

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1980'Lİ YILLAR TÜRKİYE'SİNDE GRUP MÜZİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tufan KURDOĞLU

Anasanat Dalı : TÜRK MÜZİĞİ

Programı : TÜRK MÜZİĞİ

OCAK 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1980'Lİ YILLAR TÜRKİYE'SİNDE GRUP MÜZİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tufan KURDOĞLU

(415031043)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 28 Şubat 2008

Tezin Savunulduğu Tarih : 28 Ocak 2008

Tez Danışmanı : Doç. Songül KARAHASANOĞLU

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Şehvar BEŞİROĞLU

Prof. Ahmet ŞAHİNKAYA

OCAK 2008

ÖNSÖZ

Türkiye müzik piyasası, özellikle akademik planda pek fazla ele alınıp tartışılmış bir alan değildir. Son yıllarda bu alanda ortaya çıkan müzikal bir tarihselleştirmeye dönük çalışmalar bu noktada önemli çabalar olmakla birlikte, daha açığa çıkarılması gereken pek çok boyut olduğu söylenebilir. Buraya dönük bir çaba olarak düşünülebilecek bu çalışmada; müzik piyasasının önemli bir bileşeni olan Müzik Gruplarının 1980’li yıllar boyunca edindikleri deneyimler konu edilmektedir.

Çalışmamın hazırlık dönemi süresince 45’lik Şarkılar ve Folklor Doğru yayımlarında çıkan söyleşiler belirli bir döneme yönelik olarak yürüttüğüm araştırma çalışmasının yöntemi konusunda ilk nüveleri oluşturdular. 1980’li yılların Cumhuriyet tarihi içerisinde önemli bir dönüm noktası olduğu düşüncesinden hareketle, dönemin siyasal, ekonomik arka planındaki ve gündelik hayat pratiklerindeki dönüşümleri kavramaya çalışmak araştırma çalışmamın ilk ayağını oluşturdu. Dönemin kültürel iklimine yönelik olarak yapılan değerlendirmeler ışığında, bu dönemde müzik sektörünün çeşitli kademelerinde yer almış kişilerle yaptığım görüşmeler araştırmamın diğer bir tamamlayıcı unsuru oldu.

Hazırlık aşamasındaki katkı ve yardımlarından dolayı tez danışmanım Doç. Songül Karahasanoğlu’na, ve tüm hocalarıma, İspanyolca metinleri çeviride yardımcı olan Nilüfer Kuru’ya, dönemin müzikal ürünlerine ulaşmama hizmet eden tüm Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü ve Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu arşiv sorumlularına, yaptığımız görüşmelerde dönemin müzikal ortamına yönelik verileri benimle paylaşan Nadir Göktürk ve Doğan Canku’ya teşekkür ederim.

Aralık 2007

Tufan KURDOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
SUMMARY	v
1. GİRİŞ	1
2. TÜRKİYE’DE 1980’LERİN KÜLTÜREL İKLİMİ	7
2.1. Siyasal, Ekonomik Arka Plan	
2.2. Gündelik Hayat	11
2.3. 1980’li Yıllar Türkiye’inde Popüler Müzik Sektöründen Görünümler	17
3. GRUP MÜZİĞİ KAVRAMI	20
3.1. Batı’da Grup Müziği	21
3.2. İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Öne Çıkan Müzik Grupları	22
3.2.1. Beatles	23
3.2.2. Rolling Stones	25
3.2.3. The Velvet Underground	26
3.2.4. Led Zeppelin	27
3.2.5. Doors	28
3.3. Karşı Duruş Olarak Grup Müziği	29
3.4. Latin Amerika’da “Yeni Şarkı” Akımı İçerisinde Öne Çıkan Müzik Grupları	32
3.4.1. Quilapayun	36
3.4.2. Inti Illimani	39
4. TÜRKİYE’DE GRUP MÜZİĞİ	44
4.1. Türkiye’de Kolektif İcraya Dayalı Müzik Gruplarının Kısa Tarihi	45
4.2. 1980’lerde Kurulan Müzik Gruplarının Temel Özellikleri	48
4.2.1. Yeni Türkü	49
4.2.2. Çağdaş Türkü	51
4.2.3. Mozaik	53
4.2.4. Ezginin Günlüğü	54
4.2.5. Grup Yorum	57
5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	63
KAYNAKLAR	66
ÖZGEÇMİŞ	70

ÖZET

Müzik ve anlamlandırma ilişkisi geleneksel müziklerden teknolojik gelişmelerin devrede olduğu, müzik sektörünün yönelimlerinin belirleyici olduğu müzikal türlere kadar müzikal pratiğin oluşumunda önemli bir yer ihtiva eder. Tarihsel olarak müziksel iletişim biçimlerinin kat ettiği süreçte, müzikal ürünlerin, üretim aşamasının ardından dinler kitleye ulaşmadan önce kitle iletişim araçları vasıtasıyla kimi zaman anlamı pekiştiren çoğu zaman da farklı düzeylere taşınmasına yol açan belli dönüşümler yaşadıkları söylenebilir. İçerisinde bulunan coğrafyanın ve dönemin karakteristik özelliklerinin, ortaya konan müzikal ürünlerin hem oluşum hem de sunuş biçimleri üzerindeki etkilerini ortaya koyma çabası, belirli bir dönemdeki müzikal eğilimleri açığa çıkarmak söz konusu olduğunda önem kazanmaktadır. Müzikal üretim biçimlerinin gelişen kayıt teknolojileri ve müzik piyasası ekseninde geçtiğimiz yüzyıl içerisinde önemli değişimler göstermesi, bu dinamiklerin de göz önüne alınması zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya genelinde oluşan kültürel iklimde; dönemin, temel hak ve özgürlükleri öne çıkaran, savaş karşıtı, daha farklı bir dünyaya yönelik özlemlerini dile getiren söyleminde taşıyıcı ve dönüştürücü bir rol üstlenen gençlik kesimi, öncelikle var olan toplumsal katmanlar arasında kendine özgü bir kimlik edinme yolunu izledi. Böylesi bir dönemde sıra dışı tarzları ve söylemleri ile tarif edilen farklılık özlemlerinin zaman zaman uygulayıcısı, çoğu zaman da taşıyıcısı konumunda olan müzik grupları, her ne kadar oluşturdukları altkültür ağlarıyla belli dönüşümlere yol açsalar da zaman içerisinde etkinliklerini yitirerek hakim değerlere eklemlendiler. Türkiye’de 1980’li yıllarda benzer toplumsal koşullarda ortaya çıkan muhalif müzik grupları, kültürel anlamda bir sessizliğin hakim olduğu bu dönemdeki çıkışları itibarıyla önemli bir dinleyici kesimine seslerini duyurabilme imkanına sahiptiler. 1960’lı yıllarda kültürel/sanatsal alanda elde edinilen birikimlerin araya giren darbeler nedeniyle sonraki kuşaklara yönelik bir gelenek oluşturamadan unutulmaya yüz tuttuğu düşünülürse, 1980’li yıllarda kurulup, halen daha kentli popüler müzik alanında faaliyetlerine devam eden müzik gruplarının söz konusu dönemde elde ettikleri deneyimlerin araştırılması önem arz etmektedir. Bu bağlamda dönemin müzikal oluşumlarını konu edindiğimiz çalışmamızda ele alacağımız müzik grupları ve ortaya koydukları ürünler popüler müzik tarihimiz açısından önemli ipuçları sunmaktadırlar.

SUMMARY

The influence of the characteristics of the geography and period on the creation and presentation of the musical products is significant to reveal the musical tendencies in a specific period. Music production styles were drastically transformed due to the development of the recording technologies and the music industry. Therefore it is also necessary to analyze these dynamics. In the cultural climate that has originated in the world after the Second World War; the youth that were defending human rights and freedom, protesting wars and yearning for a different world followed in advance a unique identity in the social strata. In this period despite realizing such alternative styles and discourses and creating some transformations with their subcultures, the music band's influence declined and their alternative position finished gradually. The alternative bands that have formed during the 1980s in Turkey in similar social conditions had the opportunity to reach great numbers of listeners because there was a big silence culturally in this era. If one considers that the cultural accumulations in the 1960s could not establish traditions for the next generations and started to be forgotten due to the military dictatorships, it is significant to make research about the bands which were founded in the 1980s and still survive today in the popular music and also about the bands experiences. In this context, the music bands and their outputs that are discussed in this thesis give important hints for the popular music history in Turkey.

1. GİRİŞ

Müzik toplumsal yaşam içerisinde oldukça önemli bir yer ihtiva eder. İlk ergenlik dönemlerinden başlayarak hayatı algılamamız, belirli değer yargılarını benimsememiz ya da karşı duruşlar sergilememiz konusunda kişisel, sosyal ve kültürel anlam dünyalarından oluşan geniş bir simgeler bütünü sunar. Gündelik yaşamın her alanında kitle iletişim araçlarıyla iletilen her bir şarkı sözü, melodi ve ritmleriyle birlikte toplumsal hafızamızda önemli bir yer tutar. Ünsal Oskay, “Müzik ve Yabancılaşma” adlı eserinde; Aristoteles ve Huizinga’dan Adorno ve Benjamin’e çeşitli düşünürlerin görüşlerinden yola çıkarak o zamanlarda Batı kökenli klasik müzik türü olarak adlandırılan müzik türünün günümüz toplumlarında ideolojik hegemonya oluşturulmasındaki rolünü ele almakta, müziksel iletişimin toplumdaki siyasal ve ekonomik iktidar yapısının gündelik yaşamda şiddete ve zor kullanıma her an başvurma zorunluluğuna gerek duymaksızın işlevlerini yerine getirmesine yaptığı katkıların altını çizmektedir (Oskay, 1995). “Popüler Müzik ve İletişim” adlı eseri yayına hazırlayan James Lull, bu kitaba yazdığı önsözde müziğin insanlar arasındaki iletişimdeki rolünü ve özellikle de gençlerin sosyo-kültürel davranış karakteristiği ile ilintili iletişimdeki rolünden bahsetmektedir: “Müzik Kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına varolabilen (konser, sokak yorumu, kendi kendine söyleme ve çalma, plaklar, kasetler, kompakt diskler vs.), bir başka araç için içerik odağı olarak işlev gören¹ ya da bir başka eserin ya da etkinliğin genel estetiğine ve anlamına katkıda bulunan benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir“ (Lull, 2000). 1970’lerin ikinci yarısı ve 1980’li yıllarda yazdığı yazıları “Tarihten Güncelliğe” adlı eserinde derleyen Murat Belge de; müziğin kitlelere en kolay ve çabuk ulaşan sanat türlerinden biri haline geldiğini, Batı’da özellikle Anglo-Sakson dünyasında,

¹ Radyo, müzik klibi, bazı filmler

İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde türeyen popüler müzik türlerinin tüm dünya ülkelerini etkilemekte olduğunun altını çiziyor. Bu iki ülkede de ortaya çıkan ve dünya çapında da etkili olan pop müzik türleri yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren “gençlik müziği” karakteri göstermektedir. Gençlik müziği ile kastedilen icracısının ve dinler kitlesinin ağırlıkla gençlerden oluşması olarak betimleniyor ki, tarif edilen bu alanda genç kesimin belirli bir özerkliğe sahip olması ve kendi ifade alanını genişletebilmesi olanak kazanmaktadır. Belge'nin konuyu Türkiye ekseninde tartıştığı nokta ise ortaya koyduğu tespit ile ilgi çekicidir. “Bu bağlamda Türkiye için söylenecek söz, aynı şekilde özerkleşmiş bir gençliğin yokluğudur” (Belge, 1997). ‘Peki ama, neden yok?’ sorusuna ise; belki de geleneksel olarak gençliğe pek fazla söz hakkı ya da davranışlarda belirli bir özgürlük alanı vermeyen bir toplum olmamızın etkili olduğu yanıtını ileri sürmektedir. Gerçekten de toplumlar da farklı kuşaklar arasında hep farklı değer yargıları oluşa gelmektedir. “Tecrübeli”, belirli bir hayat deneyimine sahip yaşlı kesim ile genç kesim arasında demokratik bir ilişki tutturulamadığı durumlarda çoğumuzun kişisel hafızalarımızdan hatırlayacağımız gibi ilk etapta, belli bir olgunluğa erişmeden dışa vurulmayan, öncelikle gençler arasında vuku bulan alternatif bir ifade alanı oluşmaktadır. Belge, bu durumun başlıca nedeni olarak batıda gençliğin toplumun genelinden ayrı bir “alt-kültür” grubu oluşturabilmesini işaret etmektedir. “Altkültür” adlı eserinde Dick Hebdige² İngiltere’de savaş sonrasında ortaya çıkan punk, rock, ted, mod, rock gibi işçi sınıfı gençlik altkültürleri üzerine bir çalışma yapmış ve tüm bu altkültürlerin kendi çelişkilerini içlerinde barındırmakla birlikte hakim giyim tarzına, müzik dinleme vs. alışkanlıklarına ne yönde alternatif, muhalif bir duruş sergilediklerini göstergebilimsel yöntemlerle göz önüne sermiştir.

Türkiye’de 1980’li yıllara baktığımızda batıdaki müzik gruplarından farklılıklar içermekle birlikte kendine özgü, bir yandan bu coğrafyanın sunduğu müzikal geleneklerden beslenen diğer yandan da popüler batı müziği unsurlarından gerek enstrümantasyon gerekse düzenleme açısından yararlanan çeşitli müzik gruplarının boy gösterdiklerini gözlemleriz. “Yeni Türkü”, “Çağdaş Türkü”,

² Hebdige, 1979’da yazdığı kitapla gençlik kesimini ve yönelimlerini daha önce olmadığı kadar gündeme taşımıştır.

“Ezginin Günlüğü”, “Mozaik” gibi kökleri 1980 öncesine kadar uzanan müzik gruplarının yanı sıra 1980’li yıllar boyunca “Grup Yorum”, “Bulutsuzluk Özlemi”, “Grup Merhaba”, “Grup Çağrı”, “Grup Ekin”, “Kızılırmak”, “Grup Baran” gibi farklı müzikal üsluplara sahip müzik grupları kültürel yaşamın durma noktasında olduğu, henüz tam olarak oluşmamış olan müzik endüstrisinin darbe sonrası oluşan baskı ortamı ve mali sıkıntılarla büyük bir bocalama içerisinde olduğu bu dönemde birer birer kurulmaktaydılar. Bu araştırma da bu konuda aklıma gelen bir kaç soru ile başladı. Kuşkusuz Türkiye’de grup olarak müzik yapma pratiği ilk olarak 80’li yıllarda başlamadı. Daha önceleri ilk olarak Deniz Harp Okulu’nda olmak üzere çeşitli liselerde, müzik grupları kurulmuş, Moğollar gibi Anadolu Rock serüveninin öncüleri konumundaki gruplar toplumsal hafızamızda belli deneyimlerin oluşmasına katkı sunmuşlardı. Fakat nasıl olduysa bu grupların elde ettikleri bilgi birikimleri sonraki kuşaklara yeteri kadar taşınmamıştı. 1980’li yıllara gelindiğinde ise dönemin kültürel anlamda durgun ortamı içerisinde ardı sıra kurulan müzik gruplarının bir çoğu uzun süre birlikteliklerini koruyamamışlar da bu grupların bir çoğu hatırı sayılır zaman dilimleri boyunca devamlılığını sürdürmüş, günümüz müzik grupları için geri dönüp bakmaya değer olumlu ya da olumsuz tecrübeler edinmişlerdir.

Peki nasıl olmuştu da bu gruplar böylesi zor bir dönemde bir araya gelebilmişlerdi ?

Bu gruplarda yer alan müzisyenler ne tür müzikal, kültürel birikimlerden faydalanmışlardı?

Grup olarak müzik yaparken belli bir politikaları var mıydı? Piyasalaşmaya karşı olmak (piyasacı ilişkiler içinde organize olmak, satacak olanı müzikleştirmek vs.), yoruma, tavra ve düzenlemeye (şarkı formunun dışına çıkmak vs.) dair belli ilkeler geliştirmek gibi çeşitli ilkeler grup içerisinde konuşulmakta mıydı?

Grup üyelerinin nitelikleri doğrultusunda grup içerisinde çeşitli işbölümleri mevcut muydu?

Bir yandan 1980’li yıllardaki bahsi geçen gruplara yönelik verileri (albüm kayıtlarını, şarkı sözlerini, ilgili söyleşi ve yazıları) bir araya getirmek diğer yandan

bu soruları günümüz popüler müzik ortamı içerisindeki grup müziği açısından değerlendirmek, bu alanda 1980’li yıllarda edinilen olumlu ya da olumsuz deneyimlerin neler olduklarını belirli hatlarıyla ortaya dökmeyi bu araştırmanın hedefleri olarak koyabiliriz.

Çalışmamızın giriş bölümünden sonra gelen ikinci bölümünde araştırmamızın genelinde yürütmeye çalışacağımız konulara zemin sağlaması açısından 1980’li yılların sosyo-ekonomik, güncel ve politik arka planını örneklendirmeye yönelik verileri özetlemeye çalışacağız. Dönemi yaşamamış bir araştırmacı olarak söz konusu zaman diliminin toplumsal ruh halini kavramak bir noktaya kadar mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda ilgili yılları konu edinen makale, derleme ve söyleşi gibi yazılı kaynaklar ile, bu dönemi örneklendiren sesli ve görüntülü kayıtların yanı sıra dönemi ergenlik sonrası yaşayan özellikle yakın çevremizdeki kişilerin bireysel, toplumsal hafızalarına başvurmaya çalıştık. Yöntem olarak bu bölüme dönemin genel tablosunu makro düzeyde göstergeler ışığında çizerek başlamak tercihimiz oldu. Dikkatli bakılırsa kültürel hayattaki değişimlerin ya da bu değişimlerin yansımalarının gözlemlenebileceği gündelik hayat pratiklerini irdelemeye çalışmak diğer bir hedefimiz oldu.. Son Olarak böylesi bir ortamda müzikal oluşumlarını hayata geçiren müzik gruplarının müzikal olarak nasıl bir evrene doğduklarını, müzik piyasasının o dönem ne şekilde bir seyir izlediğini özetlemeyi amaçladık.

Üçüncü bölümde grup müziği kavramının dünyada ve içinde bulunduğumuz coğrafyada algılanış biçimine yönelik bir tartışma yürütüp özellikle 1960’lı yıllarda Batıda; Anglo-Sakson dünyada ortaya çıkan ve bütün dünyada etkiler uyandıran gençlik müzik gruplarını ve özellikle bu on yılın sonlarına doğru Latin Amerika’da “Yeni Şarkı” akımı bünyesinde ilk örnekleri görülen “devrimci” gençlik müzik gruplarının öne çıkan özelliklerini bir araya getireceğiz. Bu noktada özellikle Anglo-Sakson dünyada piyasalaşan protest müzik kavramını ve yaklaşımın alternatif müzik üretim süreçlerini ne yönde etkilediğini masaya yatıracacağız. Bu duruşun karşısında yer alan devrimci müzik geleneklerinin yaklaşımlarını özetlemeye çalışıp, Latin Amerika’daki muhalif müzik gruplarının öne çıkan özelliklerini incelemenin bu grupların Türkiye’deki müzik gruplarını da ne yönde etkilediklerini anlamak açısından önem arz etmekte olduğu düşüncesinden hareketle bu coğrafya’da yaşanan müzikal deneyimleri irdelleyeceğiz. Grup müziğinin çoğu zaman içerisinde yer aldığı

muhalif karakteri ayrıntılandırmaya çalıştıktan sonra Türkiye'deki örnekleri incelemeye çalışacağız.

Dördüncü bölümde; Türkiye'de kolektif icraya dayalı müzikal geleneklerin izini sürmek, bu deneyimlerin Türkiye'de belirli dönemlerde yaşanan kültürel kesilmelerin el verdiği ölçüde ne şekilde yeni kuşaklara aktarılabildiğinin altını çizmek temel hedefimiz olarak belirtilebilir. Tanzimat dönemi öncesinden itibaren yüzünü Batı'ya dönen Türkiye'nin kültürel ikliminde 1980'lere gelindiğinde ne tür müzikal tarzların varlıklarını sürdürdüklerini, bu geleneklerin 1980'li yıllarda peşi sıra kurulan müzik gruplarına ne yönde katkı sunduklarını ele almaya çalışacağız. Söz konusu dönemde kurulan müzik gruplarının temel özelliklerini bir araya getirdiğimiz bu bölümden sonra grupların kendilerine özgü özelliklerini; ortaya koydukları üretim pratikleri ve genel olarak müzik kamu oyundaki değerlendirmeler ışığında bir araya getireceğiz. Bu noktada çok geniş bir yelpazede ele alınabilecek olan dönemin müzikal gruplarının belli bir bölümünü özellikle kent duyarlılığını yansıtan, piyasa koşullarına alternatif bir müzikal, kültürel duruşu benimsediğini iddia eden grupları ele aldığımızı belirtmekte fayda var. Bu çalışmayı yürüttüğümüz dönem içerisinde yayınlanan çeşitli yayınlarda dönemin müzikal oluşumlarına özellikle müzik gruplarına yönelik olarak yapılan değerlendirmeleri de yeri geldikçe irdelemeye çalışacağız. Ağırlıklı olarak döneme dair yapılan değerlendirmelerden, söz konusu kolektif müzik gruplarının üyeleri ile yapılan görüşmelerden ve bu grupların ortaya çıkardıkları ürünlerden yararlanarak gerçekleştirdiğimiz çalışmamızda son olarak 1980'li yılların kendine özgü koşullarında karşılaştıkları çeşitli baskı ve engellemelere rağmen önemli avantajlara sahip olan bu grupların Türkiye popüler müzik tarihi içerisindeki deneyimlerini yaşadıkları olumlu ya da olumsuz tecrübelerden yola çıkarak değerlendirmeye çalışacağız.

Çalışma genelinde oluşturmaya çalıştığımız genel resim çerçevesinde yer alan müzik grubu profillerini keskin hatlarıyla sınıflandırmak ya da bahsi geçen çalışmaların sanatsal/niteliksel değerlendirmesi bu çalışmanın hedefi dışındadır. Bu çalışmalar daha çok işaret ettikleri müzikal potansiyel ve bu potansiyelin dönüşümü çerçevesinde ele alınacaktır. Bir diğer deyişle bu bölümde baştan itibaren göz önünde bulundurmaya çalıştığımız grup müzisyenliği kimliğinin o yıllarda ne tür birleşimleri meydana getirdiği sorusunun cevabı aranmaktadır. Piyasa koşulları içerisinde kendi

sözünü söyleyen, bu duruşunu kaybetmemeye çalışan, belirli bir fikir birlikteliği etrafında beraberliklerini korumayı beceren müzikal oluşumlar sanatsal üretim pratiklerini devam ettirmeyi hedefleyerek yollarına devam edebilmişlerdir. Böylesi bir yaklaşım içerisinde 1980’li yıllarda kurulup halen varlıklarını sürdüren gruplardan örneğin Yeni Türkü, ya da Ezginin Günlüğü gruplarının bugün geldikleri noktada yeni müzikal oluşumlarla ne tür aktarım mekanizmaları içerisinde bilgi ve deneyimlerini paylaştıkları sorusu bugün benzer kaygılarla müzik hayatına atılan ve benzer zorluklarla karşı karşıya gelen müzisyen adayları için önem arz etmektedir.

2. TÜRKİYE’DE 1980’LERİN KÜLTÜREL İKLİMİ

Tarihi dönemlere ayırarak algılamaya çalışmak içerisinde belli sorunlar barındırır, bazı noktaların vurgulanması kiminin yok sayılması son kertede ortaya belli bir kişisel tarih çıkmasını beraberinde getirebilir. Öte yandan belli bir döneme dair öne çıkan bulguları bir araya getirmek özellikle o dönemi yaşayıp tecrübe etmemiş bir araştırmacı açısından önemli gözükmetedir. Bu düşünceden hareketle çalışmamızın genelinde karşımıza çıkacak olan dönemin sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel iklimini birbirleriyle ilişkileri içerisinde çeşitli kaynaklardan (döneme dair yazılmış makaleler, dönemin dergileri, albüm kapakları vs.) yararlanmak suretiyle özetlemek yararlı olacaktır.

2.1. Siyasal, Ekonomik Arka Plan

Türkiye’de 1980’li yıllar denildiğinde kuşkusuz akla gelen ilk tarih; Genelkurmay Başkanı Kenan Evren başkanlığında; Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Korgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun’dan oluşan Milli Güvenlik Konseyi’nin ülke yönetimine el koyduğu 12 Eylül 1980 günüdür.³ Ülke içerisinde uzun süredir beklenen bir eylem olarak bahsi geçen silahlı müdahale ile birlikte hükümet ve parlamento feshedilmiş

³ Detaylı bilgi ve görüntüler için bkz. “12 Eylül Belgeseli”, Yönetmen: Mustafa Ünlü, Gala Film

tüm siyasi faaliyetler durdurulmuştur. Bazı kaynaklarda; “12 Eylül Diktatörlüğü”⁴ olarak tanımlanan bu müdahalenin toplumun büyük çoğunluğu tarafından “eh olacağı buydu zaten” şeklinde karşılandığı da ifade edilmektedir. (Dilmener 2003) Konuyla ilgili bir dış göz olarak kabul edilebilecek olan Leiden Üniversitesi Türkiye Çalışmaları kürsüsünde çalışmalarını sürdüren Erik Jan Zürcher, 1800’lerden günümüze Türkiye tarihini özgün bir modernleşme süreci olarak ele aldığı “Modernleşen Türkiye’nin Tarihi” adlı eserinde 12 Eylül 1980 darbesini önceleyen dört ayrı unsurdan bahsetmektedir. Bu çalışmaya göre 1980 öncesi kurulan koalisyon hükümetlerinin hepsi de zayıf hükümetlerdi ve olası istikrarlı hükümet seçenekleri de (AP – CHP koalisyonu gibi) liderler arası çekişmelerden ve her bir partinin tek başına iktidara gelmek istemesinden dolayı gerçekleşmiyordu. “Felç olmuş bir siyasal sistem” olarak tanımlanan dönemin parlamenter yapısı, Cumhurbaşkanlığı süresi 1980’de sona eren Korutürk’ün yerine defalarca oylama yapılmasına rağmen yeni bir Cumhurbaşkanı seçemeyen, bu istikrarsız görüntüsüyle Türkiye’nin 70’lerden beri karşı karşıya olduğu siyasal şiddet ve ekonomik bunalım ortamına çözüm üretecek güç ve siyasi erkten uzaktı. İkinci bir unsur olarak, ülke genelinde ortaya çıkan, artan asayiş sorunlarını dönemin gazete kupürlerinden takip etmek mümkündür. 1977’de iki yüz otuz civarında olan siyasal şiddet kurbanlarının sayısı 1979’a gelindiğinde muazzam bir artış göstererek bin iki yüz ila bin beş yüze fırladı. 1 Mayıs Taksim gösterisinde ateş açan meçhul silahlı kişilerin kurbanı olan otuz dokuz kişi de bu kurbanların arasında yer alıyordu. Solda aşırı uçtan bazı gençlik grupları, sağda Bozkurtlar ile dinci radikaller sokaklara ve üniversite yerleşkelerine hakim olmak için savaşıyorlardı. Bu noktada sağ ve sol arasında eşit bir mücadele olmadığının altını çizmek gerekiyor. 1974-77 yılları arasındaki “Milliyetçi Cephe” hükümetleri zamanında, polis ve güvenlik güçleri, Türkeş’in MHP’sine tahsis edildi. 1978-79 yıllarındaki Ecevit hükümetinde dahi bu durum devam ederken Ecevit aşırı solun yöntemlerine karşı çıkmaktaydı. 1980 darbesini getiren diğer bir neden olarak ise uzun süredir net bir şekilde teşhis edilen harap olmuş Türkiye ekonomisinin altı çizilmektedir. 1980’e gelinceye kadar yaklaşık yirmi yıllık bir süre zarfında

⁴ Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, cilt 7, s/2388, İletişim Yayınları

hükümetlerce yürütülen kalkınma politikaları, ithal ikamesi⁵ yoluyla sanayileşmeyi amaçlamaktaydı. İthal ikameci politika uygulamada; iç piyasaya yönelik subvansiyon ve vergi indirimlerinin yanı sıra Amerika ve Avrupa'nın sanayi ürünlerine karşı yoğun ithalat kısıtlamaları ve yüksek gümrük tarifeleri getirmek suretiyle uygulanıyordu. Sanayi işçileri için yüksek ücret artışlarına izin verilerek canlı bir iç pazar yaratılıyor, TL'nin değeri kurlarla oynamak suretiyle suni bir şekilde yüksek tutuluyor bu yolla malzeme satın alınması için devletten ucuz dolar ya da Alman markı satın alımına izin veriliyordu. Ekonomik büyüme açısından, ithal ikamesi stratejisi bir süre için başarılı oldu. 1963-76 yılları arasında yıllık büyüme ortalama %6.9 oldu.⁶ Fakat yeni sanayilerin üretimde aşırı şekilde yedek parça ve malzeme ithalatına dolayısıyla dış rezervin kullanabilirliğine bağımlı olmaları ithal ikamesine dayalı kalkınma politikasının zayıf noktasıydı. Bu yolla sanayileşmeyi hedefleyen Türkiye ekonomisinin sanayi kesiminde Kamu İktisadi Teşebbüslerinin (KİT) payı halen daha ağırlıktaydı ve burada daha fazla detaylandırılmayacak nedenlerden ötürü bu müesseselerin verimlilik oranları çok düşük bir seyir izlemekteydi. Son olarak altı çizilen diğer bir unsur ülke kaynaklarının büyük bir kısmının harcanmasına neden olan ve ancak 2000'li yıllara gelindiğinde resmi çevrelerce bu şekilde ifade edilecek olan Kürt sorunu idi. 12 Eylül ile birlikte Kürt kimliği ve Kürtçecin üzerindeki baskılar artış gösterdi. İbrahim Tatlıses ana dilinde türkü söyleyemediği için üzüntü duyduğunu açıklayınca hakkında “ayrılıkçı propaganda” nedeniyle dava açıldı.

1980'li yıllara böylesi bir ortamda giriş yapan Türkiye bu on yıl boyunca askeri rejimden, sivil bir yönetime doğru bir yönelim izledi. Darbeyi izleyen süreçte hızlı bir tutuklama dalgası ülkeyi sardı. Yüksek Öğretim Kurulu kurularak tüm üniversiteler sıkı bir denetim altına alındı. Yüzlerle ifade edilen sayılarda akademisyenin işine son verilmiş tüm dekan ve rektörlerin doğrudan Yüksek

⁵ İthal ikameci sanayileşme genellikle, yabancı şirketin teknik ustalık ve bilgiyi ve çoğu zaman yedek parça ve hammaddeleri temin ettiği bir ortak girişim biçiminde olmaktadır. Türk ortak ise sermayeyi, işgücünü, dağıtım sistemini ve en önemlisi nüfuzlu kişilerle olan ilişkiyi sağlıyordu. 1960'lar ve 1970'lerde ordu OYAK vasıtasıyla yeni sanayilerde büyük bir yatırımcı haline gelmişti (Zürcher, 1995).

⁶ Bu noktada 20 yılda 5.6 milyar Türk lirasını bulan Amerikan yardımını ve 1974'de yılında 1.462 milyon doları bulan Türk işçilerinin ülkeye yaptıkları döviz transferini hatırlamak gerekiyor.

Öğretim Kurumu tarafından atanacağı resmi olarak karara bağlanmıştı. Askeri yetkililer 1960'da olduğu gibi yeni bir anayasa hazırlığı yolunu seçerek 1960 anayasası ile sunulan özgürlüklere kısıtlamalar getirildi. Siyasi erk yürütmeye verilmiş, cumhurbaşkanı ve Milli Güvenlik Kurulu'nun yetkileri arttırılmıştı. Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması nedeniyle basın ve sendika özgürlükleri, birey hak ve özgürlükleri sınırlandı. 1983'e gelindiğinde yeni Siyasal Partiler Yasası yürürlüğe girdi. Kurucularının Milli Güvenlik Konseyi'nin onaylanması koşuluyla yeni partilerin kurulabilmesi yasal hale getirildi. Kurulan partilerin devlet memurlarını, öğrenci ve öğretmenleri üye olarak kabul etmeleri yasaktı. Kurulan on beş partiden üç tanesinin 6 Kasım 1983 seçimlerine katılmalarına izin verildi. 1980'e girerken yürütülen ekonomik reform programının arkasında olan, 20 Mayıs 1983'de Anavatan Partisi'ni kuran Turgut Özal 6 Kasım 1983'deki seçimlerde dört yüz kişiden oluşan parlamentoda iki yüz on bir milletvekili çıkararak iktidar ve kırk beşinci Dönem Başbakanı oldu. 1984 yerel seçimlerini de kazanan Özal, 13 Nisan 1985'de yapılan ilk kongrede tekrar genel başkanlığa seçildi. Anavatan partisi iktidarı boyunca demokratikleşme süreci yavaş yavaş devam etse de Asker halen daha ağırlığını korumaktaydı. 1987 yılında “yeşil” ve radikal uçtaki partilerin kurulmasıyla siyasal tablo daha da genişledi. Bu on yılın sonlarında başlayan ve günümüzde de devam etmekte olan laiklik tartışması ve özellikle üniversitelerde türban takma yasağı o zamandan beri zaman zaman unutulsa da hep gündemde kaldı. 1980'ler boyunca daha fazla demokratikleşme ve liberalleşme süreci diğer tüm sektörlerde olduğu gibi müzik sektöründe de etkisini gösterdi. Daha önce yürütülen ithal ikamesine dayalı olarak sanayileşme yerine ihracata yönelik bir yapılanmaya gidilmesi özellikle Türk parasını koruma kanununda yapılan değişiklik ile birlikte dövizin serbestleşmesi ile birlikte yurt dışındaki teknolojik gelişmeler doğrudan takip edilmeye başlandı.

2.2. Gündelik Hayat

1980’ler Türkiye’sinin ekonomik ve siyasal özelliklerinin yanı sıra gündelik hayat⁷ mecrasında oluşturduğu yansımalara bakmak dönemi daha iyi kavramak açısından yararlı olacaktır. Ekrem Işın Gündelik Hayatı, “Bir toplumun zaman ve mekan değişkenlerine bağlı olarak kendi iç bünyesinde geliştirdiği iktisadi, kültürel ve dinsel pratiklerin birbirleriyle örtüşerek belli bir tarih kesitinde somutlaşmasıdır” şeklinde tanımlamaktadır. İçinde yaşanılan mekan, etkileşimde bulunulan kültürler bu bağlamda etki sahibidirler. Gündelik hayata diğer bir açıdan bakıldığında ise bunun aslında bir ihtiyaçlar kümesi olduğunun altını çizilmektedir (Belge, 1985). Eğlenme biçimlerinden, yemek yeme kültürüne, ulaşım koşullarından eğitime kadar birçok şeye gündelik hayat gereksinimlerinin karşılanması için ihtiyaç duyulmaktadır. Ortaya çıkardıkları maddi değerler itibarıyla bu ihtiyaçlar iktisadi yapı ile yakından ilişkili olsalar da gündelik hayat içerisinde toplum üyeleri tarafından bu yönlerinden bağımsız bir şekilde algılanırlar. “Her ne kadar ekonomik ve siyasi üst yapı öğeleri gündelik kültürün işleyişinde belirleyici özellikler taşıysalar da gündelik hayatın oldukça muhafazakar bir yapı oluşturduğu ve çoğu zaman ciddi köklü değişimlerden sonra bile kendi asli öğelerinden kopmama eğilimi gösterdiği görülmektedir” (Belge, 1985). Uzun ve köklü bir tarihe sahip olan bu coğrafyada gündelik hayat, Cumhuriyet tarihi boyunca hiçbir dönemde 1980’lerden 1990’lara uzanan dönemdeki kadar hızlı ve sürekli bir değişim yaşamamıştı. Tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, “dil”den sanata, spordan sofraya, gündelik hayatı oluşturan alanların tümü bu hızlı değişimden nasibini alırken, kayda değer bir çeşitlenme ve çarpıcı bir “benzeşme” sürecini de beraberinde getirmişti (Kozanoğlu, 1995).

⁷ Bu başlıkta, gündelik hayatı tasvir eden örneklerin Kent yaşamından kesitler içerdiğini ve dönemin genel bir resmini özetlemek adına bir araya getirildiklerini belirtmek de fayda var.

1980’li yılların ilk yarısına; darbenin, kısıtlamaların, özgürlüklerin daraltılmasının damgasını vurduğu bir dönem olarak bakarsak ikinci yarısına da; “modernleşme”, “liberalleşme”, olabildiği ölçüde dış dünyaya özelde batıya açılma yanlısı sivil bir iktidarın yönetimindeki görece özgürleşme ortamının ortaya çıktığı bir dönem olarak betimleyebiliriz. “Türkiye’de her türlü “Batılılaşma” gibi günlük hayatın Batılılaşmaya başlaması da büyük ölçüde devlete ilişkin bir konudur”. (Belge 1985) Bu şekilde “yukarıdan aşağıya” ve “zorlama” şeklinde organize edilen süreçlerin yüzeysel ve kısmi kalan, belli bir taklit anlayışından yeterince kurtulamayan sonuçlar çıkardığının altını çizilmektedir. “İlerleme” ve bu olgunun gerçek ve kaçınılmaz bir şey oluşu Avrupa Aydınlanmasının temel temalarından biriydi. Batının geçirdiği evrim ve gelişme sürecinde yalnızca bu süreci betimlemek için değil aynı zamanda bu yolu takip etmeleri önerilen “azgelişmiş” toplumlara reçeteler sunma konusunda temel dayanaklardan birisiydi (Wallerstein, 1999).

1980’li yıllarda ortaya sürülen temel kavramlardan bir tanesi “tüketim” ise kuşkusuz diğeri de yeni olana yönelik bir arayış ve “değişim” isteğiydi. Teknolojik alanda; özellikle iletişim ve ulaşım sektörlerinde yaşanan gelişmeler “modern” ve “gelişmiş” olarak tanımlanan Batı’nın özelde Avrupa ve daha çok Amerika kültürünün daha yakından izlenilmesine olanak sağlamıştı. Bugün halen daha içinde yaşadığımız toplumun dinamiklerinden biri olan, insanları tüketim ölçütleriyle değerlendirme anlayışı da bu dönem de yaygınlaşmaya başladı. Rahatlık ve ekonomik uygunluk kriterlerine göre seçim yapılabilecek olan pek çok tüketim nesnesi bu kriterler yerine daha yüksek bir tüketim düzeyinin göstergesi olmaları durumunda tercih edildi. “Tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, hayatı yönlendiren dinamiklerden biri olurken; birçok kavram, eğilim, anlayış, söz ve düşünce de hızla tüketildi” (Kozanoğlu, 1995). Süper marketler 70’li yıllarda ülkeye gelmeye başlamış, 1990’lara gelindiğinde hiper marketlere dönüşmeye başlamışlardı. Ferhan Şensoy 1981’de yazdığı “Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı” adlı oyunda; süper marketlerin bakkallar karşısında üstünlük sağlamaya başladığı bu dönemi, açılan süper marketler karşısında zor duruma düşen mahalle bakkalının ayakta kalabilmek

için yaptığı yenilikleri⁸ konu edinerek resmetmiştir. Öncelikle büyük kentlerde olmak üzere ülke geneline yayılan bu marketler zinciri tüketim alışkanlıkları ve tercihlerinde çeşitli değişikliklere yol açmıştır. Geldikleri ülkelerde orta ve alt gelir kesimlerine hitap eden bu marketler Türkiye’de fiyatlarıyla cep yakmış, batıdan gelen diğer tüketim nesnelerine benzer bir anlam dünyası kazanarak yüksek gelir gruplarına hitap etmişlerdir. Market furyasından sonra batıdan ithal edilen diğer bir yenilik de içerisinde üst zümreye hitap eden eğlence, yiyecek ve içecek mekanları ile çok işlevli alışveriş merkezleri oldu. Ülkedeki değişim isteğinin en üst mevkiideki sembolü olan başbakan Turgut Özal Amerika Birleşik Devletleri’nin Teksas ve Houston eyaletlerinde gördüğü Galleria mağazasından etkilenerak İstanbul’da da benzeri bir alışveriş merkezinin kurulmasını önerir. 1988 yılında İstanbul’un Ataköy semtinde açılan Galleria alışveriş merkezi müşterilerine sunduğu büyük bir kısmı ithal mallardan oluşan geniş mal yelpazesi, kafeleri, restaurantları, buz pateni pisti ve eğlence salonları ile bu anlamda bir ilk olmakla kalmaz çok yakınındaki Ataköy yat limanı ve Atatürk hava limanına yakınlığıyla turistlerin de uğrak yeri olur. O dönemlerde batılı kaynaklarda Türkiye’nin modern yaşamının gözlenebileceği bir mekan olarak tarif edilen mekan İstanbul’daki farklı gelir gruplarına mensup kesimlerin kendi aralarında çeşitli gerilimler yaşadığı bir mekan olarak da hatırlanmaktadır. Bir anlamda zengin ile yoksulun doğrudan karşılaştığı mekanın yoksul mahallelerden gelen gençler ile “tesislerin asli tüketicileri” arasında fiziksel şiddete varan gerilimlere sahne olduğu duyurulur (Kozanoğlu, 1995).

Batı ile olan yakınlaşma yemek yeme alışkanlıklarındaki yenilikleri de beraberinde getirir. 1940 yılında ilk mağazasını Amerika Birleşik Devletlerinin Kaliforniya eyaletinde açan McDonald’s “hızlı servis sistemi”⁹ ile dünyaya sunduğu “fast food” zincirinin Türkiye’deki ilk halkasını İstanbul Taksim’de açar. 1990’lı yıllarda taş fırın lahmacun fırınları ile mücadeleye girecek olan batıdan ithal hazır yemek sektörü bu süreç içerisinde yerel olanla da ilişkilenmeyi ihmal etmez. Öyle ki, “Ailenizin Lokantası McDonald’s” tarzı reklamları ve menülerde yer alan Türk usulü

⁸ Promosyon ve evlere servise gitme hizmeti uygulamaları gibi.

⁹ Speedee Service System

hamurger ve köfteleri ile daha geniş bir tüketici kesimine ulaşmak adına kültürler arası bir ara form anlayışını gözler önüne sürer. Takip eden süreçte çok fazla rağbet görmese de en ilginç atılımlardan biri lahmacun ile hamburger karışımı bir ürün olan “lahburger”ın piyasaya sürülmesidir. Barış Manço’da 1985 yılında çıkardığı “24 Ayar barış Manço” albümünde yer verdiği “lahburger” adlı parça ile yeni doğan lahburger bebeğin müjdesini verir. Manço, şarkının sözlerinde¹⁰ kendisine özgü üslubuyla gençliğin sevgilisi, hardal ve ketçap ile güzel giden, batıya açılan pencere

¹⁰ LAHBURGER

Evvel zaman içinde kalbur saman içinde / Kaf dağının ardında uzak bir ülkede / Kozu paylaşmak için iki düşman kabile / Sectiler iki civan sürdürdüler meydana

Biri arslan yürekli magrur kartal misali / Biri ürkek bakışlı anka kusu sanki / Cektiler silahları çünkü ilahlar kurban ister / Törelere ask dinlemez yalnız emreder

Hamburger gençliğin sevgilisi / Hamburger sevdanın yanık sesi / Hamburger çift kışkır bir rüya / Hamburger olmaz güzelin böylesi / Biraz soğan biraz ketçap / Salata malata hardal ketçap

Hamburger bu ask bizim ötesi / Hamburger citir citir patates ile / Hamburger dilinmiş tursu ile / Hamburger batıya açılan pencere / Hamburger pencereden uçtu tencere / Biraz soğan biraz ketçap / Salata malata hardal ketçap

Lahmacun lahmacun / Dünyayı dolas benzeri yoktur / Edali isveli lahmacun / Sen sofranı kur yemeyen toktur Sifalı cilveli lahmacun / Mis gibi tereyağ enva-i bahar / Biberli soğanlı Lahmacun / Bes dakika pisir tam orta karar Ceylan bakışlı Lahmacun

Hamburger yaslı genç ayırt etmez / Hamburger esmer sarışın farketmez / Hamburger güleryüzlü herkese Hamburger o da gülür naz etmez / Biraz soğan biraz ketçap / Salata malata hardal ketçap

Lahmacun lahmacun / Dürüp dürüp sar kenarını tutma / Nazik salçalı lahmacun / Kuzukulağıyla rokayı unutma Limonlu eksili lahmacun / Yandım dedikçe buz gibi ayran salgam suyu lahmacun / Bin derde deva maydonozuyla hamuru nakışlı Lahmacun

Hamburger batıya açılan pencere / Hamburger pencereden uçtu tencere

Lahmacun lahmacun / Kıyması onca soğanı da bolca / Neselendikçe kahroldukca

Hamburger bu ask bizim ötesi

Salçalı koruklu biberli olsa / Sona kalan donup sacını da yolsa

Aslan yürekli burger / Ceylan bakışlı lahmacun

Çelik bilekli burger / Hamuru nakışlı lahmacun

Gözümün nuru burger / Cigarparem ne der

Lahburger lahburger

Bu öykü böyle gider baki sonu bilinmez / Bilinen şeyler ise her zaman söylenmez / Raki da bir ayran da içmesini bilene / Sap da bir seker de bir tokum diyene / Sal da bir cuha da birgiymesini bilene / Güzel de bir cirkin de sevdim diyene / Her yeni doğan bebek yeni bir dünya demek / Ac gözünü hoşgeldin lahburger bebek / Onlar erdi murada kerevet bize kaldı / Bu yarısta bayrağı lahburger aldı...

olarak bahsettiği hamburger ile soğanlı, biberli, mis gibi tereyağlı lahmacun'un kozlarını paylaştıkları meydanda bayrağı lahburgerin göğüslediğini söyler.

Modern dünyada çalışma dışı bir etkinlik olarak tanımlanan, çalışma sonucu kazanılan paranın amacı haline gelen eğlence ya da boş zaman aktiviteleri 80'ler Türkiye'sinin hızlı değişen kültürel iklimi içerisinde çeşitli yeniliklere gebeydi. Bu yıllarda eğlence sektöründe öne çıkan diğer bir yönelim de birbiri ardına açılan tavernalardı. Aile büyüklerimizin de hafızalarında yer edinen bu eğlence biçiminin mekan olarak kendisine İstanbul Tarabya'dan başlamak üzere sahil şeridi boyunca açılan müzikli yemek lokantalarını seçtiği görülmektedir. Komşu ülke Yunanistan'dakilere benzer bir şekilde piyanist-şantörlerin sahne aldıkları bu mekanlara yüksek gelirli kesimlerin rağbet ettikleri belirtiliyor. "Piyaniş-şantörler dönemi 1978'de Ferdi Özbeken'in piyano başında günün moda şarkılarını söylemesiyle başladı. 80'lerin ilk yarısında Ümit Besen bu tarzı arabesk şarkılara uyarladı. Arif Susam, Cengiz Kurtoğlu, Nejat Alp gibi isimler '80'lerin ortasında ortaya çıktı" (Murat Meriç, 2006).

1980'li yıllarda sinema adına ise sessizliğin yaşandığı bir dönem olarak tarif edilmektedir.¹¹ Türkiye'de 1970'li yıllarda sayıları az da olsa üretilen iyi filmler bir yana, "Yeşilçam üretiminin büyük bir bölümü sanatsal açıdan hiçbir değer taşımayan ama kalıplara, ucuzluğa, yüzeyselliğe, mantıksızlığa karşın sıcak ve esprili filmlerden oluşuyordu" (Kozanoğlu, 1992). İçinde barındırdığı sorunlarla birlikte 1970'lerin sonuna kadar belirli bir popüler sinema üretiminin olduğu, 1980'lere gelindiğinde ise sinema sektörünün tıkanma noktasına geldiği söylenilebilir. Bir zamanlar "Kaçak" gibi popüler dizilerin oynadığı saatlerde sokakların boşalması gibi sadece kırk filmin oynatıldığı bir film festivaline yüz bin seyircinin iştirak etmesi bu alandaki açlığı gözler önüne sermektedir.

¹¹"80'li yıllarda Türkiye'de müthiş bir filmsizlik vardı. O dönemlerde Sinema Günleri büyük bir açlığı doyuran tek etkinlik olarak hızla yükseldi. Program kapsamında sadece 40 film oynatılırken bile 100 bin seyirciye yaklaşan bilet satışı varmış o dönemlerde. Benim ilk girdiğim sene olan 1988'de 140 bin biletli seyirci vardı. Şimdiye kadar gördüğüm en yüksek seyirci sayısı" Uluslararası İstanbul Film Festivali yönetmen yardımcısı Ali Sönmez ile yapılan söyleşiden (Altyazı Dergisi, 2003).

Popüler sinemanın bıraktığı boşluğu, yine salonlarda fakat bu sefer canlı bir şekilde izlenen kabare ve müzikallerin doldurduğu gözlemlenmektedir. 1978 yılında daha önce Nükhet Duru ile denemeleri yapılmış olan yeni bir sahneleme anlayışının ilk denemesi organizatör Egemen Bostancı önderliğinde, “Ajda Pekkan Süper Show” adı altında sergilendi. 1980’li yıllar boyunca 12 Eylül’ün karamsar atmosferini unutturmak, hayata daha neşeli bakmak için vesile olacak olan bu yeni format gitgide geliştirilerek sinema, tiyatro derken “müzikhol”e terfi eden Şan Müzikholü’nün 1987’de çıkan “kuşkulu” yangın ile yok oluşuna kadar neredeyse her yıl farklı bir versiyonunu sahneler taşıdı.. Sezen Aksu’nun “Kerkenez” rolünde sahne aldığı “Sait Hop Sait”, “Uvertür Kız”, “Türkücü Kız”, (Hakkı Çağdaş ile birlikte) “Arjantin’li ikili”, “Sezen Aksu”, “Arabeskçi”, “Vamp Kadın”, “Assolist” tiplerini canlandırdığı, “Firuze” adlı şarkısını ilk kez seslendirdiği “Sezen Aksu Aile Gazinosu”, Egemen Bostancı’nın diğer bir prodüksiyonu olan, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Ajda Pekkanlı “Büyük Kabare”, Haldun Dormen’in yönettiği Nükhet Duru’nun uzun bir aradan sonra sahneler döndüğü “Çılgınlıklar” adlı müzikal ve diğerleri 1980’li yıllar boyunca İstanbul’da kapalı gişe oynadılar ve diğer illere turnelere gittiler.¹²

1980 sonrasındaki verilen şiirlere yönelik bir değerlendirme yapan Ahmet Oktay bu dönemde yazılan eserlerin 12 Eylül darbesinin izlerini taşımakta olduğunu, şiirlere konu edilen; intihar, kaçış gibi temaların artmasının altını çizmektedir. Dönemin öne çıkan üç şiir oluşumunu özetle şu şekilde tarif edilmektedir: “Siyasal boyutun ya iyice görünmez kılınması ya da tamamen dışlayan imgeci şiir, siyasal boyutu militanca vurgulayan toplumcu gerçekçi ve militan tavrı fazla öne sürmemesine rağmen öykülemeci olmayı tercih eden, yalın bir söyleme sahip toplumsalcı şiir, politik içerimlere sahip, dünyevi olayları eleştirmesine rağmen son kertede maddesel yaşamı da tinsel/kültürel yaşamı da uhrevileştirmeyi de öngören islami şiir” (Oktay, 1995).

Her ne kadar yaşımız itibarıyla 1980’li yılları yaşamamış olsak da bu dönemin toplumsal hafızamızda bıraktığı izlerden ve yazılı, sözlü ve görsel

¹² Bu dönemdeki organizasyonlara dair detaylı bilgilere ulaşmak dönemin dergileri ile mümkündür.

kaynaklardan yola çıkarak bu dönemin öne çıkan temel özelliğini özetlememiz gerekirse:

1980’li yılları bir yandan büyük bir huzursuzluk ve kargaşa döneminin ardından gelen sessizlik ve baskıların arttığı bir diğer yandan ise yeni oluşan politik ve ekonomik söylem açısından her ne kadar elden geldiğince baskı altında tutulmaya çalışılsa da özgürlüklerin kışkırtıldığı bir dönem olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Bir taraftan baskıcı, yasakçı bir zihniyetle yönetimi kışkırtan askeri bir yönetimin bu stratejiye yönelik uygulamaları ile red ve inkara dayalı bir dönem diğer taraftan ise isteklerin daha önce hiç olmadığı kadar öne çıkarıldığı, tüketimin alabildiğine pohpohlandığı, insanların politik kimliklerinden sıyrılarak “daha tehlikesiz” bir yaşam imkanının sunulduğu bu dönem kendi içindeki çelişkileri ile birlikte yaşanmış görünmektedir.

2.3. 1980’li Yıllar Türkiye’inde Popüler Müzik Sektöründen Görünümler

Bu dönemde Müzik sektörünün içerisinde bulunduğu durum, teknolojik gelişmeler, piyasa içerisinde hangi yönelimlerin baskın olduğuna dair verilere göz atmak 80’li yıllarda ürünlerini veren müzik gruplarının piyasa koşulları ile ilişkilendirmelerini analiz etmek açısından yararlı olacaktır. Türkiye’de 1980’li yıllara kadar müzik sektörünün teknolojik gelişmelerle paralel olarak üç aşamada sınıflandırıldığı görülmektedir. Yirminci yüzyılın başlarından 1960’lı yıllara kadar geçen dönem gramofon çağı¹³ olarak adlandırılırken, 1960 ile 1980 arası dönem 45’lik ve 33’lük plakların kullanıldığı pikap çağı olarak belirtilmekte, 1980 ile 1990 arası dönem ise kasetlerin revaçta olduğu teyp çağı olarak nitelendirilmektedir (Alkan 2006). 1980’li yıllarda mali açıdan kriz içerisinde bulunan müzik sektöründe gerek teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan yeni formatlara ayak uyduramamaktan

¹³ Taş Plak Çağı olarak da adlandırılan bu dönemde 78’lik taş plaklar kullanılmaktadır.

dolayı gerekse korsan üretimlere yönelik gerekli mali önlemlerin alınamaması gibi nedenlerden dolayı firmalar çok ünlü sanatçılara dahi albüm yapmaktan kaçınılmaktaydılar.¹⁴ Piyasanın içerisinde bulunduğu durgunluğun nedenleri arasında maliyetlerdeki artışın¹⁵ yanı sıra reel olarak alım gücü gerileyen tüketicilerin korsan ürünlere¹⁶ yönelmelerinin rolü büyüktü. Artık sadece satacağı garanti olan plakların üretimine onay veren firmaların bu tutumu sektördeki durgunluğa katkı sağladı. Bu durum dönemin müzik dergilerinin yaptığı şarkı listelerinden de takip edilebilmektedir. Piyasaya çıkan plakların sayısındaki düşüş nedeniyle önceleri ellilik listeler olarak yapılan müzik listeleri otuz sonra da on beş şarkı ile oluşturulmaya başlanmıştır. İçerisinde bulunulan kriz ortamından kar marjlarını yükselterek çıkmayı hedefleyen plak sektörü zam¹⁷ yapma yolunu seçmiş ülke ekonomisinin içerisinde bulunduğu enflasyon ortamına ayak uydurmuştur.

Piyasanın ağır koşullarda seyrettiği bu dönemde kurulan müzik grupları öncelikle içerisinde bulundukları üniversite ve arkadaş gruplarında faaliyetlerine başladılar. Kendilerine özgü müzikal üslupları ve anlatım tarzları ile bu müzik grupları ortaya koydukları ürünlere gelen tepkileri belirli çevrelerde verdikleri konserlerde gözlemlene şansını buldular. Yeni Türkü gibi kökleri 1980'li yılların

¹⁴ Piyasadaki durgunluk Barış Manço gibi her zaman çok satmış isimlere olan güveni bile sarsmıştır. Türküola firması ancak protesto tehdidi ile sanatçının albümünü çıkarmıştır (Dilmener, 2003).

¹⁵ Küresel ölçekteki kriz nedeniyle plağın ham maddesi olan petrol fiyatındaki artış ve Petkim'deki grevler nedeniyle maliyetler artmış, zor günler yaşayan plak piyasası eski plakları eriterek elde edilen macundan yeni plaklar basma yoluna gitmiştir (Dilmener, 2003).

¹⁶ Dilmener'in bahsettiği 1981 yılında yıldızı parlayan Kibariye'nin başına gelen olay müzik piyasasının içerisinde bulunduğu durumu özetler niteliktedir: "Yılbaşı programında "Kimbilir" adlı parçayı okuyan Kibariye çok tutulmuş, yeni yılda dinleyiciler bu şarkının plağını almak için plakçılara koşmuşlardı. Fakat yapılacak olan zammı bekleyen Süper Atlas Plak, plağı piyasaya sürmeyi bekletince, korsancılar daha atik davranıp Kibariye'nin hem sesini hem de ismini taklit eden bir plak yayınladılar" (Dilmener, 2003).

¹⁷ Şubat 1981 tarihli Hey Dergisi'nde yıllara göre plak fiyatlarındaki artışlar belirtilmiştir. Buna göre LP fiyatları LP fiyatları: 1979 Ocak: 200 Lira, 1979 Nisan: 300 Lira, 1979 Aralık: 400 Lira, 1980 Mart: 500 Lira, 1980 Haziran: 600 Lira, 1981 Şubat: 750 Lira şeklinde seyretmiştir.

öncesine dayanan grupların dışındakiler ilk albümlerini müzik piyasasının yavaş yavaş canlanmaya başladığı 80'lerin ikinci yarısında piyasaya çıkardılar.

3. GRUP MÜZİĞİ KAVRAMI

“Grup” kavramı en yalın hali ile “aynı yerde bulunan kimse ve nesneler bütünü” olarak tanımlanmaktadır. Sosyolojide ise grup; genellikle çeşitli ortak özellikleri paylaşan, birbiriyle çeşitli düzeylerde (yüz yüze ya da daha resmi bir şekillerde) etkileşen, grup üyelerinin beklentilerini ve zorunluluklarını karşılayan ve ortak bir kimliği paylaşan insan ve hayvanlardan oluşan bir topluluk olarak tanımlanmaktadır. Grup müziği ise pek çok anlama bürünebilecek bir kavram olarak önümüze çıkmaktadır. Grup müziği üzerine araştırmalarımızı yürüttüğümüz zaman zarfında kimi zaman yakın çevremizde bulunan kişilere çeşitli müzik grupların isimlerini hatırlatıp akıllarına öncelikle ne gibi düşüncelerin geldiğini sorduğumuzda her seferinde farklı kelimelerle ifade edilse de; zaman zaman benzer cevaplar kimi zaman da çok farklı yanıtlar elde ettiğimizi gördük. Fakat kesin olan bir şey vardı ki; hayatımızda yer alan her bir kelimenin, işaretin, sembolün, ya da anlatımın kendi içerisinde taşıdığı anlam bütünlüğünün yanı sıra bu olguyu algılayan kişi ya da grupların kendi toplumsal deneyimleri doğrultusunda ortaya karşılıklı bir iletişim süreci sonrası çoğu zaman benzeşim gösteren zaman zaman da nevi şahsına münhasır anlamlar çıkabilmektedir. “Böylece farklı toplumsal deneyimlere sahip olan ya da farklı kültürlerden gelen okurlar aynı metinde farklı anlamlar bulabilir” (Fiske’den aktaran Erol, 2002). Örneğin “Beatles” grubunun adını verince sıklıkla “gençlik” cevabını alsak da farklı yaş gruplarından ya da farklı dinleme alışkanlıkları olan kişilerden veyahut müzik ile haşır neşir olan kimselerle müzikal aktivitelerini dinleme ile sınırlı tutan kişilerden gelen değişik yanıtlarla karşılaştık. Kimi İngilizce’sini kolay anlayabildiği grup olarak bahsederken bir diğeri müzikal olarak ortaya koydukları grup müziği duyusunun altını çiziyordu ya da bok böcekleri, beat böcekleri gibi yanıtlar alabiliyorduk. Bu vesileyle dikkatimizi çeken diğer bir nokta da; bahsi geçen olgu ile öncesinde kurulan yakınlık ilişkisinin çağrışım biçimleri üzerinde hatırı sayılır bir belirleyiciliği olmasıydı. Bu anlamda Türkçe’de

kullandığımız “bilmek” kelimesi yerine göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Örneğin: “Ben Bulutsuzluk Özlemi’ni bilirim zamanında Türkçe rockta ısrarcı olmayı başarmış sayılı gruplardan biridir” şeklinde kullanılabileceği gibi, “Evet bilirim geçenlerde falanca konserinde sahne alan, hani uzun saçlı adamın şarkı söylediği grup” biçiminde ifade edilip farklı anlamları işaret edebilirler. İkinci kullanım; Türkçe’de “tanımak” kelimesi ile de ifade edilebilecek olan, bir konu hakkında belirli bir bilgiye sahip olunduğunu, az çok bir tanışıklığın söz konusu olduğunu ifade etmektedir. İlk kullanım da ise; konuyla ilgili daha detaylı, belirli bir düzen içerisinde bilgi sahibi olunduğu ifade edilmektedir.

Popüler müzikte anlam ve anlamlandırma süreci içerisinde yukarıda açıklamaya çalıştığımız karmaşık sürecin yanı sıra göstergebilimde “okur” olarak tanımlanan son alıcının anlamlandırma etkinliğinden önce “ileti” yi okura aktaran, bu taşıma sürecinde zaman zaman yeni anlamlar oluşmasına hizmet eden aracı kurumları barındırır. Bu anlamda bir müzik parçası; sözleri, melodisi ve ritmiyle birlikte yorumcudan dinler kitleye aktarılırken bu süreçte teknoloji, müzik endüstrisi, kitle iletişim araçları ve diğer dışsal etkiler de yerlerini alırlar.

3.1. Batı’da Grup Müziği

Dünyada değişim rüzgarlarının estiği 1960’lı yıllarda, var olan düzene karşı dile getirilen tepkiler çok çeşitli düzeylerde ifadesini göstermiştir. Hakim olan tüm değerlerin sorgulanıp yeniden değerlendirildiği, kitle hareketlerinin gençliğin öncülüğünde demokratik hak ve taleplerini, savaş karşıtı söylemlerini ısrarla dile getirdiği bu dönemde Batı’da; özelde İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde birbirini ardına kurulan müzik grupları bir yandan bu hareketlerin kitleselleşmesine büyük katkıda bulunmuş diğer yandan dünya popüler müzik arenasında grup müziği olarak yazılacak olan alanın ilk öncülleri olmuşlardır. Başlarda pop, rock grupları olarak adlandırılan bu gruplar zamanla alternatif rock grupları, amatör rock grupları, punk rock grupları, progresiv rock grupları gibi diğer alt kategoriler oluşturularak farklı şekillerde tanımlanmaya başladılar.

3.2. İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Öne Çıkan Müzik Grupları

İkinci dünya savaşı sonrasında özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan savaş karşıtı söylemler gençler tarafından yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştı. Yeni nesil, ilahları olan müzik starları gibi saçlarını briyantınlıyor, rock'n'roll ve twist gibi yeni danslara büyük ilgi gösteriyor, blucin ve meşin ceketli giyim tarzları,¹⁸ sigara içme alışkanlıkları ebeveynlerinin gözünü korkutuyordu. Savaşı kendi topraklarında yaşamamış olan bu ülkedeki özgürlük rüzgarları, Avrupa'daki gençler tarafından da hızla benimsendi. Juke-box'larda (Müzik Kutuları) çalan caz ve country türü şarkıların yerini rock'n'roll türü şarkıların almaya başladığı bu dönemde Amerikan kültürü Avrupa coğrafyasında hızla yayıldı. Ortak bir dile sahip, işçi kesiminin ağırlıkta olduğu İngiltere, rock dünyasının yeni sembollerini en hızlı sahiplenen, filmler, plaklar ve giyim tarzları ile gelen yeni rock kültürünün ilk taklit ürünlerini veren ülke oldu. Beatles ve Rolling Stones gibi İngiliz müzik grupları müzik yaşamlarına Chuck Berry, Elvis Presley gibi Amerikan starlarının parçalarını yorumlayarak, onların oluşturduğu müzikal öğeleri anlamaya çalışarak başladılar. Sonraları müzik kültüründe "İngiliz İstilasası" (British Invasion) olarak adlandırılan dönem de dünyaya açılan İngiliz grupları ilk olarak düzen tarafından baskı altına alınmaya çalışılan Amerikan gençlik kesiminden yoğun bir ilgi görmüştü. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkileri görülen bu müzik gruplarının temel özelliklerinin incelenmesi bu dönemde kurulan bazı kült gruplara yönelik verilerin bir arada toplanması çalışmamız için yararlı olacaktır.

¹⁸ Dönemin detaylı fotoğrafları Nick Yapp tarafından hazırlanan "1960'lar, Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi, adlı eserde gözlemlenebilir.

3.2.1. Beatles

Beatles, 1960 yılında İngiltere'nin Liverpool kentinde kurulmuş bir müzik grubuydu. Grup üyeleri John Lennon, Paul McCartney, George Harrison ve Ringo Starr'dan (Richard Starkey) oluşan Beatles hem sanatsal hem de ticari başarılarıyla tarihte büyük bir üne kavuşmuş, giyim kuşamları, yaşam tarzları ve müzikleri ile gençlik kesimi ve arkalarından gelen müzik gruplarını önemli ölçüde etkilemişlerdir. Grup Üyelerinden John Lennon şarkı sözü yazarı, solist ve enstrümantist olarak grupta yer alırken ressam ve aktivist kimliği ile de öne çıkıyordu. Paul Mc Cartney ile hem Beatles hem de diğer sanatçılar için yazıp besteledikleri şarkılar ticari anlamda büyük başarıların altına imza atmıştır. On iki telli gitar, Sitar gibi farklı ülkelerde verdikleri turnelerde karşılaştığı enstrümanlara ilgi duyan George Harrison kendi yazdığı parçalarda solistlik yapmasının yanısıra diğer bazı parçalarda da solistlik yapmıştır. Grubun en yaşlı üyesi olan Ringo Starr bateride gösterdiği performans ve grubun yazdığı şarkılara özgü bateri kullanımı ile anılmaktadır. Yazılan parçaların büyük çoğunluğu Lennon ve Mccartney ikilisi tarafından yazılmakta George Harrison'ın da yazdığı parçalar bulunmaktaydı. Grubun beşinci üyesi olarak da adlandırılan Sir George Martin'in Beatles'in kaydettiği albümlerin büyük çoğunluğunun ("Let it be" dışında) altında yapımcı olarak imzası bulunmaktadır. Grubun menajeri olan Brian Epstein¹⁹ kendi olanakları ile yaptırdığı ilk demo kayıt ile grubun ilk kaydının yapılması için George Martin'e gittiği zamandan kazara aşırı doz uyuşturucu kullanmaktan dolayı öldüğü 1967 yılına kadar gruba önemli katkılar sunan diğer bir şahsiyet olarak öne çıkmaktadır. Psikedelik

¹⁹ O dönemlerde Liverpool'un en büyük plakçısı olan Brian Epstein grubun meajerliğine geldiğinde yaptığı ilk iş; Pete Best'in yerine Ringo Starr olarak anılan, Rory Storme and the Hurricanes'in bateristi Richard Starkey'i getirmek oldu (Dister, 2002). Grubun nihai haline gelmesinde menajer Epstein'in rolünün altını çizmek gerekiyor. John Lennon kendisini grubun diğer bir beşinci elemanı olarak anmaktadır.

(Psychedelic) rock²⁰, blues, heavy metal, country müzik gibi birçok müzik tarzından etkilenecek kendi bestelerini yapan Beatles, aynı zamanda birçok yenilikçi prodüksiyon tekniklerine de öncülük etmiştir. Saç tarzları, giyimleri, müzik enstrümanı seçimleri ile etkin oldukları dönemin modasında belirleyici olan grup üyeleri "Fab Four" (Fabulous Four – Muhteşem dörtlü) olarak adlandırılmaktaydılar. 1963'ün sonlarında İngiltere'de sansasyon yaratan grup, "Beatlemania" (Beatles Çılgınlığı) olarak anılan bu olaydan sonra; 1964'ün başlarında Kuzey Amerika'da ve daha sonraları tüm dünyada tanınmaya başladı. Amerika'daki kariyerlerine eski Amerikan rock 'n' roll ve R&B öncülerinin şarkılarını coverlayarak başladılar. Elvis Presley, Buddy Holly, Bob Dylan ve Carl Perkins gibi beyaz sanatçılara saygı duymalarının yanında Chuck Berry, Little Richard, Ray Charles ve Larry Williams gibi siyahi sanatçıları da örnek aldılar. Kariyerlerinin başında bu sanatçıların stillerini örnek alırken daha sonraları kendi sanat fikirlerini ortaya çıkardılar. Kendi şarkılarını yazarak, kayıt stüdyolarının tüm olanaklarını genişleterek ve özgün eserler yaratmak için çabalayarak popüler müzikte uzun yıllar süren bir etki bırakan grup; müzik kariyerlerinin dışında beş filmde de (A Hard Day's Night, Help!, Magical Mystery Tour, Yellow Submarine, Let It Be) rol almışlardır. Dönemin gençlik akımlarının sembolü olan grubun 1985'te yapılan bir hesaba göre bir milyarın üzerinde kaset ve cd satışı gerçekleştirdiği açıklanmıştır (Shelokhonov, 2007). Birlikte üretim pratiklerinin sona ermesi, kişisel yönelimlerin öne çıkmasıyla ayrılma kararı alan grup 1970 Nisan'ında ayrılma kararını kamuoyuna açıklamıştır.

²⁰ Jazz, Blues ve Rock müziği geleneği içerisinde pek çok müzisyen uyuşturucu kullanmış ve şarkı sözlerinde Asit, LCD (Lysergic acid diethylamide), meskalin gibi uyuşturucu adlarına göndermelerde bulunmuşlardır. Temelde ruh halini, algı ve düşünce biçimlerini değiştiren bu ilaçların kullanıcının üstünde yarattığı etkiyi betimleyen parçalar Psikodelik rock türünde şarkılar olarak adlandırılmıştır. 1960'ların sonlarına doğru Jefferson Airplane, Grateful Deads gibi grupların yanısıra Beatles, Led Zeppelin, Pink Floyd, Who gibi gruplar bu türde şarkılar yazmışlardır.

3.2.2. Rolling Stones

1960'ların başlarında "İngiliz İstilası"²¹ olarak adlandırılan dönemde ortaya çıkan diğer bir İngiliz grubu da Rolling Stones (Yuvarlanan Taşlar) olarak karşımıza çıkmaktadır. 1962 yılında Londra'da kurulan grubun ilk üyeleri Mick Jagger, Keith Richards, Brine Jones, Bill Wyman, Charlie Watts'dı. Grubun ritim gitarist ve vokalisti olan Brine Jones'un önderliğinde çalışmalarına başlayan Rolling Stones da Beatles'dakine benzer bir şekilde şarkı yazımında işbirliği içerisinde olan diğer bir ikili; solist Mick Jagger ve gitarist Keith Richards, parçaların oluşumunda önemli bir rol oynuyorlardı. Blues, rhythm 'n' blues ve rock 'n' roll türünde şarkıları icra ederek müzik yaşamlarına başlayan grup sonralarda repertuarında country, psikedelik ve disko tarzlarında şarkılara da yer verdi. Muddy Waters'dan²² ödünç alındığı iddia edilen isimleri, sahne üzerindeki hareketli, müstehcen tavırları, giyimleri ve saçlarındaki aşırılıkları ile sert bir görünüme sahip olan grup üyeleri bu imajları ile cici çocuklar olarak adlandırılan Beatles'dan ayrılmaya gayret ediyorlardı. Stones'un menajeri Andrew Loog Oldham'ın da görüşü bu yöneydi. Ona göre grup, fotoğrafçılara tazviz vermemeli, canları sıkkin görüntülerini sürekli muhafaza etmeli, isyan tavırlarını her durumda sergilemeliydiler. Çünkü şöhrete yükselişleri, henüz filizlenmekte olan bir başka müzik grubunun gölgesinde gelişmişti ve sektördeki tanımlamayla; Beatles'ın büyük başarısı ve bir rakibe ihtiyacı olması Stones tarafından iyi kullanıldı.²³ Benzer bir durum şarkı sözlerinde de kendisini gösteriyordu. Beatles 'I Wanna Hold Your Hand'i (Elini Tutmak İstiyorum) yazdığında Rolling Stones buna karşılık olarak hemen 'Let's Spend the Night

²¹ İngiliz istilasının başlamasından on kûsur yıl sonra, Amerikan rock'ının fanzini "Who Put The Bomb" (Bombayı Kim Koydu?) Beatles ve Rolling Stones'un bu süreçteki rollerinin altını çizmişti (Dister 2002).

²² Waters'in "Rolling Stones Blues" adlı parçası kastedilmektedir.

²³ Rolling Stones, Boyut Yayın Grubu 2004

Together'ı (Hadi geceyi birlikte geçirelim) yazıyordu. Bazı eleştirmenlerce punk olarak tanımlanırlarken diğerleri tarafından hippy çağına girişin müzikteki sembolü olarak tanımlanıyorlardı. Grubun ilk dönemlerindeki albümleri genelde amerikalı ünlü müzisyenlerin parçalarının yeniden yorumlanmasından oluşuyordu. Esinlendikleri yıldızlara bir vefa borcu niteliğinde olan parçalara örnek olarak 1963'te yayınladıkları 45'lik olan Chuck Berry'nin "Come on" adlı parçası ve, 1964'de yayınlanan "Not Fade Away" adlı Buddy Holly parçası verilebilir. İlerleyen zamanlarda grup üyelerinde çeşitli değişiklikler olsa da Stones, üyelerinin uyuşturucu kullanması, hareketli bir yaşam sürmesi, Jagger'ın sahnedeki son derece canlı şovlarıyla Rock'ın asi çocukları ünvanını devam ettirmeyi bildi. Günümüze kadar Rolling Stones adını devam ettirmeyi bilen grup üyeleri artık bireysel çalışmalarına ağırlık vermektedirler.

3.2.3. The Velvet Underground

Kısaca The Velvets ya da VU olarak da ifade edilen Velvet Underground 1965'te Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulmuştur. Edebiyat, sinema kısaca pek çok sanat dalı arasında etkileşimlerin görüldüğü bu dönemde The Velvet Underground da, "Kadife Yeraltı" anlamına gelen adını Michael Leigh'in sadomazoşizm hakkında yazdığı kitabın isminden almıştı. Gitarist, vokalist ve şarkı sözü yazarı Lou Reed kaba ve farklı tonladığı gitarıyla müzikal anlamda getirdiği yenilikleri, sahne üstündeki teatral yetenekleri, ve şarkı sözlerinde vurguladığı transeksüellik, fahişelik ve uyuşturucu bağımlılığı konularıyla anılmaktadır. Bas gitar, Keman, piyano gibi farklı enstrümanlar çalmasının yanısıra vokal de yapan John Cale, aslen çaldığı elektrikli olarak amplifike edilmiş kemani ile grubun "The Velvet Underground and Nico" ve "White Light / White Heat" adlı albümlerinde

oluşturduğu müzikal duyuşa katkı sunmuştur. “Pop Art”²⁴ akımının önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Andy Warhol’un grubu aşırı kaçan doğaçlama anlayışlarıyla zaman zaman kovuldukları barlardan birinde keşfetmesiyle birlikte grup farklı bir yönelime girer. Görsel öğelerin sahne üzerindeki kullanımının yanısıra Warhol’un menajerliğindeki diğer bir yenilik eski bir manken olan alman asıllı Nico’nun grupta birlikte şarkı söylemesi olur. Warhol’un önerisiyle birlikte MGM’ye (Metro-Goldwyn-Mayer) bağlı olan Verve Records ile albüm çalışmalarına başlanır ve daha albüm çıkarmadan epeyce tanınır olmuş olan grup müzik marketlerdeki yerini alır. Grup, gerçekte beş yıl boyunca süren birliktelikleri boyunca çok büyük ticari başarılarla imza atamasa da²⁵ ortaya koydukları deneysel çalışmaları ve kendilerinden sonraki grupları etkileme potansiyelleri ile adından sıkça söz ettirmiştir.

3.2.4. Led Zeppelin

Gitarda Jimmy Page, davulda John Bonham, bas gitarda John Paul Jones ve solist olarak Robert Plant’ten oluşan dört kişilik rock grubu 1968 yılında İngiltere’de kurulmuştur. Özellikle sert gitar kullanım tarzlarıyla hard rock ve heavy metal türünün öncüleri olarak bahsedilen grup, blues, funk, kelt, hint, arap ve latin müziklerinden türleri gibi birçok farklı popüler müzik türünün yansımalarını albümlerinde sergilemişlerdir. Sürekli devam eden yenilik arayışları ile birlikte popüler ve kolay erişilebilir bir dil kurmaları ile anılan grup 1980 yılında John

²⁴ Pop Sanatı: 1950’lerde, özellikle ABD ve İngiltere’de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960’larda bir akım haline getirdikleri İngiltere ve ABD’de değişik koşullarda ve birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan sanat türü olarak tanımlanmaktadır.

²⁵ Albümleri belki birkaç binlik satışlara ulaşmıştır fakat "bu albümleri dinleyen insanların her biri hemen grup kurma isteğiyle yanıp tutuşmuştur", Brian Eno tarafından daha sonra söylenen bu söze grubun yarattığı etkiyi simgelemek için pek çok yazıda gönderme yapılmaktadır.

Bonham'ın ölümüne kadar aynı kadro ile varlığını sürdürmüştür. Aktif oldukları yıllarda nadiren röportajlara katılan grup üyeleri dinleyicileri ile konser ve albümleri üzerinden ilişkilenebilirler. Grup, bu güne kadar 100 milyonu Amerika'da olmak üzere dünya genelinde toplam 300 milyon albüm satışına ulaşmıştır (Amerika'da satış sıralamasında The Beatles ve Elvis Presley'in ardından üçüncü sıradadır). Adı bulunmayan Led Zeppelin'in dördüncü albümünün kapağında grup elemanlarının imza olarak kullandığı dört mistik şekil bulunmaktadır. John Bonham birbirine bağlı üç çemberden oluşan şekli, John Paul Jones özgüven ve ustalığı tasvir eden Kelt şeklini, Robert Plant Mu uygarlığının bir şeklini ve Jimmy Page de "Zoso" olarak söylenen gizemli şekli. Sözleri İngiliz mistik edebiyatının ünlü kadın yazarlarından Lewis Spence'in "The Magic Arts in Celtic Brain" adlı kitabından etkilenen Robert Plant tarafından yazılan ve elinde mistik güçleri bulunan doğaüstü bir kadının ruhsal arayışlarını içeren ve tüm zamanların en büyük rock şarkılarından biri olarak nitelenen "Stairway to Heaven" şarkısı bu albümde yer almaktadır. Şarkının bir bölümünde tersten kaydetme tekniği ile şeytani mesajların gizlendiği rivayet edilir.

3.2.5. Doors

1966 yılında Los Angeles'da kurulan "The Doors" adını, Aldous Huxley'in halusinojen deneyimi üzerine yazdığı Doors Perception (Algı Kapıları) adlı kitabından almıştı. Grup üyeleri klavyede Ray Manzerek, davulda John Densmore, gitarda Robby Krieger ve vokalde Jim Morrison'dan oluşuyordu. Kaliforniya Üniversitesi Los Angeles Film Okulu'nda (UCLA Film School) öğrenciyken Morrison'un yazdığı bir şarkıyı Manzerek'e okuması ile grubun kurulmasına karar verildi. Hayranları tarafından kertenkele kral olarak adlandırılan Morrison şarkıcı olmaktan ziyade asi bir tavırla içinden bulunduğu dönemin sorunlarını dile getiren bir şair olmak istiyordu. Sahne üstündeki hareketli, seksi tavırları ile muhafazakar kesimden büyük tepkiler alan Doors, tabuları yıkmayı hedefleyen sıra dışı şarkı sözleri ile de aktif olduğu dönemlerde gündeme gelmiştir. Canlı performanslarda bas gitarı kullanmayan grupta bu açık, Ray Manzerek'in o dönemlerde yeni piyasaya sürülmüş olan Fender Rhodes'in bas klavyesini sol eli ile çalmasıyla telafi edilmeye

çalışılıyordu. Albümlerde ise Jerry Scheff, Doug Lubahn, Harvey Brooks, Kerry Magness, Lonnie Mack gibi bas gitarcılarla çalışmışlardır. Grupta düzenlemelerin büyük kısmı Jim Morrison ve gitarist Robby Krieger tarafından kayıt altına alınsa da pek çok parçayı grup olarak düzenlemişlerdir. Morrison ve Krieger şarkı sözü ve melodisini getiriyor, armoni ve ritme ya da parçanın bölümlerine birlikte karar veriliyordu. Hatta bazen grubun en çok bilinen parçalarından biri olan “Light My Fire” ın giriş bölümünde olduğu gibi bütün bir bölüm Ray Manzerek tarafından çalınabiliyordu. İlk başlarda küçük klüplerde sahne alan grup zamanla daha kaliteli mekanlarda çalmaya başlamıştır. Fakat Morrison’un babasını öldürmek ve annesi ile cinsel ilişkiye girmek istediğini belirttiği “The End”²⁶ (Son) adlı parçasında olduğu gibi bazı şarkı sözlerindeki müstehcen sözler nedeniyle çalıştıkları yerlerden kovulmaları da söz konusu olmuştur. Diğer rock gruplarında olduğu gibi grup ünlendikçe albüm kapaklarında da daha fazla vurgu alan Morrison’un adı solist olarak daha öne çıksa da grup üyeleri ve Morrison grubun adını ön planda tutmak için çaba göstermiştir.²⁷ 1971 yılında evinin banyosunda ölü bulunan Jim Morrison’un bu şüpheli ölümü uzun süre tartışılmıştır. Morrison’un ölümünden sonra Krieger ve Manzerek’in solistliğinde iki albüm daha çıkaran grubun bugüne kadar elli milyon albüm satış rakamına ulaştığı belirtilmektedir (Davis, 2004).

3.3. Karşı Duruş Olarak Grup Müziği

Çalışmamızın giriş bölümünde egemen sınıfların hakim rollerini pekiştirmek ve toplum için çizilen rollerin kabul edilmesi adına sanat türlerinden ve özellikle müzikten yararlanma eğiliminde olduklarından bahsetmiştik. “Müzik, dünyanın

²⁶ Morrison bu parçada, Sophocles tarafından yazılan ve İsadın Önce 428 yılında oynanan “Kral Oedipus” (Oedipus Rex) isimli Yunan tragedyasında geçen, Oedipus’un babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehanetini kendi tarzında şarkı sözlerine aktarmıştır.

²⁷ Bir konser öncesinde grubun adının Jim Morrison ve Doors olarak telaffuz edilmesi üzerine Morrison’ spikerden grubun tekrar “Doors” olarak anons edilmeisni istediği bu yapıla kadar sahneye çıkmadığı belirtilmektedir (Davis, 2004).

‘gelişmekte olan’ bölgelerindeki yeni devletlerin, daha doğrusu, yeni toplumsal oluşumlarda en fazla çıkarı olan sınıfların elinde tutup kullandığı bir araç olmuştur.” (Stokes, 1994). Buna karşılık müziğin iletişimdeki, yeni anlam dünyaları oluşturmadaki gücünü hak ve özgürlük mücadelelerini öne çıkartmak, kültürel olarak empoze edilen hakim değerlerin boşluklarını gözler önüne sermek adına kullanan yani bir anlamda karşı cepheye yer alan müzisyenler, şarkı sözü yazarları ya da bestekarlar bu yöndeki çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Tarihte muhalif, politik, alternatif ya da protest gibi sıfatlarla adlandırılan bu müzik türleri zamanla tüketim değerinin en ön sıralarda yer aldığı müzik piyasasında da yerlerini almaya başlamışlardır. Buna göre özellikle genç kesim tarafından büyük ilgi gören muhalif sanatçı ya da grupların müzik endüstrisinin yönlendiricileri tarafından keşfedilmesiyle birlikte, ortaya; hakim değerlerin temel noktaları ile doğrudan karşı karşıya gelmeyip muhalifmişcesine görünüm arz eden, böylelikle yeni oluşturulan muhalif kültür ve bu kültürün tüm yan ürünlerinin (giyim kuşam, şarkılar, yemek yeme alışkanlıkları, saç kesim tarzı gibi) kıyasıyla tüketilmesini özendiren Müzik Grupları ya da sanatçılar çıkmıştır. ‘Protest şarkı’ tabirinin revaçta olduğu 1960’lı yılların sonlarına doğru Latin Amerikalı müzisyen Victor Jara konjonktürel olarak terimin anlamını yitirdiğini belirterek farklı bir adlandırma ileri sürmüştür. “Kültürel istila; bizi kendi gökyüzümüzü, güneşimizi ve yıldızlarımızı görmekten alıkoyan geniş yapraklı bir ağaca benzer. Bu nedenle, başımızın üstündeki gökyüzünü görebilmemiz için söz konusu ağacı kökünden kesmemiz gerekir. Müzik ile kurulan iletişimin büyüsunü çok iyi anlayan Amerikan emperyalizmi genç insanlarımızın zihinlerini her çeşit ticari zırvalıkla doldurmakta ısrarcı davranmaktadır. Bu konudaki uzmanlıkları ile öncelikle sözde ‘protest müziğin ticarileşmesi’ ikinci olarak bir süreliğine ortaya çıkıp sonrasında gözden kaybolan protest müzik ‘idol’lerinin yaratılması için gerekli olan her şeyi yapmaktadırlar. Bu süreçte doğal olarak asilik karakterini taşıyan genç ruhları etkisizleştirmeyi başarmaktadırlar. Kötü amaçlı ve çapraşık kullanımı ile ‘Protest Şarkı’ terimi artık geçerli değildir. Ben devrimci şarkı tabirini tercih etmekteyim.” (Jara, 1983). Dünya genelinde savaş karşıtı söylemleştiren Pete Seeger, Malvina Reynolds gibi şarkıcıları takdir ettiğini söyleyen Jara, müziğin kendi iç sorunlarının da bulunduğu; tüm dünyayı kaplayan kültürel istilanın, yeni nesillere aktarılması elzem olan kültürel mirasların önünü kapadığının altını çizmektedir.

Türkiye’de de²⁸ yansımalarını bulan, Latin Amerika’da “Nueva Truva”, “Nueva Cante”²⁹ olarak adlandırılan akımın öncüleri olan Violetta Parra, Atahualpa Yupanqui gibi sanatçılar ve Inti Illimani, Quilapayun gibi müzik grupları Latin Amerikalı eski kültürlerin yeniden keşfi, And dağları müzikal geleneğinin güncel temalar ve müziğin içinde bulunduğu çağdaş gelişim noktası ile birlikte kaynaştırılması için mücadele vermişlerdir³⁰ (Matta, 1988).

Türkiye açısından düşündüğümüzde benzer bir yönelimin yani geleneksel müziklerin batılı çağdaş müziklerle bir araya getirilmesi düşüncesinin Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarında ifadesini bulduğu dönemde yazılan müzik düşün yazılarından hatırlamaktayız. Ziya Gökalp’in “Halk musikisiyle, Batı musikisinin kaynaşmasından” doğacak olan “milli musikimizin” oluşturulması ve bunun içinde toplanan halk müziği örneklerinin “Batı musikisi usulüne göre “armonize” edilebilmesi için bilgili müzik adamları yetiştirmek, bunlardan kadrolar oluşturmaya çalışmak, eğitim kurumları kurmak ve “yeni musikinin” benimsetilmesi kabul ettirilmesi için; bu müziği yaygınlaştırmaya dönük yoğun çalışmalara girmek gerektiği...” şeklinde ifade ettiği bu süreç öncelikle halk nezdinde gerekli karşılığını bulmadığı, bahsi geçen derleme faaliyetleri sırasında etnik kültürlerin yok sayılması ve “Türkleştirilmesi” gibi temel nedenlerle başarılı olamamıştır (Gökalp’ten aktarıp yorumlayan, Hasgöl, 1996).

1980’li yıllarda Türkiye’de oluşan grup müziği deneyimlerini büyük ölçüde etkilemiş olan yeni şarkı akımının nasıl bir kültürel iklimde ortaya çıktığını araştırmak ve akımın genel özelliklerini ortaya koymak çalışmamızın devamı açısından yararlı olacaktır.

²⁸ Yeni Türkü grubuna isim babalığı yapan Yaşar Miraç’ın bu akımdan etkilenerek bu ismi önerdiği rivayet edilmektedir.

²⁹ Yeni Şarkı

³⁰ Toplumsal tarihsel arka plana yönelik detaylı bilgi için bkz. “Yeni Bir Tarihin ve Coğrafyanın Şarkısı”, Sosyalizm Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları.

3.4. Latin Amerika’da Yeni Şarkı Akımı İçerisinde Öne Çıkan Müzik Grupları

Latin Amerika terimi kültürel olarak çok geniş bir alanı imlemektedir. Terim sıklıkla Amerika Birleşik Devletleri’nin güneyini ve Karaib adalarının güney bölgesinin kapsayacak şekilde, Avrupalı özellikle İberyalı, Kızılderili, Afrikalı ve melez etnik bileşenleri barındıran bir çerçevede ele alınmaktadır. Politik ve kültürel tarihine bakıldığında pek çok kültürün karşılıklı etkileşimlerinin gözlemlenebildiği bölgede coğrafi tanımlamalar yapmak da dahi çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. Söz konusu kozmopolit kültürün bileşenlerini kısaca özetlemek Yeni Şarkı akımının nasıl bir kültürel iklim içerisinde şekillendiğini kavramak açısından faydalı olacaktır.

Avrupalı Konkistadorlar Amerika kıtasını keşif ve talan etmeden önce kurulmuş uygarlıklar arasında yer alan İnka, Aztek ve Mayalar uygarlıklarının Latin Amerika’nın kültürel mirasına ilk katkıda bulunan kültürler olduklarının altı çizilmektedir. (Krickeberg 2000) Geleneksel Latin Amerika Kültür’lerinin yanı sıra Başta İspanya, Portekiz ve Fransa olmak üzere, Avrupalı sömürgecilerin bu kıtaya yerleştiklerinde beraberlerinde getirdikleri kendi gelenek ve göreneklerin de kıta kimliğinin şekillenmesinde oldukça baskın olduğu belirtilmektedir. Söz konusu sömürgeciler sömürgeleştirdikleri kıtaya kan ve göz yaşıyla birlikte şarkı, türkü ve baladlarını ve hatta gitar gibi kendi enstrümanları da getirerek bu öğeleri bu coğrafyadaki hayatın kopmaz birer parçası haline getirmişlerdir. Bölgenin hybrid kültürel mirasında etkili diğer etkili bir unsur da Afrika kökenli siyahilerin taşıdıkları kültürel birikimler olmuştur. Sömürgecilerin Afrika’dan getirip, emek yoğun biçimde, baskı altında kullandığı, Siyahi köleler de kıtalarının ağırlıklı ritim ve folklorlarıyla, yöresel-dinsel danslarıyla, kendi varoluşlarını yansıtan yaşamlarıyla, kıtanın önemli bir parçası oldular. Çok farklı kültürlerin iç içe geçtiği böylesi bir bölgede zengin bir dil çeşitliliğini olması çok ta şaşırtıcı gözükmemektedir; kıtada yirminin üstünde ülkede İspanyolca, Portekizce ve Fransızca ulusal dil olarak kabul edilse de Amerika’nın onlarca dili ve yüzlerce diyalektinin konuşulduğu

belirlenmektedir. On dokuzuncu yüzyılda bağımsız devlet kurma çabaları yaygınlaşan kıtada, 20. yy. ile birlikte diğer üçüncü dünya ülkelerinde olduğu gibi, askeri darbe ve sonrasında kurulan diktatörlükler, siyasal iktidarların ana biçimlerinden biri oldu belirtilmektedir (Kahyaoğlu, 2003).

Böylesi bir kültürel ortamda şekillenen, bir Latin Amerika müzik türü olarak da tanımlanabilecek olan Yeni Şarkı Akımı; ağırlıklı olarak, Şili’li başkan Salvador Allende’nin 1970-73 yılları arasında demokratik seçimlerle iktidara gelen sosyalist koalisyon hükümeti’nin öncesinde ve darbeye son bulduğu döneme kadar aktif olan Şili’li müzisyenlerin çalışmalarını içerir. İlk ürünlerin Şili ve Arjantin’de verildiği söylenirse de kıta genelinde farklı açılımlarının sergilendiği gözlemlenmiştir.³¹ Örnek olarak Küba’ya dikkatimizi çevirdiğimizde; bu ülkede şekillenen “Nueva Truva” akımının kendine özgü farklılıklar içermekle beraber Yeni Şarkı Akımı ile eş zamanlı olarak ve aynı mantık çerçevesinde ürünler verdiği görülmektedir. Özellikle Şili’de olmak üzere belirli bir yönünün kıta genelinde doğrudan politik içeriği olduğu söylenebilecek akım, üst düzey siyasetten ziyade, dönemin enerjisini, umutlarını ve gündelik hayatta edinilen tecrübeleri ifade etmiştir.

Yeni Şarkı Akımı’nın karakteristik özelliklerinin başında; geleneksel Latin Amerika müzikal formlarından yararlanılması gelmektedir. Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Carlos Puebla gibi halk ozanlarının öncülüğünde yerel formların araştırılması, derlenmesi başlamış, ortaya konulan müzikal ürünlerde geleneksel müzikal formların melodik ve armonik yapısal özellikleri kendilerini göstermiştir. Sömürge dönemi öncesinden varlığını sürdürebilmiş, And kültürü (“Quechua” dili gibi yerel dillerde yazılmış şarkı ve dans formları gibi) ve enstrümanları (“Charango”, “Bambu flütü”, “Quena”, Panflüt gibi) yeniden keşfedilmiştir. Söz konusu yerel enstrümanlar büyük bir çeşitlilik göstermektedir; Cuatro, Charango, Mandolin, Siku (panflüt), Tarka, Tiple, Guitarron, Quena, Caja, Pandero, Maracas, bongos gibi geleneksel enstrümanların sıklıkla tercih edilmelerinin yanı sıra Quilapayun, Ortega gibi grupların ya da Mercedes Sosa gibi solistlerin albümlerinde

³¹ Kıta genelinde Yeni Şarkı Akımının ülkelere göre temsilcileri bulunmaktadır. Örneğin, Küba’da Nueva Truva akımı adı altında Daniel Viglietti’nin eserleri örnek gösterilebilir.

bas gitar, elektro gitar, akustik gitar gibi elektronik enstrümanların kullanımına da rastlanılmaktadır. Yerel müziklerin incelenmesi ve enstrümanların yeniden keşfi sırasında bazı enstrümanların dönemin müzikal koşullarına adaptasyonu da gündeme gelmiştir. Örnek olarak; bambudan yapılmış kaval benzeri bir flüt olan “Quena” bu dönemde tampere Batı Avrupa müziği çalabilecek şekilde değiştirilmiştir.

Yeni Şarkı akımı her ne kadar yerelden yani kırsal kesimdeki müzikal geleneklerden beslense de ortaya çıkan ürünlerin sergilenme mekanları kent ortamında şekillenmiştir. Özellikle müzisyenlerin ve farklı dallardaki sanatçıların bir araya geldiği küçük lokal benzeri bir mekan olan “Pena”larda, yeni yapılan derlemeler ve şarkılar paylaşıyor, dönemin müzikal oluşumları konserler aracılığıyla toplulukların karşısına çıkmadan önce geniş bir sanat çevresi tarafından masaya yatırılıyordu.

İlk olarak Şili, Arjantin ve Uruguay’da temelleri atılan Yeni Şarkı Akımının kıtasal düzeyde etkinlik sürecine girmesi 1950’li yılların sonu ve 1960’lı yılların başlarında gerçekleşmiştir. Akım, müzikal özelliklerinin yanı sıra politik arenadaki karşılıkları ile etkinliğini sürdürmüştür. Seçim kampanyalarında aktif roller üstlenen sanatçılar besteleri ile günün ihtiyaçlarını dile getiriyorlardı. “El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido”³² isimli parça kıta genelindeki muhalif hareketin marşı haline gelmiştir. 1959’da sosyalist devrimi gerçekleştiren Küba’da, akımın sanatsal anlayışı Nueva Truva³³ adı altında etkinliğini sürdürmüş tüm dünyada popülerlik kazanmış ürünler ortaya konmuştur. Devrim öncesinde de politik şarkıcılığı ile öne çıkan Carlos Puebla’nın, Fidel Castro için yazdığı eğlenceli şarkıların yanı sıra tüm dünyada bir “idol” haline gelmiş bir isim olan “Che Guevera” için yazdığı “Hasta Siempre Commandante” isimli parçası akımın kazandığı uluslar arası popüleriteyi simgelemek adına önemli bir örnektir. Akımın Şili’li temsilci Victor Jara tarafından “Kültürel İstilayı İstila Etmek” olarak adlandırılan bu yaklaşım, protest müzik ikonalarının belli bir pazarlama anlayışı içerisinde özellikle genç kuşakların

³² Birleşen Halk Yenilmez

³³ Yeni Türkü

beğenisine sunulduklarının altını çiziyor, bu duruma alternatif üretimlerin gerçekleştirilmesini vurguluyordu. Nitekim bu hedef doğrultusunda çeşitli gruplar dünya sahnesinde yer almaya başlamışlardı. Peru’lu grup Urubamba’nın dönemin meşhur şarkıcısı Paul Simon ile birlikte kaydettikleri “El Condor Pasa” adlı şarkıları Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa listelerinde liste başına gelerek bu yeni müzikal oluşumun dünya genelinde dinlenilebilirliğini gözler önüne sermiştir.

Arjantinli Atahualpa Yupanqui,³⁴ Kübalı Carlos Puebla, Şili’li Violeta Parra gibi öncü müzisyenler ve onların başlattıklarını devam ettiren Victor Jara, Mercedes Sosa gibi akımla özdeşleşen isimlerin yanı sıra bu müzisyenlerin çabaları ile birer birer kurulan müzik grupları kendi yerel müzik kültürlerine yaklaşımlarını kullanımcı bir biçimde şekillendirmeye özen göstermişlerdir. Kendilerine özgü olan kültür ile yakın bir ilişki kurmanın, tüm dünya genelinde uygulamada olan “Kültürel Emperyalizm” tehlikesine bir çözüm olacağına inanıyorlardı. Bu müzisyenlerin ortak bir paydada toplayan temel noktalardan bir diğeri de ince eleyip sık dokuyan araştırmacılar olmaları ve söz konusu derlemelere dayanarak ortaya koydukları eserlerde kırsal ile kentsel müzik arasında sağlam temellere dayanan köprüler kurmalarıydı. Öyle ki, ortaya çıkan bu yeni repertuar ile birlikte, çoğunlukla And kültürüne yaslanan ve dönemin gündelik hayat pratiklerini şarkı sözleri ve sahne üstündeki teatral ifade biçimleriyle dile getiren bu anlayış, tek tek ülkelere özgü olmaktan çıkarak kıta genelinde sahiplenilen bir duruşa meyletmiştir. Dönemin popüler gruplarından Inti Illimani’nin; “Segunda Independencia”³⁵ adlı parçasında “Bir Amerikalıyım ben/Ülkem önemli değil” denilmekte, ve tüm Orta ve Güney Amerika’yı “Kuzeyin Gölgesine karşı” tek bir ulus olarak birleştirmeye çağırıyordu.

Geleneksel müziklere kıyasıyla bağlı kalıp dönemin gündelik sorunlarını dile getiren bu müzisyenler söz konusu kültürü şiirleriyle olabildiğince ifade etmiş olan şairlerin şiirlerini bestelemişlerdir. Marş türü yazılan pek çok şarkı olmakla birlikte

³⁴ “Bir İnka Olan Yupanqui’nin adı, Avrupalı istilacılara karşı direnen ilk İnka kralı olan “Atahualpa”nın adı ile aynıydı. Bu da Yeni Şarkının kültürel sömürgecilğe karşı bir direniş hareketi olmasının simgesiydi” (Somay 1988).

³⁵ İkinci Bağımsızlık

lirizmin ön planda tutulduğu bu şiirlerin temaları çoğunlukla haksızlığa, eşitsizliğe karşı bir haykırışı dile getirmekteydiler.

Yeni Şarkı Akımı içinde öne çıkan müzisyenler genç sanatçı adayları ile birikimlerini paylaşmayı bir ilke olarak benimsemişlerdir. Zaman zaman onlarla birlikte sahne alarak çoğu zamanda yaptıkları derlemeleri ve oluşturdukları yeni şarkıları bu genç müzisyenlerle paylaşarak akımın müzik grupları nezdinde de ekolleşmesine ön ayak olmuşlardır. Kendisi de gençlik yıllarında Gregoryen şarkılar söyleyen bir grup içerisinde yer alan Victor Jara, bir yandan tiyatro eğitimine devam ettiği Şili Üniversitesi Tiyatro Yönetmenliği bölümünde genç sanatçılarla yürüttüğü çalışmaların yanı sıra daha önce Violeta Parra ile başlayan genç müzisyenlere deneyim aktarımı sürecini de devam ettirmiştir. Jara ve diğer müzisyenlerin öncülüğünde kurulan müzik grupları yeni şarkı akımının dünya genelinde tanınmasına ön ayak oldular. Kendi ülkelerinde büyük baskılarla karşılan Quilapayun, Inti Illimani, Illapu gibi müzik grupları yurt dışına özellikle Avrupa'ya gitmek zorunda kalarak müzik yolculuklarını sürgünde devam ettirmek zorunda kaldılar. Kendi ülkelerini folkloruna yönelik olarak yürüttükleri çalışmaları belirli bir aşamaya getiren bu gruplar gittikleri ülkelerdeki müzik türlerini araştırmışlar, bu çalışmalarının neticesinde belirli bir sentez anlayışına dayanan ürünler vermişlerdir.

3.4.1. Quilapayun

Yeni Şarkı akımının grup müziği temsilcileri arasında tarihsel olarak ilk sıralarda yer alan Quilapayun'un kökleri 1965 yılına kadar gider. Julio Numhauser ve Julio ile Eduardo Carrasco kardeşler oluşturdukları folk müzik üçlüsüne üç sakallı adam manasına gelen “*Quila – Payun*” adını verirler. Müzikal yapımcıları Angel Parra'nın³⁶ organize ettiği ilk konserlerini Valparaiso şehrindeki Şili üniversitesinde vermişlerdir. 1966 yılında Patricio Castillo'nun eklenmesi ile And müziği alanında ünlenen grup sahnede giydikleri panço kıyafetleri ile And kültürünü sahiplendiklerini

³⁶ Violeta Parra'nın oğlu

vurgulamışlardır. Bu yıllarda yapılan Birinci Ulusal Folk Festivali'nde "La Guitarra de Oro" (Altın Gitar) ödülünü kazanan grup üyeleri bu esnada Angel Parra'nın "El Pueblo" adlı şarkısında çalarak ilk kayıtlarını da gerçekleştirmişlerdir. Festivaldeki performans günlerinden birinde Victor Jara ile tanışan grup üyeleri uzun süreli ve verimli bir birlikteliğin temellerini atmışlardır. Grup üyelerinin ricası üzerine grubun müzikal yönetmeni olan Jara, grupla birlikte sahne disiplini, şarkıların estetik ve tematik yönlerine yönelik olarak çalışmalar yapmıştır. 1966 yılında Jara'nın grubu Odeon firmasına önermesiyle bu firmayla yapacakları 5 uzun çalının ilki olan "Quilapayun" isimli albümlerini yayınlayan grup, bu albümde temel olarak yerel And müziklerini yorumlamalarının yanı sıra Eduardo Carrasco'nun "La Paloma" ve "El Canto del Cuculi" isimli bestelerine ve ayrıca Yeni Şarkı akımı içerisindeki gelenek aktarımı sistemini daha ilk albümlerinde sahiplenerek Angel Parra ile Victor Jara'nın şarkılarına yer verdiler. 1967 yılında Victor Jara ile birlikte "*Canciones Folkloricas de America*" (Amerika Folk Şarkıları) albümü yayınlayan grup, bu dönemde müzikal tercihlerdeki farklı tercihler nedeniyle Julio Namhausser ile yollarını ayırmıştır. Julio Namhausser'in yerini alan "Willy" lakaplı Guillermo Odo grubun şarkılarında solo olarak vokal yapmıştır. 1967 yılında Şili'li şair ve ressam Juan Capra ile birlikte Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne turneye giden grup ilk yurt dışı turnesini gerçekleştirmiştir.

1968 yılında Şili komünist partisi gençlik organizasyonunun oluşturduğu "La Jota" isimli yeni bir plak şirketine katılan Quilapayun liste başı albümleri olan "*X Vietnam*" isimli albümlerini yayınlamıştır. Bu albümle birlikte ülke dışındaki özellikle İspanya'daki popülaritelerini arttıran grup ortaya koydukları eserlerin estetik ve tematik bütünlükleri ile gençlik kesiminin favori grupları arasında yer almaya başlamıştır. Kimi kaynaklarda "*Por Vietnam*"³⁷ olarak adlandırılan bu albüm ile birlikte Yeni Şarkı Akımı'nın sıçrama tahtası olarak işlev görecektir olan "Discoteca del Cantar Popular" (DICAP) logosu albüm kapaklarında yer almaya başlar. DICAP 1973'de gelecek olan askeri darbeye kadar altmışa yakın albüme adını yazdırmıştır. 1968 yılında gruptaki iki kardeşten biri olan Julio Carrasco politik düşüncelerinin

³⁷ Vietnam için

farklılığından dolayı grupla yollarını ayırır. Carrosc'a'nın yerine gelen Hernan Gomez ile birlikte gruba eklenen Rodolfo Parada ile birlikte grup altı kişilik kadrosuna ulaşır. Parada, Carrosc ile birlikte besteleme çalışmalarında öne çıkan diğer bir isim olur ve 1989'da Eduardo Carrasco'nun gruptan ayrılması ile birlikte müzik yönetmenliği sorumluluğu olarak grubun yeni bestelerinin çoğuna imzasını atmıştır. 1968 yılında dünyanın farklı bölgelerinden toplanmış politik şarkılardan oluşan "Basta"³⁸ albümü yayınlanır. Farklı müzikleri bir araya getiren bu albüm müzikal olarak eklektik bir görünüm sergilese de grubun politik arenadaki duruşunu ve halk kesimleri tarafından algılanışını netleştirmek adına önemli bir albüm olarak grup tarihinde yerini alır. Albümün 1974'de İtalya'da yayınlanan kapağında yer alan "Burjuva toplumu sanatın sosyal yabancılaşmayı arttıran diğer bir faktör olmasını istemektedir, Biz sanatçılar, sanat ile toplum arasındaki çelişkiler ortadan kalkıncaya kadar sanatı devrimci bir silaha dönüştürmeliyiz" ibareleri grubun bakışını özetlemektedir. 1969 yılında da Victor Jara'nın albümünü destekleyen grup üyeleri Şili'de ilk "Yeni Şarkı Festivali"nde Jara'ya "Plegaria a un Labrador" adlı şarkısında eşlik ederler. 'Bir Irgat İçin Dua' anlamına gelen şarkı festivalde birincilikle ödüllendirilmiştir. Üç yıllık birliktelikte sonra Jara ile Quilapayun'un yollarının ayrılması sonucu müzikal yönetmenliği Eduardo Carrasco devralmıştır.

1970 yılında Quilapayun'un da şarkılarıyla destek verdiği "Birleşik Halk Cephesi"nin seçimleri kazanmasıyla birlikte kültürel alandaki mücadelelerini daha da hızlandıran grup üyeleri 1973'deki askeri darbeye kadar Latin Amerika'da müzikal üretimlerine devam etmişlerdir. Darbe sonrasında ülke dışına çıkmaya zorlanan Quilapayun, pek çok diğer Yeni Şarkı Müzisyenleri gibi on beş yılı aşacak olan sürgün hayatlarının ilk dönemlerine girmişlerdir. Fransa'da geçirdikleri yıllar boyunca sanatsal üretimlerini kesintisiz devam ettiren grup, bu yeni coğrafyadaki müzikal türler ile ilişkilenip kendi çizgisinde ürünler vermeye devam etmiştir. Başta Almanya olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinde Şili'deki diktatörlüğü kınayan gösteriler düzenlemişler ve konserler vermişlerdir. 1988 yılında ülkelerine geri dönebilen grup üyeleri bu ikamet değişikliği ile birlikte grubu da iki ayrı bölüme

³⁸ Yeter

ayırmışlardır. Rodolfo Parada ve Patricio Wang önderliğinde Fransa’da kalıp müzik çalışmalarına devam eden grup Fransız Quilapayun olarak adlandırılırken, Şili merkezli “Tarihsel Quilapayun” üyeleri kırkıncı yıl kutlamalarını yapmışlardır. Eduardo Carrasco, Ruben Escudero, Ricorda Venegas, Guillermo García, Ismael Oddó, Hugo Lagos, Hernán Gómez, Carlos Quezada ve Sebastián Quezada’dan oluşan tarihsel Quilapayun üyeleri Inti Illimani adlı yeni şarkı grubu ile de “Inti-Quila” adı altında ortak konserler vermeye devam etmişlerdir.

3.4.2. Inti Illimani

Quilapayun’dan bir yıl sonra 1967’te kurulan, Latin Amerika’da şekillenen Yeni Şarkı Akımının dünya genelinde en çok popülerleşmiş grubu olarak bilinen Inti Illimani’nin adı And dağlarına özgü yerel bir dil olan “Quechua” dilinden gelmektedir. “Inti” kelimesi bu dilde güneş tanrısı anlamına gelirken “Illimani” de bir tür kuş olan kondor ya da La Paz, Bolivya bölgesindeki bir dağa verilen isimdir. Bu nedenle grubun zaman zaman “Güneşin Kondorları” ya da “Illimani Dağı’nın Güneşi” olarak isimlendirildiği görülmektedir. Yeni Şarkı Akımı içerisinde yer alan müzik grupları ve müzisyenlerin çoğu geleneksel müziklere yönelik araştırma, derleme çalışmaları yürütmüşler, şarkı sözlerinde ya da grup isimlerinde yerel dillerinin adlandırmalarını kullanmışlardır. Inti Illimani de yerel kültür ile olan ilişkisini daha ilk adımdan belirginleştirmiş, grubun ismini “Quechua” dilinden iki kelime ile koymuştur.

Inti Illimani belki de And Dağları’nda yaşayan yerli halkların müziklerinden, enstrümanlarından en fazla yararlanan, bu öğeleri popüler müzik ortamına en çok taşıyan grup olarak tanınmaktadır. Grupla özdeşleşmiş bir çalgı olan “Quena” adlı flütün yanı sıra “Panderata”, “Maracas”, “Cascabel” gibi vurmalı enstrümanlara düzenlemelerinde sıklıkla yer vermişlerdir. And dağları kültürüne içkin geleneksel enstrümanların yanı sıra “Chitarra”, “Tiple Clombiano”, “Charango” “Quatro Venezolano”, “Sikus”, “Rondador”, “Bombo Leguero”, “Zampona”, “Güiro”, “Quijada” gibi; popüler müzik geleneğinde sıklıkla kullanılan enstrümanlara müzikal

düzenlemelerinde yer vermişler ve müziklerinde bu enstrümanları viyolonsel, kontrbas ve keman gibi klasik müzik enstrümanları ile birlikte harmanlamışlardır.

Bu coğrafyada yaşayan yerel halkların kültürel özelliklerini vurgulamalarının yanı sıra hayat koşulları bir hayli zor durumda olan bu insanların içinde bulundukları yoksulluk, işsizlik gibi gündelik sorunlarını şarkılarında dile getirmişlerdir. Şili'nin başkenti Santiago'da Teknik Üniversitesi'nde okuyan gençler tarafından kurulan Inti Illimani kurulduğu yıllardan itibaren gençlik kesimi ile de hep iç içe olmuştur. Genç kuşağın hayatı algılayışını, beğenilerini, ve sorunlarını dile getirmesiyle geniş bir dinleyici kesiminin sözcülüğünü yapan grup üyeleri de genç müzisyen adaylarında oluşuyordu. Kurulduğu yıllardan itibaren araştırmacılığıyla öne çıkan grup bu misyonunu grup üyelerinin farklı enstrümanları icra etmeye yönelik çalışmaları ile sürdürmüştür. Bu anlamda Inti Illimani konserlerinde, performanslarında dikkat çıkan bir nokta; grup üyelerinin temel olarak çaldıkları belirli enstrümanlar olmasına karşın sıklıkla farklı enstrümanları icra etmeleri olmuştur. Grup üyelerinin kendi enstrümanları dışında diğerlerinin enstrümanlarını çalabilmeleri, ortaya çıkan düzenlemelerde birlikteliğin ön plana çıkmasını beraberinde getirmiştir.

Kuruluş kadrosu; solo vokalde Max Berrú, gitar, tiple, rondador, zampona, harp ve vokalde Jorge Coulon, charango'da Horacio Duran, gitar ve vokalde Pedro Yanez, gitar ve vokal ve gitar icracılığının yanı sıra düzenlemelerde üstlendiği önemli rol ile Horacia Salinas'tan oluşmaktadır. Grubun ilk yıllarından itibaren müzikal olarak Horacio Salinas'ın etkisi görülmektedir, ilk dönemlerde geleneksel müziklerin yanı sıra, Violeta Parra ve Victor Jara gibi bestecilerin eserlerini de seslendiren Inti Illimani, daha sonraki albümlerinde kendi bestelerini yaparken Pablo Neruda ve Rafael Alberti gibi şairlerden yararlanmışlardır.

1966 yılında Şili'nin başkenti olan Santiago Üniversitesi'nde mühendislik, doktorluk gibi farklı bölümlerde eğitim gören grup üyeleri, öğrenim alanlarının farklı olmasına rağmen yaşadıkları toprakların ruhu; ortaklaşan Şili, Peru, Bolivya, Arjantin kültürü ve bu anlamda atalarının mirası onları toplumsal bir taraf olarak müzikte buluşturmuştur. Bu buluşma zaman içerisinde doğal olarak toplumla derinden bir bağ kurarak, İnka, Maya ve Latin melodilerini çağdaş formlara uyarlayarak, Latin Amerika'da "Nueva Canción" dönemine hayat vermiştir.

Özellikle bu noktada kendilerini önceleyen Quilapayun gibi müzik gruplarının yanı sıra Victor Jara, Violeta Parra gibi kurucu misyonu olan müzisyenlerin deneyimlerinden yararlanmışlardır. Üniversitede iken yaşamını börek ve şarap satarak kazanan Horacio Duran, cumartesi geceleri “La China” isimli yer altı gazinosunda çıkarken, öğrencilerin göstermiş olduğu ilgiden cesaret alarak bir arkadaşlarının babasından aldıkları parayla ilk turnelerini 1968’de Arjantin’de yaparlar. “Si somo Americanos” isimli şarkılarıyla büyük bir ilgi görürler. Bu turnenin ardından Üniversite yönetimi o zaman grubun kullandığı lokali kapatır. Horacio Duran o dönemleri ileride anlatırken “O dönemler müziğimizin başlangıç dönemi idi, üniversite hayatımız, üniversitede yaşadıklarımız çok önemli değil bizler için” diyecektir. 1970 yılına gelindiğinde keskinleşen toplumsal dönüşümle birlikte Şili’li lider Salvador Allende’nin başkanlık seçimleri kampanyasına aktif bir şekilde katılan grup, parti programını müziğe dökme misyonunu üstlenmiş görünmektedir. 1968 kuşağının marşlarından biri olan “Venceremos” adlı şarkı da bu amaçla o dönemde bestelenir. Müzik anlayışı olarak toplumsal öğeleri temel aldıkları için, oluşturulan besteler tarihle beraber yaşamakta ve toplum tarihinin bir parçası olmaktadır. 11 Eylül 1973’te Pinochet ve toplum tarafından neredeyse hiç bir destek gören yandaşları tarafından gerçekleştirilen askeri darbe sırasında, grup Avrupa turnesinin ilk ayağı olan İtalya’da dört yüz bin kişiye konser vermekteydi. Allende hükümetinin kültürel elçileri olarak Avrupa turnesine çıkan ve darbeden sonra 15 yıl boyunca ülkesine dönemeyen Inti-Illimani, 18 Eylül 1988’de ülkesine dönme şansını elde etmiştir. Karşılama, Pinochet’yi ve kanlı darbeyi lanetleyen on binlerce kişi bir miting edası içerisinde zaferin şarkısı “Venceremos” ile katıldı. Yaşanan bu süreç aynı zamanda Inti-Illimani için müzikal değişim ve sürekliliğin bir parçası oldu. Değişim için, bir çok ülke müziği ve kültürleriyle tanışmaları ve bunu bünyelerine katmaları, süreklilik için ise eğer darbe sırasında ülkelerinde olsalardı Şili’deki diğer sanatçı ve gruplar gibi kendilerinin de darbeden nasibini alacak olmaları idi. Bu olayı anlatan Inti-Illimani üyeleri, sürgüne gönderilmelerinin aynı zamanda şarkı söylemelerinin de devam etmesine imkan tanıdığını belirtmişlerdir. Bu anlamda şanslı olduklarını, aksi takdirde müzik hayatlarının belki de dönemin diğer sanatçıları gibi dünyevi hayatlarının son bulabileceğinin altını çizmişlerdir. Yurt dışında kaldıkları zaman zarfında 1982’de İngiliz Akademi ödülü alan grup, ilerleyen süreç içerisinde, Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Mercedes Sosa, Sting ve Wynton

Marsalis ile Uluslararası Af Örgütü içerisinde, Peter Gabriel, Paco Peña, John Williams, Emma Thompson, Karen Matheson, Maria Farantouri ve Salsa Celtica ile Victor Jara Vakfı'nda çalıştılar. Grup ile yapılan röportajlarda kendilerinin bir siyasi parti ile ilişkilerinin olmadığını fakat, yaşamlarının politika ile iç içe geçtiklerini, hatta grubun bazen bir propagandadan da ileri gittiğini, toplumsal bağlarının kuvvetli olmasından ötürü toplumun duygu ve düşüncelerini yansıttıklarını ve nihayetinde daha iyi bir dünya için uğraştıklarını söylemişlerdir.

2001 yılında yaşanan bölünme sonucunda grubun üç önemli üyesi olan José Seves, Horacio Durán ve Horacio Salinas gruptan ayrılmalarıyla birlikte yerlerine Manuel Meriño, Cristián González ve Juan Flores gelmiştir. Eski elemanların ayrılmasından sonra grubun aynı ismi kullanıp kullanamayacağı tartışma konusu olmuş, bu süreçte ayrılan üç eleman aynı isimle yeni bir grup kurmuştur. 2005 yılından itibaren aynı isim altında faaliyetine devam eden iki grup olduğu görülmektedir: José Seves, Horacio Durán ve Horacio Salinas'ın öncülüğünde grup "*Tarihsel Inti Illimani*" olarak adlandırılırken Coulon kardeşlerin öncülüğündeki grup "*Yeni Inti-Illiman*" olarak çalışmalarına devam etmektedir.

2003 yılında "Viva Italia" isminde yayımlayacakları gibi 1980 yılında "En Directo Italia" albümünü on beş yıl kendilerini misafir eden İtalya'ya bir saygı olarak yayımladılar. 1989-1998 yılları grubun inanılmaz bir hızla müzikal büyüme yaşadığı yıllar olmuştur. 1997 ve 1998 yıllarında grup üyelerinden bazıları değişti ve kadro; Horacio Duran, Jorge Culon, Marelo Coulon, Manuel Merino, Juan Flores olarak devam etti. 2000 yılına Inti-Illimani eski kayıtlarının tekrar yayımlamaya kararı aldı.. 1973-1987 yıllarını kapsayan "The Best of Inti-Illimani", "Inti-Illimani Performs Victor Jara" ve konser kayıtlarından oluşan "Inti-Illimani: Antologia en Vivo" bunlar arasındadır. 2002 yılında Inti-Illimani bünyesine üç yeni genç müzisyen kattı (Efren Viera, Daniel Cantillana, Cristian Gonzalez). Aynı yıl kasım ayında yeni grup elemanları ile birlikte "Lugares Comunes" isimli albümü çıkarttılar. 2004 yılında oniki ve ondört yaşlarında maden ocağında çalışan iki erkek kardeşin (Basilio ve Bernardino Vargas) hayatını anlatan "The Devil's Miner" isimli filmin müziğini yaptılar. Bu çalışmada film ve Inti-Illimani dört tane uluslararası ödül kazandı. 2005 yılında ise yeni tamamlanan "My Little World" isimli filmin müziklerini yaptılar.

Müzik hayatında iki bin yedi yılında kırk yılını tamamlayacak olan Inti-Illimani, bu süre içerisinde neredeyse dünyanın her yerinde çok büyük bir etki yaratmıştır. Geleneksel Latin Amerika müziğinin köklerini korumayı ilke edinen grup, farklı düzenlemelerinde otuzun üzerinde üflemeli, telli ve vurmali çalgı kullanmıştır. Kullanılan bu enstrümanların belirli bir bütünlük içerisinde birbiriyle olan uyumları ve armonik yürüyüşlerin geleneksel melodik yapılardan hareketle oluşturulması gibi düzenleme anlayışlarındaki yenilik ve alternatif bir form arayışları gibi noktalar Türkiye’de olduğu gibi dünya genelinde de yeni müzik gruplarına ilham kaynağı olmuştur.

4. TÜRKİYE’DE GRUP MÜZİĞİ

Türkiye’de grup müziği başlığı ilk etapta çok geniş bir anlam dünyasını ifade etmektedir. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ilk popüler müzik türlerinden biri³⁹ olarak kabul edilen kanto⁴⁰ türünde şarkı söyleyen Peruz, Büyük Amelya, Küçük Eleni, Küçük ve Büyük Virjin gibi solistlere eşlik eden, batılı ve doğulu sazları zaman zaman bir arada kullanan eşlik grupları, yine diğer bir popüler tür olarak adlandırılan yerli tangoları icra eden tango orkestraları Türkiye’de popüler müzik içerisinde bir arada icraatta bulunan ilk grup deneyimleri olarak değerlendirilebilirler. 1940’lı ve 1950’li yıllarda popüler batı müziği ve caz müziği repertuarını dönemin eğlence mekanlarında icra eden; İbrahim Solmaz Orkestrası, İsmet Sıral ve Arkadaşları, Sevinç Tevs ve Arkadaşları, Faruk Akel Kentet, Necdet Koyutürk Orkestrası ve benzeri topluluklar caz müziğini türünde grup olarak mesleki bir geleneğin oluşmakta olduğunun kanıtları durumundadırlar (Tireli 2005). Sonraki süreçte gençlik kesimi tarafından kurulacak müzik gruplarına gerek bilgi ve birikimleri gerekse daha önceden ortaya koydukları performansları ile katkı sunacak

³⁹ Dönemin güncelliğini yansıtmaları ve pek çok müzik türünü içerisinde barındırarak dönemin direkler arası eğlence kültüründe toplumun farklı kesimlerine hitap etmiş olan kantoların bu yönleriyle popüler şehir kültürümüzün tarihi için birer belge durumunda olduklarının altı çizilmektedir (Belge, 1997).

⁴⁰ “Sözlük karşılığıyla “şarkı” anlamına gelen, ama güftesi, melodisi, söyleniş tarzıyla yeni bir tür olarak gelişen kantonun ilk örnekleri 19. yy’ın ikinci yarısında, Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu’nda görülmüştü. Oyunlardan ayrı olarak söylenen şarkılarla hem programa bir çeşni katma, hem de tiyatroya daha çok seyirci çekme amacı güdüüyordu. Bu şarkılar daha sonra çalgılı kahvelere, balolara geçti, oradan da tuluat tiyatrolarına girdi. Gitgide yaygınlaşarak, tiyatroların çoğuna ve hemen bütün sazlı sözlü eğlence yerlerine yerleşti, geçen yüzyılın son çeyreğiyle gündelik musiki ihtiyacını karşılayan popüler bir tür oldu.” (Aksoy, 1985).

olan bu kuşağın arkasından batıda yükselen rock ‘n’ roll rüzgarından dönemin iletişim olanakları çerçevesinde olabildiğince etkilenen bir gençlik müzik grupları dalgası gelmektedir. 1950’lerin sonlarına doğru kurulmaya başlanan Somer Soyata Topluluğu, Erkin Koray ve Ritmcileri, Barış Manço ve Kafadarlar ve sonrasında yine Manço’nun solistliğinde kurulan Harmoniler, Kuyruklu Yıldızlar, Teenagers, Sweaters, gibi topluluklar ilk gençlik müzik grupları olarak adlarını duyurmaktaydılar.

4.1. Türkiye’de Kolektif İcraya Dayalı Müzik Gruplarının Kısa Tarihi

Kültürel olarak Türkiye Cumhuriyeti ve öncesindeki Osmanlı mirasına baktığımızda Tanzimat devrinden bu yana sürekli olarak bir batılılaşma hedefinin yer aldığını görürüz. Tüm bu süreçler boyunca bu anlamda yürürlüğe konulan reformların çoğu ilk olarak askeri alanlarda uygulamaya konulmuştur. Müzikte batıya yönelişin ilk örneklerinden biri olarak sayılan icraatlardan biri; 1826’da II.Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’na bağlı olan Mehterhane’yi kapatıp yerine ilk “Batı Müziği Okulu” sayılabilecek olan Mızıka-yı Humayun’u kurması olarak karşımıza çıkmaktadır. Askeri alanda batı ülkeleri ile yakın ilişkiler yürüten Türkiye Cumhuriyeti’de⁴¹ bu alandaki yenilikleri kendisine uygulamaya gayret etmiştir. 1957 yılına gelindiğinde yine bir askeri oluşumda bu sefer gerçekten şaşırtıcı bir şekilde ilk rock ‘n’ roll grubunun kurulduğunu gözlemlemekteyiz. Kurucularının Deniz Harb Okulu öğrencileri olması, batıda o zamanlarda hakim sınıfların karşısında bir sorun olarak duran bu akımın bir yansıması olan müzik grubunun nasıl olup da Türkiye’de Askeri Okul öğrencileri arasında kurulabildiği sorusunu akıllara getirmektedir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi Silahlı Kuvvetler ciddi bir disipline sahip olsa da o dönemlerdeki iletişim olanakları düşünüldüğünde batıdaki gelişmelerin yakından

⁴¹ “1947 yılından beri Türk ordusundaki askeri eğitim Amerikalı uzmanlar tarafından yaptırılmaktadır... ..Milli Birlik Komitesi üyesi olan bütün subaylar bu eğitimden geçmişlerdi ve hatta aralarından bazıları Amerika Birleşik Devletleri’nde staj görmüşlerdi” (Yerasimos 1992).

takip edilebileceği, belki de ülkeye girip çıkan Amerikalı subaylardan o zamanlarda bulunması bir hayli zor olan ikinci el bir elektro gitarın edinilebileceği yegane adrestir. Askeriyedeki yetkili subayların rock ‘n’ roll’un kökenleri konusundaki bilgi yetersizlikleri sayesinde Amerika Birleşik Devletleri’nde siviller arasında bile hoşgörüsüzlükle karşılanan bir tür, Türk Silahlı Kuvvetleri’nde kendisine bir şekilde legal bir yol bulmuş oldu (Tireli, 2005). Askeri Tıbbiyeliler balosunda verilen ilk konserde yer alan Ersin Yüce (gitar), Erkut Taçkın, Güngör Yücel ve Özden Ulugün vokal yaparken, Durul Gence bateride, grubun şefi olan Erkan Gürsal⁴² ise piyanoda yer alıyordu. 1957 yılında verilen diğer bir konser de Erkin Koray ve ağabeyi Korkut Koray’ın Galatasaray lisesinde verdikleri, Erkin Koray’ın piyano çaldığı konserdi. 1958’de kurulan Kuyruklu Yıldızlar Vokal Grubu ise ileride Doruk Onatkut Orkestrasının çatısını oluşturacak olan diğer bir topluluktur. 1956 yılında Kanat Gür, Şevket Uğurluer ve Salim Ağırbaş ile ilk grubunu kuran Erol Büyükburç, Elvis Presley tarzı saçları ve giyim kuşamı ile Türkiye’nin ilk rock ‘n’ roll starı olarak adlandırılacaktır. Batıda ün yapan parçaların hızlı bir şekilde taklit⁴³ edilerek sahnelerle yetiştirildiği bir dönem olan süreçte genç müzisyenler bir hayli sahne deneyimi⁴⁴ kazanmalarının yanı sıra profesyonel anlamda para kazanmaya başlamışlardır. Zamanla salt İngilizce parçaların yeterli olmadığı görülmüş ve batılı popüler şarkılara Türkçe söz yazılmaya başlanmıştır. Fecri Ebcioglu ve Sezen Cumhuri Önal’ın öncülüğünde başlayan bu akım Adamo ve Peppino Di Capri gibi

⁴² Askeri kimlikleri ile kamusal alanda fazla ileri gidemeyeceklerini fark eden Erkan Gürsal, bu konser sonrasında Somer Soyata takma ismini aldı ve bundan sonra Somer Soyata ve Arkadaşları olarak adlandırılmaya başlandı.

⁴³ “En güncel şarkıları söylüyordum. Bugün eğer Diomands grubu “Little Darling”i söylüyorsa, hemen ertesi gün ben de onu söylüyordum! Eğer Pretors, ‘Only You’yu söylüyorsa, ‘The Great Pretenders’ı söylüyorsa, ben de onları söylüyordum, hiç geri kalmıyordum. ‘White Hair’, ‘You Mean Everything To Me’ ya da ‘You Are My Destiny’ söyleniyorsa, ben de onu hemen repertuvarıma alıyordum. Anında, çok çabuk!” (Akkaya ve Çelik, 2006).

⁴⁴ “Kulüplerin sayısı artmıştır ama, grup ya da orkestra sayısı, hala bu talebi karşılayacak miktarda değildir... ..Erol Büyükburç’un bir gecede üç yerde sahneye çıkma rekoru, haftasına kalmadan Somer Soyata ve Arkadaşları tarafından kırılı, söz gelimi; grup on beş gün boyu, her gece, tam beş ayrı yerde sahneye çıkmıştır” (Dilmener, 2003).

yabancı şarkıcıların da Türkçe şarkı söylemelerini beraberinde getirmiştir. Bu akımın içinden doğan “Türk hafif müziği” de yavaş yavaş ürünlerini vermeye başlamış gelişen müzik sektöründe aranjör, bestekar, şarkı sözü yazarları gibi kavramlar yerleşmeye başlamıştır. Grup müziği açısından önem taşıyan üçüncü yönelim ise Cahit Berkay’ın tanımı ile “Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile pop müziğin elektronik imkanları ve sistemlerin birleştirilmesiyle meydana gelen” Analodu Pop ya da diğer adıyla Anadolu Rock akımıydı (Hasgöl, 1996). ”Ağrı Dağı Efsanesi” ve “Yeniliğe Doğru” adlı parçaları ile bu türde ilk örnekleri veren Moğolların grubunun adı ileriki dönemde bu akımla birlikte anılmaya başlandı. Bu akım ile birlikte geleneksel müziklerle kurulan ilişki bağlamında farklılıklar içerse de, batıdaki grup müziklerine benzer nitelikte, birlikte icra ve düzenleme anlayışı geliştiren grupların kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yavaş yavaş grup mantığının oturmaya başladığı dönemde grup içi disiplin ve grup üyeleri arasındaki işbölümleri gibi konular gündeme gelmeye başlamıştı.⁴⁵ Anadolu Pop türünün ortaya çıkmasında önemli olan diğer bir etken de “Altın Mikrofon” Şarkı yarışmasıdır. Bu yarışma daha önce düzenlenen (Ankara Amatör Orkestralar Yarışması, Melodi dergisi müzik yarışması gibi) yarışmalardan farklı olarak, yarışmaya katılan eserlerin daha önce hiç çalınmamış özgün eserler olmasını şart koşuyordu. Yarışmaya katılan isimlerin (Cem Karaca, Edip Akbayram ve Barış Manço gibi) çoğu müzik piyasasındaki varlıklarını uzun süreli olarak korumuşlardır. Artık yavaş yavaş orkestra formatının değişmekte olduğu, söz konusu isimler etrafında çeşitli müzik gruplarının ağır ağır da olsa oluşmakta olduğu gözlemlenmektedir. Moğollar 1970’li yıllarda Anadolu Pop-Rock tarzının önemli örneklerini bu yıllarda veriyorlar, 1970’li yılların sonuna kadar belirli isimlerin etrafında oluşan gruplar sürekli değişen kadro dinamikleri göz önüne alındığında verimli bir üretim pratiği sergilemişlerdir.

1970’lere gelindiğinde darbenin getirdiği kısıtlayıcı ortam, ekonomik açıdan ortaya çıkan sorunlar ve grup üyelerinin farklı amaçlar taşıması gibi nedenlerle bu dönemde kurulan grupların büyük çoğunluğu dağılma eğilimine girseler de müzik

⁴⁵ “Provalara iki kez gelmeyen çok sert eleştiri alırdı, üç kere gelmeyen sopayı yerdı, dördüncüsünde gruptan atılırdı. Hasan Sel böyle Ayrıldı” (Cahit Berkay ile Söyleşi, FD 1996).

pratikleri devam etmiştir. 12 Eylül darbesi kültürel sanatsal faaliyetlerin belirli bir dönem askıya alınmasını beraberinde getirmiştir.

1980’li yıllarda ülke genelinde yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerle birlikte daha dışa açık bir yönelime girilen Türkiye’de artık batı kültürü ile daha iç içe olan müzik gruplarının bir çoğu da, ortaya koyacakları eserlerde çeşitli şekillerde ifade edilen sentez fikrini uygulamayı hedefliyorlardı. Bu dönemdeki grupların bu anlamda ne tür kaynaklardan yararlandıklarını, ortaya koydukları eserleri ne şekilde oluşturduklarını anlamaya çalışmak yararlı olacaktır.

4.2. 1980’lerde Kurulan Müzik Gruplarının Temel Özellikleri

Türkiye’de 1980’li yıllara baktığımızda batıdaki müzik gruplarından farklılıklar içermekle birlikte kendine özgü, bir yandan bu coğrafyanın sunduğu müzikal geleneklerden beslenen diğer yandan da popüler batı müziği unsurlarından gerek enstrüman seçimi gerekse düzenleme açısından yararlanan çeşitli müzik gruplarının boy gösterdiklerini gözlemliyoruz. “Yeni Türkü”, “Çağdaş Türkü”, “Ezginin Günlüğü”, “Mozaik” gibi kökleri 1980 öncesine kadar uzanan müzik gruplarının yanı sıra 1980’li yıllar boyunca “Grup Yorum”, “Bulutsuzluk Özlemi”, “Grup Merhaba”, “Grup Çağrı”, “Grup Ekin”, “Kızılırmak”, “Grup Baran” gibi farklı müzikal üsluplara sahip müzik grupları kültürel yaşamın durma noktasında olduğu, henüz tam olarak oluşmamış olan müzik endüstrisinin darbe sonrası oluşan baskı ortamı ve mali sıkıntılarla büyük bir bocalama içerisinde olduğu bu dönemde birer birer kurulmaktaydılar. Bu gruplarda yer alan grup üyelerinin büyük bir kısmı, 1970’lerin sonlarında yükselen farklı sol örgütlenmeler içerisinde yer alıyorlardı. Muhalif müzik pratiği açısından ciddi boşlukların olduğu 1980’li yıllarda kültürel alana müdahale kaygısı taşıyan, çeşitli muhalefet grupları ile yakın ilişkileri bulunan bu grupların bazıları kent kültürünün içerisinde gelmeleri itibarıyla ortaya koydukları müzikal üslupları ile kentli bir duyarlılığı simgeliyorlardı.

4.2.1. Yeni Türkü

1979 yılında Derya Köroğlu, Selim Atakan ve Zerrin Atakan tarafından kurulan Yeni Türkü, halk müziği ezgileriyle farklı çalışmalar yapmak hedefini taşıyordu. Grup ilk albümü 'Buğdayın Türküsü' ile 1979 yılında müzik piyasasına girdiğinde dönemin kargaşa ortamında çok fazla dikkat çekmedi. Bu albümde dönemin sol yönelimlerini simgeleyen “Bekçi Kazım Türküsü”, “Buğdayın Türküsü” gibi türkülerin yanı sıra “Özgürlük”, “İşçi marşı”, “Bir Ölü Daha Geçti” gibi sarkılar yer almaktaydı. Nazım Hikmet, Can Yücel, Kemal Burkay gibi şairlerin şiirlerini besteleyen grubun kuruluş itibarıyla Latin Amerika’daki “Yeni Şarkı” (Nueva Cancion) akımından etkilendiği, adını da bu akımdan almış olabileceği söylenebilir. “Buğdayın Türküsü” albümünde dönemin müzisyenlerinin sıklıkla karşı karşıya kaldıkları; “politik yorum mu yoksa müzikal lezzet mi?” ikilemi ile karşı karşıya kalan grup, Türk halk müziğinin temel enstrümanı olan bağlama ve Latin Amerika Politik Pop müziğinin temel enstrümanı olan blok flütü (Recorder) kullanarak temel yönelimlerini göstermişlerdir. Yetkin Özer ile yaptıkları kişisel görüşmede; o yıllarda üniversite öğrenci birliğinin bir üyesi olarak politik bir harekete ilişkili olduğunu ifade eden Derya Köroğlu, müzikal kariyerinde hiçbir zaman politikayı ilk sıraya koymadığını belirtmektedir. “İlk albümümüzde güçlü bir politik içerik bulunmaktaydı. O dönem Türkiye’inde protest müzik; ağır ritimleri, basit ve hece sayısına bağlı yapısı ve politik olarak bir şeye karşı olma ihtiyacı ile hayli karamsar bir görünüm arz ediyordu. Bense hiçbir zaman bir şeye karşı olmaya çalışmadım, müziğimde temel hedefim insanları bir araya getirmek olmuştur. Bundan dolayı Türk protest müziği yerine, Latin Amerika politik popu -özellikle canlı ve etkileyici performansları ile Inti Illimani müzik grubunun altını çizmek isterim- ile ilgilendiğimi söyleyebilirim. (Özer, 2001). İlk çıkan albümleri ile fazla öne çıkmayan grup uzun bir ara verdikten sonra 1983 yılında çıkardıkları “Akdeniz Akdeniz” albümüyle birlikte üniversite öğrencileri arasında ilgi görmeye başladı. Bu albüm çalışmaları sırasında yeni bir yönelime giren grup ilk albümdeki halk türkülerini yorumlama çizgisinden uzaklaşıp artık toplumsal içerikli bestelerden ziyade bireysel

temaların öne çıktığı bir formata yöneldi (Gündoğar, 2005). “Çember”, “Maskeli Balo” gibi parçalar bu türe örnek olarak verilebilir. Derya Köroğlu’na göre; Politik yorumun öne çıkmasından ziyade müzikal lezzetin tercih edildiği bu süreçte dünya genelindeki konjonktürel değişim de belirleyici olmuştur. “1980’ler dünyanın artık eskisi gibi olmadığını sinyallerini vermişti. Biz de müzisyenler olarak gelişmelere ayak uydurmalıydık. Artık sosyalist dünyadaki değişimin farkında olan dinleyicilere öylece halk ezgilerini alıp politik içeriklerle yüklü sözlerle yorumlayıp söyleyemezdik. Bu askeri anlamda bir yenilgi anlamına geliyor olabilirdi. Fakat eğer ideolojini yok olması söz konusuysa bu ideoloji ile ilgili olarak bir yanlışlık olduğu anlamına da gelmektedir” (Özer 2003). Yunan müziğinden ezgilere de rastlanan bu albümde yer alan “Telli Telli” ve “Maskeli Balo” şarkılarının bestecisi Yunanlı müzisyen Manos Laizos’tur. Laizos bir yandan Yunan Komünist Partisi üyesi olurken diğer yandan canlı ve etkileyici müzikler üretmenin bir yolunu bularak klasik politik-sanatsal tartışmasını aşmaya yönelik bir formül bulmuş görünmektedir. Murathan Mungan’ın bu şarkıların Yunanca sözlerinden farklı olarak, melodiyi temel almak kaydıyla Türkçe sözler yazdığı albümde, buzuki, kanun, Yunanistan’da Lyra olarak bilinen kemençe ve hem Türk hem de Yunan müziğinde yaygın olarak kullanılan akordeon gibi enstrümanların kullanımı Köroğlu’na göre iki müzikal kültürün de yansımaları olarak değerlendirilebilecekken aynı zamanda daha genel anlamda Akdeniz müzikal kültürünün bir sunumu olarak da ele alınabilir. Dönemin karamsar ruhunu yansıtan bu şarkılarda Akdeniz müziğinin karakteristik özellikleri ön plana çıkmaktaydı. Yine Köroğlu’na göre Akdeniz insanı acılarını ve üzüntülerini büyük bir coşkuyla ifade etmektedirler. Makam müziğine dayalı müziklerinde öncelikle Murathan Mungan’ın olmak üzere Can Yücel, Ahmet Telli, Meral Özbek, Turgay Fişekçi gibi şair ve söz yazarlarının yazdığı şarkı sözlerine müzikler yaptılar. Daha sonraki çalışmalarında “Rebetika” müziğinin de etkileri görülen Yeni Türkü zamanla ilk başlardaki muhalif kimliğinden uzaklaştığı yönünde eleştiriler aldı. Özellikle “Yeşilmişik” ve “Vira Vira” albümleriyle başarılı bir pop çizgisine kayan grupta, dönemin diğer pek çok grubunda olduğu gibi maddi olanaksızlıklar ve farklı müzikal tercihler nedeniyle üye değişiklikleri yaşandı. Yeni Türkü halen daha ilk dönemden beri grupta yer alan Derya Köroğlu ve yeni eklenen müzisyenler; Erkin Hadimoğlu (Klavyeli Çalgılar çalan Hadimoğlu 1992’den beri Yeni Türkü’de Yer almaktadır), Raci Pişmişoğlu (Bas Gitarist Pişmişoğlu 1994’ten beri Yeni Türkü’de

yer almaktadır), Furkan Bilgi (Grupta Kemençe çalan ve vokal yapan Bilgi, 1997'den beri grupta yer almaktadır), Erdiñ Şenol (Bateri ve perküsyon çalan Şenol, 1996'dan beri grupta yer almaktadır), Fatih Ahıskalı (Grupta Ud çalan Ahıskalı, 1997'den beri grupta yer almaktadır) ile birlikte müzikal hayatına devam etmektedir.

4.2.2. Çağdaş Türkü

Maddi olanaksızlıklar ve farklı müzikal tercihlerin yanı sıra Ankara'da oluşmuş olan "Yeni Türkü"nün, çalışmalarını İstanbul'a kaydırmasını onaylamayıp Ankara'da yaşamını sürdürmeyi tercih eden Eftal Küçük, birkaç yıllık bir süreye sığdırılan iki albümle '80 sonrasındaki müzikal arayışlara damgasını vuracak "Çağdaş Türkü" grubunu kurdu. 1985 yılında çalışmalarına başlayan ve 1986 yılında ilk albümü olan Bekle Beni'yi, kemençe ve gitarda Eftal Küçük, vokalde Tolga Çandar, klavyeli sazlarda Bahadır Suda ve bas gitarda Erkan Oban'dan oluşan kadrosuyla çıkaran Çağdaş Türkü, Türk müziğinin ritim ve enstrümanlarının yanı sıra çok seslilik tekniği ve batı müziği enstrümanlarından da yararlanarak, kendine özgü bir müzikal üslup oluşturmayı hedeflemiştir. Grubun içerik açısından göze çarpan yönü ise sözleri, genç kuşak şairlerin şiirlerinden seçmiş olmalarıydı. Üstelik bu şiirlerin o dönemin koşullarını yansıtan, ancak asla slogan tarzı sözler yazmaktan öteye gidememekten kaynaklı bir kuruluğa düşmeyen derinliklere sahip olması, grubun yaptığı müzik ile içeriğin bütünleşmesini sağlıyordu. 12 Eylül'ün yarattığı "hapishanedeki gençler" olgusunu en iyi anlatan, fakat darbenin yarattığı bastırılmışlığa rağmen umut aşılayan "Bekle Beni", büyük şehirlerde aşağılanan, yok sayılan insanların günlük yaşamının da şarkılarda kullanılabileceğinin en iyi örneklerinden biri olan "Kenar Mahallede Bir Pazar Günü" gibi besteler, Çağdaş Türkü'nün eserlerine örnek olarak verilebilir. Kaset formatının yanı sıra uzunçalar olarak ta yayınlanan "Bekle Beni" albümü kendine özgü düzenleme anlayışının yanı sıra enstrümantal müziğe verdiği ağırlıkla da dönemin benzer tınlı müzik gruplarının çalışmalarından ayrışıyordu. Bu parçalara örnek olarak "Geçit", "5 Sesli" ve "Harman" adlı çalışmaları verilebilir. 1986 yılında grup elemanı Tolga Çandar'ın çıkardığı "Türküleri Ege'nin" adlı albüme grubun diğer üyeleri de katkı sağladılar.

Grup üyelerinden Bahadır Suda, Esin Avşar ile zaman zaman bir araya gelse de bu birliktelik gruptan ziyade Suda'ya özgü olarak kaldı ve bu ortaklık Bahadır Suda'nın "Ruhi Su'ya Türkü" adlı albümdeki eşliğinin ötesine geçemedi. 1987'de Bahadır Suda'nın ayrılması ile üçlü olarak devam eden Grubun bu yıl çıkardığı "Delikanlıya" adlı ikinci albüm, içerik ve müzikal üslup açısından birbirleriyle örtüşen bestelerden oluşuyordu. Albümde göze çarpan bir nokta yine "Gümüşlük 1" ve "Gümüşlük 2" gibi enstrümantal parçalara yer verilmesidir. Albümdeki eserleri yorumlayan Tolga Çandar, hem besteleriyle hem de ses rengi ve etkileyici yorumuyla sonraki dönemde tek başına yürüteceği çalışmalarının ipuçlarını veriyordu.

Müzikte hareket noktası itibarıyla Yeni Türkü'nün yaklaşımından kökten bir kopuşu simgeleyen grupta Türk müziği önemli bir yer tutuyordu ama müzikal üsluplarını Akdeniz ve makam müziği formlarına, enstrümanlarına tam anlamıyla yaslamadılar. Ağırlıklı olarak dönemin 'yeni türkü' şiir hareketinden esinlenen Çağdaş Türkü, Turgay Fişekçi ve Ahmet Telli'nin yanında, Yaşar Miraç, Ahmet Erhan, Behçet Aysan ve Adnan Yücel gibi şairlerin de şiirlerine başvurdular. Eserlerinde, akustik piyanonun yanında Fender Rhodes piyano ve sentisayzır kullanımı gibi döneme göre yenilikçi hamlelerin gözlemlendiği grupta yeni müzikal arayışlar⁴⁶ kurulmalarından itibaren gündemde olmuştur. Şarkı sözlerinde güncel olaylara yer veren grup daha çok kentli ve üniversiteli öğrenciler tarafından dinleniyordu (Kahyaoğlu, 2003). Çağdaş Türkü 1987 yılında çıkardıkları "Delikanlıya" adlı albümlerinden sonra çalışmalarına son vermiştir. Grup üyelerinden Erkan Oban stüdyo müzisyenliğine 2004 yılındaki vefatına kadar devam ederken Alpay gibi pek çok müzisyenin müzikal düzenlemelerini gerçekleştirdi.

⁴⁶ Çağdaş Türkü Topluluğunu 1985 başlarında kurduk. Topluluk olarak amacımız Türk müziğine güncel bir soluk, değişik bir kimlik getirebilmek, yeni bir yorum ve anlayış katabilmek. Tümü özgün bestelerden oluşan ilk uzunçalarımız Bekle Beni'de Türk müziği ritm, motif ve çalgılarından olduğu kadar günümüz batı müziği çokseslilik tekniği ve çalgılarından da yararlandık. Şarkılarımızın sözlerini genç kuşak Türk ozanlarının şiirleri oluşturuyor. Kısaca, çağdaş bir bireşime ulaşmaya çalışıyoruz. Bugünden yarına uzanan yepyeni şarkılarımız, türkülerimiz olmalı diyoruz ("Bekle Beni" albüm kapakçığından).

Tolga Çandar türkü formunda ısrarlı kalarak albüm yayınlamayı sürdürdü. Eftal küçük ise müzikle iç içe kalmasına rağmen Çağdaş Türkü'yü daha enstrümantal eserler veren bir grup çizgisine getiremeden mesleğine geri dönmüştür.

4.2.3. Mozaik

Rock müziği, caz ve folk müzik türlerinden etkilenmiş protest tavrılı bir grup olan Mozaik grubunun, Saruhan Erim, Mehmey Taygun, Ezel Akay, Sumru Balıkçioğlu, Timuçin Güner, Ayşe Tütüncü, Serdar Ataşer, Levon Balıkçioğlu, Mehmet Tütüncü Sabir Yücesoy'dan oluşan ilk dönem kadrosuna sonraki dönemlerde Bülent Somay, Cem Aksel ve Tahsin Ünüvar gibi isimler de katılmışlardır. Aslında bir konser kaydı olarak kaydedilen “Ölümden Önce bir Hayat Vardır” adlı ilk albümlerinde teatral öğelere yer veren grup, şarkılar arasında okunan şiirler ve anlatımlarla ortaya farklı ülkelerden, şansonlar, blues, iş şarkıları ve halk şarkılarının yorumlandığı konsept bir albüm çıkarmışlardır. Ada müzik tarafından Çift kaset formatında sınırlı sayıda yayınlanan bu albümde grup, çoğu dünyadaki protest duyarlılığın sembolü olan örneklerle yer verdi. 1986 yılında yayınlanan “Ardından” adlı albüm henüz uzunçalar dönemi kapanmamış olsa da sadece kaset formatında piyasaya sürüldü. Albüm kapağında esprili sözlere yer veren grup albüm kapaklarında, bu albüm için “...63 telefon jetonu, 1620 adet sigara, 32 duble tuzlama, 12 paket Rize çayı, 15 adet margarita, 3 depo benzin, 27 litre hayat suyu, 4 makara film ve 70 küsur stüdyo saati...” tüketildiğini ilan etmelerini yanı sıra “Mevlevia” adlı eserde Bülent Somay'ın tüm itirazlara rağmen elektro çaldığını albümün iç kapağında belirterek üretim süreçlerini de gözler önüne sermişlerdir. Konserlerde şarkı aralarında sözlü olarak şiirlere ve deyişlere yer veren grup hazırladıkları detaylı program dergileri ile de sanatsal ifadenin farklı türlerini bir arada kullanmışlardır.

1990'a kadar geçen süreçte “Ardından”, “Çok Alametler Belirdi” ve “Plastik Aşk” albümlerini çıkaran mozaik grubunda bir yandan elektrikli enstrümanlara yer verilirken, saksofon, klasik gitar gibi enstrümanlarında kullanımı bulunuyordu.

Meltem Ahıska'nın şiirlerine besteler yapan grupta, Can Yücel'in şiirleri de zaman zaman kullanılıyordu. Grup üyelerinin tümü düzenleme süreçlerinde yer alırken kendi şarkı sözlerini yazanlar da oldu.

Kendi coğrafyasındaki şarkıları söylememeleri nedeniyle sıklıkla eleştiren grubun şarkı sözlerinde yalnızlık ve yabancılaşma kavramları öne çıkmıştır. Üyeleri ağırlıklı Boğaziçi Üniversitesi kökenli olan grupta, içinde bulundukları dönemde çoğunlukla rastlanan ulusalcı, folklor ve makam müziklerine yaslanan bir müzik algısından çok, dünyadaki protestocu karakterli müzikal formlara yaslanan bir eğilimin mevcut olduğu görülmektedir (Kahyaoğlu 2003). Çalışmalarını yürüttüğü on yıllık süre zarfına dört albüm sığdıran Mozaik, bilinen anlamıyla ciddi albüm satış rakamlarına ulaşamayıp çok fazla popüler olamasa da farklı çizgileriyle kendisine özgü bir dinleyici kitlesi edinmiştir.

4.2.4. Ezginin Günlüğü

1981 yılında vokallerde Emin İğüs, Şebnem Tuncay Ünal, Hakan Yılmaz, bağlamada Vedat Verter ve Turgay Başar tarafından kuruldu. Kısa bir süre sonra Nadir Göktürk'ün katılımı ile ilk konserini İstanbul Hodri Meydan Kültür Merkezi'nde verdi. Albümlerde ve konserlerde bir çok farklı müzisyen ile çalışan Ezgin Günlüğü, 1990'daki dağılma sürecine kadar Emin İğüs, Nadir Göktürk, gitarda Tanju Duru, Cüneyt Duru, Serdar Gönenç'ten oluşan kadrosuna kavuştu. Birinci dönem olarak değerlendirilebilecek olan 1985-1990 yılları arasında *Seni Düşünmek* (1985)⁴⁷, *Sabah Türküsü* (1986), *Alagözlü Yar* (1987), *Bahçedeki Sandal* (1988) ve *Ölüdeniz* (1990) albümlerinin kayıtları yapıldı. İlk kuruluş döneminde, geleneksel halk türkülerinden yararlanıyorlardı ve bu yön muhalif çevreler için önemli bir ayrıntıydı. Ayrıca kimi grup elemanlarının Ruhi Su'nun öğrencileri olarak Dostlar

⁴⁷ Özdemir Erdoğan'ın "Laboratuar" stüdyosunda kaydedilen albümde grup şan tekniği ve polifonik vokal kullanımı anlamında elde ettiği birikimini sergilemiştir.

Korosu'nda ve Musiki Kültür Derneği'nde çalışmış olmaları da, bu kaynağın sağlam olduğunu gösteriyordu. Bunun dışında grup elemanları konservatuarlıydı ve akademik çevreler ile yakın diyalog içindeydiler. Bu durum grubun ilk döneminin akademik, ikinci döneminin ise popüler olarak tanımlanmasını beraberinde getirmiştir. Müzik piyasasını biliyorlardı ve piyasa dışında kalıp, alternatif bir müzik yaratma amacındaydılar. İlk olarak türküleri yorumlayarak başladılar içe. Ancak bu türkü yorumları, klasik türkü yorumlarından farklıydı. Bunu,  rnek aldıkları Ruhi Su'nun yönelimi ile açıkladılar. Sadece türküleri yorumlamakla yetinmeyip aynı zamanda, toplumcu şairlerin eserlerini bestelediler. 1990 öncesi şarkılarının çoğu türkü ve şiirleri bestelemelerine dayanmaktadır. EG'nin "Bahçedeki Sandal" ve " l  Deniz" albümlerinde yaptıkları bestelerle kendilerine has bir müzikal ifade biçimi yakalamışken dağılması, oluşturulmak istenen alternatif müzik çalışmalarını yarıda bıraktı. İlk dönem albümleri dinlenildiğinde “Sabah Türküsü” adlı albüm ile o dönem çok talep alan türkü formundan belli bir uzaklaşma çabası içine girildiği görülmektedir. Grup  yelerinden Hakan Yılmaz'ın Kars'lı olması dolayısıyla Azeri parçaları seslendirmekte gösterdiği başarı ve dinleyicilerden gelen bu yöndeki talebe rağmen farklı bir yönelime giren grup, “Bahçedeki Sandal” ve “ l  Deniz” albümlerinde ise orkestrasyon ve ses örgülerinin kurgulanması anlamında önceki alb mlerden değişik bir üslubu tercih etmiştir.

12 Eylül ortamının baskı ve yasaklamaların çok yoğun bir şekilde yaşandığı bir dönem olmasına rağmen Ezginin Günlüğü'n n sözlere yüklenmiş muhalif mesajları  ne çıkarmaktan ziyade Ruhi Su ile elde edilen birikimleri ileriye götürmek, nitelikli ve duyarlı müzik yapma kaygılarının daha ön planda olması gibi nedenlerle ciddi baskılara maruz kalmadıkları belirtilmektedir. Nadir Göktürk ile yaptığımız kişisel görüşmede kendisi bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “12 Eylül ortamı, baskıların çok yoğun olduğu bir dönemdi. Birçok müzisyene yasak getirildi, bir kısmı yurtdışına  ıktı. Ezginin Günlüğü'n n 1970'li yıllardan çağrışımları olmadığı için o dönem yeni bir grup olarak algılandık ve müzik yapmamızı engelleyecek düzeyde baskılarla karşılaşmadı”, “ rneğin konserlere polisler de geliyordu. Sahnedeyiz, türkü söylüyoruz, Mevlana'nın şiirini okuyoruz, polisler sahnenin yanına gelir ve şarkı sözlerini isterlerdi. Ben de o zaman ‘bekleysin de arada vereyim’ derdim” (Koçak, T., Kızılkaya  ., 2007).

Mevcut kalıpların dışında bir müzik çizgisi tutturmayı hedeflediklerini belirten grup üyeleri bu tavırlarını dönemin müzikal atmosferini takip edip buraya yönelik olarak bir duruş geliştirmeye çalıştılar. Nadir Göktürk, hiçbir zaman solcu olmak gibi bir iddialarının olmadığını özellikle bu gibi konulardan uzak durmaya çalıştıklarını belirtmektedir. “Solcuğumuz aslında ironik. Çünkü sağcılar bizi solcu gibi görüyor, solcular da sağcı gibi. Bizim solcu olmak gibi bir iddiamız hiç olmadı. Müzik işlerinde böyle fikirlere yaslanmak iyi değildir. Biz özellikle de bundan kaçtık. Mesela 1980’li yıllarda türkülerini çok sesli yorumluyorduk sonra türkülerden uzaklaştık. Çünkü 1990’da özel kanalların açılmasıyla birlikte türkülerin satışı adeta patladı. Herkes türküyü yapmaya başladı. Biz de bu dönemde türkülerini bıraktık. Çünkü türkülerini ticari bir malzeme olarak kullanmaya başladılar” (Koçak, T., Kızılkaya Ö., 2007).

İlk dönem olarak adlandırılan dönem grup üyelerinin kendi aralarında yaptıkları bir toplantı ile sonlandırılır. Basının da sonucunu merakla beklediği toplantıda alınan karara göre; Nadir Göktürk diğer üyelerin de onayıyla grubun ismini kullanarak müzikal çalışmalarına devam edecek diğer üyeler aktif müzik hayatlarını, en azından Ezginin Günlüğü çatısı altında olan bölümlerini sonlandıracaklardı.

İkinci dönemde grubun müzikal üslubunda, klasik Türk müziği eğilimi bulunan bir altyapı ve buna uygun olarak keman ve kanunun ağırlıklı kullanımı göze çarpmaktadır. Ancak bunların yanında gitar, ud, klarinet, flüt gibi enstrümanlar da farklı açılımlar sunmaktadır. Ezginin Günlüğü'nün ikinci döneminin ürünleri olarak nitelenebilecek İstavrit (1993), Oyun (1995), Ebruli (1996), Aşk Yüzünden (1998), Rüya (2000) gibi albümlerde Hüsnü Arkan ve Nadir Göktürk'e ait bestelerin ağırlığı hemen kendini hissettirmektedir. Bu bestelerde, çoğunlukla yaşamın farklı yüzlerinin yansıtılması amacıyla, "kimi ayrıntıların içerik olarak sunulduğu" görülür. İnsanların büyük çoğunluğunun yaşamının çok önemli evrelerini oluşturmayan "küçük hanımlar, ateşböcekleri, deniz, sarhoşluk, doğa ve bireysel yönelimler" albümlerdeki şarkıların genel içeriğini oluşturmaktadır.

1990’larda açılan özel kanalların da etkisiyle belli bir değişim gösteren müzik sektörü ile birlikte Ezginin Günlüğü de değişen kadrosuyla daha popüler bir çizgiye

doğru seyretmiştir. Nesli Çölgezen'in "İmdat ile Zarife" adlı filmine müzik yapan Nadir Göktürk, bu ilişkilene sonras Çölgezen'in de kendilerine bu filmde yola çıkarak bir klip yaptığını ve böylelikle televizyon sahnesinde boy gösterdiklerini belirtmektedir. "Düşler Sokağı" adlı klip ile geniş kitleler tarafından tanınmaya başlanan grup o döneme kadar daha çok üniversite çevrelerinde tanınan bir grup kimliğinden daha popüler bir görünüme doğru evrilmeye başlamıştır.

Daha önce ağırlığı türkülerin yeni bir üslupla yorumlanmasına ve toplumsal şiirlerin bestelenmesine veren grubun müzikal üslubu giderek bu deneyimlerden hareketle kendi söz ve beste yazımlarını ortaya koyma noktasına gelmiş ve Nadir Göktürk ile Hüsnü Arkan üretim aşamasında grubun taşıyıcı öğeleri olarak yer almışlarsa da kolektif üretim pratiklerinin grubun devamlılığı için çok önemli olduğu sürekli olarak vurgulanmış, grup ile yapılan söyleşilerde kolektif üretim anlayışına dayalı bir üretim pratiğinin tercih edildiği grup üyelerince dile getirilmiştir.

Müzikal üslup açısından sağlam bir alt yapısı olan Ezginin Günlüğü dünyayı algılama ve bunu yansıtırma konusunda ise kent kültürünün yarattığı bireysel duyarlılıklar ile müzikal yolculuğunu sürdürmektedir.

4.2.5. Grup Yorum

Belki de 12 Eylül rejiminin getirdiği baskı ve yasaklamalara en fazla tepkiyi veren grup olarak tanımlanabilecek olan Grup Yorum 1985 yılında filizlenmeye başlamıştır. İlerleyen süreçte pek çok üyesi olacak olan grubun ilk öncülleri olarak Metin Kahraman, Orhan Emek ve Ali Dağlar'ın isimleri anılmaktadır. Üniversite hayatları boyunca müzikle ilgilenen bu isimler dönemin toplumsal koşulları içerisinde, hak ve özgürlük mücadelesi arayışlarını sürdürürken muhalif tavırlarını müzik aracılığıyla da ifade etmenin yollarını aramışlardır. İlk müzikal üslup arayışları "tiyatro müziği" denemeleri içinde şekillenmeye başlayan grubun kurucu üyeleri 1985 yılının ilk aylarında Sarıyer Eğitim Merkezi'nde, Aziz Nesin'in öykülerinden uyarlanan bir oyunun müziklerini yapmışlardır. Bu aşamada grup

kurma fikrini henüz benimsemeyen topluluk üyeleri, Deneysel Sahne Oyuncuları'nın Ortaköy Kültür Merkezi'nde sergiledikleri, Murathan Mungan'ın "Taziye" adlı oyunlarına müzik yaptıkları süreçte, Türk Folklor Kurumu'ndan Kemal Sahir Gürel'in de katılımıyla hem kadro olarak genişlemiş hem de uzun vadeli bir müzik grubu olma yolundaki ilk adımlarını atmışlardır. Bu dönemde kendi şarkılarını yazma pratiklerinin de başladığı gözlemlenen grup, 1987 yılında çıkardıkları ilk albümleri "Sıyrılıp Gelen"de de yer alacak olan "Büyü", "Munzur Dağı", "Hüznün İsyan Olur" gibi şarkıları ilk olarak bu dönemde yorumlamaya başlamıştır. Oyun müziği çıkarma birlikteliklerinden hareketle buradaki deneyimlerini bir grup müziği oluşumuna evriltme fikrinin temellerinin atıldığı bu dönemde kadro olarak da genişleyen grup müzikal anlatım olanaklarını genişletmiştir. Diğer müzik gruplarının kuruluş aşamalarında da gözlemlenildiği gibi henüz yerleşik, kemik bir kadro oluşumunun gözlemlenmediği bu dönemde belli birliktelikler yakalayan, aynı fikirler etrafında birleşen grup üyeleri beraberliklerini korumuşlar bazı üyeler ise ayrılmışlardır. 1986 yılının ilk ayında Türk Folklor Kulübü'nde çıkarılan bir diğer oyunun müziklerini yapan grup bu oyunun hemen arkasından ilk kez İzmit'de Türkiye Selülöz, Kağıt ve Mamulleri İşçileri Sendikası'nın tiyatro salonunda düzenlenen "Trakya Türkleri ile Dayanışma Gecesi"nde geniş bir izleyici kitlesine karşı şarkılarını seslendirme şansını yakalamışlardır. Artık oyun müziği çıkarmanın yanı sıra düzenli bir çalışma programı ve üretim anlayışı oluşturulmasının gündeme gelmesiyle birlikte; grubun üretim aşamasında ve özellikle düzenlemelerinde temel bir rol üstlenecek olan Kemal Sahir Gürel, Metin Kahraman, Orhan Emek ve Ali Dağlar'dan oluşan çekirdek bir kadro bir araya gelmiş, Ayşegül Yordam, Gülbahar Uluer'de grubun vokalistleri olarak kadroda yerlerini almışlardır.

İlk albümlerini çıkarmadan önce yer alabilecekleri tüm organizasyonlarda sahne alan grup, bu konserlerde kolektif icra pratiklerini geliştirmiştir. Grup, Ortaköy Kültür Merkezi'ndeki konserlerine devam ederek hatırı sayılır sayıda dinleyiciye ulaşmayı başararak, dinleyicilerden gelen yorumlar ışığında parçalarını yeniden ele almıştır. Özellikle gençlik kesimi ve muhalif çevreler içerisinde tanınmaya başlayan grup ilk konser teklifini 1986 yılında almıştır. O dönem alternatif bir yayın politikası izlemeyi hedefleyen ve özellikle gençlik kesimi tarafından sahiplenilen Gökyüzü dergisinin Şan Tiyatrosu'nda düzenlediği "Dostluk ve Dayanışma Gecesi"nde sahne

alan grup profesyonellik anlamında ilk adımını atarak bu konserde belirli bir gelir elde etmiştir. Muhafif tavırlarını müzikle ortaya koyma çabası, grup üyeleri için önemli bir ortak noktadır ve bu mücadelenin içerisinde kendi sözünü söyleyerek müzik piyasası içinde geçinebilmek te bulunmaktadır. Burada kastettiğimiz müzik piyasası tabiri sıklıkla kullanılan egemen müzik ortamından ziyade muhalif çevrelerin oluşturduğu bir dinleyici kitlesinin, grubun en azından temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir gelir elde etmesine imkan sağlayacağı manasında kullanılmıştır. Bu anlamda kendi meslekleri dışında müzik faaliyetleri ile geçinebileceklerinin ilk işareti olan bu konser ile birlikte müzik yaparak geçinebilmenin mümkün olup olmadığı sorusu ile karşı karşıya kalınmıştır. Grup, gerektiğinde devrimci mücadeleye destek vereceğini düşündüğü her konser teklifine karşılık beklemeden olumlu yanıt vermiştir. Temel hedeflerinin para kazanmak değil devrimci bir müzik pratiği geliştirmek olduğunu söyleyen grup üyeleri, eylemlerde ve direnişlerde kesinlikle maddiyatı söz konusu etmezken kolektivist bir anlayışla birbirleriyle dayanışma içerisinde olmuşlardır. Tabi bu durum faaliyetleri karşılığında hiçbir şey talep etmedikleri anlamına gelmemektedir. Emeklerinin karşılığını piyasacı ilişkiler içerisine girmeden hak etmekten yana olan grup bünyesinde maddiyat özenle öne çıkarılmamıştır. Grup bu anlayışını internet sitelerinde şu şekilde ifade etmiştir: “Üretimimizin, halkı içinde bulunduğu dönemin karamsarlığından kurtarıp, onlara mücadele bilinci taşımasını istedik. Statükoları ve kalıpları yıkmayı amaçladık. Ticari kaygılardan uzak olmalıydık. Özellikle o dönemde yaşanan arabesk furyası, zaten çeşitli sıkıntılarla sivrulan insanlarımıza kaderine mahkum olmayı öğütüyordu. Biz, oturduğu yerden kaldıran, silken, coşku veren, motive eden şarkıların üreticisi olmayı hedefledik. Geçen bunca zaman içerisinde bunu başardık diyebiliriz”

Grup Yorum, aynı dönemlerde müzik hayatına başlayan diğer kentli muhalif müzik grupları gibi piyasaya alternatif, “pop” ve “popüler” müzik ortamına ciddi bir mesafayla yaklaştıkların, belki de en belirgin şekilde ifade müzik gruplarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik pratiklerinin toplumla iç içe bir anlayışla şekillenmesi düşüncesinden hareketle, her türlü eylem ve gösterilerde yer almayı kendilerine görev edinmişlerdir. Grup üyelerinden Efsan Şeşen, Tutuklu ve Hükümlü Aileleri Dayanışma Derneği’nde her türlü çalışmalara katılırken grup bir çok

demokrat kitle örgütünün eylemlerinde yer almıştır. Bu durum grubun adının eylemlerle birlikte anılmasını beraberinde getirmiş ve sonuçta grup üyelerinin sıklıkla göz altına alınmaları ya da tutuklanmaları söz konusu olmuştur. Siyasal, politik mücadele içerisinde böylesine aktif bir şekilde yer alan grup üyeleri sanatsal faaliyetlerine vakit ayırmakta zaman zaman sıkıntılar yaşasa da düzenli bir üretim sürecini sürekli olarak yaşatmışlardır. Tutuklanan grup üyeleri zaman zaman eski grup üyelerinin destekleri ile ikame edilmiş, grubun sahne almasının önüne çıkarılan⁴⁸tüm engeller aşılmaaya çalışılmıştır. Grup bu konudaki tavrını bir manifesto niteliğindeki yazılarında şu şekilde ifade etmiştir: “Egemenlerin bizden çaldığı tarihsel mirasımızın peşine düştük. Onların ışığında yeniyi yaratmaya yöneldik. Hep bizim olan ama hep gelişen türkülerin sevdasını güttük ama kuşkusuz bunu tek başına bir "müzik grubu" olarak yapsaydık bugüne kadar yaşadığımız baskıların zerresini yaşamazdık. Yada ilk zorlukta parçalara ayrılırdık. Biz bu görevi devrimci mücadelenin bir alan faaliyeti olarak kavradık. Müziğimizi sınıfsal olarak ele alıp, onu, ezilen sınıfların mücadelesine sunduk... .. Kurulduğumuzdan bu yana tavizsiz, ilkeli bir şekilde sanatsal faaliyetlerimize devam ediyoruz. Yeniyi yaratma çabası içerisindeyken de hem sanatsal, hem eylemsel bir çok ilke imza attık. İlk olmanın, karşı koymanın bedelleri vardır. Bunu biliyorduk ve ilk olmanın bedellerini ödedik, ödemeye devam ediyoruz. Yaşadığımız her günün bedeli fazlasıyla ödenmiştir” Yaşanan tüm tutuklama ve göz altılara, çalışma mekanlarının kapatılmasına rağmen faaliyetine devam eden Grup Yorum, bu durumu ettikleri fidelerin tutmasıyla açıklarken “Türküler Susmaz Halaylar Sürer” sloganını şiar edindiklerinin altını çizmektedirler.

Oyun müziği yaparak başladıkları müzik yolculuklarında pek çok grup üyesinin gruptan ayrılmaları ya da farklı müzikal oluşumların grupla zaman zaman birliktelikler yakalamaları Grup Yorum deneyiminin farklı açılımlara hizmet etmesinin beraberinde getirmiştir. Belli dönemlerde grup bünyesinde yer alan; Metin kahraman, Kemal Sahir Gürel, Tuncay Akdoğan, Efkân Şeşen, İlkay Akkaya, Hilmi Yarayıcı, Ayşegül Yordam, Gülbahar Uluer, Taci Uslu, Erkan Sevil, Ejder Akdeniz,

⁴⁸Grubun İlk yıllardan itibaren çalışmalarını sürdürdükleri Ortaköy Kültür Merkezi 6 Temmuz 1995 tarihinde “amacına uygun faaliyette bulunmadığı” gerekçesiyle kapatılmıştır.

Serdar Keskin gibi isimler dikkate alındığında yorum ile belli düzeyde ilişkilenen bu müzisyenlerin kendilerine has müzikal çizgilerine devam ettikleri görülmektedir.

Gurup Yorum deneyimi ile birlikte birçok siyasi hareketin, müziği politik bilinçlenme hareketi olarak kullanma çabası, birçok müzik grubunun kurulmasını ve müzik gruplarının albümlerinin oluşmasını beraberinde getirmiştir. “Grup Baran, Grup Kızılırmak, Grup Mayıs Rüzgarı, Yenigün Müzik Topluluğu, Grup Tohum, Grup Ekin, Özgürlük Türküsü, Günola, Mayıs Müzik Topluluğu gibi pek çok müzik gruplarının yanı sıra Kürtçe müzik yapan ve grup anlamına gelen "kom"ların oluşumunda bile Yorum deneyiminin etkili olduğunu belirtmek mümkündür” (Gündoğar, 2005). Grup Yorum’un öncülüğünü yaptığı muhalif müzik çizgisinde ürünler veren bu gruplar kendilerine özgü anlatım şekilleri ve müzikal üslupları ile farklılık gösterebilir de zaman zaman, özellikle de göz altı dönemlerinde Grup Yorum çatısı altında yer alarak dayanışmacı perspektiflerini korumuşlardır. Grup Yorum üyeleri 1989’da yayınladıkları “Cemo” adlı albümlerinden itibaren söz ve müziklerde kişi ismi yerine Grup Yorum imzasını kullanarak kolektivizm anlayışlarını bu noktada da ortaya koymuşlardır.

Grup Yorum üyeleri, daha ilk kurulma aşamasından itibaren içerisinde çoğu zaman birebir yer aldıkları demokratik hak ve özgürlük mücadelesinin yanı sıra dönemin bastırılmış, susturulmaya çalışılan, içe kapalı ruh halini, harekete geçiren şarkıları ile dağıtmayı amaçladıklarının altını çizmişlerdir. Müzikal üretimlerinde ilki üretildikleri dönemin toplumsal yapısını içeren geleneksel halk türküleri, ikincisi ise toplumcu gerçekçi şairlerin şiirleri olmak üzere aslen iki farklı kaynaktan yararlanan Grup Yorum bunların yanı sıra politik içerikli şiirlerden de yararlanmıştır. Cezaevlerindeki tutukluların yazdığı şarkı sözlerinden de yararlanan grup, dönem dönem albümlerin de yer alacak olan şarkıların, özellikle sözleri olmak üzere dönemin toplumsal koşullarını yansıtır yansıtmadığını cezaevlerindeki muhalif kesimlerden yorum alarak bu şarkıların nihai düzenlemelerini gerçekleştirmiştir. Süreç içerisinde ülkede yaşanan olaylardan yola çıkarak şarkı sözleri de yazan GY; müziğin türü, ritmik yapısı, armonisi, ve enstrüman seçiminde, daha çok politik içeriğin net olarak dinleyicilere ulaştırılmasını hedeflediği için kimi zaman "sloganist" olması yönüyle de eleştirilmiştir. Bu çalışmayı yürüttüğümüz dönemde yayınlanan bir eserde benzer bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Münir Tireli,

1980’lerde grup müziğini konu olarak ele aldığı kitabında; Grup Yorum, Ekin, Baran gibi oluşumları etnisite kokan ve illegallik kokan, yaptıkları müzikler itibarıyla bozkır müziğinin ötesine geçememiş yoz marş gruplar olarak tanımlarken, müzikal bir amaçtan ziyade fraksiyonel duruşlarını öne çıkarmaları nedeniyle sosyolog ve siyaset bilimcilere havale ederek çalışması kapsamında bu gruplara yer vermemiştir (Tireli, 2007). Grup Yorum’un özellikle ilk dönemlerinde ortaya koyduğu ürünleri incelediğimizde, muhalif duruşunun da etkisiyle müzikaliteden ziyade söz unsurunu önemseydiğini söylemek mümkündür. Grup üyelerinin kültürel birikimleri ve eğilimleri doğrultusunda çoğu zaman halk müziğinin kimi zaman latin amerika kökenli devrimci halk müziğinin zaman zaman da klasik batı müziğinin eserlerinde yansımalarını bulduklarını gözlemledik. 1980’li yıllarda müzik sektöründe genel bir yönelim olarak not düşebileceğimiz Akdeniz müziği ya da dönemin diğer bir eğilimi olarak türkölere yönelim Grup Yorum’un bu dönem ortaya koyduğu eserlerde karşımıza çıkmamaktadır. Halk müziği kökenli aşık müziğinin, çalışmalarında belli bir etkisi olduğunu söyleyebilirsek te, Ruhi Su, Zülfü Livaneli gibi çok sesliliği halk müziğinde ön plana çıkaran denemelerin aslen etkili olduğunu, bu ekolün yanı sıra özellikle marş formundaki çok sesli vokal kullanımları ile Latin Amerika’nın “Yeni Şarkı” akımından beslendikleri söylenebilir.

1980’li yıllarda kurulup halen daha birlikteliğini sürdürmeyi başaran Grup Yorum, demokratik kitle örgütlerinin, derneklerin etkinliklerine katkı sağlayarak, dayanışma gecelerine katılmaya, kendi tabirleriyle “devrimci sanatçı” duyarlılıklarını koruma mücadelelerine devam etmektedir.

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Burada özetlemeye çalıştığımız süreçte, 1980’li yıllarda ortaya çıkan kentli müzik gruplarının farklı yönelimler sergiledikleri fakat belirli noktalarda ortaklaştıkları söylenebilir. Müzik sektörüne ağırlığını koymuş şarkı formlarının elden geldiğince dışında durabilme çabası içinde olan bu gruplar müzik sektörünün bir ürünü olmayı tercih etmemekteydiler. Beslendikleri kaynaklara yönelik araştırmacı bir kimlik sergileyen, belirli bir mütevazılığı içerisinde barındıran, siyasal perspektiflerden mümkün mertebe uzaklaşmamaya çalışan, bu anlamda hem müzikal hem de siyasal anlamda muhalif bir kimlikle iç içe yaşamayı tercih eden bir görünüm arz ediyorlardı.

1980’li yılların başlarında muhalif müzik pratikleri açısından büyük bir boşluğun olduğu dönemde, kültürel alandaki genel kıpırdanmaya paralel olarak ortaya çıkan dönemin müzik grupları, müzik sektörü içerisinde şekillenen standart üretim kalıplarının dışına çıkarak daha önceleri Anadolu Pop akımında elde edilen deneyimlere benzer bir şekilde kolektif üretime dayalı bir üretim anlayışını uygulamışlardır. Tipik enstrümancı görünümünü aşan, müzikal yönetmenlik ve düzenlemeciliği de içinde barındıran bir grup müzisyenliği olgusunu beraberinde getiren bu süreçte özgün eserler şekillenmiştir.

Fakat bu süreçte, grup yapılanmalarının kendine özgü sorunlarının çözülememesi ve uzun vadeli, kalıcı bir sanat pratiğinin oluşturulması yönünde gerekli ön koşulların yerine getirilememesi bu dönemde ortaya çıkan müzik gruplarının sanatsal çizgilerini koruyamamalarını ve zamanla dağılma sürecini girmelerini (ya da grup üyelerinde yaşanan değişiklikleri) beraberinde getirmiştir. Genel olarak bakıldığında grup içi eleştirel bilincin oluşturulmasında, grupların sürekliliğinin ve yeniden üretiminin temel koşulu olan asgari bir yaşam birlikteliğinin kurulmasında ve grup üyeleri arasında güçlü bağların kurulmasında yetersiz kaldığı söylenilebilir. Bu durumun sonucu olarak gruba temel ruhunu veren üye profillerinin sürekli değişim göstermesi grupların ortaya koydukları

ürünlerin değışiklik göstermesini beraberine getirmiştir. Bir bakıma çeşitlilik olarak da nitelenebilecek olan bu süreçte temel sorun; elde edilen deneyimlerin belli birikime ve daha sonrasında müzikal bir tarza dönüşme noktasında yaşanmıştır. Grup üyelerinin taşıdığı farklı müzikal yönelimler ilk kuruluşun getirdiğı sıcak atmosferin sonrasında ayrıışmalara neden olmuş, gruplar içerisinde eleştirel, karşılıklı olarak birbirini anlamaya çalışan tartışma platformlarının kurulamaması ayrışmalarla sonuçlanmıştır.

İstatistiki verilerle bakıldığında bu dönemde gerçekleşen grup oluşumlarının sonraki yıllarda şekillenecek olan müzikal oluşumlara ön ayak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yeni Türkü grubunun kurucu kadrosunda yer alan Eftal Küçük'ün Tolga Çandar, Bahadır Suda ve Erkan Oban ile birlikte Çağdaş Türküyü Kurması, Grup Yorum'dan ayrılan Tuncay Akdoğan ve İlkey Akkaya'nın Kızılırmak müzik grubu ile müzikal hayatlarına devam etmeleri, yine Grup Yorum birlikte bir platform oluşturan; Grup Merhaba, Ekin, Baran gibi oluşumlar bu anlamda zikredilebilir. Fakay ortaya çıkan genel tabloya bakıldığında deneyim aktarımı sürecinin yeterli olmadığı görölmektedir.

Kalıcı bir müzik geleneğinin oluşturulması ve grupların yeniden üretiminin sağlanması adına amatör gruplarla ciddi bir ilişki kurulamamış, bu gruplara ve genelde müzisyenlere yönelik teorik ve teknik eğitsel çalışmalar yapılamamıştır. Böylesi bir ortamda dış etkilere olabildiğince açık grup yapılanmaları, müzik sektörü içerisinde hakim olan anlayışlara alternatif duruşlar sergileme hedeflerini kalıcı bir şekilde sürdürememiş birlikteliklerini koruyamamışlardır. 1980'li yılların bu muhalif grupları bu on yılın özellikle ilk yarısında alternatif çizgilerini korumuş, müzik piyasasının hareketlenmeye başladığı ikinci yarıda ise giderek bu tutumlarından uzaklaşmak durumunda kalmışlardır. Ele aldığımız gruplar içerisinde yer alan Yeni Türkü 1980'lerin sonlarına doğru ve özellikle 1990'lı yıllarda dönemin egemen müzikal tınılarına ayak uyduran bir gruba dönüşmüştür. Muhalif kesimlerin sözlerinden taviz vermemek adına uzak durdukları Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ile yaklaşan grup sektörün popüler grupları arasında yer almayı birincil hedef olarak benimseyen bir görünüm arz etmiştir.

Genel olarak ülke ekonomisinin ve müzik sektörünün içerisinde bulunduğu durum ile bağlantılı olarak ortaya çıkan, ekonomik sıkıntılar ve geinmede yağanan zorluklar grup üyelerinin müzik faaliyeti dığında farklı gelir getirici iğlerde alığmasını beraberinde getirmiğ, kolektif anlayığa dayalı üretim pratiklerinde yıpranmalar meydana gelmiğtir.

Toplumsal farklılağmaların artmasıyla birlikte dönemin dinleyici kesiminin beğeni ve zevklerinde ortaya çıkan değiğiklikler müzik gruplarının verdiği ürünlere yönelik olan talebi azaltmığtır. Müzik sektörü içerisinde grup müziği yaparak geçinmenin zaten zor olduğu dönemde özellikle Yeni Türkü rneğinde grldğu gibi beğenilere göre ėekillenen bir sunum yoluna gidilmiğtir. Bu anlamda piyasa koğullarına direnemeyen bazı topluluklarda alternatif, muhalif bir sanat anlayığından pop çizgisine doğru bir geiğin yağandığı söylenebilir.

Grup müziği deneyiminin yağadığı sorunları sadece ekonomik ve toplumsal koğullara bağlı olarak açıklamak yeterli olmayacaktır. Belirli bir çizgisi olan kalıcı oluğumların oluğturulamaması sorunu bugün de kendisini göstermektedir. Sorun iyi müzisyenlerin yetiğememesi değil bir arada, üretken ve verimli alığma ortamlarının kurulamaması olarak karėımıza çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

A) Kitap ve Kitap Bölümleri

Akkaya A. ve Çelik F., 2006. 60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar, Bgst Yayınları, İstanbul

Aksoy, B., 1985. Türkiye’de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul

Alkan, M. Ö., 2006. Birer Belge Olarak Plaklar, “60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar” içinde, BGST Yayınları, İstanbul

Belge, M., 1985. Türkiye’de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları

Belge, M., 1997. Tarihten Güncelliğe, İletişim Yayınları, İstanbul

Davis, S., 2004. Life, Death, Legend, Ebury Press, İstanbul

Dilmener, N., 2003. Bak Bir Varmış Bir Yokmuş – Hafif Türk Pop Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul

Dister, A., 2002. Rock Çağı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Hebdige, D., 1979. Subculture, The Meaning of Style London Methuen

Gürbilek, N., 1992. Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul

Gündoğar, S., 2005. Muhalif Müzik, Devin yayınları, İstanbul

Jara J., 1983. Victor, An Unfinished Song, Bloomsbury Publishing

Kahyaoğlu, O., 2003, “Sıyrılıp Gelen” Grup Yorum, Nokitaplar, İstanbul

Kozanoğlu, C., 1995. 80’lerde Gündelik Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken İletişim Yayınları, İstanbul

Kozanoğlu, C., 1992. Cilalı İmaj Devri, İletişim Yayınları, İstanbul

Lull, J., 2000. Popüler Müzik ve İletişim, yayına hazırlayan: James Lull, Çivi Yazıları / Littera, İstanbul

Matta, R., 1988. The “New Song” and It’s Confrontation In Latin Amerika in C. Nelson and L. Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press.

Meriç, M., 2006. Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği, Pop Dedik, İletişim, İstanbul

Nandorfy, M., 2003. The Right to Leave in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Victor Jara, in D. Fischlin and A. Heble, eds., *Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making*, Montreal: Black Rose Books.

Oskay, Ü., 1995. Müzik ve Yabancılaşma, Der Yayınları, İstanbul

Oktay, A., 1995. 1980 Sonrasında Şiir Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken, Cilt 12, İletişim Yayınları, İstanbul

Plastino, G., 2003. Mediterranean Mosaic, Popüler Music and Global Sounds içinde “Crossing The Boundaries”: Yetkin Özer, Rotledge Taylor & Francis Group New York and London

Somay, B., 1988. “Yeni Bir Tarihin ve Coğrafyanın Şarkısı”, Sosyalizm Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul

Somay, B., 1999. Şarkı Okuma Kitabı, Metis Yayınları, İstanbul

Tireli. M., 2005. Bir Metamorfoz Hikayesi Türkiye’de Grup Müziği: 1957 – 1980, Arkaplan Yayınları, İstanbul

Tireli. M., 2007. Türkiye’de Grup Müziği: 1980’ler Arkapla7. Türkiye’de Grup Müziği: 1980’ler Arkaplan Yayınları, İstanbul

Wallerstein, I., 2000. Bildiğimiz Dünyanın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul

Yerasimos, S., 1992. Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye, kitap 3, Belge yayınları, İstanbul

Zürcher, E. J., 1995. Modernleşen Türkiye'nin Tarihi İletişim Yayınları, İstanbul

B) Süreli Dergilerdeki Makaleler, Söyleşiler

FD., 1992. Cahit Berkay ile Söyleşi, *Folklorla Doğru Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul*, **62**, 75-92

Hasgül, N., 1996. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları, *Folklorla Doğru Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul*, **62**, 27-51

Hasgül, N., 1996. Türkiye Popüler Müzik Tarihinde “Anadolu Pop” Akımının Yeri, *Folklorla Doğru Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul*, **62**, 51-74

Koçak, T., Kızılkaya, Ö., 2007 Ezginin Günlüğü Nadir Gökçürk ile Söyleşi: “25 Yıl Kesintisiz Müzik”, *Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği Dergisi: “Vizyon” MESAM, İstanbul*, **6**, 10-18

Sönmez, A., 2003 İstanbul Film Festivali, Söyleşi, *Altyazı Dergisi, İstanbul*, **3**, 27-34

Stokes, M., 1994. Etnisite, Kimlik ve Müzik, *Folklorla Doğru Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul*, **63**, 123-149

Tekelioğlu, O., Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının sonuçları, *45'lik Şarkılar, BGST arşivi, İstanbul*

C) Görsel Materyaller

Ünlü M., 1999 12 Eylül Belgeseli, Gala Film, İstanbul

Yapp N., 2005 “1960’lar”, “1980’ler” Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi, Literatür yayınları, İstanbul

Boyut., 2004. Rolling Stones DVD, Boyut Yayın Grubu, İstanbul

E) Web siteleri

Biography for the Beatles <http://www.imdb.com>, 09.07.2007

<http://www.birzamanlar.net/>, 08.08.2007

<http://www.anatolianrock.com/>, 08.08.2007

http://tr.wikipedia.org/wiki/Erkin_Koray, 06.08.2007

<http://www.grupyorum.net/tr/icerik/icerikindextr.html>, 08.08.2007

F) Kişisel Görüşmeler

Canku, D., 2007. Kişisel Görüşme

Göktürk N., 2007. Kişisel Görüşme

Yavaşoğulları N., 2007 Kişisel Görüşme

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İstanbul’da doğdu, ilk ve orta öğretimini burada tamamladı. Marmara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İktisat bölümünden 2002 yılında mezun oldu. Üniversite yıllarında yürüttüğü müzikal ve akademik çalışmalar temelinde 2003 yılında İTÜ SBE Türk Müziği Yüksek Lisans Programına kabul edildi. Folklorla Doğru, Folklor ve Edebiyat, 45’lik Şarkılar gibi yayınlarda müzisyenlerle yaptığı söyleşileri yayınlandı, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu bünyesinde çeşitli projelerde icracı ve düzenlemeci olarak çalıştı. Halen Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu’nda müzikal faaliyetlerini sürdürmektedir.