsa, kavalyeleri tarafından çok beğeniliyor ve onları çok mutlu ediyorlar. Bu çeşit bir dansın uyumlu olmadığı ve esasında kadının dans etmediği, sadece

kavalyesi tarafından oradan oraya çekilip sürüklendiği, kavalyelerin hatırlarına bile gelmiyor. Birlikte dans etmek, serbest ve bilinçli olarak karşılıklı yapılan hareketlere uyum sağlamak demek aslında..."[123] Tango yaparken atılan adımların düzeninin çok karışık olması bu ideale uygun düşmekteydi. Daha da önemlisi bu düzen, bağımsız hareket eden ve başka bir biçim verilmemiş kadın vücudunun baştan çıkarıcı bedenselliğini ortaya çıkarıyor ve etrafa sergiliyordu. Ayrıca dansın koreografisi gereği, çiftlerin durumları zorunlu olarak sürekli değişiyordu ve bundan dolayı da çiftlerin birbirlerinin hareketlerine tepki göstermeleri gerekiyordu. Çağın çok ünlü dans öğretmeni Franz Wolfgang Koebner 1913'te *Tanz Brevier** adıyla yayınladığı kitapta "tango yaparken, kadının ve erkeğin dans adımları birbirinden farklıdır" şeklinde yazıyordu.[124]

19. yüzyılda Paris'in eğlence tiyatrolarında başlayan kankan dalgasıyla birlikte kadın geleneksel "zayıf yaratık" rolünden sıyrılmaya başladı. Kankan, kadınların tek başlarına ya da grup halinde yaptıkları bir danstı, en azından alışılmış çift durumu söz konusu değildi. Baştan çıkartıcı bir şekilde eteklerin havaya kaldırılışı ve bacakların yukarıya doğru fırlatılışı, bu dansa, dişiliği kutsayan bir tören görünümünü veriyordu. -Öyle ki, dişi bedenin sihirli güçleri, dansın törensel akışı içinde zincirlerini koparark serbest kalmaktaydı. Kadın imajının bu kendine özgü değişiminin tipik ürünü ve aynı zamanda eğlence dünyasının şüpheyle bakılan ortamının dışındaki ilk anlatımı, 1875 yılında Georg Bizet'nin bestelediği *Carmen* operası'ydı. Ayrıca Camille Saint-Saëns'ın 1877'de bestelediği *Delilah* operasında, Wedekind'in 1892 ile 1905 yılları arasında sahneye koyduğu dramları arasında yer alan *Lulu*'da, Oscar Wilde'ın 1893 yılında yayınlanan *Salome* adlı yapıtında, Richard Strauss'un prömiyeri 1905 yılında yapılan ve aynı adı taşıyan operasında ve Strauss'un bundan dört yıl sonra Hofmannsthal'in librettosunu kullanarak bestelediği *Elektra* adlı operasında olduğu gibi kadın simgesinin değişimini gösteren yapıtlara, o yıllarda yapılan bütün sanat dallarında rastlamak mümkündür.

* Dansla ilgili seçilmiş yazılar kitabı (Ç.N.)

Bu dönemin karakteristik ve göze batan bir özelliği, kadının çok değişik süslenme yöntemleriyle egzotik bir görünüme bürünmesiydi. Josephine Baker'in yirmili yıllardaki olağanüstü başarısında bu görünüm şüphesiz büyük rol oynamıştı. Artık kadın, bedeninin dişiliğinden dolayı tehlikeli olabileceği düşünülen ve baştan çıkartıcı olarak görülen bir varlık olmanın yanı sıra, gizemli ve bilinmeyen değişik bir şey olarak algılanmaktaydı. Özellikle kozmopolit sosyetenin monden kadın temsilcileri, kişilik kazanma yolunda atılan bu adımı büyük bir hayranlık ve bağlılıkla benimsediler: Çünkü egzotik görünümün arkasında, kadının geleneksel kentsoylu rolünden kendisini bir parça daha soyutlaması ve bu rolden bir parça daha uzaklaşması yatıyordu. Kadın gardrobuna; alışılmamış moda yenilikleri olarak kimono kolları, Yunan modasından esinlenen tunikler, oryantal türbanlar ve de uzun sıralar halindeki inciler ile devekuşu tüylerinin süslediği alın bantları giderek yeni bir biçim vermekte, bu bağlamda toplum dansı da egzotik bir görünüm almaktaydı. Avrupa'nın her yanında Paris'teki modelleri gibi adlandırılan Déjeneur, Thé ve Souper topluluklarının devam ettiği monden salonlarda yapılan yeni danslar; tao-tao, furlana, rouli-rouli, chichipanga ve maxixe adlarını taşıyorlardı ve tangoya benzedikleri için bu salonlara girmişlerdi. Fakat tangoyla kıyaslandığında, Brezilya'dan gelen maxixe'nin dışında, diğerleri salt gösteri dansı olarak kaldılar ve moda olmaları bir sezondan uzun sürmedi.

Tango gerek sahne, gerekse toplum dansı olarak bütün Avrupa'da kendini kabul ettirdi. Sosyal yelpazenin her iki ucunu da hemen aynı zamanda ele geçirdi. Montmartre'ın salaş bistrolarından, Marsilya'nın liman meyhanelerine kadar her yerde, kentsoylu topluluğun tortusunu oluşturan kesimde, çok çabuk bir şekilde ahlak bozucu olması ve müstehcenliğin cazibesiyle kök salmaya başladı. Buna karşılık haute volée'nin devam ettiği salonlarda, eğlence yerlerinde bir gösteri dansı olarak stilize edildi ve bütün Avrupa'da yaygın ve popüler bir klişe olan egzotik kavramıyla eşanlamlı oldu. Vahşilik ve egzotikliğin sembolü olan tangonun, Paris sahnelerinde uygulanan bu şeklinin adı, Kuzey Amerika'da yaşayan Kızılderili ırkın adı gibi

Apaş'tı. Tangonun türlü türlü efektlerle abartılarak sunulması, onu zevkle seyredilir, erotik bir sansasyon haline getirdi ve bundan dolayı da akşamları yapılan toplantılarda üzerinde bol bol konuşulacak bir konu çıktı. Apaş-tangonun koreografisi, bir sokak kadını ile bir kadın pazarlayıcısı arasındaki kavgayı canlandırıyordu. Sahnedeki figürler klasik bir hikâyenin akışı içinde dans ediyorlardı. Kadın dansçı, profesyonel dişiliğin baştan çıkarma sanatlarıyla üstünlüğü elinde tutmak istiyor, fakat sonunda erkek bedeninin gücüne teslim oluyordu. Bu teslimiyetin isteyerek mi yoksa ölüm sonucu mu olduğu izleyicilerin hayal gücüne bırakılıyordu. Erkeğin belinden tuttuğu kadının üzerine bir kartal gibi eğilmesi, kadını başı aşağıya sarkık bir durumda kendi etrafında döndürmesi, kadının erkek tarafından tutulan belini neredeyse başı yere değecek şekilde arkaya doğru bükmesi ya da erkeğin kalçalarını sağ bacağının alt kısmıyla kavraması bu müstehcen dansın tipik figürleriydi. Apaş dansının akrobatik hareketleriyle birlikte, toplum dansına, kadının arkaya doğru eğilmesi ve skandal niteliğinde sağ bacağını havaya doğru kaldırması girmiş oldu.

Esasında tangonun kökeninde contradanza, vals, polka ve mazurka yatmaktaydı. Bu danslar 19. yüzyılda sonu gelmeyen kafileler halinde Avrupa'dan güney Amerika'ya göç edenler tarafından buralara taşınmıştı. Küba'da habanera, Brezilya'nın Rio de la plata diye anılan varoşlarında maxixe ve Arjantin'in başkenti Buenos Aires'in ya da Montevideo'nun liman bölgelerinde milonga adını taşıyan ve tangonun öncüleri olan danslar yapılmaktaydı. Tarzları, kökleri, müzik biçimleri ve toplumsallıkları açısından birbirlerine hiç benzemeyen bu danslar arasında bir ilişki kurma olanağı yoktu. 19. yüzyılın ortasında İspanya üzerinden Arjantin'e gelen ve Kübalı siyah ırkın dansı olan habanera, bu şecerenin en kibar temsilcisiydi ve de Avrupalılaşmış Arjantin burjuvazisinin en beğendiği dans biçimiydi. Habanera'nın arkasından yayılan milonga, goucho adı verilen Pampa'nın çobanlarının, içlerinden geldiği gibi ve çok severek söyledikleri bir türkü şekliydi. Yüzyılın başında sambaya dönüşen maxixe, polkayla habanera'nın senteziydi ve Rio de Janerio ile São Paulo'nun meyhanelerinde hüküm sürmekteydi.

Bu üç dansın tek ortak noktası, milonga'nın ve maxixe'nin müziklerinin, Kübalı siyah ırkın müziği, Karibik bölgesine özgü habanera'ya az çok benzemeleriydi. Bunun dışında ise hiçbir benzerlikleri yoktu.

Tangonun bu en eski akrabalarının oluşturduğu bir müzik çerçevesi içinde, Pampa'nın klasik kahramanları compadre'ler gibi olma heveslisi ve de onların birer minyatürü görünümündeki genç varoş kahramanları, compadrito'lar 19. yüzyılın sonunda tango kültürünün başlatıcısı oldular. Bu dansın özelliği, maçonun üstün olduğunu vurgulayan davranışlarıyla, kendinden emin ve gururlu bir dişiliğin hareketlerinin karşıtlığını karekterize etmesiydi. Mağdur olanlar tarafmdan, aristokratların kasıntı, garip davranışlarının aşırı bir özentiyle taklit edilmesi ile halk dansların renkli, serbest, yaşam dolu ve şehvetli havasının bir araya gelmesi de tangonun başka bir özelliğiydi. Tango müzik açısından da kontrastların oluşturduğu bir bütündü. Noktalı dört sekizlik ritmin köşeler çizen karakteri, ileriye doğru ilerleyen ton tekrarları, noktalı sekizlik notada birdenbire duralama ile akordeona benzeyen ve aynı şekilde Almanya kökenli olan bandoneonun baygın, aşk dolu ve hüzünlü tınıları tuhaf bir karşıtlık içinde bütünleşiyorlardı.

Tangonun öncülerinden olup, karakteristik tango adımlarının oluşmasında büyük rol oynayan ve sokak şarkıları kadar popüler olan 1874'lerden kalma bir dansa "El Queco" (genel ev) denmesi bir rastlantı değil şüphesiz. Çünkü genelev de, toplumun aşırı uçlarının kaçamak olarak kucaklaştığı, parayla aşkın çiftleştiği, tutkuyla şiddetin bir arada olduğu, telaşlı bir faaliyetin boşluk ve melankolinin üzerine kurulduğu bir yer ve burada da karşıtlıklar birbirleriyle buluşmakta. Rio de Plata'daki genelevlere "Çin odaları" denilmesinin nedeni, burada çalışan kızların çoğunlukla Kızılderili kökenli olmaları ve Çinlilere benzetilmeleriydi. Erkek dürtülerine fabrika usulü ve organize bir şekilde hizmet eden Avrupa'daki genelevlerden farklı olarak, bu odalarda çok daha değişik durumlar yaşanıyordu.

Rio de Plata'nın sahillerindeki genelevlerde, İtalyan göçmenlerinin taşıdığı Akdeniz yaşam biçiminden etkilenmiş bir kültür anlayışı içinde, şarap, dans ve şarkıların olmadığı bir

birliktelik, heyecan veren bir atmosferin, karşılıklı poz yapmanın ve beğeninin olmadığı bir beraberlik düşünülemezdi. Bu ilişki içinde aşk hizmeti bir bardak şarap gibi ısmarlanmıyordu, bu hizmet bir ritüel düzeni içinde elde ediliyordu. Ortalıktan çekilip aşk hizmetinin çok özel bölümüne başlamadan önce, daha sonraki birlikteliğin simgesi olan ve erkeğin cinsel gücünü, dişinin ise, baştan çıkaran çekiciliğini sergileyen geleneksel-leşmiş bir dans gösterisi bu nedenle yapılıyor ve böylelikle diğer müşterilerin de olaydan etkilenmesi sağlanıyordu.

Bu atmosfer içinde, buralarda yerleşik olarak yaşamaya başlayan beyaz ırk, arkası kesilmeyen ve çoğunlukla Avrupa'dan gelen göçmenler, daha önceki yüzyıllarda yapılan köle ticareti sırasında buralara getirilmiş olan kara derililer ve Kızılderililerden geriye kalmış halk arasında yaşanan birbirinin içine dolanmış bir yumak görünümündeki karşılıklı ilişkiler süreci, tangonun ortaya çıkmasını sağladı. Tangonun koreografisi sokak kadınının baştan çıkarma taktikleriyle, Compadritos'un çapkın, hava atan davranışlarından kaynaklanıyordu. Rio de Plata'da uzun süre devam eden askeri çatışmalar, Kızılderililerin ayaklanmalarının çökertilmesi, Cudillos, Penaloza, Varela, Guayama, Guandacol ve Perez'e karşı yürütülen savaşlar, Paraguay savaşı, devrimler ve istilalarla sarsılan bölge 19. yüzyılın son on yılında, arada bir çıkan sınır çatışmaları dışında, nihayet sükûnete kavuştu. İşte böyle bir atmosferde yaşanan kültürel süreç sonunda en güzel meyvalarını verdi ve bu meyvaların en muhteşem olanlarından bir tanesi de tangoydu.

Varoşların insan coğrafyasının oluşturduğu toplumsal gelenekler yumağıyla sarmaş dolaş olan tango belli bir sürecin son noktasıydı. Bu olgu, onun yeni çağın dansları arasındaki eşsiz yerinin nedenini açıklamaktadır. Tangoya yakıştırılan ve fazlasıyla abartılan erotizm simgesi bu dansın özelliklerinden sadece birisidir. Eduard Fuchs 1912'de tangonun etkisiyle yayınladığı resimli gelenekler tarihi dizisinde tüm dansların erotik yanlarına dikkat çekmekteydi: "Dans öncelikle aynen bir giyim eşyası gibi erotik bir sorundur. Üzerindeki giysinin biçimi, dansın bu esas özelliği konusunda yanıltıcı olmamalıdır. Dansların sırrını keşfetmek üzere yola çıkmadan ve ayrıcalıksız bü-

tün zamanların, yeni dansların ortaya çıkmasındaki rolünü anlamaya çalışmadan önce, bu can alıcı noktayı kavramak gerekir. Dans eskiden olduğu gibi şimdi de erotizmin stilize edilerek ritmik bir şekle dönüştürülmesinden başka bir şey değildir: Elde etmek için çaba gösterme, kendini beğendirmeye çalışma, nazlanma-kabul etmeme, vaatte bulunma ve verilen sözü tutma. Erotizmi oluşturan bu bölümlerin, bir tanesinin ya da hepsinin birden sembolize edilmesi dansların konularını ortaya çıkarmaktadır."[125]

Tangonun diğer danslara göre farklılığı, bu erotik işleve bağlı olarak bedene kendini sergilemesi için olanak yaratmasıdır. Tango sadece müzik ve hareketlerin olabilecek en mükemmel uyum içinde birleştiği simgesel bir erotizm değildir. Bu dansın bir başka özelliği de sergileyici bir yanının oluşudur. Öncelikle dans edenlerin bedensel hareketler açısından yetenekli olmaları gerekmektedir. Arjantinli gazeteci ve yazar Lazáro Liacho otuzlu yıllarda bu konuda şöyle yazmaktaydı: "Kavalye kendini rakiplerinin önünde bir savaşçı gibi hissederdi. Ve eğer zorda kalacağını anlarsa, çeşitli yollarla kavgayı kazanmanın yollarını arardı. Bunun nedeni ise, kendi gücünü daha üstün tuttuğunu göstermek değil, rakiplerinin, kendisinin elinden almak için çeşitli kandırmacalarla bunalttıkları eşine karşı duyduğu saygıyı kanıtlamak içindi. Aşk dolu bakışların töreni, beden-bedene edilen dansın seremonisini belirliyordu. Zaten adımların yavaşlığı, dans edenin istediği gibi hareket etmediğini, hareketlerini önceden düşünüp planladığını ve her adımının belli bir hedefe ulaşmak için olduğunu gösteriyor. Tango dansında yapılan her hareket sedece belli bir çıkar için değil, aynı zamanda bir amaca dayanıyor. Ne adımlar ne de ritm, candan ve sevgi dolu davranışların sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkmıyor. Tangonun teknik açıdan 'ölçüsü yanlış' bir dans olarak tanımlandığını hatırlamak gerekir. Her hareket önceden kestirilemeyen, aniden oluşan, beklenmeyen bir anda ortaya çıkıveren ve şaşkına çeviren bir karakter taşıyor. Dans sırasında erkek ve kadın önceden bilinmesi gereken ve çoğunlukla birbirlerine ters düşen değişik oyunlar yapmakta ve buna rağmen ve de bu sayede amaca doğru kayıp gitmekteler. Tangonun her hareketinde bütün varlıkların doğa-

sında olan kendini beğenmişlik var. Figürler, yılan gibi kıvrılmalar ve denge hareketleri, kibirli ve yapmacıklı bir mozaiğin taşları gibi. Dans eden kişi, kalçalarından ayaklarına kadar dansın figürlerini sergileyip müziğin ölçüsünü adımlarıyla vurgulayarak, ritmin bedeninden beklediği işlevi mükemmel bir şekilde yerine getiriyor ve de böylelikle bütün bilgisini ortaya koyarak yeteneğini kanıtlıyor. Onun tüm düşüncesi, dans sırasında sadece ayaklarına hizmet ediyor. Adımlarını tıpkı Pampa'da aniden yürümek zorunda kalan bir adamın adımları gibi güvenle yönetiyor ve sanatını, insanın mükemmel bir görünümüyle, duyumsayarak sergiliyor."[126]

Tangonun koreografisi, müziğin oluşmasını ve gelişmesini etkileyerek onu çerçeveledi. 19. yüzyılın son çeyreğinde, kulağın milonga'dan alışık olduğu karakteristik noktalı dört sekizlik ölçü (Dam-da-da da), tangonun temel adımları *promenade*'nin (yana dönerek ileriye doğru gidiş) ve *corte*'nin (noktalı sekizlik ölçüde aniden duralama) etkisiyle bağımsız oldu. Habanera ve milonga, tango adımlarına uyum sağladıkları sürece tangoyla eş kabul edildiler. Fakat dans eden çiftlerin giderek daha sık promenade yapması ve arkadan da korteyle figürü tamamlaması, tangonun ritmini daha belirgin bir duruma getirdi ve doksanlı yıllarda tango, öncülerinden tümüyle farklı bir dans haline geldi ve böylelikle tını ve ritimden oluşan müzikal bir akışın kavramı oldu. Bu akış içinde çiftler esasında müziğin gösterdiği yönde, fakat oldukça bağımsız hareket edebilmektedirler. Müziğin tınısal karakterini oluşturan ritim, ara sıra ani duruşları sağlayan noktalamaların, kemanın veya bandoneonun insanın içini bayıltan kavisli ve de araya serpiştirilmiş melodi kırıntılarının dışında, hâkimiyeti tümüyle elinin altında tutmaktadır. Tango metinlerinin dramatik değişiklikler gösteren öyküsel yapısı, milonga'nın içten geldiği gibi söylenen türkü metinlerinden kaynaklanmaktadır. Bu kısa, ama esasında uzun öykülerin hüzünlü ve melankolik metinleri, aynı zamanda umursamazlık ve zarif bir şekilde alaya alan bir espriyi de içeriyor. Avrupa'da bu tür, "Pencereme vuran yağmur damlaları" ya da günümüzde halen yeni versiyonları yayınlanan "Kriminal tango"da olduğu gibi sadece alaylı yanıyla varlığını sürdürdü.

İlk defa 1897 yılında, Buenos Aires'li Rosendo Mendizábal'ın bestelediği "El Entreterriano" adlı tangonun nota baskısı yapıldı ve piyasaya çıkarıldı. Şarkıcı, mızıkacı ve gitarist Angel Gregorio Villoldo'nun bestesi olan ve 1905 yılında notası yayınlanan "El Choclo", tango türünün en eski hit parçası oldu. Bu eserle birlikte Arjantin tangosunun en parlak dönemi başladı. Tapılırcasına hayran olunan ve 1935 yılında bir uçak kazasında erken yaşta ölen şarkıcı Carlos Gardel ve de piyanoyu tango çalmak için kullanan piyanist ve orkestra şefi Roberto Firpo bu dönemin en ünlü isimleri oldu. O zamanlar tango, temposu ölçülü, gerilimi ve tuhaf bir duygusallığı olan bir müzikti. Ancak 20. yüzyılın ilk onlu yıllarında, dört sekizlik ritim düzensiz aralıklarla senkope edilmeye başlanınca tango ateşli halini aldı.

Tangonun Buenos Aires'ten Avrupa'ya nasıl geldiği bilinmiyor. Acaba dünya zenginlerinin ve güzellerinin Alpler'deki kayak sezonunu kapadıktan sonra, ilkbaharı geçirmek üzere Paris'e geçmeden önce, toplumsal yaşam programı kapsamında şubat ve mart aylarında buluştukları Côte d'Azur'a Arjantinli büyükbaş hayvan tüccarları tarafından mı getirildi? Yoksa tangocular bu dansı şileplerle Marsilya limanına mı getirdiler? Ya da bu tangocular İspanya'nın metropolllerinden yola çıkıp Pireneler'i aşarak mı bu tarafa geçtiler, yoksa tango her üç yoldan aynı zamanda mı Paris'e geldi; bu soruların yanıtları tarihin karanlıkları içinde gömülü. Kesin bilinen bir şey varsa, o da 1905 yılında şarkıcı ve besteci Alfredo Gobbi'nin karısı Şilili şarkıcı Flora Rodrigez de Gobbi ile birlikte Buenos Aires'de bulunan Gath ve Chaves adlı firmayla imzaladığı kontrat gereği, Fransız başkentinin teknik bakımdan çok daha üstün stüdyolarında Arjantin piyasası için tango müziğini içeren ilk gramofon kaydını yaptığı. Bu olayın önemi, bu arada tangonun ahlak bozucu bir müzik olduğuna dair yaygın imgenin ortadan kalktığını göstermesidir. Çünkü o zamanlar gramofon özel bir müşteri kesimine hitap ediyordu ve bu pahalı aletleri ancak onlar satın alabiliyorlardı.

Müzik ve film tarihinde Pathé Biraderler diye ün yapan medya firmasının Paris'teki stüdyoları tarafından davet edilen ve Atlantik'i geçerek Avrupa'ya gelen "El Choclo"nun yaratıcı-

sı Angel Gregorio Villoldo'da 1907 yılından itibaren, Avrupa turuna halen devam etmekte olan Gobbi'lere katıldı. Daha sonra da 1912 yılında, Gobbi'lerin 1905'te ilk yaptıkları kayıtlar arasında yer alan ve kendisinin dünya çapında ünlenmesini sağlayan "Morocha" parçasının bestecisi Montevideo'lu Enrique Saborido Paris'e geldiğinde, Paris tango aşkıyla yanıp tutuşuyordu. Arjantinli tango tarihçisi Silvestre Byrón bu konuda şöyle yazıyor: "Önce bir şaşkınlık, korku ve bir parça sıcak bması... işte bu duygularla Paris kimsenin önceden düzenleyip hazırlamadığı ve adına 'Le Tango' denilen bir şenliğin içinde buluyor kendini. Konser-caféleri, varyeteler, revü-tiyatroları ve büyük kabareler, orkestraları, dansçıları ve tango hayranlarını ağırlıyor. Bataclán'dan başlayarak Skala, Ambassador, Casino de Paris ve Folies Berger'e kadar her yerde herkes piyanist Manuel Aróztegui'yi ve onun *Apache Argentino* ve *Champagne tango* adlı eserlerini dinlemek istiyor. Öbür taraftan kısa adı Delfi olan Enrique Delfino'nun *Apache Oriental'i* ve Pacho diye adlandırılan Juan Maglio'nun *American Cirque Excelsior'u* da büyük etki yapmakta. İspanya'ya kadar yayılan tango efsanesi orada 'olé' haykırışları ve Toledo'nun geniş kenarlı hasır şapkaları sombrerolarla süsleniyor. Buna karşılık Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tangoyu kesinlikle kabul etmiyor ve inatçı bir şekilde Strauss'un valslerini yapmaya devam ediyor."[127] Avrupa'daki ilk tango okulu, Buenos Aires'te bir dans akademisi yöneticisi olan Saborido tarafından 1912 yılında Paris'te açıldı. Saborido bir misyoner heyecanıyla bu okulların Fransa dışında da yayılmasını sağladı. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Avrupa'yı terk ederek ülkesine dönmek zorunda kaldı.

Tangoyu, Paris'teki villalarda, gramofondan gelen müzikle yapılan salon gösterilerinde, Montmartre'ın eğlence lokallerinde ya da Côte de Azur'un gazinolarında görüp tanıyan Avrupa sosyetesi, sadece Arjantinli tangocuların yiğit görünüşlerine hayran olmakla kalmadılar. Aynı zamanda bu yeni zengin sınıfın varlıklı hanımları ve beyleri tangoyu, koşullar ne olursa olsun üstesinden gelinmesi gereken çok özel bir yarışma alanı olarak algıladılar. Ve kısa bir süre içinde Paris sosyetesi tango

adımlarıyla dans pistlerine yürüdü ve bu olgu Avrupa'nın geri kalan ülkeleri için taklit edilecek bir model oluşturdu. Jean Cocteau, sosyetenin devam ettiği Paris'in özel toplantılarında tango dansı yapan snobların resmini, acı bir dille ve alaylı bir şekilde şöyle çizmekte: "Tango Villa Montmorency'den başlayarak Avrupa'ya yayıldı. Birbirleriyle düğüm olmuş çiftler omuzlarını hiç hareket ettirmeden yavaş Arjantin promenadesini yapmaktaydılar. Göbekli şişman erkekler damlarını iyice göbeklerinin üzerine yapıştırıp, küçük adımlarını ön tarafa doğru sürüklüyorlardı. Arada sırada duruyorlar ve öbür yana dönüyorlar ve ayaklarını kaldırarak pis, mide bulandırıcı bir şeyin üstüne basmış gibi ayakkabılarının topuğuna bakıyorlardı."[128]

1907'de Avrupa toprakları üzerinde ilk defa Nis kentinde yapılan tango turnuvasını, dansör, besteci ve yazar olarak ün yapmış olan Camille de Rhynal yönetti. Turnuva çok başarılı oldu ve bu nedenle kısa bir süre sonra Fransa'nın başkentinde tekrarlandı. Aradan çok geçmeden Paris'in her tarafında Almanos ve Odette, Oskar ve Suzette, Duque ve Lina gibi çok şey vaat eden yakıştırma isimler taşıyan ve meyhanelerde ve de dans gösterisi yapılan salonlarda tango şovu yapan çiftler türedi. Parislilerin tango adımlarını öğrendikleri en önemli dans kuruluşunun sahibi olan Buenos Aires'ten gelme Bernabé Simara, birlikte dans ettiği matmazel Gloria ile bu çiftlere dahildi ve Simara bu sayede kendi "dans akademisi" için bol bol reklam yapma fırsatını buluyordu. Bir müzikal sanatçısı olan Mistinguett 1910 yılından itibaren tangoyu revü tiyatrosunun dışına taşıdı ve kendisine eş olarak seçtiği Sorbonne üniversitesine bağlı dans akademisin direktörü olan değerli profesör Bottallo ile "iyi toplumun" tutucu çevrelerine de bu dansı tanıttı. Tanınmış tiyatro yazarı Jean Richepin 1913 yılında *Le tango* adlı tiyatro eserini yazarak, bu dansı büyük başarıyla sahneye, dolayısıyla tüm dünya sahnelerine çıkardı. Oyunun kostümlerini ise, savaş öncesinin en önemli modacısı olan Paul Poiret çizdi. Richepin aynı yıl yapılan Académie Française'nin yıllık toplantısında tango üzerine ateşli bir konuşma yaptı: "Tangoya çok iftiralar atıldı. Bize bu dansın, Arjantin'in alt kesimlerinden çıktığı ve bu yüzden saygıdeğer hanımlara ve beylere uygun olmadığı

söylendi. Bu doğru. Fakat acaba kökeni halka dayanmayan bir dans var mı? Bize tangonun iki yöne çekilebileceği ve erdem dışı hareketler içerdiği söylendi. Tangonun iki yönlü olması ya da olmaması tümüyle bu dansı yapanların elinde olan bir durum!"[129]

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından az önce tango, güzellerin ve zenginlerin hastalıklı dünyasına dans ve müziğin çizdiği çerçeveyi aşarak, kültürel yeni bir biçim verdi ve sembolleriyle moda branşına bol miktarda malzeme sağladı. Moda dünyası da bu sembolleri yirmi yıl boyunca hayal gücü az ya da çok olan bir recyclingin boyunduruğu altına soktu. Tangonun dikkat çeken yapmacıklı, egzotik görünümü, bu dansın temelini dayandırdığı sömürgecilik döneminin sanki son defa parlayan ışığıydı. 1899 Peking Boxer ayaklanması, general Kitchener'in Sudan'daki "dervişlere" karşı yürüttüğü savaş, Güney Afrika'da Britanya'nın çıkardığı ve 1899'dan 1902'ye kadar süren Burlar savaşı, Etiyopya'da İtalyan ordusunun feci şekilde yenilgisi, 1904/05 Rusya-Japonya savaşı ve güneybatı Afrika'da Alman sömürgeciliğine karşı Herero'ların dört yıl süren başkaldırışları ve direnişleri gibi, sömürge durumundaki ülkelerde sürdürülen kanlı savaşlarla ilgili başsayfa haberlerinin yerini tango çılgınlığı aldı. Moda branşı ise, çeşitli aksesuarla ve özenle seçilmiş ve sömürgecilik dönemini anımsatan modellerle, tangonun egzotik görünümüne katkıda bulundu ve çığırından çıkmış dünyanın karşısına renklerin ve biçimlerin huzur veren kozmopolitliğini koydu. Poiret'in tiyatro yazarı Richepin'in eseri için 1913'te çizdiği kostümler, kesin çizgileri olan bir tango modası yarattı. Kadın modasını belirleyen ve oryantal modellerden örnek almarak hazırlanan "Harem" pantolonu, onun üzerine giyilen ve de pantolondan daha kısa etek, ayrıca kolsuz bluz ya da yandan yırtmaçlı, dar ve uzun etek tango yapmak için idealdi. Bu giysilerin bir özelliği de kadınlar dünyasının monden dünyaya ait olan bölümünü korse giymek zorunluluğundan tümüyle kurtarmasıydı. Yirmili yıllardan kalma bir yazı, olayı geriye bakarak şöyle değerlendirmektedir: "Çiftlerin birbirlerine sımsıkı sarılarak dans etmeleri, giyim modasında yenilikler yapma zorunluluğunu doğurdu. Etekle-

rin yere doğru süzülüşü yeni çizgilerle belirlendi. Modacılar kolları sıvayıp işe koyuldular ve tango için saç modelleri, tango giysileri ve de erkek ve kadın giysileri için aynı olan tango rengini yarattılar. Tuvaletlerin gösterişliliği ve zenginliği tango aşkı ile alev alev yanmaktaydı ve bu aşk çok sayıda, hiçbir işe yaramayan salonu yeniden canlandırdı. Eğlence yeri sahiplerinin ve garsonların, yayınevi sahiplerinin ve müzikçilerin, ayakkabıcıların ve berberlerin, dans öğretmenlerinin ve koketlerin ve bunlara mal sağlayan sayısız kuruluşun işleri mükemmel bir şekilde gelişti. Bu konuyla ilgili olan herkes aynı ortak düşüncenin tepe noktasında birleşiyordu: Bu dans tutkusu kesinlikle azalmamalıydı."[130] 1913 yılına ait kabare-dans-revü dünyasıyla ile ilgili bir yazı, kep ve turbanla son şeklini alan tango modasını şu şekilde betimliyor: "Tango giysisi en eski şekliyle, üç kat tülden ya da pilili kırmızı dantel eteğin üstüne giyilen tül ve altın gibi parıldayan dantel bir etekten oluşmakta. Eteğin ucuna geçirilen tel, uzun tül eteği çok hoş bir şekilde kalkık tutuyor ve eteğin dans ederken yukarıya doğru kalkıp inmesi sayesinde giysi tam puan alıyor. Üst kısma giyilen ve bir bulutu andıran korsaj koyu kırmızı tülden dikiliyor. Kolsuz tül tuniğin, kol oyukları parlak taşlarla işleniyor. Giysinin yırtmaçları sayesinde tango dansının adımları ve dönüşleri çok rahatlıkla uygulanabiliyor."[131] Tango ayrıca, bir boya hatası yüzünden meydana gelen ve kara sarı denilen sevimsiz bir rengin de büyük çapta moda olmasını sağladı. İlk başta bu renkte bir saten kumaşı ne yapacağını bilemeyen kumaş tüccarının aklına, satene tango adını vermek gelince işler değişmiş, fakat bu sefer de ortaya başka bir sorun çıkmıştı. Çünkü kumaş tüccarının ardı arkası kesilmeyen talepleri karşılayabilmesi için, kendisine bu bozuk renkli sarı satenin aynısını dokuyacak bir firma bulması gerekiyordu. Kısa zaman içinde tangonun akla getirdiği müstehcenlikten yararlanarak, malın değerini yükseltmek amacıyla hemen hemen her şeye tango adı takıldı. "İlk önce Parisli bir tatlıcı küçük pastalarının vaftizini tango diye yaptı. Sonra berbat bir sarı renk moda oldu, daha sonra bu moda 'tango bluzu' 'tango şapkası', tango mektup kâğıdı, kurşunkalemi, yakalığı, saç tokası, korsesi, ayakkabısı, tango parfümü, tüyü, takma sa-

çı, makyaj malzemelerini taşımaya yarayan ve dansa giden kadınların yanlarından kesinlikle ayırmadıkları yassı makyaj çantası, ona uygun yassı parfüm şişesi ve yassı pudra kutusu ile devam etti. [...] Sadece otomobile tango adı verilemedi. Çünkü bir adım öne, bir adım yana ve bir adım arkaya gitmek için 50 beygir gücüne gerek yoktu. Çığ giderek daha da büyüdü ve tango filmi oynatmayan bir sinema, tangoyla ilgili gösteri yapmayan bir tiyatro veya varyete, tangonun edep dışı pozlarının resimlerini yayınlamayan bir gazete ve tango kartpostalları satmayan bir dükkân kalmadı."[132]

Avrupa'nın kozmopolit sosyetesinin eline geçen tango, Arjantin kaynaklı ilk şeklinden tümüyle uzaklaştı. 1914 yılında José Maria Salaverria, *Cara y Cartas* adlı dergide durumdan dert yanmaktaydı: "Tangonun Paris ve Londra halkı tarafından benimsenmesinin nedeni, egzotik, günaha sokucu, erotik ve edep dışı olması değil, daha çok barbar bir dans olmasıdır."[133] Tangonun Paris'te geçirdiği değişimi yazar Enrique Gomez Carillo yumuşak bir dille şöyle açıklıyor: "Paris'te yapılan Arjantin tangosu yavaş tempolu, soylu görünümlü, kibar, aristokrat, erdemli ve de çok zor bir dans. Çiftler adımlarını büyük bir dikkatle sayıyorlar. Küçücük bir hata her şeyi bozuyor. Bütün davranışlar katı ve değişmez kurallara bağlı. İçlerinden en tutucu olanının bile yapmak istemeyeceği bir figür yok."[134]

Her ne kadar tangonun vatanındaki yorumcular bu olguyu, tangonun inceltilmesi, yumuşatılması olarak kabul ettilerse de, esasında bu dans Paris'in salonlarında buluşan monden topluluklar tarafından ciddi bir şekilde evcilleştirildi. Paris'te ve Londra'da dans öğretmenlerinin egemenliği altına giren tango, tam anlamıyla disipline edildi ve değişik zorluk dereceleri olan tek tek adımlar ve figürler halinde parçalara bölünerek karmakarışık bir hale getirildi ve de böylelikle bedenin bireysel, kendiliğinden oluşan bir anlatımla kendisini dışavurması engelllendi. Dans öğretmenleri tangonun evcilleştirilmesini, devlet-politikasıyla ilgili bir görev olarak algıladılar: "Sinirlere hâkim olma ve uzuvlara bilinçle istenilen hareketleri dikte etme, karakteri sağlamlaştırır ve geliştirir. Ekonomik yaşam düşünüldüğünde, bunun abartılmış bir düşünce olmadığı görü-

lür."[135] Standartlaştırılan, sıraya konulan ve rutin bir olay olarak antrenmanı yapılan her şey kişiselliğini yitirir. Beden bedene yapılan dans sportif bir antrenmana dönüştürülünce, erotik yanıyla yanlış algılanmaya neden olacak kişisel boyutları da ortadan kalktı. Artık bedenlerin birbirleriyle olan temasını, erotizm yerine yönetmelik belirliyordu. Bu olayı bu şekilde görüp, açıklamak mümkündür.

Almanya'ya tango, 1912/13 sezonunda on iki değişik figürden oluşan bir koreografiyle geldi. Dansçılar yüklü bir antrenman programını uygulayarak öğrendikleri figürlerin zorluğundan dolayı nefes nefese kalmaktaydılar. Bu dans, Buenos Aires halkı Portenõ'ların cüretkâr, bağımsız Arjantin tangosundan çok farklıydı. Münih'te yayınlanan günlük bir gazete, "Tango şarhoşluğu" başlığını verdiği bir yazıda tangoyla kendilerinden geçen çiftleri sözünü esirgemeden eleştirmekteydi: "Çiftler hesap makinesi gibi hareket ediyorlar. Dans sırasında son derece ciddiler. Kıpırdayan dudaklarından, sürekli olarak sayıları mırıldandıkları anlaşılıyor. Bu dans güya erotik bir dansmış gibi gözüküyor ama, esasında salt matematik. Heyecan duymaya fırsat yok. Çünkü çok sakin kalıp, daha sonraki hareketi düşünmek gerekli. Kavalyenin damını göğsüne sıkıca bastırması, dansçıların bedenlerinin birbirine kenetlenmesi, hepsi birer sembol. Oysa tangonun kutsal ülkesinde aynı durumda erotizm ön plana çıkardı. Fakat burada çiftler buz gibi duygusuz, çünkü önemli olan bir sonraki figürü düşünmek ve ona hazırlanmak."[136]

Tango sadece başarı ilkesine bağlı yeni zenginlerin donmuş atmosferi içinde kalmadı. Dinamik bir spor türünü andıran şeklinde de değişiklik oldu. Üst sınıfa ait olmak isteyenler her zaman üst sınıfların kültürel geleneklerini gayretkeş bir biçimde uyguladılar. Zaten onlarla aralarındaki tek bağ buydu. Siegfried Kracauer 1930 yılında durumu şöyle açıklıyordu: "Geniş bir kesim kentsoylu varoluşlarını, beyin işçisi olarak kazandıkları aylık gelirle ve buna benzer önemsiz birtakım niteliklerle açıklıyorlar. Fakat bu varoluş artık aynı şey değil. Bu sınıfların yeri ekonomik süreç içinde değişti. Bunlar orta sınıfa özgü yaşam anlayışlarını sürdürmekteler. Aşağıya karşı farklı-

lıkları korumak istiyorlar. Yukarıya karşı ise, durumları giderek zorlaşmakta. Eğer kaderlerini kendileri çizebilselerdi, alabildiğine düşkün oldukları bireycilik geçerli olurdu."[137] Tangonun ekonomik temeli yok oldukça, bir yaşam biçiminin sembolü olarak etkisi arttı. Moda, bir motor gibi, tangonun sosyal piramidin alt katlarına inmesini çabuklaştırdı ve tango aşağılara indikçe de arkasında hırs gizli olan görünüşteki erdemini yitirdi. Küçük burjuvaların katına ve de memurlar sınıfının boş zamanı değerlendirme alışkanlıklarına ulaşan tangonun üzerindeki haute volée'yi simgeleyen steril cila silindi. Ve bu dans yeniden sokak kadını ile para ödemeye hazır müşterinin arasındaki, birbirlerini ele geçirmeyi amaçlayan dans modelinde olduğu gibi yapılmaya başlandı, ancak sekreter küçük hanımla banka memuru bey tabii ki bu tiplere hiç benzemiyorlardı. Onlar tangoyu, dişiliğin ateşli çekiciliğiyle, hava atarak kur yapan erkeklik gücünün bir düellosu görünümünde olan ve zenginler tarafından oynanan bir oyun gibi yorumladılar. Oysa zenginler, başarıya yönelik sportif bir bakış sonucu tangonun iki şekilde yorumlanabilecek imgesini tümüyle yok etmişlerdi. Fakat sekreter hanımla, banka memuru bey hafta sonlarının heyecanı haline gelen tangoyu, zenginlerin de kendileri gibi algıladıklarını düşünüyorlar ve böylelikle, yana doğru kayış hareketi promenadenin gizli müstehcen karakterini ya da ani duruş hareketi kortede birbirlerine sıkıca yapışmış bedenlerin sarsıntı geçirmesinin tahrik ediciliğini, yasallaştırıyorlardı. Bu yanlış algılamadan çıkan sonuç şunu gösteriyordu ki, adımlar her ne kadar matematik hesabı yapar gibi sayılsa da, tangonun müzikle bütünleşmiş hareketleri seyirci üzerinde iki bedenin birbirlerine kur yapması izlenimi uyandırıyordu. Melodinin yumuşak hatları ve ritmin utangaç bir şekilde geriye çekilen ve aynı şekilde öne çıkan karakteri beden bedene dans eden çiftin iç içe geçmişler gibi görünmesine neden oluyordu. Böylelikle tango yeniden, erotik bir törenin müzikle ve dansla anlatımı olan ilk baştaki şekline döndü.

Zaten Birinci Dünya Savaşı bu arada beden ve cinsellik konusundaki bütün engelleri yıkmıştı. Aklın her türlü hayal gücünü aşan mermi yağmurları, kanlı savaş alanları, zehirli gaz kul-

lanılması, yiğitlik süsü verilen, oysa salt gücü ele geçirmek için yürütülen yakın savaş sonucu parlak süngülerle gerçekleştirilen katliam, kentsoyluların erdem standartlarının arkasındaki gerçeğini ortaya çıkardı. İnsanlar gerekli dersi aldılar ve hiç olmazsa bu ders bir nesil boyu etkili oldu. Din, vatan ve imparator parolaları tümüyle inandırıcılığını yitirdi. Toplumu kontrol altında tutan mekanizmalar dayandıkları ideolojik temeli ve de dolayısıyla önemli ölçüde güçlerini kaybetttiler. Neredeyse engellenemez bir hedonizm hüküm sürmeye başladı. Büyük savaşın neden olduğu moral çöküntüsünün ve dünya düzeninin tümüyle bozulmasının yarattığı duygularla, adeta kıyametten önce dünya üzerindeki son dans yapılmaktaydı. Almanya'da bu süreç enflasyonun çılgınlık haline varan görünümleriyle daha da çabuklaştı. İnsanlar ideolojilerden vazgeçerek, bedenlerine dönük bir yaşam yolu tutturdular. Utanç duvarı aşıldı ve cinsel güdüler toplum üzerinde garip bir çekicilikle etkili olmaya başladılar. Bu arada gazetelerin magazin sayfaları da, insanın davranışlarının psikanaliz yoluyla değerlendirilmesi ile ilgili yazılara geniş çapta yer vermeye başladılar.

Caz müziği ile yapılan danslarda kalabalıklar sürekli hareket ederek, gerilimlerini dağıtırken, başka türlü olmaya değer verenler için tango karşı dünyayı idealize ediyordu. Fakat sosyal merdivenin alt basamaklarına yaklaştıkça sınırlar silinip, yok olmaktaydı. Caz dansının sallanmaları, hoplayıp zıplamaları yanında tango, sımsıkı birbirine sarılan çiftlerin süzülerek dans pistine taşıdıkları karşı kutbu oluşturuyordu. Esasında yirmili yıllarda da tango, gerçek snoblara ve de hafta sonu snoblarına, kendini beğenmişliklerini, adım düzenlerine gerilim dolu uyum sağlayışlarını, dans yoluyla birbirleriyle buluşan bedenlerinin müstehcen oyunlarını ve dansın koreografisinin içerdiği koyu bir cinsel dürtü sembolizmini topluma sergilemeleri için olanak sağladı. Bu dönemde, tango yapan kadınlar dekolte elbiseler, dirseklere kadar çıkan beyaz parlak deriden yapılmış eldivenler, ayağı gösteren ve ayak bileğinden bantlarla tutturulan ayakkabılar giydiler ve saçlarını tango modasına uyarak kısa kestirdiler. Müziğin karakterine ise, sahte bir romantizm ve duygusallık egemen oldu. Dans toplulukları-

nın yorulmadan kemanlarının üzerinde fırça gibi gezdirdikleri yaylarıyla çıkardıkları tango tınıları çiftleşme zamanı ötüşen horozların çıkardıkları seslere benziyordu. Küçük burjuvaların tutuk erotizmi ise, hiç çekinmeden dans pistlerini ele geçirdi. Arjantin tangosunun ateşli tutkusu ve hüzünlü melankolisi, pazar günlerinin ucuza çıkan çay partilerinde özenle yerine getirilen bir tören, hatta neredeyse erotizm içerikli dini bir ayin haline dönüştü. Bu konuda Heinz Pollack'ın düşüncesi şöyle: "Tango bir dans olmaktan çok, ruhun rengârenk parıldayan bir macerası. Kol ve bacaklar birbirlerine düğümlenerek oynadıkları oyunla, bu macerayı dış dünyaya iletmekte. Çizgileri çok yumuşak ve rahat ve de gizemli. Bedenler zaman zaman tehlikeli ve karmakarışık olan çok değişik bir oyun oynuyorlar. Dehşetli bir arzuyla birbirlerini yakalıyorlar, tutuyorlar, birlikte ileriye doğru kayıyorlar, gülümseyerek zarif kıvrılmalarla usulca birbirlerinden kaçıyorlar. Hiçbir tango bir diğerine benzemiyor, çünkü o her zaman bedenin kalpten gelen ateşli bir tapınmasıdır."[138]

Tango arka planda gizli bir kriz bilincini taşıyan kentsoylu bireyciliği yeniden sahneye koydu, dış yüzünü onardı ve ona modaya uygun kozmopolit bir görünüm verdi. İç dünyasını ise, eğreti bir tutkuyla süsleyip, püsledi ve böylelikle bir sürecin anlatımı oldu. Kazananı ve boyunduruk altına gireni sergilemek amacıyla, dans eden çiftin pozisyonlarını sürekli olarak değiştirerek, ayrılması ve tekrar birleşmesi, tangonun en önemli özelliğiydi. Eylem duygusundan kaynaklanan bu özellik, çağın rahatına düşkün olma anlayışının yerine gerimli bir dinamizm koyuyordu. Bu olgunun arkasında, toplumsal olarak üretilen çelişkileri içeren bir bireycilik biçimi yatmaktaydı. Bu çelişkilerden dolayı bireyin kendinden emin olma duygusunun giderek daha da kuvvetli ve sürekli olarak uyarılması gerekiyordu. 1930 yılında İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset'nin söylediği gibi "Kitlenin ayaklanması"nın, yani boyutları kestirilemeyen kitlenin sosyal ilişkilere ve de kültürel biçimlere katılmasıyla[139] eşsiz olma deneyimi giderek zorlaşmaya başladı. Kitle içinde serbest kalan ve gelişen insanların benzerliği düşüncesi, bireylerin özel ve tek olan kendi 'ben'lerini üretmesini çok zor psikososyal bir

görev haline getirdi. İnsanlar modanın koltuk değneklerinden ve kültürü yansıtan iletişim organlarından yararlandıkları oranda bu görev daha da zorlaştı, çünkü bu yardımcı destekleri aslında herkes kullanıyordu. Farklı olmayı belirlemesi gereken şey, sonuçta kitle içinde aynı olmayı doğurdu. Böylelikle nonkonformizm, işlevi olan bir konformizme dönüştü.

Kendileri tarafından yaratılan ve başdöndürücü bir hızla gelişen bu değişim sonucu öncelikle seçkinler sınıfı bir anlam ve kendi yerini belirleme krizi yaşadı. Bu sınıfa ait olanların geniş kapsamlı olarak ellerinde tuttukları mülkiyetin kuralları, kentsoylu mülkiyetçiliğin işlevinin yasallığını, bireyin eşi benzeri olmaması önkoşuluna dayandırıyordu. 1905'teki Rus devriminde, burjuvazinin temelinin radikal bir biçimde sorgulanması, gerçek bir durum oldu ve 1917'nin Kızıl Ekim'inde elle tutulur bir realite olarak temelleri sarsılan kentsoyluların üzerinde korku veren bir hayalet şeklinde dolaştı.

Tango dansının Avrupa'da çok değişik görünümleri yaşandı. Monden sosyetenin büyük balolarında, danslı matinelerinde, maskeli balolarında, danslı suarelerinde ya da büyük kentin dans kulüplerinde veya saray adı yakıştırılan esasında mütevazı otellerin tango çaylarında, açık hava gazinolarında ve balo tertiplenen büyük salonlarda yapılan tango dansı, bireyin salt kendini sergilemesini ve kendinden emin olmasını değil, aynı zamanda kentsoylu kişiliğini yaratmasını da sağlıyordu. Bu bağlamda özellikle müzik, Eros'un görünen yüzünün arkasında, özlemler, hayaller, korkular, rüyalar ve kâbuslarla kendini belli eden yerini saptama ve tanımlama gereksinimini yansıtan bir iletişim aracı olarak iş görmeye başladı. Müziğin erotikleştirilmesi, yükselen kitlesel toplumun boyutlarının kestirilemez olmasının yarattığı korkuyu cinsiyetlerin gizli kutuplarında görünmeyen bir mıknatıs gibi düzene koyuyordu. Felaketlerin ve yok olmaların, yeniden ortaya çıkmanın ve değişimlerin, anlam ve yerini saptama bunalımlarının egemen olduğu bir dönemde, hiç olmazsa bu davranış modeli dayanıklılığı sağlıyordu. Aslında bu modelin alışılmamış farklılıklar, egzotizm arayışı, kuşku uyandıran şehevi bir atmosfer içermesine ve de yirmili yıllarda cinsiyetlerin giderek androjen bir görünüm almasına, cinsiyet-

ler arasındaki kutuplar ortadan yok oluyormuş gibi bir izlenim uyandırmasına rağmen, erkek ve dişi cins, gene de bu olguya sıkı sıkıya sarılmaktaydı. Narsis bir biçimde kendini arayış, cinsellik ile ahlakçı kültürün yükümlülükleri arasındaki çatışma sonucu, iblisleştirilmiş Eros'un efsanevi yansıması haline dönüştü. Bu ise, topluma egemen ilişkilerden kurtulmanın sembolüydü bir görünümüydü.

"Küçük Hanım, Shimmy Yapar mısınız Benimle?"
Sallanarak Yapılan Danslar

Viyana'da yaşayan Macar asıllı operet bestecisi Emmerich Kálmán tarafından aslı Julius Brammer ve Alfred Grünwald'a ait olan bir metin üzerine yazılan bir şarkı 1921 yılında fırtına gibi halkın kalbini fethettti. Kálmán, daha 1915 yılında "Çardaş Fürstin" operetindeki "Bu iş kadınlarsız olmaz!" adlı şarkıyla büyük bir başarı sağlamıştı. Fakat bütün rekorları aşağıdaki şarkı kırdı:

Küçük hanım, shimmy yapar mısınız benimle?
Shimmy, shimmy her şeyin en üstünde
Bir zamanlar yabanilerin dansıydı
Şimdi ise, eğitimin kaçınılmaz gereği
Eskiden şaşırtırdı, kulağa hoş gelmekte şimdi
Shimmy, shimmy en yaygın moda, shimmy şaşırtıyor herkesi!

Bu şarkı diğer şarkılardan çok daha farklı bir biçimde çağın görüşünü dile getiriyordu. Shimmy "Altın yirmili yılları" başlatan dans modasıydı. Çarliston ve black bottom dansları, zengin dekorlarla süslü revüler, göz kamaştıran varyete numaraları, radyo ve sinemalar, çıplaklık kültürü, alagarson saç kesimleri ve golf pantolonları bu tantanalı, karmaşık yılların ve dolayısıyla değişen yaşam duygusunun bir anlatımıydı. Siyah Afrika kökenli Amerikalıların hareket etme kültüründen esinlenen ve "jimmy" adıyla bilinen bu dans biçimi, yüzyılın başlangıcından itibaren kökten değişen beden kültürünün bir sonucu olarak,

salt geçmiş yıllarda kentsoylu sınıfı büyüleyen valsin yerini almakla kalmadı, aksine onun karşısına bir rakip olarak çıktı. Shimmy, emniyet müdürlüğünce uygunsuz kabul edilen "salınarak ve sallanarak" edilen danslar grubuna aitti. 31.5.1913'te çıkarılan bir kararmame ile bu dansı yapanlar eğer toplumsal erdem anlayışını zedelerlerse, iki yıla kadar hapis cezasına çarptırılıyorlardı. Shimmy dansında çiftler karşılıklı duruyorlar ve de bütün uzuvlarını sürekli hareket ettiriyorlardı. Dans esnasında ayakuçları bitişik kalıyor, dizler hafif bükülüyor ve ayak topukları müziğin ritmine göre değişerek, dışa çevriliyordu. Ayakların bu hareketinin etkisiyle kalça kemiği kavisler çiziyor ve bedenin üst tarafı da titremeler ve çalkalanmalarla hareketi tamamlıyordu. Görünüm, adeta "üst tarafı pire tarafından ısırılan bir kişinin, pantolonunun yere inmesi"[140] gibiydi. Dans öğretmenleri dans pistlerine egemen olan bu eksantrik davranışları evcilleştirmek ve edepli bir biçim verebilmek için çaba harcadılar. Shimmy dansında "çiftlerin araya mesafe koyulmamasının" ve kalça sallama hareketinin "salt kadınlar tarafından ve çok hafif bir şekilde yapılmasının "[141] propagandasını yaptılar. Gene de bu şekliyle bile yapıldığında, her adımda dışarıya çevrilen topuklar dansın ilk halini hatırlatıyordu. Fakat shimmy'yi evcilleştirme çabaları tümüyle başarısız olmadı, çünkü orijinal versiyonunun çok önemli bir sakıncası vardı, o da 1922'de dans pedagogu Heinz Pollack'ın belirttiği gibi "bu dansı ancak genç, gelişmiş bir vücudu olan, ince yapılı insanların yapması" olasıydı. Diğerleri ise, "kendilerini komik duruma düşürmek ve başkaları tarafından alayla karşılanmak tehlikesiyle"[142] karşı karşıyaydılar. Shimmy'nin evcilleştirilmiş, daha az kibar, fakat buna karşılık daha popüler olan bir başka versiyonunda ise, kavalye iki elinin iç tarafıyla damının kalçasını tutmakta ve müziğin ritmine uyarak eşinin kalçalarına kavisler çizdirmekteydi.

Aynı yıllarda kendini kabul ettiren ve ritmik cimnastik ve kendini dışavurma dansıyla sembolleşerek yaşamda devrim yapan yeni hareket sanatının kurucusu Rudolf von Laban'ın tanımlamasıyla bu yeni dans kültürü; "Düşünen beyine" bilek gücüyle karşı çıkıyordu.[143] Hans Siemsen ise, haftalık Weltbüh-

ne dergisinde sevinç çığlıkları atıyordu: "Bu dans, asaleti, kusursuz davranışı, zarif görünümü ve kolalı yakaları yerden yere vuruyor. Gülünç bir duruma düşmekten korkanlar bu dansı yapmamalılar."[144] Tüm yorumlar, shimmy dansını, kentsoyluluğun statükocu katılığına karşı duyuların, hayvani duyguların, içgüdülerin ve doğal olanın ayaklanması olarak açıklıyordu. 'Kendini dışavurma dansı eyleminin' savunucularından olan Fritz Böhme'ye göre Yeni Dünya'dan ithal edilen toplum dansları insanın yenilenmesini başlatmaktaydılar.

"Doğayla iç içe bir yaşam sürmediğimiz ve doğamız gereği çok güçlü olmadığımız için, olanaklardan yararlanıp onları doyasıya yaşamak durumunda değiliz. Putperestlik döneminin yetilerine, kendini serbest bırakarak kendinden geçme içgüdüsüne artık sahip değiliz. İçgüdülerin çekincesiz dışavurulması olgusundan öylesine uzaklaştık ki, aynı koşulların yeniden oluşması durumunda bile olayı aynı yoğunluğuyla yaşayamıyoruz. Vahşi olarak doğup sonradan evcilleşmiş olan salon insanı, bir zamanların içi anlam yüklü biçiminin bir karikatürü durumunda. Fakat işte tam bu cansızlık, kansızlık ve kuklalar örneği doğaya uzaklık çağımızın tipik bir özelliği. Bu bakımdan modern toplum dansının önemli ölçüde insanın özünü kristalleştirdiğini söylemekte yarar var. Salt beynin değil, bedenin de canlanması, olaya bizzat katılması ve bu şekilde kendinden geçme arzusu ile günümüzde bedensel yaşamın yeniden uyanmasını sağlayan çok geniş kapsamlı ve çeşitli akımlar içeren toplum dansı arasında bir bağ olduğu kuşkusuz."[145]

Bu yeni dans biçimi, birbiri arkasından moda olan ve sonra da yok olup giden diğer danslardan çok daha farklıydı. O, adeta, içinde çağın çelişkili eğilimlerinin anlatımını bulduğu bir dünya görüşünün somutlaşarak hareket haline gelmesiydi: Öyle ki, bir taraftan doğanın çekiciliği, öbür taraftan tekniğe hayranlık, bir yandan insanın Taylorist görüşe göre bant işçiliğine uygun bir biçimde makineleştirilmesi, diğer yandan yaşam devrimi kapsamında tüm bedenle ilgili bir kültür anlayışının egemen olması, kısacası; modernizm ve atavizm. Birbirinden kopuk, farklı ve başka yönlere sürüklenen deneyimler dünyasının paradoks karakteri, kendini en çok yeni kavramların ortaya

çıkışıyla belli ediyordu. Örneğin, vahşilik, doğallık, kutsal kabul edilen hayvanlara tapış, içgüdüler, kente özgü dürtüsellik, uygarlık, endüstri ve teknik çok yaygın olan *Großstadtdschungel** kavramında birleşiyordu. Bu karşıtlıkların tümünü çevreleyen anahtar kavramın adı "ritim"di. Birbirinden farklı deneyim alanlarının zamana bağlı iç yapılarının soyutlanması sonucu varılan ortak ölçü onları birbirleriyle örtüştürmekteydi. Wolfgang Graeser'in yorumu: "irrasyonel olan yeni bir şey, yaşamın akışı içinde ortaya çıkan, yeni bedensellik... sayısız sıfatları olan ritmik... yeni bir şeyi betimleyen kavramlar"[146] şeklindeydi. "Modern dansların" telaşlı, bazen şaşırtıcı, bazen de sportif hareketleri, yaşamın ritminden başlayıp, büyük kentin ritmine uzanarak bir kavis çizen bu "bir şeyi", kavranılabilir ve böylelikle yaşayarak algılanabilir kılmaktaydı.

Shimmy, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'dan ithal edilen caz müziğinin etkisiyle gerçekleşen müzik devrimiyle de bütünleşmektedir. Telli çalgıların egemen olduğu büyük dans orkestraları, genellikle lüks otellerin akşamüstü çaylarında ve akşamları düzenlenen danslı eğlencelerinde, vals, polka, kadril ve galop için müzik yapıyorlardı. Berlin, Paris ya da Viyana standartlarına uygun olarak aynı şekilde telli çalgılarla donatılmış küçük topluluklar ise birer caz topluluğu haline dönüştüler. "Dans müziği yapanlar ve orkestralar eski notalarını utanç duyarak yaktılar, kırmızı fraklar edindiler, yüzlerini siyaha boyadılar, sarı çoraplar ve mavi ayakkabılar giydiler, kendilerine çocuk trompetleri, inek çanları, gitarlar ve mantar tabancaları satın aldılar, mutlu ve sevinçli bir şekilde ve büyük sayılarda da orijinal yaz** ve shimmy toplulukları tarafından angaje edildiler."[147] Özellikle en büyük ilgiyi gürültü patırtı anlamına gelen "Krawalleur" adlı enstrüman uyandırıyordu. Bu simgesel kavram bateri için kullanılmaktaydı. Sağına ve soluna yerleştirilmiş perküsyon çalgılarının eller ve ayaklarla çalındığı bateri, dans orkestralarının bel kemiğini oluşturmaktaydı. Aynı zamanda enstrümanların orkestra içindeki işlevleri, ritim ve melodi çalgı grupla-

* Büyükşehir cangılı (Ç.N.)

** Almanya'da yakın bir zamana kadar caza Almanca okunuş şekliyle "yaz" denmekteydi.

rı olmak üzere ikiye bölündü. Ritim için, artık baterinin yanı sıra müziğin ritmik yoğunluğunu önemli ölçüde artıran piyano ve bas da sorumluydu. Klarnet, trombon, trompet ve giderek daha sık saksofonun da katılımıyla, üflemeli çalgıların egemen olduğu melodi grubu ise, müzik açısından ön planda olmasının yanı sıra, optik görünümüyle de bir "show" atmosferi yaratıyordu. Böylelikle caz müziği topluluklarının halkın önüne çıkış biçimlerinde de büyük değişiklikler oldu. O güne değin, müziğin hizmetkârları olarak görülen ve şef ön planda değneğini dalgalandırken ya da birinci keman olarak müziğin doruk noktalarını oluştururken, alçakgönüllü bir şekilde arka planda kalan müzikçiler hakkındaki geleneksel imge silindi. 19. yüzyılda yaptıkları müziğin aynı kalıptan çıkmış olması beklenen ve adeta makineleşmiş olan müzikçiler, artık bir çarkın dişlileri olma durumundan kurtuldular ve müziğe yerleştirilmiş solo bölümleriyle salt kulağa değil, aynı zamanda göze de hitap ederek kişilik kazandılar. Kurt Tucholsky 1921 yılında caz topluluklarının bu yeni âdetleriyle şöyle eğleniyordu: "Bazen parça çalınırken müzikçilerin büyük bir bölümü arkaya doğru çekiliyor, kulplu tencerelerin başında oturan beyefendi ise, tencerelerini sopalarıyla dövmeye devam ediyor, çünkü orada bulunanlar dans etmek istiyorlar. Derken birdenbire nereden geldiği belli olmayan, belki de erkekler tuvaletinden gelen ve klarnet çalan bir adam beliriyor. Diğer müzikçiler de usulca yeniden ortaya doğru yaklaşıyorlar."[148] Artık müzik, vals kralları dönemine göre çok farklı bir görünüme bürünmüştü. Yazar Max Brod 1921 yılında shimmy'nin müzikal etkisini çok açık bir biçimde betimliyordu: "Yirmi ya da daha fazla ölçü, aralarında üç tınıyı değiştirip duruyorlar. Shimmy'nin ritminin inanılmaz bir enerjiyle ortaya çıkması, müziğin bu ikinci planda kalışıyla ilgili. Üzerini melodinin görünmez ipek gibi incecik derisinin kapladığı bu durup dinlenmeden işleyen demirden ritim makinesinin, bir çocuk inadıyla bir tek sekizlik ölçüsünün bile boş bırakılmaması gerekmekte. Aynen yüksek gerilimli modern fabrikasyon tekniği ile elde edilen bir ürünün ya da bir uçağınki gibi, shimmy'nin de güzelliği, herhangi bir süsü olmasından değil, aksine tasarımının kusursuz ve sadece amaca yönelik olmasından kaynaklanıyor."[149]

Birinci Dünya Savaşı felaketinin neden olduğu kültürel boşluk, son Alman İmparatorunun tahtını terk etmek zorunda kalmasıyla Almanya'da daha da büyüdü. Bu boşluğu shimmy doldurdu. Bir zamanlar yerinden oynatılamaz ve değiştirilemez olarak kabul edilen, toplumun erdem ve kültür dayanaklarını oluşturan her şey tümüyle rafa kaldırıldı. Bu sürecin tutucu yorumcularından biri olan Friedrich Treufreund'e göre ise, kısa süreli 1918 devrimi, her türlü "sorumluluk duygusunu" ve "ciddi duyarlılığı" yıkarak, toplumu değiştirmiş ve bu değişimin başlattığı çöküş sürecini, yeni dans gelenekleri ve yüksek sesli kutlamalarla apaçık sergilemişti. Devrimle birlikte "danstan vahşi bir şekilde zevk almaya engel olabilecek bütün barikatlar yıkıldı. Artık meydan serbest kalmıştı, giderek vahşileşildi ve daha vahşileşildi. "[150] Buna karşılık bazı yorumcular Birinci Dünya Savaşı'nın barbarca kıyımının değerleri yok ettiğini ve bu olgunun dans anlayışını değiştirdiğini düşünüyorlardı.

"Savaş bitmişti, fakat savaşın gölgesi ürkütücü bir hayalet olarak halen insanların gözleri önündeydi. Modern dans, savaş çılgınlığının kaçınılmaz bir sonucuydu. Böylelikle modern gençlik yaşamın çağrısına kendi anlayışına göre cevap vermekteydi. Gençlik, yaşamı yoğun bir biçimde, çılgınca yaşamak ve olağanüstü her olaya katılmak istiyordu. Kadınlar ve erkekler yaptıkları çılgın, sarhoş edici danslarla, bu insanı yanıltan heyecan içinde, mutluluğu bulduklarını sanıyorlardı. Onlar için kurtuluş aktif, dinamik ve elektrikli olmaktaydı."[151] Bunun dışında savaşın galibi ABD ile Amerikan müziğinin ve dans modasının yayılması arasında doğrudan doğruya ilişki kuranlar da vardı: "Savaşı kim kazandı? Amerika! Bu cevap her şeye açıklık getiriyor. Bu koşullar altında eskinin hızlı Alman valsinin ölüm döşeğinde olması da doğal. Bugün hâlâ onu övüp savunanlar, dünya tarihini oluşturan ilişkileri herhalde anlamıyorlar."[152]

1918 yılbaşında, zaten hiçbir zaman ciddiyetle uygulanmamış olan dans yasağının kaldırılmasıyla birlikte, Almanlar tepetaklak dans pistlerinin kargaşasına daldılar. Bu yerlere, geçmiş deneyimlerin ışığı altında karanlık bir ad olan "yakın savaş lokalleri" deniyordu. 1 Ocak 1919 günü çıkan *Berliner Tagesblatt*

gazetesi "Halk aç kurtlar gibi hasret kaldığı eğlenceye saldırdı. Bugüne kadar Berlin'de böylesine çılgınca dans edilmedi."[153] diye haber veriyordu. Friedrich Hollaender, savaşın bitiminden sonraki aylarda Berlin'in batı yakasındaki atmosferi, savaş travmasının yarattığı boşluğun gerçeküstü sarhoşluğu olarak açıklıyordu: "Müzik toplulukları 'Sa-lo-meee, dudakların ölümden daha tatlı' diye sevinç çığlıkları atıyorlardı. Afiş sütunları 'Berlin, senin dansçın ölümün kendisidir' diye gürlüyorlardı. Ölüm yaşamın vazgeçilmez refakatçisi olmuştu. Halen herkesin ağzındaydı, halen bir hit gibi popülerdi. Dans pistlerinde, yaşlı zamparanın önemini yitirmiş kötü şöhretiyle hoplayıp zıplıyordu. 'Kakadu' ve 'Weiße Maus', 'Silhoutte' ve 'Toppkeller' gibi adlar taşıyan karanlık, loş lokaller, barlar zehirli mantarlar gibi yerden bitiveriyorlardı. Yan sokaklardaki 'Eldorada' ve 'Club Lila' şık gece giysileri giymiş kibar beylerin, 'Die Grotte' ve 'Entre nous' ise, erkeklerin az olduğu bu kötü dönemde, batan gemiden kurtulmuş ve sert tüvid kumaştan giysileri olan narin ırkın devam ettiği yerlerdi. Mavi siren lambalarıyla aydınlatılmış bu lokallerde, yorgun ve yeni bir dans ritmiyle sarmaşıklar gibi dolanıp duruyorlardı."[154] Savaşın bitimini izleyen aylarda, savaşa katılmış diğer ülkeler de tam anlamıyla kendilerini dansın çekiciliğine kaptırarak, savaşın dehşetini üzerlerinden biçimsel olarak silkelediler. Çok geçmeden sinemalarda gösterilmeye başlanan Amerikan yapımı *A Virtuous Vamp* adlı sessiz filmde başrolü oynayan ve Hollywood'da Gilda Gray takma adıyla "Shimmy kraliçesi" olarak ünlenen Krakau doğumlu Marianne Winchalska'nın beyaz perdedeki sihirli danslarından sonra, insanlık tutulamaz hale geldi ve caz müziğiyle büyük kitle sallanıp çalkalanmaya başladı.

Aslında, yirmili yılların başında kitleyi saran dans pistlerindeki bu salgın, kendini çok önceden belli etmişti. Bu olayın ilk belirtileri yüzyılın başında görülmüştü. Paris'teki dünya fuarı nedeniyle, 1900 yılında ABD Deniz Bandosu'ndan sivil yaşama geçmiş olan efsanevi şefi John Philipp Sousa elli kişilik üflemeli çalgılar topluluğuyla, ABD'nin resmi temsilcisi olarak Avrupa'ya gelmiş ve büyük başarı sağlamıştı. Fransa, Benelüks ülkeleri ve Almanya'yı kapsayan bu turne sırasında Avrupalı-

ları yerlerinden havaya fırlatan, onları dolaylı olarak da olsa ilk defa Afrika kökenli Amerikalıların müziğiyle karşılaştıran, Sousa'nın Ragtime uyarlamalarıydı, kuşkusuz coşkulu askeri marşlar değil. Sousa topluluğunun tartışmasız en can alıcı numarası, 1898 yılında karaderili Fred Stone'nun bestelediği "My Ragtime Baby" adlı parçaydı.

Ragtime, 19. yüzyılın son üçte birinde ABD'nin güneyinde ortaya çıktı. Marşı andıran bu dans müziğinin özelliği, çok belirli bir şekilde senkoplanması, yani olağan vurgu düzeninin değiştirilmesiydi. 1865 yılında Amerikan iç savaşının sona ermesinden sonra sayısız askeri müzik topluluğu dağıldı ve bu olgu bu müziğin başlangıcını hazırladı. Dağılan toplulukların çalgıları ikinci el mal satan dükkânların ve bitpazarlarının aracılığıyla, Afroamerikanların eline geçti ve onlar da hayran oldukları bu pasparlak pirinç çalgılarla aynen askeri bandolar gibi marşlar çalmaya başladılar. Fakat onlar müzikal anlayışlarına uygun olarak marş ritmine, aslında vurgusuz zamanın da vurgulanmasıyla bir karşı aksan kattılar. Bu şekilde ortaya çıkan müzik toprağı çapalama, kazma gibi tınısal bir özellik taşıdığından dolayı 'kazıp, koparılmış zaman' anlamına gelen ragtime adını aldı. Ragtime ABD'nin kuzeyindeki dans salonlarını fethettiği sıralarda, bu müziğin eşliğinde Afroamerikan kölelik zamanından kalma cakewalk dansı yapılıyordu. Çiftlerin öne doğru adım atarak ilerledikleri bu karikatürümsü dansın özelliği çağdışı kalmış komik adım atma biçimleriydi. Bu dansın adına 'pasta dansı' denmesinin büyük bir olasılıkla nedeni, dans yarışmalarını kazananların komik bir şekilde bir dilim pasta ile ödüllendirilmesiydi. Ragtime ile cakewalk arasındaki tek ilişki, her ikisinin de siyahi Amerikalıların kültüründen kaynaklanmasıydı. Cakewalk aslında kendine özgü ve de İrlandalı Jig'lerin müziğine benzer bir müzikle yapılan bir danstı. Fakat o zamanlar buna kimse önem vermiyordu. Onlar için adeta ragtime ve cakewalk birbirleri için yaratılmışlardı. Madem ki birbirlerine uyuyorlardı, o zaman mesele yoktu. Ragtime, hem caz topluluklarının öncülerinin repertuarlarının, hem de Afroamerikanların gittiği Barrellhouse adı verilen meyhanelerde çalan piyanistlerin vazgeçilmez müziğiydi. Delikli bir şe-

ritin yönettiği, pnömatik kumanda sistemiyle işleyen bir aletin, tuşları aşağıya doğru bastırdığı mekanik piyanonun bulunmasıyla, ragtime bütün ABD'yi bir yangın alevi gibi sardı. Yüzyılın başlarında gramofon henüz mekanik çalgı aletlerine rakip olacak durumda değildi. Güçlükle işitilen cızırtılı sesler, stetoskopa benzeyen bir borudan çıkıyordu ve bu sesleri duyabilmek için çıt çıkarmadan dinsel bir töreni izliyormuş gibi kulak kesilmek gerekiyordu. Mekanik piyano, halkın gittiği lokallerin dışında da, tekniğe hayran ABD'de kısa sürede kentsoyluların evlerine girerek kendine bir yer edindi.

Ragtime'ın kendini vazgeçilmez bir şekilde kabul ettirmesi 1899 yılında siyahi piyanist Scott Joplin tarafından bestelenen "Mapple leaf rag" adlı parçayla gerçekleşti. Aynen vals gibi, ragtime da toplumun tüm katlarını saran bir dans modası oldu. Şüphesiz herkes bu durumdan hoşnut değildi. Örneğin, New York'ta çıkan *Musical Courrier* adlı bir dergi 1899'da sesini şu şekilde yükseltmekteydi: "Seçkinler topluluğu, ragtime'ın ve cakewalk'un zamanın süper olayları olmasına karar verdi. Tarihi kişiliği olan saygın soylu isimlerin bu seks dansını yaptığını şaşkınlık ve nefretle okuyoruz. Cakewalk aslında Afrikalılara özgü bir göbek dansı. Başka türlü söylenirse, Afrika biçimi orjinin hafifletilmiş hali."[155] Ragtime-cakewalk birleşimini önce ABD'de, arkadan da, Sousa topluluğunun olağanüstü başarılı konserlerinden sonra Avrupa'da böylesine popüler yapan, işte bu seks imgesiydi.

Cakewalk 1903 yılında Will Marion Cook'un sahneye koyduğu, sunuluşunu ise, adları en yetenekli Afroamerikan sahne sanatçıları arasında geçen Bert Williams ile George Walker'in yaptığı Amerikan müzikali *In Dahomey* ile Avrupa'ya geldi.

Tam bir yıl sonra, T. W. Thurban'ın *Brooklyn Cake Walk* adlı eserinin çevirisi ismi belli olmayan bir kişi tarafından yapıldı. O yıllardaki teknik ilerlemenin en yeni sembolüne uygun olarak "Schorschl, bana bir otomobil alsana" başlığını taşıyan Almanca uyarlamasıyla, Berlinlilerin eğlencesi oldu. Berlin'de çıkan *BZ am Mittag* gazetesi, 1904 yılında cakewalk yapanların garip hareketleri ile igili olarak, şöyle yazıyordu. "Çiftler abartılmış bir şekilde öne ve arkaya eğiliyorlar ve de çok tehlikeli

cambazlıklar yapıyorlar. Dizlerini yukarıya doğru çekiyorlar, ayaklarını yerde sürüklüyorlar."[156] 1907 yılında yayınlanan ve o zamanlar çok yaygın olan *Dans Dersi* adlı bir kitapta cakewalk'un geniş kapsamlı, fakat biraz da dehşet uyandıran bir açıklaması yer almakta: "Erkek iki eliyle bileklerinden başlayarak, yuvarlaklar çizen ve kürek çekmeyi andıran hareketler yaparken, kadın kollarını ve ellerini aynı şekilde tutmakta ve bedeninin üst bölümüyle çıkrığın dönmesine benzeyen kavisler çizmekte ve aynı zamanda her ikisi de dizlerini yukarıya doğru çekerek attıkları adımlarla öne doğru ilerlemekte. Bu şekilde öne doğru yürürken, bir de arkaya doğru iyice eğilmeleri görünümlerini daha da gülünç yapıyor. Bu arkaya doğru eğiliş sırasında kadının erkeğin koluna girmesi de mümkün."[157] Bu acayip dansı yapmak çok zor bir işti ve bu bakımdan bu dansın moda haline gelmesi de beklenemezdi. Bacağı yukarıya doğru fırlatma ve iyice arkaya doğru eğilerek ön tarafa doğru ilerleme hareketleri, ağırlık noktasını pek sağlam olmayan bir noktaya aktarıyordu. İşte bu nedenle bedene tam anlamıyla hükmedebilmek gerekiyordu. Bunu beceremeyenlerin ise, kendilerini yerde bulmaları doğaldı. Ancak çok cesur olanlar ve komik duruma düşmekten korkmayanlar bu rizikoya katlanabiliyorlardı. Bu nedenle, cakewalk giderek az çok profesyonel olanlar tarafından uygulanan bir şov gösterisi haline dönüştü.

Ragtime döneminde adına twostep denilen başka bir dans cakewalk'dan daha da popüler oldu. Bu dansın adım biçimi çok basitti ve adından da anlaşılacağı gibi öne, arkaya ve yana doğru atılan adımlarla yapılıyordu. Diğer ayak ise, ritmi uygulayan ayağa uyumlu olarak yerde ötekine doğru çekiliyordu. En yeni dans biçimi olduğu söylenerek Amerika'dan Londra'nın müzikal tiyatrolarına getirilen, monden kesimin barlarda, dans lokallerinde karşılaştıkları ve yeni olduğunu sandıkları bu dans aslında hiç de o kadar yeni değildi. 19. yüzyılın son üçte birinde Emil Ascher'in "Hamburger Juxmarsch" adlı melodisinin üzerine söylenen "Gel Karlineken*, gel gidelim Pankow'a birlikte" veya Petersburg adlı marşın melodisine uydu-

* yaşlı, aptal kadın (Ç.N.)

rulan *"Berlin çiçeği, dans ederken hep aklında olsun, hep aklında olsun, seni ne kadar sevdiğim..."* ya da Wilhelm Hinsch'in "Susanna, yaşam nasıl oluyor da bu kadar güzel" (*Sakın bir daha bir damlacık bile içme, sakın bir daha bir damlacık bile içme kulplu testiden...)* şarkısının melodisiyle işçilerin yerleşim bölgelerinde ve varoşların ucuz lokallerinde aynı şekilde dans ediliyordu. Bu dans sırasında erkek kadının kalçalarından sıkıca tutuyor, kadın da iki elini kavalyesinin boynuna doluyor ve çift adeta birbirlerine yapışık bir durumda ve beşik gibi sallanarak ileriye doğru yürüyordu. Eduard Fuchs 1912'de yayınlanan *Gelenekler Tarihi*'nde iki anlamlı bir şekilde Schieber* diye adlandırılan bu dansı şu şekilde tanımlıyordu: "Dans çiftin birbirlerine sarılarak düğüm olmasıyla başlıyor ve dansın sonunda aynen iki sevgilinin amaca ulaşmış kucaklaşmasından sonra olduğu gibi, bu kaynaşma yavaş yavaş çözülüyor. Kadın dans sırasında baldırlarını giderek daha fazla aralıyor, erkek ise, bacağını kadının bacaklarının arasına sokuyor. Aynı tempoyla çift birbirlerine iyice sarılıyor ve bedenlerini birbirlerine bastırıyor. Kadın çiftleşmeyi arzu ettiğini simgelercesine, bedeninin alt bölümünü eşinin bedenine sıkıca dayıyor ve bedeninin üst bölümüyle iyice arkaya doğru eğiliyor. Özellikle Alman Schieber dansında görülen hareketlerin ağır ritmi, bir çiftleşmenin karşılıklı olarak gerçekleştirilmesini simgelemekte."[158] Yukarıdaki yazının sahibi kentsoylu izleyicinin acaba aklından baba olma arzusu geçtiği için mi, durumu bu şekilde anlattığı kesin değil. Kesin olan bir şey varsa, o da Schieber dansının çıktığı sosyal ortamda, yaşam koşullarından dolayı kısa sürede elde edilecek zevklere karşı büyük bir eğilim duyulmasıydı.

Yüzyılın başında Amerika'dan ragtime müziğiyle birlikte gelen twostep dansının, değişik uluslara özgü birçok çeşidi olan Schieber dansıyla, hem dikkat çekecek derecede benzerlikleri vardı, hem de her ikisinin de çıktıkları ortam aynı özellikleri taşıyordu. Twostep dansını yapanların parasal açıdan dans dersi alacak güçleri yoktu. Bu nedenle twostepin serbest adım biçimi onlara çok cazip geliyordu. Avrupa'da ise durum başkaydı.

* sürgü, fırın sürgüsü (Ç.N.)

Ragtime, cakewalk ve twosteple birlikte en gerekli bir şey, en gerekli bir anda, en gerekli bir yere gelmiş oldu. Çünkü 19. yüzyılın vals şarhoşluğu giderek can sıkıcı bir monotonluk halini almıştı. Bir bakıma kentsoyluluk Viyana valsi sayesinde, kendi davranış kültürünü dans salonlarının geçerli normu olarak kabul ettirmişti. Fakat bu arada yukarılara tırmanmaya çalışan kitlesel toplum, dans pistlerinde genellikle beceriksiz bir şekilde üç dörtlük vals temposuyla dans etmeye başlamıştı. Aralarına, makinelerin başındaki proleterlerle ve onların arka avlularda oturan yakınlarıyla mesafe koymayı isteyenler, bunu başarabilenler, kendilerini kentsoylu çevrelere ait sayıyorlar, bu yüzden de kentsoylu yaşam biçimini taklit ediyorlardı. Karl Storck "Bütün halk aşağılardan yukarılara çıkmak için çaba harcıyor. Yukarıdakilerin yaşam biçimini taklit etmeleri ise, bu gösterdikleri çabanın açık bir kanıtı."[159] diye yazıyordu. Uzun süre, fuhuş yatağı olduğu söylenen halkın balo salonlarını, küçük burjuvalar giderek tümüyle ele geçirdiler ve oralarda bir taraftan kibar bir şekilde vals yapmaya çalıştılar, diğer taraftan da bu yerlerin keyif verici hizmetlerinden kendilerini yoksun bırakmadılar. Valsin farklı olma ve davranma özelliği de böylece aşındı gitti. Sokak kadınları da vals yapmaya başlayınca, vals sembolik değerini yitirdi. Büyük bir olasılıkla valsin tümüyle yıkılıp çökmesi, (oğul) Johann Strauss'un sansasyonel Boston konserinin etkisiyle ortaya çıkan bir Amerikan buluşu yüzünden oldu. Çok seyrek olarak daha da uyumlu bir şekilde Glide*-Waltz denilen bu yeni vals, Boston adıyla moda oldu. Boston'un özelliği, valsin üç dörtlük ölçüsüyle pistte değiştirilen adımları, yerde sürüyerek öne ve arkaya doğru kaydırmaktı. Toplum dergisi *Der Bazar*'ın 1909 yılının mart sayısında "Yeni Danslar" başlığıyla yayınlanan yazıda durum kınanıyordu: "Amerikalılar her şeyi kılıfına uyduruyorlar, hatta dansların dansı valsi de. Valsi, polkayı, mazurkayı bostonlaştırıyorlar. Bu boston denilen şey de ne? Sallanarak havalarda dalgalanmak yerine, ayakları miskin miskin bir öne, bir arkaya sürümek"[160] Hiçbir canlılığı olmayan, önemsiz bir yenilik sayılan ve İngiltere'de yavaş tempolu İngiliz

* kaydırmak, sürüklemek (Ç.N.)

valsi ile birleştirilen bu dans, yüzyılın başında Avrupa'nın her yanında dans salonlarına girdi. "İyi toplum" ise, çağa aykırı düşen bir davranışla yeniden 18. yüzyılın modası geçmiş saray danslarına, özellikle de menuett, gavotte ve française'e dönüş yaptı. Hatta II. Wilhelm, çağa uymayan bu dans kültürünü saray balolarının zorunlu programı haline getirdi. Ayrıca İmparatorluk Hükümeti'nin çıkardığı bir yönergede "Orduya ve donanmaya mensup kişilerin üniformalı olarak tango, one-step ya da two-step yapmamaları ve bu dansları benimseyen ailelerle görüşmemeleri gerekmektedir"[161] denmekte ve böylelikle üniformalıların özel yaşamlarmda bile bu yeni danslardan uzak durmaları istenmekteydi. Bütün bunlar gösteriyordu ki, *ancien regime** salt politik açıdan değil, aynı zamanda kültürel olarak da tükenmişti. "Yeni yüzyılın başı, dans salonlarında danstan yorgun bir kuşakla karşılaştı. Bu yüzden yeni heyecanlar arandı, eski alışkanlıkları yeniden canlandırmak için çaba harcandı, çünkü artık insanlara daire içinde dönerek yapılan danslar çok sıkıcı geliyordu. Gavotte, menuett yeniden gün yüzüne çıkarıldı, fakat bütün bu çabalar çağa ve çağın insanına uymayan komik bir oyun olmaktan öteye gidemedi. Geçmişin kapısını çalıp yardım istemenin bir yankısı olmadı. Eski dünya suskun kaldı ve yeni dünya yönetimi ele geçirdi."[162]

Dans pedagogu Heinz Pollack'ın 1922'de yayınladığı kitabında kanıtlamaya çalıştığı gibi "Toplum dansının devrimi" konusunda en elverişli zaman yaşanıyordu. "Belki de böylesine kökten bir devrime, valsin yüzyıllar boyunca kayıtsız şartsız egemenliğinin neden olduğu savunulabilir. Bu tekyönlülük, monotonluk ve ritim konusunda her köşeye yuva kuran yanlış anlayış elbette sonsuza kadar süremezdi. Bütün biçimler yavaş yavaş donmak zorundaydı. Çünkü yanlış hareketlere neden olan kesin kurallarla bedenin kendini dışavurması engelleniyordu. Tabii ki bu durumun devamı olanaksızdı. Bir zamanlar yürünmüş olan bu yollar, yavaş fakat kesin bir şekilde bedensel deformasyona neden olabilirdi. Bir süpap bulunması gerekiyordu. Kurtuluşu ve nihai özgürlüğü ragtime ve boston getirdi.

* eski rejim anlamında (Ç.N.)

Çağdışı kalmış olan vals, polka ve mazurka ise, ebediyen suların altına gömüldüler."[163]

Bu değişim Yeni Dünya'dan ithal edilen müzik ve dansla birleşti ve gerçekte çok etkili oldu. Bu olgu belirgin ve açık bir biçimde dile getirilmemiş olmasına rağmen, uygarlık eleştirisi bağlamında son derece önemli bir yer tuttu. En açık anlatımını ise yeni romantizm ve yaşam biçiminin devrimi hareketinde buldu. Her ikisinin de çıkış noktası endüstri, trafik ve teknik gibi uygarlık görüntülerinin yaratttığı sıkıntıydı.

Zamanın yaygın sloganı "beden kültürü" sözcüğü ile anlatımını bulan bedenin tekrardan, yeni olarak keşfedilmesi olgusu, teknik uygarlık akımına karşı insanı yeniden her şeyin ölçütü durumuna getirmeyi amaçlıyordu. Bu asla yeniden "doğaya dönüş" değil, aksine teknikleşen toplumun içinde "yeni bir yaşam ritmi" bulmak için çok zor ve çelişkili bir arayış biçimiydi. Bu arayış özellikle, burjuvazinin donmuş, yapmacıklı ve anlamsız pozlarla kendini sergileme geleneğinin yapay dış görünümüne karşıydı. Çıplak beden kültü ve göçmen kuşlar romantizmi, jimnastik ve ritmik hareket, ragtime müziği ve modern toplum dansı, Gründerjahre* burjuvazisinin monokl gözlüklü ve korseli temsilcilerinin katı, kasılmış ve işkence görmüş izlenimini uyandıran görünüşlerinin ve onların disiplin ve düzen yanlısı rejiminin bunalımını alt edebilmek amacıyla gösterilen çabaların bir ifadesiydi. Bu açıdan Afroamerikanların hareket kültürü, sanki gökten inmiş kutsal bir vahiy gibi etkili oldu. Afroamerikan dansının özelliği, hareket etme estetiğinin bedenin ortasından başlayarak, diğer bölümlere yayılmasıdır. Avrupa dansı ile bu dansın arasındaki en büyük ayrıcalığı oluşturan bu olgu, kaçınılmaz bir sonuç olarak daima cinsel fantezilere neden olmuştur. Afrika'dan kaynaklanan bütün dans stillerinde kalça hareketlerinin olağanüstü önemli bir rolü vardır. Bu çok değişik beden kültü anlayışına göre, bedeni oluşturan çeşitli bölümler, hem birbiriyle, hem de bedenin ortasıyla belli bir ilişki içinde bulunmaktadır. Fakat prensipte her bir bölüm birbirinden bağımsız olarak, çeşitli ritimlere uyum

* 1870'li yıllarda yaşanan ekonomik dönemin adı (Ç.N.)

sağlayabildikleri ve değişik yönlere hareket edebildikleri için, eller, kollar, omuzlar, üst beden, kalçalar, bacaklar ve ayaklar dans sırasında kendi ritimlerini uygulama özgürlüğüne sahiptirler. Müzik de, bu hareketlere uygun olarak çeşitli düzeylerde birbirine paralel, eşzamanlı ritim örnekleri içermektedir. Bu ise, ya Afrika'ya özgü birçok müzik biçiminde görüldüğü gibi gerçek bir polimetrik müziğe, ya da aynı zamanda Afroamerikanların müziğinde olduğu gibi, Avrupa ölçü sisteminin güçlü-zayıf düzenine bağımlı kalınması sonucu, eşlik ile melodi arasında çeşitli aksan dağılımlarına yönlendirmektedir. Senkoplama, güçlü vuruş yerine zayıf vuruşun vurgulanması ile melodi aksanları koymak bu bağlamda en basit biçimdir. Bu melodi aksanlarını tümüyle temel vuruşa karşı vurgulamak, az gecikmeli ya da biraz öne çekerek güçlü iki vuruş arasında duyurmak prensibine dayanan off-beat ise bu prensibin en gelişmiş şeklidir. Böylelikle vals yaparken olduğu gibi, havada süzülerek bedenden soyutlanmak yerine, bedenin çeşitli bölümlerinin bağımsız hareketlerinin yarattığı gerilimin bilincine varıp, beden duygusunu yoğunlaştırmak suretiyle valsin hareket estetiğinin tam karşıtı sağlanmaktadır. Kalçaların kavisler çizerek çalkalanması ve sırayla ön tarafa doğru itilmesi, omuzların kalçalara ters yönde hareket ettirilmesi, kürek kemiklerini yuvarlayarak bedenin sallanması (shakes) dizlerin hizasından doğru öne ve arkaya doğru kayış (shuffles), ellerin çok çeşitli hareketleri, çömelme ve diz bükme teknikleri gibi neredeyse sonsuz denebilecek hareket biçimleri, adeta esrimenin sınırlarına varan bir beden duygusu yaratmaktaydı. Ayrıca bu duygu, twist dansında olduğu gibi, dizlerden başlayarak çömelmek ya da kalçaları öne veya arkaya doğru iterek, yere yakın eğik bir duruma gelmek suretiyle daha da yoğunlaştırılıyordu.

Kökü bu dansa dayalı olan shimmy dansı da sallanma hareketleri içeriyordu. Fakat shimmy'nin bir farkı, sallanmaların kürek kemiklerinden aşağıya doğru değil, tam tersine kalçaların alt bölümünden, yani kuyruk sokumundan itibaren daireler çizmeye başlayarak bedenin üst bölümüne doğru yayılmasıydı. Shimmy Avrupa'ya geldikten sonra, mükemmel bir beden hâkimiyeti gerektiren artistik kas hareketlerinden geriye pek fazla

bir şey kalmadı. Bu dansın özünün, salt kendini serbest bırakmak olduğunu sanan Avrupalılar, hayatlarından çok memnun bir biçimde, kas çekilmesine benzer garip spastik hareketlerle shimmy yaptılar. Twostep ise Afroamerikan dansının kendine özgü hareket biçiminden, step adımından kaynaklanan başka bir danstı ve dans sırasında ayaklar yerde hareketsiz dururken, kalçalar şiddetle sağa sola sallanıyordu. 1909/10 yılından itibaren yapılmaya başlanan one-step ise basit bir öne ve arkaya gidiş hareketi üzerine kurulmuştu. Çeşitli versiyonlarının bunny hug, judy walk, turkey trot, grizzle bear gibi adları, dansı zenginleştirmek için yapılan pandomim hareketleriyle ilgiliydi.

Özellikle, New York'ta yaşamakta olan Vernon ve Irene Castle çifti, orijinalinden biraz daha farklı olan bu çeşit dansları bularak ünlü oldular. Kendi isimlerini verdikleri castle walk dansı, balıkların hareketlerini andırıyordu. Dans sırasında çiftler sık sık birbirlerinden ayrılıyorlar, birbirlerinin etrafında dönüyorlar, karşı karşıya, yan yana, arka arkaya duruyorlar ve bu şekilde her türlü jimnastik hareketini yapmış oluyorlardı. Aslında bu dansları orijinal halleriyle ancak revü ve varyetelerin sahnelerinde görme olanağı vardı. Dans sporuna meraklı olanlar ise, devam ettikleri kulüplerde çalışmalar yapmakta ve doğru adım atmayı öğrenmek için büyük çaba harcamaktaydılar. Halk için düzenlenen yarışmalarda, shimmy'nın taklitleri yapılıyordu: örneğin, bir adım atılmayarak onun yerine iyice yere çömelinmesi (*dip*), çapraz adımlarla yürünmesi, kadının bacaklarını germesi ve erkeğin de onun üstüne doğru eğilmesi (bu en sevilen hareketti) gibi belirli hareketler özellikle ön plana çıkıyordu. Bütün bunlar basit step ve shuffle adımlarının çeşitli hareket elemanlarıyla birleştirilmesi sonucu oluşan bir biçim karmaşasıydı.

Bu yeni hareket tutkusu kısa zamanda erdem bekçilerine kolları sıvattı: "Ayı dansına karşı polisin getirdiği sıkı önlemler. Dresden Kraliyet Emniyet Müdürlüğü yeni bitme danslara karşı sıkı önlemler almak zorunda kalmış ve Salon Sahipleri Derneği'nin yönetim kuruluna yönelik olarak aşağıdaki yasayı uygulamaya koymuştur: Kraliyet Emniyet Müdürlüğü'ne, halk için düzenlenen dans toplantılarında ayı dansına benzer bir dans yapıldığına, bu dansın erdem duygusunu zedelediğine ve

oraya gelenleri kızdırdığına dair şikâyetler gelmiştir. Bu dans hantal, kaba saba, ve topallarmışçasına hareketleri içermektedir. Bunun yanı sıra, kadın dansçı bacaklarını yana doğru iyice açmakta, dolayısıyla iç çamaşırları, çorapları vb gözükmektedir. Ya da bir bacağını öne doğru eğerken diğer bacağını yukarıya kaldırarak arkaya doğru alabildiğine germekte, bu yüzdende elbisesinin eteği havalanmakta, çoraplı olan bacaklarının sadece alt kısımları değil, aynı zamanda çıplak baldırları da ortaya çıkmaktadır. Kraliyet Emniyet Müdürlüğü'nün bu yeni bitme danslara tahammülü yoktur. Dernek yönetim kurulundan, üyelerine baskı yapmaları ve bu tarz erdem dışı dans hareketlerini engellemeleri istenmektedir. Eğer bu yakışıksız hareketlerin gözlenmesi herhangi bir şekilde devam ederse, Kraliyet Emniyet Müdürlüğü ayı dansını yasaklayacak, ayrıca maddi yükümlülüğü salon sahibine ait olmak üzere salonlara denetleyici polis görevlileri koyacaktır."[164]

Yeni dans modalarının erdem dışı olduğuna dair yapılan suçlamalar –aslında bu suçlamalar yeni çıkan her dansa karşı yapılmıştır– bedenle olan ilişkinin temelden değiştiğinin bir işareti. Bu bağlamda en önemli nokta müzik ve hareketin bütünlüğünün çözülmesiydi. Cakewalk, twostep, onestep, bunny hug, judy walk, turkey trot, castle walk ve bunlar gibi adları olan diğer dansların hepsi ragtime ya da buna benzer bir müzikle yapılıyordu. Müziğin ölçüsü, temposu ve karakteri tabii ki belli sınırlar koyuyordu, fakat önemli olan bedenin hareket ritmini, müziğin ritmiyle uyumlu bir şekilde birleştirmekti. Oysa daha önceleri, örneğin, Viyana valsinde atılan adımlar müziğe kesinlikle bağımlıydı ve her ikisi tam anlamıyla bir bütün oluşturuyordu. Hareketin, müziğin karşısında bağımsızlığını kazanmasını bedene duyulan hazzın artması ve de dansın jimnastik niteliğine bürünmesi şeklinde açıklamak mümkün. Bundan önceki kuşaklar bu hazzı tanısalar bile, dışa vurmaktan çekinmişlerdi. Yeni dansın getirdiği hareket estetiği, bedenin o zamana değin gizli, saklı ve gözden uzak tutulmaya çalışılan bölümlerini, örneğin kuyruk sokumunu, karnı ve kalçaları da belli bir biçimde içine alıyordu. Sonuçta babaların sert kolalı gömlek yakası mentalitesinden ve annelerin iplerle bağlı korse-

lerin içindeki utangaçlığından geriye bir şey kalmadı. Hedonizmin içerdiği bedenden tat alma duygusu, bedenin kendini sergileyen ve tanımlayan bir obje olmasının yerine geçti.

Yeni dansların hareketlerini, sert kolalı yakalarla ve sıkı sıkıya bağlanmış korselerle yapmak çok zor olduğundan, Yeni Dünya'dan danslarla birlikte yeni bir giyim modası da geldi. Franz Wolfgang Koebner 1913 yılında *Tanz Brevier* adlı* kitabında bu konuda şunları yazıyordu: "Modern danslar giyim konusunda da bazı zorunluluklar getirmektedir. Kadın giysilerinin, bedenin silüetini ortaya çıkarması gerekiyor. Giysinin biçime ve harekete bir zarar vermemesi, yalnızca her ikisinin de hafif bir şekilde altını çizmesi gerekli. Bu yeni danslar kadın bedeninin görünümünü tümüyle değiştirdi. Yeni oluşan hatların geçmişin modasıyla uyuşmasına olanak yok. Geniş çevrelerde bu yeni dans giysisinin büyük bir beğeni ile karşılanması, modern danslara karşı duyulan hayranlığın da bir kanıtıdır."[165] Bedeni boğan korse ve hareketin düşmanı telden yapılma kafesle birlikte, yüzyıllar boyunca kadınlığın imgesi olan ve de çok beğenilip saygı duyulan kum saati biçimindeki beden anlayışı da tarihe karıştı. Dolgun, kabarık göğüsleri sergileme zorunluluğu kalktı, kadınlar küçük göğüslü gözükmeye başladılar ve cezbedicilik, hareketlerle oluşup gelişti. Bunun yanı sıra kadınlar yeni giyim biçimleriyle, giderek bacaklarının da görünmesine olanak sağladılar. Erkeklerin sert kolalı yakalarıyla birlikte frak da dans pistlerinden silindi. Onun yerine bedene oturmuş, fakat salaş bir görünümü olan ceketler moda oldu. Franz Wolfgang Koebner kitabında "bu dans ceketleri, bedenin üst bölümünü alabildiğine serbest bırakmakta ve bir caz topluluğunun müziğiyle bütün gece dans etmeyi mümkün kılmakta"[166] diyordu.

Duyuların başkaldırısının sonu gelmiyordu. Kısa zaman sonra one-stepi, foxtrott diye adlandırılan quickstep izledi. İngiltere'de 1914 yılında onestep'in benzeri, fakat daha hızlı adımlarla yapılan quickstep dansına bir kurdun yürüyüşünü andıran yeni adımlar ilave edildi. Fakat bu arada savaş çıktığı

* Dansın kutsal kitabı (Ç.N.)

için, ragtime müziğiyle yapılan bu dansın tam anlamıyla yayılmasına olanak kalmadı. Savaş alanlarındaki hunharlıkların sona ermesinden sonra ise, quickstep büyük bir hızla yayıldı ve de 1919 yılında sanki mezbahaya dönen savaş alanları hiç yaşanmamış gibi, Avrupa barış içinde kurt adımlarıyla dans pistlerinde dolaşmaya başladı. Yirmili yılların başında shimmy, dans alanındaki yenilikleri kalıcı bir biçimde kitlesel davranış biçimi haline dönüştürdüğünde, bütün kanallar açılmış gibi gözüküyordu. Yirmili yılların ortasında bacakların alt bölümlerini dışarıya çevirerek yapılan çarliston ise o güne kadar olan bütün dansları geride bıraktı. "Kalçalar, baldırlar ve popo hareket ediyor, gövde titriyor ve esrimede olduğu gibi eller tüm bedende geziniyor. X ve O harfi şeklindeki bacaklar ve dışarıya dönük dizlerle, ayaklar da dansın diğer hareketlerini yapıyor. Dans eden kişi isterse belini arkaya doğru bükebilir, ya da çömelir gibi yapabilir."[167] 19. yüzyılda bu hareket biçimleri Afroamerikan dansları olarak çeşitli adlar altında tanınıyorlardı. Çarliston dansı 1924 yılında Brodway'deki Colonial Theatre'de sahneye konan Cecil Mack ve James P. Johnson'a ait *Runnin' Wild* adlı negro müzikalinde "çarliston" adlı bir şarkı eşliğinde ilk defa gösterildi ve o zamandan sonra da adı bu şekilde kaldı.

Prodüksiyonunu, müzikal organizatörü Georg White'ın yaptığı bu eser olağanüstü bir Brodway başarısı olmasının yanı sıra Avrupa turnesi sırasında da yandan çarklı bir vapur gibi çarliston dalgasını peşi sıra sürükledi.

Aynı yıl, daha o zamanlar 18 yaşında olan Josephine Baker, Noble Sissle ve Eubie Blake'in Brodway müzikali "Chocolate Dandies"inde ilk defa sahneye çıktı. Brodway'de çok kısa ömürlü olan bu müzikal, Güney Amerika doğumlu St. Louise'den gelme, üstün yetenekli sanatçı için büyük bir kariyerin başlangıcıydı. Beyaz derili olmamaktan aslında çok memnun olmayan Josephine Baker, Avrupalılar için *negrophile* kavramının somut bir anlatımı oldu. Baker bu başarısından sonra, New York'ta, daha çok ihraç edilmek amacıyla hazırlanan ve 1925 yılında ilk defa Paris'te Champs Élysée Tiyatrosu'nda gösterilmeye başlanan *Revue Nègre*'de çok gösterişli bir rol aldı. Baker'in nefes kesen dans gösterileri çarlistonu, yeninin simgesi

yaptı. Prömiyerden sonra Paris basınında yayınlanan bir yazıda en uygun sözleri bulmak için apaçık büyük bir çaba harcayan bir eleştirmen, hayranlıkla şunları söylüyordu: "Aniden sahnede sanki bir yılan, bir dev kanguru ve bir bisiklet yarışçısının karışımı olan, pejmürde giysili ve bükük dizlerle hareket eden garip bir varlık beliriyor. Acaba bu bir erkek mi? Yoksa bir kadın mı? Dudakları siyaha boyalı, derisinin rengi olgun bir muzun kabuğu gibi, kafatasına yapışık kısacık saçları siyah havyardan bir kep adeta. Tiz sesli bu yaratık her an sarsıntılar geçiriyor. Bedeni bir yılan gibi kıvrımlar çiziyor, daha doğrusu boşlukta dolanan bir saksofonu andırıyor. Orkestranın tınıları adeta bu bedenden çıkıyor. Yüzünü şekilden şekle sokuyor, buruşturuyor, düğüm gibi yapıyor, şaşı gibi bakıyor, yanaklarını şişiriyor, bir çıkrık gibi kıvrılıyor, bükülüyor, spagat açıyor, bacaklarını gererek ve de poposunu başından daha yukarıya kaldırarak ellerinin ve ayaklarının üzerinde genç bir zürafa gibi yürüyor. İşte yeniden sahnede, bir one-step gibi heyecan ve coşku dolu; bu bir kadın değil, bir dansöz değil, aynen müzik gibi aklın alamayacağı ve tanımlayamayacağı bir şey, duyulabilen bütün tınıların bir toplamı... ve derken dansın sonuna geliyor. Bu müstehcen dans, erotizmin zaferi, ilk çağların yaşam biçimine yeniden dönüş... sözsüz çağrı: kolları başının üzerinde, karnı öne doğru gerilmiş ve poposu çılgın gibi sallanmakta. Josephine sahnede tümüyle çıplak denebilir, sadece poposunu mavi ve kırmızı tüylerden yapılmış küçük yuvarlak bir halka örtüyor. Aynı halkadan bir tane de boynuna geçirmiş."[168]

Ertesi yıl Paris'in seçkin revü tiyatrosu Folies Berger'de çalışmaya başlayan bu çıplak göğüslü güzel için moda desinatörleri kendisi gibi ünlü olan müstehcen muz kostümünü hazırladılar. Baker, o tarihten itibaren sahneye sadece kalçalarının üzerinden doğru gevşekçe tutturduğu lastik muzlardan yapılma bu kemerle çıkmaya başladı. Aslında Frank Silver ve Irving Cohn'un "Yes, we have no bananas"ı bu olaydan önce 1923'te piyasaya çıkmıştı. Almanca versiyonunun "Özellikle muzlar" adını taşıdığı bu şarkıyla, Josephine Baker'in muzlu kostümünün hiçbir ilişkisi yoktu. Fakat bu şarkı sanatçının güya kalçalarını örtmek için taktığı bu kemer sayesinde öylesine ünlendi

ki, daha önceden piyasaya çıkmış olmasına rağmen gene de çarlistonla eşanlamlı oldu.

Hayli zor bir dans olan çarlistona karşı duyulan hayranlık sınırsızdı. Çarlistonun ötesinde de birçok yetenekleri olan Josephine Baker, tapılan bir kültür ikonası haline geldi. Berlinli gazeteci Ottomar Starke onun hakkında şöyle yazmaktaydı: "Saygıyla söylemek gerekirse, poposu flambe edilmiş çikolatalı irmik tatlısı gibi hareketli. Tabii kendisi de doğanın ona verdiği bu yetenekten dolayı çok gurur duyuyor."[169] Egzotik dişi bedeninin çok övülen vahşilik ve hayvansallık özellikleri Josephine Baker'i, Avrupalıların fantezilerinde, uygarlık yorgunu bir dünyanın karşı sembolü yaptı. "Baker'in dansı uygarlığa karşı çıkan bir içgüdü, duyuların başkaldırışı. O bizim bilinçaltımızı açığa çıkarıyor ve dünyaya bakışımızı tümüyle değiştiriyor."[170]

Josephine Baker'in 1926 yılında Berlin'e gelişi, ünlü tiyatro adamı Max Reinhardt'ın çağrısı üzerine gerçekleşti. Fakat Baker, Folies Berger'le olan anlaşmasından dolayı çok uzun süre Berlin'de kalamadı. Çünkü zamanında dönmediği takdirde anlaşmayı bozmakla suçlanma olasılığı vardı. 1927 yılında yeniden Spree'ye* gelen Baker, bu sefer Kurfürstendamm'daki Nelson Tiyatrosu'nda, kendisine eşlik eden dansör Louis Douglas ve daha sonraları swing piyanisti ve topluluk yönetmeni olarak ünlenen Claude Hopkins'in çarliston-caz topluluğuyla olağanüstü başarılar elde etti.

Çarliston ile dans pistlerinde sonsöz söylenmiş olmuyordu. Bu konudaki gelişmeler nerdeyse diyalog tarzında bir karaktere büründü ve 1922'den itibaren dernekleşerek, birleşmiş olan dans öğretmenleri arasında geçen imgesel bir tartışmaya dönüştü. Bunların amacı insanlara bedenlerinin bir ortası olduğunu yeniden unutturmaktı.

Kuyruk sokumunun titretilmesi, kalçalarm çalkalanması ve ellerin yelpazelenir gibi sağa sola sallanması, dans pistlerinden hemen hemen tümüyle silindi. Dans dersi kitapları uzlaşmasız bir şekilde şöyle yazmaya başladı: "Çarliston dansı, dizlerden aşağıya doğru yapılırsa, doğru yapılmış olur. Bedenin diğer bö-

* Berlin'in ortasından geçen nehir (Ç.N.)

lümlerinin sakin kalması gerekmektedir."[171] Meslek dergisi *Der Tanz* sevinçle şunları söylüyordu: "Gelişigüzel yapılan ve bir kuklanın hareketlerini andıran hareketler, çok tehlikeli bir biçimde ayak savurmalar ve ayak topuğunu dış tarafa çevirmeler, epileptik garip titremeler sona erdi. Geriye sadece dizlerin hoş ve ritmik bir biçimde titretilmesi kaldı. Bu hareket, monden kadınların cazibesini daha da artırıyor ve çağdaş, aydın erkeklerin özen gösterdikleri görünüşlerine hiçbir zarar vermiyor. Yavaş, sakin ve usulca vurgulanan bir yürüyüş, tıpkı eski fox'da olduğu gibi!"[172] Bu görüşe çok kısa bir zaman sonra daha da aşırıya kaçan bir yanıt geldi. Bu yanıt black bottom adıyla gene Amerika'dan geliyordu. Almancası "siyah popo" olan bu dans sırasında popo müstehcen bir şekilde sallanıyordu. Böylelikle Prusyalı dans öğretmenleri büyük bir yenilgiye uğradılar. Çünkü black bottom resmen popoyla yapılan bir danstı ve kesinlikle kurnazca düşünülmüş, salt bacaklarla yapılan bir dans değildi. Dans sırasında çiftler popolarını sallayarak birbirlerinin etrafında dönmekte ve belli aralıklarla da iyice arkaya doğru çıkardıkları ve sallamakta oldukları popolarını birbirleriyle tokuşturmaktaydılar. Kuşkusuz bu hareketlerin çok kibar bir dış görünümü yoktu ve sallanmakta olan her şeyi izlemenin de bir göz ziyafeti olduğu söylenemezdi. Ama buna aldıran yoktu tabii. Küçük burjuvaları kışkırttığı sürece hazzın sınırı yoktu.

Yirmili yılların sonunda siyah ırkın yaşadığı Harlem'den hop adında yeni bir dans daha geldi. Bu dansa, Lindbergh'in 1927 yılında Atlantik üzerinde yaptığı başarılı uçuştan esinlenerek lindy hop da deniliyordu. Dansın en önemli atraksiyonu "throw-away" denilen bir figürdü. Kadının arkaya fırlatıldığı bu figür, o zamanlar için müstehcenliğin sembolüydü ve yalnızca bedenle ilgili açık saçık bir oyundu. Bu davranışları, sözde toplum politikası açısından gerekli olan çiftleşme dürtüsü bile yasallaştırmıyordu. Hareketler sadece zevkten kaynaklanıyordu.

Almanya'da, Yeni Dünya'dan gelen ve büyük bir beğeniyle benimsenen etkilere karşı gösterilen direniş, rahatsız edici nasyonalist bir karaktere bürünmeye başladı. Bu olay yüksek tirajlı basının vaveylalarına rağmen, gene de çok dikkat çekmiyordu. Örneğin, 1919 yılında *Badische Zeitung* şunları yazıyor-

du: "Dünya Alman ruhunun sayesinde sağlığına kavuşmalıdır. Eskiden böyle söylenirdi. Oysa şimdi dünya, Kızılderililerin ve vahşi Batı Afrikalıların yarı vahşi danslarıyla sağlığına kavuşmaya çalışıyor. Bakalım daha neler görüp yaşayacağız! Özellikle iyi topluma ait olan kadınların bu danslardan tat alması, onların eğitimlerinin çok zayıf olduğunu ve çağımızı anlayamadıklarını gösteriyor. Acaba bu kadınlar bu dansları siyah derililer ve Faslılar buralara gelinceye kadar yapmaya devam mı edecekler?"[173] 1925 yılında ulusal bir dans yarışması nedeniyle *Hannoversche Landeszeitung*'da çıkan yazı ise şöyleydi: "Bu yarışmada Alman olan sadece yarışmacıların adlarıydı. Başkaca her şey, Afrika'da yaşayan siyahi ilkel Hottentotten kavmini ve diğer Afrika kavimlerini hatırlatan davranışları saymazsak, ABD damgasını taşıyordu. Program 32 müzik parçasından oluşuyordu ve bu parçaların bir tanesinin bile adı Almanca değildi. 'There's, yes, yes' ve 'Kurfürstendamm'daki harem' yegâne ulusal adları olan danslardı. Kadınlar güya masum çöl giysileriyle gelmişlerdi. Bu giyime 'gömlek elbise' modası deniyor. Bana kalırsa bu peştemal modası. Ulusal dans yarışması yapılacağını duyduğum zaman birkaç Alman dansı göreceğimi düşünerek sevinmiştim. Özellikle de bizim vals krallarımızın zafer kazanmış sanatını göreceğimi sandım. Fakat izlenimim, Fiji adası sakinlerinin ruhsuz ve duygusuz otomat hurdası danslarının, iyi toplumun seçkin zevklerine hükmettiğiydi."[174]

Bu arada caz Avrupa'ya ulaştı. Aslında ortalıkta caz adı altında, oysa marşa benzeyen ragtime müziği grubuna ait, birçok şey vardı. Fakat gramofonun varlığı, Amerika'dan gelen orijinal müzikleri de dinleme olanağını sağladı. Plak endüstrisinin çok önemli bir rol oynayarak yayılmasını sağladığı ilk popüler müzik türü cazdı. Amerikan yapımı orijinal müzik kayıtları, ABD'de piyasaya çıktıktan birkaç hafta sonra, Avrupa pazarlarına, özellikle de, örneğin Colombia şirketinin kardeş kuruluşu *His Master's of Voice* gibi Amerikan firmalarının Londra'daki temsilciliklerine geliyordu. Böylelikle artık parçaların salt notaya geçirilmiş melodilerinin yerine, cazcıların karakteristik çalış biçimleri ve stilleri de dinlenebiliyordu. Bunun, müzikçilerin "jazzfeeling" dedikleri, caza özgü ritim duygusunun yayılma-

sında çok önemli bir rolü oldu. Çünkü müzik çalmanın belli bir biçiminin ürünü olan, çoğunlukla çalma tekniğini ve serbest melodi biçimlendirmelerini içeren ritim duygusunun belirli özelliklerinin notaya geçirilmesine olanak yoktu.

Caz o zamanlar, salt dans müziği olarak kabul edilmekteydi. Avrupa'da, Amerikan müziğiyle birlikte yaygınlaşan ve geçmişin katı etiket kurallarının geçerli olduğu balo salonlarıyla kıyaslandığında, çok rahat, serbest bir atmosferi olan dans kulüplerinde, barlar ve cáfelerde ön planda canlı müzik gösterileri ilgi topluyordu. Evlerde yapılan partilerde ve yirmili yıllarda sayıları hayli artan dans okullarında ise, arada sırada gramofonda çalınan caz müziğiyle dans edilmekteydi. Fakat olayın merkez noktasını, her akşam barlarda, gazinolarda ve restoranlarda, daha önceden orijinal Amerikan plaklarını dinleyerek, iyice öğrendikleri parçaları çalan sayısız topluluk oluşturuyordu. Hüner, ritmi ve caza özgü elektrize eden ritim duygusunu ön plana çıkarabilmekti. Esas önemli olan parçanın *ne* olduğu değil, *nasıl* çalındığıydı. Zaten ilk başlarda caz kavramını ortaya çıkaran, tanınmış ve sevilen parçaların belli bir biçimde yorumlanmasıydı. 1927 yılında ilk geniş kapsamlı caz kitabını derleyen Paul Bernhard, caz müziğinin ilk yıllarındaki kendine özgü öyküsünü, kitabında çok etraflı bir şekilde anlatmakta: "Chicago'nun 31. caddesindeki Café Schiller'in sahibi Mr. Sam Have, müşterilerinin keyifli vakit geçirmesi için 1915 yılında siyah derili Jasbo Brown'u işe aldı. Bu delikanlı piyano ve banjoyla tanınmış melodileri, karaderililerin şarkılarını ve danslarını çalıyordu. Brown aynı zamanda gösterisi sırasında değiştirerek korno, saksofon, klarnet, obua ve flüt de çaldığından, tek başına büyük bir tını rezervi olan çokrenkli bir program sunuyordu. Dionysos'un salt gökle değil, aynı zamanda yerle de iligili nimetlerle kutsadığı Brown'un becerileri bu kadarla kalmıyordu. Sayıları gittikçe artan Café Schiller'in müşterileri, kendilerini neşelendiren ve şaşırtıcı buluşlarıyla eğlendiren iyi kalpli Jasbo'ya teşekkürlerini göstermek için, çeşit çeşit kokteyller ısmarlıyorlardı. O da havasını bulup coştukça, ya da kelimenin tam anlamıyla, Tanrı ile bütünleşince, kendinden önceki müzik çağının uzlaşmacı, sıkıcı geleneklerinin bariyerlerini unutuyordu. Böylelikle Jasbo giderek bağımsız oldu, üstün yeteneği

gelişti ve şarkılarına, cesaret isteyen figürleri, o zamana kadar hiç duyulmamış, hiçbir harmoni öğretisinin bir temele dayandıramayacağı disonanzları, gülme, ağlama ve öfke rezitatiflerini içeren çeşitlemeler ve süslemeleri katmaya başladı. Dinleyicilerin ve dans edenlerin kendilerini müziğe kaptırarak, başarısını vurgulamak amacıyla: 'Do it again, Jazz! once more!' gibi bağırışları ve sonu gelmeyen brandi ve viskiler, Jasbo'nun çeşitlemelerinin daha da korkusuz ve daha da tehlikeli olmasına neden oluyordu. Bu vahşi ve harmonik dışavurumculuğun çok sağlam müzikal temelinde, kara derili Jasbo Brown'un doğuştan getirdiği ve Tanrı Baba'nın, Baküs'ün saldırılarına karşı dostça ve gülerek koruduğu sarsılmaz ritim vardı. Böylelikle Brown, dokunulmazlığı olan ve onu boşluğa yuvarlanmaktan koruyan bu temel ritmin temeli üzerine, esrimeye götürecek kadar etkili ve hareketsiz, kaskatı kesilecek kadar bir motorun zincirlerine gerilmiş, ritmik ve de melodik-harmonik yorumlarla yüklü, yeni bir müzik inşa ediyordu. Brown'un ismi çok çabuk duyuldu. İlk önce 31. caddede, sonra da Chicago'nun her yanında taklitçileri türedi ve kısa zaman sonra Amerikan'ın bütün kentlerinde 'à la Jasbo' yani Jasbo tarzında müzik yapılmaya başlandı. Caz Avrupa'ya ve tüm dünyaya, onun gibi müzik yapan Amerikan toplulukları tarafından yayıldı, Jasbo ise unutuldu gitti"[175] Bu öykü yapılan araştırmalara aslında pek uymuyor, fakat gene de çok güzel düşünülmüş ve o yıllarda Almanlar için cazın taşıdığı değeri çok iyi açıklıyor. Esasında cazla ilgili öyküler maalesef her zaman bir miktar şiirsellik taşımakta.

Cazın yorumlama stilinin ortaya çıkmasının gerçek nedeni, faker denilen, nota okumayı bilmeyen müzikçilerin, parçaları kulaktan duydukları gibi çalmaları ve devamını getiremedikleri zaman da doğan boşlukları doğaçlamalarla doldurmalarıdır. Faker olarak yaşamını kazanan müzikçiler genellikle kara deriliydi. Dolayısıyla Afroamerikan ritim duygusu, (metrik temel vuruşun, kompleks bir biçimde düzenli kalp atışları gibi algılanmasıyla ilgili müzik anlayışı) ve kara derililere özgü müziği seslendirme özelliği, bu yorumlama stilinde kendini gösteriyordu. Bunun temelini dans ve eğlence müziğinin popüler parçaları, başka bir ifadeyle standartlar oluşturuyordu.

Notadan kopuşun sağladığı büyük avantaj, cazın engellenemez başarısını hazırladı. Müzikçiler notanın gösterdiği akışa bağımlı olmaksızın yaptıkları müzikle halka, halkın atmosferine ve arzularına uyum sağlayabiliyorlardı. Örneğin, çok fazla beğenilen bir bölüm, her sefer yenilenen çeşitlemelerle ve melodinin de bir çalgıdan başka bir çalgıya aktarılması suretiyle tekrarlanıyordu.

Eğer ortalık sakinleşir gibi olursa, bu sefer de baterist müziği perküsyon efektleriyle canlandırmak üzere olaya el koyuyordu. Bu şekilde oluşan versiyonlar, önceden kararlaştırılmış çalma modeline göre genellikle büyük farklılıklar içeriyorlar ve bu bakımdan da bir kereye özgü olma niteliğini taşıyorlardı. Hatta aynı canlı parçalar yeniden ele alınsa bile, parçaların içerdiği doğaçlamalar hiçbir zaman bir diğerinin aynısı olmuyordu. Bu ise, sık sık caz müziği dinletilerini izlemek için bir nedendi, çünkü bu dinletilerde sunulan müzik kesinlikle bir tekrar değildi. Böylelikle "müzik yapmanın" katı gelenekleri yerini, karşılıklı iletişime dayanan ve halkın da katılımıyla gelişen bir olguya bıraktı. Halk olaya katıldıkça, sahnedeki müzikçiler daha da başarılı olmak için yürekleniyorlar ve dolayısıyla gece de alabildiğine renkleniyordu. Canlı müzik ile plak çalmak birbirinden ayrı iki durumdu ve her ikisinin de ağırlık noktaları başkaydı.

Almanya'da, 1920 yılında piyasaya çıkan ve ilk kez etiketinde caz kelimesini taşıyan plak, Nick La Rocca'nın "Tiger Rag"inin, adı kuşku uyandıran Original Excentric Band tarafından yapılmış kaydıydı. Bu parçanın ilk kaydı ise, Mayıs 1919'dan Temmuz 1920'ye kadar Avrupa'da dolaşan ve bu fırsattan yararlanarak Londra'daki Colombia'da aralarında Tiger Rag'in de bir versiyonunun olduğu birçok parçayı seslendiren, ünlü Original Dixieland Jazzband tarafından yapılmıştı. Kendisini jazzband diye adlandıran ilk Alman caz müziği topluluğu, 1920 ile 1922 yılları arasında Berliner Scala adındaki gazinoda çalan Piccadilly Four Jazzband'dı, tabii topluluğa aynı zamanda Original Piccadilly Four da deniliyordu. Klarnetçi Eric Borchard'ın topluluğunun Eric Borchard's Concerto Yankee Jazz Band ya da Eric Borchard Atlantic Jazz Band adlarını taşımasının nedeni ise, Borchard'ın müzikçilerini, doğrudan ABD'den getir-

mesiyle ilişkiliydi. Fakat bu müzisyenler bir zaman sonra kendilerine daha fazla para ödeyen diğer dans orkestralarına gidiyorlardı. Original Dixieland Jazz Band'ın eski tromboncusu Emil Christian'da 1923 ile 1925 yılları arasında Borchard'ın topluluğunda çaldı. Berliner Scala gazinosunda ve Mercedes Palast'da sahneye çıkan bu topluluk, o zamanlar Almanya'da caz müziği çalan topluluklar arasında en başarılı olanıydı. Aslında Almanya'da ve tüm Avrupa'da caz ve hot jazz'ın, dans müziğini "alabildiğine 'vahşi' ve 'sıcak' esprilerle, karikatürümsü bir biçimde yorumlamak" olmadığının anlaşılması hayli uzun sürdü. Bu sürede ortalığa, hızlı bir tempo, sahnede caka satma ve oyuncakçı dükkânlarından toplanmış çocuk trompetleri gibi minyatür, garip ve komik çalgı aletleri hâkim oldu. Fakat gene de sahnedeki olay günlük yaşamla çok yakından ilişkiliydi. Kurt Tucholsky'nin jazzbandlarla ilgili gözlemi, çok yerinde bir saptamadır: "Her şeyden önce müzikleri duygulandırıcı ve yüksek heyecanlar verici cinsten değil. Romantizmin tam karşıtını uyguluyorlar, müzikleriyle günlük yaşama eşlik ediyorlar. Onların amacı, dinleyiciler arasında bulunan büyükbaş hayvan komisyoncusunu, posta idaresi müdürünü, gömlek tüccarını her yerin masmavi olduğu rüyaların ışıklı dünyasına taşımak değil. Aksine onlar, matmazel Piesenwang'ın maaşına ya da tanıdık otomobil firmasıyla ilgili ruhsat alma zorluğuna derin bir anlayış gösteriyorlar. Müziklerinden, halkın iki saat önce işyerinde bıraktığı daktilo makinesi takırtıları gibi sesler çıkıyor, şarkıları, patronun bağırıp çağırmalarına, dansları ise, altın dananın* etrafında dönmeye benziyor. Jazzband iş dünyasının başka unsurlarla bir devamı. Bu müzikle birlikte bilinen tüm ince zarif biçimler infilak edip yerle bir oluyor. Gene de bu caz toplulukları için söylenecek bir şey var, o da müziklerinin inanılmaz derecede gerçek olması."[176]

Enflasyon 1923 yılının başlangıcından itibaren Almanya'da dansa karşı duyulan ilgiyi önemli ölçüde azalttı. Para nefes kesici bir hızla değerini kaybetmekteydi ve âşık olunan hanıma barda ikram edilecek bir bardak içkinin parasını ödeyebilmek için,

* Musevilik dinine ait bir efsane (Ç.N.)

gerekli kâğıt paralar ancak büyük bir bavulla taşınabiliyordu. 1923 yılının kasım ayında Rentenmark'ın* uygulamaya konması durumu aniden değiştirdi ve parayla ilişkili olarak yeni oluşan çok elverişli koşullar, dışardan gelen sanatçıların gözünde Almanya'yı, özellikle de Berlin'i, neredeyse Paris ve Londra'yla boy ölçüşebilecek kadar önemli, Avrupa'nın bir eğlence cenneti yaptı. 1924'ten itibaren Berlin'e gelen caz müziğinin Amerikalı ünlü temsilcilerinin ardı arkası kesilmedi. Bunların aralarında Harl Smith, Alex Hyde ve Sam Wooding gibi topluluklar da vardı. Müziğini Berlinlilere ilk defa 25 Mayıs 1925'te Admiral Palast'ta dinleten on bir kişilik Wooding Band adlı caz topluluğu, o dönemler ABD'nin en başarılı Afroamerikan topluluklarından biriydi. Büyük bir patlama yapan plak endüstrisi açısından Berlin bir merkez haline geldi ve yirmili yılların ikinci yarısından itibaren plak yapımı tümüyle Amerikan caz müziğinin etkisi altına girdi. Usul gereği konser programlarının kapsamında mutlaka bir stüdyo kaydı da vardı, bu bakımdan Avrupa turnesi yapan topluluklar dönerken arkalarında sadece canlı olarak çaldıkları müziğin izlenimlerini bırakmıyorlardı.

Bu topluluklar aynı zamanda seslendirme aletlerinin doğrudan Amerika'dan ithali için de zemin hazırladılar. Seslendirme cihazları branşının Almanya'daki en önemli temsilcileri, örneğin, Lindström AG ya da Berliner Eisner firması piyasaya sundukları malzemeleri giderek ABD'den getirttikleri orijinal kalıplarla üretmeye başladılar.

Berlin, 1920 yılında bağımsız 8 komünün, 59 küçük yerleşim biriminin ve 27 büyük çiftlik alanının birleştirilmesi sonucu, yüzölçümü açısından Los Angeles'tan sonra dünyanın ikinci en büyük kenti niteliğini kazandı. 4,2 milyon nüfusuyla da, dünyanın üçüncü, Avrupa kıtasının ise, en kalabalık kenti oldu. Böylelikle Berlin'in atmosferi çok değişti. Yeni kurulan "Büyük Berlin" para ile ilgili fırtınalar sona erdikten sonra, ilerlemenin ve kentsel yaşamın sembolü olurken, büyük kent gece yaşamının bataklık çiçeklerinin beslenebilmesi için de ideal bir zemin oluşturmaya başladı. Bu çiçekler, enflasyon yıllarında bol miktarda

* 1923 (-) 24'te uygulanan para reformu (Ç.N.)

rastlanan, "iyi toplum"a yükselmiş vurguncu ve spekülatörlerin özel yeni zenginliklerinde açıyordu. Yazar Carl Zuckmeyer'in, o çevrelere özgü toplantıların atmosferini betimleyen anıları sayesinde, durum daha da iyi anlaşılıyor: "Bazen bu baş döndürücü Berlin partilerine davetli olarak ya da birisiyle birlikte gitme olanağı çıkıyordu. Bunun için yüksek finans çevreleri imparatorluğuna dahil veya borsacılıkla uğraşan ya da son zamanların başarılı film krallarından biri olan davet sahibini tanımak şart değildi. Genellikle daveti yapan önemli kişi, davetlilerin yarısını tanımazdı bile. Ona gelen kişilerin sanatçı olması ya da kendilerini sanatçı yerine koymaları, soğuk yemek tabaklarını silip süpürmeleri ve sayısız içki şişesini son damlasına kadar boşaltmaları yeterliydi. Bu davranış biçimi, sportif olmanın, snobizmin, gösterişçiliğin ve bonkörlüğün bir karışımıydı. Son zamanların şatafatlı krallarının ve mesenlerinin* bu davetlerinde insanın kendisini kaybedene kadar içmesi mümkündü. Fakat bu ünlüler kesinlikle kendilerini tırtıklatmaz ve borç para vermezlerdi. Onlar, paralarının karşılığında bir şeye sahip olmak ve içine kusulmuş bir banyo bile olsa, o şeyi somut olarak görmek isterlerdi. Kendi yataklarında sızıp kalmış sosyetik iki âşık da onların bu amacına hizmet ederdi. Bu özel çevreye girmek için ünlü olmak gerekiyordu. Biz ise, geleceğin ünlüleri olarak kenarmdan köşesinden olaya katılıyor, şapur şupur yiyip içiyor ve de sabaha karşı halen doymak bilmemişsek, yövmiyeciler ve temizlikçi kadınlar tarafından kapının önüne süpürülüyorduk."[177] Ortalığa hâkim havayı, seçkinler gibi olmak isteyenler saptıyordu. Bu "seçkinler gibi olma" isteğinin içerdiği davranış biçimi ise, cazın popüler olmasında çok önemli bir rol oynadı. Bu aslında salt Almanya'ya ya da Berlin'e özgü bir özellik değildi. Fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra görülen toplumsal çözülme belirtileri ve doğal sonuç olarak arkadan enflasyonun gelmesi, burada bu özelliğin daha da belirgin ve etkileyici olmasına neden oldu. Kara derililer gibi vahşi, Amerikalılar gibi ilerici, snobların dünyası gibi vurdumduymaz, milyonerler gibi eli açık, sanatçılar gibi nonkonformist – bu basmakalıp benzetmeler müzikten giyim

* sanatçıları koruyan ve parasal açıdan destekleyen zengin kişiler (Ç.N.)

modasına kadar uzanıyordu. Fakirlerle, zenginler arasındaki uçurumun giderek dehşet verici bir şekilde derinleşmesine ve halkın büyük bir bölümünün olaya katılamamasına rağmen, gene de caz düşkünlüğü Almanya'da inanılmaz boyutlara ulaştı. Çarliston, caz ve shimmy modası, kendilerini çağın ruhuna uygun olarak iyi toplumun ötesinde "yüksek sosyete" olarak kabul edenler ve arada bir sanki o çevreye aitmiş gibi davranmayı başarabilenler içindi. "Seçkinler" gibi olmak isteyenler çoktu, fakat bunlar her şeye rağmen küçük bir azınlıktı. Dans öğretmeni Heinz Pollack durumu şöyle dile getiriyordu." Toplum dansının en üstteki on bine ait olduğu kabul ediliyor. İyi ki durum tam böyle değil. Aynı zamanda daha aşağıdaki yüzbinin de uğraşısı; toplum dansı. Fakat kuşkusuz en alttaki milyonların uğraşısı değil... onlar, muhteşem mondenlerimizin etkili propagandalarından dolayı dansı, zengin karaborsacıların, kapitalistlerin mahdumlarının ve hali vakti yerinde koketlerin lüksü, özel eğlencesi olarak düşünmek zorundalar, çünkü onların, sadece dış görünümlerinden dolayı, örneğin uygun bir tuvaletleri olmamasından ötürü, her gün önünden geçtikleri barlara, şarap içilen restoranlara, lokallere girmeleri yasak. İşte bu nedenlerle de, gününü ve gecesini nerede öldüreceğini bilemeyen bu birkaç aylağın kültür alışkanlıklarından uzak durmaları gerek."[178]

1933'te yönetimi ele geçiren nasyonal sosyalistler, "Alman halkının ruhunu", "zenci cazının" ve de "Afrika yerlilerinin müziğinin" bozucu etkilerinden "kurtarmak" üzere giriştikleri etkinlikleri, bu bakımdan çok kolay tezgâhlayabildiler. Zaten 1929 yılının unutulmaz "kara cuma"sından sonra yaşanan dünya ekonomik krizi, eğlence branşını tümüyle felce uğratmıştı. Ve tekrar işler düzelip tek ideolojiye bağlı uygun adım ilerlenirken, 1935'te getirilen aşağıdaki yasak, bazılarında hakkın yerini bulduğu inancını uyandırmış olabilir. "Tüm Alman radyolarında zenci cazı yasak edilmiştir. Zencilerin dansı bugünden itibaren hangi biçimde olursa olsun Alman radyolarında yayınlanamayacaktır. Caz için artık bir tek parola var: Sola dön-Afrika'ya, ileri marş!" [179]

"Aşk Günah Olabilir mi?"
Neşenin Getirdiği Güç – Gamalı Haç Altında Hit Müziği

"Müziğin içindeki vazgeçilemez güçler, ruhun yüceliği ve bedenin fiziki gücü ve dolayısıyla kişinin dışardan gelen bütün isteklere dayanıklılık gösterebilmesi açısından çok gereklidir. Bundan dolayı müziğin 'sihirli bir gücü' olduğu söylenir. Bu güç etrafa yaydığı olumlu etkisiyle ruhsal dengeyi sağlar ve buna gereksinimi olanlar için bu etki çok büyük önem taşır... Müzik etkisiyle, en basit bir ruha bile iyilik getirir ve onun yeni umutların sevincini duymasını sağlar. Bu bilgi gösteriyor ki, diğer sanatlarla kıyaslandığında, özellikle müziğin görevi, kişinin iç dünyasının dolaysız dışavurumu bağlamında ruhu yeniden güçlendirmek ve sakinleştirmek ve de insanın içindeki yaşam isteğini yeniden ön plana çıkarmak..., böylelikle o kişi ruhsal olarak yükselecek ve kendine güven duyacak, bu iyilik saçan kaynaktan aldığı güç ve umut ona yeniden canlılık ve yaşam sevinci verecek ve de o, Führer'imize* karşı duyduğu sarsılmaz inançla, kaçınılmaz olana karşı çıkacaktır."[180]

Bu cümleleri biçimsel olarak aşırı duygusallıkla titreten deyim dizisinin cafcaflı bulanıklığına rağmen, gene de neyin gelmekte olduğunu, yani müziğin görev bilinci kapsamına alındığını, sezmek mümkündü. Küçültücü bir şekilde salt eğlenceye yönelik kabul edilen hit müziği bile gamalı haç altında yüce değerlerden söz etmek zorundaydı. Alman güneşi altında varolan hemen hemen her şeyin – hatta yeni filiz veren tek bir çimenin

* Hitler (Ç.N.)

bile "Führer, halk ve vatan" için "Alman toprağının bereketliliğinin" ve "Alman insanının çalışkanlığının ve becerikliğinin" bir kanıtı olması gerekiyordu. Bu bağlamda müziğin de bütün biçimleriyle, 30.1.1933'te iktidara gelen kahverengi gömlekli yeni güçlere hizmet etmesi gerekliydi. Bu iktidarın, Almanya'nın "ideolojik olarak yenilenmesi" kapsamında, müziğe verdiği rol hiçbir şüpheye yer bırakmayacak kadar netti. Adolf Hitler, 23.3.1933'te okuduğu hükümet bildirisinin "Halkımızı oluşturan birimlerin morallerinin düzeltilmesi" bölümünde hitabet sanatının olanaklarından yararlanarak şunları söylüyordu: "Tüm eğitim kurumlarımız, tiyatro, film, edebiyat, basın ve radyo, bu amaca hizmet eden bir araç olarak kabul edilecek ve aynı oranda saygınlık kazanacaklar. Onların görevi, ulusumuzu oluşturan kalıcı değerlere hizmet etmektir. Sanat daima, belli bir zamanın özlemlerinin ya da gerçeğinin anlatımı ve aynası olmalıdır"[181]. Hitler, aynı yıl 1.9.1933 tarihinde düzenlenen Devlet Parti kurultayı çerçevesindeki kültür sempozyumunda yaptığı konuşmada gürleyen tremololu* bir sesle Alman ulusunun "ideolojik yenilenmesi" ve dolayısıyla heroik öğretiye bağlı olarak kan, ırk ve kişilik değerlendirmesi ve de ebedi üstün ırk yasası"[182] konusunda "aydınlatılması" için "yeni bir "yaşam, kültür ve sanat anlayışı" talep etmekteydi.

Bunun ne demek olduğu, birkaç hafta sonra bütün çıplaklığıyla ortaya çıktı. 25.11.1933'te "Devlet Kültür Dairesi" Berlin'de resmi olarak göreve başladı. Bu daire 22.9.1933'te tüm sendikaların, Weimar Cumhuriyeti zamanından kalma kültür kuruluşlarının ve kültür üreticilerinin çeşitli dallardaki derneklerinin çalışmalarına son verdi. 1.11.1933'te yürürlüğe konan "Reich kültür dairesinin bir nolu uygulama yönergesi"nde, "kültür değerlerini üretme, yansıtma ve koruma konusunda kültürel varlık paragrafı kapsamında çalışan ya da paragrafın uygulanmasına aracı olan"[183] herkes, müzikten tiyatroya, radyodan filme kadar ayrı ayrı yedi daldaki meslek odalarına üye olmaya zorlanıyordu. Böylelikle kahverengi gömleği giymiş olan resmi Alman dilinde "eğlence müziği" denilen hit müziği-

* sesin titretilmesi (Ç.N.)

nin bütün aktörlerine de kendilerine uygun bölümlere üye olmaları zorunluluğu getiriliyor ve de topluluk yöneticisi, müzikçi ya da organizatör kim olursa olsun, Goebbels'in Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı'nın kontrolü altına alınmış oluyordu. Reich kültür dairesi, Goebbels'in çok geniş bir alana yayılan görev sahası içindeydi ve bu dairenin başkanlığını bizzat kendisi yapmaktaydı. Olayın adı "belli bir ideolojiye" hizmetti. Kültür Dairesi, dans öğretmenlerini ve dans okullarını da Devlet Tiyatro Dairesi kapsamına alarak, onlara 'dans bölümü ve toplum dansı meslek grubu' adı altında güven duyacakları bir yer sağladı.

Goebbels, Berlin Kroll operasının kuruluş töreninde yaptığı konuşmada, nasyonal sosyalistlerin kültür politikası olarak izleyecekleri yolu içeren ve de Reich kültür dairesine üye olanların uygulaması gereken devlet sanat anlayışını kendine özgü ağdalı sözlerle bir görüş içinde topladı. O, nasyonal sosyalistlerin "Alman sanatı"nın "saf ırka özgü çekirdeği" dedikleri şeyi "çelik romantizm" adı altında toplamış ve eğlence müziğinin de bu bağlamda bir örnek oluşturmasını istediklerini belirtmişti: "Yaşamın ciddiyetini yok saymak isteyen ya da ondan kaçan, fakat sonunda ona boyun eğmek zorunda kalan direnç kırıcı bir gevşeklik yerine, kahverengi gömlekli birliklerin ayak seslerinde duyulan, tarlasında çift süren köylüye eşlik eden, işçiye varoluş savaşının anlam ve yüksek değerlerini geri veren, dolayısıyla da işsizlerin umutsuzluğa düşmesini engelleyen ve Alman ulusunun yeniden yapılanmasını sağlayan, muhteşem mekanizmayı neredeyse askerlere özgü bir ritimle dolduran, heroik bir yaşam anlayışı geçti. Bu çelik romantizm, Alman yaşamını yeniden yaşanmaya değer kılan, yaşamın sertliğinden yılmayan ya da ondan kaçıp mavi uzaklıklarda saklanmak istemeyen, problemlerle karşı karşıya gelebilecek cesareti gösterebilen ve de onların acımasız gözlerine emin ve kararlı bir şekilde bakabilen bir romantizm."[184] Daha o zamanlar kimse, nasyonal sosyalist Führer Devleti'nde sanatlara verilen gerçek rolü kavramamıştı. NSDAP'nin* yönetim çevrelerinde ise, olay kapsamlı bir şekilde planlanıyordu. Goebbels

* Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (Ç.N.)

WDR radyosunun yeni yöneticisinin göreve başlaması dolayısıyla Nisan 1933'te yaptığı konuşmada radyonun işlevini: "Bizden vazgeçemez duruma gelerek, kendi istekleriyle bize teslim oluncaya kadar, insanları çekiçle örselemek ve de yontmak" şeklinde açıklamıştı."[185]

Reich Devlet Kültür Dairesi'nin ana görevi, aslında bu dairenin kuruluşundan önce başlatılmış olan ve istisnasız tüm sanat üreticilerini içine alan çok geniş kapsamlı bir kimlik soruşturmasıydı. Bu olay aynı zamanda, Alman kültürünün "Alman ırkına yabancı etkilerden temizlenmesi" ve "Yahudilikten arındırılması" şeklinde gelişen ve Holocaust dehşetine kadar uzanan kampanyanın başlangıcıydı. Reich Müzik Dairesi de yıllarca pek de kolay olmayan bir işle uğraşarak, yaptıkları iş açışından değişik nitelikleri olan ve de farklı bölümlere ait toplam 94 000 müzikçinin kimliğini saptadı ve bunları dairenin organizasyon yapısına uygun olarak değişik bölümler halinde arşivledi ve III. Reich'ta müzikçi olarak görev yapan tüm müzikçilere kimlik kartına benzer, birer lisans belgesi dağıttı. Müzikçiler bu belgeyi her zaman yanlarında taşımak ve akşamları ortalıkta dolaşan kontrol gruplarına, eğer sorulursa, göstermek zorundaydılar. Bu olaylarda işin başından beri antisemitizmin rolü kuşkusuz çok büyüktü. 1935'te çıkarılan Nürnberg Irklar Yasası ve de o tarihe kadar Devlet Müzik Dairesi'nin başında olan ünlü besteci Richard Strauss'un yerine daire başkanlığına, nasyonal sosyalist harekete fanatik bir şekilde bağlı, fakat orta sınıf bir yönetmen olan Peter Raabe'nin getirilmesi, antisemitizmi daha da güçlendirdi. O zamana kadar bu tutumun aynı zamanda kıskançlık, çekememe ve oportünizmle ilgili çirkin bir ilişkisi de vardı. Bu ilişki, müzik üretenler arasında da yaygın olan antisemitizm ile uğursuz bir işbirliği içindeydi, ancak daha sonra uygulanacak olan toptan yok etme seferberliğinin göz boyayan sahte bürokratik mükemmeliyetçiliğini içermiyordu. Böylece Müzik Daire'sinin nasyonal sosyalist yöneticileri, öncelikle kendilerine bağlı olanların ekonomik ve ticari çıkarlarını hiç çekinmeden ve utanmadan koruduular. Savaşa hedef olacakların listesinin en başında caz hayranlığı nedeniyle Weimar Cumhuriyetinin dans salonlarına ve lokallerine hâkim caz müziğinin ya-

bancı yorumcuları ve onların başlattığı akım geliyordu. Çoğunlukla caza karşı gösterilen bu kin dolu tutumun nedeni "kültür bolşevizmi" sloganıyla açıklanıyor ve caz müziği de, insanın içindeki alçak güdüleri uyandırdığı söylenen Yahudilik, komünistlik, liberallik, demokratlıkla ilgili her şey gibi ve de bu tarife daha ne uygun düşüyorsa onlarla birlikte aynı kefeye konuyordu. Başlangıçta olayın ağırlık noktası caza karşı başlatılan kampanyaydı. Bu kampanyanın başlatılabilmesi için de ellerinde somut ve kolaylıkla açıklanabilecek nedenleri vardı.

Önceleri caz müziği, müzikte "Yahudilik" açısından kolay sonuca ulaşılabilecek bir hedef olarak görülmüştü. "Yahudi kökenli eğlence müziğini" tespit edip ortaya çıkarmak gibi bir girişim eğlence branşında iş gören bestecilerin ve de müzikçilerin sayılarının çok kabarık olması nedeniyle çok zordu. Ayrıca bu girişim aynı zamanda engellenemeyen ve insan onurunu hiçe sayan önkoşulları da yaratmaktaydı. Sırf bu nedenle özel olarak kurulan ve "Führer'in görevlendirdiği müzik dairesi sorumlusu" Herbert Gerigk'nin yönetiminde çalışmalarını yürüten araştırma dairesi "müzikte Yahudiler" konusunu araştırıyor ve kanıtlar bulmaya çalışıyordu. Nihayet araştırmaların sonuçları, birinci baskısı 1940'ta yapılan ve de aynı dilden konuşan bir ansiklopedik sözlükte "devlet ve parti yönetimince denetlenmiş evrakların derlemesi" alt başlığıyla yayınlandı.[186] Fanatik nasyonal sosyalistlerin gelişigüzel hazırladıkları ve de yanlışlarla dolu yazıları içeren bu sözlüğün 20 000 baskısı yapıldı ve dolayısıyla o zamana kadar herhangi bir biçimde varlıklarını sürdürebilmiş olan sayısız Yahudi müzikçinin acı kaderi hazırlanmış oldu.

Nasyonal sosyalist kampanyaların özellikle caza yöneltilmesi ile kendilerine bağlı müzikçilerin caza karşı mevcut önyargıları arasında ilişki kuruluyor ve bu yolla nasyonal sosyalizmin safdil temsilcileri, kendilerini bu müzikçilerin çıkarlarının yasal temsilcileri olarak tanıtabiliyorlardı. Yirmili yıllarda Almanya'daki müzikçilerin büyük bir bölümü, gerek konservatuvarlarda gördükleri klasik müzik ölçütlerine göre belirlenmiş eğitim nedeniyle, gerekse de müzikli eğlence sunan işyerlerinde tümüyle geleneksel biçimlere bağlı olarak yaptıkları mesleki

çalışmalarından dolayı, dans müziğindeki caza yönelik gelişim karşısında kendilerini oldukça yetersiz hissediyorlardı. Esasında 1928 ve 1933 yılları arasında yüksek okul seviyesinde eğitim veren ünlü Frankfurt konservatuvarında bir caz bölümü vardı, fakat tüm Almanya'da bir tek bu kentte olan bu bölüm, aslında çok şiddetli saldırılara da uğramaktaydı. Eğlence müziği branşında çalışan müzikçilerin arasından çıkmış, kalabalık değil ama, çok değerli bir grup, büyük küçük sinemaların orkestralarında çalıyorlar ve gösterilmekte olan film için özel olarak hazırlanmış notalar sayesinde geleneksel âdetlere göre canlı olarak müzik yapıyorlardı. Sesli filmin piyasaya çıkmasıyla birlikte sinema orkestralarının bir anda işe yaramaz hale gelmesi, caz hayranlığının bu çevrede de geçim kaynağı açısından bir tehdit olarak algılanmasına neden oldu. Caz müziği sesli film konusunda da önemli bir rol oynadı. Sinemalarda gösterilen ticari amaçlı ilk sesli film, 1927'de Almanya'ya gelen Warner yapımı *The Jazz Singer* adlı müzik filmiydi.

Varyete ve eğlence tiyatrolarının sinema haline dönüştürülmesi sonucu, sayıları on binleri bulan müzikçi, sağlam bir geçim kaynağı bulmuştu. İlk başlarda sadece bir piyanist yeterliyken, sonraları sinemaların büyümesiyle birlikte, sinema sahipleri, film göstericisinin gürültülerini müzikle bastıran ve beyaz perdede görülen tabloları etkileyici bir şekilde müzikleriyle seslendiren büyük toplulukları, hatta tam kapsamlı senfoni orkestralarını görevlendirmeye başladılar. Carl Forch 1913'te yayınlanan "Sinematograflar ve hareket eden resim" adlı çalışmasında sadece Berlin'de 1912 yılının resmi istatistiklerine göre 260 tane sinema bulunduğunu ve bunun çok önemli bir sayı olduğunu yazıyor.[187] Varyete tiyatrolarının, hareket eden resimleri gösteren aygıtlar tarafmdan ele geçirilmesi, aşağı yukarı aynı zamana rastlıyor. Hatta Apollo tiyatrosu gibi ünlü bir kuruluş bile 1913 yılında kapanmış ve yeniden, fakat bu sefer ön programda artistlerin ve çeşitli sanat sunucularının rol aldığı ve de arkadan da akşamın esas atraksiyonu olan film gösteriminin yapıldığı bir sinema olarak açılmıştı.

Sinemalarda çalışan müzikçilerin yirmili yıllarda yaşadıkları pembe yıllar, 1929'da dünya ekonomik krizinin baş göster-

mesiyle aniden sona erdi. 1929 yılında Berlin'deki Ufo Palast am Zoo adlı sinema, ABD'den gelen yeni sesli filmlerden biri olan ve halkı hayranlıkla karışık bir şaşkınlık içinde bırakan Amerikan yapımı *The Singing Fool* adlı filmi gösterime soktu. Bu filmi, sadece Berlin'de 30 000 kişi seyretti. Paul Abraham'ın müziğini bestelediği *Melodie des Herzens** adlı ilk sesli Alman filmi, 1929 yılının Aralık ayında sinemalarda gösterime girdiği sıralarda, sinema orkestralarının toplu ölümü engellenemez bir duruma gelmişti. Fakat film dağıtımı yapan şirketlerin elinde halen sesiz filmler de olduğundan, film müziği yapan toplulukların sayıları yavaş yavaş azaltılmaktaydı. 1931 yılında, sesli sinemanın kurbanı olmuş 15 000 kişiden söz edilirken, bunu izleyen yıllarda bu sayı giderek arttı. İşlerine son verilen müzikçiler için bu olgu, dünya ekonomik krizinden dolayı, meslek yaşamlarının sona ermesi demekti, çünkü otellerde, restoranlarda, barlarda, varyetelerde, revü tiyatrolarında ve operetlerin sahnelerinde iş bulmak büyük bir hızla olanaksız hale gelmekteydi. 1931 yılı yazında Berlin'de müzikçi olarak çalışanların dörtte üçü işsiz kalmıştı.

Krizin yaşandığı yıllarda Almanya'da, salt caz kavramına giren topluluklar, belli bir ölçüde etkinliklerini sürdürebildiler. Bunların arasında, az sayıda gerçekten doğru dürüst caz müziği çalan topluluklar olduğu gibi, birkaç kişiden oluşan ve cazdan esinlenerek dans müziği çalan gruplar da vardı. Bu alanda özel yetenek çok önemliydi. Her şeyden önce, yurtdışından gelerek, birçok kente turneler düzenleyen ya da yerel dans veya caz müziği topluluklarının sürekli elemanı olarak Almanya'nın müzik yaşamını renklendiren yabancı müzikçilerle yarışabilmek gerekiyordu. Almanya, özellikle de Berlin, Avrupa'nın birinci sınıf bir eğlence metropolü sayıldığından, turne yapmak için çok ilginçti. Bu nedenle, daha o zamanlar pek tanınmamış bir isim olan saksofoncu Sydney Bechet kendi topluluğuyla 1929/30 yıllarında Berlin'de misafir sanatçı olarak çaldı. Aynı şekilde caz trompetçisi Jack Hamilton da o yıllarda Berlin'deydi. 30'lu yıllara kadar duvar afişleri ünlü caz-

* kalbin melodisi (Ç.N.)

cıların ve caz topluluklarının isimleriyle doluydu: Örneğin, kara derililerden oluşan Sam-Wooding Band, İngiliz Billy Bartholomew'in topluluğu, Avrupa'nın ilk swing orkestrasıyla birlikte gelen Britanyalı klarnetçi Billy Barton, Hollandalı Rambler'ler, "Anglosakson Paul Whiteman'in" orkestrası ve Jack Hylton bu isimler arasındaydı. Bunlar, 1929'dan itibaren 1932'nin sonuna kadar büyük metropollere, özellikle de Berlin ve Hamburg'a gelen cazcıların ve caz topluluklarının sadece bir bölümüydü. 1932 yılında iş arayanların resmi sayısının altı milyonu bulması nedeniyle, işsizliğin rekor seviyeye ulaşması, ekonomik durumun tam bir çıkmaza girmesi ve de salt ünlü ve seçkin müşterilerin gitttiği, örneğin, "Palais de Danse" ve "Pavillon Mascotte" gibi dans salonlarının bu gelişmelerden etkilenerek kepenklerini indirmek zorunda kalmasına rağmen, caz müziği yapan küçük toplulukların etkinlik alanları varlığını sürdürebildi. Fakat büyük kentlerdeki ekonomik çöküşün engellenemez olması ve iş bulma olanaklarının azalması, cazcıları da, taşraya giderek oralarda bir iş olanağı aramak zorunda bırakıyordu.

Caza, Avrupa'ya gelişinden itibaren tutucu çevrelerce yapılan sözlü saldırılar, çok açık nedenlerden dolayı giderek sertleşti. Artık bu saldırıların arasına şovenist ve antisemitist tonlar da karışıyordu. Aslında nasyonal sosyalistlerin seviyesiz çetesine pek yakışmayan ve onlarla aynı seviyede olmaması gereken müzik dergisi Melos 1930 yılında şöyle yazıyordu: "Cazın temelini senkoplamalar ve zencilerin ritmik aksanları oluşturmaktadır; bu müziğin modernleştirilmesi ve dolayısıyla bügünkü şeklini alması ise, Yahudilerin, özellikle de New York'ta yaşayan Tin-Pan-Alley Yahudilerinin eseridir. Ancak bu Yahudiler zenci müziği olan cazı kendi bakışlarına göre şekillendirmişlerdir."[188] Caz, Yahudiler, zenciler ve dış ülkeler arasında kurulan bu zincirleme bağın sonucunda, nasyonal sosyalist yöneticiler için bir neden bulunmuş oluyordu. Üstelik de bu neden daha halen ciddiyetinden pek kuşku duyulmayan bir sosyal alandan geliyordu ve bu bakımdan daha da etkiliydi. Nitekim üç yıl sonra "istenmeyen" diye adlandırılan ve de kendisinden hiç hoşlanılmayan bu rakip, önce sahnelerden, sonra da Almanya'dan sürüldü.

Reich Müzik Dairesinin, müzikçileri profesyonel müzikçiler, amatör müzikçiler ve sıradan müzikçiler şeklinde gruplara ayırması, amaca ulaşmak için uygulanan ve hile içeren bir yöntemdi. Böylesine bir bürokratik ayırım yapmak için gerekli olan veriler, müzik türlerinin hiçbiri, özellikle de eğlence müziği için uygun değildi. Bu alanda salt başarı, yeteneğin en önemli kanıtıydı ve dolayısıyla alınan ücret de başarıya göre saptanmaktaydı. Başarı aynı zamanda, müzikçinin geçimini bu yolda sağlayabilmesi ve de müziği meslek olarak uygulayabilmesi için bir önkoşuldu. Oysa Devlet Müzik Dairesi'ne kaydolarak lisans almak isteyen herkesten, müzik eğitimini gerekli belgelerle kanıtlaması bekleniyordu. Bu belgeleri herhangi bir nedenle getiremeyenler ise, eğer yetkililer kararsız kalmışlarsa ve kendileri de, amatör ya da sıradan müzikçilerin grubuna girmek istemiyorlarsa, müzik dairesinin tayin ettiği bir sınav komisyonunun önüne çıkmak zorundaydılar. Caz müzisyenlerine ise, daha da utanmazca davranılıyor ve getirdikleri sertifikalar aranan nitelikleri içerse bile, onlar gene de sınava tabi tutuluyordu. Bu yüzden birçok caz müzisyeni, sonucu önceden belli olan bu aşağılayıcı prosedürden dolayı, ısrardan vazgeçerek, Almanya'ya sırt çevirdi. 1924'te Berlin'de piyanist Stefan Weintraub tarafından amatör bir dans topluluğu olarak kurulan, daha sonra çok ünlenen ve de cazın mükemmel bir biçimlendiricisi olan Weintraub Syncopator adlı topluluk Berlin'deki Wintergarten'le anlaşması olmasına rağmen, 1933 yılında Rotterdam'a yaptığı turneden geri dönmedi. Gelişmelerin nereye gittiği yanılgıya meydan vermeyecek şekilde apaçık ortadaydı, bu yüzden başkaları da, örneğin yirmili yıllardan beri başkentteki Excelsior ya da Adlon gibi en seçkin otellerde dans orkestraları ile kozmopolit bir atmosfer yaratan Dajos Béla ve Marek Weber de, Mart 1933'te Almanya'yı terk ettiler. Bazıları da, örneğin, topluluğuyla her akşam Berlin Friedrichstrasse'deki efsanevi "Mokka Efti"de dans müziği yapan Romanya doğumlu James Kok gibi müzikçiler, çok büyük başarılarından dolayı Reich Müzik Dairesi'nin huzur kaçırmasından korunacaklarını ummuşlardı. Fakat 1935'te çıkarılan Nürnberg Irk Yasası, tabii ki diğerleri gibi onları da dışlamaktaydı. Böylelikle onlar da derslerini almış oldular ve topla-

ma kamplarına gitmekten son anda kurtularak, kelle koltukta Almanya'yı terk etmek zorunda kaldılar.

Goebbels'in propaganda aparatının eğlence müziğini yavaş yavaş kinik bir şekilde kendi görev sahasına çekmesinin ilk somut belirtisi, popüler müziğin her alandaki çok önemli bestecilerinin ve yorumcularının işlerine son verilmesiydi. Anılardan gitmeyen "bebeğim, sen benim gözümün nurusun" şarkısının yaratıcısı Jean Gilbert, kabare ve revü tiyatrolarını yirmili yıllarda şarkılarıyla besleyen Rudolf Nelson, Hugo Hirsch, Victor veya Friedrich Hollaender, Comedian Harmonists, Marlene Dietrich, Richard Heymann, Oscar Straus, Mischa Spoliansky ve kaleminden yirmili ve erken otuzlu yılların hit şarkılarının büyük bölümü çıkan Robert Stolz ve bu uzun listede adı olan daha birçokları 1933 ve 1935 yılları arasında sessizce önce sahnelerden ve afişlerden ve daha sonra da kahverengi gömlekli hayaletin sonu gelinceye değin, insanların anılarından silindiler. Popüler müzik tarihi bile, Devlet Müzik Dairesi yöneticileri tarafından sistematik bir şekilde, Yahudi sanatçıları bulup çıkarmak amacıyla bir bir incelendi ve Jacques Offenbach gibi popüler bir besteci bile ırk ayırımı nedeniyle "istenmeyen"ler listesine alındı. Bir zamanlar Avrupa'da müzikli eğlence açısından en parlak merkezlerden biri olan Berlin, üniformalı küçük burjuvaların özgüvensiz kasabalılıkları nedeniyle, birkaç yıl içinde yok oldu gitti.

Goebbels'in, müziğin Yahudilik unsurlarıyla yozlaştığını savunmasına ve dolayısıyla kendini haklı çıkarmaya çalışmasına rağmen "arındırma hareketi"nin akılla bağdaşmayan başına buyrukluğunu gizlemek mümkün değildi. Nasyonal sosyalistler tarafından, çağdaşı Jacques Offenbach'ın tam tersine, "saf Alman ulusu"nun müzik alanındaki temsilcisi olarak görülen Viyana vals kralı Johann Strauss'la ilgili bir olay, tutarsızlık bağlamında, faşist ırkçılık çılgınlığının maskesini nerdeyse düşürüyordu. 1938 yılında bir rastlantı sonucu, Strauss ailesinin, daha önceki kuşaklarda Musevi dininden akrabaları olduğu saptandı. Böylelikle Johann Strauss dörtte bir Yahudi kapsamına giriyordu ve "Alman halkının ruhuna zarar verici" olduğu için, eserlerinin yayımının o tarihten itibaren yasaklanması ge-

rekiyordu. Reich'ın 'kan bağını' araştırmakla görevli dairesi durumu öğrenir öğrenmez, derhal propaganda bakanını alarma geçirmişti. Goebbels ise, önüne gelen belgeleri duraksamadan ortadan kaldırmış ve "devletin gizli meselesi" diyerek olayı kapamıştı. Böylelikle nasyonal sosyalizmin seçkin yöneticileri, ideolojik açıdan bir rahatsızlık duymadan Viyana valsinin "Alman ırkının kökünden gelen" tınılarına uyarak dans edebilmişlerdi. Fakat her şeye rağmen hileyle organize edilmiş bürokratik mükemmeliyetçiliğin karşısında aşılmaz bir yönetim karmaşası vardı ve bu durum alt kademelerin aşırı işgüzarlığından ötürü daha da belirginleşiyordu. Reich Müzik Dairesinin talimatlarının ve koyduğu ilkelerin uygulanmasından hem nasyonal sosyalist kültür mekanizmasının merkez kontrol komiteleri, yani ülkenin her tarafında işlevi olan yerel kontrol grupları, hem de görev alanları NSDAP'nin çeşitli kademelerinin ilgili emriyle kontrol altına alınmış bölgesel devlet daireleri sorumluydu. Ortaya sonuç olarak kaotik ve bundan dolayı da başına buyruk önlemlerin egemen olduğu yıldırıcı ve korku salıcı bir sistem çıkmaktaydı ve bu sistem, tabii ki yaratıcılarının arzu ettiği mükemmellikte işlememekteydi. Bu nedenle rejimin nefret ettiği caz müziği bile kolay kolay yıpratılamadı ve de genellikle bu önlemlerden etkilenmeden varlığını sürdürebildi. Yapılan tek şey, yabancı kaynaklı yakıştırma adların yasak edilmesiydi. Örneğin, 1940 yılında çıkarılan bir yönergeyle "Drummer" sözcüğü müzikçilerin sözlüğünden çıkarıldı. Fakat tümüyle bir müzik akımını ortadan kaldırmak için, onun inceliklerini iyice ayırt edebilmek gerekiyordu. Ne iyi ki, Devlet Müzik Dairesi görevlileri bu konularda uzman değildi. Yönetimin ele geçirilmesinin hemen ardından kahverengi gömlekli sel baskınının tüm Almanya'yı kapladığı sıralarda, "Sistemzeit'ın (Nasyonal Sosyalistler, Weimar cumhuriyeti döneminde moda olan caz müziğini yermek için bu kavramı kullanıyorlardı) Yahudileştirilmiş zenci cazını" kanıtlayacak kesin bir izi saksofonun taşıdığına inanılmıştı. Fakat bu tutum ekonomik çıkarlar bağlamında, Alman müzik aletleri sanayisinin en duyarlı noktasına dokunduğundan, kısa sürede tepki gördü. Sanayicilerin duruma karışması sonucu, ekonomi bakanı 1933 yılı eylül

ayında *Musik-Echo* adlı dergide "saksofonun erdeminin temize çıkarılması" başlığını taşıyan gülünç açıklamayı yayınlamak zorunda kaldı: "Ekonomi bakanlığı, zenci müziğinin yasaklanmasının, saksofonun da boykot edilmesine neden olabileceğini düşünerek, bu konuda önlemler almak üzere, 10.5.1933 tarihli dilekçeye yönelik olarak Reich hükümetiyle ilişki kurmuştur. Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı'nın bu konudaki cevabı ise, saksofonun zenci müziği açısından tümüyle suçsuz olduğudur. [...] Diğer enstrümanlarla olduğu gibi saksofonla da iyi müzik yapma olanağı vardır. Bu bakımdan saksofonun kullanılması, zenci müziğinin yasaklanması açısından bir engel oluşturmaz. [...] Saksofonun kullanılması ile ilgili bu raporu, müzikçilerin ve diğer alıcı kesimlerinin bilgilerine sunuyoruz. - Ekonomi Bakanlığı, imza. Lenk (O. R. Insp.)"[189]

1935 yılında Devlet Radyo Yayınları yöneticisi Eugen Hadamovsky'nin koyduğu kuşku uyandırıcı caz yasağı da, özenle seçilmiş sözcüklere rağmen hiç de etkili olmadı. 1935 yılı ekim ayında çıkarılan yönerge, kahverengi gömlekli yöneticinin kendine özgü, kinik ifadesinin bir kanıtıydı: "İki yıl uğraşarak kültür bolşevizmini yok ettik ve de halkımızın sarsıntıya uğratılmış bilincini, Alman kültür değerleriyle yeniden uyandırabilmek için, çok çaba sarfettik. Şimdi de eğlence ve dans müziğindeki bozucu unsurları ayıklamak istiyoruz. Bugünden itibaren tüm Alman radyolarında zenci cazını kesinlikle yasaklıyorum. Bu yasak, Alman radyosunun yaptığı yoz bir yabancı düşmanlığı olarak algılanmamalı. Aksine Alman Radyo Yönetimi kültür ve kültür alışverişi konusunda bütün uluslara dostluk elini uzatmaktadır. Fakat buna karşın bozucu olan ve bizim kültür değerlerimizi temelden yıpratan hiçbir şeyi onaylayamayız. Bu konuda büyük çaba harcayacağız. Bugünden itibaren, her ne şekilde sunulursa sunulsun, sözü geçen müzik Alman radyolarında çalınmayacaktır. Zenci cazı, ritmi ve temposu açısından modern anlayışa uymadığı gibi, belli bir dans stilinin rafine bir şekilde çalınması da değildir. Aksine ülkemize ithal edilen şekliyle o, yarı vahşilere özgü bir uğraştır ve bu bakımdan da yeri kültür kurumları değil, etnoloji müzesidir. Devlet Müzik Dairesi başkanı ile Alman Bestecileri Meslek

Odası yöneticisi, Hitler-Jugend*, Alman Radyosu üyelerinin bağlı olduğu Reich Kurumu, Radyo Kurumu Basın Organı, Parti Basın Kuruluşu ve Devlet Radyo Yayınları Yönetimi arasında bir anlaşma yapılmış ve Alman dans müziğini denetlemesi için, Devlet Radyo Yayınları bünyesinde bir komisyon oluşturulmasına karar verilmiştir. Bu komisyon, hangi eserin yayınlanacağı ya da yasaklanacağı konusunda kesin karar yetkisine sahiptir."[190] Buna ilaveten en üst mevkideki program şefi de Reich'a ait tüm radyo istasyonlarından yayınlanan bir konuşma yapmış ve "zenci cazının yasaklanması, müziğin ölçüsü ya da senkoplanmasıyla ilgili bir sorun değildir. Sorun, Alman ulusu gibi üstün bir kültüre sahip bir ulusun, ruhu zarar görmeden, müzikal gereksinimlerini sürekli olarak Hottentotten kavminin geleneklerinden karşılamaya razı olup olmadığıdır."[191] diyerek, olaya bir açıklama getirmişti.

Aynı yıl Hadamovsky, Goebbels'in isteğiyle gene karmaşıklıklar içeren ve sonuçta fiyaskoyla sonuçlanan bir kampanyanın başına atandı. Bu kampanyayla amaçlanan, nasyonal sosyalistlere, caz ve swing benzeri bir "Alman cazı"nın oluşturulmasına yardımcı olmaktı. Goebbels, radyoda bir yarışma yapılması ve Hadamovsky'nin başkanlığında bir merkez jürinin, daha önce yapılacak yerel yarışmalarda dereceye giren dans orkestraları arasından, ölçüt koyabilecek ve örnek oluşturabilecek olanlarını seçerek saptaması için emir verdi.

Yarışmanın fiyaskoyla sonuçlanmasının nedenlerinden biri, her şeyden önce işin başında değil cazın, caza benzer her tınının apaçık karşısında olan Hadamovsky'nin bulunmasıydı. Nitekim genellikle tanınmamış ve o ölçüde de deneyimsiz topluluklar, bu yarışma çerçevesinde kendilerini daha geniş halk kesimlerine tanıtabilmek amacıyla durumdan yararlandılar. Sadece Hamburg radyosu, son elemelere katılacak adayın seçimi için titizlikle bir halk oylaması yaptı ve popüler bir caz formasyoncusu olan Fritz-Weber topluluğunu 13.3.1936'da Berliner Zoo'da yapılan yarışmaya gönderdi. Halkın mutlak favorisi, Hamburg'dan gelen adaydı, fakat Hadamovsky başkanlığında-

* "Hitler gençliği" adlı örgüt (Ç.N.)

ki bir jürinin, bir caz topluluğunun yarışmanın birincisi olmasına izin vermesi mümkün değildi. Bu yüzden, jüri acele olarak olaya el koydu ve hiç tanınmamış ve daha sonra da adı hiçbir yerde duyulmayan bir adayı birinci seçti. Ancak bu uygulamaya karşı, aslında aynı dili konuşan kahverengi gömlekli basından da eleştirel sesler yükseldi. Jüri üyesi *Völkischer Beobachter*'in* "müzik eleştirmeni" Dr. Fritz Stegel, etraflıca düşündükten sonra, kırk yılda bir doğru bir saptama yapmıştı: "Bir kurum, örneğin, caz gibi, toplumda böylesine kök saldıysa ve caz topluluklarının yerine daha iyi bir şey konamıyorsa, yasaklarla başarıya ulaşmak hemen hemen olanaksızdır."[192] Ne kadar doğru. Peter Kreuder'in dans müziği çalan senfoni orkestrası, Heinz Wehner'in swing orkestrası ya da Kurt Widmann'ın orkestrası, ki bunlar bu sahada isim yapanların sadece birkaçı, hep Amerikalı önderlerinin popüler swing anlayışına uygun olarak müzik ürettiler. Hatta bazıları kırklı yılların başlangıcında bile aynı stili sürdürdü. Peter Igelhof, otuzlu yılların ikinci yarısında, ürettiği müziklerle, Thomas "Fats" Waller stilini kimseye sezdirmeden, Alman Devlet Radyosunun yayın dalgalarına soktu. Peter Kreuder'in dans senfoni orkestrasının çaldığı bir parça, 1937 yılında çok büyük başarı sağladı ve Telefunken firması tarafından "Karawane" adıyla plak yapıldı. Tabii bu parçanın, Duke Ellington'un 1936 yılında ABD'de piyasa çıkan "Caravan" adlı bestesiyle yakın ilişkisi olduğu bir sır olarak saklandı. Radyo yönetiminin koyduğu caz yasağına rağmen, eskiden olduğu gibi bu dönemde de, almancalaştırılmış adlarıyla popüler swing parçaları ve bunların değişik versiyonları, tabii gerçek bestecilerinin adlları hasır altı edilmek suretiyle, programlarda yer alıyordu. 1929 yılında Berlin'e gelen İsviçreli kemancı ve tenor saksofonist Teddy Stauffer'in topluluğu, zamanın en önemli swing orkestrasıydı. Stauffer topluluğu 1936 yılında Berlin'deki Delphi-Palast'da olaylar yarattı ve büyük başarı kazandı. 1945'ten itibaren, savaş sonrası Alman cazının önderleri arasına giren trompetist Kurt Hohenberger, tromboncu ve aranjör Walter Dobschinsky ve klarnetist Ernst Höl-

* >Halkın gözlemcisi< anlamına gelen bir dergi adı (Ç.N.)

lerhagen o yıllarda Stauffer'in orkestrasında tam anlamıyla "Hot" caz stilini uyguluyorlardı. Kendisini *Original Teddies* diye adlandıran Stauffer topluluğunun, özellikle Berlin radyosunda çok sağlam bir yeri vardı., Topluluğun, rerich döneminde satış rekorları kıran ve tam dört milyon defa satılan "Goody Goody" adlı parçasının ses kaydı, 1937 yılında Telefunken firmasında yapıldı. Gene aynı topluluğun Telefunken tarafından piyasaya çıkarılan "Swingin' For the King", "Sing, Sing, Sing", "Limehouse Blues" ve "Swingtime in the Rockies" parçaları da, o zamanlar Almanya'daki swing hayranları için bir kavramdı. Bilinen saldırılara, şüphesiz Stauffer'de maruz kalmaktaydı. Fakat o provake edici bir tavırla işini sürdürüyor ve bu yüzden sürekli olarak zorluklarla karşılaşıyor, ancak ustalıkla bunların üstesinden gelebiliyordu. Savaşın başlangıcına kadar çalışmalarını sürdüren Stauffer, 1939'da topluluğunu dağıttı ve ülkesi İsviçre'ye döndü.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması da, Almanya'da caz etkinliklerinin sonunu getirmedi. Bu nedenle savaşın ortalarına rastlayan 1942 yılında *Zeitschrift für Musik* adlı dergi "Caz öldüyaşasın Jazzband!" başlığıyla yayınladığı bir yazıda durumdan şikâyet etmekteydi: "Zencilere özgü ya da en azından Amerikan olan notaları dans müziğimizden çıkarmak için bunca çaba harcadık. Amacımız bir melodisi olan ve bizim yaratılışımıza seslenebilen dans müziğine yeniden dönmekti... Fakat bizde geçerli olan tüm danslar caz ritminin çok sevildiğini açıkça ortaya koyuyor. Aslında bu ritme gerçekten ritmik denemez. İşte bu yüzden dansın ölçüsü ancak davula ve teneke kapaklara vurulmak suretiyle duyuruluyor. Bunun dışında bizim toplumumuzda müzikten anlamama o kadar yaygın ki, örneğin son derece sade bir şekilde başlayan bir melodinin, ritim tarafından kıyım kıyım kıyılması, çalgıların cıyak cıyak bağrışları arasında doğranıp ufalanması ve nihayet gözünün korkması ve de tahta kurdunun tıkırtılarına benzer seslerin arasında kaybolup gitmesi, kimseyi rahatsız etmiyor. Dans müziğinin de yeniden gerçek anlamda müzik olması lazım, tabii bunun için de, zenci davullarından ve gürültü patırtı yapmaktan başka işe yaramayan çalgılardan temizlenmesi gerekiyor."[193]

Her şeye üniforma giydirmek isteyen resmi tutuma, kitlesel tek kol yürüyüşlere ve kaz adımlarına karşıt olan bir dans, bu nedenden dolayı otuzlu ve kırklı yıllarda Almanya'da büyük sevinçle karşılandı ve görülmemiş derecede popüler oldu. New York'un Harlem semtindeki Savoy adlı balo salonunda geliştirilen ve Amerika'da adına lindy hop denilen bu dansın Almanya'daki adı sadece "swing"di. Swing sırasında çiftler el ele tutuşuyorlar ve kollarını müziğin ritmine göre önce havaya kaldırıyor, sonra tekrar aşağıya indiriyorlar ve aynı zamanda küçük adımlar atarak öne veya arkaya gidiyorlardı. Bu arada birbirlerine çarparak, aralarındaki mesafeyi ellerini çözmeden hareketli bir biçimde açıyorlar ve sonra yeniden kalçalarını sallayarak birbirlerine yaklaşıyor ve kucaklaşır gibi oluyorlardı. Bütün bunlar bir parça, serbest güreşi hatırlatmaktaydı. Swing'in hareketleri, uygun adım yürüyüşün ve kışla taliminin tam karşıtıydı ve dansın atraktif oluşu, hareketlerin doğallığından ve kişisel hareketlerin serbest akışından kaynaklanıyordu. Bundan dolayı da, halkın aynı ülküye inanmış diğer bölümü bu olayı bir provokasyon olarak algılıyordu. Parti üyeleri kızgınlıktan ateş püskürmekte ve ülkenin her tarafında öfkelerini basın yoluyla dışavurmaktaydı. Fakat gene de durumu bir türlü değiştiremiyorlardı. 6.11.1938 yılında Stettiner Zeitung'da çıkan ve tavrını açık seçik ortaya koyan aşağıdaki yazının benzeri başka yazıların da savaş yıllarında da ardı arkası kesilmedi. "Eğlence maskesi arkasına gizlenerek, mide bulandırıcı şeyler yapılmakta. Almanya'ya cangıl müziğinin tohumlarını ekmek isteyen çılgınlara, hoşgörü gösteremeyiz. Başka kentlerde olduğu gibi, Stettin'de de sanki mide krampı geçiriyormuş gibisine hareketler yaparak dans eden insanlar görüyoruz. Bu dansın adına 'swing' diyorlar. Durum ciddi ve çok öfkelendirici. Bu insanlar ruhen geri kalmışlar. Sadece cangıllarda yaşayan zenciler böylesine tepinir. Almanların zencilerle ortak hiçbir yanı yoktur. Bu dünyayı saran swing tutkusu sona ermelidir. Biz cinselliğimizden utanmıyoruz [...] Yaşama evet demekten de korkmuyoruz. Tabii ki herkes eğlenceden ne anlıyorsa, onu uygulamakta serbest olmalı [...] Fakat her şeyin bir sınırı var. Swing dansı düzenleyen organizatörlerden işletme izinleri geri

alınmalı. Müzikçilerinin 'hot' çaldıkları, çalgılarından gıcırtılı sesler çıkardıkları, ayağa kalkarak solo çalış numaraları gibi ucuz hilelere başvurdukları swing orkestraları ve onlarla birlikte zenci müziği yok olup gitmeli."[194]

Nasyonal müzik politikasının gerçekleştirilmesini engelleyen acemi tutumun yanı sıra, daha birçok başka neden de 'caza karşı' yürütülen militan kampanyayı sonuçsuz bıraktı. Dış ülkelerle olan ticari ilişkilere ise, fayda getirici yanı ön planda tutulduğu için, savaş başlayana kadar kimse el sürmedi. Müzik alanında da, örneğin Amerikan firması RCA Victor, British Decca ya da American Vocalion firmalarıyla aynı şekilde ilişkiler sürdü ve kayıtlar Yahudi ya da zenci müzisyenlerin katılımıyla gerçekleştirilmiş bile olsa, gene de büyük miktarlarda caz plağının ithaline devam edildi. Almanya'daki plak piyasasında, Carl Lindström AG ve Elektrola'ya ilaveten iki firma daha vardı. Bunlardan bir tanesi Gloria, Imperial, Odeon, diğeri de Elektrola, Brunswick, Colombia markalarını piyasa çıkarıyordu. Bu iki firmanın bağlı oldukları ana kuruluş, Londra'da bulunan ve bir Britanya firması olan Electrical and Musical Industries (EMI) idi. EMI daha sonra Columbia Broadcasting Systems(CBS)'in bir bölümü yapılan Edisons Columbia Phonograph Corporation ile aynı şekilde Radio Corporation of America(RCA)'nın bir yan kuruluşu haline getirilen Emile Berliners Gramophon Corporation'ın Avrupa'daki lisans verme hakkına sahip temsilcisiydi. Bu bakımdan her iki şirkette, caz müziğinde o zaman ün ve mevki sahibi olan bütün isimlerle ilgili ne varsa, Almanya'da da pazarlıyorlardı. Alman firması Brunswick'in kataloğunda 1939 yılında, Billie Holiday, Mills Brothers, Gene Krupa gibi ünlü cazcıların ve Jimmy Dorsey Orkestrası gibi ünlü toplulukların adları yer almaktaydı. Firmanın reklamında ise, korkusuzca "Size istediğiniz plağı dinletebiliriz" deniliyordu.

Cazseverler, sık sık hot club toplantıları düzenliyorlar ve de tutkuyla bağlı oldukları ve de vazgeçemedikleri bu alışkanlıklarını endişesiz sürdürebilmek için, toplantıları resmi olarak Melodie Club diye adlandırıyorlardı. Fakat gene de havalı olsun diye 'Melodie' derken, aynen İngilizcede olduğu gibi 'Melody' kelimesinin birinci hecesini vurguluyorlardı. Birlikte plak

dinlemek ve de yeni çıkan plaklarla ilgili olarak bilgi alışverişi yapmak için düzenlenen bu toplantılar, genellikle içki içilen lokallerin arka taraflarında bulunan küçük odalarda yapılıyordu. 1934'te kurulan ve ilk hot club'lardan bir tanesi olan Berliner Club, küçük, fakat birinci sınıf bir plak yapım ve dağıtım şirketi olan ve de caz plaklarını kendi özel markasıyla piyasaya sunan Musikhaus Alberti'nin ağının içine dahildi. Alberti, 1930 yılında Almanya'nın ilk caz müziği dergisi sayılan ve de alt başlığı *Zeitschrift für Melodie und Rhytmus* şeklinde olan *Musik Echo* dergisini yayınlamaya başlamıştı. Frankfurter Hot Club'un kurucusu olan Horst Lippmann, savaştan sonra ortağı Fritz Rau ile birlikte Almanya Federal Cumhuriyeti'nin en seçkin organizatörlük acentalarından biri olan Lipmann+Rau'yu kurdu. Hemen hemen bütün büyük kentlerde hot club'lar vardı ve de bunların hepsi de etkinliklerini genellikle pek fazla rahatsız edilmeden sürdürebilmekteydi.

Ticari ilişkilerin dokunulmazlığı, aynı zamanda film distribütörlüğü için de geçerliydi. İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı zamana değin, Hollywood'dan gelen film müzikalleri, büyük kentlerin sinemalarında sürekli kapalı gişe gösterildi. Cole Porter'in müziğini yaptığı ve Afroamerikan şarkıcı Sophie Tucker'in son derece etkileyici bir şekilde "Born to Dance" ile katkıda bulunduğu *Broadway Melody 1936* ya da kara derili trompetçi Louis Armstrong'u dinleme olanağı veren *Swing High and Swing Low* filmleri o yıllarda beyaz perdeden etrafa parıltılar saçtılar. Kitlesel tek kol yürüyüşlerin, Führer kültünün ve de ulusal toplum anlayışının egemen olduğu III. Reich döneminde, bu müzikal filmler, birinci sınıf swing görüntülerinin yanı sıra, Amerikan tarzı yaşam anlayışını da bu tarafa taşıdı. Bu olgu, Birleşik Amerika'da bulunan Twentieth Century Fox, Metro Goldwyn Meyer ve Paramount firmalarıyla yapılmış uzun süreli anlaşmalar sayesinde gerçekleşti. Böylelikle Fred Astaire'i kendisine eşlik eden Ginger Rogers ile birlikte step yaparken ya da Eleanor Powell'i sansasyonel bir Amerikan dekor filmi olan ve 1935'te Alman film distribütörlüğü tarafından "Kalbinin içine girene değin dans edeceğim" şeklinde Almancaya çevrilen *Top Hat* filminde ve

onun arkasından 1936'da gelen *Swing Time* ve 1937'de, Almanca çevirisi "Benimle dans et" olan *Shall We Dance?* filmlerinde seyretme fırsatı çıktı. Tabii bunlara daha birçoklarını da eklemek mümkün. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve de ticari ilişkilerinin kesilmesiyle birlikte bu filmlerin ithali de durdu.

Göreceli liberalizm için 1936 Olimpiyatları'nın önemi çok büyüktü. Dünya kamuoyu önünde, Almanya'yı mümkün olduğunca, tüm dünyaya açık bir ülke olarak sergilemek amacını güden Goebbels'in propaganda mekanizması, olimpiyatlara değin kurumlara büyük baskı yapmaktan kaçınmıştı. Goebbels, çoğunlukla duruma kendisi müdahale ediyor ve de alt seviyedeki yöneticileri sakinleştirerek, işgüzarlıklarını önlemeye çalışıyordu. Buna rağmen radyonun yayın bölümlerinin müdürleri, boyun eğicilikten kaynaklanan bir acelecilikle, radyo dalgalarını çok daha önceden marşlarla doldurmaya başlamışlardı. Bu duruma canı sıkılan Goebbels 1933 yılının mart ayında radyo bölüm müdürlerine bir duyuru yazısı göndererek şu açıklamayı yaptı: "İnançlar, fikirler konusunda göze batmaktan çekinmek gerekir. Her akşam radyoda yüksek sesli marşlar çalmakla, Nasyonal Sosyalizme en iyi şekilde hizmet verileceği sanılmamalıdır... İnançlı olmak bir zorunluluktur, ancak inançlı olmak aynı zamanda can sıkıcı olmak demek değildir. İnançlar fantezi gücüyle, modern, güncel ve enteresan bir şekilde geniş kitlelere aktarılmalıdır..."[195] Goebbels'in 1934'te III. Reich film dairesinde yaptığı bir konuşma ise, film yapımcılarını kalplerinden vurmuştu: "Biz Nasyonal Sosyalistler, teşkilatımız SA'nın sahnede ya da beyaz perdede yürümesine büyük bir değer vermiyoruz. Onların etki alanı sokaklardır."[196]

Ayrıca yukarıdaki sözlere: "Biz, Nasyonal Sosyalizmin, konunun seçimi ile değil, konunun biçimlendirilmiş şekliyle sergilenmesini istiyoruz"[197] şeklinde bir de ilave yapmıştı. Aslında Goebbels'in saygı duyularak uygulanmasını istediği şey, Nasyonal Sosyalist hareketin ideolojik davası ile kahramanlık rolüne soyunmuş ve de bundan dolayı sürekli ereksiyon durumunda olan saf kan üstün insana yakışmayacak eğlence arası-

na net bir çizgi çizilmesiydi. Çizmelerin çıkardığı monoton sesler bu bağlamda en uygun müzikti: "Asker olarak yeşilimsi gri renge bürünmüş, sonu gelmeyen bir bölüğün içinde yürüyen kişi, o bölüğe hâkim olan ritimden alabildiğine etkilenerek, kendisini büyük topluluğun bir ferdi olarak algılar. Bu yüzden topluluk dediğimiz zaman, kulaklarımızda, bir asker bölüğünün yürüyüş sesleri çınlamaktadır."[198]

Bu militan retorik, alt kesimler tarafından kelimesi kelimesine alınıyor ve Nasyonal Sosyalist ideolojiyi dans salonlarında ve eğlence yerlerinde geçerli kılmak için, sürekli olarak yönetmeliklerle düzenlemeler ve sertlikler uygulanıyordu. Özellikle de, 1938 yılında sahneye konarak antisemitik kıyımın başlatıldığı "Reichskristallnacht" sırasında ve daha sonraları yoğun saldırılar yaşandı. Oysa Goebbels film, radyo ya da dans salonları ve buna benzer yerlerin sunduğu eğlencenin başka bir işlevi olmasını istiyordu. Ona göre, bu kurumlar dayanıksız halk için bir sığınak olmalı ve her gün biraz daha militanlaşan günlük yaşamı her şey normalmiş gibi göstermeye devam etmeliydi. Eğlence, insanlık dışı olana, insani bir görünüm vermeliydi. Bu branşın Almanya'yı terk etmemiş olan temsilcileri, kendilerinden beklenen bu işlevi, üzerinde çok düşünmeden yerine getirdiler. Devlet Kültür Dairesi'nin 26.11.1937 yılında yapılan yıllık genel kurul toplantısında, Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı açık açık şunları söylemişti: "Halk tiyatrolara, konserlere, müzelere ve galerilere başka bir beklentiyle gidiyor. O, yaşamın çoğu zaman inatla kendisinden esirgediği şeyi, yani güzel ve yüce olanı görmek istiyor. Halkın yaşamının ne kadar keyifsiz geçtiği çoğunlukla göz önüne getirilmemekte... onun şaşkın gözlerinin önünde harikalar ve mutlululuklar dünyasının kapıları açılmalı [...] Şom ağızlı çok bilmişler 'Ekmek ve oyun' diyorlar. Biz de onlara, hayır, güç neşeden gelir, diyoruz."[199]

Halk topluluğunu yeniden biçimlendirirken, aynı kapsam içinde "gerçek Alman dans müziği"ni yaratma konusunda da girişimlerde bulunuldu. Nazi döneminden önce, Nazi dönemi sırasında ve daha sonra Alman üniversitelerinde müzikolog olarak görev yapan ve genç insanları eğiten profesör Joseph

Müller-Blattau, 1938 yılında yayınladığı *Alman Müziğinin Tarihi* adlı kitabında, aynı ülküye inanan halk kesimleri için en doğrusunu bulduğunu sanmaktaydı: "Gerçek eğlence müziğinin hangi niteliklere sahip olması konusunda, üflemeli çalgılar için yapılmış müzikler örnek alınmalıdır. Onların güçlü, aynı zamanda berrak tınıları duygusallığa dayanmaz. Bu yüzden halka özgü müzik türleri, örneğin marş, vals ve renkli diziler (bugünkü Almancayla – potburi) varlıklarını koruyabilmişlerdir. Bizim halk eğlencelerimizin gerçek müziği işte budur, tabii ki hoparlörlerden cıyak cıyak bağıran hit müziği değil. Bu bakımdan, gerek orduda, gerekse de parti içi eğitimde üflemeli çalgılarla oluşturulan müziklere giderek daha fazla özen gösterilmesi, halkımızın müzik kültürünün etkili bir biçimde özendirilmesi anlamına gelmektedir. Gerçek eğlence müziğinin nasıl olması gerektiğini eski Alman müziğinde de görüyor ve ondan üç ana hedefi öğreniyoruz: Bu hedeflerin birincisi, müziğin kökünün halk türkülerine dayanması, ikincisi, uygulanan yöntemlerin ve müziğin biçiminin halkın amacına uygun olması, üçüncüsü ise, bu müziğin temiz ve dürüst bir el işçiliği açısından, o çağın en üstün sanat müziğinin bile gölgesinde kalmaması. İşte, bizim genç bestecilerimiz için alabildiğine zengin bir verimlilik alanı"[200] Dans öğretmenleri ise, görüşlerini: "En iyi örnekler, askeri çevrelerin toplumsal geleneklerinde bulunur", diyerek açıklıyorlardı.[201] 1933 yılında *Elegante Welt* adlı dergide ise şöyle bir yazı çıkmıştı: "Dansa, usulüne uygun bir şekilde özen gösterilmesi, genç insanları erdemlilik ve de gelenek göreneklere bağlılık açısından olumlu bir şekilde yönlendirir. Bu özen sayesinde kalça ve omuz titretmeler ve baygın baygın kafa sallamalar da bir daha geri dönemeyecek şekilde geçmişte kalmalıdır. Askerler için manevra alanı ve düşman taburları neyse, dans antrenmanı yapan çiftler için de, dans salonu ve de onların hareketlerini, dolayısıyla aşama yapmalarını engelleyen diğer çiftler aynı şeydir."[202] Her şey vatanseverliği yansıtmalı ve de iyice cilalanmış dans pistlerinde, üflemeli bakır çalgılar topluluğu, eski Alman ritimlerinin coşkulu tınılarını seslendirmeliydi "Başı dik tut, ileri bak! Alman insanı dansa, bu şekilde hazırlanarak başlamalıydı."[203]

Der Tanz adlı dergi, 1934 yılında talim terbiye dairesi ağzıyla: "Serinkanlı kuzeyli insan, yanıltıcı olmayan bir dürtüyle, kendi kültürüne yabancı olan her şeyi ayıklayarak, temizledi"[204] şeklinde zafer çığlıkları atmasına rağmen, Almanların çoğu, hiç olmazsa dans pistlerinde kahverengi gömlekli kışla avlusu stiline karşı büyük bir direniş göstermekteydi. Eğlence mabetlerinde, barlarda ve gece kulüplerinde gerçek yaşamla ilgili dramatik değişimler fark edilmiyordu bile. Tam tersine ekonomik krizin son bulmasıyla birlikte, bu tip işletmeler yeniden çok iyi iş yapmaya başladılar. Böylelikle Paul Lincke, coşkulu, enerjik marşları sayesinde bir rönesans yaşadı. Yaşlı usta *Gri Gri* adlı eserinin sahnelendiği 1934 yılında bizzat kendisi şef kürsüsüne geçerek, orkestrayı yönetti ve çılgınca alkışlandı. Aslında faşist Almanya'da da, eğlenceyle ilgili her şey eskiden olduğu gibi devam etti. Özellikle de otuzlu yılların ikinci yarısında, eğlence sektörü bütün biçimleriyle büyük bir patlama yaptı. 1929 yılında Almanya'da daha henüz 30 milyon adet plak satabilen ve de dünya ekonomik krizinden çok etkilenen fonobranşı da, yeniden yükselişe geçti. 1935 yılında 5 milyon adet gibi çok düşük bir satış yapılmışken, üç sene içinde bu miktar iki misline yükseldi. 1938 yılında satılan plak adedi 12 milyonu bulmuştu. Hem art niyetli, hem de yoğun bir şekilde yönlendirilmelerine rağmen, radyo ve sesli filmle birlikte iki yeni iletişim aracı ilk defa tam anlamıyla devreye girmiş oldu. Özellikle radyodan çok etkilenen Goebbels, bir propaganda aracı olarak gördüğü radyoyu 1933'ten itibaren ülke çapında yaygınlaştırdı.

Almanya'da radyo çağına 29.10.1923'te girildi. Bundan bir yıl önce mayıs ayında *Almanlar için Kablosuz Eğitim ve Eğlence Saati* diye kurulan *Funk Stunde AG, Vox Schallplatten und Sprechmaschienen AG*'nin Berlin Postdamer Strasse'de bulunan şirket binasından düzenli olarak radyo programları yayınına başlamıştı. İlk başta 463 üyesi olan bu kurum, 1.1.1924'te 1580 lisans sahibi üyeyle, üye sayısını üç katına yükseltti. 1.1.1925'te bu sayı 548749 oldu. 1933 yılının başlangıcında ise, kayıtlı radyo aleti sayısı 5 milyonu buldu. İlk yayınlar genellikle müzik ağırlıklıydı. Canlı müzik yayınları ile Vox plaklarının çalınmasınından oluşan bu program düzeni, daha sonraki yılların da tipik yayın

programı olarak kaldı. Zamanla bu müzik programlarının yanı sıra, halkın anlayabileceği bir dille hazırlanmış ve çeşitli konuları kapsayan bilim içerikli konuşmalar da yayınlanmaya başladı. Bunun nedeni, radyonun öncülerinin, bu iletişim aracını, her şeyden önce eğitim ve kültürün yayılmasında bir araç olarak görmeleriydi. Alman radyosunun III. Reich Posta Bakanlığı'na bağlı radyo kurumu müsteşarı Hans Bredow, aynı zamanda bu kurumun en değerli öncülerinden biriydi ve bu yüzden de "Alman radyosunun babası" unvanını kazanmıştı. Bredow 1922 yılında radyonun görevlerini ve yönetimin izleyeceği yolu aşağıdaki sözlerle özetledi: "Geniş çevrelere uzanan iyi bir eğlence ve eğitim programı sunabilmek şu şekilde mümkündür: Her şeyden önce bu kablosuz telefon, salt radyo sahibi olabilmenin lüksüne sahip zenginlere değil, aksine tüm halk kesimlerine seslenmeli ve onlara sanat, bilim ve sosyal konularda hazırlanmış konuşmaları dinleme olanağı sağlamalıdır..."[205] Fakat buna rağmen, kısa bir zaman sonra programlara müzik egemen olmaya başladı. Orta dalga Alman Radyosu'nun o zamanki müdürü Alfred Szendrei, otuzlu yılların başında yayınladığı açıklayıcı bir yazıyla, ilk yılların programlarının içeriğini, geriye dönerek değerlendirmekteydi: "Radyonun en önemli görevi, öncelikle halkın mutlak güvenini sağlamak olmalıydı. Müziğe gereksinim duyan, fakat ekonomik, ya da sosyal durumlarından dolayı sanat olaylarına katılamayan dinleyicilerin, radyoyu açtıkları anda, eşit haklara sahip olmaları, ruhun gıdası bu nimetlerden yararlanabilmeleri için, hiçbir şey radyo yayınlarından daha elverişli değildi. Bu düşüncenin sonucu olarak müzik programları giderek ağırlık kazandı ve durum halen aynı şekilde devam etmekte..."[206] *Der deutsche Rundfunk* adlı dergi tarafından ilk defa bir dinleyici anketi yapıldı ve anket sonucu bu yeni iletişim aracından halkın beklentisini ortaya koydu. "Radyo programlarında neler dinlemek istersiniz?" sorusuna, dinleyiciler şu sıraya göre cevap vermişlerdi: "1. operet; 2. güncel olaylar; 3. saat ayarı. 4. oda müziği; 5. karışık konser programları; 6. hava raporu; 7. dans müziği; 8. opera; 9. bilimsel konuşmalar; 10. mizah; 11. kabare, 12. politik haberler; 13. spor haberleri; 14. sohbet amaçlı konuşmalar; 15. koro mü-

ziği; 16. esperanto; 17. ders programları 18. dil kusları; 19. borsa haberleri; 20. gençlik programları; 21. politik konuşmalar; 22. moda; 23. masal; 24. radyo tiyatrosu; 25. dini programlar"[207] Berlin Radyosu 1925 yılından itibaren "radyoda dans dersi" adıyla yeni bir program daha başlattı. Radyonun dans öğretmeni olan Walter Carlos, haftada bir defa yayınlanan ve tanıtımı "herkes dans etmeyi öğrenebilir" şeklinde yapılan bu programda günün moda olan dansının adım yöntemlerini açıklıyor ve alıştırma yapabilmek için gerekli olan müzik plakları konusunda önerilerde bulunuyordu. Dans dersinin akışı aşağı yukarı şöyleydi: "Bir iskemle al ve arkasına dayan. Sol ayağını bir adım öne at. Sonra bir adım geriye götür. Şimdi sağ ayağını öne ve sonra arkaya götür. Bu hareketi yüz defa tekrarla. Bir öne, bir geriye, tekrar bir öne, bir geriye. Artık dönüşe başlayabiliriz. Her adımla birlikte topuklarını dış tarafa çevir ve sonra çabucak düzgün bir şekilde yanyana getir. Ayakların ucu yan yanayken dışarıya doğru değil, aksine birbirlerine doğru bakmalı. Sol ayakkabının topuğu, sağ ayağının oyuğuna hafifçe dokunmalı. Şimdi gramofonu çalıştır ve bir çarliston plağı çal ve adımları müzik eşliğinde yeniden yüz defa tekrarla."[208] Böylelikle çarlistonun bu çiçeği burnunda yeni dansçısı, o andan itibaren tüm dans lokallerin pistlerinde becerisini gösterebilirdi.

Tabii Goebbels'in radyo yayınları konusunda daha yüksek beklentileri vardı. Bu nedenle 8.7.1933'te çıkardığı bir yönergeyle radyonun yeniden düzenlenmesini ve merkezileştirilmesini istedi. III: Reich Radyo Kurumu'na bağlı bulunan, fakat bütçe ve de yönetim açısından bağımsız olan yöresel yayın kanalları o zamana değin çok gevşek bir çatı altında birleşmişti. Radyo kurumu, Goebbels'in bakanlığının yönettiği propaganda mekanizmasının en geniş kadrolu bölümü olan radyo dairesi nedeniyle, zaten daha mart 1933'te karşısında kendisini denetleyecek dev bir resmi kuruluş bulmuştu. Reich Radyo Kurumu ve eski yayın kanalları da "Reich yayın kanalları" olarak bu tek merkeze bağlandı. Bunun yanı sıra Reich Kültür Dairesi kapsamında görev yapan III. Reich Radyo Dairesi de, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar olan zamanda, kendi anlayışları-

na uygun radyo yayınlarını, ikinci bir kontrol mekanizması olarak denetledi. Bu durum ancak, savaşın başlaması ve de Reich Radyo Dairesi'nin çözülerek dağıtılmasıyla sona erdi. Goebbels, üstadının ve de efendisinin sesini, Alman halkının, canlı olarak dinleyebilmesi için bir alıcı alet geliştirtti. Goebbels'in isteği üzerine bu alıcıya, yönetimi ele geçirişlerinin tarihi ile ilişkili olarak "Volksempfänger 30. Januar"* ya da kısaca "VE 301" adı verildi. Goebbels bu olguyu "30.1.1933 halkın başkaldırışının anısına" şeklinde formüle etti. Böylelikle Mart 1933'te alıcının seri üretimi başlatıldı ve 76 mark gibi piyasadaki sıradan alıcıların bile yarısı kadar olan bir fiyata, satışa çıkarıldı. Halk arasında adına dalga geçmek amacıyla "Goebbelsschnauze"** denilen bu alıcı, kısa dalga kanallarını almıyordu. Amaç, böylelikle yabancı radyoların dinlenmesini engellemekti. Bu alıcı piyasaya çıktıktan sonra, radyoya kayıtlı olanların sayısında çok büyük bir artış oldu.

1933 ile 1939 yılları arasında ise, bu artış katlandı. 1.1.1941 tarihinde kayıtlı radyo sayısı 1933'ün üç katına çıkmıştı. Yani 15 milyon alıcı sayesinde 50 milyon dinleyiciye ulaşılıyordu. Radyo ağının genişletilmesini, radyo programlarının günlük yayın saatlerinin artırılması izledi. Radyonun 1932'de 13,3 saat olan yayın süresi 1938'e kadar olan zamanda 20 saatin üstüne çıkarıldı. Yayın süresinin uzatılması en çok dans ile hit müziğine yaradı. Tüm program kapsamında bu her iki müzik çeşidine ayrılan süre, 1938 yılına değin yaklaşık olarak yüzde altmışa yükseltildi. Bu oran içinde, bando müziği, marşlar ve halk müziği bol miktarda propagandaya rağmen ancak yüzde 9,5'lik bir yer kaplarken, ciddi müzikler yüzde 8 ile en sonda gelmekteydi. Programlar müzik dışında çeşitli sözlü yayınlardan oluşuyordu. "Nasyonal sosyalist hareketin yönetim aracı" olan radyoya apaçık bir işlev verilmişti. "Dinleyicileri, yeterli ölçüde müzik yayınlarıyla, bir amacı olan sözlü programlar açısından istekli yapmak gerekir. Dinleyicinin sözlü yayınlara ilgisinin artması için, öncelikle radyo müzik programları doyurucu olmalıdır... Radyonun ölçü-

* Halkın radyosu 30 Ocak 1933 (Ç.N.)
** Goebbels'in çenesi (Ç.N.)

tü, amacına uygun olarak, en isteksiz kişiyi de heveslendirecek şekilde, dinleyicilerine ulaşmaktır."[209] Halkın radyosundan otuzlu yıllarda coşkulu müzikler yükselmekte ve radyoda çalınan müzikler dolayısıyla, plak satışları da o ölçüde artmaktaydı. Plak endüstrisinin 1935'ten sonra çabucak toparlanmasında en çok radyo faktörü etkili olmuştu. Roswita Serrano, Zarah Leander, Marika Rökk, Johannes Heesters, Ilse Werner, Heinz Rühmann, Hans Albers gibi aynı zamanda şarkı da söyleyen sinema oyunculardan oluşan bir cephe, ürettikleri sanatla, Adolf Hitler'in bin yıllık Reich'ına, aşk ve meşk dolu huzur içinde bir cennet imgesi veriyorlardı. Radyo bazen de, nasyonal sosyalizmin başyöneticilerinin marş müziği eşliğinde yaptıkları saçmalıklarla dolu konuşmalarını, ülküdaşlarının evlerinin oturma odalarına, havlama seslerine benzer seslerle ulaştırıyordu.

Radyonun çok fazla miktarda müziğe gereksinim duyması, besteciler için büyük kazanç kaynağı oldu. Radyo müziğin yıpranmasını aşırı ölçüde hızlandırdı, çünkü müzik günün her dakikasında yaşamın içindeydi. Eskiden, yeni bir müzik parçasıyla ilk defa karşılaşma, ancak arada sırada yapılan ve hiç de ucuza çıkmayan akşam gezmeleriyle sınırlıydı. Şimdi ise, günün herhangi bir saatinde, radyonun düğmesini çevirir çevirmez, yeni bir parçayla karşılaşma olanağı doğmuştu. Hit müziği dalında uzmanlaşmış şarkı bestecileri doymak bilmeyen radyoya sürekli olarak yeniledikleri parçaları yetiştirdiler ve böylelikle de kendilerine çok sağlam bir yer edindiler. Peter Kreuder, Theo Mackeben, Peter Igelhoff, Michael Jary ya da Franz Grothe ve daha birçokları ki, bunların arasında çok değerli genç besteciler de vardı, sürekli artan gereksinimi karşılamak için salt hit müziğine ağırlık verdiler. O zamana kadar geçerli olan mutlak başarıydı ve şarkılar salt başarılı olsunlar diye bestelenirdi. Oysa şimdi durum değişmiş ve başarı önemli ölçüde, teknik iletişim araçlarının o müziği yaymasına bağlı bir olgu durumuna gelmişti. Radyoda çalınan ve plağı yapılan bir parça "hit" parçası oluveriyordu ve gerçekten başarılı olup olmaması bu bağlamda hiçbir rol oynamıyordu.

Otuzlu yıllarda hit parçalarına en çok Ufa'nın çektiği müzik filmlerinde gereksinim duyuldu. 1917 yılında Universum

Film AG adıyla Berlin'de kurulan Ufa Film Anonim Şirketi, 1933 yılında Propaganda Bakanlığı çerçevesinde salt film işlerinden sorumlu bir bölüme bağlandı ve aynı zamanda Reich Film Dairesi'nin vesayeti altına alındı ve nihayet 1937 yılında devletleştirildi. Ana merkezi Berlin Tempelhof ve Postdam Babelsberg olan işletmenin, Almanya çapında 120 sinema ve film distribütörlüğü, içte ve dışta 35 bayii ve yaklaşık 5000 elemanı vardı. Alman Nasyonal Partisi başkanı ve hükümet üyesi olan Alfred Hugenberg'in basın imparatorluğuna bağlı bir şirketler grubu olan Ufa, 1933 yılında, Almanya'nın en büyük film yapım şirketi durumuna gelmişti. Otuzlu yıllarda Ufa yapımı filmlerin büyük bir bölümünü oluşturan müzik filmlerinin doğuşu ise, daha eskiye dayanıyordu.

Sesli film çağının başlamasından çok daha önce, yirmili yılların başlarında sinemalarda film operetlerinden geçilmiyordu. Sevilen operetlerin sahneye konuluş biçimlerine aşağı yukarı sadık kalınarak çekilen bu filmlerin müzikleri, diyalogları ve şarkı bölümleri filme paralel olarak, ya filmin gösterildiği tiyatronun orkestra çukurundan, ya da gramofonda çalınan plaktan geliyordu. Bazen de şarkıcılar ve çalgıcılar sahnenin arkasına geçiyorlar ve görevlerini orada yerine getiriyorlardı. *Der Artist* adlı dergi 1921 yılında, bu konudaki görüşünü "Müzikli sinemaya kısa bir bakış" adlı bir yazıda şu şekilde belirtiyor: " Sinemayla ilgili basında çıkan haberlere göre önümüzdeki yaz altı adet operet filmi göreceğiz ve bu olayın keyfini yaşayacağız. Bu haber şimdilik bu kadar, fakat şüphesiz yaz boyunca bu sayıya daha ilaveler olacaktır. Aslında sinema orkestrası yöneten şefler için çok sevindirici bir durum bu. Onlar daha büyük müzikal bir çerçevede kendilerini gösterebilmek, büyük bir orkestranın ve bir koronun şefliğini yaparak defne yapraklarından yapılmış bir tacı giyebilmek için fırsat kolluyor ve böyle bir olanak çıktığı zamanda da çok memnun oluyorlar. [...] fakat gene de sır olmayan bir şeyi söylemek gerekli. Esasında operet filmi yapmak akıllıca bir iş değil ve bu tür filmlerden çok şey beklemek yanlış. Müzik filmi başka bir yolla oluşturulmalı, operet aracılığıyla değil. Tam anlamıyla bir müzik filminin gerçekleşmesi, bir opera ya da operet filminin ancak başka bir temel üze-

rine oturtulmasıyla mümkün olabilir. Oysa günümüzde, bu her iki tür de sadece aslının, yani sahne için hazırlanmış operanın veya operetin bir kopyası durumunda ve büyük kent insanı da bu zayıf kopyayı seyredeceğine, orijinalini görmeyi yeğlemekte..."[210] Müziğini Hans Ailbout ile Tilmar Springefeld'in yaptığı *Öpüşme Yasağı* adlı film, 1920 yılında ilk gerçek film opereti olarak sinemalarda gösterime girdi. Bunu çok başarılı veya daha az başarılı olan sayısız başka denemeler izledi. Richard-Eichberg'in filmi *Bakire Susanna* Jean Gilberts'in aynı adı taşıyan operetinin bir adaptasyonuydu. Bu filmde Willy Fritsch ile Almanya'da büyümüş olan İngiliz Lilian Harvey ilk defa birlikte kamera önüne geçtiler. İlk önceleri perdede sessiz rol yapan bu iki sanatçı, kısa bir zaman sonra, otuzlu yıllardan itibaren şarkıcı olan starlar listesine girdi. Sesli filmler çağının başlamasından önce çekilen müzik filmlerinin dublajı, bu filmler için büyük bir engeldi. Çünkü o günlerin teknik olanaklarıyla, hareket eden resimlerin üzerine, dialog ve şarkıların, dudak hareketleriyle eşzamanlı olarak uygulanması, hemen hemen olanaksızdı. Ludwig-Czerny yapımı *Pontecuculi'li Kız* filminin 1925 yılındaki prömiyeri dolayısıyla çıkan *Der Bildwart* adlı dergi, film opereti konusundaki çabaları yıpratıcı bir dille değerlendirmekteydi: "Film opereti, oyuncuların şarkı söylediği bir filmdir. Fakat filmde bu olayın sadece fotoğrafları gözükmekte, şarkılar ise, ya mekanik yoldan plaklar ve gramofon sayesinde ya da bizzat perdenin önünde veya arkasında yer alan kişiler tarafından canlı olarak seslendirilmekte. İlk başlarda bu iş çok kötü yapılmaktaydı. Ya filmdeki oyuncu ağzını açtığı zaman, aşağıdaki şarkıcıdan veya gramofondan ses gelmiyordu ya da tam tersi oluyordu. Ayrıca, ses ister orkestra çukurundan, ister perdenin arkasından gelsin, neticede hep aynı yönden duyuluyordu ve bu da çok rahatsız edici bir şeydi. Bu yüzden 100 filmden 99'unda resim ve de resme uydurulmak istenen sesler birbirlerini tutmadığından, insanın keyfi kaçmakta, hatta filmin seyri zaman zaman bir eziyet halini almaktaydı. Seyirci ister istemez, filmin rollerini canlandıranları, gerçek şarkıcılar olarak algılamıyordu. Eşzamanlılığı sağlayamamaktan dolayı ortaya çıkan bu tatsız durum için mesafenin uzaklığını

neden göstermek ise, hiç inandırıcı değildi. Bu sıkıcı durumun düzeltilmesi veya hiç olmazsa biraz olsun giderilmesi, esasında çok da zor olmayan ve gerçekleştirilmesi mümkün olan bir işti. Çok garip bir şekilde bugüne kadar bu eşzamanlılık konusunda büyük bir aşama kaydedilemedi ve durum düzeltilemedi. Yapılan tek şey yakın çekimlerin azaltılması oldu, çünkü bu sahneler sesin yönü açısından çok daha fazla rahatsız etmektedir. Film opereti ve sesin yönü konusunun önemsiz olduğu düşünülebilir. Zaten bu bağlamda çok daha fazla önem taşıyan başka bir soru akla geliyor: film ve operet aynı anda anılabilir mi, operet filmi, film alanında bir ilerleme mi ve de biri optik, diğeri akustik olan bu iki anlatım biçiminin bir araya getirilmesi ortaya yozlaştırılmış bir bütün mü çıkarmakta?"[211] Bu konuda sinema seyircileri daha hoşgörülü olmalarına rağmen, bu satırların yazarı, teknik olanakların sınırları nedeniyle kendisine sorduğu bu soruyu gene kendisi sert ve olumsuz bir şekilde yanıtlıyor.

Yirmili yılların sonunda sesli film çekiminin başlamasıyla birlikte can sıkıcı dublaj olayı da tümüyle bir sorun olmaktan çıktı. Bu açıdan müzik filmlerinin de önceden hiç düşünülmediği bir şekilde yükselişi başladı. Viyanalı rejisör Wilhelm Thiele'nin başrollerinde Lilian Harvey ve Willy Fritsch'i oynattığı *Aşk Valsi* ve de başrollerini Harvey, Fritsch ve Heinz Rühmann'a verdiği *Benzin İstasyonundaki Üç Kişi* adlı 1930 Ufa yapımı iki filmi de, müzik filmi bağlamında 1933'ten önceki dönemin doruk noktası oldu. Bu filmlerle birlikte Almanya'da film müziğinin hit olma olgusu da başladı. Bu işin sorumluluğunu özellikle iki besteci üstlenmişti. Bu besteciler Werner Richard Heymann ve Eric Charell'di. Heymann yukarıda adı geçen filmlerin müziklerini yapmıştı ve de aynı zamanda 1931 Ufa yapımı *Kongre Dansediyor* adlı filmde söylenen "Bu sadece bir defa olur" adlı şarkının sahibiydi. İngilizce versiyonu "It Only Happens Once in a Lifetime" olan bu şarkı o dönemde dünyanın birçok yerinde ünlü oldu. Besteci Friedrich Hollaender ise, Sternberger'in *Mavi Melek* filminin müziğini yapmış ve "Ben zarif Lola'yım" ve de "Başımdan ayaklarımın ucuna kadar aşka hazırım" adlı şarkılarla Marlene Dietrich'in kariyerini başlatmıştı.

Bütün bu etkinlikler 1933'te aniden bitti. Çünkü 1933 yılının sonuna gelindiğinde oyuncu Willy Fritsch ve Heinz Rühmann'ın dışında, otuzlu yılların başlarında müzik filmlerinin başarısını sağlayan isimlerin hemen hemen hepsi Almanya'daki etkinliklerini durdurmuştu. Lilian Harvey 1933'te Hollywood'a gitti, fakat orada tutunamadığı için iki yıl sonra tekrar Avrupa'ya döndü. Harvey 1935 ve 1939 yılları arasında yeniden Ufa'da film çevirmeye başladı ve 1936 yılında rol arkadaşı Willy Fritsch ile, müziklerini Peter Kreuder'in yaptığı *Şans Çocukları* adlı komedide oynadı. 1937 yılında ise, bu ideal çift Friedrich Schröder'in bir dizi ateşli şarkısını söyledikleri *Yedi Tokat* adlı filmde son defa bir araya geldi. Müziğini Alois Melichar'ın yaptığı 1938 yapımı parodi şeklindeki operet filmi *Capriccio*, Harvey'in Almanya'daki son filmi oldu. Çünkü yabancı kökenli olan bu sanatçı, savaşın başlamasıyla birlikte bir daha dönmemek üzere Almanya'yı terk etmek zorunda kalmıştı. Mart 1933'te ilk önce Fransa'ya giden Wilhelm Thiele 1940 yılında gene Nazilerden kaçmak için, oradan Hollywood'a geçti. 1933'te Ufa'nm işine son verdiği Eric Charell, aynı yılın sonunda Almanya'yı terk etti ve Hollywood'a yerleşti. Ufa'nm müzik direktörü olan Werner Richard Heymann 1933 Martında ABD'ye iltica etti ve orada çeşitli Hollywood firmalarında film müziği bestecisi olarak çalıştı. Marlene Dietrich 1933 Ocağında rejisör Josef von Sternberg ile birlikte bir film çevirmek üzere Hollywood'da bulunuyordu. Filmin bitiminden sonra her ikisi de Almanya'ya dönmedi. Friedrich Hollaender'de Mart 1933'te ABD'ye gidenler arasındaydı. Almanya'da film sahasında etken olan daha birçok isim, o zamanlar bu aynı kaderi paylaşmak zorunda kaldı.

Alman film endüstrisi bu benzeri görülmemiş kan kaybı yüzünden Hitler'in hükümeti ele geçirmesinden birkaç ay sonra gerçek bir ekonomik kriz yaşamaya başladı. Bu kriz en çok Ufa'yı etkiledi, çünkü Ufa başarılı olmuş yapımlarında oynayan ya da görev alan sanatçılar kadrosunun nerdeyse tüm elemanlarını birkaç hafta içinde yitirmişti. Ufa'nın 1933 ocağında tam kapasiteyle çalışan 29 film atölyesinin onsekizi üç ay gibi kısa bir zaman sonra kapatıldı. Neubabelsberg'deki en büyük

stüdyonun 1932'de on milyon mark olan yıllık geliri 1933 yılında seksen bin marka düşmüştü. Film endüstrisi böylelikle komaya girmişti. Nihayet hükümet duruma el koydu, her şey mükemmel bir şekilde yolundaymış sanısını uyandırmak için örtülü ödenek biçiminde devlet yardımlarıyla hasta ayağa kaldırıldı. Goebbels bu görevi üstlenecek bir film bankası kurdurdu ve kendisi de bankanın denetim kurulu başkanı oldu. Para kaynağı olan bu araç, aynı zamanda film yapımlarının kontrol edilmesi ve de yönlendirilmesi açısından çok işe yaradı. Film bankası büyük para yardımı karşılığında, "sanatsal açıdan" değil "devlet polikası açısından değerli" filmler bekliyor ve kendi değerlendirmesini o yönde yapıyordu. Bu olgu, devletin giderek, film yapım ve de dağıtım şirketlerinin hisse senetlerini eline geçirmesini de başlattı. Bu eylem 1937 yılına kadar sürdü. 1937'ye gelindiğinde özel olan film şirketi kalmamıştı.

Bu feci duruma rağmen otuzlu yıllarda Almanya'da da filmler hit müziğinin kendisini yenileme aracı oldu. Amerikan sinemasıyla kıyaslandığında, 1933'ten sonra Ufa'da üretilen filmler genel olarak fantezisiz, basmakalıp ve diyaloglar açısından kupkuruydu ve de filme, yeni bir iletişim aracı olarak bakılacağı yerde, roller canlandırılırken tutucu bir şekilde sahne sanatlarına yapışıp kalınmaktaydı. Buna rağmen filmlerin şarkıları gene de halkın beğenisini kazanıyordu. Otuzlu yıllarda Almanya'da sinemaların, daha önce ve daha sonra rastlanmadığı bir şekilde seyirci rekorları kırmasının nedeni ise, büyük bir olasılıkla film yıldızları ve bu yıldızların filmlerde söyledikleri hit haline gelen şarkılardı. Tıka basa şarkıyla doldurulan bu eğlence filmleri, aslında değer açısından çok ender olarak ortanın üstüne çıkabiliyorlardı. Aslında müzik filmlerinin büyük bir bölümü operet ve revü tiyatrosunun başarı kriterlerinden kurtulamadı ve de basit bir konu etrafında oluşan olayların, şarkılar ve danslarla bazen uyumlu bazen de uyumsuz bir şekilde sergilenmesinden öteye gidemedi. Buna rağmen bu filmlere gösterilen aşırı ilginin bir nedeni de, bu filmlerin o zamana kadar ancak büyük kentlerin seçkin eğlence tiyatrolarında seyredilebilen tiyatro yıldızlarını, her yerde ve herkes tarafından hayranlıkla izlenebilir bir duruma getirmesiydi.

Ayrıca kameranın bir özelliği de, şarkıların sunuluşunu, seyirciler açısından daha önceleri hiç görülmemiş, çok özel ve kendine özgü bir yaşantı haline getirmesiydi. Operet, revü, kabare veya varyete sahnelerinde söylenen şarkılara, filmin rolleriyle can veriliyordu. Şarkıyı söyleyen sanatçının sunuş biçimi bu bağlamda çok önemliydi. Bir şarkıcının başarısı, diğer şarkıcılarla karşılaştırılarak onun bu şarkıyı nasıl söylediğine bakılarak değerlendiriliyordu.

Şarkının kendisi ve sunuluşu tümüyle iki ayrı şeydi. Oysa sinemada sunulan şey ve sunuş biçimi bir bütün olarak gelişerek, kendi başına bir olgu haline geldi. Örneğin, 1938 yılında sinemalarda gösterime giren ve müziği o zamanların çok faal bestecisi Lothar Brühne'ye ait olan *Mavi Tilki* filminde Zarah Leander'in söylediği "Aşk günah olabilir mi?" şarkısı ya da, Peter Kreuder'in bestesini yaptığı *Şans Çocukları* filminde Paul Kemp'in söylediği "Bir tavuk olmayı isterdim" adlı şarkı veya *Büyük Özgürlük Nr.7* adlı filmde Hans Albers'in söylediği şarkı "La Paloma" herkes tarafından aynı şekilde söylenebilecek şarkılar değildi. Her ne kadar başkaları da bu şarkıları söylemeye cesaret etseler bile, anılarda her zaman orijinal olmuş ilk söylenişleri canlanmaktaydı. Günümüzde bu durum değişmedi.

Başka türlü söylemek gerekirse, hit müziği sinemayla birlikte kişiye özgü ve o kişinin özelliklerini taşıyan bir görünüm aldı. Bestecilerin adları ise, artık salt bu işin uzmanlarını ilgilendirmekteydi. Aynı şarkı, aynı ses ve şarkıyı söyleyen aynı kişi filmdeki bir hit parçasının birbirinden ayrılamayan özellikleri haline geldi. Eskiden hiç olmazsa prensip olarak herkese ait olan bir melodi kamera sayesinde "ruhun dili varmış gibisi" içten gelen anlatımın aşırı kişisel bir işareti oldu. Kameranın, seyircinin daha da yakınına getirdiği şarkı, filmdeki dramatik işlevinden dolayı şarkıyı söyleyen kişinin dışa dönmüş iç dünyasının sesi olmaktaydı. Bu olgunun etkisini daha da artırmak için konunun akışı durmakta ve salt müzik olaya el koymaktaydı. Müzik doyumsuz bir natüralizm içinde gezinerek bol miktarda duygulandırıcı resimler çizmekte ve de bu müzikal yağ fıçısına daldırılan kol sürekli daha da derinlere uzanıp durmaktaydı.

Bu sahte öznellik göstermeciliği –notalarla yaplan ruh striptizi– otuzlu yıllardaki eğlence filminin bir yeniliğiydi. Otuzlu yıllar sonlarında ve kırklı yılların başında özellikle bir isim, Ufa yapımı filmlerle eşanlamlı oldu. Sözü edilen kişi boğuk sesiyle duygular paletini sentimentallik ve kahramanlık arasında benzersiz bir şekilde seslendiren Zarah Leander'di. İsveç'teki Karlsberg'de doğan bu film divası alışılmadık bir alto sese sahipti. İsveç'in çeşitli tiyatrolarında sahnelenen operetlerde yaptığı ilk denemeler sonuçsuz kalan Leander, 1936 yılında Viyana'ya geldi ve Ralph Benatzky'nin *Axel Cennetin Kapısında* adlı komedisinde rol alarak ilk büyük başarısını kazandı. Benatzky bu filmin en çok tutan şarkılarını bir yıl sonra Zarah Leander'in Ufa hesabına çevirdiği *Yeni Sahillere Doğru* adlı filmin müziğine uyguladı. Leander'in eşi görülmemiş kariyerini yönlendiren Benatzky aynı zamanda "Bağlanmış Eller" başlığını taşıyan ve bir hit olan şarkısıyla da bir yorumcunun söylediği şarkıyı kendi malı yapması bağlamında çok öğretici bir örnek sundu. Benatzky'nin komedisinden alınan ve aşırı banal olan bu şarkının kurnazca yazılmış aşağıdaki metni şöyleydi:

Gebundene Hände, das ist das Ende
Jeder verliebten Passion
Es spricht noch der Blick
von Liebe und Glück
und doch weiß das Herz
nichts mehr davon

Bağlanmış eller, budur işte sonu
Her aşk dolu ihtirasın,
Sadece bakışlar konuşur
Aşktan ve mutluluktan
kalp ise, hatırlamaz
hiçbir şeyi bundan
[...]

Şarkı Zarah Leander'in yorumlayışıyla olağanüstü bir ola-

ya dönüştü ve tam anlamıyla ruhların savaş alanı oldu. Leander, "Gebundene Hände"'nin, 'u'sunu mümkün olduğu kadar uzun bir süre ve en boğuk sesiyle söylüyordu. Buna karşılık "verliebte Passion"u çelik gibi bir sertlikle söyleyerek bir kontrast geliştiriyor ve söz "Liebe und Glück"e gelince de, sesine duygusuz ve katı bir ton hâkim oluyordu. "Herz" sözcüğü ile birlikte ise, sesi bir kötülüğü haber verircesine yeniden sarsıntılar geçiriyordu. Goebbels Reich Kültür Dairesi'nin açılışında yaptığı konuşmada "Alman sanatının özünün" "çelik romantizm" olması gerektiğini vurgulamıştı. Goebbels'in düşündüğü romantizm, Leander'in sesinin derinliklerinden yükselmekteydi. Zarah Leander'in her söylediği şarkı, dizginlenmiş tutkuyu, bir yumak gibi olmuş enerjiyi, duygusallık ve düzeni, çelik miğferin erotizmini canlandırıyordu. Zamanın anlayışı ile müzik uğursuz bir işbirliği yapmaktaydı. Önemli olan politika dışında kalmaktı. Zaten Goebbels aynı yıl, yani 1937'de kısa ve öz bir şekilde bekleneni açıklamıştı: "Ben nasyonal sosyalizmin karakterini doğrudan doğruya nasyonal sosyalist amblem ve sembollerle sergileyen bir sanat değil, aksine tutumunu, nasyonal sosyalizmin karakteriyle ve nasyonal sosyalizmin problemlerinin ele alınış biçimiyle açığa vuran bir sanat istiyorum. Bu problemler ne kadar göze çarpmadan ele alınırsa, Almanların ve başka ülkelerde yaşayan halkların duygu dünyasını o kadar çok etkiler. Etkili olmanın karakteristiği, hiçbir zaman isteyerek dikkat çekmemektir. Somut olarak algılanan bir propagandanın etkisi olmaz."[212] Bu faşizmin bir yaşantı olarak sunuluşuydu ve de nasyonal sosyalizmde eğlencenin işlevi, bundan daha iyi açıklanamazdı.

Otuzlu yılların ortalarından itibaren saçmalıklarla dolu hit edebiyatında faşist propagandanın sloganları giderek daha sık yer almaya başladı. Örneğin, gerek Hitler'in, gerekse de Goebbels'in hayran oldukları "yazgı" kelimesi, demagogların komplolarına gerek kalmadan, kendiliğinden hit müziği parçalarının standart bir sözcüğü haline geldi. Müttefik kuvvetlerin bombardıman filoları gökyüzünü kuşatıncaya değin de bu tarz sloganlar hit parçalarını doldurdu. Hit müziğinin apolitize esnafları ise, içinde yaşadıkları bu döneme ne vermeleri gerektiğini

kavramışlardı. Onların çoğu 1945'ten sonra da en ufak bir suçluluk duygusu taşımadılar. Alman hit müziği hiçbir zaman otuzlu yılların sonundan, kırklı yılların başlarına kadar olan dönemdeki kadar çok yazgı, vatan, dünya, mucize vb sözleri içermedi. Şarkıların nakaratlarının anahtar cümleleri Alman halkının üzerinde adeta davranış öğretisi gibi bir etki yapmaktaydı. Franz Grothes'in film şarkıları "Olanlardan etkilenme" veya "O yana bakma" diye yol gösteriyorlardı. Zarah Leander 1944'te bile, Goebbels'in mucize silahlar propagandası doğrultusunda "Bir mucize olacak" diye söz veriyordu. Peter Kreuder ise, 1940'ta daha savaşın başlangıcında, Marika Rökk ile beraber "Yaşamda her şey unutulur" diye haber veriyordu.

III. Reich ne durumda olursa olsun, hit parçaları ve dans müziği normal yaşamın güvenilir ve dertsiz atmosferi içinde devleti kuşatıyorlardı. Bundan dolayı da 1942 yılında Goebbels'in "Radyo programının yeniden şekillendirilmesi ile ilgili yönerge" de yaptığı açıklamaya şaşmamak gerek: "Alman Radyosu'nun eğlence programları sayesinde cephenin ve vatanın yorgunluğunu unutmak, savaş açısından çok önemlidir. Bu açıdan Alman Radyosu'nun bu bölümüne özel bir özen gösterilmelidir."[213]

Popüler müzik gamalı haç altında tüm masumiyetini yitirdi ve daha sonraları görüleceği gibi, bir daha dönüşü olmaksızın ve sonsuza değin.

"İpleri Koparmak"
Yere Yatıp Tepinenler, Jüpon ve At Kuyruğu

"...bir dolu hit parçası vardı, her taraftan mandolin sesleri yükseliyor ve de ortalıkta aşırı duygusal şarkılar dolanıyordu, derken bir mermi düşmüş gibi, rock'n roll bir yerlere çarptı ve bir yerlerde büyük bir yer sarsıntısı oldu ve bu sarsıntı ülkede sağlıklı bir kargaşayı başlattı..."[214] Bu kendine özgü, kimseyi takmayan bir tavrı sergileyen sözler, ellili yılların savaş sonrası Avrupa'sına rock'n roll'un gelişini anımsayan Rock yıldızı Udo Lindenberg'e ait. Bu müzik şimşek gibi ortalığı aydınlattı ve gençlerden oluşan kuşağın duyguları, bir iç dünyası olduğunu o zamanlar aşırı meşgul olan kamuoyuna hatırlattı. Bu kamuoyu o sıralarda taksitli satışlarla, büyük mağazaların sipariş kataloglarıyla, otomobil karoserisi ve beden için son moda yeniliklerle ve de inanılmaz bir patlama yapan tüketim cennetinin nimetleri olan buzdolabı, elektrik süpürgesi, çamaşır makinesi, televizyon, elektrikli konserve kutusu açacağı, ayak tırnağı makası, diş fırçası ve yaşamın zorlukları için düşünülmüş daha bir sürü araç gereç gibi çok önemli şeylerle yoğun bir biçimde meşguldu. Büyük mağazaların kataloglarının sunduğu parıltılı dünya, orta halli ailelerin giderlerini hayli yükseltmişti ve de bay ve bayan herkes, büyük bir çabayla yeni duruma ayak uydurmaya çalışıyordu. İşte tam o sırada, üstelik de kendi çocukları, Amerika'nın bir kasabasından çıkma, kalça sallayan ve avazı çıktığı kadar bağıran bir hill-billy-müzikçisi tarafından baştan çıkarılmaktaydı. Rock'n roll'un gürültü dolu izini bıraktığı her yerde, ailelerin tepkisi-

ni üç kelimeyle açıklamak mümkündü: öfke, çaresizlik ve boyun eğme.

Gençliğin ikonası olmak için hayli geçkin olan Pennsylvania'lı tombulca ve tasasız bir country-şarkıcısı, 1953 yılında "Crazy Man, Crazy" şarkısıyla, popüler müziğe tümüyle yeni bir biçim veren bir formül bulmuştu. Bu şarkıcının adı Bill Haley'di. Önceleri şansı hiç de iyi gitmeyen Bill Haley, "şarkı söyleyen ve değişik tonlamalarla sözsüz müzikleri seslendiren bir country-star" olarak meyhane meyhane dolaşmakta ve de "Yodel Your Blues Away" benzeri adları olan şarkılar söylemekteydi. 1953'te aklına, başarılarını başkalarını kopya ederek sağlamak gibi, çok ilginç bir fikir geldi. Müzikle ilgili iş hayatının mantığı, eğer o ana kadar, hiç olmazsa prensipte, bu tip bir girişime karşı çıkmışsa, bunun nedeni şüphesiz etik kaygılardan değildi. Çünkü o güne kadar olan deneyimler, başarı için orijinalliğin gerektiğini göstermişti. Kuşkusuz bu branşta her zaman hırsızlık yapıldı ve daima herhangi bir şekilde bu hırsızlığın üstü örtüldü. Oysa bu seferki gibi görülmemiş bir utanmazlıkla, bu manevi değer hırsızlığını halkın önünde açıkça sergilemek çok yeni bir şeydi. "Crazy Man, Crazy" aslında ellili yılların tüm Rhythm&Blues-Hit'lerinin şekil değiştirmiş haliydi. Haley, blues'un bir dans ritmi olan karakteristik ritminin vurgulanan seslerini bir ve üçten, iki ve dörde taşıdı ve o zamanki Rhythm&Blues Hit'lerin hareketli bölümlerini birleştirerek, şarkı gibi söylenecek bir hale getirdi ve de büyük kentte yaşayan kara derililerin tavrıyla ve alnındaki pomatlanmış yağlı saç lülesiyle, kara derililerin her zaman ağızlarında olan bir deyimi, horoz ötmesine benzer bir şekilde söylemeye başladı, "crazy man, crazy". Başka bir zamanda ve başka koşullar altında bütün bunlar büyük bir olasılıkla bir parodi olarak karşılanabilirdi. Fakat Eisenhower'in Amerika'sında tabii ki durum böyle olmadı. Haley'in şarkısı hit listelerinde hiç de fena sayılmayacak bir şekilde on ikinci sıraya yükseldi ve bu, Haley'in o zamana değin en büyük başarısı oldu. Senator McCarthy'nin komünist avının ve Soğuk Savaş'ın gölgesinde kurularak bizzat kendisi tarafından yönetilen "Anti-Amerikan Davranışları Araştırma Komitesi" – House Un-American Activities Comittee adı verilen kongre ko-

misyonunun neden olduğu devlete uyum baskısının sınırsız boyutlarda olduğu dönemde, aslında böyle bir müzik hırsızlığını olası kılan yüzsüzlük, 'yıkıcılık' bağlamında bir tepe noktası oluşturmaktaydı. Çünkü kasabalı tombul ozanın pomatlı saç lülesine ve burnundan konuşuyormuş gibi duyulan country aksanına rağmen, ortaya çıkan sonuç, kökeninin imzasını taşımaktaydı ve kulağa gelen müzik de kapkaraydı. Buna rağmen rock'n roll her zaman müziğin ötesinde bir şey oldu, bu müzik başlangıçtan beri ortalığa egemen olan ve Soğuk Savaş lakırdılarıyla engellenemez bir şekilde büyüyüp gelişen ve de bizzat Eisenhower'in kendisi tarafından görev süresinin sonuna doğru "asker-endüstri işbirliği" şeklinde açıklanarak, Amerikan demokrasisi için ciddi bir tehlike olarak gösterilen" teknokrat-bürokrat ruhun karşısında duymazlıktan gelinemeyecek bir karşı kutbu oluşturdu. Bu açıdan değerlendirildiğinde, en ufak bir söz dinlememe bile devrimci bir davranıştı. Çünkü böyle bir davranış konformizmin ve bağımlılığın ötesinde de başka dünyaların olduğu düşüncesini uyanık tutmaktaydı.

Haley'i 1951 yılında, kopyayı kendi malı gibi söylemeye, kara derili şarkıcı Jackie Brenston'un bir hit olan "Rocket 88" adlı rhythm&blues parçası heveslendirmişti. Haley Essex Records plak firmasıyla bir kayıt tarihi planlamıştı, fakat kendisine ait olan şarkılar yeterli olmayacaktı. Bu yüzden geçici bir çözüm olarak seçtiği bu şarkı canlı konserlerinde ona olağanüstü büyük başarı sağlamaya başladı. Haley uzun süre beklemeden, başına hemen bir kovboy şapkası, ayaklarına da yanları iri dikişlerle süslü kovboy çizmeleri geçirdi. Topluluğunun adını The Saddlemen yerine The Comets şeklinde değiştirdi ve gerçek soundu sağlayabilmek için topluluğa rhythm&blues'un vazgeçilmez çalgısı olan saksofonu ilave etti. Haley müzik sunuş biçimiyle de rhythm&blues'u taklit etmekteydi. O zamanlar rhythm&blues müzikçileri arasında iki türlü yarışma vardı. Birincisi, müzik yetenekleriyle ilgiliydi, ikincisi ise, kendilerini dinlemeye gelen halka, işlerinin yenilmez ustaları olduklarını kanıtlamak için, müziği çalış sırasında yaptıkları ve de beceri isteyen çeşitli akrobatik gösterilerdi. Örneğin, Chuck Berry çömeliyor, sahnede ördek gibi hoplayarak geziniyordu. Little Ric-

hard zor bölümlerde sağ ayağını gererek piyanonun üstüne koyuyordu. Müzikçilerin hemen hepsi beğeni toplamak için ayrı ayrı bu tarz artistik numaralar yapıyorlardı. Bu nedenle Haley'de müzikçilerini hacı yatmaz gibi düşe kalka sahneye çıkarmakta, onlardan müzik yaparken sık sık havaya sıçramalarını istemekte ve en önemli atraksiyon olarak da, yere sırtüstü yatıp ayaklarıyla tepindikleri sırada enstrümanlarını çalmalarını beklemekteydi. Beyaz derililer aynen kara derililer gibi davranmaktaydı ve bu büyük bir sansasyondu.

Bir kere bu işin tadını alan Haley, artık sürekli olarak ve utanmadan başkalarının repertuarından sebeplenmeye başladı ve 1952 yılında, Jimmy Preston'un 1949 yılında çok ünlenmiş olan "Rock the Joint" adlı hit parçasıyla aynı yolda devam etti. Haley yapacağı plaklar için genellikle Afroamerikan rhythm-&-blues-hit'lerini yağmalıyor ve daha sonra kendi adıyla yayınlıyordu. Bu onun için aslında kolay bir işti, çünkü bu müziklerin kara derililer tarafından çalınan orijinallerinin geniş bir topluma ulaşmasına, o müziği yapan müzikçilerin derilerinin rengi bir engeldi. Haley 1954'te Decca plak sirketine geçtikten sonra, kendisinin plak kayıtlarının prodüktörlüğünü yapmaya başlayan Milt Gabler'in o zamana ait birçok kayıtta olduğu gibi, gene Louis Jordan'ın kırklı yıllardaki başarılı parçalarından birisinin kopyası olan "A.B.C. Boogie"nin ortaya çıkışıyla ilgili anıları şöyleydi: "Biz Jourdan'ın shuffle ritmiyle işe koyulduk, noktalı sekizlik ve onaltılıklarla ve bu müziği geliştirdik. Ben önceden gruba Jordan'ın rifflerini söyledim ve bir noktada elektrogitar sustu ve melodiyi Rudy Pompilli'nin saksofonu aldı. Sonuçta ortaya Jordan'ın Tympany Five'ının seslendiriliş özelliklerini taşıyan, rengi ise, country&western tipi bir müzik çıktı. O zamanlar bu müziğe rockabilly deniyordu."[215]

Esasında ABD'de çoktan beri derilerinin rengi farklı olan iki ayrı pazar için cover versiyonlar üretmek çok doğal bir olguydu. Yani kara derililerin şarkılarının beyaz derili müzikçiler tarafından beyaz derili pazar için, beyaz derili şarkıların da kara derili müzikçiler tarafından (çok ender olarak) kara derili pazar için yeniden kaydı yapılmaktaydı. Haley ise, bu bağlamda bir aşama daha yaparak şüphe uyandırıcı bir başarı elde etti.

Çünkü o "cover versiyon" kavramına sığınarak apaçık taklitçiliği başlattı. O, şarkıyı yeni bir şekilde, daha doğrusu başka bir "renk" vererek yorumlamıyordu. Haley şarkının orijinal yorum biçimini açıktan açığa taklit ediyordu ve daha sonra olanaklar elverişliyse, agresif bir pazarlamayla orijinal yorumun piyasadan kaydırılmasına çalışılıyordu. Beyaz derili orta sınıfa ait genç kuşağın, Afroamerikan rhythm&blues müziğinin ritmine ve tınısal yoğunluğuna karşı duyduğu ilginin ve giderek artan hayranlığının bu olguda büyük payı vardı. Elvis Presley de başlangıçtaki tüm başarısını, hemen hemen tümüyle bu çeşit imitasyonlar sayesinde sağlamıştı. Örneğin, Presley'e 1956'da ilk büyük başarıyı kazandıran "Hound Dog" adlı hit, iki yıldan beri blues şarkıcısı Willie "Mae" Thornton'un yorumuyla piyasadaydı. Böylelikle beyaz derililerin zaten var olan çıkarları, orijinal versiyonların kara derili yorumcularına karşı yürütülen saygısızca bir uygulamayla korunmaktaydı. Aslında yasalar açısından da bu bağlamda bir sakınca yoktu. Çünkü telif hakkı yorum için değil, sadece şarkı, beste ve metin için geçerliydi. "Compulsory licencing", zorunlu lisans denilen bu yöntem sayesinde bir parçanın plak kaydının yapılabilmesi ve piyasaya çıkarılabilmesi için verilmiş izinden herkes yararlanabiliyor ve her isteyen aynı şarkıyı plak olarak piyasaya sunabiliyordu. Yeni kurulmakta olan seslendirme cihazları endüstrisinin özel haklar verebileceğinden kaygı duyan müzik ürünleri yayıncıları, yayınevi ürünlerinin pürüzsüz pazarlanmasına engel olabileceği endişesiyle, bu maddeyi 1909 yılında yapılmış olan copyright act'e ilave ettirmişlerdi. Bu temele dayandırılarak ellili yıllarda, kara derili getto müziği büyük çapta beyaz derili pop müziği pazarına taşındı. 1948'de, ön ve arka yüzünde sadece birer şarkı olan ucuz single plakların piyasaya çıkarılması, müzik endüstrisinin gelişmesine büyük çapta katkıda bulunan ve de çoğunlukla genç insanlardan oluşan yeni bir alıcı kesiminin ortaya çıkmasını sağladı.

Yayın organlarına giderek taklitlerin egemen olması, orijinallerin ya tümüyle unutulmasına ya da onların da bir taklit sanılmasına neden olmaktaydı. Örneğin, Bill Haley'in 1954'te ilk kez milyonluk satan "Shake, Rattle and Roll" adlı hit parçasını,

birkaç hafta önce blues şarkısı Joe Turner'in New York'ta bulunan Atlantic Records adlı plak şirketi hesabına plak yaptığını ve bu plağın Ağustos 1954'te iki hafta boyunca Amerikan hit listelerinin 22. sırasında yer aldığını, salt bu işle uğraşanlar biliyordu. Haley'in yaptığı plak hemen bunun arkasından piyasaya çıktı, 27 hafta listelerde kaldı ve 7. sıraya kadar yükseldi. Haley'in aynı yıl içinde söylediği ve bir efsane haline gelen şarkısı "Rock Around the Clock" ise, 1952 yılında bir blues şarkıcısı olan Sony Dae ve topluluğu The Knights tarafından plak yapılarak piyasaya çıkarılmış, fakat önemli bir başarı kazanmamıştı. Buna karşılık Haley'in versiyonu rock'n roll'le eşanlamlı bir hale geldi. Ancak bu 1955 yılında Hollywood'da çevrilen ve Almanya'da "Şiddetin Tohumu" adıyla gösterilen "The Blackboard Jungle" adlı filmde "Rock Around the Clock"un giriş müziği olarak çok etkileyici bir biçimde kullanılmasından sonra gerçekleşti. Filmde New York'un bir kenar mahalllesinde öğrencileri için savaşan ve onları sokak serserilerinin baskısından koruyan bir öğretmenin öyküsü anlatılmaktaydı. Filmin büyük başarısından dolayı plak yeniden satışa çıkarıldı. Gürültü patırtı kesilip de ortalık yeniden sakinleşinceye kadar geçen zaman içinde 15 milyon plak satışı yapıldı.

Atlantik'in öbür yakasından rock'n roll'u müjdeleyen haber *The Blackboard Jungle* filminin müziğiyle bu sahile vurdu ve filmin gösterimi süresince Avrupa'da da seyirci rekorları kırıldı. Fakat onun ardından gelen ve Almanya'daki distribütörlük tarafından "İpleri koparmak" şeklinde çevirisi yapılan "Rock Around the Clock" filminin yaratttığı yer sarsıntısı çok daha şiddetli oldu. Günümüzde büyükanne, büyükbaba olmuş o zamanın gençleri, o günleri hâlâ unutamamakta ve heyecanla anımsamakta: "Rock'n roll müziği geldi. Bill Haley söylüyordu. Ah, ne müthiş bir şeydi, hayran kalmıştım. [...] Bir defa Bill Haley'in bir filminin gösterimi sırasında tüm seyircilerde bir gerilim oluştu. Film biter bitmez hepimiz sokağa fırladık. Bu tam benim dünya görüşüme uygun bir durumdu. Gelsenkirchen kentinde Bahnhof Strasse'yi önce bir boydan bir boya yukarıya doğru yürüdük, dönüşte ise, sadece *rock around the clock* vardı, bir de ortalığı çınlatan Bill Haley çığlıklarımız. Bu inanılmaz bir

sansasyondu. Hepimiz salt barış doluyduk ve kimseye bir şey yapmadık. Yoldan geçenlerin çoğu şaşkınlıkla bizi seyrediyorlardı. [...] Evde ise, başka bir tiyatro oynanıyordu. Radyoda Bill Haley'i ve özellikle "Rock Around the Clock"ı söylerken duyduğumda, çok heyecanlanıyordum, her tarafımda tuhaf bir karıncalanma oluyordu [...], tabii bu durumda sakin kalmama olanak yoktu... ve sonra birdenbire ilk önce sağ ve sol yanağımda birer tokat patlıyor ve radyo kapatılıyordu [...] Bu durum beni bir parça tedirgin etmeye başladı, bunun nedeni ise, sanırım içimde babama karşı beslediğim direnme duygusuydu."[216] Rock'n roll'la birlikte popüler müzik bir kuşağın sembolü haline geldi. Bu olgu, savaş sonrası sürecin çok yoğun toplumsal gelişme temposundan da etkilenen gençlerin ve yaşlıların başka başka deneyimlerden oluşan dünyalarını uzun süreli olarak kutuplaştırdı.

Rock Around the Clock, Haley'in bir önceki filmi sayesinde şarkılarının kazandığı başarıdan yararlanmak amacıyla ve ticari bir zihniyetle gelişigüzel yapılmış bol müzikli bir filmdi. Bill Haley ve Comet'lerinin müziğini seslendirdiği ve aynı zamanda oynadığı filmde bir rock'n roll topluluğunun kariyer yaparak ünlenişi anlatılıyordu. Filmin böylesine ilginç olmasının ve halka her zaman isteriyle karışık bir hayranlık taşkınlığı yaşatmasının nedeni, filmde Bill Haley ve Comet'lerin yanı sıra bir çok başka rock'n roll yıldızının da yer almasıydı. Örneğin, Tony Martinez ve topluluğu, Freddie Bell ve Bellboys, kara derililerden oluşan The Platters vokal topluluğu ve kendini rock'n roll'u bulan çok önemli kişi olarak ilan eden Alan Freed filmin diğer ünlü yıldızlarıydı. Filmdeki rolü gibi gerçek yaşamında da diskjokey olan Freed'in ait olduğu meslek grubu müziğin gelişimi açısından hiçbir zaman yadsınamayacak kadar önemli bir rol oynadı.

Diskjokeylik, ABD'de kırklı yılların ikinci yarısında stüdyoda yapılan müzik kayıtlarının radyoda kullanılıp kulanılmamasıyla ilgili şiddetli tartışmaların sona ermesinden sonra, müzik programlarının vazgeçilmez bir özelliği oldu. Esasında ilk yıllarda yapılan plak kayıtlarının kaliteleri gerçekten iyi değildi, fakat tartışma sadece bu yeni iletişim aracının radyoya so-

kulup sokulmamasıyla ilgiliydi. Çünkü dinleyicinin, kendisinin de satın alarak evinde dinleyebileceği bir müziği çalan bir radyoya parasal açıdan, ki bu hiç de ucuz bir şey değildi, bir yatırım yapmak istemeyeceğinden korkulmaktaydı. Salt bu yüzden otuzlu yıllarda da programlar, doğal olarak konserlerin ve dans salonlarında yapılan müziklerin canlı yayınlarından oluşturuluyordu.

Los Angeles'ta KFWB'de radyo spikeri olan Al Jarvis 1932'de "World's Largest Make-Believe Ballroom" adlı bir program taslağı oluşturdu. Bu program, plağın radyoya girişine öncülük etti. Jarvis'in programı sunuş biçimi sayesinde, plaktan gelen müzik adeta canlı yayınmış gibi etki yapıyordu. Pikaba konulan plağın anonim bir kişi tarafından tanıtımı yerine, Jarvis dinleyicilerine kişisel olarak seslenmekte, dinleyicilerine kendisini dokunabilecekleri canlı bir varlık olarak sunmakta ve sanki aynı mekândaymışlar gibi onlarla sohbet etmekteydi. Diskjokeylik mesleği ile birlikte animasyoncu, eğlence programı sunucusu ve program yöneticisi olmanın gerektirdiği özellikler bir kişide toplanmış oldu. Dinleyici ise, kendini diskjokeyle özdeşleştirebiliyordu. Martin Block, 1935'te bu tasarımı New York'taki WNEW'ye taşıdı. Federal Radio Commission'unun 1927'de yürürlüğe koymuş olduğu plak sunuşlarıyla ilgili kısıtlayıcı zorunluluk, 1940 yılında kaldırıldı. Bu zorunluluğa göre; her plak çalınışından önce çalınan müziğin bir 'ses konservesi' olduğunu açıkça belirtmek gerekiyordu. Aynı yıl Paul Whiteman'in başvurusu üzerine yapılan bir duruşmanın sonucunda, pop starlarının, örneğin Paul Whiteman ya da Bing Crosby gibi yıldızların plaklarının üzerine uyarı olarak "Not Licensed for Radio Broadcasting" yazarak plaklarının radyoda çalınmasını engellemelerinin yasal bir temeli olmadığına dair bağlayıcı bir karar alındı. Böylelikle radyo programlarının tümüyle yeniden biçimlendirilmesi konusundaki son engel de ortadan kalkmış oldu. Aslında Müzikçiler Derneği 1942'den 1946'ya kadar dört yıl süren bir grevle, plağın radyoyu ele geçirmesini önlemek istediler. Fakat İkinci Dünya Savaşı sırasında bu konuyla pek ilgilenen olmadı, savaştan sonra ise, yani kırklı yılların ikinci yarısında, plağın radyoda tırmanışını en-

gellemek olanaksızdı. Radyo ABD'de birkaç yıl içinde yeniden tanınmaz bir hale geldi. Artık radyo tümüyle müzik programı sunuculuğunun yanı sıra reklam spotlarını ve cıngılları konuşan, böylelikle dinleyicinin radyo istasyonuyla özdeşleşmesini sağlayan diskjokeyler tarafından yönlendirilmekteydi. Diskjokeyler gerek başkalarıyla karıştırılması imkânsız olan konuşma stilleri, gerekse de müzik seçimleri ile beğeni toplamaktaydı. Radyonun müzik programına alınacak bir plağın seçimiyle ilgili yetkinin kendilerine bırakılmış olması, diskjokeyleri müzik piyasasında söz sahibi anahtar kişi pozisyonuna getirdi. Fakat plak firmalarının kendi plaklarının çalınmasını ve dolayısıyla satışlarının artmasını sağlamak için diskjokeylere para verdiklerinin, üstelik de bunun bir gelenek halini aldığının, ellili yıllarda ortaya çıkması ve bu olayın kamuyu fazlasıyla öfkelendirmesi sonucu, diskjokeyler eski güçlerini yitirdiler. Bu tatsız olay çok geniş çevreleri içine almaktaydı. Hatta bu nedenle Amerikan kongresi 1960 yılında özel olarak çıkardığı ve 'rüşveti engelleme' yasası diye adlandırdığı yasayla, diskjokeylerin radyoda yetki sahibi olmalarına tümüyle son verdi.

Alan Freed savaşın bitiminden hemen sonra çok kâr getiren bir meslek olan radyo diskjokeyliğine başladı. Esas mesleği spor haberciliği olan Freed 1946 yılında Ohio, Akron'da bulunan WAKR'da dinleyici istekleri şeklindeki bir programda sunuculuğa başladı. "Request Review" adındaki cazla pop karışımı bu program, aynı zamanda Freed'in rock'n roll'le ilgili olarak süper sunuculuk ve organizatörlük kariyerinin başladığı yerdi. 1951 yılında Cleveland'a geçen Freed, oradaki WJW Radyo İstasyonu'nda "Record Rendezvous" adlı klasik bir programın yöneticisi oldu. Bu programın sponsorluğunu Cleveland'daki Prospekt Avenue'da bulunan kentin en büyük plak mağazası yapıyordu. Bu yüzden de program bu mağazanın adını taşıyordu. Freed aynı yıl, 11.7.1951'de "Record Rendezvous"nün sahibi Leo Mintz'in arzusu üzerine gece geç saatlerde yayınlanan bir rhythm&blues programını başlattı. Bu programla amaçlanan, Cleveland ve çevresindeki halkın yüzde 40'ını oluşturan kara derililere bu müzikle ilgili son çıkan plakları tanıtmak ve bu işin pazarlamasını kara derililere ait

yeni kurulmakta olan radyo istasyonlarına bırakmamaktı. Bu o zamanlar çok sık uygulanan bir yöntemdi. 1948'de Anayasa Mahkemesi kara derililere yayıncılık lisansı verilmesini engelleyen yasağı, anayasaya aykırı olduğu gerekçesiyle kaldırmıştı. Buna rağmen gündüzleri beyaz derili halkı kızdırabilecek programlardan kaçınılıyordu, fakat akşamları sık sık halkın Afroamerikan kesimini hedef alan programlar yayınlanmaktaydı.

Moondog Symphony adlı, nereden çıktığı belli olmayan tuhaf bir enstrümantal müzik plağı, Alan Freed'in aklına, onu ünlü yapacak bir fikir getirdi. Plakta uluyan bir köpek sesine kuru bir perküsyon eşlik etmekte ve arka plandan da kemik takırtıları gelmekteydi. Freed'in gece yayınladığı rhythm&blues programlarının karakterini artık tümüyle bu "ay köpeği"nin imgesi oluşturmaktaydı. O, şovuna "All right, Moondog, get in there, kid! Howl it out, buddy!" sözleriyle başlıyor, arka plandan da önce plağın başındaki azgın köpek havlaması ve daha sonra da aynı köpeğin uzun uzun uluması duyuluyordu. Bu giriş Freed'in programının simgesi oldu.

Adına müzik denemeyecek bu takırtı tukurtu kesildikten sonra, Freed tekrar "Hello everybody, how y'all tonight? This is Alan Freed, the ol'king of the Moondoggers, and its time for some blues and rhythm records for all the gang in the Moondog kingdom. We're gonna be saying hello to a lot of folks from all over the Moondog kingdom." diye konuşmaya başlıyor ve konuşmanın sonuna doğru saksofondan melankolik bir slowfox ritminin tınıları yükseliyordu. Derken müzik yeniden kesiliyor ve bir kere daha Freed sözü alıyordu: "Hallo everybody and welcome to the Moondog House. And away we go with Wild Bill Moore pickin' up that tenor horn to blow it strong, on the Savoy label and rock and roll." Yeni baştan müziğin sesi yükselmeye başlarken, Freed bu sefer saksofondan gelen melodinin üzerine heyecanlı bir sesle ve çok hızlı bir konuşma temposuyla devam ediyordu: "Hey here we go! Hey, hey, hey, all right! Rock it out, Bill. Hey, go, go, go! Hey, hey, hey, hey! Go, go, go, go, go! Wow! Boy, there's a real rockin' thing to get us off and rollin' Moondoggers, Wild Bill Moore,

the Moondog show, Savoy Records, aaaaa-nd Rock and Roooo-ll"[217] Giderek iyice ipin ucunu kaçıran Alan Freed artık daha çok peşpeşe kara derililerin şarkılarını çalıyor, kendisi de bu şarkılara nefes kesen bir söz bombardımanıyla eşlik ediyordu veya ritmi vurgulamak için önündeki masanın üzerinde duran telefon rehberinin üzerinde eliyle tempo tutuyordu, ya da şarkının nakaratlarını kendisi de avazı çıktığı kadar birlikte söylüyordu. Kısa bir zaman sonra bu programları salt gençlerden oluşan çok büyük bir dinleyici kitlesi izlemeye başladı. Fakat halk, ancak Freed'in sanatçılarla birlikte düzenlediği canlı konserlerde, plakların sahiplerinin tümüyle kara derili müzikçiler, onların hayranlarının ise, çoğunlukla beyaz derili gençler olduğunu şaşkınlık içinde kalarak fark etti.

Bir zaman sonra Alan Freed gece sunduğu plak tanıtımı programlarının adını "The Moondog's Rock'n Roll House Party" şeklinde değiştirdi. 1954 yılında New York'a geçen Freed orada bulunan WINS'de 7.9.1954'ten itibaren "Moondog Show"u ile birlikte çok büyük bir plak tanıtım programını yayına soktu. Bu arada Thomas Louis "Moondog" Hardin adında New Yorklu bir sokak müzikçisi, Freed'i şikâyet ederek "Moondog" takma adını ilk defa kendisinin kullandığını savundu. Müzikçinin şikâyeti haklı bulunduğu için, Freed'in kendisine yakıştırdığı "Mister Moondog" unvanını bırakması gerekti. Ayrıca bu sırada başka bir şey daha açığa çıktı. Bu da, Freed'in programının başlangıç müziği olan takırtılı tukurtulu ve de bir köpeğin uluma seslerinin duyulduğu "Moondog Symphony" adlı o tuhaf parçanın da Hardin'e ait olmasıydı. Hardin'in avukatı 100.000 dolar tazminat istedi, ama hakim Hardin'e 5700 doları layık gördü. Bu bağlamda en önemli olay ise, Freed'in, programının adından ve aynı zamanda törensel açılış biçiminden vazgeçmek zorunda kalmasıydı. 24.11.1954'ten itibaren aynı program "Alan Freed's Rock&Roll Party" başlığı ile yayınlandı. Bu sefer de "Mister Rock'n Roll" takma ismini alan Freed, 1959'da rock'n roll'un etrafında dönen rüşvet olaylarının ortaya çıkmasına kadar gene ticari bir kurnazlıkla bu isimden yararlandı. Hatta becerikliliği sayesinde kendini 1957 yılında Holywood'da çevrilen ve bir akşamı dolduracak kadar uzun

bir müzik filminin merkez noktası yapmayı da başardı. *Mr. Rock And Roll* adlı filmde ayrıca Lionel Hampton, Franky Lymon and the Teenagers, Chuck Berry, La Vern Baker, Little Richard'ın yanı sıra daha bir sürü ünlü isim de rol almıştı.

Freed her ne kadar: "Hatırlıyorum, bir akşam iyice havaya girmiştim, birdenbire dudaklarımın arasından *rock and roll* diye bir sözcük çıktı. Tamam dedim, aradığım bu"[218] gibi açıklamalar yapsa da, şüphesiz rock'n roll'u o bulmadı, hatta bu kavramın ortaya çıkmasında bile onun katkısı yoktu. Bu kavramı dünyaya kendisinin tanıttığını savunan bir diğer kişi ise, Bill Haley'di. O, bunu şöyle açıklamaktaydı: "Bu olaya bir isim vermemiz gerektiğini düşündük, ben Treniers grubu için adı 'Rock-a Beatin Boogie' olan bir şarkı yazmıştım. Bu şarkının ilk satırı 'Rock, rock, rock everybody/ Roll, roll, roll everybody' şeklindeydi...işte 'rock and roll' adı böyle doğdu."[219] Esasında 'cinsel birleşmeye' blues dilinde üstü örtülü bir anlatım kullanılarak 'rock and roll' dendiğini kanıtlamak mümkün. Örneğin, Roy Brown'un "Good Rockin' Tonight" ya da Ravens topluluğunun "Rock All Night Long" adlı şarkıları bu bağlamda birer örnek. Bunun yanı sıra ilk defa rock'nroll başlığını taşıyan bir plak 1946 yılında Paul Bascombe ve orkestrası tarafından piyasaya çıkarılmıştı. Haley o yıllarda sahnede şarkı söyleyen umutsuz bir kovboy olarak kasabaların meyhanelerini dolaşmaktaydı. Freed ise, daha o zamanlar plak çalma işine yeni başlamıştı ve kendi anlatımına göre sadece rock'n roll'un varlığından değil, aynı ülkede yaşayan kara derili insanların bir müziği olduğundan bile habersizdi.

"Rock and Roll" kavramı ellili yıllarda bütün dünyada olay yaratmadan çok daha önce, Amerika'nın karışık müzik kültürü içinde yerleşik bir kavramdı. Fakat Freed'in bu kavrama yeni bir anlam kazandırdığını tartışmasız kabul etmek gerekir. Onun seçip rock'n roll diye sunduğu müzik, o zamana değin hiç görülmemiş derecede büyük bir enerjiyi içeren son derece etkili bir dans müziğiydi. Enstrümanların çıkardıkları seslerin elektrik titreşimleriyle güçlendirilmesinin o aralar doğal bir olgu haline gelmesi, teknikten yararlanarak stüdyo efektlerinin geliştirilmesi, ayrıca yeni kullanılmaya başlanan

mıknatıslı ses bantı sayesinde yankı yaptırılarak, çalgılarının ses hacimlerinin yapay olarak artırılması, plak kayıtlarına ancak canlı yapılan müziklerde olabilecek kadar güçlü tınısal bir yoğunluk veriyordu. Çekiçle vuruluyormuş gibi bir izlenim uyandırmak için her sesi defalarca tekrarlayarak bir aşağı, bir yukarı kayan bas çizgilerinden çıkan tınılar, daireler çizen bir hareket sanrısı oluşturarak son derece etkili bir çekiciliğe dönüşüyordu. Bu olgu doğrudan doğruya bedeni etkiliyordu ve hatta kesinlikle bu müziğe karşı olanlar bile, aynı duyguyu yaşıyorlardı. Ünlü haber dergisi *Time* 1956 yılında Haley'in filmi "Rock Around the Clock"la ilgili bir eleştiri yazısında şunları yazıyordu: "Aynı vuruş sürekli olarak adeta çekiçle bir yere vuruluyormuş gibi tekrar ediliyor ve halkı etkileyerek, alkışlamak, zıplamak veya koltukların arasında dans etmek gibi ritmik bir davranışa yöneltiyor. Zaman zaman tüm bina müziğin ritmi ve tepinen ayakların etkisiyle titriyor. Genç seyirciler sık sık kendilerine engel olmak isteyen koruma görevlilerini ve yer göstericilerini geçerek sinemanın sahnesine el koyuyorlar. Rock'n Roll'un en çekingen seyirciye bile fiziksel bir etki yaptığını kabul etmek lazım. Bunun nedeni, çok yüksek sesli temel vuruş ile insan bedeninin ritmik foksiyonlarının eşzamanlı olması. Sahnedeki starların yaptığı tek şey bu olguyu daha da yoğunlaştırmak."[220] Ritim, aşırı yüksek ses ve müzikçilerin bedenlerinin tüm lifleriyle katıldıkları çalış biçimi, bu üçünün benzeri olmayan birleşimi, dinleyicinin bedeninde ancak hareket edildiğinde çözülebilen bir gerilim oluşturuyordu. Artık sadece şarkıların söylenişi sırasında çatlağımsı, cıyak cıyak bağırmaları ya da homurdanmaları andıran sesler çıkarmakla değil, aksine çalgıyı çalış biçimiyle de, beden tümüyle olayın içine çekilmekteydi. Aslında Elvis Presley'in müstehcen kalça kıvırmalarına hiç gerek yoktu, çünkü müzik zaten bedenin her bir yanını doğrudan etkiliyordu. Fakat Presley'in yaptığı hareketler alabildiğine utanmazca ve de kışkırtıcıydı, fakat bu jestler olmasaydı, şüphesiz rock'n roll'un çok önemli bir yanı eksik olurdu. Eski kuşağın kulak kanallarına ise, aşırı duygusal hit parçalarının müziklerinin yağı öylesine yapışmıştı ki, bu nedenle onlar rock'n roll'un elektrize eden etkisi ve davet edici

erotizmi için yalnızca "gürültü" sözcüğünü kullanabiliyordu. Esasında onları her şeyden çok kızdıran, Elvis Presley'in başka bir yoruma gerek bırakmayacak kadar belirgin olan sahne davranışlarıydı.

Rock'n roll'un etkisi yeni bir olguydu, fakat müziğin kendisi; yüzyılın başında blues'dan oluşturulan Afroamerikan dans müziği geleneklerine tümüyle bağlıydı. Ülkenin güneyindeki meyhanelerde gerekli olan atmosferi yaratmak için çaba harcayan müzikçiler, blues'u daha sonra "Boogie Woogie" adıyla ünlenen, basit, fakat etkili bir dans müziği haline dönüştürdüler. Bu meyhanelerde içki içilen barımsı tezgâhlar aralıklı duran iki fıçının üzerine konulmuş kalaslardan oluşuyordu. Barrellhouse da denilen bu tezgâhlar büyük bir gürültüye neden olmaktaydı. Bundan dolayı gitarın yerine eşlik etme işlevi piyanoya verildi. Şarkıların dans edilebilir olması için piyanistler sol elle piyanonun kalın sesli tuşlarını üstüne bastıra bastıra bir aşağıya, bir yukarıya doğru çalıyorlar ve ayaklarıyla da yere vurarak çaldıkları müziğe tempo tutuyorlardı. Barrellhouse piyanistlerinin 'walking bass' dedikleri bu çalış biçiminin "kışkırtıcı" bir karakteri vardı. Müzikçiler, halk dans ederken de bağıra bağıra, aslında çok kaba, açık saçık bir anlamı olan "boogie woogie" sözcüğünü tekrarlıyorlardı. Ragtime-piyanisti Eubie Blake bas seslerinin egemen olduğu bu çalış biçiminin bulunmasını hazırlayan koşulları hatırlamakta ve bu buluşun müzikçi William Turk'a ait olduğunu söylemekte: "William'ın olağanüstü bir sol eli vardı. Aslında onun, müziğin niteliği hakkında, yani çaldığı müziğin hangi tonda olduğuna dair hiçbir bilgisi yoktu, ama gene de her tonda çalabiliyordu. İlk önceleri o da ragtime'ın *stride basını** kullandı. Fakat dev gibi karnı ona bu çalış biçimi açısından engel oluyordu, o da bu yüzden walking bası geliştirdi. Çok iyi hatırlıyorum, 1896 yılında, o zamanlar daha onüç yaşındaydım, Turk'ü ilk defa dinlemiştim. O sağ eliyle bir tek ses çalarken, aynı anda sol eliyle dört ayrı sesi çalabiliyordu. Biz buna onaltılık diyorduk; bugün ise, aynı şeye *boogie-woogie* denmekte."[221]

* sol elde ana tonun ve eşlik eden akorun değiştirilmesi (Ç.N.)

Coşkulu temposundan dolayı daha önceleri Fast Western Style denilen ya da Afroamerikan argo dilinde lokalde dans etmeye gitmek anlamına gelen jookin kelimesinin juking şeklinde söylenişiyle anılan boogie woogie, kısa bir zaman içinde Afroamerikanların en sevdiği dans haline geldi. Bu dansı beyaz derili halka 1938 yılında swing dalgasının doruk noktasında Clarence "Pintop" Smith'in 1928'de çaldığı "Pintop's Boogie Woogie" adlı piyano parçasını "Boogie Woogie" adıyla bir swing versiyonu haline getiren Tommy Dorsey tanıttı. Dorsey bundan yirmi yıl sonra büyük orkestrasıyla Elvis Presley'in Amerikan televizyonundaki efsaneleşen ilk gösterisine eşlik etti. Cumartesi akşamları yayınlanan *Ed Sullivan Show*'da sunulan bu programdan sonra televizyonda Presley'in kalçalarından aşağısının gösterilmesi yasaklandı. Tommy Dorsey'in 1938'de gerçekleştirdiği versiyon inanılmaz derecede büyük başarı kazandı ve eşine rastlanmamış bir dans modası yarattı. Bu moda yıllarca sürdü, hatta hâlâ bu dansın tutkunlarına rastlamak mümkün. Bu sportif olduğu kadar tehlikeli de olan dans çılgınlığının adı jitterbugdu. Chicago'da çıkan *Daily Tribune* gazetesi 1938 yılının ağustos ayında, hiçbir danslı toplantıdan eksik olmayan bu dans hakkında "jitterbug-ekstase" başlığıyla şunları yazmıştı: "Taşkınlık aldı yürüdü. Kaba saba jitterbug çağı başladı. Cinsellikle ilgili utangaçlık diye bir şey kalmadı. Günümüzde insanlar ilkel davranıyor."[222] Bu dansla, on yıl önce çıkan ve Afroamerikan meydan danslarının bir versiyonu olan lindy hop'un adım şekilleri aynıydı. Bu bakımdan jitterbug başlangıçta lindy'nin başka türlü söylenişinden başka bir şey değildi. Fakat swing melodisinin içindeki havan dövmeye benzeyen boogie ritminden dolayı, jitterbug dansı sırasında bacakların çok daha hızlı hareket etmesi gerekiyordu ve bu yüzden de dansın koreografisi zorunlu olarak değişmişti. O çağın şahidi olan biri şunları söylemekteydi: "Lindy hopping günümüzde akrobatik bir sanat haline geldi. Artık kimse ilk önce adımları öğreneyim diye çabalamıyor. İnsanlar kendilerini müziğe kaptırıp ortaya fırlıyorlar. Lindy hopu iyi yapabilmek için, aslında bacakları çok daha hızlı hareket ettirmek gerekli. Fakat buna aldıran yok. Gerektiği kadar hızlı olunamadığı için de, dansın hareketleri *half*

time temposuyla yapılıyor."[223] 1939 ilkbaharında Kansas City'de verdiği bir konser sırasında ilk defa bir jitterbug dansçısı gören Benny Goodman ise, kendisiyle yapılan bir röportajda bu konudaki görüşünü şöyle açıklamıştı: "Dansçının gözleri dönmeye başladı, kolları, bacakları ise, adeta bir yeldeğirmeninin büyük bir fırtınada hızla dönen kanatları gibiydi. Kendisini ritme tümüyle kaptırmıştı ve müzik onu dönen bir derviş haline getirmişti. [...] Biz sahnenin altında tepinen kalabalığı seyretmeye başladık. Sanki biz halktık, onlar da şov yapanlardı."[224] Bu dansa jitterbug denilmesinin nedeni, beyaz derili orta sınıfın dansçılarının komik bir şekilde Afroamerikanları taklit etmeye çalışmaları, bacaklarını kıvırarak ve üst bedenlerini öne doğru eğerek kalçalarından doğru hareket etmeleri ve dengeyi bulmak için de kollarını yana açarak sağa solla sallamalarıydı. Jitterbug dansçıları sırtüstü dönmüş bir böceğin ayaklarını hızlı hızlı ovuşturmasını anımsatıyordu, bu nedenle de kelimenin kökeninde bu anlam yatmaktadır. O zamanlar *New York Times*'ta köşeyazarı olan John Martin olayı şöyle hatırlatıyor: "Beyaz derili jitterbug'un korkunç bir görünümü vardı... kara derili olan orijinali ise bambaşka bir şeydi. Onun haraketleri kesinlikle abartılmış değildi ve de bundan dolayı kontrolsüz yapılıyormuş izlenimi vermiyordu. En zor figürleri bile kesinlikle taklit edilemeyecek onurlu bir şekilde yapılıyordu."[225]

Jitterbug da shimmy ve çarliston dansları gibi eşlerin ayrı ayrı yaptıkları bir danstı. Çiftler dans esnasında karşılıklı duruyor ve müziğin ritmine uyarak oynatabildikleri her yanlarını oynatıyorlardı. Fakat bu dans biçimi salt temposu açısından bile değerlendirildiğinde, son derece sportif bir yapıya sahipti, bu ise, dansçıları coşturmakta ve dansa yeni yeni figürler ilave etmelerine neden olmaktaydı. Jitterbug'un figürleri arasında çeşitli sıçrayışlar, dönüşler ve erkeğin eşini havaya kaldırarak hızla arkasına atması da vardı. Çok sevilen bir başka figür de erkeğin yana açılmış bacakları arasından arkasına attığı kadını ön tarafa çekmesi ve belinden tutarak yukarıya doğru fırlatmasıydı. Figürlerin zenginliği bağlamında fantezinin sınırı yoktu. Dans edenlerin kalabalığı içinde yapılan tehlikeli numaralar sırasında dikkatsiz olanların ya da yeteneklerinin daha fazla ol-

duğunu sananların ciddi şekilde yaralanmaları da mümkündü. Ama bu bile alınan keyfi engellemiyordu. Tam tersi giderek daha sık özel dans yarışmaları düzenleniyor ve böylelikle dans matadorlarının itiş kakışsız boş bir pist alanında tek başlarına üstün yeteneklerini alabildiğine gösterebilmeleri mümkün oluyordu. Bu gösteriler de jitterbug tutkusunun vazgeçilmez bir parçası olmuştu: "Salondaki bin kişiden yüzü pistte dans ediyorsa, dokuzyüz kişi de pistin kenarında bir halka oluşturarak dans edenlerin akrobatik figürlerini seyrediyor. Bu haraketler onları kendilerinden geçecek kadar etkiliyor."[226]

Dans öğretmenleri birliği jitterbug'u evcilleştirerek "aklı başında" bir dans haline getirmek için çok çaba harcadılar, fakat bu arzularını gerçekleştiremediler ve jitterbug dans stili olarak nasılsa uzun süre öyle kaldı. 'Kendi Başına Dans Öğrenimi' adlı dans kılavuzu dans öğretmenlerinin nasıl bir dans düşlediğini ortaya koymaktadır: "Jitterbug'un esas adımları altı ayrı haretten oluşur. [...] Erkeğin adımları, başlangıç pozisyonu: çiftler yanyana durur ve karşıya bakar. Hareketler: 1. hareket: sol ayak öne götürülür; 2. hareket: sağ ayak sol ayağın yanından ileriye doğru kaydırılır; 3. hareket: sol ayağın topuk kısmı yukarıya kaldırılır ve sol diz hafifçe bükülür; ayak bu durumda ön tarafa sürülür; 4. hareket: topuğu kalkık olan sol ayak bir parça daha öne doğru kaydırılır ve topuk yere indirilir (slip); 5. hareket: arkada duran sağ ayağının topuğu yukarıya kaldırılır, ve sağ diz bükülür; 6. hareket: sağ ayak bu durumda öne kaydırılır ve topuk yere indirilir (slip). Kadının hareketleri, başlangıç pozisyonu: yanyana duruş ve ileriye bakış. 1. hareket: sağ ayak öne götürülür; 2. hareket: sol ayak sağ ayağın yanından geçirilerek öne doğru kaydırılır; 3. hareket: sağ ayağın topuğu yukarıya kaldırılır, diz hafif bükülür, bu durumda ayak öne sürülür; 4. hareket: sağ ayak aynı pozisyonda biraz daha öne doğru kaydırılır ve topuk yere indirilir (slip); 5. hareket: arkada duran sol ayağın topuğu yukarıya kaldırılır ve diz bükülür; 6. hareket: sol ayak bu durumda öne doğru kaydırılır ve topuk yere indirilir (slip)" vb, vb.[227] Dans salonlarında disiplin ve düzeni sağlamak için düşünülen bu talim ve terbiye hareketleri hiçbir zaman bir sonuç vermedi ve de otuzlu yıllarda Amerika'nın balo salonlarında

yapılan jitterbug'un figürleri, aynı zamanda ellili ve altmışlı yıllarda rock müziği ile yapılan rock'n roll'un figürleri de oldu. Fakat gün geçtikçe pistler daha da kalabalıklaştığı için cimnastiği andıran akrobatik hareketleri yapabilmek çok zorlaştı. Jitterbug'un bedene yönelik dışavurumculuğundan ötürü kitlenin dans davranışına tümüyle vazgeçilmez bir şekilde hükmettiği için jitterbug bir zaman sonra artık diğer danslardan ayırt edilemez bir hale geldi ve akrobatlık yapılamaz oldu.

Boogie woogie'nin ömrü şaşılacak kadar uzun sürdü. Beyaz derililerin büyük orkestra versiyonlarının büyük başarı kazanması, Afroamerikan müzikçileri boogie woogie'yi bir tek piyano yerine küçük müzik toplulukları ile çalmaya yöneltmişti. Bu toplulukların her zaman bir şarkıcıları da olduğu için, boogie woogie'nin kısa bir süre içinde bir de şarkı versiyonu yapıldı ve adına çok uygun bir şekilde kısa ve öz olarak rhythm&blues dendi. En sonunda rock'n roll denilen bu müzik aslında, yüzyılın başında ABD'nin güneyinin en uzak köşelerinde çalınan boogie woogie'den başka bir şey değildi. Bu yüzden uzun süreler rock'n roll şarkılarının adları bu kavramı da içerdi. Örneğin, Bill Haley'in ilk önceleri söylediği şarkıların adları dikkat çekecek kadar sık "boogie" kelimesini içeriyordu.

Başka türlü söylendiğinde, rock'n roll'un ortaya çıkması bir sürpriz değildi ve bu müzik insanları hiç de hazırlıksız yakalamamıştı. O, otuzlu yılların bir dans kültünün ve onunla ilişkili müziğin başka bir isim altında ara verilmeksizin devam etmesiydi. Yeni olan şey ise medya organlarının olayı alabildiğine büyütmesiydi. "Maybellene" ya da "Roll Over Beethoven" gibi parçalarla ırk bariyerlerinin ötesine geçerek pop müziği piyasasında kendini kabul ettiren ilk Afroamerikan müzikçi Chuck Berry, rock'n roll ile ilgili bu gelişmeyi çok güzel bir şekilde formüle etmişti: "Adına eskiden boogie woogie deniyordu, sonra bu ad blues oldu, daha sonra rhythm&blues dendi, şimdi ise, aynı şeye rock'n roll deniyor."[228]

Boogie woogie Avrupa'da da aynı şekilde büyük bir olay yaratmadan rock'n roll'a zemin hazırladı. Oysa Haley'in *Rock Around the Clock* filmine karşı gösterilen tepkiler iyice gösterdi ki, aslında o zamandan bu yana çok önemli değişiklikler olmuş-

tu. Savaş sonrasının bombalanmış Avrupa'sında korkunun ve dehşetin sona erdiğinin ve yaşam sevincinin geri döndüğünün ilk kanıtı; boogie woogie idi. Amerika'nın yardım paketlerini taşıyan GI'lar, Coca Cola, Camel ve Lucky Strike ve perlon kadın çoraplarıyla birlikte bu dansı da getirdiler. Yoksunlukla geçen savaş yıllarından sonra özellikle genç insanlar, sanki geçmişin dehşetini biçimsel olarak boogie woogie'nin taşkınlık dolu figürleriyle üzerlerinden silkelemek istiyorlarmış gibi, sürmekte olan açlık, fakirlik ve soğuğa rağmen bu dansa sarıldılar. Savaş yıkıntılarının, yangınlarının dumanı daha dağılmamıştı ki, sağlam kalmış dans lokallerinden ya da geçici olarak bodrum katlarında oluşturulan danslı toplantı yerlerinden boogie müziği yükselmeye başladı. Amerika'dan gelen her müzik gibi boogie woogie'ye de caz veya swing gözüyle bakılıyordu. 1945 yılında tümüyle yerle bir edilmiş bir Almanya'da harabe yığınlarının ve yıkılıp giden Nasyonal Sosyalist ideolojinin tozu dumanı arasında kalmış insanlara bile, yeniden yaşama dönebilmeleri için bu dans cesaret verdi. Savaşın bitiminden kısa bir süre sonra Berlin'in ünlü Kurfürstendamm caddesiyle ilgili şöyle bir yazı çıkmıştı: "Kurfürstendamm'ın tatlı kızları, gene de iyi kaldınız, belki biraz inceldiniz, belki kilonuz ve moraliniz biraz hafifledi. Çok yakından bakılırsa, malum erkekler bu işi çok sever, naylon çoraplarınızın deliklerinin örülmüş olduğu, gösterişli kalın çizgileri olan mantonuzun bir divan örtüsünden yapıldığı fark ediliyor. Fakat bunların dışında hiçbir şey altı yıl süren savaşı ve dolayısıyla bodrumda geçen yaşantınızı belli etmiyor. Yürüyüşünüz her zamanki gibi zarif, gülüşünüz çok anlamlı. Kısacık kesilmiş permalı saçlarınızın üzerine otuttuğunuz, rengi ve biçimi tropik bitkileri andıran o şapkamsı şeyin swing sırasında nasıl olup da yere düşmediğine şaşıyor insan. Evet, swing, Kurfürstendamm'lı kızların yeni tutkusu. Onlar dans sırasında kendilerini aşırı bir biçimde dansın ritmine kaptırıyorlar, yaptıkları aşırı hareketler yüzünden tüm uzuvları sarsılıyor. İstridye ve şampanya ve de lüks arabalar ile ışıkların parıltısı olmamasına rağmen, Kurfürstendamm yeniden yaşıyor, yaşama devam ediyor, daha doğrusu yeniden yaşama döndü. Bir yerlerden bir caz müziğinin kısık sesli tınıları duyuluyor. Yıkıl-

mış binalara ve yiyecek, içecek karnelerine rağmen Kurfürstendamm tasasız, baştan çıkarıcı ve kuşkulandırıcı yaşamını yaşamaya devam ediyor. Ne olursa olsun Kurfürstendamm'sız bir Berlin'i düşünmek bile olası değil."[229] Halk 1946'dan itibaren savaş galiplerinin müziklerini zamana uygun Almanca metinlerle söylemeye başladı. Örneğin, her tarafı yıkılmış Köln kentinden "Kippen-Boogie" adlı bir şarkı yayıldı:

Katedralin altında bir meydan var
Herkes buraya dolar.
Ami kepini havaya atar
Ve yüzlerce kişi üstüne atlar
Evet bunun adı Kippen-Boogie,
Camel olmuş ya da Lucky
Oh no, cicim
Önemli değil boyu.

Her zaman olup bitenden haberleri olmadığını daima söyleyen saf Alman vatandaşlarının sesleri giderek yükselmeye başladı. Amerikan askerleriyle dostluk eden kızlara, biraz küçük görerek, biraz da kıskançlıkla "Ami-Liebchen"* deniliyordu ve de bu kızlar Nazilikten arındırılmış yeni toplumdan dışlanıyordu. Bir "Amerikan kültürsüzlüğü" olan boogie woogie'ye karşı alçak, fakat duyulabilir bir sesle, anonim bir seferberlik başlatıldı. Axel Cäsar Springer basın imparatorluğunun temel taşı *Hör zu* adlı radyo dergisini yayına hazırlayan redaksiyonun öncülüğü ile 1947 yılında bir anket yapılmış ve halk "zenci müziğinden" her zamanki gibi "kurbağa vraklamarı, sinir bozucu ciyaklamalar, hayvan böğürtüsü, hayvan uluması, havyanların çiftleşme zamanı çıkardıkları sesler tekrarlanarak söylenen açık saçık şarkılar"[230] gibi bilinen benzetmeler ve yakıştırmalarla durumdan sikâyetçi olmuştu.

Bu arada Almanya'ya geri dönmüş olan ulusun aydınları da, yeni gelmekte olan bu dalgayı nedense eskisinin başka bir versiyonu olarak görmekteydiler. Tarih profesörü Ernst Bloch

* Amerikalının küçük sevgilisi (Amerikan fıstığı) (Ç.N.)

jitterbug ve boogie woogie için şunları yazmıştı: "Her şeyin yıkılıp yok olduğu bir yerde beden de bu gidişe kolaylıkla ayak uydurur. 1930'dan bu yana caz danslarından hiçbiri bundan daha kaba, bayağı ve aptal olmadı. Cıyak cıyak bağıran bir müzik eşliğinde yapılan jitterbug, boogie woogie çığırından çıkmış bir budalalıktır. Amerika'dan gelen bu hareket nedeniyle batı ülkeleri sarsılıyor, ama bu sarsıntının nedeni dansın kendisi değil, aksine bu dansa karşı duyulan mide bulantısı. Amaç insanın saygınlığını yok etmek ve beynini boşaltmak..."[231] Gençliği, Amerika'nın ekonomik amaçlı kültür barbarlığının olası hedefi olarak gören bu ifadede Avrupa kültürünün Amerikanlaştırılmasından duyulan korku ilk defa bütün açıklığıyla dile getiriliyordu. Bu bakış çok kısa bir zaman sonra hatları iyice belirginleşen bir çatışma konusu oluşturdu.

Jitterbug, boogie woogie ve rock'n roll'un etrafında koparılan fırtına gençlerin ve yaşlıların müzik zevklerinin değişik olmasının yanı sıra başka nedenlerden de kaynaklanıyordu. *Erkek fantezileri* adlı kitabında, faşizmde kentsoylu erkeklik imgesinin etkisini irdeleyen Klaus Theweleit, kendisine kesin bir görüş kazandıran rock'n roll'la karşılaşma olayını şöyle anımsıyor: "Biz gençler Amerikan yaşam kültürüyle karşılaştığımızda, anne ve babamızın ne kadar tutucu olduklarını keşfettik. Onların zenci müziği gibi kavramlar kullanmaları, esasında içlerinde taşıdıkları büyük korkunun dolaylı olarak dışa vurulmasıydı. Birdenbire ortaya çıkan bu müziğin yaşamı cinselleştireceğinden korkuyorlardı. Biz gençler, bu beden korkusunun, bedenden böylesine tiksinmenin, doğal olarak üstesinden gelinememiş faşizmle ilişkili olduğunu fark ettik."[232] Bu, gelişen makineleşme sonucu bir köşeye itilmiş, tümüyle yadsınmış bedenin, ancak el işçiliğiyle onarılması gereken kültürel bağlamdaki yeniden dirilişiydi ve bu yeniden diriliş rock'n roll'la birlikte duymazlıktan gelinemeyecek bir gerçeklik kazandı. İkinci Dünya Savaşı'nın topyekûn imha çılgınlığından ve o dönemde bir düşünce uğruna bedene karşı yürütülmüş en acımasız seferberlikten sonra ve de para biçimini almış, nesnel olmayan soyut bir zenginliğin sınırsız boyutlarda yığıldığı bir ortamda, insan bedenselliği dans pistinde kendisine bilek gücüyle kendi-

ni tanımlayabileceği uygun bir alan yarattı. Belli bir sisteme dayandığı için başarının normlarına bağımlı kılınmış spordan farklı olarak, dans salonları büyük kentin gece yaşamının kuşku veren loşluğunda, bedenin kendisini olaydan duyduğu hazzı vurgulayarak sergilemesine olanak sağlıyordu. Otomatlaşmanın ve bant işçiliğinin değersiz kıldığı beden, daha otuzlu yılların başında jitterbug'un tehlikeli akrobatik hareketlerinin aracılığıyla kendisini sergileyerek, sosyal açıdan büyük prestij kazanmaktaydı. Eskiden beri kışla eğitimi, ideoloji ve disiplin yoluyla dışardan, bilinçdışı yönlendirilmeye çalışılan beden bilinci, savaştan sonra gençler ve yaşlılar arasına belli sonuçlar doğuran kesin bir sınır çizdi ve rock'n roll çok yüksek sesiyle bunun sembolü oldu.

Bir öncü olan Bill Haley medya organları çağında tombul, vurdumduymaz, yıpranmış ve yaptığı iş için hayli yaşlı olan görünümüyle, sonradan dans ve müzikle ortaya çıkan beden kültünün bir sembolü olamazdı. Bu rolü Mississipi eyaletinin Tupelo kasabasından gelen genç bir adamın yüklenmesi gerekti. Adı Elvis Presley olan bu genç adam ilkgençliğini ABD'nin en güneyindeki bir kasabada, Memphis, Tennesse'de geçirmişti ve kendi anlatımına göre orada "büyük can sıkıntısına karşı kahramanca" savaşmıştı. Presley'in böyle bir kökeni olması, kendini gerçekleştirme ve tanımlayabilmenin biçimlerini araması, sunulan tüketim olanaklarından yararlanma yerine kendi bedenini sergilemeyi seçmesi ve yakın çevresinin kültürel açıdan heveslendirici unsurlarını bulup çıkarması açısından bir avantajdı. Bununla beraber Afroamerikanların hareket kültürü Elvis Presley'in bedeninin her bir lifini etkilemişti. "Elvis şarkı söylerken, hareketleri şarkılarla bütünleşiyor ve şarkılarının sesleri hareketlerinden duyuluyordu. O güne kadar bir tek beyaz derili şarkıcı bunu başaramamıştı. Kara derililerden ise, bedeniyle böylesine mükemmel şarkı söyleyebilen çok az müzikçi çıkmıştı."[233] Ellili yıllarda Elvis Presley'in konserleriyle ilgili olarak çıkan yazıların hemen hemen tümü, onun sahnedeki anatomik görünümünden de, en ince ayrıntılarına kadar az ya da çok, ama mutlaka söz ediyordu. Örneğin, *Newsweek* dergisi Elvis fenomenini okuyucularına şöyle betimliyordu: "Kalçaları bir yandan öbür yana şehvetli da-

ireler çizerek gidip gelirken, tüm bedeni çılgınca titremeler geçirmekte."[234] Her zaman haberleri çok yalın bir dille aktaran ünlü *Time* dergisi bile Elvis'le ilgili haberini verirken adeta resim çizer gibi renkli bir anlatımı yeğlemişti: "Dudakları aralık, gözleri yarı kapalı bir şekilde gitarını başka bir yoruma gerek bırakmayacak şekilde edepdışı bir tavırla öne ve arkaya doğru sallamaya başlıyor, sonra aniden bedeninin orta bölümü ön tarafa doğru hızlanıyor ve boogie, hillbilly ve rock'n roll'a özgü kaba saba hareketlerle, bedeninin gidiş gelişleriyle, sarsıntılarıyla şarkılarını seslendiriyor. Bu sadece Elvis Presley'e ve onun kalçalarına vergi bir yetenek. Bu göbek dansının vahşiliği giderek artarken birden garip bir ses yükseliyor. Bu acaba paslı bir sis kornosu mu? Yoksa bir insan sesi mi? Ya da bir çekirgenin tüm kuvvetiyle ayaklarını ovuşturduğu sırada çıkan bir ses mi? Arada sırada da ağzından sütlacın içindeki pirinç taneleri gibi tek tük bazı sözcükler çıkmakta."[235] Şaşkına dönmüş halk, rock'n roll'un dışavurumcu beden kültünün arkasında, sadece ve sadece "bir şeyi" seksi görüyordu. Rock'n roll medya organlarının kameralarıyla, loş ışıklı balo salonu atmosferinden medya organlarının kameralarıyla çıkarılıp pırıl pırıl ışık içindeki televizyon ekranlarına, sinema perdelerine ya da dergilerde yayınlanan kocaman resimlere bedeni taşıdı. İnsan-makine ortak yaşamının dizginlenemez yıpratıcılığı ve bedenin hastalık nedeniyle fiziksel fonksiyonlarını yerine getirememesi durumu bir yana bırakılırsa, cinsel birleşmeyi zorunlu bir göreve indirgemeyen ve yaşamın bedenle ve bedende var olduğunu kabul eden bir olgunun, reklam endüstrisinin cinselliği bir araç olarak kullanarak şartlandırdığı halk tarafından kabullenilmesi apaçık olanaksızdı. Oysa sözüne güvenilir bilim adamlarının yaptıkları araştırmaların sonuçlarına göre, ellili yılların gençleri, cinsellik ahlakı açısından, daha sonraki genç kuşaklara oranla, oldukça tutucu, hatta çekingen ve utangaçtı. Bu araştırmaların medya organlarında yayınlanan sonuçları da rock'n roll'un teenager seksini tınısal kodlarla yasallaştırdığı sabit fikrini değiştiremedi. Hareketin kendini dışa vurmada etkenliği ve genç dansçıların bedenlerinden duyduğu hazzı sergilemeleri başka her türlü yoruma her zaman kapalı kaldı. Bedenin titreyen, sallanan uzuvlarının erotik bir çekiciliği-

nin olmaması ve alınteri dökerek üstesinden gelinen bu zor işin en yüksek kondüsyon durumunda bile şehevi duyguların sergilenmesiyle ilişkili olmadığı dikkate bile alınmadı. Üzerinde anlaşılmış olan bir şey varsa o da, rock'n roll'da şeytanın kuyruğunu sallıyor olmasıydı. Bu müziğin bedenle olan ilişkisi medya tarafından belli bir hazla ve uygun şekilde halka sunuluyor ve medya cinsellikle müzik arasındaki doğrudan ilişkinin sorumluluğunu taşıyordu.

Rock'n roll'la ilgili olarak yapılan sert tartışmalara her zaman aynı ton hâkimdi. Afrika kelimesinin başındaki "A" harfinin 'hayvansı' anlamına gelen *animalisch* sözcüğü ile kodlanmasının neden olduğu, derin önyargıları içeren güncel bir tartışmanın başlamasına zoolog Alfred Kinsey neden oldu. Uzun yıllar böcekler üzerinde araştırmalar yapan Kinsey, daha sonra aynı ilkelerden yola çıkarak insanın cinselliğini incelemeye başladı. Kinsey 1948'de erkeğin, 1953'te de kadının cinsel davranışı üzerine iki rapor yayınladı. Bu raporlar yetişkin orta sınıf Amerikan vatandaşının yataktaki davranışlarıyla ilgili istatistik bilgileri içeriyordu. Her ne kadar iki araştırmanın sonuçlarının detaya inildiğinde genel geçer bir yargı oluşturup oluşturmayacağı ayrı bir tartışma konusu olarak kalsa da, Kinsey'in zoolojik bir özenle toplayıp değerlendirdiği veriler gösteriyor, gerçek yaşamdaki cinsel davranışlarla, kamu cinsellik ahlakının yüce değerleri arasında dağlar kadar fark var. Halk kendi çelişkili davranış modelinin ortaya çıkmasından paniğe kapıldığı için, bedenselliğin yeniden doğuşunun bir kutlaması olan rock'n roll müziğinde de salt cinsellikten başka bir anlam bulacak durumda değildi. *Der Spiegel* dergisi 17.12.1956'da başsayfasına Presley'in portresini koymuş ve resmin altına da "Dixieland'dan Kinseyland'a" diye yazarak durumu açıklayan bir formül bulmuştu.

Rock'n roll'un tutucu bir anlayışla yanlış anlamalara neden olacak bir biçimde tınıya dönüşmüş cinsellik olarak gösterilmesi ve de gençliğin rock'n roll hayranlığının endişe verici bir ahlaki çöküş olarak adlandırılmasının temelinde bu olaylar yatmaktaydı. Pedagoglar durumu "bir bağı olmamak" şeklinde açıklayarak kamuoyunda hiç bitmeyen bir tartışmanın başla-

masına neden oldular. Aynı sıralarda "Halbstarke" diye adlandırılan motosikletli, deri ceketli gençler efsanesi doğdu. Aslında bu efsane gerçeğe dayanmaktan çok, Hollywood'un film stüdyolarında gençliğin şekillendirilerek kazanç getirecek bir ürün haline getirilmesiyle ilgiliydi. "Motosikletli, deri ceketli gençler sulandırılmış bir yaşam bilinci ve de boş ve sefil bir melankolizmle zengin Alman topraklarını dolaşıyorlar."[236] Marlon Brando'nun başrolünde oynadığı ve Almanya'da *Vahşi Adam* diye gösterilen *The Wild One* adlı film, motosikletli gençlerin Amerika'da birçok kasabanın bulunduğu bir bölgeyi terörize edişlerini anlatıyordu. Başrolünde James Dean'in oynadığı *Rebel Without a Cause* (Ne yaptıklarını bilmiyorlar) adlı filmin konusu ise, hali vakti yerinde ailelerin egoist yaşam biçimine karşı çıkan üç gencin, kontrolsüz davranışlarıyla kendi dramatik sonlarını hazırlayışlarıydı. Bu filmler büyüme çağını başkaldırıcılık ve isyankârlıkla bir tutan etkili bir tablo çizmekteydi. Jüpon ve at kuyruğu, jean ve deri ceket, gürültülü müzik ve kışkırtıcı davranışlar gençleri sembolize ediyordu. Özellikle eğitim çevreleri "gençliği" kazanç amacı güden medya ürünlerinin ticari refleksi olarak tanımlamakta ve 'yetişme dönemini' de medyanın biçimlendirmesine ödün veren bir olgu olarak göstermekteydiler. 1957 yılında hazırlanan bir rapor "Birçok inceleme yazısının yanı sıra basında, deri ceketli gençlerin *Vahşi Adam, Ne Yaptıklarını Bilmiyorlar* gibi filmlerin etkisinde kalarak davrandıklarını vurguluyor."[237]diye bildiriyordu. Rock'n roll'un "notalarla seks" diye yanlış bir şekilde yorumlanması, rock'n roll hayranı gençlerin seks tutkunu bir kuşak olduklarına dair daha da büyük bir yanlış anlaşılmaya neden olmaktaydı. 'Halbstarke' klişe kavramı içinde seks, müzik ve suça eğilimli olma konuları aynı noktada birleştirilerek, toplum için korkutucu olan bir kompleks oluşturuldu. Halkın huzursuzluğunu basında çıkan etkileyici uyarılar daha da artırmaktaydı. Örneğin, *New York Times* "Anne babalar, çocuklarınıza dikkat edin ve onların, kendi çıkarlarını gözeten acımasızların eline düşmesine engel olun. Bu kişiler, adına 'Rock and Roll Müziği' denilen şey için ahlak bozucu metinler yazarak topluluk yaşamını oluşturan temel ahlak değerlerini yok etmeye çalışıyor ve

de gençliği vandalizme, kaba kuvvete, uyuşturucu kullanımına ve suç işlemeye özendiriyor."[238]

Olaya tarafsız bakıldığında, rock'n roll döneminde de, yirmili yılların dikkatli gözlemcilerinin izlenimlerinden daha değişik bir şey yaşanmadığı ortaya çıkmaktadır. O yıllarda da beden dans pistinde kendisine kültürel anlamda bir varoluş biçimi bulmuş ve ancak böylelikle kendini aynı yönde, uygun adımla yürümeye şartlandırılmış beden bilincinden ve otomatlaştırmaya dayanan teknolojik gelişimin bedenle iligili bütün değerleri hızla yok etmeye başlamasından soyutlayabilmişti. 1925 yılında Siegfried Kraucauer *Frankfurter Zeitung*'da modern dansla ilgili görüşünü şöyle belirtiyordu: "Modern toplum dansı... ritmin sergilenmesi. Bu dans zaman ölçüsünün etken olduğu belirli hareketleri içermiyor, hareketler kendiliğinden oluşuyor. Dans başlangıçta kültün bir eylemiydi, bugün ise, hareketin kültü oldu. Eskiden ritmin işlevi erotik ve tinsel bir mesaj vermesiydi. Bugün ise ritim önce gelmekte ve anlam ritimden oluşmakta. Tempo, caz ermişlerini heyecanlandıran gizli bir amaç. Onların melodiyi yok etmeye çalışmaları ve kadansları tekrar tekrar çalmaları, melodinin sonunun gelmesi demek. Çünkü kadanslar melodinin içinde taşıdığı mekanizmanın sırrını çözer ve onu tamamlar. [...] Dans kuşkusuz zaman ölçüsüne bağlı olan bir yaşantıdır ve ritimsiz düşünülemez, fakat bugün dansın bir spor gibi yapılması gösteriyor ki, artık dans sadece disipline edilmiş hareketleri içermekte ve başka bir anlam ifade etmemekte."[239]

Ellili yıllarda dans pistlerinde geleneklerin dışına çıkılmasına karşı gösterilen aşırı tepkinin nedeni, medyanın bir çığ gibi büyüyen gücüydü ve bu güç ilk defa bu boyutlarda çağa özgü müzikal bir olayı medya fenomeninin tüm işaretleriyle donatmıştı. Kitle iletişim organlarının işbirliği yaparak dikkatleri bir noktaya toplaması, olayın etkisini daha artırdı. Medya sistemine yeni bir biçim verilmesi ve televizyonun tırmanışa geçmesiyle aynı döneme rastlayan rock'n roll, medyanın vazgeçilmez konusu oldu. Medya tarafından rock'n roll'a gösterilen bu ilgiyi o güne kadar başka hiçbir müzik biçimi yaşamamıştı. Televizyon içerdiği özelliklerle, tüm diğer bilinen ve kendini kabul

ettirmiş medya organlarının karşısına çıktı ve sunduğu resimlerin hareket eder olmasıyla; kitleye seslenen basının, filmleri evin içine kadar getirişiyle; sinemaların, yayınladığı müzik programlarının aynı zamanda görsel olmasıyla; radyonun başedilmez rakibi oldu. Bu gelişim, seslendirme donanımı endüstrisini de olumsuz yönde etkiledi. Televizyonun çekiciliği, diğer kitle iletişim kurumlarının reklam kazançlarının büyük payının da bu kuruluşa akmasına neden oldu. Ailelerin televizyonun karşısında her akşam bir sunağın başında dini bir töreni izler gibi oturmalarına genç insanlar katılmıyor ve bu yaşam biçimine karşı direniyorlardı. Televizyonun rekabeti yüzünden endişe içinde olan tüm diğer kitle iletişim organları, bundan yararlanmak ve teenager'ların boş zamanlarından kazanç sağlamak üzere harekete geçtiler. Plak şirketleri ve radyo kurumu müzik seçimlerini gençlerin zevklerine göre saptamaya başladı. Hollywood, gençliğin idolü yeni yıldızlarla çok acele kontratlar yaparak, yeni müzik filmlerinin prodüksiyonuna geçti. Basın kuruluşları ise, gençliğin müzik hayranlığını kullanarak piyasayı aynı zamanda moda, kozmetik ve buna benzer tüketim mallarının tanıtımını yapan dergilerle doldurdu. Federal Almanya'da ilk defa 1956'da yayınlanan *Bravo* dergisi o zamandan bu yana gençlik kültürünün ticari kazanç amacıyla kullanılmasının sembolü oldu. Rock'n roll'un arkasındaki yoğunlaşmış medya gücü, kazanca yönelik karakterinden dolayı endişe uyandıracak bir biçimde, eğiticilerin etki alanının yerini aldı. 1957 yılında Rock'n roll'un zirveye tırmandığı sıralarda reklam metotlarını içeren *Gizli Baştan Çıkartıcılar* adlı kitabın yayınlanmasıyla birlikte ortalıkta "gençliğin gizli eğiticileri"[240] diye bir slogan dolaşmaya başladı. Amerika'da çeşitli gazete ve dergilere Life-Style yazıları yazan Vance Packard adlı bir gazeteci, o zaman reklam sahasında çok yaygın olan 'psikolojik açıdan etkileyerek özendirme' yöntemi üzerine yaptığı araştırmayı kitap halinde yayınlamıştı. Vance'ın amacı "günlük yaşamımızda bilinçdışı olarak nasıl yönlendirildiğimizi ve yönetildiğimizi"[241] ortaya koymaktı. Araştırmanın sonucu korkuların abartıldığını ortaya koydu. İnsanlar yaygın medya tüketimine rağmen, alınteriyle kazandıkları paralarını, kurnaz bir şekilde resimlerle su-

nulan reklamların vaatlerinin peşine takılarak tüketmeye henüz hiç hazır değillerdi. Buna karşılık ellili yıllarda "tüketim toplumu", "kitleye yaygınlaştırma" "ticari amaçlı kullanma", "yabancılaşma" gibi kavramlar toplumda çeşitli tartışmaları başlattı. Bu kavramlar sadece edebiyat ve magazin için değil, aynı zamanda günlük gazeteler için de sürekli bir haber kaynağıydı. 1950'de Almanca çevirisi *Monat* adlı dergide dizi halinde yayınlanan ve 1951'de kitap olarak basıldıktan sonra en çok satan kitaplar listesine giren ve olağanüstü ünlenen, George Orwell'in *1984* adlı romanı da bu bağlamda "devletüstü bir kurumun" "kitle insanını" üretmesi konusunu işlemekteydi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra medya kuruluşlarının "kitleye yaygınlaştırma" kavramını, Nürnberg'de III. Reich Parti Kurultayı'nın önündeki ya da Stalin'in propaganda amacıyla düzenlettirdiği gösterilerdeki "kitle" kavramından kalkarak, yeni bir görünümle ticari bir biçim olarak kullanmaları korku verici bir olguydu. Rock'n roll bu açıklamanın gözle görülür en bariz kanıtıydı ve bu yüzden tepki görüyordu. Amerika'da çıkan *Time* dergisi işi Hitler'in kitle toplantılarıyla karşılaştıracak kadar ileri götürmüştü. "Rock'n roll'un müziğe yaptığı şey, sessiz bir pazar öğleden sonrasında, tam gaz kapının önünden geçen motosikletliler grubunun yaptığından farklı bir şey değil. Bu olgunun sonucunda varılacak nokta, Hitler'in kitle toplantılarının sonucuyla karşılaştırılabilir."[242] Ticari mekanizmaya karşı bir yandan savunmasız, diğer yandan da teslimiyetçi olan gençliğin akut bir tehlikeyle karşıya karşıya olduğu düşünülmekteydi. "Teenager'ların nasıl bir görünümleri olduğunu herkes biliyor: kızların saçları at kuyruğu yapılmış, ya da dümdüz aşağıya iniyor, erkeklerin saçları ise, Sezar modeli. Ayrıca makosen ayakkabılar, jüponlar, kazaklar, ya da: bluejeanler ve de James Dean ceketleri. Artık bunlar moda anlamına gelmiyor. Bu giysilerin, bu saç modellerinin ortaya çıkardığı insan tipi, psikoteknik gereksinimlerin yönlendiricileri tarafından laboratuvarlarda oluşturuluyor. Bu bağlamda giyime şekil verenlerle, ruhu biçimlendirenler el ele çalışıyorlar."[243] Ticaret dünyasının elinde tuttuğu iple kukla gibi hoplatıp zıplattığı 'yarı yetişkinler' kavramı, en çok kullanılan klişelerden biriydi.

Rock'n roll starlarının canlı konserleri üzerine çıkan yazılar, insanın aklma ister istemez etrafa alevler saçan kaçınılmaz bir doğa afetini getiriyordu. Aslında yüksek beklentilere cevap verebilecek nitelikte olan ve kışkırtıcı bir habercilik anlayışı gütmeyen *Die Zeit* dergisi bile 1958'de Bill Haley'in Hamburg Ernst Merck kapalı salonunda yaptığı konserden daha değişik bir dilde bahsediyordu: "Bill Haley sahneye bir insan sürüsü tarafından kışkırtılmış ve her şeyi yakıp yıkmaya hazır bir görünümde çıktı. Daha ilk başlarda her şey normalken birkaç çift birden koltukların arasındaki dar geçitlerde dans etmeye başladı. Orada düzeni sağlamak için bulunan Hamburg Üniversite Öğrencileri Derneği'nin görevlileri, bunları tekrar yerlerine oturtmak için çaba harcadılar ve başarılı olamadılar. Çünkü giderek, dans eden gençlerin sayısı engellenemez bir şekilde daha da arttı. Gençler sanki lavlardan oluşan bir ateş seli gibi öne doğru akarak göz açıp kapayıncaya kadar Bill Haley ve müzikçilerinin etrafına insandan oluşan bir duvar ördüler. Adeta pusuya yatmış yırtıcı hayvan sürüsüne benziyorlardı. [...] Rock'n roll'u salgın bir dans kudurganlığı şeklinde adlandırmak olası. Ünlü doktor Paracelsus kendi yaşadığı dönemdeki... dans histerisine karşı şu önlemleri önermekte: dans kudurganlarını izole ederek birbirlerini etkilemelerini engellemek ve ateşlerinin sönmesi için üzerlerine soğuk su sıkmak. Hayır, bu sefer Hamburg'da su püskürtme araçları kullanılmadı. Oysa bu rock'n roll taşkınlığından sonra Paracelsus'un önerileri gazete muhabirlerine son derece güncel gelmekte."[244]

Ticari amaçla organize edilmiş bu kitle kültürünün arkasında komünist bir komplo arayışı, ABD'deki tartışmalara aynı zamanda çok tuhaf bir görünüm verdi. Kırklı yılların sonunda ve ellili yıllların başında "Acaba Frank Sinatra bir kızıl mı?", "Artie Shaw Anti-Amerikan Davranışları Araştırma Komisyonunun önüne çıkarılmalı", "Gene Krupa tutuklandı", "Georg Gershwin galiba bir komünist sempatizanı", "Charlie Parker Camarillo ile işbiriliği yapıyor", "Billie Holiday tutuklandı" gibi gazete başlıklarıyla tüm müzik branşının saygınlığını yitirmesi için çalışıldı. Özellikle geniş halk yığınlarından destek gören müzik ve filmin gizli etkileme gücünün yarattığı korku,

akıldışı boyutlara ulaştı. 1948 yılında Hollywood film endüstrisinin birçok sözcüsü ile gene birçok tanınmış müzikçi Amerika'ya komünizmi gizlice sokmakla suçlandılar ve Anti-Amerikan Davranışları Araştırma Komisyonu'nda sorguya çekildiler. Hatta ulusun Sunnyboy'u Frank Sinatra bile kendini bu suçlamalardan kurtaramadı. Sendikalar tarafından düzenlenen Halk Cephesi konserlerinde şarkı söylediği için, 1949 yılında *California Senate Committee on Un-American Activities* tarafından komünistlerle iş birliği yapmakla suçlanan Sinatra, kamuoyuna bir açıklama yaparak ulusuna ve onun anayasasına olan bağlılığını bildirdi ve böylelikle olaydan ucuz sıyrıldı. Diğerleri ise, çok zor durumlarda bırakıldı, çünkü ABD'ye komünizmi gizli yollardan sızdırma bağlamında yapılan karanlık suçlamaları kamuoyu açısından sürdürebilmek için olayı belgelemek gerekiyordu. O zamanlar uyuşturucu kullananları saptamak daha kolaydı. Komplo suçlamalarını daha da somutlaştırabilmek için bu olgudan yararlanıldı ve de Amerikan gençliğinin müzikçiler tarafından uyuşturucu kullanımına özendirilerek zehirlendiğinin propagandası başlatıldı.

Federal Bureau of Narcotics'in genel müdürü Harry J. Anslinger'in 1951 yılında "Amerikan piyasasına uyuşturucuyu en büyük miktarda sokan ülke Kızıl Çin."[245] şeklinde bir açıklama yapması ise bir danışıklı dövüştü. Bu kampanyanın en ünlü kurbanı, uyuşturucu kullanmasını hapis cezasıyla ödeyen Billie Holiday'di. Ünlü caz şarkıcısı sonradan yazdığı otobiyografisinde: "Duruşmanın gerekçesi 'Amerika Birleşik Devletleri halkı Billie Holiday'e karşı' şeklindeydi. Gerçekten de halk böyle hissediyordu."[246] diye yazmıştı.

Medyanın gücünün yarattığı korku ile gerçek sosyal sorunların ve garip komplo teorilerinin adamakıllı bir tehdit psikozu haline dönüşmesinin nedenini, Soğuk Savaş'ın kışkırtıcı atmosferi ve de 1950 yılında yaşanan ilk askeri Doğu-Batı çatışması olan Kore Savaşı'yla açıklamak mümkün. 1954 yılında McCarthy'nin görevden alınmasından sonra komünist komplo teorisi de sessizce gündemden kaldırıldı. Buna karşılık, aslında bir yandan da büyümenin garantisi şeklinde gösterilen pazarın etkileyici gücü nedeniyle, histeri devam etti. Rock'n roll'un et-

rafında koparılan tartışmalar da aslında söz konusu olan modernleşme sürecinin sonuçlarıydı. Bu süreç toplumsal yaşamın tüm alanlarına yayılmış ve rock'n roll'la basit sembolik bir biçim almıştı. Gerçekten medya İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra –beklendiği biçimde olmasa bile– öylesine etkili oldu ki, bu etki onları yetişmekte olan gençler açısından aile ve okulun yanı sıra en önemli sosyalizasyon faktörü haline getirdi. Gerçekten de ticari anlamda organize edilmiş kültür süreçleri, geleneksel kültür değerleri dizisinin altını oydu ve tüketim mallarının seri üretimini esas alarak, toplumu yeniden yapılandırdı ve çok kapsamlı sonuçlar doğurdu. Dans ve müzikle rock'n roll'un meydan okuyan beden kültü bu gelişmelerin nedeni değildi, o sadece bu olayın ortaya çıkan belirtilerinden biriydi. Rock'n roll müziği, enerjiyi ve heyecanları ayaklandırıyordu ve bunların ortaya çıkmasının haklı bir gerekçeye dayanıp dayanmadığı ya da kısmen bir mantığının olup olmadığı, en küçük bir rol bile oynamıyordu. Bunun sonucu popüler müzik bağlamında rock'n roll ile ilgili tartışmalar, dehşetli patlama gücü olan büyük boyutlara ulaştı.

Peter Guralnick gençliğinde yaptığı rock'n roll deneyimlerini çok net bir biçimde açıklamaktadır: "İnanılmaz bir enerji veren rock'n roll, bizi tümüyle geçmişten kurtardı. Onun sayesinde o güne kadar varlığından habersiz olduğumuz bir kültürle tanıştık. Bu müzik tam anlamıyla betimlenemeyecek bir özlemin anlatımıydı ve o bizi kendi gerçeğimizle karşı karşıya bırakmaktaydı. 'Çılgın, aklını yitirmiş bir gençliğin', yaşadığı bir dünyada bu müzik, vahşi bir boogie aracılığıyla sosyal direniş hareketinin gösterisine dönüşüyordu. Radyo istasyonlarının 'yasak ve zararlı etkilerini' vurgulamak için kullandıkları 'dizginlenemez hareketler', 'cinsellikle hava atma', 'suça eğilimlilik' gibi kavramlar esasında rock'n rol'un tartışılmaz çekiciliğini oluşturan özelliklerdi."[247]

"İnsanın Yaşam İçin Bir Parça Mutluluğa Gereksinimi Var"

Ruhun Protezleri

Tarihi olaylara gebe olan 1961 yılında Transworld Airlines'ın Düsseldorf şubesinin o zamanki genel müdürü Dr. Karl-Heinz Schwab, ulusa bir katkıda bulundu. İlk önceleri sanatla uğraşısını iş yaşamının yanı sıra sürdüren bu becerekli ve saygın işadamı, ikinci iş yaşamında sanatı esas mesleği yapmış ve bir takma ad alarak, sanat çevrelerinde kendisini Ralf Bendix adıyla tanıtmıştı. Birçok yeteneği olan bu işadamı ellili yılların ortalarında amatörler arasında yapılan bir şarkı yarışmasına katılarak, bu sahada da yeteneğini kanıtladı. Kazandığı başarıdan cesaretlenen Transworld Hava Yolları genel müdürü, bundan böyle stresli iş yaşamından geriye kalan zamanda, ruhunu müziğin kanatları üzerinde havalandırarak dinlendirme kararı aldı. Bendix'in 1961 yılında çağın ruhunu sanki bir büyüteçle bakılıyormuşçasına ortaya koyan bir şarkıyı, hiçbir zaman unutulmayacak bir biçimde yorumlaması, ona Almanya'da müzik branşının akla gelebilecek tüm ödüllerini kazandırdı. Bu ödüllerin arasında tabiiki çok değer verilen "Altın Plak" ve ayrıca "Altın Emzik" adlı özel bir ödül vardı.

Özel ödüle bu benzersiz, fakat pek ciddiyet ifade etmeyen ad, Bendix'in halkı fetheden şarkısının başlığından esinlenerek verilmişti. Soğuk Savaş yıllarında duvarların ve mezarların üzerinde tüm ulusu aynı duygularla bütünleştiren bu şarkının adı "Babysitter Boogie" idi. Bu şarkının orijinali de diğer Alman hit şarkılarında olduğu gibi gene bir Amerikalıya aittti. 1960 yılında Jonny Parker'in "Babby Sittin' Boogie" adlı şarkısı-

nı dünyaya tanıtan, aslında Buzz Clifford'du. Bu şarkı, benzer diğer şarkıları da içeren "Baby Sittin' With Buzz" adlı bir albümle satışa sunulmuş ve çok önemli olmayan mütevazı bir başarı kazanmıştı. Bendix'in şarkısının Almanca sözlerini derleyen Joachim Relin, aralarında "Banyo küveti tangosu" da olmak üzere daha birçok başka unutulmaz şarkının da metinlerini yazmıştı. Fakat "Babby Sittin' Boogie"nin Almanca versiyonunun çekiciliği, ne metnin çarpıcılığından, ne de Ralf Bendix'in üstün şarkıcılık yeteneğinden kaynaklanıyordu.

Becerikliliğini bambaşka bir alanda değerlendirmek üzere, prodüktörlüğe başlayan Bendix, kasabalarda yapılan defilelerde müzik yapan küçük bir topluluğun Heinz Georg Kramm adlı hiç tanınmamış bir üyesini, 1965 yılında oltayla avlayarak, stüdyosuna getirdi ve de aynı işyerinde "Adolf von Klebssattel" ortak takma adıyla çalışan şarkı sözü yazarı Wolfgang Neukirchen ile bu sözleri besteleyen Erich Becht'i, yeni keşfi Kramm'a uygun şarkılar üretmekle görevlendirdi. Artık çokyönlü Doktor. rer. pol. Bendix'in geleceğe yönelik hiçbir endişesi kalmamıştı, çünkü emekliliğini refah ve huzur içinde geçirebilecekti. Ralf Bendix takma adını almış olan Dr. Schwab'ın stüdyosunda adı Heino olarak değiştirilen Heinz Georg Kramm, daha sonraki yıllarda söylediği şarkılarla o zamana kadar hiçbir Alman hit müziği şarkıcısının erişemediği bir yere ulaştı. Görülmemiş kalabalıklar Heino'nun şarkılarını, örneğin, "Mavi mavi açar yılan otu, mavi, mavi"yi kol kola girip sallanarak söylerken bir orji yaşıyordu. Bu bağlamda 35 milyonun üstünde plak satışının dışında önemli bir başka olgu da, yapılan bir anketin sonuçlarına göre Almanların yüzde 95'inin Heino adını herhangi bir şekilde duymuş olmasıydı. Böylesine ünlü olmak, Cumhuriyet tarihinde önemli bir yeri olan birçok politikacıya bile nasip olmamıştı.

"Babysitter Boogie"nin hikâyesi şöyleydi. Prodüktör Hans Bertram, "Babysitter Boogie"nin plak yapımında bir yaşındaki kızı Elisabeth'in çıkardığı bebek seslerini de kullanmıştı ve bu şarkıya diğer şarkılarla kıyaslanamayacak çok büyük bir özellik sağlamıştı. Küçük bebeğin, kıkırdamaları, agucuk yapmaları, gülmeleri, püskürük sesleri, 1961 yılında tel örgüyle ve duvarla ayrılarak, bir tür acıya dayanıklılık sınavına tabi tutulmuş olan ulusu

aynı duygusallıkla bütünleştirdi. Aynı zamanda kurnaz bir işadamı olan baba bunu biliyordu: Bu hoş bebek sesleri kısa bir süre sonra Will Brandes'in "Baby Twist" şarkısıyla tekrarlanıyor, şarkının sözlerinin arasına çok becerikli bir şekilde yerleştirilerek, şarkının dizelerinin yorumuymuş gibi bir izlenim uyandırıyordu:

Ben bebek bakıcısıyım tüm kentin
Ve şimdiden biliyorum, gelecekte bir hobisi olacak bu bebeklerden birinin
Bebek bakıcısı Boogie Woogie şarkısını çok severek söylüyor o
İşte bakın, dinleyin: (bebek sesleri)

Bu buluş hit şarkılarının temelindeki gizemlilik ilkesine tıpatıp uygundu ve şarkının olağanüstü başarısı da bundan kaynaklanıyordu. Bebeğin yorumları, boogie woogie ve rock'n roll'la Almanya'da da hüküm sürmeye başlayan 'müziğin Amerikanlaştırılması' olgusuyla gizli bir hesaplaşmaydı. O zamanlar Hollywood filmlerinin yanı sıra Amerikalılara ait 38 asker radyosu da Yeni Dünya'dan gelen heyecan verici sesleri Batı Almanya'nın en küçük kasabalarına varıncaya kadar ulaştırmaktaydı. Doğu Almanya'nın asker radyolarından ise, Kızıl Ordu'ya ait Alexandrow topluluğunun daha az heyecan veren şarkılarının iniltileri geliyordu. Bu yüzden de gençler yıkıcı bir güç oluşturarak kolektif bir anlayışla, batıdan alınması engellenemeyen yayınları dinliyor ve de SED*'nin kültür alanındaki görevlilerine hiçbir şans bırakmıyorlardı. Aynen batıdaki gibi doğuda da genç kuşak ABD'nin kalça sallayan idollerine hayranlıkla bağlıydı. Tüm dar görüşlü Almanlar ise ideolojik farklılıkların, sınırların, tel örgülerin, duvarların, yasak bölgelerin ötesinde aynı noktada birleşiyordu: Amerikalıların "şarkı söyleyiş biçimlerini" Avrupa'da, özellikle Almanya'da kültür bağlamında betimleyecek bir tek sıfat vardı: peltek peltek.

Bu nedenle bir Amerikan boogie'sinin Almanca versiyonunun bir bebeğin gizemli, peltek yorumlarla piyasaya çıkarılması, ruhu iyileştirici merhem vazifesi gördü. Bu durumdan çok

* Almanya Sosyalist Birlik Partisi (Ç.N.)

memnun olanların açıklamaları ipe sapa gelecek cinsten değildi. Okuyucular gazetelere: "Savaşın sonunda Amerika'dan ülkemize ceza olsun diye gönderilen rock'n roll ve boogie woogie gibi gürültülü patırtılı müziğin aslında ne olduğu ortaya çıktı. Bu bakımdan baby-boogie'nin yaratıcılarına teşekkür borçluyuz."[248] şeklinde yazılar yolluyorlardı. Şarkının bir özelliği de, Amerikan gençlerinin sevdikleri kıza seslenirken söyledikleri ve de rock'n roll'la birlikte Alman gençliğinin de benimsediği 'baby' sözcüğünü içermesiydi. Fakat babysitter boogie'de sevgili için baby yerine 'girl/kız' sözcüğü kullanılmıştı. Bu tutum ise, gene Amerikanlaşmaya karşı gösterilen basmakalıp bir tepkiydi ve olayı daha da komikleştiriyordu. Örneğin, "Ve bu bebeklerle yok benim herhangi bir ilişkim, ben onları her gün gezmeye götüren kızı [baby yerine girl] sevmekteyim." Amerikan askerleri ve onların müziği ile hesaplaşma bundan daha acımasız olamazdı. Alman askerine göre Amerikalılar savaşı daha iyi arabalara bindikleri için kazanmışlardı, "Amerikan askeri yürümekten üşenir" gibi betimlemeler, Amerikalıları gülünç duruma sokmak için kullanılıyordu. Savaşın küçük düşürülmüş mağlupları, böylelikle sembolik bile olsa gene de intikam almanın tatlı hazzını yaşıyordu. Suçlanan Amerikan askerlerinin ise, büyük bir olasılıkla bu çocuksu davranıştan haberleri bile yoktu.

"Babysitter Boogie" halkın hassas ruhunu etkileyen başka bir ahlak bozukluğuna da deva oldu. Bu küçük çocuk-travestisi, aynı zamanda Alman şarkı geleneğine sırt çeviren gençliğe karşı duyulan küçümsemeyle karışık kızgınlığın da bir anlatımıydı. Yetişkin halkın çok büyük bir bölümünün "babysitter boogie"ye karşı duyduğu sempatinin bir nedeni de buydu. İlk başlarda sadece deri ceketli gençler Amerikan kaynaklı rock'n roll'a kayıtsız şartsız teslim olmuşlardı. Almanya'da ise, rock'n roll'un tertemiz görünümlü ve mis gibi bakımlı adaptasyonları yapıldı ve bunların gençleri yola getireceği düşünüldü. Fakat hiç de beklenilen olmadı ve bu adaptasyonlar tam tersine Alman hit müziğine sırt çeviren gençleri çoğunluk haline getirdi. İlk defa 1957 yılında "Susi Rock" adlı şarkısıyla çekingen bir biçimde kalça sallamayı deneyen ve de şirin gözükmek için seçtiği lüleli saç biçiminden hayli tedirgin gözüken Alman "Rock'n

Roll Kralı" Peter Kraus'u, Almanya'nın her yanında el radyosundan dinleme olanağı vardı. Kraus "Hula Baby", "Sugar Baby", "Honey Baby" gibi şarkıları Amerikan aksanıyla söylüyordu. İlk defa 1950 yılında yedi yaşında küçük bir kızken Berlin'deki Titania Palast'ta sahneye çıkarak "mayoları hazırlayın" şarkısıyla çok büyük başarı kazanmış olan kadın şarkıcı Conny Froboess'in söylediği "Blue Jeans Boy" şarkısı ise, rock'n roll'un kültür tarihine hakiki bir Töton* katkısı oldu. Çünkü kalça sallayanların anavatanında rock'n roll şarkılarını söylemek, o zamanlar salt erkeklere ait bir olguydu.

Hit şarkılarının metinlerinin, Karl Marx, Roy Black'e sanki şarkı sözü yazmış gibi bir izlenim bıraktığı real sosyalizm ülkesinde ise, müzikal Amerikanlaşmaya "insani bir görünüş" verildi ve de yoldaşlar rock'n roll müziğini parti çizgisi doğrultusunda salt enstrümantal olarak seslendirdiler. Çünkü "Partinin Savaş Yedek Askeri" olarak biçimlendirilen Özgür Alman Gençliği'nin ağzında, Amerikanlaştırılmış "Oh Baby, schubadiwubadi..." gibi sözlerin dolaşması uygun değildi. Walter Kubiczeck'in boogie ritimli "El radyosu için boogie" adlı şarkısı ise, tam partinin istediği gibi "sevinç verici, optimist ve yaşama dönük" bir parçaydı.

Ne Batıda, ne de Doğuda bir şeyin faydası oldu. Orijinaller ulaşılmaz, erişilmez olarak kaldı, ayni şekilde Doğudaki ve Batıdaki gençlik de. Orijinaller çağa uyumlu alanlara göç etti ve kültürel gelenekler kavramına sığınmaya çalışanlara hit müziğini bıraktı. Bunlar zaten vatanına sadık yılanotunun ya da Alpler'de izlenen romantik günbatımlarının sanki bir kusuru varmış gibi, başka bir kültürü benimsemeyi bir türlü anlayamıyorlardı. Allensbacher Enstitüsü'nün 1965'te yaptığı bir kamu araştırmasının sonucuna göre, Alman halkının yarısından fazlası hit müziğini "en sevdiği müzik türü"[249] olarak göstermişti. Aslında hit müziğini severek dinleyenlerin sayısında bir azalma olmamıştı. Fakat sonuç hit müziğinden tat aldığını açıklamaktan utananların olduğunu göstermekteydi. Ludwig Ehrhard'ın adeta bir atasözü durumuna gelen "bizim yeniden bir kişiliğimiz var"

* Germen ırkına mensup (Ç.N.)

sözünü haklı çıkarmak istercesine yeniden kişiliğini bulmaya çalışan Alman ulusunun, kültürel açıdan önem verdiği şeyler arasında hit müziği, evlerinin ön bahçelerine süs diye koydukları cüce heykelleriyle aynı sırada yer alıyordu.

Gitardan çıkan gürültülü seslerin eşliğinde söylenen popüler şarkılara hit yerine 'song' denmesi de aslında durumu değiştirmedi. Her yeni gelen kuşağın kendi şarkısını daha öncekilere göre köktenci bir yenilik olarak savunmasına rağmen, popüler şarkının çekirdeği tarihin akışı içinde hep aynı şekilde kaldı. Ne 60'lı yıllardaki Rainbow'ların derin anlamlı "My baby, babby, balla, balla"sı bir baterinin eşliğinde seslendirildiği için daha da derin anlamlı oldu, ne de Bob Dylan'ın toplum kritiği içeren şiirsel melonkolik ağıtları, popüler şarkının özü bağlamında bir şey değiştirdi. Dylan'ın şarkılarının metinleri okunduğunda kuşkusuz bir anlam taşımaktadır. Ancak şarkı olarak söylendiğinde ortaya çıkardığı birliktelik duygusunu, yandaki kanaldan gelen ve sevinç çığlıkları içeren hit şarkısının oluşturduğu birliktelik duygusundan ayırt etmek mümkün değildir. Dylan'ın hayranları bunu böyle arzu etmeseler bile, bu böyle. Gitar çalan bir proleterin alınterinin, saçları permalı bir hit şarkısının aldatıcılığından daha gerçek olduğunu söylemek bir yanılgı olur. Çünkü ne kadar çaba harcansa da, sahnede hiçbir şey gerçek değildir. Kulislerden oluşan bir dünyada ortaya konulan her şey ve her oyun gösterişten ve şaşaadan kaçınılsa bile, gene de yapmacıktır. Sahneye koyuş bile çağdaş bir ticari sergilemeyi amaçlar. Seyircileri de, toplumu da, duyguları açısından bunlarınki doğru, bunlarınki yanlış diye ayırt etmek mümkün değildir.

Ancak her yeni kuşak kültürel alanda kendi müziğini ses çıkaran bir parfüm markası gibi, çağın duymazlıktan gelinemeyecek bir işareti olarak, daha önceki kuşağın karşısına çıkarmıştır. Her ne kadar açık oturumlarda ya da üniversite seminerlerinde hararetle "Hit müziği nedir?" sorusuna bir cevap aranmaya çalışılsa da, bu bir kavram sorunu değildir. Adları ister hit, ister song, isterse de şanson olsun fark etmez. Şarkıların varlık nedeni; aracılık yapmak ve "dün" ile "bugün" arasındaki mesafeye çok belirgin bir damga vurmaktır. Şarkılar tarihsel değişim süreci içinde, her yeni kuşağın, zamanın ana ritmi için

bir duygu geliştirebileceği bir platformda ortaya çıkarlar. Bu her zaman böyle olmuştur ve de yeni etiketler takılmasıyla da durum değişmemiştir. Şarkılara verilen hit, song veya popsong gibi adlar, onların zamanın akışı içindeki değişik zamanlarının birbirinden ayırt edilebilmesini sağlayan birer yol gösterici markadan başka bir şey değildir. Zamanımızda ise, değişim sürecinin aşırı hızı içinde, değişik zamanlara ait dünyaların birbirinden farklı ritimleri, çok sık aralıklarla birbirini izlemekte ve bazen de üst üste gelerek çatışmaktadırlar.

Bu değişik dönemlerin eşzamanlı oluşu, içinde yaşadığımız çağın yeni bir işareti oldu. Postmodern ayrımsızlığın alanında, doksanlı yıllardan itibaren, ister otuzlu yılların swing soundu, isterse yetmişli yılların el çırpılarak tempo tutulan ritimleri olsun, bir seçim yapmadan kültürel zaman ekseni üzerinde sörf yapmak çok itibar kazandı. Mademki her şey sonuçta dünün son bir çığlığı olacak, o zaman modernliğin peşinde hırsla koşmak niye? Ellili ve altmışlı yıllarda ise, daha henüz büyük bir inatla acaba "awopbopaloobopalopbamboom" mu yaşam duygusunu daha modern ve çağdaş bir şekilde ifade ediyor, yoksa "Heidschibumbeidschibumbum" mu tartışmaları yapılıyordu. Alman ya da Amerikan stili, ne olursa olsun hit müziğinin her türlüsüne karşı olan ulusun erdem bekçileri de, sıkılmış yumruklarının gücüne ve pedagojik bir gayretkeşlikle kopardıkları fırtınaya rağmen durumu değiştiremediler.

Örneğin, *Evangelische Zeitschrift* adlı derginin 1951'de yayınladığı bir yazı bu bağlamda etkileyici bir kanıttır: "Hit müziği üretenlere sesleniyoruz! Hit şarkıları genç insanları manevi bakımdan yoksullaştırıyor. Onları dürtülerinin esiri yapıyor. Hit müziği yazan ve besteleyenler vicdanlarında bu temiz insanların günahını taşıdıklarını acaba biliyorlar mı?"[250] Bu yazıya gönül rahatlığıyla, hayır bilmiyorlar, çünkü hit müziği tarihte her ne kadar aşırı duygusal, yapış yapış bir iz bırakmış olsa da, bu nedenle ayağı kayıp düşen olmadı, şeklinde bir ilave yapmak mümkün.

Ve bu müzik zamanın akışı içinde yorulmadan, usanmadan aşk ve dürtüyü güzel sözlerle dile getirerek, bir ritim duyarlığı oluşturmaktadır. Gerektiğinde en kaba saba parodiler

bile, yaratıcılarını şaşkına çeviren bir telif ücreti karşılığında hit parçası haline getirilebiliyor. Örneğin, *Görgü Kitabı*'nın[251] yazarı (bu kitap 1991 yılında biraz kısaltılarak *Görgü Kuralları* adıyla tekrar yayınlandı)[252] ve ulusun en çalışkan erdem bekçilerinden biri olan Karlheinz Graudenz 1956 yılında, Peter Langen takma adıyla sinsice bir girişimde bulunmuş ve besteci Rolf Wilhelm'le birlikte "hit" fenomenini acı bir şekilde alaya almak için bir komplo hazırlamıştı. Fakat sonuçta ortaya gene bir hit parçası çıkmıştı. Üstelikte bu parçanın ömrü çok uzun oldu. Hatta "Yaşlı Annenin Şarkısı"nın hayaleti halen bugün bile meyhanelerin tuvaletlerinde dolaşmakta ve yeniden birleşen ulusun nostaljiyle karışık anılarını şekillendirmektedir:

Tuvalet kulübesinin kapısında bir kalp asılı
Yaşlı bir annecik bembeyaz saçlı
Bir parça yumuşak, beyaz bir tuvalet kâğıdı
Bir kadın hayatının ne kadar güzel olduğunu anlatıyor
Yaşlı tuvalet temizleyicisi kadın son bir defa gözlüklerini
Ve acı dolu gözyaşlarını siliyor.

Hit müziğine karşı bir ilaç yok kuşkusuz, hele erdem bekçilerinin göstermelik bağnazlıklarıyla yapabilecekleri hiçbir şey yok. Metnin yorumunun analitik ya da parodi olması da etkiyi değiştirmiyor ve dinleyici her zaman eğleniyor. Şarkıları salt içeriğiyle algılamak, onun esasında birçok öğeden oluşan bir bütün olduğunu yadsımak oluyor.

Şarkılar, çağın ruhunu dile getiren hicivler değildir. "Hit parçalarının içeriği arada sırada çağın düşüncesini duyumsatabilir, fakat onlar çağı yalnız başlarına temsil etmek için yetersiz kalırlar. (Çağa 'biçim vermeleri' ise, söz konusu bile değildir.)"[253] Şarkılar salt söylenmek için vardır. Bir şarkıyı dinlemek, onu aynı zamanda 'içinden birlikte söylemek' demektir. Yeteneği sınırlı olanların, mikrofon önündeki yeteneği sınırlı kişinin şöylediği şarkıya yüksek sesle katılmaları, kakofoniye neden olur. 'İçinden söylemek' ise, bu tatsız durumu önler. Özel yaşamda ya da içki masasında bağırarak söylenen şarkılar ise, aşırı vibrasyon nedeniyle ses tellerinin şişmesine neden ola-

bilir. Şarkıların mikrofon önünde, birlikte yüksek sesle, tek başına ya da hiç ses çıkarmadan içten söylenmesi, her zaman aynı amaca yönelik bir toplum olayı ve bir birlikteliktir. Tıpkı bir koroda olduğu gibi, fakat tınısal uyum zorunluğu olmaksızın, bir şarkının birlikte söylenmesi, sesleri ve o anda hissedilen duyguları bir rezonans ilişkisi içine sokar ve böylelikle, 'çok' içindeki 'tek', eşzamanlı harmonik bir bütüne ait olur. Organik bedenin toplumda kendisini sergileyebilmesi, beden bilincini somutlaştıran dansın koreografisi ile mümkündür. Birlikte ses çıkarmadan, fakat içten coşkuyla söylenen şarkılar ise, ruhu dik tutan, onu koruyan bir iskelet gibidirler. Ruhun protezi olan şarkılar sayesinde, yoğun toplumsal trafik içinde, karşılıklı olarak birbirimize yaklaşabilir ya da ilerleyebiliriz. Sosyal ilişkilerin yoğunlaşması, 'ben' duygusunu 'biz' duygusuyla uygun bir biçimde birbiriyle bağlayan ve toplum yaşamını mümkün kılan bu tip bir yardımcı unsura gerek duyurur. Çünkü çok karışık toplumlarda başka türlü uyumluluğu sağlamak olası değildir. Birlikte yüksek sesle ya da içten sessiz söylenen şarkılar toplum ve beraberlik duygularının çok basit bir yoldan benimsenmesi için aracı olurlar. Bu yüzden de savaştan sonraki "ekonomik mucize" döneminde, halkın mucizenin parlak yüzünde kendini gördüğünü sanarak, ruhuna nefes tıkanıklığı geçirtecek kadar dili dışarda refah peşinde koştuğu yıllarda, "Ne yap, ne et, bir ev sahibi ol" şarkısı, görülmemiş şekilde ünlenmişti.

Çağın bu canalıcı düğüm noktasında sahnede olan gene kurnaz işadamı Dr. rer. pol. Karl-Heinz Schwab'tı. Dr. Schwab sayesinde, Josua Röckelein'ın, Almanların en sevdiği sloganı kullanarak bestelediği şarkı, zamanın en tutulan şarkısı olmuştu.

Ne yap ne et bir ev sahibi ol,
Ve ev hazır olunca,
Sakın iş bitti sanma
o zaman başlamalıyız yeniden tasarrufa,
bir keçi, bir de inek için tasarrufa

Bir şarkı, ister bir salonda hep beraber kol kola girip sallanarak, isterse de banyo küvetinde sabunlu bir yüzle tek başı-

nayken dinlensin, bireye mutlak bir toplumsallık anı yaşatır. Bu yüzden de şarkıların metinleri yargılanamaz. Hit parçaları neden söz ederlerse etsinler, aslında hep yalan söylerler. Onlar ruhun fastfood konteynırı olmadıkları için, içeriğini tartarak, ne kadar gerçek olup olmadıklarını saptamak olası değildir. Hit şarkıları edebiyatının dolambaçlı, kıvrımlı sözcüklerinin işlevi, sanrısal duyarlılıklar oluşturmak, dinleyenin 'ben', 'sen' ve 'biz' olarak kendisini bir yere yakıştırmasını ve içinden söylediği şarkı aracılığıyla aynı duyguları taşıyan diğerleriyle ilişki kurmasını sağlamaktır.

Müzikolog, filolog, piyanist, besteci, radyoda program sorumlusu ve Federal Almanya liyakat nişanı sahibi olan Wolfgang Sauer'in "Bana inan" şarkısının 1953 yılında ulusa sarsıntılar geçirtmesinin nedeni, 'ben'i güçlendirmesi ve dinleyiciye şarkının sözleri radyodan değil de, sanki kendi içinden geliyormuş gibi bir duygu yaşatmasıydı.

İnan bana, inan bana,
Tüm aşkımı verdim sana.
Neden yüz çevirdi kalbin bana
Söylesene, ne yapabilirim acaba.

Gene aynı yıl mesleği hukukçuluk olan Eberhard Storch'un, aksi kanıtlanamayacak bir görüşü dile getiren "İnsanın yaşam için bir parça mutluluğa gereksinimi var" şarkısının öznesi apaçık "biz"di ve herkes biliyordu ki, bu şarkı kişiyi tinsel ses telleri aracılığıyla ruhunun derinliklerinden gelen sessiz bir birlikte söyleyişe yöneltiyordu.

Yaşam için bir parça mutluluk gerek insana
O kendisi de mutluluk vermeli başkalarına
Eğer herkes böyle davranırsa, o zaman her şey girer yoluna
Hepimiz mutlu oluruz, daha güzel olur dünya

1959 yılında Vico Torriani'nin sonradan klasikler arasına giren şarkısı da dinleyiciye dosdoğru kendisine seslenildiği duygusunu vermişti:

Ağaçlardan çıkan hışırtıyı duyuyor musun rüzgârda
gökyüzü bizim aşkımız için gözyaşı döküyor
Sana ve aşkımıza elveda
yağmur mutluluğumuzun üzerine yağıyor.

Bu şarkılar için "duyguları sömürme formülleri"[254] ya da "halkı aptal etmek için canice bir girişim"[255] gibi kavramlar kullananlar, belli bir ölçüde olaya doğru bir şekilde yaklaşmış olmuyorlar. Bu çeşit lirik yer göstericisinin, itirazsız bir şekilde ruhun gıdası ve aynı zamanda aklın müslisi olarak tarihin akış sofrasında şapur şupur yenilip mideye indirildiğini ancak kültür bağnazı entelektüeller ciddiyetle düşünebilir. Fakat hit şarkısı yazanlar için durum böyle değildir. Onlar yazdıkları dizelerin tutucu olduğuna, kalemlerinin yollarını şaşırdığına kendileri de inandıkları için sık sık özür diler, kendilerini affettirmek isterler. Aralarında "Futbol kalesinde Theodor", "Bunu kim ödemeli" ve "Kırmızı güller, kırmızı dudaklar, kırmızı şarap" gibi çok ünlü şarkıların da olduğu 2000'i aşan şarkı metni yazmış olan Kurt Feltz, 1955 yılında *Spiegel* dergisine yaptığı bir açıklamada: "Bizim mesleğimizin en tehlikeli yanı, sanatımıza karşı duyduğumuz aşk. Ben 25 yıldan beri kendi beğenime göre davranmıyorum."[256] şeklinde bir açıklama yapmıştı. Feltz'in okul arkadaşı, metin yazarı, besteci, prodüktör, hit müziği plaklarının yayınlayıcısı ve savaş sonrası Almanya'sının hit müziği branşındaki dev işadamı Ralph Maria Siegel ise: "İşin içinde olmayanlar bizim 15 yıldır plak endüstrisi ile yaşadıklarımızı bilemezler. Onlara biraz daha yüksek seviyede bir şarkı metni getirdiğimiz vakit, aldığımız cevap hep aynıydı: Bu metin çok ağır, çok zor, yeterli derecede popüler değil; kısacası 'bu metin çok fazla iyi' demek istiyorlardı."[257] Ralph Siegel'in oğlu 98'de girdiği şarkı yarışmasında babasının mirası "Bir parça barış" adlı şarkıyı söylemiş, ancak asıl adı Horst Köhler, takma adı Guildo Horn olan şarkıcı tarafından mağlup edilmişti.

Hit parçalarının "yüksek beklentilere" göre nasıl olması gerektiğini en iyisi hiç düşünmemeli. Çünkü şarkılar kolay söylenebilen süslü dizeleriyle her zaman günlük yaşamın şarkı halinde söylenen şiirleri olarak kaldılar. Şarkıların anlam taşıyan

tek yanı, birlikte içinden söylemeye özendirmek ve yaptığı çağrışımla, dinleyicinin şarkı içinde kendisine bir yer bulmasını sağlamaktır. Şarkının içeriği iyi ya da kötü olabilir. Aslında sık sık kötü metinlere rastlanır. Bir şarkı çok iyi yapılmış bile olsa, gene de, üstünde derin derin düşünülmek, bilimsel olarak incelenmek, okunmak ve araştırılmak için varolmaz. Bu minyatür denebilecek lirik ürünün tek işlevi, mikrofon önündeki şarkıcı ile sessiz söyleyenler arasında bir bütünleşme duygusu uyandırmaktır. Şarkılar, metnin içeriğinden daha çok, melodilerinin kendine özgü olmasından dolayı, çağın duymazlıktan gelinemeyecek tanıklarıdır. Gene de olaylar belli bir tarih dilimi içinde sıkıştığı zaman, belirli tematik ilişkiler şarkı metinlerinde kümelenir, fakat bu, daha çok statik bir önem taşır. Örneğin, Alman hit parçalarına savaşın bitiminden hemen sonra vatan teması egemen olmuştu. "Martı, vatana doğru uçuyorsun", "Ve üzerimizde gökyüzü var", "Vatan özlemi" gibi. Ellili yıllarda seyahat dalgasıyla birlikte "İtalya'ya birlikte gelsene", "Tipitipitipso", "İki küçük İtalyan", "Atina'dan gelen beyaz güller", daha sonra açgözlülük yarışı başladığında "Karakas'ın ananası", "Aman, bana her zaman şişko deme", "Lahana-polkası" moda oldu. Arkadan botanik yurt bilgisiyle ilgili şarkılar geldi: "Üç beyaz kayın ağacı","Mavi mavi açar yılanotu, mavi mavi", "Aslan pençesi" ve benzerleri gibi. "Piep, piep, Guildo sizi çok sever" şarkısı ise, kendi başına bir dalga yarattı ve okyanusta tek bir su damlası oldu. Bu tarz dizelere, kümelenmeleri her zaman aynı sıklıkta olmamasına rağmen, çağın tanığı olarak her dönemde rastlamak olası.

Buna karşılık melodiler anahatlarıyla çağa sıkı sıkıya bağlıdırlar. Ellili yıllarda ve altmışlı yılların başlarında şarkılarının dalga biçiminde yuvarlaklar çizen coşkulu, hoplayan, zıplayan melodi biçimleri, yetmişli yılların, soluk soluğa, zor, aşırı derecede özenip bezenilerek ortaya çıkarılmış kreasyonlarıyla karşılaştırıldığında, tarihin nefes aldığı duyulur. Örneğin, Alman şarkıcı Udo Jürgens'in "Ona benden selam söyle", "On yedi yaşında, sarı saçlı", "Merci Chérie" şarkılarının melodileri bunun tipik örnekleridir. Aynı şekilde gene yetmişli yıllarda el çırpılarak dinlenen "Başak tarlasında bir yatak var", "Petersburg'un

at pazarı", "Theo haydi Lodz'a gidiyoruz" adlı şarkıları, boğazlarına kadar tıka basa neşeyle boğulup duyguları köreltilmiş çağın insanlarını hedef almaktaydı. Bu yüzden de etki yaratabilmek için, melodinin içine katılan uyuşturucunun dozunu sürekli olarak artırmak gerekiyordu.

Her döneme değişik görünümüyle damga vuran biçim verme duygusu, kuşkusuz aynı dönemde ortaya çıkan şarkıların melodilerini de biçimsel olarak etkiler. Biçim verilirken kişisel beğeniler yerine, birlikte yaşamın temel gereksinimlerinin sembollerle canlandırılarak şekillendirilmesi önem taşır. Gereksinimler, somut bir şekil aldıklarında günlük yaşamın dayanağı haline gelirler ve yaşamın yaşanılabilir olması açısından yardımcı olurlar. Ellili yılların köşesiz, yuvarlak ve dalgalı biçimleri kuşkusuz salt şarkılara özgü bir olgu değildi. Aynı yıllarda moda olan böbrek biçimli masalar, o döneme özgü biçimlendirmenin çok göze çarpan bir kanıtıydı. Gazete yazarı Karl Markus Michel'in bu konudaki görüşü olaya açıklık getiriyor: "Her yere kıvrımlar, yuvarlaklar ve dalgayı andıran biçimler egemen olmuştu. Midye, böcek ve böbrek şekilleriyle amaçlanan, belki de gamalı haçın, Hitler'i selamlayış şeklinin ve de SS işaretinin sivri, köşeli ve zikzak çizen görünümlerini unutturmak ve bağışlattırmaktı. Bu şekiller bizi kendimizle barıştırıyordu."[258] Uyum sağlama, konformizm ve harmoni o zamanki hit şarkıları içinde geçerli olan biçim kuralıydı. Bu kural, birlikte yaşamanın ruh haliyle, kötülük dolu savaş yıllarından sonra kendine bir dayanak arayan topluma, uzlaşmacılığı dikte ediyordu. O zamanki aile yaşamının görünümü buna somut bir örnek oluşturmaktadır. Bertelsmann Yayınevi'nin yayınladığı *Öğütler* adlı bestseller olan kitapta bu tipik aile tablosu, plastik bir anlatımla sergilenmekteydi: "Kadın ve onun tarafından yaratılan yuva, erkeğin iş yaşamı için her zaman güç alabileceği bir yaşam kaynağıdır. [...] Bu uğurda, uyumlu olmaya, duyarlılık göstermeye ve de gerekirse özveride bulunmaya değer."[259] O zamanki topluma egemen olan bu çok belirgin toplumsallık duygusunu, aynı yılların hit şarkılarında da bulmak mümkün.

Daha sonra gelen on yılın heyecan ve duygu dolu melodileri ise, fabrikasyon haline getirilen günlük yaşama "biçim" ve-

ren tasarımcıların orjilerini yansıtmakta. Dönemin 'hem yararlılık, hem de biçim güzelliği' ilkesi, aynı zamanda toplumsal yaşamı bireyselleştiren bir olgu oldu. Böylelikle böbrek biçimli masaların yerini, uygun fiyatlı, çok amaçlı ve Amerikalıların kuyruklu araba felsefesine uygun caka satılabilecek bir tasarımı olan fabrikasyon mobilyalar aldı. Amaca yönelik rasyonel fonksiyonalizmi, bireyselleştiren bir biçimle sunma anlayışı o dönemin şarkıları için de geçerli bir kuraldı. Bu nedenle de seri üretimi yapılan şarkıların, yorumcuların imgesini taşımasına büyük özen gösteriliyordu. Bu olgunun tipik bir örneği, Almanya'da yaşayan Amerikalı Peggy March'ın "İnsanın on yedi yaşında henüz hayalleri vardır" adlı hit parçasıydı. 1965 yılında kendisinden 25 yaş büyük Heinz Korn'un biçimlendirdiği şarkıyı seslendiren on yedi yaşındaki March da, o zamanlar tüm hit müziği şarkıcılarının uyguladığı bir formülden yararlandı. Bu formül "büyük duygu = büyük melodi" denklemiydi. Büyük melodi önceki deneyimlerden yararlanarak, interval aralıklarının giderek büyütülmesi ile sağlanıyordu. Ayrıca sesin titretilmesi veya şarkıcının dinleyenlerin gözlerini yaşartacak kadar yüksek perdeye çıkması ve arada bir de derin derin iç çekmesi ise, duyulan heyecanı daha da artırıyordu.

Bu formülle sayısız şarkıya şekil verildi. Fakat Peggy March, duygulu sesiyle seslendirdiği ergenlik yaşı ilahisiyle öylesine bütünleşti ki, şarkı kesinlikle bir şablon olmadı. Şarkılar formüllere dayandırılarak biçimlendirilseler de, gene de bireysel bir görünüm alıyorlar. Bunun nedeni ise, müziğin kesin olarak kişileştirilmesi. Bir parçanın belli bir şarkıcı için yazılmış olmasının yanı sıra, mikrofon ve çekim tekniğinin çok gelişmesi, şarkıcının sesinin de melodiyle bütünleşmesini sağlıyor. Artık ses en ince titreşimlerine kadar duyurulabiliyor ve kaydedilebiliyor. Fısıltıları, haykırışları, kısık ya da gümbürtülü bir sesle söylenenleri mikrofon en küçük ayrıntılarına kadar duyurabiliyor. Teknik sayesinde şarkıcı söylediği parçayı istediği şekilde sesinin bütün olanaklarından yararlanarak yorumlayabiliyor.

Eş olanın bireyselleştirilmesi çelişkisinin, tüketicinin ruhuna seslenmesi, onda hayranlık uyandırması ve konfeksiyon malları arasından kişiliği bulup çıkarma, ne duymazlıktan, ne

de görmezlikten gelinecek bir olgudur. Kısacası bu biçimlendirme şekline 'kombine biçim' denebilir, yani piyasaya tek tek sunulmuş standart mallardan kişisel bir aranjman yapmak. Böylelikle birey kendini kitlenin bir parçası olarak değil, aksine kitle içinde özel bir yeri olan bir varlık olarak algılamaktadır. Şarkıların da içinde oluştuğu toplumsal koşullar salt tüketim mallarının renkli dünyasından kaynaklanmaktadır. 1958 yılında Almancası yayınlanan ve Amerikalı sosyolog David Riesman tarafından yazılmış olan *Yalnız Kitle*'de[260] sözü edilen "tüketim toplumu" soyut kavramı, altmışlı yıllarda günlük yaşamı giderek değiştiren ve toplumsal yaşamın karşılıklı ilişkilerini etkileyen, kuşku uyandırıcı bir gerçek haline geldi. Bu yeni koşullar coşkulu bir tüketiciler demokrasisi oluşturdu. Artık seçimler malların yığıldığı tezgâhta yapılmakta, adayların seçim programını "Styling" belirlemekte ve güzel yeni tüketim malları dünyasında, seçmenlere tüketim malının 'kullanım değeri' bağlamında söz verilmektedir. İster bir şarkı, isterse özel biçimi olan zamanın modasına uygun bir yemek tenceresi olsun fark etmiyor. Bir zamanların çok dinlenen bir radyo programından alınmış aşağıdaki tipik örnek tüketiciye verilen sözün nasıl bir atmosfere gereksinimi olduğunu göstermekte: "Merhaba dostlar, iyi günler sevgili ev kadınları, işte gene Radyo Luxemburg'un sevinç yüklü dalgaları sesimizi size ulaştırıyor. Bizi orta dalga 208 ve kısa dalga 49,26 metreden dinleyebilirsiniz. Mikrofonda sevgili Frankınız, stüdyodan ise, Camillo el sallıyor. Bir saat sonra bu kanaldan onu dinleyeceksiniz. Camillo da size selamlarını söylüyor. Suya ve çarpmaya dayanıklı Timex marka saatim şu anda saat ikiyi dört dakika geçtiğini gösteriyor. Önümüzdeki 50 dakika içinde hep birlikte olacağız ve bütün dertlerimizi bir kenara bırakarak Radio Luxemburg'un sevinç dolu dalgalarında güzel dakikalar geçireceğiz. Önce size Roy Black'in en son şarkısını çalıyorum: Beyazlar içinde."[261]

Yetmişli yıllarda birçok şarkının çıktığı medyanın işkence odalarının bu görece neşesi, salt marş nitelikli alkışla tempo tutulan şarkıları şekillendirmedi, aksine bu var gibi gösterilen neşe hemen hemen tüm endüstri tasarımına egemen oldu. Sırnaşık, insana yapışan, onu bırakmayan, renkli, çok göze batıcı, ve

alabildiğine gösterişli bir tasarım anlayışıydı bu. Altmışlı yılların böbrek biçimli küçük masası bir değişim geçirdi ve endüstri tarafından keyif verici ve devasa bir mobilya parçası haline getirilerek üretildi. Masalar çok fazla büyük, çok göşterişli ve dışardan getirilmiş kaliteli tahtalarla yapıldı. Moda renkler, yanmaya dayanıklı malzeme, çiçek desenli ve silinebilir kumaşlar, tahta desenli eşyalar, kelepir mallar, kaçırılmaz fırsatlar, yaşamı belirledi. Bağımsız vatandaşların birlikte yaşaması yerine bağımsız seçilen malların birlikte yaşayışı başladı. Benim arabam, benim evim, benim motorum, bir televizyon reklamında olduğu gibi, komşu kendi arabasını, kendi evini ve kendi motorunu, benimkilerle karşılaştırarak benim kim olduğumu anlasın, düşüncesi ortalığı sardı.

Bu aşırı doyum ortamı, halkın dilindeki utanmazlık ve müstehcenlikle (bana bir saksofon çalsana) gibi şarkılarla giderek bir artış yaşadı. Doksanlı yıllarda ulusun yeniden birleşmesi nedeniyle, özellikle birleşme çerçevesinde bu durumla sık sık karşılaşıldı. Yukarıdaki dizenin müziği "renkli yelekli, çorba tabağına benzeyen şapkalı, bahçeleri süsleyen cüce heykellerini andıran" Wildecker ikilisine aitti. Bir eleştiri yazısında bu ikiliden "el ele tutuşarak sahneye çıkan ve 'ah kalbim' şarkısını söyleyen"[262] ikili, şeklinde bahsediliyordu. Bu, kendini dizginleyememenin somutlaşmış bir biçimidir. Toplumsal yaşamda salt bir tek yasa geçerli: bu yasanın adı da doymazlık.

Aslında şarkıların ait oldukları dönemlerde yeri doldurulamayacak ve vazgeçilemeyecek çok önemli işlevleri vardır. Şarkılar duygusal dayanışmayı üretirler, bireyi ilerlemenin cüretkârlığına karşı dirençli yaparlar ve onun tek başına değiştiremeyeceği şeylere katlanmasına yardımcı olurlar. Şarkıların melodileri, tınısal ve ritmik özellikleriyle, doğrudan doğruya ya da medya aracılığıyla işitsel, sesi duyulan veya duyulmayan bir birlikteliği harekete geçirir ve bu birliktelik içinde işlevlerini gerçekleştirirler.

Müzikal ürünlere gereksinimin, özellikle de radyonun bunları büyük miktarlarda tüketmesi, yaratma gücüne bağlı geleneksel seri üretimi, müzik üretenlerin imkânlarının sınırlarını zorladı. Birkaç sene içinde tümüyle profesyonel bir anlayış-

la üretime başlandı. Böylelikle savaş sonrası müzik piyasası tam anlamıyla rasyonalize edilmiş bir endüstri dalı haline geldi. Buna ilaveten, televizyonun 1953 yılından itibaren akşamları düzenli programlara geçişi, hit müziğine yeni perspektifler açtı. Almanya'da televizyonun kitle iletişim aracı olması, ancak altmışlı yıllardan itibaren gerçekleşti ve o zamandan sonra talep o kadar arttı ki, zaman zaman piyasada televizyon aparatı bulunamaz oldu. 1957 yılında Federal Almanya'da televizyona kayıtlı olanların sayısı bir milyonu geçmişti. 1964 yılında ise, aradan sadece yedi yıl geçmesine rağmen, bu sayı 10 milyona çıktı.[263] Televizyonun en sevilen programları, Amerika'dan gelen dizi filmler, Hans-Joachim Kulenkampff'm yönettiği soru-cevap oyunları ve çeşitli hit parçaların peş peşe çalındığı Hitparade'den oluşuyordu.

Goebbels'in, savaşın son aylarında fiilen ortadan kaldırdığı hit müziği, Almanya'da savaştan sonra yeniden dirildi. Hatta Amerikalıların radyoya el koymuş olmalarına rağmen, hit müziği üretimi kısa bir zaman içinde diğer endüstri dallarının tam tersine çok büyük boyutlara ulaştı. O yılların ilk önemli hit parçaları, Almanların Stalingrad önlerinde yönlerini şaşırıp, engellenemez bir şekilde geri yürümeye başladığı "Kader yılı 1943" ile ilişkiliydi.

Savaş sonrası yıllarının ilk hitlerini yorumlayan, örneğin, Gerhard Winkler ve Magda Hain, tanıdık seslerdi. Winkler savaş öncesi çeşitli meyhanelerde ve kür merkezlerindeki salonlarda kariyer yapmaya başlamış ve 1936 yılında "Napoliten serenad" adlı parçasıyla besteci olarak ilgi toplamıştı. Savaş yıllarında ise "Böyle bir şey bir daha hiçbir zaman olmayacak","Benim için kaygılanma" gibi nostaljik şarkılarla, halkın, zor zamanların üstesinden gelebilmesi için çaba harcamıştı. Savaştan sonra ise, tonunu değiştiren Winkler, ellili yıllarda "Mandolino, mandolino" ve "Nicola, Nicola, Nicolino" şarkılarıyla hit müziğinde "İtalo dalgasının" başlatıcısı olmuş ve halkın avutucusu sıfatıyla da liyakat nişanına layık görülmüştü. Winkler savaş sonrasındaki büyük ününü ve şerefini ilk defa 1943'te "kendi keşfi" Magda Hain için yazdığı "Kapri balıkçısı" adlı parçasıyla sağladı. Savaş yıllarında bu şarkı Nazi Ordusu Baş-

komutanlığı'nın radyoda yayınlanan haberlerine eşlik eden marşların arasında yok olup gitmişti. Zaten o sıralarda halkı, bir tatil cennetinde denize batan kızıl güneşten daha çok, Rusya'nın kışı ilgilendiriyordu. 1946 yılında yeniden dirilerek daha önce de adından söz edilen Ralph Maria Siegel'in metni ve daha 1938'de Winkler'in şarkısı "O mia bella Napoli" ile ünlenen Rudi Schuricke'nin versiyonuyla, Phoenix gibi küllerin arasından çıkan "Kapri balıkçısı" neredeyse bir gecede inanılmaz derecede ünlendi.

Kızıl güneş denize batınca Kapri'de
Ve gökyüzünde yeni ayın solgun ışıkları belirince,
Balıkçılar motorlarıyla denize açılırlar,
Ve ağlarını sulara salarlar
[...]
Güzel, güzel, güzel Mari
Sadık kal bana
Yarın sabah erkenden geleceğim
Güzel, güzel, güzel Mari,
Beni hiçbir zaman unutma.

Metni kabaretist ve operet librettosu yazarı Günther Schwenn'e ait olan ve savaştan sonra çok ünlenen "Martı, sen vatana uçuyorsun" adlı şarkı da gene 1943 yılından kalmaydı:

Martı, sen vatana uçuyorsun,
Benden selam söyle oraya
Benim en güzel anılarım da
Seninle birlikte uçuyor yuvaya

Bu şarkı Magda Hain'in yorumuyla yayınlanır yayınlanmaz bir hit haline geldi. 1947 yılında yapılan ikinci baskı ise, o zamana kadar işleri pek yolunda gitmemiş olan Hain'e şöhret kapısını açtı.

Savaş sonrasının kargaşası içindeki bu tuhaf nostalji tutkusu, 20 Haziran 1948'de Almanya'nın batı kesiminde yapılan para reformu ve dolayısıyla halkın yeniden değeri olan bir parayı

kazanmaya başlamasıyla aniden bitiverdi. Hatıralardan silinmeyecek böyle bir günde Kurt Feltz'in, yeni kurulan Kuzeybatı Almanya Radyosu'nun (NWDR) müzik yayınları bölümünün başına getirilmesi ise garip bir rastlantıydı. Şarkı sözü yazarlığına 1934'te "Kalbine dikkat et, Margarete" ile başlayan Feltz, daha sonraki yıllarda bıkıp usanmadan yeni metinler üretti. 1959 yılında Caterina Valente için yazdığı "Benimle biraz İtalya'ya gelsene" başlığını taşıyan ve İtalya'ya seyahati özendiren şarkı ise hiçbir profesyonel turizmcinin başaramayacağı kadar etkili olmuştu. Bu nedenle de İtalya devlet başkanı Gronchi, Feltz'in bu başarısını, İtalya Cumhuriyeti'nin en önemli yüksek liyakat madalyasıyla ödüllendirdi. Hiç durup dinlenmeden şarkı sözü yazan Feltz, bir taraftan da yeni bir anlayışla çalışan medya sisteminin bir öncüsü olarak, şarkı endüstrisine yeni boyutlar kazandırdı. Feltz radyodaki konumunu iyi değerlendirmiş, Almanya'nın en büyük radyo istasyonunun müzik programını çağın beklentilerine göre biçimlendirirken, banka hesabı da aldığı primlerin yüksekliğine uygun bir seviyeye ulaşmıştı.

Rakiplerinin oyunu bozarak seslerini yükseltmeleri üzerine, Radyo Kontrol Komisyonunun bir sayım yaptırması sonucu, Feltz'in metnini yazdığı parçaların sadece 1950 yılında NWDR'de 6187 gibi rekor bir sayıyla yayınlandığı ve bu sayının üçte birinin bizzat kendi sorumluluğu altındaki Köln radyosuyla ilişkili olduğu anlaşıldı.[264] Bu durum üzerine, resmi devlet görevlisi olan kontrolörler, bir metin yazarının şarkıların bir ay içinde toplam en çok 30 defa yayınlanabileceğine dair karar aldılar. Çünkü müttefik kuvvetlerin Almanya'ya yeniden radyo işletme bağlamında verdikleri izin, aynı zamanda programların çeşitlilik ve de dengelilik içermesini öngörüyordu. Alman radyolarında ise çeşitlilik, esasında beklenilenden başka bir biçimde, yani takma adların çokluğuyla sağlandı. Örneğin, Feltz şarkı sözü metinlerini on beş ayrı adla yayınlamaktaydı. Bunun yanı sıra NWDR'nin yeni program çizgisi, garip bir başına buyruklukla, Feltz'e, Kısa Dalga ve de Orta Dalga istasyonlarında da ayrıca şarkılarını 30'ar defalık yayınlama hakkı veriyordu. Bu uygulama ise, Feltz'in resmi olarak 30 defalık temsil edilme hakkını 30 katına yükseltmiş oluyordu. Müzikal

ürünlere telif hakkı dağıtan GEMA kuruluşu, sonunda yönetmelikte bir değişiklik yaparak bu çarpık uygulamaya bir son verdi. 1956 yılında yapılan değişiklik bundan böyle her yazara kendi resmi adının yanı sıra sadece bir tek takma ad kullanma hakkı tanımaktaydı. Fakat bu kısıtlamaların Feltz için artık bir önemi yoktu, çünkü o, bu arada çoktan kendi işini kurmuş ve prodüktör olarak uluslararası müzik piyasasında iş görmeye başlamıştı. Bu sahada ise bu tarz kısıtlamalar artık onu ilgilendirmiyordu. Bu duruma daha da öfkelenen rakipleri, kurnaz işadamına bir türlü rahat vermediler ve savcılığı, Feltz ve dört WDR* redaktörü hakkında, aktif ve pasif rüşvetçilikten dolayı kovuşturma açması konusunda kışkırttılar. Titizlikle yürütülen soruşturmalar sonucunda elde edilen sayısal belgeler, Feltz'in başarısının doğru yollardan sağlanmadığını kanıtlamaktaydı. Örneğin 1958 yılında WDR'nin müzik yayınlarında Feltz'in parçalarının, aynı yorumcular için şarkı sözü yazan RIAS** Dans Orkestrası'nın şefi Werner Müller'e kıyasla, 641 defa daha fazla çalındığı saptandı. Bütün bu araştırmaların sonucunda ortaya çıkan gerçek, müzik programlarında Feltz'in şarkılarının, en başarılı rakibinden bile yüz kat daha fazla çalınmış olmasıydı.[265] Gema'nın elindeki sayısal belgeler, Feltz'in Alman Radyo Kurumu'nun (ARD) diğer yayınlarında da faaliyet gösterdiğini kanıtlamaktaydı. Köln savcılığı, Feltz'in, Almanya Radyo Kurumu eski genel müdürlerinden birisiyle ve onun eski elemanlarıyla olan özel ilişkisinin bu bağlamda bir rol oynamış olabileceği ihtimali üzerine, soruşturmayı durdurdu. Becerikli iş adamı bu olup bitenlerden hiç etkilenmedi, üstelik aynı yıl "Kriminal Tango" adlı parçanın sözlerini yazarak, olaylara bir de yorum getirdi. Şarkının nakarat bölümünün ilk dizesi "Kripo ne zaman kuşku duyulması gerektiğini bilemez ve hiçbir şeyi bulup ortaya çıkaramaz..." şeklindeydi.

Feltz'in hit müziğinin seri üretimi açısından gösterdiği bu büyük angajman, aynı zamanda geleceğin yol göstericisi oldu. Artık söz yazarlarının sahne arkasında, acaba halk hangi parça-

* Kuzeybatı Alman Radyosu (NWDR) daha sonra Kuzey Almanya Radyosu (NDR) ve Batı Almanya Radyosu (WDR) olmak üzere ikiye ayrıldı.

** Savaştan sonra Berlin'de yayın yapan Amerikan sektörü radyosu.

yı daha çok beğenecek, diye beklediği zamanlar geride kalmıştı. Bundan böyle söz yazarları da birer işadamı haline gelerek, şarkılarının kaderlerini kendi ellerine aldılar ve aralarında tek hedefe yönelik, fakat bağımsızlığı öngören anlaşmalar yaptılar. Sloganları ise, "hep birlikte yürüyelim, fakat hit şarkılarını ayrı ayrı yazalım" şeklindeydi. Single plakların iki yüzü olması ise, ikili iş ortaklıkları için yeni bir iş alanı yarattı.

Plağı yapılmış bir hit parçasının medyada sürekli olarak çalınması, kuşkusuz satışı büyük ölçüde artırmaktaydı. Bu olgu, şarkısı plağın A yüzünde yayınlanan söz yazarlarına tabii ki büyük prim getiriyordu. Fakat plağın iki yüzünün olması nedeniyle, plağı satın alan kişi farkında olmadan, sonuçta plağın B yüzündeki hiç tanımadığı bir parçayı desteklemiş oluyordu. Oysa radyo ve televizyondaki çeşitli müzik programlarının yöneticileri, bu iki yüzü olan plaklardan çok memnundular, çünkü bu onları da söz yazarlığına sevketti. Onların Alman şarkı dünyasına katkısı sadece uyağı olan ve başkaca bir özellik taşımayan sıradan dizelerdi. Gerekirse bir parça bilgi sahibi olan herhangi bir Alman vatandaşı da aynı şeyi başarabilirdi.

Halk, bu fantezi dolu takma adların işbirliğinden habersizdi. Yayın yöneticilerinin programların akışını doğrudan doğruya etkileyebilmeleri ise, plağın A yüzündeki şarkının durumdan fazlasıyla yararlanmasını sağlıyordu. Arada bir bu işbirliği konusunda bir haber sızarsa ve bu durum, şaşırmış kamuoyunu, olayı sorgulamaya kışkırtırsa, karşı taraftan gelen yanıtlar, soranı etkisiz hale getiriyordu. İkinci Alman Televizyonu ZDF de Hitparade programını yöneten ve televizyonda kendi başına bir kurum haline gelen Dieter Thomas Heck de, "Maat" takma adıyla programının şarkı gereksinimini yeterince karşılamak üzere, bizzat kendisi de şarkı sözü yazmıştı. Örneğin, 1969 yılında ZDF'in Hitparade programına yerleşen Joachim-Heider'in "Geçip gitme" adlı plağının B yüzündeki Christian Anders imzalı "Sylvia" parçasının, üstat Dieter Thomas Heck'den başkasına ait olmadığı ortaya çıktı. Bunun üzerine Güneybatı Alman Radyosu Baden Baden kendisiyle bir görüşme yapmış ve "Şaşılacak bir şey değil mi? 'Geçip gitme'nin arkasındaki parça sizin imzanızı taşıyor ve plağın A yüzü Hitparade'nin

vazgeçilmez parçası oluyor" diye bir soru yöneltmişti. Heck ise, bu soru karşısında hiç duraksamadan "Bunda şaşılacak ne var?"[266] diye cevap vermişti. Gerçekten de şaşılacak bir şey yoktu, çünkü herkes aynı şeyi yapıyordu. 1963 yılında *Spiegel* dergisinin yaptırdığı bir araştırma sonucu, radyo ve televizyonda yayınlanan müziklerin yüzde otuz beşinin bu kurumlarda üst seviyede çalışanlara ait olduğu anlaşılmıştı.[267]

Bir radyo istasyonunun müzik programında görevli bir kişi ile o sıralarda 26 şarkısı aynı müzik programında çalınmakta olan bir şarkı sözü yazarı kadının evlenmesini bahane eden *Spiegel* dergisi, GEMA'nın o zamanki yönetim kurulu üyesi Carl-Ulrich Blecher'e, müzik programları yöneticilerinin dolaylı ya da dolaysız kendi parçalarıyla programlara katılmaları ile ilişkili olarak, rüşvet konusundaki düşüncelerini sormuştu. Blecher'in cevabı şöyleydi: "Müzik programında görevli olan bu kişi öncelikle 26 kez plağın A yüzünü çalar. Fakat yararlı görürse B yüzünü de programa alır. Böylelikle şans 52'ye yükselir. Plak satışı ne kadar yükselirse, karısı bu işten o kadar kazanç elde eder. Eğer yabancı dildeki bir şarkının Almanca versiyonu söz konusuysa, bu sefer yabancı dildeki orijinal plağı da çalar ve gene böylelikle karısına uluslararası ödeme kurallarına dayanarak prim ödenir."[268]

Tabii başka bir yöntem de, yöneticilerin açık vermemek için programlarında kendi parçaları yerine alçakgönüllülükle diğer istasyonlardaki görevlilerin parçalarına da yer vermeleri ve "karşılıklı dayanışma" prensibiyle aynı alçakgönüllülüğü de onlardan beklemeleriydi.

GEMA yönetim kurulu üyesi yukarıdaki sözlerine ayrıca şunları da ilave etmişti: "Bütün bunları kanıtlamak çok zor. Aslında bu tip karşılıklı iş bitirmeler, telefonun icadından beri bir sorun değil kuşkusuz. Bu bağlamda bu işler şu şekilde yapılmaktadır: Program yapımcısı önce 26 kez plakların A yüzünü artı yabancı dildeki versiyonlarını artı her iki plağın arkayüzünü A programına alır. Sonra şu şekilde devam eder: A programı çarpı B olur ve çarpı C, çarpı D, çarpı E, çarpı F vb olarak devam eder. Bütün bunlar aslında bir katsayı hesabıdır. İşte müzik piyasasının yüksek matematiği."[269]

Yukarıda anlatılanlar da bu bağlamdaki olanakların sonu değildi. Örneğin, ünlü Alman şarkıcı Udo Jürgens'i keşfeden ve ona uzun yıllar menajerlik yapan Hans Rudolf Beierlein, 1977 yılında Jürgens'le arasının –tabii ki para nedeniyle– bozulmasından sonra, Almanya'nın halk müziği dalındaki dev sanayicilerinden biri durumuna geldi ve yaptığı karşılıklı kişisel anlaşmalar onu medyaların üzerinde söz sahibi bir pozisyona getirdi. Beierlein, starlar ve yayın projeleri ile ilgili olarak film, televizyon, radyo, plak yapımı ve basını kapsayan öyle bir ağ kurdu ki, kimsenin kendisinden kaçıp kurtulmasına olanak bırakmadı. Prodüksiyonu ZDF ve RTL televizyonları ile *Bild* gazetesi tarafından yapılan "Dünyanın en güzel melodileri" adlı program Beierlein için bir dönüm noktası oldu. Bu tasarının çok garip bir özelliği vardı, çünkü yayınlanacak şarkıların telif hakları Beierlein'a aitti. Aslında şarkıların yayınlarına yatırım yapmak da kazançlı bir iş olmasına rağmen, Beierlein şarkıların telif haklarına yatırım yapıyordu. Bu çözüm, pratikte para basma lisansına sahip olmakla aynı şeydi. Çünkü yayınlanan şarkının başarısından para kazanmak demek, tükenmez bir kaynaktan yararlanmak demekti. 'Tüm zamanların en büyük hit parçası' olarak geçen ünlü işçi şarkısı "Enternasyonal"in telif hakkını ellili yıllarda Paris'te 12.500 dolara satın alan Beierlein, daha sonra da ilk defa 1934 yılında piyasaya çıkan ve telif hakkı DDR'de kalmış olan, "Biz Madagaskar önünde demir atmıştık" adlı denizci şarkısının haklarını, devletleştirilmiş şarkı üretimi endüstrisini yöneten yoldaşlardan, 1960 yılında neredeyse cep harçlığı denebilecek kadar az bir para karşılığında kopardı. O zamanlar Freddy Quinn'in yorumuyla piyasaya çıkan bu parça, milyonluk bir servet sağlamıştı. Durum günümüzde de aynı şekilde devam etmekte ve sarsılmaz popülaritesi olan bu denizci şarkısı halen inanılmaz boyutlarda kâr payı ve lisans gelirleri getirmektedir. 1971 yılında Beierlein, kendisiyle röportaj yapan bir kişiye, müziğin nasıl kâr getiren bir yatırım olabileceğini şu şeklide açıklamıştı: "Bu işte her şeyden önce copyright önemlidir. Bu yatırımla ilgili olarak çok şükür başkaları daha fazla bilgiye sahip değil. Müzik ürünlerinin telif haklarına sahip olmak, benim anlayışıma göre düşünülebilecek en büyük

yatırımdır. On bir yıl önce telif hakkını satın aldığım "Biz Madagaskar önünde demir atmıştık" adlı parçanın, bana o zamandan beri yılda sürekli ve hiç zahmetsiz 25.000 ile 30.000 mark arasında kazanç sağlaması, bu teorimin geçerliliğinin en büyük kanıtı. Ne hisse senetlerinin, ne de yatırım fonlarının böyle büyük bir kazanç getiremeyeceğini herhalde siz de tahmin edersiniz."[270] Aradan geçen zamanda ise, bu yatırım şekli özellikle, içecek fabrikaları sahipleri ve eğlence branşıyla ilgili elektronik cihaz üreticileri arasında çok yaygınlaştı. Bu arada yaşamın daha da güzel olabileceğini gören birçok star da, başkalarının yatırım objesi olmak yerine, kendileri yatırımcı oldular. Bunlar hem kendi ürünlerinin haklarını ellerinde tutuyorlar, hem de eğer kârlı bir işse başka starların parçalarının telif haklarını da satın alıyorlar. Örneğin, Beatles grubunun şarkılarının yayın haklarını 1986 yılında Michael Jackson ele geçirdi.

Bütün bu işlerin sonunda notalar ve banknotlar ortak bir yaşama başladılar ve müziği ekonomik açıdan çok önemli bir endüstri dalı haline getirdiler. Bu gibi konstelasyonların sonucunda ortaya dökümü bir şey çıkar düşüncesi aslında bir önyargıdır. Şarkıların kötü olması salt onlar aracılığıyla para, hatta zaman zaman çok fazla para kazanılması ile ilişkili bir durum değildir. Para onları kuşkusuz daha iyi de yapmaz. Ticaret bir makineye benzer. Bu makineyle yapılan, onu kullananlara ve onların becerikliliğine, aynı zamanda kullandıkları hammaddeye bağlıdır. Ancak makinenin konstrüktörü de kuşkusuz hakkının verilmesini ister. Aslında bu ticari mekanizma olmasaydı, büyük bir olasılıkla bir sürü şarkı hiç söylenmeden ve dinlenmeden yok olup giderdi. Buna karşılık sürekli olarak büyüyen şarkı piyasası ve çok kısa aralıklarla yıpranıp giden şarkılar, gereksinimi de yeterince karşılayamazdı. Alman hit müziğinin yaşadığı rönesans da göstermekte ki, isteğin ve gereksinimin sonu yoktur.

"O Kız Seni Seviyor, Yeah Yeah Yeah"
Uzun Saçlılar, Partiler, Protestolar

Onlar Phoenix gibi küllerin arasından çıktılar ve o zamandan sonra pop müzik tarihinde hiçbir şey eskisi gibi olmadı. Beatles'ın yükselişini ve başarısını yazan sayısız biyografi yazarının ve gene bu konuyu araştıran kalabalık bir edebiyatçılar ordusunun inandırıcı olmak için seçtiği bir anlatım şeklidir bu. Bir kuşak, eğer kendisinin tarih yazdığı anlatılıyorsa, bu yazılanları kıvançla okur kuşkusuz ve yazılanların, sahnede şarkı söyleyerek, aptal aptal oradan oraya dolaşan ve müzikal açıdan dikkatleri üzerlerinde toplayan dört uzun saçlı delikanlı ile ilgili olması, bu bağlamda bir rol oynamaz. Esasında çoktan beridir oluşmaya başlayan ve kendini çeşitli şekillerde duyumsatan kökten bir toplumsal değişimin gözle görülür, elle tutulur bir işaretiydi bu Liverpool kentinden çıkma dörtlü müzik topluluğu. Sosyologlar daha sonra o dönemdeki bu değişimleri "yaşantı toplumu"[271] kavramıyla açıklamayı denediler. Günlük yaşamın gerçeğini büyük ölçüde "Yaşamdan tat al" buyruğuna teslim eden yeni bir yaşam biçiminin toplumsal üretimiydi bu olgu. Piyasaya sunulan tüketim mallarının ve satın alma gücünün inanılmaz boyutlara ulaşması ve "önceden belirlenmiş değerlerin değişim geçirerek, somut bir gerçeğe dönüştürülmesi"[272] giderek daha geniş bir kitle tarafından her alanı kapsayan bir davranış ilkesi olarak benimsendi. Yeni oluşan değerlerin eski değerlerin üstesinden gelebilmesine bağlı olan bu süreç, gençler ve yaşlılar arasındaki çatışmaların nedeni oldu. Beatles bu sürecin o kadar mükemmel ve medyatik bir sergilenmesiydi ki, onların müziği

bu dönemde toplumun derin tabakalarında meydana gelen kaynamaların sembolü haline geldi.

Bu konuyla ilgili olarak Almanya'da yayınlanmış en iyi kitaplardan biri 1965 yılında şöyle yazıyordu: "Beat nedir? Bu konu açılınca her zaman öfke duyanlar için beat ne olduğu anlaşılmayan bir yaygara, yükselticilerden yayılan, kulakları sağır edici bir müzik, zorla öğrendikleri akorları gitarla beceriksizce çalmaya çalışan bakımsız ve uzun saçlı delikanlılar ve bu delikanlılara hayran teenager'ların histerik bağırış çığrışları. Kuşku duyanlar açısından bu müzik, gençlerin parasını hileyle ceplerinden çekmek için kurnaz işadamlarının düşündüğü bir reklam aracı. İngiliz Komünist Partisi'nin organı *Daily Worker* için ise, beat müziği devrimci bir protesto, otuz bin işsizin ve seksen bin harap olmuş fukara konutun yükselen sesi. Esasında hepsi de haklı."[273]

Beatles ve diğer İngiliz beat grupları çok çeşitli ve çelişkili bir kompleks oluşturuyordu. Bu müzik, gençlerin kültürel bir anlatım yolu olduğu gibi, aynı zamanda plak firmalarının üst katlarındaki şef odalarında kurnazca planlanmış bir yatırım objesiydi. Beat müziği, kuzeybatı İngiltere'nin hüzünlü şehir merkezlerininin bodrum kulüplerinden çıktığı gibi plak firmalarının çekim stüdyolarından da çıktı. Bu stüdyoları büyük çapta deneyimi olan prodüktörler yönetiyordu. Örneğin, bunlardan bir tanesi, 1950 yılından beri ünlü plak firması EMI'nin pop müziği bölümünün yöneticiliğini yapan Georg Martin'di. Geniş kapsamlı bir amatör hareketin ürünü olan beat, aynı zamanda merkezi televizyon olan çok gelişmiş bir medya sisteminin de bir sonucuydu. Beat bir taraftan kendisine çocuk gibi davranılmasına öfke ve kızgınlıkla karşı çıkan bir kuşağın duygularını ve uyanmakta olan şehvet dolu Aşk Tanrısı'nın zaptedilmez gücünü temsil ediyor, diğer taraftan ise önceden hesaplanarak sahneye konmuş bir şovun amacına hizmet ediyordu. Hem usanç verecek kadar aşırı refahı, hem de fazlasıyla bol olan fukaralığı yansıtıyordu. Sürekli değişim geçiren bir toplumda büyüyüp yetişmenin problemlerini, çelişkilerini ve belirsizliğini içeren bir soundtrack'ti o. Altmışlı yılların ikinci yarısından sonra beat müziğinin ABD'de kültürel, müzikal ve he-

yecan veren unsurlarla geliştirilmesi ve rock müziğine benzetilmesi, onu sonuçta toplumdaki değişimin bir mayası haline getirdi.

Toplumdaki kökten değişimin bir kanıtı da, artık gençlerin bir an evvel büyüyüp yetişkinler sınıfına dahil olma ve yetişkinlerin sahip olduğu olanaklardan yararlanma konusunda, eski kuşakların aksine hiç aceleci olmayışlarıydı. Gençlik yaşının teenager'lara yönelik tüketim malları endüstrisi tarafından dondurulması bu gelişimde çok etkili olmuştu, fakat yine de en önemli faktör bu değildi. Altmışlı yılların başında Almanya'da cep harçlığı olarak genç başına ayda ortalama 74 Alman markı (DM) düşüyordu ve o zamanlar Almanya'da yaşayan 4,5 milyon genç olduğuna göre, sonuçta 4 milyar Alman markı gibi çok büyük bir miktara ulaşılıyordu.[274] Genç başına düşen bu miktar esasında "ekonomi mucizesine" ancak mütevazı bir şekilde katılmaya imkân veriyordu, fakat sonuçta ortaya çıkan toplam 4 milyar DM çok önemli bir paraydı ve bu yüzdende bu alanda yatırım çok kazançlıydı. Federal Almanya'da gençlere yönelik pazarla ilgili ilk analizlerden bir tanesi 1961 yılında açıklanmıştı ve şöyle deniyordu: "Serbest piyasa ekonomisinin daha da gelişmesi, günümüz gençlerinin tüketim malları konusunda ilerde nasıl davranacaklarına bağlıdır. Bu bakımdan bu konu savsaklanamaz. Gençlerin satın alma alışkanlıklarının şimdiden biçimlendirilmesi, kuşkusuz gelecekte etkisini gösterecektir."[275] Moda, kozmetik, boş zamanı değerlendirme, medya ve medya ile ilişkili müzik, pazar stratejistlerinin kazanç hesaplarıyla yatırım yaptıkları ve piyasaya açıldıkları alanlardı. Batı Almanya'da eğlence sektörünün temsilcisi olan basın kuruluşu Wernerpress 1959 yılında toplumdaki gelişmeyi şu şekilde açıklamaktaydı: "Teenager'lar Amerika'da olduğu gibi bizde de görmezlikten gelinemeyecek umut verici ekonomik bir faktör oldular. İstatistikçilerin kesin hesaplarına göre, her iki cinsten teenager'ların, az veya çok olan cep harçlıklarını harcamaları sonucu piyasaya yılda milyonlarca mark akıyor. Bu miktarın özellikle plak, fotoğraf ve film endüstrisinin bilanço ve maaliyet hesaplarına etkisi küçümsenemez."[276] Bu kehanetler çok kısa zamanda gerçek oldu.1967 yılında, yani sekiz yıl

sonra, o arada sayıları hayli artmış olan gençler hakkında *Spiegel* dergisinde çıkan haberde: "Son yapılan istatistiklere göre 14 ile 21 yaşı arasındaki 8,6 milyon genç nüfusun yıllık gider bütçesi yılda 23,8 milyar Alman markı. Her beş gençten birisi otomobil, her dört gençten birisi ise teyp sahibi. Gençlerin yüzde ellisinden fazlasının kendisine ait bir pikabı ve radyosu var. Gençler yılda 600 milyon mark kozmetik ürünleri, 300 milyon mark fotoğraf ve film malzemeleri için harcıyorlar. Plak endüstrisi yıllık 400 milyonluk cirosunun yüzde seksenini beat ve hit müziğine olan düşkünlük sayesinde gerçekleştiriyor. Klasik müzik ise, bu bütçenin sadece yüzde yirmisini oluşturuyor. Bunun dışında Genç-Almanlar, modaya da çok düşkün. Yılda giyim için harcadıkları para 4,6 milyar markı buluyor."[277]

Gençlerin kendilerine özgü gereksinimlerinin ve tüketim alışkanlıklarının olduğunun keşfi, gençliğin bağımsızlığını kazanma sürecinin nedenlerinden bir tanesidir, fakat bu sürecin nedeni değildir. Üstelik de tam tersine gençlik pazarına açılan kapital ilk başlarda alabildiğine tutucu özellikler taşıyordu ve gençlerin gerçek gereksinimlerine eğilmekten kilometrelerce uzaktaydı. Piyasa değil gençlerin önünde gitmek, uyum sağlamayı bile zorluk, binbir kararsız, tereddüt ve direnerek sürdürüyordu. Daha önce de sözü edilen ve de altmışlı yılların başında yapılmış olan piyasa analizine göre, gençlerin tüketim malları konusundaki beklentileri şu şekildeydi: "Genç kuşak özel yaşamına, boş zamanlarını değerlendirmeye ve hobilerine özen gösteriyor ve bunun için yaşıyor. Bütün çabası tüketim mallarının kendisine sağladığı olanaklardan yararlanarak, rahat bir yaşam kurabilmek."[278] Bu anlatım gerçekle ilgisi olmayan bir hayaldi. Ekonominin harikalar ülkesindeki tüketimin pembe dünyasında varolan bir gençlik, endüstrinin görmekten çok memnun olacağı bir tabloydu. Fakat piyasa stratejistleri yanılmışlardı. Altmışlı yıllarda büyüme çağına girmiş olan gençliğin, varlık nedenini kesinlikle özel yaşamı ve de tüketim mallarının ona getireceği mutluluk bağlamında algılamadığı, kısa zamanda apaçık ortaya çıktı. Belli bir grubu hedef alan pazarlamacılığın başlamasıyla birlikte, kendi düşüncelerinde canlandırdıkları bir gençlik için yatırım yapan öncüler, gençlerin ya-

şamını alabildiğine bir tüketimle daha anlamlı yapmayı arzulamışlardı. Ürettikleri malları titizlikle saptamalarına rağmen, gene de onları hedeflerine ulaştırmadı.

Örneğin, hoparlörü ve yükselticisi kapağının içine monte edilmiş ve de plastik bir çantanın içine yerleştirilmiş pikap esasında gençler için üretilmemişti, fakat en çok rağbeti gençlerden gördü ve satış rekorları kırdı. Philips'in *Phonokoffer*'i ya da *Mignon*'u, Grundig'in *Phono Boy*'u ve Telefunken'in *Lido*'su çok kısa bir zamanda çocuk odalarının baş donanımı haline geldi.

Piyasa stratejistlerinin rüyası, geleceğin tüketicilerini müzik ürünleri bağlamında da yerli piyasaya koşullandırmaktı. Oysa 45'lik plaklarda çalan müzik, piyasa stratejistlerinin hesaplarına hiç de uymuyordu. Aslında Alman hit müziğinin "Heidschibumbeischibumbum"u yapımcılarına milyonlar kazandırmıştı, fakat yeni kuşak bu yerli malı hit parçalarına endişe yaratacak kadar kesin bir tavırla sırt çevirmişti. Sırf genç kuşağı hedef alarak üretilen parçalar bile durumu değiştirmedi. Örneğin, Peter Kraus'un hıçkırık tutmuş gibi söylediği ve de bir rock'n roll varyasyonu olan, ama esasında rock'n roll'la hiçbir ilişkisi olmayan "Sugar Baby" adlı parçasının plağı kesinlikle orijinalleriyle boy ölçüşemedi. Daha sonraki yıllarda bir televizyon belgeselinde küçültücü bir şekilde bu parçadan "homeopatik seyreltme" şeklinde söz edilmişti.[279] İşte bu yüzden de gençler, seyreltilmemiş varyasyonları dinlemek istiyorlardı.

Altmışlı yıllarda İngiltere'de de durum başka türlü değildi. Bodrum kulüplerinde ve gençlerin boş zamanlarını geçirdiği kurumlarda bir amatör müzik akımı başlamıştı ve de hor görülen rock'n roll "Do it yourself" biçimiyle yeniden şekillendirilmekteydi. Britanya müzik branşının resmi yayın organı *Melody Maker* ise, aynı günlerde ABD müzik endüstrisi hakkında şunları yazmaktaydı: "Kıyamet günü geldiğinde Amerikan müzik endüstrisi birçok konuda hesap vermek zorunda kalacak... Listenin en başında tabii ki rock'n roll yer alacak. Bu müziğin sosyal bir fenomen olduğu zaten sık sık tartışılıyor. Günümüzde rock'n roll hayranlığı dehşet verici bir durum aldı... Rock'n roll'un vokal ve enstrümantal seslendiriliş tekniği müzik zevkine ve düzenine tümüyle aykırı. Bu müziğe hayranlık

duyan gençliğin bu koşullar altında saygısını, erdemini ve moralini yitirmesi tabii ki şaşılacak bir şey değil",[280] Tommy Steele ve Cliff Richard tarafından söylenen, Britanya tacının himayesindeki "gençliğe uygun", hiçbir zararı olmayan ve özellikle de Amerikan rock'n roll'unun bedenin alt bölümüyle ilgili 'çok sakıncalı' ritimlerinin taşkınlığından soyutlanmış şarkılar, "Elvis'e İngiliz usulü cevaptı."

Fakat aynı sıralarda ABD'de de bu 'uygunsuz' müzik kültü aklanıp paklanarak yeni bir biçime sokuldu, ailelere uygun, çocuk odalarına yakışır, hatta ninelerin bile tat alacağı yeni bir müzik biçimi yaratıldı. Elvis Presley'in, AB müzik endüstrisi tarafından reklamı yapılan alternatiflerinin adları Frankie Avalon ve Pat Boone'du. Akrabaları arasında büyük ve güçlü bir Amerika için ayakları düztaban oluncaya kadar koşan ünlü koşucu Daniel Boone'un da olduğu Pat Boone, gençlere seslenen "temiz, zararsız müziğin" sembolü oldu. Pat Boone, Federal Almanya müzik endüstrisine de Almanca bir dizi plak yapmak üzere hazır olduğunu belirtince, sorumlu plak firması Teldec durumdan fazlasıyla memnun olmuştu. Çünkü Almanların söylediği Almanca versiyonlar "seyreltilmiş" olduklarından piyasada hiç ilgi görmüyordu ve satışı azaltıyordu. Bu nedenle de Amerikalı bir starın gelmesi ve Alman piyasasına plak yapması şarkıların dili Almanca bile olsa, yine de umut verici bir girişimdi ve belki de iç pazarda gençler yeniden kazanılabilirdi. Bir tek kelime Almanca bilmeyen bir Amerikalı'nın "Eğer yalnızsan, bana gel", "Bir altın yıldız", "Baby güneş ışığı" parçaları sonunda duygulandırıcı olmaktan çok, komik birer deneyimden öteye gidemedi. Esasında sevimsiz bir insan olmayan ve de kendisini beğenen Alman dinleyiciler için büyük çaba harcayan Pat Boone da rock'n roll'un enerji dolu ilk şeklini değiştirmek bağlamında başarılı olamamıştı. Jean Améry onun hakkında şöyle yazmaktaydı: "Pat Boone 1957 yılında başarısının doruk noktasına geldiğinde bir prodüktörü onun teenager'ları çeken bir mıknatıs olduğunu ve hatta ninelere bile sevinç verdiğini söylemişti. Film dünyasında Romy Schneider nasıl bir anti-Brigitte Bardot ise, aynı şekilde müzik dünyasında da Pat Boone bir anti-Elvis Presley'i canlandırmakta. Onun

şarkıları Presley yüzünden günaha girmiş olanlar için sakinleştirici bir ilaç gibi etkili. İşte bu yüzden Presley'in acı ve şehvet dolu bağırıp çağırmalarına bir alternatif olarak Pat Boone'un dezenfekte edilmiş şarkıcıkları somut bir biçim aldı."[281]

Kısaca söylemek gerekirse; yetişkinler gençleri 'terbiyeli davranış, çalışkanlık ve düzen, uyumlu olma, geleceği düşünme, isteklerinden özveride bulunma, geleceğe yönelik bir planı olma' gibi kavramlarla bunaltmaları yetmiyormuş gibi, rock'n roll müziğini de iyice sulandırarak bu zevkten de yoksun bırakmak istemişlerdi. Almanya'da bir Peter Kraus, Freddy Quinn ya da Fred Bertelmann'a göre kuşkusuz daha iyiydi. ABD'de ise, aynı şekilde bir Frankie Avalon, Bing Crosby ve Frank Sinatra'ya göre daha iyi, İngiltere'de de bir Tommy Steele, sulandırılmış Big-Band aranjmanları olan Victor Silvester'e göre çok çok daha iyiydi. BBC radyosu ta yirmili yıllardan beri gençlere ve genç kalmışlara, adı geçen ikincilerin şarkılarını bıkıp usanmadan öneriyordu. Rock'n roll'un hareket kültürünü ve genç olmayı çocuklarına yakıştırmayan refah topluluğunun üyelerinin altmışlı yılların başından itibaren gençliğe özenerek, şaraplı ve küçük kanepe sandviçli partilerinde rock'n roll'u Twist'in çocukça hareketlerine çevirerek yapmaya başlamaları ise, gençleri iyice çileden çıkardı ve böylelikle kuşaklar arasındaki barış tümüyle sona erdi. Kaymak tabakanın güya gençliğe örnek oluştursun diye, fakat aslında refahtan oluşan yağlarını eritmek için yaptığı bu dans cimnastiğini *Münchener Zeitung* 1963 yılında şöyle betimliyordu: "Twist yapan kişinin hareketleri bir taraftan bir havluyla poposunu kurulayan, diğer taraftan da ayağının ucu ile bir sigara izmaritini söndürmeye çalışan bir insanın hareketlerini andırıyor."[282] Twist toplu cimnastiğin uyumu içinde hiçbir erotizmi olmayan, çocukça ve insanı terleten bir dans biçimiydi. Çiftler karşılıklı dans etmek yerine, salt kendilerine dönük hareketler yapıyorlardı. Örneğin, popolarını dışarıya çıkararak mekanik bir şekilde döndürmelerinin hiçbir sembolik değeri yoktu ve en ufak bir provokasyonu bile içermiyordu. Yeni yetişkin olmaya başlayanlarla yetişkinler arasındaki kültürel anlaşmazlığın boyutları giderek büyüdü. Hatta bu bağlamda ticari gençlik kültürünün bayraktarları bile

piyasanın kurallarına rağmen bu konuda düşündüklerini açıklamaktan çekinmiyorlardı. Örneğin, *Bravo* dergisi bir yandan gençlik kültürünün pazarlanması ve prototip Alman gencinin yaratılması için büyük çaba harcamakta ve genç müşterilerine piyasanın beklentilerine göre hizmet vermekte, diğer taraftan da "Gençliğin büyük bölümü çok değişik..." [283] gibi sözlerle gençliği kapalı bir şekilde eleştirmekteydi. Daha sonra *Bild* gazetesinin şefi olan Peter Boenisch *Bravo*'nun başındayken "Üç beş kuruşu, çoluk çocuğun ağız kokusunu çekerek kazandığını"[284] iddia etmişti. Bu anlatım aynı zamanda o yıllarda gençlik kültürüne şekil vermek isteyen tüm ticari çevrelerin görüşünü de dile getiriyordu. Boenisch sözlerine bir de şunu ilave etmişti: "Ben *Bravo* dergisini çıkarıyorum. Arabalarımın boyları giderek büyüse bile, yaptığım iş midemi bulandırıyor."[285]

Gençlik kültürünü ticari amaçları için kullanan medya kesinlikle toplumdaki değişimin öncüsü olmadı, aksine bunun tersi yaşandı. Onlar bu olguyu, esasında hayli zorlanarak ve de kararsızlık çekerek, salt kazanç getirici bir biçimde şekillendirdiler. Savaş sonrası yaşanan ekonomik kalkınmanın yarattığı refah toplumunun kurşun gibi tutuculuğunu taşıyan, temel bağların altmışlı yıllarda çözülmesini hazırlayan daha çok o zamanki koşullardı. Kötülük getiren savaş yılları sona ermişti ve halk durumunun yeniden düzelmesinin keyfini çıkarıyordu. Hatta çoğunluğun durumu eskisinden bile iyiydi. Taksitli satışlar, tutumluluk ve çalışkanlık sayesinde ülkeye alçakgönüllü denebilecek bir konfor gelmişti. Refahın kanıtı ve erişilen ekonomik durumun en belirgin göstergesi, biçimi, rengi ve beygir gücünün yüksekliğiyle hava atılan otomobillerdi. Madem her şey açık seçik bir şekilde iyiye gidiyordu, o zaman sorgulanacak ne vardı? Kazanmak ve kazandırmak, refah ve yaşamın tadını çıkarma zamanın yaşam felsefesiydi. Tabii bu görüş, parasını ticaret mekanizmasını işletmek için yakıta çevirebilenlere aitti sadece. 1955 yılında *Time* dergisi "Amerika Birleşik Devletleri halkı şimdiye değin böyle bir zenginlik yaşamadı"[286] diye haber veriyordu. Ellili yıllardaki Eisenhower'in Amerika'sında çıkan *Amerikan tarzı yaşam* kavramı, korku verici bir kendini beğenmişliği kutsamaktaydı. Harvard Üniversitesi'nde ekonomi

bilimcisi olarak görev yapan John Kenneth Galbraith'de 1958 yılında yayınladığı "The Affluent Society"[287] adlı kitabında muhafazakârlığın ideolojik silahı "refah toplumu"nu savunuyordu. İngiltere'de ise, muhafazakâr Başbakan Harold Macmillan "sınıfsız tüketim toplumu"nu tarihin ufkunda yükselirken görmekte ve yorulup usanmadan Britanya halkına "Durumunuz hiçbir zaman bundan daha iyi olmadı" şeklinde açıklamalar yapmaktaydı. Ian Birchall beat müziğinin oluşturduğu atmosferi şu şekilde betimlemekteydi: "Büyük Britanya geç ellili ve de erken altmışlı yıllarda o zamana kadar görülmemiş bir politik istikrar ve refah yaşadı."[288] Sosyal demokrat Kurt Schumacher'in 1950'de Federal Meclis'te "mülkiyetin savunucusu otoriter bir devlet"e [289] doğru gidiş şeklinde adlandırdığı Adenauer çağının genç Federal Alman Cumhuriyet'inde ise, "ekonomik mucizenin" babası Ludwig Erhard "herkese refah"ın[290] propagandasını yapmaktaydı. Bütün bu açıklamalar altmışlı yıllarda yetişkinliğe doğru adım atmış olan gençliğe, gerek toplumsal bir hedef, gerekse de bireysel bir yaşam biçimi bağlamında bir şey ifade etmiyordu. "Refah, her şeyden önce refah" sloganı onlar için sınırlar koyan, manevi bakımdan boş ve erdem açısından kuşku uyandıran "mülkiyet diktatoryasının" parolasıydı. Gençler ailelerinin refahını paylaşmak ve zenginliği daha da artırmak için çaba harcamak yerine, hiç değişmeyen "kazanmak-tüketmek-kazanmak" mekanizmasına karşı başkaldırmaya başladılar. Britanyalı sosyolog Howard Jones, İngiltere'de gençlerin suça eğilimleri konusunda yaptığı bir araştırma ile ilişkili olarak, gençlerin toplumu nasıl algıladıklarını tanımlamakta ve şunları yazmakta: "Kitlesel toplumun hedefi, bu yapının en ideal biçimde fonksiyonunu yerine getirmesidir. Bu yapının temeli standart, üniforma gibi tek tip parçalardan oluşmakta. Sosyal bir mekanizma olan toplumda, insanların işlevi beklenene cevap veren kusursuz bir vida veya çark olmaktı. Endüstri hem üreten hem de tüketenlerden belli bir davranış biçimi ile birlikte bu üretim makinesinin oluşturduğu koşullara uyum sağlamalarını beklemekte."[291] Gençler, topluma egemen olan disiplin fetişizmini, neşeye karşı düşmanlığı, otoriteye boyun eğmeyi ve tekniğe körü körüne bağlı olmayı yadsımaktay-

dılar. Onlar böyle bir toplum yapısını reddetmekte ve bu yüzden de isyankâr davranmaktaydılar.

Değerlerin kazanılması için başkaldırış, aynı zamanda tarihin ilk sembolik savaş alanına taşındı. Altmışlı yılların gençlik ayaklanması toplumun içerdiği güç ilişkilerinden değil, aksine yaşamdan keyif alma ilişkilerinden kaynaklanıyordu. Aslında atom savaşına, Vietnam Savaşı'na karşı oluş ve ABD'deki vatandaş hakları hareketi gibi politik temalar da söz konusu olmasına rağmen, bu çatışmanın merkezini yaşam ve sevince düşman olan bir rasyonalizm oluşturuyordu. Bu rasyonalizm dokunduğu her şeyi ekonomik ve teknokratik amaca yünelik bir biçimde şekillendirmekteydi. Anne babaların gerçeği olan bu kuru yaşam biçimini değiştirerek bireyin kendi yaşamını keyif alınır bir şekle sokabilmesi için müzik en ideal yol olarak gözüküyordu.

Ellili yıllarda medyanın çizdiği "deri ceketli gençler" resminin arkasında kesinlikle değerlerin kaybı değil, aksine yeni değerlerin kazanılması vardı. Fakat buna rağmen o yıllarda toplum tarafından damgalanmış bu gençlere saygı duyarak yaklaşan çok az insan vardı. Örneğin, *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* 1956 yılında savaş yıllarını anımsatan bir şekilde "Rock'n roll cephesinden haberler" diye bir ifade kullanmakla rock'n roll gençliğini "savaş hattı"[292] olarak ilan etmiş oluyordu. Bu arada da kamuoyunda kışla usulü terbiye yöntemlerinin uygulanmasının gerektiği bağlamında utanmaz sesler yükselmeye başlamıştı. Buna karşı gene ellili yıllarda gençliğin bu isyankâr tutumunun nedeninin salt eğitim noksanlığı olmadığını ve belki de başka bir şey anlatmak istediğini düşünenler de vardı. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 29 Eylül 1956'da gençlerin davranışları ile ilgili olarak yayınladığı bir yazıda: "Belki bu gençlerin kurumlara karşı takındığı alaycı kuşkuculuk bize yardım edebilir. Kurumları gözümüzde aşırı büyütmememiz için, belki de bizim de onlara biraz kuşkuyla yaklaşmamız gerekiyor. Firmalara, resmi dairelere ve kurumlara karşı gösterdiğimiz saygılı tavrın daha fazlasını, oralarda çalışanlara gösterebilirsek, bu dünyaya biraz daha eşitlik gelir." [293] Sosyolog Helmut Schelsky ise, yetişmekte olan gençliğin durumunu 1957 yılında "kuşku uyandıran bir kuşak"[294] formülüyle açıklamıştı.

Böylelikle rock'n roll'le birlikte kuşakların çatışması ilk defa gündeme girmiş oldu.

İlk başlarda başkaldırı günlük özgürlüklerin kısıtlanmasına karşı başladı."Radyodan gelen müziğin sesini kıs","eve o kadar geç gelme", "üstüne doğru dürüst bir şey giy". Bunlar gençlerin en çok duymak zorunda olduğu cümlelerdi. Bu cümleler altmışlı yıllar boyunca kuşaklar arasındaki çatışma alanını oluşturmuştu ve iki kuşak bu alanda karşı karşıya gelmişti. Beatles grubunun büyük başarısı aynı zamanda bu çatışma alanından yeni yetişen kuşağın zaferle çıkacağını müjdeliyordu. Onların müzikleri şimdiye kadar olan müziklerin en yüksek seslisiydi. Beatles grubu sahneye çıktığında öyle bir yüksek ses orjisi yaratıyordu ki, kimse şu müziğin sesini biraz daha kısın demeyi aklına bile getirmiyordu. Ayrıca sesin azaltılması söz konusu olamazdı. Çünkü Beatles grubu, yükselticilere rağmen, çoğu zaman sahneye çıktığında başlayan büyük gürültüden dolayı sesini duyurmakta zorluk bile çekiyordu. Görünüşleri herhangi bir olgun insanı tarzana benzer bir duruma sokabilirdi. Çünkü erkekliğin itibarının sembolü olan takım elbise, kravat ve kolalı beyaz gömlekle sahneye çıkıyorlardı. Tüm erkeklerin saçları daha kulak hizasında bile değilken, onların saçlarının uzunluğu, insanlara kadınsı geliyordu ve tüm bunlar bir karikatür oluşturuyordu. En önemlisi ise, seslendikleri toplumdan yaşça daha büyük olmayan bu gençlerin, kimsenin vesayeti altına girmeyişleriydi. Bu tavrıyla Beatles o zamana kadar sadece arada bir ve birbirinden kopuk bir biçimde tek tek bireyler tarafından uygulanan bir şeyi kamu önünde sergiliyordu: Hep var olduğu için haklılık iddia eden otoriteye karşı, kararlı bir başkaldırıştı bu. Bu direniş biçimi gençleri her şeyden önce kendi ortamlarındaki yalnız savaşçılar olarak güçlendirdi, aileleri ise, medyanın da dev boyutlarda abarttığı bu olgu karşısında çaresiz kaldılar. Gençler özgüvenlerine kavuşmuşlardı ve bundan böyle büyüklerin işi zordu: O zamanlar Augsburg'da yaşayan bir kız o günleri şöyle anımsıyor: "Neler yapmamam gerektiği konusunda beni birdenbire uyandıran Beatles oldu. Suç tümüyle onlarındı. "Love me do", "She loves you", "I want to hold you", "Yeah, yeah, yeah"in verdiği coşkunluk içinde ailemin, öğretmenleri-

min ve otorite kurmak isteyen diğer kişilerin koydukları kuşku uyandırıcı kurallara, yasalara ve onların anladığı şekildeki bir "normal yaşama" karşı koymaya başladım. Baş eğme, düzenlilik, disiplin ve buna benzer daha bir sürü aptalca istekleri vardı çevremdeki bu kişilerin. Örneğin saçlar serbest bırakılmayacak, büyükannenin topuzu gibi bir topuzla arkada toplanacaktı, vücut hatlarını örtmek için kadınların giydiği elbiselere benzeyen elbiseler giymek gerekiyordu. Makyaj yapmak, pantolon giymek, özellikle de kısa pantolon giymek yasaktı. Yanlış anlaşılmaya neden olabilecek el kol hareketleri ayıptı."[295] Beatles'la özdeşleşmenin, yani Beatles gibi olmanın sembolik gücü "sessiz direnişin"[296] temel formuydu. Örneğin, bizim lanet okumamıza gerek yoktu. Gazeteler zaten Beatles'ın lanet okuduğunu yazıyordu. (Esasında onların bu bağlamda söylediği tek söz "bloody" idi). Tabii onların değerini bilmek için bu yeterliydi, tüm dünya da bunu anlamıştı: Ağzını açmasan bile sen de lanet ediyordun. Böylesine radikal bir imge hiçbir dönemde bu kadar kolay ve ucuz sağlanmamıştı."[297]

Kamuoyunun bilincinde, ellili yılların "deri ceketli" gençleri, altmışlı yıllarda direnme tavrını yaşam biçimi haline getiren "aylaklar" adını almışlardı. 1966 yılında Ludwig Erhard çaresiz kalmış suskun topluluğa "Hükümette kaldığım sürece bu vebayı altetmek için uğraşacağım"[298] şeklinde bir vaatte bulunmuş ve böylelikle suskun çoğunluğun düşüncelerini dile getirmişti. Fakat zaman değişiyordu. Bunun bir kanıtı da 1966'da başlayan resesyonla birlikte işsizliğin aniden 670 000'e ulaşması ve de Federal Almanya ekonomi mucizesinin mimarı Erhard'ın bizzat kendi parti arkadaşları tarafından istifaya zorlanarak görevini bırakmasıydı. Beatles tutkusunun tüm dünyayı sardığı altmışlı yılların ortasına gelinmeden önce, bu dört Liverpool'lu genç, hayli zor günler geçirmişti. Kuşku uyandıran loş eğlence yerleri, sigara dumanlı meyhaneler ve ucuz oteller her kariyerin başında yaşanan olaylardı ve onlar da tabii ki bu yollardan geçtiler. Dörtlünün kuruluş hikâyesi Liverpool'un Allerton semtindeki Quarry Bank Grammar School'da başlamıştı. Okulun öğrencilerinden on beş yaşındaki John Lennon, 1955 yılında okul arkadaşlarından oluşan Quarrymen adlı bir dörtlü kurmuştu.

Çok basit çalgılarla müzik yapan bu tip gruplara Skiffle deniyordu. Elemanları ve ismi birçok kere değişen grup en sonunda yarı profesyonel bir şekil aldı ve 1960 yılından itibaren bodrum katlarındaki, Britanya'ya özgü salaş kulüplerde müzik yapmaya başladı. Ellili yıllardan kalma bu kulüpler gençler için bir sığınak görevi yapıyordu. O yıllarda gençlerin dükkân ve büroların alt katlarını kulüp haline getirmesi, dış dünyadan ayrı olması, toplumdaki çatışma potansiyelini düşürüyordu. Bu kulüplerde gençler kendi aralarında kalabiliyorlardı. Teddy Boy'ların sokak kültüne kıyasla bu bodrumlar kendine özgü bir gençlik kültürünün dışardan rahatsız edilmeden gelişmesi için çok daha elverişliydi. O yıllarda birçok beat grubunda çalmış olan Mike Evans durumu şöyle açıklamaktadır: "Güçlerin ek yerleri vardır. Güç ilişkileri içinde, aynı şey geçerlidir. Biz işte o ek yerlerinde yuva yaptık ve kimseden izin almadan yaşıyoruz. Bu bazıları için devrimin ta kendisi."[299]

Etrafa rengârenk ışıklar saçan para yutucu müzik otomatlarının başköşeye konduğu Amerika'daki milk- ve coffeebar'lardan farklı olarak, bu bodrum kulüplerinde çok az bir para karşılığında canlı müzik dinleme olanağı vardı. Dörtlüyü ilk defa 1962 yılında Liverpool'daki Cavern Club'da dinleyen Beatles grubunun menajeri Georg Martin kulübün atmosferini şöyle betimlemekte: "Kulüp ağzına kadar tahta sıralarda oturan teenager'larla dolmuştu ve de ortada dans edecek yer yoktu.[...] Duvarlardan sular sızıyordu. Bunca rutubet varken, sahnede gençleri elektrik çarpmaması doğrusu bir mucizeydi. Her taraf nemliydi ve sular damlıyordu. Nemin ve terin karışımı duvarlarda su damlacıkları haline geliyordu."[300] İşte beat müziğinin özellikleri bu atmosferde oluştu. Üç gitar ve bateriden oluşan topluluk, çığlıklar atarak kendisini dinleyen genç kuşağa onların istediği bir şeyi veriyordu, yani rock'n roll'u. Grubun çaldığı müziğin özelliği çok yüksek sesle ve yoğun biçimde temel vuruşun tekrarlanmasıydı. Bu şekilde çalınan tüm müziklere beat denmekteydi. Tremeloes beat grubu üyesi olan Colin Fletcher, 1964'te *New Society* dergisine yazdığı bir raporda; bu çalış biçimine ne şekilde başladıklarını da anlatmıştı: "Bir akşam Tremeloes grubu olarak Liverpool'da bir kulübe gittik. Amacımız yeni

ve popüler olmuş grupları dinlemekti. Biz o zamanlar rock'n roll ile rhythm&blues karışımı bir müzik yapıyorduk ve özellikle bas seslerini vurguluyorduk. Orada gördüğümüz daha değişik bir şeydi. Sahnedeki grup elemanları çalgılarını daha az ses çıkartarak, fakat büyük darbeyle çalıyorlardı. Sonra çok kuvvetli bir yükselticisi ve kocaman hoparlörleri olan basboksu fark etttik ve mutlaka bizim de buna benzer bir tabut edinmemiz gerektiğini düşündük. İki hafta sonra bizim de bir boksumuz olmuştu. Hemen deneyimlerimize başladık. Çaldığımız müziğin karakteri tümüyle değişmişti. Artık sessiz yerlerde bile, bas gümbür gümbür ses çıkarıyordu. Grup elemanları bu yeniliğe kendiliğinden uyum sağladı Temel vuruşu yoğun bir şekilde vurgulayarak basa uyumlu sesler çıkarıyorduk. Anlaşılan diğer gruplar da aynı şeyi düşünmüştü. Aradan bir yıl geçmeden Mersey Nehri kıyısındaki tüm beat grupları aynı şeyi uygulamaya başladı. Tüm çalgıcılar, bateri dahil temel vuruşu seslendiriyorduk ve aynı zamanda bağırarak ve ayaklarımızla da tempo tutarak şarkıyı söylüyorduk. Sanki hem bizim hem de diğer grupların müziği salt bas notalarından oluşuyordu."[301] Beatles grubunun repertuarı genellikle Afroamerikan kökenli Amerikan rock'n roll müziğinin standartlarını içeriyordu. Chuck Berry, Bo Diddley, Fats Domino, ve Little Richard onların favorileriydi. Fakat aynı zamanda kendi versiyonlarını oluştururken, Shangri-Las, Chrystals, Drifters ve Isley Brother'ın eserlerinden de esinleniyorlardı. Daha sonraki yıllarda Paul McCartney şu açıklamayı yapmıştı: "İşe Elvis, Buddy Holly, Chuck Berry, Carl Perkins, Gene Vincent, Coasters, Drifters'i taklit ederek başladık. Müziğimiz apaçık onların yaptığının bir kopyasıydı." *Mersey Beat* dergisinin 1961'de basılan ilk sayılarından birinde Beatles'la iligili olarak çıkan ilk basın haberi grubun kalitesini özellikle rock'n roll müziği açısından övüyordu. "Beatles grubu neden bu kadar popüler? Litherland Town Hall'deki o muhteşem geceden sonra çok insan bu soruyu kendi kendine tekrar tekrar soruyor... Bana kalırsa, Beatles'ı birinci yapan şey, onların rock'n roll müziğinin orijinal stilini yeniden canlandırmaları, aynen Amerikalı zenci müzikçilerin çaldıkları gibi çalmaları. Onlar da öncülerinin kullandığı malzemeyi kullanıyor.

Ellili yılların sıkıcılığına başkaldıran gençliği sembolize eden fiziksel ve akustik heyecanı Beatles müziği de yaşatıyor."

Bu haberin çıkmasından bir yıl önce Silver Beatles grubu (grubun o zamanki adı) o sıralar daha ünlü olan Mersey'li Rory Storme and the Hurricans grubunun yedeği olarak Hamburg'a gelmiş ve ünlü Reeperbahn eğlence semtindeki "Indra" ve "Kaiserkeller" kulüplerinde her gece sekiz saat süreyle müzik yapmaya başlamıştı. Fakat kısa bir süre sonra eğlence yerlerini kontrolle görevli müfettişler, Georg Harrison'ın daha on sekiz yaşını doldurmamış olmasından dolayı çalışmasını engelleyince, grup geriye dönmek zorunda kaldı. Aradan bir sene geçtikten sonra dörtlü bu sefer plak yapmak üzere tekrar Almanya'ya geldi. Bu organizasyonu, Hamburg'un gece kulüplerinde çalışan ve beat müziği alanında büyük bir ün yapmış olan İngiltere'den gelme Vince and the Playboys'un şarkıcısı Tony Sheridan yapmıştı. Sheridan tek başına plak yapacağı zaman kendisine eşlik etmek üzere angaje ettiği grupları, Beat Brothers diye adlandırıyordu. 1961 yılında Hamburg'da Bert Kaempfert'in stüdyosunda Polydor plak firması için yapılan çekimde, Sheridan eşlik görevini Beatles'e vermişti. Plak satışa *Tony Sheridan and the Beat Brothers* adıyla çıktı. Çocuk şarkısı "My Bonnie"nin bir versiyonu olan plak Alman hit listelerinde ancak 32. sıraya kadar yükselebildi. Plağın kapağında Sheridan'ın adının birinci olarak geçmesine rağmen aslında müzik Beatles'a aitti.

Howey Casey and the Seniors, Cass and the Casanovas, Freddie Starr and the Midnighters, Gary and the Pacemakers, the Swinging Blue Jeans ya da daha önce sözü geçen Rory Storme and the Hurricans, beat'in yükselmeye başladığı ilk dönemde, daha sonra Beatles adını alan Liverpool'lu dörtlüden daha başarılı ve de ünlüydü.

Beatles'ın en önemli özelliği, şarkılarının tümüyle kendilerine ait olmasıydı. Dörtlü nihayet 1962 yılında EMI plak firmasıyla bir anlaşma yapabilmeyi başardı. Çekimi yapılan "Love Me Do" ve "P.S.I Love You" adlı parçaların her ikisi de Beatles grubunun versiyonlarıydı. Esasında bu durum plak firmalarının genel tutumuna aykırı bir olguydu. Çünkü tanınmamış

grupların ya da şarkıcıların, prensip olarak popüler starların eserlerini seslendirmeleri riski hayli azaltıyordu. Parlophone firmasının şefi olan Georg Martin EMI plak firmasınm stüdyosunda çekimi yapılan şarkılardan aslında hiç de memnun kalmamıştı: "Doğruyu söylemek gerekirse dörtlünün sunduğu malzeme bana hiç inandırıcı gelmedi. Bu özellikle şarkıları için geçerliydi. Onlar için yeni malzeme bulmak gerektiğini düşündüm. O zamanki inancım, şarkı yazarı olarak kesinlikle başarı sağlayamayacakları doğrultusundaydı."[302] Martin, Liverpool'daki Cavern Club'da halkın reaksiyonunu görünce fikrini değiştirmiş ve dörtlünün ısrarlarına boyun eğerek, çekimi yapılacak plakta kendi şarkılarını söylemelerine razı olmuştu. 1963 yılında, ilk plağın yapımından bir yıl gibi kısa bir zaman sonra grup "She loves you" adlı şarkıyla ilk altın plağını kazandı ve büyük kariyerine başladı. Kraliyet ailesinin tüm fertlerinin de katıldığı geleneksel *Royal Variety Show*'un 4 Kasım 1963'teki galasında Marlene Dietrich ve Maurice Chevalier gibi ünlü adların yanı sıra şova Beatles grubu da katılmayı başarmıştı. John Lennon gösterilerinin bitiminde kendilerini alkışlayan zengin ve "soylulara" dönmüş ve "alkışlamak yerine, mücevherlerinizi çıkartıp sallayın ve onlardan çıkacak gürültüyle bize beğeninizi sunun" demişti. Beatles ve onlarla birlikte gençlerden oluşan bir kuşak ilk kez sahne ışıklarıyla aydınlanıyordu ve "She Loves You"nun "Yeah, yeah, yeah"leri savaş çığlıkları haline dönüşmüştü.

Olayın kuşkusuz ironik yanları da yaşanıyordu. Beatles grubunun plakları diğer tüm grupların plaklarının toplamından daha fazla satmaya başlamıştı ve bu nedenle de şov dünyasının yüksek sosyetesi, salt para hırsıyla davetlerinin konukları arasına Beatles'ı da kattı. Oysa bu aynı insanların kendi çocuklarında, Beatles'ın keyif kaçırıcı, onların değerlerini ciddiye almayan ve otoriteye karşı tavrını görmeye tahammülleri yoktu. İşte tam bu tavrın sosyopolitik etkisi önemli ölçüde itici bir güç oldu. Bu çelişkili durum üzerine kafa yoran o dönemin kişileri, haklı olarak şu soruları soruyorlardı: "Bu gençler devrimci mi, yoksa konformist mi? Her ikisi de esasında boş zamanları değerlendirme sanayisinin masum kurbanları. Bu en-

düstrinin tüketim toplumuna söz verdiği bağımsızlıktan geriye kalan ve çok ufak bir parça olan boş zamanı hedef almakta. Bu gençler şov ticareti cangılında kaybolmuş insanlar. Ya da çok sağlam bir yapısı olmayan ahlakı bozuk bir sistemin çatlakları arasında yaşayan ve dünyaya göz kırpan Till Eulenspiegel'ler mi?" [303] Onlar bu sayılanların hepsiydi.

Bu arada entelektüel kesimin merakla izlediği gazetelerin kültür sayfalarında teenager'ları böylesine kendinden geçiren şarkıların derin anlamı üzerine ardı sıra yorumlar yapılıyor ve bu konuda bir sürü safsata üretiliyordu. Kimileri Beatles'ın müziğini çamaşır sabunu reklamı gibi "yepyeni, pırıl pırıl" buluyordu, bazıları ise, şarkıların metinlerini göz önünde tutarak, bu müziği "toplumsal gerçekçilik" şeklinde açıklıyordu. Yani bakış açıları alabildiğine genişti. John Lennon daha sonraki bir zamanda bunu kendine özgü sivri anlatımıyla yorumlamıştı: "İngiltere'de bazı garip tipler var. Örneğin, *Times*'a yazan William Mann bizim hakkımızda entelektüel bir makale yazdı ve o zamandan itibaren bizimle ilgili konuşmalar entelektüel bir havaya büründü...Yazı bir sürü entelektüel kavram içeriyordu. Esasında çok boktan biri. Halen de aynı bokları yazıyor. Fakat bu işin bize bir yararı oldu. Entelektüel kesim ve orta sınıf halk birdenbire bizden "vay be" diye bahsetmeye başladı."[304] Esasında biraz keskin bakışlı olanlar şunu görebilir ve teşhis edebilirdi: Beatles'ın başarısının sırrı, onların yetişkinlerin önyargılarına karşı saflık içeren bir gayri ciddilikle cevap vermeleri ve bu önyargılara şarkılarının tınısal çulunu giydirip, onları gençliğin eğlencesine sunmalarıydı. John Lennon daha sonraki yıllarda: "Bana kalırsa bizim şarkılarımızın metinlerinin hiçbir derin anlamı yoktu. Onlar sadece bir şakaydı."[305] diye açıklamıştı görüşünü. Fakat onlar ne kadar inandırıcı olmak isteler de, özgüvenle sergiledikleri gayri ciddi tavırlarından dolayı kimse bu sözleri önemsemedi.

Beatles'ın ilk büyük başarısı olan "She loves you" adlı parça özünde hem tutucu, hem de banal bir numaraydı. Klişe bir metni olan parçanın melodisi ise, basit bir yapıya sahipti. Fakat şarkı bu basmakalıp yapısına rağmen, bir stüdyoda büyük orkestra eşliğinde eğlence müziği şekline sokulabilecek bir parça

da değildi. Şarkının tekrar bölümündeki "Yes" sözcüğünün kaba bir söylenişi olan "yeah, yeah, yeah" leri, Almancaya çevirmeye profesyonel çevirmenler bile cesaret edemedi. Dörtlü bu şarkıyı ve daha sonra aynı şekilde bir klasik olan "I want to hold your hand" adlı parçayı 1964 yılında Odeon firmasında Almanca olarak seslendirdi. "She loves you"nun Alman diline çevirisi orijinale sadık kalarak yapıldı. Buna karşılık tekrar bölümü, İngilizce olarak kaldı. Çünkü Almancada "yeah, yeah, yeah" yerine "ja(ya), ja, ja" demek gerekiyordu, bundan kaçınıldı. Fonetik olarak hayvanların çıkardıkları seslere benzetilebilen "Yeah, yeah, yeah"lerden rahatsız olan "üstün zevklerin" temsilcileri hemen tepki gösterdiler: "Taranmamış saçlı ve hiç yontulmamış bu dört insanın "yeh, yeh, yeh"leri koyun melemesinden başka bir şey değil. Sahneye onların yerine bir koyun sürüsü de çıkarılabilir. Hem bu daha da ucuza malolur" [306] "She loves you" ayrıca şematik olarak geleneksel pop şarkısının koşullarına sahipti. Şarkı aslında alay ve "gayri ciddilik"le tersine döndürülmüş bir konformizmdi, ve burada nonkonformizm olarak işlev görüyordu.

Beatles'ın şarkıları kışkırtıcı bir banallik içermesine rağmen, gene de diğer hit parçalarından çok daha farklıydı. Bu farklılığı alışılagelmiş kavramlarla açıklamak olanaksız, aynı şey o zaman bu deneyimin dışında kalmış olanlar için de geçerli. Çünkü onların müziğinin "utanmazlık ve sahnelenmiş bir gayri ciddilikle" takas edilemeyecek başka bir yüzü daha vardı. Eğer böyle olmasaydı, aydın büyüklerin kehanetleri ve daha az aydın olanların arzuları gerçekleşir ve onlar kendi çocuksu terbiyesizlikleri içinde kendi kendilerini tüketirlerdi. Bunun yerine bilindiği gibi tam tersi oldu ve başlangıç yıllarının şaka müziği, 1965'ten itibaren, gerek ciddi anlamda sanatsal, gerekse de sosyopolitik beklentilere cevap verebilen müzikal ve kültürel bir hareket haline dönüştü. Medya tarafından ilk önceleri beat fenomeni, Beatles müziğinin şakacı nonkonformizmi ön plana çıkarılarak sergilenmişti. Oysa olayın ciddi yüzünün temeli altmışlı yılların başlarına dayanmakta. Grubun 1965 yılında söylediği "Yesterday" veya "Norwegian Wood" şarkılarının tonu apaçık değişmişti. Aynı günlerde ABD'de yapılan *Newport Folk*

Festival'de ise, Bob Dylan'ın gitarını bağladığı yükselticiden sansasyonel, sembolik bir anlamı olan tınılar yükselmekteydi. Dylan orada söylediği "Like a Rolling Stone" şarkısıyla bir yandan folk müziği bağlamında kendisine bağlı olanları şaşkına uğratmış, diğer yandan da pop müziği açısından yepyeni sanatsal ve politik bir özgüvenin doğuşunun habercisi olmuştu. Sonuçta sahne gerillalarının başkaldırısının hastalıklı çekiciliği, kazanç amaçlı kültür ürünleri çevrelerinin taşıyıcıları tarafından benimsendi. Bunun nedeni müzik yapmanın konseptinin değişmesi ve popüler müziğin "rock müzik" kavramına giren bölümünün yepyeni perspektifler kazanmış olmasıydı.

Müzikal bir boyutun yeniden keşfedilmesi, daha henüz altmışlı yılların başında Britanya'nın bodrum lokallerinde gerçekleşti. Bu keşif, Avrupa müzik gelişiminin içinde tümüyle kaybolmuş olan "tınının anlam açısından etkililiği" bağlammdaydı. Üç gitarın birlikte aynı zamanda tınlaması zor ve kompleks bir titreşim dokusuna neden oluyordu ve bu doku melodinin akışını ve harmonik dönüşümleri, özellikle sesin yüksekliğinin ayarlanması sonucu absorbe ediyordu. Tek seslerin birleşiminin tınısal sonucu şarkının da desteğiyle ön plana çıkarılıyor ve bu şekilde müzikal açıdan birleştirici bir organizasyona gerek duyulmadan, anlam taşıyan tını kendini tümüyle geliştirebiliyordu. Müzik yapmanın o günkü koşullları altında bu boyut nerdeyse zorunlu olarak ön plana çıkarılmaktaydı. Paul McCartney Beatles grubunun ilk konserlerini şu şekilde betimlemekte: "O günlerde aranjman ve buna benzer şeylere kafa yormuyorduk. İki gitarı bir yükselticiye bağlıyorduk. Eğer alabildiğine yüklenmiş hoparlörler herhangi bir sorun çıkarırsa, ben gitarı bir kenara atıyor ve sahnede zıplayarak dolaşmaya başlıyordum ya da piyanoya koşup birkaç akor çalıyordum. Önemli olan müziğimizin yüksek sesli olmasıydı ve beat'in alabildiğine vurgulanmasıydı."[307] Beatles'ın müziği salt tınıların titreşiminden oluşuyordu ve bu titreşim tüm bedeni sarıyor ve sinir sisteminde de aynı titreşimlere neden oluyordu. Sesi yükseltilerek bu etkinin şiddetini daha da artırmak olasıydı. Yükselticilerin teknik açıdan daha da geliştirilmesi, filtrelerin ve efekt cihazlarının kullanılmaya başlamasıyla, titreşimin akışı

kontrol edilebilir, yönetilebilir bir duruma getirildi ve müziğin bu boyutundan sistematik olarak yararlanılmaya başlandı. Beatles'ın 1967'de stüdyo çekimi yapılan uzunçaları "Sgt.Pepper's Lonely Hearts Club Band"deki "A Day in the Life" adlı şarkısının dört piyano ve de org benzeri harmoniumun katkısıyla sınırları zorlayan bitiş akorunun titreşimleri, hemen hemen bir dakika süreyle mekânda duyuluyordu. Richard Mabey, "Sound" kavramının merkezi bir rol oynamaya başladığı bu çeşit müzik yapmanın oluşturduğu sonucu, "kinetik bir heykel"[308] şeklinde tanımlamıştı.

Bu bağlamda gerekli olan şey, kendini açabilmek, tınının dolaysız etkisine alabildiğine hazır olmak ve bedenin dokularının duyusal bir hassaslıkla tınıların oluşturduğu titreşimleri algılayabilmesine olanak sağlamaktır. Buna hazır olmayan, çalgıların melodiyi tek tek ritmik bir organizasyonla seslendirişinden ve akor niteliğindeki eşzamanlı tınlamalardan başkaca bir şey duymaz. Bu amaçla uygulanan yöntem orijinal ve enteresan ya da basmakalıp ve önemsiz olabilir, fakat bununla tınının dokusu arasında hiçbir ilişki yoktur. Aslında çok sayıda yetişkinin bu müziğe karşı anlayışsızlık göstermesinin ve onu "büyük bir gürültü" şeklinde yorumlamasının nedeni budur. Beat müziğini salt melodiye koşullanarak dinlemek, "sound"u ve onun duyusal etkisini sağlamak için yapılan müziği algılamayı engeller. Bu çeşit dinleme, şarkıyı söyleyenin sesine değil, şarkının kendisine yoğunlaşır. Yukarı Bavyera'daki resmi makamların 1965 yılında Rolling Stones'un bir konserini yasaklama gerekçeleri şöyleydi: "Sayısız elektronik cihazla müziğin sesi alabildiğine yüseltilmekte. Bu durum ise, müziği müzik olmaktan çıkarmakta ve geriye sadece büyük bir gürültü kalmakta."[309]

Fakat duyusal algılama salt tınısal dokuya koşullandırılırsa, müziğin yapısı yerine tınının titreşimleri ve onun oluşturduğu sansasyonel etki tüm bedeni titreşimleriyle sarar. Müziğin sound'u, yükselticilerin de katkısıyla mekânda bir biçim alır, titreşimlerden adeta elle tutulabilecek bir sütun oluşur. Bu olgu tüm bedeni sarar, onu titreşimler içine sokar ve böylelikle beden kendini algılamanın merkezi haline dönüşür. Ses kayıt tekniğinin gelişmesi ve tınının, dokusunun ve yoğunluğunun yönlen-

dirilmesi bağlamında olanakların sonsuzluğu, müzik yapmanın fiziksel boyutlarının sınırlarını ortadan kaldırmakta ve müziğin üçboyutlu algılanmasına yol açmakta. Canlı konserlerde de müziği bu haliyle sunabilmek amacıyla hiçbir şeyden kaçınmayarak bütün olanaklar kullanılmakta ve aynı etkiyi sağlayabilmek ve de dinleyicileri tümüyle tınıların oluşturduğu dalgaların içine daldırabilmek için çok çeşitli cihazlar kullanılmaktadır.

Müzik dinlemeyi tutucu bir biçimde sürdürenlerin de, müziği bu boyutuyla algılamanın önemli bir rol oynadığından kuşkusuz haberi vardı. Fakat onlar bu konuda görüşlerini belirtirlerken genellikle gülünç duruma düşüyorlardı. Örneğin, *Spiegel* dergisi 1965 yılında Beatles müziği ile dans edenlerin, müziğin tınısının etkisini eşzamanlı olarak bedenlerinde yaşamalarını şöyle yorumlamaktaydı: "Bazen insan bu gençlerin bir banyo küvetinin içindeki çamaşırları yıkadıklarını ve yoldan geçmekte olan arabalara otostop yapmak için el salladıklarını sanıyor. Dans edenlerin bakışları salt kendilerine dönük gibi. Çiftler, şayet ayaklarını yerden kıpırdatırlarsa, birbirlerinden uzaklaşıyorlar. Bedenleri adeta haykırmak istiyor. Bu dans, modern yaşamın verimsizliğini alt ederek yaşamı yeniden üretken yapmak için düzenlenmiş bir tören görünümünde."[310] Gerek bu görüş, gerekse de "Beatlemania"nın ve de pop konserlerinde uygulanan belirli tınısal modellerin, gençleri histeri krizi geçirtecek kadar etkilediği sanısı da abartılmış düşüncelerdi. Bu müziğin hayranlarını etkileyen ve de onları bir törene katılıyormuşçasına olayın içine çeken şey, "soundtrack"in sürekli olarak duyulan uğultulu büyük gürültüsüydü. Dörtlünün çok erken yaşta ölen menajeri ve de aynı zamanda "Beatles" imgesinin medyaya tanıtım organizatörü Brian Epstein bunu o zaman gözlemiş ve Beatles'la ilgili protokole geçirmişti. Epstein 1964 yılında Britanya'da çıkan *Observer* dergisiyle yaptığı bir görüşmede, bu konuyla ilgili bir soruyu şu şekilde yanıtlamıştı: "Örneğin, bir kere birinci sırada oturan bir kızı izledim. O ellerini başının üstüne koymuş cıyak cıyak bağırıyordu.– Neyi söylemek istediğimi anladınız sanırım, hani 'Ayy' diye bir ses çıkarıyorlar ya, işte öyle... Tam o sırada kucağına koyduğu çantası yere düştü. Kız bağırmayı bıraktı ve yere eğilip çantasını aldı

ve acaba yere bir şey düştü mü diye, çantasının içine baktı. Sonra çantanın yeniden düşmemesi için, onu koltuğun kenarına sıkıştırdı. Hemen sonra ellerini tekrar şakaklarına koydu ve tekrar 'Ayy' diye bağırmaya başladı. Buna histeri denemez. Bu kendini bilinçli olarak dışavurma demektir."[311]

Beatles grubu, müziği sergileyiş biçimiyle, tutucu sahne estetiğinin katı kurallarının çözülebileceğini de kanıtlamış oldu. Aslında şarkıların berrak bir yapısı ve enstrümanların müziğin seslendirilişinde belirli işlevleri olmasına rağmen, dörtlü bir grup imajı yarattı ve dikkatleri tek bir kişi üzerinde toplayan ve diğerlerinin işlevini salt eşlik etmek olarak algılayan görüşü sarstı. Bu müziğin varlığı, salt bir müzikçinin kendini tanımlaması ve tınıların da onun ruhunun şifresi olmasından kaynaklanmıyordu. Sahnede dört delikanlı hep birlikte hoplayıp zıplıyor ve her şeyden önemlisi hep birlikte şarkı söylüyordu. Yani sahnede kimse tek başına en önde durmuyor ve gırtlağından ruhunun iniltilerinin sesini çıkarmıyordu. Tınılar kendisini ifade etmek isteyen solistle bağlarını koparıyorlardı ve böylelikle dışa çevrilmiş bir iç dünyanın sergilenişi sırasında olduğu gibi kaybolup gitmiyorlardı. Böylelikle müzikçi ve tını arasındaki tek boyutlu ve dar ilişki çözülüyordu. Artık onlar mekânda hoparlörlerin yardımıyla da oldukları gibi algılanıyorlardı. Tını, müzikçinin iç dünyasının bir yönlü temsilcisi olmak yerine halkın da ilke olarak katıldığı kolektif bir hale geliyordu. Böyle bir müzik, müzikçilerden ve hayranlarından oluşan bir topluluğun tını haline dönüşmesiydi.

Tınıların ilk defa Beatles tarafından törensel bir şekilde bu şekliyle sunuluşu, olayın dışında kalanlar açısından alabildiğine şaşırtıcı bir durumdu. Müzikçileri ve hayranlarını bütünleştiren bu müzikal olaya katılmadan ve salt tınının etkisine alabildiğine açık olmadan, onların yaşadığı toplum duygusunu duyumsamak olanaksızdı. Georg Martin'in bu bağlamdaki anıları şöyle: "Doğrusu başlarda ben de ne olduğunu anlamadım. Onlarla ilk karşılaştığımda dikkatimi çeken şey, içlerinden hiçbirinin tek başına söz sahibi olmamasıydı. Biri susuyor, öbürü başlıyordu ve konuşma böyle sürüp gitti. Eve döndüğümde, acaba bunların arasından hangisi parlayıp star olacak diye dü-

şündüm. Örneğin, Tommy Steele ve Cliff Richard tek başlarına ünlenmişlerdi. Bu bakımdan bir müzik grubunun tüm üyeleriyle birlikte grup halinde ünlenmesi, bana olanaksız gibi geliyordu. Bu işin sonunda sesi iyi olan başarı elde eder ve ön plana çıkar, diğerleri de Shadows gibi Cliff Richard'a eşlikçi grup olurlar diye düşündüm. Haksızlık ettiğimi zaman gösterdi."[312]

Kişisel bir anlatıma odaklanarak yapılan müziğin tutucu ilişkilerinden çözülerek bağımsızlığına kavuşturulan tını, artık kendi duyumsal değeri ile işlenebilecek bir malzeme olmuştu. Böylelikle müzik yapmanın ağırlık noktası "ne" yapılıyordan, "nasıl" yapılıyora kaydırıldı. Melodinin akışı ve müziğin ritmik organizasyonu yerine müziğin tınısal varlığının gerçek doğası önem kazandı. Şarkılar ise, bir iskeletin fonksiyonunu yüklendiler ve müzik onlara dayanarak gerçekleştirildi. Her enstrümana belirli, diğerlerine göre ayrıcalığı olan ve hatta mümkünse tekrarı olmayan tınısal bir karakter verilmesi için büyük çaba harcandı. Enstrüman üreten firmaların adları, Gibson, Rickenbacker veya Fender ve onların ürünleri Stratocaster ve Telecaster üzerine, simyacıların gizli formülleri gibi pazarlık yapılıyordu. Bateriden çıkan tınılar bile ince bir el işçiliğinin eseri haline geldi. Örneğin, Genesis topluluğunun üyesi Phil Collins'in baterisinin yaptığı etkiyi sözle açıklamak olanaksızdı.

Aynı zamanda kayıt konusunda da teknik üstünlük sağladı. Daha önceleri müzik branşının plak yapımı açısından önemle üstünde durduğu nokta teknik olanaklarla orijinali verebilmekti. Şimdi ise, plaktan dinlenen müzik ideali yansıtmaktaydı. Sahnede de aynen stüdyolardaki gibi bir ses düzeni kuruluyor ve orada da mümkün olduğu kadar stüdyonun olanakları yaratılmaya çalışılıyordu. Fakat sahnede akustiği kontrol etmek olası değildi, bu nedenle de sahnede ulaşılan teknik başarıyla, plak üzerindeki "orijinal"in mükemmelliği kıyaslanamazdı. "Sound tasarımı" ile görevli olanlar, enstrümanların uyumluluğundan, efekt cihazlarının geliştirilmesine kadar, her işle uğraşıyorlar ve müzikçilerinin tını tasarımlarını gerçekleştirmek için ellerinden geleni yapıyorlardı. Bu yüzden de bu müzik tasarımcıları müzikçiler tarafından, aynen stüdyoda tüm

becerilerini kullanarak mükemmel bir sound sağlamaya çalışan prodüktörler kadar ilgi görmekteydiler. Georg Martin bu gelişmeleri şöyle betimlemekte: "Beatles grubundan önce olan zamanlarda, hatta onlar yükselmeye geçinceye kadar olan zamanlarda prodüktörün görevi salt organizatörlüktü. Kuşkusuz prodüktör de kaydı yapılan parça konusunda söz sahibiydi ve müzikçilere iyi bir sonuç alınması için stüdyoda neler yapmaları gerektiği konusunda, önerilerde bulunabiliyordu. Fakat prodüktörün bugünkü anlamıyla kendine özgü yaratıcı bir sanatkâr haline gelmesi stereo tekniğiyle birlikte gerçekleşti."[313]

Beatles'ın daha önceki ve daha sonraki eserleri karşılaştırıldığında, zaman içinde ne kadar büyük bir farklılık oluştuğu, apaçık ortaya çıkıyor. Dörtlünün ilk başlardaki tüm şarkıları önce sahnede büyük başarı kazanmış ve daha plak haline gelmeden halka sunulduğu için, iyice olgunlaşmıştı. Altmışlı yıllarda daha henüz mono tekniğiyle plak kaydı yapılmasına rağmen, 1963 ve 1964'te piyasaya sunulan plaklar iki kanal tekniğine göre gerçekleştirildi. Bu, o zamanlar için stüdyo tekniği açısından bir devrimdi. Prodüktör Georg Martin bu tekniği şu şekilde açıklıyor: "İki kanal tekniği sayesinde ana ritmi birinci, şarkıyı da ikinici kanala eşzamanlı olarak kaydetmek mümkün oldu... Bu uygulama tınıyı daha sertleştirdi ve ritmin hatları çok daha belirginleşti.[...] Kayıt aynı anda yapılsa bile, sound'u daha yüksek sesle kaydedebiliyordum. Monoya kopya sırasında, şarkı ve ritim arasında denge sağlanabiliyor ve böylelikle şarkı olaydan etkilenmiyordu.."[314] Bu yöntem tabii sadece orijinal plaklarda olumlu bir sonuç veriyordu. Daha sonraları stereo kayıtlar için de aynı yöntem uygulandı ve orijinal kayıtların üzerindeki malzeme aynı teknikle bu sefer stereo kanalların üzerine taşındı. Bu yapımlarda başka yardımcı unsurlardan da yararlanıldı. Örneğin, sesin yoğunluğunu artırmak için kompresörler kullanıldı. Bu teknikle ortaya çıkan orijinal ürünlerde bateri ve gitar o zamana kadar görülmemiş bir biçimde varlıklarını ortaya koyabilmekte ve birlikte mükemmel yoğunluktaki bir sound'u yakalamaktaydılar. Şarkı ise, buna rağmen çok serbest ve zahmetsizce kendini duyurabilmekteydi. Şarkının daha sonra kayıt edilmesinin nedeni, enstrümanların gereğinden faz-

la yüksek ses çıkarmalarını önlemek içindi. Böylelikle ritim ve şarkı arasındaki ses orantısı en doğru şekilde ayarlanabiliyordu ve tüm sesler tam anlamıyla tınlayabiliyordu. Canlı konserlerde kesinlikle sağlanamayacak bu efekt, ellili yıllarda yapılan ve heyecan unsuru şarkı sesinin sürekli olarak en yüksek seviyede tutulduğu rock'n roll kayıtlarına kıyasla, altmışlı yılların başında Beatles ürünlerine bambaşka ve de kendine özgü bir çekicilik vermekteydi.

Altmışlı yılların ortalarından itibaren Beatles grubunun plak kayıtları Londra'nın batısında bulunan Abbey Road'daki EMI stüdyolarında dört şerit tekniği ile yapıldı. Georg Martin bu tekniği şöyle açıklamakta: "İlk defa dört kanal kayıt makinesine sahip olduğumuzda çok rahatladık, aslında dört kanal da azdı ya, neyse, bateri, bas ve ritim gitarı aynı kanala, Georg Harrison'ın melodi gitarı başka bir kanala, üçüncü kanala şarkı ve dördüncü kanala da ekstralar ve de efektler, örneğin, piyano bölümleri veya arkadaki koro kaydediliyordu. Dört kanal tekniğiyle yapılan kayıtlarda bile olanaklarının kısıtlı olduğunu anlamak için, çok iyi matematik bilmeye gerek yok aslında. Her şeye rağmen hiç olmazsa dört ayrı kayıt yapabiliyorduk ve eşzamanlılık konusunda hiçbir sorunla karşılaşmadan bunları fiziki olarak aynı şerit üzerinde birleştirebiliyorduk. Bu tekniğin başka bir avantajı da diğer üç kanal üzerindeki malzemeyi etkilemeden bir tek kanalı içeren deneyimler yapabilme şansına sahip olmamızdı. Equalizer ile çok alçak ve çok yüksek sesleri gerekli şekilde ayarlamak ve böylelikle orta sesleri vurgulamak mümkündü. Ayrıca her kanal üzerindeki malzeme için çeşitli derecede ve tipte yankılar da mevcuttu."[315] Tek tek kayıtları aynı şerit üzerinde birleştirmek ve aralarındaki dengeyi sağlamak ve de müziğe son şeklini vermek büyük beceri isteyen bir iş haline geldi. Bu yüzden de prodüktör, adına çok uygun olarak tını rejisörü denebilecek sanatsal yeni bir fonksiyon üstlendi.

1966'da *Revolver* adlı albümün kaydı sırasında Georg Martin dört kanal tekniğinin sınırlarını zorlamış ve kısmen de başarılı olmuştu: "İşin püf noktalarından biri de: dört kanalı, normal koşullar altında son ürün olan iki kanal-stereo şerit üzerine ge-

çirmek ve sonra yeniden stereobandın iki kanalını dört kanal üzerine kopya etmek ve böylelikle iki yeni kanal daha kazanmaktı. Fakat bu kopyalama süreci içinde tınının ilk şeklini yitirmesi, doğal olarak kalitenin düşmesine neden olmaktaydı."[316]

Bu süreç içinde en son aşama 1967 yılında Beatles grubuna ait *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club* adlı albümünün kaydı sırasında yapıldı. Bu kayıt o zamana kadar yapılanların içinde en kapsamlısı ve de salt bir tek şarkının çekiminin bir hafta sürmesinden dolayı da en uzun süreniydi. Bu nedenle bu albüm en pahalıya çıkan müzik ürünü oldu. O zamanki bu dört kanal üzerine yapılan kaydın teknik koşulları, daha sonraki zamanların 48 kanallı stüdyo normunun yanında hayli mütevazı kalmakta kuşkusuz. Fakat gene de bu albümle birlikte mekanik enstrümanların gerçek tını dünyasından kopmak bağlamında kararlı bir adım atıldı. "Bunlar soyut tınılar ve realitede bunları karşılayacak bir şey yok... Aslında Sergeant Pepper'in tınıları normal çalgılarla oluştu. Fakat biz onları öyle bir şekilde kullandık ki, bu tınıların sahneden bildiğimiz tınılarla mutlaka bağdaşmaları gerekmiyor..."[317] Kaydı yapılan tınılar filtre ve efekt cihazlarıyla, tanınmayacak kadar yabancılaştırıldılar ya da değiştirilerek daha önce hiç duyulmamış bir karaktere sokuldular. Örneğin Georg Martin "Lovely Rita"nın piyano bölümüne kayıt tekniği açısından büyük bir beceriyle özel bir sound eklemişti. Olayı kendisi şöyle anlatmaktadır: "Ortadaki piyano bölümüne bir honky-tonk soundu koymak istedim ve birçok deneyler yaptım. En sonunda devir hızını kırkbirçeyrek dönüşe indirdim, bu, sesin yüksekliğini üç yarım basamak indirdi. Bu yöntem sayesinde istenilen seslerin belirli bir hıza getirilmesi olasıydı. Bant normal süratle çalınınca, o sesin olduğu yer çok daha hızlı tınlıyordu ve kulağa hoş geliyordu. Önemli bir nokta da sesin piyano sesi olma özelliğini yitirmemesiydi, çünkü normal piyano kayıtları iki misli bir hızla çalındığında çembalo sesi vermekteydi. Ayrıca piyanonun tınısına, eski aletlerle yapılan kayıtlarda kendiliğinden olduğu gibi, hafif iniltili bir ses de katmak olasıydı. Fakat en büyük problem EMI stüdyolarındaki cihazların kalitelerinin çok yüksek olmasıydı. Buna da bir çare buldum ve ses bobininin altına bir parça seloteyp ya-

pıştırdım ve şeridin öbür bobine bir milimetrelik bir yükseklik farkı yaparak geçmesini sağladım. Böylelikle istenilen dalgalanma oluştu."[318]

Benzersiz bir tını yaşantısı sağlayabilmek amacıyla albümün kaydı esnasmda stereofoninin sağladığı üçboyutluluk olgusundan alabildiğine yararlanılmıştı: "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club* albümünün kaydını yaparken, stereoefektle ne yapılabilirse yaptık. Enstrümanları en acayip pozisyonlara yerleştirdik. Dinleyicinin tınının kafasının üzerinden geçtiğini sanması için, enstrümanların tınıları bir taraftan öbür tarafa kaydırıldı."[319]

Kayıt alanındaki gelişmeler öyle bir noktaya ulaşmıştı ki, canlı konserlerde o zamanki teknik cihazlarla aynı kaliteyi sağlamak olanaksızdı. Plak, bir müzik kaydının dokümantasyonu olmaktan çıktı, müziğin temel iletişim aracı haline geldi. Müzik yapma olgusu, teknik, estetik ve kavramsal açıdan mekanik tını üretme geleneğinden koptu. Bu süreçten beri pop müzik kaydedilmiş şekliyle var olmakta, canlı sunuluşu ise, ikinci planda kalmakta. Bunun nedeni, müzik yapmanın esas iletişim aracının teknik sistemler olması. Bu sistemler sonucu reel bir tını dünyasının yerini sınırsız boyutları olan sanal bir dünya almakta.

Daha sonraki on yıl içinde rock müzik kapsamında yeni tınısal boyutlar yaratmak ve yeni malzemelerden yararlanabilmek için, tüm olanaklar kullanıldı ve böylelikle pop müziğini diğer müzik yapma biçimlerinden soyutlayan yeni sınırlara ulaşıldı. Teknoloji ve tınının ortak yaşam ilişkisi, o zamana değin müzik yapma konusunda stil ve teknikle ilişkili olarak bilinen ne varsa – oda müziğinin kompleks yapısından senfoniye, geçmişte ve şu anda var olan pop müziğinin tüm biçimlerinden egzotik müzik kültürlerinin kulağa yabancı tınılarına kadar, her şeyi absorbe ediyordu. Rock müziğinin çerçevesini esasında elektro gitarlar ve de bateri çiziyordu, fakat bu müziğe tınısal anlam açısından kendine özgü bir çekiciliği olan her şeyi ilave etmek olasıydı. Kuşkusuz bütün bunlar bir amaca yönelikti. Müzik yapma, yeni tını modellerine açıldığı oranda, rock müziğinin toplum deneyimine olanak sağlayan ve erotizm içeren en eski haline odaklandı. Bu açıdan rock müziğinin belirleyici çizgileri vardı. Bu özellikleri onu müzikal çevresinden ve

daha da önemlisi diğer pop müziği biçimlerinden kesinlikle soyutlamaktaydı. Bu özellikler belirli biçimlerin ve çalış tekniklerinin uygulanmasıyla ortaya çıkmıyordu. Onların oluşmasına neden; bedenselik, duygusallık ve hayal gücüne dayanan bir deneyimin kalitesiydi. Hedef giderek çıkar amaçlı bir yöne çekilen kültürü, yaratıcılık yoluyla kontrol altında tutabilmek ve kültürel sürecin içeriğini saptama konusunda yeniden söz sahibi olmaktı. Rock müziğinin özellikleri müzikçilerin ve onların hayranlarının işbirliği ile oluşmakta ve bu özellikler rock deneyiminin özünü oluşturmaktaydı.

Kutsanmış olanlar ve namzetler bir umudu taşıyorlardı. Endüstrinin içindeki bakkal ruhlulara müzikal içerikleri gizli bir mektup gibi ulaştırabilmenin umuduydu bu. Gitarıyla dünyayı değiştirmek isteyenleri haklı çıkaran da bu umuttu. Gençlik, kültür, müzik ve politika rock sayesinde hiç bitmeyen bir şölende bir araya gelerek, "tüketimin" maskesini düşürdü, "kendini gerçekleştirme" olgusunu; iyilik getiren bir öğreti olarak benimsedi ve "sisteme" geniş cephede savaş açtı. Tende duyumsanan tını sayesinde kendini algılama ne kadar köktenci ve aşırıysa da, toplumda yaşanan koşullara "dans ettirme" umudu da o oranda büyüktü. Müzik giderek daha yüksek sesli hale geldi, saçlar uzadı ve şölenin heyecanı daha da arttı.

Ve o zamandan bu yana dünya değişti, zaman içinde bu işten kimin kârlı çıkacağını tam kesinlikle saptamak olası değil. Bu gelişim gene de sonunda insanları ayıltıp, kendine getirdi ve onlara Beatles'ın 1967'de söylediği "She's Leaving Home" da "Fun is the one thing that money can't buy" dizesiyle formüle ettiği gibi, paranın neşeyi satın alamayacağını kavratttı.

"Into the groove"
Gece Kültürü

Bir popstarın yazdığı bir kitabın satış rekorları kırması olasılığı ne kadar uzaksa, bunun tam tersi de, yani bir kitap yazarının müzik ürünleri endüstrisi için ürettiği hit parçası ile liste başı olması da o kadar az akla gelebilecek bir olay. Pop müzik tarihinin aynı zamanda edebiyatçı da olan kahramanları bile, yayınladıkları kitapları büyük kitlelere duyuramadılar. Örneğin, John Lennon "Spaniard In the Works", "In His Own Write" ve ölümünden sonra yayınlanan "Skywriting by World of Mouth" ile edebiyat dünyasına az sayılmayacak sayıda yazılı eserle katkıda bulundu. Üstelik New York Times'in ünlü edebiyat ilavesinde kendisi hakkında övücü bir yazı da yayınlanmıştı. Buna rağmen Lennon'un kitapları sadece hayranları arasındaki koleksiyoncular tarafından ilgi gördü.

Madonna açısından ise, durum bambaşka oldu. Seksenli yıllarda inanılmaz bir popülarite dalgasıyla en tepelere taşınan pop divasının, 1992 yılında yayınladığı sansasyonel bir kitap, uluslararası kitap pazarlarında yok sattı. Esasında kitabın içindekileri okumak için olsa olsa Madonna'nın söylediği bir şarkının süresi kadar bir süreye gerek vardı. Bu kitap hakkında basında hiçbir övücü yazı da çıkmadı, oysa gazetelerin edebiyat sayfalarında kitap yazan popstarların adlarından, Lennon örneğinde olduğu gibi, olumlu bir şekilde söz edildiği de görülmüştü. Madonna'nın bağlı olduğu plak şirketinin bir kolu olan yayınevi Warner Books ise, bu kitabı yayınlamış olmaktan dolayı hiç pişmanlık duymadı. Piyasaya 80 dolar gibi akıl almaz bir fiyatla sürülen kitap, birkaç ay içinde milyonlarca sattı. Ki-

tabın özelliği bir uzunçalar formatında olmasıydı. Kitabın sayfaları iki alüminyum plaka arasına tutturulmuş ve de üst kapağı yerine geçen alüminyum plakaya sadece "S E X" sözcüğünün üç harfi belirsiz bir şekilde kazılmış. Arka plakaya ise, vulvayı sembolize etmesi için delikler açılmış. Arada kalan sayfalar ise, sado-mazo ağırlıklı çeşitli seks pratiklerini olduğu gibi gösteren resimleri sergileyerek, başlığın verdiği sözü yerine getirmekteydi. Resimlerde Madonna genellikle ya tümüyle çıplak ya da seks için kullanılan birtakım gereçlerle donanmış olarak gözükmekte ve de provokasyon amacıyla yapılmış düzenlemelerin merkez noktasını oluşturmakta. Bedenini alabildiğine cömertçe sergileyen Madonna'nın bunun dışında resimlerin arasına serpiştirdiği kısa metinlerde de sık sık "Pussy", "Muschi" ve "Möse" gibi kadının cinsel organıyla ilgili argo sözcükleri kullandığı dikkat çekmekte. Kitabın önsözünde ise, "Bir erkek gazetede gördüğü çıplak bir kız resmine bakarsa, kadınların onuru lekelenir, düşüncesine katılmıyorum. Kişi günlük yaşamında diğer insanlara karşı nasıl davranıyor, önemli olan budur. Bir insanı fantezilerinin ne kadar heyecanlandırdığı, başkalarını ilgilendirmez. Bir insan eğer sadece porno filmleri izliyorsa, onun seks dünyasının sağlıklı olmadığını düşünürüm. Fakat pornografi ile ilgilenmenin zararlı bir şey olduğuna inanmıyorum. Porno filmler beni ilgilendirmiyor, çünkü bu filmlerin kurgusu çok kötü ve de bu filmlerde oyuncuların davranışları düzmece, bu da çok aptalca bir şey. Ben bu filmleri çok komik buluyorum... Ama anlamadığım bir şey, kadınların erotik resimler yüzünden küçük düşürülmesi fikri. Bu resimler için poz veren kadınlar kendi güdüleriyle hareket etmekte. Bu işi yapmaları için, kimse onların şakağına tabanca dayamıyor. Bu aşırı hassasiyeti bir türlü anlamıyorum."[320]

Madonna yukarda sözünü ettiği aşırı hassasiyetin nedenini kuşkusuz çok iyi anlıyordu, çünkü çıplak bedeninin pornografik pozlarla halkı etkileyici bir biçimde sergilenmesinin arkasındaki amaç zaten bu heyecanı yaratmaktı. Bu kitap, *Erotica* adlı albümün satışını desteklemek amacıyla çok kurnazca planlanmış bir reklam kampanyasıydı ve bu nedenle de albümle aynı zamanda piyasaya çıkarıldı. Kitabın tasarımı New York'ta

basılan ünlü moda ve lifestyle dergisi *Harper's Bazaar*'ın sanat direktörü Fabien Baron'a yaptırılmış, metin düzeni ise, vaktiyle Andy Warhol'un kurmuş olduğu ünlülerin dergisi *Interwiev*'ın eski sahibi Gleen O'Brien tarafından gerçekleştirilmişti. Madonna kitabın başındaki teşekkür yazısında O'Brien'dan "Duygularıma açıklık getirmem için bana yardım etti"[321] diye sözetmektedir. Fotoğraflar ise, New York'un moda fotoğrafı branşında en kıdemli elçisi olan Steven Meisel tarafından çekilmişti. Meisel tüm yeteneğini kullanmış ve pornografinin en ilgi çekecek durumlarını makinesiyle olduğu gibi yakalamaya özen göstermişti. ABD'de hukuk kurallarına göre pornografik resimlerde cinsel uzuvların gözükmemesi gerekmekte. Buna da bir çare bulunmuş ve de, Madonna ve poz veren diğer modellerin birbirlerine kenetlendikleri sahnelerde bedenlerinin gizleyemedikleri bölümlerine tıraş sabunu sıkılmıştı. Kurallara uyulup uyulmadığını saptayabilmek için, bir avukatın eline büyütecini alıp resimleri incelemesi gerekir. Durum ancak o zaman aydınlanabilir. Resimlerin usta elinden çıktığının başka bir kanıtı da, çıplak pozların üstüne ikinci bir resmin kopyalanması ve açık saçıklığın gizlenişi.

Warner Books "en etkili baştan çıkarma ulaşılmaz olmaktır" sloganıyla piyasaya başlangıçta çok az sayıda kitap sürmüştü. Bununla amaçlanan, halkın isteği karşısında telaşa kapılacak kitapçıları büyük siparişler vermeye yöneltmek ve satış rekorları kırmaktı. Bu nedenle de ilk başta kitapçılara ancak siparişlerinin yarısı kadar kitap gönderildi. Bir kitabın satışı ile yeniden temini arasında eğer bir zaman farkı oluşuyorsa, bu o kitabın iyi olduğunu gösterir inancıyla, siparişler devasa boyutlara yükseldi. Aradan bir hafta geçmeden bir milyon kitap satılmıştı bile. Bu branşın standartlarını yakından bilenlere göre kitabın satışından elde edilen kazanç astronomik boyutlara ulaştı. Madonna'nın bedenine bir ikona muamelesi yaparak, lezbiyen, homoseksüel, sadomazohist cinsel ilişki pratiklerini, kadın-erkek seksini, mastürbasyonu ve bunun dışında tecavüzü de içine alan her türlü cinsel sapkınlığı özenle kurgulayarak dikizciliğe meraklı bir tüketici toplumu provoke etmesi için satışa sunmayı amaçlayan sahtekârlık, sürüme kesinlikle zarar

vermemişti. Reklam amacıyla şehveti sergileyerek sansasyon yaratmayı amaçlayan bu pornografik oyunun arkasında çok daha önemli bir olay yatmaktaydı. Aşırı uçlara sürüklenen ve medya gerçeğine uyum sağlayan "Seks" olgusu aslında 19. yüzyıldan 20. yüzyıla "Bir bakirenin duası" ile adeta bir mancınıkla fırlatılarak geçti. Madonna'nın versiyonunda, çekinmeksizin birbirlerinin cinselliklerini uyaran, çiftleşen ve mastürbasyon yapan bedenler çıplak aranjmanlarla erkeğin dikizden zevk alan bakışlarına teslim edilmekteydi.

Burada da müzikle beden arasında bir ilişki kurulmakta, popdiva'nın sahnelenen bedeninin pazarlanması şekliyle, işitilen ve görülenin bir bütün olması sağlanmaktaydı. Tabii bir farkla; 19. yüzyılın ortalarındaki "bakirenin" bu bağlamdaki resmi, artık 20. yüzyılda acımasız bir tüketici toplumun beklentilerine cevap verecek şekilde, seks sembolünün ince hesaplarla sergilenen bakireliği haline dönüştürüldü ve beden, sentetik, gerçekten tümüyle soyutlanmış ve de utanmazlığın sınırlarına dayanıncaya kadar bir araç olarak kullanılan bir iletişim fiksiyonu oldu. Müzik artık eskiden olduğu gibi bir piyano arpejinin sahnelenmesi ile seyirci arasında meydana gelen erotik gerilimden kaynaklanmıyor. Müzik, yirminci yüzyılın sonunda, teknik bakımdan mükemmel ses stüdyolarında bir otoerotik gösteriye dönüştü. Bu stüdyolarda beden, sahibinin objesi olup yüksek randıman göstererek zevk üretme görevini üstlendi.

Madonna'mn seksi bayağı bir pazarlama olgusu değil kuşkusuz. Profesyonellik ve gösterişli bir yaşam biçiminin aslında anlatmak istediği, postmodern eğlence dünyasına geçişin, bu kültürel değişim sürecinin altını çizmek, bedenin kültürel alanda sağlanmış bağımsızlığını ve bedenin sahibinin bir objesi olmasının doğallığını vurgulamak. Beden; kendi bireyselliğinin yanı sıra kültürel olarak sergilendiğinde, her bireyin kendi başına oluşturabileceği mükemmel işlenebilecek ve tüketilebilecek bir zevk alma kaynağı olur ve kendini gerçekleştirmeye olanak sağlar. Madonna'nın kitap dünyasına bir gezinti yapması, bastırılmış fantezileri doyuran pornografiyle gerçek bir ilişki içinde değildir. Madonna bedeni aslında zaten olduğu şeye, bir objeye dönüştürmektedir. Ticari hesaplar sonucu tam

bir profesyonellikteki kampanya bu konuda kararsızlıklar bile içerse, Madonna kendinin bir objesidir, kendisiyle bir oyun içindedir ve kendisinden zevk almaktadır. Madonna daha önceleri bedenini video filmlerinde artistik bir biçimde kullanarak sergilemekteydi. Bu popstarın özelliği, bedenin geçirdiği değişimleri, dönüşümleri başka hiçbir starın yapamayacağı kadar mükemmel sergileyebilmesiydi. Bu bağlamda Michael Jackson ve Prince onunla yarışmak istediler. Hatta Prince değişim olgusunu sonuçta doruğa tırmandırarak, adını bile değiştirdi ve "The Artist Formerly Known As Prince"in başharflerinden oluşan TAFKAP'ı kendisine ad olarak aldı. Madonna bir iletişim aracı olan videoyu bedeninin seyredildiği bir oyun olarak kullanıyordu. Madonna bedenini her an yeni pozlarla, hareketli figürlerle sergilemekte ve değişik giysilerle oluşturan imgesel bir dünyanın tüm alanlarına yansıtmaktaydı. *Material Girl* filminde bedenin değişimini, kız çocuğu tiplemesinden başlayarak, orospu, vamp, bakire kız ve de ona büyük ün sağlayan Marilyn Monroe'nun yeniden dünyaya gelişine kadar çeşitli resimlerle canlandırmıştı. Mükemmele doğru gelişmiş olan bu değişken rollerde ses, tını ve beden ilişkisi birbirinin içinde çözülmeye başlamaktaydı. Bir video filminin kısa süresi içinde defalarca değişim gösteren bu ilişki, sürekli olarak yeni bileşimlere doğru açılıyordu. Aslında bir bütün olan bedenin içindeki "ben" ve "ben"i konuşturan ses, artık bir bölünmezliğin anlatımı olmaktan çıktı. Bu ilişkinin hareketli oluşunu, projeksiyonların, resimlerin ve konstrüksiyonların içindeki çözülme sağlıyordu. Bu açıdan bakıldığında Madonna'nın videoları seksi tutarlı bir şekilde güncelleştirmekteydi. Beden kendini sergileme bağlamında nasıl bir kaynaksa, seks de haz almanın bir kaynağı olarak sergilenmekteydi.

Yetmişli yılların başlarında gece kulüpleri ve diskoteklerde başlayan kültürel ana akımın yüzeyindeki değişimlerin bundan daha belirgin bir kanıtı olamazdı. Madonna'nın kariyeri de, metropollerdeki alt kültürün gece yaşamından kalkarak medya piyasasıyla olan görkemli ilişkilere doğru gelişen değişimlerle, doğrudan bir bağlantı içindedir. Madonna 1977 yılında henüz on dokuz yaşındayken Rochester, Michigan'dan New York'a

geldiği sıralarda bu metropolde bir kültür hareketi yükselişe geçmişti. Bu hareket Brodway'in en ucundaki Afterhours-Klubs denilen ve de kara derili erkek eşcinsellerin gittiği diskoteklerde ve uyuşturucu içilen bodrum kulüplerinin kuşku verici atmosferinde oluşmaktaydı. Buralara kısaca "disko" deniliyordu. Müzik, moda, lifestyle, seks ve uyuşturucunun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu kültürü, çeşitli yanlarıyla bir çeşit dans kültü ayakta tutmaktaydı. Afroamerikan erkek eşcinsellerin "karaderililerin kardeşlik kalesi" adını verdikleri, Philadelphia'dan gelme bu dans kültünün adı Philly Sound'du. Bu dansın özelliği, altmışlı yılların sonuna doğru hippy kuşağının psikedelik misyonunun bittiği yerde devreye girmiş olmasıydı. Uyuşturucunun ölçüsüzlük sonucu bilinci genişletme yerine bilinci bulandırmaya neden olması, psikedelik misyonun sonunu getirmişti. Bu dansla amaçlanan, karaderili eşcinsellerin gittiği altkültüre ait kulüplerde, deneyime dayanan gerçek bir bilinç genişlemesine ulaşmaktı. Bedenden alabildiğine haz almayı sağlayan philly sound'un müziği Philly Sigma Sound stüdyolarında prodüktör ve senarist olarak görev yapan Kenny Gamble ve Leon Huff ile aranjman bölümü sorumlusu Thom Beli tarafından şekillendirildi. Bu müziğin özelliği, üflemeli çalgıların sivrilikleriyle, telli çalgılar düzlüğüne egemen oluşuydu. Sekizlik bir beat'in gergin ritmi ve Afroamerikan soul müzik geleneğinin gospel biçimindeki şarkı çizgisi, philly sound'a tam anlamıyla coşkulu bir özellik vermekteydi. Ses alım tekniği sayesinde oluşan saydamlık ve de tınıların berraklığı ile bu özellik daha da güçlenmekteydi. Bu tınıların coşkusu, kendini fantezilerle donatılmış bir şekilde tanımlama bağlamında büyük bir destekti ve böylelikle alternatif bir cinsellik kendine uygun bir anlatım şekli bulmuştu.

Philadelphia'dan gelmiş olan philly sound, Manhattan'ın gece kulüplerine giden eşcinsellerin kendilerini özdeşleştirebildikleri ve tanımlayabildikleri dansın sembolü oldu. ABD'den Avrupa'ya gelen bu dans, bu kıtada ABD'nin tam aksine eğlence bağlamında antientelektüel bir kültü başlattı ve Donna Summer'in öncülük ettiği bu kült, kendine özgü bir biçim alarak kısa bir süre içinde tekrar ABD'ye geri döndü. Bu arada Donna Sum-

mer aşırı gayretkeş Töton eğlence fakirlerinin ülkesinde, üstelik de gıcırdayan deri pantolon kültünün egemen olduğu Münih kentinde, tartışmasız disko kraliçesi durumuna geldi. 1968 yılında Bavyera'nın başkentine Boston'dan misafir oyun olarak gelen rock müzikali *Hair*'in oyuncularından olan Donna Summer, Güney Tirol'lü prodüktör Giorgio Moroder'in teklifi üzerine burada kalmıştı, Moroder'in prodüksiyonu ile gerçekleşen "Love to Love You, Baby" sayesinde Summer yıllar sonra,1975 yılında çok büyük bir başarı kazandı. Bu parçanın özelliği içeriğin ritim ağırlıklı bir aranjmana indirgenmiş olması ve özellikle de sürekli dörtlük beatlerden oluşan bas drum'ın alışılmamış bir şiddette tınlamasıydı. Elektrogitarlar da tümüyle ritme şartlanmışlardı ve mekanik, küçük hatları olan tınıları birbirleriyle birleştiriyorlardı ve sonuçta şarkının başlığına uygun hipnotize eden bir etki alanı oluşuyordu. Amerikan philly sound ürünlerindeki telli çalgılar yerine, Summer'ın parçasında geniş alanlı, sentetik bir tınısı olan elektronik keyboard kullanılmıştı.

Seksi anımsatan sayısız inlemeler içermesine rağmen, şarkıya teknik bir hile ile, sanki şarkıcı kendisiyle bir düet yapıyormuş gibi yapay, sentetik bir karakter verilmişti. Şarkıyla, yorumcu arasındaki bu tuhaf uzaklıkla ilgili olarak, Summer daha sonra şöyle bir açıklama yapmıştı: "Şarkıyı söyleyen ben değilim; Marilyn Monroe. Ben sadece bir oyuncuyum. Söylediğim şarkıların bu kadar çeşitli olmasının nedeni de bu. Örneğin Whitney Houston'ın söylediği şarkıların Whitney Houston tarafından söylendiğini herkes biliyor. İşte ben onun tam karşıtıyım"[322] Parçanın şehvet içeren duygusallığı, şarkıcıyla bütünleşmeden, ya da onunla bir ilişki içinde olmadan, sanki şarkıcının yanı başında oluşmaktaydı. Bu müzik cinsellik iletmiyordu, aksine kendisini coşkulu bir beden duygusunun üretilmesi için bir araç olarak sunuyordu. Enerjik bir ritim içinde hareket eden mekân, içi boş bir form işlevi görür ve dans eden beden, içerdiği beden duygusunun bir biçim alması amacıyla kendisini bu boşluğun içine bastırır, iter ya da boşluk onu emerek içine çeker.

Moroder'i, Summer'in bu şarkısını kullanarak, ABD'de de tam o sıralarda piyasa çıkan maxi-single boyutlarında on yedi dakika süren bir club-mix yapması için Kaliforniya'daki Casab-

lanca Rekords'un sahibi Neil Bogart motive etmişti. Bogart, Fransa'da Cannes kentinde yapılan MIDEM endüstri fuarında, Moreder firmasında üretilen bu plağı görüp almıştı. Bogart, memleketi Los Angeles'a döndükten sonra, bir gün evinde verdiği bir partide tesadüfen bu plağı da çalınca, beklemediği bir olayla karşılaştı. Şarkı biterken davetliler ev sahibinden ısrarla şarkıyı bir kere daha dinletmesini istediler. Bogart'ın karısı o geceyi şöyle anımsamakta: "Neil plağı tekrar tekrar çaldı. Ve daha sonra gece yarısı bana 'Giorgio'ya telefon etmeye gidiyorum' dedi."[323] Moroder'i bu şarkının malzemesini yeniden karıştırıp düzenlemesi bağlamında ikna etmek zor bir iş olmamıştı. Yeni oluşturulan versiyonda hem şarkının süresi uzatılmıştı, hem de perküsyon nitelikli ses alanların katkısı ile müziğe can veren ritim örnekleri ön plana çıkarılmıştı. Üretimini Bogart'm yaptığı maxi-single formatında bu parça kulüplere ulaşır ulaşmaz, Amerika'nın tüm gece kulüplerinin, diskoteklerinin dans pistleri "Love to Love You Baby" ile dans edenlerle doldu. Bu yeni gelişmeler açısından maxi-single formatı çok önemli bir yer tuttu.

1975 yılında prodüktör Tom Moulton gece kulüplerinde müzik yapan DJ'ler için ilk promosyon plak örneklerini yaptırdı. Yıllarca plak formatlarında en ufak bir değişiklik yapılmamıştı, bu bakımdan bu yeni plak modeli devrim niteliğinde bir yenilik olarak karşılandı. Bir tek şarkıyı eskiden olduğu gibi bir single yerine, bir uzunçaların önyüzüne kaydetmek, ses kalitesini hissedilir bir şekilde düzeltmişti. Philly sound'un ayrıntılı ve saydam bir tınısını sağlamayı, Salsoul plak firması kendine bir görev kabul etmişti, çünkü diskoteklerin bilinen yüksek sesli hoparlörleri en ufak tınısal düzensizlikleri bile dans edenlere bir fırtına gürültüsü şeklinde duyuruyordu. Oysa büyük boyutlu plakların kayıt yivlerinin aralıklarının daha açık olması kaliteyi yükseltiyor ve plak çalınırken ortaya çıkan rahatsızlık verici gürültü düzeyini önemli ölçüde azaltıyordu. Maxi-single'ın çok kapsamlı bir dinamiği vardı ve bu sayede en tiz ve en pes seslerin tüm frekans spektrumu içinde kesişmesi ile çok etkili, insanı kıskıvrak yakalayan, biçimsel olarak birlikte sürükleyen bir sound'un oluşmasına olanak sağlıyordu. Teknik olanaksızlıklar

nedeniyle ortaya çıkan kaçınılmaz olumsuzluklar tını ve onu algılayan arasında nasıl bir cam duvar oluşturuyorsa, tam tersine teknik olanaklar sayesinde erişilen tını kalitesi, tınının alabildiğine yoğun algılanmasına imkân veriyor ve böylelikle beden tınılardan oluşan bir suyun içinde yüzüyormuş gibi oluyordu. Maxi-single sayesinde ilk kez stüdyo dışında da duyulabilen efektler, hoparlörlerin dört rakamlı watt gücü sayesinde şimdiye kadar hiç bilinmeyen, ancak stereo kulaklıklarla sezilebilen bir etkiyi uyandırmaktaydı. Bu yeniliğin başka bir özelliği de alışılmış single'a göre daha uzun bir çalış süresinin olmasıydı. Maxi formatlı single da tınıyı daha üstün bir şekilde yansıtan 45 devirli pikapta çalınıyordu.

Diskoteklerde çok beğeni kazanan bu format aynı zamanda yeni bir uygulamayı da başlattı. Kulüpler single'ların üzerindeki parçaları ritim ve efektlerle zenginleştirerek, bunları daha uzun versiyonlar haline getirdiler ve kendi ürünleri olan dans mixleri şeklinde kullanıma sundular. Kulüpler ve diskotekler bu mixleri oluştururken, üzerlerinde hiçbir ticari baskı hissetmiyorlar, bu bakımdan da ritim, tını ve hareketi istedikleri gibi fantezi dolu ve de etki yapacak bir biçimde bir araya getirebiliyordı. Bu mixler oluşturulurken müzikal bir malzemeden en yüksek ölçüde enerji kazanabilmek amacıyla öncelikle şarkılar ana hatlarıyla bölümlere ayrılıyor ve araya dakikalarca süren ve breaks diye adlandırılan ritim bölümleri ilave edilerek yeni bir bütün meydana getiriliyordu. Birbirini takip eden beatlerin ve off-beat efektlerin bir yumak meydana getirmesi, titreşimler geçiren etki alanları ve gümbürdeyen bas tonları, şarkıların şimdiye değin bu şekliyle yalıtılmamış motorik efektlerini alabildiğine ortaya çıkarıyordu. Şarkıların maxi versiyonlarına sadece kulüpler ilgi gösterdiler. Plak firmaları ise, tanıtımına büyük önem verdikleri küçük single'lar açısından bu maxi-single girişimini mükemmel bir reklam aracı olarak görüyorlardı.

Donna Summer'm "Love to Love You Baby" parçasıyla başlayan Alman dancefloor akımının ürünleri ABD'de "Euro-Disco" adıyla ünlendi. Şarkı yazarı ve prodüktör Michael Kunze'nin yaşama geçirdiği kadınlar triosu Silver Convention "Fly Robin Fly" adlı parçayla 1975 yılında Amerikan hit listelerinde

birinci sıraya tırmanınca, Kunze sevincini "Amerika'ya Coca-Cola sattık"[324] şeklinde açıkladı. Diğer Avrupa ülkeleri de yeni sound giysisi içinde bu gelişmeye katkıda bulundu. Bunların arasında hiç umulmadık bir şekilde buz gibi bir kuzey Avrupa ülkesi sayılan İsveç'ten çıkan ve çok başarılı olan ABBA grubu da vardı. Bu arada müzik giderek hızlanmış ve enerji dolu olmuştu. Diskoteklerde DJ'lerin arka arkaya çaldıkları enstrümantal ritim, breaks bölümleri olan şarkılar, tınısal bir süreklilik oluşturmakta ve bu olgu ışık düzeninin ve dans pistinde yapay olarak oluşturulan sis bulutunun da etkisiyle geceyi eşsiz bir kreasyon haline dönüştürmekteydi. Müziğin oluşturduğu bu sanatsal atmosfer dans edenleri tümüyle içine almakta ve onları ancak sabaha karşı, endüstriyel olarak üretilen şehvetin bu kült tapınağını terler içinde yorgun argın terk ettikleri sırada, serbest bırakmaktaydı.

Sürekli bir karşılaşma alanı olan Manhattan'ın gece kulüplerinde, alt kültürü oluşturan homoseksüeller, Afroamerikanlar, Portorikanlar ve diğer azınlıkların ortamında, sosyetenin seçkin arenalarında, eğlence tapınaklarında gay beden kültü ile Euro diskonun görkemli havası tek bir dinsel inancın geçerli olduğu bir kitlesel harekette bütünleşti. Bu inanç "Dance-Dance-Dance"di.

Bu dönüşüm sürecinde özel bir disko dekoru olan "seçkin" diskotekler önemli bir rol oynadı. Örneğin Brodway'in çok yakınındaki ünlü "Studio 54" adeta efsaneleşti. Eskiden bir tiyatro olan ve daha sonra CBS'in içini değiştirerek bir süre stüdyo olarak kullandığı bina 1977 yılında büyük bir diskoteğe dönüştürüldü. 1977 Mayısında, yani açılıştan çok kısa bir süre sonra Mick Jagger'in, karısı Bianca'nın doğum günü için kiraladığı ve böylelikle büyük bir törenle kutsadığı diskotek, pop dünyasının hemen hemen tüm ünlülerinin buluştuğu bir yer haline geldi. Madonna 1982 yılında söylediği "Everybody" ile başlayan olağanüstü kariyerinden önce bu diskotekte şarkı söyleyen ve aynı zamanda DJ'lik yapan Porto Rico kökenli, "Born To Be Alive" şarkısıyla ünlenen Patrick Hernandez'in yanında go-go-girl'lük, background şarkıcılığı ve dansözlük yapmıştı. Mick Jagger'le o zamanki Kanada başbakanının karısı Margret Tru-

deau arasındaki ilişkinin başladığı yer de gene bu diskotekti. Güzellerin ve zenginlerin buluştuğu ve de sefahatin, skandalların ve modanın egemen olduğu "Studio 54" yetmişli yılların sonunda disko sound kavramıyla eşanlamlı hale geldi. Yapımcı John Badham'ın başrolünde John Travolta'yı oynattığı ve müziğini Bee Gees'in yaptığı *Saturday Night Fever* 1978 yılında gösterime girerek tüm dünyaya disko yaşamını tanıttı. Bundan sonra hiçbir kurtuluş yolu kalmadı ve disko dalgası dünyanın her tarafına yayıldı.

Sonraları sosyetenin modası haline gelen müzikal beden kültünün başladığı yer olan gay kulüpler ise, bu arada büyük değişim geçirdi. Aşağı Manhattan'da Soho'nun ortasında bulunan bir kamyon tamir atölyesi; "Paradise Garage" adıyla altkültürün diskoteği ve "Stüdyo 54"'ün karşı kutbu olarak ünlendi. Orası gerçekten müzik tarihinin yazıldığı bir yer oldu. 1976'da açılan ve de birinci sınıf müzik cihazlarıyla donatılan bu devasa diskoteği Albert Goldman şöyle tanımlamaktadır: "Bar'ın bulunduğu bomboş ve kocaman bir alanın yan duvarlarını süsleyen ve yerden tavana kadar uzanan devasa pornografik freskler insanı şaşkına çeviriyor. Resimler Truvalı ve Yunan savaşçıların sadomazohist savaş oyunlarını canlandırıyor. Dans pisti disko dünyasının çılgın dansçılarıyla dolu: Üzerlerinde sadece bir tişört ya da fanila olan karaderili ve Portorikan homoseksüeller, vahşi bedenlerini sağa sola sallıyorlar, terlerini silmek için arka ceplerine iliştirdikleri kocaman mendilleri ise, atın kuyruğu gibi etrafa savruluyor."[325] Bu diskotekte müziği organize eden diskjokeyin adı Larry Levan'dı. Levan'ın müzik programı disko, soul, gospel, electronic rock ve reggea karışımı, salt bedeni etkileyen bir sound'du. Tınının ve ritmin enerjik güçlerini coşkulu ve mutlu bir hayaller âleminin kaçamak vizyonuna dönüştürmek bağlamında, Levan'dan daha usta biri düşünülemezdi. Levan müzik donanımını bir sihirbazın becerikliliğiyle yönetiyor ve o zamana kadar bu şekliyle hiç duyulmamış bas tonlarının en yüksek seviyeye ulaşmasını sağlıyordu.

"Paradise Garage" tınının aşırı bölgelerini vurgulayan yüksek enerjili bir müzikle eşanlamlı oldu ve de 1987 yılında kapanıncaya kadar New York'taki homoseksüellerin dans etti-

ği sayısız kulübün hepsinden daha fazla ilgi gördü. Gümbür gümbür bas sesleri ve infilak eden beatler sadece, adrenalinle harekete geçen ve bu tınılara tepki gösteren beden bilinciyle ilişkili değildi. Müziğin hedefi aynı zamanda adrenalinin etkisini daha da artıran ve adına 3,4 methylendioxymethamphetamin ya da kısaca MDMA denilen –fakat daha çok ecstasy veya XTC diye tanınan– kimyevi bir maddenin sağladığı enerjiydi. Genellikle sanatçıların uyuşturucusu olarak bilinen bu maddenin ABD'de üretilmesi 1980 yılına kadar serbestti. MDMA, sanrılara neden olan diğer uyuşturuculara, örneğin hippilere "aşk" ve "barış" rüyaları gördüren LSD'ye göre çok daha değişik etki yapan bir uyuşturucu olmasından dolayı bilinci etkilemiyor ve sanrılar oluşturmuyor. MDMA'nın özelliği bir rahatlık duygusu vermesi ve bu duygunun etkisiyle kişinin topluma uyum sağlamasıdır. Almanya'da Darmstadt'ta bulunan Merck firması 1912 yılında bu maddeyi ruh hastalarına yardımcı olmak ve onların ruhi engellerini aşarak, kendilerini dış dünyaya açabilmelerini sağlamak amacıyla bir ilaç olarak geliştirmişti. İlacın piyasaya çıkması Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından dolayı ertelenmiş, savaştan sonra da bu kimyevi madde unutulup gitmişti. Altmışlı yılların ortasında Amerikan Dole Chemical Company'nin verdiği bir sipariş üzerine MDMA yeniden sentetik olarak üretildi. Bu firmada kimyager olarak çalışan Alexander Shulgin işi bıraktıktan sonra Georgia/Lafayette'deki bahçesinde bilinci etkileyen çeşitli maddeler üzerinde deneyler yapmış, sonunda da bu maddeyi bir parti uyuşturucusu olarak geliştirmişti. Bu maddenin yan etkisiyle bedende motorik bir hareket duygusu oluşmakta ve beyin, müziğin ritmik atışlı tınılarıyla bütünleşmektedir. 1980 yılından itibaren uyuşturucu kanununa göre uyuşturucu maddeler sınıfına dahil edilen MDMA, buna rağmen halen diskoteklerde dans edenlerin kullandığı bir uyuşturucudur.

MDMA New York'un gay kulüplerine yetmişli yılların ortalarında girdi. Levan müziği tını, kimya ve hareketin karşılıklı etkisine göre ayarlayan ilk DJ'lerden biri oldu. O işini bilimsel bir ciddiyetle yapmakta ve değişik tını alanlarının dans edenlere etkisine göre müziğini biçimlendirmekteydi. "Paradise Gara-

ge"ın Levan'ın arzusuna göre gerçekleştirilen ses donanımı, sürekli olarak daha da geliştiriliyor ve bu çok ünlü müzik sistemi sayesinde Levan alabildiğine yaratıcı olabiliyor ve dans edenlerin tüm enerjilerini ortaya çıkarabilmeleri için çeşit çeşit deneyimler yapabiliyordu. Levan'ın müziğiyle ritim, tını ve beden bilinmeyen bir boyutta ortak bir yaşama giriyor ve bunun sonucunda dans eden kişinin bilinci ve bedeni arasında bir aralık meydana geliyordu. Dans edenler bilinçleri yerinde olmasına rağmen bedenlerini kendilerinin dışında ve bir transformatör gibi görev yapan, müziğin etkisiyle enerjisi en yüksek boyutlara yükseltilebilecek bir kaynak olarak algılamaktaydılar. Gazeteci Frank Owen o günleri hatırlayarak Levan'ın üstün yeteneğini şöyle betimlemekte: "Kendini Levan'm kulakları sağır eden müziğine kaptırmış insanlar, insan olmanın sınırlarını aşmış gibiydiler. Kimisi ellerinin, dizlerinin üstünde yürüyor ve köpek gibi havlıyor, kimisi de adeta uçmaya hazırlanıyormuş gibi hareketler yapıyordu. 24 saatlik aralıksız bir maratondan sonra yorgun düşmüş topluluk bir türlü doymak bilmiyor ve Levan'm DJ kürsüsünün önüne toplanarak 'devam et!' diye yalvarıyordu."[326]

Levan, New York'un gay kulüplerini geleceğin kültürel laboratuvarı haline getiren ve daha sonraki yılların müzikal yeniliklerine yön veren diğer DJ'lerle kıyaslandığında bu branşın kuşkusuz en iyisiydi. New York'un "karaderili homoksüellerin gay kulüplerindeki geleneksel yoğunluğun arkasındaki ideolojik tavır, bilinçli ya da bilinçsiz o zamandan bu yana tüm dans kültürlerine egemen oldu. Bu coşku aslında çaresizlikten kaynaklanmaktaydı. Karaderili olanların büyük çoğunluğu ekonomik ve sosyal açıdan Amerikan standartlarına uygun bir yaşam sürdürmüyordu. Toplumun değer yargıları onları homoseksüel olmalarından dolayı da dışlıyordu. Karaderili homoseksüel olmaları ise, kendi çevrelerinde bile kişiliklerini sürdürmelerini zorlaştırıyordu. Bu baskı büyük bir düş kırıklığı ve moral bozukluğuna neden olmaktaydı. Bu yüzden gay kulüpleri onların kendilerini bu baskılardan soyutlayabildikleri ve korkusuzca ve çekinmeden arzularını gerçekleştirebildikleri tek mekân haline geldi. Bu kulüplerde oluşan enerjinin ve ortak duyguların

birleştiriciliği sınırsızdı. Daha sonra tüm kulüp kültürlerini şekillendiren birlik ve dayanışma duygusu New York'un gay kulüplerinde başladı. Karaderili homoseksüeller gerek baskı yapan çevrenin, gerekse de uyuşturucunun etkisiyle, bu kulüplerde toplumu saran Amerikan gerçeğinden tümüyle uzaklaşmakta ve aşırı heyecan yüklü bir coşkuyu yaşamaktaydılar. Kulüp aynı zamanda kilise, yatak odası ve de bir aile yuvasıydı. İki nedenle baskı altında tutulan bu insanlar bu kulüplerde harika günahları ve kurtuluşun kör umuduyla kendi başlarına kalabiliyorlardı."[327]

Levan'ın bulduğu bir formül tüm DJ'ler tarafından uygulanmaya başladı. Dans kültü bağlamında yeni çağ, sadece hareket, tını ve bedenin ortak bir yaşama dönüşmesi ile başlamadı. Levan aynı zamanda endüstrinin hit ürünlerini artistik bir beceriyle birbirlerine eklemekte ve onlara, başkaldırıcı bir coşkunun doğmasını sağlayan yeni bir biçim vermekteydi. Bu geleceğin yolunu çizen bir olguydu. Böylelikle müzik ürünlerinin kontrolü bir parça da olsa yeniden ele geçirilmiş oluyordu. Çok kısa bir süre sonra New York'un Brodway bölgesindeki gece kulüplerinden ve şehrin sosyal problemlerle yüklü yerleşim yerleri Bronx ve South Bronx'tan yükselen yeni tınılar, diskoteklerde yapılan müziği şekillendirmeye başladı. Adına Scratching denilen bu yeni teknikle DJ'ler plağı bir enstrümana dönüştürdüler. Paketleyip gene kendisine satmak üzere bir kültür sürecinden damıtılan her şey, Bronx'ta başlayan bu süreçle yeniden bütünleşti. Bir tüketim ürünü yeniden sanatsal bir üretim aracı oldu. Scratching pikapla plağın arasına konulan bir keçe tabakasıyla gerçekleştiriliyordu. Bu yöntem sayesinde plağın dönüşünü durdurmak ve plağı elle ileriye ya da geriye hareket ettirerek, müziği ritmik bir gürültü haline getirmek mümkün oluyordu. Başka bir yöntem de iki ayrı pikapta çalmakta olan müzikleri birbirleriyle karıştırmaktı. Özellikle Kool DJ Herc ve Afrika Bambaataa adlı diskjokeyler bu çeşit müzik yapmayı büyük beceriyle uyguladılar ve geliştirdiler. Ayrıca bu müziğin üzerine İngilizcede gevezelik anlamına gelen bir "rap" eklenmekte, böylelikle diskoların parti keyfini içeren atmosferi kızgın ve öfkeli bir kimlik edinme biçimine dönüştürülmekteydi.

Bu müzik kenar mahallelerde yaşayan genç insanlara seslerini duyurma olanağını sağladı. Scratching ve de karıştırma (mix) tekniği ile oluşturulan rap, ancak o an için varolan bir müzikti ve baskısı yapılıp mal olarak üretilemeyeceği ve canlı olarak oluştuğu için bu müziği o an içinde birlikte yaşamak gerekiyordu. Rap bu bakımdan orijinal bir DJ performansı olarak kaldı. Plak yapılarak piyasaya sürülen rap müzikleri bile DJ'ler için yeni bir hammadde demekti. Bu tekniğin öncülerinden olan Kool DJ Herc'in geliştirdiği metodu meslektaşı Afrika Bambaataa şu şekilde tanımlamakta: "O örneğin, Incredible Bongo Band'ın "Apache" adlı parçası gibi kendine özgü bir funky ritmi olan mandrill ya da fencewalk müziklerini alıyor ve break ritmini, bateri, conga, ya da bongo soloyu sonsuza kadar ve sürekli bir plaktan öbürüne geçirerek, tekrar tekrar çalıyordu. İnsanlar müziğin bitmeyeceğini çok iyi biliyorlardı ve giderek daha çılgınca dans ediyorlardı ve plaktaki şarkıcının sesi yeniden duyulunca kendilerinden geçiyorlardı."[328]

"Paradise Garage"da zaman zaman Larry Levan'a asistanlık yapan Frankie Knuckles Bronx'un en karanlık köşesi olan South Bronx'ta yetişmişti. Knuckles 1977 yılında Chicago'ya geçerek orada eski bir ambardan yapılmış "Warehouse" adlı bir diskotekte DJ'lik yapmaya başladı. Knuckles o günleri şöyle anımsıyor: "Buraya gelenler genellikle karaderililer ve çoğunlukla homoseksüellerdi. Ortalığa tinsel ve aşırı duygulu bir atmosfer hâkimdi. "Warehouse"a gelen insanların çoğu burayı bir kilise gibi algılıyordu. Başlangıç yıllarında, yani 1977 ile 1981 arasında partiler alabildiğine yoğundu. Aslında bu yoğunluk her zaman vardı. Benim inancıma göre burada duygusallık çok yüksekti ve de çok gerçekti."[329] Fanları tarafından The House adını alan kulüp, Knuckles sayesinde efsanevi bir ün kazandı. "The House" adı öylesine efsaneleşti ki, bu müzik akımına "House Music" dendi ve diskoteğin DJ'i Knuckles'ta "Godfather of House" takma adını aldı. New York diskotekleri̇nde endüstrinin piyasaya çıkardığı standart hit single'ları parçalara ayrılmakta ve ayrıştırılan malzemeden yeni sanatsal ürünler yaratılmaktaydı. Fakat aynı sıralarda Chicago'daki küçük plak firmaları daha önce mix edilmiş müzikleri plaklar ha-

line getirdiler. Bu plaklar sayesinde, New York'ta Levan'ın başlattığı "ritim, tını, beden ve hareketin ortak yaşamı" olgusu bağlamında çok daha değişik boyutlara ulaşmak olasıydı. Knuckles 1978/79 yılları arasında bir gün bu mix'leri evinde daha da kompleks bir hale getirmeye başladı. O ilk önce bu müzikleri banda alıyor, sonra bu banttaki müziği tanınmayacak bir hale gelinceye dek makasla keserek, tınısal bölümlere ayırıyor, daha sonra bu izole edilmiş perküsyon niteliğindeki bölümleri, kendi seçimine göre ve sonsuz bir şekilde seloteyple yeniden banda monte ediyordu. İlke olarak tek ölçülü olan bu tekrarlar müziğe elektrize eden ve motorik etki yapan bir özellik veriyordu. Bunlar sonsuz bantlar halindeydi ve loops diye adlandırılıyordu. Knuckles diskotekte bu karışımı groundtrack, yani sürekli ritim olarak çalıyor ve bu ritmin üzerine de diğer plakların müziğini çalıyordu. Bu sistem bir ara New York'ta da uygulanmıştı. Fakat orada genellikle endüstrinin hit single'ları yeni sanatsal ve de tınısal biçimler için bir hammadde olma özelliğini sürdürdü. Bu süreç içinde tınıların dünyası diskoteklerde dans edenleri şehvet dolu hareketler yapmaya yöneltecek ritmik efektler ve motorik enerjiler kazanmak amacıyla enine boyuna araştırıldı. O zamana kadar dokunulmazlığını sürdüren ve pop müziğinin merkezi olan alışılagelmiş şarkı ise, bir örnek ve konsept olarak müzik dünyasından çıktı. Bu olguyla birlikte müzik yapmanın ve müzik dinlemenin belirli bir modeli de tümüyle önemini yitirdi. Bu yeni dönemde şarkılara tracks denmeye başlandı. Sinematografi'den kaynaklanan bu kavram, resmin yanı sıra tınlayan müziği anlatmakta. Bu yüzden de piyasaya sürülen film müziklerine "sound-track" albüm denmekte. Müzik üretimi açısından ise, track bir müzik parçasının teknik olarak varlığı demek oluyor – tracks kelimesinin çoğul olarak söylenmesinin nedeni CD'nin üzerinde esasında bir bütün oluşturan belirli bir sayıda track olduğunu anlatmak içindir. Bu bağlamda önemli olan müziğin bir maceraya dönüşen ve "Event" sözcüğü ile tanımlanan bütünlüğü, ayrıştırılmış bölümleri değildir. Track ve event kavramları doğal olarak tekniğin ve teknikle geliştirilmiş müziğin çağrışımını yapmakta. Geleneksel bir uygulama ile dizilerin sıralanması ve tekrarıyla

oluşan şarkı modelinin çözülmesi, tınısal tasarımlar için yeni perspektiflerin yolunu açtı. Müzikal akışın kapalı bölümlerin düzenine bağlı olduğu biçim yerine, gerilimin sürekli olarak yükseldiği veya giderek yok olduğu, akıcı bir müzik modeli geliştirildi. Tek tek elemanların zincir gibi arka arkaya dizilmesiyle bir tını seli oluşmaktaydı. Bu çılgınca akan ritim seli level, loop, plateau ve linie kavramlarının akla getirdiği tınısal düzenlemelerle yaratılmaktaydı.

Bu arada Detroit'ten yeni bir dalga yükselmeye başladı. Aynı günlerde Cybotron takma adıyla plak yapan teknoloji delisi iki arkadaş, Juan Atkins ile kendisini "3070" diye adlandıran Richard Davis birlikte yeni bir elektro-sound geliştirdiler. Atkins olayın başlangıcını şöyle hatırlamakta: "Aynı plaktan iki tane alıyor ve müziğe canlılık vermek için diskin üzerinde aklımıza gelen her çılgınlığı deniyorduk ve elde ettiğimiz müzikleri tınıyı aslına yabancılaştıran elektronik bir aletten, Flanger'den geçirip, sonra da bu müziği geriye sararak dinliyorduk. Daha sonraları değişik plaklardan yirmişer dakikalık ya da daha uzun süren mixler yaptık. Biz bu bindirme yöntemini, scratching ve tüm diğer şeyler moda olmadan önce uygulamaya başladık. Bu iş için kasetçalar ve onun susturucu düğmesini kullanıyor ve müziğimizi bant üzerine kaydediyorduk."[330] New York'un ve Chicago'nun gay kulüplerinde yapılan disko müziği yeni bir dönemi başlatırken, Detroit'teki Afroamerikan radyosundan yükselen müzik hareketli, zıplayıp sıçrayan bas notalarını içeren çizgileriyle, alışılmamış sound kreasyonları için yeni bir malzeme oldu. Atkins ve de disko fanları Derrick May ve Kevin Saunderson tasarımını birlikte yaparak, Georg Clinton'un ürünleri olan Parliament ile Funkadelic'i bilimkurgu versiyonu haline getirdiler. Fütürolog Alwin Toffler'in etkileyici kitabı *The Third Wave*'de müzik alanındaki yeni sanatsal akımları tanımlarken kullandığı "tekno asileri"[331] kavramında geçen tekno sözcüğü bu müzik için gerçekten biçilmiş kaftandı. Fakat bu müziğin tekno şeklinde adlandırılması daha sonraki bir zamanda İngiltere'de gerçekleşti. 1988 yılında Virgin Records firması Detroit kökenli underground müzik ürünlerini bir araya getirerek bir plak yapmış ve kapağına da "Techno! The New Dance School of Det-

roit" yazmıştı. Böylelikle yeni bir kelime moda oldu ve ortalıkta dolaşmaya başladı. ABD'de ise, teknoloji hayranı altkültür eylemcileri evlerinde kurdukları laboratuvarlarda salt "elektro" müziğe yönelik çalışmalar yapıyorlardı. Özellikle Atkins, May ve Saunderson üçlüsü, deri renklerinden dolayı horlandıkları bu batmakta olan otomobil endüstrisi kentinde yarattıkları eserlerle, şehrin geleceğinin tınılar üzerine kurulacağı kanısını uyandırmaktaydılar. Onlar ürettikleri plaklarda, davul makinesinde oluşturdukları, patlamaları andıran gümbürtülü ritmin üzerine, kendi fantazilerine göre adlandırdıkları tınısal bölümleri, [Reese (Saunderson), Rhythim is Rhythim (May), Model 500 (Atkins)] mekanik ve robotumsu bir şekilde peş peşe sıralıyorlardı. Analogsynthesizer'ın vocoder sesleri ve testere sesini andıran basları Detroit'te oluşturulan bu müziğin fütürist atmosferini sağlamaktaydı.

Atkins, May ve Saunderson'un steril tekno ürünleri Chicago'nun kulüplerinde yaşama geçirildi. DJ'ler bu avangardist tını deneylerini bedene yönelen hiperkinetik bir dans müziği haline getirdiler. Seksenli yılların ortasında synthesizer ve ritim makinelerinin fiyatları çok düştü ve bundan yararlanan DJ'ler kendi cihazlarıyla ritim tracks üretmeye başladılar ya da davul makinelerini kendi modelleriyle programladılar ve bu programları kulüplerde çaldıkları mix'in alt müziği olarak kullandılar. Yamaha firması tarafından 1984'te piyasaya sunulan ünlü DX7 bu gelişmeleri çok olumlu bir şekilde etkileyerek, müzik ürünlerinin üretilmesinde de dijital çağı başlattı ve de piyasadaki analog teknikle elektronik tını üretimi ve manipülasyonu için kullanılan makineler ordusunun neredeyse bir gecede sonunu getirdi. Hurda haline geldikleri için çok düşük fiyatlara satılan bu makineleri diskotekler satın aldı ve dans edenlerin vejetatif sinir sistemlerini etkilemek için kullandı. Roland firmasının seri üretimden dolayı piyasaya zaten uygun fiyatla çıkardığı cihazların daha da ucuzlaması, bu aletlere aşırı bir şekilde düşkün olan DJ'leri çok mutlu etti. Roland firması tarafından üretilen ve kült bir sembol olan TB-303 Bass-Line, programlanan ton dizilerini belleğinde saklayabiliyor ve sonsuza değin tekrarlayabiliyordu. Bu alet bar ve lokallerde müzik ya-

panlara, özellikle de tek başına çalan gitaristlere bas tonlarda eşlik etmesi için geliştirilmişti ve kullanımı çok basitti. Önceden programlanmış olan bas figürleri bir tuşa basmakla tınlamaya başlıyordu. TB-303 ve ritim makinesi TR-606, birlikte mükemmel bir elektronik takım oluşturuyorlardı ve bunları düşen fiyatlar nedeniyle çok ucuza satın almak mümkündü. Fakat işin bir de olumsuz yanı vardı: Osilatörlerle üretilen ve daha sonra filtre edilerek düzene sokulan tınılarla, gerçek bas ya da vurmalı çalgıların tınıları kesinlikle benzeşmiyordu. Verilen programları kontrol etmek için bir göstergesinin olmayışı ve de tuşlarının ve regülatörünün çokamaçlı fonksiyonlarının olması sonucu kullanışsızlığı nedeniyle TB-303 Bass-Line, kısa bir süre sonra elden düşme malların bulunduğu dükkânlarda satılmaya başladı. Ayrıca bas figürlerini son derece sentetik yansıttığı için, piyasada hiç tutulmayan bu aleti DJ'ler özellikle bu bakımdan çok tutuyorlardı. Gerek bu aslına yabancılaşmış tınının kalitesi, gerekse bas bölümlerinin programlanmasının yarattığı zorluk nedeniyle ortaya çıkan beklenmedik şaşırtıcı efektler ve bunlara ilaveten arkaik görünüşü bu cihazı, DJ'ler için mükemmel bir kült haline getirdi. Yapılacak iş; bu alete entegre edilmiş minikeyboard'a ton dizilerini programlamak ve her sese ritmik bir değer vermek ve daha sonra da başka bir modiye geçmekti. Her tona doğru değeri verebilmek çok dikkat isteyen bir işti ve programlama sırasında birlikte saymayı gerektiriyordu. Sayım sırasında yapılan bir hata sürprizli sonuçlar doğurabiliyordu, bu da DJ'lerin yeni tınılar keşfetmeleri açısından çok yararlıydı. 1986 yılında Herbert Jackson ve Earl "Spanky" Smith ile birlikte efsanevi "Acid Tracks" başlığını taşıyan mixi gerçekleştiren ve de Pierre takma adıyla DJ'lik yapan Nathan Jones, DJ'lerin yukarıda sözü edilen aleti nasıl kullandıklarını şöyle açıklamakta: "Ben bas tonlarını programlamak için Jasper adlı birinden Roland TB-303'ü satın aldım. Hangi düğmenin hangi işe yaradığını bulmaya çalışırken, birdenbire 303'e programlanmış bir sound'un modilerini fark ettim... Birlikte iş gördüğüm Spanky birkaç gün önce vurmalı çalgıları programlamıştı. Ben bu programa uygun bir bas dizisi bulmak istedim ve bunun için de düğmeleri birer birer çevirip, en iyisini ara-

dım."[332] Piyasadan kalktıktan sonra ikinci el dükkânlarına düşen Roland TB-303'ün popülaritesi DJ'ler arasında çok yüksekti ve bu yüzden birçok firma doksanlı yıllarda piyasaya bu aletin tıpatıp benzerlerini çıkardı.

Elektronik bir alet olan TB-303'ün aslında müzikçilere alabildiğine kontrol olanağı vermesi gerekiyordu. Zaten başlangıçtaki amaç da buydu. Fakat bu alet iki cinsiyetli bir yaratıktı ve kontrol edilmesi de çok zor ve karmaşık bir olaydı. DJ'ler ise, bu durumdan çok memnundu. TB-303'ün takımı olan ve piyasaya "Drumatix" markasıyla çıkarılan vurmalı çalgılar makinesi TR-606, "samba", "bossa" ve "cha cha" gibi eskimiş ritim örneklerini içeriyordu. Bu aletin kullanımı son derece basitti ve ritimleri çalmak için ritmi belirleyip, düğmesine basmak yetiyordu. Eğlence yerlerinde tek başına enstrüman çalanlara, özellikle de elektro-org çalanlara eşlik etmesi için imal edilen TR-606 başından beri hiç beğenilmedi. Bu yüzden de "Rhythm Composer" şeklinde adlandırılan TR-808 piyasaya çıkarıldı. Dijital bateri seslerine dayanan ve bu aletten sonra piyasaya çıkarılan diğer cihazlara göre, TR-808 osilatörler ve jeneratörlerle yönetilen bir cihazdı. Bu alete programlanmış on altı değişik fütürist sound'un hiçbirinin tınısı gerçek bir bateri sesine pek benzemiyordu. Aletin avantajı 32 ritim örneğini programlamaya olanak sağlamasıydı. Bu ise, DJ'ler için ideal bir şeydi. Onlar böylelikle kulüplerde çaldıkları mixlerin altına sürekli ve de çok değişik bir beat koyabiliyorlardı.

Detroit'li avangardistler tarafından oluşturulan ve seksenli yılların sonlarından itibaren Chicago'dan başlayarak, önce İngiltere'ye, sonra Avrupa'ya ve daha sonra da tüm dünyaya yayılan bu gençlik kültürüne techno-house adı verildi. Bu arada DJ'lerin kendilerinin programladığı bas diziler ve ritim örnekleri mixlerin alt müziği olarak standartlaştı. 1984 yılında kurulan Trax Records ve 1985 yılında gerçekleştirilen DJ International tarafından piyasaya sürümü yapılan tekno müzik çok kısa bir süre sonra kuşku verici yollardan Avrupa'ya geldi, diskotekleri ve kulüpleri ele geçirdi ve de ritim ve tınılarının ürettiği homoerotik bir beden bilincine dayanan birliktelik duygusunu, buradaki heteroseksüel mainstream gençlik kültürüne taşıdı. Müzi-

ğin kalp gibi atan tınıları bir ip olup, dans edenleri birbirlerine bağlıyordu ve tüm dans edenler müziğin ritmi içinde titreyen tek bir organizma haline geliyordu. Burada üretilen birliktelik duygusu, ideolojik bakımdan kesinlikle rock'n roll'un oluşturduğu birliktelik duygusuyla örtüşmemektedir. Bu duygu hem bedensel, hem de değildir. Çünkü beden duygusunun çılgınca yapılan hareketlerle aşırı bir şekilde yoğunlaştırılması sonuçta bedenden soyutlanmaya neden oluyor. Ve bedenin sınırları ter, duman, dans pistinde yapay olarak oluşturulan sis ve de tepede dönen stroboskopun yanıp sönen, parıltılı ışıklarının içinde yumuşamaya başlıyor. Fütürist bilimkurgu atmosferi içinde, high-tech tınılarla ve lazer ışınlarının altında oluşan bu birliktelik duygusuna İngilizcede tribe deniyor. Bedenin temel varlık nedeninden kaynaklanan bu birliktelik duygusu arkaik, fakat aynı zamanda fütürist bir yaklaşımla yeniden keşfedilmiş oluyordu.

Tekno, minimalist müzik ürünleriyle, yanına parti uyuşturucusu ectasy'yi de katarak ABD'den İngiltere'ye geldi. Gençlik tarafından benimsenen bu yeni keşfedilmiş birliktelik duygusunun ağırlık noktasını "rave" diye adlandırılan event'ler (partiler) oluşturdu. Chicago'nun gay-kulüplerinde DJ'ler tarafından üretilen müzikler, örneğin, JM Silk'in "Jack Your Body"si ya da Marshall Jefferson'ın "Move Your Body" adlı müziği onu hayranlıkla benimseyen genç bir topluma ulaştı ve kitlesel partilerde bir mutluluk kültüne dönüştü. Bundan böyle parola "One nation under one groove"du ve durdurulmaz bir rönesans yaşayan hippi uyuşturucusu LSD bu olguya tümüyle kendine özgü bir boyut kattı. Bu kitlesel toplantılar müziğin sunulma sınırlarının dışında, bedene dönük bir topluluk deneyiminin özenle sahneye konmuş bir ürünüydü. Rave titreşen bedenlerin varsayılan merkez noktasında çizgileri kesişen ve dans eden bedenlerde eriyip giden ritmik, görsel ve tınısal bileşenlerin hareketli mekânlarda oluşturduğu bir organizasyondur. İşte bu nedenle bu partiler böyle bir atmosfere en az direnç gösteren yerlerde, örneğin, terkedilmiş boş fabrika binalarında ya da çoğunlukla üstü açık alanlarda tertip edilmekte. DJ'lerin müziği sunuşu, titreşmekte olan hareketlerle, heykellere benzeyen bedenlerin sergilendiği kültürel bir alan oluşturmakta ve bunları bu boş me-

kânlara projekte etmektedir. Bedenin özenle paketlenmesi için seçilen giysilerin tasarımları zevkli, görünümleri göze batıcı ve bir araya getirilişleri alışılmamış bir tuhaflıktaydı. Pop kültürünün şimdiye değin birbirinden ayrı yürüyen gelişme çizgileri rave olgusu ile birlikte, yeniden bir biçim kazanan gençlik kültüründe kesişmeye başladı. Pop videolarının rengârenk resimli dünyası yeni kodlar sağlamakta ve bu kodlar, müzikten etkilenerek bir bedene dönüşen dans salonunda tek tek beden tasarımları oluşturmaktaydı. Diskoteklerin donuk ışık düzeninde Madonna gibi video starları şarkılarıyla değil, tümüyle ortaya çıkan dış görünümleriyle umulmadık başarılar kazandılar. Zaten çok hızlı değişim geçiren sahne giysileri, bedene yapışmış iç çamaşırlarıyla veya makyaja benzeyen boyalarla, sentetik saç renkleriyle, heykelimsi saç biçimleriyle ve dövmelerle giderek daha hızlı bir şekilde birbirine karışıyordu.

Şimdiye değin analog olan tınılardan sampling'e, yani dijitale geçiş, DJ'lere kendi tracklerini üretmeleri bağlamında sınırsız olanaklar sağladı. Dijitalin gelişmesiyle tüm müzik parçalarının üretimi bu şekilde yapılmaya başlandı. Buna uygun olarak software ve de bilgisayarlar, kişisel müzik ürünlerini evlerde oluşturulan stüdyolarda üretmeyi de kolaylaştırdı. Müziğin sınırsız hale gelen geri dönüşümü tümüyle bağımsız kişiliği olan trackleri ortaya çıkardı ve bu olgu sonucu canlı plak piyasası gelişti. Birkaç yüz adet gibi düşük sayıda basılan bu plaklar kişisel üretimlerdi ve DJ'ler bunlardan çok yararlandı ve bu plaklardan kendi koleksiyonlarını oluşturdular. Piyasada tutulan bir DJ müziği nefes kesen bir hızla biçimsel kategorilere ve alt kategorilere kadar girdi. Bir süre önce House Music diye adlandırılan bir müzik örneğin, Acid House adını alıyor ve bu şekilde Deep House, Hip-House, Ambient-House ve Garage House'dan farklı bir şey oluyordu. Bunlar Hardcore ve Drum&Bass'a dönüşen Gabber ve Jungle ile tamamlanıyordu.

Hızlı yaşamın dönen spirali 1989'da Soğuk Savaş'tan kalma reel sosyalizmi tam anlamıyla toz duman haline getirince, Berlin Duvarı boyunca uzanan savaştan kalma sığınakların ara dünyasında Detroit teknosunun fütüristik tını deneyimleri yaşama geçti. Burda üretilen dijital müzik biçimi kendisini dijital-

den soyutlayan dancefloor stiline hemen bağlayıcı bir ad koydu. Edebiyat sayfalarına gözyaşlarıyla gömülüp giden bir fikrin yeniden sevinçle doğuş düşüncesi, aynı süreç içinde yükselen tekno müzik dünyasında başladı. Geçmişin kooperatif işletmelerinin kilerlerinden, sığınaklardan ve sahipsiz kalmış fabrika binalarından "Love, Peace and Unity" ya da –grafiti sanatçılarının çizgi varyasyonlarındaki gibi– "bütün dünyanın kol ve bacakları birleşiniz"[333] sloganları yükseliyordu. Yaratıcılık, ütopya ve örneğin, ABD sigara devi Reynolds gibi sponsor gerçeğinin ironisi, aynı noktada kesişmekte ve bu olgu sonucu raving sosyetesi vizyonu, buralarda yeni bir öğreti olarak yükselmekteydi. Rave ekonomi dünyasının başarılı işadamlarından ve tekno dergisi *Frontpage*'in şefi ve de tekno dünyasının gurusu Jürgen Laarmann bu bağlamda görüşlerini şöyle açıklıyor: "Biz yaşamdan tat almak istiyoruz ve arzumuz bunu dolaysız gerçekleştirmek. Yaşamı daha derinlemesine yaşamak, renkleri koklamak, şarkıları tatmak, etrafımızdaki şeyleri hissetmek, gerçeği görmek, yalanlara inanmamak ve salt ilgi duyduğumuz şeyleri yapmak istiyoruz. Hoşgörü, açıkyüreklilik, esinlenme, espri... Yenilikten sevinç duyma ve de iyi bulduğumuz her şeye ve herkese karşı kalpten gelen bir sevgiyle bağlı olma, bunlar bizim karakterimizin özellikleri.

Biz kullanıma sunulmuş teknikten salt yarar çıkarmaya bakıyoruz. Biz geleceğin dünyasında rave yapan bir toplumun hayalini kuruyoruz. Bizim ne demek istediğimizi kavramış bir toplum demek istiyorum. Bu olgunun toplumsal sonuçlarının boyutlarını kestiremeyiz, fakat kuşkusuz en az hippilerin altmışlı yılların sonlarında ve de yetmişli yıllardaki etkisi kadar büyük olacaktır.[...] Bizim idealimiz; rave toplumunun kişiliklerinden ve fonksiyonlarından hoşnut olan insanlardan oluşması ve giderek bu arzumuza yaklaşmaktayız. 'Do what you want to do' seksenli yılların ideali olan düşünce şimdi gerçek olmakta."[334] Sigara firması Reynolds'un persfektifi doğrultusunda tekno dünyasına hizmet veren pazarlama firması Megacult bu görüşü bir aksiyon programında kısa ve özlü bir şekilde şöyle tanımladı: "Tekno ile birlikte yola devam etmek ve birlikte büyümek"[335]

Ve her ikisi de büyüdü. Kuşkusuz Reynolds teknodan biraz daha fazla büyüdü. Fakat sonuçta ikisi birlikte tek yönlü düşünen ve de tek yöne doğru hareket eden bir kültürün saptayıcısı oldu. Yolu işaret eden levhalarda koskocaman harflerle "tüketim" yazmakta. Bu levhalar yolun nereye gittiğini göstermekte: Tüketilebilen her şeyi, beden de dahil tüketmek. 68'lerde toplumu değiştirmek için harekete geçenlerin büyüyen çocukları anne babalarını kendilerine örnek aldılar. Onların bağımsızlık düşüncesini, idealist yanını bir kenara bırakarak, benimsediler ve de bu düşünceyi hedonist bir yaşam biçimine dönüştürdüler ve bu yaşam için looplarla ve de bilgisayarlarla oluşturulan bir sound-track yarattılar. Çocukların anne babalarını taklit etmeleri ve onların hurda haline gelmiş ideallerini ironiyle yok etmeleri, kuşaklar arasmdaki çelişkinin en kötü biçimidir. Berlin Love Parade, bu kuşağın aslında totaliter bir kitle yürüyüşüyle kendi kendini kutladığı bir olgudur. Adı politik gösteri olan bu kitle yürüyüşünün geride bıraktığı devasa çöp yığınları aynı zamanda bu kutlamanın boyutlarını gösteriyor. Bu durum Woodstock'tan Raverland'a geçişin bir sembolü olarak optimist ya da pesimist bir bakışla değerlendirilebilir. Mutlak olan, bütün bunlardan çıkarılacak sonuç: Hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı ve kalanın hiçbir şey olmadığı ya da bunu eğlence-kuşağının betimleyici diliyle tanımlamak gerekirse: "The world raves on." Her durumda poposunu sallayarak ve ağzındaki düdüğü öttürerek.

Notlar

1 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe u. Aufzeichnungen*, III, (Bärenreiter) Kassel 1971, s. 53
2 Franz v. Böcklin, *Fragmente zur höhern Musik und für ästhetische Tonlieberhaber*, (Herder) Freyburg u. Konstanz 1811, s. 29
3 bkz. John Schikowski, *Geschichte des Tanzes*, (Büchergilde Gutenberg) Berlin 1926, s. 56
4 bkz. Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte in sechs Bänden* [1909-1912], (Fischer) Frankfurt am Main 1985, Cilt 4, s. 198
5 a.g.e., s. 200
6 a.g.e.
7 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1806], (Reclam) Leipzig 1977, s. 33
8 a.g.e., s. 277
9 Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern* [1778/79], çık. H. Marquart, (Verlag der Nationen) Berlin 1978, s. 276
10 zit n. Eberhard Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, (Bärenreiter) Kassel, Basel 21950, s. 46
11 Gottfried August Bürger, *Von der Popularität der Poesie*: *Werke* III, çık. W. v. Wurzbach, (Hesse) Leipzig 1902, s. 19
12 a.g.e.
13 Friedrich Saß, *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung*, (Koffka) Leipzig 1846, s. 127
14 *Neue Zeitschrift für Musik*, II, 1835, Sayı: 39, s. 107
15 Friedrich August Kanne, *Über das Fortepianospiel*: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, II, 1818(8), Sp. 409f

16 Friedrich Harkort, *Arbeiter-Spiegel*, Hagen, 4/1875, s. 75

17 *Königlich Bayrisches Intelligenzblatt für den Kreis Oberbauern*, München 19 Ocak 1838, bkz. Irmgard Keldany-Mohr, *"Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps*, (Gustav Bosse) Regensburg 1977, s. 99

18 Franz Ebhardt, *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr, in der Familie, in der Gesellschaft und im Öffentlichen Leben. Unter Mitwirkung erfahrener Freunde und autorisierter Benutzung der Werke Madame d'Alq's*, (kendi yayınevi) Berlin 1878, Gözden geçirilmiş 9. baskı (Klinkhardt) Leipzig 1885, s. 465

19 bkz. Sabine Schutte (Çık.), *Ich will aber gerade vom Leben singen.. Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1987, s. 47

20 vgl. Roland Bauer, *Berlin - Illustrierte Chronik bis 1870*, (Dietz) Berlin 1988

21 Eva Eggli, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert: Ein Versuch zur schlechten Musik*, (Keller) Winterthur 1965, s. 91

22 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, (Spemann) Berlin, Stuttgart 1901, s. 313

23 C. D. Graue, *Der Clavier-Unterricht und Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtssuchende*, Bremen 1879, s. 6

24 Herrmann Mendel/August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, Cilt ve ek cilt, (L. Heimann) Berlin 1870ff, I, 409

25 bkz. Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, (Franz Steiner) Stuttgart 1989, s. 147ff

26 Karl Böckheler, *Die deutsche Hausmusik in der Gegenwart*: *Daheim*, XV, 1879, s. 834

27 Otto Gumprecht, *Die Frauen in der Musik*: ders., *Neue Musikalische Charakterbilder*, (Haessel) Leipzig 1876, s. 20

28 Franz Gernerth: *Allgemeine Wiener Musik Zeitung*, V, 1845, s. 373

29 Eduard Hanslick, *Vom Musikalischen Schönen* [1854], (Reclam) Leipzig 1982, s. 74

30 Gerhard von Amyntor, *Für und über die deutschen Frauen. Neue hypochondrische Plaudereien*, (Friedrich) Hamburg 1883, s. 123f

31 *Neue Zeitschrift für Musik*, VIII, 1838, s. 114

32 C. A. Föppl, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte*: *Caecilia* XXIII, 1844, s. 224

33 Franz L. Schubert, *Katechismus der musikalischen Formenlehre oder die Lehre von den Vokalformen der Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und des Volks- und Naturgesanges, sowie die Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz- und Militairmusik, mit Bezugnahme auf ihre historische Entwicklung*, (Merseburger) Leipzig 1863, s. 2

34 Robert Wohlfahrt, *Populäre Kompositionslehre. Eine leichtfassliche Anleitung zum selbständigen Komponieren kleiner Musikstücke für Dilettanten sowie Zum Gebrauche in Musik-Schulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.*, II. Bölüm, (Hesse) Leipzig 1888, s. 98f

35 L.H., *Von der Kunst, Gesellschaften zu geben*: *Für's Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen*, XII, 1893/94, s. 121

36 Carl Ernst Schneider, *Musik, Klavier und Klavierspiel. Kleine musikästhetische Vorträge*, (Breitkopf & Härtel) Leipzig 1874, s. XIV

37 Johann Christoph Lobe, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, I. Bölüm, (Baumgärtner) Leipzig 1852, s. 19

38 Ernst Ludwig Schellenberg, *Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier, einen Musiker, von einem Dilettanten*, (Baumgärtner) Leipzig 1912, s. 51

39 Johann Carl Eschmann, *Ein Hundert Aphorismen. Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen als Resultate einer 30 jährigen Clavierlehrerpraxis* [1878], (Raabe ve Plothow) Berlin 1899, s. 154

40 Johann Gottfreid Hientzsch, *Über die Musik als das herrliche Mittel einer vorzüglichen Bildung, einer geistreichen Unterhaltung und religiösen Erhebung in Familie*: *Eutonia: eine hauptsächlich pädagogische Musikzeitschrift*, II, 1831, s. 152

41 Carl Ernst Schneider, *Musik, Klavier und Klavierspiel*, a.a.O., s. 138

42 Emil Naumann, *Kleine Skizze aus dem Musikleben der Gegenwart I*: *Neue Berliner Musikzeitung*, XV, 1861, s. 12

43 Louise Otto, *Dilettantismus und Kunstbegeisterung*: dies., *Der Genius des Hauses. Eine Gabe für Mädchen und Frauen*, Pest, Wien ve Leipzig 1869 (= Deutsche Frauenwelt, Cilt, IV), s. 101

44 Johanna Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht* [1852], (Antiquariat-Verlag Zimmermann) Straubenhardt 1989, s. 42

45 Marie v. Ebner-Eschenbach, *Meine Kinderjahre. Biographische Skizze*: dies., *Werke*, Cilt III, (Winkler) München 1959, s. 788

46 Hermine Hanel, *Die Geschichte meiner Jugend*, Leipzig 1930, s. 49f

47 Ernst Treu, *Musik und Kinder*: *Daheim*, XVIII, 1882, s. 654

48 Gustav Schilling, *Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hilfsbuch*, (Kuhnt) Eisleben 1851, s. 6

49 Anna Fischer-Dückelmann, *Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches*

Nachschlagebuch der Gesundheitspflege und Heilkunde in der Familie, (Süddeutsches Verlagsinstitut) Stuttgart 1911, s. 700

50 Emil Rocco, *Der Umgang in und mit der Gesellschaft. Ein Handbuch des guten Tons*, (Roloff) Halle 41881, s. 129

51 Elise von Hohenhausen, *Brevier der guten Gesellschaft und der guten Erziehung. Gesetzbuch bei Übung des guten Tones, der feinen Sitten, geselliger Talente und häuslicher Pflichten*, (Spamer) Leipzig 1876, s. 21

52 Oswald Marschner, *Takt und Ton. Plaudereien über den feinen Takt und guten Ton im geselligen Verkehr. Winke und Ratschläge für die gute Lebensart in der Öffentlichkeit, in der gebildeten Gesellschaft und im eigenen Hause*, (Maier) Leipzig 1901, s. 389

53 William Wolf, *Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung*, (Grüninger) Stuttgart o.J., Cilt II, s. 299

54 Lily Braun, *Der Kampf um Arbeit in der bürgerlichen Frauenwelt: Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik*, XVI, 1901, s. 123f

55 Chr. Oeser, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik: ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, elden geçiren ve çık. A. W. Grube, (Brandstetter) Leipzig 211878, s. 234

56 Alex Br., *Parallelen. Politik und Musik: Neue Zeitschrift für Musik*, V, 1836, s. 84

57 Graf de la Garde, *Gemälde des Wiener Kongresses*, bkz. Karl Soll (Çık.), *Der Wiener Kongreß in Schilderungen von Zeitgenossen*, (Ullstein) Berlin, Wien 1916, 43f

58 Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il Ballerino*, Venedig 1981, bkz. Karl Gaulhofer, *Die Fußhaltung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung* [1930], (Rudolph) Kassel 1969, s. 114

59 J. von Wedell, *Der Ball. Zuverlässiger Führer und Berater für Ballbesucher und Ballgeber. Ein praktisches Hand- und Nachschlagewerk für jedermann*, Stuttgart o.J., 60, bkz. Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, (Beck) München 1993, s. 304

60 bkz. Änne Goldschmidt, *Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze* (Textband), (Henschel) Berlin 1970, s. 157

61 Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, (Dietrich Reimer/Ernst Vohsen) Berlin 1933, s. 252

62 Thoinot Arbeau, *Orchésographie, et traicté en forme de dialoge, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercise des danses*, Langres 1588, bkz. der unter dem Titel *Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung des Menu-*

etts. Nach Jean Tabourot's Orchésographie erschienen deutschen Ausgabe von Albert Czerwinski, (Kendi yayınevi), Danzig 1878, s. 112

63 bkz. Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, a.a.O., s. 289

64 Philipp Fahrbach, *Geschichte der Tanzmusik seit 25 Jahren: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, VII, No. 34-36 Wien, 20., 23 u. 25 Mart 1847; Nachdruck in: *Die Fledermaus. Mitteilungen 2 des Wiener Instituts für Strauß-Forschung*, Wien, November 1990, s. 143

65 Ernst Moritz Arndt, *Bruchstücke aus einer Reise von Baireuth bis Wien im Sommer 1789*, (Gräff) Leipzig 1801, 335f

66 bkz. Franz M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte* [1886], (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden 1967, s. 124f

67 a.g.e.

68 Ernst Moritz Arndt, *Reisen durch einen Teil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs*, (Gräff) Leipzig 1804, I, s. 43 ff

69 Alfred Waldau, *Böhmische Nationaltänze* (2 Cilt), (Dominicus) Prag 1859/60, I, s. 36f

70 *Journal des Luxus und der Moden*, Mart 1797, s. 115ff

71 bkz. Paul Nettl, *Mozart und der Tanz. Zur Geschichte des Balletts und Gesellschaftstanzes*, (W. Classen) Zürich, Stuttgart 1960, s. 93f

72 Charles Dickens, *David Copperfield* [1849/50], (Goldmann) München 1970, s. 310

73 Philipp Fahrbach, *Geschichte der Tanzmusik seit 25 Jahren*, a.a.O., s. 133

74 bkz. Norbert Linke, *"Es mußte einem was einfallen". Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der "Naturalisten"*, (Hans Schneider) Tutzing 1992, s. 198

75 Philipp Fahrbach, *Geschichte der Tanzmusik seit 25 Jahren*, a.a.O., s. 144

76 Eduard Strauß, *Erinnerungen*, (F. Deuticke) Leipzig, Wien 1906, s. 159

77 Hector Berlioz, *Memoiren* [1870], (Çık.) E. Klemm, (Reclam) Leipzig 1967, s. 365

78 Eduard Hanslick, *Tanzmusik und die Söhne von Strauß und Lanner* [1850]: ders., *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868*, (Braunmüller) Wien ve Leipzig 21897, s. 30

79 Kurt Adelsfeld, *Das Lexicon der feinen Sitten*, Stuttgart o.J., 27, bkz. Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, a.a.O., s. 268

80 a.g.e.

81 Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen* [1788], (Çık.) Gert Ueding, (Insel/Suhrkamp) Frankfurt am Main 1977, s. 278

82 bkz. Johann Heinrich Kattfusz, *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzens*, (Gräff) Leipzig 1800

83 Eduard Friedrich David Helmke, *Neue Tanz- und Bildungsschule - Ein gründlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Tänzern zu bilden*, (C. E. Kollmann) Leipzig 1829

84 Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen* [1788], a.a.O., s. 278

85 Ernst Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte in sechs Bänden* [1909-1912], Cilt 3, (Fischer) Frankfurt am Main 1985, s. 112

86 bkz. Monika Sperr (Çık.), *Das Große Schlager-Buch. Deutscher Schlager 1800-Heute*, (Rogner & Bernhard) München 1978, s. 26

87 *Vossische Zeitung*, 23 Ocak 1873, bkz. Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, (Edition Hentrich) Berlin 1987, s. 16

88 Hans Wachenhusen, *Berliner Photographien*, (Comptoir) Berlin 1867, Cilt 2, s. 60f

89 *Der Artist*, Sayı: 799, 3 Haziran 1900, s. 34

90 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900* (Çık. G. Rühle), (Aufbau) Berlin 31997, s. 352

91 Felix Philippi, *Alt-Berlin: Erinnerungen aus der Jugendzeit* [1913], (Çık. M. Krammer), (Mittler) Berlin 1950, s. 117

92 Franz Magnus Böhme, *Die Gassenhauer seit hundert Jahren: Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang*, XI, 1896, s. 58

93 P. St-k., *Der Berliner Gassenhauer: Berliner Morgenpost*, 7 Mart 1891, s. 4

94 zit n. Wolfgang Jansen, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, (Edition Hentrich) Berlin 1990, s. 64

95 bkz. *Reichs-Gesetzblatt*, Berlin 1883, s. 160

96 Richard Dehmel, *Veredelung der Schaulust des Volkes: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, Breslau, 2/1899 (Şubat), s. 45

97 Conrad Alberti, *Varietéveredelung: Illustriertes Sonntagsblatt*, München, III, 1899, s. 430

98 Carl Busse, *Deutsches Wochenblatt*, 1899, Nr. 8, s. 11

99 Richard Dehmel, *Veredelung der Schaulust des Volkes*, a.a.O., s. 45

100 Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung: FZ*, 4 Mart 1926, bkz. ders., *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Çık. J. Rosenberg), (Reclam) Leipzig 1992, s. 49

101 Fritz Giese, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, (Delphin) München 1925, s. 15

102 a.g.e., s. 83

103 Felix Langer, *Nackttanz: Berliner Tageblatt*, 29 Mart 1920, s. 6
104 bkz. Monika Sperr (Çık.), *Das Große Schlager-Buch*, a.a.O., s. 99
105 Carl Sternheim, *Berlin oder juste Milieu*, (Wolff) München 1920, s. 60
106 Paul Eduard Markus (PEM), *Und der Himmel hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operette*, (Blanvalet) Berlin 1955, s. 125
107 bkz. Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, a.a.O., s. 141
108 Ralph Benatzky, *Das Geheimnis des Schlagers: Die Bühne*, Nr. 100, 1926, s. 29
109 Walter Carlos, *Entwirrung des deutschen Tanzschlagers und der deutschen Tanzmusik: Sie + Er*, 1932, Sayı: 3, s. 80
110 Paul Bernhard, *Jazz: eine musikalische Zeitfrage*, (Delphin) München 1927, s. 68f
111 Walter Carlos, *Entwirrung des deutschen Tanzschlagers und der deutschen Tanzmusik: Sie + Er* dergisi, 1932, Sayı: 2, s. 50
112 *Phonographische Zeitschrift*, Sayı: 8, Nisan 1901, s. 93f
113 *Phonographische Zeitschrift*, Sayı: 34, Ağustos 1905, s. 720
114 *Phonographische Zeitschrift*, Sayı: 13, Mart 1905, s. 283
115 *Phonographische Zeitschrift*, Sayı: 28, Temmuz 1910, s. 596
116 bkz. Christian Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, (Chronos) Zürich 1991, s. 55
117 Walter Carlos, *Entwirrung des deutschen Tanzschlagers und der deutschen Tanzmusik*, a.a.O., s. 80
118 Walter Carlos, *Entwirrung des deutschen Tanzschlagers und der deutschen Tanzmusik: Sie + Er* dergisi, 1932, Sayı: 2, s. 50
119 Justus Horn, *Der Tanz als Wirtschaftsfaktor: Die Stimme seines Herrn*, 1929, Sayı: 11, s. 201
120 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, (Sybillen-Verlag) Dresden 1922, s. 91
121 Laurent Tailhade, *Les Reflets de Paris (1918-1919)*, (Jean Fort) Paris 1921, s. 126
122 bkz. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, (R. Laffont) Paris 1980, s. 234f
123 August Traber-Amiel, *Der Tanz als Weg zur neuen Kultur*, (E. Bloch) Berlin 1921, s. 16
124 Franz Wolfgang Koebner, *Tanz-Brevier*, (Eysler) Berlin 1913, s. 36
125 Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, Bd. 2, (Fischer) Frankfurt am Main 1985, s. 183f
126 bkz. León Benarós, *Der Tanz: Melancholie der Vorstadt: Tango*, Çık. Künstlerhaus Bethanien, (Frölich & Kaufmann) Berlin 1982, s. 90
127 Silvestre Byron, *Historia del Tango*, Vol. 3, Buenos Aires (Pamap y Cielo) 1964, bkz. *Melancholie der Vorstadt: Tango*, a.a.O., s. 149ff

128 Jean Cocteau, *Portraits-souvenir, 1900-1914*, (Grasset) Paris 1935, s. 241
129 bkz. Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, (Westview) Boulder, San Francisco, Oxford 1995, s. 117
130 Paul Bernhard, *Jazz*, a.a.O., s. 69
131 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, (Rotbuch Verlag) Berlin 1985, s. 32
132 Franz Wolfgang Koebner, *Das neue Tanz-Brevier*, (Eysler) Berlin 1920, s. 106
133 bkz. Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, a.a.O., s. 111
134 bkz. Silvestre Byron, *Un Tango, s'il vous plait: Melancholie der Vorstadt: Tango*, a.a.O., s. 146
135 bkz. *Tanzsport-international*, Jg. 5, Zürich 1920, s. 33
136 Kurt Schwabe, *Tangorausch: Der Kunstwart*, Jg. 27, München 1914, s. 23
137 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Kulturkritischer Essay* [1931], (Gustav Kiepenheuer) Leipzig, Weimar 1981, s. 78f
138 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O, s. 19ff
139 José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen: Gesammelte Werke*, Cilt 3, (Deutsche Verlagsanstalt) Stuttgart 1978
140 John Schikowski, *Geschichte des Tanzes*, a.a.O., s. 162
141 August Traber-Amiel, *Das Buch für moderne Tänze*, (E. Bloch) Berlin 1922, s. 230
142 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O., s. 9
143 Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, (G. Stalling) Oldenburg i. O. 1926, s. 14
144 Hans Siemsen, *Jazz-band: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wissenschaft* dergisi, XVII, Sayı: 10, Berlin 1921, s. 288
145 Fritz Böhme, *Tanzkunst*, (Dünnhaupt) Dessau 1926, s. 12
146 Wolfgang Graeser, *Körpersinn: Gymnastik, Tanz, Sport*, (Beck) München 1927, s. 3
147 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O., s. 72
148 Peter Panter [Kurt Tucholsky], *Die neuen Troubadours: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wissenschaft*, XVII, Sayı: 12, Berlin 1921, s. 342
149 Max Brod, *Shimmy und Foxtrott: Der Auftakt*, II, 1922, Sayı: 10, s. 257
150 Friedrich Treufreund, *Tanzen! Tanzen! Tanzen!*, (Buchhandlung des Blauen Kreuzes) Barmen 1919, s. 2
151 Victor Francis Calverton, *Der Bankrott der Ehe*, (Avalun-Verlag) Hellerau b. Dresden 1929, s. 122
152 Karl Meyer, *Warum so schlecht getanzt wird: Allgemeine Deutsche Tanzlehrer-Zeitung*, 1926, Sayı: 9, s. 4

153 bkz. Astrid Eichsted/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 35
154 Friedrich Hollaender, *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*, (Weidle) Bonn 1996, s. 68f
155 bkz. Helmut Günther, *Jazz Dance. Geschichte, Theorie, Praxis*, (Henschel) Berlin 1980, s. 75
156 bkz. Monika Sperr (Çık.), *Das Große Schlager-Buch*, a.a.O., s. 43
157 W. K. von Jolizza, *Die Schule des Tanzes, leichtfaßliche Anleitung zur Selbsterlernung moderner und alter Gesellschaftstänze; Kurze Darstellung der historischen Entwicklung des Tanzes und der gebräuchlicheren Nationaltänze; Die Umgangsformen im Ballsaale u. prakt. Ratschläge zur Veranstaltung von Hausbällen, Kostüm- u. Kinderfesten*, (Hartleben) Wien, Leipzig 1907, s. 45
158 Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, Cilt: 6, (Fischer) Frankfurt am Main 1985, s. 153
159 Karl Storck, *Musik-Politik, Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, (Greiner & Pfeiffer) Stuttgart 1911, s. 93ff
160 bkz. Rudolf Braun/David Gugerli, *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, a.a.O., 311
161 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O., s. 42
162 Max von Boehn, *Der Tanz*, (Wegweiser Verlag) Berlin 1925, s. 120
163 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O., s. 67
164 bkz. Helmut Günther/Helmut Schäfer, *Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*, (Verlag Fritz Ifland) Stuttgart 1959, s. 202
165 Franz Wolfgang Koebner, *Das Tanz-Brevier*, (Eysler) Berlin 1913, s. 110
166 Franz Wolfgang Koebner, *Jazz und Shimmy*, (Grotilgo-Verlag) Berlin 1921, s. 44
167 Franz Wolfgang Koebner, *Charleston - Ein neues Tanzbrevier*, (Eysler) Berlin 1927, s. 23
168 Josephine Baker/Bouillon, Jo, *Ausgerechnet Bananen!*, (Scherz) Bern, München 1976, s. 82
169 Ottomar Starke, *Revue Nègre*: *Querschnitt* dergisi, VIII, 1926, s. 31
170 bkz. Helmuth Günther, *Die Tänze und Riten der Afroamerikaner. Von Kongo bis Samba und Soul*, (Dance Motion) Bonn 1982, s, 123
171 Franz Wolfgang Koebner, *Charleston - Ein neues Tanzbrevier*, a.a.O., s. 43
172 bkz. Helmut Günther/Helmut Schäfer, *Vom Schamanentanz zur Rumba*, a.a.O., s. 271
173 a.g.e., s. 213
174 a.g.e.
175 Paul Bernhard, *Jazz*, a.a.O., s. 65f

176 Peter Panter [Kurt Tucholsky], *Die neuen Troubadours: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wissenschaft*, XVII, Sayı: 12, Berlin 1921, s. 343

177 Carl Zuckmayer, *Als wärs ein Stück von mir. Erinnerungen*, (Fischer) Frankfurt am Main 1969, s. 388

178 Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, a.a.O., s. 107f

179 bkz. Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte*, (Quadriga) Weinheim, Berlin 1992, s. 177

180 Alfred Pellegrini, *Musik als seelischer Ausgleich: Zeitschrift für Musik*, Ekim 1939, s. 1058

181 bkz. G. Hartung, *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus*, (Akademie-Verlag) Berlin 1983, s. 135

182 a.g.e., s. 152

183 *Erste Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes*, Berlin, 1 Kasım 1933, '1

184 Joseph Goebbels, *Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15.November 1933: Signale für die musikalische Welt*, XCI/47, Berlin, 22 Kasım 1933, s. 780

185 bkz. *Tonaufnahmen zur deutschen Rundfunkgeschichte 1924-1945* (derleyen ve elden geçiren Broich-Oppert, W. Roller, H. J. Schauss, Çık. Deutschen Rundfunkarchiv), (Deutsches Rundfunkarchiv) Frankfurt am Main 1972, s. 10

186 Theo Stengel, in Verbindung mit Herbert Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik: mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke; zusammengestellt auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen*, (Hahnefeld) Berlin 1940

187 Carl Forch, *Der Kinematograph und das sich bewegende Bild*, (Hartleben) Wien, Leipzig 1913, s. 2

188 *Melos*, 1930, s. 363

189 *Zur Ehrenrettung des Saxophons: Musik-Echo. Zeitschrift für Melodie und Rhythmus*, 4. Jg., 30 Eylül 1933, s. 35

190 bkz. Horst H. Lange, *Jazz in Deutschland*, (Colloquium) Berlin 1966, s. 72

191 bkz. Heinz Pohle, *Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-1938* (Wissenschaftliche Schriftenreihe für Rundfunk und Fernsehen 1), (Hans Bredow Institut) Hamburg 1955, s. 321

192 Fitz Stege, *Gibt es eine deutsche Jazzkapelle?: Zeitschrift für Instrumentenbau*, 56, 1936, s. 251

193 Ilse Deyk, *Der Jazz ist tot - es lebe die Jazzband!: Zeitschrift für Musik*, Ocak 1942, s. 12ff

194 bkz. Mike Zwerin, *La Tristesse de Saint Louis: Swing unter den Nazis*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1988, s. 22

195 bkz. Kurt Zentner, *Illustrierte Geschichte des Zweiten Weltkrieges*, (Südwest-Verlag) München 1963, s. 315

196 bkz. Oskar Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Cilt: 2, (Cigaretten-Bilderdienst) Altona Bahrenfeld 1935, s. 119

197 a.g.e.

198 Georg Usadel, *Zucht und Ordnung. Grundlagen einer nationalsozialistischen Ethik*, (Hanseatische Verlagsanstalt) Hamburg 1935, s. 25

199 bkz. Hans Volz (Çık.), *Dokumente der deutschen Politik*, Cilt: 5: *Von der Großmacht zur Weltmacht 1937*, (Junker und Dünnhaupt) Berlin 1939, s. 424

200 Joseph Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik*, (Viehweg) Berlin 1938, s. 308

201 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 73

202 Katharina Rathaus: *Elegante Welt*, Sayı: 2, 1933, s. 19

203 Reinhold Sommer, *Was ist deutscher Gesellschaftstanz*: *Der Tanz*, München 1934, bkz. Astrid Eichstedt, *Wir tanzen ins Chaos - Swing als Bewegung*: Bernd Posler (Çık.), *"Swing Heil". Jazz im Nationalsozialismus*, (:Transit) Berlin 1989, s. 104

204 Erika Schmidt, *Geselligkeit und Tanz im neuen Deutschland*: *Der Tanz*, München 1934, bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 75

205 Hans Bredow, *Eröffnung des drahtlosen Telephondienstes in Deutschland*: *Deutsche Verkehrs-Zeitung*, Sayı: 36, 8. 9. 1922, s. 263

206 Alfred Szendrei, *Rundfunk und Musikpflege*, (Kistner & Siegel) Leipzig 1931, s. 86

207 bkz. Winfried Bernhard Lerg, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels* (Beiträge zur Geschichte des deutschen Rundfunks. Cilt: 1), (Josef Knecht) Frankfurt am Main 1970, s. 273

208 Franz Wolfgang Koebener, *Charleston - Ein neues Tanzbrevier*, a.a.O., s. 25

209 Gerhard Eckert, *Der Rundfunk als Führungsmittel*, (Vowinckel) Heidelberg, Berlin, Magdeburg 1941, s. 176f

210 *Kinomusikalische Streifzüge*: *Der Artist*, 9. 6. 1921, s. 12

211 Robert Volz, *Die Filmoperette*: *Der Bildwart*, Yıl: 3, Sayı: 2, 1925, s. 8

212 bkz. Gudrun Brockhaus, *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*, (Antje Kunstmann) München 1997, s. 267

213 bkz. W. Schütte, *Regionalität und Föderalismus im Rundfunk. Die geschichtliche Entwicklung in Deutschland 1923-1945* (Beiträge zur Gesc-

hichte des deutschen Rundfunks, Cilt: 3), (Knecht) Frankfurt am Main 1971, s. 189

214 Udo Lindenberg, *Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama*, (Syndicat) Frankfurt am Main 1981, s. 101

215 bkz. David P. Szatmary, *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*, (Prentice Hall) Englewood Cliffs 21991, s. 43

216 bkz. Kaspar Maase, *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, (Junius) Hamburg 1992, s. 96

217 bkz. den auf der LP *Alan Freed.. and This Is Rock'n'Roll*, (Silhouette Music, SM 10016, New York 1985) veröffentlichten Ausschnitten aus den Electrical Transcriptions (Tonbandmitschnitte) von Alan Freeds WJW-Shows in Cleveland

218 bkz. *Alan Freed: Daddy of the Big Beat*: *Hit Parader*, Aralık 1958, s. 23

219 bkz. Arnold Shaw, *Rock'n'Roll. Die Stars, die Musik und die Mythen der 50er Jahren*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1978, s. 150

220 bkz. Charles Hamm, *Yesterdays. Popular Song in America*, (Norton) New York, London 1979, s. 396

221 bkz. Rudi Blesh/Harriet Janis, *They All Played Ragtime*, (Oak) New York 1971, s. 197

222 bkz. Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, (University of Chicago Press) Chicago, London 1998, s. 35

223 bkz. Marshall & Jean Stearns, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, (Da Capo) New York 1994, s. 334

224 Ted Shane, *Now Take the Jitterbug*: *Collier's*, 25 Şubat 1939, s. 11

225 bkz. Marshall & Jean Stearns, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, (Da Capo) New York 1994, s. 331

226 bkz. Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, (University of Chicago Press) Chicago, London 1998, s. 57

227 Paul Mühlsiegl, *Der Stilwandel im Gesellschaftstanz - Die Standardtänze und die neuen Tendenzen im Gesellschaftstanz. Ein Behelf für Freunde des Tanzes*, (Hoffmann & Co.) Wien 1948, s. 47f

228 bkz. David P. Szatmary, *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*, a.a.O., s. 1

229 Georg Holmsten, *Berliner Miniaturen 1945*, (Droste) Düsseldorf 1985, s. 17f

230 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 93

231 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [1953], Cilt: I, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1985, s. 457

232 Klaus Theweleit, *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*, (Deutscher Taschenbuch-Verlag) München 1975, s. 170

233 Michael Ventura, *Shadow Dancing in the USA*, (Tarcher) New York 1985, s. 86

234 *Newsweek*, 14. Mai 1956, s. 12

235 bkz. Linda Martin/Jerry Segrave, *Anti-Rock. The Opposition to Rock'n'Roll*, (Archon) Hamden, CT, 1988, s. 65

236 William S. Schlamm, *Die Grenzen des Wunders. Ein Bericht über Deutschland*, (Europa Verlag) Zürich 1959, s. 137

237 Curt Bondy/Jan Braden/Rudolf Cohen/Claus Eyferth, *Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Jugendpflege und Jugendfürsorge, Cilt: 1), (Juventa) München 1957, s. 81

238 Thomas P. Ronan, *Rock'n'Roll'Riots: New York Times*, 23 Eylül 1956, kısım 4, s. 4

239 Siegfried Kracauer, *Die Reise und der Tanz* [1925]: ders., *Der verbotene Blick*, a.a.O., s. 122

240 Ulrich Beer, *Geheime Miterzieher der Jugend. Macht und Wirkung der Massenmedien*, (Rau) Düsseldorf 1960

241 Vance Packard, *Hidden Persuaders* [1957], (Penguin) Harmondsworth 1981, s. 11

242 *Time*, 18 Haziran 1956, s. 67

243 Helmut Lamprecht, *Teenager und Manager*, (Carl Schünemann) Bremen 1960, s. 30

244 *DIE ZEIT*, Sayı: 44, 31 Ekim 1958, s. 11

245 *An Ever-Growing Problem: Newsweek*, 11 Haziran 1951, s. 26

246 Billie Holiday (mit William Dufty), *Lady Sings the Blues*, (Doubleday) Garden City, New York 1956, s. 125

247 Peter Guralnick, *Feel Like Going Home. Portraits in Blues & Rock'n'Roll*, (Vintage) New York 1971, s. 212

248 bkz. *Bikini, die fünfziger Jahre: Kalter Krieg und Capri-Sonne. Fotos - Texte - Comics - Analysen*, zusammengestellt v. Eckhard Siepmann, hazırlayan: Irene Lusk, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1988, s. 128

249 Angaben n. Jost Hermand, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland, 1965-1985*, (Ullstein) Frankfurt am Main 1990, s. 268

250 bkz. Walter Haas, *Das Schlagerbuch*, (Paul List Verlag) München 1957, s. 73

251 Karlheinz Graudenz, *Das Buch der Etikette*, (Perlen-Verlag) Marbach am Neckar 1956

252 Karlheinz Graudenz, *Die gute Umgangsform: Man benimmt sich wieder*, (Heyne) München 1991

253 Christian Pfarr, *Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte*, (Reclam) Leipzig 1997, s. 18

254 Reinhard Baumgart bkz. Siegmund Helms (Çık.), *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*, (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden 1972, s. 3

255 Peter Rühmkorf bkz. Siegmund Helms (Çık.), *Schlager in Deutschland*, a.a.O., s. 3

256 bkz. *Ton-Waren vom Fließband. Schlagerproduzent Kurt Feltz: Der Spiegel*, 48/1955, 23 Kasım 1955, s. 12

257 Ralph Maria Siegel, *Opas Schlager ist nicht tot: Abendzeitung*, 8 Aralık 1967, s. 3

258 Karl Markus Mickel, *Rückkehr zur Fassade: Kursbuch*, Sayı: 89, 1987, s. 126f

259 Gertrud Oheim/Guido Möring/Theo Zimmermann, *Die gute Ehe: Ein Ratgeber für Mann und Frau*, (Bertelsmann) Gütersloh 1959, s. 123

260 David Riesman, *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters* [1953], (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1958

261 bkz. Monika Sperr (Çık.), *Das Große Schlager-Buch*, a.a.O., s. 235

262 Richard Kähler, bkz. Georg Seeßlen, *Volkstümlichkeit. Über die gnadenlose Gemütlichkeit im neuen Deutschland*, (Weißer Stern) Greiz 1993, s. 149

263 bkz. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik 1945-1965*, (Nymphenburger Verlagshandlung) München 1986, s. 335

264 bkz. bu ve bundan sonraki için Fee Zschocke, *Die Skandale sind vergessen, die Erfolge sind geblieben: Stern*, 30/1972, S 69ff; Heinz Schröter, *Vom Wunschkonzert zur Schlagerparade - 50 Jahre Rundfunk*, (Econ) Düsseldorf, Wien 1973, s. 189ff; ayrıca Werner Mezger, *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung der Bundesrepublik Deutschland*, (Tübinger Vereinigung für Volkskunde) Tübingen 1975, s. 58ff

265 *Wer ist "tu" - Das Kartell der Schlagermacher: Der Spiegel*, 40/1963, s. 37

266 bkz. Werner Mezger, *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung der Bundesrepublik Deutschland*, (Tübinger Vereinigung für Volkskunde) Tübingen 1975, s. 61ff

267 *Wer ist "tu" - Das Kartell der Schlagermacher*, a.a.O., s. 38

268 *Tausend Tricks mit Tanzlied-Takten. Interview mit dem GEMA-Aufsichtsratsmitglied und Vorstandsmitglied des Bundes deutscher Liederdichter Carl-Ulrich Blecher: Der Spiegel*, 40/1963, 2. 10. 1963, s. 41

269 a.g.e.

270 *Gespräche mit einem Unmusikalischen. Peter Litschka interviewt Hans R. Beierlein*: A. Eggebrecht/A. Holl u. a. (Çık.), *Warum nur, warum? Das Phänomen Udo Jürgens*, (Zsonlay) Hamburg, Wien 1971, s. 65

271 bkz. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, (Campus) Frankfurt am Main, New York 1992

272 a.g.e., s. 58

273 Jürgen Seuss/Gerold Dommermuth/Hans Maier, *Beat in Liverpool*, (Europäische Verlagsanstalt) Frankfurt am Main 1965, o. S

274 bkz. Dorothea-Luise Scharmann, *Konsumverhalten von Jugendlichen*, (Juventa) München 1965, s. 24

275 Ruth Münster, *Geld in Nietenhosen*, (Forkel) Stuttgart 1961, s. 7

276 bkz. Rüdiger Bloemeke, *Roll over Beethoven. Wie der Rock'n'Roll nach Deutschland kam*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1996, s. 125

277 *Der Spiegel*, Sayı: 41, 1967, s. 161

278 Ruth Münster, *Geld in Nietenhosen*, a.a.O., s. 14

279 bkz. Rüdiger Bloemeke, *Roll over Beethoven. Wie der Rock'n'Roll nach Deutschland kam*, a.a.O., s. 128

280 *Melody Maker*, 5 Mayıs 1956, s. 12

281 Jean Améry, *Teenager-Stars. Idole unserer Zeit*, (A. Müller) Rüschlikon-Zürich, Stuttgart, Wien 1960, s. 85

282 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 114

283 bkz. Thommi Herrwerth, *Partys, Pop und Petting. Die Sixties im Spiegel der BRAVO*, (Jonas) Marburg 1997, s. 17

284 a.g.e., s. 14

285 bkz. Michael Jürgs, *Der Fall Axel Springer. Eine deutsche Biographie*, (List) München 1995, s. 122

286 bkz. David Pichaske, *A Generation in Motion. Popular Music and Culture in the Sixties*, (Schirmer) New York 1979, s. 4

287 John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society*, (Houghton Mifflin) Boston 1958

288 Ian Birchall, *The Decline and Fall of British Rhythm & Blues*: J. Eisen (Çık.), *The Age of Rock. Sounds of the Cultural Revolution*, (Vintage) New York 1969, s. 97

289 bkz. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965*, (Nymphenburger Verlagshandlung) München 1986, s. 229

290 Ludwig Erhard, *Wohlstand für alle*, (Econ) Düsseldorf 1957

291 Howard Jones, *Crime in a Changing Society*, (Penguin) Harmondsworth, Middlesex, 1965, s. 24

292 bkz. Heinz-Herrmann Krüger (Çık.), *"Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir*

unauffällig wachsen lassen". Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren, (Leske + Budrich) Opladen 1985, s. 107

293 bkz. Heinz-Herrmann Krüger (Çık.), *"Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen"...*, a.a.O., s. 108

294 Helmut Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*, (Diederichs) Düsseldorf 1957

295 Ingeborg Schober, *The Beatles - Ask me why*: G. Butkus (Çık.), *Die Beatles und ich*, (Pendragon) Bielefeld 1995, s. 25

296 bkz. Dieter Baacke, *Beat - die sprachlose Opposition*, (Juventa) München 1972

297 Gabriele Haefs, *Was wäre, wenn Elvis geschielt hätte?*: Butkus (Çık.), *Die Beatles und ich*, a.a.O., s. 176

298 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 120

299 Jürgen Seuss/Gerold Dommermuth/Hans Maier, *Beat in Liverpool*, a.a.O., o. S.

300 George Martin, *All You Need Is Ears*, (St. Martin's) New York 1979, s. 125

301 Colin Fletcher, *Beats and Gangs on Merseyside*: *New Society*, 20 Şubat 1964, s. 22f

302 George Martin, *All You Need Is Ears*, (St. Martin's) New York 1979, s. 123

303 Jürgen Seuss/Gerold Dommermuth/Hans Maier, *Beat in Liverpool*, a.a.O., o. S.

304 bkz. Jann Wenner (Çık.), *Lennon remembers*, (Straight Arrow) San Francisco 1971, s. 37f

305 bkz. Nicholas Schaffner, *The Beatles Forever*, (Pinnacle) New York 1978, s. 39

306 Leserbrief an die *Westfälische Rundschau*, v. 3 Mayıs 1965, s. 12

307 bkz. Joan Peyser, *The Music of Sound or The Beatles and The Beatless*: J. Eisen (Çık.), *The Age of Rock*, a.a.O., s. 129

308 Richard Mabey, *The Pop Process*, (Hutchinson) London 1969, s. 21

309 bkz. Dieter Baacke, *Beat - die sprachlose Opposition*, a.a.O., s. 61

310 Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 120

311 bkz. Richard Mabey, *The Pop Process*, a.a.O., s. 125

312 George Martin, *All You Need Is Ears*, (St. Martin's) New York 1979, s. 124

313 a.g.e., s. 104

314 a.g.e., s. 142

315 a.g.e., s. 148f

316 a.g.e., s. 150

317 a.g.e., s. 77

318 George Martin, *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper*, (Pan) London 1994, s. 96

319 George Martin, *All You Need Is Ears*, a.a.O., s. 116
320 Madonna, *Sex*, (Warner Books) New York 1992, o.S.
321 a.g.e.
322 bkz. Anthony Haden-Guest. *The Last Party. Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, (Morrow) New York 1997, s. XXII
323 bkz. a.g.e., s. XXIII
324 bkz. Astrid Eichstedt/Bernd Polster, *Wie die Wilden*, a.a.O., s. 123
325 Albert Goldman, *Disco*, Hawthorn Books, New York 1978, s. 123
326 bkz. Nicholas Saunders, *Ecstasy and the Dance Culture*, (Saunders) London 1997, s. 205
327 Matthew Collin/John Godfrey, *Altered State. The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, (Serpent's Tail) London 1997, Alm. *Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur & Acid House*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1998, s. 28
328 bkz. David Toop, *The Rap Attack. African Jive to New York Hip Hop*, (Pluto) London 1984, s. 60
329 Matthew Collin/John Godfrey, *Im Rausch der Sinne*, a.a.O., s. 29
330 bkz. Chris Kempster, *History of House*, (Music Maker) London 1996, s. 43
331 Alvin Toffler, *The Third Wave*, (Morrow) New York 1980, s. 433
332 bkz. Gregor Wildermann, *Acid*: Philipp Anz/Patrick Walder (Çık.), *techno*, (Ricco Bilger) Zürich 1995, s. 87
333 Albert Kuhn, *Das Communist Parties Manifest*: Philipp Anz/Patrick Walder (Çık.), *techno*, a.a.O., s. 215
334 Jürgen Laarman, *The Raving Society*: Philipp Anz/Patrick Walder (Çık.), *techno*, a.a.O., s. 218f
335 Uwe Deese, Magacult, bkz. Olivia Henkel/Karsten Wolff, *Berlin Underground. Techno zwischen Mythos und Ausverkauf*, (FAB Verlag) Berlin 1996, s. 148

Kaynakça

Alan Freed: Daddy of the Big Beat: Hit Parader, Aralık 1958

Alberti, Conrad, *Varietéveredelung: Illustriertes Sonntagsblatt*, München, III, 1899

Améry, Jean, *Teenager-Stars. Idole unserer Zeit*, (A. Müller) Rüschlikon-Zürich, Stuttgart, Wien 1960

Amyntor, Gerhard von, *Für und über die deutschen Frauen. Neue hypochondrische Plaudereien*, (Friedrich) Hamburg 1883

An Ever-Growing Problem: Newsweek, 11 Haziran 1951

Anz, Philipp/Walder, Patrick (Çık.), *techno*, (Ricco Bilger) Zürich 1995

Arndt, Ernst Moritz, *Bruchstücke aus einer Reise von Baireuth bis Wien im Sommer 1789*, (Gräff) Leipzig 1801

Arndt, Ernst Moritz, *Reisen durch einen Teil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs*, (Gräff) Leipzig 1804

Aspöck, Ruth, *Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung, dargestellt an Wiener Vergnügungen im 19. Jahrhundert*, Phil. Diss., Universität Wien 1972

Baacke, Dieter, *Beat - die sprachlose Opposition*, (Juventa) München 1972

Baker, Josephine/Bouillon, Jo, *Ausgerechnet Bananen!*, (Scherz) Bern, München 1976

Ballstaedt, Andreas/Widmaier, Tobias, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, (Franz Steiner) Stuttgart 1989

Bauer, Roland, *Berlin - Illustrierte Chronik bis 1870*, (Dietz) Berlin 1988

Beer, Ulrich, *Geheime Miterzieher der Jugend. Macht und Wirkung der Massenmedien*, (Rau) Düsseldorf 1960

Benatzky, Ralph, *Das Geheimnis des Schlagers: Die Bühne*, Sayı: 100, 1926

Bergmeier, Horst J. P./Lotz, Rainer E., *Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, (Yale) New Haven, London 1997

Berlioz, Hector, *Memoiren* [1870], çık. E. Klemm, (Reclam) Leipzig 1967

Bernhard, Paul, *Jazz: eine musikalische Zeitfrage*, (Delphin) München 1927

Bikini, die fünfziger Jahre: Kalter Krieg und Capri-Sonne. Fotos - Texte - Comics - Analysen, hazırlayan: Eckhard Siepmann, yayınlayan: Irene Lusk, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1988

Birchall, Ian, *The Decline and Fall of British Rhythm & Blues*: J. Eisen (Çık.), *The Age of Rock. Sounds of the Cultural Revolution*, (Vintage) New York 1969

Blesh, Rudi/Janis, Harriet, *They All Played Ragtime*, (Oak) New York 1971

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung* [1953], (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1985

Bloemeke, Rüdiger, *Roll over Beethoven. Wie der Rock'n'Roll nach Deutschland kam*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1996

Böckheler, Karl, *Die deutsche Hausmusik in der Gegenwart*: *Daheim*, XV, 1879

Böcklin, Franz v., *Fragmente zur höhern Musik und für ästhetische Tonlieberhaber*, (Herder) Freyburg ve Konstanz 1811

Boehn, Max von, *Der Tanz*, (Wegweiser Verlag), Berlin 1925

Böhme, Franz Magnus, *Die Gassenhauer seit hundert Jahren*: *Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang*, XI, 1896

Böhme, Franz Magnus, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte* [1886], (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden 1967

Böhme, Fritz, *Tanzkunst*, (Dünnhaupt) Dessau 1926

Bondy, Curt/Braden, Jan/Cohen, Rudolf/Eyferth, Claus, *Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Jugendpflege und Jugendfürsorge, Bd. 1), (Juventa) München 1957

Braun, Lily, *Der Kampf um Arbeit in der bürgerlichen Frauenwelt*: *Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik*, XVI, 1901

Braun, Rudolf/Gugerli, David, *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, (Beck) München 1993

Brod, Max, *Shimmy und Foxtrott*: *Der Auftakt*, II, 1922, Nr. 10

Bürger, Gottfried August, *Von der Popularität der Poesie*: *Werke* III, çık. W. v. Wurzbach, (Hesse) Leipzig 1902

Butkus, Günther (çık.), *Die Beatles und ich*, (Pendragon) Bielefeld 1995

Calverton, Victor Francis, *Der Bankrott der Ehe*, (Avalun-Verlag) Hellerau b. Dresden 1929

Carlos, Walter, *Entwirrung des deutschen Tanzschlagers und der deutschen Tanzmusik*: *Sie + Er*, 1932, Sayı: 2 ve 3

Chevalier, Louis, *Montmartre du plaisir et du crime*, (R. Laffont) Paris 1980

Cocteau, Jean, *Portraits-souvenir, 1900-1914*, (Grasset) Paris 1935

Collin, Matthew/Godfrey, John, *Altered State. The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, (Serpent's Tail) London 1997; dtsch. als *Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur & Acid House*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1998

Czerwinski, Albert (Çık.), *Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung des Menuetts. Nach Jean Tabourot's Orchésographie*, (Kendi yayınevi), Danzig 1878

Dehmel, Richard, *Veredelung der Schaulust des Volkes: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, Breslau, 1899, Sayı: 2 (Şubat)

Dickens, Charles, *David Copperfield* [1849/50], (Goldmann) München 1970

Ebehardt, Franz, *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr, in der Familie, in der Gesellschaft und im Öffentlichen Leben. Unter Mitwirkung erfahrener Freunde und autorisierter Benutzung der Werke Madame d'Alq's*, (Kendi yayınevi) Berlin 1878, gözden geçirilmiş 9. baskı, (Klinkhardt) Leipzig 1885

Ebner-Eschenbach, Marie von, *Meine Kinderjahre. Biographische Skizze*: dies., *Werke*, Bd. III, (Winkler) München 1959

Eggebrecht, Axel/Holl, Andreas ve başkaları (Çık.), *Warum nur, warum? Das Phänomen Udo Jürgens*, (Zsonlay) Hamburg, Wien 1971

Eggli, Eva, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert: Ein Versuch zur schlechten Musik*, (Keller) Winterthur 1965

Eichstedt, Astrid/Polster, Bernd, *Wie die Wilden, Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, (Rotbuch-Verlag) Berlin 1985

Eisen, Jonathan (Çık.), *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*, (Vintage) New York 1969

Endler, Franz, *Das Walzerbuch*, (Kremayr & Scheriau) Wien 1975

Erenberg, Lewis A., *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, (University of Chicago Press) Chicago, London 1998

Erhard, Ludwig, *Wohlstand für alle*, (Econ) Düsseldorf 1957

Eschmann, Johann Carl, *Ein Hundert Aphorismen. Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen als Resultate einer 30jährigen Clavierlehrerpraxis* [1878], (Raabe ve Plothow) Berlin 1899

Fahrbach, Philipp, *Geschichte der Tanzmusik seit 25 Jahren: Die Fledermaus. Mitteilungen 2 des Wiener Instituts für Strauß-Forschung*, Wien, November 199

Fink, Monika, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, (Studien-Verlag) Insbruck, Wien, (Libreria Musicale Italiana) Lucca 1996

Fischer-Dückelmann, Anna, *Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches Nachschlagebuch der Gesundheitspflege und Heilkunde in der Familie*, (Süddeutsches Verlagsinstitut) Stuttgart 1911

Föppl, C. A., *Ueber den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte: Caecilia* XXIII, 1844

Franko, Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, (Cambridge University Press) Cambridge 1993

Friedrich Hollaender, *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*, (Weidle) Bonn 1996

Fuchs, Eduard, *Illustrierte Sittengeschichte in sechs Bänden* [1909-1912], (Fischer) Frankfurt am Main 1985

Galbraith, John Kenneth, *The Affluent Society*, (Houghton Mifflin) Boston 1958

Gasset, José Ortega y, *Der Aufstand der Massen: Bütün Eserleri*, Cilt 3, (Deutsche Verlagsanstalt) Stuttgart 1978

Gaulhofer, Karl, *Die Fußhaltung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung* [1930], (Rudolph) Kassel 1969

Gertrud Oheim/Guido Möring/Theo Zimmermann, *Die gute Ehe: Ein Ratgeber für Mann und Frau*, (Bertelsmann) Gütersloh 1959

Giese, Fritz, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, (Delphin) München 1925

Goldschmidt, Änne, *Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze* (Textband), (Henschel) Berlin 1970

Graeser, Wolfgang, *Körpersinn: Gymnastik, Tanz, Sport*, (Beck) München 1927

Granville, Richard, *How to Dance the Ballroom "Black Bottom"*, (W. Foulsham & Co) London 1927

Graudenz, Karlheinz, *Das Buch der Etikette*, (Perlen-Verlag) Marbach a. Neckar 1956

Graudenz, Karlheinz, *Die gute Umgangsform: Man benimmt sich wieder*, (Heyne) München 1991

Graue, C. D., *Der Clavier-Unterricht und Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtssuchende*, Bremen 1879

Grun, Bernhard, *Kulturgeschichte der Operette*, (Albert Langen-Georg Müller) München 1961

Gumprecht, Otto, *Neue Musikalische Charakterbilder*, (Haessel) Leipzig 1876

Günther, Helmut, *Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner. Von Kongo bis Samba und Soul*, (Dance Motion) Bonn 1982

Günther, Helmut/Helmut Schäfer, *Vom Schamanentanz zur Rumba. Geschichte des Gesellschaftstanzes*, (Verlag Fritz Ifland) Stuttgart 1959

Günther, Helmut, *Jazz Dance. Geschichte, Theorie, Praxis*, (Henschel) Berlin 1980

Guralnick, Peter, *Feel Like Going Home. Portraits in Blues & Rock'n'Roll*, (Vintage) New York 1971

Haas, Walter, *Das Schlagerbuch*, (Paul List Verlag) München 1957

Haden-Guest, Anthony, *The Last Party. Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, (Morrow) New York 1997

Haefs, Gabriele, *Was wäre, wenn Elvis geschielt hätte?*: G. Butkus (Çık.), *Die Beatles und ich*, (Pendragon) Bielefeld 1995

Hamm, Charles, *Yesterdays. Popular Song in America*, (Norton) New York, London 1979

Hanel, Hermine, *Die Geschichte meiner Jugend*, Leipzig 1930

Hanslick, Eduard, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868*, (Braunmüller) Wien ve Leipzig 1897

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalischen Schönen* [1854], (Reclam) Leipzig 1982

Harkort, Friedrich, *Arbeiter-Spiegel*, Hagen, 4/1875

Hazzard-Gordon, Katrina, *Jookin'. The Rise of Social Dance Formations on African American Culture*, (Temple University Press) Philadelphia 1990

Helmke, Eduard Friedrich David, *Neue Tanz- und Bildungsschule - Ein gründlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Tänzern zu bilden*, (C. E. Kollmann) Leipzig 1829

Helms, Siegmund (Çık.), *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Popularmusik und des Musikmarktes*, (Breitkopf & Härtel) Wiesbaden 1972

Henkel, Olivia/Wolff, Karsten, *Berlin Underground. Techno zwischen Mythos und Ausverkauf*, (FAB Verlag) Berlin 1996

Herder, Johann Gottfried, *Stimmen der Völker in Liedern* [1778/79], (Çık.) v. H. Marquart, (Verlag der Nationen) Berlin 1978

Hermand, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland, 1965-1985*, (Ullstein) Frankfurt am Main 1990

Hermand, Jost, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik 1945-1965*, (Nymphenburger Verlagshandlung) München 1986

Herrwerth, Thommi, *Partys, Pop und Petting. Die Sixties im Spiegel der BRAVO*, (Jonas) Marburg 1997

Hohenhausen, Elise von, *Brevier der guten Gesellschaft und der guten Erziehung. Gesetzbuch bei Übung des guten Tones, der feinen Sitten, geselliger Talente und häuslicher Pflichten*, (Spamer) Leipzig 1876

Holiday, Billie (mit William Dufty), *Lady Sings the Blues*, (Doubleday) Garden City, New York 1956

Holmsten, Georg, *Berliner Miniaturen 1945*, (Droste) Düsseldorf 1986

Horn, Justus, *Der Tanz als Wirtschaftsfaktor: Die Stimme seines Herrn*, 1929, Sayı: 11

Jansen, Wolfgang (Çık.), *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte - Ästhetik - Ökonomie*, (Weidler) Berlin 1995

Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, (Edition Hentrich) Berlin 1990

Jansen, Wolfgang, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, (Edition Hentrich) Berlin 1987

Jansen, Wolfgang/Lorenzen, Rudolf, *Possen, Piefke und Posaunen. Sommertheater und Gartenkonzerte in Berlin*, (Edition Hentrich) Berlin 1987

Johann Gottfried Hientzsch, *Über die Musik als das herrliche Mittel einer vorzüglichen Bildung, einer geistreichen Unterhaltung und religiösen Erhebung in Familie: Eutonia: eine hauptsächlich pädagogische Musikzeitschrift*, II'de, 1831

Jolizza, W. K., *Die Schule des Tanzes, leichtfaßliche Anleitung zur Selbsterlernung moderner und alter Gesellschaftstänze; Kurze Darstellung der historischen Entwicklung des Tanzes und der gebräuchlicheren Nationaltänze; Die Umgangsformen im Ballsaale u. prakt. Ratschläge zur Veranstaltung von Hausbällen, Kostüm- u. Kinderfesten'*den, (Hartleben) Wien, Leipzig 1907

Jones, Howard, *Crime in a Changing Society*, (Penguin) Harmondsworth, Middlesex, 1965

Jürgs, Michael, *Der Fall Axel Springer. Eine deutsche Biographie*, (List) München 1995

Kanne, Friedrich August, *Über das Fortepianospiel: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* gazetesi, II. sayıdan, 1818(8)

Karl Meyer, *Warum so schecht getanzt wird: Allgemeine Deutsche Tanzlehrer-Zeitung'*dan, 1926, Nr. 9

Kater, Michael H., *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, (Kiepenheuer & Witsch) Köln 1995

Kattfusz, Johann Heinrich, *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzens*, (Gräff) Leipzig 1800

Keldany-Mohr, Irmgard, *"Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps*, (Gustav Bosse) Regensburg 1977

Kellersmann, Christian, *Jazz in Deutschland von 1933-1945*, (der JAZZFREUND) Menden 1990

Kempster, Chris, *History of House*, (Music Maker) London 1996

Kerr, Alfred, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900* (Çık. G. Rühle), (Aufbau) Berlin 1997

Kinkel, Johanna, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht* [1852], (Antiquariat-Verlag Zimmermann) Straubenhardt 1989

Klein, Gabriele, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte*, (Quadriga) Weinheim, Berlin 1992

Klemm, Bernhard, *Katechismus der Tanzkunst*, (Verlag J. J. Weber) Leipzig 1882

Klingenbeck, Fritz, *Unsterblicher Walzer*, (Deutsche Buchgemeinschaft) Wien 1952

Knigge, Adolph Freiherr von, *Über den Umgang mit Menschen* [1788], (Çık.) Gert Ueding, (Insel/Suhrkamp) Frankfurt am Main 1977

Koebner, Franz Wolfgang, *Charleston - Ein neues Tanzbrevier*, (Eysler) Berlin 1927

Koebner, Franz Wolfgang, *Das neue Tanz-Brevier*, (Eysler) Berlin 1920

Koebner, Franz Wolfgang, *Das Tanz-Brevier*, (Eysler) Berlin 1913

Koebner, Franz Wolfgang, *Jazz und Shimmy*, (Grotilgo-Verlag) Berlin 1921

Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien, 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, (Heinrichsthofen) Wilmhelmshaven 1977

Kracauer, Siegfried, *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*, (Çık.) J. Rosenberg, (Reclam) Leipzig 1992

Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Kulturkritischer Essay* [1931], (Gustav Kiepenheuer) Leipzig, Weimar 1981

Krüger, Heinz-Herrmann (Çık.), *"Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen". Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren*, (Leske + Budrich) Opladen 1985

L.H., *Von der Kunst, Gesellschaften zu geben: Für's Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen*, XII, 1893/94'ten.

Laban, Rudolf von, *Gymnastik und Tanz*, (G. Stalling) Oldenburg i. O. 1926

Lach, Robert, *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert*, (Strache) Wien 1920

Lach, Robert, *Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens*, (Hoelder-Pichler-Tempsky) Wien 1923

Lager, Herbert, *Unsere Tänze*, (Deutscher Verlag für Jugend und Volk) Wien 1943

Lamprecht, Helmut, *Teenager und Manager*, (Carl Schünemann) Bremen 1960

Lange, Fritz, *Der Wiener Walzer*, (Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania) Wien 1917

Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960*, (Colloquium) Berlin 1966

Langer, Felix, *Nackttanz: Berliner Tageblatt*, 29. März 1920

Lee, Edward, *Music of the People. A Study of Popular Music in Great Britain*, (Berrie & Jenkins) London 1970

Lindenberg, Udo, *Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama*, (Syndicat) Frankfurt am Main 1981

Linke, Norbert, *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauß die "Unterhaltungsmusik" revolutionierte*, (Herold) Wien 1987

Linke, Norbert, *"Es mußte einem was einfallen". Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der "Naturalisten"*, (Hans Schneider) Tutzing 1992

Lobe, Johann Christoph, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, I. Bölüm, (Baumgärtner) Leipzig 1852

Maase, Kaspar, *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, (Junius) Hamburg 1992
Mabey, Richard, *The Pop Process*, (Hutchinson) London 1969
Madonna, *Sex*, (Warner Books) New York 1992
Malone, Jacqui, *Steppin' on the Blues. The Visible Rhythms of African American Dance*, (University of Illinois Press), Urbana, Chicago 1996
Markus, Paul Eduard (PEM), *Und der Himmel hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operette*, (Blanvalet) Berlin 1955
Marschner, Oswald, *Takt und Ton. Plaudereien über den feinen Takt und guten Ton im geselligen Verkehr. Winke und Ratschläge für die gute Lebensart in der Öffentlichkeit, in der gebildeten Gesellschaft und im eigenen Hause*, (Maier) Leipzig 1901
Martin, George, *All You Need Is Ears*, (St. Martin's) New York 1979
Martin, George, *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper*, (Pan) London 1994
Martin, Linda/Segrave, Jerry, *Anti-Rock. The Opposition to Rock'n'Roll*, (Archon) Hamden, CT, 1988
Mäsker, Mechthild, *"Das schöne Mädchen von Seite eins". Frauen im deutschen Schlager*, (Schäuble) Rheinfelden, Berlin 1992
Melancholie der Vorstadt: Tango, (Çık.) Künstlerhaus Bethanien [Konzeption, Bild – u. Textred. Juan Carlos Castaldi], (Frölich & Kaufmann) Berlin 1982
Mendel, Herrmann/Reissmann, August, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, 11 Cilt ve Ek Cilt, (L. Heimann) Berlin 1870ff
Meyer, Adele, *Lila Nächte. Die Damenklubs im Berlin der zwanziger Jahre*, (Edition Lit.europe) Berlin 1994
Mezger, Werner, *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung der Bundesrepublik Deutschland*, (Tübinger Vereinigung für Volkskunde) Tübingen 1975
Mickel, Karl Markus, *Rückkehr zur Fassade: Kursbuch*, Cilt 89, 1987'den
Moeller-Bruck, Arthur, *Das Varieté*, (Julius Bard) Berlin 1902
Moore, Alex, *Gesellschaftstanz* [1938], (Fritz Ifland) Stuttgart 1986
Moran, Paul, *Moderne Tänze*, (Tagblatt-Bibliothek, Steyrermühl-Verlag) Wien 1926
Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe u. Aufzeichnungen*, (Bärenreiter) Kassel 1971
Mühlsiegl, Paul, *Der Stilwandel im Gesellschaftstanz*, (Edition Scala, Hoffmann & Co) Wien 1948
Münster, Ruth, *Geld in Nietenhosen*, (Forkel) Stuttgart 1961
Naumann, Emil, *Kleine Skizze aus dem Musikleben der Gegenwart I: Neue Berliner Musikzeitung*, XV, 1861

Nettl, Paul, *Mozart und der Tanz. Zur Geschichte des Balletts und Gesellschaftstanzes*, (W. Classen) Zürich, Stuttgart 1960

Oeser, Chr., *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik: ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen* [1856], elden geçirilen ve (Çık.) A. W. Grube, (Brandstetter) Leipzig ^{21}1878

Oheim, Gertrud/Möring, Guido/Zimmermann, Theo, *Die gute Ehe: Ein Ratgeber für Mann und Frau*, (Bertelsmann) Gütersloh 1959

Otterbach, Friedemann, *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*, (Heinrichshofen) Wilhelmshaven 1980

Otterbach, Friedemann, *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes*, (Heinrichshofen Verlag) Wilhelmshaven 1992

Otto, Louise, *Der Genius des Hauses. Eine Gabe für Mädchen und Frauen*, Pest, Wien und Leipzig 1869 (= Deutsche Frauenwelt, Cilt IV)

Packard, Vance, *Hidden Persuaders* [1957], (Penguin) Harmondsworth 1981

Panter, Peter [Kurt Tucholsky], *Die neuen Troubadours: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wissenschaft*, XVII, Sayı: 12, Berlin 1921

Panzer, Marianne, *Tanz und Recht*, (Diesterweg) Frankfurt am Main 1938

Peters, Kurt/Noll, Günther/Zacharias, Gerhard/Koegler Horst, *Tanzgeschichte*, (Florian Noetzel) Wilhelmshaven 1991

Pfarr, Christian, *Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte*, (Reclam) Leipzig 1997

Philippi, Felix, *Alt-Berlin: Erinnerungen aus der Jugendzeit* [1913], (Çık.) M. Krammer, (Mittler) Berlin 1950

Pichaske, David, *A Generation in Motion. Popular Music and Culture in the Sixties*, (Schirmer) New York 1979

Pollack, Heinz, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, (Sybillen-Verlag) Dresden 1922

Prawy, Marcel, *Johann Strauß. Weltgeschichte im Walzertakt*, (Molden Taschenbuch-Verlag) Wien, München 1975

Preußner, Eberhard, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, (Bärenreiter) Kassel, Basel ^{2}1950

Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*, (Fischer) Frankfurt am Main 1982

Richter, Lukas (çık.), *Mutter, der Mann mit dem Koks ist da. Berliner Gassenhauer*, (Deutscher Verlag für Musik) Leipzig ^{2}1977

Riemann, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, (Spemann) Berlin, Stuttgart 1901

Riesman, David, *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters* [1953], (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1958

Rocco, Emil, *Der Umgang in und mit der Gesellschaft. Ein Handbuch des guten Tons*, (Roloff) Halle ^{4}1881

Ronan, Thomas P., *Rock'n'Roll'Riots: New York Times*, 23. September 1956

Rose, Phillis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, (Paul Zsonlay Verlag) Wien, Darmstadt 1990
Rust, Frances, *Dance in Society*, (Routledge & Kegan Paul) London 1969
Sachs, Curt, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, (Dietrich Reimer/Ernst Vohsen) Berlin 1933
Salmen, Walter (Çık.), *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, (Edition Helbling) Innsbruck 1990
Salmen, Walter, *Tanz im 19. Jahrhundert*, (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: 5, [Çık.] W. Bachmann), (Deutscher Verlag für Musik) Leipzig 1989
Salmen, Walter, *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*, (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV:4, [Çık.] W. Bachmann), (Deutscher Verlag für Musik) Leipzig 1988
Sanders, Ulrike, *Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein?*, (Pahl-Rugenstein) Köln 1988
Saß, Friedrich, *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung*, (Koffka) Leipzig 1846
Saunders, Nicholas, *Ecstasy and the Dance Culture*, (Saunders) London 1997
Savigliano, Marta E., *Tango and the Political Economy of Passion*, (Westview) Boulder, San Francisco, Oxford 1995
Schaffner, Nicholas, *The Beatles Forever*, (Pinnacle) New York 1978
Schär, Christian, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, (Chronos) Zürich 1991
Scharmann, Dorothea-Luise, *Konsumverhalten von Jugendlichen*, (Juventa) München 1965
Schellenberg, Ernst Ludwig, *Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier, einen Musiker, von einem Dilettanten*, (Baumgärtner) Leipzig 1912
Schikowski, John, *Geschichte des Tanzes*, (Büchergilde Gutenberg) Berlin 1926
Schildt, Gerhard, *Aufbruch aus der Behaglichkeit. Deutschland im Biedermeier 1815-1847*, (Westermann) Braunschweig 1989
Schilling, Gustav, *Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hilfsbuch*, (Kuhnt) Eisleben 1851
Schlamm, William S., *Die Grenzen des Wunders. Ein Bericht über Deutschland*, (Europa Verlag) Zürich 1959
Schneider, Carl Ernst, *Musik, Klavier und Klavierspiel. Kleine musikästhetische Vorträge*, (Breitkopf & Härtel) Leipzig 1874
Schober, Ingeborg, *The Beatles - Ask me why*: G. Butkus (Çık.), *Die Beatles und ich*, (Pendragon) Bielefeld 1995
Schröter, Heinz, *Vom Wunschkonzert zur Schlagerparade - 50 Jahre Rundfunk*, (Econ) Düsseldorf, Wien 1973
Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1806], (Reclam) Leipzig 1977
Schubert, Franz Ludwig, *Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen Ent-*

wicklung: nebst einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit, (Merseburger) Leipzig 1867

Schubert, Franz Ludwig, *Katechismus der musikalischen Formenlehre oder die Lehre von den Vokalformen der Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und des Volks- und Naturgesanges, sowie die Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz- und Militairmusik, mit Bezugnahme auf ihre historische Entwicklung*, (Merseburger) Leipzig 1863

Schulz-Köhn, Dietrich, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, (Reher) Berlin 1940

Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, (Campus) Frankfurt am Main, New York 1992

Schutte, Sabine (Çık.), *Ich will aber gerade vom Leben singen. Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1987

Schwabe, Kurt, *Taugorausch*: *Der Kunstwart*, Jg. 27, München 1914

Seeßlen, Georg, *Volkstümlichkeit. Über die gnadenlose Gemütlichkeit im neuen Deutschland*, (Weißer Stern) Greiz 1993

Seuss, Jürgen/Dommermuth, Gerold/Maier, Hans, *Beat in Liverpool*, (Europäische Verlagsanstalt) Frankfurt am Main 1965

Shane, Ted, *Now Take the Jitterbug*: *Collier's*, 25 Şubat 1939

Shaw, Arnold, *Rock'n'Roll. Die Stars, die Musik und die Mythen der 50er Jahren*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1978

Siegel, Ralph Maria, *Opas Schlager ist nicht tot*: *Abendzeitung* gazetesi, 8. Aralık 1967

Siemsen, Hans, *Jazz-band*: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kultur, Wissenschaft* dergisi, XVII, Sayı: 10, Berlin 1921

Soll, Karl (Çık.), *Der Wiener Kongreß in Schilderungen von Zeitgenossen*, (Ullstein) Berlin, Wien 1916

Sperr, Monika (Çık.), *Das Große Schlager-Buch. Deutscher Schlager 1800-Heute*, (Rogner & Bernhard) München 1978

St-k., P., *Der Berliner Gassenhauer*: *Berliner Morgenpost* gazetesi, 7. Mart 1891

Starke, Ottomar, *Revue Nègre*: *Querschnitt*, VIII, 1926

Stearns, Marshall & Jean, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, (Da Capo) New York 1994

Sternheim, Carl, *Berlin oder juste Milieu*, (Wolff) München 1920

Storck, Karl, *Musik-Politik, Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, (Greiner & Pfeiffer) Stuttgart 1911

Strauß, Eduard, *Erinnerungen*, (F. Deuticke) Leipzig, Wien 1906

Szatmary, David P., *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*, (Prentice Hall) Englewood Cliffs ^{2}1991

Tailhade, Laurent, *Les Reflets de Paris (1918-1919)*, (Jean Fort) Paris 1921

Tausend Tricks mit Tanzlied-Takten. Interview mit dem GEMA-Aufsichtsrats-

mitglied und Vorstandsmitglied des Bundes deutscher Liederdichter Carl-Ulrich Blecher: Der Spiegel, 40/1963, 2 Ekim 1963

Theweleit, Klaus, *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*, (Deutscher Taschenbuch-Verlag) München 1975

Thiel, Wolfgang, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, (Henschel) Berlin 1981

Ton-Waren vom Fließband. Schlagerproduzent Kurt Feltz: Der Spiegel, 48/1955, 23. Kasım 1955

Toop, David, *The Rap Attack. African Jive to New York Hip Hop*, (Pluto) London 1984

Traber-Amiel, August, *Das Buch für moderne Tänze*, (E. Bloch) Berlin 1922

Traber-Amiel, August, *Der Tanz als Weg zur neuen Kultur*, (E. Bloch) Berlin 1921

Treu, Ernst, *Musik und Kinder: Daheim*, XVIII, 1882

Treufreund, Friedrich, *Tanzen! Tanzen! Tanzen!*, (Buchhandlung des Blauen Kreuzes) Barmen 1919

Ventura, Michael, *Shadow Dancing in the USA*, (Tarcher) New York 1985

Vogelsang, Konrad, *Filmmusik im Dritten Reich*, (FACTA OBLITA) Hamburg 1990

Vollmer-Heitmann, Hanna, *Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre*, (Ernst Kabel) Hamburg 1993

Wachenhusen, Hans, *Berliner Photographien*, (Comptoir) Berlin 1867

Waldau, Alfred, *Böhmische Natiationltänze* (2 Cilt), (Dominicus) Prag 1859/60

Weiland, Alexandra, *Le Tango à Paris*, (Ed. Loris Talmart) Paris 1996

Wenner, Jann (çık.), *Lennon remembers*, (Straight Arrow) San Francisco 1971

Wer ist "tu" - Das Kartell der Schlagermacher: Der Spiegel, 40/1963

Wohlfahrt, Robert, *Populäre Kompositionslehre. Eine leichtfassliche Anleitung zum selbständigen Komponieren kleiner Musikstücke für Dilettanten sowie Zum Gebrauche in Musik-Schulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.*, (Hesse) Leipzig 1888

Wolf, William, *Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung*, (Grüninger) Stuttgart o.J.

Zschocke, Fee, *Die Skandale sind vergessen, die Erfolge sind geblieben: Stern*, 30/1972

Zuckmayer, Carl, *Als wärs ein Stück von mir. Erinnerungen*, (Fischer) Frankfurt am Main 1969

Zwerin, Mike, *La Tristesse de Saint Louis: Swing unter den Nazis*, (Hannibal) St. Andrä-Wördern 1988

Kişi Adları Dizini

Abraham, Paul (1892-1960) 169
Adenauer, Konrad (1876-1967) 261
Afrika Bambaataa (Kevin Donovan, d. 1960) 294, 295
Ailbout, Hans (1879-1957) 190
Anders, Christian (Antonio Schinzel, d. 1945) 249
Anslinger, Harry J. (1892-1986) 227
Arbeau, Thoinot (Jean Tabourot, 1519-1595) 54
Armstrong, Louis (1900-1971) 180
Arndt, Ernst Moritz (1769-1860) 58
Aróztegui, Manuel Gregorio (1898-1938) 122
Astaire, Fred (1899-1987) 180
Atkins, Juan (d. 1962) 297 298
Avalon, Frankie (Francis Avallone, d. 1939) 258, 259

Badham, John (d. 1939) 291
Baker, Josephine (1906-1975) 115, 151, 152, 153
Baker, LaVern (Delores Williams, 1928-1997) 209
Ballot, Helene (1884-1938) 84
Baron, Fabien (d. 1948) 283
Bartholomew, Billy (1901-1972) 170
Barton, Billy (1890-1934) 170
Bascombe, Paul (d. 1910) 209
Beatles 252, 253, 254, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 320, 324, 327, 332, 333
Bechet, Sydney (1897-1959) 169
Becht, Erich (d. 1926) 230
Bee Gees 291
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) 41, 45
Beierlein, Hans Rudolf (d. 1929) 251
Béla, Dajos ((Leon Golzmann, 1897-1978) 171
Beli, Thom (d. 1942) 286
Bell, Freddie (d. 1934) 204
Benatzky, Ralph (1884-1957) 100, 195
Bender, Emil 90
Bender, Henry (1867-1933)
Bender, Henry (Harry Bandheimer, (1867-1933) 84
Bendix, Ralf (Karl-Heinz Schwab, d. 1924) 229, 230
Bendow, Wilhelm (1884-1950) 92
Berliner, Emile (1851-1929) 102, 179
Bernhard, Paul 156
Berry, Chuck (d. 1931) 200, 209, 215, 266
Bertelmann, Fred (d. 1925) 259
Bertram, Hans (d. 1931) 230

Birchall, Ian 261
Bizet, George (1838-1875) 114
Black, Roy (Gerd Höllerich, 1943-1991) 243
Bloch, Ernst (1885-1977) 217
Block, Martin (d. 1921) 205
Bogart, Neil (d. 1938) 288
Böhme, Franz Magnus (1827-1898) 85
Böhme, Fritz (1881-1952) 135
Bolten-Baeckers, Heinz (1871-1938) 80
Boone, Pat (d. 1934) 258
Borchard, Eric (Erich Borchardt, 1886-1934) 158
Brahms, Johannes (1833-1897) 133
Brammer, Julius (1877-1943) 133
Brandes, Will (1928-1990) 231
Brando, Marlon (d. 1924) 222
Bredow, Hans (1879-1959) 185
Brenston, Jackie (1930-1979) 200
Brod, Max (1884-1968) 137
Brown, Roy (1925-1981) 137, 209
Bürger, Gottfried August (1747-1794) 15
Byrón, Silvestre 122

Carlos, Walter (1885-1942) 186
Carrillo, Enrique Gómez (1873-1927) 126
Cass and the Casanovas 267
Charell, Erik (Erich Karl Löwenberg, 1894-1973) 98, 99, 191, 192
Chevalier, Maurice (1888-1972) 112, 268
Chopin, Frédéric (1810-1849) 35
Christian, Emil (1895-1975) 159
Chrystals 266
Claudius, Matthias (1740-1850) 13
Clifford, Buzz (d. 1942) 230
Clinton, George (d. 1940) 297
Coasters 266
Cocteau, Jean (1889-1963) 123
Cohn, Irving (1898-1961) 152
Collins, Phil (d. 1951) 275
Commedian Harmonists 267
Cook, Will Marion (1869-1944) 141
Courths-Mahler, Hedwig (1867-1950) 80
Crosby, Bing (1903-1977) 205, 259
Cybotron 297
Czerny, Ludwig 190

Dae, Sonny (d. 1929) 203
Davis, Richard (d. 1948) 297
Dean, James (1931-1955) 222, 225
Delfino, Enrique Pedro ('Delfi') (1885-1967) 122
Diabelli, Anton (1781-1858) 70
Dickens, Charles (1812-1870) 63
Diddley, Bo (d. 1928) 266
Diderot, Denis (1713-1784) 7
Dietrich, Marlene (1901-1992) 93, 172, 191, 192, 268
Dobschinsky, Walter (1908-1996) 176
Domino, Fats (d. 1928) 266
Dorsey, Jimmy (1904-1957) 179
Dorsey, Tommy (1905-1956) 212
Douglas, Louis 153
Drifters 266
Dylan, Bob (d. 1941) 234, 271

Ebinger, Blandine (1904-1993) 92
Ebner-Eschenbach, Marie (1830-1916) 42
Edison, Thomas Alva (1847-1931) 26, 43, 102, 103, 179
Eichberg, Richard (1888-1952) 190
Eisenhower, Dwight David (1890-1969) 199, 200, 260
Ellington, Duke (1899-1974) 176
Epstein, Brian (1934-1967) 273

Erhard, Ludwig (1897-1977) 261, 264
Eric Borchard's Atlantic Jazz Band 158
Eric Borchard's Concerto Yankee Jazz Band 158
Erlholz, Käte (1876-1957) 84
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814-1865) 37
Evans, Mike (d. 1940) 265

Fahrbach, Philipp (1815-1885) 57, 68, 69
Fall, Leo (1873-1925) 93
Feltz, Kurt (1910-1982) 239, 247, 248
Fencewalk 295
Firpo, Roberto (1884-1969) 121
Fletcher, Colin 265
Flotow, Friedrich Freiherr von (1812-1883) 83
Forch, Carl 168
Freddie Starr and the Midnighters 267
Freed, Alan (1921-1965) 204, 206, 207, 208, 209
Freud, Sigmund (1856-1939) 31
Fritsch, Willy (1901-1971) 190, 191, 192
Fritz-Weber-Band 175
Froboess, Conny (d. 1943) 233
Fuchs, Eduard (1870-1940) 118, 143
Funkadelic 297

Gabler, Milt (d. 1912) 201
Galbraith, John Genneth (d. 1908) 261
Gamble, Kenny (d. 1943) 286
Ganne, Louis Gaston (1862-1923) 90
Garde-Chambonas, Auguste Louis Charles Comte de la (1783-1853) 51
Gardel, Carlos (1890-1935) 121
Gary and the Pacemakers 267
Genesis 275
Gerigk, Herbert (d. 1905) 167
Gernerth, Franz von (1821-1900) 72
Gershwin, George (1898-1937) 226
Giampietro, Josef (1866-1913) 84
Giese, Fritz (1890-1935) 96
Gilbert, Jean (Max Winterfeld, 1879-1942) 94, 172, 190
Girardi, Alexander (1850-1918) 84
Gleissner, Franz (1759-1818) 17
Gobbi, Alfredo (1877-1938) 121
Gobbi, Flora Rodríguez de (1880-1952) 121
Goebbels, Josef (1897-1945) 165, 172, 173, 175, 181, 182, 184, 187, 193, 196, 197, 245
Goldman, Albert (d. 1927) 291
Goodman, Benny (1909-1986) 213
Graetz, Paul (1890-1937) 92
Gray, Gilda (Marianne Winchalska, 1901-1959) 139
Grothe, Franz (1908-1982) 188, 197
Grünwald, Alfred (1886-1951) 133
Guilbert, Yvette (1865-1944) 83, 84
Guralnick, Peter (d. 1939) 228

Hadamovsky, Eugen (1904-1944) 174, 175
Hain, Magda (d. 1920) 345, 346
Haley, Bill (1927-1981) 199, 200, 201, 202, 203, 204, 209, 210, 215, 219, 226
Haller, Herman (Hermann Freud, 1871-1943) 98
Hamilton, Jack (1911-1947) 169
Hampton, Lionel (d. 1909) 209
Hans Albers (1892-1960) 188, 194
Hanslick, Eduard (1825-1904) 35, 73

Hardin, Thomas Louis "Moondog" (d. 1916) 208
Harrison, George (d. 1943) 267, 277
Harvey, Lilian (1907-1968) 190, 191, 192
Hase, Annemarie (1900-1971) 92
Hasel, Johann Emerich 69
Haslinger, Tobias (1787-1842) 70
Haydn, Josef (1732-1809) 20
Heck, Dieter Thomas (Carl-Dieter Heckscher, d. 1937) 249, 250
Heesters, Johannes (d. 1903) 188
Heider, Joachim (d. 1944) 249
Helmke, Eduard Friedrich David (1794-1879) 78
Herder, Johann Gottfried (1744-1803) 13
Hernandez, Patrick (d. 1959) 290
Hesterberg, Trude (1892-1967) 92
Heymann, Werner Richard (1896-1961) 172, 191, 192
Hientzsch, Johann Gottfried (1787-1865) 41
Hirsch, Hugo (1884-1961) 172
Hitler, Adolf (1889-1945) 164, 188, 225, 241
Hofmannsthal, Hugo v. (1874-1929) 114
Hohenberger, Kurt (1915-1976) 176
Holiday, Billie (1915-1959) 179, 226, 227
Hollaender, Friedrich (1896-1976) 93, 139, 172, 191, 192
Hollaender, Victor (1866-1940) 172
Höllerhagen, Ernst (1912-1956) 176
Holly, Buddy (Charles Hardin Holley, 1936-1959) 266
Hopkins, Claude (1903-1984) 153
Horn, Guildo (Horst Köhler, d. 1953) 239
Houston, Whitney (d. 1963) 287
Howey Casey and the Seniors 267
Huff, Leon (d. 1942) 286
Hugenberg, Alfred (1865-1951) 189
Hummel, Johann Nepomuk (1778-1837) 19
Hyde, Alex (1898-1956) 160
Hylton, Jack (1892-1965) 170

Igelhoff, Peter (1904-1978) 188
Incredible Bongo Band 295
Isley Brothers 266

Jackson, Herbert (d. 1964) 299
Jackson, Michael (d. 1958) 252, 285
Jagger, Mick (d. 1943) 290
Jarvis, Al (d. 1922) 205
Jary, Michael (1906-1988) 188
Jefferson, Marshall (d. 1959) 301
JM Silk 301
Johnson, James P. (1884-1955) 151
Jones, Howard (d. 1918) 261
Jones, Nathan (d. 1965) 299
Joplin, Scott (1868-1917) 141
Jordan, Louis (1908-1975) 201
Jürgens, Udo (Udo Jürgen Bockelmann, d. 1934) 240, 251

Kaempfert, Bert (1923-1980) 267
Kálmán, Emmerich (1882-1953) 133
Kastner, Rudolf 99
Kattfusz, Johann Heinrich 78
Kempner, Friederike (1836-1904) 80
Kerr, Alfred (1867-1948) 84
Kinsey, Alfred (1894-1956) 221
Klabund (Alfred Henschke, 1891-1928) 92
Klein, James (1886-unbekannt) 98
Knigge, Adolf Freiherrn von (1752-1796) 78

Knuckles, Frankie (d. 1955) 295, 296
Koebner, Franz Wolfgang 114
Kok, James (1902-1993) 171
Kollo, Walter (Walter Kollodziepski, 1878-1940) 85, 93
Komzak (Enkel), Karl (1878-1924) 74
Komzak (oğul), Karl (1850-1905) 74
Komzak (baba), Karl (1823-1893) 74
Kool DJ Herc (Clive Campbell, d. 1955) 294, 295
Korn, Heinz, (d. 1923) 242
Kracauer, Siegfried (1889-1966) 95, 127
Kramm, Heinz Georg (d. 1938) 230
Kraus, Karl (1874-1936) 69, 108
Kraus, Peter (d. 1939) 233, 257, 259
Kreuder, Peter (1905-1981) 176, 188, 192, 194, 197
Krupa, Gene (1909-1973) 179, 226
Kubiczeck, Walter (d. 1931) 233
Kulenkampff, Hans-Joachim (d. 1921) 245
Kunze, Michael (d. 1943) 289, 290

La Rocca, Nick (1889-1961) 158
Laarman, Jürgen (d. 1967) 303
Laban, Rudolf von (1879-1958) 134
Langen Peter (Karlheinz Graudenz, d. 1921) 236
Lanner, Josef (1801-1843) 61, 62, 65, 66, 67
Leander, Zarah (1907-1981) 188, 194, 195, 196, 197
Lennon, John (1940-1980) 264, 268, 269, 281
Levan, Larry (Lawrence Philpot, 1954-1992) 291, 292, 293, 294, 295, 296
Liacho, Lázaro 119
Lincke, Paul (1866-1946) 80, 81, 84, 88, 89, 94, 184
Lindbergh, Charles (1902-1974) 154
Lindenberg, Udo (d. 1946) 198
Lindström, Carl (1873-1932) 102, 160, 179
Lippmann, Horst (d. 1921) 180
Liszt, Franz (1811-1886) 19
Little Richard (Richard Penniman, d. 1932) 200, 209, 266
Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 61
Lymon, Frankie (1942-1968) 209

Mabey, Richard (d. 1941) 272
Mack, Cecil (Richard C. McPherson, 1883-1944) 151
Mackeben, Theo (1897-1953) 188
Macmillan, Harold (1894-1986) 261
Madonna (Madonna Luise Veronica Ciccone, d. 1958) 281, 282, 283, 284, 285, 290, 302
Maglio, Juan Félix ('Pacho') (1880-1935) 122
Mahler, Gustav (1860-1911) 73, 80
Mandrill 295
March, Peggy (d. 1948) 242
Martin, George (d. 1926) 254, 265, 268, 274, 276, 277, 278
Martin, John (1893-1992) 213
Martinez, Tony (d. 1932) 204
Massary, Fritzi (Friederike Massaryk, 1882-1969) 84, 92
May, Derrick (d. 1963) 297, 298
McCarthy, Joseph R. (1909-1957) 199, 227
McCartney, Paul (d. 1942) 266, 271
Mehring, Franz (1896-1981) 92
Meisel, Steven (d. 1954) 283
Melichar, Alois (1896-1976) 192

Mendelssohn, Moses (1729-1786) 7
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-1847) 41
Mendizábal, Rosendo (1868-1913) 121
Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebermann Meyer Beer, 1791-1864) 83
Michel, Karl Markus (d. 1935) 241
Mills Brothers 179
Mintz, Leo (1910-1976) 206
Mistinguett (Jeanne Florentine Bourgois, 1873-1956) 123
Monroe, Marilyne (Norma Jean Baker, 1926-1962) 285, 287
Moore, Bill (d. 1928) 207
Moroder, Georgio (d. 1940) 287, 288
Moulton, Tom (d. 1951) 288
Mozart, Leopold (1719-1787) 7
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) 7
Mühsam, Erich (1878-1934) 92
Müller, Werner (d. 1920) 248
Müller-Blattau, Joseph (1895-1976) 183

Nelson, Rudolf (Rudolf Lewysohn, 1878-1960) 92, 93, 172
Neukirchen, Wolfgang (d. 1923) 230
Nicolai, Friedrich (1759-1811) 7

O'Brien, Glenn (d. 1952) 283
Offenbach, Jacques (1819-1880) 172
Original Dixieland Jazzband 158, 159
Original Excentric Band 158
Original Piccadilly Four 6 Piccadilly Four Jazzband 158
Original Teddies 177
Ortega y Gasset, José (1883-1955) 130
Orwell, George (1903-1950) 225
Owen, Frank 293

Packard, Vance (d. 1914) 224
Paganini, Niccoló (1782-1840) 19
Pamer, Michael (1782-1827) 61, 62, 63, 64, 65
Parker, Charlie (1920-1955) 226
Parker, Johnny (d. 1929) 229
Parliament 297
Pechatschek, Franz (Franti'ek Martin Pechááek, 1763-1816) 21
Percy, Thomas (1729-1811) 13
Perkins, Carl (1932-1998) 266
Philippi, Felix (1851-1921) 84
Piccadilly Four Jazzband 158
Platters 204
Poiret, Paul (1879-1944) 123, 124
Pollack, Heinz 109, 130, 134, 145, 162
Pompilli, Rudy (1928-1976) 201
Porter, Cole (1892-1964) 180
Powell, Eleanor (1912-1982) 180
Presley, Elvis (1935-1977) 202, 210, 211, 212, 219, 220, 221, 258, 259
Preston, Jimmy (d. 1913) 201
Prince (Prince Rogers Nelson, d. 1958) 285

Quinn, Freddy (d. 1931) 251, 259

Raabe, Peter (1872-1945) 166
Rainbow 234
Rau, Fritz (d. 1930) 180
Ravens 209
Reese 298
Reinhardt, Max (1873-1943) 153
Relin, Joachim (d. 1921) 230
Reutter, Otto (1870-1931) 84
Rhynal, Camille de (1878-1954) 123
Rhythim Is Rhythim 298
Richard, Cliff (d. 1940) 258, 278
Richepin, Jean (1849-1926) 123, 124
Ringelnatz, Joachim (1883-1834) 92

Röckelein, Josua 237
Rogers, Ginger (1911-1995) 180
Rökk, Marika (d. 1913) 188, 197
Rolling Stones 272
Rory Storme and the Hurricans 267
Rühmann, Heinz (1902-1994) 188, 191, 192

Saborido, Enrique (1875-1941) 122
Sachs, Curt (1881-1959) 53, 60
Saint-Saëns, Camille (1835-1921) 114
Salaverría, José María (1873-1940) 126
Sauer, Wolfgang (d. 1928) 238
Saunderson, Kenvin (d. 1964) 297, 298
Schelsky, Helmut (1912-1984) 262
Schneider-Duncker, Paul (1878-1956) 92
Schubert, Christian Friedrich Daniel (1739-1791) 13
Schumacher, Kurt (1895-1952) 261
Schumann, Robert (1810-1856) 19, 35
Schuricke, Rudi (1913-1973) 246
Schwenn, Günther (1903-1991) 246
Senefelder, Alois (1771-1834) 16, 17, 18
Sermoneta, Fabritio Caroso da (1527-1605) 52
Serrano, Roswita (1914-1997) 188
Shadows 275
Shangri-Las 266
Shaw, Artie (d. 1910) 226
Sheridan, Tony (Anthony Sheridan McGinnity, d. 1940) 267
Shulgin, Alexander (d. 1925) 292
Siegel, Ralph (d. 1945) 239
Siegel, Ralph Maria (1911-1972) 239, 246
Siemsen, Hans (1891-1876) 134
Silver Convention 289
Silver, Frank (1896-1960) 152
Silvester, Victor Marlborough (1900-1978) 259
Sinatra, Frank (1915-1998) 226, 227, 259
Sioly, Johann (1848-1911) 18
Smith, Clarence "Pin Top" (1904-1929) 212
Smith, Earl "Spanky" (d. 1963) 299
Smith, Harl 160
Smith, Mamie (1883-1946) 102
Sousa, John Philip (1854-1932) 139, 140, 141
Spoliansky, Mischa (1898-1985) 93, 172
Springefeld, Tilmar (1880-1954) 190
Springer, Axel Cäsar (1912-1985) 217
Starke, Ottomar 153
Stauffer, Teddy (1909-1991) 176, 177
Steele, Tommy (Thomas Hicks, d. 1936) 258, 259, 275
Stege, Fritz (1896-1967) 176
Steidl, Robert (Hermann Adolf Anton Robert Franke, 1865-1927) 84
Sternberg, Josef von (Jonas Stern, 1894-1969) 93, 191, 192
Sternheim, Carl (1878-1942) 98
Stolz, Robert (1880-1975) 172
Stone, Fred (1873-1959) 140
Storch, Eberhard (1905-1978) 238
Storck, Karl (1873-1920) 144
Stransky, Otto (1889-1932) 93
Straus, Oscar (1870-1954) 92, 172
Strauss, Eduard (1835-1919) 68, 69
Strauss (torun), Johann (1866-1939) 74
Strauss (oğul), Johann (1825-1899) 71, 144
Strauss (baba), Johann (1804-1848) 57, 61, 62, 65, 66, 67, 68

Strauss, Johann Michael 65
Strauss, Josef (1837-1870) 71
Strauss, Richard (1864-1949) 114, 166
Summer, Donna (d. 1948) 286, 287, 289
Swinging Blue Jeans 267
Szendrei, Alfred (1884-1954) 185

Thalberg, Sigismund (1812-1871) 19, 37
Thekla Badarzewska-Baranowksa (1834-1861) 28
Theweleit, Klaus (d. 1942) 218
Thiele, Wilhelm (1890-1975) 191, 192
Thielscher, Guido (1859-1941) 84
Thornton, Willie "Mae" (1926-1984) 141, 202
Thurban, T. W. 141
Tiller, John 95
Toffler, Alvin (d. 1928) 297
Torriani, Vico (1920-1998) 238
Traber-Amiel, August 113
Travolta, John (d. 1954) 291
Tremeloes 265
Treniers 209
Treufreund, Friedrich 138
Trudeau, Margret (d. 1948) 290
Tucholsky, Kurt (1890-1935) 92, 137, 159
Tucker, Sophie (Sophia Kalish, 1884-1966) 180
Turk, William (ca. 1860-1911) 211
Turner, Joe (1911-1985) 203

Valente, Caterina (d. 1931) 247
Villoldo, Angel Gregorio (1868-1919) 121, 122
Vince Taylor and the Playboys 267
Vincent, Gene (Vincent Eugene Craddock, 1935-1971) 266

Wagner, Richard (1813-1883) 72, 73, 85
Waldoff, Claire (1884-1957) 92
Walker, George (1973-1911) 141
Waller, Thomas "Fats" (1904-1943) 176
Warhol, Andy (Andreas Warhola, 1928-1972) 283
Weber, Carl Maria von (1786-1826) 65, 66
Weber, Marek (1888-1964) 171, 175
Wedekind, Frank (1864-1918) 92, 114
Wehner, Heinz (1908-1945) 176
Weil, Josef (1821-1895) 72
Weintraub, Stefan (1897-1981) 171
Werner, Ilse (d. 1921) 188, 191
White, George 151
Whiteman, Paul (1896-1967) 170, 205
Widmann, Kurt (1906-1954) 176
Wilde, Oskar (1854-1900) 114
Wilhelm, Rolf (d. 1923) 236
Williams, Bert (1875-1922) 141
Winchalska, Marianne (1901-1959) 139
Winkler, Gerhard (1906-1977) 245, 246
Wolzogen, Ernst Ludwig Freiherr von (1855-1934) 92
Wooding, Sam (1895-1985) 160, 170

Ziehrer, Carl Michael (1843-1922) 69
Zuckmayer, Carl (1896-1977) 161

"'Adına popüler denilen şeyi unutma...' 1780 yılında baba Leopold Mozart oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'ı geniş dinleyici kitlelerini gözden uzak tutmaması için, bu sözlerle uyarıyordu. 'Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen... Bildiğin gibi, müzikten gerçekten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle *popüler* denilen ve her *kulağı gıdıklayan* şeyi unutma.'"
Belki de popüler müzik tarihi bu sözlerle başladı...

Mozart'tan Madonna'ya kitabında, dünyanın ilk Rock profesörü Peter Wicke, eğlence müziğinin köklerine inerek toplumda yükselişini araştırıyor. Eğlence kültürünün dans figürlerinde ve popüler müziğin içeriğinde toplumu saran, bilinçaltını sergileyen çılgınlığı ile toplumun ahlaki değerleri arasındaki çatışmayı ele alırken, Viyana valsinden tangonun erotizmine, Beatles'tan Rock'n Roll'la tabuların yıkılmasına uzanan süreçte popüler müziğin öznel bir kültür tarihini sunuyor.