



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

**ANADOLU POP/ROCK'TA TOPLUMSAL BELLEĞİN İZİNİ
SÜRMEK: 1960'LI VE 1970'Lİ YILLAR**

Gökçen Sena DUMAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

ANADOLU POP/ROCK'TA TOPLUMSAL BELLEĞİN İZİNİ
SÜRMEK: 1960'LI VE 1970'Lİ YILLAR

Gökçen Sena DUMAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

TEŞEKKÜR

Teşekkürlerin en büyüğü şüphesiz devam etmekte güçlük çektiğim anlarda bana inanmaktan bir an bile vazgeçmeyen, ilerlemem için cesaretlendiren değerli tez danışmanım Doç. Dr. Gülsüm Depeli Sevinç’e. Kendisine en yoğun zamanlarında bile bana sabır, heyecan ve titizlikle yol gösterdiği için müteşekkirim. Tezimin kuramsal arka planını oluşturmaya başladığım ilk günlerden itibaren ve sonraki tüm süreçlerde bellek çalışmaları alanındaki derin bilgisini benden esirgemeyerek ufkumu açan Dr. Öğr. Üyesi Göze Orhon’a tezime sunduğu kıymetli katkılar için ne kadar teşekkür etsem az kalır. Savunma jürisinde yer almayı kabul eden değerli etnomüzikolog Doç. Dr. Evrim Hikmet Öğüt’e yapıcı yorumları ve değerli katkılarıyla tezimi zenginleştirdiği için çok teşekkür ederim. Duruşlarıyla ve ürettikleriyle akademinin gerçek anlamını ve değerini koruyan Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nin tüm değerli hocalarına da teşekkürü borç bilirim.

Tez çalışmamı 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı ile destekleyen TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı (BİDEB)’na teşekkürlerimi sunarım.

Saha araştırmasında yer almayı kabul ederek hayatlarını ve bellek anlatılarını bana açan, çalışmamı şekillendiren görüşmecilerimin hepsine çok teşekkür ederim.

İlkokul yıllarımdan bugüne dek birbirimizin her anına tanık olduğumuz, İlayda, Zeynep, Mert ve Can’a bu süreçte de bana güç verdikleri için; Semiha, Şeyma ve Gamze’ye “galiba yapamayacağım” hissine kapıldığım tüm anlarda beni sabırla dinleyip keyifli sohbetleriyle sakinleşmemi sağladıkları için çok teşekkür ederim.

Tez sürecinin her adımında ve her daim desteklerini hissettirerek yanımda olan annem Ferda Tarhan Duman ve babam Nedim Duman’a sonsuz teşekkürler. Sevginiz ve desteğiniz olmadan bu çalışmayı tamamlayamazdım. Beni yetiştirirken her şeyden önce kendime inanmamı ve pes etmeden çalışmamı öğütleyen anneannem Türkan Tarhan ve dedem Birol Tarhan’a ise emekleri için minnettarım.

Varlığıyla ve enerjisiyle en karanlık zamanlarımda dahi nefes alabilmemi sağlayan yol arkadaşım Dr. Alper Kumcu, bu süreçte en büyük ilham kaynağım ve en büyük şansım oldu. Benimle birlikte sabrettiği, bana inandığı ve taze bakış açıları sunarak zihnimi berraklaştırdığı için ona minnettarım.

Bu tez, Anadolu pop/rock ruhunu günümüze taşıyan tüm müzisyenlere adanmıştır.

ÖZET

DUMAN, Gökçen Sena. *Anadolu Pop/Rock'ta Toplumsal Belleğin İzini Sürmek: 1960'lı ve 1970'li Yıllar*, Yüksek Lisans, Ankara, 2021.

Bu çalışma, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Anadolu pop/rock müziğinin toplumsal belleğin içine nasıl yerleştiği sorusunu merkeze almaktadır. Kuramsal repertuvarında toplumsal bellek, popüler bellek ve kültürel/iletişimsel bellek kavramsallaştırmalarını ele alan bu tezde, Anadolu pop/rock'ın izinin bellek anlatılarında sürülmesi amaçlanmıştır. Anadolu pop/rock'ın bellekteki yansımalarını anlama gayretiyle sunulan kuramsal ve kavramsal çerçeveden hareketle görüşmecilerin anlatıları incelenmiştir. Derinlemesine görüşme yöntemi nitel araştırma kapsamında veri toplama metodu olarak belirlenmiştir. Görüşmeler on beş görüşmeci ile yarı yapılandırılmış sorular rehberliğinde gerçekleşmiş ve analize dâhil edilmiştir. Görüşmelerin yanı sıra, destekleyici sözlü ve yazılı kaynaklardan yararlanılmış ve anlatıların bu bileşenlerle analiz edilmesi hedeflenmiştir. Araştırma bu çerçevede Türkiye toplumsal tarihinin sosyo-politik kırılma noktalarını Anadolu pop/rock müziği üzerinden kurulan bellek anlatıları yoluyla izlemiştir. Bu tez, Anadolu pop/rock'ın toplumsal olayları, değişim ve dönüşüm süreçlerini içine alışı biçimlerinin serimlenebileceğini göstermektedir. Bu çalışmada, 1960'lı ve 1970'li yılların toplumsal gerçeklerine daha yakından bakabilmek için Anadolu pop/rock'ın yeni ve kapsayıcı bir pencere açtığı görülmüştür. Bununla birlikte, Anadolu pop/rock'ın görüşmecilerin bellek anlatılarına çeşitli duygulanım ve coşkulanımlar ile yerleştiği gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, Anadolu pop/rock, içinde yer aldığı sosyo-kültürel bağlama ilişkin zengin bir izlek sunarak toplumsal bellek inşasının çeşitli boyutlarını göstermiştir.

Anahtar Sözcükler

Toplumsal Bellek, Popüler Bellek, İletişimsel Bellek, Bellek Anlatıları, Anadolu Pop, Anadolu Rock

ABSTRACT

DUMAN, Gökçen Sena. *Tracing Social Memory in Anatolian Pop/Rock: 1960's and 1970's*, Master's Thesis, Ankara, 2021.

This study focuses on the question of how Anatolian pop/rock music was situated in social memory in 1960's and 1970's. By placing social memory, popular memory, and cultural/communicative memory at the core of the theoretical framework, this thesis aims to trace Anatolian pop/rock in the narratives of memory. The memory narratives collected from the interviewees were analysed based on the theoretical and conceptual framework developed for grasping memory projections of Anatolian pop/rock. Data were collected through fifteen semi-structured in-depth interviews employing the techniques of in-depth interviewing approach. Additional written and verbal resources were utilised to analyse the narratives in detail. In this vein, the study traces socio-political milestones of Turkey through memory narratives of Anatolian pop/rock. The results indicate that Anatolian pop/rock embraces waves of change and transformation in the 1960's and the 1970's in Turkey. In this regard, Anatolian pop/rock provides an overarching framework to further evaluate the social realities of Turkey in those years. The results further indicated that Anatolian pop/rock was intertwined with various feelings (e.g., enthusiasm, excitement among others) linked with social memory. To conclude, Anatolian pop/rock demonstrated various aspects of social memory construction by providing a broad understanding of the socio-cultural context it belongs to.

Keywords

Social Memory, Popular Memory, Communicative Memory, Narratives of Memory, Anatolian Pop, Anatolian Rock

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
 GİRİŞ.....	 1
1. BÖLÜM: BELLEK ÇALIŞMALARINDAN MÜZİKTEKİ TOPLUMSAL BELLEĞE: KURAMSAL TARTIŞMA.....	12
1.1. BELLEK KATEGORİLERİ: TOPLUMSAL/KOLEKTİF BELLEK, POPÜLER BELLEK, KÜLTÜREL BELLEK.....	12
1.1.1. Toplumsal/Kolektif Bellek.....	13
1.1.2. Popüler Bellek.....	18
1.1.3. Kültürel Bellek/İletişimsel Bellek.....	19
1.2. MÜZİK VE TOPLUMSAL BELLEK İLİŞKİSİ: KAVRAMSAL BİR BAKIŞ.....	22
2. BÖLÜM: ANADOLU POP/ROCK VE TARİHSEL DİNAMİKLERİ.....	28
2.1. DÜNYA'DAN TÜRKİYE'YE PROTEST MÜZİĞİN GELİŞİMİ.....	28
2.2. ANADOLU POP/ROCK'IN TARİHSEL SERÜVENİ.....	33
2.2.1. Batılı Bir Yerlilik Fikrinin Peşinde: Anadolu Pop/Rock Öncesi Dönem.....	33
2.2.2. Anadolu Coğrafyasının Çağdaş Mahsulü: Anadolu Pop/Rock.....	40
3. BÖLÜM: YÖNTEM.....	48
3.1. BELLEK ÇALIŞMALARI ÜZERİNE METODOLOJİK BİR TARTIŞMA.....	48
3.2. BELLEĞİ ANADOLU POP/ROCK'TA İZLEMEK: SAHA DENEYİMİNİN İZLERİ VE GÖRÜŞMECİLER HAKKINDA BİLGİ.....	51

4. BÖLÜM: ARAŞTIRMA BULGULARININ ANALİZİ.....	55
4.1. MUHALİF BİR NİDA: ANADOLU POP/ROCK'IN PROTEST	
DAMARI.....	57
4.1.1. Dönemin Politik Belleği ve Anadolu Pop/Rock.....	81
4.2. BELLEK İZLERİ ETRAFA SAÇILIRKEN:	
KIRSALIN SESİ KENTE VE MÜZİĞE TAŞINIYOR.....	85
4.3. ZAMANIN RENKLERİNİ HATIRLAMAK: “60’TAN 18’E GELMEK	
KOLAY DEĞİL”.....	94
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	110
EK 1. YARI YAPILANDIRILMIŞ DERİNLEMESİNE GÖRÜŞME	
SORULARI.....	118
EK 2. ORJİNALLİK RAPORU.....	119
EK 3. ETİK KURUL İZİN FORMU.....	120

GİRİŞ

“Her algı eylemi, bir dereceye kadar yaratıcılık eylemidir. Ve her bellek eylemi bir dereceye kadar hayal gücü eylemidir”

-Müzikofili, Oliver Sacks

Müzik düşüncelerin, hislerin, hatta yaşama içkin pek çok anlam ve değerin taşıyıcısı olarak görülmektedir. Müziğin yüzyıllardır süregelen söz konusu vasfı kişisel ve toplumsal çok katmanlı bir yapı ihtiva etmektedir. Müziğe yüklediğimiz anlamlar zihinsel, ruhsal ve mekânsal derinliğe sahip olmakla birlikte, yoğun şekilde çevresel koşullardan da etkilenmektedir. Haliyle müziğin yarattığı anlam dünyası toplumsal bir çerçeve içerisinde ele alınabilir. Erol’a göre (2002, s. 210), müziğe atfettiğimiz anlamlar toplumsal dinamiklerle belirlenmektedir. Dolayısıyla, dinleyicilerin kurdukları anlam dünyasında, kendilerini ait hissettikleri toplumsal gruplarla daha yakından ilişki kuran müzikler aracılığıyla kendilerini ve kimliklerini doğruladıkları söylenebilir. Bu bağlamda, bu tez özelinde, müzikle kurduğumuz toplumsal bağı anlamlandırma çabası, toplumdaki sosyo-kültürel görünümlere ve siyasi tarihin kırılma noktalarına temas etmek olarak ifade edilebilir. Aynı nedenle, bir yüzleşme ve bir kaynaşma alanı olarak da tanımlanabilecek müziğin, geniş bir imkân alanı sunduğu söylenebilir. Söz konusu alan içerisinde bireyler, daha önce ifade edildiği üzere, kendi kimliklerine dair fikirler oluşturmakta ve bir benlik inşasına yönelmektedir. Bir diğer ifadeyle, bireyler müziği kendi yaşamının bir parçası haline getirirken bir taraftan da müzik, zamanın ruhunu ve dokusunu içine çekmektedir. Nitekim bu tez müzik ve toplum arasındaki çok yönlü etkileşim sahasına Anadolu pop/rock örneğinde bakmaya çalışacaktır.

Müziğin yaşamın dinamiklerini kapsama ve deneyimlerin içine sızma kudreti, müzik yoluyla ifade biçimlerinin çok boyutluluğuna işaret etmektedir. Erol müzikteki bu potansiyeli şöyle ifade eder: “Belirli bir kültürel kimliğe sahip grup, kolektif aidiyetini pekiştirmede bir kültürel davranış olarak yalnızca bir popüler müzik türü ve hatta parçasıyla kolektif simgesel anlamlarını üretebilir” (2002, s.174). Erol’un yaklaşımı ile örtüşen bir bakış açısıyla, bu çalışmada da 1960lı ve 1970li yıllarda toplumsal zeminden serpilerek değişen müziğin dilini, Anadolu pop/rock örneğinde, dinleyiciler, müzisyenler

ve müzik yazarlarının anlatıları çerçevesinde, bir toplumsal bellek sahası olarak açığa çıkarmak hedeflenmiştir.

Bu tez çalışmasını yürütme arzumun temeli öteden beri ilgi duyduğum rock mziğye yüklediğim anlamı sorgulama girişimlerinden gelmektedir. Yıllar içerisinde, Türkiye’deki rock müzik tarihine de merak salıp tüylerimi diken diken edecek kadar yoğun duygular hissettiren şarkılara kulak verdikten sonra kendime ‘bu şarkıların bu denli anlamlı hissettirmesinin nedeni geçmişle, yaşanmışlıklarla ve hakikatle kurduğu bağ olmalı’ diye düşündüm. Kendimi bu düşünce döngüsünde bulduğum günlerden birinde, aynı zamanda o dönemin koşullarına da kafa yordüğm bir akşam aklımda beliren ‘bu bağ o dönemlerde yaşıyor olsaydım nasıl kurardım?’ sorusu beni bellek çalışmalarına yönlendirdi. Bir başka ifadeyle, Anadolu pop/rock’a yüklediğim anlamın o dönemin tanıklarının bellek anlatılarıyla kesişim noktalarının olabileceğ düşünncesi oldukça merak uyandırıcıydı.

Bu bağlamda, çalışmanın odak noktası Türkiye’de 1960’lardan itibaren ortaya çıkmış olan Anadolu pop/rock ve bu mziğn toplumsal bellek ile nasıl ilişki kurduğudur. Türkiye toplumsal tarihinin sosyo-politik kırılma noktalarının Anadolu pop/rock mziği üzerinden kurulan bellek anlatıları yoluyla izlenmesini amaçlayan araştırma, o yıllara tanıklık eden kuşagın bellek anlatılarında, mziğin kendisine yer açtığı alanın görlebileceği iddiasını taşımaktadır. Öte yandan, esasında bu çalışmanın ilk hareket noktasını, Anadolu pop/rock’ın bireylerde yarattığı duygulanımın ve o günlerin nasıl hatırlandığının peşine düşme isteği oluşturmıştır. Toplanan anlatıları toplumsal bellek ile bağlantılandırmaya dönük çaba ise, bu ilk ilgi ve merakın devamında biçimlenmiştir.

Çalışma boyunca yalnızca “Anadolu pop” ya da “Anadolu rock” şeklinde tek bir kavramın kullanılamamasının çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Anadolu pop veya rock tanımlaması tartışmalı bir kavramsallaştırmaya işaret etmektedir. Bir kısım uzmanlar müzik türünün ilk örneklerinin görldğü dönemi Anadolu pop, muhalif tavrının yoğunlaştığı dönemi Anadolu rock olarak adlandırmaktadır. Bununla birlikte, yalnızca Anadolu pop adlandırmasının kullanılması uygun olacağını savunan görüşler de bulunmaktadır. Bu argüman, Anadolu pop’taki “pop” adlandırmasının popüler müzikten

geldiğini ve rock müziği de içine alan bir kapsayıcılığı olduğunu öne sürmektedir. Ancak bu tez çalışması söz konusu müzik türünün muhalif yönünü Türkiye’de rock müziğin gelişimi bağlamında ele alma gayretinde olduğu için iki kavram da kendi özelinde sınırlılıklar yaratmaktadır. Bu nedenle, tez çalışması boyunca iki adlandırmanın buluşturularak “Anadolu pop/rock” şeklinde kullanımı tercih edilecektir.

Çalışmada, Anadolu pop/rock şarkılarında kendine yer bulan temalar ve bunların inşa ettiği müzikal yaklaşım gibi unsurların, Türkiye’de toplumsal ölçekte vuku bulan sosyo-politik dönüşümü okurken işe koşulabileceği düşüncesi ile hareket edilmiştir. Döneme ilişkin bellek ve müzik ilintisini açığa çıkarma gayreti ise ancak Türkiye’nin o dönemde içerisinden geçtiği toplumsal, kültürel ve politik süreçlerine değinmekle gerçekçi bir zemine oturacaktır. Dolayısıyla, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türk popüler müziğinin temel unsurlarından olan Anadolu pop/rock adlı müzik türünün toplumsal bellek ile kurduğu ilişkiyi konu edinen bu tez çalışması, dönemi müziğin optiğinden/merceğinden görmeye çalışacaktır. Bu doğrultuda tezin “Türkiye’de Rock Müziğin Tarihsel Gelişimi Bağlamında Toplumsal Bellek İzdüşümleri” başlığıyla adlandırılması uygun görülmüştür. Buradaki izdüşüm sözcüğü, görüşmecilerin belleğindeki Anadolu pop/rock ve Anadolu pop/rock şarkıların sözlerine sızan bellek unsurları olarak iki ayrı yola doğru açılmaktadır.

Türkiye toplumunun göçe bağlı sosyo-kültürel değişimler, yasal düzenlemeler, darbeler, yükselen toplumsal muhalefet, solun yükselişi gibi nedenlerle politik açıdan önemli değişimlere tanıklık ettiği 1960’lı ve 1970’li yıllar, müzik alanında da birçok yeniliğe ve dönüşüme tanıklık edilen dönemlere karşılık gelmektedir. Özellikle modernleşme bağlamında tarihte biraz daha gerilere doğru gidecek olursak, Tanzimat dönemi öncesine dek uzanan modernleşme/Batılılaşma çabalarının, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte müzik dünyasında da kendine yer bulduğu ve bu etkinin 1960’lara, hatta günümüze kadar geldiği söylenebilir.¹ Özellikle 1960’lı yılların ilk yarısından itibaren ise radyonun yadsınamaz etkisiyle Türk popüler müziğinde yerel müzikal kaynakları dikkate alan bir yaklaşım kendini göstermeye başlamıştır. Bu doğrultuda halk müziğinin değerlerini koruyarak Batı

¹ Müzik alanındaki daha erken dönem gelişmeleri izlemek için bkz. Orhan Tekelioğlu, *The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music*, 1996.

müziğinin teknikleriyle modernize edilen parçalar ağırlık kazanmıştır. Kültürel açıdan oldukça verimli bir niteliğe sahip ve kültür-sanat alanında çeşitlilikler araştıran yıllar olarak gösterilebilecek 1960'lar ve 1970'lerde, dinleyiciler ve müzisyenler tarafından yoğun ilgi gören, başka bir deyişle o yılların simgesi haline gelen Anadolu pop/rock adlı tür, Türk müziğinin bir yandan halk kaynaklarına yönelmekle birlikte, diğer yandan Batı'nın popüler müziğinden beslenerek evrenselleşmesi çabalarını temsil etmektedir.

Tekelioğlu'na göre (1996, s. 195), müzik Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllardan itibaren sanat dünyası politikalarının öncelikli alanını teşkil etmiş ve taze bir ulus ve vatandaş yaratma fikri gayesinin en büyük adımlarının uğrağı haline gelmiştir. Bu bağlamda, Anadolu pop/rock'ın esasında, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının birkaç on yıl sonra görünür hale gelen bir çıktısı olduğu öne sürülebilir. Zira erken Cumhuriyet döneminde müzikte izlenen reformlar Türkiye'de müzik alanını bir adım ileriye taşımak ve daha uygar bir düzleme yerleştirmek amacıyla Batı müziği üzerine kurulmuştur (Ahıska, 2010, s. 79). Anadolu pop/rock, erken Cumhuriyet döneminden nakledilen Batı merkezli müzik geleneği ile birlikte, referans noktasını Aşıklık geleneği olarak belirlemiştir. Halk ezgilerinin politize karakterini çağdaş bir yorumla popüler müziğe taşıyan Anadolu pop/rock icracıları, 1960'lı ve 1970'li yılların müzikte ürettiği ana hatlarıyla halka taraf, birçok örneğinde ise doğrudan muhalif dilin temsilcileri olmuşlardır.

Daha önce de ifade edildiği üzere, Anadolu pop/rock'ın hâkim olduğu dönemde Türkiye'nin toplumsal yaşamında politik kırılmaların meydana geldiği mutlaka hatırd tutulmalıdır. Müziğin politik atmosfer ve hareketlilik ile koşut olarak kabuk değiştirdiği ve toplumsal muhalefet yankılarının müzikte de yükseldiği o dönemde, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin attıkları ilk adımlarda sosyal yaşam koşullarının harekete geçirdiği bir kıvılcım olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, Anadolu pop/rock bir müzik türü olarak rahatlıkla sosyo-politik bağlamın içerisine yerleştirilebilmektedir.

Bu tez, Anadolu pop/rock müziğinin ortaya çıkış motivasyonunu ve toplumsal bellekte nasıl yer edindiğini sorunsallaştırmaktadır. Bu doğrultuda, tez boyunca dönemin müziğinin toplumsal eksenini, müzik ile bağ kuran müzik yazarlarının/araştırmacıların,

icracıların ve dinleyicilerin bellek anlatıları rehberliğinde irdelenmektedir. Bu çalışmanın eğildiği bir diğer husus, Anadolu pop/rock'ın ortak yaşantılara nasıl temas ettiği, toplumsal gelişmeler ile hangi bağlamlarda örtüştüğü ve paralellikler inşa ettiğidir. Bu bağlamda, bir kez daha vurgulamak gerekirse, 1960'lı ve 1970'li yıllar Türkiye'de müziğin dönüşümünü, bu bağlamda Anadolu pop/rock'ın ortaya çıkışını, toplumsal bellek üzerinden okuyabilmek açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Bu araştırmanın konusu etrafında gerçekleştirilen çalışmalar incelendiğinde, Türkiye'de Anadolu pop/rock'ı odağına alan çeşitli tez çalışmalarına rastlanmıştır. Yüksek lisans düzeyindeki çalışmalar incelendiğinde karşımıza ilk olarak Ayşe Hande Orhan'ın (2000) gerçekleştirdiği *1960-2000 yılları arası 'Anadolu pop/rock' olarak adlandırılan müzik kültürü* adlı araştırma çıkmaktadır. Kenan Karayaka'nın (2004) *Anadolu rock müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi* konulu araştırması ise söz konusu müzik türünün tarihsel sürecini merkeze almaktadır. Bununla birlikte, Fatma Nil Aydemir'in (2014) *Anadolu rock'da protest ve milliyetçi söylem: Cem Karaca örnek olayı* adlı araştırmasının Anadolu rock'ın muhalif tavrı meselesi ile ilgilenmesi bağlamında anılması gerekmektedir. Burçin Bahadır Güner'in (2015) *Anadolu rock'ta melodik, armonik ve ritmik yapı: 1965-1975* adlı çalışması Müzikoloji alanında Anadolu rock'ın konu edildiği çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Son olarak, Nafiz Camgöz'ün (2019) *Anadolu türkülerinin Anadolu pop-rock müzik türüne uyarlanmasının halkbilimsel incelenmesi* adlı kapsamlı doktora tez çalışması dikkat çekmektedir.

Anadolu pop/rock'ı konu alan çalışmalar irdelendiğinde, bu araştırmalarda yoğun olarak Anadolu pop/rock'ın müzikal yapısına ağırlık verildiği veya tarihsel bir değerlendirme çerçevesinden ele alındığı sonucuna varılmıştır. Yapılan literatür araştırması göstermektedir ki Anadolu pop/rock, Türkiye'de rock müziğin gelişim sürecini konu edinen tez çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'deki müzik ve sosyal bilimler literatürü incelendiğinde, bu tez çalışmasının Anadolu pop/rock'ı konu edinen anılan tezler ile, söz konusu müzik türünün tarihsel sürecini ve müzikal yapısını işlemesi bağlamında ortaklaştığı yönler bulunduğu gözlemlenebilir. Çalışmaların ekseriyetle Anadolu pop/rock'ın Aşıklık geleneği ile ilişkisini ve dolayısıyla protest bir müzik türü olarak görülebileceği görüşünü benimsemesi de bu çalışma ile bir kesişim noktası

oluşturmaktadır. Nitekim adı geçen çalışmalar bu araştırmada yön gösterici kaynaklar olarak önemli bulunmuştur. Fakat bu tez esas olarak Anadolu pop/rock ile Türkiye'nin sosyo-politik bağlamı arasında ilişki kurmaya merkezi bir önem atfetmek yoluyla, adı geçen çalışmalardan ayrılmaktadır. Nitekim literatür incelendiğinde bu yönde çalışmaların sınırlı olduğu izlenmiştir. Dahası, YÖK tez veri tabanı üzerinden yürütülen incelemeler sonucunda, Türkiye'de müzik-bellek ilişkisini Anadolu pop/rock üzerinden kuran herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalar ile ilgili bir nokta daha vurgulanmalıdır. Bu çalışmalar yöntemsel olarak incelendiğinde çalışmalarda gerçekleştirilen görüşmelerin genellikle tanınan Anadolu pop/rock müzisyenleri ile yapıldığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, yöntemsel olarak bellek ve duygu yoklamalarını merkeze alan derinlemesine görüşmelerin gerçekleştirildiği çalışmalara rastlanmamıştır. Dolayısıyla, incelenen çalışmalarda, yapılan görüşmelerden sağlanan bilgilerin analiz bölümünün ana eksenini kapsamaktan ziyade, tezi destekleyici bilgiler olarak yer bulduğu dikkat çekmektedir. Tüm bunlara bakıldığında, yapılan araştırmalarda bellek ve müzik ilişkisini bir saha araştırması yoluyla merkeze alan çalışmaların sayıca az olduğu söylenebilir. Bu araştırmanın, toplumsal bellek ve müzik ilişkisini Anadolu pop/rock örneği üzerinden ele aldığı bakış açısıyla bir yenilik teşkil etmesi, literatüre bu doğrultuda katkı sunması amaçlanmaktadır. Çalışmanın aynı zamanda, Türkiye'deki bellek çalışmaları literatüründeki müzik ve bellek ilişkisine dayalı araştırmaların ilk adımlarını temsil etmesi hedeflenmektedir. Dönemin tanıkları olan dinleyicilerin bellek anlatılarını açığa çıkarması anlamında bir farklılık ihtiva etmesi hedeflenen çalışma, görüşmeci profilinin dinleyicilerle birlikte müzisyenler ve alanın uzmanlarının görüş ve bellek anlatılarını içermesi açısından çeşitlilik sunmaktadır. Bu araştırmanın iddia edilen özgünlük niteliği, dönemin toplumsal koşullarını müziğin bellekteki yansımalarını serimleyerek göstermek amacından ileri gelmektedir.

Bu tez çalışmasının konusu gereği, yürütülen kuramsal tartışmanın merkezine toplumsal bellek kavramı yerleştirilmiştir. Anadolu pop/rock ve bu müziğin toplumsal bellekteki tezahürlerinin peşine düşüldüğü araştırmada, kuramsal olarak öncelikle Fransız sosyolog Maurice Halbwachs tarafından ortaya konulan argümanlar başlangıç noktası olarak

belirlenmiştir. Halbwachs (1925), bellek çalışmalarında kolektif bellek kavramsallaştırmasıyla önemli bir hat çizmiştir. Hatırlama eylemi, yakın ilişkiler içinde olduğumuz çeşitli topluluklar ile kurduğumuz ilişkilerden intikal etmektedir. Bu topluluklar ve etrafında Halbwachs'ın teorilerinin sunduğu dışsal hatırlama çerçevesi, bu çalışma özelinde işler hale gelmiştir. Zira belleğin toplumsal karakterine yapılan vurgu, bir döneme hâkim olan müziğin toplumsal bellekteki izini sürmek adına elverişli görülmektedir. Dolayısıyla, toplumsal bellek kavramını irdeleyen bu çalışmada Halbwachs'ın görüşlerine başvurulması uygun bulunmuştur.

Ayrıca tez, Jan Assmann (2001) kültürel bellek kavramının yanı sıra, hem kuramsal hem de metodolojik açıdan İletişimsel Bellek kavrayışına da dikkat çekmekte ve önem atfetmektedir. Ona göre, yaşayanların belleği olarak düşünebileceğimiz ve insan ömrüyle sınırlandırabileceğimiz iletişimsel bellek, çerçevesine net sınırlar çizilemeyen niteliktedir ve devamlı bir dolaşım halindedir. Kültürel bellek ile karşılaştırıldığında, iletişimsel bellek dağınık yerleşimli anlatılar barındırmaktadır. Dolayısıyla söz konusu bellek formunun muğlak, parçalı ve heterojen özellikler gösterdiği öne sürülebilir. Buna ek olarak iletişimsel bellek, Assmann tarafından kuşak kavramı üzerinden kavramsallaştırılmaktadır (2001, s. 64). Nitekim bu tez de henüz yaşamakta olan bir kuşağın Anadolu pop/rock müziği ile ilişkilenişi bağlamında iletişimsel belleğine başvurmak amacındadır.

İletişimsel bellek sahası, sayılan bu yönleriyle yöntemsel açıdan sorunlar yaratsa da, aynı zamanda son derece önemli potansiyeller sağlayan bir bellek sahasıdır. Özellikle sözlü tarih çalışmaları ve anlatı analizine dayalı araştırmaların kıymet verdiği bir sosyal ve yöntemsel kategoridir. Zira kimse sormadığında, peşine düşmediğinde, ya da belleği taşıyan kuşaklar geride seslerini bırakmaksızın yok olduğunda, bir bellek repertuarı büyük ölçüde eksik kalır, bir tarih eksik yazılır. O yüzden bugün Anadolu pop/rock'ı hala yaşayan tanıklarına sormak, iletişimsel belleğin tüm muğlaklıklarına, öznelliğine ve yanıltıcı olma özelliğine rağmen, bu tezde toplumsal bellek sahasına önemli bir katkı olarak görülmektedir. O yüzden, bu çalışmada 1960'lı ve 1970'li yıllara tanıklık eden kuşağın anlatılarına yer verildiği için, iletişimsel bellek kavramı özellikle sahayı belirlemek açısından elverişli bir zemin sunmuştur.

Müzik, taşıdığı duygulanımsal ve estetik değerin yanında belleği harekete geçiren çeşitli kişisel ve toplumsal ağlarla örülüdür. Bu bağlamda, bireylerin anılarının yer yer müzik üzerinden yeniden kurulduğunu söylemek mümkündür. Müzik üzerinden kurulan bellek anlatılarının retrospektif niteliği, toplumsal bağlamlardan ayrı tutulamamaktadır. Toplumsal bellek kavramsallaştırmasının sunduğu üzere, müzik, bireylerin toplumun bellek anlatılarından beslenip otobiyografik anlatılarını kurabilmesine ön ayak olmaktadır. Dolayısıyla müziğin bellek aktarımında kilit bir rol oynadığı öne sürülebilir. Zira sözlü kültür tarihinde müziğin yeri incelendiğinde, şarkıların barındırdığı ritmik yapıların yaşanan anın, ritüelistik dizgenin vs. daha kolay akılda tutulabilmesini sağladığı ve böylece zihinde ve kolektif duygulanımda yer ettiği görülmektedir. Dolayısıyla yazılı kaynakların olmadığı dönemlerden bu yana müzik, yüzyıllar boyunca söz konusu işlevi aracılığıyla geçmişe dair imgeleri ve belleği oluştururken, içerisine o topluluğa ait karakteristik öğeleri hatırlayış durakları olarak eklemlemiştir.

Bu tez çalışması birbiriyle bağlantılı iki soruya cevap aramaktadır: Birincisi, “Anadolu pop/rock 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğe nasıl yerleşmiştir?” İkinci olarak ise, “Anadolu pop/rock’ın müzikal içeriği toplumsal bellek ile nasıl bağ kurmaktadır?”. Dönemin müziğinin gündelik yaşam pratiklerinde kendine nasıl yer bulduğu ve hatırlandığı araştırılırken, aynı zamanda çalışmanın Anadolu pop/rock’ın toplumsal olayları, değişim ve dönüşüm süreçlerini nasıl içine aldığını da serimlemesi hedeflenmiştir. Dolayısıyla, bu tez çalışmasında müziğin tarihsel süreçlerine, melodik yapısına, konularına, sözlerine, örneklerine bakarak dönemin toplumsal belleğinin kısmen dahi olsa izinin sürülmesi amaçlanmaktadır.

Söz konusu anlatılar açığa çıkarılırken müziğin deneyimleniş biçimlerinin kişilerin kendilerine dair kurdukları anlatılarda nasıl konumlandığı da görünür kılınmaktadır. Zira bellek anlatılarının, görüşmecilerin kendi perspektiflerinden neleri seçtikleri, neleri dışarıda bıraktıklarını işaret etme potansiyeli bulunmaktadır.

Keightley’e göre, bellek kavramı ampirik araştırmalar yürütülürken birçok bağlamda işe koşulabilmektedir. Her çalışma, toplumsal ve kültürel yaşamın boyutlarına ışık tutarken

kendine özgü kavramsallaştırmalardan ve yaklaşımlarından yola çıkmaktadır (2010, s. 56). Bu çalışmada yürütülen niteliksel araştırma, kişisel ve kolektif anlatıların ortaya çıkarılmasında, hatırlama ediminin toplumsal, siyasi ve kültürel olanla kurduğu ilişkinin peşine düşmektedir. Aynı doğrultuda, toplumsal belleğin müzikte nasıl açıldığını görüşmecilerin anlatılarının içinden tartışmaya açan bu araştırmanın öncelikli yöntemsel zemini yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla derinlemesine görüşme yapmak olarak belirlenmiştir. Burada yapılanı tam olarak sözlü kültür çalışması diyemsek de, görüşmelerde kişilerin öznel anlatılarının, duygularının ve hatırlayışlarının olabildiğince ortaya çıkması önemsenmiştir.

Müzik üzerinden geçmişe ve geçmişe gömülü hatıraları betimsel olarak açığa çıkarma gayreti birden fazla veri toplama tekniğinin kullanılmasını gerektirmektedir. O nedenle, görüşmecilerin anlatılarını derinleştirebilmek adına, olabildiğince destekleyici sözlü ve yazılı kaynaklardan yararlanılması, yer yer arşiv kaynaklara başvurulması ve anlatıların bu bileşenlerle analiz edilmesi hedeflenmiştir.

Tez toplam beş bölüm olarak yapılandırılmıştır. Tezin birinci bölümünde toplumsal bellek çalışmalarından yola çıkılarak, oradan müzikteki toplumsal belleğe doğru ilerleyen bir kuramsal tartışma yürütülmüştür. İlk olarak bellek kategorileri açıklanarak, tezin kuramsal zeminine dayanak oluşturan toplumsal/kolektif bellek, bellek ve tarih ilişkisi, popüler bellek ve kültürel/iletişimsel bellek kavramları detaylandırılmıştır. Bu bölümde kuramsal tartışma içerisinde sunulan kavram setlerinden hareketle, bellek çalışmalarının alan yazınında nasıl ele alındığına ilişkin perspektifler sunulmuş ve devamında müzik ve bellek ilişkisi hakkında bir çerçeve oluşturulması amaçlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Anadolu pop/rock müziğinin tarihsel dinamikleri ele alınmaktadır. İlk olarak, bu çalışmanın yoğunlaştığı unsurlardan biri olan Anadolu pop/rock'ın muhalif tavrının dünyada geniş yankı bulan ve müzik tarihini etkileyen gelişmeler üzerinden tarihsel bir okumayla temellendirilmesi hedeflenmiştir. Ardından gelen 2.2.1 *Batılı Bir Yerlilik Fikrinin Peşinde: Anadolu Pop/Rock Öncesi Dönem* alt başlığında Türkiye'nin Cumhuriyet öncesi ve Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının Anadolu pop/rock'ın ortaya çıkışındaki etkisi ele alınmaktadır. *Anadolu*

2.2.2. *Coğrafyasının Çağdaş Mahsulü: Anadolu Pop/Rock* alt başlığında ise konu edilen müzik türünün 1950’li yıllardan itibaren hangi adımlar izlenerek inşa edildiği işaretlenmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise bellek çalışmaları üzerine metodolojik bir tartışma yürütülmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın yöntemsel izleğinin detaylandırılmasının ardından, 3.2 *Toplumsal Belleği Anadolu Pop/Rock’ta İzlemek: Saha Deneyimi ve Görüşmeciler Hakkında Bilgi* bölümünde görüşmecilere ilişkin bilgiler sunulmuş ve araştırmacının saha deneyiminin hikayesi ve araştırmacıda bıraktığı izlenimler aktarılmıştır.

Dördüncü bölümde nitel analiz bulguları değerlendirilmiştir. Analiz bölümünde önceki bölümlerde sunulan kuramsal ve kavramsal çerçeveden hareketle görüşmecilerin anlatıları incelenmiş ve üç başlık belirlenmiştir. Başlıklandırma bellek anlatılarının tematik analizine dayandırılmıştır. Bu bağlamda 4.1. *Muhalif Bir Nida: Anadolu rock’ın Protest Damarı* bölümü ise görüşmecilerin Anadolu rock’ın muhalif tavrına ilişkin düşüncelerinin ve belleklerinde söz konusu yönelimi nasıl kodladıklarının açığa çıkarılması gayretindedir. Dolayısıyla bu bölümde dönemin politik dilinin izinin sürülmesi amaçlanmıştır.

4.2. *Bellek İzleri Etrafa Saçılırken: Kırsalın İzleri Müziğe Taşınıyor*, taşra ve metropol arasındaki ilintileri, aşıklık geleneğini ve dönemin müziğinin hatırlama, hatırlatma ve hatırlanma edimindeki yansımalarını irdelemektedir. Analizin 4.3. *Zamanın Renklerini Hatırlamak: “60’tan 18’e Gelmek Kolay Değil* adlı bölümünde Mannheim’ın işaret ettiği kuşak kavramı çerçevesinde dinleyicilerin anlatılarına ağırlık verilerek, dinleyicilerin belleğine nakşolmuş Anadolu pop/rock ve Anadolu pop/rock’a süzölmüş toplumsal bellek unsurları incelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise analiz verileri değerlendirilmiş, tezin merkezine aldığı ‘Anadolu pop/rock 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğin içine nasıl yerleşmiştir?’ araştırma sorusuna cevap verilmiştir. Devamında, tezin temel meselesinden hareketle toplumsal

bellek ve müzik ilişkisini ele alan bu çalışmanın önerebileceği yeni araştırma sahalarına işaret edilmiştir.



1. BÖLÜM: BELLEK ÇALIŞMALARINDAN MÜZİKTEKİ TOPLUMSAL BELLEĞE: KURAMSAL TARTIŞMA

*“İnsanın yaşadığı değildir hayat; aslolan, hatırladığı ve anlatmak için nasıl
hatırladığıdır”*

Anlatmak İçin Yaşamak, Gabriel Garcia Marquez

Epigraftan da izlenebileceği üzere bu tez çalışması, Anadolu pop/rock’ın gerisinde bıraktığı müzikal miras ve hatıraların peşinden koşarken, esasında hatıralarda inşa olan geçmişi görmek uğraşındadır. Bu amaç doğrultusunda, bu bölümde, “Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal bellek Anadolu pop/rock müziği içine nasıl yerleşmiştir?” araştırma sorusunun peşinden gidebilmesi amacıyla kuramsal bir çerçeve çizilmektedir. İlk olarak bellek çalışmaları içerisinde kendine yer bulan farklı bellek tanımları detaylandırılacak, sonrasında söz konusu tanımların tezin belkemiğini oluşturan bellek ve müzik ilişkisine nasıl kuramsal bir hareket noktası oluşturduğu tartışılacak ve araştırma sorusuna yanıt bulabilmek için en verimli kuramsal izleğin hangisi olduğuna karar verilecektir.

Bellek kavramı ortaya çıkışından günümüze dek sosyal bilimler alanında kendine farklı yansımalar bulmuş ve çeşitli tanımlar ile kavramsallaştırılmıştır. Bilhassa son 30-40 yıl içerisinde, bellek çalışmalarının geçmişin ve günümüzün koşullarına dair kavrayış geliştirilebilmesi adına sosyal bilimlerin bir parçası haline gelmesinin ne ölçüde değerli olduğu anlaşılmış ve bellek çalışmaları hızla büyüyen bir alan haline gelmiştir.

Bellek çalışmalarının henüz gelişmekte olan bir akademik çalışma odağı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda alanda yer alan bellek tanımlarının ve kuramsal yaklaşımların da geçişlilik ve değişkenlik gösterdiğini, hatta zaman zaman iç içe geçme eğiliminde olduğunu söylemek mümkündür. Belleğin birçok formunun olması, hatırlama eyleminin belirli kalıplara yerleştirilemeyecek kadar değişken ve kişisel doğası dikkate alındığında, bellek çalışmalarında belirli kesişim noktaları ve sınırlılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda toplumsal/kolektif bellek öncelikli olmak üzere kültürel

bellek, popüler bellek gibi bellek kategorilerine kısaca değinmek, tezde müziğin kültürel ve popüler ile olan bağını kurabilmek ve kuramsal zeminini oluşturabilmek açısından elverişli görülmektedir.

1.1. BELLEK KATEGORİLERİ: TOPLUMSAL/KOLEKTİF BELLEK, POPÜLER BELLEK, KÜLTÜREL BELLEK

1.1.1. Toplumsal/Kolektif Bellek

1902 yılında akademik alan yazınında ilk kez “kolektif/toplumsal bellek” kavramı Hugo von Hoffmannsthal tarafından kullanılmış olsa da (Olick ve Robbins, 1998, s. 106), günümüzdeki anlamıyla “toplumsal bellek” kavramı ilk kez Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs (1992) tarafından ortaya atılmıştır. Bu doğrultuda bellek çalışmalarını odak noktası alan bilimsel araştırmaların 20. yüzyılın ilk yarısında Maurice Halbwachs’ın çalışmaları ile olanaklı kılındığını söylemek mümkündür. Maurice Halbwachs’ın 1925 yılında yayınladığı *Les Cadres Sociaux de la Mémoire (Hafızanın Toplumsal Çerçevesi)* adlı kitabı belleğin bir sosyolojik çalışma odağı olarak tanımlayan ve belleğin kavramsallaştırılış yönünü biyolojik çerçeveden kültürel bir çerçeveye doğru değiştiren ilk çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır (Assmann’dan akt. Misztal, 2003, s.45). Halbwachs’ın 1950 yılında yayınladığı *La Mémoire Collective (Kolektif Bellek)* adlı yapıtı ise bellek çalışmaları alanının önünü açan ve toplumsal belleğin inşasını ele alan öncül eserler arasında yer almaktadır. Halbwachs, Henri Bergson ve Sigmund Freud’un karşısında yer alarak, belleğin toplumsal bir fenomen olduğunu öne sürmüş, bireysel ve sosyal bellek ayrımlarına dikkat yöneltmiş, böylelikle bellek meselesini sosyal bilimlerin görüş alanına sokmuştur.

Bu bağlamda, Olick’in sözleriyle ifade edilecek olursa, Halbwachs, belleğin bir araştırma nesnesi olarak ele aldığı yaklaşımında, belleğin topluluklarda müşterek bir çalışma prensibinin olduğunu ve bu prensibin ise toplumsal birtakım düzenlemelere dayandığını ileri sürmektedir (1998, s. 109). Dolayısıyla Halbwachs, bireylerin bellek edinimini toplumda gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Aynı şekilde, bireyler hatırlama, hatıraları tanıma ve konumlandırma pratiklerini de yine toplum içerisinde gerçekleştirirler (Halbwachs’tan akt. Olick, 1998, s. 109).

Assmann (2001, s. 44), bellek çalışmalarına katkısı hususunda, Halbwachs'ın görüşleri biyolojik ya da fizyolojik bir perspektifi temel almaz, aksine kişiye özgü belleğin şekillendiği koşulları toplumsal çerçevelerin belirlediğini vurgulama eğiliminde olduğunu ifade eder. Bu bilgidен hareketle, Halbwachs'ın görüşlerinin bireylerin çeşitli sosyal gruplar içerisinde kendine yer bulup iletişim kurma ihtiyacını gidererek anılarını kurgulayan bir “sosyal çerçeve” (*cadres sociaux*) inşa etme sürecine işaret ettiği görülmektedir. Connerton'ın ifadesiyle (2014, s.66), “Gruplar bireylere, içine anıları bir yerlere yerleştirdikleri çerçeveler sunar ve anılar bir tür haritaya işaretleme yoluyla yerleştirilir. Düşünüp anımsadığımız şeyi, grubun sağladığı zihinsel uzamlar içine oturturuz”. Buna ek olarak Keightley ve Pickering'in de vurguladığı üzere (2012, s. 94), toplumsal çerçeveler belleğimizde yer alan ve onunla eşleşen motifleri düzenleme ve açığa çıkarma vasıtasıyla hatırlama edimine toplumsal bir çehre kazandırmaktadır.

Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri kitabında tartışmasını Durkheim geleneği üzerinden kuran Halbwachs, bireylere ait belleğin hâlihazırda büyük ölçüde toplumdan gelen anlam kategorileri üzerinden belirlendiğini belirtmektedir (Megill, 1998, s. 44). Halbwachs için hatırlamak basitçe bireysel bir aktivite olarak tanımlanamaz ve hiçbir zaman da olamayacaktır: “Toplum içerisinde yaşamını sürdüren kişilerin hatıralarını ortaya çıkarmak ve belleklerinden geri çağırmak için kullandıkları çerçevelerin haricinde bir bellekten söz edemeyiz” (Keightley ve Pickering, 2012, s. 94).

“...Kolektif bellek gücünü ve süresini, bir grup insandan destek almasından alıyorsa bile, hatırlayanlar grubun üyeleri olan bireylerdir. Birbirlerini destekleyen bu müşterek hatıralar kütesinden, grup üyelerinin her birinde en yoğun biçimde ortaya çıkan hatıralar farklı farklıdır. Her bireysel belleğin kolektif bellek üzerinde bir bakış açısı olduğunu, bu bakış açısının grup içinde sahip olduğum yere göre değiştiğini ve bu yerin kendisinin de, başka ortamlarla kurduğum ilişkilere bağlı olarak değiştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz” (Halbwachs, 2018, s. 60).

Halbwachs geleneği, toplumsal belleğin temelde kolektif bir sürece işaret ettiğini, söz konusu sürecin de bireysel ve kolektif kimliklerin meseleleri ile derinden bağ kurduğunu öne sürmektedir. Başka bir deyişle, bireysel bellek zaruri olarak diğer bireysel bellekler ile bağ kurarak var olmaktadır. Paul Riceour ise Halbwachs'ın bu husustaki görüşlerini

kişisel belleğin ve kolektif belleğin birbirine içkin olduğunu, birbiriyle iç içe geçerek bağlantı kurduğu ifadesiyle özetlemektedir (2002, s. 437).

Daha önce de ifade edildiği üzere, Halbwachs'ın toplumsal/kolektif bellek anlayışını inşa ederken büyük ölçüde Fransız sosyolog Emile Durkheim'in sosyolojisinden etkilendiği öne sürülmektedir. Halbwachs'ın toplumsal/kolektif belleğe dair görüşlerini temellendirmek ve daha iyi bir kavrayış geliştirebilmek adına Durkheim'in modern toplum ve sosyal gruplar hakkındaki görüşlerine değinmek faydalı olacaktır.

Durkheim sosyolojisi, kolektif temsil kavramı çevresinde şekillenmektedir. Mistzal'ın da işaret ettiği üzere, Durkheim tüm toplumların geçmiş ile birlikte bir devamlılık göstermesi gerektiği ve gösterdiğini, bunun söz konusu geçmişin bireylere ve gruplara bir kimlik attettiğini savunmaktadır (2003, s.136). Benzer şekilde, Halbwachs'ın toplumsal bilincin kolektif doğasına vurgu yaparken toplumsal dayanışmanın yeniden inşa edilebilmesi adına ortak geçmişin temel bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Halbwachs'ın hayali bir kolektif geçmişin de bir toplumun bütünlüğü için hayati önem taşıdığı görüşünü benimsemesi Durkheim'in toplum hakkındaki görüşleri ile paralellikler göstermektedir (Mistzal, 2003, s. 50).

Durkheim, belleği yalnızca kendi kutsal belleklerini korumak isteyen geleneksel topluluklar ile ilişkilendirirken, Halbwachs her tür topluluğun belleğinin önemli olduğunun altını çizmektedir. Halbwachs aynı zamanda çağdaş toplumların mevcut bazı siyasi amaçlarını daha ileriye taşımak adına geçmişlerinin bir nevi şeklini değiştirebileceklerini savunmuştur (Mistzal, 2003, s. 51). Bu bağlamda, ulus-devletin bellek inşası buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı konu etrafında Ernest Renan (1882), "What is a Nation" adlı eserinde ulus-devletin bellek inşası sürecinde işlemleştirdiği hatırlamaların, büyük ölçüde unut(tur)malar yoluyla yapılandırıldığını ifade etmektedir. Her ne kadar bu tezin odağında yer almasa da, bu yaklaşım unut(tur)manın hatırla(t)ma ile olan bağıntı serimlemesi açısından son derece dikkat çekicidir.

Halbwachs ve Durkheim'in görüşlerinin kesişim noktalarını inceleyen Coser'e göre (1992, s.4), Halbwachs, Durkheim ile karşılaştırıldığında nispeten daha uzlaşımçı bir

yönlenim göstermektedir. Durkheim bireysel bilinç meselesini göz ardı ederken, Halbwachs hatırlama ediminin birey tarafından gerçekleştirildiğini öne sürmektedir. Ne var ki, özel bir topluluk içerisinde konumlanan birey, geçmişini hatırlamak ya da yeniden inşa edebilmek için o grubun bağlamına ihtiyaç duymaktadır (Mistzal, 2003, s. 54). Başka bir deyişle, Halbwachs’a göre kişi hatırlama edimi sürecinde içerisinde bulunduğu topluluktan güç almaktadır.

“Elbette bireysel hatıra vardır, ama eşzamanlılığın ya da olumsuzluğun bir süre için yaklaştırdığı farklı çerçevelerde kök salmıştır. Şahsi hatırlama, içinde bulunduğumuz çeşitli dayanışma ağlarının kesiştiği noktada yer alır. Hiçbir şey güncel toplumsal varlığın eşzamanlı örüntüsünün dışında değildir ve bir dilde ifade ettiğimiz için adına hatıra dediğimiz bu biçim, ancak bu farklı öğelerin birleşiminden doğar. Dolayısıyla bilinç asla kendi içine kapalı, boş ya da yalnız değildir. Hatıra sanki toplumsal çerçevelerin değişkenliğinin ve tarihsel kolektif deneyimin ortasında bir yer edinmemizi sağlayan bir işaret noktasıymışçasına birçok yöne sürükleniriz” (Halbwachs, 2018, s. 14).

Halbwachs’ın sözlerinde de görüldüğü gibi, hatırlama eylemi bir bireyin tek başına gerçekleştirdiği bir edim olmasına karşın, yalnızca bir mensubu olduğu topluluğun ortaya koyduğu anlamsal çerçeve ve dilin ortak toplumsal kaynaklarının varlığında eklemlenebilir (Keightley ve Pickering, 2012, s. 95).

Halbwachs’ın yaklaşımında toplumsal bilinç kavramı kolektif bellek anlayışının ana hatlarını oluşturmaktadır. Bunun yanında, bireyin hatırlama edimini sosyal çerçeve içerisinde konumlandırması ve yalnızca bireyin içerisinde bulunduğu topluluk ile sınırlandırması bireyselci yaklaşımın yoksunluğuna işaret etmektedir. Belleğin büyük ölçüde kolektif bilinç etrafında inşa edildiğini savunan Halbwachs’ın kolektif bellek anlayışı Mistzal’a göre, “herhangi bir bireyin hakiki düşünce sürecini ihmal etmektedir” (2003, s. 55). Mistzal tarafından Halbwachs’a yöneltilen bir diğer eleştiri ise, Halbwachs’ın toplumun bireysel belleği şekillendirebilecek gücü elinde tuttuğu düşüncesiyle birlikte kişisel bellek ve geçmişin toplumsal inşası arasındaki diyalektik gerilimi göz ardı etmesidir (2003, s. 54). Bu bağlamda, Jeffrey K. Olick de (1999) “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür” adlı makalesinde Halbwachs’ın kolektif ve bireysel bellek konusunda ortaya attığı düşüncelerin muğlaklığına değinmiş ve Halbwachs’ı “hala bireysel ve toplumsal meseleleri birbirinden ayrı düzeylerde ele alan bir “on dokuzuncu yüzyıl” kuramcısı olarak tanımlamıştır (s. 181).

Günümüzün bellek söylemleri belleğin işleyişine dair sürekli olarak daha derinlikli ve güçlü bir kavrayış geliştirmek için katkıda bulunsa da temelde hala Maurice Halbwachs'ın toplumsal bellek sürecinin karmaşıklığına ilişkin ortaya koyduğu tanımlardan güç almaktadır (Misztal, 2003, s. 124). Zira Halbwachs, içinde yer aldığımız topluluklarla olan ilişkilerimizde meydana gelen değişmeler ile bu topluluklar arasındaki ilişkilerden doğan şahsi bellek macerasını, bireysel olayların ardışıklığını bir bağlama oturtmak konusunda hala çok kullanışlı olan bir yaklaşım sunmaktadır (Duvignaud, 2018, s. 17).

Bireysel ve kolektif bellek zaman içerisinde kimliği işleyerek şekillendirmektedir. Bu bağlamda, Arias ve del Campo kim olduğumuza dair geliştirdiğimiz algının geçmiş yaşantımızla, algılarımızla ve bir parçası olduğumuz topluluğa aidiyet hissiyle doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmiştir (Arias ve del Campo, 2009, s.10). Bu görüşü destekleyen Nora'ya göre, bellek inşası kaynağını kaynaştığı gruptan alır (2006, s. 19). Söz konusu görüşü Halbwachs'ın söylemleri ile ilişkilendirdiğimizde, ne kadar grup varsa o kadar bellek vardır sonucuna varılabilmektedir. Bellek, doğası bakımından kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir. Assmann'a göre (2001, s. 43) toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilemez. Sürece katılanların grup üyeliğinin ispatıdır. Bu yüzden sadece somut mekân ve zaman değil, aynı zamanda, bizim ifademizle somut kimliktir. Bunun anlamı, toplumsal belleğin sadece gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilebileceğidir. Öte yandan, toplumsal bellekteki zaman ve mekân kavramlarının söz konusu grubun çeşitli değerlerle yüklü yaşam bağlamı içindeki iletişim biçimleri ile oluştuğunu vurgulamak gerekir.

Bu bölümde toplumsal/kolektif belleğe ilişkin sunulan kuramsal tartışma izleği, bu tez bağlamında önem arz etmektedir. Zira bu araştırma toplumsal belleği görme gayesiyle yöntemsel olarak bireylerin belleğine başvurmaktadır. Tartışmaya açılan toplumsal bellek kuramları belleğin sosyal izler taşıdığını öne sürmektedir. Bu çalışma ise bireylerin anlatıları üzerinden toplumsal belleğe çıkma gayretiyle sosyal izlerin peşinden gitmektedir. Ancak burada bahsedilen bir ulus-devlet toplumsallığından ziyade, daha parçalı özel bir sosyal grubun toplumsal yönüdür. Bu çalışma Anadolu rock etrafındaki

biraradallığı ele almaktadır. Dolayısıyla yukarıda detaylandırılan kavramlar ve kavramları niteleyen çerçeveler odaklandığım alanı kavramsallaştırmamı sağlamıştır. Kolektif bellek kavramsallaştırmasının belleğin toplumsal boyutlarına gruplar üzerinden yaptığı vurgu, araştırma sürecinde önümü açan unsurlardan biri olmuştur.

Bu bölümde kolektif/toplumsal bellek tanımlarına dair yaklaşımların ağırlıklı olarak Halbwachsyan görüşler ekseninde detaylandırılmasının ardından, tezin kuramsal çerçevesinde işe koşulan kavramlardan biri olan Popüler Bellek ele alınacaktır.

1.1.2. Popüler Bellek

İlk olarak 1982 yılında Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'nin “What do we mean by popular memory?” adlı manifesto metni ile ortaya atılan “popüler bellek” kavramı bellek çalışmaları içerisinde çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Popüler bellek kavramına özellikle Halbwachs'ın ortaya attığı şimdilik kavramına karşı çıkması ve Gramsci'cinin hegemonya yaklaşımını temel alması açısından değinilmesi gerekmektedir.

Popüler bellek kavramlaştırmasının tarafları, temel metinlerinde popüler belleği Gramsci'ci anlayıştan yola çıkarak bir hegemonya mücadelesi olarak ele almıştır. Popüler belleği, resmi ve kimi zaman baskın olan bellek anlatılarının karşısında konumlandırın örneklerden hareketle izlemeye çalışan bu anlayış, aynı zamanda ‘yaşayan bir kültürde üretilen daha özelleşmiş bir geçmiş anlayışı’na (1982, s. 211) işaret etmektedir.

Toplumda çatışmaların olağan olduğunu varsayan ve belleğin yukarıdan aşağıya toplumsal olarak inşa edildiğini öne süren bugüncü yaklaşımın aksine, popüler bellek belleğin aşağıdan yukarıya inşası imkanını vurgulamaktadır. Zira hatırlama ve unutma edimlerinin yerel ve özelden başladığını ve ancak belirli bir zaman geçtikten sonra dışarıya doğru inşa edilerek bütüncül bir hikâyeye dönüştüğünü öne sürmektedir (Mistzal, 2003, s. 61). Mistzal’a göre, Popüler bellek yaklaşımının bugüncü yaklaşımdan ayrıldığı en can alıcı hususlardan biri, çatışmanın topluma içkin bir durum olduğu ve belleğin toplumsal olarak yukarıdan inşa edildiği düşüncesinin aksine belleğin “aşağıdan

yukarıya” inşa edilme olanağına işaret etmesidir. Zira, hatırlama ve unutmanın yerel ve özelden başlayıp sonrasında tam bir anlatıya dönüştüğü yaklaşımını benimser (2003, s.61).

Popüler Bellek anlayışı, alternatif/muhafız kolektif bellek içeriklerinin resmi ve baskın olan anlatılara sızabilmesi ve bir hegemonya mücadelesi alanı yaratabilmesi potansiyeli açısından bellek çalışmaları alanında değerli bir konuma sahiptir.

Popüler bellek, “Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal bellek Anadolu rock müziği içine nasıl yerleşmiştir?” araştırma sorusunu cevaplayabilmek adına bu tezde gerektiği ölçüde yer bulacak fakat kuramsal odağın merkezinde konumlanmayacaktır. Popüler Bellek kuramının bu tez için yeterince kapsayıcı olamamasının iki nedeni vardır. Birincisi, alan yazında kavramın kuramsal olarak yeterince geniş ve etraflıca tartışılmadığının düşünülmesidir. İkincisi ise doğrudan tezin sahası ile ilgilidir; Anadolu rock ile popüler bellek ilişkisinin ne tür dayanaklarla kurulacağının muğlak olarak değerlendirilmesidir. Esasında görüşmecilerin aktardıklarının bu bağ kurmaya kısmen izin verdiği söylenebilir, fakat yine de tezin kuramsal odağını bir önceki altbaşlıkta konu edilen toplumsal bellek etrafında kurmak daha doğru olarak değerlendirilmiştir. Nitekim bu tezin araştırma sorusu da popüler bellek sahasından ziyade belleğin toplumsal dinamikleri bağlamında formüle edilmiştir.

1.1.3. Kültürel Bellek/İletişimsel Bellek

Halbwachs’ın ortaya koyduğu “kolektif bellek” kavramına yöneltile eleştiriler ve bellek çalışmaları alanında kavramın çeşitli anlaşmazlıklara neden olması “Kültürel Bellek” tanımının önünü açmıştır. Mısırolog Jan Assmann tarafından geliştirilen “kültürel bellek” kavramı, Halbwachs’ın kolektif/toplumsal bellek teorisinden temellendirilmiştir. Assmann, kültürel belleğin bir toplumda kültürel devamlılığı sağladığını söyler ve ekler: “Bellek bizim gruplar ve topluluklar içerisinde yaşamamızı sağlar, gruplar ve toplulukların bir parçası olmak ise belleği inşa edebilmemizi sağlar (2008, s. 109). Buradan hareketle, kültürel belleğin ve kolektif belleğin iç içe geçtiği sonucuna varılabilir.

Sturken, kültürel belleği resmi tarihsel söylemin dışında paylaşılan fakat kültürel anlam ile dolu bir bellek olarak tanımlamaktadır. Kültürel bellek bir terim olarak yalnızca belleğin genellikle kültürel formlar yoluyla üretildiği ve çoğaldığı düşüncesine odaklanmaz, aynı zamanda kişisel bellek ve kültürel bellek arasındaki dolaşıma da işaret eder (Sturken, 2008, s. 76).

Kültürel bellek çalışmalarına daha yakından bakma gereği duyulduğunda Andy Bennett’in işaret ettikleri yol göstericidir. Bennett, bu hususta kültürel bellek çalışmalarının tarihle ilişkilendirilirken ulusal ve küresel ölçekteki tarihi mirasın günümüzün kültürel kimliklerini biçimlendirdiği görüşünün altını çizmektedir (2016, s. 247). Bu hususta yine Bennett’in aşağıdaki yaklaşımı faydalı bir bakış açısı sağlamaktadır:

“...Kültürel bellek çalışmalarının çağdaş kültürel yaşamı yorumlamaya olan katkısı ‘kültürel dönemeç’ (cultural turn) kavramıyla da ilişkilendirilebilir zira kültürel belleğin üretimi bireyler ve nesneler, görüntüler, metinlerin günlük tüketimi arasındaki karşılıklı fakat bir o kadar da karmaşık etkileşime dayanmaktadır” (Bennett, 2016, s. 262).

Bu bağlamda, müziği kültürel belleğin çalışılabileceği özgül bir saha olarak görmek mümkündür. Özellikle de konu bir müzik sahnesini² incelemeye geldiğinde yukarıda işaret edilen yaklaşım bir kılavuz niteliği kazanmaktadır. Müzik birçok tarihsel katmanı içinde bulunduran kültürel bir taşıyıcıdır. Zira müzik kültürel ve sosyal bir deneyim anlamına da gelmektedir.

Bu çalışmada kültürel ve iletişimsel bellek yaklaşımları toplumsal/kolektif bellek kavramlaştırmasıyla ayrı tutulamayacaktır, zira iki çerçeve iç içe geçmiş ortak birçok özellik göstermektedir. Söz konusu yaklaşımlar ve kavramlar tez için değinmeden

² Müzik sahnesi Bennett ve Rogers tarafından (2016, s.2) şu şekilde tanımlanmaktadır: “Kolektif katılımın ve aidiyetin kültürel alanları olarak ele alınabilecek müzik sahnesi kavramı, konserlere düzenli olarak katılım, canlı konser kayıtlarının koleksiyonu ve arşivlenmesine ilişkin olduğu kadar, özel ve kamusal alandaki müzik dinleme biçimlerini de içermektedir. Tüm bu farklı pratikler kültürel görünüme işlenerek bireylerin maddesel ve zamansal anlamda ‘canlı’ olanın bir parçası olarak hissetmelerini sağlar”.

geçilemeyecek öneme sahip olmakla birlikte, daha önce de belirtildiği üzere, burada en verimli izleğin toplumsal bellek odaklı bir kavramsal çerçeve olması planlanmıştır.

Jan Assmann (2001), kültürel belleğin yanında ayrı bir kavram olarak iletişimsel bellek adlandırmasını öne sürmüştür. Assmann'ın ifadesiyle (2001, s. 58) “yakın geçmişe ilişkin anıları kapsayan” iletişimsel bellek, insan ömrüyle sınırlı olması ve yaşayan insanın belleğini kavramlaştırması açısından bu çalışma özelinde önem arz etmektedir. İletişimsel belleğin kuşak kavramı ile bağlantısına dikkat çeken Assmann'a göre, kültürel bellek daha uzak ve sınırları belirli bir geçmiş ile ilişki kurmaktadır. Öte yandan, iletişimsel bellek yaklaşık üç dört kuşak öncesine uzanarak daha yakın bir geçmiş zaman anlatısı kurmaktadır (2001, s. 64).

İletişimsel belleğin kapsadığı zaman dilimi incelendiğinde, toplumsal belleğin mikro yaşam sahasındaki inşası sürecinde genç ve yaşlı kuşakların ortaklaşa rolü gözlemlenmektedir. Dolayısıyla 1960'lı ve 1970'li yılları bellek anlatıları üzerinden mercek altına alan bu çalışma özelinde iletişimsel bellek sahası yaşayan kuşakların belleğindeki Anadolu pop/rock'ı izleyebilmek açısından önemli olmuştur. Bu çalışma, bir yandan 60'lı yıllarda temelleri atılan Türk rock müziğinin tarihsel bir incelemesini sunmakla birlikte, daha da önemlisi 1960'lı ve 1970'li yıllara odaklanarak döneme hâkim olan Anadolu pop/rock türünün döneme tanıklık eden müzisyenlerin ve dinleyicilerinin anlatılarını duy(ur)mayı ve bellek bağlamında analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Türkiye'de rock müziğin dinamiklerini incelerken kuramsal hareket noktası olarak toplumsal bellek kavramlaştırması merkezi bir konuma oturmaktadır. Zira, bu çalışma aynı zamanda bir dönemin belleğini açığa çıkarma gayesinde olduğu için, toplumsal bellek yaklaşımı, rock müziğin aidiyet ve kolektif katılım açısından nasıl bir kültürel alan var ettiğini ve toplumsal bellek inşasına nasıl katkıda bulunduğunu anlamaya yönelik kullanışlı bir perspektif sunmaktadır. Özetlemek gerekirse, bu tezin kuramsal çerçevesinde bellek çalışmaları alanında kendine yer bulan toplumsal/kolektif bellek, kültürel bellek, iletişimsel bellek ve popüler bellek kavram setleri temel alınmaktadır.

1.2. MÜZİK VE TOPLUM İLİŞKİSİ: KAVRAMSAL BİR BAKIŞ

Bu bölümde, kuramsal tartışma içerisinde sunulan kavram setlerinden hareketle, bellek çalışmalarının saha s/açılımları ele alınacaktır. Devamında ise müzik ve bellek ilişkisine değinilecektir.

Bellek çalışmaları, multidisipliner özellikleri sayesinde, birçok akademik çalışma alanını kapsamaktadır. Roediger ve Wertsch (2008, s.12), “Bellek meselesi beşerî bilimler ve sosyal bilimlere içkin tüm akademik alanlara temas etmektedir” yorumunu getirmektedir.

Bu bağlamda, Astrid Erll’ün (2011) edebiyat, sinema ve medyanın toplumsal bellek bağlantısını irdeleyen, “*Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies*” adlı çalışması göze çarpmaktadır. Erll’ün bellek çalışmalarının edebiyat ve medya alanları ile ilişkisi hususundaki yorumu literatürü genel anlamda özetler niteliktedir:

“Edebiyat ve medya çalışmalarının bakış açısından kurulan bellek araştırmaları çeşitlilik göstermektedir. Örneklendirecek olursak, bazı araştırmacılar literatür ve sanat bağlamında eski mnemotekniklerin önemine odaklanırken; bir grup araştırmacı “edebiyatın belleği” bakış açısını konu edinmekte, kanonların oluşumunu kültürel mirası tanımlamanın bir yolu olarak görmektedir; anlatı, bellek ve kimlik ilişkisini incelemekte, hatırlama ediminde medyanın rolünü (fotoğraflar ve filmler gibi) değerlendirmekte, sözlü ve edebi kültürün belleğin farklı biçimleri olduğu görüşüyle çalışmalar yürütmekte ve dijital çağda belleğin izleklerini ele almaktadır” (2011, s.1).

Benzer bir hattan ilerlendiğinde, sinema ve toplumsal bellek ilişkisine odaklanan çalışmaların büyük bir ölçüde tarih ve belgesel filmler üzerinden kurulduğu ileri sürülebilir. Buna örnek olarak, Chanan’ın (2004) “*Documentary, History, Social Memory*” adlı çalışması dikkat çekmektedir. Bu çalışmalara ek olarak, Richard Rinehart ve Jon Ippolito’nun (2014) sanat ve toplumsal bellek bağlantısını ele alan “*Re-Collection: Art, New Media and Social Memory*” adlı çalışması ise alan yazını incelendiğinde, sanat ve medyanın bellek çalışmaları ile kesişimini ele alması açısından bu alanda gerçekleştirilen en önemli çalışmalardan biri olarak gösterilebilir.

Son olarak bu çalışmanın araştırma odağında yer alan müzik ve toplumsal bellek bağlantısını konu edinen alan yazını incelendiğinde ise, Keightley ve Pickering'in (2006) "*For the record: Popular music and photography as technologies of memory*" adlı çalışmasının yanı sıra, Dijck'ın (2006) "*Record and hold: Popular music between personal and collective memory*", Lashua'nın (2014) "*Mapping the politics of 'race', place and memory in Liverpool's popular music heritage*", Anderson'ın (2001) "*Deep River: Music and Memory in Harlem Renaissance thought*" adlı çalışmaları dikkat çekmektedir. Söz konusu çalışmalar müzik ve bellek arasındaki görünmez bağları görünür kılmakta, bu çalışmanın konusunu teşkil eden anlatıları ve bağlantıları izleme anlamında verimli bir izlek sunmaktadır. Zira, bu çalışmalar belleğin müzik üzerinden geleceğe nasıl taşındığına ve popüler müzik çalışmalarında saha araştırmasının nasıl yürütülebileceğine ilişkin doneler sunmaktadır. Söz konusu çalışmalar aynı zamanda müziğin makro ve mikro bağlamlarda ele alınış biçimlerini aktarmaktadır.

1.3. BELLEK VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Bir topluma/topluluğa ait geleneklerin ve kültür kodlarının kuşaktan kuşağa söz yoluyla aktarımına dayalı sözlü kültür geleneği, müzik ve bellek ilişkisi bağlamında önem kazanmaktadır. Zira bellek ve müzik ilişkisi köklerini sözlü kültür topluluklarından almaktadır. Sözlü kültür toplulukları, yazılı kaynaklar mevcut değilken, müziğin ve dansın ritmini bilgileri kodlamak için kullanmışlardır. Buradan hareketle, sözlü kültürde belleğin müzikte depolandığı ve ritme gömüldüğü söylenebilir. Söz konusu işlev müziğin zamansallığına da işaret etmektedir. DeNora (2000, s. 67) müziğin zamansallığını "geçmişe dair durumların ve koşulların zamansal yapısının saklandığı bir sandık" olarak tanımlamıştır. Levitin ise müziğin geçmişten bu yana günlük hayatın bir parçası olduğunu şu sözlerle anlatır:

"Müzik tüm insan aktivitelerini değerlendirdiğimizde aynı anda birçok yerde mevcut olması ve eski zamana dair oluşuyla eşsiz bir yer tutmaktadır. Bilinen tüm insan kültürlerinde, kaydedilen geçmişin de bize gösterdiği üzere müzik hep var olmuştur. Kazı alanları incelendiğinde bulunan en eski tarihi eserlerin müzik enstrümanları olduğu görülmüştür: kemik flütleri ve davul yapmak için ağaç kütüklerine yerleştirilen hayvan derileri. Düğünler, cenazeler, üniversite mezuniyeti, savaşa giden askerler, stadyumda gerçekleşen müsabakalar, gece dışarı çıkmak, kiliseye

gitmek, romantik bir akşam yemeği, bebeklerini uyutmaya çalışan anneler ve sınavlara arkada çalan müzik eşliğinde çalışan öğrenciler: İnsanlar ne amaçla bir araya gelirse gelsin, müzik hep oradadır. Çağdaş batılı toplumlardan ziyade endüstrileşmemiş kültürlerde daha yoğun görülmekle birlikte, müzik günlük hayatın çatisını oluşturmuştur ve oluşturmaya da devam etmektedir” (Levitin, 2006, s. 6).

Levitin’in tüm açıklığıyla ortaya koyduğu üzere, müzik hayatımızın her noktasında bize eşlik ederek kişilerle, olaylarla, deneyimler ile kendimizi ilişkilendirmemizi sağlayan ve kurduğumuz bağları yoğunlaştırıp güçlendiren bir ortam, bir vasıta olarak tanımlanabilir. Buradan hareketle, müzik tüm kültürlerin bir parçası olduğu için toplulukları ve o toplulukların hikâyelerini birbirine bağlayan bir tutkal olarak görülebilir. Sturken, müziğin kişiselliği ve kolektifliği bir arada barındırışını şu şekilde ifade eder:

“Kolektif danslardan bir CD’yi diskçılar’a yerleştirmeye kadar vuku bulan tüm müzikal olaylar kolektif bellekte yer edinen hatıraları ve şimdiki zamanın deneyimlerini diğer hiçbir toplumsal aktivitenin gerçekleştiremeyeceği ölçüde yoğunlukla, güçle ve sadelikle harekete geçirir ve düzenler” (1997, s. 3).

Müziğin toplumsal işlevini ele alan Dijck’e (2006, s. 367) göre, müzik dinlemek daima toplumsal bir aktivite olmuştur: Akranlar ile müzik dinlemek veya arkadaşların bir araya geldiğinde müziğe dair değerlendirmelerini paylaşması bireylerin müzik zevkini oluştururken aynı zamanda bir grup kimliği inşa etmelerine de ön ayak olmaktadır.

Etrafımızdaki kişiler ile duygusal bir bağ kurmamızı sağlayan en önemli araçlardan biri olmasının yanında bireylere ortak deneyimlerini de hatırlatma görevi üstlendiği bilgisinden hareketle, müziğin söz konusu katalizör niteliğinin yaşları birbirine yakın, ortak deneyimleri ve koşulları paylaşan kuşakların belleği bağlamında incelenmesi bu araştırma açısından elzem hale gelmektedir.

Bir kişinin yaşı (bilhassa özellikli bir kuşakla olan ilişkisi) kolektif belleğin inşasında öncül bir rol üstlenmektedir. Sosyolog Schuman ve Scott, bireylerin gençlik dönemlerindeki deneyimlerinin hayatları boyunca kalıcı bir şekilde belleğine kazındığı sonucuna varmıştır (Bryant, 2005, s.170). Balch ve Lewis, müziğin fotoğraflar ve günlük yazıları gibi anımsatıcı bir işlevi olduğunu, müzik dinleme eyleminin belirli olayları, duyguları veya ruh hallerini çağırdığı ve kaydettiğini belirtir (Dijck, 2006, s. 359). Nitekim Halbwachs da kuşak ve müzik ilişkisini gözden kaçırmamış, bu irtibata yönelik,

“Müzik, doğaüstü yüceliğinde dahi, toplumsal bir deneyimi ifade eder” yorumunu getirmiştir (Halbwachs’tan akt. Leppert ve McClary, 1989, s.179). Dijck’e göre, ortak dinleme edimi, şarkı paylaşımı ve müzik hakkında konuşmak bir aidiyet hissi yaratmakta ve kişinin benlik anlayışını daha geniş bir topluluk ve kuşakla bağlantılamaktadır (2006, s. 357). Başka bir deyişle, müzik yarattığı aidiyet hissiyle ortak bir kültürel bellek oluşturarak söz konusu kuşaklara dair anlatıların oluşmasını sağlamaktadır. Buradan hareketle, müzikal belleğin, yalnızca müziğin paylaşımı yoluyla değil, aynı zamanda hikâyelerin aktarılması yoluyla gerçekleşen kişisel ve kolektif mirasın kuşaklararası bir transferi olarak görülebileceği söylenebilir. Bu bağlamda Dijck’e göre, şarkılar da fotoğraflara benzer şekilde kişisel bellek anlatılarının bir parçası haline gelir. Yaşça büyük kişilerin yaşam öykülerini veya anılarını sonraki kuşaklara aktarırken müziği kullanmalarının temelinde yatan neden budur (2006, s. 364).

Dijck’in görüşleri ile aynı çizgide ilerleyen Bryant’a göre, yaşı geçkin kişilerin bir mensubu olduğu kuşaklar, genç kuşaklar ile karşılaştırıldığında müziğe ve sözlere çok daha yoğun duygusal anlamlar atfetmektedirler. Zira kişi yaş aldıkça, nostalji benzeri duygular müziğin etkisiyle tetiklenir, şarkı sözleri ise kişiyi duygu yüklü kılar (2005, s. 171).

Daha önce de ifade edildiği gibi, çalışmanın merkezinde konumlanan Anadolu pop/rock müziği ve toplumsal bellek ile kurduğu ilişkiyi anlamlandırma gayreti müzik ve toplum ilişkisine değinmeyi elzem kılmaktadır. O nedenle müzik ve toplum ilişkisine dair kavramsal yaklaşımlara biraz daha yakından bakarak devam edelim.

Müzik, en yalın tabiriyle, yüzyıllar boyunca kişinin yaşantısının, kimliğinin, kişisel ve toplumsal bağlamda ifade biçimlerinin bir taşıyıcısı ve yansıtıcısı görevini üstlenmiştir. Başlangıcı ilk olarak sözlü kültür faaliyetlerine dayanan müzik kavramını Dönmez, sözlü kültür çağında insanların çeşitli hatırlama yöntemleri geliştirdiklerini vurgularken, bu metodların vezin ve uyak gibi sözle ilgili olanlarının yanı sıra müzikle de yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir (2015, s.15).

Dinlediğimiz müzikler genellikle doğrudan duygu dünyamıza hitap etmektedir. Müziği “Bireyler müziği yaşamlarına ve toplumsal dünyaya anlam kazandırabilmek için bir vasıta olarak kullanırlar” sözleriyle kavrayan DeNora (1999)’nın da dikkat çektiği üzere, müzik bütün toplumlarda çeşitli düşünceleri, görüşleri ve duyguları tasvir edip işleyen yönüyle; sosyal, ekonomik ve siyasi çehrelerin tümüne sirayet etmiş ve onlarla iç içe geçerek yekpare bir hale gelmiştir. Bu bağlamda DeNora’nın sunduğu kavram setleri müzik ve toplum ilişkisini anlamlandırma hususunda yol haritası çizmektedir. DeNora (akt. Bennett, 2005, s.117) müzikle kurduğumuz ilişkiyi müziğin gündelik yaşamın ritimleriyle kurduğu yakınlık üzerinden açıklamaktadır. Ona göre, müziğin gücü bireylerin hareket biçimlerini, zamanı deneyimleyiş ve algılayış şekillerini, bireylerin etrafındakiler ve kendileri hakkında hissettiklerinde yansımasını bulmaktadır.

“Bireylerin müzikal aktivitelerini incelemek ve gözlemlemek, aynı zamanda hem kişisel seçimler hem de kolektif eylemler için benzer yönlendirmeler sağlayan çeşitli yollarda bulunmalarını da gözlemlemek anlamına gelir. Bu tür yollar bireylerin şehir hayatına katılım gösterebilmesi açısından önemli –ve genellikle es geçilen- bir çerçeve sunmaktadır. Söz konusu çerçeve bireylerin içerisinde bulunduğu diğer kişisel ağlar ile zaman zaman örtüşse de, genellikle daha kalıcı ve daha detaylı yapılandırılmış özellikler gösterir. Adeta tüm şehir boyunca bir hat çizerler. Diğer bireyler için görünmez olan bu yollar, o yolları takip edenler için oldukça belirgin bir geçit gibidir; söz konusu geçitler onlar için aktiviteleri, ilişkileri, mekan ve zamandaki eylemleri için anlamsal bir yapılandırma anlamına gelir” (Bennett, 2016, s. 244).

Attali ise, müzik ve toplum ilişkisini iktidar ve birey ilişkilenmesi üzerinden kurmaktadır. Ona göre, müzik bir topluluğu imleyerek iktidarların halk ile kurduğu ilişkiyi ve bu ilişkinin dinamiklerini belirlemektedir (2014, s.16). Bennett da Attali ile benzer bir yönde ilerleyerek müziğin genç kuşaklar için gündelik yaşam ile siyaset arasındaki geçişliliği temsil ettiğini öne sürmektedir. Bennett’a göre, müziğin işlevsellik kazandığı kilit hususlardan bir tanesi muhalif bir tavrın taşıyıcısı olarak açtığı anlam yüklü alandır (2005, s. 125). Frith ise bu bağlamda, müziğin toplumsal ilişkilere ve kendi benliğimize dair yapılandığı deneyimleri vurgularken müziğin bu yolla bir kimlik duygusu oluşturduğunu savlamaktadır (1996, s. 124). Bu görüşlerden hareketle, yaptığımız müzikal tercihlerin ve yönelimlerimizin bir kültürel alan oluşturduğu öne sürülebilir. Bu görüş, gündelik yaşam biçimimizin müzikten beslendiği ve yeni biçimler kazandığına işaret etmektedir.

Öte yandan Ayas, müzik dinleme deneyimi ve tezahürlerini nitelerken dinleyici ve müzisyen arasında gelişen ortak etkileşimi vurgular. Ona göre, “Besteci veya icracıyı dinleyicilere mesajlar ileten etkin bir kaynak, dinleyiciyi de bu mesajların şifresini çözen pasif bir alıcı olarak gördüğümüzde müzik deneyiminin gerçek mahiyetini anlayamayız. Bir müziğin anlamı, icracı ve dinleyicilerin kendi deneyimleriyle müziği yaratan kişinin deneyimi arasında sağlanan eşgüdümünden doğar” (2019, s. 97). Ayas’ın görüşüne paralel biçimde ilerleyen Kruse ise, icracı ve dinleyici arasındaki etkileşimin gücüne önem atfeder. Kruse, bu yoğun etkileşimin yalnızca müziğe gömülü anlam dünyasında değil, dinleme deneyiminin kendisi ile yaratıldığını söyler (2019, s.8). Müziğe başka bir perspektiften bakıldığında ise Ergur’un müziği bir temsil alanı olarak ele aldığı görüş sıklıkla benimsenmektedir. Ergur, müziğin etki alanının sınırlarının çizilemeyeceğini ve kontrol edilemeyeceğini savunurken, içerisinde yaşadığımız toplumdan ve çevresel koşullardan azade olmadığına da dikkat çekmektedir (akt. Ayas, s. 20).

“Haritacılık gibi müzik de çatışma halindeki düzenlerin eşzamanlılığını kaydetmekte, kararsızlıkta ısrar eden, saf olmayan, bulanık bir yapı ortaya koymaktadır. Labirent misali, iç içe geçmiş onca ritmi taşıyarak, asla kendi izini kaybetmeden, bilinmeyene doğru akan bir nehir gibi” (Attali, 2014, s. 21). Attali’nin görüşlerinden hareketle, müziğin çetrefilli yapısı göz önünde bulundurulduğunda, siyaset ve toplum ile kurduğu ilişkiyi ortaya koyma çabası muğlak bir zeminde konumlanmaktadır.

Müzik ve toplum ilişkisini sorgulama amacıyla sunulan, farklı disiplinleri ve yaklaşımları bir araya getiren tüm görüş ve iddialar tezin odağı bağlamında ufuk açmakta ve yol gösterici bir görev üstlenmektedir. Ortaya konulan tüm yaklaşımlar, müzik ve toplum ilişkisinin gündelik hayatın bütün dinamiklerinin içine sızarak yaşamımızın merkezinde konumlandığı fikrinde birleşmektedir.

2. BÖLÜM: ANADOLU POP/ROCK VE TARİHSEL DİNAMİKLERİ

2.1. DÜNYADAN TÜRKİYE'YE PROTEST MÜZİĞİN GELİŞİMİ

Protest müziğin ivme kazandığı 1960'lı yılları detaylandırmadan önce 1950'lerin atmosferine değinilmesi önem teşkil etmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan devinimin kültürel yansımaları, 1950'li yıllarda müzikteki değer dünyasının da değişmesine neden olmuştur. Türkiye'nin dış politikada Amerika ile yakın ilişkiler kurması yönündeki girişimler, modernleşme teşebbüslerinin de mesafe kat etmesine tekabül etmektedir. Gündelik yaşama ve kültür-sanat alanına sirayet eden bu girişimler, takip eden yıllarda etkilerinin daha belirgin görüleceği yeni bir hattın başlangıcını temsil etmektedir.

Bu bağlamda Caz müzik geleneğinin Halkevleri'nde verilen eğitimler ve çeşitli mecralar yoluyla yayılması, 1950'li yıllarda Türkiye'nin müzikal çehresini değiştiren kültürel açılımlardan birini temsil etmektedir (Demiriz, 2018, s.192). İlerleyen yıllarda Rock'n Roll'un da popülerlik kazanmasıyla birlikte, müzik topluma içkin ifade biçimlerini daha görünür bir şekilde taşımaya başlamıştır. Bu nedenle, Türkiye'nin müzik kültürünün politik bir çehreye bürünmesinde Amerikan müziğinin etkisinin yoğun olarak hissedildiği öne sürülebilir.

1960'lı yıllar, Türkiye tarihi açısından, 1950'li yıllarda ilk nüvelerini gördüğümüz değişim rüzgârının daha da kuvvetlendiği bir dönemi ifade etmektedir. Amerika ve Avrupa'da, özgürlük talebi seslerinin yükseldiği, köklü bir gençlik devrimi hareketinin deneyimlendiği 1960'ların sonlarından itibaren, müzik de kendi içerisinde bir değişim sürecinden geçerek protest hareketlerin merkezinde konumlanmıştır. Bu tarihsel dönem, Türkiye'de de kendi özgüllükleri dâhilinde bir karşılık bulmuştur. Bu bağlamda, bu alt başlıkta, protest müzik kavramını detaylandırma, rock müzik, alt kültür ve karşı kültürlerle kurduğu ilişkiden yola çıkılarak Anadolu pop/rock'ın çıkış sürecine değinilmesi gerekli bulunmuştur.

Çalışmalarında müzik ve politik kimliği ilişkilendiren Çerezcioğlu'na göre, bir müzik türünün politik olarak görülebilmesi için dinleyicilerin müzikle yalnızca siyasi olaylar üzerinden bağ kurması gerekmez. Ona göre, müzik üzerinden gündelik yaşamın hakikatlerine ilişkin kurulan herhangi bir sorgulayıcı kavrayış o müziğe politik bir anlam atfetmektedir (2016, s. 122).

“Müziğin genelinde olduğu gibi politik müzikte de müziğe anlamını insanlar verir. İnsanlar müziğin hem üreticisi hem de alıcısı olarak müzikle ilgili tınısal ve tını dışı anlamları yaratan birimi oluştururlar. Gerek sözel içerik gerekse tınılar, belirli tarihsel uğraklar ve olaylarla olan ilişkileri bağlamında, insanlar için kimi zaman ortak anlamları taşıyabilirler. Belirli müzik türlerinin kimi söylemlerin taşıyıcısı olması ve bu müzik türlerinin çalgılarından söyleyiş biçimlerine kadar, tınısal özelliklerinin bu söylemlerle ilişkili anlamlar üretmesi söz konusudur” (Çerezcioğlu, 2016, s. 124).

Türkiye’de müzik sahnesinin bilhassa 1960’ların ikinci yarısından itibaren folk müziğin ve sol yönelimin etki alanını genişleterek daha da görünür hale gelmesi ile birlikte politize bir çehreye büründüğü söylenebilir (Eren, 2017, s.133). Bu gelişme aynı zamanda Anadolu pop/rock’ın politize nitelik taşımayan ana akım müziklerden daha farklı bir yerde konumlandığına işaret etmektedir. Bu bağlamda Anadolu pop muhalif bir müzik türüne ilişkin özellikleri taşımaktadır denebilir. Zira Çerezcioğlu’nun da işaret ettiği üzere barındırdığı eleştirel söylemler ve içeriğindeki politize tavır Anadolu pop/rock’ı o dönem içerisinde icra edilen diğer müzik türlerinden ayıştırmaktadır. Nitekim müziğin toplumsal gücü ve etki sahası düşünüldüğünde, Lull’un (1985, s.365) işaret ettiği bağlam ayrıca önemlidir:

“Müzik, biçimlendirilmiş toplumsal kolektiviteleri bütünleştirebilecek bir etkiye sahiptir. Marşlar; uluslar, okullar, siyasi partiler, askeri birlikler, ticaret kuruluşları, dini topluluklar, işçi sendikaları ve protesto hareketleri için icra edilir. Müzik, öğrenmeye motive oldukları konular hakkında bir bilinç geliştirme sürecinde olan genç bireyler arasındaki kültürel olarak bağlanan bir bilinci yaratmaktadır” (Lull, 1985, s. 365).

Günümüzde “protest müzik” tanımı içerisine dâhil ettiğimiz tüm eserlerin temelini *Blues* adı verilen müzik türü ile atıldığı söylenebilir. Sözlü geleneğin bir çıktısı olarak ele alabileceğimiz Blues’u, Attali şu sözlerle ifade etmektedir: “İç Savaş’la özgürlüklerine henüz kavuşmuş olan pamuk tarlaları ve fabrikalardaki zenciler, köleliklerini konu alan, kurtuluşlarını kutlamak için yeni sözler ekledikleri şarkı ve müziklerini önce *negro*

spirituals veya *gospel songs* adı altında, daha sonra da *blues* adıyla duyurmak için küçük orkestralar kurarlar” (2014, s. 118).

Blues müziğin ardından politik müziğin bir sonraki aşaması olan Caz müzik, Mark Tucker’ın (2015) ifadesiyle kökleri 20. Yüzyılın başlarında Afro-Amerikalılar tarafından tanıtılan ve çeşitli konvansiyonların icra edilmesine dayanan bir müzik geleneği olarak tanımlanmış ve blues müziğinden türeyen melodik ve harmonik elementler ile karakterize olmuş bir müzik formu niteliği vurgulanmıştır (s. 23).

Blues ve Caz müzik örneklerinden yola çıkılarak, söz konusu türlerin protest bir tavır ortaya koyarken, aynı zamanda ortak bir merak ve anlamın paylaşıldığı ve tesis edildiği bir dil yarattığı öne sürülebilir. Schumann’ın da ifade ettiği üzere, “Müzik, özgür ve değişken olarak ruhu harekete geçiren genel lisanı konuşur” (akt. Attali, 2014, s. 36). Bu bağlamda Mattern da müziğin ortak deneyimlerin dışavurulmasını sağlayarak müşterek bir bellek anlatısı oluşturduğu ve bu yolla benliğimize ilişkin fikirlerimizin pekiştirilmesine katkı sağladığını öne sürmektedir (1998, s. 19).

Protest söylemler içeren müzikler özelinde müziğin gücünden ve dolayısıyla belirli hisleri körükleme niteliğinden kaynaklanan bir ilişkilene biçimi gözlemlenebilir. Müzik tarihini incelediğimizde bilhassa alt-kültür ya da karşı kültürler ile bağdaştırılan müzik türlerinde karşı-hegemonik bir mücadelenin varlığı söz konusudur. İşaret edilen mücadele alanı direnişin müziğe nüfuz edebilmesine olanak tanımış ve sosyal hareketlerin ve eylemler ile ayrılmaz bir bütün halini almıştır. Muhalif tavrın izlerini melodilerde sürdürdüğümüz şarkıları deneyimlemek bir nevi siyasi yönelimleri ve eylemleri de deneyimleme edimini beraberinde getirmektedir.

Rock’n’roll’un görünürlük kazanmasıyla birlikte genç nüfusun kendini müzikle ifade ediş biçimi daha muhalif ve protest bir karakter kazanmıştır. Rock müzik ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren yarattığı direniş olanağı sayesinde yeni kültürel oluşumların zeminini hazırlamıştır. Andy Bennett’a (2010) göre, rock müziğin de içerisinde yer aldığı popüler müzik formları belirli kuşakların deneyimlerinin sesi haline gelmiştir. Jenerasyonların

kendi kimliklerini anlamlandırma sürecinde ve kültürel kimliklerini kazanıp geliştirmelerinde önemli bir yol gösterici olmuştur.

İkiliklerin ve mücadelenin temsil edildiği çarpıcı yıllar olarak görülebilecek 1960’lar Gorsky (2013) tarafından her türlü şiddete tanık olunan ve eylemlerle geçen bir dönem şeklinde tanımlanmıştır. Gorsky bu dönemde radikal hareketlerin yanı sıra, siyasette ve ailelerin kendi dinamiklerinde muhafazakâr değerlerin yükseldiğine dikkat çekmektedir (2013, s. 219).

Britanya Kültürel Çalışmalar ekolünün, daha da özelleştirecek olursak Birmingham Okulu’nun odak noktası olarak belirlediği alt-kültür kavramı, “toplumdaki azınlık (veya alt) grubun değer, inanç, tutum ve yaşam tarzını ifade eder” (Edgar ve Sedgwick, 2007, s.358). Smith ve Riley’e göre ise Birmingham geleneğinden temellenen çalışmalar, gençlik müzik altkültüründe hegemonyanın ve direnişin kuramsal ele alınış biçimlerinin daha derinlikli bir hattan ilerlemesini sağlamışlardır (2016, s.224).

Bu bağlamda Edgar ve Sedgwick, alt-kültürü bir müzakere alanı olarak ele alır. Bu müzakere alanında, merkezde yer alan kültüre karşı çeşitli görüşler sunulabilir, bir direniş oluşturulabilir ve topluluklar açısından kendi kimlikleri ifade etme olanağı yaratılabilir (2007, s.358). Heilbronner (2016, s. 216), bunu Amerika örneğinde şöyle betimler:

“Görünen o ki protest müziğin etkisinin en yoğun ve en dolaysız hissedildiği yer Amerika Birleşik Devletleri’ydi, özellikle de Batı Yakası için bunu söylemek mümkün. 1960’ların ikinci yarısına gelindiğinde New York ve San Francisco “hippi yaşam tarzı” olarak da adlandırabileceğimiz karşı kültürün merkezi haline gelmişti. Bu ilk olarak rock müzikte yansımasını bulmuştur. (...) Dönemin rock müziği ağırlıklı olmak üzere siyaset ve uyuşturucu ile ilgileniyordu. Siyaset bağlamında çoğunlukla Vietnam Savaşı karşıtlığı ele alınıyordu. Siyaset ve uyuşturucu kendini rock müzik yoluyla ifade eden bir protest anlayış ve duygu ortaklığı yarattı” (Heilbronner, 2016, s. 216).

1960’lı yıllara kalıcı bir iz bırakan gençlik ve karşı kültür hareketlerinin müzikle ilişkisini kavrayabilme gayreti popüler müziği Amerika’daki tezahürlerinden başlayarak ele almayı gerekli kılmaktadır. Zira Türkiye’deki kurulu düzene karşı bir duruşu ifade eden müziğin kaynaklarını söz konusu dönemden almaktadır. Bu bağlamda Amerika’daki gelişmelerin ve Amerika’nın popüler müziğinin hareket noktası olarak belirlenmesinin

nedeni orada popüler müziğin, bilhassa rock müziğin toplumsal ve kültürel bağlamda bir ayırıcı özellik teşkil etmesi ve popüler müziğin protesto hareketleri için bir vasıta görevi görmesinden ileri gelmektedir. Bu noktada Rodnitsky, 1960’larda kurulan politik ve toplumsal temelli karşı kültür formunun rock müziğin doğurduğu olanaklar ve açtığı tutunma alanları ile inşa edildiğini öne sürer. Dolayısıyla müzik radikal eylemlerin çağı olarak görülen 1960’ları kavramayı kolaylaştıran güçlü bir rehberlik sunmaktadır (1999, s. 106).

Herbert Marcuse, rock müziğin 1960’larda hâkimiyet kurmaya başlayıp toplumsal bilinci yönlendirmesini şu sözlerle betimlemektedir: “1968’de yaşanan çalkantıların ardından ‘ruh’ artık Beethoven, Schubert’de değil, blues, caz ve rock’n roll’da var” (1969, s. 36). Bununla beraber Lull (1985, s.366), rock müziğin, hâkim kültür tarafından uygun olarak tanımlanmayan daha cazip bir dünyaya dair bilincin uyanmasını sağlarken genç bireylerin heyecan verici yönelimlerine hitap ettiğine dikkat çekmektedir. Lull’ın görüşlerinden hareketle, rock müziğin alamet-i farikasının toplumsal gerçekliklerden beslenerek baskıcı kurumlara karşı sembolik bir mücadele aracı haline gelmesi olduğu iddia edilebilir.

Amerika özelinde 19. yüzyıl başlangıç noktası olarak alındığında, folk, caz ve blues türleri toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu pop/rock ise benzer bir kanaldan ilerleyerek içerdiği toplumcu mesajlarla dinleyicilerin politik simgeler üzerinden ilişki kurmasına ön ayak olmuş, ortak hisleri ve yönelimleri benimseyen dinleyicilerin ilgisini çekmiştir. Tüm bunların neticesinde, Anadolu pop/rock’ın açtığı hattın direniş ve başkaldırı alanı oluşturarak bireysel ve kolektif kimliklerin şekillenmesinde rol oynadığı öne sürülebilir. Anadolu pop sahnesinden çıkan eserler o dönem için halkın ve halkın günlük yaşantısının sesi haline gelmiştir.

2.2. ANADOLU POP/ROCK'IN TARİHSEL SERÜVENİ

2.2.1. Batılı Bir Yerlilik Fikrinin Peşinde: Anadolu Pop/Rock Öncesi Dönem

Bu çalışma, ana araştırma sorusu olarak Anadolu pop/rock müziğinin Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğin içine nasıl yerleştiğinin peşinden gitmektedir. Üretilen ana araştırma sorusuna yanıt ararken, Anadolu pop/rock’ı tarihsel olarak yorumlamak istediğimizde, Batı ve modernleşme bağlamında meselenin izini sürmek adına Tanzimat dönemine kadar gidilmesi ve sonrasında yaşanan gelişmelerin irdelenmesi gerekmektedir. Türk popüler müziğindeki dönüşümün arkasındaki tarihsel süreci anlayabilmek adına öncelikle Tanzimat Dönemi’nde müzikte modernleşmeye yönelik atılan adımlar ele alınmıştır. Sonrasında Erken Cumhuriyet Dönemi politikaları ve ardından 60’lı ve 70’li yılların dinamikleri serimlenerek Anadolu pop/rock’ın ortaya çıktığı bağlama ilişkin bir çerçeve çizilmesi amaçlanmıştır.

Bu bölümde Türk popüler müziğindeki dönüm noktaları tarihsel bütünlük göz önünde bulundurularak genel hatları ile ele alınmaktadır. Türkiye’de müziğin tarihsel gelişimini detaylandırma çabası öncelikli olarak Türkiye’nin modernleşme sürecine değinmeyi gerekli kılmaktadır. Temelleri Osmanlı İmparatorluğu Tanzimat dönemi öncesine dek uzanan Batılılaşma hareketleri, sanat alanında görünür hale gelmiş ve müzik alanına da büyük ölçüde temas etmiştir. II. Mahmut döneminde başlayan reform hareketlerinden itibaren müzik politikaları bir değişim sürecine girmiştir.

Zürcher’e göre Tanzimat dönemindeki reform politikaları, halkın fikri ve isteği doğrultusunda gerçekleşmemiştir. Osmanlı hükümetinin üst düzey yetkilileri yukarıdan gelen buyruklar doğrultusunda belirli kararlar almışlardır (2018, s. 87). Aynı doğrultuda Zürcher’in ifadesi, Türkiye’de modernleşme sürecinin yukarıdan aşağıya gerçekleştiğine işaret etmektedir. Modernleşmenin söz konusu çerçevede ilerlemiş olması, kültürel hayatın ve müziğin dönüşümünü de etkilemiştir.

II. Mahmut’un tahta çıkmasının ardından değişimin ayak sesleri ilk olarak mehter takımından gelmeye başlamıştır. Durgun, Osmanlı müzik geleneğinin merkezinde

konumlanan mehteri şu şekilde dile getirmiştir; “Asırlardır Osmanlı’nın yenişeri kıtalarının bir parçası olan mehter takımları, I. Murat zamanında yenişeri birliklerinin kurulmasıyla birlikte gelişmiştir. Siyasal iktidarın egemenlik simgesi olan mehter takımı yenişerilere yardımcı bir askeri birlik halinde doğmuş, daha sonra kurumlaşarak müstakil bir müzik loncası haline gelmiştir” (Durgun, 2015, s. 72). Tanzimat döneminde, Mehterhane’nin kaldırılmasının ardından Giuseppe Donizetti’nin önderliğinde Mızıkayı Hümayun kurulmuştur.

Aksoy (1985, s. 1214), musıkide Tanzimat döneminin II. Mahmut tarafından Mehterhanenin kaldırılmasıyla ve başladığını ifade eder. Bununla birlikte, Mehterhane’nin yerine yeni bir askeri bandonun kurulduğu bu dönemde, opera ve operetlerin sahnelenmeye başladığını belirtir. Ona göre Batılılaşma girişimleri opera, operetler, musikili oyunların görünürlük kazanmasıyla hız kazanmıştır (1985, s.1218).

Türk müziğinde ilk modernleşme adımı olan Mızıkayı Hümayun’un geręekleřtirdięi faaliyetler aynı zamanda Cumhuriyet dönemindeki köklü değişikliklerin başlangıcını temsil etmektedir. Donizetti’nin müzikal yaklaşımı ile getirdiği yeni anlayışın, Doğu ve Batı müziği sentez yaklaşımının yapılandırıldığı ilk adımları temsil ettiği düşünölebilir. Bu bağlamda Aksoy (1985, s. 1219) Donizetti’nin öneminin “bandosu, orkestrası, opereti, operası, korusu, enstrümental ya da sözlü ürünleriyle Batı musikisinin bir bütün olduğunu gösteren bir program ortaya koymasında” saklı olduğunu vurgular.

Ahıska’ya göre ise, Türkiye’de yeni bir Türk imajının yaratılması maksadıyla birincil hedefler kültürel ve günlük yaşam olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu’nun son zamanlarında bile Alaturka müziğe pejoratif bir bakış açıısıyla yaklaşılmış ve Batılılaşma hedefinde bir engel olarak görölmüştür (2010, s.78).

Mızıkayı Hümayun’un faaliyetleri halkın Batı müziğine, müzisyenlerin ise Batı enstrümanlarına yakınlaşmasına ön ayak olmuş fakat beklenen geğiş o dönemde henüz sağlanamamıştır. II. Mahmut’un ardından tahta geçen Abdölmecid döneminde de müzik üzerine yapılan çalışmalar devam etmiştir. Osmanlı’nın son dönemlerine gelindiğinde, müzik alanında batılılaşmanın diğer belirgin örnekleri kantolarda karşımıza çıkmaktadır.

Belge'nin ifadesiyle, “Kendisini ortaya çıkaran toplumsal koşullara fazlasıyla bağlı” (2009) olan kanto, Türk müziğine ait enstrümanların Batılı tarzla bulunduğu bir eğlence formu olarak önem arz etmektedir. Aynı konuda Kahyaoğlu (2002, s.73) şunları söyler:

“Batı’dan etkilenen “Türkçe pop”un kökleri 19. Yüzyılın sonuna ve 20. Yüzyılın başlarında popüler olan *Kanto* türüne dayanmaktadır. (...) Geçmişte Türk enstrümanlarının nasıl kullanıldığı ve popüler müziğin gelişimini nasıl etkilediği incelendiğinde, kantonun Batı etkisindeki popüler müziğin ilk örneği olduğu görülmektedir. Kanto’nun temel özelliklerinden biri Türk müzik enstrümanlarının Avrupalı bir müzikal ortamla bütünleşmesidir; örneğin, ud, kanun, çalpara ve cümbüş gibi enstrümanların hepsi kanto müzikte kullanılmaktadır”.

Kahyaoğlu’nun tanımından yola çıkılarak, kanto müziğin nüvelerinin Osmanlı döneminde oluşturulduğu ve ilerleyen yıllarda çeşitli formlarda karşımıza çıkacak Türk popüler müziğin ilk adımı olduğu söylenebilir.

“İlk kez 19. yy’ın ikinci yarısında Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu’nda söylenen kantolar giderek yaygınlaşmış ve 20. yy’a girerken günlük hayatın vazgeçilmez popüler türlerinden biri olmuştur. Önce Batı melodileri havasında söylenen kantolara daha sonra yerli havalar karıştırılmış, Fransız operetlerinin ezgilerini temel alan kantolar giderek ne Türk ne de Batı tarzı denebilecek bir melodik bütünlüğe ulaşmıştır” (Aksoy, 1985, s. 1223).

Aksoy’un ifadelerinden hareketle, opera ve operetlerin müzikal zemininden doğan kanto türünün, yoğun bir şekilde benimsenen sentez yaklaşımı ile müzikte modernleşme sürecine ivme kazandırdığı öne sürülebilir. Bu sürecin bir sonraki basamağında Türk popüler müziğinin ayak seslerinin daha baskın duyulduğu tango yer alır. Kantonun popülerliği tango türüne de yer açmış ve Anadolu pop/rock türünün bir nevi hazırlayıcısı olmuştur. Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk yılları ile birlikte anılan tango, amaçlanan çağdaş müzik formuna karşılık gelmektedir. Tango, Cumhuriyet Balolarının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir ve yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin inşasında önemli bir rol oynamıştır.

1936 yılına gelindiğinde Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok’un Ankara Halkevi tarafından Türkiye’ye davet edilmesi Türk müziğinin akademik bağlamda kavranışında bir eşiği temsil etmektedir. Milli müziğin yüceltilmesine yönelik bir hattan ilerleyen müzik anlayışını aktarması için davet edilen Bartok, bir nevi danışmanlık görevi

üstlenerek, Türk Beşleri³ olarak adlandırılan beş besteciden Ahmet Adnan Saygun ile çalışmalar yürütmüştür. Bela Bartok ve Ziya Gökalp'in görüşlerinin aynı kaynaktan beslendiği ve Cumhuriyet dönemi Türk müziğinin politikalarına yön verdiği ileri sürülebilir. Doğu-Batı sentezi düşüncesinin temellerini atan Ziya Gökalp'in Türk müziği hakkındaki görüşleri Türkçülüğün Esasları (1976) adlı çalışmasında yer almıştır. Görüşlerinde Osmanlı müziğinin modernlikten uzak olduğunu savunan Gökalp, milliyetçi düşünce merkezli çağdaş Türk müziği idealini esas almıştır.

“Avrupa musikisi girmeden evvel memleketimizde iki musiki vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan şark musikisi, diğeri eski musikinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti. Bugün işte bu üç musikinin karşısındayız. Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikisi olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz” (Gökalp, 1976, s. 138).

Tekelioğlu'na göre, Mustafa Kemal Atatürk ve danışmanları Ziya Gökalp'in müziğe bakış açısının etkisi altında müzikte yeni bir çağdaşlaşma programı oluşturmuşlardır. Bu programın temel amacı Batılı formlarla Türk Halk Müziği'nin yeniden yorumlandığı Avrupai bir yaklaşım izlemektir (1996, s. 197). Ziya Gökalp'e benzer biçimde toplumsal dayanışma düşüncesini benimseyen ilk ulusalcı aydınlar sınıfı, takdirle karşıladıkları Rus Beşleri⁴ örneğinden esinlenerek Anadolu folk müziğini ulusal bir beste okulu için bir ham madde olarak görmüşlerdir (Stokes, 2012, s. 97). Gökalp'in Türk müziği hakkında bildirdiği görüşler, ulusal bir kültür politikası yaratma düşüncesinden beslenerek alaturka-alafranga müzik tartışmalarının önünü açmıştır. Milli değerlere odaklanırken Batı müziğinden beslenilmesi fikri ilgiyle karşılanmış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında benimsenmek istenen politika ihtiyacına bir cevap teşkil ederek işlevsellik kazanmıştır.

Zürcher der ki, “Kuramsal değerleri her ne olursa olsun, Gökalp'in düşüncelerinin büyük çekiciliği şuradaydı; bu düşünceler ulusal gururun Avrupa usullerinin kabulüyle

³ Detaylı bilgi için bkz. sayfa 37.

⁴ Rus Beşleri (moguchaya kuchka) adlı besteciler grubu, Rus halk ezgilerinden yararlanarak ona milli bir içerik kazandırmaya çalışan bir Rus milli müzik ekolü oluşturma amacı taşır (Ayas, 2016, s.142).

barışmasına imkân vermektedir” (Zürcher, 2018, s. 161). Gökalp’in Zürcher’in de vurguladığı ulusal ve çağdaş olanın sentezine dayalı anlayışı, Mustafa Kemal Atatürk’ün görüşleri ile kesişim noktalarında buluşmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde yaptığı yıllık açılış konuşmasında Ziya Gökalp’in düşüncelerine benzer biçimde Batı’nın örnek alındığı müzik formunun önemini dile getirmiştir:

“...Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir” (Işıktaş, 2017, s. 38).

Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında hâkim olan müzik politikalarına değinirken Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses’in oluşturduğu Türk Beşlisi adı verilen besteciler topluluğunun etkisinden söz etmek gereklidir. Türk Beşlisi projesi Ziya Gökalp’in düşüncelerini temel alarak oluşturulmuştur. Türk Beşlisi’nin çabaları kendini ilerleyen yıllara taşıyabilecek ölçüde etki alanı yaratsa da Canbazoglu (2009, s. 18), Türk Beşlisi’nin halk tarafından istenilen ölçüde ilgi görmediğini vurgulamıştır. Ona göre, Anadolu pop/rock, hedeflenen Doğu ve Batı sentezini halkın benimseyebileceği şekilde gerçekleştirmiş ve kendine popüler müzik alanında kendisine yer bulmuştur.

Bu doğrultuda, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş dönemine tekabül eden 1923-1940 yılları arası dönem Türk Halk Müziği’nin ortaya çıkıp Türk müziğinde kendine bir yer edinişini kapsadığı öne sürülebilir. Modernleşme çabalarının Türk Halk Müziği ile kesiştiği bu dönemde müzik politikaları türkülerini Batı müziği ile sentezleyerek yerli ve milli bir müzik yaratmayı hedeflemiştir. Küçükkaplan’ın ifadesiyle, “Anadolu halkının yaşantısını yansıtan, yüzlerce yıllık geleneğe sahip halk türkülerini, erken Cumhuriyet dönemindeki kadroların yaratmak istediği yeni müzik oluşumunda kutsal bir hazine olarak görülmüştür” (akt. Camgöz, 2019, s. 45).

Yukarıdaki bilgilerden hareketle, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş dönemi olarak da adlandırabileceğimiz Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1940) müzik politikaları

incelendiğinde, halk müziğinin dinamiklerine ve sonrasında Türk halk müziğinin ortaya çıkışına değinme gerekliliği doğmaktadır. Güray’ın ifadesiyle (2017, s.13), halk müziği geleneği daha saf ve ulusal değerler taşıdığı düşüncesinden hareketle Cumhuriyet’in Batı referanslı yeni müzik anlayışını yaratma hamlesinde başrolde yer almaktadır. Güray’ın yorumlarından hareketle, halk müziğine yönelim gösterilmesinin Türk müziğinde toplumsal ve kültürel bir kırılma noktası olduğu öne sürülebilir. Edgar ve Sedgwick’in halk müziğini tanımlayış biçimi ise izlenen politika ile örtüşmektedir:

“En basit tanımıyla halk müziği, kültürel bakımdan homojen bir topluluk içinde nesilden nesile sözlü olarak aktarılan müziktir. Genellikle kaynağının belirsiz olduğu düşünülür. ‘Halk’ (folk) fikri aynı zamanda kırsal kesimdeki bir topluluğu çağırıştırır ve dolayısıyla halk müziğinin, sanayi öncesi kültürün hayatta kalışını temsil ettiğini düşündürür” (Edgar ve Sedgwick, 2007, s.140).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaratmak istenilen yerlilik ideali, gücünü Anadolu’da icra edilen geleneksel halk müziğinden ve doğası gereği köy ve köylülük temasından almaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde müzik alanında etkisini hissettiren bir diğer husus Köy Enstitüleri ve Halkevleridir. Köy Enstitüleri ve Halkevleri’nde verilen müzik eğitimi, halk müziğinin sunulması ve dinamiklerinin kavranabilmesi açısından oldukça değerlidir. Halk müziğinin özümsemesi hedefini benimseyen Halkevleri sağlam bir müzikal altyapı oluşturulmasına ön ayak olmuştur.

“Müzik kültürü açısından düşünüldüğü zaman Halkevleri’nin temel amacının Cumhuriyet’in toplumsal dönüşüme dair hedeflerini “müzik” aracılığıyla topluma yayabilmek olduğu görülecektir. Bu yüzden Halkevleri bir yandan derleme çalışmalarını yürütürken, öte yandan da derlenen “halk müziği” ürünlerini “geliştirerek” halka sunmakla mükellefi” (Balkılıç’tan akt. Güray, 2018, s. 31).

İlyasoğlu, Musiki Muallim Mektebi’nde eğitim görmüş ve yetişmiş öğretmenlerin Halkevleri’nde kapsamlı ve detaylı bir müfredat oluşturup dersler verdiğini belirtir. Halk müziği repertuarı ile tanıştırılan öğrenciler, ileride amatör ve profesyonel anlamda müzik icra etmişlerdir (1999, s.73). Köy Enstitüleri’nin ise milli ruhun en saf ve en doğru biçimde aktarılmasını amaçlayan bir oluşum olduğu ve müzik eğitimlerinin de bu doğrultuda gerçekleştiği söylenebilir.

“Bazı köy enstitülerinde bir taraftan mandolin, keman, saz çalma; koro çalışmaları, nota bilgisi, müzik tarihi vb. konuları işlerken, özellikle Ruhi Su, Tefik Aykal gibi

dönemin önemli müzisyenlerini Köy Enstitüleri'ne günü birlik getirerek, türkülerin armonize edilmesi ve çok sesli olarak türkülerin icra edilmesi faaliyeti yürütülüyordu” (Keskin, 2011, s.170).

Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin Türk halk müziğindeki değerinin vurgulanmasının ardından, müziğin dinamiklerinin izini sürme ihtiyacı doğmaktadır. Köklü bir anonim müzik türü olarak tanımlanabilecek halk müziği köklerini âşıklık geleneğinden almıştır. Sözlü kültürden ayrı düşünülmemeyecek âşıklık geleneği, en genel ifadeyle, köklerini Anadolu'dan alan şiirlerin, öykülerin saz yoluyla anlatılmasını ve aktarılmasını kapsamaktadır. Artun, âşıklık geleneğini “Sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve *âşıklık geleneğine* bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçılarının söyleme biçimi (âşıklık-âşıklama) ve âşıkları yönlendiren kurallar bütünü” olarak tanımlamaktadır (2016, s. 1).

Anadolu halkının hayata bakışı, dertleri, aşk öyküleri âşıklık geleneğinde ve dolayısıyla halk müziğinde görülebilir ve kavranabilir. Âşıkların eserleri incelendiğinde ele alınan konular ve dertler oldukça kişisel olsa dahi, toplumsal olana da temas ettiği gözlemlenmektedir. Âşık geleneği zaman içerisinde bu anlamda dönüşüme uğramıştır. Boratav (1997, s.23) söz konusu dönüşümü aktarırken âşıkların üretimlerinin taşıdığı öznel niteliği vurgulamakla birlikte, bu özelliğin sözlü kültür geleneğinin dönüştürücü etkisiyle zaman içerisinde toplumda yer edindiği ve toplumun dilini yansıtır hale geldiğini savunur. Bu bağlamda Âşıklık geleneğinin toplumsal bir çehreye bürünmesi ile birlikte, muhalif olarak adlandırabileceğimiz bir arka plan sunmaya başladığı öne sürülebilir. Âşıkların dertlerini ve düzene ilişkin eleştirilerini dile getirişi toplumun halet-i ruhiyesini de görünür kılmaktadır.

Âşıklar şiirlerinde toplumsal, tarihsel, bireysel olgu ve durumlar karşısında halkın ortak duygu ve düşüncelerini dile getirmeleri bakımından Türk kültürünün korunmasında kültür taşıyıcıları olarak görev yapmışlardır. Âşıklar ayrıca, dışa dönük karakterleriyle her dönem siyasal ve toplumsal olaylara karşı olan duyarlılıklarını eserlerine konu edinmişlerdir (Emre, 2013, s. 60). Ezilen halkın sesi oluşu ve onları temsil edişiyle halkla derin bağ kuran âşıklık geleneğinin en önemli isimleri arasında Dadaloğlu, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Fuzuli, Nesimi Çimen, Âşık Veysel, Âşık İhsani, Âşık Mahsuni Şerif gösterilebilir.

Cumhuriyetin ilk yirmi yılında âşık geleneğinin muhalif tavrının yoğun olarak görüldüğünü iddia etmek güçtür. 1940'lı yıllarda kırsaldan kente göçün etkisiyle ve İkinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu çalkantılar nedeniyle âşıklar icralarında düzen eleştirisini ön plana çıkarır (Bekki, 2006, s. 4). Âşıklık geleneğinin muhalif tavrının ağır bastığı döneme geçişi Bekki şu sözlerle aktarmaktadır: “Âşığın hitap ettiği kitleler siyasallaştıkça âşığın kendisi de siyasallaşacak, bunun sonucu olarak âşıklar da sazlarıyla sözleriyle yeni bir oluşumun sözcüsü konumuna geleceklerdir” (2006, s.7). Bu nedenle, âşıklık bir yandan Erken Cumhuriyet devlet ideolojisinin halkçılık anlayışı ile bağ kurarken, diğer taraftan zaman içinde siyasallaştığı ve düzen eleştirisine yöneldiği noktada muhalif bir bakışla da ilişkilenecektir. Âşıklığın içinde taşıdığı bu iki yönlü nitelik Anadolu pop/rock'ın içeriğindeki halkçı ve/ya muhalif izlekte de kendini gösterecektir.

2.2.2. Anadolu Coğrafyasının Çağdaş Mahsulü: Anadolu Pop/Rock

Türkiye’de müzik alanında birçok yeniliğe ve dönüşüme tanıklık edilen 1960’lı ve 1970’li yılların toplumsal açıdan hayli hareketli ve kültürel açıdan zengin olduğu söylenebilir. Söz konusu yıllara dair daha iyi bir kavrayış edinmek adına bir dönüm noktasını temsil eden 1950’li yıllara öncelikli olarak değinmenin yerinde olacağı düşünülmüştür.

1950’ler Türkiye’si, çalışmanın ana eksenini oluşturan kültür-sanat çehresini doğrudan etkileyen siyasi gelişmeler göz önüne alındığında, dönüşümün ilk nüvelerinin gözlemlendiği yıllar olarak tanımlanabilir. 1946 seçimlerinde Demokrat Parti’nin muhalefet partisi olarak ülke yönetimine eklemlenmesiyle Türkiye’de çok partili hayat başlar (Timur’dan akt. Güngör, 2017, s. 95). Tek partili dönemin sona ermesinin yarattığı değişimin ardından dönüşümün temellerini atacak olan siyasi gelişme ise 14 Mayıs 1950 seçimleri olarak gösterilebilir. 14 Mayıs 1950 seçimlerinin ardından Demokrat Parti’nin iktidara geçmesiyle birlikte Türkiye’yi 1960’lara hazırlayan dönemece girilmiştir.

1946-1960 yılları arasındaki siyasi değişimler köklü kültür politikası değişimlerinin de temellerini atmıştır. Dönemi Zürcher “1950’lerde kentli burjuvazi arasında modern,

Amerikan yönelimli bir hayat tarzı ortaya çıktı. Bu hayat tarzını sahiplenenler tüketim kültürünü benimsediler. Modaya daha uygun giyinmeye başladılar, güneş gözlükleri taktılar, soda içtiler, Amerikan arabaları sürdüler ve kokteyl partilerine katıldılar” sözleriyle anlatır (2018, s. 266). Günlük yaşamdaki ve hayat tarzındaki değişiklikler müzik alanında da kendini göstermiştir. Zürcher’in yorumlarından yola çıkarak 50’li yıllarda sosyo-politik koşulların yansımasının müzikte demokratikleşme olarak yakalandığı söylenebilir.

Gündoğar’a göre (2005), Türkiye’de özellikle çok partili sisteme geçişle birlikte siyaset ortamının bir parça özgürleşmesi, politik-protest türün doğmasını sağlamış, çok partili dönemle birlikte devam eden darbeler ve politik çalkantılar, protest türün ivme kazanarak palazlanmasını sağlamıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, Demokrat Parti yönetimine son vermek amacıyla Kara Kuvvetleri eski komutanı Orgeneral Cemal Gürsel önderliğindeki albay ve subaylar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, 27 Mayıs 1960’ta 10 yıl süren Demokrat Parti iktidarının askeri müdahale ile sona erdirilmesi ve 13 Şubat 1961’de Türkiye İşçi Partisi’nin kurulması gibi siyasal gelişmeler önemli bir eşik olarak gösterilebilir. İşçi hareketi 50’li yıllarda da oldukça aktif bir rol üstlenmiştir fakat sol siyasete etkin olarak 1960’larda girmiştir.

“Türkiye İşçi Partisi (TİP), yıllardan beri Türkiye’de sosyalist geleneğin ve deneyimin en güçlü taşıyıcısı olan Türkiye Komünist Partisi’nin (TKP) etkilerinden bağımsız olarak yasal düzlemde siyaset yapmak üzere siyaset sahnesine çıkmış bulunan, kurucularının büyük bölümü de sınıf mücadelesinden gelen sosyalist karakterli bir partiydi” (Aydın ve Taşkın, 1989, s. 85).

Türkiye İşçi Partisi’nin kuruluşunu Sülker, Türkiye’de 1820’lerde temelleri atılan işçi hareketinin ilerleyen yıllarda daha görünür olmasıyla birlikte aşama aşama gelişip derinleştiği son durak olarak ele almaktadır (akt. Gürdaş, 2015, s. 59).

1960’lar Türkiye’nin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin büyük bir değişime uğradığı yıllar olarak ifade edilebilir. Siyasi bağlamda da kısa süre içerisinde hızlı değişimlerin gerçekleşmesi, toplumsal hayatın her alanında yankı bulmuştur. 60’lı yıllarda Türkiye’de yaşanan kırılma noktaları kültürel örüntülerde de kendini göstermiştir. 1950’li yıllarda

başlayan köyden kente göç hareketleri, 1960’larda tarımsal üretimde makineleşmenin yaygınlaşmasıyla artmıştır. Bu hususta İçduygu ve Ünal, 1950’lerin dinamiklerini şöyle aktarmaktadır:

“Türkiye’nin kentleşme ve yerleşme tarihi üzerinde, ekonomik oluşumunda, toplumsal endekslerinde derin izler bırakan ve etkileri günümüze dek süren köylerden kentlere doğru olan göçün başladığı, doruklarına ulaştığı ve sonra yavaşladığı dönemin başlangıç noktasıdır” (İçduygu ve Ünal, 1997, s. 25).

Yaşanan tüm bu gelişmeler, 1950’lerden itibaren başlayan kente doğru göç hareketlerinin sosyokültürel yansımaları, 9 Temmuz 1961 tarihinde yürürlüğe giren yeni Anayasanın beraberinde getirdiği görece özgürlükçü açılımlar vs. göz önünde bulundurulduğunda, tüm bunların dönemin müziğinde de yansımaları bulması şaşırtıcı olmayacaktır.

En basit tabiriyle yabancı pop şarkılarının üzerine yeniden söz yazma yönelimi olarak tanımlanabilecek aranjman, ilk olarak 1961 yılında Fecri Ebcioglu’nun orijinali Fransızca “C’est Ecrit Dans Le Ciel” olan “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı düzenlemesiyle başlamıştır. “İlham Gencer’in işlettiği Çatı Müzik Kulübünde dinleyiciler bu denemeyi alkışlarla karşılar. Şarkı, Odeon tarafından taş plak olarak basılır. Bu başlangıç, Türkçe sözlü hafif Batı müziğinin miladı olarak tarihe geçer” (Erkal, 2014, s.76).

20. yüzyılın ortalarına doğru, Türkiye’de ilgileri üzerine toplayan popüler yabancı müzik örneklerinin genellikle Akdeniz kaynaklı olduğu görülmektedir. 1940’lardan 1960’lı yılların ortalarına kadar, dinleyiciler ve müzisyenlerin radyo ve kayıtlar aracılığıyla Fransa, İtalya ve İspanya gibi ülkelerin popüler müziğini dinlemeyi tercih ettiği gözlemlenmiştir. Söz konusu Akdeniz etkisinin yanı sıra, 1950’li yıllarda Amerikan Popüler Müziğine yönelik ilgi de filizlenmeye başlamıştır (Karahasanoğlu & Skoog, s. 60). Bunun nedeni Türkiye’nin o yıllarda Batı ülkelerinin yanı sıra, bilhassa Amerika ile ilişkilerini geliştirme çabası olarak gösterilebilir. Söz konusu girişimler yalnızca ekonomik veya askeri bağlamda değil, kültürel alanda ve dolayısıyla müzik sahnesinde de yankı bulmuştur. Türkiye’de Amerikan yaşam tarzı ve kültürünün benimsenmesinin önünü açan ilk gelişmeler Amerikan filmleri ve filmlerde yer alan müziklerle gerçekleşmiştir. Amerika’da 1954 yılında esmeye başlayan rock’n’roll rüzgârı Bill Haley ve Comets’in *Rock Around the Clock* şarkısı ve Elvis Presley’nin çıkışı ile İstanbul başta

olmak üzere Türkiye’deki müzisyenleri de hızlı bir şekilde etkisi altına almıştır (Erkal, 2014, s. 51).

Rock’n roll türü radyolarda daha sık çalınmasının bir yansıması olarak Türkiye’de görünürlük kazanmış, Deniz Harp Okulu’nun faaliyetleri sayesinde de etki alanını genişletmiştir. Dilmener’e göre, 1955 yılında Durul Gence’nin ön ayak olduğu Deniz Harp Okulu’nun müzikal girişimlerinin niteliği oldukça yüksektir. Bu oluşum sayesinde Türkiye’nin rock’n roll icra eden ilk grubu kurulmuştur (2003, s. 31).

“50’ler bitmek üzereyken Türk popu, ilk büyük starını yaratır. Sahneye ilk defa 1952 yılında henüz bir öğrenciyken İsmet Sıral Orkestrası ile birlikte çıkan ve 1954 yılında "Fascination" ve "Star Bright" adlı yabancı şarkılara bizzat kendisi Türkçe söz yazarak sahnelerde söyleyip herkesi şaşkına çevirmiş olan Erol Büyükburç, "Little Lucy" adlı şarkısını taş plak olarak yayımlar. Odeon firmasınınca basılan bu plağın gördüğü büyük ilgi, Türk popunun geleceği üzerindeki bütün şüphe bulutlarını dağıtmaya yeter” (Dilmener, 2003, s. 32).

“Aranjman modası (...) ilerleyedursun, 1964’te Ebcioğlu’nun aklına gelen başka bir fikir farklı bir hat açar. Şarkıyı, onu meşhur eden şarkıcıya Türkçe sözlerle söyletmek! Başka bir deyişle (...) meşhur yabancı şarkıcılara, kendi şarkılarını Türkçe sözlerle plak yapma olanağı tanımak...Bu hem şarkıcıya yeni bir pazar olanağı sağlayacak, hem de Türkçe sözlerin yerleşmesi için yeni bir kanal açacaktır” (Meriç, 2016, p. 208).

Bu bağlamda, 1960’lı yıllara dek bir anlamda “ithal edilen” Batı popüler müziği, Türkiye müzik sahnesine “modern ve hatta özgürleştirici kültürel formları” tanıtmıştır (Baysal, 2018, s.9). Batıdan ithal edilen müziğin Türk müziğiyle iç içe geçişi ve farklı bir tarza doğru ilerleyişi ancak 1960’lı yılların ilk yarısında başlayan müzik yarışmalarıyla mümkün olmuştur. Aranjman türünden “hibrit” Türk müziğine geçiş 1964 yılında Tülay German’ın Balkan Melodileri Festivali’nde seslendirdiği “Burçak Tarlası” adlı parça ile birincilik ödülünü kazanması ve Altın Mikrofon yarışması sayesinde gerçekleşmiştir. Dilmener, Tülay German’ın *Burçak Tarlası* ile çıkış yapmadan önceki günlerini şu sözlerle aktarmaktadır:

“İnönü’nün ikinci koalisyon kabinesinin, 4 çekimser ve 134 red oyuna karşılık 259 kabul oyu ile göreve başlamasının üzerinden çok geçmemiştir. O günlerde Yalçın Tura, Melih Cevdet Anday ve Ruhi Su, Erdem Buri’nin, Moda 54. Devriye Sokak’taki evine çok sık olarak girip çıkmaya başlarlar. Sonraki yıllarda canından bezdirilecek olan Ruhi Su, o günlerde, hafif de olsa esen özgürlük rüzgârları nedeni ile bir parça rahat, bir parça serbesttir. Erdem Buri, Tülay German’ın “türkülerini

gazino şarkıcısı gibi” söylemesini engellemek için, eve Ruhi Su’yu davet etmiştir” (2003, s.44).

Hürriyet Gazetesi’nin Altın Mikrofon Yarışması’nı düzenlemesi Türkiye’de müziğin yön değiştirmesi anlamında önem arz etmektedir. Canbazoğlu (2009, s. 22), Burçak Tarlası’nı köklü bir değişimin simgesi olarak ele almaktadır. Zira Tülay German tarafından “çok sesli Türk popüler müziği” adlandırmasıyla ele alınan müzik türü, Anadolu pop/rock’ın hayat bulduğu forma işaret etmektedir. Altın Mikrofon Yarışması, Anadolu pop/rock’ın ayak seslerinin daha net bir şekilde duyulduğu aşama olarak gösterilebilir. Bengi’nin ifadesiyle, Altın Mikrofon Armağanı Yarışması, “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır” (2017, s. 17).

Hürriyet Gazetesi tarafından 1965-1968 yılları arasında düzenlenen Altın Mikrofon Yarışması, dönemin müzisyenlerinin sonradan Anadolu pop/rock adını alacak girişimlerine ön ayak olması açısından büyük önem taşıyordu. Yarışma, Türk müziği adına bir nevi keşif dönemi olarak adlandırılabilen yıllar içerisinde günümüzde adı Anadolu rock’ın öncüleri olarak anılan sanatçıların görünür olmasına katkı sağlamıştır. Türkü düzenlemeleri kitlelerin ilgisini kazanmıştır. Altın Mikrofon Yarışması dönemin müzisyenleri için yeni bir oryantasyonu ve geçiş sürecini simgelemektedir. Dört yıl boyunca yoğun etkisini sürdürmeye devam eden Altın Mikrofon yarışmasının önemini Solmaz şöyle dile getirmektedir:

“Cahit Oben Dörtlüsü, Selçuk Alagöz Orkestrası, Ferdi Özbeğen Orkestrası, İlham Gencer ve Arkadaşları, Kanat Gür Orkestrası, Mavi Işıklar, Metin Alkanlı, Silüetler, Grup Sonya Does ve Yıldırım Gürses, Rana Alagöz, Erkin Koray, Cem Karaca ve Apaşlar, daha sonra Haramiler adını alacak olan Ali Atasagun, daha çok Batman Petrolleri Orkestrası adıyla tanınan Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Orkestrası, Moğollar, Kent Yedilisi, Sis Beşlisi gibi birçok müzisyenin meşhur olmasında ya da ününü pekiştirmesinde büyük önemi vardır” (Solmaz, 1996, s. 30).

Bu bağlamda, Türk halk müziğinin modernleşme sürecinin birden fazla aşamada ve birden fazla yönde ilerleyerek gerçekleştiği öne sürülebilir. Meriç, söz konusu aşamaları “Yetmişli yıllara girerken, sonrasında pop olarak anılacak bu müziğin üç koldan ilerlediğini söyleyebiliriz: türkülerin Batı sazları eşliğinde yorumlanmasıyla oluşan

Anadolu-pop, yabancı popüler şarkılara Türkçe sözler yazmak suretiyle şekillenen aranjman ve ufak ufak beliren yerli besteler” şeklinde betimlemektedir (2020, s. 885).

Birbirini ilerleyen aşamalar göz önüne alındığında, Canbazoglu (2009) 1968 yılının Anadolu pop/rock’ın doğum yılı olduğunu ileri sürmektedir. “O güne kadar el yordamıyla gerçekleşen halk müziğimizi modernize etme çabaları ilk kez bir akım halini almaya başlar ve 68 kuşağı diye niteleyebileceğimiz genç müzisyenler, Batı’daki folk akımlarından, Bob Dylan’dan, Joan Baez’dan, sitar kullanan Beatles’dan, beat kültüründen, ‘psychedelic rock’tan derin şekilde etkilenir” (s. 24). Söz konusu yıllar Doğu-Batı sentezi ile Batılı müzik hedefine yaklaşıldığı gibi, aynı zamanda yerele ve toplumun değerlerine önem atfedilen bir dönemi de simgelemektedir. Öte yandan, Anadolu pop/rock’ı Anadolu topraklarına dönüş mefhumunun müzikteki karşılığı olarak görmek mümkündür zira 1960’lı yıllarda başlıca köy edebiyatına ve köy yaşamının gerçeklerine yönelik bir ilgi hâkimdir.

“Ekseriyetle halk ozanlarından beslenen bu akım, Timur Selçuk dışında Zülfü Livaneli, Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz gibi isimlerin çağdaş şairler üzerine yapılmış besteleri seslendirdiği plaklarla büyüdü; Ruhi Su’nun sazı ona şekil verdi; Selda Bağcan, Edip Akbayram, Cem Karaca gibi isimlerin dokunuşuyla bir anda popüler oldu. Öyle ki, Füsun Önal, Tanju Okan, Ajda Pekkan gibi sanatçılar bile bir dönem memleket meselelerine eğilen plaklar yaptı. Bu tür plaklara konu olan çok şey var: fakirlik ve art arda yapılan zamlar; yağ, şeker ve benzin kuyrukları; öldürülen gençler ve Boğaz Köprüsü’nün açılışından Kıbrıs Barış Harekâtı’na uzanan hadiseler” (Meriç, 2020, s. 889).

Anadolu pop/rock’ın politik müzik kategorisine dâhil edilmesinin en önemli gerekçelerinden biri icracıların, Anadolu’nun politik müziğinin mimarları olarak gösterebileceğimiz âşık geleneğinden beslenmesidir. Duran bu bağlamda, Anadolu pop/rock’ın Türkiye’de protest müzik geleneğini yapılandırdığına işaret ederek, köklerini Aşıklık geleneğinden alan muhalif tavrın o dönemde şarkılara sindiğine ve müzik türünün en tanımlayıcı icralarının sunulduğuna dikkat çekmektedir (2020, s. 901).

Fikret Kızılok, o yılları şu sözlerle aktarmaktadır: “1960-70’li yıllar bizler için dünyayı değiştirebiliriz umutlarıyla geçen gençlik yıllarıydı. Kendimizi ifade etmemizin de

dışavurumu, şarkılarımız, türkülerimiz, öykülerimizdi. İlericiydik, haklıydık, aceleciydik...”⁵

Yukarıda ifade edilen görüşler bağlamında Ramm (2020, s. 257), Türkiye’deki sol eğilimli siyasette müziğin kurduğu tahakkümün Anadolu pop/rock’ın filizlenişinden bağımsız bir şekilde değerlendirilmesinin mümkün olmadığını vurgular. Ona göre, bilhassa Anadolu pop/rock ve folk müzisyenleri yalnızca sol siyasetin destekçileri değil aynı zamanda özgün bir “halkın müziği” kavramı yaratmanın ve icra etmenin peşindedir. Solmaz’ın (1996, s. 27) “yerli rock” olarak tanımladığı Anadolu pop/rock, kendine özgü dinamikleriyle yeni bir söylem yaratmış ve konumunu sağlamlaştırmıştır.

Bu bağlamda, Anadolu pop/rock’ın ana figürlerine değinme gerekliliği doğmaktadır. Zira bu tezin saha analizinde görüşmecilerin Anadolu pop/rock’ı yorumlayış biçimleri temel figürlerin etrafında gezinmektedir. Dolayısıyla analiz bölümünde sunulan bellek anlatılarının etraflıca görülebilmesi adına temel figürler önem taşımaktadır.

Anadolu pop/rock’ın ilk döneminde Erol Büyükburç, Mavi Işıklar, Cem Karaca, Moğollar, Erkin Koray, Barış Manço, Fikret Kızılok, Silüetler ve Tülay German öne çıkmıştır. Bu isimlerin ilk olarak verilmesinin nedeni müzik dünyasında Altın Mikrofon yarışması ile görünür olmalarıdır (Erkal, 2015, s.84). İlerleyen dönemlerde, 3 Hürel, Ersen ve Dadaşlar, Apaşlar, Kardaşlar, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Melike Demirağ, Dervişan, Özdemir Erdoğan, Rana Alagöz, Hümeysra, Erkut Taçkın gibi isimler Anadolu pop/rock türünü icra etmişlerdir. Anadolu pop/rock’ın ilerlemesinde ve deneysel bir kimlik kazanmasında önemli bir rol üstlenen figürler, günümüzde Anadolu pop/rock türünün temsilcileri olarak görülmektedir. Bu isimler, Türkiye popüler müzik sahnesinde Anadolu pop/rock’ı görünür kılarak günümüzde bir müzik türü olarak ele alınabilir bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Anadolu pop/rock’ın bugüne ulaşan izleri Bölüm 4.5’te verilecektir. Söz konusu bölümde Anadolu pop/rock’ın günümüzde çizdiği hat detaylandırılacaktır.

⁵ <http://www.halkevleri.org.tr/kultur-sanat/fikret-kiziloku-aniyoruz-cumhur-canbazoglu>

Bir sonraki bölümde, nitel araştırmadan elde edilen bulguların analizinin temellerini atması hedeflenen metodolojik bir tartışma yürütülecektir. Bellek çalışmalarının kendine özgü niteliklerine, kısıtlılıklarına ve metodolojik dayanaklarına değinilmesinin ardından saha deneyimleri ele alınacaktır.



3. BÖLÜM: YÖNTEM

3.1. BELLEK ÇALIŞMALARI ÜZERİNE METODOLOJİK BİR TARTIŞMA

Bu çalışmada bellek ve müzik ilişkisi üzerine niteliksel bir araştırma yürütülmesi amaçlanmaktadır. Berg ve Lune (2015, s. 163) nitel araştırmalardan elde edilen verilerin bir içgörü sağladığını ve bu verilerin analiz sürecine “doku ve aynı zamanda başka türlü tanımlanamayan problemler ve olaylarla ilgili anlam ve arayışlar” konusunda katkı sunduğunu ifade eder. Bu bakımdan, anlam ve arayışların kesişim noktası olarak görülebilecek bellek çalışmaları alanı yöntembilimsel açıdan birçok özgüllük sunmaktadır. Belleği sahada yöntembilimsel olarak açığa çıkarma çabası belleğin kişisel, değişken, sistematik olmayan ve birçok disiplinle çalışma olanağı sunan karakteri ile yakından ilintilidir. Huyssen (2003, s. 3), neredeyse herkesin belleğin işleyiş biçimine dair belirli fikirleri olduğunu söyler. Bununla birlikte, belleği tanımlama çabaları elimizden kayıp gidercesine kaygan bir zeminde yer alır ve kavramak güçleşir. Keightley’e göre ise, “Belleği anlamak herhangi bir durumda belleğin nasıl işlediğini kavramaktan geçer. Değerlendirme süreci ise belleğin geçmiş, şimdiki zaman ve gelecekle ilişkisini göz önüne aldığımızda hatırlama ediminin doğası gereği daha da problemli hale gelir” (2010, s. 60).

Öte yandan, bellek çalışmaları sosyal bilimlerde son 30-40 yılın en yoğun ilgi gören çalışma alanlarından biri olarak gösterilebilir. Söz konusu rağbetin yoğunluğu, alanın çok disiplinli karakteri ve henüz gelişim sürecinde olması gibi nedenler bellek çalışmalarında metodolojik çerçevenin yeterince net çizilememesine yol açar. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu disiplinlerin yöntembilimsel yaklaşımları da bellek çalışmaları metodolojisinde kendine kendi özgüllükleri ve eksiklikleriyle birlikte yer bulur. Bununla birlikte, bellek çalışmalarında yöntem ve yöntembilim üzerine yapılan tartışmalar ancak son yıllarda literatürde görünürlük kazanır.

Bellek araştırmalarındaki yöntemsel tartışmaların genellikle belleğin kavramsallaştırılmasına ilişkin sorunlar ve metodolojiye gereken önemin atfedilmemesi üzerine yoğunlaştığı görülür. Kansteiner (2006, s. 11), bellek çalışmalarının insani ve

sosyal bilimlerde merkezde konumlanmasına karşın, bu yakınlaşmanın müşterek bir metodolojik alan yaratıp yaratmadığını sorgular. Pickering ve Keightley ise benzer bir yorum getirerek bellek çalışmalarının çokdisiplinli niteliğinin paradoks yarattığını ileri sürer. Bu bağlamda, çeşitli yöntemsel girişimlerin, metod ve metodolojinin birbiriyle ilişkili problemlerine gereken ilgiyi göstermediğini savunur (2013, s. 2).

Keightley yine Kansteiner'in görüşlerine paralel biçimde, "Belleğin sosyal bilimlerde bir araştırma yöntemi olarak değer kazanabilmesi için, bellek çalışmalarını işlemselleştiren metodolojiler üzerine düşünme gerekliliği doğmaktadır" (2010, s. 61) görüşünü savunur. Öte yandan, Keightley (2010, s. 55) bellek çalışmalarının tarih araştırmalarından ayrı bir konumda ele alınması hususuna da parantez açarak, bellek çalışmalarının nasıl yürütüleceği ve tarih araştırmalarının ötesinde sosyal bilimlere ne sunabileceğine dair analizlerin yetersiz kaldığını söyler.

Bellek çalışmaları birçok disiplini bünyesinde barındırdığı için araştırmalarda kullanılan yöntemler de oldukça farklıdır. Söz konusu yöntemler arasında birincil tarih ve arşiv kaynakları üzerinde çalışmak, sözlü tarih, görüşmeler ve anketler yer almaktadır. Roediger ve Wertsch, alanın metodolojik temellerini sistematik hale getirme ve geliştirme çabaları içerisinde sistematik nitel ve nicel yöntemlerin bellek çalışmalarında da kullanılabileceğinin altını çizer (2008, s. 18).

McCracken'ın (1988, s.12), "Potansiyel olarak muhtelif ve bol miktarda veri sunan Pandora'nın Kutusu" şeklinde nitelendirdiği derinlemesine görüşme tekniği, bilginin etkileşimle inşa edildiğini ve bireyin algısı ve yorumunda saklı olduğunu öne süren nitel yaklaşımın en etkili veri toplama yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Toplumsal bellek çalışmalarının merkezinde konumlanan kişisel hatıra dizgeleri ancak bireylerin kişisel anlatılarına temas ederek ortaya koyulabilir. Bu nedenle, öznelere merkezde olduğu bu toplumsal bellek çalışmasında derinlemesine görüşme yönteminin kullanılması uygun görülmüştür.

Bu bağlamda bellek izlerini ortaya çıkarmak için gerçekleştirilen derinlemesine görüşme tekniği, bu çalışma özelinde belleğin doğasının potansiyel olarak yararlanılabilecek bir

bakış açısıyla değerlendirilmesini olanaklı kılar. Bu doğrultuda, “Anadolu pop/rock 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğe nasıl yerleşmiştir” sorusunun peşinden giden ve Anadolu pop/rock müziğinde toplumsal belleğin görünümünü analiz etmeyi hedefleyen çalışmada, izlenen yöntem yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme olarak belirlenmiştir.

Bireysel bellek anlatılarını müzik üzerinden gün yüzüne çıkarıp, bireysel belleğin toplumsal olana bağını kurmak ve toplumsal olayların müziğin içeriğini nasıl belirlediğini ortaya koymak niyetinde olan çalışma, konusu gereği birçok veri toplama tekniğinin bir arada kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Bunun yanında, toplumsal bellek üzerine gerçekleştirilen araştırmalar birden fazla yöntemle izlenmeyi gerekli kılmaktadır. Zira bellek işleyişi açısından değişken bir nitelik taşımaktadır. Yukarıda sunulan görüşlerden hareketle, bireylerin her olaya özgü farklı düzeylerde hatırlama deneyimlerinin olabileceği gerçekliğinden hareketle, bellek çalışmalarında verilerin birbirlerini destekleyebilmesi adına çok yöntemli bir yaklaşımın gerekliliği kendini göstermiştir. Kişilerin belleğine başvuran bu çalışmada da, kişisel belleğin yanıltıcı olabilecek yanlarına bir nevi sağlama yapmak, söylenenleri desteklemek, sorgulamak veya tamamlamak üzere, sınırlı ölçüde de olsa, ek kaynaklara başvurulması uygun bulunmuştur. Bu sebeple, araştırmada iletişimsel belleğin sahasında yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerle ilerlenirken, kültürel bellek alanı yazılı/sözlü arşiv kaynakları, görseller, şarkı sözleri gibi unsurlar üzerinden takip edilmiştir. Arşiv/doküman incelemesi konusunda medya metinlerinden (gazeteler, dergiler, röportajlar, televizyon arşiv görüntüleri vs.) yararlanılmıştır. Yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniğine ek olarak yukarıda verilen veri toplama yöntemlerinin kullanılması yönündeki tercih belleğin çok yöntemli izlenme gerekliliğinden kaynaklanmaktadır.

Bu kapsamda, araştırmanın örneklemini oluşturan dinleyiciler, müzisyenler ve müzik yazarları ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler, görüşmecilerin bulunduğu illerde (Ankara, İstanbul, Kastamonu) gerçekleştirilmiştir. Toplamda on beş görüşmeci ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler analize dâhil edilmiştir. Bu tez çalışmasında kullanılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniği,

belleğin analiz bağlamında sınırlılıklar yaratabilecek doğasını daha iyi anlayabilmek adına kategoriler sunmuştur.

3.2. BELLEĞİ ANADOLU POP/ROCK'TA İZLEMEK: SAHA DENEYİMİNİN İZLERİ VE GÖRÜŞMECİLER HAKKINDA BİLGİ

Bu çalışmanın araştırma sorusunu oluşturan Anadolu pop/rock ve toplumsal bellek ilişkisini sahaya taşıırken derinlemesine görüşme tekniği kullanılarak toplamda on beş görüşmeci ile mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla mülakatlar on görüşmeci ile Ankara, İstanbul ve Kastamonu'da yüz yüze gerçekleştirilmiş (bkz. Tablo 1), beş görüşmenin ise COVID-19 salgını ve lojistik nedenlerden dolayı İnternet üzerinden (Skype ve Zoom programları aracılığıyla) gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Süresi yaklaşık 1 - 1,5 saat arasında değişiklik gösteren görüşmeler için öncelikle Anadolu pop/rock dönemi ile yakından ilgilenen müzik yazarlarına ulaşmayı tercih ettim. Anadolu pop/rock olarak adlandırılan müzik türünün dinamiklerini onlardan dinlemek ve onların belleğinde Anadolu pop/rock'ın hâkim olduğu 1960'lı ve 1970'li yılların tezahür etme biçimlerini gözlemlemenin tez çalışmasına önemli bir katkı sunacağını düşündüm. Ulaştığım ve olumlu yanıt aldığım müzik yazarları ve tarihçileri Murat Meriç, Naim Dilmener, Derya Bengi, Münir Tireli, Yavuz Hakan Tok ile görüşmeler gerçekleştirdim. Saha deneyiminin bana kattığı en değerli deneyimlerden biri şüphesiz müzik yazarlarının Anadolu pop/rock'a ilişkin bilgi birikimlerini yüz yüze görüşme yoluyla kayıt altına alabilme imkânıydı. Bununla birlikte, Anadolu pop/rock'ın onların kişisel yaşamlarına nasıl dokunduğunu görmek ufuk açıcı bir deneyim olarak belleğimde yer etmiştir. Etnomüzikolog, Alevi-Bektaşî müziği icracısı ve besteci Ulaş Özdemir ile gerçekleştirdiğim görüşme ise halk müziği kavramının kapsamı, etki alanı ve Anadolu pop/rock ile kurduğu ilişki bağlamında zihin açıcı olmuştur.

Araştırmanın örneklemine oluşturan görüşmecileri seçerken, “o dönemlerde yaşamış ve aynı zamanda Anadolu pop/rock dinleyicisi olan” kişilere ulaşmak oldukça meşakkatli bir süreçti. Bu nedenle, saha araştırmasını profili bir nebze daha karma dinleyicilere ulaşarak ve onlarla görüşmeler yaparak gerçekleştirmem gerekti. Bu bağlamda, alan öznelerinin temsil gücünün kuvvetli olmasına özen gösterilmiş ve görüşmeciler titizlikle

seçilmiştir. Söz konusu profilin içerisinde çoğunlukla radyocular ve müzisyenler yer almaktadır. Görüşme gerçekleştirilen müzisyenler arasında Replikas grubunun kurucusu müzisyen Barkın Engin ve Almanya merkezli Derya Yıldırım ve Grup Şimşek adlı grubun kurucusu müzisyen Derya Yıldırım'ın yer alması sahayı zenginleştirmiştir. Öte yandan, alanın özneleri arasında yer alan müzik yazarları birincil olarak uzman görüşü bağlamında katkı sunmakla birlikte dinleyici kategorisinde de yer aldıklarını not düşmek gerekir. Zira Anadolu pop/rock hakkında uzmanlık derecesinde bilgisi olan müzik yazarları, konu edilen müzik türünü yaşamına dâhil etmiş, onunla derin bir bağ kurmuş dinleyiciler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görüşmeci profilinin sınırlılıkları arasında kadın görüşmecilerin sayıca az olması gösterilebilir. Bu araştırmada görünür olmasa da dünyada ve Türkiye'de Anadolu pop/rock dinleyen ve icra eden azımsanamayacak sayıda kadın mevcuttur. Ancak saha araştırması için görüşmeci bulma sürecimde görüşmeci profiline uygun olan kadın görüşmeciler ile iletişim kurma ve onlara ulaşma çabalarım istediğim gibi sonuçlanamamıştır. Bu nedenle çalışmada kadın görüşmecilerin erkeklere kıyasla sayıca az olmasının sahanın gerçekliğini tam anlamıyla yansıtmadığı belirtilmelidir.

Saha araştırmasını yürüttüğüm görüşmeciler arasında müzisyen kimliği taşıyan kişilerin olması bir icracı için Anadolu pop/rock'ın nasıl bir bellek izleği oluşturduğunu görebilme imkânı yaratması açısından oldukça elverişliydi. İnternet üzerinde BacktotheSound adlı platformda albüm kritikleri kaleme alma ve müzik üzerine yazma gayretinde olmam, araştırma örneklemine dâhil etmek istediğim kişilere ulaşmamda çok büyük bir rol oynamıştır. Saha araştırmasının belki de en zorlayıcı yönlerinden olan görüşmeciler ile iletişim kurma safhası benim için bir nebze daha külfetsiz bir hal almıştır. Geriye kalan dinleyici özneleri bulma ve onlara ulaşma sürecim ise çoğunlukla görüştüğüm kişilerin ve arkadaşlarımla beni yakından tanıdığı kişilere yönlendirmesi ile gerçekleşmiştir.

Görüşmeler, tüm katılımcıların rızası alınarak ses kaydı alınması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ses kayıt cihazının varlığının özellikle dinleyiciler ile yaptığım görüşmeler esnasında ilk sorularda bir heyecan yarattığını gözlemlemem de ilerleyen dakikalarda görüşmecilerin de rahatladığını ve sorulara daha içten yanıtlar verdikleri

sonucuna vardım. Saha araştırmalarım süresince görüşmeci profilini oluşturan müzisyenler ve dinleyiciler ile yaptığım görüşmeler içten bir tavırla ilerlemiş ve bir güven ilişkisi zemininde gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin deşifreleri araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş, belirli aralıklarla kaydedilen saha notları ile birlikte değerlendirmeye alınmıştır.

Öte yandan, yalnızca bir katılımcı, Anadolu pop/rock'ın muhalif yönüne ilişkin sorular yönelttiğimde bu konuda herhangi bir yorumda bulunmaktan kaçındığını belirtmiştir. Katılımcının bu görüşü anlayışla karşılanmış ve yarı-yapılandırılmış görüşmeye katılımcının tercihi doğrultusunda yön verilmiştir.

Tüm bu deneyimlerden hareketle, sahaya özgü zorluklar zaman zaman görüşmecilerin çekincelerinden kaynaklı zaman zaman da verilerin analiz edilmesi safhasında karşıma çıkmıştır. Bu aşamada yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniğinden elde edilen veriler, sahanın karşıma çıkardığı zorlukları hafifletmiş ve tematik bir izlek yakalayabilmeme ön ayak olmuştur.

Alanın özneleri ile birlikte geçmişe dönüp belleklerinde toplumsal dönüşümün ve müziğin izini sürerken ben de çoğu zaman görüşmeciler ile aramdaki sınırlılıklardan uzaklaşıp onlarla birlikte o dönemleri yaşamışçasına ve onların anılarına ortak olan şarkıları ben de dinliyormuşçasına duygu dolu hissettim. Görüşmecilerin hikâyelerine ortak olmak beni heyecanlandırdı ve bu heyecan alanı daha derinden kavrayabilmemi sağladı. Görüşmeler, o dönemde müziğin açtığı mücadele alanına tanık oldukça, günümüze dair daha taze bir bakış açısı edinmemi sağlayıp belleğin değiştirici ve dönüştürücü gücünü kendi içimde hissetmemi sağlamıştır.

Tablo 1 Görüşmecilerin demografik bilgileri

Ad Soyad	Cinsiyet	Yaş	Şehir	Meslek	Görüşme tarihi
Yavuz Hakan Tok	Erkek	45	İstanbul	Müzik yazarı	23.09.2019
Naim Dilmener	Erkek	65	İstanbul	Müzik tarihçisi ve yazarı	24.09.2019
Urum Ulaş Özdemir	Erkek	45	İstanbul	Etnomüzikolog ve müzisyen	25.09.2019
Murat Meriç	Erkek	49	Ankara	Müzik tarihçisi ve yazarı	20.12.2019
Derya Bengi	Erkek	55	İstanbul	Müzik tarihçisi ve yazarı	28.01.2020
M.K.	Kadın	64	İzmir	Emekli öğretmen	08.02.2020
Gökhan Yücel	Erkek	40	İstanbul	ARRP (kurucu)	03.03.2020
Bülent Seyitdanlıoğlu	Erkek	57	Ankara	Radyo programcısı	10.03.2020
Münir Tireli	Erkek	46	Ankara	Müzik tarihçisi ve yazarı	31.03.2020
Cumhur Canbazoglu	Erkek	61	İstanbul	Müzik tarihçisi ve yazarı	01.04.2020
Derya Yıldırım	Kadın	27	Berlin	Müzisyen	05.04.2020
Barkın Engin	Erkek	43	İstanbul	Müzisyen	06.04.2020
Yavuz Aydar	Erkek	75	Ankara	Radyo yapımcısı	06.04.2020
F.K.	Kadın	64	Kastamonu	Müzisyen	25.06.2020
Ercan Demirel	Erkek	45	Berlin	Ironhand Records (kurucu)	01.07.2020

4. BÖLÜM: ARAŞTIRMA BULGULARININ ANALİZİ

“Geçmiş uçucu değildir, olduğu yerde durur”

Guermantes Tarafı, Marcel Proust

İlk bölümde yer alan kuramsal bellek tartışmaları ve sonrasında Türkiye’de rock müzik ve Anadolu pop/rock’ın dinamiklerinin ele alındığı kavramsal ve tarihsel çerçeve ile bir bütün olarak değerlendirilmesi işlevsel bulunan analiz bölümünde, alan özneleri ile gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler tematik olarak kategorilendirilmiştir.

Kuramsal ve kavramsal tartışmalarda da belirtildiği üzere, bu tez çalışmasının temel odağı olarak belirlenen Anadolu pop/rock’ın 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğin içerisine nasıl yerleştiği sorusu, belirli adlandırma problemlerini ve muğlaklıkları da beraberinde getirmektedir. Nitekim Giriş kısmında adı geçen literatürden de hatırlanacağı üzere, bu müziği Anadolu pop olarak adlandıran yaklaşımlar oldukça yaygındır. Anadolu rock ise esasında muhalif örneklerin artmasına koşut olarak daha sonra benimsenen bir adlandırma olmuştur.

Türkiye’nin popüler müzik tarihini 1950’ler, 60’lar, 70’ler ve 80’ler gibi dönemlerin ışığında inceleyen eserleriyle müzik üzerinden toplumu okuyan araştırmacı Derya Bengi ise görüşme sırasında Anadolu pop ve rock tanımlarının muğlaklığı ve sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılması hususuna müdahale etmek istemiş ve iki ismi harmanlayarak “Anadolu Roll” kavramının kullanılabileceğini öne sürmüştür:

İsim tartışması yaparken Anadolu pop ve Anadolu rock arasında kaldık. Bence bu müzik için daha doğru bir isim şu olabilir: Anadolu roll. Çünkü bizim halk türküleri Batılı müzik tabiriyle fazlasıyla “groovy” ritimler ve geçişler taşıyorlar. Bu da tıpkı Afrika ve Latin müzik örnekleri gibi veya reggae gibi, Batılı kulakların arayışına denk düşüyor. Talking Heads, Vampire Weekend gibi gruplar ya da Peter Gabriel, Paul Simon nasıl Afrika ve Latin etkileşimli müzikler yaptılarsa, günün birinde Anadolu ve Ortadoğu etkileşimli rock parçalarından söz edilebilmesi sürpriz olmazdı, olmadı. Mos Def’in Selda’dan alıntı yapması en özgün ve öncü örnekti. Böylece Mahzuni siyah müziğin içine de sızdı, adeta yeni bir James Brown gibi... (Bengi, 28.01.2020).

Bengi'nin de işaret ettiği üzere, Anadolu pop/rock'ın melez doğasını tanımlayabilecek alternatif adlandırmalar öne sürülebilir. Bu nedenle çalışma özelinde de yalnızca Anadolu pop ya da Anadolu rock adlandırmasını kullanma tercihinin söz konusu müzik türünün ayırıcı özelliklerini yansıtmakta yetersiz kaldığı düşünülmüştür. Paralel biçimde, alan yazınında da sıklıkla iki adlandırmanın birbirinin yerine kullanıldığı gözlemlenmiştir. Görüşmecilerin vurguladığı muğlaklıklar göz önünde bulundurulduğunda, kavramsal bütünlüğü koruyarak bir tutarlılık sağlamak adına çalışma boyunca Anadolu pop/rock isimlendirmesi üzerinden ilerlenmesi uygun bulunmuştur.

Türkiye'de icra edilen müziğin deneysel bir kimliğe büründüğü, özgürleştiği ve cesur bir ifade kazanmaya başladığı 1960'lı yıllar genellikle Anadolu pop/rock adı verilen müzik türü ile anılmaktadır. Analiz boyunca söz konusu müzik türünün dinamikleri, dinleyiciler tarafından hangi gelişmelere istinaden benimsenen bir müzik türü haline geldiği, yıllar sonra dinleyicilerin belleğinde nasıl yer edindiği gibi birçok soru üzerinden Türkiye'nin siyasi ve toplumsal tarihinin izi bellek anlatılarında sürülmektedir.

Analizin ilk bölümü olan “*Muhalif Bir Nida: Anadolu Pop/Rock'ın Protest Damarı*” ve alt başlığı “*Dönemin Politik Belleği ve Anadolu Pop/Rock*”, bu çalışmanın odağındaki müzik türünün sosyo-politik çehresini bellek anlatıları üzerinden ele almaktadır. “*Bellek İzleri Etrafa Saçılırken: Kırsalın İzleri Müziğe Taşınıyor*” başlıklı ikinci bölümde ve “*Zamanın Renklerini Hatırlamak: “60’tan 18’e Gelmek Kolay Değil*” adlı üçüncü bölümde ise ağırlıklı olarak toplumsal bellek anlatılarının bireysel bellek ve duygularla kesişimleri izlenecek ve analiz edilecektir.

4.1. MUHALİF BİR NİDA: ANADOLU POP/ROCK'IN PROTEST DAMARI

Türkiye siyasi tarihinde dönüm noktalarını belirleyen en keskin gelişmeler olarak 1960 İhtilali ve Anayasası, TİP'in kuruluşu, sendikaların güçlenmesi işaret edilmekte, bunlar neredeyse tüm katılımcıların anlatılarında merkezi bir yere oturmaktadır. Yol açtığı sallantılarla toplumun dinamiklerine de kesikler atıp dönüşümleri tetikleyen darbeler, müzikte de çeşitli çatlaklar açıp yeniliklerin gelişimini hızlandırmıştır. Anadolu pop/rock'ın tarihsel gelişimi incelendiğinde 1960 yılında gerçekleşen darbenin müziğin akıbetini büyük ölçüde belirlediği sonucuna varılabilir.

Bu bölümde yer alan anlatılar değerlendirildiğinde, görüşmecilerin çoğunluğunun müziğin istikametinin siyasi gelişmelerin öncülüğünde değiştiği kanısında olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, müziğin küresel boyutta yön değiştirmesiyle birlikte Türkiye'nin iç koşullarının farklılaşmasının da görüşmecilerin sunduğu toplumsal bellek boyutlarına işaret ettiği öne sürülebilir. Görüşmecilerin bellek anlatılarında 1960 Darbesi ve TİP'in kuruluşu müzikteki değişimi körükleyen gelişmeler olarak öne çıkmaktadır.

Holbrook ve Schindler (1989) bellek ve müzik ilişkisini tartışırken, insanların bilhassa ergenlik dönemlerinin son yılları ve yetişkinlik dönemlerinin ilk yıllarında dinledikleri müziklerin daha mühim anlamlar taşıdığını ve yaşları ilerledikçe o yıllarda dinledikleriyle kurulan anlam dünyasının derinleştiğini savunmaktadır. Bu görüşten hareketle, dönemin müziğinin izinden giderek kişisel anlatılar üzerinden toplumsal değişiklikleri de okumak mümkündür. Zira geçmişe dair kişisel anlatılar, belleğin toplumsal yönüne de işaret etmektedir.

Bu noktada Bengi, Anadolu pop'un filizlendiği 60'lı yılları yerel ve küresel siyasetle ilişkilendirmektedir:

Genç kuşağın ve giderek halk yığınlarının eşitlik ve özgürlük talebini, toplumsal bir alt üst oluşu ifade ediyor. Soğuk Savaşın hüküm sürdüğü, iki kutuplu dünyada Batı ülkelerinin merkezlerinde anti otoriter bir sokak hareketliliği (1968 mayısını ve 1964'ten itibaren ABD'deki Siyahilerin medeni haklar hareketini düşünün) ve bunlara paralel Üçüncü Dünyada anti emperyalist kitlesel bir uyanış söz konusu. Türkiye'de 1961 Anayasası ve Türkiye İşçi Partisi'nin meclise 15 milletvekili sokması dünyadaki gelişmelerden bağımsız değil. Bob Dylan'ın ve Aşık İhsani'nin

türküleri birbirinin ruh kardeşi. Vietnam Savaşı karşıtı hippî mücadelesiyle Dolmabahçe rıhtımında 6. Filo Defol gösterileri aynı büyük yapbozun parçaları (Bengi, 28.01.2020).

Görüşmecilerin aktardığı toplumsal süreçler ve yaşantılar aynı zamanda bir hatırlama ve direniş ilişkisini de sunmaktadır. Bengi, siyasi çalkantılardan bağımsız olarak incelenmesi mümkün olmayan 60'lı yılların müziğinin bir devrim niteliğinde olduğunu ve düzeni yeniden kurduğunu ilgi çekici bir şekilde dile getirmektedir:

Öte yandan siyasetin eksenî bu denli kaymışken, daha minör pencerelerden bakıldığında da akıl almaz bir değişim söz konusu: 60'ların sanatı ve müziğinin siyasal değişimi hedeflemediğini, sadece kuşak çatışmasını dile getirdiğini söyleyenler de çıkabilir. Ama salt kuşak çatışması bile olsa kuşaklararası veya aile içinde dikey ilişkiden yatay ilişkiye geçiş başlı başına bir devrim. Cinsel özgürlük, hatta doğum kontrol hapı bile başlı başına bir devrim. (Bengi, 28.01.2020).

Belleği sahada yöntemsel olarak açığa çıkarırken, geçmişi bellekten zihne doğru çağırırken alan öznelerinin zaman zaman belleklerdeki kopan, birbirinden ayrılan parçaları birleştirdiğine tanık olunmuştur. Belleğin kurulu bir çerçevesinin olmadığı dikkate alındığında, yaşanan dönüşümü bireylerin anlatılarından izlemek keşfedilecek yeni alanlar açmaktadır. O döneme bir şekilde tanık olmuş katılımcıların nostalji temelli bir hatırlama edimi gerçekleştirdiğine, başka bir deyişle anlatılarını ağırlıklı olarak duygulanımlar ve günlük yaşantılarının detayları üzerinden kurduklarına tanık olunmuştur. O dönemi yaşamayan fakat sonradan bir dinleyici olarak bağ kuran katılımcıların ise o dönem bağlamında geliştirdikleri izlenimlerden yola çıkarak belirli duygulanımlar geliştirdikleri görülmektedir. Tarihsel ve toplumsal bilincin şekillendirdiği kimlik algısı da kolektif deneyimlere dayanmaktadır. Gençlik ve yetişkinlik döneminin ilk süreçlerinde toplumun içyapısında cereyan eden çalkantıların kimliği biçimlendirici bir etkisi bulunmaktadır.

İki dinleyicinin de anlatılarında kuşak kavramının bellek ile kurduğu bağlantının izlerini sürmek mümkündür. Karl Mannheim⁶, tüm jenerasyonların gençlik yıllarında vuku bulan toplumsal ve siyasi olaylardan diğer kuşaklar ile karşılaştırıldığında kolaylıkla ayırt edilebilen özgün izler taşıdığını ifade etmektedir.

⁶ Kuşaklar hakkında detaylı sosyolojik bilgi için bkz. Mannheim (1928).

Katılımcıların o yılları nasıl hatırladıkları sorusuna yanıt verirken o kuşak için çok tanınmış olan gelişmeleri çağrışımlar yoluyla kendine has bir şekilde yüzeye çıkardıkları gözlemlenmiştir. Alan öznelerinin belleklerindeki devinim süreci tıpkı bir asansör gibi belirli katlarda durarak ve belirli katları hızlıca atlayarak sıçrayışlar gerçekleştirmektedir. İletişimsel belleğin sistematik olmayan, çağrışımsal ve parçalı doğasını hatırlamamızda tuttuğumuzda, anlatıya yansıyan bu zamansal sıçramalar olağandır.

TRT Radyosu'nda uzun yıllar boyunca radyoculuk ve müzik prodüktörlüğü mesleğini icra eden Yavuz Aydar, 1950'li yılların sonlarını ve 1960'lı yılların başlangıcını siyasi gelişmeler ile imlemektedir. Aydar için 1950'li yıllarda Ankara Kızılay özelinde yaşanan siyasi olaylar belleğinden şöyle süzölmektedir:

1950'li yılların sonlarına doğru, yönetim karşıtı eylemler, 1960 yılına kadar sürdü. Bu eylemlerin merkezi Kızılay Meydanı idi. Evimiz buraya çok yakın olan Meşrutiyet caddesinde olduğu için her olaya tanık oluyorduk. O zamanlar nümayiş olarak adlandırılan bu hareketlere, babamla birlikte katılmış olduğumuz "1960'lar" dendiğinde ilk hatırladığım olaylardır. Zaman zaman atlı polislerin kullandığı atların bacak aralarından izledik bu olayları. Ama en önemlisi, Adnan Menderes'i gördüğüm olaydı. 555 K olarak adlandırılan o gün, kalabalığın arasında durdurduğu arabasında inerek, "Ne istiyorsunuz siz!" diye bağırıyordu. Saniyeler içinde görevliler onu arabanın içine doğru çekip kurtarmıştı. Çok feci bir linç olayı gerçekleşebilirdi. O yıl 27 Mayıs'ta sabaha doğru silah sesleri arasında babam hepimizi "kalkın ihtilal oldu" diye uyandırmıştı (Aydar, 06.04.2020).

Görüşme sırasında 1960'lı yıllara dair hatırladıklarını anlatmasını istediğim Aydar'ın anlatıları incelendiğinde, belleğinin derin tabakalarından o günlerin ona hissettirdiği korkuyu ve yarattığı etkileri gün yüzüne çıkardığı görölmektedir. Alan öznelerinin bellek anlatıları göz önünde bulundurulduğunda, o dönemle birlikte anılan ihtilalin ve yarattığı siyasi çalkantıların toplumsal hayata sinen bir korku yarattığı sonucuna varılabilir.

Bu çalışmaya konu olan dönemin dinamiklerini müziğin açtığı alanda aramak çeşitli olanaklar sunmaktadır. Aydar, lise yıllarını ve müzikle ilişkisini anlatırken belleğinde kalanları Tülay German'ın Burçak Tarlası şarkısının çıkış yaptığı ilk günler ile ilişkilendirmiştir. Bu doğrultuda, görüşmecinin bireysel anlatıları toplumsal anlatılar ile geçişlilik göstermektedir.

Bu yıllarda lise eğitimi, üzerinde durulması gereken çok önemli bir konu. Son derece düzeyli ve yetkin öğretmenler başroldeydiler. Üst düzey bir eğitimle birlikte öğrencilerin özgürce seçebildikleri kültür ve sanat uğraşları teşvik ve destek görürdü okul yönetimlerince. Fotoğraf, edebiyat, spor, tiyatro, müzik gibi uğraşlar, fotoğrafçılık kolu, müzik kolu, spor kolu şeklinde okul içinde örgütlü olarak gerçekleştirilirdi. Ben de batı müziğine gönül vermiş, bu yüzden az ders çalışan bir öğrenci olarak, Ankara'nın, Kız Lisesi ile birlikte bir numaralı lisesi Atatürk Lisesi'ni beş yılda bitirebilen öğrencilerinden biriydim. 1964 yılında Tülay German, Burçak Tarlası isimli Anadolu ezgisini, geleneksel tarzın dışında ya da pop gibi söylediğinde çok ilgi görmüştü. Hemen 45'lik plağı çıkmış, radyolarda durmadan çalınır olmuştu. Belki de Anadolu pop'un ilk kıvılcımıydı. Aynı yıllarda, Apaşlar, Barış Manço, Cem Karaca, Ersen, Erkin Koray, Kurtalan Express, Moğollar gibi şarkıcı ve gruplar, Anadolu'nun sıcak rüzgârlarını fırtınaya dönüştürüyorlardı (Aydar, 06.04.2020).

Anadolu pop/rock genç, kentli, batılı bir dinamizm içinde olmakla birlikte, görünen o ki yaşanan toplumsal olaylarla da bağlantılı olarak, halkı, toplumu işaret eden kaynakları görmeye başlıyor. Nitekim Aydar, o dönemde TRT Radyolarında müzik türü olarak Anadolu pop/rock ifadelerinin kullanımına ilişkin deneyimleri şu şekilde hatırlamaktadır:

Aynı zaman diliminde, 3 Hürel, Kardeşler, Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço başta olmak üzere pek çok grup ve şarkıcı, Anadolu ezgilerini, türkülerimizi daha önce duymadığımız bir şekilde, saz eşliğinde değil, bas, davul, gitar, çeşitli klavyeli çalgılarla tempolu, farklı vurgular ve yorumlarla bir biri ardına plak yapıyorlardı. Biz TRT Radyoları müzik prodüktörleri olarak, yarış halinde bu yeni müziği programlarımız aracılığı ile büyük kitlelere ulaştırmaya başlamıştık. Belirgin bir ifadesi yoktu aslında. 1970'lerin ortalarına doğru sanatçıların ve şarkıcıların kendileri, yaptıkları müziği Anadolu pop veya Anadolu rock olarak lanse edince, biz yapımcılar da kullanmaya başladık bu deyiimi (Aydar, 06.04.2020).

Aydar'ın Anadolu pop/rock geleneğinin nasıl bir ifade kazandığını TRT'de çalışan bir radyo yapımcısı gözünden aktardığı ifadeler, müziğin toplumsal bağlarını takip edebilmemiz açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Aydar'ın görüşme esnasında sıklıkla dile getirdiği ve yukarıdaki alıntının çıktısı olarak görülebilecek bir diğer husus ise Anadolu rock'ın ihtiva ettiği anlamların ve adlandırmanın sonradan netlik kazanmış olabileceği düşüncesidir. Dolayısıyla, o döneme tanık olan kişilerin Anadolu pop/rock'ın ilerleyen zamanlarda nasıl bir hattan ilerleyeceğine dair öngörülerinin sınırlı olduğu görülmektedir.

Anlatılarda ön planda tutulan bir diğer husus, Anadolu pop/rock'ın yeni müzikal ve fikri ifade biçimlerine bir imkân açtığına işaret etmektedir. Aranjman yöneliminin sunduğu

imkânlarla aranjmanların kurduğu evreni dönüştüren ve politik ortamın yarattığı zeminden topluma seslenen Anadolu pop/rock, görüşmecilerin genel kanaatine göre dönemin hareketliliğine hareket katan unsurlardan biridir.

Orada deneysel bir şeyler var. Bu çok yeni bir şey mi? Hayır değil. O dönemde, saykodelik rock'ın çıktığı, yapıldığı, işte Bunalım grubu vs. O dönemlere baktığımız zaman atıyorum işte Lübnan, Hindistan falan oraların o dönemde yapılmış müziklerini dinle, onlarda da aynı şey var. Çok özgün bir şey değil belki de. Dünyada yapılan saykodelik rock'ı alıp işte içine Anadolu motifleri koyarak bizimkiler de denemişler, yapmışlar. Bir de imkânlar çok kısıtlı bizde. Dünyadaki gibi değil. Enstrüman girip çıkamıyor kolay kolay yurtdışından bir sürü sıkıntı var. Çok iyi şeyler yapmışlar (Tok, 23.09.2019).

Anadolu pop/rock'ın ilk dönemlerine ilişkin sorular yöneltildiğinde, görüşmecilerin sıklıkla Altın Mikrofon Yarışması'ndan bahsettiği görülmüştür. Altın Mikrofon Yarışması'nın Hürriyet Gazetesi'nin düzenlediği bir yarışma olması nedeniyle bellekte daha kalıcı bir yerde durduğu söylenebilir. Zira anlatılar göstermektedir ki görüşmeciler o dönemde gazetelerin içeriğine ve sundukları bilgiye önem atfetmektedirler. O dönemde evlere hangi gazetelerin girdiği ve okunduğu ideolojik yönelimleri de gösterir niteliktedir. Dolayısıyla Altın Mikrofon'un Hürriyet'in sponsorluğunda gerçekleştirilen bir yarışma olması, Anadolu pop/rock'ın görünürlüğünü artırmış ve Türkiye'nin ücra bölgelerinde dahi duyulmasına ön ayak olmuştur.



Şekil 1. 6 Nisan 1967, Hürriyet Gazetesi⁷

⁷ <http://www.diken.com.tr/cem-karacayi-eleyip-birinci-olan-altin-mikrofon-dincer-erdogan-simdilerde-evsiz> Erişim Tarihi: 20.12.2020

Yukarıdaki haberde Altın Mikrofon yarışması Anadolu pop/rock'ın müzikal yarışmalarda ve otoritelerce görünür hale geldiğinin işaretidir. Aynı zamanda haberdeki “halk dinledi, halk seçti, halk alkışladı” başlığı, Anadolu pop/rock'ın müzikal olarak yüzünü hem halk kaynaklarına hem de asıl dinleyicisi olarak halka dönmeyi arzuladığını ifade ediyor; halk ile bu müzikal tür arasında adeta karşılıklı bir ilgi ve sempati ilişkisi tarif ediyor. Ancak burada henüz şarkılarda açık bir muhaliflik izlenmediği söylenebilir. Dönemi ve devamını Dilmener ve Tok şöyle yorumluyorlar:

Müziğin kendisi politik anlamda yola çıkmamıştır. 60 ortasında Hürriyet Gazetesi'nin Altın Mikrofon'u ile çıkmıştır. Yine o poptaki belirsizliği gazete herhalde bazı bilen müzisyenlerin telkinleriyle Anadolu pop denmezdi o zaman da türkülerimizin batılı bir biçimde çalınması söylenmesi olarak dolayısıyla Anadolu popun çıkışı politik değildir. Ha diyeceksiniz ki türkülerimiz zaten mutlaka muhalif bir unsur barındırırlar genellikle çünkü halkın müziği genellikle çekilen çilelere, çekilen dertlere, sıkıntılara karşı yazılmış türkülerdir. Fakat adlı adınca bir muhalefet de yoktur doğrusunu söylemek gerekirse. Ama 70 sonrası, hemen 70-71 ile beraber 12 Mart'la birlikte ortaya çıkan Anadolu popta özellikle muhalefetin sesi vardır. Bora Ayanoğlu'nda mesela, Cem Karaca, Barış Manço, Moğollar da öyle. Selda Bağcan, Hümeysra ve diğerleri de (Dilmener, 24.09.2019).

Sadece Anadolu pop diyemeyiz tabii, popun içinde de birtakım şeyler oluyordu, ufak ufak böyle işte ŞAT Yapım dediğimiz Oktay Yurdatapan, Şanay Yurdatapan ve Attila Özdemiroğlu'nun olduğu oluşum bir taraftan çok eğlenceli pop şarkıları yaparken bir taraftan işte Melike Demirağ gibi bazı solistlere de aynı oluşum içerisinde sert şeyler mesela işte... Çok enteresandır Nilüfer'e Dünya Dönüyor adlı bir şarkı yapıyorlar, sonra Melike Demirağ “Dünya dönüyor sen ne dersin de, kim demiş hep böyle döner, hadi canım sen de” diyen bir şarkı söylüyor. Yani kendi kendilerini yalanlıyorlar. Kendi kendileriyle dalga geçiyorlar. İkisinin de yazarı aynı ama birinin söylediğini diğeri yalanlıyor. Çünkü şimdi de siyasi tarafı var onların şeyinde. İşte Melike Demirağ da onların aslında siyasi şarkıcısı pozisyonunda. Dolayısıyla hep böyle var ama bir kere TRT denetimi diye bir şey var. Çok fazla alenen söz söyleyemiyorlar. Onların önündeki en büyük engel. Dolayısıyla hep böyle şey yaparak, üstünden dolaşarak, Rüçhan Çamay'a mesela Para Para Para diye bir şarkı söylettiriyorlar kadın caz şarkıcısı, hiç alakası yok bunlarla, sadece kayınvalidesi olması itibarıyla Şanay Yurdatapan'ın. Para Para Para da aslında çok ciddi siyasi bir şarkı. Ve nitekim TRT denetimi ilk başta anlamıyor, normal yayınlanıyor şarkı, sonra yasaklıyorlar şarkıyı. Böyle ufak ufak şeyler var (Tok, 23.09.2019).

Tok'un ifadelerinden hareketle, o dönemde TRT yasaklarının etkisiyle Anadolu pop/rock özelinde belki de naif bir başkaldırı olarak tanımlanabilecek, yeni bir yapılanma kendini gösterir. Dolayısıyla, yavaş yavaş dolaşıma girme kriterlerini

sağlayan şarkılar üzerinden örtük bir kültürel direniş alanı yaratıldığını söylemek mümkündür.

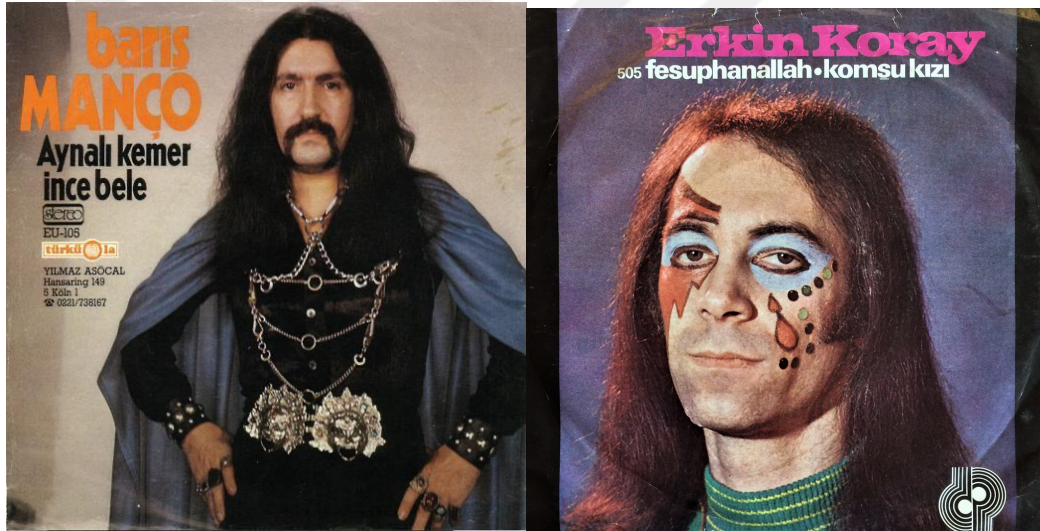
Siyasetle popüler müzik arasındaki ilişki, dünyanın çoğu yerinde olduğu gibi Türkiye’de de organik, direkt bir ilişki değil. Ama bir eş zamanlılık olduğunu görmek gerek. Siyaset ve sanat, toplumsal taleplerin yoğunluğu doğrultusunda sol değerlere yatkın bir biçim almış ve birbirlerini beslemişlerdir. Burçak Tarlası (Tülay German), Oy Bana (Mahzuni Şerif/Cem Karaca), Yumma Gözün Kır Gibi (Veysel/Fikret Kızılok), Fabrika Kızı (Bora Ayanoglu/Alpay), Türkü (Nazım/Ruhi Su/Erkin Koray), Tamirci Çırağı (Cem Karaca) ... Bu örnekleri ayrıntılı açıklayabildiğimiz oranda, siyasetin ve müziğin ortak paydaları hakkında çok şey söyleyebiliriz (Bengi, 28.01.2020).

1960’lı ve 1970’li yıllarda icra edilen Anadolu pop/rock müzik, gelir dağılımının eşitsizliği ve yoksulluk gibi toplumun merkezinde konumlanan sorunları da ele almaktadır. Adaletsizliğe karşı gelişen direniş duygusunu sözlerinde kuvvetli bir şekilde aksettiren şarkıların dönemin müziğinde yeni bir alan açtığı söylenebilir.

Bengi bu hususta Anadolu pop/rock müziğinin doğrudan politik bir içerik taşımadığını vurgularken dahi muhalif bir duruş ile kendini gösterdiğini ifade etmektedir. Buna ek olarak, solun değerleri ve temsilleri ile Anadolu pop/rock’ın icra ve temsil alanı birbiriyle belki, Batıdaki gençlik hareketlerinin Türkiye’deki görünümleri üzerine, daha geniş bir çerçeveden yorumlanması gereken gerilimler taşımaktadır.

Anadolu pop ve sol siyaset, aynı toplumsal değişim ihtiyacının ve talebinin birbirini bütünleyen iki yüzü gibi. Ama birbirlerini yönettiklerini veya illa aynı hedef ekseninde ortak hareket ettiklerini söylemek doğru değil. Böyle bir beklenti de yok ve olamaz zaten. Hatta pek çok durumda sol söylem, Anadolu popa ayak bağı olmuştur. Çünkü biliyoruz ki solda baskın anti emperyalist görüş, gençlerin gitar çalınmasına hoş karşılamaz. Fazlasıyla abartılı bir yorumla, gitarı emperyalizmin bir uzantısı sayar. Dansı, uzun saç, mini eteği de öyle. Ama bunlar siyasetin cilveleri işte. Sonuçta sol siyaset ile Anadolu pop müziğini birbirine düşman kılacak şeyler değil. Çok yuvarlak ve yumuşak biçimde şunu iddia edebiliriz: Anadolu pop bir toplumsal değişim ihtiyacının, toplumsal eşitlik talebinin müziğidir, bunun illa siyasette tam bir karşılığı olması gerekmez, ama 60’ların Türkiye’inde bu karşılık fazlasıyla vardır, dolayısıyla en apolitik şarkı bile sol değerlerle gizli bir bağcıkla bağlı gibidir. Anadolu pop içinde apolitik davranışlara pek çok örnek verilebilir. Mesela Apaşlar Cem Karaca’yı fazla politik olmakta suçlamıştır, Üç Hürel renksiz kalmaya özen göstermiştir, Barış Manço zaman zaman milliyetçi muhafazakâr sağın reddedemeyeceği şarkılar yapmıştır, ama solunan hava her zaman solun temsil ettiği değerlerle, en azından kabaca halkçılıkla ilişki içindedir (Bengi, 28.01.2020).

Anadolu pop/rock bir yandan yüzünü türsel olarak Batıya dönerken referans olarak halk kaynaklarına döner. Bu bağlamda, Bengi'nin Anadolu pop ile sol arasındaki gerilimli irtibatı vurgulaması üzerinden konu biraz daha açılabilir. Öncelikle Batı'da vuku bulan gençlik hareketleri irdelendiğinde, bu hareketlerin müzik alanında çeşitli bedensel temsiller, itirazlar, görünümüler üzerinden de kendini gösterdiğini belirtmek mümkündür. Türkiye'de de bu yeni pop/rock gençliği sahne imgesini ayrıksı ve protest olarak kurmaya yönelmiştir. Uzun saçlar, renkli camlı gözlükler, kıyafete eklenen yerel aksesuarlar, kimi örneklerde kaftan vb. kıyafetler ve elbette solun emperyalizmin uzantısı olarak görebileceği gitar eşliğinde verilen pozlar dönemin dergilerinde kendini gösterir.



Şekil 2. Barış Manço ve Erkin Koray'ın Albüm Kapağı Görselleri⁸

Anadolu pop/rock'ın ortaya koyduğu kimliğin izlerini müzisyenlerin modaya ilişkin tercihlerinde sürmek mümkündür. Barış Manço'nun *Aynalı Kemer İnce Bele* ve Erkin Koray'ın *Fesuphanallah* albüm kapağı görsellerinde görüldüğü üzere zincir ve yüzük gibi muhtelif takılar, uzun saç, makyaj, kaftan benzeri kıyafetler dönem müzisyenlerinin duruşunu simgelemektedir. Erkal (2013, s.110), Anadolu pop/rock imajının yankılarını “Konservatuvar kökenli hocalar, TRT sanatçıları

⁸ Barış Manço Aynalı Kemer İnce Bele Albüm Kapağı Görseli: <https://cut.ly/roIS4i>

Erkin Koray Fesuphanallah Albüm Kapağı Görseli: <https://cut.ly/YMMMOM> Erişim tarihi: 8 Ocak 2021.

panik haldeydi. Anadolumuzun mirası müzikler, bu gençler tarafından hırpalanıyor, örseleniyor, bozuluyordu (!). Geleneksel giysilerimizin de hali içler acısıydı (!)” sözleriyle aktarmaktadır. İcra ettikleri müziğin varoluş biçimini kıyafetleri üzerinden aktaran müzisyenler, Anadolu pop/rock zeminindeki sentez nosyonunu giyim kuşam tercihlerinde folklorik öğeler ve rock’n roll tarzını birleştirerek göstermektedir. Dolayısıyla Anadolu pop/rock akımının yalnızca müzikal değil, görsel olarak da deneysel atılımları simgelediği söylenebilir.

Dönemin Türkiye’deki sol gençliğinin imgesel görünümüne bakıldığında ise çoğunlukla kırsal referanslarla imgeleşen “halk çocuğu” temsili görülmektedir. Sol gençlik genellikle parka veya örgü hırka, balıkçıl kazak giyer, halkı romantize eder, müzikal bir coşkudan ziyade keskin bir bilinci önceler, çalışmayı ve emeği yüceltir. Anadolu pop/rock ile sol arasındaki bu imgesel ayrışmaya rağmen, Bengi’nin de vurguladığı üzere, Anadolu pop/rock şarkılar ile sol değerler arasında gizli bir bağ yine de vardır. Kaldı ki muhtemelen zamanın üniversiteli, muhalif gençleri bu müziğin dinleyenleri olmuştur.

Görüşmelerde öne çıkan önemli unsurlardan bir diğeri ise toplum ve müzik arasında yaratılan karşılıklı kesişim alanlarına işaret etmektedir. Bu bağlamda, Aydar’a 1960lı ve 1970li yılların siyasi ortamına ilişkin hatırladıkları sorulduğunda, soruyu dönemin sağ-sol çatışmalarının yarattığı kaotik atmosferi hatırlayarak cevaplamıştır. Öte yandan kentlerde yeni yeni açılan cadde kafeleri ve her birinde başköşeye yerleşen müzik otomatları hayatın müzikal bir canlanmayla devam ettiğinin temel göstergelerindendir.

60’lı yılların sonlarına doğru iyice hareketlenen üniversite gençliği, 1970’ler de de şiddetlenerek devam ediyordu. Aslında ilk başlarda çok masumdu talepleri. Ders koşullarının iyileştirilmesi, sınav sistemlerinde değişiklikler, yurt imkânlarının iyileştirilmesi, öğrenci işlerinin kolaylaştırılması gibi talepler için toplanıp, pankartlar ve konuşmalarla bu dileklerini anlatmaya çalışıyorlardı. Akademik ve idari personel, önceleri sessiz kalmışlar, sonrasında güvenlik kuvvetleri devreye girince olaylar şiddetini artırmaya ve silah sesleri duyulmaya başlamıştı. Giderek öğrenci gruplarındaki ayrışmalar, sağ- sol çatışmaları haline dönüşmüştü. Ancak bu ortamda hayat devam ediyor, ülkemizde pek alışık olmadığımız cadde kafeleri birbiri ardına açılıyorlardı. Kızılay’dan Kavaklıdere’ye doğru isimlerini hatırladığım Angora, Hülya, Milka, Pariziyen gibi modern kafelerde insanlar değişik bir ortamda sosyalleşiyorlardı. Caddede yürüyenlerle, kafelerde oturanlar iç içeydi. Bunların hemen hepsinde, yine insanların ilk kez karşılaştıkları juke box’lar bulunuyordu. İçinde bulunan hafta ve ayın en sevilen şarkıların 45’lik plakları, bu cihazlardan tüm kafeye yayılıyordu. Beğendiğiniz plağın numarasını önündeki düzenden tuşladığınızda, mekanik bir düzenek plağı okuyucuya yerleştiriyor ve dinliyorsunuz.

Tabii 25 veya 50 kuruşa ya da 1 lira karşılığında bu plakların sayısı artıyordu. Ortalama 40-50 plaklık listede hem Türk pop müziği hem de yabancı pop şarkıları yer alıyordu (Aydar, 06.04.2020).

Tok da sağ-sol arasındaki gerilimin tırmandığı dönemleri belleğinden çağırırken toplumun yapısına ilişkin hatırladıklarını şöyle aktarıyor:

Çok net ayrımlar var o dönemde. İnsanlar, ben şunu çok iyi hatırlıyorum çocukluğumdan, gazete aldığı zaman, okuduğun gazeteye göre senin siyasi görüşün çok net bir şekilde anlaşıyordu. Çok net hatırlıyorum Cumhuriyet Gazetesi'nin adı görünmeyecek şekilde elinde dolaştır diye tembih ettiklerini hatırlıyorum çünkü elinde Cumhuriyet Gazetesi ile dolaşmak bile riskliydi o sağ-sol çatışmasından dolayı. Birbirine düşman oldu insanlar. Çok fazla kutuplaşmanın olduğu bir dönemdi. Dolayısıyla müzikte de çok net ayrımlar vardı (Tok, 23.09.2019).

Siyasi kutuplaşmanın görünür olduğu dönemde, TRT halk türkülerinin batı enstrümanlarıyla çalınmasına yasak getirmiştir. Bu yolla Anadolu pop/rock'ın kalbinde yer alan halk türkülerinin modernize edilmesi geleneği engellenmek istenmiştir (Karşıcı, 2010, s.173). Aynı zamanda pop şarkıları içerisinde de herhangi bir şekilde sanat müziği veya halk müziği enstrümanı kullanılmasına getirilen kısıtlamalar dönemin müziğini derinden etkilemiştir. Tok, söz konusu yasakların Anadolu pop/rock'a zarar vermek yerine, bu müziğin daha da ön plana çıkmasını sağladığı görüşündedir.

Benim dayılarımdan bir tanesi gerçekten sol görüşlüydü ve ben Edip Akbayram'ları Cem Karaca'ları onun sayesinde tanıdım çünkü eve o plakları o getirirdi. Aynı evin içerisinde teyzem Neşe Karaböcek plakları dinlerken o Cem Karaca'ları Edip Akbayram'ları getiriyordu. Müzikte çok net bir kutuplaşma vardı. Tabii bunda, Anadolu pop'un yükselmesinde TRT'nin de çok etkisi olmuştur kesinlikle. Çünkü ne yasaklanırsa o yükseliyor malum (Tok, 23.09.2019).

Daha önce de ifade edildiği üzere Anadolu pop/rock, Batı'dan gelen rüzgârın Türkiye'de de kendi özgüllüğünde karşılığını bulduğu, sosyo-politik bir dönemin ruhu içinde ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda şarkı sözleri ve konularında “toplumsal olana doğru”, esin kaynaklarında ise folk bileşenlere, halkın müzikal repertuarına doğru yönelme kendini göstermiştir.

Schudson'a göre toplumsal belleğin boyutlarından bir tanesi şudur: Geçmiş bizzat kendisi yaşamadığı halde kültürel vasıtalar yoluyla kavrayan ve öğrenen bireyler de

kendisini o geçmiş anlatısının bir parçası olarak görebilir (2007, 181). Hayatımız boyunca kişisel ve kolektif belleğimizde bir şekilde yer edinmiş, anılarımızı sıkılaştırılmış bir şekilde depoladığımız alanlar olarak görülebilecek şarkılar, belleğimizi tetikleyerek geçmişten bugüne yaşamımızı zamana ve mekâna tutunan hatıralar eşliğinde gözler önüne serebilmektedir. Burada müziğin bir bellek aracı olma niteliği karşımıza çıkmaktadır. Pickering ve Keightley'e göre (2015, s.11), müzik, icracılar ve dinleyiciler arasındaki dinamik ilişkinin çıktısı olarak yerel (vernacular) bellek ile ayrılmaz bir bütün oluşturur. Bu yolla tahsis edilen anlam ve değerler bütünü, yalnızca müzikal metinde değil, aynı zamanda müziğin alımlanması ve yorumlanması yoluyla bizi geçmişten belirli bir ana, kişiye veya önemli bir noktaya yeniden bağlarken derin bir duygusal tepki yaratır. Dolayısıyla müziğin kişisel ve popüler bellek arasındaki kesişim alanında bir bellek aracı olarak işlevlik kazandığı söylenebilir.

Dilmener bu bağlamda, Anadolu pop/rock ile kurduğu ilk ilişkiyi, dinlediği ilk şarkıyı belleğinden çağırırken geçmişini şu sözlerle tasvir ediyor:

Cem Karaca'nın Emrah'ı evet, Mavi Işıklar'ın Helvacı Helvası ama asıl, daha sonra yani 1-2 yıl sonra, Hümeysra'nın Olmasa'sı. Çünkü ilk aldığım plaktır o. 1968. İlk aldığım plaktır o ve defalarca dinledim. Beni zaten arada bir Mardinli olduğum için Mardin'e gidiyorum en azından 2 yılda bir. O sokaklarda falan kulağıma sürekli çalınan şeylerden biri, en baskın olanı Hümeysra'nın Olmasa. Selda'nın çıkışına da orada denk geldim 70'ler Kâtip Arzuhalim Yaz Yare ve Tatlı Dillim. Mesela onları da çok seviyorum, onları da hatırlıyorum. Şu plakçı çalışıyordu hatırlıyorum gibi kendi kendimle konuşurum (Dilmener, 24.09.2019).

Hatırlama eyleminin müzik ile kurduğu etkileşimsel ilişkinin net bir şekilde aktarıldığı bu anlatı çerçevesinde, Dilmener'in anımsama eyleminde bir zaman tünelinin içerisinde ilerlediği görülmektedir. Öte yandan, Dilmener'in Mardin'de geçirdiği çocukluk yıllarının ardından yetişkinlik yıllarına ulaştığında değiştiği, yeni bir anlayış kazandığı gözlemlenebilir. Söz konusu anlayış şarkıların ona hissettirdiklerinin ve anımsattıklarının yanı sıra, hatırlama ediminin kişiselliği ve bir yandan da bu hatıraların kolektif ile bağ kurmasına, ortak bir paylaşım yaratmasına ilişkin işaretler sunmaktadır.

DJ'lik yaparken çok şey öğrendim, bu şarkıların insanlara neler yapabildiğini, neden etkilemiş olduklarını, tekrar nasıl etkiliyor olduklarını falan... Orada sadece durup çalıp, siz de onlarla dinlemiyorsunuz. Bir tek ben değil, diğer DJ'ler, Murat Meriç de öyle. Salonu okuyorsunuz. Napiyorlar? Çok sevdiğiniz bir şarkıyı çalıyorsunuz, hiç kimseden ilgi toplamıyor. Diyorsunuz ki o şarkı bir derdine denk gelmemiş. Biraz daha düşününce “Aa evet ya, bu ancak keyfimiz yerindeyken dinlediğimiz bir şarkı” diyorsunuz. Yani bir sürü sorun çıkarıyorsunuz (Dilmener, 24.09.2019).

Keightley ve Pickering'e göre (2015, s. 86), müzik insanlara ve mekanlara içkin bellek anlatılarını çağırma gücüne sahiptir. Radyo dinlerken beklenmedik şekilde çalan bir şarkının yarattığı etkiye benzer şekilde, şarkılar bellekte rastlantısal fakat isabetli bir uyandırma etkisi yaratmaktadır. Dilmener de DJ'lik mesleğini icra ederken müziğin bellekteki yansımalarını yakalama şansı bulduğunu aktarmaktadır. Hatırlamanın kişisel boyutunu “bir derdine denk gelme” ile ilişkilendiren Dilmener, dertleri birbirine denk düşen bireylerin aynı şarkılarda bulunduğu görüşündedir. Buradan hareketle, müziğin yalnızca geçmiş ile gelecek arasında değil, bireyler arasında da bir köprü görevi üstlendiği ve sosyal belleğin bu yolla inşa edildiği söylenebilir.

Anadolu pop/rock'ın politik veçhesini ele alırken, Timur Selçuk'un 1977 yılında yayımladığı “Timur Selçuk” adlı albümünün arka planındaki fikirlere yer vermemek eksiklik yaratacaktır. Zira Timur Selçuk'un Hey dergisine verdiği röportajda albümü “*Sesim tüm dünyada, Türkiye’de yaşayan ezilenlerin, zulüm çekenlerin sesi. Bir silgi çekip geçmişe, selam dedim işçime, köylüme, hasrettime, yaratana, toprağa!*” (Meriç, 2006, s.46) sözleriyle anlatması Anadolu pop/rock'ın dönemin politik atmosferi ve toplumsal dokusuyla iç içe olduğunun bir diğer göstergesidir.

Bellek anlatıları görüşmeler boyunca her koşulda birbirini destekler şekilde ortaya konulmamıştır elbette. İletişimsel bellek sahasının muğlaklıklarını ve hatırlamanın öznelliğini hatırmıza getirdiğimizde bu gayet anlaşılabilir. Nitekim Canbazoglu, diğer görüşmecilerden farklı olarak, Anadolu rock'ın muhalif tavrının aksayan yönlerine dikkat çekmekte ve ayrı bir görüş açısı sunmaktadır. Görüşmeci, Anadolu rock'ın ortaya koyduğu politik duruşun temelini zayıf olduğu düşüncesini savunmakta, Cem Karaca'nın muhalif sesinin kişisel tarihi içinde nasıl kırılmalar geçirdiğini hatırlatmak yoluyla örneklemektedir.

Anadolu rock'ın muhalifliği, bunu gerçekleştiren müzisyenlerin topyekûn gerçekleştirdiği bir başkaldırı değil. Sergilenen tavrın altının pek dolu olduğunu zannetmiyorum. Bir çeşit moda gibi. Böyle bir talep var; ozanlar, âşıklar toplumu harekete geçirmede kuru kalıyor. Rock ise daha ateşli ve sert. Birkaç isim var vitrinde. Onların dışındakilerle diğer grup elemanları işin müzik yanıyla ilgili. Hatta Cem Karaca da, muhtemelen konunun bu kadar uç noktalara kadar gideceğini hesap edememiştir. Yıllar sonra sürgünden döndüğünde sergilediği politik duruşla ilgili eleştirilerden birini anımsıyorum: Senin şarkılarının peşinden giden binlerce insan hapis yattı bu ülkede (Canbazoglu, 01.04.2020).

Diğer taraftan Engin ise, Anadolu pop/rock'ın politik niteliğini değerlendirirken, içinden geçilen dönemin özgüllüklerini ve bu dönemin müzikteki hem içerik hem biçimsel yansımalarını düşünerek, çoğu şarkıyı politik görünmediği durumlarda dahi politik olarak nitelemektedir:

Bu konuda birebir bu dönemi yaşamış müzisyenlerle konuştuğumda, tanışma fırsatı bulduğumda, çok farklı düşünceler olduğunu ben de gördüm. Bu enteresan bir nokta. Buradan kendi düşünceme geçeceğim tabii. Bunu tamamen müzikal olarak bir ticari müzik olarak algılayan ve bir nevi de aslında dönemin popüler olabilme kaygılarıyla hareket ettiklerini dolayısıyla politik herhangi bir motivasyonlarının olmadığını söyleyen müzisyenlerle tanışma fırsatı buldum. Enteresan bir detay çünkü bir yandan şimdi 2000'li yılların perspektifinden baktığımızda bir nevi çok popüler bir akımmış gibi gözüküyor ama bir yandan da aslında iki bağlam var burada. Birincisi, benim politik bulduğum. İçeriğin net bir şekilde politik olmasından ziyade 60'larda başlayan bu hareketi kendi kültürüne belirli bir mesafeden bakmak, biraz yukarıdan bakmak, sözlerin politikliğinden ziyade bir müzik olarak kendi kültürünü harmanlamanın başlı başına politik bir hareket olduğunu düşünüyorum (Engin, 06.04.2020).

Anadolu pop/rock, Türk halk müziği geleneklerinden köklenerek yaşadığımız toplumun gerçekliklerini yansıtmaya vazifesi üstlenirken, içimizdeki hisler alemini tetikleyip çağrışımlar uyandırmaktadır. Anadolu pop/rock şarkılarının söz konusu niteliği dinleyicilerin kolektif bir duygu dünyası yaratmasına ön ayak olmuştur. O zamanın ve toplumun ethosunu temsil ederek ve çatlaklardan sızarak politik bir zemin oluşturmuştur. Anadolu pop/rock'ın topluma dair söylediklerine ışık tutulduğunda, ortaklaşan temalar yoksulluğu anlatan şarkılar etrafında toplanmaktadır. Anadolu pop/rock'ın köyden kente göç eden insanların arada kalmışlığını, gelir eşitsizliği ve kentin sunduğu imkânların yarattığı ikilik üzerinden okuduğu öne sürülebilir. Bununla birlikte metropole yerleşen bir proleterya olmanın yarattığı ekonomik zorlukları yakalayarak toplumun boşluklarına kendi söylemini yerleştiren Anadolu pop/rock, dinleyici ile ilişkisini de bu zeminden

kurmaktadır. Bu hususta örnek verilebilecek şarkılardan bir tanesi tüm görüşmecilerin belleğine kazınmış ve o dönemle eşleştirildiği gözlenen *Tamirci Çırağı*'dır. Kente uyum sağlamaya çalışan bir proleterin kentsoylu bir kadına âşık oluş hikâyesini anlatan Tamirci Çırağı⁹, sınıfsal farklılıkların sözlere döküldüğü ve görünür kılındığı şarkıların en başında gelmektedir.

Cem Karaca'nın *Mor Perşembe*¹⁰ adlı şarkısı ise, *Tamirci Çırağı* kadar bilinir ve görünür olmasa da, taşradan metropole gelen bir üniversite öğrencisinin yaşadıklarını aktarması bağlamında görüşmecilerde iz bırakmıştır. Şarkının sözlerinde doğrudan bir politik önermeler bütünü gözlemlenmektedir. Bu önermede teoriyi ve praksiyi bir arada izlemek mümkündür.

Görüşmecilerin anlatılarda toplumsal mücadeleye ilişkin vurguladıkları en dikkat çekici hususlardan biri Anadolu pop/rock ve işçi hareketi arasındaki ilişki olarak dikkat çekmektedir. Engin, 60'lı yıllardan 70'li yıllara geçiş döneminde artan muhalif sesleri işçi hareketi ile ilişkilendiriyor ve o yılları şöyle dile getiriyor:

70'lere geldiğimizde bence konular oldukça farklılaşıyor. Bu noktada da klasik görüşler vardır biliyorsunuz, temel ayrım da Cem Karaca solcu olarak nitelendirilir Barış Manço sağ tarafta olarak nitelendirilir, Erkin Koray da daha politika üstü gibi birtakım açıklamalar vardır. Ki aslında içeriklere baktığımızda bunu görsek de şu anda bir yandan da anladığımız ayrımın çok daha farklı bir ayrım gibi geliyor bana.

⁹ “Elleri ak yumuk yumuk, ojeli tırnakları
Nerelere gizlesin şu avucum nasırları
Otomobili tamire geldi dün bizim tamirhaneye
Görür görmez vurularak başladım ben sevmeye
Ayağında uzun etek, dalga dalga saçları
Ustam seslendi uzaktan oğlum al takımları
Çekti gitti arabayla egzozuna boğuldum
Gözümde tomurcuk yaşlar ağır ağır doğrudum
Ustam geldi, sırtıma vurdu, unut dedi romanları
İşçisin sen işçi kal giy dedi tulumları”

¹⁰ “Bir kasım ikindisi günlerden mor perşembe
Düşlerin can çekişip yalanın başladığı yerde
Cebindeki taşra damgalı o lise diploması
Bir köfte ekmek parası bile etmez ki bu şehirde
Ellerin yumruklaşmış bomboş ceplerinde
Umudun son deminde simite hasret midene
Katık et gözyaşlarını bomboş hayallerine
Otur kendi çaresizliğini afiyetle ye”

İçeriğe baktığımızda özellikle birtakım ekipleri aslında buradan mesela Moğollar'ın diskografisine baktığımızda direkt politik mesaj olarak çok net bir şey belki görmek mümkün değil ama bir yandan bütün kollaborasyon çalışmaları da yayınlanmış en politik eserler. Özellikle Cem Karaca diskografisi bence bu noktada öyle görülebilir. Bunların da varlığını görebiliyoruz. İçerik olarak baktığımızda 70'lerin coğrafyasını çok net açıklıyor genelde bir sol görüş sağ görüş yani emek karşı neoliberal politikaların aslında o dönemki yansımaları görebildiğimiz bir içerik var ki bu 70'lerin ikinci yarısında, her ne kadar Anadolu pop ya da rock genelde, Taner Öngür'den yola çıkarsak Anadolu pop daha doğru bir tabir olur, ikinci yarısında en sert eserlerle karşılaştığımızı görüyoruz. Buradan temalara vs. bakarsak aslında işçi sınıfı ve işçi hareketi bağlamı olduğunu düşünüyorum (Engin, 06.04.2020).

Barkın Engin'in Anadolu pop/rock'ın işçi sınıfı ve işçi hareketi ile bağlantılı olduğu görüşü değerlendirildiğinde, örneğin Amerikalı tarihçi ve müzik teorisyeni Dunaway'ın da benzer bir yaklaşımda olduğunu hatırlamak gerekecektir. Dunaway (1987, s. 273), ABD örneğinde politik müziğin ana hareket noktalarından birinin işçi hareketinin görünür hale gelmesi olduğunu vurgulamaktadır. Benzer şekilde, Türkiye'de de dönemin müziğinin toplumsal ölçekteki yansımaları, TİP'in 1965'teki "Nasırlı Eller Meclisi" çağrısının peşinden gidercesine, işçi hareketinin temsil biçimleriyle örülüdür. Bunun en bilinen ve açık örneği, müzisyen Sarper Özsan tarafından 1974 senesinde yazılan, ilk olarak Ruhi Su Dostlar Korosu tarafından geniş kitlelere ulaştırılan ve 1977'deki Kanlı 1 Mayıs'ta, Taksim'de onbinlerce kişi tarafından söylenmiş olan 1 Mayıs Marşı'dır. Bununla birlikte, Timur Selçuk'un Türkiye İşçi Sınıfına Selam, Nereye Payidar ve Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü adlı eserleri mevcut iktidara yönelttiği eleştirel üslupla sınıf mücadelesinin seslerinden biri olmuştur.



Şekil 3. TİP tarafından yayınlanan 10 Eylül 1965 Tarihli “Kurtuluş – Nasırlı Eller Meclise” adlı gazete¹¹

Anadolu pop’un işçi hareketinin temsil gücünün artması ile doğrudan bağlantılı olduğu savını Kara (2019) “1960’ların sonunda politik müzikte yön tayinine ilişkin tartışmalı bir durum görülmemektedir; politik çağrıyla bezeli şarkıların mücadele hattı kırlardan kentlere doğrudur” görüşü ile aktarmaktadır. “1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi’nin etrafında bulunan ozanlar türkülerini sahneye taşımış, kürsülerin yanında oturarak onları politik faaliyetin bir parçası olarak söylemeye başlar: Bir yanda Âşık Mahzuni Şerif, Âşık İhsani gibi isimler, diğer yanda Tülay German gibi bir caz yorumcusu kurulan sahnelerde türküler söyler” (2019, s.60).

Türkiye İşçi Partisi’nin 1965 seçimlerinde 15 milletvekili çıkarması, Türkiye’nin siyasi tarihinde önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Bu doğrultuda, Anadolu pop/rock’ın popülerlik kazandığı dönemi içerisine alan o yıllarda, siyaset müziğe nüfuz ederek bir değerler repertuarı ortaya koymaktadır.

¹¹ <https://twitter.com/GunlukArsiv/status/1312856390793342976>

Gücünü halkçılık ideolojisinden filizlenen toplumcu-gerçekçi bir kanaldan ilerleyerek kazanan ve politik gücü yüksek olan şarkılar sunan Anadolu-pop akımı, Tülay German'ın Türkiye İşçi Partisi'nin seçim müziği olan Yarının Şarkısı¹² gibi sonradan bir marş haline gelen örnekleri de karşımıza çıkarmaktadır.

Tülay German, *Düşmemiş Bir Uçağın Kara Kutusu* adlı otobiyografik kitabında TİP ve müzik ilişkisinin belleğindeki boyutlarını 11 Aralık 1963 tarihine geri dönerek sunuyor.

“11 Aralık'ta, Saray Sineması'nda İşçi Partisi'nin konseri var. Aşık İhsani, Aşık Nesimi Çimen, Ali İzzet, Ruhi Su ve ben. Erdem, Ruhi'yi sahneye çağırıyor, kuliste, Mehmet Ali Aybar sevgiyle elimi tutuyor, Ruhi'yi dinliyoruz. *İşte kundak, işte hapis, işte kavga, İşte Dursun Bebek bizim dünya...*” (2019, s. 115).

Tülay German'ın belleğinde yer edinen Türk İşçi Partisi'nin seçim dönemi anıları, ozanlık geleneğinin protest söylemlerden, protest söylemlerin ise mücadeleden ayrı tutulamayacağını göstermektedir. Bu çalışmanın önemli kuramsal hareket noktalarından birini temsil eden Halbwachs'ın da vurguladığı üzere, sosyal topluluklar ortak anılarda bir araya gelerek müşterek bir geçmiş anlatısı oluşturmaktadır. O dönemde Tülay German, Erdem Buri, Ruhi Su ve Aşık Nesimi Çimen gibi figürlerin ortak bir bilinçle hareket ettiği ve şarkılarında ortak bir duygu ve düşünce yaşamından seslendiği sonucuna varılabilir.

Türk İşçi Partisi ve Anadolu pop/rock hattında ilerlerken, bahsedilmesi elzem görülen bir diğer isim Ruhi Su olarak karşımıza çıkmaktadır. Murat Meriç, görüşme esnasında Ruhi Su'yu “Yaptığı çalışmalarla Zülfü Livaneli'den Rahmi Saltuk'a,

¹² “*Bir şarkı olmalı, özlemi söyleyen*

Bu koyu günlerden yarına ses veren

Bir sevgi olmalı, senden de yükselen

Sonra benimle bir yarına yön veren

Bir umut olmalı gözlerinde senin

Gözlerimde benim yarına erişen

Bir yarın olmalı, başka türlü bir şey

Bir aydın, bir güzel yarına varmalı”

Sadık Gürbüz'den Ahmet Kaya'ya, Cem Karaca'dan Grup Yorum'a kuşaklar boyu pek çok müzisyeni etkiledi. Erdem Buri'nin teşvikiyle Tülay German'a türküler öğretti, Anadolu-pop'un temelini atan ekipte yer aldı. Başkaldırı türkülerini yığınlara taşıdı, tanıttı" (20.12.2019) sözleriyle betimlemektedir.

Dönemin sosyo-politik bağlamını; göçü, fakirliği, ezilmişliği, ama aynı zamanda direniş ve grevleri, ozanların dilinin politik olarak sertleşmesini ise Tok ortaya koyuyor. Bütün bunların Anadolu pop/rock'ta nasıl yankı bulduğunu anlatıyor:

Zaten Türkiye'nin kaynadığı bir dönem. Yavaş yavaş işte artık şey olmaya başlıyor, 70'lerde özellikle komünizm siyasetinin, sosyalist düşüncenin arttığı bir dönem. Yoğun bir şekilde sosyalist düşünce tarzı var. Bunun karşılığı da işte şarkılarda buluyor kendini. Cem Karaca'nın yaptıkları en çok ağırlıklı olarak, hep dönemin işte o köyden kente göçün getirdiği, arabesk kültürün getirdiği fakirlik, işsizlik, ezilmişlik yavaş yavaş şarkılarda kendini göstermeye başlıyor. Bora Ayanoğlu'nun yaptığı Fabrika Kızı da protest bir şarkı aslında. Ama bunu en çok herhalde Cem Karaca'da görüyoruz Anadolu pop'ta ilk başlarda. Bir de tabii halk türkülerinde de protest olan şeyler var işte Aşık geleneğinde Aşık Mahsuni var mesela, onlar sert şeyler söyleyen adamlar. Onların türkülerini daha popüler olmaya başlıyor Anadolu pop'un içerisinde en çok kullanılan Aşıkların türküleridir. Selda'da vardır çok. Edip Akbayram'da vardır. Net sert bir tavırla değil belki ama işte mesela 1 Mayıs çok net bir şarkıdır. Öncesinde işte böyle ufak ufak pop şarkılarına da sızarak toplumdaki kaynamayı aynen bugün olduğu gibi gösteren sözler yazılmaya başlıyor. O dönemde grevler çok oluyor mesela. Ben de çocukluğumdan hatırlıyorum. Özellikle bu tarz sosyal eylemler yapılan mitingler oluyor. Bunlarda bu şarkılar çok kullanılıyor. Yayılmasında bunun çok büyük etkisi var (Tok, 23.09.2019).

Müzik ve toplumsal bellek anlatıları, dönemin belleğini de serimlemektedir. Memlekete dair meselelerin bellekten daha açık bir şekilde çağırılabilmesinin nedeni bireylerin acı ve zorluklarla karşılaştığı, kendisi bizzat karşılaşmasa da tanık olduğu acıların bellekte daha derin izler bırakması ve tüm bunların müzik ile daha sıkı bir ilişki kurması olarak açıklanabilir. Diğer bir deyişle Anadolu pop/rock'ın kendi belleği ve şarkı sözlerinde taşıdığı bellek sadece dönemin sosyo-politik atmosferini içine çeken bir anaför gibi değil, o bellek aynı zamanda insanların hislerinin muhafazası. Bir şarkı sözü hatıraların canlanmasına yetiyor. Bunun yanında Tok'un anlattıkları Anadolu pop/rock'ın içinden geçtiği sosyo-politik dönem ile bağını sadece şarkı sözleriyle kurmadığını da ortaya koyuyor. Görünen o ki, Anadolu pop/rock sadece halkın kaynaklarına başvurmuyor, aynı zamanda halkın müziği olmak yolunda başka adımlar da atıyor. Sıklıkla TİP

konserlerinde, miting ve grev alanlarında, sendikaların işçiye moral gecelerinde sahne alıyor.

PLÂKLARDAN BİR DEMET (45)		
Bu ay	Geçen Ay	PLÂK İSMİ VE SANATÇI
4	—	KAVGA/MUTLAKA YAVRUM (Cem Karaca)
5	—	DELI GIBI SEVDİM (Nese Karaböcek)
6	—	RÜZGAR GIBI GEÇTİN (Gökben)
7	—	TATLI TATLI (Nil Burak)
8	—	DENİZ ALTI RÜZGARLARI (Okay Temiz)
9	—	SEN GELİNCE/ÂŞK YOLU (İşıl German)
10	—	OYLUM OYLUM (Esmeray)
11	—	ARASIRA BAZI BAZI (Nülüfer)
12	—	PARA PARA (Rüçhan Çamay)
13	—	DELI ETME BENİ (Tulay)
14	—	ESMERİM/KÜSKÜNÜM BEN HAYATA (Beyaz Kelebekler)
15	—	HABERLER/ KURTULAMAZSIN (Atilla Atasoy)
16	—	FIDYE/SENİN VİCDANIN YOK MU (Sibel Egemen)
17	—	GÜNEŞ DE DOĞAR (Ali Kocatepe)
18	—	YASADIKÇA (Yeliz)
19	—	TANRIM BU HASRET BİTSE (Erol Evgin)
20	—	VER ELİNİ (İlham İrem)

(Bu LISTE: ODEON, TANSEL, SAFFET GÜNER, DERYA (ANKARA), EMİN PLÂK, SARIĞUL PLÂK (BANDIRMA), NUR PLÂK (MERSİN), SAYAN, (İSTANBUL firmalarıyla yapılan görüşme sonunda hazırlanmıştır.)



1 — KAN VE GÜL
(İSKENDER DOĞAN)



2 — NİNİNİ
(MELİKE DEMİRAG)



3 — MEHMET EMMİ
(EDİP AKBAYRAM)

Şekil 5. Plaklardan Bir Demet, Ninni şarkısı ikinci sırada yer alıyor¹³

Görüşmeciler, Melike Demirağ ve Şanar Yurdatapan'ın imza attığı şarkılarda devrimci ve muhalif niteliğin oldukça yoğun olduğunu aktarmışlardır. Yukarıda Hey Dergisi'nden alınan görselde, listede Ninni, Kavga/Mutlaka Yavrum gibi muhalif tavırlı şarkıların ilk sıralarda yer alması Anadolu pop/rock'ın protest yönünün benimsendiğine işaret etmektedir.

Anadolu pop/rock'ta yakalanan isyankâr ve protest ton, muhalif müziğin Türkiye'de alternatif alandan merkeze doğru hareket ettiği dönemi temsil etmesi açısından da kıymetlidir. Zira o dönemde daha dar ve protest bir dilin halka doğru genişlediği ve belli ölçüde kitleleştiği öne sürülebilir. Toplumda yaşanan çalkantılara bir yanıt, bir direniş olanağı sunan Anadolu pop/rock, düşüş dönemine girmeden önce en hareketli ve

¹³ Kaynak: Hey Dergisi, 1976

belki de toplumla en çok konuştuğu aşamadan geçmiştir. Bu dönem 1970'lere tekabül eder. Dilmener, bu aşamayı şu şekilde betimlemektedir:

Cem Karaca 60'lardan geliyor Barış Manço da öyle 60'lardan geliyor. Moğollar 60 sonlarından geliyor kabul ama yine de asıl patlayışlarını darbe sonrası yapıyorlar. 12 Mart sonrası yapıyorlar. İşte Selda Bağcan, Cem Karaca, Barış Manço, Moğollar, Fikret Kızılok, Hümeysra'nın çıkışı da 60 sonları olmasına rağmen 70'lerde kanatlanıyor. 12 Mart darbesi böyle bir şeye sebep olmuştur. Tabii tetikliyor. Muhalif müziği tetikliyor. Her şey yolunda olsa ortada bir darbe olmasa, keyfimiz yerinde olsa... Tabii böyle şarkılar çıkacaktır ama bütün memleketi sarmayacaktır. Cem Karaca'yı Cem Karaca yapmayacaktır. Mesela bana göre Cem Karaca'nın en güzel şarkısı "Bu Son Olsun"dur, "Resimdeki Gözyaşları"dır. Ama Anadolu pop değil de muhalif şeyleri en azından alenen barındırmaz içinde dolayısıyla bir "Tamirci Çırağı" kadar bir "Namus Belası" kadar gürültü koparmamıştır. Demek istediğim bu darbelerin etkisi öyle ya da böyle 60 darbesinin de 70 darbesinin de sonra yine sorarsanız 80 darbesinin de böyle etkileri oldu (Dilmener, 24.09.2019).

Özellikle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren politik kutuplaşma ve sokağa yansıyan sert çatışmalar toplumda tarafsız kalmayı zorlaştırmaktadır. Anadolu pop/rock yolculuğuna bu atmosfer içinde devam eder. Şarkı sözleri gittikçe politikleşse de, müzisyenlerin doğrudan siyasi angajmanları pek gözlenir bir şey değildir.



Şekil 6. Cem Karaca & Dervişan – Yoksulluk Kader Olamaz (1977)¹⁴

Cem Karaca'nın yalnızca Anadolu rock özelinde değil, Türkiye müzik tarihinde muhalif tavır yönünden bir örnek teşkil ettiği öne sürülebilir. Bu bağlamda, Tamirci

¹⁴ <http://www.dipsahaf.com/cem-karaca-yoksulluk-kader-olamaz-lp/> / Erişim Tarihi: 20.12.2020

Çırağı, Emrah, Safinaz, Kavga, Bir Mirasyediye Ağıt, Yoksulluk Kader Olamaz, Mor Perşembe, Yarım Porsiyon Aydınlık, Kâhya Yahya toplumsal eşiklerin müzikteki politize yansımaları olarak okunabilir. Görüşmeler esnasında katılımcıların sıklıkla vurguladığı hususlardan bir diğeri ise, Cem Karaca başta olmak üzere Anadolu rock içerisinde söylediği söz itibarıyla politize olan şarkıların, içerdiği çağrı açısından umutları filizlendiren özellikler de taşıdığıdır. Zira bu şarkılar dinleyiciyi yoksulluğun yarattığı karanlığın tam ortasına bırakırken umut dolu bir gelecek tahayyülü de yaratacak güçte bir duygulanım yaratmaktadır. Katılımcılara göre yıllar sonrasında bambaşka koşulların içerisinde kulak verildiğinde bile geçmişten bir umut taşımaktadır.

Kavramsal çerçevede değinildiği üzere, Birmingham Kültürel Çalışmalar ekolünün bir çıktısı olan popüler bellek kavramsallaştırması sınırlı da olsa, Anadolu rock'ın bellek ile kurduğu ilişkiyi anlamak için tartışmaya çağrılabilir. Anadolu rock, popüler bellek'te kendine yer edinmiştir zira birincisi toplumun iç dinamiklerine ayna tutarak güçlü direniş işaretleri sunmaktadır. İkincisi, Anadolu rock, sol söylemin bir mücadele alanı açtığı o dönemde isyanın sesi, özgürlük ve umudun manifestosu niteliğinde rüzgârların esmesine ön ayak olmuştur. Öte yandan bu popülerliğin kitlesel tüketim ve kar odaklı popülerlikten farklı bir niteliği olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Döneminde geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmış olan Anadolu pop/rock'ın egemen ideolojilerin hakimiyet alanında ayrıksı ve muhalif bir pencere araladığını söylemek mümkündür.

Cem Karaca ve Die Kanaken (2016) kitabının yazarı, müzisyen ve müzik yazarı Münir Tireli, görüşme esnasında Cem Karaca şarkılarındaki protest yönelimi vurgulamış ve politik olma ya da muhalif söylemler yaratma amacıyla yola çıkmamış şarkıların dahi zaman içerisinde bağlamından koparılıp yeni bir zeminde konumlandırılabilceğine dikkat çekmiştir. Bu durumda, şarkılar bellekte belirli tarihleri ve dönüm noktalarını işaret edecek biçimde kodlanmaktadır. Bu şarkılara Anadolu pop/rock bağlamında birçok örnek sunmak mümkündür. Naim Dilmener, Şenay'ın *Sev Kardeşim* ve *Hayat Bayram Olsa* adlı şarkılarını bu duruma örnek

olarak göstermektedir zira Anadolu pop/rock'ın belkemiğini bu duygular dünyası oluşturmaktadır.

Şeyin üstünde özellikle dururuz, durmalıyız, bakmayın hala bugün çaldığında hep birden söylüyor olmamızın sebebi sadece sözlerini ezberlememiz değil, sözlerin bize verdiği enerji de, bize verdiği umut ve mutluluk da öyledir, Şenay'ın Sev Kardeşim ve Hayat Bayram Olsa (Dilmener, 24.09.2019)

Dilmener *Sev Kardeşim* ve *Hayat Bayram Olsa* örneklerinin ardından Melike Demirağ'ın *Ninni* adlı şarkısını katıldığı mitinglerde, seminerlerde sık sık duyduğunu ve şarkının onun için artık bambaşka ifadeler kazandığını vurgular.

Aa şey, en başta, Arkadaş da olabilir. En başta. Bir Melike Demirağ daha söyleyebilirim ama bu sizi biraz fazla politik bir durumda bırakabilir. Ninni. Memlekette yazılmış en radikal sözlerdir biliyor musunuz? İlk dinlediğimde, çok severim Melike Demirağ'ı, ama ilk dinlediğimde şey demiştim o zaman tanışmıyordum kendileriyle, “Şenay abi ya, bu sefer saçmaladın.” Böyle pop şarkı mı olur? Bu sözler pop şarkıya uygun değil. Fakat daha sonra bunu işte Ecevit'in Sultanahmet mitinginde çalarken ve biz eşlik ederken ya da daha başka bizim o zaman devrimci platformlarda seminerler olur gider dinler ve daha sonra söylerken falan gördüm ki insanı ajite ediyor. Çabuk bir şekilde ajite ediyor ama bu da büyük bir ihtiyaç. Ninni böyle bir şey mesela. (Dilmener, 24.09.2019)

"Arkadaş,,
filminden
sonra
kamuoyunun
ilgisini
çeken
sanatçı
şarkılarında
bir mesaj
iletmeye
çalışıyor



MELİKE DEMİRAG

Şekil 7. Melike Demirağ hakkında çıkan bir gazete haberi, 1976¹⁵

Bu bağlamda, tüm yönleriyle muhalif Anadolu rock ezgileri olarak tanımlanamayacak olsa dahi, Melike Demirağ ve Şanar Yurdatapan'ın imza attığı *Arkadaş* ve *Ninni* şarkılarının politik değerine özel bir yer açmak gereklidir.

¹⁵ <https://twitter.com/GunlukArsiv/status/1156333944100577281/> Erişim tarihi: 20.12.2020

Ninni'nin Cemil (1975), Taksi Şoförü (1976) gibi filmlerde duyulması, Arkadaş adlı şarkının aynı adı taşıyan film ile birlikte anılması ve geniş kitlelerce benimsenmesi, şarkıların popülerleşmesi ve kulaklara yerleşmesinde önemli bir aşama olarak görülebilir. Keskin eleştirel bakışıyla ses getiren *Ninni*¹⁶ şarkısında, müziğin içerisinde kodlanan anti-hegemonik unsurları yakalamak mümkündür. TRT tarafından yasaklanan *Arkadaş* ve *Ninni* şarkıları, belleğe kazınan şarkılar arasında yerini sağlamlaştırmıştır.

Bu tez çalışması boyunca değinilen toplumsal koşulların hatlarının Ninni şarkısının sözlerinde işlendiği ve belirginleştiği söylenebilir. Şarkı boyunca duyduğumuz muhalif sözler, halkın günlük hayatın içine sızan çeşitli politikalar yoluyla sessizleştirilmek istendiğine işaret etmektedir. Anadolu pop/rock'ın muhalif tavrının kaynağını aldığı aranjman karşıtlığı meselesi de kendine şarkı sözlerinde yer bulmuştur. Bunun yanı sıra toplumun dinamikleri de sözlerde görünür olmaktadır. Sözler politik dilin içerisinde konuşarak halkın dertlerini yakalamaktadır.

Burada Melike Demirağ ve Şanar Yurdatapan çiftinin, Selda Bağcan ve Cem Karaca gibi isimler ile birlikte 1981 yılında vatandaşlıktan çıkarıldığını not düşme gereği doğmaktadır. Zira bu gelişme imza attıkları üretimin politik içeriğinin yoğunluğunu gösterir niteliktedir.

Anadolu pop/rock ve muhalif müzik ilişkisi çerçevesinde Selda Bağcan, katılımcıların görüşmeler esnasında ismini sık sık andığı figürlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhalif tavırdan beslenen ve dönemin ruhunu şarkılarına aktaran Selda Bağcan, sanatçı kimliğinde söz konusu dönemi ve aynı zamanda Anadolu rock'ın karakteristik

¹⁶ “Uyu yavrum ninni uyutayım seni
Ninnilerle minnilerle avutayım seni
Uyu güzel bebek uyu da büyü
Bebek bir gün büyüyecek söyleyecek bu ninniye
Uyu sayın dinleyici uyutayım seni
Aranjmanla maranjmanla avutayım seni
Şarkılarla türkülerle avutayım seni”

özelliklerini taşımaktadır. Kitle ve folk kültürünü uluslararası ve ulusal düzlemde bir araya getirebilen ilk kadın sanatçı olmasından dolayı Türk müziği bağlamında tarihi bir noktada konumlanan Bağcan'ın katılımcıların o döneme ait belleğinde kalıcı bir yer edindiği söylenebilir. Bunun en belirleyici sebeplerinden biri olarak ise sanatçının kendini ifade ediş biçiminde halk ile kurduğu bağ ve toplumun gerçeklerini tasvir edişi gösterilebilir. Bunların yanı sıra, kavramsal çerçevede ve analizde altı çizilen Âşıklık geleneğinin kaynaklarından esinlenme ve benimseme hali görüşmecilerin Selda Bağcan'ı sol cenahın temsilcilerinden biri olarak gördüklerini ortaya koyar niteliktedir. Sözleri şair Şemsi Belli'ye ait olan *Anayasso*¹⁷ türküsü, devletin halktan ve halkın dertlerinden ne kadar uzak olduğunu serimleyen politik şarkılardan birisidir.

Selda Bağcan'ın yorumladığı *Anayasso* türküsü ağıt formunda bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağcan ve Moğollar'ın 1971 yılında yayımlanan “Türkülerimiz-1” adlı albümünde yer alan *Anayasso*, bir kış gününde Hakkâri’de çocuklarını doktora yetiştirmek isteyen bir ailenin Zap Suyu’nda çocuklarını yitirışinin hazin öyküsünü dile getirmektedir. Bu öykünün dile getiriliş biçiminde sol retorik üzerinden halkın dertlerinin görünür kılındığı gözlemlenmektedir. İktidarın yetersiz kaldığı düşüncesi şarkının sözlerindeki muhalif tonu güçlendirmekte ve kişisel olarak görülebilecek bir anlatının toplumun tüm çehrelerinde çözümlere neden olduğunu gözler önüne sermektedir.

¹⁷ “*Gul, gurban olduğum Hökümet Baba!
Baa bir alfabe veremez miydin?*”

*Gara dağlar gar altında galanda
Ben gülmezem
Dil bilmezem
Şavata'dan Hakkâri'ye yol bilmezem
Gurban olam, çaresi ne, hooy babooov?*

*Bebek yanir, bebek hasda, bebek ataş içinde
Ben fakiro,
Ben hakiro
Dohdor ilaç, çarşı bazar tam- takiro
Gurban olam bu ne işdir hooy babooov!”*

Politik duruşunu ve folk ezgilerini kendine has yorumlayış ve kullanış biçimiyle bir araya getirip modern Türkiye'nin tasvirini yapan Bağcan, müziğini şu şekilde betimlemekte, bir yandan da müziğin kaynaklarından bir diğeri olarak şiirlere vurgu yapmaktadır:

Kariyerim boyunca daima protest şarkılar söyledim. İnsanları direnişe çağırdım. Benim için şarkı sözleri fazlasıyla önemli. Genellikle ünlü ve bilinen şiirleri birer şarkıya dönüştürüyorum. Onlar söylenmesi gereken her şeyi anlatıyor. Daha fazlasını eklemeye gerek görmüyorum.¹⁸

Anlatılar içerisinde bir gezintiye çıktığımızda, Anadolu pop/rock'ın yerleştirildiği toplumsal çerçeveler vurgulanmaktadır. Bu bağlamda denilebilir ki, Anadolu pop/rock dinleyicileri dönemin müziğini konumlandıkları toplumsal ve tarihsel pozisyonlar etrafında hatırlamışlardır. Görüşmeciler anlatılarında şarkıların kendi hayat görüşleri ve tecrübe ettikleri olaylarla nasıl ilişkilendiğine atıfta bulunmaktadır. Görüşmecilerin Anadolu pop/rock şarkılarını dinlediklerinde hüznle karışık bir umut ve mutluluk duygulanımları yarattığı açığa çıkmıştır. Analiz boyunca yoğun bir şekilde ortaya konulan duygusal salınımlar, Anadolu pop/rock'ın o dönemde ortak ve nispeten ütöik görülebilecek bir yaşam tahayyülü sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, bahsedilen ortak tahayyül 1960'lı ve 1970'li yıllarda deneyimlenen çatışmalara ve eşitsizliklere dokunarak gücü elinde tutanların politikalarına karşı bir duruş sergilenmesi ile ilişkilenebilir.

4.1.1. Dönemin Politik Belleği ve Anadolu Pop/Rock

Aleida Assmann'ın (2006) kültürel bellek kavram setiyle birlikte sunduğu politik bellek terimi, görüşmecilerin 1960'lı ve 1970'li yıllarda dönemin iktidarını anlatırken belirgin hale gelmiştir. Assmann'a (2006, s. 216) göre, kültürel ve politik bellek yalnızca kütüphanelerde, müzelerde ve anıtlarda değil, kolektif katılımın olduğu tekerrür eden çeşitli olaylar ve durumlarda da karşımıza çıkar ve bu yollarla aracılanır.

¹⁸ Selda Bağcan'ın Le Guess Who? Müzik festivali kapsamında Gijsbert Kamer ile gerçekleştirdiği röportajdan alınmıştır. (<https://www.youtube.com/watch?v=c3fDWn4R92k>, Erişim Tarihi: 5 Haziran 2020).

Bu bağlamda, o döneme ilişkin bellek anlatılarında açığa çıkanlarda toplumsalın izlerini sürmeye devam edelim. Hatırlananlar arasında Kıbrıs Barış Harekâtı günlerinin unutulması şaşırtıcı olurdu kanaatindeyim. M.K. o dönemi şöyle anlatıyor:

İzmir'deydim. Temmuz ayında oluyor çıkartma, sonra Afyon'a geldim. İzmir'deki ve Afyon'daki olaylar, birisi Ege kıyısı, Yunanistan'a yakın insanlar çok tetikte çok korkuyor. Mesela evlerin karartıldığını, geceleri daha düşük Wattlı ampullerle değiştirildiğini hatırlıyorum. Afyon'da da yapıldı aynı şey. Ama İzmir'de daha çok, daha tedirgindi insanlar. Gece bombardıman olur diye radyonun, televizyonun kısık sesle, aman ses çıkmasın bir şey olursa ne yaparız nereye saklanırsak bunlar konuşuluyordu (M.K., 08.02.2020).

Nitekim Kıbrıs Barış Harekâtı da müzikte karşılığını bulmuştur. Fakat bu müzikleri daha ziyade devletin milliyetçi ve propaganda içerikli kuşatması belirlemiştir. O yüzden bu olayın Anadolu pop/rock'ın protest repertuarında yer bulmaması gayet anlaşılabilirdi. Ramm'a göre, Kıbrıs Barış Harekâtı müziğin milliyetçi damarını belirginleştirmiştir. Sol yönelimli müzisyenlerin de o dönemde daha vatansever temalarda şarkılar ürettiği gözlemlenmiştir (2020, s. 270). Örneğin Fikret Kızılok'un o dönemde verdiği konser oldukça dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Konser başlığı şöyledir: "Dikkat: Konser Değil, 3. Kıbrıs Harekâtı". Bastırılan afişte Kızılok'un mihverli fotoğrafı vardır¹⁹ O dönemde Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirinden bestelenen "Bir gece ansızın gelebilirim" şarkısı da belleklere kazındı. Hatta bu bellek, Türkiye'nin Irak ve Suriye sınırındaki güncel siyasetinde Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından uluslararası platformda meydan okumanın dili olarak bugüne çağrıldı.²⁰

Katılımcılar ile gerçekleştirilen görüşmelerde, dönemin temel olaylarının ve koşullarının anlatılar içerisinde kendiliğinden ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. İnsanların adalet ve hak arayışının izlerinin müzikte sürülebildiği bir döneme işaret eden Anadolu pop/rock'ta gündelik hayata dair ne varsa onun izleri de takip edilebilmektedir. Anlatılarda dönemin politik belleği betimsel olarak açığa çıkmaktadır.

¹⁹ <http://www.halkevleri.org.tr/kultur-sanat/fikret-kiziloku-aniyoruz-cumhur-canbazoglu/> Erişim tarihi: 19.01.2021

²⁰ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-39755862> / Erişim tarihi: 19.01.2021

Çok karışık bir dönemdi. Şimdi de çok iyi bir dönemde değiliz ama o zaman tabii daha başkaydı. O dönemki sağ-sol çatışması ve ekonomik durum öyle bir noktaya gelmişti ki insanlar kuyruklarda bekliyordu mesela. Saatlerce kuyruk bekliyorsun bir teneke yağ alabilmek için. Bunları çok net hatırlıyorum. Ben de babaannemle annemle falan bir kuyruğa girip 2 paket sana yağ alabilmek için, tüp gaz almak için saatlerce kuyrukta bekliyorduk. Bu yokluk ve yoksulluk doğal olarak insanlarda isyan duygusu, bir çaresizlik ve bir çıkış, bu çıkışın da bulunabileceği yer tabii ki sol görüş. O taraf her zaman insanları toplumsal eşitlik, daha adil bir düzen falan gibi şeyler. Haliyle de o müzikte onun karşılığını buluyorlardı belki de. (Tok, 23.09.2019).

Gıdada yokluk vardı. Her şey için kuyruğa girilirdi, kısıtlama vardı yiyeceklerde. Margarin bugün yemiyoruz bile mesela, margarin için kuyruğa girilirdi. Margarin kuyruklarını çok iyi hatırlıyorum. Tüp için kuyruğa girilirdi. Yakın olanlar el altından buluyorlardı mesela. Karaborsacılık çok fazlaydı. Tüp gelecek diyorlar işte, haydi herkes boş tüpünü alıp dizilip bekliyorlar. Aldın aldın, alamadıysan kaldın (M.K, 08.02.2020).

Dönemin halet-i ruhiyesi, katılımcıların bellek çerçevelerinde yaşanan ekonomik sıkıntılar etrafında örülmektedir. Alan öznelerinin deneyimleri incelendiğinde ağırlıklı olarak yokluk temasının bellekte yer ettiği anlaşılmaktadır. Buradan hareketle, belleğin toplumsal etkileşimin bir çıktısı olarak görülebileceği görüşü bu anlatılarda geçerlilik kazanmaktadır. Anlatıların ana ekseninde sık sık vurgulanan bu temalar belleğin temelinde sınıfsal eşitsizlikler ile çerçevelendirilmiş bir yapı olabileceği düşüncesine de işaret etmektedir.

O zamanlarda sağ sol çatışması denen bir kaosla karşı karşıya kaldık. Herkes bir tarafa, müzik bile bir tarafa yönlenmeye başladı. Bundan sonra da zaten 1982'ye kadar kimin neyi tuttuğu, neyi anladığı pek ortaya çıkmadığı bir dönem geçirdik. 60-70lerde bizde iz bırakan şey önce çok gelişmeye çalışmak niyetiyle okullarda olmak sonra sağ sol içerisinde kendimizi bulmak gibi bir şey oldu yani. Çatışmalar içerisinde gençler boğuldu. Hatta Türkiye boğuldu bu işin içerisinde. 82'den sonra durulur gibi oldu. Liberalizmle de işler daha farklı boyutlara girdi. O zamanlar bizde iz bırakan tek şey ideolojik yapıları. Geriye gittiğim zaman aklıma ilk gelen şey o olur yani (F.K, 25.06.2020).

Dinleyici kategorisindeki görüşmeciye 1960'lı ve 70'li yılları nasıl hatırladığı sorulduğunda, kendi kimliğini ve belleğini inşa etme sürecinde o dönemin siyasi olaylarının etkisini aktarmaktadır. Dinleyicinin o dönemi belleğinden çağırırken bir uyanış gerçekleştirdiği ve bir nevi geçmişiyle de yüzleştiği gözlemlenmiştir. Türkiye'nin dönüşümünü değerlendirirken çoğu zaman kendini de hesaba katmayı

ihmal etmeyerek, kendi varoluşunu ve geçmişini hatırladıkları üzerinden yeniden mercek altına almıştır. Öte yandan dönemin ideolojiler üzerinden anımsanması, belleğin sosyo-politik zeminini kuvvetle vurgulamaktadır. Assmann (2006, s. 216), politik ve kültürel belleğin kuşaklararası bir nitelik tezahür etmediğini, aksine kuşak aşkın bir aktarımla taşındığını savunur. Görüşmecinin ifadelerinden anlaşılabilir gibi, bellekte kalanların kişisel bir nitelik taşımadığı söylenebilir. Aksine görüşmecinin aktardıkları, 12 Eylül’ün resmi anlatısının tekrar ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Assmann’ın politik belleği tanımlarken vurguladığı tekerrür eden olayların ve bu olayların şekillendirdiği bellek inşası, görüşmecilerin anlatılarında açık bir şekilde gözlemlenebilir.

Görüşmecilere o dönemde Anadolu pop/rock dinleyenleri birleştiren, bir araya getiren unsurlara dair soru yöneltildiğinde, bir kez daha bireysel olduğu kadar toplumsal hatırlama süreçlerinin dinamiklerine de işaret eden örüntüler ile karşılaşmıştır. Aşağıda peş peşe verilen alıntılar bunu ortaya koymaktadır.

Çok vardı. Cem Karaca dinlemek ayrı bir ekoldü, bir sağcı Cem Karaca’yı seviyorum diyemezdi ne hikmetse, beğense bile. Erkin Koray’ı sevenler başka bir ekoldü. Sanki şey gibi, onlar bir takım ve arkasında taraftarları var gibi yani. Mesela Barış Manço, biz dinlerdik ama onu dinleyenler daha muhafazakâr, ata söylemleri, türkçülük fonksiyonlarını biraz daha öne çıkaran bir sanatçı diye bakarlardı ona. O haliyle insanlarda seçiciliği etkileyen en büyük faktördü yani siyasal kimlik. Böyle bakılırdı yani. Onun için herkesin arkasında bir grubu vardı yani sanatçıların (F.K, 25.06.2020).

Büyük bölümü, büyük kentlerde yetişmiş 1940’lı yılların ortalarında ve 1950’li yılların başlarında doğmuş olanlar şeklinde genelleyebiliriz [Anadolu rock dinleyici profilini]. Bu kitlenin ortak paydası ebeveynlerinin kültürel olarak ortamın üzerinde olduğu, kendilerinin de kültür ve sanatla iç içe olduğu, genellikle üniversite eğitimi ve sol görüşlü olduklarını söyleyebiliriz. Birleştirici güç, sağ dünya görüşü ve değer yargılarının, geleceğimiz için doğru olmadığı düşüncesi idi (Aydar, 06.04.2020).

Siyasi iklim bence, doğrudan siyasi iklim çünkü o zaman Anadolu rock dinleyen insanlar tamamen dünyaya pozitif bakan, dünyayı değiştireceğine inanan, kendi yaşadıkları dünyanın dışında da bir dünya olduğunu bilen ve bunun farkında olan ve onlarla bir şekilde yan yana gelmeyi arzu eden insanlar. Dolayısıyla evet var onları birleştiren bir şey ve bu tamamen düşünceyle alakalı bir durum yani kimse “Çoban kızına aşık olmuş, üzülelim arkasından Osmanımızın” dememiş bence. Osman’a üzüyorlar ama oradaki mesele çoban kızına aşık olduğu için değil, farklı bir sınıfa dâhil olduğu için cezalandırılıyor, buna üzüyorlar. Farkına varıyorlar orada (Meriç, 20.12.2019).

Katılımcıların sunduğu fikirlerden hareketle, siyaset ve sanatın toplumsal taleplerin yoğunluğu doğrultusunda sol değerlere yatkın bir biçim aldığı ve birbirlerini beslediği öne sürülebilir. Bu bağlamda Anadolu pop/rock'ın etkilerinin en baskın hissedildiği yılları, solun belleğe nüfuz edebildiği ve yeni bellek anlatılarını kurabildiği bir dönem olarak ele almak yanlış olmayacaktır. Siyaset ve bilhassa sol görüş ile dirsek teması içerisinde olan Anadolu pop/rock, onu özgün ve hatırdaki kalıcı özellikler atfedene birçok nitelik barındırmaktadır. İzleyen sayfalarda, Anadolu pop/rock'a özgülüğünü veren kırsal alan ve kent ilişkisinin müziğe taşıdığı unsurlar bellek anlatılarının rehberliğinde ele alınacaktır.

4.2. BELLEK İZLERİ ETİFAA SAÇILIRKEN: KIRSALIN SESİ KENTE VE MÜZİĞE TAŞINIYOR

1950'li yıllarda kırsal alan ve şehir arasında kurulmaya başlayan temas, Anadolu rock'ın ortaya çıkış sürecinde görmezden gelinemeyecek ölçüde değerli bir temayı teşkil etmektedir. Anadolu rock, ilk olarak şehirli gençlerin yerele, başka bir ifadeyle Anadolu'ya yönelik ilgileri doğrultusunda filizlenmiştir. Kavramsal çerçevede de sıkça vurgulandığı üzere, Köy Enstitüleri, Halkevleri geleneğinin etkisindeki Cumhuriyetin ilk yıllarında halkçı ideolojinin etkisinde edebiyat, müzik ve sanatın diğer dallarında arayışlar son sürat ilerlemiştir. Şehirli aydın gençler olarak adlandırılabilen kuşak birimi, en geniş tanımıyla halk türkülleri ile yeni bir oluşumu tesis etmiştir; kırsalın şiir ve müzik kaynakları ile birlikte, dertleri, acıları, meseleleri de kente taşınmıştır, duyulur hale gelmiştir. Halk türkülleri köy ve kenti birleştiren unsur olmuş, bu etki müzikte taze bir kültürel ve toplumsal hareketlilik yaratmıştır. O dönemde taşradan gelenler ile kentsoylu kişiler arasında kurulan bu diyalog, görüşme kayıtlarında da belirgin hale gelmiştir.

Anadolu pop/rock müziğinin taşra ile kurduğu temas, görüşmecilerin anlatılarında duygu ortaklıkları sağlayıcı hatıralar açığa çıkarmıştır.

Türkülerin etkisini derinden hissediyorum ben dinlerken. Dinlediğim zaman sanki bana özel bir şey söylüyor. İşte herkesin anladığı bir şeydir ama herkes

kendine özel bir şey söylendiğini zanneder. Oradaki her şeyi kendinden hissedersin. Öyle bir yapısı var benim için Anadolu popun. (F.K., 25.06.2020)

Görüşmecinin anlatılarının arka planında Anadolu pop/rock nezdinde müziğin ve türkülerin yarattığı etki açığa çıkmaktadır. Görüşmecilerin ifadeleri, inşa ettikleri kimlik algısı ve duygulanımların Anadolu ezgileri temelli bu müziğin etrafında konumlandığına işaret etmektedir.

Tok (23.09.2019) da benzer bir şekilde Anadolu pop/rock’a ilişkin hislerinin kırsala uzanan temellerinden beslendiğini, “Yaşadığın toprakları hissetmekle ilgili olsa gerek” ifadesiyle yorumlamış, kendisinde yarattığı etkinin Anadolu motiflerinin eklemelenmesiyle ilişkili olduğunu sık sık vurgulamıştır.

Temelde folk kültürünün ve köy edebiyatının toplumcu gerçekçi tarzının izinden giden şarkılar, bellek anlatılarında kolektif bir geçmiş algısıyla örtüşmektedir. Zerubavel’e göre (1996, s. 214), bir topluluğun kolektif belleği, mensuplarının ortak bir geçmişte bir araya geldiği anlamına gelir. Bu bağlamın içerisinde ortak olarak paylaşılan bir tarih de yer almaktadır. Anadolu pop/rock da halkın kaynaklarına başvurmanın bu ortaklığı, kolektiflik duygusunu tesis edeceğini öngörmüş ve öyle hareket etmiştir. Fakat onların yaptığı ulus-devletin ulus temelli kolektivite uygulamalarından ve politikalarından farklıdır. Ulus-devlet kolektivite tesisinde halkı devlete doğru çağırırken, Anadolu pop/rock kendisi halka doğru yönelmeye çalışmış, halkçılığı böyle yorumlamıştır. Buna ek olarak, sol ile temas kurduğu ölçüde muhalif bir bakışı benimsemiştir.

Köyü ve halk kültürünü anlama gayreti olarak da okunabilecek girişimlerin temelinde kavramsal çerçevede de değinilen Aşıklık geleneği bulunmaktadır. Bu tez çalışmasının konusu bağlamında aşıklık geleneğinin sözlü kültür ve bellek ile kurduğu ilişkiyi yeniden hatırlatma ve altını çizme gerekliliği duyulmaktadır. Sözlü kültür formlarının performans biçimiyle çakışmalar gösteren âşıklık geleneği, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin ilgisini çekmiştir. Katılımcıların ve icra edilen Anadolu pop/rock eserlerinin köklerine indiğimizde bu ilginin arkaik bir bakıştan ziyade, kendi parçaları olarak değerlendirip anlamaya çalıştıkları bir gelenek

olduğu görülmektedir. Anadolu pop/rock müzisyenleri için Âşıklık geleneği taşırayı değil, özü simgeler.

Bengi, Anadolu pop/rock'ın özgüllüğünü esasında halk müziğinden ve Âşıklık geleneğinden aldığını şöyle vurgulamaktadır:

1950 tarihinden itibaren, gerçek bir iletişim devriminin tezahürü olarak radyonun artan etkisi, halk müziğini tüm şehirli kulaklara tanıttı. Ayrıca yedi coğrafi bölgeyi birbiriyle tanıştırdı, barıştırdı. Halk müziğinin tarihsel olarak varlığını çok büyük ölçüde Alevi Türkmen geleneğine borçlu olduğunu da aklımızdan çıkarmayalım. Aleviler kent yaşamına 60 yıllarda göçle birlikte geçti. İlk Alevi uyanışı 60'larda gerçekleşti. 60'lar köyden kente göç olgusuna, hızlı ve çarpık kentleşmeye, gecekondulaşmaya tanıklık ederken, şehirli gençlik aradığı Anadolu bilgeliğini büyük ölçüde kendiliğinden Alevi ozanların deyişlerinde, türkülerinde buldu. Bugünden geriye doğru bakıldığında Anadolu popa "Alevi pop" demekte bence hiçbir sakınca yok. Ama 60'ların terminolojisinde böyle bir tarife ihtiyaç duyulmadığı, duyulamayacağı da kesin... Veysel, Mahzuni, Neşet Ertaş olmasaydı Anadolu pop epey güdük kalırdı, belki de hiç olmazdı (Bengi, 28.01.2020).

Bengi'nin altını çizdikleri Türkiye'de politik müziğin izleğini sunarak bir tarih çizelgesi tanımlamaktadır. Bununla birlikte, belirli bir hattın çizilmesi Anadolu pop/rock'a dair bellek anlatılarının nerelerden dallanıp budaklandığını anlamak adına elverişli olmaktadır. Burada Âşıklık geleneğinin Alevilik kültürüyle bağlantısının gözden kaçırılmaması gereklidir. Bu bağlantı, Âşıklık geleneğinin Anadolu pop/rock'ta tezahür ediş biçimlerine daha yakından bakmamızı sağlamaktadır. Bu bağlamda, Âşıklık geleneği bir mücadele formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira anlatılarda da görüldüğü üzere, Anadolu pop/rock icra eden oluşumların çoğunluğunun aidiyet hissettiği ideolojik yönelimler, Âşıklık geleneğinin ifadesiyle doğrudan ilişki kurmaktadır.

Etnomüzikolog, Alevi-Bektaşî müziği icracısı ve besteci Ulaş Özdemir ise Türk Halk Müziği'nin Anadolu pop/rock için sunduğu derinlikli arka planı ve halk ozanlarının neredeyse tüm müzik çevreleri tarafından benimsendiğini şöyle aktarmaktadır:

40'lar 50'ler kırılma dönemi, endüstri de geliyor tabii. Ama en büyük kırılma tabii ki 60'lar. Sonuçta Karacaoğlan'dan Dadaloğlu'ndan söylüyorsanız, Veysel diyorsun, Mahzuni diyorsun, Kul Hasan diyorsun, Nesimi Çimen diyorsun bu kişiler

hayatta. Şöyle bir şey oluyor galiba bir taraftan yüceltilen, kaynak olarak görülen halk kültürünün, aşıklar ozanlar ya da işte onu icra eden kişiler yanı başında, müzik yapıyor, çalıyor, söylüyor ve popüler eserler üretiyorlar. Dolayısıyla da 60'lı yıllarda bu işte sadece radyo da değil mesela Zeki Müren de türküler söylüyor, aşıklardan söylüyor. Müzeyyen Senar da halk müziği söylüyor. Zaten repertuarın içinde var. Bakıyorsun Sadettin Kaynak da canı isterse söylüyor, bir başkası da. Caz denemeleri yapanlar da bunları kullanıyorlar. 60'larda Anadolu pop ile başlayan bir şey değil, onu özellikle söyleyeyim. Farklı alanlarda müzik icra eden insanların halk kültürüyle, türküyle ilgilenmesi çok doğal bir şey. Yanı başındaki malzeme çünkü (Özdemir, 25.09.2019).

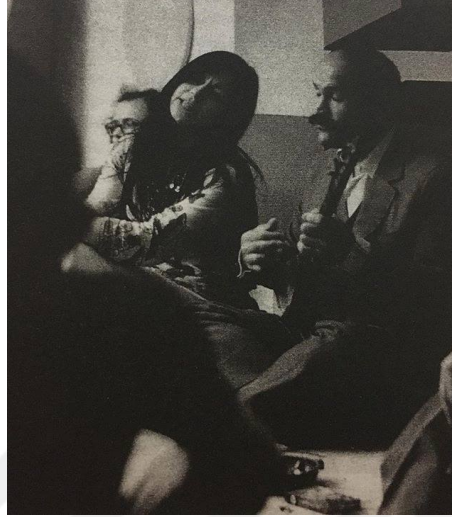
Aşıklar sazlarını ve sözlerini kurulu düzeni eleştirmek için kullanmışlardır. Gücü elinde bulunduran iktidara karşı duruşlarını müziğiyle aktaran Âşıklar, 1960'lı yıllarda Anadolu pop/rock'ın gelişimiyle paralel olarak daha görünür olmuşlardır. Anadolu pop/rock'ın zeminini oluşturan halk ezgilerinin kapsama alanının taşradan kente doğru yayılmasıyla birlikte, ozanlar seslerini daha büyük kitlelere duyurma şansı yakalamışlardır. Özdemir, TİP'in 1965 yılında meclise 15 milletvekili çıkarmasının politik angajmanlı aşıkların güçlenmesine ön ayak olduğunu belirtir (2017, s. 60).²¹ Özdemir (2017, s. 60)., döneme ilişkin aynı zamanda "Karacaoğlu'dan Dadaloğlu'na, Pir Sultan Abdal'dan Dertli'ye sayısız 'usta malı' ozanın eseri seslendirilirken, dönemin yaşayan aşıklarının keşfedilmesi ve onların kaynak olarak kullanılması, sonraki dönemlere etki edecek yepyeni müzik icraları ve anlayışının ortaya çıkmasına da vesile oldu" yorumunu getirmiştir.

Ramm, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin aşıkların türkülerini yorumlama tercihlerinin siyasi yönelimlerini işaret ettiğini belirtir (2020, s.266). Sol cenaha yakın konumlanan müzisyenlerin Aşık Mahsuni Şerif'in türkülerini yorumlamayı tercih ettiği görülürken, nispeten apolitik olarak ele alınabilecek Neşet Ertaş'ı ise Barış Manço'nun yorumlamayı tercih ettiği görülmektedir.

Âşıklık geleneğinin Anadolu pop/rock icralarında kendine yer bulduğu birçok örnek karşımıza çıkmaktadır. Fikret Kızılok'un Aşık Veysel'e duyduğu yakınlığın yanı sıra, Edip Akbayram'ın Boşu Boşuna ve Zalım'ı, Selda Bağcan'ın ise Yuh Yuh adlı Mahzuni Şerif eserlerini yorumlamasıyla ozanlık geleneği görünür

²¹ 70'li yıllarda Aşıklar geleneğinin kendi içerisinde de bir yükseliş görülmektedir. Aşık İhsani, Aşık Zamani, Aşık Vicdani gibi ozanların icralarında yer alan devrimci, sosyalist ve marksist yönelimler dikkat çekmektedir (Bir örnek için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=5_or8WZ7stQ)

olmuştur. Barış Manço ise Neşet Ertaş'ın Gönül Dağı eserini yorumlamıştır. Öte yandan, Aşık Veysel'in eserlerinden de etkilendiği bilinmektedir.



Şekil 8. Tülay German Aşık Nesimi Çimen ile (3 Temmuz 1970)²²

Güzel bir yaz gecesı. Terasta on beş “aşık” var. Rakılar içildi, yemekler yendi... Yemekten sonra da, aşıklar sırayla sazlarını ellerine alıp, türküler söylediler. Aşık Nesimi Çimen, Erdem'in evinden çıkmıyor, Aşık Ali İzzet ise Erdem'in evinde kalıyor, bana 'Kara Kız' diyor ve dünya güzeli türküler öğretiyor (German, 2019, s. 110).

Yukarıdaki alıntıda, German'ın belleğinden çağırdıklarından hareketle Anadolu pop/rock'ın doğduğu atmosfer görülmektedir. O dönemde sanatçıların icra ettikleri eserleri kendi müzikal evrenlerine dâhil ederken o evren ile bir temas içinde oldukları öne sürülebilir. Geçmişle kurulan diyalogu Ulaş Özdemir, Tülay German örneği üzerinden şöyle betimlemektedir:

Anadolu pop bundan çok güçlü bir şekilde yararlandı. Sadece eski halk türkülerini derlemek değil, o gün şarkı yazan, söz yazan, türkü yazan kişileri gördü tanıdı ve onları da dâhil etti. Elimizde Tülay German'ın Nesimi Çimen'le dizini kırıp fotoğrafı

²² https://ulak.news/haber_pariste-bir-kuskun-kadin-tulay-g_odatv_274974.html/ Erişim Tarihi: 10.01.2021

var mesela, kaydın kendisi de var, türküler söylüyorlar birlikte. Bu kadar normal bir şey. Normal bir temas olduğunu görüyoruz (Özdemir, 21.09.2019).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle, aşıklık geleneğinin dönemi anlamak ve toplumsal bellek inşasını gözlemleyebilmek açısından son derece işlevsel olduğu sonucuna varılabilmektedir. Zira aşıklık geleneği müzikal anlayışı ve sisteme meydan okuyan tavrı toplumda yer alan belirli grupların mücadele alanını aydınlatmaktadır.

Aşıklık geleneğinde Barış Manço'nun yarattığı form için ayrı bir not düşülmesi gerekmektedir. Barış Manço, Anadolu rock müzisyenleri arasında halk diline, deyimlerine ve günlük hayatın içerisine dâhil edilebilecek tüm motifleri müziğine eklelemiştir. Aynı zamanda şarkılarında aşıklık geleneği ile karakterize temaların kendine sıklıkla yer bulduğu görülmektedir. Aşıklık geleneğinin ruhunu muhafaza ederek günümüze çağdaş formlarla taşımayı başarabilen nadir müzisyenlerden biri olarak görülen Barış Manço'nun müziği ve siyasi eğilimi hakkında ortaya atılan düşünceler hakkında Tireli şunları söyler:

Yalan yanlış dedikodusu vardır mesela yok MHP'ye yakınlık bilmem ne gibi, ama Hey dergilerinden birisine bakıyoruz Barış Manço 1976'da bir şarkı söylüyor, sol yumruğu havada söylüyor ve "Benim şarkılarımı kullanmak isteyenler oldu, onlar zamanında bizim minibüsümüzü havaya uçuranlardı". Hangi olaya referans veriyor? 1971'de Moğollar'la yaptığı bir turnede karavan gibi kullandıkları minibüslerinin yakılması. Buna referans veriyor. Yani hiçbiri tipik bir siyasi parti angajmanı içerisinde olan insanlar değil. Ama hiçbiri de tamamen, hele 80'lere kadar, 80'lerin başına kadar, var olan sistemle yüzde yüz barışık insanlar değil (Tireli, 31.03.2020).

Görüşme esnasında kendiliğinden yönelen bir hatta ilerlerken Barış Manço'nun protest müzik icra etmediği fikrinde olan Yavuz Hakan Tok, anlatısını Cem Karaca ve Barış Manço karşılaştırması üzerinden kurmuştur. Tok'un ifadelerinden hareketle, Barış Manço'nun şarkılarından ziyade protest yaklaşımı ağır basan Anadolu pop/rock şarkılarının kendisinde yarattığı duygulanım şemasının belleğinde daha derin bir bağlama yerleştiği öne sürülebilir.

Yoksa işte Barış Manço'nun 1979 albümü de Sarı Çizmeli Mehmet Ağa'nın olduğu, çocukluğumda en çok dinlediğim plaklarından biriydi. Ezbere bilirdim bütün şarkılarını. Ama Cem Karaca'daki duygulandırma olmazdı mesela işte Kavga şarkısı mesela o da çok sert bir şarkıdır, Namus Belası var, bunlardan çok etkilenirdim ben.

İçimde bir yerlerde böyle protest bir şey var ona çok denk geliyor. Bence Cem Karaca'dır yani. Anlamlı sözler, derin hikâyeler... (Tok, 23.09.2019).

Anadolu pop/rock, Tok'un da vurguladığı üzere manalı ve içe işleyen sözler ile dönemin koşullarının yıkıcı yönlerini serimlemektedir. Bununla beraber, şarkılar dinleyiciyi de kurduğu evrenin içine çekerek bir gelecek ufku, duygulanım yaratmaktadır. Görüşmecilere Anadolu pop/rock dinlerken nasıl hissettiklerine dair sorular yöneltildiğinde, anlatıların çoğunlukla Anadolu pop/rock'ın köklerinde yer alan halk müziği ve halk müziğinin daha sahici hissettiren karakteri çevresinde örüldüğü düşünülebilir. Zira halk müziği geleneğinin özellikleri irdelendiğinde, hızla tüketilmeyen ve etkisi kuşaklara yayılan nitelikler taşıdığı söylenebilir.

Anadolu Pop türkülerdir benim için... Kendilerine göre yorumluyorlar, kendine ait bir yorum var ortada ama özünü değiştirmemiş işte. İnsanın içine işliyor. Mesela günümüzde yapılan yeni Anadolu Pop şarkıları o yılları hatırlatıyor ama o tadı vermiyor bir türlü (M.K. 08.02.2020).

Yukarıdaki anlatıda da izlenebileceği üzere, görüşmeci Anadolu pop/rock ile kurduğu bağı türküler üzerinden tesis etmektedir. Anadolu pop/rock'ta bulduğu anlamın ve derinliğin türkülerden kaynaklandığını düşünmektedir. Görüşmecinin söz konusu müzik türü etrafında inşa ettiği bellek anlatılarının Anadolu pop/rock'ın köklerle kurduğu temasın yarattığı değerlerle örüldüğü düşünülebilir. Batılı bir müzikal yaklaşımın içerisinde Anadolu'nun seslerini ve melodilerini taşıyan Anadolu pop/rock, Meriç için taşranın halet-i ruhiyesini aktarması bağlamında kişisel bir öneme sahiptir.

Pop şarkıları bildiğim şeyleri bana anlatıyor. Aşk şarkıları şurada az ileride yaşanan aşkları anlatıyor, benim de yaşadığım aşkı anlatıyor, benim de yaşadığım kalp kırıklığını anlatıyor, bana çok yeni bir şey vermiyor. Elbette yeni bir şey veren çok şarkı var ama kökü Anadolu'da olan şarkılar, oradaki hayatı anlatan şarkılar bana bir sürü yeni şey veriyor ve onlarla ben büyüyorum, onlar sayesinde Mahmut Makal'ın köy romanlarını okumaya başlıyorum. Onlar sayesinde çocukken okuyup zevk almadığım Yaşar Kemal romanlarından zevk almaya başlıyorum. Onlar sayesinde Karacaoğlu bana çok daha farklı geliyor. Onlar sayesinde Susuz Yaz'ı izlediğimde "Aa evet bak bu şarkı da vardı, aa bu şu romandaki ağa" diyebiliyorum gibi gibi şeyler... (Meriç, 20.12.2019).

Bu anlatıdan yola çıkarak Meriç'in de Anadolu pop/rock ile benzer bir bağ kurduğunu söylemek mümkündür. Meriç, Anadolu pop/rock şarkılarında yakaladığı referansların, şarkıların sunduğu dünyanın kendi hayatına taze bir bakış açısıyla bakabilmesini sağladığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Anadolu pop/rock şarkılarının onu değiştirdiğini, dönüştürdüğünü ve bunun etkisini yıllar sonrasında bile hissettiğini belirtmiştir.

Öte yandan Anadolu pop/rock, temellendiği müzik geleneği doğrultusunda müzikal anlamda çok katmanlılık özellikleri göstermektedir. Bunun yanı sıra, dönemin koşulları gereği parçası olduğu bellek anlatılarında da birden fazla katmanda kendini fark ettirmektedir. Nitekim yapılan görüşmelerde katılımcıların Anadolu pop/rock'ın, aşağıda detaylandıracağımız türde, farklı özelliklerini ön plana çıkardığı gözlemlenmiştir. Anlatılar genel anlamda Anadolu pop/rock'ı besleyen toplumsal koşulların çevresinde toplansa da, bazı katılımcılar daha ziyade Anadolu pop/rock'ın şarkı sözlerinin anlam dünyasına vurgu yaparken, bir grup katılımcı bu müziğin içinden geçilen dönemin tarihsel boyutundan etkilendiğini, bazı katılımcılar ise doğrudan müzikalitesi ile ilgili olduklarını belirtmişlerdir. Örneğin Ironhands Records'ın kurucusu Ercan Demirel²³, Anadolu pop/rock dinleme deneyiminin devam etmesinde ve söz konusu müzik türüyle bir koleksiyoner olarak bağ kurmasında büyük oranda halk müziği enstrümanlarının kullanıldığı icraların rol oynadığını belirtmiştir.

Benim yıllardır dinlemeye devam ettiğim şarkılar Doğu ve Batı sentezini yapan eserler. Tambur, zurna, bağlama gibi enstrümanları bas, gitar, bateri ile harmanlayan ve anadolu motif ve ritimleri kullananlar ayrı bir değer taşıyor benim için (Demirel, 01.07.2020).

Benzer şekilde, Canbazoglu ise Anadolu pop/rock'ın odağındaki kır ve kent sentezini doğduğu toprakların müziğinden filizlenmesi nedeniyle sahiplenerek bir aidiyet duygusu geliştirmiştir.

²³ Ironhand Records, 20 yıldan uzun bir süredir koleksiyonerlik yapan bir ekibin geçmişin tozlu raflarına kaldırılan kayıtları tekrar gün yüzüne çıkarma amacıyla kurduğu bağımsız bir plak şirkettir. Yayınlanmış projeleri arasında *The New Generation of Turkish Psychedelic Volume I* (2016), *Saz Power* (2018), *Grup Doğu* (2019) bulunmaktadır.

Geleneksel ezgilerimizi Batılı sazlardan dinlemenin, yeni yorumların keyfi, heyecanı ve merakı bambaşka. Bu toprakların müziğini, dünyadan ithal edilenlere her zaman tercih etmişimdir (Canbazoglu, 01.04.2020).

Derya Yıldırım & Grup Şimşek müzik grubunun kurucusu Derya Yıldırım, müzik ile tanışma öyküsünü aktarırken babasının saz çaldığını, onun müziğe karşı yoğun sevgisini gözlemlemenin müzisyen olmasında büyük bir rol oynadığını vurgulamıştır. Anadolu ezgileri ile çocukluğunun ilk yıllarında tanıştığını, evde Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Anadolu pop/rock dinlediklerini anımsıyor. Yıldırım da, diğer katılımcıların görüşlerine paralel olarak Anadolu pop/rock'ın politikliğine değiniyor.

Bağlama Anadolu'nun enstrümanı. Bateria, org, gitar gibi diğer enstrümanlarla karşılaştığı an farklılaşıyor. Biz Anadolu müziği üretirken Anadolu pop'u kaynak olarak alıyoruz. Bağlamaya ait parçaları dinleyip kendi müziğimize katkı sağlıyoruz diye düşünüyorum. Bir yandan, müzik siyasi bir enstrüman. Aklıma Özdemir Erdoğan'ın Gurbet parçası geldi hemen. Türkiye'den Almanya'ya 60'lı yıllarda göç etmiş gurbetçilerden bahsediyor (Yıldırım, 05.04.2020).

Yıldırım'ın aktardıklarından hareketle, Anadolu pop/rock'tan esinlenen müzisyenlerin kaynak olarak halk müziğine ait enstrümanları aldıkları ve müzikal anlamda farklı bir yere taşıdıkları söylenebilir. Anadolu pop/rock icra eden oluşumlar öncelikle Anadolu'nun ezgilerini ve enstrümanları ile bağ kurmuş, sonrasında Batı müziğinin sunduklarıyla özgün bir anlayış geliştirmişlerdir.

4.3. ZAMANIN RENKLERİNİ HATIRLAMAK: “60'TAN 18'E GELMEK KOLAY DEĞİL”

Anadolu pop/rock'ta sosyo-politik yakın geçmişin izdüşümlerini bulmak için hareket noktası olarak seçilen toplumsal bellek kavramı katılımcıların anlatılarında görünür hale gelmiştir. Analizin son bölümünde, katılımcıların Anadolu pop/rock'a dair doğrudan kişiye mahsus anlatılarının bellek çözümlemeleri gerçekleştirilecektir. Bir dönem şarkısı tek tek insanların kendilerine özel hislerini, hatıralarını nasıl olur da kolektif bir duygu sahasında bir araya toplar? Dilmener'e göre bu şarkıların “derde derman olması” ölçüsünde mümkündür:

Herkesin hafızası ortak çalışır. Farklı değil. İnsanlarda iyi olan şeyler daha fazla yer eder. O iyi ve güzel olan şeyler yaşadıklarına daha fazla eşlik etmiştir. O şarkı gözyaşı döktürmemiştir, bir dönemde ona eşlik etmemiştir ama diğer şarkılar inandırıcı oldukları için etmiştir. Dolayısıyla onlar kalıyor. Pop müziğin şeyi biraz da budur. Bunu derken eski şarkı türkülerimizi de pop müziğin içine koyuyorum. Hayatımıza eşlik etmiş olması. İyi ve kötü günlerimize eşlik etmiş olması. O müzikleri o şarkıları işte bir şeyler yaşadığımızda, o şarkıları istesiniz de çıkaramıyorsunuz bilincinizden. Unuttum falan zannediyorsunuz, öyle oluyor aklınıza falan gelmiyor. Benim o yaptığım DJ partilerinin en önemli sebebi de buydu, en çok duyduğum şey de buydu. Gelirlerdi, “Bu kimdi?”, “Bütün şarkıya baştan sona eşlik ettim ama ne kimin söylediğini ne de şarkının adını biliyorum ama şarkıyı tamamıyla söyledim ki yıllardır dinlememişim” diyor. Mutlaka bu şarkıyla çok şey yaşadın diyorum o da evet mesela ilk sevgilimle hep bu şarkıyı dinlerdim diyor. Şarkı bu ve söyleyen de bu diyorum. “Evet! Evet!” diyor, yani o şarkılar eşliğinde çok şey yaşandığında genellikle iyi şarkılar eşlik ediyor. Kötü şarkılar derdimize derman olamıyor (Dilmener, 24.09.2019).

Görüşmecilerin gençlik yıllarında müzikle kurduğu ilişkiye bir büyüteçle bakacak olursak, paylaşılan hatıraları ve duygulanımı ortak bir yaşantıdan kaynağını alan bir anlatı formu belirlemektedir. Bunu müziğin ortaya çıkardığı paylaşımlı bir anlatı şeklinde de yorumlamak mümkündür. Katılımcının ifadelerinde dönem müziğinin müşterek anılara temas ettiği açıkça görülmektedir. O şarkıları dinlerken insanlar neler hisseder, neler hatırlar? Bu soru özellikle dinleyici kategorisindeki görüşmecilerin anlatılarında biraz daha belirginleşiyor. Müzikle nasıl zamanda yolculuk yapıldığı, 60’lı yıllardan 18’li yaşlara gidildiği aşağıdaki sözlerde izlenebiliyor.

Her şeyi hissediyorsun aslında. Gençlik hissediyorsun, heyecanları aynen yaşıyorsun, o gündeymişsin gibi oluyor ve bu insanı yeniliyor. Yeniden tekrar ediyorsun kendini. Anı dersiniz zaten onları saymakla bitmez. Hangisini hayal edeceğinizi bile düşünemezsiniz ama sizi bir an bir şey hatırlatır çok mutlu olursunuz. Öyle bir şey bu. Çok hüzünlenirsiniz. Neden? O bazı olaylara işaret eden bir şarkıdır ve “Ya, böyle acılar da çekilmişti”, şunlar şunlar şöyle olmuştu diye düşünmenin üzüntüsü bile insana enerji verir. Bir terim vardır işte ters besleme yapar insanda. Onun için her şeyi hissedebiliyorum öyle diyeyim. O zamanki yaşantı biçimimizi, yapmaya çalıştıklarımızı, hayallerimizi hatırlamak bile, 60’tan 18’e gelmek kolay bir şey değil yani... Ancak bunu müzik yapabilir (F.K, 25.06.2020).

Ben Cem Karaca’yı, Fikret Kızılok’u şu anda dinlediğimde gözlerimden hep yaşlar geliyor. O dönemi hatırlıyorum. Türkiye’deki olayları hatırlıyorum. Yaşamadığım bazı dönemleri bile düşünüp duyulanıyorum (Seyitdanlıoğlu, 10.03.2020).

Yukarıdaki alıntılarda açıkça izlenebileceği üzere, bugünde yaşayan bellekler müzik sayesinde kendi ömür zamanları içinde bellek yolculuğu yapabilmekte, “60’tan 18’e gidebilmekte” ve hatta yine müzik sayesinde aslında hiç görmedikleri, yaşamadıkları dönemlerle duygu ve bellek bağı kurabilmektedirler.

Görüşmecilere Anadolu pop/rock dinleyicilerini ortak bir noktada buluşturan unsurlara ilişkin sorular yöneltildiğinde dinleyicileri bir beraberlik, biraradalık hissinde buluşturduğu görülmüştür. F.K. ve Seyitdanlıoğlu, arkadaşlarıyla birlikte Anadolu pop/rock dinledikleri ve bu şarkılar üzerinden anılar paylaştıklarını aktarmışlardır. Arkadaşlarıyla kurdukları bağ müzik üzerinden kurulmuş ve günümüze taşınmıştır. Bu durum görüşmecilerin anlatılarının duygusal çağrışımlarla bezeli olduğuna işaret eder. Bu bağlamda, müziğin yemek yemek ve bir yere gitmek gibi gündelik hayat ile ilintili en rutin eylemleri bile hatırlanabilir kıldığı söylenebilir.

Kesinlikle birleştiriyor. Nasıl diyeyim, aynı refleksleri, aynı hissedebilmeyi de vermiş bize. Bizim eski müzisyen arkadaşlarımız var. Bir şarkıyı paylaştığı zaman onu niye paylaştığını biliriz. Ondan anlatmak istediğini çok detaylı yazması, açıklaması gerekmez. Yabancı da olsa yerli de olsa. Cem de olsa Deep Purple da olsa fark etmez. Ortak bir his var. O zamanın renklerini hatırlarız hemen. Bir de artık benim jenerasyonum 60 ila 75 yaş arasına geldi o zaman Kastamonu’da çalanlar. Bazıları rahmetli oldu. Onları hatırlıyoruz mesela. Beraber çaldığımız zamanları, gezdiğimizizi, yediğimizi, içtiğimizi hep hatırlıyoruz. O bile önemli yani. İnsanı etkiliyor tabii yani (F.K, 25.06.2020).

Pickering ve Keightley’e (2015, s.14) göre, Aile ve yakın arkadaşlar gibi farklı sosyal gruplar içerisindeki yerel (vernacular) bellek, işler hale gelirken belirgin bir şekilde tezahür ederek birleştirici bir rol oynamaktadır. Geçmişe dair kurulan ortak anlatılar aracılığıyla grupların üyelerini bir araya getirir. Bunu gerçekleştirirken kişinin benliği ve toplumsal ilişkilerini, bunların hatırlama sürecinde kolektif olarak yapılandırıldığı şekliyle sağlamlaştırır. Bu nedenle yerel (vernacular) bellek sürecinde bir şekilde doğrudan katılım devreye girer. Bunu aile fotoğraf albümlerinin bir araya getirilmesi ve paylaşılmasının yanı sıra geçmişte gidilen konserleri arkadaşlarla birlikte hatırlama sürecinde görebiliriz. Kuşaklar arasında

ve kuşaklar boyunca, yerel düzeyde deneyimlenen ve özümşenen katılım duygusu, yerel belleğin esas bileşenlerinden biri olarak bireylerin bellek veya bellek nesneleri ile etkileşimini belirgin kılar. Bu bağlamda Seyitdanlıoğlu'nun (10.03.2020), Ankara'daki arkadaşlarıyla müzik üzerinden kurduğu ilişki ve onlarla düzenli olarak müzik üzerine paylaşımlar yapıyor oluşu yerel belleğin birleştirici rolünü gözler önüne sermektedir.

Müzik zaten bir muhalefet. Yaşama bir bakış atıyorsunuz müzik sayesinde ve o sizi biçimlendiriyor. Anadolu pop veya rock adına dinlediğim her şarkı beni biçimlendirmiştir aslında. Şu anda da benim kuşağımdaki insanları Anadolu pop birleştiriyor yine. O dönemde müzik hakkında konuştuğumuz arkadaşlarımla ben hala birlikteyim ve yaşama bakışımız da aynı yönde gidiyor. Bir de evrensel bir çizgi sağladı. Hala bir aradayız biz, bunu hissediyorum ben. Bir araya geldiğimizde müzikten ve o dönemlerden konuşuyoruz. Benim mesela öyle aylık toplantılarım oluyor, Tunalı eski rockçılar var onlarla ayrı toplantılarımız oluyor bizim. Radyo yapımcılarımız var. Hala aynı şeyleri paylaşıyoruz onlarla (Seyitdanlıoğlu, 10.03.2020).

Görüşmecilerin anlatılarından da izlenebileceği üzere, müzik bireylerin geçmişle kurdukları bağlantıları muhafaza etmeleri ve yeniden canlandırabilmeleri için tamamlayıcı bir kaynak sunmaktadır (Pickering ve Keightley, 2015, s. 148). Bu bağlamda müziğin bir bellek aracı olarak geçmişin yankı ve yansımalarını günümüze taşıyan niteliği göze çarpmaktadır. Görüşmeler esnasında katılımcıların yöneltilen sorular doğrultusunda hatıralara gömüldükleri anlarda, bulunduğumuz ortamdan anlık uzaklaşmalar yaşadıkları gözlemlenmiştir. Bu anlık kopuş anları, alan öznelerinin geçmişi gözlerinin önüne getirebilmek için kendilerine döndükleri, zamanda kısa bir yolculuk yaptıkları anlardır. Burada müziğin çağrışımsal bir bellek hareketliliği yarattığı söylenebilir.

Dilmener'in bellek anlatılarında öne çıkan unsurlar incelendiğinde, Mardin'de geçirdiği çocukluk yılları ve o yıllarda dinlediği müziklerle kurduğu ilişki aktarılmaktadır. Öte yandan, Halbwachs'ın önerdiği bellek çalışmaları kavram setine eklemlenen sosyal çerçeve kavramından bakıldığında ise, o dönemi hangi sosyal çerçeveler ile hatırladığını gösteren emareler görülmektedir. Katılımcının anlatılarında mekânsal ve kronolojik bir çerçeve görülmektedir. Bu çerçevede katılımcının yaşamındaki uğrak noktaları müzik ile özdeşleşmiştir. Dilmener'in aktardıkları çalışma için önemli bulguları temsil etmektedir zira kimlik inşasında

müziğin rolü ve belleğe gömülü toplumsal pratikler hakkında fikir sunmaktadır. Anlatılarda toplumsal pratiklerin toplumsal temsillerle ilintili olduğunu ortaya koyan belirteçleri de görmek mümkündür. Bütün bunların yanında Dilmener, 1960'ların ortalarından itibaren kendini gösteren Anadolu rock/pop'un yeni müzikal niteliğiyle halk tarafından benimsenebildiğinin Mardin örneğinde somut işaretlerine de değinmektedir.

1972'ye kadar Mardin'deydim. Yani 16 yaşına kadar Mardin'de sıklıkla türkü ve şarkı dinlenirdi. Hatta sadece Türkçe değil elbette, Kürtçe ve Arapça da. Türkçeden çok Kürtçe ve Arapça. Ben ve benim gibiler, biz Türkçeyi ilkokulda öğrendik. Benim ana dilim Arapça. Arkadaşlarımın bir kısmının ana dili Arapça, bir kısmının Kürtçe. Biz ilkokul 1'e başladığımızda hep beraber Türkçe öğrendik. Dolayısıyla orada her derde, her sıkıntıya türkülerin eşlik ettiğini biliyorum. Çok net biliyorum. Birinin evladına bir şey olur, askerden haber gelir, o zaman şimdi bildiğimiz anlamdaki güneydeki risk yoktu ama yine de birinin çocuğu askerde vefat edebilirdi ya da işte birinin akrabası, bir de biliyorsunuz Cumhuriyet öncesi sınırlar neredeyse tesadüfi çekilmiştir dolayısıyla ailelerin bir kısmı Suriye'de kalmıştı, Irak'ta kalmıştı, bir kısmı Türkiye'de kalmıştı. Dolayısıyla bazı haberler gelirdi Suriye'den Irak'tan bu tarafa. Akrabalardan biri vefat etmiştir mesela. İnsanlar çılgık çılgıla türkülerini söylemeye başladılar. Ağıt vari türküler. Bunları çok net hatırlıyorum. Ama güzel şeylerden söz edelim dersiniz ki ben ona taraftarım genellikle, aklımda hep şey vardır. Mardin'in tek caddesi vardı o zamanlar, şimdiye kadar ise ancak ikinci bir caddesi olabildi. Bir caddesi vardı ve o caddeden geçtiğimizde birkaç plakçıdan hep birlikte Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin, Yıldız Tezcan, Şükran Ay şarkıları yayılırdı. Bunları çok net hatırlıyorum. Sonra sonra artık Hürriyet'in de yarışması ikinci ya da üçüncü yılındayken, ilk yılından beri bastığı plaklar ancak Mardin'e gelebilmişken mesela bu sefer Cem Karaca'nın Emrah'ını duymaya başladık. Ya da işte Moğollar'ın şarkısını. Ama ilk ilk duyduğumuz mesela Mavi Işıklar'dı. 1965'te ikinci oldu, Helvacı Helva. Hemen 65'te duymadık çünkü Mardin'e gazeteler bile ertesi gün gelebilirken plaklar belki 5-6 ay ya da 1 yıl sonra gelebilirdi. O da gelebilirse. Filmler ise 1-2 yıl sonra gelirdi. Bunu hatırlıyorum 1. Caddede plakçıların eskiden hep türkü çalarken şimdi ise türkülerini bu yeni kılıkla çalmaya istekleri. Bakın bu da önemli bence. Belli ki yadırgamadılar. Sonuçta Mardinli bir esnaftan bahsediyoruz. Müzik kültürü tepede olan birilerinden değil. Belli ki gündelik hayata uygun olabileceğini düşündüler ve Mavi Işıklar'dan *Helvacı*'yı çaldılar ya da 1-2 yıl sonra Cem Karaca'dan *Emrah*'ı çaldılar. Öyle gözüküyor (Dilmener, 24.09.2019).

Dilmener'in anlatılarında, Mardin'de geçirdiği çocukluk yıllarına eşlik eden şarkıların belirli bir zamana ve mekâna taşınma hissi yarattığı görülmektedir. Burada çocukluk yıllarında kurulan benlik algısının müzikle iç içe olduğu ve Dilmener'in kimlik inşasında rol oynayarak hayatının o dönemine ve deneyimlerine ilişkin bir farkındalık yarattığı söylenebilir.

Katılımcılar belleklerine kazınan Anadolu pop/rock şarkılarını anlatırken, iki katılımcının özellikle ‘gözlerini dolduran’ *Mutlaka Yavrum* şarkısında ortak bir hatırlama biçimi kurması, zaman içerisinde belleğin dehlizlerine saklanmış belirli anıları yüzeye çıkarmaktadır. Burada söz konusu şarkı, toplumsal yaşam koşullarının hissettirdiği umutsuzluk hissini iyi bir gelecek tahayyülüne dönüştürmesi anlamında katılımcıların hatıralarına değer katmaktadır. Katılımcılar görüşme sırasında daha başka birçok şarkıyı da hatırlamış ve anmıştır.

Çok Cem Karaca var. Mesela “Mutlaka Yavrum” u çok severim ben. Benim için çok özel bir şarkıdır o. Hala da duyduğumda gözlerim dolar. Ne anlayabilirsin ki kaç yaşındasın, 7-8 yaşlarında bir çocuksun ama Mutlaka Yavrum beni o zamanlar bile ağlatırdı. Orada işte biz kuramadık geleceği, siz kurarsınız mutlaka yavrum, daha güçlü bir Türkiye falan gibi şeyler söylerdi ve çok etkilenirdim ben o şarkıdan (Tok, 23.09. 2019).

Mutlaka Yavrum diye bir parçası vardı Cem Karaca’nın. “Biz görmedik sen görürsün yavrum” diye sözleri vardı. O çok önemli bir şarkıydı. Şey gibi, enteresan bir gelecek vaat ederek, sözleri de çok güzel yazılmıştı. Bir o beni çok etkilemiştir. Bir de “Bu Son Olsun” çok etkilerdi beni. “Bugün sen çok gençsin yavrum, hayat ümit neşe dolu” falan. İnsana motivasyon veriyor, güven veriyor. “İlla ki yapacaksın işte” der gibi. Barış Manço’da da Kol Düğmeleri beni çok etkilerdi. Ezerdi beni böyle dinlerken. Selda Bağcan’ın Dane Dane Benleri Var, eğlenceli bir şeydi ama insanda başka duygular uyandırır. Moğollar’ı çok severdik. Kurtalan Ekspres’i çok severdik orkestra olarak. Bir ara Lokomotif diye bir orkestra, İstanbul Gelişim... Biz seçiciydik, Ajda Pekkan’ı bir kere dinlersek Kurtalan Ekspres’i 5 kere dinlemeyi tercih ederdik. Bizim yapımız oydu. Ayrıldığımız yer buydu. Gençliğimiz böyle geçti yani (F.K, 25.06.2020).

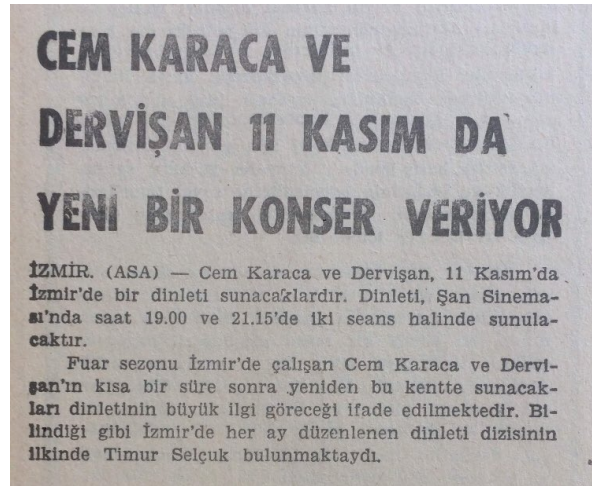
Van Dijck, kişisel bellek anlatılarının günlük rutinlerin ve üzerine düşünmediğimiz sıradan eylemlerin içine gömülü olduğunu belirtir (2006, s. 358). Katılımcının dönemin müziklerini okul yoluyla, okula gittiği günler ile ilişkilendirmesi hatıraların günlük hayatımızın ve artık yaşamımızın bir parçası olan kanıksadığımız pratiklerin içerisinde saklı olduğunu göstermektedir. Assmann (2001, s. 41), bireylerin yalnızca ortak bir belleğin çerçevesine yerleştirebileceği unsurları hatırladığını öne sürmektedir. Bu bağlamda, farkında olmadığımız bir aidiyet ilişkisinin yansıması olan anlatılar, yaşadığımız toplumun müziğiyle ilişkilene biçimlerini de ortaya koymaktadır.

Dağlar Dağlar, Barış Manço’nun... Mahallem aklıma geliyor, okula gidip gelmemiz, sonra Cem Karaca’nın şarkıları... Fabrika Kızı... Bir de anlamlıydı o dönemin

şarkıları, sözleri... Müzik net, temiz, bir hikâyesi var şarkıların. Mesela okula gidişimi hatırlıyorum, evdeki teypten dinlediğimizi hatırlıyorum. Cem Karaca'nın Tamirci Çırağı'nın plağı vardı mesela. Cep radyoları da çok yaygındı, oradan da dönemin şarkılarını dinliyorduk (M.K., 08.02.2020).

Gerçekleştirilen görüşmeler incelendiğinde, katılımcıların 1960 yılında gerçekleşen ihtilal, 1965 seçimleri gibi yeni eğilimler ve değerleri takdim eden gelişmeler doğrultusunda müziğe bakışları da değişikliğe uğramıştır. Katılımcıların müziği dinleme ve anlamlandırma deneyimleri söz konusu gelişmelerin işaretlediği çerçeve içerisinde gerçekleşmiştir. Burada tekrar bir kuşak vurgusu yapılmakla birlikte, o kuşağın mensubu olmayan dinleyiciler dahi o yılların koşullarını gözlemleyip muhalefet dalgasındaki yerini seçmekte ve bir tür aidiyet geliştirmektedir.

Babam sendikaya üyeydi. İşçiler işçi moral geceleri yaparlardı ve mutlaka konserler verilirdi. Mesela Selda Bağcan'ın, Cem Karaca, Barış Manço dinlenirdi. Gazinoculuk vardı. Şimdi yok o. Şimdi konser deniliyor, eskiden gazinoydu o. Mesela gündüz, 70'li yıllar yine, kadınlar matinesi olurdu. Bizim mahalle bir hazırlanırdı hiç sorma. İzmir Fuarı Manolya Gazinosu'na gidiyorduk. Sarmaşık ve Göl Gazinosu da vardı. Mesela ben ilkokul diplomamı Göl Gazinosu'nda aldım (M.K., 08.02.2020).



Şekil 9. Cem Karaca'nın İzmir Fuarı Konser Haberi²⁴

İşçi sendikalarının gittiğimiz konserlerinde Edip Akbayram olmazsa olmazımızdı. Güzel Günler Göreceğiz, Aldırma Gönül, mutlaka söylenirdi. Sendikanın

²⁴ <https://pbs.twimg.com/media/EQM6VE3WAAAc72A?format=jpg&name=900x900> Erişim Tarihi: 20.12.2020

düzenlediği konserlere Cem Karaca, Selda Bağcan hepsi gelirdi... Barış Manço yoktu ama mesela. Ama Barış Manço'nun bir konserinde de insanların yanına oturmak için aldığı minderlerin sahneye atıldığını hatırlıyorum. Barış Manço'nun ikinci şarkısında oluyor bu olay, ne söylediğini hatırlayamıyorum, acaba şarkı mı protesto edilmişti, bilmiyorum. Minderler atıldı sahneye. Barış Manço geçti kulise ve bir daha da çıkmadı. Fuar'daki konserlerden birinde olmuştu. (...) Dar-orta gelirli bir ailenin çocuğuydum ama nasıl gidiyordum bu konserlere diye soracak olursanız, babam pansumancıydı, Fuar'ı işleten yerin sahibini pansuman ediyor, birkaç doktora gidiyor iyi yapamıyor, sonrasında üç kardeş tüm konserlere gidebiliyoruz oradaki. Davetiyeyle de gittik, kendi paramızla da gittik. İşçi sendikalarının konserleri genelde kapalı spor salonunda oluyordu (M.K., 08.02.2020).

Katılımcıların Anadolu pop/rock müziğine kulak verirken heyecan duygusu etrafında birleştikleri gözlemlenmektedir. Bu bağlamda müziğin kolektif deneyimlere dayanan yönü de ortaya çıkmaktadır. Derya Yıldırım & Grup Şimşek grubunun kurucusu Derya Yıldırım ile gerçekleştirilen görüşmede, Derya Yıldırım Anadolu pop/rock'ı müzik adına çok özel bir gelişme olarak tanımlamanın yanı sıra, müzikal yaklaşımlarında ilham kaynağı olarak gördükleri bu müzik türünün samimi duygularla eşleştiğini aktarmaktadır. Yıldırım o zamanları yaşamadığı halde, o dönemin müziğinin onu hala çok etkilediğini aktarmıştır. Dönemin müziklerini dinlerken çok sıcak ve hüzün dolu duygular hissettiğini görüşme süresince sık sık vurgulamıştır (05.04.2020).

Barış Manço, Cem Karaca, Seyyal Taner, Moğollar, Alpay, Ayla Algan, Edip Akbayram, Kurtalan Ekspres konserlerini hatırlıyorum... Atmosfer inanılmazdı. Olağanüstü bir kalabalık, salona sığmayanların çıkış koridorlarının neredeyse 1,5 metre yüksekteki pencerelerini kırıp içeriye girmeleri, müthiş bir tezahürat... Hem sahnedekilerin hem seyircilerin ter içinde kaldığı konserlerdi... (Aydar, 06.04.2020).

Hesmondhalgh'ın (2008, s.329) da dikkat çektiği üzere, müziğin kolektif deneyim sunduğu etkileşimsel alanlardan biri olarak gerçekleştirilen canlı performanslar gösterilebilir. Aydar, döneme iz bırakmış Anadolu pop/rock figürlerinin konserlerinde bulunmuş ve konserlerin coşkusu belleğinde iz bırakmıştır. Aydar'ın anlatıları Anadolu pop/rock figürlerinin dinleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle benimsendiğini ve dinleyicilerin söz konusu müzik türü ile bağ kurduğunu göstermektedir. Aydar'ın konserlere ilişkin belleğinde kalanlar, canlı performansların aynı zamanda müziğin öz kimlik ve kolektif kimliğin bir

karşılaştığı bir alan olarak görülebileceğine işaret etmektedir. Söz konusu alan, bireylerin kendi içsel coşkulanımlarını deneyimlerken bir topluluk olma hissiyatını pekiştirerek birbirleri ile ilişki kurmalarına ön ayak olan bir mecra olarak düşünülebilir.

Anatolian Rock Revival Project²⁵ adlı projenin kurucusu Gökhan Yücel (03.03. 2020) ise Anadolu pop/rock ile kurduğu ilişkiyi heyecan ve tanıdıklık hissi üzerinden aktarmıştır. Yücel, Anadolu pop/rock'ın ana dilinde oluşu ve taşıdığı geleneksel unsurların onda farklı hisler uyandırdığına değinirken, birçok parçayı ilk günkü heyecanı ile dinlediğini, dinlerken çok farklı bir mutluluk hali yaşadığını vurgulamıştır. Söz konusu heyecan duygusunu en yoğun hissettiren parçalardan biri olarak Garip Çoban'ı işaret eden Yücel, şarkının bir Şaman geleneğinden beslenircesine bir ruhta olması ve aynı zamanda bir türkü olmasının onu coşku dolu hissettirdiğini aktarmıştır.

Murat Meriç ise Anadolu pop/rock'ın tabiatını en yakından Moğollar'ın Dağ ve Çocuk parçasını dinlerken deneyimlediğini anlatmıştır. Dağ ve Çocuk'un ilk olarak çocukluğunda izlediği Heidi çizgi filminin atmosferini, oradaki manzaraları anımsattığını söyleyen Meriç, ilerleyen yıllarda şarkının ona hatırlattıklarının değişime uğradığının altını çiziyor. “Sonra onun Köroğlu'nun çıktığı dağ olduğunun farkına varıyorum ve Grup Yorum'un şarkısındaki *Dağlara Gel*'deki çağrıyı daha iyi anlıyorum. Bu izleği sürdüren çalışmalar bunlar bence hepsi” (20.12.2019).

Diğer katılımcılarda da gözlemlendiği üzere Murat Meriç de Anadolu pop/rock şarkılarıyla olan ilişkisini o dönemleri bizzat yaşamamış olsa bile çocukluğundaki anıları ile ilişkilendiriyor. Diğer katılımcılara benzer şekilde ilişkilene noktasının köy yaşamı düşüncesinin onda bıraktığı hisler olması, Anadolu pop/rock'ın pastoral bir evrenden seslendiğini gösterir niteliktedir. Anadolu pop/rock'ın görüşmecilerde

²⁵ Anatolian Rock Revival Project, 2014 yılında temelleri atılan, Türkiye'nin rock tarihinden (1964-1980) geri planda kalmış eserleri gün ışığına çıkararak herkesin duymasını, öğrenmesini sağlama amacı taşıyan bir sanat projesidir. YouTube platformu üzerinden her şarkı kendine özel illüstrasyonlarla birlikte yayınlanmaktadır. <https://www.youtube.com/user/AnatolianRockRevival>

yarattığı etkiler halk müziğinin ortak bir dil ve evren yaratma kabiliyetinden köklenmektedir. Görüşmecilerin Anadolu pop/rock parçalarını betimlerken merkeze heyecan duygusunu alması, belleklerinde yarattığı duygulanımın tezahürünü serimlemektedir.

Bende Anadolu pop şarkılarının yarattığı en büyük etki “heyecan” çünkü sahiden bilmediğim bir şeyi bana anlatıyorlar ya da çocukluğumda kıyısından tanık olduğum, Çanakkale’de büyüdüm, köye gitmeyi çok severdim annemlerle köye gidince tadına doyamazdım onun çünkü her yerde koyunlar, kuzular koşardı, tavukların peşinden koştururdum, tavşan gelirdi onu severdim, bir yandan işte eriği dalından koparıp yerdim, karpuzu kopartırdın getirirdin sofraya karpuzu keserdin yerdin gibi şeyler. Bunlar bana çok fantastik gelirdi masal alemi gibi gelirdi köy bana. Daha sonra işin farkına varmaya başlayınca aslında köylük yerlerde yaşayanların ben çoğunlukla Anadolu pop şarkılarından öğrenmişim o dönem çünkü Ankara’ya ilk geldiğim dönemde, Türkçe müziğe gönül düşürdüğüm dönemde diyeyim, beni en çok etkileyen şarkılar Anadolu pop şarkılarıydı çünkü farklı bir deneyimdi benim için. Yani o güne kadar türkü düzenlemelerini Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe’sinden Ahmet Adnan Saygun’un Horozumu Kaçırdılar’ından ibaret sanırken Mavilim’inden ibaret sanırken aslında onların yapamadığını böyle bir kısım saçlı sakallı delikanlıların 60’larda yapmış olduğunu gördüm, farkına vardım ve bu beni çok heyecanlandırdı. Onları dinlerken sürekli yeni bir şeyler keşfetme arzusuyla dinledim ki bu yeni şeyin içerisinde Moğollar’ın bir şarkısının da çaldığı ıklığ’ın bağlamanın yaylı tamburun da etkisi var yani bir Barış Manço şarkısında Ohannes Kemer’in çaldığı yaylı tambura denk gelmeseydim ben yaylı tamburun sesinin ne kadar güzel olduğunu bilmeyecektim sonrasında ... (Meriç, 20.12.2019)

Meriç’in işaret ettiği “bir kısım saçlı sakallı delikanlılar” söylemi dönemin temel aktörlerine referans vermektedir. Meriç’in Anadolu pop/rock’ın onda uyandırdığı duyguları aktardığı anlatılarda, şarkıların içerdiği Anadolululuk referansının nasıl karşılık bulduğu görülmektedir. İşaret edilen yerellik referansının ataerkil söylemle de ilişkili olduğu iddia edilebilir. Zira Anadolu pop/rock repertuarının en bilinen şarkılarından Cem Karaca imzalı Namus Belası, erkek egemen söylemin izlerinin en yoğun taşındığı şarkıların başında gelmektedir. Bu tez çalışmasının temel ekseninde konumlanmasa dahi, erkek egemen söylemin Anadolu pop/rock’ta kendine sıkça yer bulduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla, Anadolu pop/rock türünün ortaya çıkmış ve yaygınlık kazanmış halinde bir erkek baskınlığı olduğu sonucuna varılabilir. Yöntem bölümünde de işaret edildiği üzere, Anadolu pop/rock’ın içerdiği eril ifadeler çalışmada yer alan kadın görüşmecilerin sayıca az oluşunun nedenlerini de ortaya koyar niteliktedir.

Anadolu pop/rock'ın kuşaksal kimliğinin üretiliş biçimlerinin ele alındığı bu bölümde, görüşmecilerin ortak bir değerler sistemi geliştirdiği gözlemlenmektedir. Bilhassa kimlik algılarını şekillendiren, çocukluk ve gençlik yıllarında onlara eşlik eden şarkılar, o döneme ilişkin acı ve tatlı hatıralar bütününe açığa çıkarmaktadır. Kişisel hatıraların toplumsal olanla çizdiği sınırların muğlaklığı da burada görünür olmaktadır. Görüşmeciler dönemi ve şarkıların belleğinde canlandırırken, gündelik yaşama içkin en olağan olgulara bile sirayet eden toplumsal gelişmeleri aktarmıştır.



SONUÇ

“Anadolu Pop/Rock’ta Toplumsal Belleğin İzini Sürmek: 1960’lı ve 1970’li Yıllar” başlıklı bu tez çalışması, birbiriyle bağlantı içerisinde olan “Anadolu pop/rock 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğe nasıl yerleşmiştir?” ve “Anadolu rock’ın müzikal içeriği toplumsal bellek ile nasıl bağ kurmaktadır?” sorularını merkeze alarak tartışmaya açmıştır.

Tartışmanın zeminini oluşturan kuramsal kavrayış biçimleri Maurice Halbwachs, Jan Assmann ve Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu’nun bellek üzerine gerçekleştirdiği kuramsal çalışmalar üzerinden ilerlemektedir. Maurice Halbwachs, toplumsal belleğin kişisel anıları şekillendiren bir dışsal çerçeve olarak önemine değinmekte, kişisel belleğin toplumsal bellek ile ilişkilendiğini belirtmektedir. Toplumsal süreçler ve koşulların tesiriyle örülen bu çerçeve, aynı zamanda topluluklara ait belleğin kişilerin hatıralarında yaşamasına, canlı kalmasına ve müşterek anılar oluşturmaya ön ayak olmaktadır. Halbwachs’ın kavramsallaştırmasından hareketle, Anadolu pop/rock ve Anadolu pop/rock şarkılarının sözlerine sızan bellek unsurlarının toplumsal bellek ile ilişkisi incelenmiştir.

Çalışmada müzik ve toplumsal bellek ilişkisi irdelenirken, Halbwachs’ın toplumsal/kolektif Bellek” kavramsallaştırmasının yanı sıra Jan Assmann’ın iletişimsel bellek yaklaşımının da işe koşulması uygun görülmüştür. Zira araştırmada ağırlıklı 1960’lı ve 1970’li yıllara tanıklık eden bir kuşağın bellek anlatılarının izi sürüldüğü için, geçmişin toplumsal bellek aracılığıyla nasıl yeniden kurulduğu ve temsil edildiğini göstermesi açısından önemli bir rol üstlenmiştir. Öte yandan, bu çalışmanın iletişimsel bellek ve kuşak bağlantısına dair sınırlılıkları bulunmaktadır. Toplam 15 görüşmecinin yaş aralığının farklılık göstermesinden dolayı ortak bir kuşak anlatısının izlerini sürmek mümkün değildir. Fakat söz konusu farklılık Anadolu pop/rock’ın yalnızca o yıllarda çocukluk veya gençlik dönemini yaşamış kişiler için değil, o dönemi yaşamamış daha genç kişiler için de benzer kolektif duygulanımlar yarattığının görülmesini sağlamıştır. Dolayısıyla

tezin sonuçlarından bir tanesi dönemin tanıkları olmayan görüşmecilerin de aslında kendi çocukluk ve gençlik yıllarında Anadolu pop/rock ile bağ kurduğunun tespit edilmesidir. Bu iletişimsel belleğin kaçınılmaz olarak kültürel belleğe doğru ilerlediğine, Anadolu pop/rock'ın belli bir toplumsal grup açısından artık kültürel bellek olarak yerleştiğine işaret eder. Kültürel bellek, siz doğmadan önce tesis olmuş ve siz öldüğünüzde de devam edecek olandır, diyordu Assmann (2001, s. 64). Nitekim görünen o ki, Anadolu pop/rock'ın ömrü de insan ömrünün ötesine taşınacaktır.

“Anadolu pop/rock 1960'lı ve 1970'li yıllarda toplumsal belleğin içine nasıl yerleşmiştir?” sorusunun cevabını bulmak üzere yöneldiğim saha araştırmasında, görüşmecilere yarı-yapılandırılmış derinlemesine mülakat yöntemi çerçevesinde belirli sorular yöneltmiştir. Görüşmecilerin sunduğu anlatıların yanında internet ve gazete arşivleri değerlendirmeye alınmıştır.

1960'larda ve 1970'lerde Türkiye'de yaşanan toplumsal gelişmelerin sonuçlarının en belirgin biçimde tezahür ettiği alanlardan biri müzik olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal kırılma noktalarının yansımalarını ve çıktılarını takip edebileceğimiz şarkılar, bu çalışmanın konu edindiği dönemlerde Anadolu pop/rock özelinde konu edilmiştir. O dönemde Anadolu pop/rock'ın gündelik yaşamın dinamiklerine dikkat yönelterek ve hatta sirayet ederek kendine bir alan açtığına tanıklık edilmiştir. Görüşmeciler anlatılarında toplumsal yaşamdaki dalgalanmaların müzikte yarattığı hareketleri aktarmış ve hatırladıkları şarkılarla örneklemişlerdir. Anlatılar, yaşanan sancılı dönemlerin, politik fırtınaların, devletin görmediği insan hikâyelerinin müziğe nasıl sirayet ettiğini gösterir niteliktedir. Anlatılar göstermektedir ki müzik ve bellek birbirine sosyo-politik rabitalardan tutunmuş ve birbirine dolaşık hale gelmiştir.

Tez çalışması boyunca toplumsal muhalefet hareketlerinin gelişmesindeki rolüne işaret edilen Anadolu pop/rock'ın politik bir mücadele alanı oluşturduğu savunulabilir. Sonuç olarak, geçmişî hatırlayış biçimlerinin politik olduğunu vurgulayan popüler bellek argümanına paralel olarak, görüşmeciler Anadolu

pop/rock'ın bir hegemonya mücadelesi olarak ele alınabileceğine dair işaretler sunmuştur. Bu işaretlerin en yoğun biçimde 1970'li yıllara gelindiğinde görüldüğü öne sürülebilir. Siyasetin sokağa taşıdığı ve politik gerilimlerin tırmandığı yıllarda anti-hegemonik özellikler sergileyen, sözleriyle ve müziğiyle halka taraf olan ve sisteme karşı çıkan şarkılar, büyük mitinglerin, grevlerin, eylemlerin ve işçi dayanışma konserlerinin bir parçası olmuştur. Bu bağlamda toplumsal gerçeklere daha yakından bakabilmek için Anadolu pop/rock bugün başlı başına bir pencere, bir araştırma odağı olarak önemlidir desek abartmış olmayız. Zira tüm veriler bu müziğin o dönemde yalnızca bir vasıta olarak ele alınmasının yeterli olmayacağına işaret etmektedir. Dolayısıyla Anadolu pop/rock'a ilişkin bellek anlatıları, müziğin o dönemde bir araçtan ziyade, doğrudan bir ortam, bir atmosfer haline geldiğini göstermektedir. Mehring'e göre müziğin yarattığı ortam kültürel, etnik ve ulusal bağlamlarda sınırların aşılmasına tekabül etmektedir. Müzik böylece toplumda öncü bir rol oynamaktadır (2018, s.151). Anadolu pop/rock, kendi yörüngesinde ilerlerken tüm coğrafyaya yayılmış ve halkın sesi haline gelmiştir.

Bu tez çalışmasından elde edilen nitel veriler, üç bölümde analize tabi tutulmuştur. İlk olarak *Muhalif Bir Nida: Anadolu rock'ın Protest Damarı* bölümünde yer alan anlatılar değerlendirildiğinde, müziksel anlatımı çevreleyen politik atmosfer belirginleşmekte ve merkeze yerleşmektedir. Görüşmecilerin belleğine kazınan şarkıların ortaklaştığı görülmektedir. Tamirci Çırağı, Fabrika Kızı, Sev Kardeşim ve 1 Mayıs çok sık hatırlanan bu şarkılara örnek olarak gösterilebilir. O dönemin popüler müziği olan Anadolu pop/rock'ın içerisindeki muhalif söylem, görüşmecilerin Anadolu pop/rock'a ilişkin hislerini ifade ederken sık sık vurguladıkları bir unsur olmuştur. Protest müziğin içerisinde barındırdığı isyan ve haykırış, belleğin politik doğası ile örtüşmektedir. Müziğe işlenen duygularda, Anadolu pop/rock'ta memleket meselelerinin görünürlüğünden hareketle sol söylemin izini sürmek mümkündür. Anadolu pop/rock'ın politik arka planı doğrudan sol görüşü benimsemediğini vurgulayan görüşmecilerin bile anlatılarının içerisine sızan bir kapsama alanı yaratmıştır.

Görüşmecilerin anlatıları arasında elbette Anadolu pop/rock'ın düşünüldüğü kadar politik veya muhalif addedilemeyeceği görüşünü destekleyen görüşler ve yorumlar da karşımıza

çıkılmaktadır. Görüşmecilerin bir kısmı Anadolu pop/rock'ın herhangi bir muhalif çizgisinin olmadığını, müziğin o dönemde politik işlevinden söz edilemeyeceğini belirtmiştir. Ancak söz konusu görüşmeciler dahi Anadolu pop/rock'ın sonraki kuşaklar için bir miras bıraktığını ve Türkiye'de protest müziğin önünü açtığını vurgulamıştır. Bu yönüyle Anadolu pop/rock'ın kökeninde yer alan tavrın müzik ve toplumsal muhalefet ilişkisine ivme kazandırdığı söylenebilir.

4.1.1. Dönemin Politik Belleği ve Anadolu Pop/Rock adlı alt başlıkta ise Aleida Assmann'ın sunduğu politik bellek kavramı ışığında, görüşmecilerin anlatılarındaki popüler bellek izleri ele alınmıştır. 4.2. *Bellek İzleri Etrafa Saçılırken: Kırsalın İzleri Müziğe Taşınıyor*, tez boyunca sıklıkla karşılaşılan taşra ve metropol arasındaki ilintileri, aşıklık geleneği üzerinden göstermektedir. Dönemin müziğinin hatırlama, hatırlatma ve hatırlanma edimindeki yansımaları irdelendiği bölümde kendine yer bulan bellek anlatılarının, kökleri binlerce yıllık sözlü kültür geleneğine uzanan Aşıklık geleneğinin temsillerine temas ettiği sonucuna varılabilir. Halk müziği geleneğinden dallanıp budaklanarak daha modern bir formda karşımıza çıkan Anadolu pop/rock, müziğin kendini ifade ediş biçiminin toplumsal zeminde nasıl bir değişikliğe uğradığını serimlemektedir.

Analizin Zamanın Renklerini Hatırlamak: "60'tan 18'e Gelmek Kolay Değil adlı son bölümünde ise Mannheim'ın (1928) işaret ettiği kuşak kavramı kendini biraz daha belirgin bir şekilde göstermiştir. Görüşmeler esnasında yoğunlaşan anlatılar, Anadolu pop/rock şarkılarının görüşmecilerin belleklerinde yarattığı duygulanım ve coşkulanım hisleriyle örülmüştür. Bu bağlamda, toplumsal belleğin izlendiği bir diğer alan, müziğin yarattığı duygulanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu rock şarkılarının o döneme ait bellek fragmanlarında hüznün, mutluluk, çocukluğa dönüş, gençlik yıllarına geri dönüş benzeri temalarla ilişkilennmeler olduğu öne sürülmektedir. Görüşmecilerin kendi gençliğini ve o dönemde yaşadıkları heyecan duygusunu müzikle eşleştirdikleri ise varılan bir diğer sonuçtur. Müziğe içkin duygulanımlar, Türkiye'de yaşanan gerilimlerin görüşmecilerin gençlik yıllarına tekabül etmesi ile yakından ilişkilidir. Söz konusu kargaşa ortamı dinleyicilerin çeşitli duygular içerisinde salınımlar gerçekleştirmesine neden olmuştur.

Araştırma sorusunun işaret ettiği toplumsal bellek ve müzik ilişkisinin tezahürlerini yalnızca döneme tanıklık eden bireylerin anlatılarına sınırlandırmak doğru olmayacaktır. Zira bu tez çalışmasının dikkat çektiği bir diğer husus, şu anda 30-40-50’li yaşlarında olan dinleyicilerin de Anadolu rock ile benzer bir ilişkilene içerisinde olduğudur. Dönemin şahidi olan kuşağın müziğe daha nostaljik bir yerden bakarken, dönemi hiç deneyimlememiş sonraki kuşakların müziğe yaşamadığı bir geçmişe duyduğu özlem duygusuyla yaklaştıkları gözlemlenmiştir. Burada dinleyiciler geçmişe dönük yoklamalar yaparak ve Anadolu rock’ı müzikal özgünlük anlamında bir değerlendirmeye tabi tutarak çeşitli yorumlar getirmişlerdir. Çalışma bu hususu tam anlamıyla yansıtmakta sınırlılıklar bulundursa da söz konusu ilişkilenemenin günümüzde de gözlemlendiği söylenebilir. Bu bağlamda tezin en dikkat çekici sonuçlarından biri görüşmecilerin belleklerinden süzülen anlatıların Anadolu pop/rock’ın kişisel ve toplumsal bellek inşasına eklemlenen yönünün birçok boyutunun olmasıdır. Anlatılar daha yakından irdelendiğinde, görüşmecilerin bellek anlatılarının birbiriyle uzlaşım içerisinde olduğu görülmektedir. Bilhassa aynı kuşağa mensup görüşmecilerin üzerinde durduğu hususlar benzeşmekte ve bir temas noktası olarak müzikle bağ kurmaktadır. Tesis edilen söz konusu bağlar, toplumsal hayata damgasını vurmuş olayların otobiyografik yankılarını da belirginleştirmektedir.

“Anadolu pop/rock 1960’lı ve 1970’li yıllarda toplumsal belleğin içine nasıl yerleşmiştir?” sorusunun yanıtları aranırken, geçmiş anlatılarında yalnızca yukarıda kalanların değil, tortuların da yüzeye çıkması amaçlanmıştır. Hatıraların öznel niteliğinin açığa çıktığı anlatılar, Türkiye’de yaşanan darbe, darbe girişimi gibi hadiselerin neden olduğu yapısal değişimlerin yaşanış ve yorumlanış biçimlerine dair çoğulluklar sunmuştur. Geçmiş hatırlama biçimleri, öznel anlatıların toplumsal olana ilişkin işaretler barındırdığını gösterir niteliktedir. Dinleyiciler, müzisyenler ve alanın uzmanları ile yapılan görüşmeler müziğin o dönemde gündelik hayatın içine yerleşerek kapsayıcı bir rol oynadığını göstermektedir. Çalışmanın bir çıktısı olarak Anadolu rock’ın dinleyicileri daha iyi bir gelecek tahayyülünde birleştirdiği ortaya konulmuştur. Bununla birlikte, yüzeye çıkan

anlatılar toplumun müzik üzerinden nasıl okunabileceğine ilişkin daha derinlikli düşünmeye sevk etmektedir. Kolektif olayların aktarılış biçimleri kısmen de olsa toplumun resmini çizen bir panorama ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, Türkiye coğrafyasına yayılan ve kendini duyuran bir müzik türü olarak Anadolu pop/rock, müziğin 1960'lı ve 1970'li yıllarda verilen toplumsal mücadele bağlamında nasıl kurulduğunu gösteren kıymetli bir izlek sunmaktadır. Zira müzik, içinde bulunduğu sosyo-kültürel bağlama dair bilgiler sunarken, döneme özgü anlatıların muhafaza ediliş biçimlerine de ulaşılmasını sağlamaktadır. Görüşmecilerin anlatıları geçmişin hasıraltı edilmiş tarihsel ve politik olaylarını ve boyutlarını da görünür kılmıştır. Bu bağlamda görüşmecilerin çoğu gençlik yıllarına ilişkin hatıralarını olumlu bir çerçeveden kursa da çoğunluğunun dönemdeki baskı atmosferi ve gelir eşitsizliğine vurgu yaptıkları görülmüştür. Katılımcıların aktardıklarının izinden gidildiğinde, yaşanan sınıfsal, siyasi ve sosyokültürel dönüşümün müzik üzerinden izlenebileceği görüşünü destekleyen anlatılar karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda 1960'lı ve 1970'li yılların müzikteki tezahürü olarak görebileceğimiz Anadolu pop/rock, söz konusu döneme dair bilgi haznesi oluşturulmasında etkili olmuştur. Türkiye'nin toplumsal bilincinde yer etmiş bir niteliğe sahip olan Anadolu pop/rock, bu çalışmada geçmişle karşılaşma alanı olmuştur. Bununla birlikte, günümüzde Türkiye'de muhalif tonlu müzikleri dinleyebiliyor oluşumuzun temelini Anadolu rock/pop geleneğinin attığı ileri sürülebilir.

Bu tez çalışmasının Anadolu pop/rock özelinde gerçekleştirilecek daha kapsamlı çalışmalara vesile olması amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın işaret ettiği bir diğer potansiyel araştırma sahası ise müziğin belleğinin ilerleyişi olarak gösterilebilir. Bununla birlikte, bu çalışmanın işe koştığı kuramsal ve metodolojik çerçeveden yola çıkılarak Türkiye'nin daha geniş bir zaman aralığını ele alan ve farklı müzik türlerini inceleyen çalışmalar yapılabilmesi düşünülmektedir. Bu bağlamda, müzik ve bellek ilişkisini saha araştırmalarıyla destekleyen daha derinlikli çalışmalara ihtiyaç duyulduğu açıktır.

KAYNAKÇA

- Ahiska, M. (2010). *Occidentalism in Turkey: Questions of modernity and national identity in turkish radio broadcasting*. I.B. Tauris.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e musiki ve batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 5, 1212-1236.
- Altar, C. M. (1982). *Opera tarihi IV*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Anderson, P.A. (2001). *Deep river: Music and memory in Harlem renaissance thought*. Duke University Press.
- Arias, A. ve Del Campo, A. (2009). Introduction: Memory and popular culture. *Latin American Perspectives*, 36(5), 3-20.
<https://doi.org/10.1177/0094582X09342850>
- Artun, E. (2016). *Âşıklık geleneği ve aşık edebiyatı*. Karahan Kitabevi.
- Assmann, A. (2006). Memory, Individual and Collective. R.E. Goodin & C. Tilly (Ed.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, 210-214. Oxford University Press.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek*. Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, O. G. (2016). Musiki inkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilig*, 77, 131-155.
- Ayas, Onur G. (2018). The socio-historical background of the classifications on popular music in turkey and the west: A comparison between the hierarchies of taste. *Alternatif Politika*, 91-110.
- Aydın, S. ve Taşkın, Y. (2018). *1960'tan günümüze Türkiye tarihi*. İletişim Yayınları.
- Baysal, O. (2018). Reconsidering “anadolu pop”. *Rock Music Studies*, 5(3), 205-219.
<https://doi.org/10.1080/19401159.2018.1544357>

- Bekki, S. (2006). Aşık şiirinin siyasallaşması üzerine bir deneme 1960-1980. *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Gaziantep, 2006.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İletişim Yayınları.
- Bengi, D. (2017). *60'lı yıllarda Türkiye: Sazlı-cazlı sözlük – “Dünya durmadan dönüyor”*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. Sage.
- Bennett, A. ve Rogers, I. (2016). *Popular music scenes and cultural memory*. Palgrave Macmillan.
- Berg, B. ve Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Eğitim Yayınevi.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye’de siyasi ideolojiler*. İletişim Yayınları.
- Boratav, P.N. (1997). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Boyer, P. ve Wertsch, J.V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. İş Bankası Yayınları.
- Brennen, B. (2017). *Qualitative research methods for media studies*. Routledge.
- Camgöz, N. (2019). *Anadolu türkülerinin Anadolu pop-rock müzik türüne uyarlanması halkbilimsel incelenmesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock*. Pan Yayıncılık.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar*. Ayrıntı Yayınları.
- Coser, L. A. (1992). Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945. *On Collective Memory*. 1-34. University of Chicago Press.
- Demiriz, A. (2018). Türkiye Cumhuriyeti’nin 1950’li yılları: Popüler kültürde Amerikan müziği ithalatı. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Müzik ve Politika Sempozyum Bildiri Kitabı*. 187-206.

- Dijck, J.V. (2006). Record and hold: Popular music between personal and collective memory. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 357-374. <https://doi.org/10.1080/07393180601046121>
- Dilmener, N. (2006). *Bak bir varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim Yayınları.
- Dönmez, B. (2015). *Müziğin kökeni üzerine*. Gece Kitaplığı.
- Dunaway, D.K. (1987). Music and politics in the United States. *Folk Music Journal*, 5(3), 268-294.
- Durgun, Ş. (2015). *Türkiye’de devletçi gelenek ve müzik*. Binyıl Yayınevi.
- Duvignaud, Jean. (2018). Önsöz. *Kolektif Bellek*, 7-17. Pinhan Yayıncılık.
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. *Kültürel kuramda anahtar kavramlar*. (2007). Açılım Kitap.
- Emre, H. (2013). Kültürün değişim ve dönüşümü bağlamında ozan baksı geleneğinden çağdaş Türk ozanlığına geçiş, *Bilim ve Kültür*, 1, 55-72.
- Eren, O. (2017). Türkiye’de 1960’larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *İstanbul Üniversitesi Yayınevi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 131-162.
- Ergun, L. (2017). The golden microphone as a moment of hegemony made in Turkey. *Studies in Popular Music*. 75-88.
- Erkal, Güven E. (2014). *Saykodelik yıllar Türkiye rock tarihi-1*. Esen Kitap.
- Erol, A. (2002). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. Bağlam Yayıncılık.
- Gensburger, S. (2016). Halbwachs’ studies in collective memory: A founding text for contemporary ‘memory studies’? *Journal of Classical Sociology*, 16(4), 396-413. <https://doi.org/10.1177/1468795X16656268>

- Gorsky, M. (2013). ‘‘Raindrops on roses’’ The sound of music and the political psyche of the sixties’, *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, 6(2), 199–224. <https://doi.org/10.1080/17541328.2014.886425>
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün esasları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gündoğar, S. (2005). *Muhalif müzik*. Devin Yayıncılık.
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası: Makamı var eden Döngü-Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Gürdaş, B. (2015). *1960’larda Türkiye’de siyasi ve toplumsal değişimler bağlamında görsel kültür* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. Heretik Yayıncılık.
- Hammersley, M. (2013). *What is qualitative research?* Bloomsbury Publishing.
- Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde Anadolu pop akımının yeri. *Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Çeviri Araştırma Dergisi*, 62, 51-74.
- Heilbrunner, O. (2016). Music and protest: The case of the 1960s and its long shadow. *Journal of Contemporary History*, 51(3), 688-700.
- Hesmondhalgh, D. (2008). Towards a critical understanding of music, emotion, and self-identity. *Consumption Markets and Culture*, 11(4), 329-343. <https://doi.org/10.1080/10253860802391334>
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford University Press.
- Işıktaş, B. (2017). Sentez arayışlarıyla geçen tarihsel bir müzikolojik tartışma: Cumhuriyet döneminde milli müzik inşası. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2(2). 23-53. <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00198>
- İçduygu, A. ve Ünalın, T. (1997). *Türkiye’de iç göç sorunsal alanları ve araştırma yöntemleri*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

İlyasoğlu, E. (1999). Yirminci yüzyılda evrensel Türk müziği. *Cumhuriyet'in Sesleri*, 70-91. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Jacques, A. (2014). *Gürültüden müziğe*. Ayrıntı Yayınları.

Kandiyoti D. Saktanber A. (2012). *Kültür fragmanları: Türkiye'de gündelik hayat*. Metis Yayınları.

Kansteiner, W. (2002). Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies. *History and Theory*, 41(2), 179-197.
<https://doi.org/10.1111/0018-2656.00198>

Kansteiner, W. (2006). *In Pursuit of German Memory, History, Television and Politics after Auschwitz*. Ohio University Press.

Kara, İ. (2019). *Açık yaranın sesi: Bir politik anlatı olarak Ahmet Kaya şarkıları*. İletişim Yayınları.

Karahasanoğlu, S. ve Skoog, G. (2009). Synthesizing identity: Gestures of filiation and affiliation in Turkish popular music. *Asian Music*, 40(2), 52-71. University of Texas Press. <https://doi.org/10.1353/amu.0.0031>

Karşıcı, G. (2010). Müzik türlerine ideolojik yaklaşım: 1970-1990 yılları arasındaki TRT sansürü. *Folklor/edebiyat*, 16(11), 169-178.

Kaynar, Mete K. 2020. *Türkiye'nin 1970'li yılları*. İletişim Yayınları.

Keightley, E. (2010). Remembering research: Memory and methodology in the social sciences. *International Journal of Social Research Methodology*, 13(1), 55-70.
<https://doi.org/10.1080/13645570802605440>

Keightley, E. ve Pickering, M. (2013). *Research methods for memory studies*. Edinburgh University Press.

Keightley, E.ve Pickering, M. (2006): For the record: Popular music and photography as technologies of memory. *European Journal of Cultural Studies*. 149-165. <https://doi.org/10.1177%2F1367549406063161>.

- Keskin, S. (2011). Milli kültürel kimlik bağlamında erken Cumhuriyet dönemi müzik eğitim politikalarının değerlendirilmesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kocatürk, U. (1984). *Atatürk'ün fikir ve düşünceleri*. Turhan Kitabevi.
- Kotarba, J.A. (2017). *Understanding society through popular music*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315751641>
- Kutluk, F. (2016). *Müzik ve politika*. h2o kitap.
- Kutluk, F. (2018). *Cumhuriyetin müzik politikaları*. h2o kitap.
- Lashua, B. (2014). *Mapping the politics of 'race', place and memory in Liverpool's popular music heritage*. Routledge.
- Leppert, R. ve McClary, S. (1989). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press.
- Lull, J. (1985). On the communicative properties of music. *Communication Research*, 12(3), 363-372. <https://doi.org/10.1177/009365085012003008>
- Mannheim, K. (1928). *Essays on the sociology of knowledge*. Routledge.
- Marcuse, H. (1969). *An essay on liberation*. Beacon Press.
- Mattern, M. (1998). *Acting in concert: Music, community, and political action*. Rutgers University Press.
- McCracken, G. (1988). *The long interview*. Sage.
- Megill, A. (1998). History, memory, identity. *History of the Human Sciences*, 11(3), 37-62. <https://doi.org/10.1177/095269519801100303>
- Mehring, F. (2018). Liberation songs: Music and the cultural memory of the Dutch summer of 1945. *Politics and Cultures of Liberation*, 149-176.
https://doi.org/10.1163/9789004292017_009

- Meriç, M. (2006). *Pop dedik Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İletişim Yayınları.
- Misztal B.A. (2003). Durkheim on collective memory. *Journal of Classical Sociology*, 3(2), 123-143. <https://doi.org/10.1177/1468795X030032002>
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekanları*. Dost Yayınları.
- Olick, J.K. ve Robbins, J. (1998). Social memory studies: From “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*, 24(1), 105-140.
- Özdemir, U. U. (2017). *Senden gayrı Aşık mı yoktur 20. yüzyıl Aşık portreleri*. Kolektif Kitap.
- Pickering M. ve Keightley E. (2013) Communities of memory and the problem of transmission. *European Journal of Cultural Studies*, 16(1), 115-131. <https://doi.org/10.1177/1367549412457481>
- Pickering M. ve Keightley E. (2015). *Photography, music and memory: pieces of the past in everyday life*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137441218>
- Popular Memory Group, CCCS. (1982). *What do we mean by popular memory?* University of Birmingham.
- Ramm, C. (2020). Turkey’s “light” rock revolution – Anadolu pop, political music, and the quest for the authentic”. *Turkey in Turmoil*. De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110654509-013>
- Rice, T. (1992). *Ethnomusicology – A very short introduction*. US: Oxford Press.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutulmuş*. Metis Yayınları.
- Rodnitzky, Jerome L. (1999). “The sixties between the microgrooves: Using folk and protest music to understand American history, 1963-73”. *Popular Music and Society*, 23(4), 105-122. <https://doi.org/10.1080/03007769908591755>

- Roediger, H. ve Wertsch, J. (2008). Collective memory: Conceptual foundations and theoretical approaches. *Memory*, 16(1), 318-326.
<https://doi.org/10.1080/09658210701801434>
- Sarikaya, S. ve Tunalı, S. (2014). Bela Bartok'un çağdaş Türk müziğine katkılarının incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 299-313.
- Schudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. *Cogito*, 50, 179-199.
- Smith, P. ve Riley, A. (2016). *Kültürel kurama giriş*. Dipnot Yayınları.
- Solmaz, M. (1996). *Türkiye'de pop müzik*. Pan Yayıncılık.
- Stokes, M. (2012) *The Routledge handbook of modern Turkey*. Routledge.
- Sturken, M. (2008). Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies*, 1(1), 73-78.
<https://doi.org/10.1177/1750698007083890>
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(2), 194-215.
<https://doi.org/10.1080/00263209608701111>
- Tucker, M. ve Jackson, T. (2015). *Jazz: Groove music essentials*. Oxford.
- Uçan, A. (2015). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe: Türk müzik kültürü*. Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- Van der Hoeven, A. (2018). Songs that resonate: the uses of popular music nostalgia. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, 238-246. Routledge.
- Zerubavel, E. (1996). Social memories: Steps to a sociology of the past. *Qualitative Sociology*, 19(3), 283-299. <https://doi.org/10.1007/BF02393273>
- Zürcher, E.J. (2018). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. İletişim Yayınları.

EK 1. YARI- YAPILANDIRILMIŞ DERİNLEMESİNE GÖRÜŞME SORULARI

Görüşmecilere İlişkin Temel Bilgiler

1. Cinsiyet
2. Yaş
3. Doğum yeri
4. Eğitim durumu
5. Meslek

Bellek Anlatıları ve Anadolu Pop/Rock

1. 1960’lar Türkiye’si denildiğinde aklınıza neler geliyor? Bugün size o yılları çağrıştıran şeyler neler? (ses, koku, görüntü vs.)
2. 1960’lı yılların toplumsal olaylarına dair, siyasi iklimine dair neler hatırlıyorsunuz?
3. 1970’ler Türkiye’si denildiğinde aklınıza neler geliyor? Bugün size o yılları çağrıştıran şeyler neler? (ses, koku, görüntü vs.)
4. 1970’li yılların toplumsal olaylarına dair, siyasi iklimine dair neler hatırlıyorsunuz?
5. O yıllarda anılarınıza ortak olmuş belirli şarkılar aklınıza geliyor mu? Duyduğunuzda size çocukluğunuzu, gençliğinizin belirli bir dönemini anımsatan şarkılar hangileri?
6. Anadolu Pop/Rock’ın önde gelen isimleri, albümleri, şarkıları denildiğinde aklınıza hangileri geliyor?
7. Sizin için Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray, Üç Hürel gibi grupların yaptığı müzik ne ifade ediyor? Dinlerken nasıl hissediyorsunuz?
8. O yıllarda gittiğiniz bir konseri anlatabilir misiniz? Nasıl bir atmosfer vardı, size neler hissettirdi?
9. Yıllar öncesine dönüp baktığınızda, Anadolu Pop/Rock şeklinde adlandırdığımız bu müzik türünün sizce toplumsal olaylarla ilişkisi var mıydı? Sizce sizin gibi “Anadolu Pop/Rock” dinleyicilerini ortak paydada bir araya getiren şey neydi?
10. Anadolu Pop/Rock’ın günümüzde devam ettiğini düşünüyor musunuz?