

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’DE PROTEST MÜZİK ALT ALANI
– KARDEŞ TÜRKÜLER ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

Ozan EREN

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Çağlayan KOVANLIKAYA

KASIM 2017

Ozan EREN tarafından hazırlanan TÜRKİYE’DE PROTEST MÜZİK ALT ALANI-KARDEŞ TÜRKÜLER ÖRNEĞİ adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Doç.Dr. ağlayan KOVANLIKAYA
Tez Danışmanı

Bu alışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç.Dr. ağlayan KOVANLIKAYA

ye : Doç.Dr. Begüm zden FIRAT

ye : Prof.Dr. Kıvılcım YILDIZ şENRKMEZ

ye : Prof.Dr.Ceylan TOKLUOĞLU

ye : Doç.Dr.Burak ÖZÇETİN

Bu Tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Klavuzuna uygun olarak yazılmıştır.





Daha güzel bir dünyaya,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Ozan EREN

22 Aralık, 2017





TÜRKİYE’DE PROTEST MÜZİK ALT ALANI - KARDEŞ TÜRKÜLER ÖRNEĞİ

ÖZET

Bu çalışmada iki farklı odak noktası bulunmaktadır. Öncelikle 1960’lardan başlayarak Türkiye’de protest müzik alt alanını tartışmak ve sorgulamak hedeflenmiştir. Daha sonra, yapısal tarih analizine dayanarak, farklı dillerde şarkı söylemeyi ve farklı bölgelerin dans pratiklerini yansıtmayı başarabilen Kardeş Türküler grubu üzerinden bir sosyolojik araştırma yürütülmüştür.

Müzik olgusunun tek taraflı, basit değerlendirmesinden kaçınmaya çalışmak interdisipliner çalışmaların gelişmesi için yeni yöntemlerin araştırılmasını tetiklemiştir. Her zaman sosyolojiyi müziğe veya müzikal olguyu yalnızca sosyolojik olguya indirgeme tehlikesi bulunmaktadır. Bu yüzden, çalışmanın başından itibaren bir müzik sosyolojisi oluşturmanın ne anlam ifade ettiği tartışılmıştır.

Bourdieu’cü sosyolojik sanat teorisi yapısal tarihin, siyasal alan ve müzik alanı gibi etkileşimli alanların, müzikal olgunun incelenmesinin ve belli bir alanı etkileyen yapıların ve eyleyicilerin analizine adandığı için bu çalışmada Bourdieu’nün bütüncül yaklaşımı esas alınmıştır. Bu bağlamda, müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi, dünyada protest müziğin genel tarihi, Türkiye’de müzik sosyolojisine dair yapılan çalışmalar ve Türkiye’de protest müzik alt alanı incelenmiştir.

Bu çalışma protest müziğin anlamının önceden verili alınamayacağını göstermektedir. 1960’ların ortalarından başlayarak Türkiye’de müzikal alanın yeni kuralları sunulmuştur. Bazı müzisyenler sorgulamaksızın bu kurallara riayet etmişlerdir. Yani, değişen doxa’ya uyum sağlamışlardır. Müzik alanının yeni kurallara riayet etmeyenler Türkçe folk ve rock müziği birleştiren sentez girişimine doğru yeni bir yol açmışlardır. Sonrasında, Taner Öngür Anadolu Pop düşüncesini ortaya atmıştır. Farklı dönemlerde, Türkiye’de müzik alanı politik alandaki gelişmelerden doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmiştir. 1990’ların başlarına baktığımızdaysa, Türkiye’de kültürel hayat ve siyasal alan görece özerkliğe tanıklık etmiştir. Ancak, bu dönemde kültürel çoğulculuk hala tanınmamaktadır. Bu dönemde Kardeş Türküler grubu kültürel çoğulculuk ilkesine bağlı avangard bir grup olarak ortaya çıkmıştır. Bu sosyolojik çalışmada, grubun adında da anlaşılabileceği üzere Türkiye’de kardeşlik türkülerinin mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bourdieu, Türkiye’de protest müzik alt alanı, müzik alanı, Kardeş Türküler, müzik sosyolojisi

PROTEST MUSIC SUB-FIELD IN TURKEY – THE CASE OF KARDEŞ TÜRKÜLER

ABSTRACT

In this study, there are two main focus points. Firstly, it is aimed to discuss and interrogate the roots of protest music sub-field in Turkey starting from the 1960s. Then, based on structural history, a sociological research is conducted based on Kardeş Türküler which is known as a band achieving to sing in many different languages and reflect dance practices of different regions.

Attempting to avoid a simple unilateral interpretation of musical phenomenon has triggered the search for new methods to improve interdisciplinary approaches. There is always a danger of reducing sociology to music, or musical phenomenon to solely sociological investigation. Therefore, near the beginning of the study, what it means to construct sociology of music is discussed.

Considering that the Bourdieusian sociological theory of art is devoted to the analysis of structural history, interactive fields such as political field and musical field, the investigation of musical phenomenon and different structures and agencies influencing a certain field, in this study, Bourdieu's holistic approach is based on. In this respect, the historical development of sociology of music, the general history of protest music worldwide, studies on sociology of music in Turkey and the roots of protest music sub-field in Turkey are investigated.

This study illustrates that the meaning of protest music cannot be taken for granted. Starting from the mid-1960s, new rules of the game in the musical field were being introduced in Turkey. Some musicians were obeying these new rules without questioning. In other words, they adopted themselves to the changing doxa. Those who didn't comply with the new rules of the musical field have opened a new path synthesizing Turkish folk and Rock. Then, Taner Öngür came up with the idea of "Anatolian Pop". Musical field in Turkey in different periods was directly or indirectly affected by the developments of political field. Looking at the early 1990s, the Turkish cultural life and political field in Turkey have witnessed a relative autonomy. However, cultural pluralism was still not appreciated in this period. In this period, Kardeş Türküler has emerged as an avant-garde music group based on the principle of cultural pluralism. This sociological study concludes that as the name of the band – Kardeş Türküler - emphasizes, songs of fraternity in Turkey is possible.

Key Words: Bourdieu, protest music sub-field in Turkey, musical field, Kardeş Türküler, sociology of music



ÖNSÖZ

Yaklaşık iki yıl süren bu çalışma sırasında kimi zaman maddi sıkıntılar ve uzun süre uğraştıran sağlık sorunları da baş gösterdi. Ama kendimi hep şanslı hissettim. Tez yazım sürecini benim için daha kolay ve anlamlı kılan o kadar çok kişi oldu ki... Öncelikle, maddi-manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme çok teşekkür ederim... Yaşadığım bütün zorluklara rağmen bilim, sanat ve edebiyata olan tutkumun hiç bitmeyeceğini anladılar ve beni anlayışla karşıladılar. İyi ki varlar!

Çalışmamın her aşamasında hiç bıkmadan yardımcı olan ilk tez danışmanım Doç Dr. Derya Fırat'a çok teşekkür ederim. Tezimi sadece akademik bir çalışma olarak değil, bir kültür-sanat incelemesi olarak görmemde Fırat'ın katkısı yadsınamaz. Sonrasında tez danışmanlığımı üstlenen Doç. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya'ya beni sürekli motive ettiği; olumlu/olumsuz yorumlarını her daim paylaştığı için çok teşekkür ederim. Ayrıca, tez izleme komitemde yer almayı kabul eden hocalarım Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez'e ve Doç. Dr. Begüm Özden Fırat'a; tez savunmamda yer almayı kabul eden Prof Dr. Ceylan Tokluoğlu'na ve Doç. Dr. Burak Özçetin'e müteşekkirim. Vakit ayırma inceliği göstermelerinin ötesinde tezimi geliştirmeme yardımcı olmaları çok değerli.

Önceleri araştırmamın nesnesi olan; ama zaman içinde bir nevi arkadaşım haline gelen Kardeş Türküler üyelerine de ayırdıkları vakit ve gösterdikleri ilgi için çok teşekkür ederim. İyi ki varlar; iyi ki bu coğrafyanın çok kültürlülüğünü şarkılarıyla, danslarıyla ve duruşlarıyla yansıtıyorlar. Çocukluğumdan beri çok büyük bir ilgiyle takip ettiğim bir müzik grubunun yıllar sonra doktora tezimin bir parçasına dönüşeceğini hiç tahmin edemezdim.

Mum ışığına cesaret veren değerli hocalarıma çok şey borçluyum. Başta, bir dönem calculus dersi hocam olan, dostum Güneş Davenport'a bana hep umut verdiği için teşekkür etmek istiyorum. Doğrudan/dolaylı katkılarından dolayı Yard. Doç. Dr. Büke Koyuncu'ya, Dr. Ozan Âşık'a, Zeynep Şaklar'a, Doç. Dr. Göknur Ege'ye, Prof. Dr. Sibel Kalaycıoğlu'na, Turgut Berksoy'a, Derya Başer'e, yüksek lisans tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Çağatay Topal'a, Prof. Dr. Ali Ergur'a, Yard. Doç. Dr. Doğan Yaşat'a; ODTÜ ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki değerli hocalarıma teşekkür ediyorum. Bölüm başkanımız olarak bize sağladığı değerli imkânlar için Prof. Dr. Ali Akay'a ayrıca teşekkür ediyorum. Düşlerimizin her şeyden değerli olduğunu bilip İkinci Perde ihtimallerine en az benim kadar inanan dostum Baran Saltık'a da çok teşekkürlerimle...

Son olarak, 2016 senesinde bana doktora araştırma bursu veren Türk Amerikan İlmi Araştırmalar Derneği'ne ve Ekim, 2016 - Ekim, 2017 tarihleri arasında bana aylık burs vererek destek olan Türkiye İş Bankası'na maddi sıkıntılarımı bir nebze hafiflettikleri için çok teşekkür ederim. Maddi sıkıntılar başta olmak üzere birçok zorluğun üstesinden gelmeye çalışarak yürüttüğüm bu tezde “destek yerine engel oluşturanlara da teessüflerimi bildirmek isterim” (Yaylagül, 2016, s. 10).

Ozan Eren



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
ÖNSÖZ.....	xiii
İÇİNDEKİLER	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xix
KISALTMALAR	xxi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Amaç ve Hedefler.....	10
1.2 Metodoloji	13
2. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE MÜZİK SOSYOLOJİSİNİN GELİŞİMİ	17
2.1 Müzik Sosyolojisinin Tarihsel Gelişimi.....	17
2.1.1 Müziğin içeriği ve toplumsal boyutu üzerine çalışmalar	21
2.1.2 Sosyal ilişkiler ve iletişimsellik bağlamında müzik üzerine çalışmalar ...	24
2.1.3 Müziğin üretimi ile ilgili çalışmalar.....	25
2.1.4 “Scene” kavramının müzik sosyolojisindeki yeri	28
2.1.5 Müziğin kültürel boyutu ve bilişsel özellikleri üzerine çalışmalar	30
2.2 Bourdieu Esintili Müzik Sosyolojisi Çalışmaları.....	32
2.3 Türkiye’de Müzik Sosyolojisi ve Müzik Alanı.....	46
3. PROTEST MÜZİĞİ VE PROTEST MÜZİSYENİ TANIMLAMAK.....	55
3.1 Protest Müziğin Dünyada Gelişimi	58
3.2 Dünyada Protest Müziğin Öncüleri.....	60
3.3 Joe Hill’den Günümüze Dünyada Protest Müzik.....	63
4. TÜRKİYE’DE PROTEST MÜZİK ALT ALANININ YAPISAL TARİHİ... 85	
4.1 1960’lardan 1990’lara Siyasal Alana Genel Bir Bakış	87
4.2 1960’lar: Kültürel Üretim Alanında Özerkliğin İlk Nüveleri	89
4.3 1970’ler: Siyasal ve Kültürel Alandaki Baskılara Karşı Müzikte İsyan	113
4.4 1980’ler: Kültür Endüstrisinin Doğuşu, Söz Patlaması ve Müzikte Arayışlar	138
4.5 1990’lar: Siyasal Alanda Belirsizlikler ve Pop Müziğin Yükselişi.....	167
5. BİR SANAT EYLEMİ OLARAK KARDEŞ TÜRKÜLER GRUBU	191
5.1 Kardeş Türküler’in Habitus’u ve Düşünsel Temelleri	191
5.2 Kardeş Türküler’in Müzik Alanında ve Siyasal Alanda Konumlanması.....	208
5.3 1990’lardan 2000’lere Kardeş Türküler ve Diğer Eyleyiciler.....	236
6. SONUÇ.....	247
7. EKLER.....	257
7.1 EK 1: Arabesk Müzik Üzerine Yazılmış veya Arabesk Müzikle İlgili Tezler	257
7.2 EK 2: Müzik Sosyolojisi Alanında Sunulan, Erişilebilir Tezler	258
7.3 EK 3: Farklı Bölümlerde Sunulan, Müzik Sosyolojisi’yle İlgili Erişilebilir Tezler.....	259



7.4 EK 4: Dokuz Eylül G.S.Ü. Müzik Bilimleri Tezleri.....	260
7.5 EK 5: 1960’larda Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri.....	263
7.6 EK 6: 1960’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler	265
7.7 EK 7: 1970’lerde Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler	266
7.8 EK 8: 1970’lerde Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri.....	267
7.9 EK 9: <i>Hey</i> Dergisi – Türkiye’de Önde Giden 30 Plak	268
7.10 EK 10: 1980’lerde Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler	269
7.11 EK 11: 1980’lerde Müzik Yarışmaları/Festivalleri.....	270
7.12 EK 12: 1990’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler	271
7.13 EK 13: 1990’larda Müzik Yarışmaları/Festivalleri.....	272
7.14 EK 14: Haziran 1990/Boom Müzik Dergisi - MESAM Albüm Satış Rakamları	273
7.15 EK 15: Kardeş Türküler Grubu - Görüşmeciler Listesi	274
7.16 EK 16: 15 Yıllık Kardeş Türküler Repertuvarı	275
7.17 EK 17: Kardeş Türküler Albüm Satış Rakamları.....	281
8. KAYNAKLAR	283
9. ÖZGEÇMİŞ.....	301



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 5.1 : Kerwanê Şarkısının Notaları.....	223
Şekil 5.2 : Siya Şaperan Şarkısının Notaları.....	224
Şekil 5.3 : Dargın Mahkûm Şarkı Düzenlemesi	226





KISALTMALAR

AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
BÜFK	: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü
BKM	: Beşiktaş Kültür Merkezi
BÜMED	: Boğaziçi Üniversitesi Mezunlar Derneği
BÜO	: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları
BGST	: Boğaziçi Üniversitesi Gösteri Sanatları Topluluğu
CHP	: Cumhuriyet Halp Partisi
DP	: Demokrat Parti
HDP	: Halkların Demokratik Partisi
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
TİP	: Türkiye İşçi Partisi



1. GİRİŞ

Sanat ve toplum arasındaki ilişki hakkında düşünmenin bir başka yolu daha var... Sanat dünyaları hakkında söylediklerim, daha genel ifade edildiğinde, her türlü toplumsal dünya hakkında söylenebilir; sanat hakkında konuşma biçimleri, genelleştirildiğinde, bütün olarak toplum ve toplumsal süreç hakkında konuşma biçimleridir. (Becker, 2013, s. 421)

Sanatsal üretimi sadece sanatçının tekeline bağlayan yaklaşımlara alternatif olarak sanatsal üretimin kolektif yapısını öne çıkaran Howard S. Becker sanat sosyolojisinin günümüzde en önemli figürlerinden biri olarak görülmektedir.¹ Becker, sanat ürününün ortaya konmasında bireylerin yanı sıra çeşitli kurumlar, toplumsal yapılar ve sosyal süreçlere; özellikle de sanatsal üretim sürecinin kolektif yapısına atıfta bulunurken, bizi, ister istemez sanatı nasıl, hangi bağlamda ele almamız gerektiği konusunda düşünmeye sevk eder. Bu düşünceler ve çıkarımlar ise bizi muhtelif tanımlarla, perspektiflerle ve kurulan metodolojilerle yüzleştirecektir. Çünkü, “tanımlar bize değişik perspektifleri ele alma imkânı sağlar. Perspektifler ise farklı metodolojileri kavramamıza yardımcı olur. Bir şeyi nasıl tarif ettiğimiz, (örneğin, sanat beğenisi) onu nasıl çalışmayı amaçladığımız ve nasıl kavramayı düşündüğümüz ile ilgilidir” (Eren, 2014, s. 212). Böylece, tanımlar, perspektifler ve metodolojiler arasında sıkı bir ağ örülür. Bu bağlamda, tanımlar, Türkiye’de protest müzik alt alanını ve bu kapsamda Kardeş Türküler örneğini incelemeyi amaç edinmiş, makro düzeyde müzik sosyolojisine dâhil edilebilecek, alt alan olarak ise müzik alanı içerisinde protest müzik alanı altında değerlendirilebilecek bu çalışma için de önem kazanır. Buradan yola çıkarak, öncelikle, müzik – hatta sanat - ve sosyoloji arasındaki etkileşimden ve birbirinin etki alanında olan bu iki farklı disiplinin birlikteliğinden kısaca bahsedersek,

Sanat ve sosyoloji arasında sıkı bir ilişki olmasına rağmen bu disiplinler uzunca süre birbirinden bağımsız ele alınmıştır. Ancak sanat toplumun betimleyici bir unsurudur ve birey sosyoloğun aşikâr bir ilgi alanıdır. Böylelikle bir disiplin olarak sosyoloji ve

¹ İleriki bölümlerde müzik sosyolojisinin seyrini takip ederken Becker üzerinde ayrıca durulacaktır.

bir disiplin olarak sosyolojinin gözlem alanında olan birey/bireyler tarafından ortaya konan sanat alanlarının karşılıklı etkileşiminin ve birlikteliğinin kaçınılmaz yapısı sanat ve sosyoloji alanlarını bir araya getirmiştir. (Eren, 2013, s. 9)

Diğer yandan, müzik sosyolojisi, farklı disiplinlerin ve yaklaşımların etki alanında gelişim gösterip zaman içerisinde şekillenmesine rağmen “uzun yıllardır yapılan çalışmalardan sonra bile müzik sosyolojisini inşa etmenin ne demek olduğuna dair tam bir görüş birliği yoktur. En başından beri müzik ve sosyoloji arasındaki bağlaç (of) akıcı bir koordinasyon yerine bir gerginlik yaratmıştır” (Hennion, 2003, s. 80). Hem müziğin sosyolojik yönünün incelenmesi, hem de sosyolojik olanın müzik alanı bağlamında düşünülmesi müzik ve sosyoloji disiplinleri arasındaki muhtemel tahakkümü önlemeye dair ilk geçerli çaba olacaktır. Herhangi bir disiplini diğeri üzerinden tanımlamak (edebiyat sosyolojisi, sanat sosyolojisi gibi) ister istemez bir disiplinin diğeri üzerinde tahakküm kurma ihtimalini içinde barındırır. Oysaki müzik ve sosyoloji disiplinlerini iç içe geçip kesişen ve etkileşim halinde olan alanlar olarak ele almak her iki disiplinin de inceliklerini ve farklı yapısal özelliklerini ortaya çıkaracaktır. Edip Günay, müzik sosyolojisine dair sunduğu tanımlardan birinde bu disiplini şöyle tarif eder:

Müzik sosyolojisi; doğayı göz ardı etmeksizin, insan kültürü içinde bireylerin, grupların ve kuruluşların ilişkilerinden oluşan gerçekleri müzikle ilişkili olarak araştıran denemelerden edinilmiş kurumsal bilgiler ile bu deneyimlerden yararlanılarak sistematikleştirilmiş bilgilerden oluşan bir çalışma alanıdır. (Günay, 2011, s. 23)

Tanımlar, belli disiplinleri kategorize veya sistematize etmek için gereklidir. Günay’ın ortaya koyduğu tanım da, hiç şüphesiz, bir dönem için müzik sosyolojisini kategorize edip daha iyi anlamamıza olanak sağlamıştır. Ancak, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde disiplinler arası yaklaşımlar hayli artmış ve bu artışa paralel olarak yeni eğilimlerle yaklaşımlar belirmiştir. Bu gelişmelerle birlikte, müzik sosyolojisi disiplini de birçok evrim geçirmiş; yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duymuştur. Ali Esgin’e göre, odağı ve kapsamı yıllar içerisinde değişen müzik sosyolojisi disiplini değerlendirilerek için müziğe dair değişimleri de dikkatli gözlemlemek gerekmektedir:

Müzik artık ne salt Weber’in tanımladığı gibi rasyonalizasyonun temsili ne de Adorno’nun kabul ettiği gibi bir yabancılaşma aracıdır... Bugün, caz müziğinin standartlarındaki değişim, yeni rap müzik kültürü, rock müziğinin temsil biçimi, kitlesel popülerite açısından müziğin gücü, popüler müziğin yeni yansımaları, tüketim ilişkilerinde müziğin rolü, internet, medyanın müzik kapsamındaki etkileri ve müzik beğenilerinin günümüzdeki dayanakları gibi konular müzik sosyolojisinin çözümlemeyi üstlendiği konulardan bazılarıdır. (Esgin, 2012, s. 175)

Kardeş Türküler'i hem bir müzik grubu, hem de bir sanat eylemi olarak düşündüğümüzde farklı müzik zevkleri yoluyla bir araya gelen grubun protest müzik alt alanında konumlanışını sanat alanı ve politik alanı göz önünde bulundurarak nasıl anlamlandırabileceğimiz sorusundan yola çıkan bu çalışma, alana birçok katkı sunmayı hedeflemektedir. Diğer bir araştırma sorusuysa, Kardeş Türküler'in kurulduğu dönemde, yani 1990'larda, toplumsal yapıdaki değişimin önünde mi, yoksa gerisinde mi ilerleme gösterdiği. Türkiye'de müzik sosyolojisi alanındaki birtakım boşlukları veya eksiklikleri de göz önünde bulundurarak ilerleyecek bu çalışmada epistemolojik temkine ve denetime azami derecede önem verilecektir.²

Yürütülen çalışmada, birçok protest müzik grubu/müzisyen içerisinden, araştırma nesnesi olarak Kardeş Türküler grubunun seçilmesinin muhtelif sebepleri bulunmaktadır. Dönemsel olarak çıkışlarına baktığımızda protest müzisyen/müzik grubu sayılabilecek Orhan Gencebay, Bülent Ortaçgil, Grup Yorum ve Özlem Tekin gibi protest müzik temsilcilerinin muhtelif çalışmalara konu olduğu görülmektedir.³ Ancak, Kardeş Türküler grubunu Türkiye'de protest müzik alt alanıyla birlikte ele alan bütüncül bir sosyolojik analiz bulunmamaktadır. Diğer yandan, Kardeş Türküler grubunun kurulduğu 1990'lı yıllar Kürtçe başta olmak üzere diğer dillerde sanat icrasına müsamaha gösterilmediği; kültürel çoğulculuğun işlerlik kazanmadığı yıllardır. Böyle bir politik atmosferde kurulup varlığını yirmi beş sene devam ettirebilen bir grup için sorulması gereken üç temel soru vardır. İlk olarak, farklı etnik/milli temsiliyetlerden gelen insanlara rağmen Kardeş Türküler adı altında bir araya gelen grupta ortak bir habitus nasıl oluşturulabildi? Sonrasında, grubun siyasal alanda ve müzik alanında konumlanma sürecinde sanatın siyasete, ya da siyasetin sanata tahvil edilmesi söz konusu oldu mu? Son olarak, Kardeş Türküler'in 1990'lardan 2000'lere protest müzik alt alanında konumlanan eyleycilerle benzerlikleri ve farklılıkları neler oldu? Bu sorulardan yola çıkarak, bu çalışmada Kardeş Türküler'e dair yürütülen analizde bu üç temel izlek üzerinden gidilmiştir. Bu

² Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon ve Jean-Claude Passeron'la yayınladığı ortak çalışmasında sosyolojik pratiğin nesneleştirilmesi, sosyoloğun araştırma sürecinde kendini araştırılan olguyla birlikte nesneleştirilmesi ve araştırmanın her adımında epistemolojik kontrolün “düşünümsellik” ilkesiyle birlikte yürütülmesi gerektiğine vurgu yapar. “Epistemolojik temkin ve denetim” sözünü devralırken bu çalışmaya gönderme yapmaktayım (bkz. Bourdieu vd., 1968).

³ Bkz. Kâhyaoğlu, 2002a; Kâhyaoğlu, 2010; Özbek, 2013; Sakar, 2014. Temsili örnekler seçilirken Gencebay, Ortaçgil, Grup Yorum ve Tekin'e referans verilmesinin sebebi, Türkiye'de 1960'lar, 1970'ler, 1980'ler ve 1990'lar protest müzik alt alanında ortaya çıkan farklı eyleycilerden birer örnek vermek içindir.

sorular dışında sorulması gereken en önemli sorulardan biri de bir müzik grubunun varlığını bu kadar uzun bir süre nasıl sürdürebildiği sorusudur. Kardeş Türküler'in Türkiye gibi, müzik gruplarının çok çabuk dağıldığı bir coğrafyada ciddi bir iş disipliniyle ve kontrol mekanizmasıyla varlığını sürdürmesi dikkat çekicidir. Sadece Türkiye'de değil, dünya geneline baktığımızda da bir müzik grubunun yirmi beş sene varlığını sürdürebilmesi çok istisnai bir durumdur. Örneğin, müzik tarihinde ayrıksı bir yere sahip olan, 1960'lara damgasını vurmuş the Beatles grubunun varlığı ancak on sene civarında sürmüştür. John Lennon'un eşi Yoko Ono'nun kayıtlara müdahil olmaya başlaması gerginliklere sebep olmuş; Paul McCartney ve Lennon arasındaki sert tartışmalar grubun sonunu getirmiştir (Zorer, 2017). Yani, kişisel çatışmalar sanatsal üretim sürecine yansımıştır. Yürütülen çalışmanın nesnesi olarak Kardeş Türküler'in seçilmesinde grubun uzun soluklu olması; eyleyiciler arasındaki (muhtemel) çatışmaların grubu dağıtmaması da göz önünde bulundurulmuştur. Uzun süre varlığını sürdürebilen bir sanat oluşumu bize içinde doğup geliştiği koşulların değişimi, dönüşümü; Türkiye'de siyasal alanın ve müzik alanının değişen iç dinamikleri hakkında da bir fikir verecektir.

Çalışma kapsamında, çekirdek kadrosu genellikle 1970-1971 doğumlu, Boğaziçi Üniversitesi'nde lisans eğitimini almış sanatçılardan oluşan Kardeş Türküler grubunun düşünsel temellerinin ve habitus'unun şekillenmesinde Boğaziçi Üniversitesi'nin ve üniversite çatısı altında varlığını sürdüren BÜO, BÜFK ve BGST gibi kulüpler/yapılar arasındaki ilişkiler ağının etkisi üzerinde ayrıca durulmuştur. Diğer yandan, yürütülen çalışmada, Kardeş Türküler'in 1990'lar protest müzik alt alanındaki ayrıksı konumu anlamlandırılmaya çalışılırken âşıklık geleneği ve Anadolu Pop akımıyla etkileşimi üzerinde durularak karşılaştırmalı bir analiz imkânı sağlanmıştır.

Çalışmanın teorik arka planına ve yöntemine bakmadan önce her dönemin kendi ekollerini yarattığını söylemekte yarar vardır. Eğer mevzubahis olan sosyoloji disipliniyse bugün en çok referans verilen ve kuramıyla metodolojisi takdir edilen veya tartışılan figürlerden biri hiç kuşkusuz Fransız sosyal bilimci Pierre Bourdieu'dür. Bourdieu sosyolojisini odak alan konferanslar düzenlenmekte, derleme kitaplar hazırlanmakta ve muhtelif araştırmalar yürütülmektedir. Özellikle, beğeniler sosyolojisinde bir kült eser haline gelmiş *Distinction* (1984 [1979]) adlı eserinden sonra Bourdieu dikkatleri üzerine çekmiştir. Öte yandan, Bourdieu'nün araştırmaları

ve ürettiği ürünler sosyoloji disiplininin sınırlarını aşmakta; felsefeden kültür tarihine geniş bir yelpaze sunmaktadır.

Türkiye’de de 2000’li yıllarda Bourdieu’ye ve Bourdieu sosyolojisine olan ilgi hayli artmış; Bourdieu akademik aklın, istemli veya istemsiz, en çok referans verdiği figürlerden biri olmuştur. “Ne var ki, Türkiye’de Foucault, Derrida, Baudrillard, Žižek gibi isimlerin temsilciliklerinin açılmasıyla yaratılan; eleştirelilikten, bu düşünürleri aşmaya çalışmaktan uzak “ersatz üretim biçiminin” (başka bir deyişle “papağan etkisinin”) Bourdieu ile yeniden-üretim tehlikesine de dikkat çekmek gerekiyor” (Çeğin vd., 2010, s. 21).

Yürütülen bu çalışmada da kuramsal ve metodolojik zeminde Bourdieu sosyolojisinin ana hatları esas alınmakla birlikte dünyada ve Türkiye’de adeta popüler bir figür haline gelen Bourdieu’nün özensiz veya hatalı yorumlarından kaçınılmaya çalışılmıştır. Öncelikle, inceleme konusu olarak, 1960’lardan 1990’lara Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihi ve sonrasında araştırma nesnesi olarak Kardeş Türküler grubu bu çalışmanın esas odaklarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Bourdieu sosyolojisinin ana hatları üzerinden gidilmesinin en temel sebebi öncelikle Bourdieu sosyolojisinin devingen bir yapıya sahip olması; kavramların da bu dinamizm içinde kendini sürekli yeniden üretme potansiyelini içinde barındırmasıdır. Bourdieu temelli bir analiz ister istemez alan nosyonu ve habitus kavramı etrafında şekillenecektir. Ancak, alan da, habitus da sürekli değişim, dönüşümlerin ve yeni eğilimlerin ürünüdür. Bu bağlamda, dönemsel çıkarların sürekli değiştiği protest müzik alt alanı gibi çetrefilli bir alandaki iç dinamikleri ve mücadeleleri anlamlandırabilmemiz için bu çalışmanın temelinde Bourdieu sosyolojisine başvurulmuştur. “Protest” kavramından başlayarak kavramların a priori sınırlara tabi tutulmaması; alan nosyonu gibi, kavramların da sınırlarının her dönem yeniden çizilebileceğini göstermek içindir. Öte yandan, 1960’lardan 1990’lara protest müziği ele alan bütüncül çalışmaların eksikliği göz önünde bulundurularak yapısal tarih analizinin nasıl yürütüleceği; incelenen olay ya da olgunun nasıl ele alınacağı büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, Bourdieu’nün alan analizinde eyleycilerle kurumlar arasındaki konumların nesnel yapısını bütüncül bir çerçevede ele almaya olanak sağlayan metodolojisi ve incelenen ana kadar sürekli geri dönüşler halinde, düşünömsellik ilkesiyle beraber olay ya da olguları ele almaya yönelik yaklaşımı yine bu çalışma için Bourdieu sosyolojisinin seçimini öne çıkartmıştır.

Çalışmanın yapısal özelliklerine bakacak olursak, en başında amaç, kapsam ve uygulanacak yöntemler açık bir şekilde belirtilerek genel bir çerçeve çizilmiştir. Sonrasında, çalışma için gerekli olan literatür araştırmasının neleri kapsayacağı üzerine düşünülmüştür. Literatür taraması için elzem olan malzemeyi düşünürken Bourdieu'nün "alanda tarih vardır" sözünden ve ilişkisel düşünme pratiğinden yola çıkılmıştır. Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını dayanak alan; müziğe dair olanı hem müzik disiplini, hem de sosyolojik gözlemler üzerinden değerlendirmeyi tasarlayan; Türkiye'de protest müzik alt alanına ve bu alanın bir parçası olarak Kardeş Türküler grubunun sosyolojik analizine yönelen bir çalışmada kaçınılmaz olarak aydınlatılması gereken dört temel izlek oluşmuştur: Müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi, Bourdieu esintili müzik sosyolojisi çalışmaları, Türkiye'de müzik sosyolojisi ve müzik alanı ve son olarak dünyada protest müziğin ve müzisyenin tanımı... Bu bağlamda, ilk önce dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin gelişimi değerlendirilmiş; sonra ayrı bir bölüm açılarak dünyada protest müzik ve bu müziğin temsilcileri genel olarak analiz edilmiştir.

Müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi ele alınırken, öncelikle erken dönem düşünürlerin, özellikle Antik Yunan düşünürlerinin, müziği nasıl ele aldığı ve müzikal olana ne tür anlamlar atfettiği tartışılmıştır. Sonrasında, Orta Çağ'da, Rönesans döneminde, Aydınlanma döneminde ve 20. yüzyılda müziğe atfedilen roller, bir olgu olarak müziği etkileyen etkenler ve müzik-toplum ilişkisi üzerinde durulmuştur. Böylece, müzik sosyolojisinin bir disiplin olarak şekillenme süreci tarihsel bir perspektifle aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu genel çerçeve çizildikten sonra, son yüzyılda müzik sosyolojisine doğrudan veya dolaylı katkıları olan figürler belli bağlamlar, temalar veya yaklaşımlar üzerinden ele alınmıştır. Müziğin içeriği ve toplumsal boyutu üzerine çalışmalardan bahsedilirken Max Weber ve Theodor Adorno üzerinde durulmuştur. George Simmel'in ve Alfred Shutz'un müzik sosyolojisine katkılarına sosyal ilişkiler ve iletişimsellik bağlamı üzerinden değinilirken müziğin üretimine dair çalışmalarda Howard Becker öne çıkarılmıştır. Adeta bir sentez kavram olan *scene* kavramı için açılan alt bölümdeyse kavramın nasıl geliştiği ve günümüzdeki çalışmalarda nasıl ele alındığı tartışılmıştır. Son olarak, müziğin kültürel boyutu ve bilişsel özellikleri üzerine çalışmalara bakılırken Paul Dimmagio'nun ve Tia De Nora'nın müzik sosyolojisine katkıları ele alınmıştır.

Genellikle, yürütülen tezlerde kuramına başvuru alan figürün teorik mirası çalışmanın en başında uzun uzadıya ele alınmaktadır. Ancak bu çalışmada farklı bir yöntem izlenmiştir. Kuramsal dayanağını Bourdieu sosyolojisinden alan bu çalışma müzik sosyolojisi disiplinine dâhil edilebileceği için “Bourdieu Esintili Müzik Sosyolojisi Çalışmaları” başlığı altında Bourdieu sosyolojisinin ana hatları ve müzik sosyolojisine katkıları etraflıca değerlendirilmiştir. Bu bölümün müzik sosyolojisinin gelişiminden sonra tasarlanması, gerektiğinde önceki bölüme referans verebilmek veya Bourdieu’yü onun etkileşim halinde olduğu Weber, Becker gibi sosyal bilimcilerle karşılaştırmalı olarak değerlendirebilmek için bir olanak sağlamıştır.

Türkiye’de müzik sosyolojisinin ve müzik alanının genel olarak değerlendirildiği bölümde Ziya Gökalp’ten ve Nurettin Topçu’dan başlayarak Türkiye’de müzik-toplum ilişkisinin izleri sürülmüş; Türkiye’de müzik sosyolojisi ve müzik alanı altında yürütülen çalışmalara bakıp alanın sınırları saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, müzik-sosyoloji etkileşimini tesis etmeye çalışan tezler YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde taranarak erişilebilen tezler listelenmiştir.

Diğer bölümde, dünyada protest müziğin gelişimi ele alınırken seçilen figürler bir sonraki bölüm olan Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihine kaynaklık etmektedirler. Örneğin Joan Baez, the Beatles, Pink Floyd, Rolling Stones ve Bob Dylan gibi müzisyenler ve müzik grupları Anadolu Pop akımı temsilcileri başta olmak üzere Türkiye’deki protest müzisyenleri derinden etkilemiştir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, çalışmanın bu bölümü literatür taraması olarak tasarlandığı için sosyolojik bir analizden kaçınılmıştır.

1960’lardan 1990’lara Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihinin ortaya konmaya çalışıldığı bölümde Bourdieu sosyolojisinin adeta alametifarikası haline gelmiş alan nosyonu merkeze taşınarak derin analizler yapılmıştır. On senelik periyotlar halinde tasarlanan bu bölümde, Türkiye’de siyasal alanın genel yapısal özellikleri, devletin dönemsel müzik politikası, alandaki merciler (festivaller, müzik dergileri, yarışmalar, ödüller gibi), müzik alanında ve protest müzik alt alanında ortaya çıkan ana tartışmalar, protest müzik eyleycilerinin sınıfsal/eğitsel güzergâhları ve müziğin icra edildiği mekânlar üzerinde durulmuştur. Her bölümde, özel olarak, siyasal alanla etkileşimli sanat ve daha özelinde müzik yaklaşımlarının ne kadar özerk olup olmadığı; yani Bourdieu’nün deyimiyle, otonom/heteronom sanat anlayışları tartışılmıştır.

Çalışmanın son aşamasında yaklaşık üç ay süren saha çalışmasının verileri üzerinden Kardeş Türküler grubu üzerine hem sosyolojik, hem de müzikal bir analiz yürütülmüştür. Bu bölümdeki çıkarımlarda, Anadolu Pop akımıyla, 1990’lar protest müzik alt alanıyla, dünyada protest müziğin öncüleriyle karşılaştırmalı veya etkileşimli bir analiz de yürütülmüştür. Yani, Kardeş Türküler grubu bir sanat eylemi olarak ele alınırken birikerek geldiği süreç ihmal edilmemiştir. Zaten aksi, Bourdieu’ye göre, alanların temel mantığından birini, birikerek yapılaştığı tarihsel süreci, reddetmek olurdu.

Çalışmanın sonuç bölümündeyseniz araştırmanın bulguları ve değerlendirmeleri üzerine genel saptamaların yanı sıra araştırma sürecindeki zorluklara ve deneyimlere değinilmiştir.

Akademik bir araştırmaya yöneltilmesi muhtemel eleştirileri göz önünde bulundurarak önceden belli bir mesafeden siper almak birtakım avantajlar sağlayabileceği gibi bazı yanlış anlaşılmalara da beraberinde getirebilir. Açılan koruma kalkanları, her bilimsel araştırmanın birtakım sınırlılıklarla yürütüldüğünü alımlayıcıya bildirerek çalışmadaki eksikliklerin ne derece makul olduğunu anlatma işlevi görmektedir. Öte yandan, yürütülen araştırmaya adeta bir anne şevkatiyle fazla korumacı yaklaşmak kusursuz bir çalışma ortaya koyma iddiasını da beraberinde getirecek ve bu kör iddia bilime de, bilim insanına da hiçbir fayda sağlamayacaktır. Bütün bu ihtimalleri göz önünde bulundurarak, artık zarların kaç kaç geleceğini düşünmeksizin ben de bu oyunu oynamaya değer bulurken araştırmama dair bazı hususlara kısaca dikkat çekmek istiyorum.⁴

Bilimsel çalışmalar sistematik olarak ilerler ve söz konusu bilim alanında daha önce ortaya konan kuramlardan, yöntemlerden, literatürden ve bulgulardan beslenirler. Bu bağlamda, yürütülen bu çalışmadaki en büyük zorluk Türkiye’de protest müzik alt alanına dair detaylı bir yapısal tarih analizinin olmamasıdır. Bu nedenle, 1960’lardan 1990’lara dört ayrı periyot için Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihi ortaya konulurken fark etmeden gözden kaçan noktalar olmuş olabilir. Ayrıca, her dönem için sembolik olarak daha çok önem kazanan protest müzisyenler belirtilmeye çalışılsa da atlanan protest müzisyenler çıkabilir. Müziğin gündelik hayatın

⁴ Aslında araştırmalara dair bu tarz tespitler genellikle sonuç bölümünde belirtilir. Farkındayım. Ancak, hemen giriş bölümünde yöntemle dair bazı ön saptamalarda bulunmanın araştırmayı okuma ve değerlendirme pratiği açısından gerekli ve yararlı olduğu kanısındayım.

vazgeçilmez bir parçası haline geldiği bir coğrafyada beliren bütün protest müzisyenleri belirlemek de - en azından bu çalışma kapsamında - zaten mümkün gözükmemektedir.

Belirli bir alan, mesela protest müzik alt alanı, belirleyip o alanda öne çıkan bir sanat oluşumunu örnek alan çalışmalarda araştırmanın büyük bir bölümü örnek araştırma nesnesine dayanmaka; çalışmanın diğer kısımları daha kısa tutulmaktadır. Ancak bu tarz çalışmalarda genellikle kuramsal arka planda, uygulanan metodolojide veya yürütülen yapısal tarih analizinde ciddi eksikliklere rastlanmaktadır. Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihinin henüz bütüncül bir analizle ortaya konmadığı da göz önünde bulundurularak, bu çalışmada yapısal tarih analizine geniş bir yer verilmiştir. Kardeş Türküler, yürütülen araştırmanın nesnesi olarak ele alınsa da çalışmanın sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. Kardeş Türküler’le beraber 1960’lardan 1990’lara Türkiye’de protest müzik alt alanı da araştırmanın nesnesi olarak tasarlanmıştır.

Diğer bir önemli husus, Bourdieu’nün çok sık kullandığı haritalandırma yöntemlerinin bu çalışmada kullanılmamış olmasıdır. Bu durumun gerekçeleri şöyle sıralanabilir: Türkiye’de protest müziğin yapısal tarihine dair öncül çalışmaların eksikliği, sadece belli müzik gruplarını seçip Kardeş Türküler’le karşılaştırmalı bir analiz yürütmektense protest müzik alt alanının geneline odaklanmanın tercih edilmesi ve Kardeş Türküler dışındaki müzik gruplarıyla derinlemesine görüşmeler yapılmaması.

Ayrıca, çalışmanın hemen başında belirtmek gerekir ki, felsefe, antropoloji, sosyoloji, siyaset, etnoloji dâhil olmak üzere birçok alanda sosyal bilimlere katkı sağlamış çok yönlü bir entelektüel ve sosyal bilimci olan Bourdieu’nün sosyolojisindeki izlekleri topyekûn ele almak böyle bir çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Bu çalışma kapsamında Bourdieu’nün kavramsal tanımlamaları, kuramının genel özellikleri ve ampirik uygulamaları Sanat sosyolojisiyle ilişkisellik kurularak ele alınmış ve Kardeş Türküler örneğine uyarlanmaya çalışılmıştır.

Söylenenleri toplamak için Ali Akay’ın İstanbul’da rock hayatı üzerine, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan ve Pınar Göktürk’ten oluşan bir ekiple yürüttüğü çalışmanın girizgâh mahiyetindeki bölümüne dikkat çekmekte fayda görüyorum: “Bourdieu’nün de dikkatimizi çekmiş olduğu gibi, bazen son fırça darbesini vurmak mükemmel bir

işı bozmakla aynı anlama bile gelebiliyor. İstanbul Rock hayatı üzerine yapılan bu araştırmada da bitmemişler, eksikler olacaktır” (Akay, 1995, s. 18). Bu bakış açısını devralarak ben de belirtmek isterim ki, yürütülen bu çalışma da son fırça darbesini almış bir çalışma değildir. Bunun üzerine Howard S. Becker’in tavsiye bekleyen araştırmacılara verdiği nasihati hatırlayacak olursak;

Çalışmalarının ne zaman tamamlanmış olacağını bilmek isteyen araştırmacılara yeni bir lisan öğrenmelerini, yeni çalışma arkadaşları bulmalarını ve daha çok araştırma yapmalarını önermek niyetinde değilim. Deneyimlerimden çıkardığım ders daha ziyade, bir çalışmayı asla tamamlamadığımız ancak öğrendiklerimizi çalışma arkadaşlarımıza anlatmak için arada sırada durakladığımızdır. (Becker, 2013, s. 25)

İki senelik yoğun bir çalışmanın ve araştırmanın ardından öğrendiklerimi çalışma arkadaşlarıma anlatmak için artık bir sus payı verip metinle okur arasından çekilme zamanımın geldiğini düşünüyorum.

1.1 Amaç ve Hedefler

Birçok akademik çalışmada da belirtildiği gibi, Alevi – Sünni gerilimi ve Kürt sorunu başta olmak üzere Türkiye’de halen farklı milli ve dini temsiliyetler arasında çözülmemiş çatışmalar ve ciddi sorunlar vardır. Yine de, siyah – beyaz bir fotoğraf sunmak yerine, bu çalışma kapsamında bu sorunlara farklı bir bakış açısı getirmek niyetlenmektedir. Kardeş Türküler Türkçe, Kürtçe, Azerice, Ermenice başta olmak üzere çeşitli dillerde şarkı söylemenin yanı sıra Alevi, Laz, Çerkez ve diğer dans pratiklerini de gerçekleştirmektedir. Ancak, belli bir milli veya etnik temsiliyetin grubu olarak kendilerini tanıtmayı seçmeyip Kardeş Türküler adıyla öne çıkarak Türkiye’de kardeşlik türkülerinin imkânlı olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Kardeş Türküler grubu içinde yapılacak bir sosyolojik araştırma, bizi, farklı halklar arasında barışın ve kardeşliğin tesis edilmesinde sanatın ve sanatçının rolünü sorgulamaya yöneltecektir.

Müzik sosyolojisi kapsamında yürütülen bu çalışma sosyolojinin diğer disiplinlerden bağımsız düşünülemeyeceğini de bize gösterecektir. Diğer bir deyişle, bu çalışma, hem müziğin sosyolojik yönünün incelenmesi, hem de sosyolojik olanın müzik bağlamındaki yansımalarının ele alınması bakımından interdisipliner bir alan olan müzik sosyolojisi ve literatürüne Türkiye bağlamından hareketle kuramsal ve metodolojik katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Öncelikle, 1990'larda grubun ortaya çıkışı göz önüne alındığında, Kardeş Türküler'in dönemin siyasi atmosferinden etkilenmiş olduğu görülebilir. O döneme kadar görülmemiş, bir araya gelemeyecek gibi gözüken farklı etnik ve milli kökenleri temsil eden müzik ve dans pratiklerinin o dönemlerde bir araya gelmesinde 1990'ların politik alanının etkisi görülmektedir. Böylece Anadolu'da içkin olan bin yıllık çoklu kültürel yapı, Kardeş Türküler grubuyla ortaya çıkmıştır. Söylenenler ışığında, Kardeş Türküler grubu, bir müzik grubu olmasının ötesinde bir sanat eylemi olarak düşünülmelidir. Eğer bir sanat eylemi, varlığını yıllar içinde koruyabiliyorsa o sanat eylemini doğuran ve sonrasında koruyan koşullar göz ardı edilmemelidir. Ayrıca bir sanat eylemi, bir birikimin sonucudur. Bu noktada, Kardeş Türküler grubunun hangi koşullar içinde ortaya çıktığının sosyolojik araştırması önem kazanır.

Kardeş Türküler, bir müzik grubu olarak ortaya çıkmadan önce, ilk kez 1993'te BÜFK'te hazırlanan bir konser çalışması için bir araya gelmiştir. Grup üyelerinin Boğaziçi'li olup aynı düşünsel ve sanatsal alanda bir araya gelmeleri, aynı tavır, tutum ve eğilimleri, yani ortak habitus'u geliştirmeye yönelik ilk adım olarak düşünülebilir.

Diğer yandan, Kardeş Türküler projesi ilk kez 1993'te gündeme gelmiş olsa da, hem sanatsal gereklilik; hem de politik mücadelenin bir yansıması olarak grubun ortaya çıkış nedenleri tarihsel olarak ele alınmalıdır. Bu süreci anlamak için 1960'lardan başlayarak Türkiye'de protest müzik alt alanını on yıllık süreçler içerisinde günümüze kadar ele almak faydalı olacaktır. Kardeş Türküler'in kurulmasından hemen önceki dönem 1980 darbesine denk geldiği için, özellikle 1980 darbesinin etkilerini gözlemleyerek Türkiye'de müzik endüstrisini ve politik alanı analiz etmek ve Kardeş Türküler'i bu gözlemler doğrultusunda yorumlamak bize daha kapsamlı bir çerçeve sağlayacaktır:

1980 dönemi, muhalif gruplar üstünde saldırılar ve en tehlikesiz muhalefetin bile yasaklandığı ve bastırıldığı tek tipleştirme süreci olarak karakterize edilmiştir. Amaç, eleştirel olmayan, müdahale etmeyen ve "ulus" adına bireyselliklerini feda etmeye hazır vatandaşlar yaratmaktır. Özellikle medya, televizyon, bu amacı gerçekleştirmesi için en önemli araçtır ve çok etkili kullanılmıştır. (Elmas & Kurban, 2010, s. 417, 418)

1980 darbesi, her türlü özgürlüğü sanat alanında da kısıtlayarak müziğin standartlaşmasına ve metalaşmasına yol açmış; kültür-sanat ürünlerinin değişim değerine kullanım değerinden daha çok önem atfedilmiştir. Adorno ve Horkheimer'a göre, "tüm dünya kültür endüstrisinin filtreden geçirilir, tarzdan başka hiçbir şey

olmayarak. Ve bu gizli tarzı sonunda açığa vurur: Toplumsal hiyerarşiye itaat” (Adorno & Horkheimer, 2000, s. 7-11). Yine Adorno’ya göre, “kültür endüstrisi, eskiyi ve tanıdık olanı yeni bir kalitede kaynaştırır. Tüm dallarında, kitleler tarafından tüketilmek için uygun hale gelen ve büyük ölçüde tüketimin yapısını belirleyen ürünler, belli bir plana göre üretilir” (Adorno, 1991 [1963]), s. 85). 1980 darbesi süreci Türkiye’de kültür endüstrisinin gerçek anlamda ilk nüvelerinin şekillenmesinde büyük etki etmiştir.

1990’lı yıllarsa Türkiye’de hem politik, hem ekonomik anlamda liberalleşmeye geçildiği bir süreç olmuş; sanat alanı da bu süreçten olumlu etkilenmiş ve bunun neticesinde, kültür-sanat ürünleri çeşitlenmeye başlamıştır. Edebiyat ve sanat başta olmak üzere birçok alanda tek tipleştirme ve standartlaştırma girişimlerinin arttığı; derinlikten yoksun kültür-sanat ürünlerinin yaygınlaştığı 1980 darbesi sonrası 1990’lı yılları müzik alanında görece özerkliğin olduğu bir dönem olarak düşünebiliriz. Burada, araştırmanın ileriki aşamalarında daha sık değinilecek ve tartışılacak olan, Bourdieu tarafından tanımlanan kültürel üretimin özerk alanından bahsetmek yararlı olacaktır:

Bourdieu’ye göre, kültürel üretim alanlarının otonom yapısının toplumsal, teknolojik ve ekonomik alandaki geniş değişim ve dönüşümlerle birlikte aynı kalması mümkün değildir. Ona göre, kültür endüstrisi, sürekli tüketim yönünde hareket ettiğinden toplumsal bir sınıfa, tüketim kültürüne, kitle edebiyatına yeniden üretilebilen metinler, pazarlanabilen bir kültürün temel araçları ve onun sonuçları haline gelmiştir. Böyle bir ortamda ortaya çıkan sanat anlayışı, otonom bir sanatın karşısında kişisel olmayan bir heterojen kültür pazarını çıkarmıştır. Özellikle bazı sanat alanlarında ucuz zevk ve eğlencelerin debdebesinin yüreklendirdiği tıkanıklık halkın beklentilerine doğrudan bağlı olan bir ticari sanatın yayılmasına katkıda bulunmuştur (Bourdieu, 1999a, s. 125) (Sam, 2007, s. 78)

Bu aşamada, Bourdieu, sanatsal üretim alanının otonom ve heteronom kutupları ile anlatmak istediğini şöyle açıklar:

[Sanatsal üretim alanını] ekonomik ve politik olarak (mesela, “burjuva sanatı”) hâkimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke ve geçici başarısızlığı bir dâhil edilme işareti, ticarî başarıyı da tâviz vermek olarak gören, özel bir sermaye türü ile donanmış olanların benimsediği, ekonomiden bağımsız olma derecesi ile özdeşleştirilen otonom ilke...(mesela, ‘sanat için sanat’) (abç; Bourdieu, 1993: 40). (Bourdieu’dan aktaran; Göker, 2010, s. 548)

1980 darbesiyle birlikte arabesk müzikle Türkiye’de ciddi anlamda varlığını gösteren kültür endüstrisi, kültürel üretim alanının otonomiden heteronomiye doğru kaymasına yol açarken 1990’lardaki liberalleşme süreci ve sanatta ortaya çıkan görece

özerkleşme içinde Kardeş Türküler'in konumlanması ayrıca analiz edilmelidir. Böylece iki temel alanın, yani politik alanla müzik alanının, etkileşimi bağlamında Kardeş Türküler'in protest müzik alt alanında 1990'lardan 2000'lere nasıl bir konum aldığı araştırılmalıdır. Bu araştırmada, 1990'larda protest müzik alt alanında konumlanıp yerleşik eyleyici haline gelen Pentagram, Grup Kızılırmak, Grup Munzur, Rashit, Mor ve Ötesi, Ali Asker, Özlem Tekin ve Teoman gibi protest müzik eyleyicilerinin 2000'lerde politik ve müzikal tavır, tutum ve eğilimlerinin nasıl geliştiği de büyük önem taşımaktadır. Çünkü alanda sahiplenilen her konum alandaki diğer yerleşik eyleyicilerin konumlarındaki değişim, dönüşüm veya sabitliklerle karşılaştırmalı olarak düşünülmelidir.

Bourdieu'ye göre "sanatsal alan, nesnel olarak birikmiş ve biriken bir sürecin yeridir. Bu sürecin sonunda arıtıla arıtıla, inceltile inceltile böylesi bir tarihin ürünü olmayan sanatsal ifade biçimlerinden kesin bir biçimde ayrılan tamamlanmışlık düzeylerine ulaşan eserler ortaya çıkar" (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 71).

Bourdieu'nün sanatsal alanı belirlerken alanın tarihine yaptığı vurgu önemlidir. Nasıl şiirimizde *İkinci Yeni* akımı, *Birinci Yeni* akımına bir tepki olarak doğmuşsa, tarihsel bir birikimi varsa ve *Birinci Yeni*'nin avantgardist tavrını anlamadan *İkinci Yeni*'yi tam olarak anlamlandıramazsak, Kardeş Türküler'i de aynı şekilde birikerek geldiği süreçten bağımsız düşünemeyiz. Halk türkülerinin, âşıklık geleneğinin ve Anadolu Pop akımının Kardeş Türküler'in birikerek geldiği süreçte büyük etkisi olmuştur. Bu süreci tam olarak anlayabilmek için de Türkiye'de protest müzik alt alanının yapısal tarihinin etraflıca çözümlenmesi gerekmektedir. Bu çözümlemeyse dünyada protest müziğin gelişim sürecine bakmadan gerçekleştirilemez. O halde, birbirini zorunlu olarak çağıran çözümlemelerden daha fazla bahsetmek yerine öncelikle uygulanacak metodoloji tam olarak belirlenmelidir.

1.2 Metodoloji

Bu çalışmada Bourdieu'den hareketle, alanın incelemesi yürütülürken, yani Türkiye'de protest müzik alt alanı ve Kardeş Türküler grubu analiz edilirken, üç temel çözümleme üzerinden gidilmesi hedeflenmektedir:

Alan terimiyle yapılan bir çözümleme, zorunlu ve birbirine bağlı üç uğrak içerir (1971a): İlk olarak alanın konumu iktidar alanına göre çözümlenmelidir. Böylece, örneğin edebiyat alanının iktidar alanına dâhil olduğu (1983c) ve burada tahakküm altında bir konum işgal

ettiği görülür. (Ya da yetersiz bir dille: Sanatçılar ve yazarlar ya da daha genelde aydınlar “egemen sınıfın ezilen bir kesimidir.”). İkinci olarak, bu alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki bağıntıların nesnel yapısı kurulmalıdır. Üçüncü olarak, eyleyicilerin habitusu, yani belli bir toplumsal ve iktisadi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir güzergâhta az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemleri çözümlenmelidir. (A.g.k., s. 90)

İlk uğraktan yola çıkarak, öncelikle, alanın tarihini yazmak ve alanın değişim dönüşümlerini tarihselleştirmek için derinlemesine literatür taraması yapılacaktır. Dünyada protest müziğin gelişimi ortaya konduktan sonra Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihi analiz edilecektir. Bu aşamada müzik eleştirmenlerinin yazıları, albümlerin tanıtımları, gazete/dergi yazıları/arşivleri ve kitaplar gibi protest müzik alt alanının tarihine ilişkin geriye dönük bilgi veren malzemeler üzerinden gidilecektir.⁵ Türkiye’de protest müziğin başlangıç tarihinden başlayarak protest müzik alt alanı 1960’lar, 1970’ler, 1980’ler ve 1990’lar olarak ayrı tarihsel süreçler içinde ele alınacaktır. Dönemsel olarak müzik alanı iktidar alanına göre çözümlenirken her dönem için, siyasal alanın yapı-fail gerilimine mahal verecek yapısal özellikler taşıyıp taşımadığı tartışılacaktır. Eğer siyasal alan yetke alanına dönüşmüşse, yetke alanının sanat alanına ve daha özelinde protest müzik alt alanına etkileri üzerinde durulacaktır. 2000’li yıllar halen devam etmekte olduğu için 2000’ler için ayrıca bir yapısal tarih analizi yapılmayacak; Kardeş Türküler üzerine yürütülecek analizde gerektiğinde dönemin yapısal özelliklerine dair açıklamalarda bulunulacaktır.

İkinci aşamada, yeteri kadar veri toplandıktan sonra 1990’lardan günümüze varlığını sürdüren, önde gelen muhalif müzik gruplarının siyasal alan ve müzik alanıyla etkileşimli olarak kendilerini nasıl konumlandığı; yani protest tavır, tutum ve eğilimleri ele alınacaktır. Bu analizde protest müzik gruplarının tarihsel süreç içerisinde alanda kendini konumlandırmasındaki değişimler, kırılmalar veya sürekliliklerin karşılaştırmalı analizi Kardeş Türküler’in 2000’li yıllarda alandaki konumunun diğer protest müzik gruplarına göre nasıl şekillendiği hakkında bize net

⁵ Kardeş Türküler üzerine yazılmış *Kardeş Türküler: 15 Yılın Öyküsü* adlı kitapta Martin Stokes, Orhan Tekelioğlu, Orhan Kahyâoğlu, Ömer Faruk Kurhan gibi önemli araştırmacı, sanatçı veya sosyologların değerlendirmeleri bu çalışma için önemli kaynaklardan biri olacaktır. (bkz. Özer, 2008)

bir fikir sunacaktır. Böylece alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ve kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısı çözümlenebilir.

Müzik sosyolojisine dâhil edilebilecek bu çalışmada, müzik alanını araştırma nesnesi olarak ele alıp, Bourdieu'nün “alandaki tarih vardır” sözünden yola çıkarak, incelemenin yapıldığı ana – yani 1990'larda Türkiye'de protest müzik alt alanına - kadarki tarihsel arka planın değerlendirilmesi ve alanın diğer alanlarla (bu çalışmada öncelikli olarak politik alanla) bağlantılarının saptanması önem arz eder. Ayrıca, alanın muhtemel sınırları saptanırken göz ardı edilmemesi gereken iki temel unsur vardır. Öncelikle, Bourdieu'ye göre her alanın sınırlarının kendi iç mantığına göre çizilmesi gerekir. Diğer yandan, alan her ne kadar kendi iç yapısını koruma eğiliminde olsa da alana dışarıdan dâhil olmak isteyenler alanın sınırlarını değiştirme eğilimi gösterirler. Önerilen araştırma projesinde de, söylenenlere paralel olarak, Kardeş Türküler'in ve protest müzik alt alanına 1990'larda giren grupların alana dâhil oldukları anda alandaki koşulların tespiti ve alana dâhil olduktan sonra 2000'lerde alanın sınırlarında yaşanan değişim ve dönüşümlerin analizi yapılacaktır.

Alanın sınırlarının tanımlanmasında alanın özerklik derecesi de büyük önem taşır. Alanın özerklik derecesi “gelişimi sırasında kendini dış etkilerden yalıtma ve komşu veya davetsiz alanlar üzerinde ve onlara karşı kendi kriterlerini geliştirme kapasitesidir” (Wacquant, 2010, s. 63-64). Bu çalışmada, 1980'lerin baskıcı ve alanın özerkliğini sınırlandırıcı etkilerinden sonra 1990'larda müzik alanının görece özerklik kazanmasının Kardeş Türküler'in kurulmasına etkisi de araştırılacaktır.

Üçüncü olarak, eyleyicilerin habitus'u çözümlenirken Kardeş Türküler üyeleriyle yapılan derinlemesine görüşmelerden faydalanılmıştır. 31 Mart – 2 Haziran, 2017 tarihleri arasında yüz yüze gerçekleştirilen görüşmelerde çekirdek kadroda yer alan Feryal Öney, Diler Özer, Ayhan Akkaya, Vedat Yıldırım, Sevilay Saral, Selda Öztürk, Fehmiye Çelik, Ülker Uncu ve Levent Soy'la görüşülmüştür. Bu üyeler kuruluş aşamasından itibaren Kardeş Türküler'in içinde yer alan üyelerdir. Yani, grubun yaklaşık yirmi beş senelik serüvenine tanıklık etmişlerdir. Yapılan görüşmeler için önceden hazırlanmış derinlemesine görüşme cetvelinden yararlanılmıştır. Derinlemesine görüşme cetvelinde nesnel toplumsal konum – sınıf (ailenin nesnel toplumsal konumu, kişinin şu anki nesnel toplumsal konumu, kişinin sınıfsal güzergâhı, eğitim güzergâhı gibi parametreler), politik sosyalizasyon ve angajmana dair sorular (Boğaziçi Üniversitesi'nin önemi, politik sosyalizasyonda kurumların

veya çevresel faktörlerin yeri, üyelerin şu anki politik görüşleri ve tutumları) ve müzikal ilgi, beğeni ve tercihler (dinlenen müzik tarzları, takip edilen müzisyenler, vb.) gibi parametrelere odaklanılmıştır. Bu sorular dışında Kardeş Türküler'i bir yapı olarak ele alıp yapının iç dinamiklerine dair detaylı sorular da yöneltilmiştir. Bu soruların tespitinde Diler Özer'in derlediği *Kardeş Türküler: 15 Yılın Öyküsü* (2008) adlı kitaba başvurulmuştur. Kardeş Türküler'in çekirdek kadrosundaki üyelerle yapılan görüşmeler ortalama iki buçuk saat sürmüştür. Önceden belirlenmiş sorular dışında başka soru sorulmamış ve görüşmecilerin cevaplarına müdahale edilmemiştir.

Bu görüşmeler dışında grubun bir dönem çalıştırıcılığını üstlenmiş olan Ahmet Altınel'le de yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Altınel'le yapılan görüşme Kardeş Türküler üyeleriyle gerçekleştirilen derinlemesine mülakatların dışında tutulmuştur. Açık uçlu soru sorma yöntemiyle Altınel'in Kardeş Türküler'le ilişkileneşine dair sorular ve Kardeş Türküler hakkındaki yorumları sorulmuştur. Altınel Kardeş Türküler'in çok kısa bir dönemine tanıklık ettiğı için kendisine yöneltilen sorular kısıtlı kalmıştır.

Hemâvâz (2002) albümü sürecinde yaşanan tartışmalardan sonra Kardeş Türküler'den ayrılan, çekirdek kadroda önemli bir yere sahip olan Erol Mutlu'yla Hasan Saltık aracılığıyla 17 Mayıs, 2017'de iletişime geçilmiş ve sonrasında Kadıköy'de buluşulmuştur. Ancak, Mutlu, Kardeş Türküler üzerine kendisiyle mülakat yapılmasını istemediğini nazik bir dille belirtmiştir. Mutlu, eskiden yaşanan tartışmaların ve ayrılık sürecinin mülakatlarda ister istemez nesnel bakışı engelleyeceğini; bilimsel bir çalışma için böyle bir mülakatın sağlıklı olmayacağını açık sözlü bir şekilde ifade etmiştir.

2. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE MÜZİK SOSYOLOJİSİNİN GELİŞİMİ

Bu bölümde sırasıyla müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi, Bourdieu esintili müzik sosyolojisi çalışmaları ve Türkiye’de müzik sosyolojisi ve müzik alanı genel olarak değerlendirilecek ve tartışılacaktır. Böylece, çalışmanın kuramsal ve metodolojik kaynaklarının yanı sıra bir parçası olduğu müzik sosyolojisi disiplininin sınırları da çizilmeye çalışılacaktır.

2.1 Müzik Sosyolojisinin Tarihsel Gelişimi

İnterdisipliner bir alan olan müzik sosyolojisi iki farklı disiplinin birbiriyle etkileşiminden doğduğu için tek bir disipline indirgemeyi önleyen bütüncül bir yaklaşımı zorunlu kılar. Müzik sosyolojisinin gelişim aşamalarını ve günümüzdeki uğrak yerlerini anlamlandırmak için öncelikli olarak müzik ve toplum arasındaki ilişki ve etkileşimi; hatta bazen sanata dair olan ve toplumsal olan arasındaki ilişkilenelememe halini anlamaya çalışmak gerekir.

Müzik, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, kendine özgü bir dile sahiptir. Bu dil aracılığıyla iletişimi ve etkileşimi sağlayan müzik en ilkel toplumlarda da, bazı modern toplumlarda da toplumu bir araya getiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Belli yapısal ve işlevsel özellikler aracılığıyla kendine has bir dil oluşturan müziğin etkileşim alanı kimi zaman kısıtlı bir coğrafyayla sınırlanırken kimi zaman etkisi sınırları aşmaktadır. Toplumsal ve kurumsal yapılarda nasıl belli yapısal ve işlevsel özellikler varsa, benzer şekilde, müzik de kendini belli özellikler ve formlar üzerinden var eder. Bu yapısal ve işlevsel özelliklerin yüzyıllar içinde değişime uğraması müziğin dilini, etki gücünü ve etkileşime girdiği sınırları da değiştirecektir.

Müzik ve toplum arasındaki ilişki çok eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu ilişkiyi milattan önceye kadar götürmek mümkündür. Müzik, bireylerin sosyalizasyon sürecini etkilediği gibi topluma koşulsuz bir aidiyet duyulmasına da kaynaklık etmektedir. Özellikle erken dönem düşünürler müziğin tıpkı tuğlaları birbirine yapıştıracak çimento, harç gibi birleştirici bir özelliği olması gerektiği düşüncesini

savunurlar. Konfüçyüs ve Aristoteles müziğin toplumsal rolünü öne çıkartmaya çalışan erken dönem düşünürlerinden bazılarıdır. Konfüçyüs'e göre, müzik, bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak açısından bize önemli ipuçları verir. Bu bakımdan, Konfüçyüs müziğe belli bir işlev yükleyerek müziğin işlevsel rolünü öne çıkartmaktadır, denilebilir. Anlamlandırma süreçlerinde müziğin önemi üzerinde duran düşünürler sadece toplulukların nasıl yönetildiğini değil, evreni anlamlandırmak için de müziğe başvurmuşlardır. Örneğin, İlk Çağ Antik Yunan düşünürlerinden Pythagoras evreni anlamak için armoni, uyum ve bütünlüğü birlikte ele alıp arayışlara girmiş; bu arayışlar sonucunda on iki birimlik bir teli ikiye bölerek oktavı elde etmiştir. Pythagoras farklı uzunluktaki tellerle farklı aralık sistemlerini de bulmuştur. Müziğe dair bu yenilikler müzik-toplum ilişkisini zaman içerisinde müzik-matematik-toplum ilişkisine dönüştürecektir. Böylece, müziğin toplumsal yapıdaki etki gücü matematiksel oranlarla da ilişkilenecektir.

M.Ö. 4. yüzyıl dolaylarında yaşamış Antik Yunan filozoflarından Aristoteles ve Platon da müzik ve toplum ilişkisinin toplumsal yapıdaki önemine işaret etmektedirler. Bu düşünürlerin, Konfüçyüs gibi, işlevselci bir bakış temelinde müziğe önem atfettiği gözükmemektedir. Örneğin, Platon ideal devletin nasıl olması gerektiği üzerine fikirlerini beyan ettiği öncü eseri *Devlet*'te yapı-fail ilişkisinin özenli kurulması gerektiğinden bahsederken müziğin rolü üzerinde ısrarla durur. Platon'a göre müziğin seçimi çok önemlidir. Seçilen müziklerin melodileri sarhoşluğa mahal vermemeli; müzik devleti koruyanları yüreklendirecek yapısal özelliklere sahip olmalıdır (Platon, 2004). Platon bu tarz müzikleri yüksek sanatla özdeşleştirerek bu iddialarıyla müziğin estetik özelliklerine ikincil bir önem atfetmekte; böylece doğası gereği özgür olması beklenen sanatsal yaratımı ve ifadeyi önceden belirlenmiş bazı kurallarla sınırlandırmaktadır. Ona göre müzik, toplumsal yapının sürekliliğine hizmet ettiği sürece iyi müziktir. Böyle bir rol üstlenen müzik ister istemez bir ritüelmış gibi işlev görüp belli standartlara sahip olacaktır.⁶ Müziğe dair öngörülen bu standartlar tarihsel süreç içerisinde farklı toplumsal yapılara ve dönemlere göre farklılıklar göstermesine rağmen Tia DeNora'ya göre, "toplumsal düzenin temellerinin bu şekilde kavramsallaştırılması 19. yüzyıl boyunca devam etmiştir" (DeNora, 2003, s. 2).

⁶ Platon'un müziğe dair görüşlerinin daha kapsamlı bir analizi için bkz. Akan, 2012.

Diğer yandan, sanat ve yaratım süreci yüzyıllardır sorgulanmış; sanat-yaratım-taklit izleği üzerinden sanatçının gerçeklikle ilişkisi sorgulanmıştır. Bu durum, bilhassa Platon'da karşımıza çıkar. “Platon’a göre, *mimesis* doğanın ve bireyin bir sunumudur ve bu aynı anda bir kopyalama, taklit durumunu atfeder. Platon’a göre, sanat ve yaratım da bir nevi taklittir; *mimesis*’tir; bu yüzden, sanatçılar gerçeklerden uzaktırlar” (Eren, 2013, s. 10).

Antik Yunan filozoflarının müziği ele alışının genel olarak normatif bir yaklaşımla kısıtlandırıldığını söylemek mümkündür. Toplumun birtakım kurallara uyması beklenirken belli normlar silsilesi müzik aracılığıyla dayatılmış; düzenin devamlılığı bu yasalara bağlanmıştır: “Gerek Platon’un, gerek konuyla ilgilenen daha sonraki filozofların bu ilgisi, daha çoğu, kural koyucu, düzenleyici tarzda oluyor, estetik – etik bağlamlarında kendini gösteriyordu” (Soykan, 2005, s. 74). Aristoteles’in müziği *katharsis* ile ilişkilendirmesi ise davranışsal ve bilişsel özelliklerin müzikle ilişkisine işaret etmektedir ⁷: “Bireyin doğru ahlâka ulaşması, iyiye yönelmesi ve kendini eğitmesi için müzik önemli bir başvurdur. Ancak tıpkı Platon’da olduğu gibi Aristoteles için de dinleyicisinde duygusal değişikliklere yol açan müziğin ne türden bir müzik olduğu son derece önemlidir” (Esgin, 2012, s. 160).

Antik Yunan’dan sonraki dönemlere genel olarak baktığımızda, Orta Çağ’da müzik kilisenin tekeline indirgenmekte; din olgusunun müzikle iç içe geçtiği görülmektedir. Rönesans döneminde de müziğe atfedilen anlamlar ve değerler müziğin estetik değerinin tam olarak ön plana çıkmasına engel olmuş; dönemseller gelişmeler müziği şekillendirmiştir. Müziğin siyasal, sosyal bağlamlardan ve içinde doğup şekillendiği yapı, kurum ve kuruluşlardan görece bağımsızlaşarak nispi bir özerklik elde etmesiye Aydınlanma dönemine denk düşmektedir. Aydınlanma döneminde rasyonel düşüncenin ve kritik aklın önem kazanmasıyla birlikte düşünsel, bilişsel ve duygusal olana bakış değişmiş; bu farklılaşma farklı disiplinlerin gelişim sürecine yansımıştır. Farklı disiplinlerin kendini kanıtlama; kuramsal ve metodolojik temellerini oluşturma çabası 20. yüzyıl başına kadar yoğun olarak sürmüştür. Bu gelişmelere paralel olarak, müzik ve sosyoloji arasındaki ilişki uzun süre işlevsel bakıştan ve pozitivist yaklaşımlardan kurtulamamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından ve özellikle son

⁷ Sanat felsefesinin temel kavramlarından biri olan *katharsis* kavramının kullanımı sanatın işlevine dair ipuçları sunarken, kavrama göre esas olan zihinsel ve ruhsal arınmadır. Ayrıca, Aristoteles’in şiir alanının ve sözlü sanatların geniş bir analizini yaptığı; işlevler üzerinde durduğu çalışması *Poetika* için bkz. Aristoteles, 2011.

çeyreğinden itibaren farklı disiplinler arası geçişkenliğin artması müzik sosyolojisi çalışmalarında interdisipliner yaklaşımların önem kazanmasını sağlamıştır.⁸

Özet olarak, müzik sosyolojisinin bir disiplin olarak ortaya çıkması henüz çok yeni sayılır. Ancak müzik ve toplum arasındaki ilişkinin yüzyıllardır ele alınması sistematik, kuramsal veya metodolojik olarak olmasa da dolaylı olarak müzik sosyolojisinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte müzik sosyolojisinin ilk referanslarının kimler olacağı konusunda halen tam bir görüş birliğinden bahsetmek olanaksızdır. Muhtelif kaynaklar müzikologların bazı çalışmalarını ilk referanslar olarak göstermektedir. “Müzik sosyolojisinin gelişimine dair herhangi bir tarihsel referansa baktığımızdaysa, Amiot and Kiesewetter’in görüşlerine direkt referans verilmesi göze çarpar” (Silbermann, 1968, s. 567). Örneğin, Kiesewetter’in Arap müziğini incelediği *Die Musike Der Araber* (1842) adlı yapıtı önemli bir referans olarak durmaktadır.

Jon Cruz gibi bazı araştırmacılar ise müzik sosyolojisinin dayanaklarını Frederick Douglas’ın 1845 yılında yayımlanan otobiyografisine dayandırmaktadırlar. İçeriden bir gözlemci (insider observer) olarak Douglas’ın deneyimlerini aktardığı bu yapıt köleliğe karşı yazılmış önemli bir eser olarak kabul edilmektedir. Bir köle olarak doğup büyüyen Douglas, eserinde Afro-Amerikan kölelerin dini motifli sözleri kullanmasına da dikkat çekmekte; böylece müziğin topluluklardaki rolünü anlamamıza olanak sağlamaktadır (Cruz, 2002, s. 18).

Müzik sosyolojisinin tanımını ve sınırlarını net olarak belirleyebilmemiz için geçerli kaynaklardan biri de sosyoloji sözlükleridir. Günümüzde temel kaynaklardan olup geniş bir okur kitlesine hitap eden bazı sözlüklerde müzik sosyolojisi tanımına halen yer verilmemesi ise bu yeni disiplinin tanınırlığı ve kabullenilişi açısından olumsuz bir gelişmedir. Bryan S. Turner’ın editörlüğünde hazırlanan *The Cambridge Dictionary of Sociology* veya Steve Bruce ve Steven Yearley tarafından hazırlanan *The Sage Dictionary of Sociology* sözlükleri bu duruma örnek teşkil etmektedir⁹ (Esgin, 2012, s. 157). Müzik bir olgu olarak ele alınmalı; yapısal tarih analizleriyle yapılacak çıkarımlarda muhtelif yapı-fail ilişkileri, müziğin toplumsal, ideolojik ve

⁸ Farklı disiplinlerden gelenlerin müzik disipliniyle ilgilenip disiplinler arası etkileşimi sağlamaya çalışması 20. yüzyıl öncesinde de görülmektedir. 19. yüzyılı ele alacak olursak, edebiyatçılar, şairler ve kültür teorisyenleri de müzikal olanı değerlendirmeye çalışmışlardır. Ancak bu değerlendirmeler ya müziğin salt teknik olanaklarına odaklanmış; ya da pozitivist yaklaşımların ötesine geçememiştir.

⁹ Ayrıca bkz. Bruce & Yearly, 2006; Turner, 2006.

kültürel kökenleri ve tarihsel arka plan araştırmaları gibi farklı dinamikler sosyolojik bir incelemeye dâhil edilmelidir. Ayrıca, “müzik sosyolojisinden çıkarılacak kazanımımız, onun anlamlı soruları sorup soramamasına, gerçekten müziğin ve onun toplumsal bütündeki anlamının teorisine yönelip yönelememesine bağlıdır” (A.g.k., s. 159).

Müzik ve sosyoloji arasındaki ilişkinin ve bağıntıların yapısını ele alabilmek ve alana bakışın paradigmasının süreç içerisinde nasıl değiştiğini gözlemleyebilmek için günümüze kadar yürütülen farklı çalışmalar üzerinden müzik sosyolojisinin seyrini ele alınan temalar ve müziğin toplumsal/bireysel izdüşümlerini araştırmada izlenen yöntemler üzerinden takip etmek bize daha kapsamlı bir çerçeve sunacaktır.

2.1.1 Müziğin içeriği ve toplumsal boyutu üzerine çalışmalar

Birçok araştırmacıya göre Alman düşünür ve sosyolog Max Weber, Karl Marx ve Émile Durkheim’la birlikte sosyolojinin sacayağını oluşturmaktadır.¹⁰ Sosyal bilimlere özgü bir metodoloji arayışına giren Weber sosyolojik yöntemin doğa bilimlerinden farklı olması gerektiğine inanmış; Weber’in sosyolojisi hümanist bir çizgide gelişmiştir. Weber ampirik olarak ele alınabilecek olan şeyin insan eylemi olduğuna inanmıştır. Bürokrasi aygıtının işlerliği ve rasyonelleşme teorisi Weber’in sosyolojisinin ana hatlarını oluştururken Weber’in farklı alanlardaki yaklaşımları ve düşünceleri özellikle rasyonelleşme teorisi üzerine inşa edilmiştir. Örneğin, Weber’in 1911’de yazdığı, 1920’de yayımlanan *The Rational and Social Foundations of Music* adlı çalışmasında, Weber, rasyonelleşme kavramı üzerinden müziğin işlevine ve etkileşimine dikkat çekerken nota sisteminde ve müzik aletlerinin kullanımında standartlaşmaya özellikle vurgu yapmıştır (Weber, 1958 [1920]). Weber bu eserinde müziğin ve müzik aletlerinin üretimini ve kullanımını analiz ederken müziğin toplumsal izdüşümlerine de değinmiştir. Bu nedenle bu eser müzik sosyolojisinin temel yapıtlardan biri sayılmaktadır. Weber kapitalizmin yükselişiyle rasyonelleşme süreci arasında bir paralellik olduğunu savunur. “Weber’e göre yazılmış notaların ve müzik aletlerinin standartlaşması, örgütlenmiş bir toplum ürünüdür ve rasyonelleşmenin sonucudur” (Esgin, 2012, s. 161). Piyanonun yaygınlaşmasını rasyonelleşme süreciyle beraber ele alan Weber toplumsal etkenleri ve müzikteki gelişmeleri de göz önünde bulundurmuştur. “Rasyonelleşme ve toplumsal

¹⁰ Bu ana hatta Georg Simmel de eklenebilir.

gelişmelerin müziğe yansması, kilise müziğini temsil eden orgun tonaliter kısırlığının aşılması çabasını hızlandırmış, piyanonun icadı bu çabaların bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır” (A.g.k., s. 162).

Weber’in sosyolojik yaklaşımına genel olarak baktığımızda pozitivizme eleştirel bir bakış getirmesi, yorumlayıcı sosyolojik bir anlayışa yakın olması ve toplumsal eylemleri sosyolojik analizin temeline koyması öne çıkan özelliklerdir. Ayrıca, Weber, sosyal bilimlerde kullanılan kavramların değer yargılarından arınmamış olduğunu ileri sürerek bir nesnellik sorunsalına işaret etmektedir. *İdeal tip* olarak adlandırdığı yöntemsel bir araç üzerinden karşılaştırmalı analiz yapmayı mümkün kılan Weber bu kavramla pozitivizmin de bir eleştirisini yapmıştır aynı zamanda. İdeal tipler birleştirici ve bütünleştirici olmaktan ziyade bireyselleştirici ve özgürleştirici özellikler taşıdığı için pozitivist yaklaşımın temel özelliklerine ters düşmektedir. Weber’e göre, ideal tipler gerçek olan ile kurgusal olan arasındaki benzerlik ve farklılıkların saptanmasına olanak sağladığı için ideal tipe yakınlık rasyonel olana yakınlığı veya uzaklığı da beraberinde getirmektedir. Weber, müzik üzerine incelemelerin de ideal tipler aracılığıyla yapılması gerektiğine inanır. Müziği toplumsal bir olgu olarak ele alırsak, “Weber’e göre, sözgelimi performans müziği veya sonat formları ideal tipleri oluştururlar ve deneye dayalı araştırmaların sonuçlarını açıklamaya yönelik çalışmaları temsil ederler” (A.g.k.). Diğer yandan, insan eylemlerini kültürel bağlam üzerinden inceleyen Weber, “dışavurum aracı yani içselliklerin sesi olan müziği ve müzik yoluyla biçimlenen her tür etkinliği, mantığa büründürmüş ve akılla belirlenen insani yaşam ilişkileri üzerinden açıklığa kavuşturmuştur” (A.g.k.).

Müziğin toplumla ilişkisi - özellikle dinler kitle üzerinden müziğin toplumsal izdüşümleri - üzerine Frankfurt Okulu düşünürleri de muhtelif çalışmalarda bulunmuşlardır. Okulun önde gelen temsilcilerinden Theodor W. Adorno’nun müzik üzerine analizleri müzik sosyolojisinin gelişiminde önemli bir yer tutar. “1932’de Toplumsal Araştırmalar Dergisi’nde yayımlanan Müziğin Toplumsal Konumu başlıklı makale, Adorno’nun ilk çalışmalarından biridir” (A.g.k., s. 168). Eleştirel kuramcılar arasında yer alan Adorno’nun sanat ve müzik üzerine yazılarına bakıldığında “negatif diyalektik” olarak ortaya koyduğu yaklaşımın analizlerinde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Adorno’nun 1951’de yazdığı *Minima Moralia* adlı eseri ve 1952’de yayımlanan Wagner incelemesi eleştirel kuramcılar arasındaki yerini ve sanat üzerine

analizlerinde genel yaklaşımını anlamak açısından yararlı kaynaklardır. Adorno'nun 1962'de yazdığı *Müzik Sosyolojisine Giriş* adlı eseri ise müzik sosyolojisi alanında mihenk taşı eser niteliğindedir. Bu çalışma müzik eğitimi ve müzikoloji alanlarına da değerli katkılar sağlamıştır. (bkz. Adorno, (1976 [1962]))

“Kültür endüstrisi” kavramı üzerinden kültürel ürünleri bir değerlendirmeye tabi tutan Adorno sanat eserleriyle popüler sanatı kesin bir çizgiyle birbirinden ayırır. Bu kavram Adorno'nun müziğe dair analizlerinde geniş bir yer tutmaktadır. Adorno, kültürel ürünlere bir değer tayin edilirken ekonomik belirlenimin ve piyasaya tabi olmanın önemine işaret eder. Adorno ve Horkheimer'a göre “tüm dünya kültür endüstrisinin filtresinden geçirilir, tarzdan başka hiçbir şey olmayarak. Ve bu gizli tarzı sonunda açığa vurur: Toplumsal hiyerarşiye itaat” (Adorno & Horkheimer, 2000, s. 7-11). Kültür endüstrisi kapitalist sistemde varlığını güçlendirirken kültürel ürünler üzerinde bir üst belirlenim mekanizması olarak işlevlik kazanır ve adeta bir tahakküm aracına dönüşür. Ortaya konan müzik artık kültür endüstrisinin acımasız kurallarınca şekillenmekte; böylece bir metaya dönüşerek sistemin çarkları içinde yer alarak hedeflenen alımlayıcıya sunulmaktadır. Müziğin metalaşması ister istemez ideolojik bir kuşatmayı da beraberinde getirecektir. Adorno'nun müzik türleri üzerine değerlendirmesi kültür endüstrisi ürünleriyle ilişkilenebilir ilişkilenmemeye temeline dayandığı için ciddi müzik ile popüler (standart) müzik arasında keskin bir ayrım ortaya çıkar. “Ciddi müzik, içinde duyulduğu dünyada yanlış olan şeylere karşı konuşan müziktir” (Blomster'den aktaran; Esgin, 2012, s. 172).¹¹ Ciddi müzik, bu bağlamda, belli bir farkındalık seviyesine ve bilinç düzeyine işaret etmekte; doğası gereği popüler (standart) müziğe göre daha özgür ve özerk sanatı sembolize etmektedir. Standart müzik ise nitelsiz ürünlerle özdeşleşip ideolojik olanla doğrudan bir ilişki üzerinden kendini var ederken egemen olan ve egemen kılınan arasındaki bağı ortaya çıkartmakta; bir bakıma kitlelerin yanlış bilinçlenmesine (“false consciousness”) de etki etmektedir. Diğer yandan, Adorno gelenekten kopan müziğe ayrı bir önem atfetmiştir. “Adorno, Stravinsky ve Schoenberg'in ayrıntılı analizini yapmış ve yenilikçi kompozisyonun önemine (ve nadirliğine) işaret etmiştir” (Dowd, 2007, 249-260).

¹¹ Daha detaylı bilgi için bkz. Blomster, 2010.

Bir dinleyici tipolojisi de ortaya koyan Adorno temelde sekiz farklı dinleyici tipi olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre dinleyiciler uzman dinleyici, iyi dinleyici, kültür tüketicisi, duygusal dinleyici, öfkeli dinleyici, caz dinleyicisi, müziği eğlence aracı olarak gören dinleyici ve müziğe kayıtsız dinleyici olarak ayrılırlar.

Adorno, temel yaklaşımlarını kuramsallaştırmaya çalışırken bir müzikolog, besteci ve piyanist olmanın avantajlarını kullanmış; içeriden bir gözlemci olarak analizlerde bulunmuştur. Adorno'nun yenilikçi bestecilerden olan Alban Berg'den bir süre kompozisyon dersleri alarak bestecilikte daha fazla uzmanlaşması müzik analizlerine de yansımıştır. Öte yandan, Adorno'nun yaklaşımına yöneltilen temel eleştirilerse fazla determinist ve elitist olduğu yönündedir.

2.1.2 Sosyal ilişkiler ve iletişimsellik bağlamında müzik üzerine çalışmalar

Müzik sosyolojisinin mesafe kat etmesinde doğrudan olmasa da dolaylı katkılarda bulunan figürlerden biriyse formel sosyolojinin güçlü savunucularından Georg Simmel'dir. Toplumsal olguların değer yargılarından arınmış olması gerektiğine inanan Simmel olguların bağlamdan bağımsız ve diyalektik bir bakışla incelenmesi gerektiğini iddia eder. Sosyolojik inceleme nesnesi olarak bireyi ya da toplumu öne koyan yaklaşımlar yerine sosyolojinin görevinin toplumsal etkileşim biçimlerini anlamak olduğunu ileri süren Simmel'in sembolik etkileşimcilik kuramının gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. Simmel'in genel yaklaşımı müziğin sosyolojisi üzerine analizlerine de yansımıştır. “Simmel'in müzik sosyolojisi için önemi, onun klasik sosyoloji geleneğinin aksine, duygulara yönelen sosyolojisi aracılığıyla müziksel etkileşimlerin anlamlarını çözümlemeye girişmesidir” (Esgin, 2012, s. 162). Bu nedenle, Simmel'e göre, müziği sadece bir form olarak anlamaya çalışmak yeterli olmayacaktır. Müzik ile sosyal yapı arasındaki etkileşimin nasıl geliştiği araştırılmalı, müziği oluşturan sosyal süreçler dikkatlice gözlemlenmelidir. “Simmel'e göre müzik analizinde incelenmesi gereken, müziğin formalsal yönünü açığa çıkaran en temel konu, müziğin iletişimsel içeriğidir. Müziğin iletişimsel içeriği, müziğin türüne, müzikal temalara ve dinleyicilerin duygusal konumlarına göre çeşitlilik gösterebilir” (A.g.k., s. 165). Simmel'in müziğin analizine dair tespitleri önemli olsa da Simmel'in çalışmaları “müzik sosyolojisini ilerletmede çok az etki etmiştir” (Etzkorn, 1973).

Diğer yandan, müziksel olana dair süreçler fenomenolojik bir bakışla da ele alınmıştır. Fenomenolojik sosyolojinin önde gelen temsilcilerinden Alfred Schutz'un esas amacı “müzik sosyolojisindeki bilinen tartışmaların ötesine geçip, müziksel süreçlerdeki katılımcılar arasındaki sosyal ilişkilerin incelenmesine yöneliktir. Bu amaç onun için müzikal deneyimin fenomenolojisi anlamına gelir” (Esgin, 2012, s. 168). Schutz tarafından hazırlanan *Making Music Together: A Study on Social Relationship* (1951) ve *Fragments on the Phenomenology of Music* (1976) gibi çalışmalar müzikal deneyimin fenomenolojisini ortaya koyduğu için ufuk açıcudur. Schutz müziği salt sanat alanına özgü dinamikler içerisinde değerlendirmek yerine dinleyici-icracı arasındaki etkileşime dikkat çekerek çift taraflı anlamlandırma süreçlerinin fenomenolojik sosyoloji bağlamında incelenmesi gerektiğini savunmuştur.

2.1.3 Müziğin üretimi ile ilgili çalışmalar

Bir ifade, etkileşim ve iletişim aracı olarak müziğe dair sosyal bilimciler tarafından ortaya konan tartışmalar 20. yüzyılın ortalarından itibaren çeşitlenmeye başlamış; tekil bir özneye odaklanan çalışmalar yerine kolektif performanslara dikkat çekilmiştir.¹² Bu hattan ilerleyen sosyal bilimcilerin başında sanat sosyolojisine önemli katkılarda bulunmuş Howard S. Becker gelmektedir. Sembolik etkileşimin temsilcilerinden Becker yaklaşımını yorumlayıcı sosyoloji üzerine kurmuştur.¹³ Becker'in sanatsal üretim sürecinin kolektif yapısı üzerine eğilen *Sanat Dünyaları* (2013) adlı yapıtı geniş kitlelere ulaşmış; sanat dünyalarının işleyişi üzerine gözlemlerde bulunan araştırmacılar için değerli bir kaynak olmuştur. Vera L. Zolberg sanat-sosyoloji ilişkisine dair son yıllardaki en etkili yaklaşımların Becker ve

¹² Örnek olarak; Schutz, 1951

¹³ Sembolik etkileşimcilere göre toplumsal ilişkiler anlamın örülmesinde başat rol üstlenmektedir. Becker de, *sanat dünyaları* yaklaşımını oluştururken buradan hareketle sanatın yaratım sürecini çeşitli ilişkiler ağı içinde ele almış; sanatsal üretimin kolektif yapısını vurgulamıştır. Becker'in *Hariciler* (2015) adlı kitabında da sembolik etkileşimci yaklaşımın izlekleri görülür. Becker, sapkınlık çalışmalarında görülen genellikle pozitivizm, işlevselci yaklaşım yerine sembolik etkileşimci yaklaşımın öne çıktığı bir yapıtı sunar. Becker'e göre harici olma durumu normatif bir durumu imlemez. Tam aksine, toplumsal etkileşim içinde inşa edildiği için tanım kendini sürekli yeniden örmeye açıktır. Sosyolojinin çalışma nesnesini ne toplum, ne birey olarak ele alan; toplumsal etkileşim yaklaşımını savunan Simmel'in toplumsal tipler olarak sunduğu tipler (yabancı, yoksul, cimri ile savurgan, maceracı, soylu) de bir tip olarak tek başına var olmaksızın toplumsal etkileşim içerisinde var olurlar. Örneğin, Simmel'e göre yoksulluk, alışlagelmiş toplumla ekonomik yoksunlukla ilişkili olarak düşünülmesi gerekirken aslında toplumun bireye verdiği tepki ve yüklediği anlamlarla ilgilidir. Becker'i müzik sosyolojisinin günümüzdeki öncüleri yerine koyan *sanat dünyaları* yaklaşımı da, bahsi geçen kuramsal çerçevelere paralel gelişmiştir, diyebiliriz.

Bourdieu tarafından ortaya konduğunu belirtirken iki sosyal bilimcinin benzerliklerine de değinmektedir:

Son yıllarda sanatçıyı konu edinen sosyologlar arasından, bu sahaya en çetin fikirleri sunanlar Becker ve Bourdieu'dür. Araştırmalarının dayandığı fikri temel benzersiz, hatta kıyaslanamaz olsa da araştırmalarında benzer yanlar vardır ve hatta bulgularından bazıları aynıdır. Bourdieu temel epistemolojik sorulara dayanan bir Fransız felsefesi izlerken, Becker pragmatik, Amerikalı, ispata dayanan bir ampirizm geleneğini takip eder. (Zolberg, 2013, s. 129)

Çok yönlü bir sosyal bilimci olan Becker sosyolojinin dışında fotoğrafçılık ve müzikle de ilgilenmiş; Becker'in farklı disiplinlere olan hâkimiyeti çalışmalarında daha derin analizler yürütebilmesine ve gerektiğinde iddialarını desteklemek için sunduğu örnekleri somutlaştırabilmesine olanak sağlamıştır. Adorno ve Becker gibi alanın iç dinamiklerini iyi bilen içeriden gözlemcilerin (insider observers) birikimlerini ve deneyimlerini analizlerine yansıtabilmesi disiplinler arası yaklaşımların özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanmasını sağlamıştır. Bir caz piyanisti olan Becker küçük yaşlardan itibaren çeşitli barlarda sahne almış; sanat dünyalarını yakından tanıma fırsatı bulurken üretim süreçlerinin nasıl koordine edildiği üzerine düşünmüştür. Becker'in müziğin etkileşim boyutu üzerine analizleri *Hariciler* (2015) adlı kitabında da yer bulmuştur: "Becker'e (1963: 79-120) göre barlarda ve gece kulüplerinde canlı müzik yapmak diğer müzisyenlerle ve dinleyicilerle etkileşimi içeren ortak bir faaliyettir ve ancak ihlal edildiğinde farkına varılan adı konulmamış kurallara göre işler" (Ayas, 2015, s. 190).

Müzik ve sanat sosyolojisine önemli katkılarda bulunan Becker'in 1951'de yayımlanan makalesinde dans müzisyenleri-alımlayıcı ilişkisine dair tespitleri erken dönem çalışmaları arasında yer almakla birlikte sonraki çalışmaları için önemli ipuçları sunar: "Becker'in dans müzisyenleriyle ilgili çalışması müzik sosyolojisinde bir çığır açmış ve aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkan Bourdieu'nün görüşleriyle birlikte ilişkisel bir müzik sosyolojisine ve *scene* merkezli ampirik çalışmalara rehberlik etmiştir" (A.g.k., s. 191).

Becker 1982'de yayımlanan *Sanat Dünyaları* adlı yapıtındaysa hem kendi deneyimlerini aktarmış; hem de başka araştırmacılar tarafından sunulan ampirik

verileri kendi analizlerini derinleştirmek için kullanmıştır.¹⁴ Becker, bu yapıtında sanat ürünlerinin üretiminden alımlayıcıya ulaşmasına kadar geçen süreçte nasıl bir işbirliğinin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Üretim sürecini sanatçıya indirgeyen yaklaşımların aksine sisteme ve sanatçıya ortak rol atfeden Becker kolektif üretime vurgu yaparken aslında görünmeyen, adı anılmayan ama emek harcayan personeli de üretim sürecine dâhil etmiştir. Bu yaklaşım bir bakıma sanatçının tek başınalığını sorguladığı için sanatçıya kutsal bir rol atfedilmesinin önüne geçer. Artık diğer çalışanlar da kolektif üretim sürecinde sanatçıyla birlikte eserin yapımına ve sunumuna hizmet etmektedirler (Becker, 2013, s. 28, 36-46).

Becker, ortak bir dünya içinde farklı iş bölümlerinde emek harcayan insanlara dikkat çekerken *sanat dünyası* kavramı etrafında analizlerini ortaya koymakta; bu kavrama daha çok teknik bir bakışla yaklaştığını ileri sürmektedir. Becker, yaklaşımının merkezinde yer alan sanat dünyasını “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı” (A.g.k., s. 28) olarak tanımlamakta; böylece analizinin en başından itibaren araştırma nesnesini birey olmaktan çıkarıp bir yapıya dönüştürmektedir. Aslında Becker’in yaklaşımına göre sanat dünyası iş dünyası gibi emek üzerinden işbölümü esasına dayandırılmakta ve çalışanlar kendi potansiyellerine göre üretim sürecine dâhil olmaktadır. Belli kişilere belli görevlerin verildiği sanat dünyası önceden belirlenmiş; değişime kapalı bir dünya değildir. Bu yaklaşım bize Bourdieu’nün alan nosyonunu hatırlatmaktadır. Zira, bir alanın sınırları her an yeniden çizilebilir ve alan her an yeniden yapılaşabilir. Bu bağlamda, sanat dünyasında çalışanların görev dağılımlarında ortaya çıkan değişiklikler yapısal bir değişikliği de beraberinde getirecek; farklı bir sanat dünyasına kaynaklık edecektir. Bir sanat eseri içinde doğup şekillendiği sanat dünyasının özelliklerini yansıttığı için farklı işbirliğinin görüldüğü sanat dünyalarında ortaya konan eserler de farklılaşmaya açıktır. Sanat eserinde görülecek muhtemel bir değişimin sanatçıya indirgenmemesi Becker’in sanatsal üretim sürecini sanatçı tekelden çıkararak yaklaşımı içinde tutarlı bir bakış açısıdır.

Becker herhangi bir sanat dünyası içinde herkesi çalışan olarak nitelendirse de sanatsal üretim aşaması için iki temel kategori ortaya koymaktadır. Temel (çekirdek)

¹⁴ İlk kez 1982’de yayımlanan kitabın (Becker, 1982), Bourdieu’nün öncü yapıtı *Distinction*’la çok yakın zamanlarda çıkması dikkat çekicidir. *Distinction* Fransızca olarak 1979’da, İngilizce olarak 1984’te yayımlanmıştır.

faaliyetlerde bulunanlar üretim sürecinin ilk halkasını oluşturan bestecilerdir. Yan (destek) faaliyetlerde bulunanlar ise sanat dünyasının içinde farklı bölümlerde çalışanlardır. Becker, her ne kadar sanatsal üretimi kolektif bir sürece dayandırsa da aslında iki temel kategori ortaya koyarak üstü örtük bir ayırım yapmaktadır. Çünkü eseri üretenler olmaksızın bir sanat dünyasının yapılaşması söz konusu değildir. Becker, muhtemelen böyle bir eleştireye sanat dünyasının vazgeçilmezliği ve çekirdek personeli, yani besteciyi, tamamlayıcı özelliği üzerinden cevap verecektir. Zira, bir eseri var edenin ve onu biçimlendirenin ne olduğunu anlamak için eserin içinde yer aldığı sanat dünyasında nasıl bir etkileşime ve dolaşıma girdiğini araştırmak gerekir.¹⁵

Becker'in yaklaşımına genel olarak baktığımızda yapı - birey ikiliğini aşmayı öngören Bourdieu sosyolojisine benzer bir yaklaşım ortaya koyduğu söylenebilir. Besteci ve sanat dünyası iki ayrı üretim sürecine değil, tek bir sürece işaret etmektedir. Diğer yandan, “müzik dünyası içindeki işbirliği ve çatışma örüntüleri ancak somut etkileşimler incelenerek analiz edilebilir. Bu da bizi Bourdieu ile Becker'in yaklaşımlarını birleştirerek oluşturulan *scene* kavramına götürmektedir” (Ayas, 2015, s. 203).

2.1.4 “Scene” kavramının müzik sosyolojisindeki yeri

Scene kavramını anlayabilmek için öncelikle kavramın kökenine ve yüklendiği ilk anlamlara bakmak yararlı olacaktır. Kökenini tiyatrodan alan kavram ilk olarak 1951'de Becker tarafından *jazz scene* şeklinde kullanılmıştır.¹⁶ Bir eylem mekânını imleyen kavram tek bir anlamla sınırlandırılmamış; şekillendiği ve aynı zamanda şekillendirdiği farklı alanlara göre farklı anlamlar yüklenmiştir.¹⁷ Buradaki alan kavramının topografik bir alan olma zorunluluğu olmadığını; Bourdieu'nün alan

¹⁵ Çok tutan; geniş kitlelere hitap eden birçok şarkı da aslında ince pazarlama taktikleriyle, güzel sunum paketleriyle palazlanmış zarif birer pazarlama ürünüdür, diyebiliriz. Kitleleri etkilemeyi başarmış birçok şarkının üzerinde büyük bir ekleple büyük bir proje hazırlar gibi çalışıldığı göz ardı edilmemelidir. Bazı alımlayıcılar/dinleyiciler ortaya konan eserleri tek bir kişinin ürünü/başarısı gibi görme eğilimi gösterebilirler. Ancak bu başarı, sanat dünyalarının işleyişinden bağımsız düşünülemez. Öte yandan, belli bir niteliğin üzerinde olup potansiyel dinleyicisine ulaşamamış veya hak ettiği değeri görmemiş eserler işleyen sistemde başarısız eserler olarak addediliyorsa, bu durumun muhtemel sebeplerinden birinin sanat dünyalarının acımasız işleyişi olduğu iddia edilebilir.

¹⁶ Scene merkezli çalışmalar Türkiye'de de artmaya başlamıştır. Bu tarz çalışmaların çeşitli tezlerde de yer alması ileriye dönük araştırmalar için bir kapı aralayacak gibi durmaktadır. Bazı örnekler için bkz. Çerezcioglu, 2011; Dönmez & Öztunoğlu, 2014; Sever, 2015.

¹⁷ Burada mekân - yer ayırımına kısaca değinmek gerekir. Yer, daha çok coğrafi bir konumda gerçekleşen bir fiziksel eylemin zamanla etkileşimini öne koyarken, mekân, zamanı aşan bir özellik kazanabilmekte ve fiziksel eylemden ziyade sosyokültürel eylemin gelişimini işaret etmektedir.

nosyonuna yakın bir anlam ve işlev yüklenebildiğini de göz önünde bulundurmak Becker'in yaklaşımını doğru yorumlamak açısından önemlidir. Scence kavramı, kimi zaman “faaliyet alanı” gibi muhtelif anlamlarda karşılığını bulur. Bununla beraber, ilk olarak Becker'in profesyonel caz müzisyenleri üzerine analizlerini sunarken bu kavrama işlerlik kazandırmaya çalıştığını göz önünde bulundurmak gerekir. Hem müzisyenler arası iletişimi, hem de dinleyici-müzisyen etkileşimini beraber ele almaya olanak sağlayan kavram Becker tarafından kullanılıp yaygınlık kazanırken bütüncül bir analize imkân sağlamıştır. Scene kavramı bize Bourdieu sosyolojisinde karşımıza çıkan temel kavramları; yani alan ve habitus kavramlarını hatırlatmaktadır. Zira, scene kavramı bir yaşam biçimine işaret etmektedir. Diğer yandan, bu kavramın Bourdieu'nün “alan” kavramıyla Becker'in “sanat dünyaları” kavramının bir sentezi olarak gelişim gösterdiğini; güçlü bir etkileşiminden doğduğunu söylemek mümkündür.

Scene kavramı üzerinden yürütülen incelemelerde kavramın ele alınışına baktığımızda, kavramın yanında kullanılan sözcüğün bir alanın sınırlarına işaret edermişçesine belli sınırlar çizdiği görülmektedir. Kimi zaman bir ülke veya şehir adıyla birlikte kullanılan kavram, kimi zaman da farklı müzik türlerini belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Örneğin, İzmir'de rock müziğin bize nasıl bir pratikler bütünü sunduğu; bu müziğe yönelenlerin tercih sebepleri “İzmir Rock Scene” başlıklı bir çalışma içinde sunulabilir. O halde, scene kavramını odak alarak yürütülen kent merkezli çalışmalar örneğinde görüldüğü üzere, *scene* kavramının kullanımı her ne kadar Bourdieu'nün alan nosyonuna paralellikler gösterse de kavram topografik bir alanın sınırlarına da işaret etmektedir. *Scene* kavramı üzerinden giden bir çalışma elbette ilgili sanat dünyalarının yapısal özellikleriyle birlikte yürütülecek bir analizi gerektirir. Yani, müziğin üretiminden tüketimine kadar olan farklı aşamaların incelenmesi önem kazanır. Scene kavramının yerel ölçekli çalışmaların dışındaki çalışmalarda kullanıldığı durumlar da vardır. Örneğin, Beatles çılgınlığına işaret eden *Beatlemania* kavramı bize yerel scene'ler dışında farklı oluşumların olabileceğini göstermekte; birtakım kültürel olguların küresel ölçekte değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır (Sever, 2015, s. 55). Yerel scene olarak başlayıp zaman içinde küresel bir görünüm kazanan scene'lerin gelişim göstermesinde farklı dönemlerde farklı kanalların etkisi olmuştur. Örneğin, 1960'lardan 1990'lara kadar medyanın kültürel olguların küresellik kazanmasındaki etkisi yadsınamaz. Beatles grubunun geniş

kitleler tarafından takip edilmeye başlaması da medyanın etkisiyle paralel gelişmiştir. Teknolojik imkânların değişmesiyle birlikte iletişim ve haberleşme kanallarında görülen yenilikler de scene merkezli çalışmalara farklı bir boyut kazandırmıştır. Diğer yandan, son yıllarda internet kullanımının yaygınlık kazanması sanal scene'leri ayrı bir araştırma nesnesi haline getirmiş; yerel ve küresel scene tartışmalarına yeni bir pencere açmıştır. "Sanal scene'lerin varlık nedeni olan sosyal ilişkinin esnemesi hali chat, forum, up/download, performansa ilişkin seyirci tepkisi ve tınının dolaşıma girmesi süreçlerinde belirgin bir biçimde gözlenebilmektedir" (A.g.k., 56).

Scene kavramı üzerinden yürütülen çalışmalar alt kültür ve topluluk (cemaat) merkezli çalışmaların gideremediği eksiklikleri tamamlayıcı bir misyon da üstlenmiştir:

... Topluluk (cemaat) merkezli müzik çalışmaları daha çok belli bir şehirde, kasabada veya köyde icra edilen yerel müzik geleneklerinin araştırılmasına ve müziğin buralarda yaşayan insanların memleketleriyle özdeşleştirilmesinin bir yolu olarak incelenmesine odaklanmıştır. Alt kültür ise, daha çok hâkim kültürden farklılık gösteren, hatta bizzat ona meydan okuyan gençlik kültürlerine odaklanmıştır... Scene kavramı akademi dışında çok daha eskiden beri kullanılmakla birlikte 1990'lı yıllardan itibaren akademik müzik sosyolojisi çalışmalarında kullanılmaya başlamış ve topluluk ve alt kültür temelli yaklaşımların eksiklerini aşmak için daha kapsayıcı bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. (Ayas, 2015, s. 204, 205)

2.1.5 Müziğin kültürel boyutu ve bilişsel özellikleri üzerine çalışmalar

Sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisi disiplinlerine önemli katkılar sunan diğer bir figür ise Paul DiMaggio'dur. Müziğin kültürel boyutları üzerine odaklanan çalışmalarda bulunan DiMaggio'nun 19. yüzyılda Boston'da yüksek kültürün yaratılması üzerine derin analizleri DiMaggio'nun çalışmalarında ayrı bir öneme sahiptir. "Yüksek kültürün yalnızca popüler kültürün karşıtı olarak tarif edilebileceği" (DiMaggio, 1982) iddiasında olan DiMaggio'nun Boston odaklı bir çalışma yapması bilinçli bir tercihten doğmuştur. Klasik müzik ABD genelinde fazla takdir edilen bir tür değilken 19. yüzyılda Boston'da hâkim müzik türü haline gelmesi DiMaggio'yu Boston'daki sanat dünyasını ve yaratılan yüksek müzik kültürünü araştırmaya yöneltmiştir. Boston'da kültürel hayatta görülen canlanmada yüksek ekonomik sermayeye sahip olan, dönemin koşullarına göre ayrıksı bir konumu bulunan üst sınıf kültürel kapitalistlerin girişimlerinin büyük etkisi olmuştur. DiMaggio da çalışmasında yüksek kültürü destekleyen Boston'lu üst sınıfa odaklanmıştır.

Boston’da 19. yüzyılda yüksek kültürün yaratılması süregelen kültürel yaşamda bir kırılma yaratmış; daha önce eğlence odaklı kültürel bir yapı hâkimken bu yapı değişime uğramıştır. Sanat ve ticaret arasındaki ilişkinin seyri de bu dönemle birlikte farklılaşmaya başlamıştır. Boston’da yüksek kültürün öne çıkmasından önceki döneme baktığımızda genellikle ticari girişimcilerin sanata yön verdikleri görülmektedir. Sanat çalışmalarında öz bilincin artması ve sanatsal faaliyetin eğlenceye yönelik faaliyetlerden ayrı bir değerlendirmeye tabi tutulması yüksek müzik-popüler müzik ayrımını da beraberinde getirmiş; bu ayrımın ilk somut adımı Boston’da Güzel Sanatlar Müzesi’nin kurulması ile atılmıştır. Böyle bir yapının işlerlik kazanması sanatın daha geniş kitlelere ulaşabilmesine imkân sağlarken sanat-ticaret ilişkisi tersyüz edilmiştir. Sonrasında, Boston’da, önceliği kâr elde etmek değil, sanat icra etmek olan çeşitli kurumsal yapılar ortaya çıkmıştır. Boston Senfoni Orkestrası’nın kurulması bu süreçteki ilk örneklerdendir. Bu süreçle birlikte kültür-sanat faaliyetlerinin içeriği değişmiş; bu değişim konser programlarına ve üniversite müfredatlarına da yansımıştır. Bütün bu gelişmeler yüksek kültür-popüler kültür ayrımını daha görünür hale getirirken iyi ekonomik imkânlarla sahip kültürel kapitalistlerin yüksek kültürden (örneğin, klasik müzik) yana maddi desteklerinin sürece etkisi de yadsınmaz. (Eren, 2013, s. 20-22)

Müziği kültürel bir olgu veya bireyler arası bir etkileşim aracı olarak ele alan çalışmalar müzik sosyolojisinde sıklıkta olsa da sadece müziğin bilişsel ve fiziksel etkileri üzerine odaklanan çalışmalar da mevcuttur. Tia DeNora bu figürlerden biri olup müziği daha çok bir pratik olarak ele almış; gündelik hayatta müziğin zihin ve beden üzerine etkilerini araştırmıştır. DeNora’ya göre, “müzik aynı zamanda hareket için ipuçları sunar, yeni doğan bebekleri sakinleştirir ve canlandırıcı aerobik seanslarını kolaylaştırır. Diğer bir deyişle, bireylerin müziği aktif olarak kullanmaları sayesinde müzik, benliğin teknolojisi haline gelir” (Dowd, 2007, 249-260). Müziğin bilişsel ve fiziksel etkilerini araştıran bu tarz çalışmalar David Sudnow’un *the Ways of the Hand* (1978) adlı yapıtını anımsatmaktadır. İçeriden bir gözlemci olmanın avantajını kullanan Sudnow, bu çalışmasında caz müziğin emprovize edilmesi üzerine çeşitli gözlemlerini ortaya koymuştur. Müzik emprovizasyonunda gelişebilmek ve akabinde ustalaşabilmek için çeşitli bilişsel ve fiziksel özellikler gerekmektedir.

2.2 Bourdieu Esintili Müzik Sosyolojisi Çalışmaları

Türkiye’de protest müzik alt alanına ve alanda konumlanan bir örnek olarak Kardeş Türküler grubuna sosyolojik bir gözle bakmayı amaç edinmiş bu çalışmanın kuramsal ve metodolojik arka planı Bourdieu’cü Sanat Sosyolojisi’nin ana hatlarına dayandığı için Bourdieu’nün eserlerini, düşüncelerini ve genel yaklaşımını detaylı olarak ele alma gerekliliği doğmaktadır. Bunun için öncelikle Bourdieu’nün müzik sosyolojisine katkıları ele alınabilir.

Bourdieu esas olarak müzik sosyolojisi üzerine çalışmalarda bulunmamış olsa da “Pierre Bourdieu esintili müzik sosyolojisi çalışmalarının, günümüzde alanın önemli bir kısmını işgal ettiğini söylemek abartılı olmayacaktır” (Prior, 2011, s. 122). Bourdieu *Ayrım* (2015b), *Sanatın Kuralları* (1999a), *Kültürel Üretim Alanı* (1993a), *Sanat Sevdası* (2011) ve *Fotoğrafçılık: Orta Kültürlü Bir Sanat* (1990 [1965]) gibi çalışmalarında sanatsal olana ve kültürel üretime dair sosyolojik analizlerde bulunmuş; sanat sosyolojisi alanında kendine özgü teorik ve metodolojik çerçeveler sunmuştur. *Sanatın Kuralları* adlı çalışması ise Bourdieu’nün sanat-sosyoloji ilişkisini nasıl tesis ettiğine; tarihsel analizi nasıl yürüttüğüne dair en kapsamlı çalışmalarından biridir. Bu eser, *Kültürel Üretim Alanı* adlı eserle birlikte müzik ve toplum arasındaki ilişkiye dair bize önemli ipuçları da sunmaktadır. “Bourdieu’nun *Sanatın Kuralları* ve *Kültürel Üretim Alanı* (“The Field of Cultural Production”) adlı çalışmalarında, Flaubert’in edebi eserlerinden yola çıkarak 19. yüzyıl Fransa’sında sanatsal alana dair yazılar buluruz” (Prior, 2005, s. 125).

Bourdieu, oldukça üretken bir sosyal bilimci olup birçok makale, kitap ve araştırma üzerine çalışmıştır. Ancak, 1979’da Fransızca, 1984’te İngilizce olarak ilk baskıları yapılan *Distinction* adlı çalışması onun en büyük yapıtı kabul edilmektedir. Bu eser birçok araştırmacı tarafından takdir edilmiş; birçok çalışmanın teorik ve ampirik temellerine kaynaklık etmiştir. Diğer yandan, bu çalışma muhtelif nedenlerden dolayı bazı sert eleştirilere de maruz kalmıştır. Bu eleştiriler genellikle Bourdieu’nün indirgeyici (reductive) bir yaklaşım üzerinden analizlerini yürütmesi, çalışmanın Fransız toplumuyla sınırlı kalması ve gözlemlenen beğenilerin daha çok elit beğeniler olup popüler kültür analizinin üstüne fazla düşülmemesi gibi nedenlere

dayanmaktadır.¹⁸ *Distinction*'a yöneltlen eleştiriler bunlarla sınırlı değildir. Örneğin, Bourdieu'nün *Distinction*'da bir beğeniler teorisi inşa etmeye çalışırken televizyon izleme pratiklerine yeterince değinmemesi de Bourdieu'ye yöneltlen eleştirilerden biridir (bkz. Arun, 2013).

Beğeniler sosyolojisi için önemli bir kaynak olan *Distinction*, Bourdieu sosyolojisinde ayrı bir öneme sahip olsa da bu çalışmanın aslında tek bir çalışma olmadığını; yıllar süren titiz araştırmaların üzerine inşa edildiğini gözden kaçırmamak gerekir:

Bourdieu'nün beğeniler teorisinin dayandığı kaynaklar ve araştırma sonuçları 1960'lı yıllar Fransa'sına aittir. İlk araştırmasını 1963 yılında gerçekleştirmiş ve ikinci dalgası ise 1968-1969 yıllarında sonuçlanmıştır. Araştırmalar, temel olarak, bireylerin kültürel tüketim pratiklerinin ve kültürel iktidarın, beğenilerin tüketimi üzerinden, nasıl ve hangi koşullarda filizlendiğine odaklanır. Beğenilerin tüketimi, bir aktörün içinde bulunduğu sosyal kategoriye/sınıfa ve heykel, resim, müzik gibi en muteber alanlardan, giyim-kuşam, mefruşat, yeme-içme gibi en en sıradan alanlara değin, kültürel ürünlerin ayrıştırıcı hükmünün sürdüğü çeşitli alanlarda gerçekleşir (Bourdieu, 1984: 13). (A.g.k., s. 48)

Bourdieu'nün *Sanat Sevdası* (2011) ve *Fotoğrafçılık: Orta Kültürlü Bir Sanat* (1990 [1965]) gibi çalışmaları *Ayrım* (2015b) öncesi önemli çalışmalardan bazılarıdır. Uzun süren bir saha çalışmasının sonuçlarına dayanan *Sanat Sevdası*'nda, Avrupa'da sanat galerilerini ziyaret edenlerin yüksek sanatı ve kültürü takdir etmeleri sosyo-ekonomik koşullara bağlanmış; analizler istatistiki verilerle desteklenmiştir. Bourdieu'ye göre, sanat galerilerinde sergilenen eserleri takdir edebilmek için belli bir bilgi seviyesi gerekmektedir. İşçi sınıfından gelen bireyler yeterli bilgi ve donanıma sahip olmadıkları için yüksek sanatı takdir edemezler. İşçi sınıfını temsil edenler, bu nedenle, sanat galerilerini fazla ziyaret etmezler. Bourdieu, *Fotoğrafçılık: Orta Kültürlü Bir Sanat* (1990 [1965]) adlı çalışmasında da benzer bir şekilde farklı sosyo-ekonomik sınıfların fotoğraflara farklı yaklaştığını belirtir. İşçi sınıfına mensup bireylerin yüksek sanat örneği sunan fotoğraflar çekmek yerine vaftiz töreni fotoğrafları gibi daha gündelik hayatın içinden, işlevsel özelliklere sahip fotoğraflar çekmeleri fotoğrafçıların sosyal sınıflarıyla gösterdikleri korelasyonlara bir örnek teşkil eder (Eren, 2013, s. 24).

¹⁸ Bourdieu sosyolojisine son yıllarda Türkiye'de de artan bir ilgi olmakla birlikte bu eğilimin Bourdieu'nün kendisini bir nevi doxa'ya, yani sorgulamadan kabul edilene, dönüştürmesi ihtimalinden kaçınılmaya çalışılmalıdır.

Bourdieu'nün, sanata sosyolojik bir gözle bakarken sosyal bilimcinin dikkat etmesi gereken hususlar üzerinde durduğu *Sanatın Kuralları* (1999a) adlı yapıt ise Bourdieu'cü Sanat Sosyolojisi'nin adeta mihenk taşıdır. Bourdieu bu eseri başyapıtı olarak görmektedir. Yürütülen bu araştırma için de temel referans kaynaklardan biri olan *Sanatın Kuralları*'nda, Bourdieu, Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* (2007) adlı romanına sosyolojik bir yaklaşım getirmenin yanı sıra bu romandan yola çıkarak Fransa'da 19. yüzyılda yazınsal alanı; alanın hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçlerde ortaya çıktığını ve yapısal özelliklerin nasıl geliştiğini mercek altına alıp sanatsal alanın kurallarına dair görüşlerini ortaya koyar. Eserin baş kahramanı Frédéric Moreau'nun içinde bulunduğu sosyal uzamdan yola çıkarak sanat-siyaset, para-siyaset gibi kutuplardan oluşan alanlar içinde konumlanan eyleyiciler üzerine analizlerini yürüten Bourdieu edebi malzemeyi dikkatlice kullanarak derin sosyolojik gözlemler yapmıştır.

Sanat alanına bütüncül bir bakış getirmeden sanata dair incelemenin eksik olacağından bahseden Bourdieu'nün yaklaşımı sanatın kolektif doğasının etraflıca ele alınmasının önemine işaret ederken Howard Becker'in *sanat dünyaları* yaklaşımına da bir nebze benzerlik gösterir. Sanatsal üretim sürecinin sanatçının tekilliğine indirgenemeyeceği üzerinde duran Bourdieu sanat alanının kendine özgü işleyiş yasasını içselleştirebilmek için sanatçının üretim sürecine ek olarak sanat eleştirmenleri, jüriler, editörler gibi üretimi destekleyici eyleyicileri ve çeşitli kurumları da hesaba katmamız gerektiğini belirtir. Bu işleyiş yasasında eyleyiciler ve kurumlar arasındaki rekabet, hiç kuşkusuz, oyunun sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarından, yani doxa'dan ve oyundan elde edilecek çıkarlar doğrultusunda oyuna yapılan yatırımlardan – çünkü sanat alanı da diğer alanlar gibi çıkarlarla doludur – yani *illusio*'dan bağımsız değildir.

Bourdieu sosyolojisinde başat özelliklerden biri olarak kendini gösteren ikilikleri aşma girişimi, *Sanatın Kuralları*'nda da karşımıza çıkar. Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki (1998) dış dilbilim ile iç dilbilim ayrımını gözeterek savlarını ortaya koyan Bourdieu kültürel bir ürünün salt iç okumaya, ya da dış okumaya indirgenmemesi gerektiğini belirtir. Bourdieu'ye göre, dış okuma dönemsel koşullara ve bağlamlara fazla ehemmiyet verip yapıtı göz ardı ederken iç okuma da yapıtın birikerek ortaya çıktığı tarihsel süreci ve toplumsal bağlamları göz ardı ederek salt yapıta odaklı bir okuma sunar. Bourdieu, sanat yapıtına getirilecek olası bir bilimsel

yaklaşımın yapıttan alınacak hazzı yok ettiği; bu nedenle, sanat yapıtına sadece estetik bir gözle bakılması gerektiği genel kanısına da şiddetle karşı çıkar. Sanat alanı üzerine yapılacak bir inceleme Bourdieu'ye göre bütüncül bir analiz sunmalı; sanatsal üretim süreci ürünler, üreticiler, ürünü dolaşıma sokanlar ve alanlar arası nesnel bağıntılar üzerinden ele alınmalıdır. Böylesi bir analiz de hem iç okumaya, hem de dış okumaya önem vermeyi gerektirir. Bu bakış açısı, yapıtın üretiminden alımlayıcıya ulaşmasına kadar geçen süreçleri de sosyolojik bir gözle etraflıca incelemeyi ve toplumsal koşulları sürekli yeniden gözden geçirmeyi zorunlu kılar.

Bourdieu'nün sanatı ve sosyoloji pratiğini bir arada ele alırken ortaya koyduğu bu çok yönlü yaklaşım, sanat sosyolojisine kuramsal bir analizle ve metodolojik bir müdahaleyle yaklaşan Nathalie Heinich'in sanata sosyolojik bir bakış açısı getirilirken bahsettiği üç genel zayıf noktayı aşmamıza olanak sağlar. Heinich'in dikkat çektiği bu zayıf noktalar şöyledir:

Birinci zayıf nokta eser fetişizmi: Bu fetişizm, en belirgin biçimleriyle, düşünme eyleminin hep önüne dikiliyor. Oysa, estetik deneyimin diğer boyutları - örneğin yaratma süreci, genel bağlam ve yapıtların kabul görme boyutları - araştırma dışı tutulmuştur. İkinci zayıf noktaya bir tür 'sosyalde' öz arayışı denilebilir. Nereden bakılırsa bakılsın (ekonomik, teknik, kategoriel, kültürel) incelenen olguların üstünde soyut duran, kendi içinde bir gerçek gibi algılanmaya yüz tutuyor öz arayışı; böylece 'sanat' ve sosyal arasında, kaçınılmaz olarak çözümsüz kalacak gereksiz problemlere yol açacak ayrı duran, ikili bir durum gibi kabul edilmiş oluyor. Üçüncü zayıf noktaysa nedensellik eğilimi; sanat üstüne her düşünüş betimleyici ya da analitik tasarımların yerine, bir neden - sonuç açıklamasına uzanıyor. (Heinich, 2013, s. 36)

Bourdieu, diğer yandan, *Sanatın Kuralları*'nda, estetik kaygılarını yitirmeden, diğer bir deyişle sanat için sanat ilkesini benimseyerek sanatını icra eden sanatçıların uzun vadede ekonomik sermayelerini güçlendirebileceklerini; ancak kısa vadede sadece sembolik sermayelerini pekiştirebileceklerini belirtir: "Gerçekten de tersine bir ekonomik dünya içinde bulunmaktadır: Sanatçının sembolik alanda başarı kazanması ancak ekonomik alanda (en azından kısa vadede) kaybetmesiyle olanaklıdır ve tersi de (en azından uzun vadede) geçerlidir" (Bourdieu, 1999a, s. 141).

Bourdieu, ayrıca, *Sanatın Kuralları*'nda alanın doğmasına kaynaklık eden itici gücün, yani esas önemli evrenin, özerkliğin elde edilmesi olduğunu söyler. Burada özerklikten kasıt alanın kendine özgü işleyiş kurallarının ve sermayesinin kendine özgü yapısal özellikleriyle birlikte belirmesidir. Böylece diğer alanlara bağımlı

olmadan gelişim gösteren bir alan aynı zamanda farklılaşır ve özgünleşir. Bourdieu, alanın özerkliğine dair gözlemlerini 19. yüzyılda Fransa’da edebiyat alanının bağımsız bir alan olarak belirmesindeki etkenleri inceleyerek geliştirmiştir. Bourdieu’ye göre, 19. yüzyılda Fransa’da okuryazarlığın artmasıyla birlikte kültürel ürünleri takdir edebilecek kesimin artması, basındaki gelişmeler, yeni kentli yazarların ortaya çıkışı ve 18. yüzyılda aristokratların egemenliğine tâbi olan yazarların 19. yüzyılda bağımsızlaşması edebiyat alanını bağımsız bir alan kılan temel etkenlerdir. Bu gelişmelerle ilişkisel olarak, doğrudan bağlanma sürecinden yapısal bağlanma sürecine geçiş üzerinde durmak ayrıca önemlidir. 18. yüzyılda kültür üreticileriyle egemenler arasındaki ilişki egemenlerin tahakkümü üzerinden bir işlerlik kazanarak doğrudan bağlanma olarak karşımıza çıkarken sonraki yüzyılda kültür üreticilerinin alandaki konumları daha çok önem kazanmıştır. Bourdieu’ye göre, 19. yüzyılda da egemenler ve egemen olunanlar arasındaki gerilim sürmesine rağmen yazarlar bağımsızlık kazandığı, baskılar dolaylı bir hal aldığı ve alanlar arası çeşitli bağlanmalar mümkün kılındığı için yapısal bağlanma söz konusudur.

Distinction (1984 [1979]) ise Bourdieu’nün en çok ses getiren çalışması olarak bilinmektedir. “Tarihsel bir perspektiften ele alındığında, *Distinction* sosyolojik araştırmada kültürel öğeleri böylesine geniş bir skalada soran benzersiz bir çalışmaydı” (Bennett vd., 2009). Müzik, sanat, edebiyat gibi alanlar üzerinden farklı sosyal gruplaşmalar gösteren bireylerin beğenilerindeki farklılıkların ele alındığı bu muazzam yapıt aynı zamanda toplumsal tabakalaşma çalışmaları için de önemli bir kaynaktır. Bourdieu, beğeni farklılıklarına değinirken bunu çeşitli örneklerle somutlaştırmaya çalışır:

Bourdieu’nun öncü çalışması olan *Distinction*’da, Bourdieu farklı sosyal sınıflara dayalı olarak bireylerin farklı beğeniler gösterdiğine işaret eder. Örneğin, üç farklı müzik parçasından hangisini tercih ettikleri sorulduğunda; yüksek orta sınıf temsilcilerinin Bach’ın *The Well Tempered Clavier* adlı eserini, orta sınıfın Gershwin’in *Rhapsody in Blue* eserini, işçi sınıfının ise Strauss’un *The Blue Danube* adlı eserini sevdiği gözlemlenmiştir. (Alexander, 2003, s. 230)

Ampirik bir temel üzerine oturan *Distinction* adlı eser müzik sosyolojisi çalışmalarına da yeni bir yön kazandırmış; çalışmanın kuramsal ve metodolojik çerçevesi kimi eleştirilere maruz kalsa da sonraki birçok araştırma için geliştirilebilir bir örnek teşkil etmiştir:

Bourdieu'nun kültürel sermaye, alan ve bilhassa habitus kavramı, toplumsal olanın müziğe nasıl nüfuz ettiği; müziği nasıl ürettiği ve bağlama yerleştirdiğini gösteren müzik sosyolojisindeki eleştirel paradigmanın formasyonunda merkezi konumda olmuştur. Bourdieu esintili popüler müzik ve klasik müzik çalışmaları müzik sosyolojisinde önemli bir yığını temsil etmektedir. En önde gelen yapıtı olan *Distinction* Fransa, Amerika ve İngiltere gibi yerlerde müzik beğenisinin formasyonu ve doğasını anlamak için yapılacak keşiflere ampirik bir kriter olma özelliği taşır. (Prior, 2011)

Bu aşamada, Bourdieu sosyolojisindeki ana kavramlardan bahsetmek yararlı olacaktır. Kuramsal dayanağını açıklarken konumunu *yapısal inşacılık* (structural-constructivism) olarak belirten Bourdieu, yapısal tarihin sosyolojik araştırmadaki öneminin göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde ısrarla durmuştur. İncelenen yapının değişik aşamalarını yapının hem süregelen, hem de devinimsel olmaya açık doğası üzerinden değerlendiren Bourdieu, tarihsel analiz-yapı ilişkisi üzerinde dururken iktidar ilişkilerinin yapıya etkisini de göz önünde bulundurmaktadır. İncelenen yapıyı bütüncül ve ilişkisel olarak ele alan; bunun yanı sıra düşünmsellik ilkesinden de beslenen bir anlayış üzerinde duran Bourdieu yapısal tarihin ana hatlarını şöyle ifade eder:

...incelenen yapının birbirini izleyen bütün hallerini, hem o yapıyı sürdürmek ve dönüştürmek için daha önce yapılmış mücadelelerin ürünü olarak; hem de o yapıyı oluşturan iktidar ilişkileri, gerilimler ve çelişkiler yoluyla buradan çıkan dönüşümlerin ilkesi olarak ortaya çıkaracak bir tarih. (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 75)

Bourdieu sosyolojisinin adeta alametifarikası haline gelmiş alan nosyonu Bourdieu sosyolojisinin ilişkisel bir sosyoloji olarak anılmasında temel kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda, Bourdieu'cü bir analizde alanlar arasındaki bağıntıların ve konumlanmaların dikkatli değerlendirilmesi büyük önem arz eder. Alan nosyonu Bourdieu sosyolojisinde araçsal bir kullanıma sahip olup toplumsal uzamı (sanat, edebiyat gibi) kapsayıcı bir özellikte karşımıza çıkar. Bilhassa, *Sanatın Kuralları* (1999a) ve *Kültürel Üretim Alanı* (1993a) gibi yapıtlarda karşımıza çıkan bu kapsayıcılık yapısal tarihin değerlendirilmesinde bize bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır. Toplumsal yaşam, Bourdieu'ye göre, temelde mücadelelerle örülen, çatışmanın ve rekâbetin kaçınılmaz olduğu bir alandır. Ancak Bourdieu sosyolojisinde, Bourdieu'nün ikilikleri aşan yaklaşımına paralel olarak, alan nosyonu tek taraflı işlemez. Alan kavramını odak alarak yürütülen çalışmalarda salt yapıya veya salt bireye odaklanan yaklaşımların tek yönlü bakış açısı aşılmaya çalışılır. Bourdieu'de alan nosyonu hem bir *kuvvet alanı*, hem de bir *mücadele/savaş alanı*

olarak işlerlik kazanır. Bu kavramı içselleştirebilmek için Bourdieu'nün *alan* tanımını vermek faydalı olacaktır:

...benim alan olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir. Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir... 'Alan' bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey olmayacağı açıktır. (Bourdieu, 1999a, s. 12, 13)

Bourdieu özellikle *Distinction*'dan (1984 [1979]) sonra çok fazla takip edilmiş; sosyolojisinin ana hatları birçok çalışmaya kuramsal veya metodolojik zemin oluşturmuştur. Ancak birçok çalışmada Bourdieu'nün alan nosyonunun yanlış veya eksik kullanımı söz konusudur. Bourdieu'nün eserlerini ve sosyolojisinin ana hatlarını anlayabilmenin ilk basamağı ise alan nosyonunu doğru değerlendirebilmektir. Zira, “bu kavram, Bourdieu'nün 1960'ların sonunda sanat sosyolojisi alanında yaptığı araştırmadan ve Weber'in din sosyolojisi hakkındaki okumalarından doğmuştur (Bourdieu 1987b: 33)” (Swartz, 2013, s. 168, 169). Alan nosyonu, araştırma nesnesini salt birey olarak ele alan yaklaşımların ıskaladığı ilişkisel bakış açısını tesis etmenin merkezi önemine işaret ederken sosyolojik bir araştırmada birbiriyle etkileşimli farklı dinamiklerin hesaba katılması gerektiğini bize gösterir:

Alan” nosyonu, “bir sosyal bilimin gerçek nesnesinin birey, yani ‘yaratıcı’ olmadığını bize hatırlatır. (...) Araştırma işlemlerinin merkezinde olması gereken, alandır. Bu, bireylerin katıksız ‘yanılsamalar’ oldukları, var olmadıkları anlamına asla gelmez. Ama bilim, onları biyolojik bireyler, aktörler ya da özneler olarak değil, eyleyiciler (agent) olarak kurar; bu eyleyiciler, alanda toplumsal olarak etkin ve hareketli olarak kurulurlar, çünkü orada etki yaratmak, etkili olmak için gerekli özelliklere sahiptirler. Tekilliklerini, özgünlüklerini, tikel dünya görüşlerinin ve alana bakışlarının kurulduğu konumlar olarak bakış açılarının ne olduğunu daha iyi anlamak için, dâhil oldukları alanın bilgisinden yola çıkılmalıdır. (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 93)

Sosyolojik bir araştırmaya malzeme olan herhangi bir alanın önceden verili olarak düşünülmemesi Bourdieu sosyolojisinde değişim-dönüşüm, çatışma ve devingenliğe verilen öneme işaret etmektedir. Bourdieu için alan, “sadece anlam ilişkilerinin değil, güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir” (A.g.k., s. 89).

Bourdieu'nün alandaki çatışma, rekabet ve güç ilişkilerine büyük bir önem atfetmesinin yanı sıra sınıf farklılıklarına vurgu yapması bize çatışma kuramının öncülerinden Marx'ı hatırlatmaktadır. Ancak, Bourdieu'nün gözlemleri Marx'ın

analizlerinden yaklaşık bir asır sonraya dayanmakta; sınıflar arası ilişkilerin daha grift bir hal aldığı dönemlere rastlamaktadır. Bu nedenle, Bourdieu farklı sosyo-ekonomik sınıflar üzerinden gözlemler yaparken Marx'tan daha farklı analizler ortaya koymuştur. Marx'a yöneltilen en büyük eleştirilerden biri ekonomik determinizme düşmesi ve sınıf dışındaki değişkenleri fazla hesaba katmamasıdır. Weber, toplumsal tabakalaşmayı açıklarken farklı değişkenleri göz önünde bulundurup Marx'tan daha kapsamlı bir model ortaya koymuştur. Weber, tabakalaşma teorisinde üç temel değişkene odaklanır. Weber'in teorisinde ekonomik eşitsizlikler *sınıf*, onur ve itibar farklılıkları *statü*, siyasal eşitsizlikler ise *parti* üzerinden açıklanır. Marx, ekonomik faktörleri daha çok üretim araçlarının mülkiyeti üzerinden açıklamaya çalışmakta; üretim araçlarına sahip sınıf ile üretim araçlarından yoksun sınıf olmak üzere ikili bir temel ayrım üzerinden analizlerini yürütmektedir. Weber ise beceri, eğitim gibi farklı etkenleri de hesaba katarak değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bourdieu'nün özellikle ekonomik sermayeyle kültürel sermayenin birbiriyle ilişkisini ve sınıflar arası eşitsizlikleri açıklamaya çalışırken Weber'in yaklaşımına benzer bir şekilde farklı kriterleri göz önünde bulundurduğu görülmektedir.

Birey ve toplumun sosyolojik bir araştırma içinde nasıl ele alınacağı sosyal bilimcilerin üzerine en çok kafa yorduğu konulardan biri olmuştur. Adı klasik sosyoloji geleneği içinde Marx ve Weber'le birlikte anılan Durkheim'in işlevsel yaklaşımına baktığımızda toplumu bireylerin üstünde bir organizma gibi düşündüğü gözükmemektedir. Durkheim düzenleyici normlar aracılığıyla toplumda yaşayan bireylerin bir aradalığına ve birbirleriyle uyumluluğuna dikkat çekmiştir. Durkheim sosyolojisinde toplum yapılaştırmacı bir yapı olarak karşımıza çıkarken yapı-fail gerilimi aşılamamıştır. Toplum yerine analizini bireye dayandıran ve sosyolojinin araştırma nesnesini toplumsal eylemler olarak kurmaya çalışan Weber'in de benzer bir şekilde yapı-birey ikiliğini aşmayı sağlayacak bir yaklaşım sunmadığı görülmektedir. Yapı-birey ikiliği/ikircikliği sosyal bilimlerde uzun süre aşılamamış; önerilen yaklaşımların çoğunda birey uğruna yapı, ya da yapı uğruna birey ihmal edilmiştir. Bu tarz yaklaşımlar birey ve yapıdan birinin etken, diğerkinin edilgen olarak ele alınmasını beraberinde getirmiştir. Bourdieu sosyolojisi ise hem yapıyı, hem de bireyi etken bir konuma taşımıştır.¹⁹ Bununla beraber, Bourdieu

¹⁹ Bourdieu sosyolojisinin ikilikleri aşmaya yönelik şekillenmesi nesnelcilik-öznelcilik, makrososyoloji-mikrososyoloji gibi temel ayrımları – ki bu ayrımlar çoğu zaman teorisyenler arasında

faillerin (eyleyicilerin) bir alanda konumlanırken sadece kendi iradelerine ve hür seçimlerine bağlı olmadıklarını; alandaki güç ilişkilerinden, muhtelif kurumlardan, yapılardan ve diğer alanlarla ilişkisel olarak gelişen nesnel konumlardan etkilendiklerini iddia etmektedir. Diğer bir deyişle, Bourdieu, faillerin eylemlerinin salt kendi iradeleri doğrultusunda gerçekleşmediğini; tekil iradeleri aşan toplumsal mekanizmaların da eğilim, karar ve eylem sürecine etki ettiğini öne sürmüştür. Bu nedenlerden ötürü, Bourdieu sosyolojisi, çeşitli motivasyonlara bakarak neden-araç (araçsallık)-sonuç ilişkisi kurmaya çalışan yaklaşımlara yeni bir pencere açmış; ilişkisel ve daha devingen bir sosyolojik yaklaşım imkânı sunmuştur. Öte yandan, Bourdieu, kendi kuramsal zeminini oluştururken klasik sosyoloji geleneği temsilcileri dışında da birçok sosyal bilimciyle etkileşime girmiştir. Bourdieu'nün "teorik açıdan Marx ve Mauss, Durkheim ve Weber, ancak aynı zamanda Cassirer, Bachelard ve Wittgenstein'in felsefeleri, Merleau-Ponty ve Schutz'un fenomenolojileri ve Saussure, Chomsky ve Austin'in teorileri gibi birbirleriyle uyuşması güç düşünce adamlarını ve akımlarını sentetik bir biçimde birleştirici" (Çeğin, 2012, s. 8) gücü vardır.

Bourdieu sosyolojisini odak alan ayrıntılı çalışmalar hazırlayan araştırmacılardan biri olan David Swartz Bourdieu sosyolojisinin gelişim sürecine tarihsel bir süreç üzerinden yaklaşmıştır. Jean-Paul Sartre ve Lévi-Strauss ekolü olmak üzere iki farklı ekolün İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da çok etkili olduğunu ve bu ekolleri benimseyenler üzerinden ikili bir hat açıldığını belirten Swartz Bourdieu'nün, özellikle ilk dönemlerinde, yapısalcı antropolojinin öncülerinden Claude Lévi-Strauss'tan hayli etkilenmesinin önemine işaret eder. Lévi-Strauss, Sartre'ın aksine tamamen tarafsız ve nesnel bilim yanlısı olmuş; bu tutum onun politik tavrına da yansımıştır. Cezayir Savaşı Fransa'da sosyal bilimciler arasında bir kırılma yaratmış; bu savaş karşısında sosyal bilimcilerin takındıkları tutum onların yaklaşımını da ortaya koymuştur. Sartre savaş karşıtlığını aktivist bir tutumla gösterirken Lévi-Strauss ekolünden beslenen Bourdieu gibi sosyal bilimciler savaş karşıtı gösterilerde bulunmak yerine bilim alanı üzerinden bir karşı duruş sergilemişlerdir. Bourdieu'nün köylülerin ekonomik durumlarıyla ilgili yazdığı metinler siyasal alanla mesafeyi

büyük fay hatları oluşturmuştur - aşmaya dair de anlamlı bir çabaya işaret etmektedir. Öte yandan, yapı-fail gerilimini aşmak üzere açılan hattan giderek özgün bir kuram/bakış geliştirmeye çalışan tek figür Bourdieu değildir. Peter Berger, Anthony Giddens ve Roy Bhaskar gibi isimler bu hattan ilerleyen diğer figürlerden bazılarıdır.

koruyarak bilim yapma taraftarı olduğunu göstermektedir. (Swartz, 2013, s. 57-59) Swartz'ın Bourdieu sosyolojisine dair tespitleri, bir sosyolog olarak Bourdieu'yü anlatmasının yanı sıra, kamusal alan-özel alan ayrımı gütmeksizin sosyoloji ve gündelik hayat pratiklerinde benzer nesnel tutumlar takınan bir figür olarak Bourdieu figürünü pekiştirir.

Bourdieu, dört farklı sermaye türü olduğundan; bireylerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmiyle bir alanda konumlandıklarından bahseder.²⁰ Bourdieu'nün bu türlere ek olarak belirttiği ve zihinsel bir kategoriye işaret eden sembolik sermaye ise “bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir” (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 108). Bu sermaye türleri içinde ekonomik sermayeye ve kültürel sermayeye ayrı bir önem atfeden Bourdieu sınıflar arası eşitsizliklerin açıklanmasında temel olarak kültürel sermaye farklılıklarını belirleyen etkenlerin araştırılması gerektiğini savunmuştur. Kültürel sermaye denince akla ilk gelen kriter eğitim ve bilgi birikimidir. Ancak, okuma alışkanlıkları, sanat beğenileri, kişinin kendi tarzını nasıl ifade ettiği, kültürel üretim ve tüketim dair pratikler de kültürel sermayeyi belirleyen kriterlerdendir. Ayrıca, Bourdieu'ye göre, müzik alanı beğenilerin kültürel sermayeye göre nasıl şekillendiğini gösteren en aşikâr alan olarak karşımıza çıktığı için araştırmalar içinde ayrı bir öneme sahiptir.

Bourdieu, ekonomik sermaye türünü kuramına dâhil ederken Marx'tan etkilenmiş; ancak diğer sermaye türlerini de hesaba katarak ekonomik determinizme düşme ihtimalini engellemiştir.²¹ *Sosyal uzam* ise farklı alanları kapsayıcı özellikte olup failer, gruplar veya kurumlar arasındaki mesafelerin yakınlığına dair bir fikir vermektedir.

Bourdieu birtakım etkenlere ve bireysel yetiştirme/gelişim farklılıklarına göre kültürel sermayeyi de kendi içinde türlere ayırmıştır. Bedenselleşmiş/içkin/içselleştirilmiş kültürel sermaye (“embodied cultural capital”) uzun süreli eğilimlerle (long-lasting dispositions) şekillenip zaman içinde eğitim, öğrenim olanaklarıyla değişim

²⁰ Burada, Bourdieu için araştırma nesnesinin bireyler değil eyleyiciler olduğunu hatırlatmak gerekir. (bkz. Bourdieu & Wacquant, 2012)

²¹ Marx, bireyleri sahip oldukları ekonomik koşullara göre burjuva veya proleter olarak iki kutuplu bir analize tabi tutarken üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf ile üretim araçlarından yoksun sınıf ayrımı gözetmiştir. Marx'ın analizinde iktisadi sermayeyi merkez konuma koyması birtakım sosyal bilimciler tarafından ekonomik determinizmle eleştirilmesine sebep olmuştur.

gösterebilmektedir. Nesnelleştirilmiş kültürel sermaye (“objectified cultural capital”) resimler, kitaplar, müzik aletleri, tablolar gibi kültürel ürünlerin ve malların takdirini sağlar. Kurumsallaştırılmış kültürel sermaye (“institutionalized cultural capital”) ise eğitim/öğrenim yoluyla elde edilen sermayenin miktarına dikkat çeker. Bu sermaye türü akademik yeterlilikleri ve çeşitli sertifikaların kazanılmasını da kapsamakla birlikte akademik unvanların önemine işaret etmektedir.

Alandaki konumları, konumlanmaları açıklamak için sermaye türlerinin dağılımını belirlemek önemli olsa da tek başına yeterli değildir. Bu noktada, belirli tutum ve eğilim kalıplarına, yani *habitus*’a bakmak gerekir. İçinde bulunduğu sınıfa işaret eden ve eyleyicilerin toplam sermaye hacmiyle alanda konumlanmalarına paralel gelişen *habitus* hem yapılaştıran, hem de yapılaştıran bir yapı olup sürekli değişime açıktır.²² “*Habitus*, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi (üniter) bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 1995, s. 23). Eyleyicilerin bir alanda konumlanmasında yaşamsal bir role sahip olan *habitus*’un hem yapılaştıran, hem de yapılaştıran bir yapı olması dışsallaştırmayı ve içselleştirmeyi beraberinde getirip yapının hem etken, hem de edilgen olmasını sağlar. Hücreler nasıl canlıların en küçük yapı taşıysa *habitus*’u da failerin hücreleri olarak ele almak mümkündür. Eyleyiciler farklı *habitus*’larla kendilerini var ederlerken nesnel yapılarla öznel yapılar aralarındaki mesafe *habitus* aracılığıyla tesis edilir. *Habitus*’un dışsallaştırma özelliği “yapıların yapılandırıcı özelliği”ne vurgu yapar. Bu özellik sayesinde *habitus*’un her seferinde yeniden şekillenmesi mümkün kılınır. İçselleştirme özelliği ise yapının eyleyici için bir meşruiyet kazanmasını beraberinde getirirken adeta bir koruyucu kalkan gibi eyleyiciyi korur; çünkü eyleyici için artık aşına olan bir yapı bir sığınak gibi işlev görebilmektedir. Tabi ki, her an yıkılmaya hazır bir sığınaktır bu.

Bourdieu sosyolojisinin, alan nosyonu ile birlikte, alametifarikası haline gelen *habitus* kavramını ilk ortaya atan aslında Bourdieu değildir. Kavram Saint Thomas d’Aquin’in çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Ancak, Bourdieu’nün kavramın içini

²² *Habitus*’un büyük ölçüde yapılaştırılmış bir yapı olarak karşımıza çıktığı durumlar da söz konusudur. Eril tahakküm ve sembolik şiddet altında kalarak sanat alanından dışlanan kadın sanatçıların eril iktidar tarafından kısıtlandırılmış sermayelerle sanat alanında ve sosyal hayatta geri plana itilmeleri; bununla beraber kendilerine öngörülen dişil *habitus* dâhilinde belli tutum ve yakınlık kalıpları geliştirmeye zorlanmaları bu duruma örnek teşkil edebilir. (bkz. Eren, 2016a)

doldurup araçsallaştırmasına kadar kavram genellikle müphem kullanımlarda karşımıza çıkar:

Esasen habitus kavramı, Aristoteles'in heksis kavramının Saint Thomas d'Aquain tarafından tercüme edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Aristoteles'in heksis'i, eğitimle sağlanmış olan ve bireylerin eylem kapasitesinin temelini oluşturan fiziksel maharet ve davranışları (davranış biçimi, beceriklilik...) ifade eder. Saint Thomas d'Aquain heksis'i habitus olarak tercüme eder ve bu kavramla yeni bir yerden sonra spontane hale gelen (bilhassa dini) adetlerin öğrenilmiş toplumsallığını ifade eder... Bourdieu, bu kavramı yeniden yorumlarken Aristoteles'ten, Saint Thomas d'Aquain'den, Émile Durkheim'dan, Norbert Elias'tan, Marcel Mauss'tan ve Max Weber'den ilham alır. (Jourdain & Naulin, 2016, s. 42)

Aynı zamanda eski bir rugby oyuncusu olan Bourdieu, alan kavramına dair muhtemel kafa karışıklıklarını gidermek için oyun metaforuna başvurur. Bir oyuna dâhil olmak isteyenler o oyunda belli bir başarı elde etmek için birtakım kurallara uymak zorundadırlar. Sorgulamaksızın kabul edilen kurallar silsilesi *doxa* kavramıyla ifade edilir. Ayrıca, bir oyunda başarılı olmak için belli stratejiler uygulanıp gerektiğinde bazı riskler üstlenilir. Aslında oyuna dair yapılan bütün bu planlar oyundan elde edilmesi beklenen çıkarlardan bağımsız değildir. *Illusio*, çıkar kazanımları öngörülerek oyuna yapılan yatırımları ifade eder. Bourdieu'nün alan nosyonu bir oyunun mantığını andırsa da aslında bir oyundan daha karmaşıktır. Zira, bir oyunun kuralları sabit olup zaman içerisinde genellikle değişmez; ama bir alanın iç mekanizması değiştikçe alanda beliren kurallar silsilesi de değişim gösterecektir. Ayrıca, habitus kavramının oyundaki önemi de göz ardı edilmemelidir. Bourdieu'ye göre, "bir oyuncunun stratejilerini ve oyununu tanımlayan her şey aslında sermayesinin miktarına ve yapısının zaman içindeki evrimine, yani toplumsal güzergâhına ve belli bir nesnel olanaklar yapısıyla uzun süren bir bağıntıda oluşan yatkınlıklara (habitus) bağlıdır" (Bourdieu & Waquant, 2012, s. 83).

Bourdieu, eyleyicilerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmine göre alanda konumlar aldıklarını belirtirken güç ilişkilerindeki farklılıklara özellikle dikkat çeker. Eyleyiciler bu farklılıklara göre alana giriş ve alandaki mevcut konumlarını koruma aşamalarında muhtelif stratejiler uygularlar. Bourdieu, bu bağlamda, koruma/muhafaza (conservation), takip/izleme (succession) ve altüst etme (subversion) stratejileri olmak üzere üç temel strateji türünden bahseder (Bourdieu, 1993b). Koruma stratejileri izleyenler alanda hâlihazırda belli konumlar elde edip belli bir güç eksenini oluşturmuş olanlardır. Diğer eyleyicilere göre kıdem olarak üst

pozisyonda sayılan bu eyleyiciler egemenliklerini muhafaza etmeye çalışmakta; alana yeni girmeye çalışanlar için kimi zaman örnek teşkil etmektedirler. Alana yeni girmeye çalışanlarsa takip stratejileri izleyerek egemenlerin ayak izlerini takip etmekte ve oyunun süregelen kurallarını, yani doxa'sını, öğrenip oyundan pay almaya çalışmaktadırlar. Son stratejiyi izleyenler - ki bunlara kimi zaman geleneği yıkan avangardistler de dâhildir – genellikle yeterli özgül sermayeye sahip olmayan ama alanın doxa'sına bir şekilde itirazları olan eyleyicilerdir. Bu noktada, özgül sermayenin alandan alana farklılık gösterdiğini ve alanın iç dinamiklerinden, özellikle çatışma ve rekabetten, etkilendiğini belirtmek gerekir:

Bir alan, aynı zamanda bir çatışma ve rekabet mekânıdır; bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü – sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs. – üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasında “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler. (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 26)

Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını dayanak alarak yürütülecek bir araştırmada farklı etkenlerin bütüncül yapısı araştırmaya dâhil edilmeli; alandaki konumlanmalar açıklanırken toplumsal koşullar veya eyleyicilerin sermayeleri ve habitus'ları dışındaki dinamikler de göz önünde bulundurulmalıdır. En önemlisi, bu çalışmalarda söz konusu alanın incelenen ana kadarki tarihsel arka planı ve alanın güncel yapısıyla birlikte diğer alanlarla ilişkisi de hesaba katılmalıdır.

Bourdieu, sanat ve daha özelinde müzik alanı odaklı çalışmalarda alanın yapısı ve işleyişi tahlil edilirken *olasılar uzamı*'nın yapısına dikkat çeker. Bu uzam alanın iç dinamiklerini ve eyleyicilerin alanla olan etkileşimini tarihsel bir süreç içerisinde ortaya koymaktadır. Alanın iç mekanizmasının nasıl yapılaştığı ve işlerlik kazandığı, alanın özerklik derecesi - yani otonomi/heteronomi kutuplarından hangisine yakın olduğu - alanda takdir edilen veya dışlanan sanat anlayışları, eyleyicilerin farklı eğilimleri ve alanın yapısı doğrultusunda alanda beliren stratejilerin nasıl şekillendiği gibi etkenler olasılar uzamının yapısını oluşturmaktadır. Olasılar uzamı çözümlenirken eyleyicilerin sermayelerinin, habitus'larının ve alanda konumlanmalarının her an değişebileceği de unutulmamalıdır.

Öte yandan, Bourdieu sosyolojisinde kuram ya da metodoloji önceliği yoktur. Kuramı ve metodolojiyi birbirine karşıtlık oluşturmayacak biçimde ele alarak bilim yapma

anlayışını savunan Bourdieu saha çalışmasından elde edilen verilerin kuramla birlikte ele alınması gerektiğini belirtir. Böyle bir sosyal bilim tasarısına ilave olarak Bourdieu sosyolojisinde düşünömsellik ilkesi merkezi bir önem taşır:

Nesneleştirme, yöntem, analiz ve mülakatı da içeren bütönsel bir araştırma tasarısı uygulanmasına zemin sağlayacak bir sosyal bilim projesi öngören Bourdieu Sosyolojisi araştırma sürecinde sosyologların, kendisini araştırdığı olgu ya da olayla birlikte nesneleştirmesinin önemini vurgulayan, sahada da uygulanmaya elverişli düşünömsel bir sosyoloji özelliğı taşır. (Eren, 2016a, s. 225, 226)

Düşünömsellik (reflexivity) ilkesi, incelenen olay veya olgudaki her ayrıntının araştırmanın her evresinde sürekli geri dönüşler yapılarak incelenmesini ve bu incelemeler esnasında epistemolojik temkinin elden bırakılmamasını gerektirir. Düşünömsellik kavramını daha etraflıca ele alacak olursak;

Toplumsal araştırmanın pratik gerçekleştirilmesine rehberlik ederken, “düşünölebilir olanı sınırlayan ve düşünöleni önceden belirleyen düşünölmemiş düşünce kategorilerinin” (Bourdieu, 1982, s. 10) sistematik bir biçimde araştırılmasını gerektirir. Bunun gerektirdiğı “dönüş”, disiplinin bilişsel ve örgötsel yapısını kapsayabilmek için öznenin yaşanmış deneyiminin çok ötesine gider. Nesnenin inşası ediminde sürekli olarak sınanması ve etkisiz hale getirilmesi gereken şey, bilimcinin bilme yetisindeki kategorilerin (özellikle ulusal), sorunların ve kuramların içinde kayıtlı bulunan kolektif bilimsel bilinçdışdır. (Bourdieu 1990k). (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 38)

Düşünömsellik ilkesi araştırmacı ile araştırma nesnesi arasında organik bir bağ kurarken araştırmacının öznelliğe düşmemesi için sosyolojinin sosyolojisini de beraberinde getirir. Yani, düşünömsellik ilkesi aracılığıyla, sosyoloğun dâhil olduğı sosyoloji pratiğı, Bourdieu’nün deyimiyle sosyo-analiz, her seferinde yeniden sosyolojik analize tabi tutularak araştırmacı ile araştırma nesnesi arasındaki bağ organik olmasının yanı sıra mesafeli bir hal de alır. Bourdieu sosyolojisi, diğeryandan, kavramların bağıntısal olarak ele alınmasına fırsat sağlayan dinamik bir sosyoloji imkânı sunduğı için araştırmacıların belli bir statik döngöde sosyolojik analiz yürötmeye riskini önceden engeller.

Bütün bu nedenlerden dolayı, uygulanacak olan bir araştırma projesinde Bourdieu sosyolojisinin kuramsal ve metodolojik dayanaklarının baz alınması birçok açıdan yarar sağlayacaktır. Ayrıca, Bourdieu, sosyologların sorunların çözümünde ilgisiz olmaması, sorumluluk alması gerektiğinin de altını çizer. Türkiye’de protest müzik alt alanına dair örnek olarak Kardeş Türköler grubunu Bourdieu’cü Sanat Sosyolojisi

çerçevesinde araştırmayı hedef edinmiş bu çalışma Türkiye’de kardeşlik türkülerinin halen imkânlı olduğunu göstererek Türkiye’de milli, etnik kutuplaşmalar başta olmak üzere ayrışmaların giderilmesinde sanatın ve sanatçının rolünü sosyolojik ve müzikal tespitlerle gösterecektir. Önerilen çalışma Türkiye’de müzik sosyolojisine de katkı sağlamayı hedef edindiği için bu aşamada müzik sosyolojisi adına Türkiye’de yapılan çalışmalara göz atmak yararlı sağlayacaktır.

2.3 Türkiye’de Müzik Sosyolojisi ve Müzik Alanı

İnterdisipliner çalışmalara hâlâ yeterli önemin verilmediği Türkiye’de müzik sosyolojisi disiplininin de yeterince gelişmediği; Amerika’da ve Batı Avrupa’da yürütülen çalışmaların çok geriden takip edildiği görülmektedir. Türkiye’de, müzik sosyolojisinin kuramsal ve metodolojik temelleri yeterince tartışılıp içselleştirilemediği için müzik sosyolojisi disiplinine dair Türkiye kontekstine uyarlanmış çalışmalar da sınırlı kalmıştır. Bir disiplinin veya bir alanın gelişimini tarihsel olarak takip edebilmek için öncelikle geçerli kaynaklara ve söz konusu disiplinin/alanın yeterince yapılaşmış olmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçların karşılanamamasından ötürü, Türkiye’de müzik sosyolojisini ve müzik alanını tarihsel olarak takip edebilmek bir hayli zor gözükmemektedir. Bu nedenle, müzik sosyolojisini ve müzik alanını değerlendirebilmek için en geçerli yöntem yapılmış çalışmaların etraflıca bir taraması ve değerlendirmesi olacaktır. Buradan yola çıkarak, bu bölümde, Türkiye’de yapılmış muhtelif çalışmalar üzerinden müzik sosyolojisinin ve müzik alanının tarihi düşünülerek birtakım sınırlar çizilmeye çalışılacaktır.

Türkiye’de birçok sanat ve bilim dalının ilk gelişim sürecinde temel yaklaşımların Batı’ya öykünerek oluşturulduğu görülmektedir. Türkiye’de müzik sosyolojisinin temellerine baktığımızda da Batı’ya öykünme söz konusudur. Esgin’e göre, “Batı’da egemen sosyolojik anlayışlar, müzik konusunu kültürün unsurlarından yalnızca biri olarak görüp, müzik – toplum ilişkisinin bütünsel bir analizine yönelmediğinden, Türkiye’deki sosyoloji çalışmalarında da müziğin sosyolojik boyutu genellikle geri planda bırakılmıştır” (Esgin, 2012, s. 177). Bütüncül analizlerin geliştirilememesi ve yeterli sosyolojik zeminin tesis edilememesi nedeniyle Türkiye’de müzik üzerine yapılan çalışmalar uzun bir süre kültürel incelemeler/çalışmalar altında kalmıştır.

Türkiye’de müzik sosyolojisi halen gelişim göstermekte; bu disiplinler arası alanda bütüncül analizler gitgide artmaktadır. Birçok öncü ismin bu disipline sunduğu

katkılar sonraki çalışmalara ışık tutmakta; bilimsel bilginin sistematik olarak biriktiği sürece etki etmektedir. Bu bağlamda, Türkiye’de müzik ve sosyoloji arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiğine dair birtakım çıkarımlarda bulunurken ilk dikkat çekici isimlerin Ziya Gökalp ve Nurettin Topçu olduğu söylenebilir. Bu figürlerin ifadelerinde ve tespitlerinde müzik-sosyoloji ilişkisine yönelik ilk değinmelere rastlarız.

Gökalp, hars ve medeniyet arasındaki ayrımıyla bilinir. Hars, ulusal bir karakteristiğe sahipken medeniyet uluslararası bir özellik gösterir. Gökalp, medeniyete doğru gelişmek için batılılaşmanın ve modernleşmenin kaçınılmaz bir süreç olduğunu belirtir. Bu bağlamda, Batı müziğinin teknik olanakları ve armonisi öne çıkartılır. Müziğin toplumsal boyutuyla ilgilenen diğer figür, Nurettin Topçu, ise müziğin Türk toplumunun beğenilerini yansıtmaya gerektiği düşüncesini destekler. Topçu’ya göre, “yarının dehası, Doğulu ve Batılı unsurları alarak müziği yeni bir birlik içinde kaynaştıracaktır” (A.g.k., s. 178).

Müziğin toplumsal izdüşümleriyle ilgilenen Rauf Yekta, Gültekin Oransay, Muammer Sun, Yalçın Tura, Filiz Ali, İlhan Usmanbaş, Bülent Aksoy, Çinuçen Tanrıokur gibi müzikbilimcilerin çözümlemeleri de müzik bilim – toplum etkileşimini güçlendirmiştir (Ergur & Güven, 2014, s. 8).

Devam edecek olursak, Edip Günay, Türkiye’de müzik sosyolojisi adıyla yayımlanan ilk kitabın yazarı, bize müzik sosyolojisinin teorik temelleri, Türkiye’de gelişimi ve diğer bilimlerle olan ilişkisine dair önemli ipuçları sunar. Bu nedenle, yapılmış önemli bir literatür katkısı olarak sayılabilir bu çalışma. Bu kitapta, Günay, ayrıca müzik sosyolojisi derslerini vermeye başladığı sürecin nasıl geliştiğinden bahseder:

Özel bir sosyoloji olan müzik sosyolojisi, ancak 1970’li yılların sonuna doğru, 1976 – 1977 yılında o zaman Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı olarak kurulan Müzik Bölümü programlarında görülmektedir. 1979 yılında bu bölüme geçtikten kısa bir süre sonra müzik sosyolojisi ile müzik psikolojisi derslerini vermeye başladım. (Günay, 2011, s. 15-16)

Diğer yandan, müzik sosyolojisinin dinamik ve devingen yapısı düşünüldüğünde, alanda ortaya çıkan yeni eğilimleri ve alanın değişen sınırlarını da göz önünde bulunduran yeni kitaplar yazma ihtiyacı olduğundan bahsedebiliriz. Güneş Ayas

tarafından yazılan, Türkiye’de müzik sosyolojisi disiplinine eğilen ikinci kitap olan çalışmanın bu ihtiyacı karşılamaya dair anlamlı bir adım olduğu söylenebilir.²³

1990’lara baktığımızda kültürel teorisyenler tarafından ortaya konan yeni fikirlerin Türkiye’de müzik sosyolojisini etkilediği görülmektedir. Bu etki, başlıca arabesk müzik çalışmalarının sosyolojik boyutlarında kendini gösterir.

Türkiye’de, özellikle 1990’lardan başlayarak, müzik sosyolojisine artan ilgi, kayda değerdir:

Özellikle günümüzde müzik – toplum ilişkisine dair önemli çalışmalar yapıldığı, Batı’da olduğu gibi ülkemizde de müzik sosyolojisi çalışmalarının arttığı bir sürecin yaşandığını açıklıkla söyleyebiliriz. Bu konuda Türkiye’de çalışmalarıyla önemli katkılar yapan ve öne çıkan isimler özellikle, Ali Ergur, Ali Akay, Ertan Eğribel, Ö. Naci Soykan, Ünsal Oskay, Tuğrul Tanyol, Ayten Kaplan, Ayhan Erol, Vural Yıldırım ve Tarkan Koç sayılabilir. (Esgin, 2012, s. 179)

Ali Ergur tarafından yazılan *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler* (2002) ve *Müzikli Aklın Defteri: Toplumbilimsel İzdüşümler* (2009) Türkiye’de müzik sosyolojisine katkı sağlamış kitaplardan bazılarıdır. Bu kitapları değerlendirirken, Ergur, “ilk kitabın sonraki kitaba göre sosyolojik bağlamda daha uzun ve derin makaleler içerdiği” (Ergur, 2009, s. 14) hakkında görüş bildirir.

Diğer bir önemli isim olan Ali Akay *İstanbul’da Rock Hayatı’nı* (1995) Derya Fırat, Mehmet Kutlukan ve Pınar Göktürk’ten oluşan bir proje grubuyla araştırarak, alana önemli katkı sağlamışlardır. 1993 – 1995 yılları arasında saha çalışması yürütülerek oluşturulan bu kapsamlı çalışma Türkiye’de bu alandaki sonraki muhtemel çalışmalar için bir öncü olmuştur. Ancak, bu araştırmanın yürütülmesinin üzerinden neredeyse yirmi sene geçmesine rağmen, rock hayatını araştıran çalışmaların halen yeterli seviyeye ulaşmadığı gözükmemektedir. Yakın zamanda yapılan konferanslardan birinde yayımlanan bildiri metni rock müziğin sosyolojik izdüşümlerini araştıran akademik çalışmaların çok sınırlı olduğunun altını çizmiştir. Bu çalışmanın ana amacı Türkiye’de en çok satan beş rock müzisyenin (Teoman, Mor ve Ötesi, Şebnem Ferah, Duman, Athena) şarkı sözleri ve diskografileri üzerinden 2001 yılından bu yana Türkiye’de rock müziğin sosyopolitik atmosferini gözlemlemektir (Ongur & Develi, 2013). Araştırmanın başından itibaren, bildiri metninde, toplumsal muhalefetin bir

²³ Bkz. Ayas, 2015. Ayrıca, Ayas’ın musiki inkılabını sosyolojik açıdan incelediği çalışması için bkz. Ayas, 2014.

alternatif şekli olarak rock müzğin 1995'te yayımlanan bir kitap (Akay, 1995) ve bazı tez çalışmaları (örneğin, Özkarslı, 2008; Özük, 2009; Sakar, 2007; Sevimli, 2009; Yanıkkaya, 2004) dışında kapsamlı ve yeterli bir şekilde çalışılmadığına değinilir (Ongur & Develi, 2013).

Bildiri metninde “analiz edilen beş ismin toplamda üretmiş oldukları iki yüz elli iki şarkı arasında yalnızca elli beş şarkının sözlerinde (yaklaşık %22 oranında) toplumsal muhalefetle eşleştirilebilen içeriğe rastlanmakta” (A.g.k., s. 166) olduğu belirtilmiştir. Çalışmadaki diğer bir bulgu da dikkat çekicidir: “2013 yılına yaklaştıkça, bu isimlerin albümlerinde yer verdikleri muhalif içerikli şarkı sayısı da gittikçe azalmakta ya da ortadan kalkmaktadır (Duman, bu duruma bir istisna teşkil etmektedir)” (A.g.k.).

Diğer yandan, “Eğribel’in Niçin Arabesk Değil? adlı çalışması, Türkiye’de müzik sosyolojisi adına önemli bir model olarak görülebilir” (Esgin, 2012, s. 180). Ö. Naci Soykan (2000), Ünsal Oskay (2001), Tuğrul Tanyol (1982), Ayten Kaplan (2005), Ayhan Erol (2002; 2009), Vural Yıldırım ve Tarkan Koç (2004) da Türkiye’de müzik sosyolojisine katkıda bulunmuş önemli isimlerdir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Türkiye’de müzik sosyolojisi bu çalışmalarla sınırlı değildir; ancak alana yapılan tüm katkılardan bahsetmek geniş bir literatür çalışması gerektirdiği için alana dair kapsamlı bir araştırmaya ihtiyaç vardır.

Türkiye’de müzik sosyolojisine dâhil edilebilecek çalışmalar birçok konuya ve soruna değinmesine rağmen popüler müzik alanının en çok ele alınan alan olduğu söylenebilir. Arabesk olgusunu işaret eden, müzik sosyolojisindeki eski kitaplardan başlayarak, arabesk müzik de sosyolojik boyutları ve alandaki güzergâhlarıyla halen tartışılmaya devam etmektedir.²⁴ Arabesk müzik üzerine yazılmış tezlerin ²⁵ 2000’lerdeki niceliksel artışı da buna işaret etmektedir (bkz. EK-1).

Doğu Batı ve Toplum Bilim gibi, müzik alanı üzerine odaklanan özel sayılar çıkaran yayınlar başta olmak üzere çeşitli dergiler ve akademik yayınlar da müzik sosyolojisine katkıda bulunmuş ve alana dair önemli kaynakları bir araya getirmiştir.²⁶ “Ulusal dergicilik alanında ise, örnek vermek gerekirse, *Opus*, *Andante*, *Musiki*

²⁴ Öne çıkan bazı örnekler için bkz. Güngör, 1993; Küçük Kaplan, 2013; Özbek, 2013; Özgür, 2006; Stokes, 2012a; Yazar, 2008.

²⁵ Adı geçen tezler, 1 Şubat 2016 tarihinde YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde “tarama terimi” yerine “arabesk” yazarak elde edilmiş tezlerdir. Bu alandaki bütün tezleri kapsamamaktadır. Bu nedenle temsildir.

²⁶ Bkz. Akay, 1999, 2001; Doğu Batı, 2012.

Dergisi (on-line), *Musikişinas* gibi dergiler sanat müziği ağırlıklı olarak çeşitli toplumsal çözümlemelere yer vermektedirler” (Ergur & Güven, 2014, s. 10). 2010’larda yayın hayatına başlayan *Partisyon* dergisi de *Müzikte Yeni, Bir Silah Olarak Müzik, Cinsiyet ve Müzik* gibi farklı temalı sayılar hazırlayarak interdisipliner çalışmaları müzik alanı etrafında birleştirmeyi amaç edinmiştir. Ayrıca, Osmanlı – Türk musikisinin sosyal, kurumsal ve ideolojik dönüşümünü varoluşsal tiplere dayanarak tartışan, Hüseyin Etil ve Vefa Saygın Öğütle tarafından yazılmış makale gibi alana farklı katkılar sunmayı hedefleyen makaleler de göz ardı edilmemelidir (bkz. Öğütle & Etil, 2009). Bu makalede kapsamlı bir çerçeve çizmenin yanı sıra, sunulan geniş bir referans listesi de göze çarpar.

Diğer yandan, Türkiye’de müzik sosyolojisi alanına ilişkin çalışmalara yayınevlerinin katkıları düşünüldüğünde, en değerli katkıyı Pan Yayınları’nın ve Bağlam Yayınları’nın (Müzik Bilimleri Dizisi) yaptığı görülmektedir. Farklı yayınevleri tarafından Türkçe’ye kazandırılan eserler de ilgili araştırmacılar için büyük önem arz etmektedir.²⁷

Ali Ergur ve Uğur Zeynep Güven tarafından yazılan *Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi* adlı makale de müzik sosyolojisi ile ilgilenen araştırmacılar için önemli bir kaynak olmuştur. Bu makalede Türkiye’de müzik – sosyoloji etkileşimli güncel tartışmalar ve bilimsel çalışmalar ortaya konulurken “disiplinler arası kuramsal eserler”, popüler müzik çalışmaları”, “teknoloji, medya ve müzik ilişkisi incelemeleri” ve “küreselleşme ve dünya müziği incelemeleri” başlıkları altında Türkiye’de müzik sosyolojisine doğrudan veya dolaylı katkıları olan çalışmalara değinilmiştir. Bu makalede de sunulduğu üzere, popüler müzik çalışmalarının müzik sosyolojisi literatüründe Türkiye’de en geniş yere sahip olması dikkat çekicidir. Popüler müzik çalışmalarına dair Ergur ve Güven tarafından yapılan tespit kayda değerdir: “Türkiye’de dünya ile paralellik gösteren temalar bulunduğu görülmekle beraber, özellikle müzik sosyolojisinde önemli yer tutan popüler müzik çalışmaları kapsamında dünyadan farklı olarak Anadolu-Rock ve arabesk türleri dikkat çekmiştir” (Ergur & Güven, 2014, s. 18).

Müzik sosyolojisi altında Türkiye’de yapılan çalışmaları daha geniş bir çerçevede değerlendirebilmek için bu alanda yazılan tezlere bakmak faydalı olacaktır. YÖK

²⁷ Bkz. Elias, 2000; Lassarre, 2011; Said, 2005; Wicke, 2006; Young, 1999.

Ulusal Tez Merkezi Türkiye’deki üniversitelerde yazılmış tezlerin önemli bir kısmına erişmemizi sağlayan bir veri tabanıdır. Ancak, bazı tezlere erişim çeşitli haklardan ve yazar izinlerinden dolayı kısıtlıdır. Ekim, 2014 itibariyle, sosyoloji alanında YÖK’te yapılan detaylı bir tarama, “sosyoloji” konulu 2000 teze ve sosyoloji bölümlerine teslim edilmiş 623 teze erişim imkânı sağlamıştır bize. Bu kapsamlı araştırma 2000’lerin sonlarından günümüze kadar teslim edilen tezlere dair fikir edinmemizi sağlar.²⁸ Böylece, müzik sosyolojisi ile ilgili son yıllarda yazılan tezler üzerinden alanın sınırlarını ve alana dair en son eğilimleri tespit etme imkânı doğar. Yazılan tezlere baktığımızda müzik sosyolojisi altında değerlendirilebilecek çeşitlilik dikkat çekicidir (bkz. EK-2).

Müzik sosyolojisine dair Türkiye’de yapılan çalışmalara baktığımızda alana en değerli katkıyı sağlayan çalışmaların yüksek lisans ve doktora tezleri olduğu görülmektedir. Son yıllarda yürütülen tezlerin çoğunlukla yeterli sosyolojik zeminin üzerine tesis edilmiş olması ve alanı tarihselleştirmede, müzik sosyolojisi altında yapılan diğer çalışmalardan daha kapsamlı bir çerçeve çizebilmesi umut verici olsa da nicelik olarak bu alanda halen yeterli sayıda tez hazırlandığı söylenemez. Ekim, 2014 itibariyle YÖK Ulusal Tez Merkezi üzerinden yapılan detaylı taramada, “sosyoloji” konulu 2000 teze ve sosyoloji bölümlerine teslim edilmiş 623 teze rastlanırken müzik sosyolojisi ile ilişkili sayılabilecek sosyoloji bölümlerine teslim edilmiş sadece 11 tez görülmektedir (bkz. EK-2). Diğer bölümlerde sunulan tezlerin de niceliksel azlığı dikkat çekicidir ²⁹ (bkz. EK-3). Ayrıca, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’na sunulan tezlerde müzik analizlerinin yanı sıra müziğin kültürel ve toplumsal bağlamlarının da konu edilmesi, müzikbilim – sosyoloji yakınlığının Türkiye’deki üniversitelerde yapılan bilimsel çalışmalarda arttığını bize göstermektedir. Bu iddiayı somutlaştırmak için, müzik bilim-sosyoloji ilişkiselliği dâhilinde Türkiye’de literatüre önemli katkılar yapan ve öne çıkan isimlerden Fırat Kutluk ve Ayhan Erol gibi müzik bilimcilerin öncülüğünde yürütülen tezlerin bir dökümünün sunulduğu Dokuz Eylül Üniversitesi (D.E.Ü.) Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Arşivi’ne bakılabilir (bkz. EK-4). D.E.Ü.

²⁸ Bu araştırma, Türkiye’de müzik sosyolojisi alanında veya bu alanla ilgili farklı bölümlerde yürütülen tez çalışmalarının tamamını kapsamamaktadır. Araştırma kapsamında, YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde tarama ölçütlerine göre “sosyoloji” konulu veya sosyoloji bölümlerine teslim edilmiş; Ekim, 2014 tarihi itibariyle erişilebilir (PDF olarak indirilebilir) olan tezler dikkate alınmıştır.

²⁹ Ayrıca, eklerde (bkz. EK-2 ve EK-3) olmayan, diğer bölümlere teslim edilmiş, müzik sosyolojisi alanı ile doğrudan veya dolaylı olarak ilgili başka tezler de olduğunu belirtmekte yarar vardır. Listelenenler bu araştırma kapsamındaki kriterler dâhilinde ulaşılan tezlerdir.

Müzik Bölümü tezlerinde müzik olgusu üzerinden giden analizlerin ağır bastığı tezler olmakla birlikte Bourdieu'den Gramsci'ye çeşitli referanslarla sosyal bilimler geleneğine yaslanan tezlerin (Sakar, 2007) de olması müzik bilim – sosyoloji ilişkisinin interdisipliner arayışlarına örnek teşkil eder.

Sosyoloji alanında yeni eğilimlere baktığımızda müzik sosyolojisinin son yıllarda araştırmacılar için daha ilgi çekici bir alan haline geldiği, bu alanda artan yayın sayısından da anlaşılmaktadır:

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ve 21. yüzyılın başlarında müzik sosyolojisi önemli bir yükseliş göstermiştir... 1970 – 1980 arasında Sociological Abstracts, dergilerde görülen sadece 269 makaleye işaret ederken, 1980'lerin ortalarından itibaren bu yayınlar artmıştır... 2000 – 2004 arasında ise 695 yayın yapılmıştır. (Dowd, 2007, s. 249)

Son yıllarda, Bourdieu sosyolojisini ele alan konferansların Türkiye'de de düzenlenmeye başlanması ayrıca dikkat çekicidir. 2014-2016 arasında üç sene üst üste düzenlenen Bourdieu Sempozyumları Türkiye'de Bourdieu Sosyolojisi'ne olan ilginin arttığını göstermektedir.³⁰ Bourdieu'nün, bilhassa, sanat sosyolojisi ve kültürel tüketim alanlarında etkileri daha geniş araştırılmalı ve alana yeni katkılar sunan, Bourdieu etkileşimli post-Bourdieuian çalışmalar daha kapsamlı olarak değerlendirilmelidir. “Bugünlerde Bourdieu'yü temel almayan veya ondan esinlenmeyen müzik beğenisine dair çalışmalar bulmak neredeyse imkânsızdır, aynı zamanda, *Distinction* ve *The Field of Cultural Production* adlı çalışmalar müzik ve toplumsal yapıyı inceleyen çalışmalar için mihenk taşları halini almıştır” (Prior, 2011). Bu nedenden ötürü, Bourdieu'nün kavramları; alana teorik ve metodolojik katkıları sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisi ile ilgili olarak ortaya çıkan yeni eğilimler ile birlikte değerlendirilmelidir.

Bugün müziğin kültürel, toplumsal, bireysel boyutlarının ve izdüşümlerinin; müziğin yapısal özelliklerinin, müzik eğilimlerinin ve farklılaşan beğeni kalıplarının; müzikteki değişim, dönüşüm ve kırılmaların ve müzik alanının, alanda ortaya çıkan

³⁰ Bu sempozyumların ilki Aydın'da Adnan Menderes Üniversitesi'nde, ikincisi Denizli'de Pamukkale Üniversitesi'nde, üçüncüsü ise Antalya'da Akdeniz Üniversitesi'nde düzenlenmiştir. 2017'den itibaren kişi kültürden vazgeçilerek sempozyumların *İlişkisel Sosyal Bilimler Kongresi* adı altında gerçekleştirileceği duyurulmuştur. Bir bildiri sunarak katıldığım ve birçok sunumu dinleme fırsatı bulduğum III. Bourdieu Sempozyumu'nda katılımcıların azımsanmayacak bir kısmının Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını çalışmalarına uyarlamakta sorunlar yaşadığını gözlemlediğimi belirtmeliyim. Ancak, bu sorunların, düzenlenen sempozyumlar sürekli kılınarak tartışıldıkça asgariye ineceği kanısındayım.

eyleyicilerle birlikte yeni sınırlarının tespitinde sadece sosyoloji disiplininin kuramsal ve metodolojik yaklaşımları da yeterli olmamaktadır. Temelde dört farklı disiplinin birbiriyle dayanışma içerisinde olması gerekmektedir. Bu vazgeçilmez disiplinler müzikoloji, etnomüzikoloji, antropoloji ve sosyoloji disiplinleridir. Bu aşamada, bahsi geçen disiplinlerin, sınırlarını göz önünde bulundurarak kısaca tanımlamak faydalı olabilir:

...Müzikoloji, sistematik müzikoloji, etnomüzikoloji, tarihsel müzikoloji, gibi alt dallar sunmaktadır. Bir başka deyişle, günümüzde, artık her iki disiplinde de, tıpkı müzik sosyolojisinin asıl amacı olan müzik-toplum-kültür ilişkisini anlamlandırmak gibi hedefler önemli yer tutmaktadır. Müzik antropolojisinin, etnomüzikoloji ile kimi zaman aynı anlamda kullanılması dikkat çekebilir... Ancak günümüzde artık, 'etno' önekinin anlam içeriğinde dönüşümler olması; antropoloji biliminde de ötekinin uzakta olmadığı, farklı kültürlerin bir arada yaşadığı düşüncesi, tam da küreselleşen çok kültürlü kent yaşamı söylemi ile yeniden şekillenmekte olan sosyoloji alanı ile kesişmekte, etnomüzikoloji alanını müzik sosyolojisi alanına daha da yakınlaştırmaktadır. (Ergur & Güven, 2014, s. 6)

Türkiye’de müzik sosyolojisinin gelişim göstermesinde, bu bahsedilen disiplinlere, yani antropoloji, müzikoloji, etnomüzikoloji ve sosyoloji disiplinlerine, yapısal ve kurumsal işlerlik kazandırmak büyük önem arz etmektedir. Bugün Türkiye’de hemen hemen her üniversitede sosyoloji bölümü olduğu gözükmektedir. Ancak müzik sosyolojisine doğrudan veya dolaylı katkılar sağlayacak olan üç bölümün – etnomüzikoloji, antropoloji, müzikoloji – halen kurumsal ve yapısal yetersizliklerle veya sıkıntılarla yüzleştiği görülmektedir. Türkiye’deki birçok üniversitede sosyoloji disiplini daha majör bir disiplin olarak değerlendirilirken antropoloji, etnomüzikoloji ve müzikoloji disiplinleri geri planda kalmakta ve ilgili bölümler çok seyrek olarak açılmaktadır. Etnomüzikoloji dünyasının öncü isimlerinden John Blacking’in “müziğin insan tarafından düzenlenmiş ses” olduğuna dair kanaat bildirmesi müziğin diğer disiplinlerle ilişkiselliğini de imlemektedir, denilebilir.

Son olarak, *Sanat Sevdası* (2011) gibi önemli eserlerin Türkçe’ye çevrilmesi Türkiye’de sanat sosyolojisi alanına önemli bir katkı olarak düşünülmelidir. Ancak, unutulmamalıdır ki, *Sanat Sevdası*, orijinal ilk çalışmanın yayınından neredeyse kırk sene sonra Türkçe’ye çevrilmiştir. Bu kitap, Bourdieu’nün muazzam çalışması *Distinction*’dan (1984 [1979]) önce yayımlanmış önemli bir çalışmadır. Bu noktada, *Distinction*’ın da orijinal ilk çalışmanın yayınından neredeyse kırk sene sonra Türkçe’ye çevrildiğini belirtmekte yarar vardır. *Distinction* sanat sosyolojisi alanında

çok etkili bir çalışma olmasının yanı sıra yeni bir müzik ve beğeni sosyolojisinin de temellerini atmıştır. Türkiye’deki geç çeviriler alanın tarihine dönük malzemeleri takip etmekte zorluklar yaşanmasına; birçok disiplinde yaşanan gelişmelerin geriden takip edilmesine sebep olmaktadır.



3. PROTEST MÜZİĞİ VE PROTEST MÜZİSYENİ TANIMLAMAK

Sanat ve daha özelinde müzik, farklı dönemlerde farklı şekillerde toplumsal hareketlerin içinde veya değişen, dönüşen dünya düzenlerinin/yerel sistemlerin getirdiği gelişmeler yanında; kimi zaman da bu gelişmelerin karşısında yer almıştır. Müzik/sanat icrasının yanı sıra müziği alımlamak da gündelik hayat pratiklerimizde önemli bir yer tutar. Diğer yandan, farklı müzik türleri farklı alımlayıcılarda farklı veya aynı/benzer beğenileri, gereksinimleri, tutum ve eğilim kalıplarını da beraberinde getirir. Gelişen bu tutum ve eğilim kalıpları, bizi, Bourdieu sosyolojisinin temelinde yer alan habitus kavramını göz önünde bulundurmaya yöneltir.³¹

Protest teriminin kavramsal gelişimine baktığımızda öncelikli olarak politik ve dini bir terimle karşılaşırız:

Hristiyan dininin katı kurallarını simgeleyen başta Katolik ve Ortodoks inançlarına bir tepki olan Protestanlık değerlerinden türetilmiş bir sözcüktür ‘protest’... ‘Protest’ ilk tanımıyla reformculukla neredeyse eş bir anlamı çağırıştırır. Bu terimin anlamsal boyutları yüzyıllar içinde gitgide zenginleşip, politikanın, sanatın, inanç sistemlerinin özel evrimler yaşaması sürecinde sıkça anılan bir terim olmuştur. (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 31)

“Protest” sözcüğü, tarihsel süreç içerisinde farklı bağlamlarda farklı kullanımlara araç olsa da temel kavramsal arka planını koruyup genel olarak reformcu özelliklerle özdeşliğini sürdürmüştür. “Protest/o” sözcüğünden kaynağını alan protest müzik türü ise, kimi zaman protest bir tavrın belli yapısal özellikler dâhilinde, belli müzikal formlarla, kimi zaman alışlagelmiş formları bozarak ifade edildiği; kimi zaman da sloganist sözleri kendine araç edinerek sanatçının belli bir sorunsalı işlediği bir müzik türü olarak algılanma eğilimindedir.³² Folklordan beslenerek gelişim gösteren protest müzikte, âşık geleneğiyle – özellikle Anglosakson kültürdeki – iç içe geçmişlik

³¹ Araştırmanın bu kısmında literatür taraması neticesinde protest müziği tanımlamak; protest müziğin dünyada gelişimini, tarihini belirlemek öncelikli olduğu için kuramsal olarak ayrıntılar/çerçeveler geri planda tutulacaktır. Bu noktada, Bourdieu’nün *habitus* kavramını genel bir tanımla yeniden belirtmek yararlı olacaktır: “Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi (üniter) bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 1995, s. 23).

³² Marş formunda veya ağıtsal nitelikteki şarkılar, protest müzikte en çok rastlanan şarkılardır.

görülmektedir. “Özellikle 1968 Baharı sonrasında bütün dünyada toplumsal hareketlerin yarattığı etkiyle³³ birlikte protest müzik en çok dinlenen müzik türlerinden biri olmuştur” (Duran, 2015, s. 136). Protest müzik, tanımsal olarak tek bir türe işaret ediyor gibi gözükse de içerisinde birden çok müzik türünü barındırır: “Pop, Punk, Reggae, Hip Hop gibi müzik türleri dâhil olmak üzere birçok farklı müzik tarzı içinden protest müzik yapan isimlere rastlanabilir” (A.g.k.). Diğer yandan, protest müzik icrası söz konusu olduğunda müzik pratiklerinin müzisyen tarafından nasıl yansıtıldığı da protest müzisyenin protest müzik alt alanındaki konumlanışına etki eder. Ayrıca, belirtmek gerekir ki, protest müzik bağlamsal ve dönemsel olarak değişkenlik gösterdiği için “protest müzisyen” veya “protest müzik grubu” tanımı da dönemsel ve bağlamsal olarak düşünülmelidir. Bu iddiadan yola çıkarak, örneğin, Mozart’ın protest bir müzisyen olduğu iddia edilebilir, tartışılabilir. Norbert Elias’ın (2000) da belirttiği gibi, Beethoven, gelenekten kopan bir müzisyenken Mozart içinde büyüdüğü eski kanonik yapıdan müziğini oluşturmuştur.³⁴ Ama Mozart’ta, protest bir tavrın ağır bastığı görülür:

Mozart, kendi kişisel amaç ve arzularında, kendisinin anlamlı veya anlamsız bulduğu konularda, daha geç bir sanatçı tipinin davranış ve duyularına önceden sahip olmuştur. Onun döneminde sarayda, kadrolu memur sanatçılar, hizmetkâr sanatçılar kurumsal olarak hâlâ mevcuttu. Ancak o, kişisel fantezilerinin³⁵ peşinden sürüklenmek isteyen bir kişilik yapısına sahipti. Başka bir deyişle Mozart, toplumsal açıdan yüksek değer taşıyan müziğin saraylarda ve şehir kiliselerinde hizmetkâr olarak görev yapan zanaatkâr sanatçılar tarafından bestelenip sunulduğu bir dönemde, özgür olan ve büyük ölçüde de kendi kişisel esinlerine güvenen bir

³³ Akın Ok tarafından, Türkiye’de müzik/sanat alanında çok değerli katkıları olmuş ve önemli izler bırakmış çeşitli sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelerden oluşan *68 Çığlıkları* adlı kitapta, 68’li olmak ile ilgili Fikret Kızılok’un söyledikleri ilgi çekicidir. 68 olaylarının bütün dünyayı etkilemediğine dair tespitlerini Kızılok şu şekilde dile getirir: “68’in bir felsefesi varsa ben 68’li değilim. 68 olayı batıda bir kazan kaldırma olayıdır. Yoksa bir felsefesi olan bir durum değildir. 68’li dediğin olay da Cohn Bendit’ler... O zamanlar Fransa’da özellikle anayasanın değiştirilmesi süreci var. De Gaulle anayasasından sonra – bazı şeyleri şimdi de değiştirmek isteyen Özal ve Evren zamanında da öyle – sendikal vb. kurumların kazan kaldırmasıdır. Peki, neden kazan kaldırılıyor? Bunun bir nedeni olmalı. Tarihin getirdiği misyonlar var” (Kızılok’la söyleşi; Ok, 1994, s. 192.)

³⁴ Mozart eski kanonik yapıdan beslense de alışlagelmişin dışında olan; müzikteki güç dengelerini bozan eserleri de vardır. *Saraydan Kız Kaçırma* adlı opera buna bir örnek teşkil eder. Elias’ın da belirttiği üzere (2000, s. 167.), o dönemlerde alışılmış olan müzikal akış ve duyuma göre orkestradaki enstrümanların seslerinin eseri seslendirenlere göre daha geri planda olması beklenirken Mozart, bu eserde dengeleri altüst etmiştir. Bunun üzerine kadın ses sanatçılarından birisi, orkestrada birçok kez forte (kuvvetli/vurgulu çalım) duyulduğu için kendi sesinin geri planda kalmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.

³⁵ Burada, “fantezi” sözcüğü yerine “tutku”, “arzu” gibi sözcükler metne daha uygun düşebilir gözükmektedir. Ancak çeviriden önce ilk metne de bakmak ve buna göre görüş bildirmek daha anlamlı olur. Eğer metnin orijinalinde bu sözcük “fantasy” olarak geçiyorsa sözcük seçimi metne tam olarak uygun düşmüyor gibi gözükmektedir.

sanatçıyı temsil ediyordu. Müzik yaratımlarında bu biçimde ifadesini bulan sosyal güç dağılımı bütününde hâlâ bozulmamıştı. (Elias, 2000, s. 6)

Mozart'ın özellikle 1780'lerin başında sarayda hizmetinde olduğu üstlerine karşı gelişi, babasının onun Salzburg'ta kalmasını ve emirlere itaat eden bir hizmetkâr müzisyen olmasını istemesine rağmen babasını dinlememesi Mozart'ın protest bir müzisyen olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu protest duruş sayesinde Mozart ürünlerinin bir kısmını saraya bağlı olmaksızın, özgür ve özerk olarak üretebilmiştir. Saraya bağlı bir müzisyen olarak tâbi konumda olan Mozart'ın bu protest tavrı, egemenler ve tâbi konumda olanlar arasındaki gerilimi kırmaya yönelik bir adım olarak yorumlanabilir.³⁶ Bu durumun da, günümüzde Mozart'ın bir dahi olarak daha çok saygı duymasında etkisi olmuştur. Mozart, Salzburg'ta kadrolu, memur bir müzisyen olarak çalışmayı reddedip Viyana'da saygı görmenin peşinden koştuğu için *Saraydan Kız Kaçırma*, *Don Giovanni* ve *Figaro'nun Düğünü* gibi önemli operaları besteleyebilme şansını edinmiştir.

Günümüz müziğine de dolaylı veya direkt etkisi olan ilk öncülerini 20. yüzyılda veren protest müziğin başat özellikleri³⁷ hegemonik yapılara, resmi olana, tahakküme, egemen güçlere, belli formlara/yapılara veya belli alanlardaki erklerle karşı tavır alan bir tutum benimseme tercihinde olmasıdır.³⁸ Yani, protest müzik denince genel olarak

³⁶ Egemenler ile tâbi konumda olanlar arasındaki gerilim sanat alanını ve eyleyici olarak sanatçıyı farklı yüzyıllarda farklı şekillerde etkilemiştir. Yütütülen çalışma kapsamında müzik olgusu ve müzik alanı üzerinden tartışmalar yürütülse de, egemenler-tâbi olanlar gerilim hattının müzik dışındaki sanat dallarında da tezahür ettiğini göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Sanat alanında ötelenenler/dışlananlar genellikle protest tavır almaya veya farklı ifade mecraları aramaya yönelmişlerdir. Örneğin, *Paris Salonu* ("Salon de Paris") 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıl sonlarına kadar Paris'te resim alanını şekillendirici başat merci olmuş; birçok sanatçının itibarlarını, yani sembolik sermayelerinin gelişimini, olumlu/olumsuz etkilemiştir. 1863'te birçok önemli sanatçının çalışmalarının reddedilmesi üzerine hararetli tartışmalar başlamıştır. Bunun üzerine düzenlenen *Reddedilenler Salonu* ("Salon des Refusés") sergi projesi o dönem reddedilen birçok resmi sergilemek için düzenlenmiştir. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* resmi gibi kuvvetli resimlerin o dönem Paris Salonu tarafından reddedilmesi *Reddedilenler Salonu* için itici güç olurken 1863 senesi de geleneksel olanla restleşme açısından önemli bir tarihi dönemeç sayılabilir. (bkz. Tetikçi, 2017, s. 2283; Yılmaz, 2014, s. 503) Paris Salonu-Reddedilenler Salonu çatışması Bourdieu'nün alandaki başat mücadelenin egemenler ile tâbi konumda olanlar arasında şekillendiği iddiasını destekler niteliktedir.

³⁷ Protest müziğin bu başat özelliklerin hepsini birden göstermesi gibi bir gereklilik yoktur. Bu özelliklerden birine veya birkaçına sahip olması genel olarak o müzik türünü protest müzik türü dâhilinde değerlendirmek için yeterlidir.

³⁸ Protest müziğin görünürlük kazandığı ve kitleleri etkilemeye başladığı 20. yüzyılda, çeşitli sanat dallarında da protest tavır almalar, eğilimler dikkat çekicidir. Örneğin, bir başkaldırı olarak nitelendirilen, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan *Dada* akımı, 1. Dünya Savaşı'na muhalif bir grubun bir araya gelmesi ereğiyle başlamıştır. 20. yüzyıl, farklı sanat dallarında farklı muhalif/protest tavrıların/eğilimlerin ivme kazandığı bir yüzyıldır. Kimi sanatçılar daha çok geleneğe karşı tavır alıp, tabiri yerindeyse bir "yeni" peşinden giderlerken; kimi sanatçılar da politik bir tutum içinde karşı

muhalif bir tavırla özdeşleşme; söze gelme, müziğe yansıma söz konusudur. Ancak protest müziği belli bir tanımla sınırlandırmak tarihsel analizi geri plana atma riskini beraberinde getirir. Böylesi bir yaklaşım, ayrıca, bizi olguları toplumsal bağlamlardan soyut inceleme gerekliliğini ön koşul olarak kabullenişe götürme ihtimalini de içinde taşır. Buradan hareketle, protest müziği değerlendirirken, olgu ve olayları toplumsal bağlamdan koparmadan düşünerek müziği bu olgu ve olaylarla etkileşimli olarak ele almak sosyolojik zemini daha sağlam tesis etmeye olanak sağlayacaktır. Diğer bir deyişle, bütün bu riskleri ve ihtimalleri göz önünde bulundurarak, protest müziği belli genel tanımlara hapsedmek yerine protest müziğin tarihsel arka planından koparılmadan ve birikerek geldiği süreç yadsınmadan ele alınması daha doğru olacaktır.³⁹ Ayrıca, protest müziğin içinde doğup yetiştiği koşullarla bu döneme damgasını vuran yapılar, aktörler ve alanda rekâbet halinde olan eyleyicilerin ve kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısı bütüncül olarak ele alınmalıdır.⁴⁰ Ancak, dünyada protest müziğin gelişimi gözlemlenirken böylesi bütüncül bir yapısal tarih analizine imkân yoktur. Çünkü içinden çıkılmaz bir ilişkiler ağı, değerlendirmesi güç bir toplumsal uzam ve çok geniş bir zaman dilimi söz konusudur. Bu nedenle, önceden belirtmek gerekir ki, derin sosyolojik analizler Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihi incelenirken yapılacak; protest müziğin dünyada gelişimi daha çok bir literatür taraması olarak kalacaktır.

3.1 Protest Müziğin Dünyada Gelişimi

Daha önce de değinildiği üzere, 20. yüzyılın başlarından itibaren, çeşitli sanat dallarındaki protest tavrılara, eğilimlere ve gelenek yıkıcılığa paralel olarak gelişim gösteren ve dünya çapında görünürlük kazanan protest müzik gitgide geniş kitleler

duruş olarak protest tavrılarını belli etmeye çalışmışlardır. Kavramsal sanatın öncülerinden Marcel Duchamp’ın, burjuva sanat beğenisine bir tokat atmayı amaçladığı *Pisuar* (1917, R. Mutt rumuzuyla) adlı eseri; Cohn Cage tarafından 1952 yılında bestelenen, uzun bir sessizlikle örülüp sessizliğin ve dinleyicilerin seslerinin de sese dâhil olduğunu vurgulayan *4'33"* (Dört dakika otuz üç saniye; dört otuz üç) adlı eseri; Joseph Beuys tarafından gerçekleştirilen, uygar insana dert anlatmanın ölü tavşana dert anlatmaktan daha kolay olduğunu anlatan *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (1965) adlı performans; Faith Wilding tarafından performe edilen, kadına biçilen toplumsal rolleri izleyiciye sunan, feminist sanat projesi Womanhouse’da gerçekleşen *Bekleyiş* (1971) adlı performans 20. yüzyılda gerçekleştirilen en önemli protest sanat ürünlerinden ve icralarından birkaçına örnek teşkil eder. 20. yüzyılda protest sayılabilecek türde sanat eserleri ve akımları sıklıkla vardır.

³⁹ Böylesi bir analiz, Bourdieu’cü Sanat Sosyolojisi’nin kuramsal temellerini izlek edinerek ilerleyen bir tez çalışmasının kendi içinde tutarlı olarak ilerlemesine de olanak sağlayacaktır

⁴⁰ Bourdieu’den hareketle, alanın incelemesini yürütürken izlenecek temel uğraklardan ikincisi zaten bunu gerektirir.

üzerindeki etkisini artırmış, yaygın bir tür olmaya başlamıştır.⁴¹ Amerika'daki ilk büyük protest müzisyenlere baktığımızda, "Amerika'nın en baskıcı, en ırkçı döneminde, bir direnci, ayakta durmayı simgeledikleri" (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 33) gözükmektedir. Bu yüzden, protest müzik için bir direniş müziği olduğu da söylenebilir. "ABD'nin 1929 yılıyla özdeşleşen ekonomik bunalımının ardından, bazı âşıklar, ellerinde gitarlarıyla köy, kasaba gezip, toplumsal eleştiriler taşıyan şarkılar söyleyip, o günün Amerikan iktidarına dolaysız bir tepkiyi temsil ediyorlardı" (A.g.k., s. 32). Bir öfkenin ve/veya sitemin dışavurumunun temel itici güç olduğu bir müzik tarzı olan protest müziğin ilk çıkışı o günlere dayanmaktadır. Sadece politik hegemonyaya değil, kimi zaman kültürel hegemonyaya karşı duruşun da bir simgesi olmuştur protest müzik. Bu müzikle anlatılan veya eleştirilen olay/olgular ve tepki gösterilen sistemin işleyen çarkları, genellikle şarkı sözleri aracılığıyla öykülenerek aktarılıyordu. 1950'lerde bazı protest müzisyenler müziklerini metalaştırma⁴² eğilimi gösterebilir de genellikle protest müzik icracılarının derdi ticari bir müzik yapmak değil, süregelen dertleri – genellikle politik bağlamı olan sorunları – dillendirmek ve karşı duruş sergilemektir. 20. yüzyılın ortalarında siyahi yurttaşların hak arayışına verilen desteğin artması, 1959 Küba Devrimi'nin getirdiği özgürlükler, Vietnam Savaşı başta olmak üzere savaflara karşı olan müzisyenlerin seslerini duyurma gereksinimi gibi çeşitli etkenler de protest müziğin daha etkili olmasına ve bu akımın bilhassa üniversiteli gençler içinde sahiplenilmesine etki etmiştir. Zaten üniversitelerin, küçük barlarla birlikte, protest müziğin en çok icra edildiği yerlerden olduğu da bilinmektedir. 1960'larda ise protest müzik, hem tanımını netleştirmiş, hem de geniş kitlelere yayılarak görünürlük kazanmıştır. Amerikalı müzisyen Frank Zappa'nın 1967'de belirttiği üzere, "Amerikan gençleri bu dönemde ne bayrağa, ne ülkeye, ne de doktrinlere bağlıydı; sadece müziğe bağlılıkları vardı" (Zappa'yla söyleşen; Kofsky, 1969, s. 256). 1960'larda gençlerin Rock'N Roll müzik dinleme eğilimlerinin artması plak şirketlerinin temel tercihlerini gözden geçirmesi yönünde de itici bir güç olmuştur. Protest müziğin dinleyici kitlesini ise en çok üniversite

⁴¹ Bkz. (38)

⁴² Kapitalizmi ayrı olarak ele alıp derin analizlerde bulunan Marx'a göre, kapitalizm, diğer üretim biçimlerinden farklı olarak kendine özgü özel meta üretiminin en yüksek olduğu sistemdir. "Değişime giren ürün meta olur. Ancak, o şeye, ürüne, iki şahıs ya da iki topluluk arasındaki ilişki neden olmaktadır. Burada artık tek bir şahısta birleşmeyen üretici ile tüketici arasındaki ilişki eklendiği içindir ki, o şey, bir metadır" (Engels, 1976, s. 621). Müzik metalaştığında da, değişim değerine daha çok önem atfedilir. Bu da üretilen müziğin kullanım değerini ikincil öneme düşürüp müzikal formun bir bakıma fetişleşmesine neden olur.

öğrencileri ve orta sınıfa mensup vatandaşlar oluşturmaktaydı. Almanya ve Viyana'dan başlayıp Batı Avrupa'ya ve yavaş yavaş dünyaya yayılan vals nasıl 19. yüzyılın müzikal sembollerinden birisi haline geldiyse, protest müzik de 20. yüzyılın – özellikle ikinci yarından itibaren – müzikal sembollerinden birisi halini almıştır.⁴³ Protest müzik, ilk gelişim aşamalarında daha çok folk müzikle etkileşim halinde olup halk şarkılarından esinlenmiş veya folk müzikle harmanlanmış rock müzikle kendini göstermiştir. “Sonraki on yıllarda ise bu süreç, kendi içinden punk, metal, vb. gibi yerini Rock’a göre daha marjinal türlere bırakmıştır” (Dönmez & Özaltunoğlu, 2014, s. 47). Protest müzik alanının tarihini düşünmek ve alanın sınırlarını çizmek için bu alandaki eyleycilerden kronolojik bir şekilde bahsetmek yararlı olacaktır.⁴⁴

3.2 Dünyada Protest Müziğin Öncüleri

Protest müzik alanında öncü olmuş, önemli katkılarda bulunmuş sanatçılardan ve kolektiflerden en önde gelenleri⁴⁵ Joe Hill⁴⁶ (1875 – 1915), Lead Belly⁴⁷ (1888 – 1949), New York Besteciler Kolektifi⁴⁸, Woodrow Wilson Guthrie (1912 – 1967), Pete Seeger (1919 – 2014), Mikis Theodorakis (1925 –), Rolando Alarcon (1929 – 1973), Víctor Lidio Jara Martínez⁴⁹ (1932 – 1973), Miriam Makeba (1932 – 2008), Yoko Ono (1933 –), John Lennon (1940 – 1980), Philip David Ochs (1941 – 1976),

⁴³ Fransız dansı kankan ve Macar dansı çardaş da 19. yüzyılda popüler olan türlerdendir.

⁴⁴ Selçuk Duran'ın yüksek lisans tezinden derlediği kitabı *Âşık Geleneğinden Protest Müziğe Ali Asker* birtakım eksikliklerine rağmen, Türkiye’de şu ana kadar yapılmış çalışmalar içinde, protest müziğe dünyada ve Türkiye’de katkı sunanları en geniş kapsamıyla ele alan çalışmalardan biri gibi durmaktadır. Bu çalışmada, Antonio Gramsci’den hareketle Ali Asker, “proleteryanın organik aydını” olan protest bir müzisyen olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, çalışma kapsamında âşıklık geleneği önemli bir yer kapladığı için âşık kavramı ve geleneği yapısal özellikleriyle detaylıca anlatılmıştır. (bkz. Duran, 2015, s 54-136)

⁴⁵ Yürütülen tez dâhilinde Türkiye’deki müzisyenleri etkilemiş bütün protest müzik sanatçılarına değinmek mümkün olmayacağı için yaşadığı dönemde protest müziğe damgasını vuran veya etkileri çok uzun sürmüş, öncü sayılan protest müzisyenlerden ve müzik gruplarından bahsedilmiştir. Ayrıca, bazı protest müzik grupları üzerine halen Türkçe ve İngilizce kaynak yetersizliği söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin, İspanyol anarko punk/protest müzik grubu Sin Dios (1988 – 2006) gibi bazı gruplar üzerine Türkçe yazılmış akademik kaynaklar ne yazık ki fazla yoktur. Özellikle, protest müziğin dünya tarihindeki gelişimini ve bu alanda etki etmiş müzisyenleri/müzik gruplarını ele alan nitelikli Türkçe kaynakların/yayınların artması, ilerideki araştırmalar için önem arz edecektir. Bu tez de, bu bağlamda literatüre belli bir ölçüde katkı sunmayı hedeflemektedir.

⁴⁶ Joesph Hillström adıyla da bilinmektedir.

⁴⁷ Doğum adı Huddie William Ledbetter sanatçı Leadbelly olarak da anılmaktadır.

⁴⁸ Bu kolektifin özellikle 1931 – 1936 arasındaki dönemi, aktivist olarak kendilerini konumlandırmaları açısından önemlidir. Zaten 1936 sonrasında kolektif dağılmaya başlamıştır.

⁴⁹ Daha çok Victor Jara adıyla anılmaktadır. Bu yüzden, bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de Victor Jara adıyla bahsi geçecektir.

Bob Dylan⁵⁰ (1941 –), Joan Baez (1941 –), Neil Young (1945 -) ve Billy Bragg (1957 –) olarak sayılabilir. Bu figürlerin dışında, belli albümlerinde diğer albümlerindeki genel tarzdan farklı olarak protest müzik tarzında ürünler ortaya koymuş Bruce Springsteen⁵¹ gibi müzisyenler de vardır. The Beatles⁵² (1960 – 1970), the Rolling Stones (1962 -), Pink Floyd (1965 - ?), Quilapayún (1965 –), Inti Illimani (1967 -), Sex Pistols (1972 -) ve Rage Against the Machine/RATM (1991 – 2000; 2007 -) gibi müzik grupları da bazı/çoğu şarkılarıyla, sahnedeki tavırlarıyla veya genel olarak söylemleriyle protest müzik içinde düşünülebilecek müzik gruplarındandır.⁵³

Protest müzik alanında öncü olmuş, önemli katkılarda bulunmuş birçok sanatçı ve müzik grubu bulunmasına rağmen sadece yukarıda adı geçen isimlerin üzerinde durulacak olmasının temel nedenlerinden birisi de önerilen araştırma projesinin bütüncül bir yapı oluşturması gayesidir. Mesela, ırkçılığa karşı bir haykırış olarak doğup gelişen, siyahilerin hak arayışlarında büyük bir ses olan blues müzik de dönemsel olarak uzun bir süre için protest müzik içerisinde değerlendirilebilir:

Rus anarşist ve ateist düşünür Mikhail Bakunin, Şeytan'ı 'ebedi ve ezeli başkaldıran, ilk özgür düşünen' olarak tanımlamıştı. Ona göre Tanrı yoktu. Çünkü eğer olsaydı insan özgür olamaz, onun kölesi olurdu. Oysa insan özgür olabilmeliydi. Şeytan ise Tanrı'nın karşısında durmuş ve 'Dünya'nın kurtarıcısı' olmuştu; Âdem'in aklına insanlık ve özgürlük fikrini sokmuş, böylece onu itaatsiz birine dönüştürmüştü. Fransız ozan-şarkıcı Léo Ferré bu Şeytan'a, 'bize bu iki rengi verdiği için teşekkürler' diyordu. Bu iki renk, kırmızı ve siyah; 20. yüzyılda Şeytan'ın müziği ise 'blues'du. (Tezgör, 2012, s. 19)

20. yüzyılda blues müzik örneğinde görülen karşı duruşun ve protest tavrın benzeri başka türlerde de görülmüştür: Siyahilerin eşitsizliğe, kısıtlandırılmış özgürlüğe ve ırkçılığa karşı duruşlarını caz, soul, funk ve reggae müzik tarzlarında yansıttığı da bilinmektedir. 1920-1930 arasındaki *Yeni Siyahi Hareket* (Harlem Rönesansı) de sonrasında birçok siyahi protest müzisyeni etkilemiştir. Bu hareketin içinde yer alan

⁵⁰ Sahne adı Bob Dylan olan sanatçının gerçek adı Robert Allen Zimmerman'dır.

⁵¹ Müzisyenin on birinci stüdyo albümü olan *The Ghost of Tom Joad* (1995) protest bir country albümü olarak diğer albümlerden farklı bir tarza sahiptir.

⁵² İngiliz asıllı rock grubu the Beatles'ın üyeleri: Ringo Star takma adıyla Richard Starkey (bateri), John Lennon (ritm gitar), Paul McCartney (bas gitar) ve Georges Harrison (solo gitar)

⁵³ Bu bölümde hangi müzisyenlerin protest müzisyen olarak ele alınacağı belirlenirken protest müzisyenlere dair temel saptamalarda bulunan kaynakların yanısıra Anadolu Pop akımının ve Kardeş Türküler'in müzikal, düşünsel temelleri de göz önünde bulundurulmuştur. Bu kaynaklar için bkz. Canbazoglu, 2009; Denizci, 2014; Duran, 2015; Ok & Ertem, 2002, Özer, 2008; Meriç, 2006; Tezgör, 2012.

Billie Holiday gibi müzisyenlerin ardından pek çok önemli sanatçı siyahilerin hak arayışlarının müşterek sesi olmuştur. Örneğin, 1933 doğumlu Nina Simone siyahi hareketin ve sivil hakların en önemli savunucularından sayılmaktadır (A.g.k., s. 49). Ancak bu tarz müzikler ve müzisyenler özellikle karşı duruşları ve tavır almaları bağlamında düşünüldüğünde, Türkiye’de protest müziğin oluşmasında direkt bir etki göstermedikleri için bu araştırma kapsamında dünyada protest müziğin gelişiminden bahsederken fazla üzerlerinde durulmamıştır. Farklı coğrafyalarda ortaya çıkan protest müziklerin birbirinden etkilenmesi için sosyokültürel ve politik alanda yaşanan değişim, dönüşüm ve kırılmaların bir nebze benzerlik göstermesi veya belli ülkelerin izlediği politikaların ve/veya kültürel alanda atılan adımların diğerleri tarafından rol model alınması gerekmektedir. Örneğin, yakın tarihe baktığımızda, Türkiye’de olduğu gibi darbelerle yüzleşmek zorunda kalan ve Pinochet Darbesi’nden çok etkilenen Şili’deki müzisyenlerin ve müzik gruplarının Türkiye’deki devrimci müzisyenleri etkilemesi bir tesadüf değildir. Diğer yandan, Türkiye’deki protest müzisyenleri hayli etkileyen; rock müziğinin ve rock müzik etkileşimli protest müziğin the Beatles grubuyla birlikte ilk sembol isimleri arasında sayılan the Rolling Stones’un ilk albümüne (1964) baktığımızda bütün şarkıların eski blues formunda olması siyahilerin müzik geleneğinin dünya protest müzik tarihinde zaten içkinleşmiş olarak var olduğunu kanıtlamaktadır. Yani yazılacak bir protest müzik tarihinde adı anılmasa bile, siyahilerin müzik geleneğiyle günümüz protest müzisyenleri aracılığıyla karşılaşmak muhtemeldir. Özellikle rock müziğin temelinde blues’un etkileri yadsınamaz. Ancak, değinildiği üzere, detaylı bir dünya protest müzik tarihi yazmak, yürütülen bu araştırma kapsamını çok aşacağı için Türkiye’deki protest müzisyenlerin esas olarak etkilendikleri isimler ve bu isimlerin öncüleri üzerinden gidilmiştir.

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de protest müziğin temel dayanağını âşıklık geleneği oluşturmaktadır. Ancak protest müziğin temel dayanağı âşıklık geleneği olmasına rağmen protest müzik diğer tarzlarla zaman içinde iç içe geçmiştir. Örneğin, “sadece âşıkların ya da onları izleyenlerin değil, ‘popçu’ kategorisinde değerlendirdiğimiz isimlerin de politik şarkılar yaptığı, arşivleri karıştırdığımızda karşımıza çıkan bir gerçektir” (Meriç, 2006, s. 426). Bu bölümde adı geçen müzisyenlerin ve müzik gruplarının seçiminde, öncelikle âşıklık geleneğinden etkileşimli olarak gelişen Anadolu Pop/Rock akımının ve sonrasında evrilen veya

yeni biçimlerde ortaya çıkan protest müziğin 1960’lardan itibaren seyri göz önünde bulundurulmuştur. Dünyada protest müziğin öncüleri bu bağlamda belirlenirken, 1960’lı yıllarda Kuzey Amerika ve Batı Avrupa’daki hippie hareketlerinin Türkiye’deki protest müzisyenler üzerinde büyük etkilerinin olduğu da göz ardı edilmemiştir. Hippie hareketlerinden bağımsız olmayan, 60’ların ortalarında İngiltere’de ivme kazanan ve sonrasında Batı dünyası başta olmak üzere dünyaya yayılan rock müziğin de Türkiye’deki protest müzisyenlerde etkisi büyüktür. Bu bağlamda, Türkiye’de protest müziğe dâhil edilebilecek çeşitli müzisyenlerin veya müzik gruplarının – bilhassa, Batı müziği tandanslı Anadolu folkla müzik yolculuğuna başlayan müzisyenlerin - kendilerine örnek aldıkları gruplardan bahsederken the Beatles, Joan Baez, Bob Dylan, Pink Floyd, the Rolling Stones, Victor Jara başta olmak verdikleri referanslar belirleyici olmuştur. Örneğin, 1960’larda çıkış yapan, Anadolu Pop akımının ilk öncülerinden sayılan Mavi Işıklar grubunun da the Rolling Stones grubu gibi sahnedeki aykırı hareketleriyle ve normları altüst eden giyim kuşamıyla dikkat çektiği bilinmektedir. Daha aşıkâr bir örnek vermek gerekirse, Mavi Işıklar grubu 1970’teki Şan Sineması konserine pijamayla çıkıp protest tavrını giyim/kuşam aracılığıyla ortaya koymuştur. Bu durum basının hayli dikkatini çekmiş; grup ertesi gün gazetelerde bu aykırı tavrı üzerinden tartışılmıştır (Canbazoglu, 2009, s. 73). 1980’lerin ortalarında kurulan politik, aktivist ve radikal bir protest müzik grubu olan Grup Yorum Şili’li müzisyenlerin ve müzik gruplarının eşitlik, adalet ve hak arayışlarını desteklediklerini birçok söyleşilerinde söylemişler ve Victor Jara, Quilapayún ve Inti – Illimani gibi müzisyenlere ve müzik gruplarına bağlılıklarını ve saygılarını sunmuşlardır.⁵⁴ Söylenenler ışığında, Joe Hill’den başlayarak dünyada protest müziğin gelişimini takip etmek Türkiye’de protest müziğin ilk nüvelerinin hangi saikler ışığında ortaya çıktığını belirlemek açısından yararlı olacaktır.

3.3 Joe Hill’den Günümüze Dünyada Protest Müzik

20. yüzyılın başlarına baktığımızda, protest müzik adına referans verilecek ilk isimlerden biri Joe Hill’dir. Hill’in *Vaiz ve Köle* (“The Preacher and the Slave”) adlı şarkısı emek, özgürlük gibi konulara ve işçilerin sınıfsal konumuna işaret ederken

⁵⁴ Grubun ayrıntılı bir analizi için, bkz. Kâhyaoğlu, 2010.

protest bir müzisyen olarak Hill'i nasıl konumlandıracağımıza ışık tutan şarkılardandır (Tezgör, 2012, s. 28; Duran, 2015, s. 138). Şarkının nakaratında sömüren - sömürülen ayrımı hatırlatılarak dünyadaki bütün işçilere seslenilmektedir:

“Dünyanın bütün işçileri, birleşin

Özgürlük için omuz omuza savaşın

Dünyayı ve refahı kazandığımız zaman,

Bu nakaratı, bizleri sömürlere karşı söyleyeceğiz”

Küçük yaşlarından itibaren bir ip fabrikasında çalışan Hill, kısa bir süre sonra mesleki bir hastalık nedeniyle bu işi bırakmak zorunda kalır. İşçi sınıfının mücadelesinde ve sendikal hakların arayışında önemli bir ses olan Hill'in şarkıları çoğunlukla politik içeriğe sahip olup muhalif bir duruşa sahiptir: “Hill'in sendikaların ve derneklerin etkinliklerinde sergilediği performans sonrası ön plana çıktığı ve politik içerikli şarkılarını büyük bir coşkuyla seslendirdiği bilinmektedir” (Duran, 2015, s. 138). Hill'in yas tutmak yerine örgütlenmeyi öğütleyerek bireylerin etken hale gelmesini savunduğu da bilinmektedir. Tahminen 1910'dan itibaren, hak arayışı mücadelesine destek vermek ve bir kolektifte aktif katılımcı olmak için Dünya Endüstriyel İşçileri'ne ⁵⁵ (Industrial Workers of the World) katılan Hill, henüz sadece 36 yaşındayken, cinayet suçlaması sebebiyle açılan haksız bir dava sonucunda kurşuna dizilerek öldürülür (Gioia, 2006, s. 235, 236). Hill, kendinden sonra gelen protest müzisyenler üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. *The Preacher and the Slave* adlı şarkısı dışında *The Tramp*, *There's Power in a Union* ve *Rebel Girl* gibi bilinen işçi şarkıları da Hill'e aittir. Hill'in öldürülmesinden bir asır sonra Amerika'da Hill'in anısına *Joe Hill Music Memorial Award* adlı ödülün verilmesi kararlaştırılmıştır (Evrensel Gazetesi, 2017).

Joe Hill'den sonra adı anılması gereken diğer bir önemli isim olan Lead Belly protest müziğin sembol isimlerinden birisi haline gelmiştir. Belly'nin balatlardan blues'a ve kendi bestelerine uzanan geniş bir müzik repertuarına sahip olduğu bilinmektedir. 12 telli gitarıyla da bilinen Belly, 1933'te siyahi Amerikalıların folk şarkılarını Louisiana Devlet Hapishanesi Kongre Kütüphanesi'nde kaydederken baba – oğul Lomax'lar

⁵⁵ Hill'in *Dünya Endüstriyel İşçileri Şarkıları* adlı kitabı, onu kitleler – bilhassa işçi sınıfı – tarafından daha tanınır kılmıştır. Bkz. *IWW Songs - to Fan the Flames of Discontent: A Reprint of the Nineteenth Edition* (1923)

tarafından keşfedilmiştir (Filene, 1991, s. 602).⁵⁶ 1934'te hapishaneden çıkan Lead Belly, John Lomax'ın şoförü olarak işe başlamıştır. Lomax'ın asıl niyeti yeteneğine hayran olduğu Lead Belly'nin müzik kariyeri peşinden gitmesini sağlamaktır (Lukasavitz, 2014). Toplumsal eşitliğe, siyahilerin hak arayışlarına önem veren şarkılar yazan Belly, ayrımcılığa karşı duruşu ve dünya barışından yana olan tavrını da şarkılarına yansıtmıştır; çünkü Belly, hepimizin bir şekilde aynı gemide yol aldığına inanmaktadır. Bu durumda geminin su alması herkesi etkileyecektir.

1940'larda New York'ta, Pete Seeger, Woody Guthrie gibi önemli politik folk müzisyenlerle aynı şehirde yaşayan Belly gelecek kuşak müzisyenlerden birçoğunu etkilemiştir. Van Morrison, the Beach Boys ve Nirvana Belly'den etkilenen önemli müzisyenlerden bazılarıdır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, öncelikli olarak, New York Besteciler Kolektifi, protest müzik arayışına damgasını vurmuştur. "1931-36 yılları arasında New York'ta Besteciler Kolektifi adı altında, bir grup besteci, müzikte devrim ve politik kitle şarkılarının bestelenmesi konusunda önemli tartışmalar yürütmüştür" (Dunaway, 1980, s. 159). 1930'lu yılları etkileyen 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı⁵⁷ da New York Besteciler Kolektifi'nin dünya genelindeki politik ve ekonomik problemlerin çözümüne yönelik tavırlarını güçlendirmiştir.⁵⁸ Kolektifin ilk başlarında daimi üyeler olarak Charles Seeger, Ruth Crawford, Henry Cowell, Earl Robinson, Norman Cazden, Marc Blitzstein, Elie Siegmeister, Wallingford Riegger, Herbert Haufrecht, Henry Leland Clarke, Jacob Schaefer, Robert Gross ve Alex North yer almaktadır (bkz. Fava, 2012). İsmi geçen bu figürlerin hepsinin erkek olması, herhangi bir kadın müzisyene/müzikoloğa kolektifte rastlanılamaması ilginçtir. Ayrıca, Amerikan klasik müziğine çok önemli katkıları olmuş besteci Aaron Copland gibi daimi olmayan üyeler de kolektifin kısmen içerisinde sayılmış, kolektife destek vermişlerdir. Bahsi geçen müzisyenlerin müzik teorisine son derece hâkim olan, çoğunlukla alanlarında öncü kabul edilen genç New York'lu müzisyenler olmaları dikkat çekicidir. Bir dertler bütünü, sisteme başkaldırıların gerekliliği etrafında toplanan müzisyenlerin

⁵⁶ Belly, beyaz bir adamı öldürmeye teşebbüsten 1930'dan itibaren Louisiana Devlet Hapishanesi'nde mahkûm edilmiştir. Leadbelly lakabı da önceki senelerde Teksas'ta hapishanede geçirdiği yıllarda kendisine verilmiştir.

⁵⁷ Daha çok *Büyük Buhran* olarak anılmaktadır.

⁵⁸ Ayrıca, ABD 32. Başkanı Franklin Delano Roosevelt'in 1936 – 1941 arasındaki döneminde folk müziğin Amerika'daki yeri, önemi ve öncülerini; yapılan arşiv çalışmalarını ve folkun zaman zaman protest müzikle etkileşime girişini anlatan detaylı bir tez için bkz. Davidson, 2015.

sayısı, 1933-1935 yılları arasında daha da artmıştır: “1933-1935 arasındaki yükselişte, kolektif üye sayısını, müzikal görüşleri muhafazakârdan radikale değişiklik gösteren yirmi dört besteciye çıkartmıştır” (Pescatello, 1992, s. 111).

Yaşadıkları dönemi aşan şarkılar yaratma peşinde olan New York Besteciler Kolektifi geleneğe dayanan halk müziğinin yerine yeni ve farklı bir müzik ortaya koyma ereğinde, en önemlisi de kitleleri etkileyecek protest şarkılar üretme deneyiminde ne yazık ki çok başarılı olamamıştır.⁵⁹ Bu başarısızlıkta, halk müziğinin dönemsel olarak kaçınılmaz cazibesi ve işçi hakları arayışındaki önemi de göz ardı edilemez. Bu bağlamda, bilhassa Rus halk müziklerinin ve sosyalizm deneyiminin yükselişinin ve öneminin kolektif de farkında olmuştur. (Dunaway, 1979)

Diğer bir önemli figür olan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren protest müziğin öncülerinden sayılan yazar, müzisyen ve aktivist Woodrow Wilson “Woody” Guthrie⁶⁰ gitarını bir mücadele aracı olarak görüp faşizme karşı en önemli direnişin müzik yoluyla duygu aktarımından geçtiğini düşünmektedir. Guthrie’nin gitarının üzerine yazdığı yazı da bunu kanıtlar niteliktedir:

İçi boş şarkılar söylemekten nefret ederim diyen Oklahoma doğumlu Woody Guthrie yersiz, yurtsuz, yalnız, parasız Ortaçağ minstrelleri gibi gezgin ve çok okuyan, gerçek bir aydınlı. Walt Whitman’ı, Mark Twain’i, İncil’i iyi okumuştur ve her zaman toplumsal sorunlara duyarlı biri olarak politik içerikli gerçek folk şarkıları yazmıştı. İyi bir iş, özgür bir sendika, konuşma hakkı, adaletli bir ücret, yaşanacak güvenli bir yer isteyenlerin yanında, onlar adına şarkısını söylemişti. Gitarının üzerinde “bu makine faşistleri öldürür” yazan ozanın kişisel temalara da dokunduğunu ve tüm bunların yanında çocuk şarkıları da yazdığını belirtmek gerek. (Tezgör, 2012, s. 29-30)

Guthrie’nin “içerikli şarkı” kavramıyla geliştirdiği sanatçı duruşu daha sonra Pete Seeger, Bob Dylan, Phil Ochs ve Billy Bragg gibi müzisyenlerin duruşuna da yansımaktır (Tezgör, 2012, s. 35). Geniş kitlelere ulaşmış *This Land Is Your Land* adlı şarkısında da hissedilebileceği üzere, Woody Guthrie’nin akustik müziği genellikle basit melodilerden oluşmaktadır. Guthrie’nin şarkılarında esas ön planda olan melodilerden, formdan ziyade sözler gibi durmaktadır. Örneğin, Guthrie, *This*

⁵⁹ Bu dönemde şair Carl Sandburg’un *the American Songbag* (1927) adlı, Amerikan halk şarkılarını derlediği antolojisi, akademisyen George Pullen Jackson’un *White Spirituals in the Southern Uplands: The Story of the Fasola Folk, Their Songs, Singings, and "Buckwheat Notes"* (1996) adlı eseri ve bir müzikolog olan John Avery Lomax’la oğlu Alan Lomax’ın Amerikan ve özellikle Afro Amerikan halk şarkılarını ve baladlarını toplama çabaları, müzikal bellek ve folklor aracılığıyla toplumsal belleği koruma yönünde önemli adımlardandır (Bulgan, 2016; Filene, 1991).

⁶⁰ Woody Guthrie hakkında daha fazla bilgi edinmek için bkz. Jackson, 2007; Klein, 1980.

Land Is Your Land adlı popüler şarkısında Amerika’da her vatandaş için eşit paylaşım dikkat çeker.

Guthrie, şarkıları ölü/ölen şarkılar ve yaşayan şarkılar (Jackson, 2007) olarak ikiye ayırmıştır.⁶¹ Ölü/ölen şarkılar Guthrie’ye göre sınıf ayrımını pekiştiren; basit işçi olmaktansa beyaz yakalı olup yönetmenin, patron olmanın üstünlüğünü öğütleyen şarkılardır. Guthrie yaşayan şarkılar dediği şarkılara önem atfedip esas değerli olanın bu şarkılar olduğundan bahseder. Guthrie’ye göre yaşayan şarkılar, her ne iş olursa olsun, yapılan işten haz almayı öğütleyen, daha güzel bir dünyanın umudunu bize aşılayan şarkılardır. Guthrie, yaşadığı dönemde popüler medyanın da insanları etkilemek için belli imajlar yarattığını ve ölü/ölen şarkıların bu imajlarla birlikte alımlayıcılara empoze edinildiğine değinir. Ayrıca, Guthrie, radyolarda ve sosyal medya araçlarında da protest şarkıların yayınlanmasının nadirliğinden yakınır (A.g.k., s. 3, 4).

Öncü protest müzisyenler içinde en fazla yaşamış olan aktivist sanatçı, folk müzik geleneğinden etkilenen Pete Seeger ise, protest müzikten bahsedildiğinde en çok adı anılan isimdir.⁶² Seeger’ın müziği ve politik duruşu, hem farklı dönemdeki aktivistleri, hem de müzisyenleri derinden etkilemiştir.⁶³ Hiç kuşkusuz, Pete Seeger’ın bu denli etki göstermesinde ve protest müziği popüler hale getirmesinde bir müzikolog, besteci ve öğretmen olan solcu entelektüel Charles Seeger’ın oğlu olmasının da etkisi büyüktür. Charles Seeger’ın Amerikan Müzikoloji Derneği, Etnomüzikoloji Derneği ve Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi gibi saygın derneklerin kurucu üyesi olması onun müzik-bilime ne kadar önemli katkılarda bulunduğunu ve oğlunun müzikal gelişimine etkilerini kanıtlamaktadır. 2014’te

⁶¹ Bir Amerikan ikonu haline gelmiş Woody Guthrie’nin, ayrıca, Johnny Depp ve Douglas Brinkley tarafından yayına hazırlanan *House of Earth* adlı bir romanı da bulunmaktadır (bkz. Guthrie, 2013).

⁶² Pete Seeger, 2014’te, 94 yaşındayken; Pete Seeger’ın babası Charles Seeger 1979’da, 92 yaşındayken ölmüştür. Baba – oğul Seeger’ların uzun bir hayatının olması onlara dünya tarihinde yaşanan değişim, dönüşüm ve kırılmaları birkaç kuşak boyunca gözlemleme fırsatı verdiği için önemlidir. Kuşkusuz, bu farklılaşmalar yeni eğilimleri beraberinde getirirken alınan protest tavırların da farklılaşmasına etkide bulunmuştur.

⁶³ Pete Seeger’ın şarkılarının birçok müzisyen tarafından tekrardan yorumlanması da bu durumu kanıtlamaktadır. The Byrds tarafından yeniden yorumlanan *Turn, Turn, Turn* adlı Pete Seeger şarkısı bu örneklerden biridir. (Bu şarkıyı Pete Seeger, İncil’den aldığı bazı sözleri birleştirerek yazmıştır.) Pete Seeger’ın kimi şarkıları Türkçe’ye de kazandırılmıştır: *We Shall Overcome* adlı Seeger şarkısı Şanar Yurdatapan tarafından yeniden düzenlenmiş ve Esmeray, Melike Demirağ gibi müzisyenler tarafından yeniden yorumlanmıştır. (Denizci, 2014)

ölümünden sonra da hakkında protest müziğe dair pek çok yazı yazılan Pete Seeger⁶⁴, zamanla Guthrie ile birlikte folk müziği politik bir bağlama yerleştirerek yeni bir gelenek haline getirmiştir: “Amerikan tarihinde Woody Guthrie, Pete Seeger gibi öncüleri bulunan politik çağrışımlı folk müziği, zaten bir gelenektir. 1960’larda bu akıma Bob Dylan, Joan Baez, The Kingston Trio, Arlo Guthrie, Tom Paxton gibi adlar eklendi. Ve ortaya önemli bir müzik çıktı” (Dorsay, 2003, s. 197).

Pete Seeger, bir dönem çok meşhur olmasının kendisinde bir hoşnutsuzluk yarattığını; bu şöhretin çok uzun sürmediğinden dolayı memnun olduğunu belirtmektedir (Denselow, 1993, s. 31). Bu tavırla Pete Seeger, bir bakıma, sistem içerisinde bir konformist olarak yer edinmektense sisteme muhalif bir tavır sergileyen; bağımsız, özerk sanat icra eden bir sanatçı olmanın önemini vurgulamaktadır. Kendisini bir komünist olarak gören Pete Seeger, müzik alanındaki ve politik alandaki duruşunu, içinde yer aldığı Weavers grubuna da değinerek şu şekilde tanımlamıştır:

İlerici Parti, Komünist Parti, ya da Barış Partisi’nin şarkıcıları değildik, ama insan ırkının kötü bir durumda olduğunu görüyor ve müziğe insan ırkını bir araya getirme, savaşı durdurmak, barışı, adaleti ve herkese ekmek ve tüm güzellikleri sağlamak için verilen mücadelenin bir parçası olarak bakıyorduk. (Seeger’dan aktaran, Denizci, 2014)

Pete Seeger’a Alan Lomax’ın yardımları, özellikle o dönemin halk müziği sanatçılarıyla tanışma konusunda önemlidir.⁶⁵

1950’lerde, fiziksel/sembolik şiddet⁶⁶, eşitsizlik ve ırkçılık karşıtı görüşleriyle bilinen; Amerikan yurttaş hakları arayışında öncü olmuş Afrikalı Amerikalı aktivist Martin

⁶⁴ Pete Seeger’in ölümünden hemen sonra *Birikim* dergisinde yayımlanmış, Pete Seeger’ı ayrıntılı olarak anlatan, Özge Ç. Denizci’nin yazdığı yazı için bkz. Denizci, 2014.

⁶⁵ Alan Lomax’ın müzik etnolojisine önemli katkıları olduğunu belirtmek gerekir: “60’lı yılların hızla büyümekte olan Amerikan müzik etnolojisi içerisinde özellikle belirtilmesi gereken, Alan Lomax’ın bir deneyi olan *Cantometrics* (Wash./D.C., 1968) Projesi’dir. Cantometrics Projesi ile müzikal stildeki ve diğer kültürel öğelerin – özellikle de sosyal doku ve ekonominin – evrensel anlamda korelasyonları kanıtlamayı ve ayrıca yapısal dilbilimi (W. Bright, 1963; M.D. Durbin, 1971) ve göstergebilimi ile ilgili yaklaşımları (Ch. Boilès, 1967; J. – J. Natties, 1975) amaçlanmıştır” (Bulgan, 2016, s. 31). Diğer yandan, “Edward O. Henry, Kuzey Hindistan’ın bir köyünün müzikal aktivitelerine ve anlatım biçimlerinin çeşitliliğine dikkat çeker ve böylece Alan Lomax’ın (1962, 1968) müzikal ve sosyal yapıların birbirleriyle doğrudan bağlantılı olduğu hipotezlerini çürütmüştür” (A.g.k., 58).

⁶⁶ Bourdieu, sembolik şiddetin etkisinden şöyle bahseder: “...paradoksal itaatın mükemmel bir örneği olan eril tahakkümde ve bunun dayatılış ile buna katlanılış tarzlarında daima, sembolik şiddet olarak adlandırdığım şeyin etkisini görmüşümdür; yumuşak, kurbanlarınca bile hissedilmeyen ve görülmeyen, çoğunlukla iletişimin ve tanımanın, veya, daha kesin olarak tanımamanın, kabullenmenin veya hatta, hissetmenin saf sembolik kanallarıyla uygulanan şiddet” (Bourdieu, 2015a, s. 11-12).

Luther King'in⁶⁷ arkasında şarkı söyleyen Pete Seeger, 1960'larda da Amerika'nın Vietnam işgalini protesto etmek için şarkılar söylemeye devam etmiştir. Birçok kez politik sebeplerden dolayı şarkıları yasaklanan Pete Seeger'a en büyük yasaklar Reagan yönetimi tarafından konulmuştur (Denizci, 2014). Bütün zorluklara rağmen Seeger, hak mücadelesini şarkılarla sürdürmekte büyük bir kararlık göstermiş ve bu uğurda, kimi zaman sahnede kendisine atılan yumurtalara ve domateslere de aldırış etmeden protest tavrını sürdürmüştür:

Soğuk Savaş Amerika'sının kâbus benzeri atmosferi Pete Seeger'ı da kötü bir biçimde etkiler: Pete Seeger, Hanns Eisler'in sınır dışı edildiği 1948'de, Roosevelt döneminde başkan yardımcılığı yapan, fakat son derece liberal fikirleri nedeniyle yeniden seçilemeyen Henry Wallace'ı desteklemeye başlar. Lâkin sendikalar artık 1930'ların sendikaları asla değillerdi ve bu acı gerçek sendikaların Henry Wallace'a sıcak bakmamasıyla da belli oluyordu. Ama Pete Seeger, siyah şarkıcı Paul Robeson ile birlikte, kızgın kitlelerin yumurta ve domates yağmuru altında dahi olsa, kampanyasının hezimetle neticelenmesi kaçınılmaz hale gelen Henry Wallace'ın seçim gezilerini büyük bir müzik şölenine çevirmeyi başarırlar. (Ay, 1993, s. 35)

Pete Seeger, ilk büyük konseri olarak nitelendirilebilecek, Millard Lampell, Lee Hays ve Woody Guthrie'den oluşan *Almanac Singers* adlı grubuyla Madison Square Garden'da verdiği konserinde binlerce işçiye şarkılarını ve en önemlisi sözlerini dinletme imkânı bulmuştur. Grubun muhalif şarkıları daha çok savaş karşıtlığı ve işçi hakları direnişi etrafında şekillenirken, bir dönem Roosevelt'i ve Almanya'yla savaşı eleştiren şarkılar da söylemişlerdir. 1943'te grup dağıldıktan sonra Seeger'ın çeşitli müzik arayışları olmuş ve kısa bir sürede büyük bir üne kavuşmuştur. Ancak sahip olduğu şöhreti sürdürebilmesi için politik duruşundan büyük tavizler vermesi, en önemlisi de işçi hareketi ve hak arayışı mücadelesini destekleyen etkinlikler dâhilinde konserler vermemesi gerekmekteydi; çünkü sistemde popülerliğini sürdürebilmek bunu ön koşul koyuyordu. Pete Seeger ise bu durumdan çok rahatsız olup protest tavrına ve şarkılarına devam etmiştir. (Denizci, 2014) Böylece, şarkıları birçok sosyal medya kanalında yasaklılar arasına girmeye başlamış; ama Seeger protest tavrını sahiplenmiştir. "1940'lı yıllarda McCarthy döneminde Amerika'da sosyalistlere karşı uygulanan baskı ve tutuklamalar sırasında Seeger'ın politik tavrı belirginleşmiş ve kendini en geniş tanımıyla bir komünist olarak görmüştür" (Duran, 2015, s. 140).

⁶⁷ Luther King'in en çok bilinen konuşması *Bir Hayalim Var* (I have a dream!) adlı konuşmasıdır. King, 1963'te "İş ve Özgürlük İçin Washington'a Yürüyüş" sırasında Lincoln anıtı önünde gerçekleştirdiği bu konuşmada "bir gün, dört çocuğumun da derilerinin rengi ile değil de kişilikleri ile yargılanacağı bir ülkede yaşayacaklarına dair bir hayalim var." demiştir.

Son derece muhalif bir kişilik olan Pete Seeger'ın, dönemin ABD Başkanı Lyndon B. Johnson'ın savaş yanlısı tutumunu eleştiren *Where Have All the Flowers Gone?* adlı şarkısı, yıllar içinde, savaş karşıtı şarkılar içinde en popüler olanlarından birisi haline gelmiştir:

“Nereye gitti bütün çiçekler
Uzun zaman geçti üzerinden
Nereye gitti bütün çiçekler
Uzun zaman önce
Kızlar kopardı onları birer birer
Ah, ne zaman öğrenecekler?
Ne zaman öğrenecekler?”

Maden işçileri için yazılmış, Victor Jara'nın da dikkatini çeken *If I Had a Hammer* şarkısı Pete Seeger'ın diğer önde gelen protest şarkılarından biridir. Seeger, ayrıca, Nâzım Hikmet'in *Kız Çocuğu* adlı şiirini de bestelemiş ve şarkıyı *I Come and Stand at Every Door* adıyla seslendirmiştir.⁶⁸ Pete Seeger, insanı; dahası, her türlü canlıyı ve doğayı olumsuzlayan her şeye karşı/rağmen hep bir mücadele içinde olmuş ve insanlara umudu müzik aracılığıyla yaymaya çalışmıştır. Hudson Nehri'nin temizlenmesi için verdiği mücadele de bunu kanıtlar niteliktedir. Seeger en son *Wall Street'i İşgal Et* (Occupy Wall Street)⁶⁹ hareketine de destek vererek, protest bir sanatçı olarak muhalif tavrından bir şey kaybetmediğini göstermiştir. (Denizci, 2014)

Protest müziğin diğer bir önemli ismi, *Zorba*⁷⁰ (1964) filmine yaptığı müziklerle adını geniş kitlelere duyuran, binin üzerinde eseri ve şarkısı olan Yunanistan'dan Mikis Theodorakis'tir. Küçük yaşlardan itibaren hak mücadelesinde ve iktidar odaklarının getirdiği eşitsizliklere karşı direnişte yer alan Theodorakis, Yunan folk şarkılarını ilgiyle takip etmiş ve bu şarkıların bir kısmını yorumlamıştır. Nükleere, ırkçılığa, faşizme, sömürüye ve savaşa karşı tavırlarıyla dikkat çeken sanatçı, bilinmiş şairlerin

⁶⁸ Hikmet'in şiirinin ilk dizeleri şöyledir: “Kapıları çalan benim/Kapıları birer birer/Gözünüze görünemem/Göze görünmez ölümler.”

⁶⁹ Kanadalı aktivist grup *Adbusters* tarafından başlatılan *Occupy Wall Street* eylemlerinin temel amacı sosyal/ekonomik eşitsizliğe karşı eşit paylaşımı öne sürerek şirketlerin ABD üzerindeki vazgeçilemeyen etkisine karşı bir protest tavrı sergilemektir. Hareketin en çok öne çıkan sloganı “Biz %99’uz” sloganıdır.

⁷⁰ Yunan yazar Nikos Kazancakis'in aynı adlı romanından uyarlanan film (1964) başrolde Anthony Quinn'in oyunculuğuyla seyircide büyük etki bırakırken geri planda çalan Theodorakis bestesi film müzikleri içinde de en çok ilgi gören müzikler arasına girmiştir.

şiiirlerine – barış ve özgürlük temalı şiirler başta olmak üzere – yaptığı bestelerle adını duyurmuştur.

Birçok kez cezaevine giren, müziğinin yanı sıra politik tavrıyla hep göz önünde olan Theodorakis, Nisan, 1967’de Yunanistan’daki askeri darbe sırasında tutuklanmış ve “önce Atina’dan, sonra da Yunanistan’dan sürülmüştür. Fransa’da geçirdiği dört senelik sürgün dönemi boyunca o ve müziği, diktatörlüğe karşı direnişin uluslararası bir sembolü haline gelmiştir” (Warhaft, 2002, s. 297). Yasaklı bir müzisyen olarak Theodorakis’in müziğinin dinleyicilerde daha çok merak uyandırması müziğini hem Yunan halkının, hem de dünyadaki diğer halkların daha çok ilgiyle takip etmesini sağlamıştır, denilebilir.

Protest müziğin etki alanının geniş olduğu Şili’ye bakıldığında, dikkat çeken isimlerden ilki Rolando Alarcón’dur. Şili’li müzisyen ve öğretmen Alarcón, Nueva Canción⁷¹ müzik hareketinin öncülerindendir. 1950’lerde ortaya çıkan, protest müzik türlerinden sayılan Nueva Canción hareketi⁷² Latin Amerika’da başlayan, politik içerikli sözlerle kendini belli edip devrimci mücadeleden beslenen; geleneksel Latin Amerika müziği etkileşimli olup zaman zaman rock müziğiyle de sentezlenen -yerelle evrensel olanın kaynaşmasını sağlayan - bir tür olarak belirir. 20. yüzyılın önde gelen yazarlarından Julio Cortázar ve Gabriel Garcia Marquez’in yazdıkları bazı yazıların da bu müzik akımının tanıtılmasında etkisi olmuştur. Yoksulluk, özgürlük, insan hakları ve eşitlik, Nueva Canción türü dâhilinde en çok kullanılan temalardır. Alarcón da şarkılarında genellikle halkların özgürlük mücadelelerinden bahseder.⁷³

Alarcón’la aynı dönemde yaşamış diğer Şili’li sosyalist, protest müzisyen Victor Jara⁷⁴ da özgürlük/bağımsızlık mücadelesinin evrensel bir ismi haline gelmiştir. Jara, özellikle işçi sınıfından ve yoksullardan yana olmuş; politik duruşunu müzikle bu

⁷¹ Rolando Alarcón dışında bu akımın yüzlerce temsilcisi olmuştur. Ancak kitleleri en çok etkileyenler Inti – Illimani, Quilapayún ve Victor Jara gibi Şili’li protest müzik grupları ve müzisyenlerdir. Nueva Canción müzik hareketinin en çok Şili’de bilinmesi ve bu coğrafyayla özdeşleşmesinde 1972 Şili Darbesi’nin de büyük etkisi olmuştur. Bu müzik hareketi, Arjantin, Brezilya, Kanarya Adaları, El Salvador, Guatemala, Nikaragua, Paraguay, Porto Riko, Uruguay, Venezuela, Küba, Peru, Meksika, Katalunya, Los Angeles gibi farklı coğrafyalarda da temsilcilere sahiptir. Bu müzik oluşumu, farklı coğrafyalarda farklı adlarla anılabilmektedir. Örneğin, Küba’da *Nueva Trova* adıyla bilinmektedir.

⁷² *Yeni Şarkı Hareketi* olarak da bilinir.

⁷³ Alarcón’un özellikle *Canciones de la Guerra Civil Española* (1968) albümü geniş kitlelerce bilinmektedir.

⁷⁴ Victor Jara, yıllar içinde Kübalı devrimci Ernesto Che Guevera gibi direnişin, hak ve özgürlük mücadelesinin en çok bilinen isimlerinden biri haline gelmiştir. Bugün, Grup Yorum başta olmak üzere Türkiye’deki birçok protest müzik grubu da kendi politik duruşlarını tanımlarken Victor Jara’ya referans verir.

yönde geliştirmiştir. Müzikal gelişiminin ilk dönemlerinde Şili folk şarkılarından etkilenen ve bu şarkıları seslendiren Jara, daha sonra Nueva Canción müzik hareketinin öncü isimlerinden biri olmuş, hatta bu tarz içinde adı en çok anılan kişiye dönüşmüştür. 1966'da *Quilapayún* adlı Şili'li grubun müzik direktörlüğünü yapan Jara, diğer önemli Şili'li protest müzik grubu *Inti - Illimani*'ye de destek vermiş ve onlarla ortak çalışmalara girişmiştir. Inti – Illimani grubunun kurucuları arasında yer alan Max Berrú, Jara hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Victor, müzik ve tiyatro/sinema alanındaki çalışmalarıyla ama özellikle müthiş insanlığıyla ve bir insan olarak nitelikleriyle bilindi” (McSherry, 2014, s. 55).

11 Eylül 1972 Şili Darbesi'yle Eski Şili Devlet Başkanı, Marksist lider Salvador Allende'nin devrik lider haline getirilmesi, Victor Jara'nın da içinde bulunduğu bir grup tarafından protesto edilmiştir. Şili Ulusal Stadyumu'nda gözaltına alınan ve işkenceye uğrayan birçok kişiden biri olan Jara'nın işkenceler sırasında önce parmaklarının kesilmesi aslında müziğinin etkisini bitirmek ve onun gibi protest tavrı takınan aktivistlere bir bakıma gözdağı vermek içindir.⁷⁵ Jara, daha sonra da askerler tarafından kurşuna dizilerek öldürülür. Victor Jara son ana kadar protest tavrını sürdürmüştür:

Jara yaşamının son günlerinde, binlerce solcu gibi ağır işkence altındayken ‘Şili Stadyumu’ adlı son şarkısını yazabilmişti:

“Biri öldü, ikincisine vurdular vurdular

inanmazdım asla bir insana böyle vurulacağına.

Diğer dördü sona erdirmek istedi bu dehşeti,

biri boşluğa attı kendini,

diğeri vuruyordu başını duvara,

ama hepsinin bakışlarında ölümün işareti.” (Hürriyet, 2013)

Ölümünden yaklaşık kırk sene sonra “Şilili otoriteler müzisyen – şarkı söz yazarı Victor Jara'nın ölümüyle suçlanan dört eski subayı tutuklamışlardır” (BBC News, 2013). Yine ölümünden kırk sene sonra, Jara'nın öldürüldüğü stada *Victor Jara Stadyumu* adı verilerek adının gelecek kuşaklara taşınmasına olanak sağlanmıştır.

Afrika'nın sesi haline gelmiş, *Afrika Ana* adıyla da anılan, Güney Afrikalı müzisyen Miriam Makeba özgürlük ve sivil hak arayışlarının mücadelesinde büyük çaba

⁷⁵ Jara, işkence mekânı olarak tertiplenen stadyuma getirildiğinde Unidad Popular'ın (Salvador Allende'nin başında olduğu Halk Birliği hükümeti) meşhur protest şarkısı *Venceremos*'u söyleyerek hem gözaltına alınan insanlara moral vermeye çalışmıştır, hem de zulme karşı direnişinde kararlı olduğunu göstermiştir. *Venceremos* baskılara, zorbalığa, yaratılan yoksulluklara ve eşitsizliğe karşı bir protest şarkıdır.

harcamıştır. Irkçılığa karşı duran, devrimci düşünceleriyle bilinen Makeba, ayrımcılık karşıtı aktivist siyahî lider ve Güney Afrika Cumhuriyeti'nin ilk siyahî devlet başkanı Nelson Mandela'ya⁷⁶ da destek vermiştir. 1966'da *An Evening with Harry Belafonte and Miriam Makeba* adlı albümüyle Grammy Ödülü'nü kazanan sanatçı, siyahi Afrikalı olup bu ödülü alan ilk kişi olmuştur. Bu ödülün getirdiği saygınlıkla da birlikte, Makeba, trompet sanatçısı olan eşi Hugh Masekela'yla birlikte, o dönemde hapisanede bulunan Mandela'nın özgür kalmasına yardımcı olmak için kamuoyunda destek arayışlarına girmiştir. (Duran, 2015, s. 144)

Sanat aracılığıyla protest tavrı alırken bir taraftan da eşiyle ortak eylemler geliştiren John Lennon ise eşi Yoko Ono ile barışın, sevginin ve insandan yana umudun korunması için sürekli mücadele içinde olmuştur. Lennon, Liverpool'lu dört müzisyenden oluşan ve yaptıkları müzikle sadece İngiltere'de veya Amerika'da değil, 20. yüzyıl dünya müzik tarihinde yeni bir dönem başlatan the Beatles grubunun bir üyesiydi.⁷⁷ Müzikteki üretkenliğinin ve yeteneğinin yanı sıra edebiyat, sanat ve politikayla yakından ilgilenen Lennon, Vietnam Savaşı başta olmak üzere savaşlara, Amerika'nın baskılarına karşı duruşunu birçok kez dile getirmesiyle ve ezilenlerin, ötekileştirilenlerin dünyalarına şarkılarında, bilhassa söyleşilerinde yer vermesiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Lennon'un *Give Peace A Chance* ("Barışa Bir Şans Verin") adlı savaş karşıtı şarkısı, en önemli protest şarkılarından birisidir. *Power to the People* ("İktidar Halka") adlı şarkısı da dönemin yükselen devrim talepleri içinde kendine yer bulan, protest şarkılardan biridir: "Devrim istiyorum, diyorsun/Hemen işe başlayalım o zaman". Sanatçının gruptan ayrıldıktan sonra, 1971'de yayımladığı albümündeki *Imagine* adlı ütöpik parçaysa, solo kariyerindeki en önemli parçalardan biridir.⁷⁸ Din, dil, ırk ve özel mülkiyetin olmadığı bir dünya hayalini yansıtan parça, bize, özellikle dilin evrenselliği⁷⁹ bağlamında düşünüldüğünde, Andrey

⁷⁶ Güney Afrika Komünist Partisi'yle işbirliğinde olan Mandela uzun bir süre Robben Adası'nda ve Pollsmoor Hapishanesi'nde hapis yatmıştır. 1990'da serbest kalan Mandela, Mayıs, 1994 – Haziran 1999 arasında Güney Afrika'nın ilk cumhurbaşkanı olmuştur.

⁷⁷ Atillâ Dorsay da the Beatles grubunu anmadan bir 20. yüzyıl tarihi yazılamayacağını belirtir (Dorsay, 2003, s. 12.). The Beatles'la ilgili daha ayrıntılı bilgiye, protest müzisyenlerden sonra protest müzik gruplarından bahsederken yer verilecektir.

⁷⁸ Bu parçanın John Lennon'un dünya görüşünü en çok yansıtan parçası olduğu söylenebilir.

⁷⁹ Dilin evrenselliği vurgusunu, kimi müzikbilimciler müziğin dili üzerine yorumlarında da dile getirirler. Örneğin, Ahmet Say, *Müzikçe* diyerek üzerinde durduğu müzik dilinin diller üstünde bir dil olduğunu belirtir (Say, 2007, s. 123). Elbette, müziğin bu evrensel dili, notaların/seslerin söz olmadan dile getirdiği anlam örüntülerini, imgeleri işaret eden bir dildir. Lennon'un protest söyleme dâhil

Tarkovsky'nin *Nostalji* adlı filminde bir araştırma için İtalya'da bulunan Rus şair Andrei Gorchakov ile İtalyan rehberi Eugenia arasında geçen bir diyalogu anımsatır:

Andrei Gorchakov	: Ne okuyorsun?
Eugenia	: Arseni Tarkovsky'nin şiirleri.
Andrei Gorchakov	: Rusça mı?
Eugenia	: Bir tercüme. Oldukça da iyi bir tane...
Andrei Gorchakov	: At gitsin.
Eugenia	: Neden? Tercüman oldukça iyi bir şair.
Andrei Gorchakov	: Şiir tercüme edilemez, bütün sanat gibi.
Eugenia	: Şiirin tercümesi edilemeyeceğinde haklı olabilirsin. Ama müzik?
Bu ne?	
Andrei Gorchakov	: Oryantal müzik.
Eugenia	: Peki nasıl bileceğiz Tolstoy'u, Pushkin'i? Ve böylece Rusya'yı
nasil anlayabileceğiz?	
Andrei Gorchakov	: Hiçbiriniz Rusya'yı anlamıyor.
Eugenia	: Sen de İtalya'yı o zaman... Eğer Dante, Petrarch ve Machiavelli
yardım etmezse.	
Andrei Gorchakov	: Biz zavallılar için imkânsız.
Eugenia	: Birbirimizi nasıl tanıyacağız?
Andrei Gorchakov	: Sınırları feshederek.
Eugenia	: Hangilerini?
Andrei Gorchakov	: Ülkeler arası (Tarkovsky, 1983).

Lennon, Mark David Chapman tarafından 8 Aralık, 1980'de - 40 yaşındayken – kaldığı otelin önünde vurularak öldürülür.

Lennon gibi 1960'larda aktif müzik yapan protest müzisyenlerin çoğunun bozuk toplumsal düzen ve artan savaşlar başta olmak üzere çeşitli olay, olgu ve durumlara karşı barışçıl bir çözüm arayan *Flower Power* (Çiçek Çocuklar) akımına yakın duruş sergiledikleri söylenebilir. *Hippi Hareketi* olarak da bilinen bu hareketin en bilinen sloganı ise "savaşma, seviş!" sloganıdır. 1960'larda, sevgi ve barışın yaşanan olumsuzlukların panzehri olacağına inanmıştır hippiler (Tezgör, 2012, s. 45). Bu yıllarda vücutların her tarafına yapılan dövmeler, İspanyol paça pantolonlar, erkeklerde daha önce görülmeeyen uzun saçlar ve küpeler yaygınlaşmış; bütün bunlar hippie akımıyla perçinlenmiş özgürce dışavurum pratiği doğrultusunda sahiplenilmiştir.

edilebilecek *Imagine* adlı şarkısı ise ulusların dili yerine evrensel bir dilin barışçıl amaçlara ve daha iyi bir dünyaya hizmet edeceği vurgusunu yapmaktadır.

Lennon'un eşi Yoko Ono ise aynı zamanda, egemen sanat akımlarına ve geleneksel sanat formlarına karşı bir tepki gösterme amacıyla ortaya çıkan; Joseph Beuys⁸⁰ gibi 20. yüzyılın önde gelen sanatçılarından yer aldığı *Fluxus*⁸¹ akımına dâhil olanlar arasındadır. Akımın öncüsü olarak bilinen George Maciunas 1965'te Fluxus için yayımladığı manifestoda sanatçı kavramına dair şu tespitlerde bulunur:

Sanatçının toplumdaki profesyonel olmayan statüsünü oluşturmak için, o, sanatçının vazgeçilebilirliğini ve sınırlılığını göstermelidir. İzleyicinin kendi için yeterliliğini göstermelidir. Her şeyin sanat olabileceğini ve bunu herkesin yapabileceğini göstermelidir... Fluxus Spike Jones'un, Vodvilin, şakanın, çocuk oyunlarının ve Duchamp'ın füzyonudur. (Maciunas'tan aktaran; Foster et al., 2004, s. 458)

1960'larda adını duyurmaya başlayan, "böylesi çirkin bir zamanda gerçek protesto güzelliştir" (Ochs'tan aktaran; Pramuk, 2013, s. 53) diyen Amerikalı protest müzik sanatçısı Philip David Ochs⁸² işçi hakları mücadelesinde, savaş karşıtı hareketin içinde ve insan hakları arayışında önemli bir ses olmuştur. Mücadelenin değil, değerli bir amaç uğruna kat edilen yolun ve bu yolda öğrenilenlerin, kazanılanların önemini vurgulayan Ochs'a göre, "mücadeleleriniz için bir ödül beklemek yanlıştır. Ödül mücadelenin kendisidir, kazandığınız değil. Dünyanın saçmalığını yenmeyi bekleyemerseniz de, bu girişimi yapmalısınız. Ahlak budur, din budur, sanat budur, hayat budur" (A.g.k., s. 65). Ochs, inandığı mücadele uğruna verdiği destek konserleriyle de bilinmektedir: "Özellikle Şili'de seçimle iktidar olan sosyalist Salvador Allende'ye yönelik destek konserleri ile dikkat çekmiştir" (Duran, 2015, s. 142).

Bob Dylan'la önceleri arkadaş olup sonradan arası bozulan Ochs, Dylan tarafından "sen bir folk şarkıcısı değilsin, şarkı söyleyen bir gazetecisin" (Tezgör, 2012, s. 42) sözleriyle eleştirilmesine rağmen protest müzik dahilinde adı en çok anılan figürlerden biri olmuştur.

⁸⁰ Kavramsal sanatla ilgilenen Alman performans sanatçısı, heykeltıraş, grafiker, sanat kuramcısı.

⁸¹ Daha ayrıntılı bilgi edinmek için, *Fluxus* üzerine yazılmış tezlere göz atmak faydalı olacaktır. Bkz. Arapoğlu, 2009; Gül, 2014; İnal, 1996; Yavuz, 2004

⁸² Yönetmenliğini Kenneth Bowser'in yaptığı *Phil Ochs: There But For Fortune* adlı, 2010 yapımı film Philip David Ochs'ın hayatını anlatır. *There But for Fortune* aynı zamanda Ochs'un 1963'te yazdığı, önde gelen parçalarından birisidir. Ayrıca, Michael Schumacher tarafından yazılan Ochs biyografisi için bkz. Schumacher, 1996.

Ochs, protest ve eleştirel tavrını şarkılarıyla ifade ederken kimi şarkılarında da dolaylı bir yol kullanmış, eleştirdiği düşüncenin temsilcileri üzerinden şarkısına sözler düşünmüştür.⁸³

Adı kendisiyle birlikte anılan, aynı dönemde yaşamış Bob Dylan, Joan Baez gibi protest müzisyenlerden daha aktivist olduğu bilinen; protest şarkılarında da bunu hissettiren Ochs'un otuz altı yaşında, kız kardeşinin evinde, kendini asarak intihar etmesinde Salvador Allende'nin ve arkadaşı Victor Jara'nın ölümünden duyduğu derin üzüntünün de etkisi olduğu düşünülmektedir (Duran, 2015, s. 142).

Ochs'la aynı sene doğan, aynı dönemlerde protest müzikte adını duyurmuş diğer bir önemli sanatçı ise Bob Dylan'dır. Joe Hill'i başlıca ilham kaynaklarından gören Dylan folk müzikten etkilenecek folku protestle birleştiren; blues ve rock & roll müzikle de etkileşimi bulunan bir müzik ortaya çıkartırken, kimi zaman, tarzı folk-rock olarak da anılmıştır. Müzik üzerine araştırmalarıyla ve yazılarıyla bilinen Orhan Kâhyaoğlu, Dylan'ı Donovan, Lou Reed, Tom Waits, Suzanne Vega gibi isimlerle birlikte "şarkı yazarı" kategorisinde görmektedir (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 17). Bob Dylan'ın soyadını bir şair olan Dylan Thomas'tan alması, protest müzisyenlerin çoğunun edebiyat geleneğinden çokça etkilendiği, özellikle dünya şiirini sıkı takip ettikleri gerçeğini de bize kanıtlar niteliktedir. Zaten Walt Whitman gibi şairlerin ve Jack Kerouac gibi yazarların ilk dönem protest müzisyenlere direkt veya dolaylı etkileri yadsınamaz. Bu durumu, sanatsal ve edebi üretim sürecinin birikerek ilerleyen etkileşimli bir süreç olduğu tezinden yola çıkarak şöyle ifade eder Hilmi Tezgör:

Guthrie'nin öncülerinden, Amerikan şiirinin en büyük isimlerinden Walt Whitman da aslında hep şarkılar söylerdi... Peter Weir'in *Ölü Ozanlar Derneği* filminde bolca gönderme yapılan 'O Captain! My Captain!' gibi şiirlerindeki zihinsel ve bedensel özgürlük hissi olmasaydı Jack Kerouac'ın *Yolda* romanı var olmayabilirdi. Bu ikisinin yokluğunda ise Bob Dylan'ın en güzel şarkıları yazılamayabilirdi. (Tezgör, 2012, s. 30)

⁸³ Ochs, en bilinen şarkılarından biri olan *I Ain't Marching Anymore* adlı şarkısında yaşananlardan usanmış bir Amerikalı askerin gözünden Amerika'nın savaş tarihini, 1812 Savaşı'ndan (Amerika'nın Büyük Britanya'ya; onun Kuzey Amerika kolonilerine, Kuzey Amerikan Hint müttefiklerine karşı girdiği savaş) başlayarak anlatır. Bu şarkı, Ochs'un eleştirel yaklaşım sergilerken eleştirdiği bakış açısını dillendirerek mesajını iletme gibi farklı bir tarzı benimsediğini kanıtlar. Diğer bir örnek, Ochs'un bir liberalin bakış açısını göz önünde bulundurarak bestelediği *Love Me, I'm a Liberal* adlı şarkısıdır. Bu şarkıda, insan hakları savunucusu Medgar Evers ve bir suikast sonucu öldürülen eski ABD Başkanı John F. Kennedy'nin ardından tutulan yas haklı gösterilirken Malcolm X'in hak ettiği gibi öldüğünden bahsedilir. Belli bölümlerde sürekli "beni sevin, ben bir liberalim" sözü tekrarlanır.

Dylan Walt Whitman ve Arthur Rimbaud gibi şairlerden/yazarlardan etkilenirken bir taraftan da çeşitli beat kuşağı yazarları/şairleri tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmiştir. Beat kuşağından bahsetmişken belirtmek gerekir ki, Jack Kerouac, Allen Ginsberg ve William S. Burroughs gibi beat kuşağı yazarlarının ve özellikle Fransız şairlerinin pek çok protest müzisyenin sanatsal yaratım sürecine büyük etkisi olmuştur. 1960'ların başında, bilhassa, Kerouac'ın *Yolda* ("On the Road", 1957) adlı kitabından etkilenmeyen hippî neredeyse yoktur. Beat akımı, sivil hak arayışları ve savaş karşıtlığıyla da bilinen hippî'leri de etkilemiştir. Dylan'a dönersek, Dylan'ın 1963'te yayımladığı ikinci albümünde yer alan, Türkiye'de 1990'larda Sevinç Eratalay tarafından da seslendirilen, *Blowin in the Wind* adlı şarkısı çok ses getirmiştir. Bu şarkının o yıllarda çok sevilen diğer bir protest müzik/folk müzik grubu olan Peter, Paul & Marry tarafından seslendirilmesinin şarkının meşhur olmasında büyük etkisi olmuştur. Dylan'ın 1960'larda yazdığı şarkılarında tema olarak sivil hak arayışı baskın olanlar – kimi zaman dolaylı da olsa – arasında *When the Ship Comes in*, *Only a Pawn in Their Game*, *The Times They Are a – Changin* ve *Blowin in the Wind* adlı şarkıları gösterilebilir. 70'li yıllarda müziği dinleyicilerde geniş yankı bulan Dylan politik tavrını çok uzun süre devam ettirememiş ve meşhur olduktan sonra politikadan da yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Yaşayan önemli müzisyenlerden olan Dylan, şarkılarıyla adeta tarihi tanıklık sağlamış; 2016'daysa müziğe şiirsel anlatı tarzı getiren müzisyen olarak Nobel Edebiyat Ödülü'ne değer görülmüştür.

Yine 1941 doğumlu olan üç önemli müzisyenden⁸⁴ birisi olan aktivist müzisyen Joan Baez de 1960'larda, Dylan gibi, şarkıları ve plaklarıyla önemli bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştır. Henüz on yaşındayken *Anne Frank'in Hatıra Defteri*'ni (2017) okuyan, 15 yaşındayken Marthin Luther King'in ünlü konuşmasını dinleyerek küçük yaşlarda politik duruşunu şekillendirmeye başlayan Baez (Tezgör, 2012, s. 39, 49), adını ise 1959'da, henüz daha 18 yaşındayken, Newport Müzik Festivali'ndeki başarısıyla duyurmuştur. Daha çok yorumcu kimliğiyle ön plana çıkan, bir dönem Dylan'la da ilişki yaşamış Baez'in *Diomands & Rust*⁸⁵ (1975) albümü en çok bilinen albümüdür. Vietnam Savaşı esnasında zorunlu askerliğe itirazları yüzünden tutuklanmıştır. Savaşa, ırkçılığa ve darbelere karşı duran; çevresel sorunlarla ve

⁸⁴ Philip David Ochs (1941 – 1976), Bob Dylan (1941 –), Joan Baez (1941 –)

⁸⁵ Müzisyenin tümüyle kendisinin olan ilk şarkısı olduğu için de bu şarkı önemlidir.

şiddetle mücadele eden Baez, aynı zamanda, Uluslararası İnsan Hakları Komitesi'nin kurulmasında rol almıştır (Duran, 2015, s. 141, 142). Birkaç sene, bu komitenin yöneticiliğini de üstlenmiştir. Temmuz, 1983'te Paris'te yetmiş binin üzerinde dinleyiciye verdiği barış konseri önemli konserlerinden biridir. 1986'da *Uluslararası Af Örgütü* (Amnesty International) *Konserleri*'nde *Umudun Komplosu* ("Conspiracy of Hope") turunda konserler veren Baez, 1989'da, Türkiye'de de İnsan Hakları Derneği adına bir konser vermiştir (bkz. Durbaş, 2014; Pareles, 1986). Atilla Dorsay, tarihsel süreci de göz ardı etmeyerek, Dylan'ın ve Baez'in müzik tarihi içindeki öneminden şöyle bahseder:

Onlar müzikleriyle olduğu kadar siyasal inançları ve bu inançlar uğruna eyleme geçme tavırlarıyla 1960'lara damgalarını vurdular. Ve 68 olaylarının "müsebbipleri" arasındaki yerlerini onurla ve gururla aldılar. Gerçi özellikle Nixon'ın devrilmesinin ve Ronald Reagan Amerika'sının politikayı ve politik eylemi neredeyse gereksiz ve geçersiz kılan refah ve haz toplumu döneminin ardından (tıpkı aynı yıllarda, 1980'lerde Türkiye'deki Turgut Özal dönemi gibi yani!), ikisinin de etkisi oldukça azdı. Ama sanatsal üretimleri sürdü. (Dorsay, 2003, s. 198)

Diğer bir önemli müzisyen, şarkı sözü yazarı Neil Young, barıştan ve doğadan yana tavizsiz duruşuyla bilinen aktivist bir folk-rock müzisyendir. Sisteme muhalif olan Young'un 1970'te yayımlanan *After the Gold Rush* albümündeki *Southern Man* adlı parçasında Amerika'nın güneyindeki ırkçılığı eleştirmesi politik/protest tavrına önemli bir örnek teşkil eder. Hiçbir zaman kitle müziği yapan bir müzisyen olma hayali kurmayan Young'ın 1972'de çıkan *Harvest* albümü, buna rağmen, satış rekorları kırmıştır.⁸⁶ Young, 1989'daki *Freedom* albümünde yer alan *Rockin'in The Free World* adlı şarkısında Amerikan rüyası eleştirisi yaparken de yine kendine has eleştirel tavrını korumuştur. (Gürkan, 2015) Günümüzde MP3'lerin müziğin kalitesini düşürmesini de eleştiren Young, 2014'te *Pono* adlı yüksek çözünürlüklü dijital müzik indirme servisini kurmuştur. Young'ın son albümlerinden olan, 2006'da çıkan *Living the War* albümü metal folk protest müzik kategorisinde değerlendirilmektedir. Daha önceki senelerde Vietnam Savaşı'na karşı tavır alan Young, bu kez de kendini Başkan George W. Bush ve Irak savaşı karşıtı müzisyenler içinde konumlandırmıştır:

⁸⁶ Young çok satan müziklerle ilgili şöyle demiştir: "Çok satanlar ve benim yaptığım müzik arasında dağlar kadar fark var. Eğer ikisi ortak bir noktada buluşuyorsa bu bir tesadüftür" (Young'dan aktaran; Gürkan, 2015).

11 Eylül saldırılarından sonra Başkan Bush'un "terörle mücadele" saflarında yer alan ve Pennsylvania yakınlarında yere çakılan 93 sefer sayılı uçakta bulunan kurbanların anısına "Lets' Roll" isimli parça yazan Young, yeni albümüyle, savaş ve yönetim karşıtı konuşmalarıyla tanınan Dixie Chicks, Lou Reed, Dave Matthews, Steve Earle ve REM gibi şarkıcı ve gruplar arasına katılıyor. (Hürriyet, 2016)

Kendine özgün protest şarkılarıyla bilinen Young, GDO destekçilerinden olduğu bilinen Grocery Manufacturers Association'a üyeliğinden dolayı Starbucks'ı da eleştirmiş, bu eleştiriyi 2015'te çıkan son albümü *the Monsato Years*'ta yer alan *A Rockstar Bucks a Coffee Shop* şarkısıyla somutlaştırmıştır (Gürkan, 2015).

Protest müziğin halen yaşadığını gösteren İngiliz söz yazarı, aktivist ve müzisyen Billy Bragg ise müziğiyle 1970'lerin sonundan itibaren görünürlük kazanmıştır. 1985'te yayımlanan *Between the Wars* adlı albümüyle politik duruşunu netleştiren sanatçı, aktivist tavırlarıyla ve şarkılarındaki savaş karşıtı temalarıyla dikkat çekmektedir. Söylemin eyleme dönüşmesinin gerektiğini, söylemde kalanın değerinin kısıtlı olup yeterli aktivist tavrı gösteremeyeceğini iddia eden Bragg, günümüzde en büyük protest müzisyenlerden biri olarak anılmaktadır. Guthrie'nin müziğinden de etkilenen sanatçıya, ayrıca, Guthrie'nin kızı tarafından, kaydedilmemiş Guthrie şarkılarını kaydetmesi için izin verilmiştir (Slatta, 2001, s. 164, 165). Bragg'ın son dönemlerdeki şarkılarından biri olan *Bush War Blues* da savaş karşıtı şarkıları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Özgürlüğün bütüne hitap etmedikçe bir anlamı olmadığını vurgulayan Bragg, *the Internationale* adlı şarkısında da şöyle demektedir: "Özgürlük, herkes tarafından benimsenmediği sürece sadece ayrıcalıkları genişleticidir."

Müzik kariyerini solo olarak sürdüren protest müzisyenlerden sonra protest müzik gruplarına da bakmak gerekir. 1960'lı yıllar, 1956'da *the Querryemen* adıyla Liverpool'da kurulup sonra isim değiştiren the Beatles grubunun geniş kitleleri etkilediği; dünya müzik tarihinde bir kırılmaya yol açtığı yıllar olmuştur. 1962-1970 arasında çıkan plaklarının hepsinin birer milyonun üstünde satış yapması grubun müzik piyasasının dikkatini çekmesine yol açmıştır. O dönem için dünyada daha çok ilgi gören bir müzik topluluğu bulunmamaktadır. Bu durumun farkında olan John Lennon'un 1966'da the Beatles'ın İsa'dan daha popüler olduğunu söylemesi ve Rock'n Roll ile Hristiyanlık'ı karşılaştırması belli bir kesim tarafından büyük tepkilere sebep olmuştur.

Temel/baskın vuruşun tekrarı ve yüksek sesle yapılan müzik, the Beatles'ın da dâhil olduğu beat müziğinin temel özellikleri olarak bilinmektedir. Beatles üyelerini 1962'de Liverpool'daki Cavern Club'ta Georg Martin'in⁸⁷ dinlemesi grup açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. The Beatles'ın yaptığı müziğin döneminin çok üzerinde ve aykırı bir müzik olduğu söylenebilir. Öte yandan, The Beatles'ın kitleleri bu denli etkilemesinin nedenleri de birikerek gelen tarihsel süreçten bağımsız düşünülemez:

Esasında çoktan beridir oluşmaya başlayan ve kendini çeşitli şekillerde duyumsatan kökten bir toplumsal değişimin gözle görülür, elle tutulur bir işaretiydi bu Liverpool kentinden çıkma dördü müzik topluluğu. Sosyologlar daha sonra o dönemdeki bu değişimleri *yaşantı toplumu* kavramıyla açıklamayı denediler. Günlük yaşamın gerçeğini büyük ölçüde 'yaşamdan tat al' buyruğuna teslim eden yeni bir yaşam biçiminin toplumsal üretimiymiş bu olgu. (Wicke, 2006, s. 253)

The Beatles grubu, yüksek sesle icra edilen müzikleriyle kitleleri daha çok kendine çekmiştir. Evde the Beatles dinleyenler de genellikle müziği sesli dinlerlerken aileler ile çocuklar arasında yüksek sesli müzik dinleme pratikleri yüzünden yeni bir çatışma ortamı da doğmuştur. Diğer yandan, The Beatles grubu, sadece yaptıkları müzikle değil, giydikleriyle ve görünüşleriyle de yaşadıkları dönem için çok yeni, alışlagelmişin dışında olduğu için de bir önceki kuşak/lar⁸⁸ tarafından mercek altında tutulan bir tarza sahipti. The Beatles grubunda eski tarz müzik gruplarının aksine grubun tüm üyeleri şarkıları söylüyorlar veya eşlik ediyorlardı. Hep beraber dans eden, sahnede hareketli halinde bulunan grup üyeleri böylece tek bir kişinin ön planda durmasını engelliyorlardı. Georg Martin de grup üyelerinden hiçbirinin tek başına söz sahibi olmadığına ve en önde durmadığına şaşırdığını, zaman içinde bir Beatles üyesinin öne çıkıp daha popüler olmasını beklediğini; ama bu beklentisinde yanıldığını söylemiştir. (A.g.k., s. 274, 275) Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde, protest tavrı bir grup olan the Beatles'ın müziğini de dönemsel olarak protest müzik kategorisi içinde değerlendirmek mümkündür. Otoriteye, geleneğe karşı duruş ve müzik alanında hâkim olan anlayışlara karşı birçok başkaldırı the Beatles'ta birleşiyordu:

⁸⁷ Martin daha sonra the Beatles'ın menajerliğini üstlenmiştir. Cavern Club'taki dinleyici kitlesinin reaksiyonu Martin'i özellikle etkilemiş, Martin'in the Beatles'a inanmasını sağlamıştır. Aksi takdirde bu dönemde popüler müzisyenlerin eserlerini yorumlamayıp kendi eserlerini seslendiren yeni grupların pek şanslı olmadığı düşünülmekteydi.

⁸⁸ The Beatles dinleyicilerinin aileleri bu kuşağa/kuşaklara ilk örnek olabilir.

The Beatles üyeleri erkekliğin itibarının sembolü olan takım elbise, kravat ve kolalı beyaz gömlekle sahneye çıkıyorlardı. Tüm erkeklerin saçları daha kulak hizasında bile değilken, onların saçlarının uzunluğu insanlara kadınsı geliyordu ve tüm bunlar bir karikatür oluşturuyordu. En önemlisi ise, seslendikleri toplumdan yaşça daha büyük olmayan bu gençlerin, kimsenin vesayeti altına girmeyişleriydi. (A.g.k., s. 263)

1960’larda müzik dünyasına giren the Rolling Stones’un etkileyici gücü içinse Orhan Kâhyaoğlu şunları söyle demektedir: “The Beatles’ın hemen ardından gelen the Rolling Stones, Atlantik’in iki yakasını da kasıp kavurmuştur” (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 88). Arkadaşlığı okul yıllarına dayanan Mick Jagger ve Keith Richards’ın öncülüğünde kurulan grup *Angie*, *Heart of Stone*, *Paint it Black* gibi önemli parçalar ortaya koymuştur. The Rolling Stones, özellikle sahnedeki aykırı hareketleriyle, alışılmışın dışındaki giyim kuşamıyla ve asi tavırlarıyla dikkat çekmiştir.

1960’ların ortasında kurulan, sistem karşıtı duruşuyla bilinen Pink Floyd⁸⁹ grubu da bir protest müzik grubu olma özelliği taşımaktadır. Genellikle konsept albümler çıkaran, progressive rock tarzın ağırlıklı olduğu grupta üyeler yıllar içinde değişse de David Gilmour ve Roger Waters Pink Floyd’u uzun süre sahiplenmişlerdir. Özellikle 1970’lere damgasını vuran grubun 1979’da çıkan *the Wall* ve 1983’te yayımlanan *the Final Cut* albümleri en çok ses getiren albümleridir. Pink Floyd’un genel olarak çizgisi ve protest tutumu şöyle özetlenebilir:

The Rolling Stones daha çok sahnedeki aykırı ve asi tutumlarıyla protest bir tavır içerisindeyken, Pink Floyd grubu sistem karşıtı şarkılarıyla kendini daha belirgin bir yerden ifade edecektir. Özellikle makineleşmeye, yabancılaşmaya, paranın ve maddiyatın bütün değerlerin önüne geçmesine ve eğitim sistemine karşı sert şarkılar yapan Pink Floyd bir yandan da bireysel konuları da es geçmeyen bir şiirselliği ön plana çıkarır. (Duran, 2015, s. 145)

Yine 1960’ların ortasında kurulan Şili’li protest müzik grubu Quilapayún, Nueva Canción⁹⁰ müzik hareketinin temsilcileri arasında yer almaktadır. Grup, ilk yıllarında Victor Jara’yla *Folk Songs of America* (1967) adlı bir albüm de kaydetmiştir. Jara’nın bu guruba açık desteği de bilinmektedir. Salvador Allende dönemindeki popüler müzik devriminde aktif rol alan grup, Pinochet Darbesi nedeniyle bir süre Fransa’ya

⁸⁹ The Beatles gibi Pink Floyd grubu üzerine de yazılabilecek çok şey olmasına rağmen bu çalışma dâhilinde, diğer protest müzisyenler ve gruplardan bahsedilirken izlenen yöntem gibi, genel tavır ve eğilimlerden kısaca bahsedilmiştir.

⁹⁰ Daha önce de belirtildiği üzere, bu müzik hareketi Latin Amerika’da başlayan, politik içerikli sözlerle kendini belli eden; geleneksel Latin Amerika müziği etkileşimli olup zaman zaman rock müziğiyle de sentezlenen bir tür olarak belirir.

sürgüne gitmek zorunda kalmıştır. Diktatörlüğe ve halka uygulanan baskılara karşı olan bu devrimci müzik grubu, devrimci halk müziğinin Şili’de yaygınlaşması ve özgürlük direnişlerinin olumlu sonuçlanması için sanat aracılığıyla mücadelede öncü rol üstlenmiştir.

Nueva Canción akımının temsilcilerinden olan diğer bir Şili’li müzik gurubu Inti Illimani ise en çok bilinen protest müzik gruplarından. Şili’de gerçekleşen darbe sonrasında on dört yıl ülke dışında kalan muhalif müzik grubu, konserlerinde Unidad Popular’ın meşhur protest şarkısı *Venceremos*’u da sıkça söylemektedir.

1970’lerde kurulan, en dikkat çekici protest gruplardan biri olan, politik eleştirileriyle öne çıkan İngiliz asıllı Sex Pistols ise punk müziğin önemli temsilcileri arasındadır. “1975 güzünde Steve Jones (gitar), Paul Cook (davul) ve Glenn Matlock (bas) Londra’nın varoşlarından Hammersmith’de bir üçlü olarak provalara başlarlar” (Young, 1999, s. 101). Daha sonra, Johnny Rotten adıyla bilinen John Lydon vokal olarak gruba eklenir. Fakir işçi sınıfı bölgelerinden gelen grup üyelerinin daha önce birçok kez muhtelif suçlara karıştığı da bilinmektedir. Sex Pistols grubunun en çok suça karışan üyesi Steve Jones ve 1977’de gruba katılan Sid Vicious⁹¹ eşyaya zarar vermekten araba hırsızlığına kadar birçok suç işlemiştir. *Tanrı Kraliçeyi Korusun*⁹² (“God Save the Queen”) ve *Anarchy in the U.K.* (“İngiltere’de Anarşi”) adlı parçaları, grubun protest karakterini gösteren şarkılardandır. Grup üyelerinin sahnedeki aykırı tavırları, geleneksel/alışıl gelen davranış kalıplarını reddeden punk kültürünün bir uzantısı olarak da yorumlanabilir.

Diğer bir önemli protest müzik grubu Rage Against the Machine (RATM) Kaliforniya kökenli bir grup olup Zack de la Rocha (vokaller), Tom Morello (elektro gitar), Tim Commerford (bas gitar) ve Brad Wilk’ten (bateri) oluşmaktadır. Politik müzik yapan RATM’nin sözlerinde genellikle Amerikan hükümetinin sebep olduğu çatışma ortamına bir eleştiri hâkimdir. RATM, yazdıkları farklı şarkı sözlerinde 60’lardaki insan hakları arayışına vurgu yapmış, Malcolm X ve Martin Luther King’in öldürülmesinde hükümetin de payı olduğunu iddia etmiş ve Amerika’nın Vietnam Savaşı’nda yaptıklarını kınamıştır. RATM grubu, şarkılarında, çok geniş bir tarihsel çerçeveden adaletsizliğe, zulme ve kısıtlanan özgürlüklere dair gözlemlerini iletmiştir.

⁹¹ Gruba katıldıktan 2 sene sonra, henüz daha 21 yaşındayken aşırı dozda eroinden ölmüştür.

⁹² Şarkının sözlerinin başında, “Tanrı kraliçeyi korusun/ve onun faşist rejimini/Seni bir ahmağa dönüştürdü” denmektedir.

Zack de la Rocha röportajlarından bazılarında Amerikan basınının gerçekleri gizlediğinden, esas Amerika'yı yönetenin ticari kaygılar olduğundan bahsetmiştir. Rocha'ya göre, "RATM'nin rolü Amerika'da ve Avrupa'da neler olup bittiğinden halkı haberdar etmektir" (Green, 2015, s. 393).





4. TÜRKİYE’DE PROTEST MÜZİK ALT ALANININ YAPISAL TARİHİ

Bu bölümde Türkiye’de protest müzik alt alanının yapısal tarihi ortaya konulurken, Türkiye’de protest müziğin görünürlük kazanarak kitlelere ulaştığı 1960’lı yıllardan başlayarak on yıllık süreçler içerisinde bir değerlendirme yapılacaktır. Yürütülecek olan analizin on senelik periyotlar şeklinde ele alınması 1960, 1971 ve 1980 darbeleriyle siyasal alanda yaşanan kırılmaların kültürel üretim alanına; bilhassa müzik alanına etkilerinin göz ardı edilemeyeceği fikrine dayanmaktadır. Ortaya konacak bu analizde, Bourdieu’nün “alanda tarih vardır” saptamasından yola çıkarak alanın tarihi değerlendirilirken karşılaştırmalı bir alan analizini mümkün kılmak için belli bir sistematik üzerinden gidilecek; her dönem için aynı metodolojiye sadık kalınmaya çalışılacaktır. Bourdieu odaklı bir alan çalışmasında, Bourdieu’nün *Sanatın Kuralları*’nda (1999a) belirttiği üzere, alanın özerklik derecesi, yani otonomi/heteronomi kutuplarından hangisine yakın olduğu, yürütülen alan analizinde kritik bir önem taşıyacaktır. Daha önce belirtildiği üzere, bir alanın doğuşu, diğer alanlarla ilişkisel olarak gelişen nesnel konumlardan bağımsız düşünülmemeyeceği için, bu araştırma kapsamında Türkiye’de protest müzik alt alanı ele alınırken bu alanın siyasal alandan ne derece bağımsız bir gelişim gösterdiği üzerinde durulacaktır. Bu nedenle, on senelik dönemlerle ele alınacak olan Türkiye’de protest müzik alt alanının kendine özgü bir işleyiş mantığına sahip olup olmadığının araştırılmasında siyasal alanın genel yapısını ortaya koymak önem kazanır. Buradan hareketle, aşağıdaki sistematik yöntem üzerinden bir yapısal tarih analizi yürütülecektir:

- i) Öncelikli olarak, ayrı bir bölüm halinde 1960’lardan 1990’lara Türkiye’de siyasal alanın genel yapısal özellikleri üzerinde durulacaktır. Politik alanın kültür-sanat alanına etkileriye her dönemin kendi içindeki analizlerde tartışılacaktır. Zira, yürütülen araştırma kapsamında büyük önem arz eden kültürel alanın özerklik derecesi, müzik alanının ve protest müzik alt alanının değişen doxa’sı, alanda konumlanan/konum alan

eyleyicilerin⁹³ tavırları/eğilimleri, müzik alanındaki nesnel konumlanmalar gibi etkenler ve özellikler politik alandaki değişim dönüşümlerden bağımsız ele alınamaz.

- ii) 1960’lardan başlayarak her dönem için devletin bahsi geçen dönemdeki müzik politikasının ne olduğu ve bu politikayla ilişkisel olarak protest müzik alt alanındaki eyleyicilerin devlet karşısındaki konumu, müzik alanının genel sınırları ve müzik alanındaki ekonomik sermayenin yapısal özellikleri⁹⁴ dikkate alınacaktır.
- iii) Diğer aşamada alandaki mercilerden (festivaller, müzik dergileri, ödüller, TRT’nin dönemsel politikaları⁹⁵, Denetleme Kurulu’nun etkisi, eleştirmenler gibi) bahsedilerek alanda ortaya çıkan gerilim hatları⁹⁶ üzerinde durulacaktır.
- iv) Yapılan belirlemeler ve gözlemler doğrultusunda, protest müzik alt alanında ortaya çıkan ana (kurucu) tartışmalar değerlendirilecektir.
- v) Sonrasında, müzik üretenlerin ve tüketenlerin genel olarak sınıfsal konumuna; yaş, cinsiyet gibi özelliklerine işaret edilecektir.
- vi) Ayrıca, müziğin icra edildiği mekânlardan bahsetmek de bize alanın özellikleri hakkında daha net fikir sahibi olma imkânı sağlayacaktır.
- vii) Son olarak, alanda beliren doxa, illusio ve geçerli olan sermayenin özelliklerinden bahsedilerek alanın yapısal tarihi bütünlüklü bir çerçevede değerlendirilmiş olacaktır.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, bahsedilen belli sistematik dâhilinde analiz yapılacak olsa da her zaman aynı çizgi izlenemeyeceği için, zaman zaman belirlenen analiz geriye/ileriye dönüşlü/sıçramalı bir seyir de izleyecektir. Diğer yandan, siyasal alanın incelemesi her ne kadar dönemlere ayrılrsa da çizgisel (linear) bir tarih yazımı üzerinden analizin her zaman mümkün olmayacağını, böyle bir tarih analizinin iç içe

⁹³ Burada belirtmek gerekir ki, hem konum alma, hem de konumlanma biçiminde ifade edilen çift taraflı vurgu, eyleyicilerin alanda konumlanırken hem etken, hem de edilgen durumda olduklarını vurgulamak içindir (Eren, 2016a, s. 227). Bu vurgu, daha önce kuramsal çerçevede üzerinde detaylıca durulan, yapı-birey ikiliğini aşan Bourdieu sosyolojisindeki “alan” nosyonunun ön belirlenimli olmaması ve alanla ilişkisel olarak konumları oluşan eyleyicilerin de hem özerk, hem de alanda ortaya çıkan dinamiklere ve nesnel konumlara bağımlı olduklarından hareketle, özel olarak, yapılmıştır.

⁹⁴ Yatırımcılar, plak şirketlerinin genel eğilimleri gibi özellikle bu aşamada analiz edilecektir.

⁹⁵ TRT’nin detaylı bir tarihsel analizi için bkz. Cankaya, 2015.

⁹⁶ Burada “gerilim hattı” benzetmesini kullanma sebebim, alandaki mercilerin oligarşik, despotik veya özerklik destekler şekilde yapılanmasının eyleyicilerin alanda konumlanmaları açısından yarattığı güçlükler veya kolaylıklara işaret etmektir.

geçmiş veya birbirinden etkilenmiş farklı dönemlerin benzer olayları ve olguları arasındaki etkileşimi ıskalayacağını belirtmekte fayda vardır. Dolayısıyla, ileri-geri dönüşlerle ilerleyen bir tarih analizi, alanda tezahür eden farklı dönemlerin iç dinamikleri doğrultusunda ortaya çıkan benzer eğilimleri göz ardı etme ihtimalini asgariye indirecektir. Söylenenler ışığında, ilk önce 1960'lardan 1990'lara siyasal alanın genel yapısal özelliklerine kısaca değinilecektir. Bu aşamadan sonraki uzun bölüm Kardeş Türküler örneğiyle birlikte yürütülen çalışmanın odak noktası olan 1960'lardan 1990'lara Türkiye'de protest müzik alt alanının yapısal tarihine odaklanacaktır.

4.1 1960'lardan 1990'lara Siyasal Alana Genel Bir Bakış

Türkiye politika tarihinde görülen üç büyük darbenin başlangıç dönemi olarak bilinen 1960'lı yıllar Türkiye'nin siyasal tarihi açısından bir dönemece işaret etmektedir. 1950'lerdeki hak ve özgürlük ihlalleri başta olmak üzere DP döneminde artan ekonomik, kültürel ve sosyal çıkmazlar ordu mensuplarının tepkisini çekmiş ve bu tepki 27 Mayıs, 1960 askerî darbesiyle sonuçlanmıştır. 1960'ların siyasal alanına baktığımızda önceki dönemden sonra radikal bir değişim çabası görülmektedir. 27 Mayıs'ta yapılan darbe sonrası kabul edilen 1961 Anayasası⁹⁷ sonucunda, geniş hak ve özgürlüklerin tanınmasının yanı sıra kültür ve sanat alanlarının da 1950'lerdeki baskı ortamından uzaklaşması söz konusudur.

1970'li yıllarsa, Türkiye'de bir taraftan siyasi istikrarsızlığın hüküm sürdüğü, diğer taraftan sağ-sol geriliminin arttığı yıllardır. Birçok hükümetin – koalisyon ya da azınlık hükümetleri - kurulup yıkılması da 1970'lerin siyasi ve ekonomik istikrarsızlığının bir göstergesidir. Siyasal alanın, belli aktörlerin tekelinde yeni bir konfigürasyonlar ağına doğru evrildiği bu süreçte dayatılmak istenen doxa'nın üstü örtük olarak sunulmuş olması dikkat çekicidir. Ancak çok geçmeden alanın hedeflenen yeni kuralları günyüzüne çıkacak, egemenler ve tâbi konumda olanlar arasında yaratılmak istenen ayırım fark edilecektir. Zira, ilk başta, çatışmalara ve siyasal alanda muhtemel gerilimlere mahal vermemek için yapıldığı hissi uyandıran 1971 darbesine dair umutlar kısa sürede yerini çeşitli kaygılara bırakmış, 12 Mart dönemi kısıtlandırmalarla ve kuşatmalarla geçmiştir. Günümüzde halen çözülememiş

⁹⁷ 20 Nisan, 1924'te yürürlüğe giren 1924 Anayasası'ndan sonraki ilk anayasadır.

sorunlar olarak karşımıza çıkan sağ/sol, Sünni/Alevi ve Kürt/Türk kutuplaşması da 1970’lerde ortaya çıkacaktır.

1980’li yıllara baktığımızdaysa, Türkiye’de parlamenter demokratik rejime yönelik büyük bir tehdit yaratan 1980 Darbesi süreci ve akabinde yaşanan depolitizasyon süreci her türlü baskı, zorlama ve yasağın yaşandığı totaliter bir rejimle birlikte gelişmiştir. 12 Eylül dönemi “ülkenin politik ve sosyal hayatında günümüze kadar uzanan yapısal dönüşümün başlangıcına işaret eden; muhalif gruplara saldırılarla ve en iyi huylu muhalafetin bile yasaklanmasıyla ve bastırılmasıyla karakterize edilmektedir” (Elmas & Kurban, 2000, s. 417). 1961 Anayasa’sının getirdiği siyasal ve sosyal hak ve özgürlükler, özerklikler, yargı bağımsızlığı başta olmak üzere demokratik parlamenter sistemin birçok temel özelliği bu anayasa sonrasında feshedilmiştir.

1990’lara gelindiğinde, ülkenin içinde bulunduğu ahval görece değişmiş; 1980 Darbesi’nin yarattığı çalkantılı dönem geride kalmıştır. Ancak 90’larda politik alanın yapısının 80’lere göre daha az çalkantılı olmasına rağmen gerek politik, gerek ekonomik alanda tam bir istikrara kavuşulduğu söylenemez. Kürt siyasal hareketinin ivme kazandığı ve çatışmaların her an iç savaşa dönüşebilme riski taşıdığı bu yıllarda birçok faili meçhul cinayet de gerçekleşmiştir.⁹⁸ 28 Şubat, 1997’de gerçekleştirilen ve “postmodern darbe” olarak anılan darbeyse gerektiğinde politik alana müdahale etme serbestisini kendilerinde gören eyleyiciler olarak politik alanla ilişkisel olarak konumlanan askerlerin etki sahasını yeniden gözler önüne sermiştir.

1960’lardan 1990’lara Türkiye’de siyasal alana genel olarak baktığımızda⁹⁹ en dikkat çekici özellik Türkiye’de ordu mensuplarının siyasal alana müdahalesidir. Zira, demokratik bir rejimde siyasal alanın kendi iç dinamikleri, tarihi, işleyiş yasası ve güç ilişkileri; dahası alandaki faillerin ve yapılaşmış yapıların etkisindeki nesnel konumlanmalar alanın içsel mekanizmasını oluşturmaktadır.

⁹⁸ Bkz. Aydın & Taşkın, 2017.

⁹⁹ Bu bölümde özet olarak ele alınan tarihi olayların detaylı anlatımı ve dönemlerin daha derin analizleri için bkz. Bozarslan, 2015; Çeğin & Şirin, 2014.

4.2 1960'lar: Kültürel Üretim Alanında Özerkliğin İlk Nüveleri

1960'lı yıllara genel olarak bakacak olursak, öncelikle, 1961 Anayasası'yla birlikte geniş hak ve özgürlüklerin tanınırken kültür sanat alanının otonom kutuptan yana gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu yıllarda henüz kendi iç yapılaşmasını bağımsız olarak tamamlamış bir müzik piyasası yoktur. Odeon adlı müzik firması farklı bir yaklaşım sergileyerek Türkçe Pop müziğin önünü açmıştır. Devletin müzik politikası, bu yıllarda, yerel kültürel üretimi desteklemekten yana olmuştur. Müzik dergilerinde önceki döneme göre önemli bir artış olduğu bu dönemde müzik alanını şekillendiren temel merciler müzik yarışmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'larda Anadolu Pop müziğin şekillenmeye başlamasıyla birlikte Türkiye'de protest müzik alt alanı yapılaşmaya başlamış; bu oluşum aranjman müzik-Anadolu Pop arasında bir gerilime yol açmıştır. Halk türkülerinin modernize edilmesine karşı olumsuz eleştirilerde bulunanlarsa alandaki tartışmaları şekillendirmiştir. Öte yandan, bu yıllarda arabesk müzik de, Orhan Gencebay örneğinde görüldüğü gibi, protest bir karaktere sahiptir.

İlk bakışta, 1960'lı yılların öne çıkan özelliği, kültürel üretim alanında özerkliğin ilk nüvelerinin 1961 Anayasası'yla birlikte belirmesi ve 1960'ların Amerika'sında müziğin eyleyicilerde ve alımlayıcılarda protest tavır almaları yönlendirecek yapısal özelliklerde olmasıdır. Türkiye'de protest müziğin doğuşu ve evrilme süreci 1960'larda Türkiye ve Amerika ekseninde gelişen bu iki temel karakteristik özellikten bağımsız gelişmemiştir.

Türkiye'de politik alandaki gelişmeler kültür/sanat alanlarında daha özgür dışavurumun yolunu açarken 1960'lar Amerika'sında müzik aracılığıyla ilk protest tavır almalar başlamıştı. Daha önce değinildiği üzere ¹⁰⁰, protest müzik 1960'larda hem tanımını netleştirmiş, hem de geniş kitlelere yayılarak görünürlük kazanmıştır. 1960'larda rock müzik ve zaman zaman rock'la harmanlanan folk müzik, yükselen muhalefetin yegâne sesine dönüşmüştür:

Yeni insan, muhalefetin gençleşmesi demektir. 1950'lerin sonlarında ve efsanevi 1960'ların atmosferinde önemli olan husus, yeni sol'un haricinde, tıpkı yeni sol gibi hayal ve hislerde radikal dönüşümleri hedefleyerek muhalefeti gençleştiren bazı kuvvetlerin de, yani beat'lerin hercai hatıralarının, Lenny Bruce'un kanaviçe kanallar açtığı psychedelic kültürün, Bob Dylan'ın 'ara kesit' tavrıyla devrimcileşen folk'un ve bilhassa da rock'n roll'un birer counter

¹⁰⁰ "Protest Müziğin Dünyada Gelişimi" başlığı altında ele alınan bölümde protest müziğin hangi saiklerle ortaya çıkıp nasıl geliştiğine ve sahiplenildiğine geniş olarak değinilmiştir.

culture kuvveti olarak mevcudiyetleriydi... 1960'lara gelindiğinde, gençleşmiş bir muhalefeti duyurmada rock'tan daha uygun ve daha etkili başka bir artistik form da düşünülemezdi. Zira rock, akustik ve elektronik bir olay olarak 1920'lerin jazz'ı gibi dünyayı yekpare kılabilirdi. (Ay, 1993, s. 3)

Türkiye'de müzik alanına baktığımızdaysa, darbeyle birlikte çok partili döneme son verilen 1960'ların başlarında daha çok rock'n roll müziğinin¹⁰¹ benimsendiği görülmektedir. Bu müzik, ilk başlarda, daha çok İngilizce söylenmektedir. Bunun bir nedeni de müzik şirketlerinin yerli şarkılara olan teşvikinin henüz yeterli seviyede olmamasıdır. Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathe, Grafson ve Foniti o zamanlarda etkin olan müzik firmaları olarak bilinmesine rağmen hepsi yurt dışı menşeli olup yerli şarkılara değil, yabancı şarkılara öncelik verdikleri için müzisyenler de bu trende uyum sağlamış gözüküyorlardı (Dilmener, 2014, s. 38). Müziğin sektörel arka planını tarihsel olarak değerlendirecek,

1900'lerin başlarından itibaren yaklaşık altmış sene boyunca Türkiye müzik piyasasında, ABD ve Avrupa merkezli şirketlerin hâkimiyetini görürüz. Bu şirketler, 1904'de Almanya'da kurulan ve 1906'dan itibaren Türkiye'de faaliyetlerine başlayan Odeon; 1897 yılında İngiltere'de kurulan ve 1924 yılında Türkiye'de faaliyetlerine başlayan *His Master's Voice* yani Sahibinin Sesi; 1890'da ABD'de kurulan Columbia ve 1894 yılında Fransa'da kurulan Pathe'dir. Dönem dönem birbirleriyle de ortaklıklar kuran bu şirketler, piyasada tekel konumuna gelmişlerdir. (Akgül & Coğulu, 2006, s. 80)

Diğer bir deyişle, 1960'ların başlarında, Türkiye'de kendine özgü iç dinamikleriyle sınırları çizilmiş, yurt dışındaki müzik eğilimlerinden bağımsız bir müzik piyasasının varlığından bahsetmek henüz mümkün gözüküyordu. Müzik piyasasının bağımsız olamaması, ekonomik sermayenin dolaşımında önemli bir merci olan plak şirketlerini aynı tarz müziği destekleme yönünde tek tipleştirmekteydi. Bu tek tipleştirme ise müzik şirketlerinin Türkiye'de müzik alanının kendine özgü iç dinamiklerle yapılaşmasındaki etkisini sınırlandırıyordu. Dolayısıyla bu sınırlandırma, müzik alanında sağlam konumlar elde etmek isteyen eyleyicileri de benzer tavır ve eğilimlere hapsetmekteydi. Böylece, Türkiye'de aranjman müzik etrafında şekillenen bir müzik dünyası yaratılmaktaydı.

¹⁰¹ Burada belirtmek gerekir ki, Rock'N Roll, 1960'larda benimsenen bir müzik türü olsa da 1950'lerde Türkiye'de icra edilmeye başlamıştır. "1955'te neredeyse dünyayla aynı anda Türkiye'de icra edilmeye başlanan Rock'N Roll, dönemin en önemli modası..." (Meriç, 2006, s. 58).

Türk popunun ilk sponsorluğu 1968’de Coca Cola’nın Topkapı Müzik Festivali’ne sponsor olmasıyla gerçekleşirken 1960’lı yıllar için henüz oturmuş bir müzik piyasasından bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Alanda söz sahibi mercilerden olan müzik dergilerinin satış grafiklerini sunması da 1970’lerde, bilhassa *Hey* dergisi öncülüğünde önem kazanacak ve ekonomik sermayenin dolaşımı ve başat belirleyicileri hakkında önemli ipuçları verecektir.

1960’larda ciddi satış rakamlarına ulaşarak müzik piyasasında büyük ilgi görmüş müzisyenlerden bazıları Berkant (1967) ve Hümeysra’dır. Ajda Pekkan, Cem Karaca ve Durul Gence de muhtelif dergilerde ve gazetelerde yayımlanan müzik listelerinin genellikle en üstlerinde yer alan isimlerdir. (Dilmener, 2014, s. 126)

Müzik alanında üretim araçlarına ve süreçlerine baktığımızda müzik firmaları içinden Odeon farklı bir yaklaşım sergilemiş; Türkçe şarkılara artan ilgiye kayıtsız kalmayıp yerli şarkıların kaydedilmesi konusunda öncü olmuştur. Ayten Alpman¹⁰², Necip Celal başta olmak üzere önemli seslere kayıt imkânı veren Odeon, Türk pop müziğinin ilk nüvelerinin ortaya çıkmasında; sonrasında da Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olmuştur. Odeon tarafından 78 devirli plak olarak kaydedilen *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* ise Türkçe Pop müzik tarihinde bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Bu parça aslında Bob Azzam’ın yorumuyla Türkiye’de kitlelere ulaşan *C’est écrit dans le ciel* adlı parçanın Fecri Ebcioğlu tarafından Türkçe’ye çevrilmiş halidir. Türkçe pop müziğin resmi olarak ilk parçası kabul edilen bu parça 1961’de piyasaya sunulur ve önce İlham Gencer tarafından söylenir. Ancak şarkı alımlayıcılar tarafından çok fazla benimsendiği için Gencer’den sonra birçok müzisyen bu şarkıyı plaklarında söylerler. Gönül Yazar da bunlardan biridir. Bu parça, sonraları yaygınlık kazanacak olan aranjman müzik türünün ilk hit şarkısı olduğu için de miladi bir öneme sahiptir. Şarkının yazılması ve dinleyiciye ulaşması üzerine farklı iddialar ortaya atılırken İlham Gencer şarkının doğuşunu kendine mal ederken, Fecri Ebcioğlu da kendine pay çıkarır (Meriç, 2006, s. 206-208). Diğer yandan, Erdem Buri’nin desteğini alan Tülay German’ın Türk popunun gelişmesinde üstlendiği büyük rol yadsınamaz.¹⁰³

¹⁰² 1950’lerde ünlü caz piyanisti İlham Gencer’le evlenen Ayten Alpman’ın soyadı Gencer’di. 1960’ların başında müzisyen çift boşanmıştır.

¹⁰³ Erdem Buri’nin, ayrıca radyoda yaptığı çeşitli programlarla Türkiye’de cazın yaygınlaşmasına olan katkısı göz ardı edilemez.

German, Erdem Buri'nin desteğiyle, Fecri Ebcioğlu'nun sözlerini yazdığı ve Türk popunun ilk resmi şarkısı kabul edilen 'Bak Bir Varmış bir Yokmuş'un plak olarak yayınlanışından hemen sonra işe koyulacak ve Türk popunun gelişmesi için bilinçli olarak bir öncü rolü üstlenecektir. German, işe Odeon'un stüdyolarında Türkçe şarkıların deneme kayıtlarını yaparak başlayacaktır. (Dilmener, 2014, s. 38)

Farklı dönemlerde eyleyiciler arasındaki ilişkiler ağı farklılıklar gösterirken dönemin moda haline gelen kültürel üretim alışkanlıkları ve kültürel tüketim kodları belli sembol isimlerin yaratılmasına öncülük etmiş; bu durum belli eyleyicilerin sosyal sermayesinin dönemsel değerlendirmelerde ayrı bir önem kazanmasına neden olmuştur. Söyleneni somutlaştıracak olursak, 1960'ların sonlarına kadar aranjman müzik hakimiyetini korurken Sezen Cumhuri Önal ve Fecri Ebcioğlu yabancı şarkılara Türkçe sözler yazarak esen kuvvetli rüzgârı arkalarına almışlar; kültürel üretim alanını büyük ölçüde şekillendirmişlerdir. Özellikle Ebcioğlu'nun sembol bir figür haline geldiği söylenebilir. 1960'larda İstanbul Radyosu'nda DJ'lik yapan Ebcioğlu birçok filme müzik yapmasının yanı sıra Türkçe Pop ikonlarının yaratılmasına da öncülük etmiştir. Ebcioğlu'nun sanat ve daha özelinde müzik alanıyla ve alandaki eyleyicilerle güçlü etkileşimi 1960'lar müzik alanında bir ilişkiler ağı oluşturmuş; bu ağ esas olarak Ebcioğlu'nun sosyal sermayesi etrafında şekillenmiştir. Yani, müzik alanında konumlanan birçok eyleyicinin Ebcioğlu'nun açtığı hattan ilerlediği söylenebilir.

Türkçe pop söylemek 1960'ların ikinci yarısında birçok müzisyen için müzik alanında avantajlı konumda olmayı sağlamıştır. Müzik alanının değişen doxa'sının, yani Türkçe Pop müziğe yönelmenin oyunun kurallarından biri haline gelmesinin, farkına varan birtakım müzisyenler illusio'larını yükselen Türkçe Pop eğilimi yönünde yeniden belirlemiş, dönemsel çıkarları rasyonel olarak değerlendirmişlerdir. Bu durumun en aşikâr örneklerinden birisi Özdemir Erdoğan'dır. Erdoğan, Sezen Cumhuri Önal'ın söz yazdığı parçaları seslendirmeyi kabul ederek caz dünyasından pop müzik icrasına geçiş yapmıştır.

Devletin 1960'lardaki müzik politikası, dönemsel olarak yürütölen ithal ikameci ekonomi politikalarıyla paralel ilerlemiş; yerli sanayi tedricen tahkim edilmeye başlarken kültürel üretim alanı da yerele yaklaşmıştır. Kademeli olarak aranjman müzikten kopuşun gerçekteştiği süreç ekonomik ve siyasal alandaki eğilimlerin bir yansıması olmuştur. Keza Türk popunun ilk resmi şarkısının bu dönemde yazılmış olması 1960'ların özellikle ilk yarısında siyasal alana yön veren aktörlerin sol

tandanslı olmasından ve 1961 Anayasası'nın özgürlüklere ve temel haklara önem veren yapısal özelliklerinden bağımsız düşünülemez. Söylenenlere ilaveten 45'lik plak teknolojisinin¹⁰⁴ pratikliği yerel şirketleri güçlendirerek yerel müziğe desteğin artmasına vesile olmuştur:

1960'lar ile gelen 45'lik plak teknolojisinin sağladığı pratiklik, müzikal alanda somut gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Genel olarak Türkiye müzik piyasasının yeni ve ucuz teknolojilerin ortaya çıkması ile erişilebilirliğini artırdığından bahseden Seeman, bu yolla piyasanın yerelleştiğini, şehirli elite özgü olmaktan çıktığını; kaydedilen repertuvarda çeşitli yerel türlerin, repertuvarın ve sanatçıların ağırlığının arttığını vurgulamakta (Seeman 2001: 242). 45'lik plak teknolojisi ile müzik üretiminin ve tüketiminin demokratikleşerek piyasanın kapsama alanını genişletmesi yerel firmaları güçlendirirken yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmış; Anadolu pop, arabesk gibi yerel akımların somut koşulları oluşmaya başlamıştır. (Akgül & Coğulu, 2006, s. 81-82)

1960'larda kültürel alanın yerele yaklaştığının bir diğer kanıtı ise TRT'nin Türk Müziği'ne karşı olan tavır ve tutumunun değişmesidir. 1960'ların ortalarında TRT öncülüğünde Türk Sanat ve Halk Müziği Danışma Kurulu'nun toplanmasının uygun görülmesi önceki dönemlerde Türk Müziği'ne karşı devletin geliştirdiği mesafeli tutumdan belli ölçüde geri adım atıldığını göstermektedir.

Ayrıca, 1960'lar bir darbeyle başlamış olsa da bu darbenin otoriter bir çizgiye kaymaması ve kısa erimli olması, siyasal alan ve kültürel alan arasındaki nesnel konumlanmalarda alanların karşılıklı etkileşimini mümkün kılmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse, 1950'lerde siyasal alanın aktörlerinin belirlediği doxa, siyasal alanı da aşır kültürel üretim alanına ve hatta gündelik hayat pratiklerine kadar nüfuz ettiği için diğer alanlar – kültürel üretim alanı başta olmak üzere – siyasal alan altında şekillenmiştir, denilebilir. Böylesi bir egemen alanın görüldüğü yıllarda siyasal alanın aktörleri, temel oyun kurucular olarak, alanlar üstü bir alan olarak dayatılan siyasal alanda her türlü müdahale hakkını kendilerinde meşru görmüşlerdir. 1960'lardaysa kültürel üretim alanının kendi iç dinamikleri siyasal alanın iç dinamikleriyle etkileşim içinde olsa da - ki zaten başka türlü alanlar arası konumlanmaları reddetmek olacağı için mümkün değildir – kültürel üretim alanı

¹⁰⁴ 45'lik plaklardan önce taş plaklar basılmaktadır Türkiye'de. 1960'lardan itibaren 45'lik plaklar ve 33'lük plaklar basılmaya başlamıştır. İlk 45'lik plakları 1962'de Grafson şirketinin bastığı iddia edilmektedir. İlk 33'lük plakların ise 1967'de basıldığı söylenmektedir. 45'lik plakların ilk basıldığı zamanlarda taş plaklar da basılmaya devam etmiş, ancak kısa süre içinde 45'lik plaklar taş plakların yerini almıştır (Dilmener, 2014, s. 26).

daha özgür ve özerk gelişmiş; bu durum otonom sanat anlayışının Türkiye’deki ilk nüvelerini şekillendirmiştir. Bourdieu, alanların özerkliğinden bahsederken alandaki rekabetin ve mücadelenin belirleyiciliği üzerinde durur:

Bir alan aynı zamanda *bir çatışma ve rekabet mekânıdır*, bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü -sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler. (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 26)

1960’larda kültürel üretim alanının genelinde (sahne sanatları, güzel sanatlar, edebiyat gibi) görülen yeni ve özgün ifade arayışları müzik alanında da yansımalarını bulmuş; Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a giden yolun önü açılmıştır.¹⁰⁵ Yani, müzik alanında yürütülen çatışma ve rekabet Anadolu Pop lehine gelişim göstermiştir. Genel olarak 1960’larda sanat alanında, müziği de kapsayacak şekilde, yeni ve farklı olana müsamaha gösterilmiş olması da protest müzik alt alanında Anadolu Pop akımının sivrilmesinde etkili olmuştur.

Alandaki temel mercilerden olan müzik dergilerine baktığımızda, Türk popunun ve hatta bugünkü şekliyle arabesk müziğin ilk temsillerinin yeni oluşmaya başladığı dönem olan 1960’larda yeni müzik dergilerinin de yayın hayatına başladığı görülmektedir. 1950’lere baktığımızda¹⁰⁶, 1953’te yayın hayatına başlayan, *Radyo Haftası* dergisinin bir eki olarak çıkan *Caz* dergisi ve 15 Ocak, 1959 tarihinde yayımlanmaya başlayan *Caz Ekspres* dergisi dışında etkin müzik dergisi görülmezken 1960’larda müzik dergilerinde bir hareketlilik yaşanmıştır.¹⁰⁷ 1950’lerde ağırlıklı olarak caz odaklı dergilerin çıkması, alandaki yeni eyleyiciler olarak caz orkestralarının yaygınlaşmasından bağımsız gelişmemiştir. 1960’ta *Melodi Müzik Mecmuası* (Ankara) ve *Ses*¹⁰⁸ dergisi, 7 Mart, 1961’de *Popüler Melodi*

¹⁰⁵ Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a evrilen süreci dikkatli değerlendirmek gerekir. Zira, adlandırma olarak Anadolu Pop akımı pop müziğin bir türdeşini imliyor gibi gözükse de aslında bu akım çıktığı dönemin Rock müziğidir.

¹⁰⁶ 1950’lerin hemen öncesinde, 1949’da ise sadece 2-3 sayı çıkardığı tahmin edilen *Operet* dergisi çıkmıştır (Url-3).

¹⁰⁷ Bir aktüel/haber dergisi olmasına rağmen *Hayat* dergisinin (1956 – 1979) de müzik alanının güncel sınırlarını işaret etmekte alana büyük katkısı olmuştur. Örneğin, bu dergi Moğollar gibi öncü gruplara geniş yer ayırmıştır.

¹⁰⁸ Bu dergi, ilk başlarda performans sanatları; sinema ve tiyatro üzerine bir dergi olarak çıkarken 1960’ların ortalarından itibaren müzik üzerine yazılara ağırlık vermeye başlamıştır. 1980’lerde de çıkmaya devam eden *Ses* dergisi, en uzun soluklu dergilerden biridir. Derginin Renda Pogda

dergisi, 20 Eylül, 1961'de *Müzik Kulübü* dergisi, 27 Ocak, 1965'te bir gazete formatında çıkan *SporSineMüzik* dergisi, 1967'de *Vokal* ve *Diskotek* dergisi yayın hayatına başlamıştır (Url-3).¹⁰⁹ Bu dergilerin bazıları, *Vokal* dergisi örneğinde görüldüğü gibi, tahminen tek sayı veya sadece birkaç sayı çıkarırken, bazıları yıllarca yayın hayatına devam etmiştir. Bu dergilerde Donovan'dan the Beatles'a, Rolling Stones'a kadar birçok yabancı müzik grubu üzerine yazılar yazılmış; müzik dünyasının yanı sıra sinema ve diğer sanat dallarından haberlere de yer verilmiştir.¹¹⁰ Müzik dergilerindeki bu hızlı değişim ve gelişim, 1961 Anayasası'nın getirdiklerinden ve artan özgürlüklerin sanatta, bilhassa popüler müzikte, karşılık bulmasından bağımsız düşünülemez: "1961 anayasasının özgürlükçü yanı müzikte de kendini hissettirmiş ve popüler müzikte, toplumsal hareketlerin ve toplumsal olayların yansıdığı ürünlerin yer aldığı gözlenmiştir" (Kutluk, 1997, s. 67). 1970'lerde *Hey* dergisi kadrosu içinde yer alan Doğan Şener'in 1960'larda haftada bir gün Milliyet gazetesinde yazdığı müzik yazıları da dönemin müzik alımlayıcıları için önemli bir kaynak olmuştur. Söylenenler doğrultusunda, özellikle 1960'ların ilk yarısında siyasal alanın kültürel üretim alanına olumlu etkileri olduğu fikri savunulabilir. Müzik dergilerinin müzik alanındaki tartışmaları gündeme taşınması ve alana yeni giren veya alanda önceden var olan eyleyicilerden bahsetmesi ise müzik alanının sınırlarının yeniden çizilmeye başladığının bir işareti olarak görülebilir.

1960'larda alandaki önemli karar mekanizmalarından diğeri ise müzik yarışmaları olmuştur. (bkz. EK-5) 1960'ların ortalarında, Hürriyet gazetesinin düzenlediği Altın Mikrofon müzik yarışması, Milliyet gazetesi tarafından düzenlenen Liselerarası Müzik Yarışması gibi çeşitli müzik yarışmaları müzik gruplarının ilgisini çekmiş ve müzik endüstrisini bir nebze canlandırmıştır. Bu müzik yarışmaları müzisyenler için itibar kazanma, yani sembolik sermayelerini edinme/artırma, ya da isimlerini daha çok duyurabilmek için büyük bir şans olmuştur.

tarafından hazırlanan "Müzik Albümü" bölümü, alandaki tartışmaların nasıl tezahür ettiğine dair önemli bilgiler sunar.

¹⁰⁹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Dilmener, 2014, s. 40. Ayrıca dergilerin detaylı listesi ve içinde yazılanlar için bkz. Url-3.

¹¹⁰ "Protest Müziğin Dünyada Gelişimi" başlığı altında ele alınan bölümde değinildiği üzere, the Beatles grubu 1960'ların en popüler müzik grubu olarak bilinmekte, ayrıca dönemsel olarak yaptıkları müzik protest müzik kategorisinde değerlendirilmektedir. Yine önceden bahsedildiği üzere, Rolling Stones da sahnedeki asi tavırlarıyla bilinen bir müzik grubudur. Dünyada protest müzik gruplarının bilgisinin yenice kitlelere ulaşmaya başladığı dönemlerde Türkiye'de 1960'larda çıkan müzik dergilerinde protest müzik grupları üzerine yazılar yazılması bu bağlamda önemlidir.

Batı müziği çalgılarıyla milli pop müziği yaratmak, Türk Halk Müziği ve sanat müziğini çok sesli hale getirmek ve bu müziğin muhtemel temsilcilerini ortaya çıkarmak için Hürriyet Gazetesi desteğiyle yürütülen Altın Mikrofon şarkı yarışması hiç kuşkusuz Türkçe sözlü hafif müziğin aradığı yeniliklere destek olarak gelişmesinde öncü rol oynamıştır.¹¹¹ 1965 – 1968 arasında sürekli olarak yapılan yarışma 1972 ve 1979 senelerinde birer kere daha yapılmıştır. Yine de bu yarışmanın Türkiye’de protest müziğin yaygınlaşmasına direkt bir etkisi olduğu söylenemez: “Yarışma kapsamında seslendirilen eserlerin sözlerinde toplumsal hicve nadiren rastlanıyor; daha çok sevgi teması ön plana çıkan yaklaşımlar etkili oluyordu. Bazı özel parçalardaysa basit bir anlamda gönderme ve eleştiri çağrıştıran yaklaşımlardan kalıntılar yakalanıyordu” (Kâhyaoğlu, 1994, s. 50). Rana Alagöz, Cem Karaca, Erkin Koray ve Moğollar bu yarışmanın müzik dünyasına kazandırdığı isimlerden bazılarıdır. Ayrıca Fikret Kızılok¹¹² gibi Anadolu Pop akımında önemli bir simge haline gelecek isimler de çeşitli grupların üyeleri olarak katıldıkları Altın Mikrofon yarışmasıyla müzik dünyasında kendilerini daha görünür kılmaya başlamışlardır. “Altın Mikrofon, yerli müziğe en fazla katkı yapmış, en verimli sonuçlar vermiş yarışma olarak belleklere kazınır ve hâlâ aşılamamıştır” (Dorsay, 2003, s. 70). Bu yarışma kadar etkili ve uzun soluklu olmasa da 1963 – 1965 yılları arasında süren Boğaziçi Müzik Festivali yarışması, polifonik folk düzenlemelerini öne çıkaran Balkan Melodileri Festivali (Balkan Halk Şarkıları Festivali) gibi yarışmalar da çok sesli müziğin ve kısmen Anadolu Pop’un yükselişini hızlandırmıştır, denilebilir (bkz. EK-5). Anadolu Pop akımı, özellikle 1990’lardan itibaren, müzik araştırmacılarının da ilgisini çekmiş ve Anadolu Pop akımını temsil eden çeşitli sanatçılar/gruplar üzerine/üzerinden birtakım kitaplar hazırlanmıştır.¹¹³ 1960’lardaki yarışmaların genel güzergâhını özetleyecek olursak, önceleri aranjman müziği öne çıkaran ve destekleyen bu mercilerin zamanla Anadolu Pop’un ivme kazanmasında etkili olduğu

¹¹¹ Altın Mikrofon şarkı yarışmasında dereceye girenler kadar dereceye girenlere gösterilen tepkiler de dönemin egemen müzik anlayışlarını ve beklentilerini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Yıldırım Gürses’in 1965’teki ilk yarışmada aldığı birinciliğin getirdiği tartışmalar üzerine düşünülebilir. Gürses’in içinde yirmi kişiden fazla kişinin yer aldığı geniş bir orkestrayla seslendirdiği *Gençliğe Veda* adlı bestesi alışlagelmiş ritmik ve müzikal alt yapılardan uzak olduğu için belli bir kesim tarafından eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Muhtelif münakaşaları beraberinde getirmesine rağmen, Altın Mikrofon şarkı yarışmasında seslendirilecek bestelerin daha önce hiç çalınmamış, özgün eserler olması ön koşulu, üreten sanatçıların Türkiye’de artmasına önayak olmuştur, denilebilir.

¹¹² Atilla Dorsay Fikret Kızılok’u Bülent Ortaçgil’le birlikte “Türk usulü protestin iki büyük ismi” olarak değerlendirmektedir (bkz. Dorsay, 2003, s. 297-298).

¹¹³ Öne çıkan bazı kitaplar için bkz. Canbazoglu, 2009; Ok, 1994; Ok & Ertem, 2002.

görülmektedir. 1965'te Altın Mikrofon Yarışması'nın özgün bir pop müzik oluşmasını desteklemek yönünde edindiği misyon tarihi bir dönemece işaret eder. 1965'e kadar yapılan yarışmaların kazananlarında ileride Anadolu Pop/Rock akımıyla özdeşleştirilecek isimlere rastlanmazken bu tarihten 1970'lere kadar düzenlenen yarışmalarda Mavi Işıklar, Selçuk Alagöz, Siluetler, Cem Karaca ve Apaşlar, Moğollar, Haramiler, T.P.A.O. Batman Orkestrası gibi Anadolu Pop akımı temsilcilerinin elde ettiği galibiyetlerle sembolik sermayelerini pekiştirdikleri görülür. Ancak Atina'da düzenlenen Apollonia Müzik Yarışması örneğinde görüldüğü gibi, yurt dışı menşeli yarışmalarda Türkiye'yi temsilen katılan müzisyenler daha çok, Ajda Pekkan gibi, aranjman müzik icracılarıdır (bkz. EK-5). Yüksek sembolik ve ekonomik sermayeye kısa sürede ulaşan öncü aranjman müzik temsilcileri 1960'larda müzik alanında güçlü konumlar elde etmişlerdir. Bu temsilciler, alandaki konumlanmalarının hemen akabinde, Bourdiue'nün alandaki stratejilerden bahsederken üzerinde durduğu ilk stratejiyi, yani koruma/muhafaza stratejisini benimsemişler; müzik yarışmaları gibi alandaki önemli mercileri dikkatli değerlendirmişlerdir. Müzik alanının dönemsel doxa'sının aranjman müzikten yana olduğunu fark eden yeni eyleyicilerin aranjman müziğe yönelmesi ise takip/taklit stratejilerinin geçerliliğini göstermektedir.

Bütüncül olarak bakıldığında, 1960'lar için Batı müziği tandanslı bir müzik beğenisinin hâkim olduğu yıllar olduğu söylenebilir. 1960'ların sonlarına kadar, vokaller - pop müzik şarkıcıları – daha çok el üstünde tutulurken müzik alanında üretmek, yeni söz söylemek; beste yapmak çok ön planda değildi. Bu durum, müziğin o dönemde daha çok popüler müzikle özdeşleşmesiyle de ilgiliydi. Aranjman müziğin en büyük sembol ismiyse müzisyen Ajda Pekkan'dı ¹¹⁴. Pekkan, çok bilinen parçalardan biri olan *Strangers in the Night* adlı şarkıyı da *İki Yabancı* adıyla seslendirmiştir. 1960'ların ortasına gelindiğinde, aranjman müzik dışında gelişen bir form da benimsenmiştir. Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olan Tülay German bu müzikal gelişmede yine öncü olmuştur: “1964 yılında, aranjman müziğine bir alternatif olarak, Anadolu türkülerinin formu bozulmadan,

¹¹⁴ Aranjman kültürünü eleştiren ve sanatın üretkenlik olmadan düşünülemeyeceğini belirten sanatçı Fikret Kızılok, 1980'lerde yayımlanan, Pekkan için yazdığı *Şarkıdaki Maymun* adlı şarkısında hem Pekkan'ı, hem de dönemin aranjman kültürünü eleştirir. Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir: “Kim takardı seni Paris'te, Londra'da; ya da gerçek bir sanatta? Bir tek zeytin dalı mı taşıdın yurdundan, biraz zahmet edip oralara?”

ezgilere sadık Batı enstrümanı ve düzenlemeleriyle yepyeni bir açılımın eşiğine gelindi. Bu yeni dinamizm, Tülay German'ın 'Burçak Tarlası' adlı türkü düzenlemesiyle büyük bir patlama yarattı" (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 93, 94).

Diğer yandan, "Anadolu Pop" olarak adlandırılan müzik türünün rock müziğe yakın örnekler sunması nedeniyle zaman zaman "Anadolu Rock" olarak adlandırılması da söz konusu olmuş; bu yeni türü ve türün icracılarını ilk kez tanımlarken ortaya çıkan bu paradoks günümüze kadar süregelmiştir:

Henüz rock müziği ve halk müzik bileşenlerine yönelik unsurların tam olarak ortaya konmadığı bu yıllarda, Anadolu Rock müziğinin, Anadolu Pop adı altında adlandırıldığı söylenebilir... Bazı kaynaklarda günümüzün Anadolu Rock icracıları olarak anılan sanatçıların, Anadolu Pop olarak tanımlanan bir müzik türü içerisinde sınıflandırıldığı görülmektedir. (Karakaya, 2014, s. 21, 22)

Anadolu Pop müzik, Türkiye'de müzisyenin protest tavrı almasının ilk ayak izleri olarak görülebilir; çünkü bu müzik, en başta, daha önceki geleneğe, yani aranjman kültüre, net bir karşı duruş sergileyerek görünürlük kazanmıştır. Bu müzik, 1960'ların politik atmosferinin kuvvetlendirdiği halkçılık anlayışından bağımsız bir gelişim göstermemiştir:

27 Mayıs 1960'ı takip eden dönemde kuvvetlenen halkçılık anlayışı edebiyatımızda köy gerçekliğini gündeme getirmiştir. Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi kalemlerin kitapları çok okunur, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin gibi Anadolu çıkışlı şairler önem kazanır. Bu gelişimin müzikteki karşılığı Anadolu Pop'tur. (Canbazoğlu, 2009, s. 25)

Anadolu Pop akımı temsilcileriyle aranjman müzik icracıları arasındaki gerilimi meşru kültüre eklemlenen sanat ürünleriyle merkezin dışında kalan ürünler arasındaki çatışkı üzerinden değerlendirmek de mümkündür. Aranjman müzik 1960'larda, özellikle müzik piyasasının etkisiyle meşruiyetini pekiştirip öncü tür haline gelirken Anadolu Pop akımı tekelleşen beğenilere yöneltilen bir itiraz olarak kendini göstermiştir. Müzik alanında baskın konum elde eden aranjman müzik icracıları ile alana yeni giriş yapan Anadolu Pop eyleyicileri arasındaki tavır, tutum ve eğilim farklılıkları alanda beliren ortodoks ve heterodoks tutum farklılıklarını da beraberinde getirmiş; bu durum bir yandan da müzik alanının dinamik yapısını korumasına kaynaklık etmiştir. Çünkü "alana yeni girenlerin heterodoks tutumları ile alanın baskın gruplarının ortodoks tutumları, alanın dinamik yapısının ve statüsünün sürekli bir şekilde korunmasına ve dolayısıyla yeniden üretimine neden olur" (Kaya, 2010, s. 401).

Dünyada protest müzik, daha önce değinildiği üzere, nasıl 20. yüzyıl sanatlarındaki protest eğilimlerden, karşı tavrı almalardan bağımsız gelişmemişse Anadolu Pop da 1960'ların devrimci hareketlerinden bağımsız gelişim göstermemiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Anadolu Pop'un doğum yılının 1968 olması bir tesadüf değildir. Türkiye'de 68 kuşağına dâhil edilebilecek genç müzisyenler, 68'in dünyada yarattığı değişim dalgasına seyirci kalmamış; the Beatles, Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenleri ve yeni folk, psychedelic rock müzik gibi yükselen akımları takip ederek bir bakıma müziği Türkiye kontekstine göre - Anadolu türkülerinden de beslenerek – uyarlamışlardır. Ancak, bu noktada belirtmek gerekir ki 1968 hareketlerinin Türkiye yeni soluna etkisi dünyadaki toplumsal izdüşümlerle bire bir olmamıştır:

Türkiye yeni solu, her ne kadar dünya çapındaki 1968 devrimci hareketiyle eşzamanlı ise de, aynı reflekslere dayanmıyor ve aynı toplumsal/ideolojik kaygıları taşııyordu. 1968'in yapısal parçaları olan çevrecilik ve feminizm, Türkiye'de ancak 1980'lerin ortalarına doğru, yani Türkiye '68'inin oluşturucu kuşağı 12 Eylül darbesi tarafından etkisiz hale getirildikten sonra ortaya çıkacaktı. Cinsel devrim ise 1960'larda ve '70'lerde söz konusu bile değildi. (Somay, 2011, s. 85)

Diğer yandan, belirtmek gerekir ki Anadolu Pop akımı Türkiye'de birçok müzik tarzına doğrudan veya dolaylı olarak etki eden âşıklık geleneğinden bağımsız düşünülemez. Anadolu pop, hatta Anadolu Rock, akımında adeta bir ekol haline gelmiş birçok isim ilk çıkışlarını türkülere yaptıkları düzenlemelerle, bir başka deyişle türkülerini Batı müziği eksenli modernize çabalarıyla yapmışlardır.¹¹⁵ Anadolu Pop akımının önde gelen temsilcilerinden olan Cem Karaca, Moğollar, Barış Manço ve Fikret Kızılok âşıkların ve halk ozanlarının eserlerinden; halk türkülerinden faydalanmış ve bir bakıma geleneksel müziği çeşitlendirmişlerdir veya modernize etmişlerdir. Örneğin, Fikret Kızılok, önemli halk ozanlarından Âşık Veysel'in¹¹⁶

¹¹⁵Anadolu Rock akımının ilk dönem ve ikinci dönem (1990'lar ve sonrası) temsilcilerinden bir kısmını, kullanmış oldukları Türk halk müziklerinden yola çıkarak inceleyen ve TRT müzik dairesi arşivinden verileri toplayan bir tez çalışmasında Erkin Koray, Barış Manço, Fikret Kızılok, Haramiler, Cem Karaca, Moğollar, Edip Akbayram, Modern Folk Üçlüsü, Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar, Haluk Levent, Ayna, Murat Gögebakan, Murat Kekili, Kırac ve Barış Akarsu ayrıntılı olarak, özgeçmişleriyle ele alınır. Bahsi geçen müzisyenlerin seslendirdiği halk türkülerinin kaynaklarına/sahiplerine yönelik yüzdeler oranlara bakıldığında, seslendirilen eserlerin % 30'unun anonim eserler olduğu gözükürken, eserlerin % 23'ü Âşık Veysel Şatıroğlu, % 23'ü Neşet Ertaş, % 13'ü Âşık Mahsuni Şerif ve % 10'u Muharrem Akkuş eseridir (Alpar, 2014, s. 71).

¹¹⁶ Gerçek adı Veysel Şatıroğlu'dur. Âşık Veysel'in eserleri günümüzde klasik/caz müzik sanatçıları tarafından da tekrar tekrar yorumlanmaktadır. Fazıl Say'ın *Kara Toprak* (Black Earth) yorumu buna örnek olarak gösterilebilir.

yaşadığı Sivas'ın Sivrialan köyüne ikinci gidişinde yollar kar kapladığı için birkaç ay Âşık Veysel'in yanında kalır. Halk müziğinin ve âşıklık geleneğinin içkinleşmiş protest söylemiyle etkileşim Cem Karaca örneğinde de sıkça görülür:

Türk popüler kültüründeki protest tavrı, yurt dışındaki protest pop örneklerinde de sıkça görüldüğü gibi, esinini halk müziğindeki protest söylemden almıştır. Birçok kültürde olduğu gibi, Anadolu kültüründe de protest müzik olarak sınıflandırılabilen ilk örnekler halk müziği içerisinde yer bulur. Köroğlu'nun, Karacaoğlu'nun, Emrah'ın, Pir Sultan Abdal'ın, Dadaloğlu'nun adlarıyla anılan türkülerin ortak özellikleri egemen güce karşı bir başkaldırı içinde olmalarıdır. Zaten bu ozanların türkülerinin çoğu da Anadolu Pop'un ilk döneminde, başta Cem Karaca olmak üzere müzisyenlerce bolca yorumlanmıştır. (Bilgin, 2008, s. 33)

Daha önce bahsi geçen isimlerin yanı sıra, Mavi Işıklar, Siluetler, Okay Ergil Folk Dörtlüsü, Haramiler, Apaşlar¹¹⁷ ve TPAO Batman Orkestrası da Anadolu Pop akımının ilk önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Anadolu Pop akımına birçok grup veya müzisyen kısa süreli de olsa dâhil olmuştur. Ancak, görünürlüklerini artırmak veya tabiri yerindeyse modaya uymak için Anadolu Pop akımına uymaya çalışan bazı müzisyenleri müzik temsiliyetleri açısından doğru konumlandırmak gerekir:

Anadolu Pop ile iç içe geçmiş bir hali var gibi görünse de bu alanda eserler üreten Erol Büyükburç, Alpay, Ayten Alpman, Ajda Pekkan, Erol Evgin ve Tülay German gibi ilk dönem sanatçıları Anadolu Pop yerine Hafif Türk Pop Müziği içinden değerlendirmek daha doğru olacaktır. (Duran, 2015, s. 152, 153)

1960'ların sonlarına doğru müzik alanındaki tartışmaların merkezinde yer alan Anadolu Pop, Türkiye'de protest müziğin ilk somut adımları olarak görülebilir. Bir nevi Doğu – Batı sentezi olan Anadolu Pop, daha önce Türkiye'de benimsenen müzik tarzlarının dışında bir tarz olmakla birlikte, aranjman müziğe kesin karşı duruş olarak da protest bir tavır sergilemektedir. Bu karşı duruşu Bourdieu üzerinden yorumlayacak olursak, Anadolu Pop akımı icracılarının altüst etme stratejileri benimsediği görülmektedir. Oysaki dönemsel olarak en pragmatist yol, aranjman müzik eyleycilerinin adımlarını takip/taklit ederek müzik piyasasına tutunmak ve ekonomik sermayeden garanti bir pay almaktır. Öte yandan, altüst etme stratejisi göstererek kendine alandan pay çıkarma girişiminde bulunan cüretkâr eyleycilerin, yani Anadolu Pop temsilcilerinin, zaman içinde strateji değiştirip değiştirmediği

¹¹⁷ Apaşlar grubu adını the Shadows'un *Apaches* şarkısından almıştır.

sonraki dönemlerde ortaya çıkacaktır. Çünkü alandaki güç dengeleri her dönemde farklı dinamiklerin etkisiyle değişime açıktır; bu değişimler de alandaki stratejilere yansiyacaktır. Altüst etme stratejisi gösteren eyleycilerin, Anadolu Pop akımı öncüleri örneğinde olduğu gibi, cesur olmalarının temel nedeni hâlihazırda kabul görüp takdir edilmiş müzikal formların ve sanatsal duruşun ötesinde yeni arayışlar ortaya koyabilmeleriyle açıklanabilir.

Bu müzik akımının nasıl karakterize edildiğini anlamak için Anadolu Pop yapanların kullandıkları enstrümanlara da bakmak gerekir. Sadece Batı müziğine has enstrümanları değil, yerel enstrümanları da kullanarak Anadolu'ya içkin çoklu kültürel yapıyı ortaya çıkaran Anadolu Pop icracılarının ve müzisyenlerinin kullandıkları enstrümanların çeşitliliği hayli dikkat çekicidir:

Anadolu popçuların ana felsefesi, deneyerek ortak birtakım tatlar bulmaktır. Bateri, elektrogitar, bas, org, banço, trompet, flüt gibi Batılı enstrümanların yanına bağlama, askılı davul, darbuka, cura, kabak kemane, kemençe, ıklığ, zurna, kaval, yaylı tambur, cümbüş, kaşık, ney, mey, klarnet, tulum gibi bizden sazları başarıyla yerleştirirler. (Canbazoglu, 2009, s. 26)

Kullanılan enstrümanlardan ve müzik formlarından da anlaşılacağı gibi, Anadolu Pop teorik olarak üzerine çok düşünülmüş bir sentez müzik yaratma girişimidir. Ancak, bu girişim beklentileri tam olarak karşılayamamış ve hedeflendiği gibi tamamlanamamış bir proje olarak kalmıştır:

Gerçekten de Anadolu popun ilk adımları doğrudur, iyi niyetlidir. Üretilen müzik hem Batılı, hem Doğulu olacaktır ve Anadolu'nun binlerce yıllık hazinesi dünyaya taşınacaktır. Ancak niyetlerin pratiğe yansması bu şekilde gelişmez ve hedefler tam anlamıyla gerçekleşemezler. Sonuçta, hiçbir zaman tamamlanamamış, geliştirilememiş, metodolojisi oturmamış, disipline edilememiş bir tür çıkar ortaya. Ayrıca, geleneksel türkülerin yanında beste de yazılmaya başlanınca birtakım yapaylıklar baş gösterir. (A.g.k., s. 38)

Anadolu Pop akımını ilk çıkışı ve gelişim aşamalarıyla birlikte değerlendirdiğimizde protest müzik türü içinde ele almamızın bir nedeni de ana akım (mainstream) müziğin dışında kalan bir tür olmasıdır. Sözelimi, avangard müziğin metalaşmaya (commodification) çok açık bir yapıda olmamasına rağmen ana akım müziğin metalaşmaya açık olmasının nedeni standartlaşmış ve basmakalıp yapısal özelliklere sahip olması nedeniyle kolay tüketilebilirliğe açık olmasıdır. Ancak, 1960'larda olmasa da, ilerleyen aşamalarda söz edileceği üzere, Anadolu Pop da formun fetişleştiği, müziğin metalaşmaya yöneldiği bir tür olmaya doğru evrilmekten

kurtulamayacak ve özellikle ikinci döneminde, yani 1990'lardan itibaren, ana akım müzik kadar olmasa da, kısmen sıradanlaşacaktır.

1960'lardaki müzik yarışmaları müzik alanının o dönemdeki temel tartışması olan taklit-özgünlük ayrımını aranjman müzik-Anadolu Pop ikiliği üzerinden görmemize olanak sağlar. Müzik yarışmaları için alternatif müzikler yapılması bir müddet Türkçe Pop müzik piyasasının canlanmasını sağlamış; bununla beraber Türkiye'de yeni bir müzik akımı olan Anadolu Pop müziğin inşasını da beraberinde getirmiştir. 1960'larda protest müzik alt alanında öne çıkanların çoğu Anadolu Pop temsilcileridir (bkz. EK-6). Asu Maralman, Erol Büyükburç, Şerif Yüzbaşıoğlu, Tülay German, Ayla Dikmen, Ajda Pekkan gibi 1960'larda Türkçe Pop müzikte sembolik sermayesi gitgide yükselen isimler itibarlarının büyük bir kısmını kazandıkları yarışmalara borçludurlar. Diğer yandan, Moğollar ve Cem Karaca gibi Anadolu Pop müziğin ve protest müziğin 1960'lardaki öncü isimlerinin belirmesinde alandaki en önemli merci de yine yarışmalar olmuştur (bkz. EK-5). Müzik yarışmalarında ve festivallerde derece elde edenlerin birçoğunun 45'lik plağı yapılmıştır. Bourdieu'nün işaret ettiği üzere, alanın sınırlarının her an yeniden çizilmeye açık olması aranjmanın yerini alacak Anadolu Pop rüzgârıyla deneyimlenmiş; alana yeni giriş yapan aktörlerin alandaki yerleşik aktörlerin yerini almaya çalışması müzik alanının devinimli ve çetrefil yapısını gün yüzüne çıkartmıştır.¹¹⁸

Anadolu Pop akımının gelişim sürecini hem tarihsel seyir üzerinden, hem de eyleycilerin alanı şekillendirmeleri üzerinden ele alırken Bourdieu'nün iddialarını yeniden düşünmek faydalı olacaktır. Bourdieu, *Sanatın Kuralları*'nda alana yeni giriş yapan eyleycilerin alana giriş biçimlerinin ve sonrasında, takip ettikleri güzergâhın öneminden bahseder. İddialarını pekiştirmek için şiir alanı üzerinden giden Bourdieu alan-eyleyici uyum sürecinden bahsederken su-balık benzetmesini kullanır:

Alan içinde etkili olan alanlar vardır, ve daha sonra her bireye özgü bir donukluk söz konusudur: Geldiği yere göre, bireyin az çok büyük donukluğu alanın güçleriyle karşılaşacaktır. Kişiye bağlı özellikleri, daha doğrusu tam anlamıyla toplumsal yörüngesini incelemeye katmak zorunludur. Şiire, bireyin kendini sudaki balık denli rahat ettirecek

¹¹⁸ 1960'larda firmaların plak olarak basmaya en çok eğilimli olduğu üç müzik türü aranjman, Türkçe sözlü hafif Batı müziği ve Anadolu Pop'tur.

eğilimlerle mi başladığını, yoksa tersinin mi doğru olduğunu bilmek gerekir. (Bourdieu, 1999a, s. 15)

Bourdieu'den hareketle, Anadolu Pop akımının yapısını ve iç dinamiklerini, eyleyicilerin alana giriş biçimleriyle birlikte ele alacak olursak, aklımıza gelen ilk soru, Anadolu Pop akımına yönelen eyleyicilerin sudaki balık misali öngörülebilir, tekin ve garanti bir yol izledikleri mi; yoksa çetrefilli, risklerle dolu, tam anlamıyla rahat olmayan bir yol izledikleri mi sorusudur. Bu sorunun muhtelif cevapları, öncelikle, tanımlamaların ve kavramsallaştırmaların nasıl yapıldığından bağımsız düşünülemez. Belki de ilk cevaplandırılmamız gereken soru şudur: Anadolu Pop hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçte ortaya çıkmış; Anadolu Pop'un doxa'sı – bir sentez müzik denemesi yapılırken ortaya konan kurallar silsilesi - nasıl belirlemiştir?

Yarışmaların yaygınlık kazanmasından önce, “1962 – 1965 arası, Anadolu-Pop'un önemli isimlerinin müziğe başladığı ya da tanındığı dönemlerdir” (Meriç, 2006, s. 38). 1960'ların sonlarına doğru, Batı müziği formunda türkülerin yorumlanmasıyla başlayan yeni müzik akımına verilecek isimler tartışılmaya başlamıştır. Bu akıma önce Cem Karaca tarafından, *Diskotek* dergisinin yönlendirmesiyle “Ulusal Türk Müziği” adı konulmuştur. Bu adı ilk dile getiren kişi ise Moğollar grubunda önemli bir yeri olan, grubun lokomotif elemanlarından sayılan Taner Öngür olmuştur.¹¹⁹ Mart, 1970'de yaptığı açıklamada Öngür, bu yeni akıma Anadolu Pop demesinin temel nedenini şöyle açıklar: ¹²⁰ “...İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çok sesli bir ruha sahil olması. Ayrıca folklorumuzla pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu Pop'ta gaye, ileri teknikle zengin folk öğelerini birleştirmek...” (Öngür'den aktaran; Meriç, 2006, s. 41). Öngür'ün bu açıklamasıyla Anadolu Pop akımını teorik temelleri iyi oturtulmuş bir sanat akımı olmasının ötesinde bir eylem planı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak, Anadolu Pop akımı yeni bir akım olduğu için bu akıma eğilim gösteren

¹¹⁹ Ancak bu adı ilk teleffuz edenin Murat Ses olduğu yönünde iddialar da mevcuttur (bkz. Ok & Ertem, 2002, s. 47-48).

¹²⁰ Anadolu Pop'a benzer gelişim gösteren başka coğrafyaların muhtelif akımlarından da söz etmek mümkündür. Örneğin, yine hybrid (melez) bir tür olarak karşımıza çıkan J-Pop (Japon Pop Müziği) İkinci Dünya Savaşı sonrası görünürlük kazanan big band müziğiyle Japon geleneksel müziğinin sentezi olarak ilk aşamalarını geçirmiş, sonra Batı müziğini daha genel olarak ele alıp Japon müziğiyle kaynaştıran bir tür olarak evrilmiştir (Bilgin, 2008, s. 5).

eyleyicilerin sudaki balık misali rahat bir yola girmediği; tam aksine, çetrefilli, devinimli ve risklerle dolu bir yola girdiği çıkarımını yapmak da mümkündür.

Moğollar grubunun resmi kuruluş tarihi, grup tarafından 1 Ocak 1968 olarak açıklanmıştır. Moğollar grubunun ilk üyelerinin de, birçok Anadolu Pop müzik sanatçısı gibi kolej kökenli olması ilginçtir. Moğollar, Avusturya Lisesi kökenli öğrencilerden oluşmaktadır. Anadolu Pop tanımının ve kavramsallaştırmasının Moğollar grubu içinden gelmesi şaşırtıcı değildir; çünkü Türk müziği enstrümanlarını ve Batı müziği enstrümanlarını harmanlayan öncü grup Moğollar diğer Anadolu Pop icracılarından farklılaşmış, öne çıkmıştır. Böylece, 1980 darbesine kadar gücünü koruyacak olan Anadolu Pop müzik akımının var olduğuna dair ilk inanç oluşur. Türkiye’de protest müzik alt alanının kendine özgü iç dinamiklerle tarihsellik kazanmasında Öngür’ün açıklaması büyük önem arz eder. Bu açıklama, aslında önceden süregelen doxa’yı yerle bir etmeye yönelik bir karşı duruş olarak okunmaya açıktır; çünkü oyunun kurallarının artık eskisi gibi olamayacağı; aranjman müzik icracılarının müzikal eğilimlerini ve tavırlarını değiştirmesi gerektiği yönünde bir ikaz lambasının yakılması durumu gündeme gelir.

Öte yandan, 60’ların sonlarında ve 70’lerde halen Batı müziği geleneği doğrultusunda müzik yapan orkestraların ve Türk Müziği orkestralarının da varlıklarını sürdürdüğünü gözden kaçırmamak gerekir. Orkestralar bu yıllarda birçok müzisyen için bir nevi okul görevi üstlenmiştir. Örneğin, önemli müzisyenlerden Selçuk Alagöz’ün sanat alanına ilk yönelimi Erol Büyükburç Orkestrası’nda çalarak gerçekleşmiştir.

Farklı müzik türlerinin ve akımlarının öncülerinin alandaki rekabete devam etmesine rağmen 1960’ların sonlarında ortaya çıkan Anadolu Pop kısa sürede müzik endüstrisinin vazgeçilmezlerinden biri haline gelmiş, eyleyicileri - yani alandaki müzisyenleri/müzik gruplarını - müzik alanının süregelen doxa’sını; oyunun kabullenilmiş kurallarını, yeniden ele almaya zorlamıştır. Bu müziğin yaygınlaşmasında sanatçıların Anadolu turnesi gerçekleştirme olanakları ve o dönemde, yani 1960’larda, radyo ve televizyonda denetimin çok sıkı olmaması etkili olmuştur. Anadolu Pop’un getirdiği sentez müziğin benimsenmesinde Anadolu sazlarıyla icra edilen yerel ezgileri takdir edecek kültürel sermayenin alımlayıcılarda hâlihazırda mevcut olmasının yanı sıra Türkiye’de 1960’ların başlarından itibaren büyük ilgi gören rock müziğin alımlayıcılar tarafından zamanla içselleştirilmesi de

etkili olmuştur. Müzik alanında yeni beliren bir türün/akımın takdiri için yeterli kültürel sermayenin ehemmiyetini belirtmek açısından caz müziğin Fransa’da meşruluk sürecine baktığımızda, ilk başlarda “caz müzik kitlesinin yeterli kültürel sermayeye sahip olmadıkları için benimseyemedikleri pratikler” (Jourdain & Naulin, 2016, s. 96) söz konusudur. Ancak, zaman içinde caz müzik kültürel meşruiyet kazanmış ve pratikler takdir edilmeye başlamıştır. “Caz gitgide sanata ayrılmış alanlarda (konser salonları, müzeler) dinlenmeye, dinleyicilerin davranışları da seviyeli olmaya başlar: Önceleri el veya ayakla ritim tutulurken, artık bu sessiz olarak yapılır” (A.g.k.).

Öte yandan, Anadolu Pop gruplarında sıkça eleman transferleri yapılması zaman zaman Anadolu Pop akımı içinde de tartışmalara yol açıp eyleyiciler arası rekabeti artırırken müziğin etkileşim alanının sınırlarını da genişletmiştir. Söz gelimi, Cem Karaca’nın Apaşlar, Dervişan, Moğollar ve Kardaşlar grupları içinde yer alması Anadolu Pop akımına dâhil eyleyicilerin de sürekli yapılaştıklarını göstermektedir.

Anadolu Pop akımının yükselişi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. O dönemin dergilerinde, gazetelerinde ve çeşitli yayın kanallarında bu tartışmalar her geçen gün artmaktadır. Yalçın Tura, Fecri Ebcioğlu, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi halk müziğinin modernize edilmesine karşı çıkan isimlerin başını çekerken ¹²¹ Sadi Yaver Ataman, Muhittin Sadak, İhsan Hınçer ve Faruk Yener bu yeni müzik akımının getirdiği yeniliklere olumlu bakan kişiler arasındadır (Canbazoğlu, 2009, s. 35-37). Zeki Müren ise alana yeni giren eyleyicilere müsamaha gösterilerek karşılanmasının önemine değinir: “Folk akımı, müzik dünyamıza dinamizm, birçok genç kabiliyet ve en önemlisi Barış Manço ve Selda gibi iki değer getirmiştir. Ne götürdüğüne gelince, her yeni akımın bir yığın aksaklıkları olur. Yıkıcı tenkitlerle onları yıpratmak, ortadan kaldırmak bence yersizdir” (Müren’den aktaran; A.g.k., s. 33).

Alandaki tartışmaları özetleyecek olursak, esas gerilimin aranjman müzik icracılarıyla Anadolu Pop öncüleri arasında yaşandığı görülmektedir. Bu tartışmayı tam olarak

¹²¹ Bu aşamada belirtmek gerekir ki, Anadolu Pop akımı çeşitli aşamalar geçirmiştir. Burada sözü edilen ilk eleştiriler, daha çok, Anadolu Pop akımının ilk gelişim aşamasında halk müziğinin Batı müziği kalıplarında yorumlanması üzerine getirilen eleştirilerdir. Diğer yandan, aranjman müzik-Anadolu Pop arasındaki çatışmayı tarihsel olarak izleyebilmemize olanak sağlayan güvenilir, kronolojik bir kaynak tespit edilemediği için tartışmaların tam zamanına değinilmemiştir. Ancak, Anadolu Pop’un tartışılmasının 1960’ların ikinci yarısında başladığı bilinmektedir.

değerlendirebilmek için 1960’larda müzik alanının seyrine genel olarak bakmakta fayda vardır. 1960’larda Türkiye’de grup müziği yapmanın yaygınlaşmasında, hiç kuşkusuz, the Beatles grubunun büyük etkisi olmuştur. Bu senelerde, bir taraftan Amerika’dan dünyaya yayılan müziğe; Elvis Presley’in Türkiye’deki simgesi gibi duran Erol Büyükburç¹²² gibi tanınan müzisyenlerin de yöneldiği Anglosakson müzik geleneğine büyük bir ilgi varken, diğer yandan tanınmış yabancı pop şarkıların formu ve ezgisi değiştirilmeden Türkçe söz yazılan Aranjman müzikler çok revaçtaydı. Aranjman şarkılar genellikle Fransızca, İngilizce İtalyanca ve İspanyolca pop şarkıların Türkçe sözlerle söylenmiş halleriydi. Özellikle, Akadeniz ve Latin ezgileri Türkiye’deki sanat alımlayıcılarının içkin kültürel sermayesine (“embodied cultural capital”) hitap ettiği için daha çok tutuyordu. Müzik araştırmalarıyla bilinen Orhan Kâhyaoğlu, aranjman müziklerin protest bir tavır takınmayan, muhalif bir yanı olmayan şarkılardan oluştuğunu şöyle ifade eder: “İnsanın ruhuna, bireysel kimliğine ilişkin ilginç yanıtlar verebiliyordu bu şarkılar. Ancak içerik olarak seçilen parçaların yüzeysel bir temayı ön plana çıkarıp insani sorunları derinlemesine eşen ürünler olmadığını da saptayabiliriz” (Kâhyaoğlu, 1994, s. 51).

1960’lı yıllara damgasını vuran aranjman müzik-Anadolu Pop çekişmesinin yanısıra bu dönemde bir olgu olarak görünürlük kazanmaya başlayan arabesk müzik de müzik alanının yapılaşmasına kaynaklık etmiştir. Günümüze değin tartışılan ve üzerine geniş analizler yapılan arabesk müzik olgusunu değerlendirirken bu türü, bağlamsallığı ve birikerek geldiği süreci reddetmeden; toplumsal izdüşümleri de göz önünde bulundurarak ele almak önemlidir. Öte yandan, Meral Özbek’in arabesk müzik üzerine Orhan Gencebay örneğini esas alarak yürüttüğü analizinde (Özbek, 2013) ikili müzik araştırmaları parametrelerini aşmaya yönelik yaklaşım dikkat çekicidir. Özbek, çalışmasının hemen başında “popüler kültürü ve arabeski anlamada sağ ve solun kullandığı yüksek/alçak, hakiki/yoğ gibi kendinden menkul ikilemlerin ardında hangi ortak varsayımların yattığını ve bunun olmazlığını göstermeye çalıştığını” (A.g.k., s. 12) belirtir. Orhan Tekelioğlu da adeta bir yaşam biçimi olarak beliren arabesk müziğe dair tarihsel bir perspektif üzerinden yaptığı gözlemlerde toplumsala dair olanla müziğe dair olanı da gözeterek muhtelif çıkarımlarda bulunurken, yürütülen çalışmalarda indirgemeci yaklaşımlardan kaçınılmasının önemini vurgular:

¹²² Büyükburç, Türkiye’deki ilk büyük turneyi (17 Nisan – 5 Haziran, 1961) gerçekleştiren ve müziği Anadolu’ya ulaştıran ilk pop şarkıcısı olarak anılmaktadır (Meriç, 2006, s. 31).

...müzik alanındaki kültür seçkinleri için en şaşırtıcı gelişme, özellikle popüler müzikte 60'lı yılların sonunda çıkan ve bir müzik türü olmayı aşarak bir yaşam biçimine dönüşen “arabesk olgusu” oldu. Seçkinler arabeski, “Toplumsal Değişme-Göç-Gecekodu” olarak formüle edilen güdük bir toplumsal değişim modeli çerçevesinde, yani müziğin iç dinamiklerine hiç başvurmayan, müzik söylemine dışsal, dolayısıyla indirgemeci toplumsal değişim göstergeleriyle anlamaya çalıştılar. (Tekelioğlu, 2006, s. 95)

Orhan Gencebay'ın ayrıksı konumuna değinen Meral Özbek'se Gencebay'ı kentli bir âşık olarak ele alırken Gencebay arabeskinin - belli karşı tavırlar sergilemesi nedeniyle - protest bir karakter kazandığından bahseder:

Gencebay, kendi bestelerini kendisi söyleyerek yaptığı 45'likle tanınmaya başlıyor. 1968'de *Bir Teselli Ver* plağıyla ünlendikten sonraki imajı, özellikle plak, kaset kapaklarında ve kartpostallarda görüldüğü üzere, elinde sazı ile kentli bir âşık gibi. Halk müziği ağırlıklı şarkılarında, Orta Anadolu âşıklarının açık etkisi görülüyor ve nihayet hâlâ ününü sürdürmesine, 1980'lerde arabeskin bir tür seçkini haline gelmesine rağmen, Orhan Gencebay “Orhan Abi” imajı, para kazanmak için gazinolarda çıkmaması ve şarkılarındaki aşk-isyan temalarıyla, 1968-1979 yılları arasında popüler sınıflar açısından bir pop şarkıcısından çok, bir tür “halk ozanı” rolü oynuyor... Gencebay arabeski daha çok baskıya, yoksulluğa ve haksızlığa karşı çıkan ve Yunus Emre'den beri gelen “insanseverlik” geleneğine dayalı, yeni bir düzen değil, daha âdil bir düzen isteyen bir protestodur. (Özbek, 2013, s. 176, 177)

Söylenenler ışığında, öncelikle, Gencebay'ın kendi bestelerini kendisi söyleyerek tanınmaya başlaması dönemsel olarak onun ayrıksı konumuna işaret eder. Zira, 1970'lerin ortalarına kadar kendi bestelerini yapıp seslendiren müzisyen sayısı Türkiye'de çok azdır. Diğer yandan, kentli bir halk ozanı olarak beliren Gencebay'ın para kazanmak için gazinolarda çıkmaması; hak ve adalatten yanı tavır, tutum eğilimleri geliştirirken isyan temalarını müziğine taşıması gibi özellikler Gencebay'ı döneminin protest müzisyeni olarak konumlandırmıştır, denilebilir.

1960'lar müzik alanına dair gözlemlerden ve saptamalardan sonra, ilk etapta, 1960'larda protest müzik alt alanında konumlanan Anadolu Pop eyleycilerini gözlemlediğimizde Hümeysra ve Rana Alagöz gibi birkaç kadın müzisyen dışında çoğunun erkek olması önemli bir noktadır (bkz. EK-6). Galatasaray Lisesi (Fikret Kızlok, Barış Manço...), İstanbul Alman Lisesi (Erkin Koray, Selçuk Alagöz...), Robert Kolej (Cem Karaca...), Avusturya Lisesi (Moğollar'dan Murat Ses, Aziz Azmet...) gibi yabancı dilde eğitim veren liselerde okuyan müzisyenler genellikle kültürel sermayesi gelişkin, ekonomik ve sosyal sermayeleri orta düzeyde veya yüksek ailelerin çocuklarıdır (Canbazoglu, 2009; s. 93-273). Anadolu Pop akımının

ilk temsilcilerinin lisede yabancı dil eğitimi alıp İngilizce ve Fransızca başta olmak üzere dil hâkimiyetlerini geliştirmeleri hem söylem geliştirme olanağı sunmuş, hem de müzisyenlerin doğacak sentez müzik öncesi Batı müziğinin sınırlarını tespit etmelerine olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu müzisyenler genellikle sanat alanının içinden gelen veya sanata eğilimli olan bir ailede büyüyüp yetişmişlerdir. Bu nedenle aileden aktarılan kültürel sermayenin birçok müzisyenin müziğe yatkınlık duymasında büyük rolü olmuş; müzisyenler ileriki yıllarda, aile içinde ve ailenin ilişki ağları dâhilinde yapılandırılmış ilk habitus'larını büyük ölçüde alandaki konumlanmalarına yansıtabilmişlerdir. Yani, müzisyenlerin Bourdieu'nün yüksek kültür olarak (tiyatro, müzik, vb.) atfettiği kültürden gelen ailelerin çocukları olmaları meşru kültüre erken yaşlarda erişebilmelerine önayak olmuş ve meşru beğenilerinin içkinleştirilmesinde ve içselleştirilmesinde akademik eğitim kurumlarından önce etki etmiştir. Bourdieu'ye göre, “meşru beğeni, eğitim düzeyiyle doğru orantılı olarak artar ve en üst noktasına, egemen sınıfın eğitim sermayesi açısından en zengin olan fraksiyonlarında ulaşır” (Bourdieu, 2015b, s. 32). Cem Karaca'nın annesi ve babası tiyatrocı olup annesi tarafından müzik alanına yönelimi hararetle desteklenmiştir. Başka örnekler verilecek olursa, Erkin Koray'ın annesi piyano öğretmeniyken Selçuk Alagöz'ün babası da müzik öğretmenidir. Barış Manço'nun babaannesinin dedesinin zamanın büyük bestecilerinden Tanburi Ali Efendi olması da bunun bir misalidir (Canbazoglu, 2009, s. 93-127). Verilen örnekler, yüksek kültürden gelen ailelerin çocuklarına miras bıraktığı kültürel yeterliğin ve “iyi zevk” eğiliminin ilk göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Öte yandan, Anadolu Pop eyleyicilerinin kültürel tercih ve eğilimlerinin küçük yaşlarda ailede ve sonrasında seçkin eğitim kurumlarındaki sosyal faaliyetlerde (kültür-sanat topluluklarına katılmak, müzik grupları kurmak gibi) benzer şekillerde şekillenmesi sosyalizasyon sürecinde içselleştirilen beğenilerin önemine de işaret etmektedir. Sosyalizasyon süreci uzun vadede habitus'un parçalarından biri haline geldikçe beğeniler ve kültürel pratikler daha köklü olacaktır. Galatasaray Lisesi, İstanbul Alman Lisesi, Robert Kolej ve Avusturya Lisesi gibi köklü eğitim kurumları bu iddiayı somutlaştırmaktadır. Çünkü bu kurumlar bir gelenekten beslenip geleneğin aktarımına öncülük etmekte; böylece uzun süreye yayılan bir ilişkiler ağı oluşmakta ve sosyalizasyon süreci içselleştirilmektedir.

Anadolu Pop akımı temsilcileri dahil olmak üzere, 1960'larda protest müzik alt alanında konumlanan ve/veya aranjman müzik icracılarıyla rekabete/çekişmeye girişen müzisyenlerin çoğu enstrüman çalmaya veya şarkı söylemeye genellikle orta okulda veya lisede başlamışlar, liseden itibaren aktif müzik hayatına yönelmişlerdir. Çoğunluğu mektepli değil, alaylı olan bu müzisyenler genellikle sanat alanının tamamen dışında yer alan bölümlerde lisans eğitimlerini tamamlamışlardır. Anadolu Pop'un öncülerinden bir kısmına baktığımızda Cahit Berkay iktisat, Fikret Kızılok dış hekimliği, Serhat Ersöz kimya mühendisliği, Aziz Ahmet iktisat, Murat Ses iktisat eğitimi almıştır. Moğollar'ın demirbaşlarından Taner Öngür ise müzik uğruna mektebi ihmal etmiş ve ortaokuldan sonra eğitimine devam etmemiştir. Barış Manço lise ikide ve sonda müzik dersiyle sorunlar yaşarken Cem Karaca'nın Robert Kolej'deki eğitim hayatının ise çalkantılı geçtiği bilinmektedir (Canbazoglu, 2009, s. 93, 94, 127, 169). Müzik eğitimlerini ailede, arkadaş çevresinde ya da orkestralarda almalarına; çoğunun alaylı olmasına rağmen, bu müzisyenler zaman içinde kendi ekollerini yaratırken tekil konumlarıyla kendilerini tanımlamayı başarmış ve protest müzik alt alanının özgül yapısına kaynaklık etmişlerdir.

Diğer yandan, Anadolu Pop akımının ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda Türkiye'de gündelik hayat pratiklerine yansıyan değişim dönüşüm insanların giyim kuşamlarını da etkilemiştir. Bu yıllarda eril tahakküm pratikleri bir nebze aşılmış; insanların giyim/kuşam tercihleri daha çok kabullenilmiştir. Bir yandan parkalar ve postallar 1960'ların askeri giyim alışkanlığını sembolize ederken, bir yandan da Batı'daki hippy hareketlerinin etkisinde rahat giyim tarzı dikkat çekmektedir. Örneğin, etek boylarının kısalması 1960'ların özgürlükçü atmosferinin bir yansımasıdır.

Türkiye'de 1960'larda kültürel üretim alanında görülen yeni arayışlar ve ifade biçimleri yeni giyim alışkanlıklarıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Bu duruma özellikle protest müzik alt alanında rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, Anadolu Pop akımı temsilcilerinin farklı giyim-kuşamları da kimlik edinme süreçlerinde dikkat çekicidir. Faillerin eğilim gösterdikleri kültürel alışkanlıkların, eğilimlerin ve beğenilerin fiziksel ifadesi giyim kuşam aracılığıyla somutluk kazanırken “bedene dönüşmüş toplumsallık” olarak karşımıza çıkan habitus bedeni çevreleyen göstergelerle kendini örür. Giyim kuşam aracılığıyla görsellik kazanan yeni tavır tutum kalıplarının zaman içinde kendine yeni takipçiler ve hatta taklitçiler bulması kaçınılmazdır. Anadolu Pop eyleycilerinin kendilerine özgü giyim kuşamları

aracılığıyla sembolize edilen kültürel sermaye müziğin toplumsal yanını da göstermekle birlikte adeta bir yaşam biçimini bize sunmaktadır. Müzisyenlerin dış görünüşleri aidiyetler hakkında bize bilgi verirken eyleyicilerin bir tavrın veya eğilimin ne derece içinde veya dışında olduklarıyla doğrudan ilintilidir. Moğollar grubunun üyelerinden Taner Öngür'ün tesadüfi olarak bulduğu ve sahnede giydiği cepkenin zaman içinde Anadolu Pop akımı dâhilinde bir kültürel kod haline gelmesi ve sanat alımlayıcıları tarafından çok beğenilip bir moda dönüştürmesi bu duruma örnek teşkil eder:

69'da bir turne yaptık. Rahmetli Engin Yörükoğlu altı delik bir minibüs buldu, Anadolu'ya yola çıktılar. Bir sürü şehirde anlaşmalar yapıldı, bir turne düzenlendi. Yaptığımız sadece konser vermek değil; belediye başkanları, valileri ziyaretler, halkla sohbetler... El yordamıyla folklor araştırması ve kendi ülkeni tanımak adına çok faydalı oldu. Mesela Sındırgı'da gezerken bir cepken buldum, akşam sahnede giydim, sonra herkes bayıldı ve moda oldu. Ama en güzeli Cem Karaca'nın kıyafetleriydi, yılan derisi çizmeler, kaftan üstünde... Mesela bir anı paylaşayım: Afyon'da spor salonunda sıramızı bekliyoruz; Cem kafasında kalpak, Kafkas kaftanı üstünde, yılan çizmeleriyle içeriye bakıyor. O zaman fruko dediğimiz toplum polisleri vardı, iki tanesi Cem'e baktılar ve "Vay be, Atatürk gibi adam" dediler. (Öngür'le söyleşen; Özdemir, 2015)

Anadolu Pop akımının diğer önemli temsilcilerinden olan Cem Karaca'nın giydiği kalpak, kaftan ve yılan çizmelerinin polisler için Mustafa Kemal Atatürk imgesini çağrıştırması ise toplumsal faillerin kimlik edinmelerinde giyim kuşamın sembolik önemine işaret etmektedir. Türkiye'de protest müzik alt alanında konumlanmak aslında bir yaşam tarzı tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Ayrıca, dikkat çekmek gerekir ki, Atatürk, ulus-devletin temellerini atan tarihi bir figür olarak cumhuriyetin kurucu kadrosunun içinde yer almış; ulus-devlet içinde milli musiki inşası sürecini başlatmıştır. Anadolu Pop'un ilk dönemine baktığımızda bu akımın öncülerinin ulus-devletin resmi ideolojisini ve dolayısıyla yerel kültürel kodları devraldığı gözükmemektedir. Bu bakımdan, Cem Karaca'nın giyim kuşamının Atatürk imgesini çağrıştırması anlamlıdır. Geniş dinleyici kitlesine ulaşmış Türk Rock gruplarından Replikas'ın üyelerinden Selçuk Arut da Anadolu Pop'un ilk döneminde cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarıyla paralel bir gelişim gösterdiğine; bu akımın daha çok 1970'lerde muhalif bir tavra yöneldiğine değinir:

Anadolu Pop'un muhalif bir çehre kazanması daha çok yetmişli yıllara rastlıyor. Altmışlı yıllar bir geçiş ve arayış dönemi olarak nitelendirilebilir. Hatta o dönemler Cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarına da uygun bir gidişi var sanki... Yetmişli yıllardaki muhalif tavrın dönemin

ruhıyla da çok doğru orantılı. Yetmişli yıllar, işçi sınıfın bilinçlenmesinin, sendikalaşmanın, özgürlük hareketlerinin öne çıktığı bir dönem. Doğal olarak âşık geleneğinin Anadolu Pop'a yansması da etken o muhalif tavırdadır. (Replikas'la söyleşen; Durukan, 2012)

1960'lardan itibaren alandaki önemli mercilerden biri haline gelen müzik yarışmaları ve müzik dergileri ise müzisyenlerin sosyal sermayelerini artırırken sembolik sermayelerini de olumlu etkilemiştir. Müzik alımlayıcılarına baktığımızda 1960'larda protest müziği genellikle üniversite öğrencilerinin veya gençlerin takip ettiği görülür.

1960'larda müzik alanının fiziksel sınırları içinde öncelikli olarak gazinolar ve müzik kulüpleri gelmektedir. Bu mekânların hem niceliksel, hem niteliksel artışı mevzubahistir. 1960'larda Klüp 12, Klüp Reşat, Çayhane, İntim, İlham Gencer tarafından açılan Çatı, Kervansaray, Ruj e Nuar, Şadırvan, Vagon Blö, Karavan ve Yeşil Horoz gibi kulüpler dönemin en dikkat çeken mekânlarıdır. Müzik alanında bir doygunluk yaşanması zaman zaman aşırılıkların görülmesine de sebebiyet vermiştir: Erol Büyükburç bir gecede üç ayrı yerde sahne alma imkânı bulurken Somer Ayata ve Arkadaşları bu rekoru geçerek yaklaşık iki hafta boyunca her gece beş ayrı yerde sahne alma olanağı bulmuşlardır. (Dilmener, 2014, s. 38, 39) Öte yandan, bir müddet için Anadolu Pop icracılarının temel buluşma mekânları, "Elmadağ'daki Konak Otel'in lobisi ile Taksim'deki Cafe Bulvar" (Canbazoglu, 2009, s. 32) olmuştur.

1960'larda siyasal alanla müzik alanı arasındaki etkileşim işçi şarkılarının ortaya çıkmasıyla kendini iyice belli etmeye başlamıştır. 1960'ların özellikle ikinci yarısından itibaren işçilerin ve emekçilerin mücadeleleri şarkılarla dillendirilmiş, 1970'li yıllarda ise önceki döneme göre işçi şarkılarında görece bir artış olmuştur. Bu şarkıların bir kısmı, hem sözlerin etkileyiciliği, hem de bestenin melodik yapısının kuvvetli olması sayesinde en azından iki kuşak boyunca dinleyiciler tarafından sahiplenilmiştir. Örneğin, halen en çok dinlenen, seslendirilen şarkılardan biri olan Bora Ayanoglu bestesi *Fabrika Kızı*, Alpay tarafından 1967'de yorumlanmıştır. Cem Karaca'nın 1975'te seslendirdiği *Tamirci Çırağı* ile, işçi şarkıları arasında tabiri yerindeyse kilometre taşı olarak duran *Fabrika Kızı*, Türkiye'de protest müziğin işçilerin hak arayışlarının sesi haline gelmesinde öncülük etmiş; diğer işçi şarkılarının bestelenmesi için motivasyon kaynağı olmuştur. *Fabrika Kızı*, fabrikada tütün sararak hayatını kazanan isimsiz bir kadının anlatısıdır: "Gün doğarken her sabah/Bir kız geçer kapıdan/Köşeyi dönüp kaybolur/Başı önde yorgunca//...//Makineler diken gibi/Batar her gün kalbine/Yün örecektir elleri/her gün ekmek derdinde..."

Sonuç olarak, 60’lı yıllardan genel olacak bahsedilecek olursa, ilk Türkçe pop şarkıların yazılmasının ve sonrasında Anadolu Pop akımının doğuğunun, müzik alanının kendine özgü bir tarihe ve yeni i dinamiklere sahip olmasını beraberinde getirdiği söylenebilir. Anadolu Pop akımıyla birlikte protest müzik alt alanı ekillenirken, ekonomik ve siyasal alandan tamamen bir kopuğ gerekleğmemiğ; ancak siyasal alanın baskısından kurtulan müzik alanı nispi bir özerklik elde etmiğtir. Böylece alanın içsel mekanizması yapılağmığ ve iğlerlik kazanmığtır. 1960’ların bağlarında aranjman müziği destekleyen doxa, Türk popunun ilk resmi arkısı kabul edilen *Bak Bir Varmığ bir Yokmuğ*’un plak olarak basılmasıyla birlikte değiğmeye bağlamığ ve nihayetinde, Anadolu Pop akımının doğuğuyla paralel olarak oyunun kuralları sentez müziğin lehine geliğmiğtir. Bourdieu’nün sıklıkla üzerinde durduğu üzere, alan içi mücadele yine yerleğik failler (aranjman müzik icracıları) ile alana yeni giriğ yapanlar (Anadolu Pop müzisyenleri) arasında vuku bulmuğ, ancak yerleğik faillerin muhafaza pratikleri beyhude bir çaba olarak kalmığtır. Belki 1960’larda, Anadolu Pop dönem sonuna doğru meğruiyet kazandığı için, alanda söz sahibi olmak adına gerekleğen bu mücadelede tarafların kazanımları tam olarak hissedilememiğtir; ancak, 1970’lerde ana fay hattındaki kırılmalar tam anlamıyla gün yüzüne çıkacaktır. Bu bağlamda, oyunu oynamaya değer bulup oyundan elde edilecek kurallar dâhilinde oyuna yatırımlar yapılması, yani illusio’nun göstergelerinin ortaya çıkması ve faillerinin ağınalık kazanması 1970’lerde artan protest müzik ve tam anlamıyla hâkim konuma geçen Anadolu Pop ile gerekleğecektir. Dahası, alanın yerleğik kurallarını tersyüz ederken uygun habitus’lara sahip Moğollar’ın tağıdığı misyon ve vizyon dâhilinde açılan yatırım imkânları sonraki senelerde daha net anlağılacak; Moğollar’a Türkiye müzik tarihinde ayrı bir önem atfedilecektir. Müzik alanının aktörleri arasındaki meğruiyet mücadelesi Anadolu Pop’tan yana sonlanırken kültürel sermayenin önemi artmığ, bilhassa, öncelikli olarak içkin kültürel sermayesi (“embodied cultural capital”) yüksek bir habitus’a sahip olan eyleyiciler protest müzik alt alanında bir g ekseni oluğturmuğlardır.

1960’ların sanat alanında yerli eser üretimi hâkim anlayığ olarak karėımıza çıkmaktadır. Bu anlayığ müzik alanında da cereyan etmiğtir. Kültürel retim alanının otonom kutba daha yakın durduğu 1960’larda protest müzik alt alanı Anadolu Pop’la ekillenip sınırlarını çizerken “sanat için sanat” ilkesinin 1960’larda ağır bastığı söylenebilir.

4.3 1970’ler: Siyasal ve Kültürel Alandaki Baskılara Karşı Müzikte İsyan

Devletin müzik politikasının farklı hükümetlere göre değiştiği 1970’li yıllarda Müzik Denetleme Kurulu’nun otoriter yapısı birçok müzisyeni olumsuz etkilemiştir. Bu yıllarda protest müzik alt alanı birkaç ayrı eğilim üzerinden şekillenirken korsan firmalar başta olmak üzere müzik piyasasında birtakım sorunların olduğu görülmektedir. 1970’lerin en dikkat çekici özelliklerinden birisi de *Hey* dergisinin büyük etkisiyle Türkiye’de bir müzik piyasası oluşmaya başlamasıdır. Müzik yarışmalarının önemli bir karar mekanizması olarak devam ettiği bu yıllarda tek sesli-çok sesli müzik tartışmaları öne çıkan tartışmalardır.

1970’li yıllarda siyasal ve kültürel alan etkileşimine baktığımızda ilk dikkat çekici özellik devletin sabit bir müzik politikası uyguladığından söz etmenin imkânsız olmasıdır.¹²³ Zira on yıllık süre zarfında birçok hükümetin değişmesi mevzubahistir. “Dönemin hükümetleri, özerk yapılanma, müzik, folklor, milli kültür, turizm ve dış tanıtım gibi konuları öne çıkarmış, her bir hükümet kendi siyasası doğrultusunda bir hedefi öncelikle önemsemiştir” (Bek, 2007, s. 72). 1970’lerde kültür bakanlığının kurulması fikri ve Ecevit ile diğer hükümetler arasında devletin kültür-sanat politikasında otonom/heteronom kutuplu sanat yaklaşımı farkı dönemin temel tartışmalarını şekillendirmiştir. Bu dönemde Demirel hükümetleri ve Ecevit hükümetleri daha uzun süreli olduğu için kültür-sanat politikaları diğer hükümetlere göre daha belirgin ortaya konmuştur. Bu nedenle Demirel - Ecevit hükümetlerinin kültür-sanat politikalarına bakmak faydalı olacaktır. Sonrasında, devletin müzik alanında etkin söz sahibi olduğu bir aygıt halini alan TRT’nin analizi bütüncül çerçevede devletin müzik politikasını anlamamızı sağlayacaktır.

¹²³ Yürütülen veya yürütülmeye çalışılan kültür-sanat politikaları, seçimleri müteakip belirlenirken Weber’in formal rasyonalitenin en tipik örneği olarak tasvir ettiği bürokrasi aygıtı General Cevdet Sunay’ın 1973’te görev süresinin son bulmasına kadar şiddetle sarsılmıştır; çünkü askeri rejimin getirdiği bir meşruiyet krizi mevzubahistir. 1970’lere kronolojik olarak baktığımızda, öncelikle, egemenlerin kontrolünde yapılacak siyasal alanı yekpare tahayyül etmeyi engelleyen 1971 Darbesi, Weber’in otorite tiplerinden olan, liderlere değil kanunlara itaatin öncül olduğu yasal-ussal otoriteden ısrarlı bir kopuşu beraberinde getirmiştir. Zira, “partilerüstü” olarak adlandırılan bu süreç bir teknokratlar hükümetini doğurmuştur. Darbenin bir uzantısı olarak siyasal alanın bütünlüklü yapıdan uzak olmasıyla vurgulanan, alandaki muhtelif failler ve yapılar üstünde hâkim oligarşik bir yönetimin tekeldi zihniyetidir.

Demirel hükümetlerinde¹²⁴ kültür bakanlığının kurulması fikri öne atılırken 1. Ecevit Hükümeti'nin kültür-sanat politikasında özerklik, devlet katkısı (müdahalesi değil) ve sanatın halka yayılması gerekliliği üzerinde durulmuştur. 1970'lerde Ecevit'in kültür alanında iç dinamiklerin şekillenmesine yönelik önerileri ayırt edici bir güzergâh sunarken Demirel Hükümetleri'nin (ve Irmak Hükümeti'nin) temel vurgusu milli kültürü geliştirme üzerine olmuştur. Ecevit'in kültürel üretimin özerkliğini sağlamak için engellerin aşılması yönündeki fikriyatı ise eyleme geçememiş, söylemle kısıtlı kalmıştır. Kültür-sanat politikalarının devlet himayesi olmaksızın özerk olarak yürütülmesi arzusuyla yapılan Ecevit'in beyanının CHP tarafından sahip çıkılması bile sağ tandanslı bir kesimi ve MHP'yi özellikle 1970'lerin ikinci yarısında rahatsız etmiştir (A.g.k.).

Kısa vadeli olan II. ve III. Demirel Hükümeti benzer görüşler sunmuş; manevi ve kültürel değerlerin korunup geliştirilmesi yönünde ortak vurgular yapılmıştır. Dahası, sanatın kurumlaşması yönünde bir adım olarak Kültür Bakanlığı'nın kurulması fikri temellendirilmiş, ancak Kültür Bakanlığı I. Erim Hükümeti'nde yer alarak 1971'de kurulmuştur:

III. Demirel Hükümeti'nin programında da yine benzer görüşler yer almakta, ayrıca “milletimizin maddi ve teknik gücünü yükseltici çalışmaları tamamlayan manevi ve kültürel değerler desteklenecek, medeniyet ailesi içindeki geleneksel mevkimizin muhafazası kadar milli istidadımızın yaratacağı eserlerle de Türk milletinin insanlık alemine yeni katkılarda bulunması teşvik edilecektir. Bu maksatla, bugün Milli Eğitim Bakanlığı'nın geniş sorumluluk sahası içinde yer alan kültür işleri için, ayrı bir bakanlık kurulması öngörülmektedir” sözlerine yer verilmektedir. (Kantarcioglu, 1987: 56; Anonim, 1990: 124, 125) (A.g.k., s. 73)

1975'te kurulan IV. Demirel Hükümeti ise milliyetçi çizgiye daha çok yaklaşıp milli kültürün korunmasını ve geliştirilmesini ön plana çıkartmıştır. Ancak, hükümet, somut bir kültür-sanat politikası ortaya koyamamıştır. V. Demirel Hükümeti'nde (21 Temmuz, 1977 – 5 Ocak, 1978) de benzer şekilde milli kültürün önemi vurgulanmış; İmam Hatip Okulları gibi oluşumlar ön plana çıkarılmıştır.

Ecevit hükümetlerine baktığımızda, devletin sanat politikasında Demirel hükümetlerindeki anlayıştan farklı bir anlayış izlenmiştir. Kültür Bakanlığı'nın

¹²⁴ 1970'lerdeki siyasal alanının yapısal özelliklerini tam olarak anlayabilmek için 12 Mart, 1971 Darbesi'nin hemen arifesinde hüküm süren egemen yapıya bakmak faydalı olacaktır. 12 Mart, 1971 öncesi tek başına iktidarda olan AP'yi, yani 3 Kasım 1969-6 Mart 1970 yılları arasındaki II. Demirel Hükümeti'ni, müteakip kurulan III. Demirel Hükümeti de kısa vadeli olmuş ve 12 Mart, 1971'de darbeyle birlikte son bulmuştur (Bek, 2007, s. 25, 26).

kurulmasından 1974'e kadar geçen sürede kültürel üretim alanı üzerine neredeyse hiç durulmamıştır. (A.g.k., s. 74)

Entelektüel bir siyasetçi olarak siyasal alanda konumlanmaya çalışan ve sonraki yıllarda adından sıkça bahsettirecek Ecevit'in aynı zamanda güçlü bir şair olduğunu da burada not düşmek gerekir. Öte yandan, 1970'lerde Ecevit'in sanat alanı ve siyasal alan arasında oluşturmaya çalıştığı konfigürasyonlar ağını tam olarak anlamlandırabilmek için 1950'lere de göz atmak gerekir. Ecevit'in 1950'lerde kurulan Helikon Derneği'nin kurucu üyeleri arasında yer alması sanat alanında nasıl bir alternatif yapılaşma arayışı içinde olduğunu anlamlandırmak açısından önemlidir. Türkiye'de ilk kez sivil bir girişim olarak çağdaş sanatın farklı alanlarının bütüncül olarak ele alınması bu dernek aracılığıyla gerçekleşmiştir. Rahşan Ecevit, Bülent-Selma Arel, İlhan Usmanbaş, Suna Kan, Faruk Güvenç, Rasim Arsebük, Nilüfer-Aydın Yalçın ve Cemal Bingöl derneğin oluşumuna katkıda bulunan diğer bazı eyleyicilerdir (Url-1). Bu figürler sonraki yıllarda Türkiye'de siyasal alanda/sanat alanında önemli konumlar elde etmişlerdir.

Ecevit'in kültürel alanın içinden gelen bir siyasetçi olarak sanat alanına dair birikimini siyasal alana taşıması onu ayrıksı bir eyleyici konumuna getirmiştir. Ecevit, sanat dünyasıyla kurduğu güçlü bağlar sayesinde yüksek bir sosyal sermayeye sahiptir. Ecevit'in sosyal sermayesinin ve kültürel sermayesinin gelişkin olmasında hiç kuşkusuz, seçkin eğitim kurumlarından biri olan Robert Kolej'den mezun olması da rol oynamaktadır. Kültürel sermayesi yüksek habitus'unu siyasal alana taşıırken alanlar arası, yani kültürel üretim alanıyla etkileşimli olan, bir birliktelik öneren Ecevit'in 1 Şubat, 1974'te mecliste okuduğu *Ak Günlere* adlı seçim bildirgesinde “sanat ve kültür” başlıklı bölüm dikkat çekicidir:

İnsan ve toplum yaşamının manevi alanda da zenginleşmesine ve yücelmesine katkıda bulunmak üzere, sanat ve kültür çalışmaları toplumun bütün kesimlerine yayılmalıdır. Bu çalışmalarda devlet katkısını ve önderliğini, herhangi bir siyasal müdahaleye ve baskıya yer vermeyecek biçimde sağlamak üzere CHP iktidarı özerk bir Güzel Sanatlar Kurumu kuracaktır. Bu kurum gereken yetkilerle, olanaklarla donatılacaktır. (Ecevit'ten aktaran; Bek, 2007, s. 74)

Bu tavır, Demirel hükümetlerinde ve 1970'lerdeki diğer hükümetlerde görülen özerk sanatı desteklemekten uzak genel eğilimin aksine, Ecevit hükümetinin otonom sanatı destekleyici bir eğilimi olduğunu göstermektedir. Özellikle, herhangi bir siyasal

baskıya mahal vermeden kurulacak olan özerk bir Güzel Sanatlar Kurumu vurgusu, heteronom kutup karşısında otonom kutba yakın sanat anlayışına işaret etmektedir.

1977’de ve 1978’de kurulan II. ve III. Ecevit hükümetlerindeyse telif haklarının düzenlenmesi, siyasal otoriteden bağımsız bir sanat dünyası oluşturma arzusu, konservatuarlar vb. müzik okullarının işlerlik kazandırılması gibi konular ele alınmıştır (A.g.k.).

1970’lere genel olarak baktığımızda, siyasal alanın faillerinin sürekli değiştiği bir politik atmosferde güç dengelerinin de sürekli değişmesi mevzubahistir. Bu nedenden ötürü, sınırları bir türlü tam olarak çizilemeyen ve iç dinamikleri anlaşılamayan bir siyasal alanla karşılaşırız. Böylesi bir siyasal alanın hâkim olduğu 1970’lerde devletin müzik politikası da parçalanmış (fragmented) bir yapı göstermiştir. Yani, devletin on yıllık süre zarfında müzik politikasında genel bir eğilim gösterdiğinden bahsedemeyiz. Özetle, değişen hükümetler sırasında devletin kültür -sanat politikaları, Ecevit’in desteklemeye çalıştığı özerk sanat yaklaşımı ile diğer hükümetlerce desteklenen devlet müdahalesindeki sanat yaklaşımı arasında gelgitler yaşamıştır. Diğer bir deyişle, bu gelgitlere bakarak, sanat alanında bir taraftan heteronom ilkenin (siyasi ve ekonomik çıkarların önemli olduğu sanat anlayışı) desteklenirken, diğer taraftan otonom ilkenin (siyasi ve ekonomik çıkarlardan bağımsız, özerk sanat anlayışı) savunulduğunu söylemek mümkündür. Öte taraftan, 1970’lerin başlarında, bir yandan kurumsal bir çatı sunarak kültür üzerine hâkimiyet kuran, bir yandan da kültürü teşvik eden; adı zaman içinde farklılaşarak günümüze kadar gelecek olan Kültür Bakanlığı kurulmuştur. 1970’lerde sırasıyla Talât Sait Halman (I. Erim Hükümeti), Nermin Neftçi (Irmak Hükümeti), Rıfki Danişman (IV. Demirel Hükümeti), Avni Akyol (V. Demirel Hükümeti), Ahmet Taner Kışlalı (III. Ecevit Hükümeti) ve Tefik Koraltan (VI. Demirel Hükümeti) kültür bakanlığı yapmışlardır (A.g.k., s. 75).

İlk kez devlet desteğiyle Türk Musikisi’nin yapılandırılması da 1970’lere rastlamaktadır. “Kültür Bakanlığı tarafından 1975 yılında Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nun kurulması” (Gökçeli, 2014, s. 85) 1960’ların ortalarından itibaren devletin Türk Müziği’ne, yani kültürel alanda yerele olumlu yaklaşımının bir devamlılığı olarak okunabilir. Koronun kurulması Rıfki Danişman’ın Kültür Bakanlığı yaptığı IV. Süleyman Demirel Hükümeti’ne denk düşmektedir.

Öte yandan, yürütülen araştırma kapsamında 1960'lardan günümüze devletin müzik politikasının uygulayıcılarından olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun (TRT) siyasal alan ve kültürel alana yansıyan tutumunun analizi de büyük önem arz etmektedir. Dayanaklarını 1960 Anayasası'ndan alan TRT, radyo yayınlarını 1964'te devralmış ve 1968'de televizyon yayınına başlamıştır (Url-2). 1970'lere kadar nispi özerkliğini koruyan TRT'nin 1971 ve 1980 darbelerinde özerkliği lağvedilmiştir. Özellikle 1970'lerin başlarında TRT tarafından hayata geçirilen Müzik Denetleme Kurulu kültürel üretim alanının özerkliğini otonom kutuptan heteronom kutba kaydırma çabalarında bulunmuştur. Ancak 1960'ların TRT'si mevcut anayasadan da güç aldığı için 1960'larda henüz tam anlamıyla bir tahakküm aracına dönüşmüş değildir. Batılı tarzda müziklerin yerelle birleştirilme çabalarının ağır bastığı ve müzik alanının sınırlarının muhtelif eyleyicilerle genişlediği 1970'lerdeyse TRT'nin meşru müziğin belirleyicisi olarak karşımıza çıktığı görülür. Sıkı denetim mekanizmasıyla birçok şarkının çalınmasına müsaade etmeyen TRT bazı şarkılar için üst üste olumsuz rapor vermiştir:

1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen şarkı sayısı 2394'tür: Yayınlanabilir parça sayısı 950, yayınlanamaz sayısı 1444. Sözgelimi, Erol Büyükburç'un 'Avare Aşık' adlı şarkısı 1970 yılının 16.09, 29.09, 27.10 ve 05.01.1971 tarihlerinde dört kez denetime girer ve tümünde olumsuz rapor alır. (Karşıcı, 2010, s. 173, 174)

1970'lerde TRT'nin müzik politikası¹²⁵ dâhilinde yasakladığı şarkılar birçok müzisyeni olumsuz yönde etkilemiş; TRT adeta bir kültürel yetke organına dönüşürken ileriki yıllarda klasikleşecek birçok unutulmaz şarkı bu dönemde TRT denetiminden geçememiştir. TRT, siyasal alana egemen olan aktörlerin algı düzleminde ilerlerken 1970'lerde genel olarak hâkim politik diskura paralel bir yayın organı haline gelmiş; milli kültürü, milli değerleri ve zaman zaman din olgusunu öne çıkartmıştır. TRT milli ve dini unsurları bir arada kullanarak cumhuriyet dönemi sonrasının başat uygulamalarından biri olan milli/dini özdeşliğini aşma girişimini tersyüz eden bir kurum olarak karşımıza çıkmıştır. TRT'nin bu tavrı 1970'lerde şekillenen milli kültür algısından bağımsız değildir.

1975'te ilk kez Eurovision Şarkı Yarışması'na katılan Türkiye'de halkoyları sonucunda Ali Rıza Binboğa tarafından seslendirilen *Yarın* şarkısı seçilir. Ancak,

¹²⁵ Müzisyenlerle Denetleme Kurulu arasında TRT'nin yol açtığı gerilim ileride müzik alanı tartışmalarında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

TRT politikasına uymayan şarkı, aldığı oylar önemsenmeksizin elenir. Şarkının sözleri şu şekildedir: “Özgürlük ve barış, tüm insanların/Özlemi olacak yarınlarda/Anam, bacım, kardaşım/Eşim, dostum, yandaşım/Daha da mutluyuz yarınlarda//Ağlamak yok, gülmek var/Düşmanlık yok, dostluk var...” Şarkı TRT tarafından uygun görülmemesine rağmen yıllar sonra bile halen dinlenmekte ve özellikle “ağlamak yok, gülmek var” sözleriyle Binboğa’nın şarkıyı söylerken yaptığı kol hareketleri unutulmazlar arasında yer almaktadır (Meriç, 2006, s. 427).

Demirel’in iktidarda olduğu dönemde sözleri Ecevit’in, müziği Doğan Canku’nun olan *Takalar* adlı şarkı da TRT ilkelerine aykırı bulunarak parçanın yayınına izin verilmemiştir.

1978’de Ertan Anapa, Esmeray, Funda Anapa, İskender Doğan, Kerem Yılmaz ve Melike Demirağ’dan oluşan Grup Sekstet’in seslendirdiği ve sözleri Şanar Yurdatapan’a, müziği/düzenlemesi Attila Özdemiroğlu’na ait olan *İnsanız Biz* adlı şarkı da TRT’nin uygun bulmadığı şarkılar arasındadır. Şarkıda geçen “en zeki, en uygar hayvanız biz” sözleri insanı uygar hayvan olarak tanımlarken TRT tarafından uygun bulunmamış ve şarkı yarışmadan elenmiştir (A.g.k., s. 427, 428).

Özet olarak, 1970’lerdeki otonom sanat/heteronom sanat ayrımı 1960’lı yıllara göre daha çift kutuplu bir görünüm almış; bu görünümde dönemin siyasal alanının farklılaşan yapısal özellikleri etkili olmuştur. Bu duruma ilişkin olarak, Bourdieu kültürel üretim alanlarının yapısına dair şu saptamada bulunmaktadır: “Alandaki iç mücadelelerin biçimini belirleyen yapısal etken olarak kültürel üretim alanlarının özerkliği, toplumlara ve bir toplumun dönemlerine göre değişiklik gösterir. Ve elbette bununla beraber, alan içerisindeki iki kutbun görece gücü ve sanatçı ve entelektüele düşen rollerin görece dağılımı da değişir...” (Bourdieu, 2014, s. 220).

1970’lerde müzik üretim alanına baktığımızda birçok farklı müzik türünün dolaşımında olduğu görülmektedir. 1960’larda adeta bir çatışma haline gelen aranjman müzik-Anadolu Pop ikiliği 1970’lerde yine tartışılmaya devam ederken 1960’lardaki kadar merkezi bir tartışma olmaktan çıkmıştır. 1970’lerde, aranjman müzik-Anadolu Pop türlerinde üretimin devam etmesinin yanı sıra, ileride ele alacağımız üzere, politik pop etkili bir tür olarak belirmeye başlamıştır. Ayrıca, aşıklık geleneğinden gelenlerin yaptığı protest müzik ve dönemin özgün protest müziği de 1970’lerde yaygın olarak görülen müzik eğilimlerindendir:

Türkiye'nin değişen politik çehresi müziğe de yansımış, grevler, boykotlar, eylemler sanatçıların birçoğunu daha açık bir biçimde tavır almaya yöneltmiştir. Bu dönemde halk müziği ilgi görmekte, Âşık İhsani, Âşık Mahzuni Şerif, Neşet Ertaş gibi halk müziği sanatçıları, siyasi nedenlerden dolayı TRT'ye çıkamamaları da, kitlelerce tanınmakta ve izlenmektedirler. Selda Bağcan, Edip Akbayram, Cem Karaca gibi isimler ülke gerçeğini dile getiren şarkılarıyla benimsenirken, özellikle Ruhi Su, sol düşüncenin müzikteki simgesi haline dönüşmüş, muhalif tavrıyla öne çıkmıştır. (Bek, 2007, s. 35)

Kültürel alandaki kısıtlamaların da arttığı bu dönemde ironik bir biçimde sanatçılar politik bir tavır içinde kendilerini ifade etmeye çalışmaktadırlar. 1970'lerde protest şarkıların bestelenmesinde hiç kuşkusuz toplumsal olayların, eylemlerin ve sola yönelik saldırıların payı büyüktür:

70'lerin ilk yarısından itibaren toplumsal eşitsizlik ve adaletsizliğin birçok şarkının ana teması haline geldiğini görürüz. İçinde yaşanan düzen, şarkı sözlerinde çeşitli açılardan eleştirilmekte ve değişen kent yaşantısının getirdiği yenilikler/değişiklikler dile gelmeye başlar. Fabrika kızları, tamirci çıraqları, kadın-erkek ilişkileri, kente göç edenlerin yaşadıkları sorunlar gibi temalar, eleştirel birer şarkı sözü olarak karşımıza çıkar. (Akkaya & Çelik, 2006, s. 16)

Söylenenler ışığında, genel olarak sınıflandıracak olursak, 1970'lerdeki protest müzik birkaç temel müzik eğilimi üzerinden değerlendirilebilir: Anadolu Pop, politik pop, âşıklık geleneği, özgün protest müzik ve siyasal alanla etkileşimli gelişen işçi şarkıları (bkz. EK-7). Protest müzik 1970'lerde bu temel hatlar üzerinden ilerlerken, arabesk müzik gibi türler de yavaş yavaş ticari müzik haline gelme eğilimi göstermeye başlamıştır. Ancak 1960'larda protest müzik alt alanında beliren Orhan Gencebay gibi bazı arabesk müzik temsilcilerinin protest eğilimleri bu dönemde de görülmektedir. 1970'lerde nispi protest tavırlarla veya müzik eğilimleriyle protest müzik alt alanına girme denemelerinde bulunup başarısız olan birtakım müzisyenlerin yanı sıra besteci-icracı işbirliğiyle protest söylemin yansıtılması da mevzubahistir. Ayrıca, protest tavırların yüz makyajı gibi fiziksel görünüşle somutlaşması, yine 1970'lerin çarpıcı özelliklerindendir.

1960'larda protest müzik alt alanının şekillenmesinde başat rol oynayan Anadolu Pop akımına baktığımızda, 1970'lerde bu akımın iki farklı güzergâh izlediği görülmektedir: Bir yanda politik eksenli gelişen Anadolu Pop, diğer yanda progressive rock türüne yaslanan Anadolu Pop. Moğollar örneğinde görüldüğü gibi, bu ikili yapıyı da içselleştiren gruplar da söz konusudur:

Yetmişlerin sonuna dek işlerliğini sürdüren Anadolu Pop akımı, yetmişlerin başlarından itibaren iki farklı yönde başkalaşmaya uğradı. Bir yandan başını Cem Karaca'nın çektiği, Moğollar'ın da grup olarak ve bireysel katkılarla dâhil olduğu daha politik bir Anadolu Pop varken, bir yandan da yetmişlerde batıda hâkim olan progressive rock türünden etkilenecek bu yönde çalışmalar ortaya koyan 21. Peron, Asia Minor gibi yeni gruplar çıkmıştı... Moğollar, hem politik olan hem de progressive alanda ürün vermiş bir grup olarak, bu ikili ayrımın ikisinde de yer alır. (Bilgin, 2008, s. 6, 7)

Moğollar grubu 1970'te çıkarttıkları *Dağ ve Çocuk/İmece* albümleriyle Anadolu Pop müziğinin yapısal özelliklerine yenilikler katmış; diğer yandan, Anadolu Pop akımının besteler üzerinden gideceği süreci başlatmıştır. Öncelikle, 1960'ların sonlarında alanda oyun kurucu olarak beliren ve sembolik sermayesini 1970'lerde gitgide pekiştiren Moğollar'ın ayırt edici özelliklerini sanat alanına bir "iç okuma" getirerek ele alırsak;

...1970'lerin başı itibarıyla, ileri olduğuna kesin gözüyle bakılan Batı tekniğini kullanarak zenginliğinden şüphe duyulmayan halk müziğine 'hak ettiği değeri' verme arzusu pop müzik alanında da tüm yoğunluğuyla hissedilmeye devam etmektedir. Önceleri yalnızca düzenlemelerden ibaret olan Anadolu-Pop akımına Moğollar'ın getirdiği en önemli yenilik ise bu tarzda yapılmış stilize çalışmalara imza atmış olmalarıdır. Yerli ezgi ve ritimler kullandıkları bestelerin yer aldığı *Dağ ve Çocuk/İmece* isimli 45'liklerini çıkaran grup, bu çalışmalarıyla büyük beğeni kazanmıştır. Diğer yandan bir ilke imza atarak 'Dağ ve Çocuk'la ilk bestelenmiş Anadolu Pop parçasını da popüler Türk müziğine kazandırmışlardır. (Küçükkaplan, 2015, s. 48)

1970'te kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon ile beraber yaptığı *Dağlar Dağlar* parçasıyla büyük çıkış yakalayan, Anadolu Pop'un öncülerinden Barış Manço Anadolu Pop'un 1970'lere damga vuracağını ipuçlarını vermiştir. 1960'larda ilk nüvelerini veren Anadolu Pop akımı 1970'lerde daha büyük bir ilgi görmekte ve resmen altın yıllarını yaşamaktadır.¹²⁶ Haldun – Onur – Feridun Hürel Kardeşler'in

¹²⁶ Burada, üzerinde ısrarla durulması gereken nokta, bir pratiğin yaygınlaştıkça ayırt edici özelliğini (eğer böyle bir özelliği varsa) kaybetme eğilimi göstereceğidir. Tıpkı bir dönem çoğunluğun Converse marka ayakkabı giymesi, hatırı sayılır bir kesimin *Da Vinci Şifresi* (2003) veya *İtalyanca Aşk Başkadır* (2011) kitaplarını okuması gibi, alımlayıcıların Anadolu Pop dinlemeye yatkın hale gelmesi, pratiğin ayırt edici özelliğini kaybetme riskinden azade düşünülemez. Ayırt edici özelliğini kaybeden bir türün protest müzik olma özelliğini koruması da tartışılır. Yine de 1970'lerin öne çıkan protest müziği, 1960'lardaki gibi, Anadolu Pop'tur. Ancak, daha önce de değinildiği üzere, Anadolu Pop 1990'larda ikinci dönemine şahitlik ederken form fetişleşir, değişim değeri kullanım değerinin çok üzerine çıkıp metalaşırken kültür endüstrisine tutunmaya çalışır; dolayısıyla nispi sıradanlıktan kurtulamaz.

1970’te kurduğu Üç Hürel¹²⁷ adlı müzik grubu ise Anadolu Pop akımının ivme kazanmasında etkili olur. Türküleri modernize çabasıyla bir araya gelen Modern Folk Üçlüsü grubunun ilk plağı da 1970’te çıkmıştır. (Dilmener, 2014, s. 157, 158; Canbazoglu, 2009; 208-213)

Yeri gelmişken Anadolu Pop akımının diğeri bir önemli temsilcisi olan Kızılok’tan ve Kızılok’un 1970’lerdeki müzik çizgisinden de bahsetmek gerekir. Sözleri Âşık Veysel’e, besteleri Kızılok’a ait olan iki şarkının yer aldığı *Yumma Gözün Kör Gibi/Yağmur Olsam* plağının yayımlanması Kızılok’un bir sanatçı olarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Bu kayıtle, Kızılok aynı zamanda altın plak kazanmıştır. Kızılok’un *Yumma Gözün Kör Gibi* için söyledikleri 1970’lerdeki müzik üretiminde çok seslilik cephesinde yer alanların argümanlarına bir örnek teşkil etmiştir: “*Yumma Gözün Kör Gibi*’de gitarın yanı sıra saz da kullandım. Saz hiçbir zaman tek sesli bir enstrüman değildir. Bundan sonra yapacağım plakta üç çeşit saz kullanarak tamamıyla çok sesli bir müzik meydana getireceğim” (Kızılok’tan aktaran; Canbazoglu, 2009, s. 30). 1971 yılında *Söyle Sazım* ile büyük bir çıkış yapan Kızılok, bu şarkısıyla da Barış Manço’nun *Dağlar Dağlar* adlı liste başı parçasından daha fazla ilgi görmüştür. 1974’te kurduğu *Tehlikeli Madde* adlı grubuyla psychedelic rock tarzında denemelere de girişen Kızılok’un 1977’deki albümü *Not Defterimden*, Nâzım Hikmet’in eserleri üzerine atonal müzik besteleriyle hazırlanmıştır. “Varşova’da iki ödöl alan bu plak Türkiye’de sakıncalı bulunup toplanır... Kızılok, köşesine çekilir ve profesyonel müzik çalışmalarına ara verir” (A.g.k., s. 123). Adı, özellikle 1970’lerde hâkim tür haline gelen Anadolu Pop müzik akımıyla birlikte anılan Kızılok kısa sürede oyun duygusunu kaybetmiş ve oyunun kurallarını görmezden gelmeye başlamıştır. Alanda güçlü bir konum elde etmişken çok erken sayılabilecek bir dönemde psychedelic rock denemelerine ve atonal müzik bestelerine yönelmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir. Oyun, 1970’lerde artık Anadolu Pop’tan yana kurallarını şekillendirmektedir. Alandan elde edilecek çıkarları en üst seviyeye taşımak içinse oyunun işleyiş mekanizmasını içselleştirebilmek ve kuralları kabullenmek temel koşullardır:

Oyun duygusuna sahip olmak, oyunun iliklerine kadar işlemesi demektir; pratik durumda oyunun geleceğini denetlemek, oyunun tarihinin duygusuna sahip olmak demektir. Kötü

¹²⁷ Türkiye’de ilk altın plak ödölü alan bu grubun Anadolu Pop tarihindeki öneminden şöyle bahseder Murat Meriç: “Anadolu Pop dönemi neredeyse Üç Hürel’le birlikte sona erer. Aslında etkisini uzunca bir süre gösterir bu tür; ancak önemli temsilcileri farklı minvalde çalışmalara yönelince fiilen yok olur” (Meriç, 2006, s. 42).

oyuncu her zaman temponun dışında kalır, ya çok erken ya çok geç davranırken, iyi oyuncu önceleyen, oyunun önünde gidendir. Pekiyi neden oyunun akışının önünde gidebilir? Çünkü bedeninde, katıştırılmış bir biçimde, oyunun içkin eğilimlerine sahiptir. Oyunla yekvücuttur. Habitus, başka bir felsefede aşkın bilince devredilen bir işlevi yerine getirir: toplumsallaşmış bir bütündür, yapılanmış bir dünyanın ya da bu dünyanın tikel bir parçasının, bir alanın içkin yapılarını içinde katıştırmış ve bu dünyanın algısını da oradaki eylemi de yapılandıran bir bütündür. (Bourdieu, 1995, s. 153)

Kızıllok oyunla yekvücut olduğu yıllarda çok meşhur olmuş ve altın plaklar alarak sembolik sermayesini güçlendirmiştir. Ancak kısa sürede sanat ve daha özelinde müzik dünyasıyla ilişkisel olarak içinde bulunduğu habitus'tan çıkarak farklı müzikal eğilimlere girişmiş ve altüst etme stratejisi güdenlere yakın bir duruş sergilemiştir.

Protest müzik alt alanında 1960'larda konumlanmalarını gerçekleştiren Kızıllok, Moğollar ve Cem Karaca gibi Anadolu Pop eyleycilerinin 1970'lerde müzik alanında birtakım kırılmalar ve değişimler yaşamalarına rağmen protest müziğe daha güçlü tutunmaları dikkat çekicidir. 1960'ların müzik alanı doxa'sına meydan okumak ister istemez aranjman müzik eyleycilerinin sahne tavırlarına, müzikal beğenilerine, giyim-kuşamlarına ve sosyo-kültürel eğilimlerine meydan okumayı beraberinde getirmiştir. Bu karşı duruşla birlikte 1960'ların sonlarında Anadolu Pop akımı eyleycileri ve alımlayıcıları müzik alanında yeni bir habitus yapılanmasına kaynaklık sağlamışlardır. Bu yeni habitus ise 1970'lerde tam anlamıyla kendini göstermiştir: Alışıl gelmiş eski müzikal formların yerine Batı müziği armonilerinden beslenen sentez bir müzik önerip yüzünü Anadolu coğrafyasının içkin kültürel sermayesine dönen Anadolu Pop eyleycilerinin içinde şekillendiği ve şekillendirdiği bir habitus.

Anadolu Pop akımıyla müzik yolculuklarına başlayıp zaman içinde protest müziğe yönelimleri artan; 1970'lerin protest müzik alt alanında sembol isimler haline gelen diğer eyleyciler ise Selda Bağcan ve Edip Akbayram'dır. Müzik dünyasında güçlü adımlarla ilerleyen Bağcan 1971'de çıkardığı plakları *Tatlı Dillim* ve *Kâtip Arzuhalim Yaz Yare Böyle* adlı plaklarıyla büyük ilgi görüp kısa sürede yüksek itibar görmüş; sembolik sermayesini arttırmıştır. Bağcan'ın yükselişi Neşet Ertaş bestesi *Tatlı Dillim*'le başlamış; bu yükseliş kısa sürede listelere yansımıştır: "Fikret Kızıllok'un *Emmo/Vurulmuşum* plağının listelerin tepesinde saltanat kurduğu bir sırada, *Tatlı Dillim* ile son derece alçakgönüllü bir yerden (yirmi dört) listelere giriş yapan Selda, sonbahara doğru bütün yolu alarak en tepeye yerleşir" (Dilmener, 2014, s. 174). Halk türküleri ve âşık türküleri başta olmak üzere geleneksel müzikten ve Anadolu

coğrafyasının kültürel birikiminden etkilenen Bağcan toplumsal sorunlara değinen türkülerini seslendirmekten de geri durmaz. Bağcan'ın müzikal kariyerine baktığımızda 1970'li yıllarda çıkarmaya başladığı *Türkülerimiz* adlı seri albümlerin önemli bir değere sahip olduğu görülür. Bu albümlerde işçi/köylü dertlerini ele alan türkülerin yanı sıra devrimcilerin yaşadıklarını aktaran türkülere de rastlanır. Türk Halk Kurtuluş Partisi Cephesi içinde yer alıp devrimci kimliğiyle bilinen Mahir Çayan'ın ve arkadaşlarının ölümünü işleyen, Âşık İhsani'ye ait *Kızıldere* türküsü bu türkülerden biridir (Duran, 2015, s. 166, 167).

Bağcan gibi âşıklık geleneğiyle etkileşime geçerek müzik alanında ilk konumlanmasını gerçekleştiren diğer bir isim ise Edip Akbayram'dır. Sanatçı, Âşık Mahzuni Şerif gibi öncü âşıkların türkülerini yorumlamıştır. Akbayram'ın sözleri Âşık Veysel'e ait olan bestesi *Kükredi Çimenler* ile 1972'de Altın Mikrofon Yarışması'nda birincilik elde etmesi ise yüksek sembolik sermayeye ulaşmasında önemli bir etken olmuştur. 1970'lerde yaygın sanat anlayışı olarak karşımıza çıkan müziği toplum için yapma yaklaşımı Akbayram'ın müzikal tavır, tutum ve eğilimlerinde de kendini gösterir. Kısa sürede Anadolu Pop'un önde gelen isimlerinden biri haline gelen Akbayram'ın âşıklık geleneğiyle etkileşimi ve 1974'te kurduğu *Dostlar* grubunun sound'unun oluşması şöyle anlatılmaktadır: “Edip Akbayram denince... Anadolu Pop/Folk, yani kendi sazlarımız, kendi sözlerimiz kendi âşıklarımızın batı enstrümanlarıyla iç içe kaynaşmasından *Akbayram ve Dostlar* soundu çıktı” (Ok, 1994, s. 181).

1970'lerin ilk yıllarından itibaren politik damarı kuvvetli şarkıların revaçta olduğu gerçeği yadsınamaz. Yine Anadolu Pop'un öncülerinden biri kabul edilen Cem Karaca'nın *Dervişan* grubu ile 1977'de kaydettiği, *Yoksulluk Kader Olamaz* albümünde yer alan aynı adlı şarkısı, “Radyolarda şarkılar ‘boş ver’ diyorlar” sözleriyle konformizm içine düşen, her şeyi boş veren müzisyenleri eleştiren protest bir şarkıdır. Bu tarz protest şarkılara ve protest tutum alan müzisyenlere 1970'lerde sıkça rastlanır. Ancak, 1970'lerde halen müzik üretenlerin sayısı çok fazla değildir. Protest müzik gruplarının ve sanatçılarının çoğu halk türkülerinin repertuvarından ve âşıklık geleneğini yansıtan eserlerden beslenmektedirler. “1970 ortalarına kadar, hatta Bülent Ortaçgil'in *Benimle Oynar Mısın* albümüne kadar, albümlerinde tüm şarkılarını kendi yazıp besteleyen isim sayısı bir elin parmaklarını geçmez” (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 45).

Öte yandan, bütün zorluklara ve dayatmalara rağmen, memleketin içinde bulunduğu ahval müzisyenlerin bakış açılarıyla şarkılara, bilhassa Robin Denselow gibi araştırmacılar ve Türkiye’de müzik araştırmalarıyla tanınan Murat Meriç tarafından ele alındığı şekliyle “politik pop”’a, yansımıştır:

1970’li yılların ikinci yarısında yapılan plaklardan pek çoğu memleket meselelerine eğilir. ‘Popçu’ tabir edilenler bile sosyal sorunları anlatan plaklar yaparlar. O güne dek sessiz sedasız gelmiş, başka şarkılar söylemiş pek çok şarkıcının isyanına bu dönemde tanık oluyoruz. ‘Umudumuz Ecevit’ yıllarıdır bunlar; her yer mavidir ve Türkiye’nin aydınlık bir geleceği olduğuna inanılmaktadır. Yükselen sol eğilimlerin şarkılara yansımaları gecikmez. Arada kimi sağcı şarkılar çıksa da dönemin modası ‘birlik’ten söz eden, güzel bir ‘yarın’ ümidiyle dolu şarkılar söylemektir. ‘Birlik’, ‘umut’, ‘yarın’, ‘özgürlük’, ‘özlem’ sözcükleri sık sık karşımıza çıkar şarkılarda... (Meriç, 2006, s. 426)

1970’lerde Anadolu Pop’tan bağımsız gelişen, kendine özgü bir dili kullanarak ve gerektiğinde hicvederek anlatım yolunu seçen Şanar Yurdatapan şarkıları ise Türkiye’de protest müziğin farklı bir damarını temsil etmektedir. 1979 tarihli Yurdatapan bestesi *Makine Yiyor Beni*, çocuk denilecek yaşta makine işçisi olarak çalışan Ayşe üzerinden bir sistem eleştirisi sunmakta ve bir bakıma Marksist yabancılaşma (alienation) örneği vermektedir. Bu şarkıda, Ayşe, sermaye sahiplerinin kârını arttırmak için sömürdüğü bir işçi gibi karşımıza çıkmaktadır: “Sızlıyor bileklerim/Makine yiyor beni/.../Daha fazla kâr için/Makine yiyor beni/...//Makinenin suçu yok ki/canı yok ki kan emsin/Beynini parçalayan sermayenin sesidir/haykırdığımız türkü onun son nefesidir”. Eski eşi Melike Demirağ’la birlikte müzik çalışmalarını uzun yıllar sürdüren Yurdatapan, muhalif duruşundan dolayı eşiyle birlikte yıllarca sürgün yatmıştır. Genellikle âşıklık geleneğindeki anlatı biçiminin özelliklerini gösteren Yurdatapan besteleri Batı müziği formlarını yansıtırken sözler sade ama vurucudur. Sistem eleştirisini ve savaş karşıtlığını aşk şarkılarında bile hissettiren insan hakları aktivisti Yurdatapan’ın 1977 tarihli *Yeter Artık* bestesi, halktan kopmayan muhalif bir insanı da anlatır: “Doğarken başkaydı yerim/Şimdi halkla beraberim/Bu düzene son verelim/Yeter artık, yeter artık”. (Duran, 2015, s. 176, 177)

1970’lerde âşıklık geleneğinden beslenen protest müziğin etkin bir karşı duruş yarattığı görülmektedir. 1970’te yayınlanan ilk uzunçaları *Seferberlik Türküleri* ve 1971’de yayımlanan *Kuvayi Milliye Destanı* başta olmak üzere, âşıklık geleneğinin

önemli temsilcilerinden Ruhi Su 1970'lerin protest müziğinde önemli bir yerde durmaktadır.

Ruhi Su gibi halk müziği geleneğinden etkilenmiş Sadık Gürbüz ve Rahmi Saltuk da protest müziği halk müziğiyle harmanlayan önemli isimler olarak 1970'lerde adlarını duyurmuşlardır. 1975'te Gürbüz'ün *Pir Sultan Abdal* adıyla çıkardığı, Pir Sultan şiirlerinin bestelerinden oluşan albüm, dönemsel olarak erken sayılabilecek bir tarihte ortaya konulan çok sesli bir çalışma olarak dikkat çekmektedir (A.g.k.). Benzer şekilde, Rahmi Saltuk da Pir Sultan Abdal türkülerine yaptığı düzenlemelerde müzik yolculuğuna başlamıştır. Saltuk'un seslendirdiği marşlar onun protest tavrını anlamamız açısından önemlidir:

Rahmi Saltuk, ilk dönemlerinde saz eşliğinde *Vencermeos* ve *Jandarma Biz Sosyalistiz* gibi marşları icra ederek farklı bir işe girdi. Marş formundaki eserlerin sade bağlama ile icrası gerek marşların ritmik yapısı ile ilgili, gerekse de söyleyiş biçiminde sıkıntılar yaratması nedeniyle tercih edilecek bir durum değildi. (A.g.k., s. 163)

Ruhi Su, 1970'lerdeki birçok protest müzisyen gibi, yaşanan güncel olayları ve tartışılan meseleleri şarkılarına yansıtmaktan geri durmamıştır. Örneğin, 1 Mayıs 1977'de Taksim'de gerçekleştirilen, başını DİSK'in çektiği, "Kanlı 1 Mayıs" olarak bilinen 1 Mayıs Mitingi'nde Taksim Meydanı'nının trajik anlara sahne olması Ruhi Su'nun¹²⁸ türkü formundaki eserinde işlenmiştir. Toplumsal eşitsizliklere karşı duran muhalif kimliği ile bilinen, aşıklık geleneğinden etkilenecek müziğini oluşturan Ruhi Su'nun hece ölçüsüyle yazdığı bu türküsü bundan sonraki 1 Mayıs'larda sıkça söylenmiş, protest bir şarkı olarak geniş kitleler tarafından sahiplenilmiştir (A.g.k., s. 158, 159). Adeta tarihi tanıklık sağlayan bir anlatı şeklinde sunulan şarkının sözlerinin "Şişli Meydanı'nda üç kız/Biri çiğdem, biri nergis/Vuruldular güpegündüz/Sorarlar bir gün, sorarlar..." şeklinde başlayarak olay anlatısı şeklinde devam etmesi dönemin toplumsal gerçekçi edebiyattan beslenen müzik üretim alanında eleştirel ve protest anlatıma örnek teşkil etmektedir.

1970'lerin özgün protest müziğine baktığımızdaysa en tanınan isimlerden biri Zülfü Livaneli'dir. "Ozanoğlu" adıyla ilk 45'liğini çıkaran Livaneli, 1970'lerde çıkardığı *Chants Revolutionnaires Turcs* ("*Türk Devrim Şarkıları*"; 1973), *Eşkıya Dünyaya*

¹²⁸ Muhalif kimliğini sanatına da taşıyan Ruhi Su, hapishanedeki siyasi tutuklulardan devrimci mücadeleye uzanan temaları ve sorunları protest müzikle perçinlenmiş halk müziği formatında bestelemiştir. Bu bağlamda, *Mahsus Mahal*, *Annem Beni Yetiştirdi* ve *Ellerinde Pankartlar* adlı eserler ilk akla gelen örneklerdendir (Duran, 2015).

Hükümdar Olmaz (1975) ve *Nâzım Türküsü* (1978) albümleriyle protest müzik sanatçısı olarak konumunu net olarak belirlemiş ve zaman içinde uluslararası bir üne kavuşmuştur. Livaneli'nin 1970'lerde yayımlanan albümlerinde, devrimciler için yazdığı *Şarkışla*, *Ulaş'a Ağıt* gibi türküler dışında Nâzım Hikmet şiiri üzerine bestelediği *Karlı Kayın Ormanı* gibi bestelerle adını geniş kitlelere duyurduğu görülmektedir. Özellikle *Karlı Kayın Ormanı* adlı bestesi adeta bir marş gibi kabullenilip birçok toplumsal eylemde ve mitingde binlerce kişinin ortak şarkısı haline gelmiştir.

Dönemin özgün protest müzik alanındaki diğer bir önemli isim ise Türk Sanat Müziği duayenlerinden Münir Nurettin Selçuk'un oğlu Timur Selçuk'tur. 1970'lerde üniversite gençlerini etkileyen Selçuk kendini nöbetçi devrimci şarkıcı olarak tarif etmiştir: “Politik geceler, sendikalar... Ben o zamanlar Nöbetçi Devrimci Şarkıcı'ydım, nöbetçi eczane gibi! Nerede direniş ya da iş kapatma, nerede ayaklanma var, biz giderdik... İşçi Partisi'nin gecelerine de, Dev-Genç'e de katılırdım” (Selçuk'tan aktaran; Akkaka & Çelik, 2006, s. 17, 18).

1970'lerde siyasal alanla müzik alanının etkileşimine baktığımızda, daha önce değinildiği üzere, 1960'ların sonlarına doğru dikkat çekmeye başlayan işçi şarkılarının 1970'lerde arttığı görülür. 1970'lerde en çok dikkat çeken işçi şarkılarından bazıları şöyledir: Cem Karaca-Dervişan plaklarında yer alan *Tamirci Çırağı* ve *Maden Ocağının Dibinde*, sözleri Refik Durbaş'a bestesi Zülfü Livaneli'ye ait olan *Çırak Aranıyor*, Şanar Yurdatapan bestesi *Makine Yiyor Beni*, Selda Bağcan'ın seslendirdiği *Maden İşçileri*, Timur Selçuk tarafından seslendirilen ve sözleri Çiğdem Talû'ya ait olan *Nereye Payidar* ve *Direnış Türküsü* (Meriç, 2006, 411-423).

Diğer taraftan, 1970'lerin ortalarından itibaren arabesk müziğin müzik endüstrisindeki öneminin ve ticari payının artması dikkat çekicidir: “Bundan sonra Can Kozanoğlu'nun Cilalı Taş Devri kitabında bahsettiğince, ‘onlar için üretim’ safhasına geçilir. 1970'lerin başında Anadolu Pop'un üzerine atlayan güruhun büyük bir bölümü 1970'lerin ortalarında arabeskin üzerine atlayacaktır” (Ok & Ertem, 2002, s. 55, 56). Gerek arabesk müzik dayatması, gerekse 70'lerin ortalarından sonra iyice artan siyasi karmaşa ortamı müzisyenlerin bir kısmını küstürmüş ve yurt dışında müzik yapmayı denemeye yönlendirmiştir. Birtakım müzisyenler ise, arabesk müzik başta olmak üzere, öncelikli tür haline gelmeye başlayan müzik türlerine yönelip

müzik endüstrisinde tutunmaya çalışmışlardır. Öte yandan, arabesk müzik 1970’lerde müzik piyasasının dışlılarından biri haline gelme eğilimi göstermeye başlamış olsa da henüz bu yıllarda arabesk müzik-devlet yakınlaşmasından bahsetmek imkânsızdır:

Devlet eliyle yürütülmeleyen müzikal projelerin modern Türk toplumunca icadı 1970’lere denk gelir. Tüm dünyayı etkileyen işçi ve öğrenci hareketlerinin (‘68 kuşağı) devletlerin bireyler üzerindeki mutlak egemenliğini yıkmaya amacı sanat alanında da kendisini göstermiş, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başı, benzer talepleri sert ve kolay dinlenilirlikten uzak biçimde yansıtan rock müziğin (The Beatles, Jefferson Airplane, JimiHendrix, The Doors, Pink Floyd vd.), Türkiye’ye birçok grup ve müzisyen (Moğollar, Dervişan, Cem Karaca, Erkin Koray, Apaşlar, Kardeşlar, Kaygısızlar, Barış Manço vd.) aracılığıyla ‘transferine’ yol açmıştır. Arabesk müziğin yükselişi de hemen hemen aynı dönemlere denk gelmiş, köyden kente yapılan göçlerin, darbelerin, Kıbrıs meselesi nedeniyle ülke üzerinde uygulanan ambargonun ve diğer toplumsal faktörlerin tetiklediği ortak nedenlerle, devlet eliyle üretilen müziğin yerini almaya başlamıştır (Özbek, 2000). Hem (Anadolu) rock hem de arabesk, başlarda sıkı bir devlet muhalefetiyle karşılaşmış olsalar da, arabesk “devletçe benimsetilmeye çalışılan Batının çeşitli popüler ve klasik janrlarını ve icra tarzlarını, makama dayanan, tek sesli bir doğulu/Türk biçimi çerçevesinde eriteceğinden dolayı” (Durgun, 2010: 116) özellikle sakıncalı bulunmuştur. Devletin buna karşılık uygulamaya koyduğu plan Eurovision şarkı yarışmasına (Batı tarzı, kolay tüketilebilen) popüler müzik şarkılarıyla katılarak mevcut ‘Batılılığı’ tescil ettirmeye çalışmak olmuştur. (Kuyucu, 2011)... (Ongur & Develi, 2013, s. 158)

Uğur Küçük Kaplan’a göreyse (2013, s. 208), arabesk müzik 1970’lerde hâlâ ilk dönemini yaşamakta; yapısal özelliklerini oluşturmaya devam etmektedir. Diğer yandan, 1960’larda protest müzik alt alanında beliren ve kısa sürede arabesk müziğin sembolik figürlerinden biri haline gelen Orhan Gencebay’ın 1970’lerdeki konumuna baktığımızda, müzisyenin birçok açıdan protest tavır, tutum ve eğilimleri devam ettirdiği görülmektedir. Gencebay’ın bu dönemde ortaya çıkan parçası *Batsın Bu Dünya* protest karaktere sahip bir şarkı olarak arabesk müzik alt alanı içinde ayrıksı bir yer teşkil etmektedir. Gencebay, bu parçaya dair şunları söylemiştir:

Bu şarkı, bana göre Türkiye’nin o dönemki dramını anlatıyor. Şarkının başında bir tirat vardır: “Daha güzel, daha mutlu, daha adil bir dünya için, sevgi dolu bir dünya için, barış için, kardeşlik için, insanlık için batsın bu dünya.” Şarkının orijinalinde böyle bir şey yoktu, ben bu sözleri 1978’de Şerif Gören’le yaptığımız “Aşkı Ben Yaratmadım” filminin finalinde söylemiştim. (Gencebay’la söyleşen; Hakan, 2015)

Martin Stokes da parçanın vuruculuğuna atıfta bulunurken şarkının yer aldığı, Osman Seden tarafından çekilen filmin önemine değinir. Şarkının film için yapılan yorumuyla 45’lik single yorumu hakkındaysa şu tespitlerde bulunur Stokes:

“Batsın Bu Dünya”nın her iki girişinde, çalgılar ikili bir karşıtlığın tarafları olarak yerleştirilmiştir: Batı tarzı rock topluluğuna karşı arabesk tarzı tek sesli yaylılar, modern ve kozmopolit flamenko gitarına karşı geleneksel” elektrosaz. Gencebay, tınların bu ikili karşıtlığının daha yüksek bir sentezde, duygusal yaşamın bir “bütünü” olarak birleştiğini öne sürer. (Stokes, 2012b, s. 140).

Meral Özbek’se farklı bir bakış açısı daha getirerek, kendi plak şirketine sahip olan Gencebay’ın müzik endüstrisindeki ayrıksı konumuna değinmiştir:

Gencebay şarkı sözlerini kendisi yazıyor, besteliyor, düzenliyor, yönetiyor ve –çok iyi- saz çalıyor. Plak şirketi de kendisinin. Bu özellikler, pek çok piyasa şarkıcısından farklı olarak, Orhan Gencebay’ın “bir”liğini bir şekilde koruyabilmesini, ortaya çıkardığı ürünlere en azından başkalarından daha çok hakim olabilmesini, damgasını vurabilmesini getiriyor. Çünkü bu özellikler, onun müzik endüstrisinde gelişen uzmanlaşma sonucu yalnızca bir “parça” olarak çalışmasını engelliyor. (Özbek, 2013, s. 176)

Önce, Şahin Söğütoğlu ve Yaşar Kekeva ile birlikte İstanbul Plak Kolektif şirketini kuran Gencebay, sonrasında Kekeva’yla birlikte Kervan Plakçılık’ı kurmuştur.

1970’li yıllarda da bazı şarkıcılar siyasi bilinçlenme ve farkındalık düzeyleri yeterli olmamalarına rağmen politik şarkılar yapmaya çalışmışlardır. Ancak bu zoraki girişimler başarılı olamamış; bu kişiler müzik alanındaki yerleşik eyleyicileri etkilememiş; alanda konum alamamışlardır. Bu tarz şarkıcılar, yaptıkları tek plakla kalmışlardır. Murat Meriç, bu tarz şarkıcılar için Şebnem’in *Yarın Benden Sorulacak* adlı şarkısını örnek verir: “Usancın doruğunda yarınlar benden doğacak/Kutsal özgür kanımla bir dünya yaratılacak” (Meriç, 2006, s. 436).

Besteci-icracı açısından protest müziği düşündüğümüzde, 1960’larda olduğu gibi, 1970’lerde de protest müzik içinde değerlendirilebilecek şarkıların önemli bir kısmının bestecisinin eseri seslendiren kişi olmadığı görülür. Usta yorumcu Tanju Okan’ın 1978’de seslendirdiği Cenk Taşkan bestesi *Parkta Yatıyorum* gibi parçalar buna örnek teşkil eder. Mekânı ve özel mülkiyeti sahiplenmeyi reddedip parkta yaşamayı seçen birisini anlatır bu şarkı.

Öte yandan, “1979’da ‘Buğdayın Türküsü’ albümünü çıkaran Yeni Türkü ve o günlerde kurulan Hardal, 70’leri noktayıp 80’lerde olacakların haberlerini veren

diğer isimler arasında yer almıştır” (Erkal, 2013, s. 114). Özellikle Yeni Türkü grubuna dikkat çekmek gerekir. Zira bu grup Türkçe sözlü müzikte uzun yıllar ürünler vermiş ve bilhassa üniversite gençliğini hayli etkilemiştir. Akdeniz müziğinin temsilcilerinden sayılan Yeni Türkü grubu protest müzik kategorisinde değerlendirilebilecek *Buğdayın Türküsü* adlı albümlerinden itibaren kendine özgü bir tarzı sahiplenmiş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Yine aynı albümde yer alan *Mamak Türküsü* adlı, sözleri Kemal Burkay’a ait olan şarkı grubun muhalif tavrını belli eder: “Güneş altında tutaklar/Geçen sonbahara bakıyorlar.../Samsun asfaltında otomobiller/Ne güzeldir yollarda olmak şimdi”.

1970’lerde müzik üretim alanı içinde farklı protest tavrılar da göze çarpmaktadır. 1974’te yüz makyajını ülkemizde ilk kez deneyen ve çeşitli konserlerinde bu makyajı kullanan Erkin Koray ve 1976’da, İzzet Öz tarafından çekilen *İpucu* adlı klipte sıradışı makyajıyla yer alan Özkan Uğur protest tavrı müzikal ifadenin ötesine taşıyan ilk isimler olarak gösterilebilir (A.g.k, s. 111). 1970’lerde müzik alanında üretime genel olarak baktığımızda, 1960’ların sonlarında alanın yerleşik kurallarını değiştiren eski Anadolu Pop eyleyicilerinin konumlarını koruma stratejisi benimsediği görülür. 1960’larda altüst etme stratejileri benimseyerek protest müzik alt alanında konumlanan bu eyleyicilerin 1970’lerde stratejilerini değiştirmeleri oyundan pay alma mücadelesinde stratejilerin verili olmadığını; aynı eyleyicilerin farklı dönemlerde farklı stratejiler uygulayabileceklerini göstermektedir.

Selda Bağcan gibi 1970’lerde ilk kayıtlarını yaparak protest müzik alt alanında konumlanmaya çalışan müzisyenler ise protest müzik alt alanının 1970’lerdeki doxa’sını, yani halka inme eğilimi gösteren toplumcu sanat anlayışını, benimseyerek oyundan pay alma mücadelesine girişmişler; bu mücadelede yerleşik eyleyicilerin ayak izlerini takip etmişlerdir. Farklı müzik türlerinin protest müzik alt alanında dolaşımda olduğu 1970’lerde siyasal alandaki tüm baskılara rağmen karşı duruş sergileyen protest müzisyenlerin birçoğu sadece *illusio*’nun bir göstergesi olarak değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizlik ve adaletsizliğe karşı oldukları için de politik müziğe yatırım yapmışlardır. Bu bağlamda, 1970’lerde protest müziğe eyleyicilerin yönelimini ve yatırımını sadece sembolik sermaye veya ekonomik sermaye çıkarları üzerinden değerlendirmek indirgemeci bir tavır olacaktır.

Öte yandan, 1970’lerde müzik üretim alanında halka yönelik sanat anlayışının genel eğilim olduğu görülmektedir. Bu yıllarda sola yönelik müdahaleler karşısında

yükselen devrimci hareketlerden ve direnişlerden beslenen protest müzik alt alanında, siyasal alanın iç dinamiklerine yönelik eleştirel bir tavır da hâkimdir. 1970’lerde protest müzik alt alanının sınırları 1960’lara göre genişlemiş; farklı eyleyicilerin üretim sürecine dâhil olması için imkânlar, kaset formatının yaygınlaşması, yüksek transfer ücreti gibi gelişmeler paralelinde artmıştır.

1970’lerde müzik piyasasını gözlemleyecek olursak, en önemli gelişmelerden biri kasetlerin 45’liklerin ve 33’lüklerin yerini almaya başlamasıdır: “...1974 yılında kasetten kasete hızlı kayıt yapan makinalar ithal ediliyor ve 1976 yılında Plaksan, yerli kaset üretimine başlar. Bu da kaset tüketiminin hızla yaygınlaşmasını getiriyor...” (Özbek, 2013, s. 121). Arabesk müzik, bu dönemde çok satan kasetler haline gelirken Kervan, Yavuz, Plaksan, Sabra, Kamel gibi firmalar müzik alanında etkin olmaya başlamıştır. 1960’lardaki hareketliliğe rağmen endüstrileşmesini 1970’lerde de tam olarak tamamlayamayan Türkiye müzik piyasasının önündeki engellerden bazıları küçük üreticilerden öteye geçilememesi, yeterli sermaye birikiminin sağlanamaması, üretim modellerin endüstriyel olarak müzik alanına bütüncül bir şekilde adapte edilememesi, uzun vadeli özgün stratejilerin yeterli uygulanamayışı ve orijinal firma etiketini bile kopyalayan korsan firmaların varlığıdır (Akgül & Çoğulu, 2006, s. 83). 1960’larda belirmeye başlayan korsan yapımcılar 1970’lerde hayli artmıştır. Ekonomik sermayenin önemli bir dolaşımını ellerinde bulunduran korsan firmalar bir yandan da tekelci anlayışı büyük ölçüde kırmayı başarmışlardır: “Korsan plaklar, görülmesi, tanınması, yakalanması kolay, orijinal firma etiketi dışında bir etiketle değil, orijinal firma etiketinin tamamen aynısı vurularak piyasaya sürülmektedir... Korsan firmalar, yabancı şarkıcılara da el atmışlardır... Fabrika bile kurmaya niyetlenir olmuşlardır” (Dilmener, 2014, s. 204, 205).

Müzik dergilerine baktığımızda 1970’lerde müzik basını oluşmasını sağlayan en etkili dergilerden birinin Milliyet Yayınları desteğiyle çıkan *Hey* dergisi olduğu görülür. İlk sayısını 1970’te çıkaran *Hey* dergisi yerli ve yabancı şarkıların düzenli olarak listelerini yayımlayarak ekonomik sermayenin dolaşımına dair fikir sahibi olmamızı sağladığı için önemlidir (bkz. EK-9). 1970’lerin başında yer alan bir *Hey* 30 listesinde Barış Manço’nun listenin tepesinde yer alması Anadolu Pop müzisyenlerinin 1970’lerde yerleşik eyleyiciler haline geldiklerini kanıtlamaktadır. Çoğunluğun yabancı müzisyenlerden oluştuğu bu listede Cem Karaca, Fikret Kızılok ve Moğollar

da Anadolu Pop temsilcileri olarak yer almışlardır. Yakın zamanlarda açıklanan bir başka *Hey 30* listesinde Cem Karaca ve Kardaşlar'ın Dadaloğlu şarkısı listenin en tepesinde yer alırken ilk beşte başka bir Türkçe parçanın olmaması (Kula, 2010, s. 34, 35) yine Anadolu Pop hâkimiyetini kanıtlar bir gösterge olarak okunabilir.

Hey dergisi kendi ağzından müzisyenlerin kendilerini tanıtmalarına izin vermektedir. Örneğin, 5 Mayıs, 1971 tarihli dergide “Kendi Ağzından Fusun Önal” başlığında Fusun Önal kendini tanıtmıştır. Dergide, dünyadan ve Türkiye’den de müzik haberlerine yer ayrılmıştır. Öte yandan, yerli/yabancı plak tanıtımlarına da yer veren dergi “harikulade”, “çok iyi”, “iyi” ve “vasat” kategorilerinde plakları değerlendirirken müzik beğenilerini tayin ederek dergi okurları için bir bakıma derginin rafine/sıradan beğeniler ayrımına işaret etmiştir (A.g.k., s. 30-42). Derginin bu çok katmanlı yapısal özellikleri müzikal alanın yerleşik eyleycilerine, alana yeni giriş yapanlara ve alandaki doxa’ya dair farklı ipuçları sunmuştur.

1970’lerde *Pop Müzik*, *Zambak*, *Yasemin Magazin*, *Bravo*, *Konser* ve *Gong* gibi müzik ağırlıklı dergiler (Url-3) çıkmış olsa da bu dergiler *Hey* dergisi kadar uzun soluklu veya etkili olamamış; alandaki tartışmaları ve yeni kuralları ortaya koyan temel mercilerden biri haline gelememiştir.

1960’larda müzik alanındaki konumlanmalarda önemli bir karar mekanizması haline gelen müzik yarışmaları 1970’lerde de devam etmiştir. Ancak, bu yarışmaların 1960’lardaki kadar etkili ve belirleyici olduğu söylenemez. Bu durum, 1960’ların sonlarına doğru etkinleşen Anadolu Pop akımının müzik alanı sınırlarının, daha özelindeyse protest müzik alt alanının, esneme payını artırmasıyla ilintili olarak düşünülebilir. Sınırların esneme payı bir önceki dönemde 1970’lere göre daha fazla arttığı için, 1970’lerde müzik yarışmaları müzik alanına daha çok sembolik etkilerde bulunmuş; çeşitli isimleri sanat dünyasına kazandırmış, bazense müzik piyasasını bir nebze canlandırmıştır. 1970’lerdeki yarışmaların müzik alanına kazandırdığı eyleycilerin en önemlilerinden biri, sol tandanslı müziğin önemli bir sesi haline gelecek müzisyen Edip Akbayram’dır. 1970’ler protest müzik alt alanında öne çıkan figürlerden biri olmuştur Akbayram.

1970’lerde Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’nin de temsil edilmeye başlaması ise dönemin yükselen milliyetçi değerleriyle örtüşmektedir. Zira, bu yarışmada kimin kazandığı müzik piyasasının ekonomik sermaye belirlenimlerini etkilese de esas

önemli olan ulusal illusio'yu kuvvetlendirip milli kültürü uluslararası bir başarıyla tanıtmak ve perçinlemektir.¹²⁹

Diğer yandan, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından 1973'ten itibaren Uluslararası İstanbul Müzik Festivalleri'nin düzenlenmesi yereli ve evrensel olanı takip etme olanaklarını artırmış; 1970'lerde müzik alanına büyük katkı sunmuştur.

Anadolu Pop'un yaygınlık kazandığı 1970'lerde müzik alanı tartışmaları birkaç hat üzerinden ilerlemiştir. Tek sesli müzik-çok sesli müzik tartışmaları, Anadolu Pop-Aranjman kavgası, TRT'nin denetleme politikaları ve milli kültür tartışmaları kimi zaman dört ayrı hat üzerinden, kimi zaman iç içe geçmiş tartışmalar şeklinde gündeme gelmiştir. 1970'li yıllarda genel olarak sanat alanında görülen ulusallık/evrensellik tartışması ve dönemin yükselen devrimci sanat anlayışı, müzik alanı tartışmalarında da farklı tezahürlerle kendini göstermiştir.

1970'te gerilimli bir hal almaya başlayan tek sesli müzik-çok sesli müzik tartışması, birtakım müzisyenlerin çok sesli müzikle folk müzik yapılamayacağı hususunda ısrarla diretmelerinden kaynaklanmıştır. Bu tartışma, önceki bölümde belirtildiği gibi, 1960'ların ikinci yarısında görünürlük kazanmış, 1970'lerde devam etmiştir. Nida Tüfekçi, Yıldırım Çınar, Ali Ekber Çiçek, Adnan Türközü gibi figürler türkülerin ve folk müziğin çok sesli hale getirilmesinin bu türleri dejenere ettiği; türlerin aslına sadık kalınması gerektiğini savunmuşlardır. Bu tavır ve tutuma karşı cephe alanlar ise genellikle Anadolu Pop akımının öncüleri olmuştur. Anadolu Pop akımının öncülerinden olan Cem Karaca, çok sesli müziğe karşı yöneltilen bu eleştirilere karşı tavrını net koyan müzisyenlerin başında gelmiştir:

Bu kişiler, şimdiye kadar ister tek sesli olsun, ister çok sesli olsun, Türk folk müziğine katkıda bulunmadılar. Sadece, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu, Âşık Veysel gibi ünlü halk ozanlarımızın sözlerini aldılar ve hatta bu ozanların orijinal sözlerine sadık kalmaksızın bir takım abur cubur şeyleri ortaya attılar... Kendileri şimdiye kadar taklitten öteye gitmemişlerdir. (Karaca'dan aktaran; Dilmener, 2014, s. 156)

1972'nin ilk yarısından itibaren aranjman müzik biraz daha geri plana itilmeye başlamıştır. Anadolu Pop ise 1970'lerde, özellikle 1972'den başlayarak, büyük ilgi görmüştür. Anadolu Pop'a eğilimin artması da tartışmaları canlı tutmaktadır. Fecri Ebcioğlu "Bir folk devri geldi, geçti yurdumuzdan. Son günlerini yaşayan bu akım

¹²⁹ Dönemin önde gelen müzik yarışmaları için bkz. EK-8.

müzik severleri bıktırdı” (A.g.k., s. 184) derken, caz/pop müzik icrası olarak bilinen Lamia, “folku dejenere eden kişiler var. Modern Folk Üçlüsü ve belki yüzde 9-10’u dışında hepsi esnaf. Kibirlerinden de yanlarına yaklaşılamazsınız” (A.g.k., s. 185) diyerek Anadolu Pop’un açık bir eleştirisini yapmışlardır.

1972 senesinin bir diğer önemli tartışması ise Moğollar’dan Murat Ses’in ayrılmasıdır. Moğollar, Anadolu Pop’un öncüsü olan grup olarak bilindiği için alanda temel oyun kurucu konumundadır. Aynı zamanda, Moğollar, protest müzik alt alanında sembolik sermayesi yüksek bir gruptur; bundan ötürü, müzik piyasası için sembolik bir öneme sahiptir. Oyun kurucu konumundakilerin alandaki konumlarının güçlü olması eyleyiciler arasındaki etkileşim düzleminden bağımsız düşünülemez. 1960’lardan itibaren grupta sık sık vokal değişiminin olması (Barış Manço, Cem Karaca, Selda...) hep muhtelif tartışmalara yol açmış; kırılganlığın ve güvensizliğin müzik alanındaki konumlanmalarda dengeleri sarsabileceğini göstermiştir. Dönemin en güçlü protest müzik gruplarından olan Moğollar, Murat Ses’in ayrılmasıyla altın çağlarını geride bırakmıştır. Bu ayrılıktan sonra Moğollar vokalde Ersen’le devam etmeye karar vermiştir.

Müzik alanındaki ana tartışmalardan biri de devletin TRT aracılığıyla müziğe müdahalesidir. TRT’nin izin verdiği müzik ile o dönem yapılan müzik arasında bir gerilim ortaya çıkmıştır. TRT Denetleme Kurulu’na yönelik ilk sert eleştirilerin de 1972 yılında gelmesi bu senenin dönemin müzik tartışmaları bağlamında önemine işaret eder. Kuruma yöneltilen eleştirilerin başlıca gerekçeleri şöyle sıralanabilir:

- Kurulun sunulan müziği nesnel değerlendirme ölçütlerinden yoksun oluşu
- Kurulun ideal müzik örnekleri sunarak reddettiği müzikleri meşrulaştırmasında yaptığı tutarsızlıklar
- Nihai bir kararın her zaman bağlayıcılığı olmaması, yani reddedilen bir müziğin daha sonra kabul edilebileceği
- Kurulun enstrümanları yeterince tanımaması ve vokallerin seslerine kayıtsız kalabilmesi - akortlu enstrümanlara akortsuz diyebilmesi veya sorunsuz vokallerde entonasyon sorunu bulabilmesi
- Kurulun gelenekten kopan müziğe karşı tepkisel olması, bu nedenle deneysel işlere karşı olup belli normlar dayatmaya çalışması (A.g.k., s. 186).

“Başını Şerif Yüzbaşıoğlu, Selmi Andak, Şanar Yurdatapan, Attila Özdemiroğlu ve Ergüder Yoldaş gibi önemli isimlerin çektiği epeyce kalabalık bir grup Türk – İş’in Gümüşsuyu’ndaki binasında toplantı üstüne toplantı yaparak ortak kararlar almaya çalışmıştır” (A.g.k.).

TRT’nin kültürel yetke organı haline geldiğini gösterir en belirgin örneklerden birisi ise Moğollar grubunu programa çıkarmak için elemanların saçlarını kesmelerini istemesidir. 1971’de prestijli bir ödül kazanan Moğollar grubunun dayatmalara ve beklenen normlara karşı tutumu bu bağlamda önemlidir:

Mart, 1971’de Paris’ten çok önemli bir haber gelir Moğollar’a. Danses Et Rythmes de la Turquie (D’Hier À Aujourd’hui) / Düünden Bugüne Türkiye’nin Dans ve Ritimleri, daha önce Jimi Hendrix (Electric Ladyland albümü) ile Pink Floyd grubuna (Umma Gumma albümü) verilmiş "Academie Charles Cros Grand Prix du Disque" ödülüne layık görülmüştür. Ödüle tam sayfa ayıran Hürriyet gazetesi 17 Mart, 1971 tarihli sayısında bu başarıyı 'Moğollar davul ve zurna ile Akademi ödülünü kazandı' şeklinde değerlendirir. TRT, ödüllü uzunçalar için Moğollar’ı Ankara’ya programa davet eder. Kurumun kapısından uzun saçlı, kravatsız girilemediğinden saçlarını kestirmeleri istenir. Dayatmayı kabul etmeyen elemanlar, programa çıkmadan İstanbul’a geri dönerler. (Canbazoglu, 2009, s. 158, 159)

Moğollar grubu, 1960’larda kurulan ve 1970’lerde halen varlığını sürdüren protest müzik gruplarının protest şarkılar üretmek dışında, protest tavırlarını yansıtmalarına da bir örnek tekil etmiştir.

TRT’nin kültürel üretim alanı üstünde başat bir karar mekanizması olarak belirmesi boykotların 1972’den sonra da sürmesine sebep olmuştur. 1973 yılını 1974’e bağlayan yılbaşı gecesi Hafif Müzik Derneği’nin öncülüğünde TRT yine boykot edilmiştir. TRT’nin uyguladığı sıkı denetimden duyulan rahatsızlığın çeşitli sanatçılar tarafından sıkça dillendirilmesine rağmen henüz bir netice alınamaması bu boykotun arkasındaki temel motivasyondur. Yılbaşı gecesi birçok sanatçının TRT’nin düzenlediği yılbaşı gecesine gitmemesi, ki bu gece TRT’nin en çok önem atfettiği gecelerden biridir, TRT’nin dernekle müzakerelere girişmeye razı olmasını sağlamıştır. Ancak tam karşılıklı görüşmeler başlayacakken İsmet İnönü’nün ölüm haberinin gelmesi üzerine genel yas ilanı görüşmelerin gerçekleşmesini engellemiştir. Yine de TRT, denetim mekanizmasının sanatçılarda yarattığı olumsuz intibayı fark ederek belli tavizler vermeye başlamış; uzlaşım kapısını aralamıştır. TRT destekli 1. Toplu İğne Yarışması da bunun bir örneğidir. (Meriç, 2006, s. 289)

1970’lerde protest müzik alt alanında konumlanan eyleyicilere baktığımızda bu eyleyicilerin büyük bir bölümünün 1960’lardan beri müzik alanında var olan eyleyiciler olduğu görülür. 1970’lerde protest müzik alt alanına yeni giren veya görünürlük elde eden müzisyenlerin başlıcaları ise Zülfü Livaneli, Ruhi Su, Selda Bağcan ve Edip Akbayram’dır. Bahsi geçen müzisyenlerin sınıf konumlarına baktığımızda homojen bir sınıf konumu tespit etmek güçtür. Zira, sınıf konumları işçi sınıfı ile üst orta sınıfın kültürel sermaye açısından zengin kesimi arasında değişkenlik göstermektedir.

Sırasıyla adı geçen figürlere baktığımızda, Livanelioğlu ailesinden Zülfü Livaneli’nin babası Mustafa Sabri Livanelioğlu bir hâkim olup Yargıtay Başkanlığı’na kadar yükselmiştir. Livaneli’nin ekonomik sermayesi düşük olmayan bir aileden geldiği söylenebilir. Bourdieu’nün entelektüel tanımlamasında üst orta sınıfın kültürel sermaye açısından zengin kesimine işaret ettiğinden yola çıkarak, Livaneli’nin bir entelektüelin yetişmesi için gerekli ortam ve olanaklara sahip olduğu iddia edilebilir. Ankara’da Cumhuriyet Lisesi’nde ve ABD’deki Fairfax Konservatuvarı’nda eğitim alan Livaneli, Türkiye’de protest müzik alt alanında konumlanan eyleyiciler arasında kurumsallaşmış kültürel sermayesi gelişmiş ender müzisyenlerdendir. 1973’ten itibaren film müzikleri de yapan Livaneli, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı*’nda (2011) film müziği ve film teorileri üzerine uzun araştırmalar yaptığının; Eisenstein’ın teorileri üzerine uzun soluklu okumalar gerçekleştirdiğinden bahseder. Bourdieu, edindiği kültürde üstün eğitim olanaklarının etkisi olan eyleyicilerde geçer akçe olarak adanmışlığı öne sürmektedir. Aldığı eğitimin yanı sıra sanata dair derin araştırmalar da yürüten Livaneli kendisini adeta sanata adanmış bir figür olarak geçer akçesini kültürel sermaye olanaklarından yana geliştirmiştir. 12 Mart Darbesi’nden sonra İsveç’e yerleşen Livaneli 1970’lerde protest müzik alt alanında yaptıklarıyla önemli bir itibar kazanarak sembolik sermayesini pekiştirmiştir.

Van doğumlu olan Ruhi Su annesini ve babasını küçük yaşta yitirdikten sonra bakımı için yoksul bir aileye verilmiştir. Ekonomik sermayesi yüksek bir çevrede yetişmeyen Ruhi Su çıraklık, kalfalık yapmıştır. Küçük yaşlarda kemana başlayıp müziğe ilgi duyan sanatçı Adana’da ve Ankara’da Müzik Öğretmen Okulu’ndaki eğitimlerinden sonra Ankara Devlet Konservatuvarı’nda opera eğitimi görmüştür. İlk operacılarımızdan sayılan Ruhi Su, birçok alaylı sanatçının yetiştiği yıllarda

kurumsallaşmış kültürel sermayesi gelişkin ender sanatçılarımızdan biri olmuştur. Ruhi Su'nın siyasi duruşu söylediği türkülere de yansımıştır.

Selda Bağcan'ın babası veteriner ve annesi ilkokul öğretmenidir. Ayrıca, annesi ekonomik sermayesi gelişkin bir beyin kızıdır. Müziğe ilgisi Kurtuluş Ortaokulu'nda gitarla başlayan Bağcan henüz lisedeyken bazı gazinolarda şarkı söylemeye başlamıştır. Bağcan, Ankara Üniversitesi Fizik Bölümü'nde öğrenciyken aktif müzik yaşamına yönelmiştir. Türkiye'nin Rita Pavone'si olarak lanse edilerek ilk sembolik sermayesini oluşturan Bağcan, müzisyen Alpay'ın da el uzatmasıyla kısa zamanda dikkatleri üzerine çekmiştir. Politik tavrı¹³⁰ nedeniyle uzun süre TRT'de yasaklı olan Bağcan'ın kültürel sermayesinde politik müzik belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkarken Bağcan'ın devrimci bir kimlik kazanması aslında bilinçli bir tercihle olmamıştır. Bağcan, bu durumu şöyle anlatır: “Bilmeden bir devrimci kimliğim oluşmuştu. Deniz Gezmiş'in tutuklanmasıyla benim söylediğim *Mapushanelere Güneş Doğmuyor*'un kullanıldığı program dönem olarak denk düşmüştü. Devrimci kesimin beni benimseyeceğini hiç hesaplayamamıştım...” (Canbazoğlu, 2009, s. 225). Sembolik alanda da başarı kazanan Bağcan'ın Sel Plak'tan Türküola'ya geçerken aldığı yüksek transfer ücreti (100 000 TL ile dönemin en yüksek transfer ücreti) (Dilmener, 2014, s. 182) yükselen ekonomik sermayesinin ilk göstergesi olmuştur.

Edip Akbayram'ın ise müzik beğenisinin gelişmesinde babasından aktarılan kültürel sermaye başat rol oynamıştır. Babasının aşıklık geleneğinden gelenleri ve türküleri takip ettiği bilinmektedir. Gaziantep Lisesi'nde okuyan Akbayram, lise yıllarında okul orkestralarında aktif olarak yer almıştır.

Bourdieu eğitim sisteminin her defasında eşitsizlikleri yeniden ürettiğinden ve bu adil olmayan sistemde seçkin ailelerden gelenlerin başarı yakalamada büyük avantaj sahibi olduklarından bahseder. Seçkin olmayan ailelerin çocukları ise dezavantajlı konumda olduklarını bilerek kültürel sermayelerini geliştirmeye; habitus'larını yeniden yapılandırmaya çalışmaktadırlar. Bahsi geçen müzisyenlere baktığımızdaysa, bu müzisyenlerin farklı sanatsal kökenlerden, farklı ailelerden ve toplumsal güzergâhlardan gelmelerine rağmen benzer dertleri yüklenmiş olmaları ve 1970'lerde

¹³⁰ Bağcan, 14 Ekim, 2016'da Bostancı Gösteri Merkezi'nde gerçekleştirdiği konserinde “ben memur çocuğuyum. Ne anlarım örgüt üyesi olmaktan? Ben şarkılarımla tavır alıyorum” diyerek protest bir müzisyen olarak hem politik alandaki konumlanmasına, hem de ailesinin sınıf güzergâhına dair önemli bilgiler sunmuştur.

protest müzik alt alanında aldıkları konumlarla büyük başarı elde etmeleri dikkat çekicidir.

Öte yandan, Bourdieu, özellikle sanat için sanat ilkesini benimseyen sanatçılar için sanat alanının “tersine işleyen bir ekonomik dünya” olarak belirlediğinden bahseder: “Gerçekten de tersine bir ekonomik dünya içinde bulunmaktadır: Sanatçının sembolik alanda başarı kazanması ancak ekonomik alanda (en azından kısa vadede) kaybetmesiyle olanaklıdır ve tersi de (en azından uzun vadede) geçerlidir” (Bourdieu, 1999a, s. 141). Ancak, Bağcan örneğinde görüldüğü gibi, sanatı halka taşıyanlar ve dönemin yükselen devrimci geleneğinden beslenerek sanatını icra edenler 1970’lerde protest müzik alt alanının tersine işlemeyen bir ekonomik dünya sunabileceğinin kanıtı olmuşlardır.

Konser mekânlarına baktığımızda, hem 1960’larda, hem de 1970’lerde genellikle müzik kulüpleri, gazinolar; okul ve sinema salonları başta olmak üzere çeşitli salonlar potansiyel konser mekânı olarak görülürken, oturarak izleme/dinleme yaygınlıktadır (Erkal, 2013, s. 111). Aslında 1960’larda Anadolu Pop’la yaygınlık kazanan protest müzik, reaksiyoner yapısı, solaganvari sözleri ve yüksek tansiyonlu sahne performanslarıyla daha çok ayakta dinlemeye uygun görülmektedir. Çünkü ayakta dinlenen müziklerde tepkiler ve müzisyenlerle etkileşim daha dinamik bir biçim almaktadır. Diğer yandan, “Erkin Koray, Bunalım ve Cem Karaca gibi isimler tansiyonu yükselttikçe salonda hasar gören sandalye sayısı da artıyordu. Konserleri oturmadan izleyebilme düzenine geçiş, tam anlamıyla 90’lı yıllarda sağlanmıştır” (A.g.k.). Beyoğlu Fitaş Sineması dönemin önemli konser mekânlarından biri haline gelmiştir.

Özetle, 1970’ler müzikal arayışların arttığı, 1960’ların sonlarında başlayan Anadolu Pop akımının devam ettiği, sol tandanslı müzik gruplarının sola yönelik bütün baskılara rağmen protest tavırlarında ısrarcı olduğu ve âşıklık geleneğini temsil eden çeşitli ozanların eserlerinin genellikle Anadolu Pop akımı temsilcisi müzisyenler/gruplar tarafından yeniden düzenlendiği/kaydedildiği yıllardır. Sanat için sanat ilkesinden ziyade toplum için sanat ilkesinin ağır bastığı 1970’li yıllarda hem sanat alanı genelinde, hem de protest müzik alt alanında sanatın halk tarafından takdir edilmesi için halka yönelme/inme durumu söz konusudur.

1970’lerde politik alanda genel olarak hâkim olan milliyetçi doxa farklı hükümetlerin dönemlerinde farklı tezahürlerle ortaya çıkmış, zaman zaman din olgusundan da güç almıştır. Devletin resmi kanalı konumunda olan TRT’nin tavır ve tutumu politik alanın uzantısı olarak gelişirken Denetleme Kurulu’nun yetkileri bu dönemde müzik alanındaki temel tartışmalardan biri olmuştur. TRT’nin kısıtlandırıcı yetkileri Denetleme Kurulu aracılığıyla kendi tekelinde toplama girişimleri kültürel üretim alanının otonom kutuptan heteronom kutba yaklaşmasına kaynaklık etmiştir. Ancak, birçok sanatçı, toplumsal-sınıfsal güzergâhları ne kadar farklı olursa olsun, 1970’lerdeki aktivist tutumlarıyla ısrarla otonomiden yana cephe almışlardır. Bu durum alandaki mücadelede tahakkümün yanı sıra direnişin de varlığına işaret eder: “Bourdieu’nün alanları, ‘total kurumlar’dan’ (Goffman), ‘devletin ideolojik aygıtları’ndan (Althusser) ya da ‘disiplin’ düzenlerinden (Foucault) ziyade mücadele alanlarıdır. Alanlar, tahakküm kadar direnişin de yeridir, ikisi ilişkisel olarak birbirine bağlıdır” (Swartz, 2013, s. 172).

Devlet aygıtının siyasi istikrarsızlıklar ve ekonomik çalkantılar yüzünden bütünlüklü bir yapı gösterememesi; sıkça değişen hükümetler 1970’lerde kültür-sanat politikalarını verimsiz kılmış, müzik alanı için dönüştürücü, iyileştirici programlar sağlayamamıştır.

4.4 1980’ler: Kültür Endüstrisinin Doğuşu, Söz Patlaması ve Müzikte Arayışlar

Yasakların ve baskıların arttığı 1980’li yıllara baktığımızda siyasal alanın yetke alanına dönüştüğü görülmektedir. Tüketim toplumunun temellerinin atıldığı bu dönemde Özal’ın büyük etkisiyle püritanist değerlerden uzaklaşmış; bireyselliğe daha çok önem verilmeye başlanmıştır. 1980’lerde arabesk müzik hakim tür haline gelirken bu müzik türü devlet tarafından kabul edilmeye başlanmış; meşrulaştırılmıştır. Arabesk müzikle harmanlanan pop müzik örnekleri de 1980’lerde müzik alanında beliren bir eğilimdir. Müzisyenlerin ortaya koydukları müzik dışında imajların öne çıkmaya başladığı bu yıllarda siyasi nitelikli vodviller, özgün müzik kategorisi altında sunulan protest müzisyenler, *Yeni Şarkı/Türkü* akımı etkileşimli müzik grupları ve Ortaçgil-Kızılok gibi kent ozanlarının ortak çalışmaları protest müziğin farklı kollarını oluşturmuştur. Müzik alanındaki önemli mercilerden olan müzik dergileri arasında bu dönem *Stüdyo İmge* ön plana çıkarken bu dergi rock müzik olgusunu geniş bir perspektiften ele almıştır. Alandaki diğer önemli

mercilerden olan müzik yarışmalarına baktığımızda, bu dönemde Eurovision Şarkı Yarışması'na Türkiye tarafından verilen önemin arttığı görülmektedir. Ancak, Eurovision Şarkı Yarışması elemelerindeki yöntemler müzisyenlerle TRT arasında çeşitli gerilimlere yol açmıştır. Bu durum ve TRT Denetleme Kurulu'nun süregelen otoriter yapısı bu dönemdeki müzik alanı tartışmalarının temelini oluşturmuştur. Heteronom sanat anlayışının baskın olduğu 1980'lerde egemen konumdakiler ile sanatçılar arasındaki bağlanma daha çok doğrudan bağlanma türüne yakın bir örnek sunmuştur.

1980'li yılların ilk dikkat çekici özelliği, arabesk müziğin eski alt kültür özelliğinden çıkıp geniş kitlelerce takdir edilen bir müzik türü haline gelmesidir (Özbek, 2013, s. 125). Bu müzik türüne olan ilginin artmasında siyasal alana yön veren aktörlerin de önemli bir etkisi olmuştur. Meral Özbek (1997, s. 220), Özal'ın "tam bir müzik düşünüy" olduğunu; "Türk'lerin aşık olma potansiyeli" üzerinde durarak "muhafazakar sağ, İslamcı, merkez sağ ve sosyal demokratları müziğin de araçsallığıyla ANAP çatısı altında bir araya getirmeye" çalıştığını belirtir.

Diğer yandan, 1980'li yıllarda Özal'ın büyük etkisiyle püritanist değerlerden gittikçe uzaklaşmış ve hedonist değerlere geçiş süreci başlamıştır:

Türkiye'de püritanizmden hedonizme geçiş süreci 1980 dönemine damga vuran mühendis kökenli lider Turgut Özal'ın savunduğu pragmatist etik, hedonist değerler ve materyalist dünya görüşünün topluma dayatılması çabalarıyla gerçekleşmiştir, diyebiliriz. Özal'ın 'benim memurum işini bilir' ve 'ben zenginleri severim' tarzındaki söylemleri, eyleycilerin materyalle ilişkilerini artırmaya yönelik bir teşvik olarak algılanabilir. Bu yaklaşım, arzuları bastırmak ve oto kontrol mekanizmalarını tesis etmek yerine daha çok kaynak tüketimini ve daha az üretkenliği ön plana çıkaran bir yaklaşımdır. (Eren, 2016b, s. 106)

Tüketim toplumu olma yolunda adımların atıldığı Özal dönemindeki durdurulamaz tüketim çılgınlığı kültürel ürünlerin tüketimine de yansır. Müzik setlerinin ustaca tanıtımı ve yığınları etkileyecek şekilde pazarlanması sonucu birçok kişi tarafından satın alınması bu durumun ilk akla gelen yansımalarındandır. Sık sık reklamı yapılan Casiotone SK-8 klavye (electronic keyboards) gibi kaydetme ve çalma olanakları bulunan müzik aletleri de birçok kişiyi cezbetmekte ve kültürel alandaki tüketimi hızlandırmaktadır. (Dilmener, 2014, s. 267-339)

12 Eylül döneminde devletin müzik politikasına baktığımız zaman, kahramanlık türküleriyle başlayan süreç dikkat çekicidir: "12 Eylül sabahı gözlerini açanları

karşılayan ne pop, ne Türk, ne halk müziği, ne de arabesktir. Muhtelif ‘kahramanlık türküleri’ ile birlikte, Hasan Mutlucan’dır günün adamı” (A.g.k., s. 273). 1980’lerde Türkiye’de devletin müzik politikasının nasıl yürütüldüğünü anlamak için Özal’ın müziğe bakışına ve siyasal alanla sanat alanının konumları arasındaki bağıntıları nasıl tesis etmeye çalıştığına bakmak gerekir; çünkü 1980’lerin kültür-sanat politikalarının şekillenmesinde Özal’ın derin etkileri görülür. Özal döneminde siyasal alanda görülen tek tipleştirme girişimleri, sanat alanına da sirayet etmiş; müzik alanı örneğinde görüleceği üzere standart formlar ve temalar yaygınlaştırılırken çok seslilik engellenmiştir. Bu durumun en tipik örneği ise, sol tandanslı müzisyenlerin yasaklarla yüzleştiği 1980’lerde yükselen arabesk müzik eğilimidir. TRT de adım adım arabesk müziğe olan yadırgayıcı tutumundan uzaklaşmış; 1980’lerin sonlarına doğru hükümet-TRT-arabesk uzlaşması iyice somutlaşmıştır. Ayrıca, 1975’te kurulan ilk Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’na 1980’lerde yenilerinin eklenmesi yetke alanının öz değerlere destek verdiğini de kanıtlamaktadır: 1985, 1986 ve 1989 yıllarında İzmir, Ankara, Bursa ve Elazığ’da Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kurulmuştur (Gökçeli, 2014, s. 85).

Bourdieu meşru olan kültürel ürünlerle, meşrulaştırılma yolunda ilerleyen ürünler arasında bir ayırım yapmaktadır. Weber’in görüşlerine paralel olarak Bourdieu da meşrulaştırmanın aslında güç ilişkilerinden bağımsız ele alınamayacağı üzerinde durur. Bu bağlamda düşünecek olursak, arabesk müzik uzun süre meşru kültürün bir uzantısı haline gelememiş; 1980’lere kadar tam anlamıyla iktidar alanının başat aktörleri tarafından destek gören bir tür olmamıştır. 1980’lerdeyse, Özal’ın büyük desteğiyle ivme kazanan arabesk müzik bize bir popülizm örneği sunmaktadır. Halkın büyük kesiminin beğenerek dinlediği arabesk müzik, bu müziği dinleyen geniş kesimlerin beğeni kalıplarından dolayı zaman zaman aşağılanmasına da sebep olmuştur. Genelleme yapmak indirgemeci bir tutum takınma riski taşısa da Türkiye’de arabesk müzik alımlayıcıları için genel olarak alt sınıfa mensup bireyler oldukları söylenebilir. Bu bağlamda, devlet eliyle meşrulaştırılan arabesk müzik halkın kültürünün de meşrulaştırılmasına öncülük etmiştir. 1980’lerde yasaklanan kitaplar, engellenen kültür ürünleri devletin kültürel alanda önemli, etkin müdahaleleridir. Ancak arabesk müzik türüne geçiş verilip bu türün kültürel olarak palazlanmasının önünün açılması 1980’lerde kültür alanındaki en büyük müdahale sayılabilir.

Öte yandan, dikkat etmek gerekir ki, meşru kültüre dâhil edilen veya meşru kültürün uzantısı olamayan müzik türleri, farklı coğrafyalarda farklı sosyo-kültürel özelliklerden ve alanlar arası farklı konfigürasyonlar ağlarından dolayı farklılıklar göstermektedir. Bourdieu'nün analizleri de daha çok Fransız'ların beğenileri ve kültürel ürünleri takdir edecek birikimleri üzerinden gözlemlere dayandığı için kuramsal olarak uygulanmaya yatkın olsa da iddialar bire bir farklı coğrafyalara uygulanamaz. Sözelimi, 1980'lerde Sovyetler Birliği'nde dayatılan meşru kültürün nasıl kırıldığı; daha önce devletin meşru görmediği kültürel ürünlerin sonradan sahiplenilmesi farklı coğrafyalarda, farklı bağlamlarda meşru kültürün farklı izleklere sahip olduğuna dair mühim bir örnektir. 1980'li yıllar ayrıca tarih sahnesinde önemli bir dönemece işaret etmektedir. Bu yıllarda, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri süregelen, makro düzeyde tahayyül edilen iki temel kutuplu siyasal alanda Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri'nin önderliğindeki dikotomik yapının kısmen şekil değiştireceğinin sinyalleri belirmeye başlanmıştır. Bu durumun ilk belirgin emareleriye Sovyetler Birliği'ndeki iktidarların ideolojik bir aygıt olarak gördükleri; bu nedenle her zaman hesaplanabilir ve kontrol altına alınabilir olduğunu düşündükleri müziğe karşı tutumunda hissedilmiştir. Sovyetler Birliği'nde Stalin döneminde de, Stalin'den sonraki dönemlerde de Batı'lı yaşam tarzını yansıtarak risk oluşturduğu gerekçesiyle pek çok müzik türü, caz müzik örneğinde görüldüğü gibi, yasaklanmıştır. Eyleyicilerden beklenen, sınırları belli olan; ideolojik olarak Sovyetler Birliği ideolojisinin genel kurallarına riayet eden; devlet aygıtının kontrollü gücü için sorun yaratmayacak bir müzik tarzının icra edilmesi veya yayınlanmasıdır. Bu bağlamda, caz müzik türleri içinde *free jazz* ayırt edici bir yerdedir. Çünkü bu tür, en başta doğaçlamaya açık yapısıyla bilinmektedir. Doğaçlamanın olduğu yerdeyse planlanamazlık ve öngörülemezlik söz konusudur. Böyle bir müzik türünün desteklenmesinin Sovyetler Birliği için potansiyel ideolojik riskleri ve tehlikeleri beraberinde getireceği düşünülmektedir. Bu minvalde, Sovyetler'in müziğinin kendine özgü olması; Batı'da hâkim müzik türleri başta olmak üzere yabancı ve yeni müziğe karşı keskin bir tavır takınılması; diğer bir deyişle Sovyetler'in kendi meşru kültürünü yaratıp desteklemesi fikirleri önem kazanmıştır. Bu fikirleri Sovyetlerin önde gelen kültür teorisyenlerinden Andrey Jdanov başta olmak üzere çeşitli teorisyenler destekleyip geliştirmişlerdir. 1980'lerin başlarına baktığımızda, Yuri Andropov iktidarında, 1960'lardan beri dünya çapında geniş kesimlerin takdirini kazanan rock müziğin ideolojik açıdan sakıncalı bulunduğu görülmektedir. Ancak bir

süre sonra hem siyasal alanda, hem de kültürel alanda kayda değer değişimler görülmeye başlamıştır. Gorbaçov iktidarında kültürel alanın özerkliği artmaya başlamış; yerli müziğin ve meşru kültür ürünlerinin dışındaki müzik türlerine karşı esnek bir tutum alınmış; şarkı sözleri üzerindeki baskı da giderek azalmıştır. 1987’de Leningrad’da ilk kez bir rock müzik festivalinin düzenlenmesi ise adeta bir kırılma noktasına işaret etmiştir. Artık Sovyetler’in eski totaliter yapısının sürdürülemeyeceği ortaya çıkmıştır. Zira, bu gelişmelerden kısa bir süre sonra, 1991’de Sovyetler Birliği yıkılmıştır.¹³¹

Rusya ve Türkiye’nin müzik türlerine yaklaşımını karşılaştırmalı olarak değerlendirirsek, Türkiye’de müzik alanında meşru görülmeyen bir tür olarak yıllarca kültürel alandan dışlanan arabesk müzik, yetke alanının çıkarları ve ilgisi doğrultusunda meşru kültür halini alırken benzer dönemlerde Rusya’da siyasal alanın yapısal özelliklerindeki köklü değişikliklerle devlet himayesinde şekillenen meşru müzik baskısı azalmaya başlamıştır. Görüldüğü üzere, farklı müzik türlerinin farklı coğrafyalarda meşru kültürün uzantısı olarak belirmesinde veya meşru kültürden dışlanmasında siyasal alanların farklı yapısal özellikleri belirleyici olmaktadır.

1980’lerde halen varlığını sürdüren TRT Denetleme Kurulu müzisyenler üzerindeki baskı mekanizmasını bu dönem de sürdürmüştür. Diğer yandan 1980’lerde düşünce ve telif haklarına yönelik düzenlemelerin eser sahiplerine çeşitli güvenceler sağlamanın önünün açılması olumlu bir gelişmedir.

Ayrıca, müzik 1980’lerde Özal tarafından siyasal alanda propaganda malzemesi olarak kullanılmaya başlamış; arabesk müzik bu bağlamda da ön plana çıkartılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş Amerikalı folk müzik sanatçısı Woody Guthrie, popüler medyanın yarattığı imajlar aracılığıyla ölü/ölen şarkıların nasıl alımlayıcılara empoze edildiğine değinmiştir. (bkz. Jackson, 2007) Arabesk müzik de popüler medyadan gücünü alarak güçlenmiş; adeta canlılık kazanmıştır. Politik duruşlarından taviz vermeden protest müzik yapan sol eğilimli birçok müzisyen dönemin modasına uyarak arabesk müzik söylemeye zorlanmış; müzik alanının yeni doxa’sını, arabesk müzik dayatmasında piyasa kurallarını, kabul etmeyen kimi

¹³¹ Tarihsel arka planla birlikte sözü edilen ve genişletilerek desteklenen iddiaların temeli Jacques Attali’ye aittir (bkz. Attali, 2014, s. 150-154).

müzişyenler tahakküme boyun eğmedikleri için sanat alanından dışlanmışlardır. Bu dışlanmalar, 1980’lerde devletin müzik politikasının bir yansımasıdır.

Özal’ın başını çektiği, topluma egemen aktörlerin dayattığı yasaları ve yasakları eleştirmenin bedellerinin ağır olduğu 1980’lerde müzikte devlet eliyle standartlaştırma ve metalaştırma girişimleri başlamıştır. “Türkiye bir taraftan darbe süreci ve sonrasında büyük acılara gebe olmuş, bir taraftan da acı/ızdırıp temalı bir müziği, arabesk müzik seven Özal’ın politik kampanya aracı olarak da kullandığı arabesk müziği, yaygınlaştırmıştır” (Eren, 2015, s. 103). Söylenenler ışığında, 1980’lerde siyasal alanla müzik alanının birbirinden beslendiği ve karşılıklı gelişen çıkarlar doğrultusunda iki alandaki eyleyicilerin alanlar arası etkileşimden doğan bir illusio ağı geliştirdiği iddia edilebilir.¹³² 1980’lerde arabeskin egemen tür haline gelmesinde siyasal alandaki en güçlü konuma sahip Özal’ın partisinin çıkarlarının ve tarihsel gelişim sürecinin arabeskin sosyo-kültürel gelişimiyle benzerlikleri de müzik alanıyla siyasal alanın etkileşiminden doğan illusio ağının devlet eliyle desteklenme sebeplerini açıklar:

Arabesk müzik bir geçiş döneminin ürünüdür... Öte yandan ANAP da geçiş sürecinin bir ürünüdür. Onun verdiği mesajlar da karma bir özellik taşır. Bir yandan toplumsal eşitliği vurgular, diğer yandan rekabetçi anlayışın savunuculuğunu yapar. Parti arabesk olunca, partinin yürütmekte olduğu siyaset arabesk olunca, söz konusu partinin siyasal reklam amacıyla kullanabileceği müzik türü de arabesk olmuştur. (Yiğit, 2004, s. 126)

Martin Stokes’un da işaret ettiği üzere (2012a, s. 162, 163), TRT’nin 1980’de düzenlenen yılbaşı programında Orhan Gencebay’ın *Yarabbim* şarkısının yayımlanması ve 1981’deki programda Kibariye’nin sahne alması TRT’nin 1970’lerde sıkça sansüre uğrayan arabesk müziğe 1980’lerde daha fazla müsamaha göstereceğinin ilk emareleri olmuştur. 10-11 Ekim, 1980’de düzenlenen 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı’na katılanlardan Halil Aksoy’un söyledikleri devletin sanata olan yaklaşımının estetik bir kaygıdan uzak olduğunu; daha çok, takdir edilen türlerin ön plana çıkarılmasının önemsendiğini göstermektedir:

Kültür Bakanlığı’nda müsteşar muavini durumunda olan bir zat bana şöyle anlattı: Aranjman müzik dedikleri, yahut hafif batı müziği, yahut hafif müzik dedikleri tür toplumun büyük bir

¹³² 1980’lerin önde gelen arabesk/fantezi-pop müzişyenleri olan Kibariye, Bergen, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur’un albümlerine adını veren şarkıları üzerinden yapılan bir diskur analizi ve 1980’lerde arabesk müziğin Türkiye’de kültür endüstrisinin oluşmasına etkileri için bkz. A.g.k.

kesiminin beğenisini ve ilgisini kazanmıştır. O halde aranjman türü denilen müziklere de bir himaye, devlet himayesi getirmeliyiz; eğitimini kuralıyız. Orhan Gencebay türü dedikleri bir müzik türü bizim tesbitlerimize göre yaklaşık 15 milyon dinleyicinin ilgisini ve beğenisini kazanmaktadır. O halde bu türün de eğitimini kuralıyız; devlet himayesine almalıyız (1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı, 1980: 11). (Aksoy'dan aktaran; Karşıcı, 2010, s. 172)

Arabesk müzik 1980'lerde gitgide iktidarın sembolik sermayesinin itici gücü haline gelmiş; siyasal alanın temel oyun kurucusu konumundaki Özal tarafından adeta meşru kültüre dönüştürülmeye çalışılmıştır (Eren, 2015, s. 105, 106). “Hükümetle TRT'nin arabeske yakınlaşmasının doruk noktası ise Şubat, 1989'da İstanbul'da, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in organize ettiği Birinci Müzik Kongresi sırasında yaşanmıştır. Sonuç, ‘acısız arabesk’in desteklenmesi yönünde olmuştur” (Stokes, 2012a, s. 163). Acı/ızdırap temalı bir müzik olan arabesk müziğin acısız arabesk adı altında sunulması tam bir paradokstur. Bu paradoksal tür önerisinin arkasındaki motivasyon ise arabesk müziğin devlet tarafından desteklenerek TRT aracılığıyla yaygınlaştırılması fikridir. Diğer yandan, TRT Denetleme Kurulu'nun otoriter tavrı 1980'lerde yeni yasakları da beraberinde getirirken İlhan İrem gibi önemli müzisyenler TRT Denetleme Kurulu'na karşı protest tavırlarında kararlılık göstermişlerdir.

1980'lerde bir yandan da sanat alanında geleceğe dair umut verici gelişmeler yaşanmaktadır. Bu bağlamda, müzik eserleri sahiplerini korumaya ve eserlerin telif haklarını takip etmeye yönelik açılan MESAM adlı kuruluş önemli bir girişimdir. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki değişikliklere istinaden 1987'de kurulan MESAM, halen fikir ve telif hakları bağlamında Türkiye'deki en kapsamlı kuruluş olarak görülmektedir (Url-4). 1989'da çıkan bir kanun da 1970'lerde ekonomik sermayenin önemli bir dolaşımını ellerinde bulunduran korsan firmaları engelleyici bir yapıya sahiptir; “çünkü şimdi her kasetin üstünde, vergisinin ödendiğini belirten bir bandrol olması gerekmektedir” (Stokes, 2012a, s. 233).

Arabesk müziğin 1980'lerde devlet eliyle meşru kültürün uzantısı haline getirilmesini hınç (“ressentiment”) kavramı üzerinden ele almak da mümkündür. Friedrich Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü* (2016) adlı yapıtında bu kavramın üzerine gitmiştir. Max Scheler ise adeta Nietzsche'nin görüşlerine bir reddiye mahiyetinde kaleme aldığı *Ressentiment* (1972) adlı kitabında hıncı intikam, öfke gibi duyguların ortaya çıktığı bir tür savunma mekanizması olarak ele alır. Bourdieu hınç kavramını

Nietzsche'nin kavramı ele alışı üzerinden devşirdiği için temelde Nietzsche'nin genel yaklaşımını anlamak gerekir. Nietzsche'nin kavrama yaklaşımına baktığımızda, belli bir durumun değişim göstererek değerlerin bir bakıma tersyüz edilmesi; bu vesileyle egemen olunanın değerli hale gelmesi mevzubahistir. 1980'lere kadar kültürel alanda hor görülen arabesk müzik olgusuna atfedilen değerler silsilesi 1980'lerde Özal'ın baş aktör olarak belirlediği yetke alanıyla tersyüz edilmiş; daha önce gayrimeşru görülen arabesk müzik egemen tür haline gelerek adeta kültürel bir hınçtan beslenmiştir. Bu tersyüz edilme Bourdieu'nün sıklıkla vurguladığı üzere egemenlerle egemen olunanlar arasındaki tahakküm ilişkisinden bağımsız gelişmemiş; 1980'lerdeki yetke alanının hem siyasal alanda, hem de kültürel alanda büyük bir güce sahip olması bu kültürel hınçta itici güçler olmuştur. Burada bir parantez açarak belirtmek gerekir ki, kültürel hınç sadece ANAP ve Özal örneğinde karşımıza çıktığı gibi sağ tandanslı muhafazakâr aktörlere ve yapılara özgü değildir. Ancak sol tandaslı eyleycilerin kültürel hınç geliştirmesi genellikle modernizasyon çabalarıyla paralel olarak şekillenip pedagojik bir formasyona sahip olmuştur.

Öte yandan, Bourdieu'nün, *Sanatın Kuralları*'nda işaret ettiği üzere, kültürel ürünleri hem iç okumaya/iç incelemeye; hem de dış okumaya tabi tutmak bize içerik ve form ikiliğini aşarak yapıtları hem karakteristik özellikleriyle, hem de dönemin koşullarıyla değerlendirme imkânı sağlar. İç incelemenin genel kapsamına bakacak olursak, “Yapıtları, tarihsel bağlama yapılacak her türlü göndermenin dışında, salt kendi içinde ele alan bütün çalışmalar iç inceleme olarak nitelendirilebilir” (Bourdieu, 1999a, s. 9). 1980'lerde meşru müzik türü haline gelen arabesk müziğe iç okuma üzerinden baktığımızda, Arap müziği etkileşimli ezgilerin hâkim olduğu, Batı müziğiyle de zaman zaman etkileşime giren; acı, ızdırap, kader gibi olumsuz/umutsuz temaların hâkim olduğu melez bir tür karşımıza çıkar. Dış okuma üzerinden bu tür adına önceden bahsedilenleri toparlayacak olursak, siyasal alanın 1980'lerde tam anlamıyla yetke alanına dönüşmesiyle sosyo-kültürel alandaki etkisini artırmasının arabesk müziğin türler üstü bir müzik türü olarak belirmesinde payının büyük olduğu söylenebilir. Arabesk müzik önceki dönemlerde de müzik alanında belli bir konuma sahip olsa da esas olarak bir geçiş dönemi müziği olarak ANAP iktidarıyla öne çıkmıştır. 1980'ler öncesinde arabesk için “gecekondu müziği”, “dolmuş müziği” gibi adlandırmalar üzerinden dışlamalar yapılırken 1980'lerde arabeskin egemen tür haline

gelmesi, bahsedildiği üzere, yetke alanı ve temel oyun kurucu aktör olan Özal'ın hınç kültürüyle de ilişkisel olarak düşünülebilir.

Özetleyecek olursak, 1980'lerde devletin müzik politikasının “[sanatsal üretim alanını] ekonomik ve politik olarak (mesela, “burjuva sanatı”) hâkimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke” ye (Bourdieu'den aktaran, Göker, 2010, s. 548) yaklaştırdığı söylenebilir. 1970'lerde Ecevit ve Demirel hükümetleri arasındaki otonom/heteronom sanat ayrımı 1980'lerde tartışmaya dahi mahal vermeden heteronom kutba yakınlaşmıştır. 1980'lerde özerk sanat anlayışından kopuşta Özal'ın başını çektiği siyasal alandaki aktörler belirleyici rol üstlenmişlerdir. Öte yandan, arabesk müziğin 1980'lerde yetke alanı tarafından desteklenmesini ve TRT-arabesk müzik yakınlaşmasını otonominin tanınması gibi yorumlamak aldatıcı olacaktır. Aslında bu tam olarak paradoksal bir durumdur. Çünkü arabesk müzik meşrulaştırılırken belli özgürlükler ve ayrıcalıklar tanınıyor gibi gözükmemektedir. Oysaki bu müzik türüne yüksek değer atfedilerek popülerleştirme ve meşrulaştırma gerçekleştirilirken özgürleştirme gibi sunulan aslında arabesk müziği devlet himayesiyle kontrol altına almaya yönelik bir girişimdir. Yani, arabesk müziğin müzik alanındaki özerkliğinin tanınıyormuş gibi sunulması aslında tam da bu türü kontrol altına almak üzerinden kurulmuştur. Yetke alanının kontrolü altında ortaya atılan ‘acısız arabesk’ adlı paradoksal tür bu durumun en çarpıcı örneğidir.

1980'lerde arabesk müzikle ilişkisel olarak taverna müzikleri de büyük ilgi görmüştür. 1980'lerde yetke alanıyla etkileşimli olarak sınırları yeniden çizilen; böylece eyleyicilere yeni konumlar, konumlanmalar sağlayan müzik alanının değişen doxa'sını, piyasada tutunabilmek için sorgusuz sualsiz arabesk müzik dayatmasını, iyi değerlendiren Sezen Aksu gibi müzisyenler arabesk-pop sentezine yatırımlarını yaparlarken, bir taraftan da protest müzisyenler protest müzik alt alanının değişen veçheleri dâhilinde kültürel üretimi devam ettirmeye çalışmış; ancak Anadolu Pop örneğinde görüldüğü gibi, eski etkinliklerini yitirmişlerdir: “1970'lerin sonlarında Türkiye’de yaşanmaya başlayan sosyo-ekonomik, politik, kültürel birtakım değişimler ve bu değişimlerin etkileriyle arabesk müziğin popüler müzik ortamında etkinliğini arttırması, grup müziği yapmakta yaşanan sorunlar gibi nedenlerle, 1980-2000 yılları arasında, Anadolu Pop/Rock müziği popüler müzik ortamında etkinliğini yitirmiştir” (Alpar, 2014, s. 34).

1980’lerde, Sezen Aksu gibi birtakım müzisyenlerin pop müziğin de içinde olduğu krizi fark ederek arabesk-pop sentez müziğine yönelmeleri kitleleri de etkilemiştir. Bu sentez müziğin ilk başarılı örneklerinden biri, belki de ilki, sözleri Aysel Gürel’e, düzenlemesi Attila Özdemiroğlu’na ait Sezen Aksu bestesi *Firuze*’dir. Aksu, 1980’li yılların müzik eğilimini iyi değerlendirmiş ve pop müzik çizgisinden tam olarak vazgeçmeden, arabesk müziği de tamamen dışlamadan yapılan bir sentez müziğe, arabesk-popa, zamanında yönelmiştir. Dönemin sembolik eserlerinden biri olan *Firûze*’ye Bourdieu’den yola çıkarak “iç okuma” üzerinden bakacak olursak;

Muhayyerkürdî makamındaki ‘*Firûze*’ uzun yıllar Sezen Aksu ve Attilâ Özdemiroğlu’nun ‘pop müziği arabeskleştirdikleri’ yönündeki eleştirilerin kaynağı olmuştur. Ezgisel ve ritmik yapısı bakımından arabesk müziğin dokusuyla örtüşen düyek usûlündeki şarkının, bu anlamda kurgusal açıdan arabesk üslupta bir parça olduğunu söylemek gerekir. Düzenlemesinde arabesk müzikte de sıklıkla karşılaştığımız kemanların yoğun olarak kullanılmış olması, *Firûze*’nin icra yönünden de arabeske yakın durduğunu gösteren bir diğer unsur olarak değerlendirilebilir. Bunlar dışında, armonik yapısı ve yer yer duyulan trompet geçişleri bakımından, parçanın Batı müziğinden de bazı öğeler barındırdığı söylenebilir. (Küçükaklan, 2015, s. 110, 111)

Görselliğin de yavaş yavaş ön plana çıktığı 1980’lerde Sezen Aksu’ya Neslihan Yargıcı etkisini de unutmamak gerekir. Aslında yaratılan bu yeni imajlar, üstü örtük ya da doğrudan bir şekilde, Özal iktidarının önderlik ettiği yeni hayat tarzına uyum sağlamaya yönelik olmuştur:

Neslihan Yargıcı, kendisine tanınan serbestlik havası içinde Sezen Aksu’yu baştanbaşa değiştirmiş, yenilemiştir... Bu yeni imaj ve yeni şarkılar, yeni iktidarın herkesin önüne sürmeye çalıştığı ‘yeni bir hayat’ kavramına da denk düşmektedir... Sezen Aksu, oldukça erken bir saatte, bu öğütlenenlerin yeni bir dalgaya dönüşeceğini ve herkesi önüne katıp sürüklemeye başlayacağını görmüş ve değişimin öncüsü olmaya niyetlenmiştir. Yargıcı’nın öncülüğünde satenlere – kadifelere – dantellere bulanarak çıkmıştır herkesin karşısına. (Dilmener, 2014, s. 322)

Bourdieu’nün alan nosyonunu yine Bourdieu’den hareketle oyun metaforu bağlamında ele aldığımızda, Aksu’nun dönemlere göre değişen oyunun yenilenen kurallarını¹³³ çok önceden içkinleştirip bu şekilde oyuna yatırımlarını yapması, Aksu’nun başarılı bir müzisyen olmasının ötesinde başarılı bir oyuncu olduğunu da

¹³³ Tam da Bourdieu’nün söylediklerine paralel olarak olasılar uzamının yapısıyla bağlantılı şekillenen Sezen Aksu’nun sermayeleri ve habitus’u sanat alanındaki eyleycilerin değişen konumlarını aydınlatır.

doğrulamaktadır. Bourdieu'ye göre, “bir alanın işlemesi için, oyunun içkin yasalarının, hedeflerinin, vb. kabulünü ve bilinmesini içeren habitus’a sahip olarak oyunu oynamaya hazır insanların ve hedeflerin olması gerekir” (Bourdieu, 1997, s. 107). Aksu 1990’larda müzik alanının işlemesi için gerekli habitus’a sahip olup oyunu oynamaya hazır bir eyleyici olarak karşımıza çıkar.

1980’li yılların havasına uygun olduğu için müzik endüstrisinde hızla talep edilen piyanist şantörler de, taverna tarzı şarkılarla 1980’lerde müzik endüstrisinde önemli bir yer edinebilmiştir. Bu tarzın öncülerinden ilk akla gelen isim Ümit Besen’dir. *Şikâyetim Var* (1980) adlı ilk LP’sini Selami Şahin desteğiyle hazırlayan Besen, yıllar içinde 1980’li yılların sembol müzisyenlerinden biri haline gelmiştir (Dilmener, 2014, s. 277).

1980’lerde protest müzik alt alanına baktığımızda, Anadolu Pop müziğin popüler müzik ortamında etkinliğini yitirdiği görülürken 1980’li yıllarda protest müziğin üç ana kol üzerinden ilerlediği söylenebilir. Bunlardan birincisi *Hisseli Harikalar Kumpanyası* gibi siyasi nitelikli vodviller sırasında seslendirilen müziklerdir. İkinci olarak, Ahmet Kaya ve Ferhat Tunç gibi özgün müzik kategorisine sıkıştırılan protest müzisyenlerin ortaya koyduğu müziklerdir. Son olarak, Latin Amerika’da yayılan *Yeni Şarkı* ve *Yeni Türkü* türü hareketlerden etkileşimli gelişen Yeni Türkü gibi protest müzik gruplarının ürettikleri müziklerdir. Bu ana hatlar dışında Bülent Ortaçgil - Fikret Kızılok gibi kent ozanlarının kolektif çalışmaları 1980’lere referansla yazılacak bir protest müzik tarihinde büyük bir öneme sahiptir (bkz. EK-10).

İlk olarak, 1980’lerin özgürlükleri ve temel hakları kısıtlayıcı baskı ortamına rağmen 1980’lerde müzik ve daha genel anlamda sanat alanına bir nebze olsun renk getiren kültürel etkinliklerin başında politik bir karaktere sahip olan ve hicivden beslenen vodviller gelmektedir. Bourdieu, katıksız (saf) sanat ile ticari sanat arasındaki ayrıma işaret ederken ticari sanatı da kendi içinde bulvar tiyatrosu ve vodvil gibi türler üzerinden ikiye ayırır:

Bourdieu’ye göre, iktidar alanını yapılandıran sanat ve para (ticari olan) arasındaki karşıtlık, kültürel alanda *katıksız (saf) sanat* ile ticari sanat arasındaki karşıtlık aracılığıyla yeniden üretilir. Bourdieu, katıksız sanatı, sembolik olarak dominant ancak ekonomik bakımdan domine edilen –şiir satılamayan bu katıksız sanatın vücut bulmuş şeklidir- konumunda bulunduğunu ifade eder. Katıksız sanatın tam tersi ise *ticari sanattır*. Ticari sanat iki biçimde karşımıza çıkar. İlki, yüksek kazançlar ve burjuva kutsiyeti (akademi tarafından ithaf edilen)

sağlayan bulvar tiyatrosu; diğeri ise, vodvil, popüler ya da pembe romanlar, gazetecilik, kabare gibi türleri içine alan sanayi (endüstriyel) sanattır. (Karagül, 2015, s. 120, 121)

Siyasi vodviller, müzikallerin kaset olarak tüketim nesnesine dönüşmesiyle sonuçlandığı için müzik alanı içinde de ayrı bir değerlendirmeye tabi tutulabilirler. Vodviller, her ne kadar tiyatro alanı içinden baktığımızda, ticari karakterinden dolayı heteronom kutba yakın gibi gözüke de müzik alanında üretim içinde değerlendirildiğinde hiciv açısından politik bir karaktere sahiptir. Egemen Bostancı ve Haldun Dormen'in 1980'lerde bu müzikallerin sahneye konmasında büyük katkıları olmuştur. Özellikle Egemen Bostancı önderliğinde hazırlanan *Hisseli Harikalar Kumpanyası* gibi kapalı gişe oynayan müzikaller Türk Pop'una da yeni yıldızlar kazandırmıştır. Ancak, birçok müzikalin sahnelendiği Şan Tiyatrosu 1987'de şüpheli bir şekilde yakılmıştır.¹³⁴ 1980'lerde etkili olan, her türlü yayını – *Playboy* dergisi gibi – müstehcen olduğu gerekçesiyle yasaklayan Muzır Yasası'nı eleştiren, Ferhan Şensoy ve ekibi tarafından sahneye konan Muzır Müzikal'in 76. sahnelenişi ertesinde çıkmıştır bu yangın. Sağ muhafazakâr kesimin uzun zamandır tepkisini çeken Muzır Müzikal'in bir sahnelenişi ertesinde çıkan Şan Tiyatrosu yangını sonrasında olayla ilgili yürütülen bütün incelemeler neticesiz kalmış; “elektrik kontağı sebebiyle yangın” olduğu ileri sürülmüştür. Ancak Şensoy da dâhil birçok kişi bu yangının bilinçli bir bastırma girişimi olduğunu ileri sürmüşlerdir. (Dilmener, 2014, s. 325) Şensoy oyuna yönelik tehditlerle ve tiyatro yangınıyla ilgili şunları söylemiştir:

Önce mektupla tehditler geldi. Sonra 200-300 kişi, beyaz takkeli sakallı arkadaşlar ön sıralarda blok teşkil edip söylediğime koro halinde cevap veriyordu. Labaluba suresi diye bir sure okuyorum, böyle bir sure yok. Ama İskender Evrenasoğlu diye bir bürokrat vardı. Onun ‘Bana sure indi’ diye bir beyanatı vardı Hürriyet Gazetesi'nde. Ben de onun üzerine ‘Bakın bana da Labaluba suresi indi’ diye parodisini yaptım. Ama birinci dereceden bundan rahatsız olan ve Muzır Müzikal'in ‘tu kaka’ bir şey olduğuna karar veren o dini kesim, artık muntazam bilet alarak 200-300 kişi topluca gelerek, önce sözle saldırıyorlardı, giderek sahneye saldırı başladı, sahneye atlayanlar bile vardı... 4 bin metrekairelik bir yer. Hadi yakalım desek, 20 dakikada elbirliğiyle yakamayız. Çok planlı ve programlı. Tahminim, bizi koruyan timin içinden birilerinin bu işin yapılmasında da çalıştığıdır... (Hürriyet, 2011)

¹³⁴ Bu yangından kısa süre sonra Ferhan Şensoy orta oyunları destekleme motivasyonu ile *Ferhangi Şeyler* adlı tek kişilik oyununu hazırlamıştır.

Şan Tiyatrosu Yangını örneğinde görüldüğü gibi, 1980’lerde siyasal alan müzik üretim alanı üzerinde belirleyici bir rol üstlenmiş; bürokrasi aygıtı sembolik şiddetten de beslenerek tahakkümünü arttırmıştır.

Protest müzik alt alanı içindeki ikinci hattı ise özgün müzik olarak lanse edilen tür oluşturmaktadır. Tanımı üzerinde hemen hemen kimsenin mutabık olmadığı “özgün müzik” kavramının tartışmalara yol açtığı 1980’li yıllarda protest müzik demekten ısrarla imtina edilmiştir. Aslında protest müzik kategorisi altında değerlendirilmesi gereken birçok şarkıcı/müzisyen zoraki olarak özgün müzik kategorisine alınmış; sınırları net olarak çizilemeyen bir tür ortaya konmuştur. Diğer yandan, özgün müzik, 1980’lerde yetke alanı tarafından meşrulaştırılmaya çalışılan arabesk müzikle bir bakıma form olarak barışıklık sağlayan, en azından yakınlık kuran bir müzik türü olarak karşımıza çıkar. Özgün müzik icracısı olarak lanse edilen birçok figürün 1970’lerin devrimci müzik geleneğini sürdürme eğilimi göstermesi de dikkat çekicidir. Zira, protest müzik örneği sunan Ahmet Kaya’nın müziği de bir taraftan arabesk etkileşimli bir müzik formuna yaslanmakta, bir taraftan da devrimci müzik geleneğine yaslanmaktadır. Ancak Kaya’nın müziği özgün müzik kategorisi içinde değerlendirilmiştir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, özgün müzik sadece arabesk müzik etkileşimli müziği içine almayıp diğer türleri de kapsayan bir tür olarak belirmiştir:

Piyasanın ‘özgün’ demeye gayret ettiği protest müzik de, Özal iktidarı ile birlikte esmeye başlayan nispi özgürlük havası nedeniyle yükselişe geçmiştir. 12 Eylül iktidarının ufalamak için özel bir gayret harcadığı bu müzik akımı ve buna bağlı şarkıcılar, esen yeni liberal hava ile yeniden kendilerinden söz ettirmeye başlamıştır. ‘Şafak Türküsü’ ile Ahmet Kaya ve ‘Bekle Beni’ ile Çağdaş Türkü... Zülfü Livaneli’yi yerinden etmeyi becerir. (Dilmener, 2014, s. 322)

Müzik araştırmalarıyla bilinen Orhan Kâhyaoğlu da özgün müzik kategorisinin içinin doldurulamadığından bahseder. Kâhyaoğlu, özgün müzik gibi kategorilerin ayrımlar yaratarak ikilikleri pekiştirdiğine vurgu yapar:

1980’lerin politik çizgisiyse, Ahmet Kaya ile özdeşleşen ‘özgün müzik’ gibi anlamsız bir tanımı üretti ve ortaya halk müziği, arabesk müzik ve sanat müziğinin bileşimi sound’lar çıktı. Bu, gerçek anlamda bir poplaşma serüveniydi ve önceki on yılda olduğu gibi tam anlamıyla ‘aranjman’ ve ‘Anadolu pop’ gibi ayrımları içinde barındırıyordu. (Kâhyaoğlu, 2002b)

ANAP iktidarının kuşatmacı ve kısıtlayıcı politikaları birçok insana gözdağı verirken bir yandan da önceki senelerde görülmemiş ya da adı duyulmamış müzik türleri baş gösterecektir. Özgün müzik ve arabesk müzik etkileşimli politik pop bu türlerin

başında gelmektedir. Aslında bu iki müzik türü protest müzik kategorisinde de değerlendirilebilecek türlerdir. Ancak, özellikle özgün müzik türünün tanımındaki muğlaklık yüzünden her özgün müzik temsilcisini protest müzik kategorisinde değerlendirmek doğru olmayacaktır. Diğer yandan, Nurdan Gürbilek 1980'lerin politik ikliminin “sözün bastırılması” durumunu beraberinde getirdiğinden bahsettiği gibi, paradoksal bir biçimde “söz patlaması” yaşandığından da bahseder: “Bir yanda merkezi bir iktidarcı bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları, öbür yanda 80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görülen bir söz patlaması” (Gürbilek, 2001, s. 21). 1980'lerde, Gürbilek'in üzerinde durduğu çift kutuplu durum dışında kalıp, sözün bastırılmasına ya da söz patlamasına dâhil olmaksızın kafa karışıklığıyla kalanlar da söz konusudur.

1980'lerde aktif müzik hayatına başlayan, özgün müzik olarak lanse edilen türün önemli temsilcilerinden biri olan Ferhat Tunç 1980'lere damgasını vurmuş protest müzisyenlerdendir. 1980'lerde yayımlanan *Kızılırmak* (1982) ve *Bu Yürek Bu Sevda Var İken* (1984) gibi albümleriyle adını geniş kitlelere duyuran protest müzik sanatçısı Tunç “İstanbul konserlerinde Ozan Emekçi'ye ait özgürlük Mahkûmları adlı türküyü seslendirdikten sonra uzun süre bu şarkı ile özdeşleşmiştir.” (Duran, 2015, s. 190). Özgün müzik kategorisi içinde adı geçen, hâlihazırda protest müzik alt alanında konumlanmış olan Selda Bağcan gibi eski protest müzisyenler de 1980'lerde müziğin aykırı sesi olmaya devam etmişlerdir. 1988'deki *Özgürlük ve Demokrasiyi Çizmek* albümü ise Bağcan'ın muhalif duruşunu netleştirirken Türkiye'deki protest müzik albümleri içinde ayrı bir yerde durmaktadır.

1980'lerde özgün müzik kategorisinde değerlendirilen müzisyenler içinde adeta kendi ekolünü yaratmış Ahmet Kaya ise 1985'te çıkardığı *Ağlama Bebeğim* ve *Acılara Tutunmak* albümleriyle protest bir müzisyen olarak kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Anadolu sazlarıyla Batı enstrümanlarını başarılı bir şekilde kaynaştırmayı başaran Kaya, kendi bestelerinin yanı sıra Nâzım Hikmet, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Enver Gökçe, Ataol Behramoğlu, Orhan Veli ve Sabahattin Ali gibi Marksist, sosyalist veya toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerini de bestelemiştir. Zaten, protest müziğin kökenleri sayılan âşıklık geleneği de toplumcu gerçekçi yazından bağımsız düşünülemez. 1986'da çıkan *Şafak Türküsü* adlı albümü ise Kaya'yı geniş kitlelere ulaştırmış ve Kaya'nın muhalif duruşunu netleştirmiştir.

Albüme adını veren parçanın sözlerinin hapishanede bir idam mahkûmu olan Nevzat Çelik'e ait olması, yaşanan travmaları tekrardan gün yüzüne çıkarırken siyasal alanın iç dinamiklerinin protest müzik alt alanında ortaya konan şarkı sözlerinin diskurunu nasıl etkilediğini göstermiştir. Şiirsel anlatımla harmanlanmış şarkının sözlerinde geçen “şafak beklemek”, “darağacına gitmek” benzeri ifadeler 1980’lerde eyleyicilerin söyleme yansıttığı siyasal alanın pratiklerinden örnekler sunmaktadır. (A.g.k., s. 184)

1989’da çıkan *İyimser Bir Gül* albümü de Kaya’nın politik/muhafif duruşunu sürdüreceğini göstermiş ve karşı duruş üzerinden konumunu tekrardan göstermiştir. 12 Eylül sonrası yaşanan idam cezaları, hapishanelerdeki şiddet olayları, sola yönelik baskılar ve özgür düşüncenin kısıtlandırılması gibi sorunlar Kaya’nın şarkılarında muhafif bir tavırla aktarılmıştır. İnsanların onu dinlerlerken efkârlanmasını sevdiği için hemdert dinleyicileriyle duygu ortaklığı hisseden Kaya’nın müziğine baktığımızdaysa bir taraftan devrimci bir tutum alma söz konusuysa, diğer yandan arabesk müzik formuna ait melodik yapılar görülmektedir. Bu yüzden Kaya’nın müziği, özellikle ilk albümlerden sonra, “devrimci arabesk” olarak da anılmaktadır. (A.g.k., s. 184-188) Ancak, müziğinden öte politik duruşu ve Kürt kimliği onun protest müzik içinde farklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır, denilebilir. Kaya, Kürt kimliğini ilk kez bu kadar net bir biçimde ortaya koyan bir sanatçı olarak, tabiri yerindeyse, Türkiye’de bir algı kırılması yaratmış; yani, 1980’lerde siyasal alan müzik alanında üretimi etkilerken Kaya da müziğiyle siyasal alanın aktörlerinde bir nevi farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Özetle, Kaya’nın toplumsal gerçekçi şiiri müziğine taşıması, Kürt kimliğini öne koyması ve muhafif tavırlarıyla çokça dikkat çekmesi, arabesk motifleri müziğine taşıyan müzisyenlerden olmasına rağmen Kaya’yı ayırt edici bir konuma yerleştirmiştir.

Protest müzik alt alanı içinde üçüncü bir hat olarak karşımıza çıkan, 1980’lerin önde gelen protest müzik gruplarına baktığımızda Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Çağdaş Türkü, Bulutsuzluk Özlemi, Grup Yorum ve Volvox en etkili gruplar olarak karşımıza çıkar. Çağdaş Türkü dışında diğer gruplar, grup elemanları yıllar içinde değişmesine rağmen, günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

1970’lerin sonlarında kurulan ama 1980’lerde esas sembolik sermayesini elde eden Yeni Türkü grubu, dönemin protest müzik alt alanında görülen genel eğilim olan şiir etkileşimli şarkı sözleriyle adını duyurmaya başlamıştır. Latin Amerika’da yayılan

Yeni Şarkı ve *Yeni Türkü* hareketleri Yeni Türkü grubunu da şekillendirmiştir. Grubun besteleri Nâzım Hikmet, Ahmet Erhan, Can Yücel, Selim Atakan, Yaşar Miraç, Murathan Mungan ve Meral Özbek gibi pek çok şairin/söz yazarının şiirlerine dayanırken bu isimler arasından Mungan, ileriki yıllarda, gruba verdiği sözlerin ve şiirlerin niteliksel ve niceliksel çokluğu sebebiyle Yeni Türkü denince ilk akla gelen isimlerden olacaktır. Grup, 1980’li yıllarda etkili albümler çıkarmış, 1982’deki albümleri ise bunalımda olan pop müzik piyasasına moral vermiştir. Grubun 1980’lerde öne çıkan albümleri şu şekildedir: *Akdeniz Akdeniz* (1982), *Günebakan* (1986), *Yeşilmişik* (1988). Diğer yandan grup, 1982’de, Atıf Yılmaz’ın *Delikan* isimli filmine yaptığı müzikle Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) tarafından En İyi Film Müziği Ödülü’nü ve 1983’te Şerif Gören’in *Derman* filmine yaptığı müzikle Antalya Altın Portakal Film Festivali – En İyi Film Müziği Ödülü’nü kazanmıştır (Url-5). Bu ödüllerin müzik alanında önemli merciler olarak görülen bir dernek ve festival çerçevesinde verilmesi grubun sembolik sermayesini artırmıştır.

1982’de kurulan ve 1983’te Hodri Meydan Kültür Merkezi’nde verdikleri konserle dinleyicileriyle buluşan Ezginin Günlüğü ise *Seni Düşünmek* adlı ilk albümünü 1985’te çıkarır (Url-10). Nâzım Hikmet’ten Kavafis’e kadar birçok önemli şairin şiirlerine besteler yapan grup halk türkülerine de yönelmiş, özellikle Azeri müziği üzerine giderek yaptıkları, 1987’de çıkan *Ala Gözlü Yar* adlı albümleriyle dikkat çekmiştir. Daha öncesinde Azeri müzik üzerine giden böylesi dikkat çekici bir çalışma yokken Ezginin Günlüğü’nün böyle bir çalışmaya girişmesi grubun farklı dillere ve etnik müziklere olan tavrını da göstermiştir. Müzik alanı genelinden konuşacak olursak, bu tavır, dönemsel olarak protest bir tavır olarak sayılabilir.

1980’lerdeki diğer bir önemli protest müzik grubu ise Çağdaş Türkü’dür. Tolga Çandar’ın güçlü sesiyle Ahmet Erhan, Ahmet Telli gibi muhalif şairlerin sözlerine yapılan bestelerin birleştiği Çağdaş Türkü bünyesinde Çandar’ın yanında Eftal Küçük, Bahadır Suda ve Erkan Oban gibi isimler yer almıştır. Ancak, umut veren protest bir müzik grubu olan Çağdaş Türkü, *Bekle Beni* (1986) ve *Delikanlıya* (1987) albümlerinden sonra dağılmıştır. Sözleri Ahmet Erhan’a ait olan *Kenar Mahallede Bir Pazar Günü*, Yaşar Miraç’a ait olan *Rami Kışlası* ve Ahmet Telli’ye ait olan *Bekle Beni* adlı şarkılar, grubun öne çıkan şarkılarından. 1980’lerin politik atmosferinin, özellikle sürgünlerin ve hapis hayatının yansıtıldığı Çağdaş Türkü şarkıları her şeye rağmen umutsuz değildir. Bu umut, şarkıların iyi düzenlemeleri, enstrümanların

yerinde kullanımı, farklı müzikal arayışlar ve müziğin devinimli yapısıyla da sağlanmıştır. *Bekle Beni* (1986) albümünün kapağında grup kendini şöyle tanıtmaktadır:

Topluluk olarak amacımız Türk müziğine güncel bir soluk, değişik bir kimlik getirebilmek, yeni bir anlayış ve yorum katabilmek. Tümü özgün bestelerden oluşan ilk uzunçalarımız ‘Bekle Beni’de Türk müziği ritm, motif ve çalgılarından olduğu kadar günümüz Batı müziği çokseslilik tekniği ve çalgılarından da yararlandık. Şarkılarımızın sözlerini genç kuşak Türk ozanlarının şiirleri oluşturuyor. Kısaca, çağdaş bir bileşime ulaşmaya çalışıyoruz. Bugünden yarına uzanan yepyeni şarkılarımız, türkülerimiz olmalı diyoruz. (Çağdaş Türkü’den aktaran; Meriç, 2016)

Ayrıca, daha sonraki dönemlerde solo çalışmalarıyla geniş kitlelere ulaşacak olan Tolga Çandar’ın güçlü sesinin gruba etkisi de yadsınamaz. Bütün zorluklara rağmen yılmadan direnmenin ve acılara alışmaksızın bir şeyleri değiştirmenin öneminden dem vuran *Bekle Beni* adlı şarkının sözlerinin bir kısmında “ama acılara alışılmaz./bir şeyler var değişecek/bir şeyler var değiştirmemiz gereken/önce acılardan başlanacak” sözleri geçmektedir (Duran, 2015, s. 198).

Türkiye’de protest müziğin önemli temsilcilerinden biri de 1986 tarihli *Bulutsuzluk Özlemi* albümleriyle birlikte bu adla anılarak müzik hayatına devam eden Bulutsuzluk Özlemi grubudur. Bulutlu hava kasveti ve bunalımı işaret ederken “Bulutsuzluk Özlemi” yarına dair bir umut olarak düşünülebilir. Bu nedenle, grubun protest tavrının adıyla özdeş olduğu iddia edilebilir. Alternatif Türkçe rock tarzında şarkılar ortaya koyan grubun ilk albümündeki şarkıların hepsinin sözleri ve müziği Nejat Yavaşoğulları’na aittir.

Grup üyelerinin sıkça gözaltına alındığı veya üyeler hakkında dava açıldığı Grup Yorum ise devrimci müzik geleneğini Türkiye’de yıllardır kararlı bir şekilde temsil etmekte, savundukları devrimin teorik yapısını pratiğe dökmeye çalışırken şarkıları kitleleri etkilemede bir araç olarak görmektedirler. Ancak, grubun şarkılarının bir kısmında mesaj kaygısının ve kitleleri etkileme gayretinin öne çıkması nedeniyle, müzikalitenin sözlerin gerisinde kaldığı iddia edilebilir. Grup, 1980’lerde üst üste çıkarttığı *Sıyrılıp Gelen* (1987), *Haziranda Ölmek Zor* (1988), *Cemo/Gün Gelir* (1989) adlı albümleriyle protest tavırlarını sürdüreceklerini belli etmiştir.

Grup Yorum'u Türkiye'deki protest müzik içerisinde değerlendirirken grubun kökenlerini 1960'lardaki *Yeni Şarkı* ve *Yeni Türkü* hareketlerine dayandıran Orhan Kâhyaoğlu ise Grup Yorum'a dair karşılaştırmalı analizinde şu tespitte bulunur:

12 Eylül'den sonra Yeni Türkü ya da politik rock çizgisini yansıtmaya çalışan genç gruplara da rastlanır. Ama bu grupları bildiğimiz tanımıyla 'politik müzik' terimi içinde düşünmek pek doğru değil. 1960'lı yıllarda, özellikle Latin Amerika'da yayılan *Yeni Şarkı* ve *Yeni Türkü* türü politik hareketin Türkiye'deki ilk yansımaları, politik olmaktan çok romantik ve muhalif bir sol tavrı yansıtmıştır daha çok. Biz de devrimci özlü *Yeni Şarkı* hareketinin tam bir uzantısı olmasa da gerçek sahip ve takipçisinin Grup Yorum olduğuna inananlardanız. (Kâhyaoğlu, 2010, s. 9)

Grup Yorum, birçok protest müzik grubunu etkilemiştir. Ancak Grup Yorum'dan etkilenecek veya ayrılan kişilerden oluşan müzik gruplarının birçoğu Grup Yorum kadar etkili olamamış ve varlıkları kısa sürmüştür. Bu gruplar, adlarından da anlaşılacağı üzere genel olarak özgürlük-eşitlik idealleri üzerinden gidip eleştirel bir tutum takınarak müzik icra etmeye çalışmış protest müzik gruplarıdır:

Grup Tohum, Grup Ekin, Özgürlük Türküsü, Yenigün Müzik Topluluğu, Kutup Yıldızı, Mayıs Rüzgârı, Grup Baran, Grup Munzur gibi gruplar Yorum'un benimsediği çizgiden yola çıksalar da günümüze kadar Grup Yorum gibi etkili bir biçimde varlığını sürdüren kalmamıştır. Yorum'dan ayrılan İlkey Akkaya ve Tuncay Akdoğan'ın İsmail İlknur, Cengiz Aktaş ve Yaşar Aydın ile birlikte kurdukları Grup Kızılırmak politik söylemini Yorum kadar doğrudan kurmasa da gündelik hayata dokunan, ezilen, ötekileştirilen insanların öyküsünü anlatarak protest müzik tarihinde önemli bir soluk oluşturabilmiştir. (Duran, 2015, s. 201)

1980'lerde rock müziğinde de yeni eğilimler görülürken, en dikkat çekici gruplardan biri Volvox'tur. Şebnem Ferah tarafından kurulan, Türkiye'deki ilk kadın rock grubu olarak karşımıza çıkan Volvox hem erken sayılacak bir dönemde Bursa'lı bir rock grubu olarak belirmesinden, hem de sadece kadınlardan oluşan bir grup olarak aykırı bir duruş sergilemesinden dolayı söylem, tavır ve duruş olarak protest müzik genel çerçevesine dâhil edilebilir. Rock müzik, başından beri hep erkeksi bir müzik türü olup bu cinsiyet temelli özdeşleşme rock müziğin adeta doxa'sı haline gelmişken bu genel kanının ve kuralın kırılması Volvox'u ayrıksı bir konuma yerleştirmiştir. Öte yandan, Bursa temelli bir Rock müzik grubu olması nedeniyle kısıtlı bir mekân içinde şekillenen belli yatkinlıkların ve tavır/tutumların, yani habitus'un Ankara, İzmir ve İstanbul gibi büyük şehirler dışında şekillenmesi Volvox grubunun Türkiye'deki rock grupları içinde farklılaşmasında bir diğer etkidir. Grubun diğer üyeleri Duygu Karpuz, Ebru Bank, Gül Ağırca, Arzu Özbakış (Kapro) ve Buket Doran'dır. İleriki

yıllarda Türkiye'nin önde gelen rock müzisyenlerinden olan Özlem Tekin de bu gruba katılacaktır. Ancak grubun ömrü uzun olmayacak; grup 1994'te dağılacaktır. Yine de, ileriki yıllarda, Türkiye'de protest müzik alt alanı içindeki eyleyiciler arasında sembolik sermayesi hep daha yüksek bir seviyede olacak Şebnem Ferah ve Özlem Tekin'in müzik geçmişinde Volvox'un yer alması Türkiye temelli bir protest müzik tarihinde ayrıca değerlendirilmelidir.

Diğer yandan, 1980'lerde farklı projeler de hayata geçirilmiştir. Türkiye'nin önde gelen söz yazarlarından (songwriter) ve müzisyenlerinden Fikret Kızılok tarafından 1983'te kurulan Çekirdek Sanat Evi bu alternatif projelerden biridir. Daha sonra Kızılok'un davetiyle Bülent Ortaçgil de bu çalışmalar içinde yer almış ve Kızılok-Ortaçgil ikilisi birçok ortak şarkıya imza atmıştır. O dönemde bir taraftan mühendislik hayatını sürdüren Ortaçgil, bu süreçte mühendisliği bırakıp kendini tamamen müziğe vermenin yollarını da düşünmeye başlamıştır. Birçok yeni grup da ilk dinletilerini burada gerçekleştirmiştir. Çekirdek Sanat Evi oluşumuyla birlikte beraber şarkılar yazan Kızılok ve Ortaçgil'in ilk ortak çalışması *Bizim Şarkılarımız* (1985) adını taşımaktadır. Sanatçının düşünen, üreten ve ürettiğini ifade edebilen insan olması ortak fikrini benimseyen Kızılok-Ortaçgil bu protest şarkıda ısmarlama şarkılar yazanlara, şarkılarını yarıştırmak (vasat şarkı yazmaksızın yarıştırmak düşünölemeyeceği de burada tartışılabilir) müzik endüstrisinde yer edinenlere ve müzik pazarına kültür endüstrisi ürünü sunmaktan öte gayesi olmayan ticari müzisyenlere açık eleştiriler yöneltilir. Şarkıda 'biz' olarak kendilerinden bahseden müzisyenler bir bakıma karşı duruşları üzerinden kendilerini anlatırlar ve kendi aldıkları konumu açmırlarlar: "Biz şarkılarımızı yarıştırmayız tazı gibi/Biz şarkılarımızı ısmarlamayız giysiler gibi/Bizim şarkılarımız rüzgârlara söylenir usulca"

Yine, Çekirdek Sanat Evi'yle başlayan Kızılok-Ortaçgil birlikteliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan *Pencere Önü Çiçeği* (1987) albümü 1980'lerin en protest albümleri arasındadır. Albümdeki protest şarkılardan kısaca bahsetmek gerekirse, *Olmasın Varsın* adlı parça Türkiye siyasetinde önemli bir yeri bulunan, uzun yıllar aktif siyaset içinde yer almış eski başbakan Bülent Ecevit'in Türk-Yunan Kardeşliği adlı şiirin Kızılok tarafından bestelenmesiyle oluşmuştur. Lirik ve melodik bir eser olan ve akor düzenlemelerinin arpejlerle yerinde kaynaştırıldığı bu parça, Türk-Yunan halkının bütün farklılıklara ve zorluklara rağmen arasındaki sevgi ve bağlılığı anlatır. Bu parçada barış ve birliktelik temaları öne çıkmaktadır. Türkiye'nin politik iklimine

sert bir eleştiri sunan *Uyusun da Büyüsün* adlı parçada ise gündelik hayat pratiklerinden çeşitli kurumlara kadar birçok eleştiri görülmektedir. Bir Ortaçgil bestesi olarak albümde yer alan *Pencere Önü Çiçeği* ise dışarıdaki hayatı camların ardından takip eden bir kesime ironik bir eleştiri getirmekte; küçük burjuva temsilcilerinin içine düştüğü konformizm de bu şarkıda eleştirilmektedir. Albümün diğer önemli protest şarkıları ise *Şarkıdaki Maymun* ve *Entelektüel* adlı parçalardır. Daha önce değinildiği üzere, *Şarkıdaki Maymun* tam bir Ajda Pekkan ve aranjman müzik eleştirisidir. Müzik araştırmacısı Orhan Kâhyaoğlu, *Entelektüel* içinse şu yorumlarda bulunmuştur:

Albümde yer alan *Entelektüel* adlı şarkı, Kızıllok'un ironi tavrına daha yakındır. Toplumun her kesimi altı çizilerek gösterilir. Kentli orta sınıf aydın, yarı-aydın ve sıradan insanların oluşturduğu her kesimi ti'ye alırlar... İnsanlar ve topluluklar arası iletişimsizlik sıkı bir ironiyle parçada hayat bulur. (Kâhyaoğlu, 2002a, s. 145, 146)

1980'lerde müzik alanında üretimi özetleyecek olursak, yetke (iktidar) alanının da etkisiyle şekillenen arabesk müziğin ve yetke alanıyla ekonomik alanın etkisiyle şekillenen arabesk-pop müziğin hâkim türler olmaya başladığı görülür. Pragmatist bir çizgide ilerleyerek, doğmakta olan pop müzik piyasasının yeni doxa'sına uyum sağlamak için kendilerini zorlayan eyleyciler (ekonomik alanla müzik alanı arasındaki heteronom kutba ekonomik alan tarafından yaklaşanlar) ekonomik ve sembolik sermayelerini 1980'lerde gitgide artırmışlardır. Yine de, iktidar alanındaki tüm baskılara ve müzik alanının arabesk (pop) eğilimine karşı muhtelif protest müzisyenler ve gruplar da 1980'ler protest müzik alt alanını şekillendirme gayreti göstermişlerdir.

1970'lerdeki sanat anlayışına benzer bir şekilde toplumcu gerçekçi bir damardan etkilenerken sınırları çizilen 1980'ler protest müzik alt alanında, önemli şairlerin şiirlerinin bestelenmesiyle edebiyat alanı-müzik alanı konfigürasyonunun tesis edilmesinde ivme kazanılması ayrıca önemli bir gelişmedir. Yine 1970'lerdeki eğilime benzer olarak, 1980'lerde de, siyasal alandaki tüm kuşatmalara rağmen protest müzisyenler aksayan bürokrasi aygıtının farklı veçhelerini eleştirel bir dille şarkılara yansıtmışlardır.

1980'lerde bir taraftan tüketim toplumu pratikleri aşılanırken, bir taraftan da 1980'lerin başından itibaren iyice artan enflasyon büyük bir sorun teşkil etmektedir. Bu durum plak fiyatlarına da yansımıştır. Örneğin, Long Play (LP) ücretlerinde Mart

1980'den Şubat, 1981'e kadar geçen sürede % 20 ve % 25 zam yapılmıştır (Dilmener, 2014, s. 279). Plak piyasasındaki krizin önüne geçmek için alternatif çözümler aranması ve ekonomik sermayenin öneminin artması 1980'ler müzik piyasasının temel özellikleridir. 1980'lerde en yaygın tür olarak karşımıza çıkan formatsa kaset formatıdır:

1980'li yıllar, kasetlerin Türkiye'ye de damga vurduğu yıllardı. Yavaş yavaş plağın piyasadan çekilmesiyle, hemen hemen 90'lara kadar kaset rakipsiz bir ürün olarak müzik dünyasındaki hâkimiyetini sürdürdü. İlk ticari CD Philips ve Sony ortaklığıyla 1982'de piyasaya sunulduysa da Türkiye'ye gelişi o kadar hızlı olmadı. İnternet kaynaklarına göre, Türkiye'nin ilk yerli CD'si, 1987'de Düzgüt Plak etiketiyle yayınlanan, Gülden Karaböcek'in *Bir Mucize Allah'ım* albümüydü. (Öğüt, 2016)

Diğer yandan, arabesk müzik albümlerinin milyonlarca sattığı 1980'lerde kaset formatı arabesk müzisyenler için de en yaygın format olarak belirirken Unkapanı Plakçılar Çarşısı'nda arabesk müzik baskın tür olarak belirmiştir. Arabesk müziğin yükselişi Adorno ve Horkheimer'ın iddialarından yola çıkarak Türkiye'de kültür endüstrisinin doğuşuyla paralel olarak da değerlendirilebilir.

Petrol krizi plak satışlarının gerilemesinde başat etkenlerden birisi olarak belirirken petrol dağıtım firmalarındaki grevler de sorunu derinleştirmiş; müzik eksenli kültürel üretim alanında alternatif arayışları zorunlu kılmıştır. Bu arka plan üzerinden muhtelif çıkarımlar yapan müzik araştırmacısı Naim Dilmener plak piyasasındaki krizin alandaki eyleyicilerin temsiliyetlerini yansıtan türler arasındaki rekabetten daha öte bir sorunsal imlediğine dikkat çeker:

Plak piyasasının tamamen çökmesinin tek nedeni pop-arabesk çekişmesi değildir. Uzun bir süredir varlığını hissettiren petrol krizi de önemli nedenlerden bir tanesidir. Hem plağın ana hammaddesi sayılan petroldeki fiyat artışları, hem de petrolü dağıtan Petkim'deki grevler nedeniyle içinden çıkılmaz bir noktaya gelen plak piyasası, bu sıkıntıyı atlatabilmek için kendince bir yol bulmuş, ama bulunan bu yol kısa vadede işe yarasa bile uzun vadede plak basma işini tamamen yok etmiştir. Bulunan çare eski plakları eritip macun elde etmek ve elde edilen yeni macundan plak basmaktır. Bu yolla basılan plaklarda ses kalitesi oldukça düşmüştür... Eski plakların toplanarak eritilmesi koca bir geçmişin-arşivin imha edilmesi sonucunu da doğurmuştur... Arabesk dinleyen büyük çoğunluk ise plak değil kaset yapmaktadır. (Dilmener, 2014, s. 275)

Dilmener'in altını çizdiği üzere, müzik alanında yeniden üretim tarzındaki ham madde olanaksızlıklarından dolayı çeşitli formüller üzerinden gidilmeye çalışılmış ancak bu formüller kalitesizliği beraberinde getirmiştir. Bundan daha önemlisi ise

müzik alanının geçmişe yönelik kaynaklarının yok edilmesinin doğuracağı olumsuz sonuçlardır. Bourdieu “alanda tarih vardır” sözüyle bir alan üzerinde yapılacak herhangi bir incelemede incelemenin yapıldığı ana kadarki tarihsel arka planının etraflıca değerlendirilmesinin öneminden bahseder. Mevzubahis olan müzik alanı ise arka plan incelemesinde dönemsel müzik kayıtlarının araştırılması da büyük önem arz eder. Bu bağlamda, 1980’lerde eski kayıtların imhasının tarihsel arka planın takibini olumsuz etkilediğini söylemek mümkündür.

Öte yandan, 1980’lerde müzik alanının özgül sermayesi ekonomik sermayeyi daha önemli kılmış; egemen müzik türleri müzik alanında konumlanmak isteyen eyleyiciler için adeta birer yatırım aracı halini almıştır. Bu müzik türlerinin başında ise arabesk müzik gelmektedir. “Herkesin kendi plağını kendisinin yapabileceği günlere gelinmiştir artık. Hiçbir firma, satmayacağı gün gibi belli bir müzik türüne para yatırmak istememektedir. Yüklü kontratlar, teklifler, transferler dönemi kapanmıştır” (A.g.k., s. 272, 273). Unkapanı Plakçılar Çarşısı müzik alanındaki genel eğilimleri albüm satışlarıyla ve oluşan kuyruklarla güncel olarak yansıtırken arabesk müziğin kültür endüstrisinin oluşmasında başat rol oynadığı görülmektedir: “1980’lerde hizmet edilen müzik türü genellikle arabesktir. Arabeskin etki alanı başta olmak üzere 1980’ler boyunca yıllık albüm satışı 3 milyonu buluyordu. Öyle ki, herhangi bir arabesk albümü metrelerce uzunlukta kuyruklar oluşmasına sebep oluyordu” (Berdibek, 2016).

Arabesk müzik 1980’lerde yetke alanının da etkisiyle meşru kültür haline gelip yaygınlaşırken kültür endüstrisinin Türkiye’de gerçek anlamda doğuşuna da hizmet etmiştir. Kültür endüstrisi kavramını öne süren Adorno ve Horkheimer kültürel ürünleri değerlendirirken temelde nicelik ve nitelik; kitle müziği ile sanatsal yanı ağır basan müzik türleri arasında bir ayrım üzerinden giderler. Kültür endüstrisi ürünleri genel yapıları itibarıyla düşük nitelikli ürünler olduğu için geniş kitlelerce kabul görmeleri kolaydır. Böyle bir endüstride kaliteden ziyade miktarlar (quantity rather than quality) öne çıkarken ortalama değere sahip ürünler ekonomik sermayenin dolaşımında ağırlıklı bir öneme sahiptir. Bu iddialar, Bourdieu’nün sanatsal değeri yüksek olan kültürel ürünlere sahip olan sanatçılar için sanat alanının adeta “tersine işleyen bir ekonomik dünya” olarak belirlediği görüşüyle paralellikler taşımaktadır. Yani, sanat için sanat yapan veya saf sanat ortaya koyan eyleyicilerin kısa vadede ekonomik sermayeye ulaşımı zorken 1980’lerde arabesk müzisyenler için tam tersi bir

durum geçerlidir. Bu bağlamda 1980'lere baktığımızda, arabesk müzisyenler hemen hemen her sene bir albüm yapma imkânı bulurken Edip Akbayram, Zülfü Livaneli gibi sol gelenekten beslenen, alanda önceden konumlanmış eski protest müzik eyleyicileri sistemin dışına itilmişlerdir. 1980'lerde arabesk müzik türünde müzik standartlaşırken form fetişleşmiş; müzik ürünlerinin değişim değeri kullanım değerinden fazla önem kazanarak geniş kitlelere hitap etmiştir (Eren, 2015).

Müzik piyasasının 1980'lerdeki genel ahvalini 1987 tarihli, Yavuz Turgul yapımı Muhsin Bey¹³⁵ filmi üzerinden ele almak da mümkündür. Filmde şöhret olma umutlarıyla İstanbul'a göç eden yetenekli genç Ali Nazik'le 50'li yaşlarında olan; dürüst, erdemli ve kentli aydın kimliğiyle öne çıkan eski müzik organizatörü Muhsin Bey'in yolları kesişir. Filmde Nazik'le Muhsin Bey arasındaki diyalogların yanı sıra Anadolu insanı ile kent aydını arasındaki farklılık gösteren temsiliyetlerin iki figür üzerinden sunulması kültürel kodlara dair önemli ipuçları sunar. Nazik, Muhsin Bey'in ısrarlarına ve yasaklarına uyararak arabesk müzik söylemekten geri adım atmış; türkücü olmaya razı olmuştur. Oysaki Nazik, 1980'li yıllarda arabesk müzik alanında sembolik sermayesi ve ekonomik sermayesi çok yüksek bir seviyeye ulaşan İbrahim Tatlıses'e özenmektedir. Muhsin Bey'in Ali Nazik'i müzik alanına sokmak için ses yarışması düzenlemeye yeltenmesi; ancak yarışmaya arabesk müzik kategorisi sokmayınca ödül masraflarını karşılamakta zorlanarak yarışmayı iptal etmesi çarpıcıdır. Bu bağlamda, müzik piyasası içinde arabesk müziğin olmazsa olmaz bir tür haline geldiği film aracılığıyla sunulur. Muhsin Bey, müzik piyasasının ve müzik alanının kurallarını sorgusuz sualsiz kabul etme eğilimde olan Ali Nazik karşısında doxa'ya meydan okuyucu duruşuyla adeta değirmenlere karşı savaşarak dönemin Don Quijote'si gibi durmaktadır. Nazik, Muhsin Bey'in kendisine kaset çıkarması için dolandırıcılığa başvurarak hapis yattığı günlerde ilk arabesk kasetini çıkartmış; yani, müzik alanından elde edeceği çıkarlar doğrultusunda illusio'sunu tesis ederek 1980'lerde oyunun sorgusuz sualsiz süregelen kurallarını, yani arabesk müzik yapmayı kabul ederek müzik alanının doxa'sına riayet etmiştir. Filmin son sahnesindeki diyalog müzik piyasasında kendini kurtaran Ali Nazik üzerinden ekonomik sermayeyi imlerken Muhsin Bey yüksek kültürel sermayenin ve gerçek

¹³⁵ Filmde Muhsin Bey'i Şener Şen, Ali Nazik'i ise Uğur Yücel canlandırmaktadır.

sanat sonrasında elde edilmesi gereken sembolik sermayenin temsilcisi durumundadır:

“Ali Nazik: Kusura bakma ağam! Kendimi kurtarmam lazımdı.

Muhsin Bey: Kurtardın mı bari?” (Turgul, 1987)

1980’lerde müzik dergilerine göz attığımızda dönemin genel eğiliminin rock ve metal müzik ağırlıklı dergiler çıkartmak olduğu görülür. *Stüdyo İmge* (1985), *Metronom* (1986), *Rock Art* (1986), *Blue Jean* (1987), *HM-Heavy Metal* (1987), *Metal Hammer* (1988; *Hey* dergisi eki) ve *Boom Müzik* (1989) 1980’lerin önde gelen müzik dergilerindedir (Akay, 1995, s. 39-63; Url-3; Dilmener, 2014, s. 337, 338). Adı anılan dergiler arasında *Stüdyo İmge*, ayırt edici özellikleriyle müzik alanındaki diğer mercilerden farklı konumlanmıştır. Önceki dönemde yayın hayatına başladığı için müzik alanındaki konumunu güçlendiren *Hey* dergisi ise birtakım değişikliklerle birlikte müzik alanına katkılar sunmaya devam etmektedir.

“Türkiye’nin ilk rock dergisi olması, Rock müziğin emperyalizmin parçası olup olmadığı tartışmalarıyla iç içe olması, pedagojik tarzı benimsemesi, dönemin sol söylemi içinde konumlanması ama sol ortodoksiye karşı olması, 80’lerin ortasında Türk entelijansiyasınca küçümsenip yok sayılan rock olgusunu onların gündemine taşınması” (Akay, 1995, s. 39-89) gibi ayırt edici özellikler *Stüdyo İmge*’yi farklı kılan temel özelliklerdir. Ayrıca, derginin düzenli aralıklarla yayımladığı “Kültür/Müzik Dosyası”, Türkiye’de cumhuriyet süreciyle başlayan ikilikler üzerinden giden kültür/müzik değerlendirmesi parametrelerini aşmaya yönelik bir tavır benimsemesi (A.g.k., s. 40) açısından da tarihi bir öneme sahiptir. Böylece, *Stüdyo İmge* öncülüğünde, ampirik olmaktan uzak, deneyimden önce gelen, totoloji oluşturmaya yönelik yöntemlerle ve sorgulamalarla; diğer bir deyişle a priori kategorilerle, değerlendirilmeye açık gelişen rock olgusu mercek altına alınmıştır. Bütüncül bir çerçeveden bakarsak, 1980’lerde *Stüdyo İmge* (1985-1986 dönemi) ve akabinde çıkan Rock/Metal müzik ağırlıklı dergilerin bazı soruşturmaları, rock müziğin müzikal bir ontoloji olarak değerlendirilmesinin yanı sıra olgusal olarak ele alınmasını sağlamış; müziğin epistemesini de tartışmaya açmıştır. Özellikle *Stüdyo İmge*, ilk dönemlerinde, hem rock müziğin dünyadaki gelişimini, hem de Türkiye’deki ahvalini sorguladığı/sorgulattığı için protest müzik alt alanına önemli katkılar sunmuştur. Söylenenler ışığında, 1980’lerde protest müzik alt alanının yapılanmasında

eyleyicilerin pratikleri – tavır, tutumları – belirleyici olduğu kadar söylemin üzerine giden müzik dergilerinin de belirleyici olduğu iddia edilebilir.

Hey dergisinde 1984’ten itibaren görülen köklü değişiklikler ise dergiler için ekonomik sermayenin dolaşımının Türkçe pop müzikten yabancı popa doğru kayma eğilimi gösterdiğini; bu mühim gelişmeye alanın yerleşik mercilerinden *Hey*’in kayıtsız kalamadığını göstermektedir. 1984’te Hulusi Tunca’nın yönetimi Doğan şener’den devralmasıyla yapısal değişikler baş göstermiştir. 714 hafta devamlılık gösteren derginin eski sayıları rafa kaldırarak “Sayı:1” şeklinde çıkması ve Michael Jackson’ı kapağa koyması derginin süregelen geleneğini  rselemiş; Türkçe pop müziğin içine düştüğü buhranı da gözler önüne sermiştir (Dilmener, 2014, s. 310). Bu durum, 1980’lerde müzik alanına özgül sermayenin ekonomik sermaye olarak belirlediğini; ayrıca, devingen bir karakteristiğe sahip olan müzik alanında dönemin ekonomipolitiğiyle etkileşimli değişen kuralların ve eğilimlerin artık alandaki köklü merciler haline gelen yerleşik dergilere kısa sürede yansıdığını göstermektedir. 1989’dan itibaren *Hey* dergisi Türkçe sözlü müziğe yeniden birincil önem atfetmiş; ekonomik sermayenin yerli pop müzikten yana önem kazanacağına dair umutları yeşertmiştir (A.g.k., s. 334).

1980’lerde müzik yarışmalarına baktığımızda Eurovision şarkı Yarışması’na Türkiye’nin verdiği önemin arttığı görülür. Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması, Altın Beste şarkı Yarışması, Altın Güvercin Hafıf Ses Yarışması ve TRT Amatör Ses Yarışması dönemin önemli müzik yarışmalarıdır. Festivallere baktığımızda, İKSV tarafından 1970’lerden beri düzenlenen Uluslararası İstanbul Müzik Festivali 1980’lerde de devam etmiş, ayrıca, 1984’te Âşık Veysel Kültür Sanat Festivali ve 1985’te 1. Bilsak Caz Festivali ile Uluslararası Genç Yıldızlar Festivali (İKSV tarafından) düzenlenmiştir. Bu tarz festivaller, arabesk-arabesk pop gibi belli türlerin h kimiyetinde şekillen müzik alanına farklı bir nefes aldırmaktadır, denilebilir (bkz. EK-11). Canlı müzik ve etkinlikleri düzenleyen Pozitif Live grubunun 1989’da temellerinin atılması da müzik alanı için önemli bir gelişmedir. 1960’larda alandaki önemli karar mekanizmalarından biri olarak karşımıza çıkan, 1970’lerde müzik alanını şekillendirici etkisini bir nebze yitiren müzik yarışmaları 1980’lerde etkinliğini biraz daha kaybetmiştir.

Eurovision şarkı Yarışması, 1980’lerin başlarından itibaren arabesk müziğin yükselişiyle birlikte bir nebze geri plana itilen pop müziği canlandıran bir yarışmadır.

Ayrıca bu yarışma müzik alanı tartışmalarını da beraberinde getirdiği için önemli bir yarışmadır. Bu tartışmaların yanı sıra, Eurovision Şarkı Yarışması siyasal alan tartışmalarını da hareketlendirmiş; farklı ülkeler arasında gerçekleşen konfigürasyonlar ağının yarışmanın nihai sonucuna etki ettiği iddiaları ortaya atılmıştır. Murat Meriç'in de belirttiği üzere, 1980'lerde Eurovision Şarkı Yarışması'nda Yunanistan-Kıbrıs Rum Kesimi dayanışmasının karşılıklı oyları artırması ve Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliğinin gerçekleşmemiş olması gibi gerekçeler, Türkiye'nin mağlubiyetini meşrulaştırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Meriç, 2006, s. 294, 295). Eurovision Şarkı Yarışması elemeleri sonucunda Türkiye'yi temsil etmeye hak kazanan müzisyenlere devletin sembolik sermayesinin temsilcisi olmaları dolayısıyla büyük bir misyon yüklenmiş; Eurovision'da Türkiye'yi temsil edecek şarkıların seçimleri ise hararetle tartışmaları körüklemiştir. Diğer yandan, 1984'te tamamen renkli yayına geçen TRT'nin (Url-2) izler-kitleyi artırması ve televizyonun arkadaşlarla, ahabaplarla ve aile üyeleriyle bir arada olmayı sağlayan bir araç haline gelmesi sosyal sermayenin ev içindeki gelişimini artırmış; dolayısıyla, Eurovision Şarkı Yarışması gibi yarışmalar seyirciler için daha cazip hale gelmiştir.

1980'lerde müzik alanı tartışmalarına baktığımızda, tartışmaların bir ayağını TRT'nin oluşturduğu görülmektedir. Eurovision Şarkı Yarışması'na katılacak şarkıların seçiminde nesnel yöntemlerin izlenmemesi ve TRT Denetleme Kurulu'nun devam eden otoriter yapısı olmak üzere iki kol üzerinden şekillenen; kimi zaman bu iki kolun da birbiriyle etkileşime geçtiği TRT eksenli tartışmalar bu hattı oluşturmaktadır. Tartışmaların diğer ayağında ise arabesk müzik - protest müzik çatışması yer almaktadır. Bu çatışma müzik alanındaki ekonomik sermayenin dolaşımını da etkilediği için ekonomik alandan bağımsız bir tartışma değildir.

Daha önce değinildiği üzere, Eurovision Şarkı Yarışması elemeleri sonucunda Türkiye'yi temsil etmeye hak kazanan müzisyenlere devletin sembolik sermayesinin temsilcisi rolü atfedildiği için bu yarışma hem müzik alanındaki eyleyciler için, hem de devletin sembolik sermayesi için büyük önem kazanmıştır. Ancak şarkıları seçme yöntemleri sürekli değişmekte; elemelere katılan onlarca şarkı geçerli rasyonel nedenler olmaksızın yetersiz görülmektedir:

Bir önceki yıl, Norveç'e gidecek şarkının seçimi için düzenlenen yarışmaya başvuran tam 84 bestenin tamamının bizi temsil edecek seviyede şarkılar olmadığına karar veren TRT, zamanın hızla uçup gitmesi nedeniyle paniğe kapılmış ve bu şarkıların arasından bir seçim yapmak

zorunda kalmıştır... Tam 16 kişiden oluşan TRT jürisi, iki şarkı arasında bölünmüştür. Jürinin yarısı, Melih Kibar ve İlhan İrem'in şarkısı olan Halley'e, diğer yarısı ise Olcayto Ahmet Tuğsuz'un bestesi "Dünya"ya oy vermiştir. (Dilmener, 2014, s. 320)

TRT'yle ve Eurovision Şarkı Yarışması elemelerindeki yöntemlerle müzisyenlerin yaşadıkları sorunların en somut örneklerinden biri İlhan İrem–TRT gerilimidir. İrem'in şarkısı Türkiye'yi temsil etmeye hak kazanmasına rağmen TRT, İrem'le eskiden beri süregelen gerilimini sürdürmekte ısrar etmiş; şarkı için muhtelif engeller bulmaya çalışmıştır. Ancak, bu engelleme çabaları sonuçsuz kalmış ve sonunda Norveç'te Türkiye'yi temsil edecek şarkı *Halley* olarak belirlenmiştir. TRT Denetleme Kurulu'nun kısıtlandırıcı tavır, tutumlarından duyduğu rahatsızlıkla, İrem, görüşlerini 3 Mayıs, 1986 tarihli *Hey* dergisine şu şekilde yansıtmıştır:

Çağdışı bulduğum TRT Denetleme Kurulu ve özgür sanatı engelleyici kelime yasakları ile TRT'de bugün egemen olan tutucu anlayışı sanatçı kişiliğimle bağdaştıramadığımdan, bu anlayış değişene kadar TRT ile bütün bağlarımı kesmiş bulunmaktayım. Öte yandan bu kararımdan daha önceki bir oluşumun uzantısı olarak, müziği Melih Kibar'a sözleri bana ait olan Halley isimli şarkımız, 1986 Eurovision şarkı yarışmasında Norveç'te Türkiye'yi temsil etmeye hak kazandı. Benim TRT ile olan ilişkilerim ve Eurovision şarkı yarışması başka konulardır. Ancak TRT'nin bu iki konuyu birbirine karıştırarak İlhan İrem'in kâğıtları yetiştirmede gibi bahanelerle, benim Norveç'e gitmemi engelleyici bir tavır takınmasını yanlış zincire takılan yeni bir halka olarak görmekteyim. (İrem'den aktaran; A.g.k., s. 321)

Devletin müzik politikasından bahsederken detaylı bir şekilde üzerinde durulduğu üzere, 1980'lerde büyük ölçüde yetke alanı tarafından şekillendirilen müzik alanında arabesk müzik öncül tür haline gelip meşru kültüre dönüşürken; diğer müzik türleri geri plana itilmiştir. Arabesk müziğin bu denli merkezi bir öneme sahip olması müzik piyasasını ve İMÇ Plakçılar Çarşısı'nı arabesk müzik kasetlerine öncelik vermeye itmiştir. Edip Akbayram gibi protest müzik alanının yerleşik eyleyicileri sanatın otonom kutbundan yana tavır alıp konumlarını muhafaza etmeye çalışırken müzik piyasasındaki önemli mercilerden olan müzik şirketleri sanatın ticari boyutunu öne çıkarıp estetik değeri ikincil konuma itmişler; yani heteronom kutuptan yana tavır almışlardır. *Muhsin Bey* filmi gibi dönem filmlerinde arabesk müzik karşısında kentli aydının ve köyden kente göç eden Anadolu insanının tavrı müzik, piyasa, sanatçı, organizatörler ve şirketler üzerinden işlenirken 1980'ler müzik alanı tartışmalarını somutlaştırmaktadır.

1980’lerde ekonomik sermayeden pay almak için arabesk müzik tartışmalarında arabesk müzikten yana bir tavır ve müzikal eğilim göstermesi elzem hale gelen eyleyicilerden bir kısmı ise sentez müzik denemeleri yaparak 1980’ler müzik alanı tartışmalarında orta bir yolu sahiplenmişlerdir. Böylece bu eyleyiciler hem konumlarını muhafaza etmişler, hem de arabesk müzikten yana evrilen müzik alanı doxa’sının katı kurallarını bir nebze yumuşatmışlardır. Bu bağlamda, Sezen Aksu’nun pop müzikle arabesk müzik motiflerini başarılı bir şekilde birleştirerek büyük ilgi topladığı şarkısı Firuze arabesk-pop sentez müziğin de artık tartışılmaya başlayacağını sinyallerini vermiştir. Müzik araştırmalarıyla bilinen Orhan Tekelioğlu’ysa pop müziğin esas olarak 1990’lı yıllardan başlayarak arabesk müzikle kaynaşmaya başladığına değinir:

Arabeskin “varoştan” merkeze yürüyüşü bir 20 yıl kadar sürdü ve neticede benim “şehir arabeski” demeyi tercih ettiğim, aslında merkezileşen arabeski kastettiğim “mahcup” hali, “Türkçe pop” olarak 90’lı yıllardan itibaren yeniden neşet etti. İlginç bir süreçti bu, arabeski ruhen teslim alan, “poplaştıran” eski merkezin kendini yenilemesini bilen işbilir müzisyenleriydi. Başta Onno Tunç, Kayahan, Sezen Aksu ve tabii ki Ajda Pekkan, şehrin varoşla hemhâl yeni ruh halini benimseyip arabeskle popun ruh dünyasını öpüştürdüler. (Tekelioğlu, 2010)

1980’lerde protest müzik alt alanına yeni giren veya görünürlük elde eden eyleyicilere baktığımızda, öne çıkan isimler Ezginin Günlüğü, Ferhat Tunç, Bulutsuzluk Özlemi, Fikret Kızılok-Bülent Ortaçgil, Çağdaş Türkü, Grup Yorum, Ahmet Kaya ve Volvox’tur. Kızılok ve Ortaçgil dışındaki eyleyiciler 1980’lerde protest müzik alt alanına yeni giriş yapan eyleyicilerdir. Bahsi geçen müzisyenlerin eğitim güzergâhlarına baktığımızda, Ezginin Günlüğü’nün kurucularından Emin İğüs gibi müzik geçmişi kurumlara dayanan eyleyicilere rastlandığı gibi İstanbul Üniversitesi, ODTÜ gibi köklü eğitim kurumlarında müzik dışındaki bölümlerde eğitimlerini tamamlayanlara da rastlanmaktadır. 1970’lerde protest müzik alt alanına yeni giren veya görünürlük kazanan eyleyicilerde de gözlemlendiği üzere, 1980’lerde protest müzik alt alanındaki eyleyiciler için homojen bir sınıf konumundan bahsetmek olası gözükmemektedir.

Müziğin icra edildiği mekânlara baktığımızda, 1980’lerde arabesk müziğe olan ilginin artmasıyla, bir eğlence mekânı olarak beliren tavernaların merkezi bir konuma geldiği görülmektedir. Ancak, 1980’lerde arabesk müzik adeta meşru kültür olarak dayatılmasına rağmen farklı türlerin performe edilmesine veya çalınmasına olanak

sağlayan platformlar mekânsal tekilliğin önüne geçilmesini sağlamıştır. Sinema-tiyatro alanındaki eyleyicilerden de büyük bir ilgi gören Çiçek Bar, yabancı jazz müzisyenleri konuk etmesiyle bilinen Korukent Jazz Bar, daha çok üst sınıfa hitap eden Zihni ve Ece, Ankara'daki A Bar ve İstanbul'daki Star 88 gibi rock barları ve Bodrum merkezli Halikarnas Disco (Hürriyet, 1999) dönemin önde gelen mekânlarıdır. 1980'lerde farklı müzik türlerini alımlayıcıya ulaştıran alternatif mekânlar olması hem müzik pratikleri açısından; hem de dinleyici-icracı açısından farklı kültürel sermayelerin temsil gücünü de olanaklı kılmıştır, denilebilir.

Özetlemek gerekirse, “toplumsal uzamda sınıfsal konumlara bağlı olan yaşam tarzları ve tüketim tercihleri arasında derin bir uçurum oluşmasına sebep olan Özal iktidarıyla birlikte” (Karagül, 2015, s. 124) 1980'ler, püritanist değerlerden hedonist değerlere geçiş süreci olarak karakterize edilirken müzik alanının doxa'sı yine bir değişim göstermiştir. Siyasal alanda temel oyun kurucu pozisyonunda bulunan Özal'ın arabesk müziğe olan büyük ilgisi arabesk müziği adeta meşru kültür haline getirirken müzik alanından elde edeceği çıkarlar doğrultusunda eyleyicilerin oyuna yaptıkları yatırımlar arabesk müziği daha da merkezi bir konuma getirmiş; bu durum, Türkiye'de gerçek anlamda kültür endüstrisinin ilk nüvelerini ortaya çıkarmıştır. Bu gidişat aslında Özal iktidarının kökenlerini DP döneminden devraldığı homo economicus dünya görüşünden, yani kendi çıkarları doğrultusunda eyleme yönelmeyi vurgulayan iktisadi eylem modelinden bağımsız gelişmemiş; ekonomik sermayenin müzik alanının 1980'lerdeki özgül sermayesi olarak yükselmesini de beraberinde getirmiştir. Daha önce bahsedildiği üzere, 1980'lerde siyasal alanla müzik alanı arasında karşılıklı gelişen çıkarlar doğrultusunda iki alandaki eyleyicilerin alanlar arası etkileşimden doğan bir illusio ağı söz konusudur. İki alanın da güç dengelerini gözeterek müzik alanındaki konumlarını korumak isteyen Sezen Aksu gibi eyleyiciler müzik tarzlarında kabuk değiştirerek arabesk-pop sentezine yönelirken alana yeni girenler genellikle öncelikli tercihini hâkim türden yana yapmıştır. Protest müzik alt alanında hâlihazırda konumlanan Edip Akbayram gibi yerleşik eyleyiciler ise 1980'lerdeki arabesk/fantezi/taverna müziğinin hâkimiyeti karşısında adeta bozguna uğramış; alandaki güçlü konumlarını kaybetme riskiyle yüz yüze gelmişlerdir. 1980'lerde ortalama beğeniye yönelik gelişim gösteren, standartlaşmış ve formun fetişleştiği ticari müzikler ön plandadır. Sol tandaslı müzisyenlere baskının arttığı ve TRT Denetleme Kurulu'nun otoriter tavrını devam ettirdiği

1980’lerde müzik alanının özerk bir yapıya sahip olduğu, otonom sanat anlayışının devlet tarafından desteklendiği s ylenemezken Ezginin Günlüğü,  ağdaş Türkü, Yeni Türkü gibi farklı müzisyenler ve müzik grupları sistemin bütün müdahalelerine rağmen protest müzik alt alanını sahiplenmeye çalışmışlardır.

1980’lerde Türkiye’de müzik üretim alanını Bourdieu’nün *Sanatın Kuralları* (1999a) yapıtında ortaya koyduğu bağlanma türleri üzerinden yorumlayacak olursak 1980’lerde doğrudan bağlanma türünün özelliklerinin ağır bastığı söylenebilir. Bourdieu, 18. yüzyılda edebiyat alanına dair yaptığı gözlemlerde kültür üreticileriyle egemenler arasındaki bağlanmanın egemen konumdaki soylular ile sanatçılar veya ürünü sipariş edenler ile sanatçılar arasında gerçekleşen doğrudan bağımlılık ilişkisi şeklinde tezahür ettiğini söyler. Doğrudan bağlanmada egemen konumdakilerin baskıları da doğrudan hissedilir durumdadır. Bu bağlamda, 1980’lerde müzik üreticileri ile ürünü, daha çok arabesk müziği, sipariş edenler arasındaki bağlanmanın doğrudan bağlanmaya yakın bir örnek sunduğu söylenebilir.

4.5 1990’lar: Siyasal Alanda Belirsizlikler ve Pop Müziğin Yükselişi

1990’lı yılların en temel özellikleri kültürel üretim alanının 1980’lerde politik alanın baskıcı yapısından sonra otonom bir karakter kazanmaya başlaması ve bütün müzik türlerinin pop müzik potası altında kaynaştırılmaya çalışılmasıdır. Egemen tür haline gelen pop müzik, ekonomik sermayenin dolaşımında temel belirleyici olmuştur. Protest müzik alt alanı birkaç ayrı hat üzerinden şekillenirken müzik üretim alanında yapısal bağlanmaya geçiş denemeleri dikkat çekicidir. Rock ağırlıklı dergilerin önem kazanması da 1990’ların  ne çıkan bir özelliğidir. Öte yandan, bu yıllarda yeni starların ortaya çıkmasında yarişmaların büyük etkisi görülmektedir.

1990’larda devletin müzik politikasına baktığımızda önceki dönemde görülen radyo ve televizyon üzerindeki tahakkümün kalkması en önemli gelişme olarak karşımıza çıkar. Bu tahakkümün kalkması 1980’lerde totaliter bir yapı gösteren yetke alanından farklı olarak 1990’larda siyasal alanın tüm çalkantılara rağmen belli bir düzeyde işlerlik kazanmasıyla açıklanabilir. Kitle iletişim araçları üzerinde denetimin değişmesi özel radyo ve televizyonların  n n  açarken 1980’lerde yetke alanının kontrolü altında ortaya atılan ‘acısız arabesk’ adlı paradoksal tür yerini pop müzik

tarzının egemenliğine bırakmıştır.¹³⁶ Çalışmanın ilerleyen aşamalarında 1990'ların müzik piyasasından bahsederken daha ayrıntılı olarak değinileceği üzere, özel radyo ve televizyon kanallarının yayına başlaması albüm satışları üzerinde olumlu etkiler yaratırken ekonomik sermayenin müzik alanında daha çok önem kazanmasına da yol açmıştır.

1980'lerde yetke alanının kültürel üretim alanını heteronom kutba yaklaştırma eğilimi varken 1990'larda müzik alanı, devlet denetimi ve baskısının kalkmasıyla otonom kutba yakın bir konuma gelmiştir. Ayrıca, 1970'lerin ortalarından itibaren yapılaşmaya başlayan Devlet Klasik Türk Müziği Koroları Diyarbakır, Samsun ve Mersin gibi illerde yapılandırılmaya devam etmiş; yerel kültüre olan devlet desteği sürmüştür.

Diğer yandan, 1990'lı yıllarda MSG gibi kuruluşların açılmasıyla Türkiye'de fikir ve telif haklarının korunmasına verilen önem artmış; devlet tarafından yasal güvenceler sağlanmıştır. “2 Ağustos 1999'da T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından resmi kuruluşu onaylanan MSG, çoğaltma (mekanik) ve temsil/yayın (performing) alanında üyesi bulunan eser sahiplerinin haklarını korumakta ve kullanımlardan doğan teliflerini toplamaktadır” (Url-6). Bu temel özellikleriyle, MSG, 1987'de kurulan MESAM'la benzerlikler göstermektedir.

1990'larda müzik alanındaki üretimi etraflıca değerlendirebilmek için öncelikle dönemin tüketim pratiklerinin küresel ekonomiye adaptasyon süreciyle kazandığı ivmeyi analiz etmek gerekir. Bu dönemde Özal'ın önünü açtığı özelleştirme girişimlerinin somut yansımaları hissedilmeye başlamış; küreselleşen dünyaya eklemleme çabaları ivme kazanmıştır. 1980'li yılların ardından hem ekonomik, hem de kültürel alanda yaşanan değişim, dönüşümleri Sibel Yardımcı şöyle ifade eder:

1980 sonrasında dile getirilen küresel ekonomiye eklemleme gereği, o döneme dek kısıtlı kalan uluslararası kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının da önünü açar. Ekonomik liberalleşme sürecini, yeni hayat tarzlarının ve tüketim kalıplarının ortaya çıkması, özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, uydu yayınlarının ve internetin yaygınlaşması gibi gelişmeler izler. Merkezden yönetilen iletişim ve kültürel dağıtım sistemlerinin yerini, bir

¹³⁶ 1990'da yayın hayatına başlayan Magic Box-Star kanalı ilk özel televizyon kuruluşu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin koşullarına baktığımızda, uydu teknolojisi ile yayına başlayan kanalın aslında yasal olarak izinli olmadığı; bu nedenle ilk yayınlarını yurtdışından destekli sürdürdüğü görülür. Bu nedenle bu girişimin dönemin siyasal alanının sınırlarını zorladığını söylemek mümkündür (Tanrıöver, 2012).

ölçüde de olsa çeşitliliğe izin veren, yeni kültürel üretim ve tüketim mekanizmaları ve kalıpları alır. (Yardımcı, 2014, s. 27)

Gerçekleşen küreselleşme girişimleri, dünya ekonomisi ve dış pazarlar ile *yapısal uyum* geliştirmek maksadıyla ortaya konan, Özal'ın mimarı olduğu 24 Ocak Kararları'nın (1980) bir devamı niteliğindedir. Bu yıllarda kültür, sanat ve edebiyat alanları önceki döneme göre daha özerk bir yapıya bürünürken medya kuruluşlarında ve daha özelinde televizyonda yapısal değişikliklere gidilmiştir. Bu değişimlere paralel olarak, yıllardır TRT'nin tekelinde olan televizyon yayıncılığı özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla yerini çok kanallı televizyonlara bırakmıştır. Önceleri yurt dışından yayın yapan Magic Box (1989) kanalı zamanla Interstar adıyla anılmaya başlamış, en sonunda da Star adını almıştır (Dilmener, 2014, s. 344). Bu kanal Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal ile Uzanlar'ın bir ortaklığının sonucudur. Bu kanalın ardından diğerleri de gelmiştir. 90'ların ortalarından itibaren televizyon kanallarında sıkça görülen ve Türkiye'nin her yerinden ulaşılabilen 900'lü hatlar ise 90'lardaki televizyon izler kitlesini derinden etkilemiş; televizyonun değişen sınırları televizyon izleme pratiğinin yeniden ele alınması gerekliliğini beraberinde getirmiştir.

1990'larda protest müzik alt alanındaki üretimi tam olarak değerlendirebilmek için öncelikle 1990'larda müzik alanında egemen tür haline gelen pop müziğin genel çerçevesini müzik alanının değişen doxa'sı; kabul edilmesi şart koşulan kurallar paralelinde ortaya koymak faydalı olacaktır.

Daha önce değinildiği üzere, 1980'lerde arabesk müzik kültür endüstrisi ürünü haline gelip sistemden nemalanırken pop müzik geri planda kalmıştı. 1990'larda ise durum tamamen değişmiştir; pop müzik yeniden yükselişe geçmiş, hatta altın çağını yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde bütün müzik türleri pop müzik potasında eritilmiştir. Ancak pop müziğin yükselişi niteliksiz sözlerin bir şarkıcı imajı yaratılarak piyasaya sunulmasını da hızlandırmıştır. Hakan Peker'in seslendirdiği, sözleri "Hey Corç, versene borç/Olmaz Maykıl, bende de yok" şeklinde olan "Hey Corç" şarkısı örneğinde görüldüğü gibi anlamsız sözler, deyişler artmıştır. Sürekli müzik yayını yapma gayesiyle 1994'te kurulan Kral TV de pop müziğin yükselişine destek vermiştir (A.g.k., s. 358).

"Nostalji" adı altında çok eski şarkıların yeniden ele alınması, beste sıkıntısı çekenlerin eski hit şarkıları cover'laması ve İlhan İrem başta olmak üzere birçok

müziyenin eski parçalarını yeniden yorumlaması veya kendi en iyi şarkılarının albümlerini (“best of”) çıkarması 1990’lar müzik alanında görülen temel eğilimler olmuştur. Bu yıllarda müzik alanının doxa’sında görülen kısmi değişiklikler alanda konumlanan; özellikle de alana yeni giriş yapmak isteyen eyleyicileri derinden etkilemiştir.

Kral TV gibi bir müzik kanalının açılması görselliğin müzik kalitesinin önüne geçmesine vesile olmuş; artık sesi yetersiz bile olsa fiziksel olarak albenisi olan şarkıcıların klipler aracılığıyla meşhur olmasının önü açılmıştır. Halen ses sahibi olmak bir avantaj sayılabilirken müzik alanında ortaya çıkan yeni kurallar, alanda eyleyicilerin süregelen eğilimlerini yeniden gözden geçirmesini zorunlu kılmıştır.

1990’larda müzik alanındaki yeni kuralları içselleştirerek oyuna entegre olabilen mega starlar ise dönemin yükselen yıldızları olmuşlardır. Örneğin, alandan elde edeceğini umduğu çıkarlar doğrultusunda oyuna yatırımlarını dikkatlice yaparak önemli isimleri arkasına alan pop müzik şarkıcısı Tarkan’ın ortaya koyduğu illusio ile oyundan elde etmeyi umduğu başlıca çıkarların şöhret ve para olduğu söylenebilir. Güçlü sesinin yanında fiziksel görünümünü de iyi kullanan Tarkan, müzik alanının değişen sınırlarını – mesela pop müziğin yükselişiyle alana yeni giren eyleyicileri, özel televizyon kanallarının açılmasıyla önem kazanan klipleri – çok iyi değerlendirmiş ve 1990’ların yükselen yıldızı olmuştur. Ancak pop müzik çizgisinden giden herkes Tarkan kadar şanslı olamamış; 1990’larda bir gecede ünlü olup bir gecede unutilanlar kervanına birçok ünlü isim katılmıştır.

Türkiye’de müzik alanına genel olarak baktığımızda, alanın değişen kuralları ve sınırları dâhilinde ortaya çıkan yeni eğilimleri en iyi değerlendirip tavır alan; yani alanın doxa’sını iyi belirleyip oyuna yatırımlarını en dikkatli şekilde yaptığı için illisio’su bir yanılgıya değil zafere dönüşen en önemli isim ise Sezen Aksu olmuştur. Zaten Tarkan gibi 1990’larda ve sonrasında 2000’lerde çıkan birçok ismin arkasında da Aksu’nun büyük desteği olmuştur. Aksu’nun 1990’larda desteklediği isimlere değinmek gerekirse, Aşkın Nur Yengi, Levent Yüksel, Yıldız Tilbe ve Sertab Erener öne çıkan isimlerdir. Bu isimlerin sembolik sermayesi hayli yüksek bir müzisyen olan Aksu üzerinden adeta kadrolaşırcaına 1990’lar pop müzik alanında önemli konumlar alması alanın yapılaşmasında sosyal ilişkiler ağının (“social network”) ve bu ağın aktarımının önemine işaret etmektedir. Bu durum, Bourdieu’nün üç temel sermaye türünden biri olarak ele aldığı; bir aradalığın, işbirliğinin ve eyleyiciler

arasındaki ilişkilerin yakınlığının önemine vurgu yapan sosyal sermayeyi öne çıkartmaktadır. Aksu, 1990’lar pop müzik alanında konumlanmak isteyen eyleyiciler için onlara el verebilecek; yerleşik, güvenilir ve üretim potansiyeli yüksek bir kaynak olarak öne çıkarken müzik aracılığıyla kurulacak ilişkiler ağının inşa dinamiğinde başat rol üstlenmiştir. Diğer yandan, Aksu, Ara Dinkjian, Onno Tunç ve Arto Tunçboyacıyan gibi Ermeni asıllı bestecilerle/müzisyenlerle de yakın ilişkiler geliştirmiş; bu ilişkiler ağı Aksu’nun müziğini yerelin ötesine taşımıştır. Onno Tunç ile çok yakın bir ilişki kurmuş olduğu bilinen Aksu, “biliyorsunuz 10 sene Onno’nun (Onno Tunç) gelini olarak yaşadım. Dolayısıyla bütün Ermeniler doğal olarak benim akrabam.”, (Ermeni Haber Ajansı, 2013) demiştir.

1990’lar imaja büyük önem atfedilen yıllar olarak da bilinmektedir. Müzik alanında ortaya çıkan bu eğilimi fark eden muhtelif eyleyiciler hem bu durumu kendi avantajlarına kullanmışlar, hem de çeşitli şarkıcıların/sanatçıların görünür kılınmasına öncülük etmişlerdir. İmajların önem kazanması imajları yaratanlar için önemli bir ekonomik sermaye kaynağına dönüşürken Neslihan Yargıcı gibi moda tasarımcıları ön plana çıkmışlardır. Yargıcı, Seden Gürel (Kutlubay) başta olmak üzere birçok müzisyenin imajını yaratmasında yardımcı olmuş; özellikle 1990’larda pop müzik alt alanında konumlanan eyleyicilerin görünürlüklerine etki etmiştir (Dilmener, 2014, s. 359).

1990’larda protest müzik alt alanının sınırlarına müzik üreticileri üzerinden bakacak olursak, protest müziğin birkaç ayrı hat üzerinden ilerlediği söylenebilir. 1990’larda pop müziğin yükselişi devam ederken çeşitli protest müzisyenler ve müzik grupları da müzik alanının süregelen sınırlarını yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Grup Yorum, Bulutsuzluk Özlemi gibi geniş kitlelere hitap eden gruplar başta olmak üzere protest müzik alt alanındaki yerleşik eyleyicilerin bir kısmı alanda halen geçerli bir konuma sahipken alana 1990’larda yeni giriş yapan eyleyiciler de söz konusudur. Türkiye’de heavy metal müziğin ilk akla gelen temsilcilerinden olan Pentagram, Âşık geleneğini protest müzikle harmanlayan Ali Asker, muhalif kimliklerini müziğin önünde tutan protest müzik grupları Grup Kızılırmak ve Grup Munzur, rock müzik temsilcileri Özlem Tekin, Teoman ve Mor ve Ötesi, adeta protest tavrı olan bir sanat eylemi olarak beliren Kardeş Türküler grubu ve Punk Rock örneği sunan Rashit 1990’larda protest müzik alt alanında ilk akla gelen isimlerdir (bkz. EK-12). İlk çıktığı dönemlerde, yani 1960’larda ve 1970’lerde protest müzik kategorisi içinde

değerlendirilen Anadolu Pop akımı ise 1990’larda ticari bir müzik türü haline gelmiştir. Önceki dönemlerde alanın yerleşik eyleyicileri haline gelip adeta sembolleşmiş isimlerden Zülfü Livaneli, Fikret Kızılok ve Selda Bağcan’ın 1990’larda protest müzik alt alanında nasıl konumlandığının; tavır, tutum ve eğilimlerinin nasıl geliştiğinin analizi alanın iç dinamikleri açısından ayrıca önem taşımaktadır.

1990’ların protest müzik alt alanına baktığımızda ilk dikkat çekici gruplardan biri Pentagram’dır. 1987’de Cenk Ünnü (davul), Tarkan Gözübüyük (bas gitar) ve Hakan Utangaç (gitar, vokal) tarafından kurulan grup ilk zamanlarda Metallica gibi Amerikan trash metal müzik öncülerinden etkilenecek müzik yapmıştır. Grup 1990’da ilk albümü *the Pentagram*’ı çıkararak müzik alanında görünürlük elde ederken 1992’de çıkan *Trail Blazer* adlı albümle protest müzik alt alanında nasıl konumlanacağına dair ilk işaretleri vermiştir:

Grubun müziğindeki lirik değişim dikkat çekicidir. Savaş karşıtı şarkıların yanı sıra baladların da yer aldığı albümün kapanış şarkısı ‘No One Wins the Fight’, en bilinen Mehter marşı olarak kabul edebileceğimiz “Ceddin deden, neslin baban”ın, sert gitar ritimlerine transpoze edilmesiyle sona erer. Bu yorum, Türkiye’deki heavy metal icrası bağlamında çok sıradışıdır. (Pelvanoğlu, 2007, s. 56)

1997’de çıkan üçüncü albümleri *Anatolia*’da melodik şarkılar ön planda tutulurken Âşık Veysel’in iyi bilinen *Uzun İnce Bir Yol* adlı eserinin grup tarafından yorumlanması ayrıca dikkat çekicidir. Bağlama, ney, darbuka gibi farklı enstrümanların kullanıldığı bu albümle aynı sene çıkan, 1997 Harbiye konser kayıtlarından derlenen *Popçular Dışarı!* (1998) adlı albümün kitapçığında yazan yazıysa grubun protest duruşunun daha radikal bir hal aldığını kanıtlar niteliktedir. Bu yazıda Pentagram’ın eleştirdiği güç medya ve medya tarafından yüreklendirilen pop-kültürdür:

Bu albüm; sanat ve spor gibi, bir millet için büyük önem taşıyan sosyal alanlarda, yarattığı ‘pop-kültür’ ile hepimizin değer yargılarını altüst eden devlet ve toplum üzerindeki tartışılmaz etkisi ile, demokrasi için en ciddi tehlike olma yolunda her geçen gün biraz daha büyüyen ‘4. güç’e ithaf edilmiştir... Bereket versin... (Pentagramdan aktaran; A.g.k.)

Pentagram’ın medya alanına yönelttiği bu açık eleştiri meşru kültüre karşı bir itiraz mahiyetindedir. Bourdieu’ye göre, meşrulaştırma süreci alandaki güç ilişkilerinden beslenmektedir. 1990’larda medya alanı, özelleştirme girişimleriyle birlikte farklı güç eksenlerinden beslenirken meşru kültürün habercisi olma rolünü de daha çok

üstlenmeye başlamıştır. Pentagram'ın karşı duruş örneğinden yola çıkarak önceki dönemle karşılaştırmalı bir analiz üzerinden gidersek, meşru kültürün uzantısı olan ürünlerle meşru görülmeyen kültürel ürünler arasındaki ayrım 1980'lerde yetke alanının müdahalesiyle belirginleşirken, 1990'larda medya alanı bu ayrımın belirleyici rol üstlenmiştir. Öte yandan, Pentagram bir taraftan Türkiye'de heavy metal müziğin ilk örneklerini alımlayıcılara sunarken bir taraftan da kanonik sayılabilecek bir marşı, Mehter Marşı'nı, hiç düşünölemeyecek bir şekilde gitarla transpoze etmesiyle ayrıksı bir konum almıştır. Anadolu Rock icrasına da örnek sayılabilecek grubun Anadolu Pop akımının ilk aşamalarından farklı bir çizgide gelişim göstermesi eyleyicilerin tavırlarının ve müzikal formların verili olmadığını; alandaki değişim, dönüşömler gibi türsel ve söylemsel özelliklerin de kırılmaları açık olduğunu anlamak açısından mühimdir. Zira, Anadolu Pop akımının ilk gelişim aşamalarında bir nevi türköleri modernizasyon çabası ağır basarken, yani müzik aracılığıyla bir bağlamda pedagojik bir erek üstlenilirken, Pentagram'ın Anadolu Rock temsiliyeti bize ironi yönü ağır basan, taşılayan, yapılaştırmaktan ziyade çözen; pedagojik motivasyonların geri plana düştüğü bir temsiliyet sunmaktadır. Protest müzik alt alanının paradigması 1990'larda değişirken Pentagram gibi Anadolu Rock'tan beslenen eyleyiciler Anadolu Pop akımının alanda eskisi kadar egemen olmayacağını; artık yeni Anadolu Rock gruplarının sivrileceğinin sinyallerini vermiştir. Böylece, önceden oluşmuş protest müzik iktidarı el değiştireceği için alan yeni mücadelelere sahne olacaktır.

Muhalif duruşuyla öne çıkan protest müzisyen Ali Asker de 1990'larda protest müziğın sembol isimlerinden biridir. 1990'da çıkarttığı ilk albümüyle protest müzik alt alanındaki konumu somutlaşan Asker'i, Gramsci'den hareketle "proletaryanın organik aydını"¹³⁷ olarak ele almak mümkündür.¹³⁸ Âşık geleneği etkileşimli protest müzik örneği sunan Asker'in âşık geleneği temsilcilerinden farklı olarak mahlas kullanmaması ayrıca önemlidir. Zira, "kendisini Mahzunilerin, İhsanilerin izinden giden biri olarak tanımlasa da kendinden önceki âşıklar gibi mahlas kullanmaması onun daha sonra protest müziğe geçiş yapmasını da kolaylaştırmıştır. Çünkü

¹³⁷ Selçuk Duran, Ali Asker üzerine yürüttüğü çalışmasında Gramsci'den hareketle organik aydını ele alırken pedagojik tavrı öne çıkarmıştır. Ezilen kesimler için bir umut olarak beliren bu aydın tipinin ince bir sağduyuya sahip olması beklenirken halkı kendi öz kültürüyle kaynaştırması da beklenmektedir (bkz. Duran, 2015, s. 44, 45).

¹³⁸ Asker, 1990'larda sırasıyla *Sürgün*, *Onlara Ağıt*, *Oy Dağlar*, *Bahçemsin* ve *Rüzgârla Bir* albümlerini çıkartmıştır. (A.g.k., 329-332)

gelenekten etkilendiğini söylese de kendini bir kalıbın içine sokmak istememiştir” (Duran, 2015, s. 254). Bu bağlamda, Asker’in âşıklık geleneğinin sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarından biri olan mahlas edinmeyi, yani doxa’nın önemli bir uzantısını, reddederek kendine özgü bir eyleyici olarak var olmayı seçtiği söylenebilir. Asker’in bu tavrı, Bourdieu’nün 17. yüzyıl Fransa’sında âlimler ve mondenler arasında yaptığı ayrım üzerinden de değerlendirilebilir. Bourdieu âlim-monden ayrımını şöyle ifade etmektedir:

Edebî yapıtların kavranmasında zorunlu kılmayı düşündükleri kuralları, İtalyan teorisyenlerinde ve onlar aracılığıyla da Aristoteles’te arayan ve bununla birlikte söz konusu kuralları akla dayandırmaya da çalışan Chapelain’ler, Balzac, La Mesnardière, Faret, Colletet, d’Aubignac vs. gibi âlimler ile talimatları göz önünde bulundurmaya reddeden, hazlarını rehber alan, “nerden bileyim ben”i ve yaşama-bilgisinin nazik mükemmeliyetini oluşturan sayısız küçük farka önem atfeden mondenler... (Bourdieu, 2015b, s. 110)

Ali Asker, her ne kadar âşıklık geleneğinden etkilenmiş olsa da kendine özgü bir güzergâh çizmiş ve mahlas kullanmayı reddederek mondenlere benzer bir şekilde, takip edilmesi beklenen talimatların bir kısmını göz önünde bulundurmaya reddetmiştir. Burada, ayrıca belirtmek gerekir ki, âlim-monden ikiliği üzerinden Asker’in eğilimleri değerlendirilirken fraksiyonlardan bağımsız bir değerlendirme söz konusudur. Asker’in mondenlere yakınlığı sınıf fraksiyonlarından ziyade tavrısal bir yakınlıktır.

Asker âşıklık geleneğinin temel kurallarından birini, mahlas kullanmayı, reddetmiş olsa da Asker’in âşıklık geleneğinden gelmesi müzikle kurduğu ilişkinin yapısını etkilemiştir: “Ali Asker’in kendisi ozan-âşık geleneğinden gelmektedir ve nota bilgisi, düzenleme ve altyapı gibi kompleks bilgiler gerektiren uygulamalar için yeterli değildir” (Duran, 2015, s. 289).

Öte yandan, Mahzuniler’den, İhsaniler’den etkilenen Asker’in birincil icracı olmadığını; yani alandaki yerleşik eyleyicileri – âşık geleneğinin temsilcilerini - takip ve bir derecede taklit etme stratejisi kullandığını göz ardı etmemek gerekir. Âşık geleneğinin ilk temsilcilerini aktarıcılar olarak ele alırsak Asker’i geleneğin taşıyıcısı olarak değerlendirmek mümkündür. Aktarıcılar ve taşıyıcılar arasındaki etkileşimin gücü alanda yeni beliren eyleyicilerin ne derece güçlü konumlar alacağına dair bize ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda, Asker’in söylem, tavır ve müzik eğilimleriyle protest müzik alt alanında güçlü bir konum alması bir taşıyıcı

olarak geleneğin aktarıcılarıyla kurduğu güçlü bağdan azade değildir. Şarkılarında emperyalizme, despotizme; haksızlıklara ve eşitsizliklere karşı söylemini kuran Asker muhalif tavrını devrimci pratik içinden sürdürmeye çalışmıştır.

1990’larda protest müzik alt alanında öne çıkan diğer eyleyicilerden biriye Grup Kızılırmak’tır. Kızılırmak, 1980’lerde kurulup alandaki yerleşik eyleyicilerden biri haline gelen protest müzik grubu Grup Yorum’dan ayrılan İlkey Akkaya ve Tuncay Akdoğan’a katılan Cengiz Aktaş, İsmail İlknur ve Yaşar Aydın tarafından kurulmuş; 1990’larda protest müzik alt alanında önemli bir konum almıştır. Grup Yorum’a göre politik söylemi daha az keskin olan Kızılırmak ezilen, haksızlıklara maruz kalan veya ötekileştirilen kesimleri şarkılarına taşımıştır. Yine Grup Yorum etkileşimli bir muhalif tavırla müzik eğilimini geliştiren Grup Munzur ise Grup Yorum kadar etkili olamamış; ancak politik müzik grubu olarak protest müzik alt alanında belli bir konum elde etmiştir.

1996 senesine baktığımızda, yıllar içinde protest müzik alt alanında güçlü bir konum edinecek figürlerin ilk albümlerini yaptıkları görülür. Bu eyleyicilerden biri Özlem Tekin’dir.¹³⁹ Önceki dönemden hatırlayacak olursak, Tekin, 1980’lerde kurulup 1994’te dağılan ve ilk kadın rock grubu olarak farklı bir duruşa sahip olan Volvox’un eski bir üyesidir. Tekin, kadınlara biçilmiş rollerin tersyüz edilebileceğini; algılanan varlık olarak görülen kadının erkek egemen toplum yapısında aktörler tarafından dayatılan dişil habitus’u reddedebileceğini şarkı sözlerine yansıtır. Kadının edilgen değil etken bir özne konumunda olabileceği Tekin’in şarkı sözlerinde hissedilir. Bu ana direniş hatları, Bourdieu’ye göre esas olarak sembolik şiddetten gücünü alan eril tahakküme karşı duruşta da büyük önem taşır. Tekin, diğer yandan da şarkı sözlerindeki protest kadın duruşuyla kısmen paradoksal olarak, “rock müziğin erkeksi bir müzik olduğunu kabullenmiştir” (Sakar, 2014, s. 16). Bu kabulleniş, bir kadın olarak Tekin’i eril kodlara hapsetmese de erkeksi bir müzik kimliği edinmesine vesile olmuş; bu kimliği benimseyen Tekin ana akım medyayla kısmen mesafe almıştır. Bu eğilimler ve tavır almalar ise ayrıksı bir müzisyen olarak Tekin’i protest müzik alt alanında kristalize etmiştir:

Özlem Tekin, heavy metal gibi bir müziksel alt kültürün habitusunu kendine göre dönüştürerek kimliğinin önemli bir bileşeni ve odağı yapmıştır. Bu durum, hegemonya

¹³⁹ Tekin, 1990’larda sırasıyla *Kime Ne* (1996), *Öz* (1998) ve *Laubali* (1999) albümlerini çıkartmıştır (Url-7).

mücadelesinde insanların kendilerine ait olarak gördükleri şeylere anlam verme çabasıdır. Müzisyen olarak da bu habitüel öznel onun müzisyen kimliğinin ve dolayısıyla müziğinin en belirgin unsuru olarak kültürel sermayeye dönüşmüş durumdadır. Onun müziğinde ve kimliğinde ‘erkeklik’ ve ‘etkenlik’ olarak belirginleşen habitusu ile Özlem Tekin, hem ilgi görür hem de ana akım medya tarafından dışlanır. (A.g.k., s. 337, 338)

Aynı sene ilk albümünü çıkaran Teoman 1996’da düzenlenen ilk Roxy Müzik Günleri’nde birincilik elde ederek sembolik sermayesini edinme yolunda ilk adımını atmıştır. Müzik alanında ilk konumlanmasını 1986’da, Mirage adlı grupta vokal yaparak üstlenen Teoman 1996’da solo kariyerine başlamıştır. Çalışmalarında genellikle elektro gitarın yumuşak tonlarını kullanan Teoman’ın müziklerinde akustik bir alt yapının izlekleri görülmektedir. Söz yazımında şiirle söz arasında adeta bir köprü kuran Teoman bireyin içsel sorgulamalarından aşka kadar birçok temayı ve konuyu şarkılarına yansıtırken özellikle sistem ve modern birey eleştirisiyle protest bir müzisyen olarak konumunu belirlemiştir.

Yine 1996’da ilk albümünü çıkaran alternatif rock grubu Mor ve Ötesi protest müzik alt alanında kısa sürede güçlü bir konum edinmiş; alanda yerleşik eyleyicilerden olma yolunda hızla ilerlemiştir. Grubun şarkı sözlerinde kendini gösteren muhalif söylemler ve toplumsal belleği korumaya yönelik bilinçli mesajlar grup üyelerinin kültürel sermayelerini ve bilinç düzeylerini müziğe yansıtma açılarından önemlidir:

Grubun icra ettiği müziğin toplumsal muhalefet yönü incelendiğinde, lirik örgüsünün sahip olduğu girift yapıya ve ağdalı üsluba rağmen türdeşlerine kıyasla oldukça somut mesajlar taşıdığı söylenebilir. Kurulduğu günden bu yana çevre sorunları, nükleer enerji karşıtlığı, insan hakları gibi konularda hassasiyetleri bilinen grup elemanları, bu yıllardan itibaren dozajı gittikçe artan siyasî içerikli parçalar kaydetmiş; savaş, yoksulluk, toplumsal hafıza kaybı gibi temaları sarkastik bir üslupla işleyen ve politik olarak aktivizme varan bir duyarlılık göstermiştir. (Ongur & Develi, 2013, s. 161)

Yürütülen araştırmanın nesnesi olan; hem müzik alanına, hem de daha özelinde protest müzik alt alanına 1990’larda yeni giriş yapan Kardeş Türküler grubuysa 1997’de ilk albümleri olan *Kardeş Türküler*’i (1997) çıkartmıştır.¹⁴⁰ Ayrıca, Kardeş Türküler üyelerinden Feryal Öney’in 1996’da çıkarttığı *Hardasan/Azeri Şarkıları* adlı albümündeki şarkılar, albümün adından da anlaşılacağı üzere Azeri şarkılardır.

¹⁴⁰ Yürütülen araştırma kapsamında sonraki bölüm Kardeş Türküler grubunun Bourdieu’cü Sanat Sosyolojisi temelinde analizine dayanacaktır. Bu nedenle, 1990’lar yapısal tarih analizi içinde, yürütülen araştırmanın nesnesi olarak Kardeş Türküler grubuna dair uzun uzadıya bir analiz yapılmamıştır.

1987’de Ezginin Günlüğü grubunun çıkardığı, Azeri şarkılardan oluşan *Alagözlü Yar* albümü gibi birkaç çalışma dışında bu tarz çalışmalar dönemsel olarak Türkiye’de müzik alanı için halen yeni çalışmalardır.

1990’larda protest müzik alt alanında dikkat çeken gruplardan biri de 1993 yılında kurulup 1999’da *Telaşa Mahal Yok* adlı ilk albümünü çıkaran punk rock grubu Rashit’tir. Grubun ilk albümü aynı zamanda Türkiye’nin ilk punk rock albümü olma özelliğini taşımaktadır. Türkiye’de punk müziğin tarihsel gelişimi üzerine araştırmalarda bulunan Tolga Güldallı, *Karga Mecmua*’ya verdiği röportajında punk rock sınıflandırmasının Türkiye’de ilk kullanımının aslında 1970’lerin sonlarına dayandığını belirtmiş; 1999’da ilk yasal punk albümünün Rashit tarafından çıkmasının sembolik önemine işaret etmiştir:

İlk kez 1978 yılında Tünay Akdeniz ve Çığrışım’ın plak kapağında yer alan ‘Punk Rock’ ibaresinden günümüze kadarki süreçte Türkiye’de punk tarihi diğer benzer alt kültürlerde olduğu gibi, kendini yaşatabilecek, paylaşabileceği ortak bir alan bulamaması, ekonomik ve toplumsal baskılar gibi birçok nedenle ‘kesinti’ye uğradı. Bu nedenle Türkiye’de organize, tavır sahibi, kitlesel bir punk hareketinden bahsetmenin mümkün olduğunu düşünmüyorum. 1999 yılı aslında sembolik bir tarih olarak da düşünülebilir. ‘99 yılı ilk yasal punk albümü kabul edilen Rashit’in ‘Telaşa Mahal Yok’ albümünün çıkış yılı. Aynı zamanda Türkiye’de alternatif müzik piyasasının gelişmesi, alternatif müziğin de paketlenip satılabilir bir hale gelerek samimiyetin ve amatör ruhun yitirmeye başladığı, internetin yaygınlaşmasıyla o üretken ve aktif dönemin sonuna gelindiği bir dönem. (Güldallı’yla söyleşen; Polat, t.y.)

İngiliz asıllı muhalif punk grubu Sex Pistols gibi protest müzik gruplarının sound’larını örnek alarak kendilerine özgü bir sound oluşturan grup, politik duruşunu şarkı sözlerine yansıtırken Türkiye’nin politik atmosferine dair gözlemlerini dillendirmiş; genel olarak şarkı sözlerinde ırkçılıktan kapitalizme geniş konulara, sorunlara eğilmiştir. Kadrosunda Oğuz Taktak, Tolga Özbey, Orkun Tunç ve Bülent Kabaş’ı barından Rashit Türk ve Balkan melodilerini de kullanmakta; tam anlamıyla tek bir tarza indirgenemeyecek eklektik bir tarzı benimsemektedir.

Politik sosyalizasyon süreci 1980’lere rastlayan Rashit grubu üyelerinin kendilerini ve Rashit’i Özal’ın yaratmaya çalıştığı apolitik tüketim öznelerinden ayırması sistemle ve yetke alanıyla aldıkları mesafe açısından önemlidir:

80’li yıllarda İstanbul’da büyüdük biz ve aslında Özal Gençliği denilen kuşağa aitiz. Üzerinde denenmeye çalışılan her şeyin, Amerika’nın küçük kopyası yapılmaya çalışılan her şeyin ortasında büyüdük. Her zaman disipline giden öğrenciydik, haylazdık. Her zaman otorite ile;

gerek okulla, gerekse devletle sorunları olan adamlardık. Bunun müzikal ifadesini en fazla punk'ta bulduk. Özellikle 80'li yıllardan itibaren dünyada ve Türkiye'de kolektif bilinç yok olmaya başladı. Dolayısıyla çözüm öneren politik duruşlar geçerliliğini yitirmeye başladı. Punk'ın da bu duruma alternatif olma özelliği olduğunu söylüyoruz. (Evrensel, 2003)

Bourdieu, otodidakt olanlarla diplomalı olanlar arasındaki ayrımın kültürel sermayedeki farklılaşmalara; dolayısıyla beğeni kalıplarının ve habitus'un da farklı yapılaşmasına neden olduğunu belirtmektedir (Bourdieu, 2015b, s. 475-480). Örneğin, Timur Selçuk seçkin eğitim kurumlarında eğitim alıp kurumsallaşmış kültürel sermayesini geliştirirken Rashit üyeleri daha çok kendi kendilerini yetiştirmiş, yani otodidakt, eyleyicilerdir. Rashit için, otodidakt olma durumu, sistemin verili kodlarını kabullenmenin getirebileceği muhtemel ontolojik kaygıyı bertaraf etmeye yönelik bir adım olduğu için ayrıca gruba protest bir köken sağlamıştır.

Alandaki eski eyleyicilere bakarsak, protest müzik alt alanına 1970'lerde giriş yaparak alanın yerleşik eyleyicilerinden biri haline gelen Livaneli'nin 1990'lardaki konumlanması ise farklılıklar göstermiştir. "1980 sonrasında çok sesli düzenlemelere ağırlık veren Livaneli özellikle 1990'lı yıllarda eski etkinliğini yakalayamamıştır" (Duran, 2015, s. 166). Livaneli'nin siyasal alanda kendini konumlandırmasında yaşadığı esas kırılma ise 2000'lerde gerçekleşmiştir.¹⁴¹ Politik olarak eski aktivist tavrını kaybeden ve daha liberal bir çizgide kendini ifade etmeye başlayan Livaneli'nin politik duruşundaki tutum Kızıllok'un bazı şarkılarında eleştirilmiştir. Örneğin, 1990'larda çıkan Kızıllok albümü *Yadigâr*'daki (1995) parçalardan *Pışt Barmen*'de Kızıllok şöyle der: "Karlı kayın ormanında/Bisiklete binersin/Başkaldırıyorum de/Kaldır başını/İndir kaşını/Azgın demokrat". Kızıllok'un teori ve pratik arasında bir bütünlük kuramayanlara ve iddia edilen politik duruşunu müzik tutumlarıyla örtüştüremeyen müzisyenlere yönelik eleştirilerini dile getirdiği *Liberal Alaturka* adlı parçasında da Livaneli'ye açık eleştiriler bulunmaktadır: "Belki hayat tümüyle eylemin kendisiydi/Ama bunu tek tek anlamak boyut meselesiydi/Diyordun ki aptalım, evde kalıyor diye/Bak ne güzel satıyor şarkıları

¹⁴¹ Bu kırılmanın bir yansıması olarak Livaneli ürettiği şarkıların kullanım değerini değişim değerinin gerisine düşürmüştür. Örneğin, 2009'da, Livaneli'nin Fransız şair Paul Éluard'ın şiirinden bestelediği *Özgürlük* adlı şarkısını Vodafone adlı GSM şirketinin reklamında kullanılmasına izin vermesi hem sol kamuoyunda, hem de Livaneli müziği takipçilerinde büyük bir tepkiye neden olmuştur. Bu parça 1983 tarihli *Ada* albümünde de yer almaktadır.

Zülfü'ye". Zaten 'liberal' ve 'alaturka' gibi iki tezat sözcüğün yan yana gelmesi, şarkının adından itibaren bir karşı duruşa işaret etmektedir.

Anadolu Pop'un önemli temsilcilerinden olan, 1960'ların ortalarından itibaren müzik alanı içinde sağlam bir konum edinen Fikret Kızılok¹⁴² ise 1990'larda çıkarttığı *Olmuyo Olmuyo* (1991) ve *Yadigâr* (1995) albümleriyle hem söylemsel olarak, hem de müzik alt yapısı olarak protest müzik alt alanındaki konumunu tekrar alımlayıcılara hatırlatmıştır. 1980'lerde, diğer bir önemli kent ozanı olan Bülent Ortaçgil'le ortak gerçekleştirdiği çalışmalarda protest tavrının şarkı sözlerine daha çok yansıtılmasının sinyallerini veren Kızılok 1990'larda alımlayıcılara sunduğu şarkılarında daha sert bir protest söylemle karşımıza çıkar. Kızılok'un *Olmuyo Olmuyo* albümündeki *Olmuyo Olmuyo*, *Ninni*, *Olanlar Oldu*, *Entelektüel* ve *Alaturka Liberal* gibi protest şarkılar da protest tavra sahip şarkılardır. *Yadigâr* albümündeki *Demirbaş* adlı şarkıysa siyasal alanda uzun süre oyun kurucu rol üstlenmiş, yani doxa'nın kontrolünü elinde bulunduran Süleyman Demirel üzerinden Türkiye'de siyasal alanın olumsuz yapısal özelliklerine değinirken adeta bir Türkiye siyasal tarihi sunar. 1970'lerden itibaren müzik alanında önemli bir konum elde eden ve yüksek bir sembolik sermayeye sahip olan Kızılok sistemin çarklarının nasıl işlediğini yıllar içinde kavramış ve geniş kitlelere hitap eden kültürel ürünlerin aslında nitelikten ziyade nicelikten beslendiğini belirtmiştir:

Ben niye meşhur olduğumu bilmeden meşhur oldum, çocuktum o zaman. Ondan sonra mekanizmanın nasıl çalıştığını 13. plağım "Yumma Gözün Kör Gibi"yle gördüm ve derhal kendimi yok ettim. Meşhur olmanın benim için bir şey ifade etmediği anladım. Ondan sonra kendi yaşamımı şarkı yapmaya başladım ve daha mutlu oldum. Dünya halklarının yüzde 80'i bilinçsiz, sadece üretim için yaşıyor, Amerika'da dâhil. Gerçek entelektüel yüzde 5'i bile bulmaz. Demek ki cahil olan yüzde 80'le ilişki kurup meşhur oluyorsun. Böyle meşhur olmak aslında utanılacak bir şey, ben utanırım. Değerli olmak önemli. Müziğim, sesim, şarkılarım tanınsın, ama ben tanınmayayım. Meşhur olmak bir hastalıktır. Bir insan ne kadar değersizse, meşhurluk ipine o kadar çok sarılır, bunun için her şeyi yapar. (Kızılok'la söyleşen; Süsoy, 2001)

¹⁴² Anadolu Pop akımı eyleyicilerinin hepsinin nasıl bir güzergâh izlediğine değinmek bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için çeşitli nedenlerden dolayı Kızılok'un protest müzik alanındaki güzergâhı; tavır/tutum/eğilimlerinin 1990'larda nasıl bir hal aldığı analiz edilmiştir. Kızılok'un alandaki güzergâhına özel olarak bakılmasının nedenlerinden bazıları 1970'lerde albüm satışlarının çok yüksek olması, ayırt edici bir sembolik sermayeye sahip olması ve 2001'de ölene kadar kültürel üretimine devam etmiş olmasıdır.

Kızıllok'un meşhur olmak üzerine ortaya koyduğu bu tespitler Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramında yönelttiği eleştirileri akla getirmektedir. Kızıllok gerçek entelektüel ile dünya halkları arasında bir ayrım yaparken sanatsal değer in önde olduğu kültürel ürünlerin takdirinin kültürel sermayesi gelişkin olan alımlayıcılara bağlı olduğunu belirtmiştir. Bourdieu'cü bir perspektiften beğenilere baktığımızdaysa beğenilerin ve beğeni kalıplarının bir bakıma egemenlik mücadelesinin uzantısı olarak geliştiği gerçeğiyle yüzleşiriz. "Bu nedenle beğeniler tekeldir, insan etkileşimini tekelleştiren unsurlardır; yüksek statüye ulaşmak üzere belirli bir alanda oynanan oyunu, eğitim –kültürel sermaye – ve sınıfsal terbiye – habitus – aracılığıyla tekelleştirirler" (Arun, 2013, s. 52). Meşru kültürün bir parçası haline gelen kültürel ürünler kitlelere hitap edebilme potansiyeline sahipken meşru görülmeyen ürünler alımlayıcıya ve piyasada kendini döndürebilecek yeterli değişim değerine sahip olmakta zorlanır. Bu bağlamda Kızıllok'un söylemi aslında beğenilerin tekelliliğine de işaret etmektedir, denilebilir.

Protest müzik alt alanı içinde 1990'lar öncesinde konumlanarak alanın yerleşik eyleyicilerinden biri halini alan, Anadolu Pop akımı içinden gelip Türk Halk Müziği etkileşimli protest müzik örnekleri de sunan Selda Bağcan 1990'larda da protest şarkılar sunmaya devam etmiştir. 24 Ocak, 1993'te Ankara'daki evinin önünde, arabasına konulan bombanın patlaması sonucunda öldürülen gazeteci, yazar ve araştırmacı Uğur Mumcu'ya ağıt niteliğindeki *Uğurlar Olsun* adlı beste Selda Bağcan'la adeta özdeşleşmiş; şarkı, tarihsel bir anlatı sunarak toplumsal belleği canlı tutmaya olanak sağlamıştır. "Kalemin kana düşmesi", "ucuz can pazarı" gibi tepkisel/protest sözleri içinde barındıran eserin sözleri Ali Çınar'a ait olmasına rağmen şarkı bütünüyle Bağcan'la özdeşleşmiş; protest müzik alt alanı dâhilinde sembolik değeri yüksek kültürel ürünler içinde yerini alan şarkı Mumcu'nun ölüm yıldönümlerinde sıkça çalınmış; geniş kitleler tarafından seslendirilmiştir. Özellikle siyasal alanda yaşanan haksızlıklara, mağduriyetlere ve yolsuzluklara dikkat çeken Mumcu'nun arkasından yazılmış bir ağıtın kitleler tarafından bu denli sahiplenilmesi ortak vicdan etrafında insanları bir araya getirmiştir, denilebilir. Bu da, protest bir müzisyen olarak Bağcan'ın ortak vicdanın sesi olarak daha çok itibar görmesine, dolayısıyla sembolik sermayesinin artmasına yol açmıştır. "Bağcan'ın 2000 yılı sonrasında özellikle türkü bar denilen eğlence ortamlarında çalınan halay tarzı türkülere ve popüler türkü bestelerine albümlerinde yer vermesi Türkiye'de yaşanan

ve müziğe de yansıyan politik ve kültürel ortamın bir tezahürü olarak gösterilebilir” (Duran, 2015, s. 168).

1960’ların sonlarında müzik alanında beliren ve 1970’ler protest müzik alt alanında önemli bir yer edinen Anadolu Pop akımıysa 1990’larda farklı bir çizgiye meyletmiştir. Bu kırılmanın yaşanmasının birkaç nedeni vardır. Öncelikle form fetişleşmiştir; yani, üretilen müziğin değişim değeri kullanım değerinin hayli önüne geçmiştir. Bir başka deyişle müzik metalaşmaya başlamıştır. Anadolu Pop eyleyicilerindeki genel tutum ve tavırlara baktığımızda karşı duruşun yerini müzik alanının doxa’sını, 1990’larda yapılan müziğin pop müzik potasında eritilmiş olması genel kuralını, kabulleniş almıştır. Zira, Anadolu Pop, aranjman müziğe karşı muhalif bir duruş olarak alanda belirip özellikle 1970’lerdeki örneklerinde bir isyanı yansıtmıştır. 1990’lara geldiğimizdeyse meşru kültürden beslenen bir yapıda karşımıza çıkan Anadolu Pop müziğin ikinci dönemini yaşadığından bahsedilebilir. 1980’lerde arabesk/fantezi ve muadili müzik türleri kültür endüstrisi ürünü haline gelirken nasıl dönemsel koşullardan yararlanmış ve meşru kültürün bir uzantısına dönüşmüşse, 1990’larda ortaya çıkan birçok yeni Anadolu Pop müzik temsilcisinin de benzer şekilde dönemsel koşulları iyi kullanarak müzik piyasasına tutunduğu iddia edilebilir. Tabi, bu aşamada belirtmek gerekir ki 1980’lerde meşru kültür yetke alanının gücünden hayli beslenirken 1990’larda daha çok medya alanının desteğiyle kültürel ürünlerin meşrulaştırılması söz konusudur. Bu dönemde yer alan Murat Kekili, Kıracı ve Haluk Levent gibi müzisyenler çok popüler olmuşlardır. Ancak, Anadolu Pop akımı içinde sunulan bu yeni eyleyicileri artık protest müzik alt alanına dâhil etmek olası gözükmemektedir.

1990’lardaki müzik üretim alanını Bourdieu üzerinden yorumlayacak olursak ilk dikkat çekici özelliğin doğrudan bağlanmadan yapısal bağlanmaya geçiş olduğu söylenebilir. Bu geçiş süreci sanat alanının önceki döneme göre daha özerk bir yapıda gelişmesiyle; yani heteronom kutuptan uzaklaşıp otonom kutba daha yakın durmasıyla ilintilidir. Özerklik tanımını Bourdieu’ye referansla ifade edecek olursak, özerklik, “alanın kendine özel bir oyun alanı içinde yer alabilmesi, kendine özel bir sermaye yaratabilmesi ve bir başka alana doğrudan bağımlılığa indirgenememesi anlamına gelir” (Calhoun, 2010, s. 108).

Bourdieu, *Sanatın Kuralları*’nda 19. yüzyılda bağımsız bir alan olarak beliren; özerkliğini ilan eden edebiyat alanından bahsederken alandaki güç ilişkilerinin daha

grift bir hal aldığına; egemenlerle tâbi konumda olanlar arasındaki ilişkinin artık daha dolaylı olduğuna değinir. Bu durumu örneklerle açımlayacak olursak, Fransa’da 18. yüzyılda kültür üreticileri ve egemenler arasındaki ilişki, ürünü sipariş edenlerle sanatçılar arasında vb. biçimlerde doğrudan bağımlılık olarak belirirken 19. yüzyılda pazar, satış rakamları gibi etkenler üzerinden egemenlerin hâkimiyeti dolaylı olarak hissedilmeye başlanmış; yapısal bağlanma sürecine geçilmiştir. Ancak Bourdieu yapısal bağlanmayı sadece egemenlerle egemen olunanlar arasındaki ilişkinin seyriyle kısıtlı bırakmamış; muhtelif nedenler ortaya koymuştur. Hatırlayacak olursak, bu nedenler arasında 19. yüzyılda Fransız okuryazar kesiminin artması, kültürel ürünlere atfedilen estetik değerin önem kazanması, yeni kentli yazarların baş göstermesi, 18. yüzyılda aristokratların egemenliğine tâbi olan yazarların 19. yüzyılda bağımsızlaşması gibi etkenler yer alır. Bourdieu, yapısal bağlanmayı Fransa’da, 19. yüzyılda edebi alan üzerinden değerlendirirken alan içindeki konumlanmaların ilişki ağlarının griftliğiyle beraber nasıl değiştiğine dikkatimizi çeker:

...Bundan böyle, alan içindeki konumlarına göre bir yazardan ötekine son derece farklı bir biçimde kendini kabul ettiren gerçek bir *yapısal bağımlılık* söz konusudur. Bu bağımlılık iki temel aracılıkla gerçekleşir: Bir yanda yaptırım ve güçlüklerinin yazınsal girişimler üzerinde gerçek satış rakamları, girdi sayısı, vd. aracılığıyla doğrudan, gerekse gazetecilik, yayıncılık, resimli yayın ve sanayi yazınının tüm biçimlerinin sağladığı yeni iş alanları aracılığıyla dolaylı bir biçimde etkili olduğu piyasa; öte yanda yaşam biçimleri ve değerler dizgesiyle benzerlikler üzerine kurulu, özellikle salonlar aracılığıyla yazarların en azından bir kesimini yüksek sosyetenin kimi kesimleriyle birleştiren ve Devlet himayesinin eli açıklığını yönlendiren kalıcı ilişkiler aracılığıyla gerçekleşir. (Bourdieu, 1999a, s. 96)

O halde doğrudan bağlanmadan yapısal bağlanmaya geçiş sürecinde alanın bağımsızlaşması ve özerkleşmesi, kültür üreticileri üzerindeki baskıların dolaylı hale gelmesi gibi etkenler temel motivasyonlardır. Bourdieu’nün yapısal bağımlılık ilkesinin alan içindeki farklı konumlara göre eyleyicilerde farklı etkiler bırakması üzerine yaptığı vurgu ayrıca önemlidir; çünkü bu vurgu eyleyicilerin kendilerine özgü eğilimler gösterebilme ve farklı güzergâhlara girebilme olasılıklarını belirtmektedir. 1990’lı yıllara bu çerçeveden bakacak olursak, 1980’lerde siyasal alanın kültürel alan üzerine kurduğu baskının 1990’larda kalkmasıyla farklı müzik türlerinin dolaşıma girme imkânının doğması, müzik alanının önceki döneme göre nispi özerklik kazanması ve arabesk/fantezi/taverna tarzı müziklerin egemenliğine tâbi olan müzisyenlerin kendilerini daha özgür hissetmeleri yapısal bağlanmaya bir

geçiş süreci olarak yorumlanabilir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, yapısal bağlanma sürecinde siyasal alanın aktörlerinin kendilerini alanlar üstü oyun kurucular olarak görüp görmedikleri; diğer alanlara mesafeli tavır alıp almadıkları iyi gözlemlenmelidir. Türkiye’de darbeler sürecinin kesintiye uğradığı 1990’lar bu yüzden müzik alanında yapısal bağlanma için elverişli koşullar sağlamıştır. Öte yandan, 1990’ların müzik üretim alanına böyle bir yorum getirirken Bourdieu sosyolojisine yöneltilen temel eleştirilerden birini, Bourdieu sosyolojisinin Fransız kontekstiyle fazla sınırlı kaldığı eleştirisini, göz önünde bulundurmak gerekir. Bu nedenle, Bourdieu’nün Gustave Flaubert’in romanından yola çıkarak Fransa’da 19. yüzyılda yazınsal alan üzerine yaptığı gözlemlerin sonucu olarak yapısal bağlanma üzerine yaptığı yorumları bire bir 1990’lar Türkiye’inde aramak zoraki bir çaba olacaktır. Bu nedenle 1990’lar Türkiye’inde kültürel üretim alanı için genel bir yorum yapmak gerekirse, sadece doğrudan bağlanmadan yapısal bağlanmaya geçiş süreci, hatta geçiş denemeleri, demek daha yerinde olacaktır.

1990’larda müzik piyasasına genel olarak baktığımızda, önceki dönemde ekonomik sermayenin dolaşımında en etkin tür olarak karşımıza çıkan arabesk müziğin yerine pop müziğin müzik piyasasında önem kazandığı görülür. Ancak arabesk müzik alanında önceki dönemlerde konumlanmalarını gerçekleştiren İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay gibi yerleşik eyleyicilerin 1990’lardaki kaset satışları yine yüksek rakamlara işaret etmektedir. Haziran, 1990’da MESAM verilerine dayanarak *BoomMüzik* dergisinin yayımladığı kaset satış rakamları Türkçe Pop, arabesk ve yabancı pop müziğin müzik alanında ekonomik sermayenin dolaşımında öncelikli türler olduğunu göstermektedir. 1980’lerde Neslihan Yargıcı desteğiyle yeni imajını belirleyerek müzik alanının dönemsel doxa’sını, kendi imajına sahip olmanın müzik piyasası için müzikten önemli olduğu kuralını, iyi okuyan Sezen Aksu, 1990’lar müzik alanında ivme kazanan pop müziği de iyi değerlendirip merkezi bir konuma sahip olmuştur. Yüksek kaset satışları da Aksu’nun bu merkezi konumunu desteklemektedir (bkz. EK-14).

Diğer yandan, 1990’larda özel radyoların yayına başlaması müzik piyasası açısından önemli bir gelişmedir. Özel radyolarda şarkıların çalınmasının plak şirketlerinin satışlarına olumlu etkisi yadsınamaz:

Kent FM, 4 Haziran 1992 tarihinde sekiz haftalık bir deneme yayınına başlar... Özel radyolar çok kısa bir süre içerisinde artıp bütün memlekete yayılacaktır... radyoların yaygınlık

kazanması, kısa vadede, plak firmalarını telaşlandıracak ve ‘radyolar şarkıları çalarsa, biz ne satacağız?’ sorusu ile karşı karşıya bırakacaktır. Ancak uzun vadede işler düzene girecek ve radyoların, müzik piyasamız için ayak bağı olmayıp aksine piyasayı destekledikleri anlaşılacaktır. (Dilmener, 2014, s. 357)

1990’larda yabancı firmaların Türkiye’deki müzik endüstrisine yatırımlarının artması ve ileri teknik donanımına sahip stüdyoların açılması müzik alanında ekonomik sermayenin daha belirgin hale geldiğinin önemli göstergelerindendir. Diğer yandan, bu dönemde özel televizyonların artması da müzik piyasasında bir devinim yaratmıştır: “1990’lı yıllarda özel televizyon kanallarının artması, hemen hemen her evde uzağı yakınlaştıran, görselleştiren radyo ve kitle iletişim araçlarının oldukça etkin bir şekilde kullanılması, müzikle ilgisi olan bazı kişilerde, yeterli birikimi olmasa da sanatçı olunabileceği beklentisini oluşturmuştur” (Kaplan, t.y.). Böylece kültürel sermayenin önemi geri planda kalmış; dönemin değişen sosyo-ekonomik koşulları müzik piyasasının müzik alanına yeni girmeye çalışan her eyleyici için fırsatlar kapısı sunduğu aldatmacasını da beraberinde getirmiştir. “İMÇ’nin geleneksel firmalarının yanında, PolyGram (sonra Universal), BMG, EMI ve Sony gibi firmalar da bu alana el atmış ve sıkı bir şekilde ‘yeni star’ arayışına girmiştir” (Dilmener, 2014, s. 370). Öte yandan, 1990’larda birçok firma genç isimlere pop müziğin yeni starları olmaları için yardım eli uzatıyor gibi gözükürken aslında durum hiç de gözükmediği gibi değildir. Müzik alanına yeni girmeye çalışan müzisyenlere imzalatılan sözleşmeler esir edici şartlar dayatarak müzisyenleri sınırlandırmaktadır. (A.g.k.) Format olarak baktığımızdaysa, 1990’larda hem kaset, hem CD formatının bir arada olduğu görülür.

Dönemin müzik dergilerini gözlemlediğimizde *Laneth* (1991), *Mega Metal* (1991), *Mondo Trasho* (1991), *Rock Dünyası* (1991), *Garaj* (1993), *Rock Kazanı* (1992-1995), *Rock* (1993), *Çalıntı* (1993-?), *Modern Rock Postası* (“Mr. P”/1994), *Deli Kasap* (Rock ‘N’ Roll Kültürü Mecmuası/??) ve *Şebek* (Heavy Metal Fanzin/1997-1998) gibi rock ağırlıklı dergilerin müzik alanında günceli ve tartışmaları takip ettiği ve kısmen belirlediği görülür (Akay, 1995; Url-3). Bahsi geçen dergilerin hemen hemen hepsi rock kültürü üzerine inşa edilmiş olsa da dergilerin baktığı pencere oldukça geniştir. Örneğin, döneminde müzik alanına değerli katkılar sunan *Çalıntı Dergisi*’nin sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü Suat Bilgi Çalıntı’nın bakış açısıyla ilgili şöyle demiştir:

Rock beslenimli kişiler olduğumuz ve rock’a daha radikal öğeler yüklediğimiz için, geçmişin daha radikal olması özelliğinden de yola çıkarak, rock kültürünü öne çıkarıp daha geniş ilgi konularıyla bir dergi yapmaya çalıştık. Örneğin, konularımızın içine sinemayı da aldık. Klasik müziğe ve jazz’a da yer vermeye çalıştık. Hatta son zamanlarda öykülere de yer vermeye çalışıyoruz. (Bilgi’den aktaran; Akay, 1995, s. 94)

Bilgi’nin *Çalıntı Dergisi*’nin rock müzik kültürünü ele alırken müzik alanını kültürel üretim alanının yekpare bütünlüğü içinde değerlendirmesi, Bourdieu’nün alan nosyonuna yaklaşımıyla paralellik göstermektedir. Zira Bourdieu de olası bir alan çözümlemesinde herhangi bir alanın dâhil olduğu veya kesiştiği diğer alanlara dikkat çeker. Herhangi bir alandaki konumlanmalar alanlar arası nesnel bağıntılardan bağımsız değildir.

1970’te yayın hayatına başlayan *Hey* dergisi ise belli bir ara verdikten sonra 1994’te Hulusi Tunca’nın denetiminde yeniden yayın hayatına başlamıştır. Yeni yayın sürecinde Türk pop müziğinin nabzını tutma iddiasında olan dergi kendini diğer dergilerden farklı bir konumda tutmaya çalışmıştır. Dergi promosyonlarıyla ve hediyeleriyle de dikkat çekmektedir. “Dergi, hemen ilk sayısında, artık piyasanın en popüler isimlerinden biri haline gelen Tarkan’ın ‘bir oduncu gömleği’ni ve ‘on imzalı kaseti’ni okurlarına hediye etmek istemiştir” (Dilmener, 2014, s. 364). Derginin Tarkan üzerinden satışlarını ve kitlesini genişletme çabaları dönemin eğilimlerini ve beğenilerini iyi takip ettiğini göstermektedir. Zira, Tarkan, 1990’larda pop müzik ikonu haline gelip yüksek sembolik sermayesiyle diğer pop starlardan farklılaşmıştır.

1990’larda müzik yarışmaları müzik alanındaki konumlanmalarda önemli bir karar mekanizması olarak işlev görmüş; birçok müzisyenin müzik alanına giriş yapmasında kolaylıklar sağlamıştır. Bu yarışmaların başında Roxy Müzik Günleri, Kral TV Müzik Ödülleri ve Pop Show Şarkı ve Beste Yarışması (Show TV) gibi yarışmalar gelmektedir (bkz. EK-13). 1990’lardaki müzik yarışmalarının müzik alanına kazandırdığı eyleyicilerin sembolik sermayeleri çok hızlı artarken bu eyleyiciler genellikle alanda uzun süreli konumlar elde etmişlerdir. Daha önce değinildiği üzere, 1996’da düzenlenen ilk Roxy Müzik Günleri’nde birinciliği elde eden rock müzik sanatçısı Teoman 2000’lerde de müzik alanındaki güçlü konumunu sürdürmüştür.

1990'lardaki müzik yarışmalarının diğer bir özelliğiye hemen parlayan star müzisyenler belirleyerek sembolik sermayeyi kısa sürede ön plana çıkartmak ve alana yeni girmeye çalışan eyleyiciler için alternatif stratejiler ortaya koymaktır. İMÇ bu minvalde belirleyici bir merci olarak karşımıza çıkar:

Başarılı seslendirmelerde, giyim-kuşam ve sahne performansı yetersizliğinin puan kaybına yol açtığı bu yarışmalarda görselliğin ön plâna geçtiği ve sanatın derinliğinin göz ardı edildiği ortadadır. Kitle iletişim araçlarının desteğiyle “ikon”lar belirlenmekte ve onlara benzeme isteği körüklenmektedir. Tarkan, Sibel Can, İbrahim Tatlıses, Arif Sağ, Musa Eroğlu,, Zeki Müren, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur'un İMÇ'in belirlediği ikonlar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. (Kaplan, t.y.)

Hatırlayacak olursak, Bourdieu'ye göre, alana yeni girmeye çalışanlar ya yerleşik konumdakileri takip etme stratejileri izlemek durumundadırlar; ya da alanda yeterli özgül sermaye birikimleri olmadıkları için oyunun süregelen kurallarını, yani doxa'sını değiştirmeye çalışarak alt üst etme stratejileri uygulamak zorundadırlar. Bu stratejileri müzik alanı üzerinden düşünecek olursak, altüst etme stratejileri geliştiren müzisyenler öncelikle müzik alanında meşruiyeti sorgulayarak meşru kültürün uzantısı haline gelen türleri mercek altına almak durumundadırlar. Bu bağlamda, 1990'larda ikonları örnek alarak yeni ikonların belirlendiği müzik yarışmalarında görünürlük elde eden müzisyenler, meşruiyeti belli merciler tarafında onaylanarak takdir edilen – pop müzik başta olmak – müzik türlerindeki yerleşik eyleyicileri kendilerine örnek alarak müzik alanında konum almaya çalışmışlardır. Bu eyleyicilerin, bu yüzden, takip etme stratejilerine daha yatkın oldukları iddia edilebilir.

Sahne performansları ve ikonlaştırma için kurgulanan eyleyiciye özgü giyim, kuşam, tavır gibi özellikler her eyleyiciye (sözde) yeni bir imaj sunmayı vaat ederken alanın yerleşik eyleyicilerini, yani önceden ikonlaştırılan figürleri takip etme stratejileri ağır basmaktadır. Diğer yandan, eyleyicilerin imajlarına icra edilen müziğin önünde değer atfedildiği bu müzik yarışmaları oyunun kurallarında görselliği en az ses kadar ön plana çıkartmaktadır. Bu durum 1980'lerdeki müzik alanı doxa'sının bir devamı olarak okunabilir. Hatırlayacak olursak, Neslihan Yargıcı gibi imaj yaratıcıları 1980'lerde müzik alanında beklenen kurallara uymuş; farklı eyleyicilere özgün imajlar yaratarak alanı bir nevi şekillendirmişlerdir.

1997'de düzenlenen Onno Tunç Beste Yarışması ise sembolik bir öneme sahiptir. Zira, 18 Ocak, 1996'da ölen müzisyen, besteci ve aranjör Onno Tunç Sezen Aksu,

Levent Yüksel, Sertab Erener gibi birçok önemli müzisyenin albümlerine besteleriyle ve düzenlemeleriyle önemli katkılar sunmuş; çalışmalarıyla özellikle Türkçe pop müziğin çitasını yükseltmiştir. Tunç, bu katkılarından dolayı müzik alanında önemli bir sembolik sermaye elde etmiştir.

1990’larda müzik alanı tartışmalarına baktığımızda önceki dönemlerde karşılaştığımız gibi keskin fay hatları oluşturacak tartışmalara rastlanmaması dikkat çekicidir. 1990’ların sonlarına doğru büyük ilgi gören “best of” albüm furyası müzisyenlerin en iyi şarkılarının seçildiği bir albümün nasıl olması gerektiği tartışmasını da beraberinde getirmiştir:

Şarkıların eski ve orijinal halleri ile yayımlanması gerektiğini söyleyenler bir tarafta, böyle yapılmayıp, aynı şarkıların günün renklerine bulanarak baştan kaydedilmesi gerektiğini söyleyenler diğer taraftadır. Bu tür albümlerin, tıpkı dışarda olduğu gibi ‘orijinal versiyonlar’ ile yapılması gerektiğini söyleyenler, haklı olmalarına rağmen sözlerini çok az insana dinletebilirler. Bu görüşleri dikkate alanlardan biri de Yavuz Asöcal’dır. Asöcal, Cem Karaca’nın albümünü, şarkıların ilk halleri ile toparlayıp piyasaya vermiştir. Ancak bu albümün böyle yapılmasının sebebi telif haklarıdır. Yavuz Plak, başta Cem Karaca olmak üzere, şarkıların üzerinde hakkı olan hiç kimseye danışmadan böyle bir albüm yapmıştır. (Dilmener, 2014, s. 383)

Aralık, 1994’te, Ali Kırca’nın sunduğu *Siyaset Meydanı* programında Türk pop müziği üzerine gerçekleştirilen tartışma da 1990’ların ses getiren tartışmalarından biri olmuştur. Zülfü Livaneli’nin konuk olduğu programa telefonla katılarak Livaneli’ye “karımı seviyorum der misiniz?” sorusunu yöneltten Kızılok müzik üzerine teorik bir tartışma ortaya atmaya çalışmış; müzikte söz/hece sayısıyla nota sayısının eşit olması gerektiğine dikkat çekmiştir (Koçak, 2001). Kırca reklam bahanesiyle Kızılok’un iddialarını bastırmaya çalışmış ve Livaneli’nin yanında, Kızılok’un karşısında cephe almıştır. Bu tartışmadan kısa süre sonra Kızılok *Pışt Barmen* adlı şarkısında Livaneli’ye gönderme yaparak “Karlı kayın ormanında bisiklete binersin. Başkaldırıyorum de; kaldır başını, indir kaşını. Azgın demokrat!” sözlerini yazmıştır.¹⁴³

1990’larda protest müzik alt alanına yeni giren veya görünürlük elde eden eyleyicileri gözlemlediğimizde öne çıkan isimler Özlem Tekin, Kardeş Türküler, Ali Asker, Grup Munzur, Grup Kızılırmak, Rashit, Mor ve Ötesi, Teoman ve

¹⁴³ Bu tartışma Türkiye’de protest müzik alt alanında yüksek sembolik sermayeye sahip iki öncü figür arasında yaşandığı ve eyleyiciler arasındaki temel görüş farklılığına işaret ettiği için önemlidir.

Pentagram'dır. Bahsi geçen eyleyicilerin eğitim güzergâhlarına ve sınıf konumlarına baktığımızda homojen bir dağılımdan bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Söz gelimi, Özlem Tekin Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda klarnet öğrencisi olarak müzik hayatına başlarken (Url-7) Ali Asker'in eğitim güzergâhı tamamen farklı gerçekleşmiştir. On iki çocuklu bir ailenin çocuğu olan Asker'in aileden gelen ekonomik sermayesi düşük olduğu için küçük yaşlardan itibaren babasının kahvehanesinde çalışmış; eğitimini sürdürmekte zorlanmıştır (Duran, 2015). Pentagram'ın vokallerinden olan Ogün Şanlısoy ise çok farklı bir eğitim güzergâhı izlemiş; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı'ndan mezun olmuştur.

Diğer yandan, yürütülen araştırmanın nesnesi olan Kardeş Türküler grubu üyelerinin, Teoman'ın ve Mor ve Ötesi'nin Boğaziçi Üniversitesi kökenli olması dikkat çekicidir. Özellikle Kardeş Türküler grubunda, benzer düşünsel ve sanatsal tavır/tutumların gelişmesinde Boğaziçi Üniversitesi'nin büyük etkisi olmuş; diğer bir deyişle, grup üyeleri aynı habitus'tan beslenmişlerdir.

1990'larda müziğin icra edildiği mekânlara baktığımızda çeşitlilik dikkat çekicidir. Yetke alanının kültürel alandaki baskıcı tavrından dolayı 1980'lerde fantezi, arabesk, arabesk-pop gibi meşru kültür haline gelen müzik türlerinin dışındaki türlerin icrasına elverişli mekânlar yaygınlık göstermezken 1990'larda rock, rap, techno, pop gibi farklı müzik türleri barlarda dolaşıma girmiştir. İlk kez Gay bar'ların açılması da 1990'lara rastlar:

90'lar her türlü barın mantar gibi ürediği yıllar oldu. Rock barlardan İstanbul'da Sis Bar, Kemancı, Hayal Kahvesi, Mojo, Roxy, Ankara'da Saklı Kent, Manhattan, İzmir'de Punto en bilinenleri. Aynı dönemde İstanbul'da the North Shields, Arizona, Deep, Touchdown gibi canlı müziğin olmadığı barların sayısı New York'la yarışacak hale geldi. Talimhane'deki Kulüp 20, Galatasaray'daki Magma, Etiler'deki Millenium, Ankara'da Complex, İzmir'de Outside ise techno barlar kategorisinde türediler. Ayrıca Gay bar'lar ilk kez 90'larda açıldı. (Hürriyet, 1999)

Diğer yandan, 1990'ların hemen öncesinde pavyonların ve ikinci sınıf içkili mekânların sıklıkta olduğu Beyoğlu bölgesinin 1990'larda görünüm değiştirmesi ve üniversitelilere de hitap eden bir çehre edinerek kültürel/sanatsal çeşitlilikten beslenmeye başlaması mekânsal değişim, dönüşümlerin kültürel olandan da etkilendiğini; kültürel alandaki değişimle paralel ilerlediğini kanıtlar niteliktedir.

Özet olarak, 90'lı yıllarda müzik alanının kendine özgü bir işleyiş mekanizmasına sahip olmaya doğru evrildiği söylenebilir. Alanın kendine has kuralları belirginleşirken pop müzik başat bir tür haline gelmiştir. Bununla beraber, özerkliğini yeniden elde etmeye başlayarak otonom kutba yaklaşan müzik alanının sınırları sadece pop müzikle sınırlandırılmamış; Rashit grubu örneğinde görüldüğü üzere punk rock gibi Türkiye'deki müzik alımlayıcıları için alışılmamış müzik türleri de dolaşıma girmiştir. 1990'larda Türkiye'nin değişen siyasal çehresi müzik alanının doxa'sında ve illusio'sunda dolaylı etkilerde bulunurken medya alanındaki değişim ve dönüşümlerin etkisi daha çok doğrudan olmuştur. Bourdieu'nün alan nosyonunu hatırlayacak olursak, bir alanın kendi içsel tarihi, işleyiş mekanizması, kuralları ve eyleyicileri alanın yapılaşmasında ne kadar önemliyse alanlar arası nesnel bağıntılar da o denli önemlidir. Özel radyo ve televizyonların artması; Kral TV gibi müzik kanallarının açılması Tarkan başta olmak üzere çeşitli pop star'ların önünü açarken, müzik alanında ekonomik sermaye daha çok pop müzikten yana gelişim göstermiştir.

1990'larda bir taraftan Ali Asker gibi âşıklık geleneği temsilcileri geleneğin taşıyıcısı olarak protest müzik alt alanında belirmiştir. Bir taraftan da, Özlem Tekin, Teoman ve Mor ve Ötesi gibi rock müzik temsilcileri, yürütülen araştırmanın nesnesi olan Kardeş Türküler gibi Anadolu'nun içkin kültürel yapısını ortaya çıkaran eyleyiciler ve Pentagram gibi Heavy Metal müzik grupları ilk albümleriyle protest müzik alt alanında belirmiştir. Buradan yola çıkarak, müzik alanının gitgide daha grift bir hal aldığını söyleyebiliriz. Bu da alandaki güç mücadelelerinin daha fazla artacağı anlamına gelmektedir.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, 1990'larda protest müzik alt alanında farklı türlerin dolaşıma girebilmesi alanın kendine has yapılaşma eğilimleri gösterebilmesi açısından olumlu olsa da egemen türün eyleyiciler üzerinde yarattığı gerilim yine devam etmiştir. 1960'larda daha çok aranjman ve pop müzik, 1980'lerdeyse arabesk müzik ve diğer türler arasında seyreden; meşru görülen ve meşru görülmeyen türler arasında kalın bir hat çeken gerilim hattı 1990'larda pop müzikle pop müzik potasında eritilemeyen müzik türleri arasında bir ayrımı körüklemiştir.

Bundan sonraki bölümde Kardeş Türküler grubu, birikerek geldiği tarihsel süreçten koparılmadan; 1960'lardan 1990'lara Türkiye'de protest müzik alt alanıyla etkileşim içinde değerlendirilecektir.



5. BİR SANAT EYLEMİ OLARAK KARDEŞ TÜRKÜLER GRUBU

Bu bölümde Kardeş Türküler grubu üzerine bir analiz yürütülürken grubu bir sanat eylemi olarak nitelendirmenin temel sebebi grubun içinde bulunduğu toplumsal koşulları değiştirme, dönüştürme, etki etme çabasının sanat aracılığıyla sürekli kılınması ve salt müzikal olana indirgenemeyecek bir yaklaşımla kendini ifade eden grubun kültürel çoğulculuk ilkesiyle sanat yaparak 1990'larda toplumsal yapıdaki değişimin önünde ilerlemesidir.

Kardeş Türküler'in çekirdek kadrosunda yer alan grup üyeleri, süreç içerisinde gruptan ayrılan Erol Mutlu gibi bazı üyeler dışında, aynı olmakla beraber gruba müzik okullarından gelen yeni müzisyenlerin de katıldığı görülmektedir. Hem kadınların, hem de erkeklerin yer aldığı grupta üyeler kültür-sanat alanında belli uzmanlıklara sahip olsalar da üyelerin hepsinin “destek personel” gibi işlev kazanması dikkat çekicidir.

Çalışmanın bundan sonraki aşamasında Kardeş Türküler üzerine bir analiz yürütülürken öncelikli olarak grubun habitus'u ve düşünsel temelleri çözümlenecektir. Tarihsel bir perspektifle grubun ortaya çıktığı süreç ele alınırken ortak bir habitus'un nasıl oluştuğu aydınlatılmaya çalışılacaktır. Sonrasında, Kardeş Türküler'in siyasal alanda ve müzik alanında nasıl bir konum aldığı tartışılacak; döneminin protest müzik grubu olarak belirmesinde temel etkenler ele alınacaktır. Son olarak, Kardeş Türküler 1990'lardan 2000'lere Türkiye'de protest müzik alt alanında konumlanan müzik gruplarıyla karşılaştırmalı bir analize tabi tutularak grubun izlediği güzergah gözlemlenecektir.

5.1 Kardeş Türküler'in Habitus'u ve Düşünsel Temelleri

Kardeş Türküler grubunun habitus'unu çözümleyebilmek için ilk etapta grubun kuruluş aşamasına ve ilk konser deneyimlerine bakmak yararlı olacaktır. İlk Kardeş Türküler konseri Mayıs, 1993'te BÜFK çatısı altında; Boğaziçi Üniversitesi öğrenci faaliyetlerinin düzenlendiği binada Demir Demirgil Salonu'nda verilmiştir. Konserin

beklenenden fazla alımlayıcıya ulaşması ve geri dönüşlerin olumlu olması grup üyelerini umutlandırmış; ileriye yönelik bir proje için motivasyon sağlamıştır. Bu konserle birlikte grup üyelerinin müzikal eğilimleri ve yeterlilikleri belirginleşmeye başlamış; müşterek bir çalışmada işbölümünün nasıl olacağı konusunda ipuçları ortaya çıkmıştır. Örneğin, bu konser, “Feryal Öney’in Azeri ve Orta Anadolu türkülerinin icrasında, Vedat Yıldırım’ın da Kürdî şarkı ve formların düzenleme ve icrasında umut verdikleri bir konserdir” (Sayşel, 2008, s. 19). Dört dil öbeğini bir araya getiren ilk konserde Azerice, Ermenice, Türkçe ve Kürtçe şarkılar seslendirilmiştir. Bu dil öbekleri üzerinden kurulacak repertuvar için hemen ilk arşiv çalışmalarına başlanmıştır: “Arşive katkıları anlamında Kalan Müzik’in, Tovmasyan ve Estukyan Aileleri ile Minas Oflaz’ın, MKM’nin, Metin Kahraman’ın, Muammer Ketencoglu, İbery Özkan ve Süleyman Göncü’nün adlarını anmak gerekir” (Özer, 2008, s. 20). Farklı dillerin müzikal temsiliyetlerini araştırma çabaları Kardeş Türküler’i belli bir dile hâkim olan veya o dili araştırmış kurum ve kişilerle daha çok iletişime geçirmiş; grubun iletişim ağını güçlendirmiştir. Sistematiik çalışmalarla bir arşiv yaratmaya çalışılırken süreç içinde müziğin ve farklı kültürlerin bilgisine daha çok vakıf olup kültürel sermayesini geliştiren Kardeş Türküler, aynı zamanda, bir parçası olduğu ilişkiler ağının da genişlemesiyle sosyal sermayesini sürekli arttırmıştır.

İlk önce bir grup adı olarak değil, bir konser projesinin adı olarak önerilen Kardeş Türküler BÜFK’te başlayıp sonrasında BGST çatısı altında devam etmiş; zaman içinde bir topluluk adı olmuştur. BÜFK’lülerin çabaları ve BÜFK geleneği BGST’nin şekillenmesinde önemli bir yer tutmuştur: “93 Konseri’ni hazırlayan BÜFK üyelerinin, 2 sene sonra Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu’nu kuracak olan kültür-sanat çevresi içinde yer alarak yardım ve önerilere açık ilişkileri benimsemesi umut vadeden bir başlangıcın gerçekleşmesinde belirleyici olmuştur” (Sayşel, 2008, s. 19).

Kardeş Türküler’in gelişim sürecine baktığımızda iki gösterinin büyük etkisinin olduğu görülmektedir. İlki yine Boğaziçi Üniversitesi öğrencileri tarafından kurulan Mozaik grubunun *Ölümden Önce Bir Hayat Vardır* konseridir. İleriki yıllarda yüksek sembolik sermaye elde edecek olan Sumru Ağıryürüyen, Ezel Akay, Bülent Somay ve Ayşe Tütüncü gibi isimlerin olduğu Mozaik grubunun dünya halkları kardeşliğini benimseyerek politik duruşlarını sanatlarına yansıtmaları Kardeş Türküler için adeta

bir rol model oluşturmuştur. Karola Dans M¼zik G¼sterisi'ye Kardeş T¼rk¼ler tarafından ortaya konan ilk dans-m¼zik çalışması olduğu için grup açısından b¼y¼k bir ¼neme sahiptir. Daha ¼ncesinde dans ve m¼zik g¼sterileri ayrı ayrı yapılırken Karola'yla birlikte bu ikilik ortadan kalkmıştır. B¼FK, sonraki temsillerde bu yeni yaklaşımı s¼rd¼rme eğilimi g¼stermiřtir.

Kardeş T¼rk¼ler projesi ¼nerisinin m¼zik alanı dışında konumlanan bir ¼ėrenci tarafından ortaya atılması ayrıca kayda değerdir. Kurhan, bu durumun ¼nemine işaret ederken Boğaziçi ¼niversitesi'nin diğer eğitim kurumlarına kıyasla ayrıksı bir konuma sahip olmasına da vurgu yapmaktadır:

¼nerinin m¼zik alanında değil de, esas olarak tiyatro alanında faaliyet g¼steren birisi tarafından yapılmasını, Boğaziçi ¼niversitesi'nde tiyatro, dans ve m¼zik faaliyetlerini, kul¼plerarası bir dayanışma ağı da ¼rg¼tleyerek y¼r¼ten bir ¼ėrenci çevresinin varlığı sağladı. ¼neri sadece Boğaziçi ¼niversitesi Folklor Kul¼b¼ ¼yeleri arasında değil, Boğaziçi ¼niversitesi Oyuncuları arasında da tartışıldı... KTP'nin niçin şu ya da bu ¼niversitede değil de Boğaziçi ¼niversitesi'nde ortaya çıktığı ve hayata geçirildiği sorusunun yanıtını vermek ¼nemlidir. ¼ncelikle s¼ylenebilecek olan, 1990'lı yıllarda bu tip bir projenin Boğaziçi ¼niversitesi dışında resmi olarak tanınma ve rahat bırakılma şansının pek olmamasıdır. (Kurhan, 2008, s. 11)

Boğaziçi ¼niversitesi'nde faaliyet g¼steren ¼ėrenci kul¼pleri arasındaki bu işbirliği ve konfig¼rasyonlar ağı oluşumunu Bourdieu ¼zerinden yorumlamak m¼mk¼nd¼r. Kendi ¼zg¼n tarihlerine, kurallarına ve işleyiş mekanizmasına sahip olan/olma eğilimi g¼steren B¼FK ve muadili diğer kul¼pler arasındaki nesnel konumlanmalar bize alanların temel mantığını hatırlatır. Hiçbir alan aslında tek başına yapılanmaz. Eğer mevzubahis olan m¼zik alanıysa, Kardeş T¼rk¼ler ¼rneėinde karşımıza çıktığı ¼zere, bir m¼zik grubunu k¼lt¼rel ¼retim alanının yekpare yapısı ¼zerinden ele almak gerekir. Boğaziçi ¼niversitesi'ndeki kul¼plerin bir kısmı, B¼FK ve BGST başta olmak ¼zere, mikro d¼zeyde kendi yapılaşmalarını gerçekleştirip ¼yeleri arasında benzer tavır/tutum/eğilim kalıpları geliştirmişlerdir. Habitus kavramını hatırlayacak olursak, "habitus, bir konumun içkin ve bağıntısız ¼zelliklerini birlikçi (¼niter) bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir b¼t¼nde dile getiren can verici ve birleştirici k¼kendir" (Bourdieu, 1995, s. 23). Bahsi geçen kul¼plerdeki ¼yelerin de ¼niter bir yaşam stilini geliştirdiklerini; ortak bir dil oluşturduklarını s¼ylemek m¼mk¼nd¼r.

Kendilerini “yaşam alancı” olarak tanımlayarak belli bir ilişkiler uzamına dâhil eden Kardeş Türküler üyelerinin Bourdieu’nün alan nosyonuna alternatif bir nosyon geliştirdiklerini söylemek mümkündür. Bourdieu’nün alan nosyonuna göre eyleyiciler hem etken, hem de edilgen olarak şekillenen habitus’ları dâhilinde belli alanlarda konumlar alırlar. Yaşam alancılar ise daha etken öznel olarak karşımıza çıkmaktadırlar. En azından bu eyleyicilerin daha etken öznel olmaları beklenmektedir. Kardeş Türküler’in bakışına göre, yaşam alancılar olarak içinde bulundukları alanlarda iyi yönde değiştirici, dönüştürücü bir rol üstlenmesi beklenen eyleyicilerin, yani bu çalışma kapsamında araştırma nesnesi olarak karşımıza çıkan Kardeş Türküler üyelerinin, yapıyı şekillendirme potansiyellerinin yapı tarafından şekillendirilme ihtimalinden daha yüksek olması beklenmektedir. Bu bakış açısına göre, yapı-fail ikiliğini aşan yaklaşıma bir alternatif olarak faillerin yapı içindeki önemi ön plana çıkartılmıştır. Ancak, yaşam alancıların Kardeş Türküler’in bir parçası olduğunu ve Kardeş Türküler’in de daha büyük bir yapı olan BGST’nin içinde yer aldığını unutmamak gerekir. İç içe geçmiş iki yapının parçası olan eyleyiciler, her ne kadar kendi yaşam alanlarında iyi bir şeyler yapmaya çalışsalar da kolektif karar mercileri olarak karşımıza çıkan Kardeş Türküler ve BGST faillerin kararlarına büyük ölçüde etki etmektedir.

Kardeş Türküler’in müzik alanında ayrıksı bir konuma sahip olmasında bir gruptan ziyade bir proje mantığıyla ilerlemesi de etkili olmuştur. Grup üyelerinden Ayhan Akkaya Kardeş Türküler’in bir proje olduğunu ama Anadolu Pop akımı temsilcilerinin bir proje değil, bir grup oluşturmaya gittiğine değinmiştir (Akkaya, mülakat, 3 Mart, 2017). Akkaya’nın bu tespiti Anadolu Pop gruplarının genellikle kısa sürede dağılırken Kardeş Türküler’in uzun soluklu olmasını açıklamaktadır. Bir projenin fikri temelleri yapıya dâhil olan failer değişse de aynı kalabilir. Ancak, bir müzik grubundaki iç dinamikler yapıya dâhil olan failerin habitus’larından bağımsız gelişemeyeceği için herhangi bir üyenin gruptan ayrılması yapıda onarılamaz hasarlar meydana getirebilir. Müzik alanının yapısı, Bourdieu’nün “olasılıklar uzamı” olarak adlandırdığı uzama göre şekillenmektedir. Bu uzamın şekillenmesinde alanın iç dinamikleri ve eyleyicilerin alanla etkileşimi başat etkenlerdir. Dikey hiyerarşilerin kırılıp tüm üyelerin söz aldığı bir müzik grubu, yapısı gereği, eyleyicilerin alanla etkileşimini daha çok ön plana çıkartmaktadır. Çünkü bir müzik grubunda alınan kararlar farklı habitus’ları temsil eden eyleyicilerin farklı fikirlerine

dayanmaktadır. Benzer bir şekilde, bir proje olarak tasarlanan Kardeş Türküler’de de farklı habitus’ları temsil eden eyleyicilerin farklı fikirleri önemlidir. Ancak, bir proje, bir müzik grubundan farklı olarak önceden üzerinde anlaşılmış bir doxa üzerinden kendini var ettiği için, grubun içindeki eyleyicilerin tekil fikirleri ve kararları projenin asli fikrîsel ve tavırsal dayanaklarının gerisinde kalmaktadır. Hal böyleyken bir proje olarak mevcudiyetini sürdüren Kardeş Türküler herhangi bir müzik grubuna göre olasılıklar uzamının değişen yapısından, mesela Kardeş Türküler’deki eyleyicilerin değişen eğilimleri gibi bir etkenden, daha az etkilenecektir; çünkü yapının eyleyicilere üstünlüğü söz konusudur.

Daha önce değinildiği üzere, Cem Karaca’nın Apaşlar, Dervişan, Moğollar ve Kardaşlar grupları içinde yer alması Anadolu Pop akımına dâhil eyleyicilerin de sürekli yapılaştıklarını göstermektedir. Ancak, gruplar içindeki üyelerin sürekli değişmesi 1960’ların sonlarında yenice ortaya çıkan bir akımın geleceğine dair şüpheleri beraberinde getirmiştir. Mesela, 1970’lerde protest müzik alt alanında sembolik sermayesi gitgide yükselen Moğollar’ın çekirdek kadrosunda sürekli değişikliğe gidilmesi ve gruptan Murat Ses’in ayrılması alanda oyun kurucu konumda olan Moğollar’a dair müzik alımlayıcılarında ve diğer eyleyicilerde (özellikle takip etme stratejisi güdenlerde) oluşan güveni sarsmıştır. Moğollar’dan farklı bir müzik tarzını ve politik duruşu benimseyerek 1990’larda protest müzik alt alanında konumlanan Kardeş Türküler de kendi döneminin oyun kurucularından olmuştur. Ancak, Kardeş Türküler, çekirdek kadrosunu mümkün olduğunca muhafaza edip bir proje mantığıyla ilerlemiş; kendilerine duyulan güveni sarsmamıştır. Kardeş Türküler için en sıkıntılı süreç *Hemâvâz* albümü kayıt süreci olmuştur. Akkaya bu sancılı sürece dair görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

BGST ve Kardeş Türküler birbirinden bağımsızmış gibiydi o süreçte biraz. *Hemâvâz*’da stüdyo çalışma saatleri de çok uzun sürmüştü; 1500 saat kadar. Hem maddi anlamda çok büyük bir para akıtıldı oraya, hem de Kalan Müzik’e karşı bir prestij kaybı oldu orada. Stüdyoya girmek dünyadan bir nebze uzaklaşmayı da beraberinde getiriyor. İstiklal Caddesi ortadan kalksa senin haberin olmayabilir o zamanlarda. Bizim bir arkadaş şöyle demişti: “Eskiden şairler sürgüne gönderilmiş. Nâzım Hikmet’i Rusya’ya göndermişler... İnsanlar burada kendi kendilerini sürgün ediyorlar. Biraz ona benziyor sizinki” Benim kafama cuk oturmuştu bu söz. (A.g.k.)

Kardeş Türküler üyelerinin aktardığına göre *Hemâvâz* sürecindeki tartışmaların ana eksenini yapı-fail gerilimleri ve yapılar arası gerilimler oluşturmaktadır. Yapı-fail

gerilimi kolektif yapılar olarak tasarlanan Kardeş Türküler ve BGST'yle grup üyeleri arasında yaşanmıştır. BGST ve Kardeş Türküler arasındaki gerilimse yapılar arası gerilim gibi durmaktadır. Öte yandan, BGST'nin sadece ekonomik temeller sağlamadığını; karar mekanizması olarak da Kardeş Türküler'e destek olduğunu belirtmek gerekir. Dış dünyadan çok fazla yalıtılarak gerçekleştirilen *Hemâvâz* albümü kayıt sürecinde Kardeş Türküler BGST'den de kopma aşamasına gelmiş; ayrı bir oluşum gibi işleme eğilimi göstermiştir. Grubun çekirdek kadrosundaki birtakım üyeler artık Kardeş Türküler'in kendi kararlarını kendisinin verebilecek konuma geldiğini ileri sürerek BGST'den bağımsızlaşmayı savunurken üyelerin çoğunluğu BGST'nin varlığının Kardeş Türküler için itici güç olduğunu; BGST'nin desteği olmaksızın Kardeş Türküler'in kısa vadede dağılma riski taşıdığını iddia etmiştir. Tartışmalar sonrasında Erol Mutlu, Işın Kucur, Aytekin Ataş gibi bazı üyeler Kardeş Türküler'den ayrılmışlardır. Uncu o döneme dair gözlemlerini şöyle aktarmaktadır:

Hemâvâz dönemi Erol'a göre doğru bir süreçti. Stüdyoda bu kadar vakit geçirilmesini doğru bulmayabilir Erol; ama o BGST'nin işin içinde olmaması gerektiğini düşünüyordu. Çıkan şey iyiydi, diye bakıyordu Erol. Ama bizde her zaman çıkan şeyle birlikte süreci de değerlendirmek önemlidir. O dönemde kampüsten de kopulmuştu. Sonraki kuşakla bu sefer ilişki kopmaya başladı. Kültürel örgütlenme dediğimiz alan Kardeş Türküler ya da BGST için her zaman önemlidir. Bunlar kopmaya başlamıştı o dönem. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Birçok üye *Hemâvâz* albümü için çok fazla gereksiz mesai harcanmasına rağmen albümün kötü bir albüm olmadığını savunmaktadır. Ancak, Kardeş Türküler'e göre, grubun sosyal sermayesinin korunması öncelikle merkezi yapıyla ve üniversiteyle kurulan sıkı bağların muhafaza edilmesine bağlıdır. Öte yandan, Kardeş Türküler kültürel üretim sürecini değerlendirirken tarihsel arka planın göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünmektedir. Kardeş Türküler'in yapılaşmasını ve özeleştirme mekanizmasını Bourdieu'cü bir perspektif üzerinden değerlendirecek olursak, ilk aklımıza gelen ilke düşünümsellik ilkesi olacaktır. Kardeş Türküler üyeleri müzikal bir sürece dâhil olmalarının yanı sıra aynı zamanda fark etmeksizin bir sosyoloji pratiğine de dâhil olmaktadır. Çünkü grup üyeleri Kardeş Türküler'i bir müzik grubu olarak değil, bir oluşum olarak görmekte ve değerlendirmektedirler. Bu nedenle, Uncu'nun da belirttiği üzere, ortaya konan kültürel ürünleri nesnel bir gözle değerlendirebilmek için tarihsel sürecin ve yapılar arası kurulan nesnel bağıntıların yapısının etraflıca analiz edilmesi gerekmektedir. Yani, herhangi bir Kardeş Türküler

üyesi ortaya konan bir ürünü değerlendireceği zaman o üye araştırmacı bir kimlik edinebilirken Kardeş Türküler bir araştırma nesnesine dönüşebilmektedir. Böylece, her üye, düşünsellik ilkesi gereği, Kardeş Türküler'i salt estetik bir gözle sanatsal olarak değerlendirmenin ötesinde, üçüncü bir göz olarak yaşanan sürece bakabilmektedir. Bourdieu'nün kavrama yaklaşımına bakacak olursak, “düşünümsellik, bireyliğin kutsal anlamını, kendilerini daima her türlü toplumsal belirlenimden azade sayan entelektüellerin kendileri hakkındaki karizmatik temsilleri sorgular. Düşünümsellik, bireysel olandaki toplumsalı, mahremin altında gizlenen gayri şahsiyi, özelin en derinine gömülmüş evrenseli keşfettirerek bizi böylesi yanılsamalardan kurtaran şeydir” (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 40). Kardeş Türküler içindeki sorgulama yöntemi de bu bakışa benzer olarak bireylerin gerçekliğini aşan bir yaklaşımla toplumsala ve evrensele; temeldeyse, Kardeş Türküler'in ilişkisel analizine yönelmektedir.

Elbette, düşünümsellik ilkesinin bir kültür-sanat yapısı içinde yer alan sanatçılar tarafından ne kadar uygulanabileceği tartışmalıdır. Yine de, Kardeş Türküler'in kendi içinde yapmaya çalıştığının bir nevi sosyo-analiz olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu sosyo-analiz, Kardeş Türküler örneği için konuşacak olursak, Bourdieu'nün bir misyon yüklediği sosyologlar tarafından değil, bizzat içeriden gözlemci olarak kendi pratiklerini her aşamada geri dönüşlerle inceleyip eleştiren/eleştirmeye çalışan ve yapının değişen hallerini analiz eden/etmeye çalışan müzisyenler tarafından yapılmaktadır.

Görüşmecilerin cevaplarına göre, Kardeş Türküler'in çalışma mekânlarına baktığımızda, uzun bir süre için Boğaziçi Üniversitesi'ndeki imkânlardan faydalandığı görülmektedir. Müzik Kulübü'nün odası, BÜFK'ün kendi odası, Orta Kantin'deki Giysi Odası, Kırmızı Salon ve Murat Dikmen Sinema Salonu Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde ilk yıllarda faydalanılan mekânlar olmuştur. Sonraki yıllardaysa BGST'nin Taksim'deki binasında; Haldun Dormen Tiyatrosu'nda ve BKM'nin Beşiktaş'taki yerinde (ara dönemde, kısa vadeli iki çalışma mekânı) çalışmalar yürütülmüştür.

Boğaziçi Üniversitesi'ndeki kültür-sanat kulüpleri Kardeş Türküler için sadece mekânsal olanaklar sunmakla kalmamış; Kardeş Türküler'deki birçok üyenin müziğe veya dansa yönelimine de vesile olmuştur. Uncu, BÜFK sürecindeki deneyimlerini şöyle aktarmıştır:

Lisedeyken şarkı söylemeyi seviyordum; ama müzikle uğraşmamıştım. Boğaziçi Üniversitesi'ne geldiğimde Folklor Kulübü'nde bir koro olduğunu görünce üniversite kaydından önce koroya kaydımı yaptırmıştım. İkinci yılda koro konserlerinde dünya halk şarkıları söylemeye başlayınca birçoğumuz enstrüman öğrenmeye başladık. Ben kulüp odasındaki akordeonu alıp denemeye başladım. Ve bir süre kendi kendime çalıştıktan sonra ders alabileceğim birilerini buldum. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Kardeş Türküler için önemi büyük olan BÜFK'ün üniversiteye yeni başlayan öğrenciler için çekici bir kulüp olarak görülmesi kulübün genel tavrından bağımsız değildir. Örneğin, Boğaziçi Üniversitesi'nde Matematik Bölümü'nde okuduğu için ders yükünün çok ağır olduğunu belirten Diler Özer okula başladığında BÜFK'ün verdiği ilanda çalışmaların herhangi bir seçim olmaksızın herkese açık olduğunu fark edince bütün çekinceleri geride kalmıştır (Özer, mülakat, 2 Haziran, 2017). Özer, BÜFK'te koro geleneğinin yaygın olduğunu ve herkesin koroda şarkı söylediğini; aynı zamanda da enstrümana yönlendirmelerin o sıralarda başladığını kaydetmiştir:

Benim içimde kalan kemandı. Keman dersine başladım. Çok zor. Matematikte okuyorum bir taraftan ve bölüm de ağır. Olmayınca belki yan flüt çalarsın diye yönlendirdiler. İşte o zaman yavaş yavaş Anadolu Pop hikâyeleri de başladı. Tesadüfen o sıralarda Anadolu Pop/Anadolu Rock formunda bir şeyler çıkartılırken bir arkadaş darbuka çalıyordu. Bir gösteri vardı yakında; ama arkadaş gelemeyecekti gösteriye. Ne olacak, kim çalacak diye düşünürlerken ben çalmak istedim. Benim annem Bulgar göçmeni. Bizim gelenekte kadınların davul, darbuka çalması vardır. Ben görmedim ama rahmetli teyzem hep anlatırdı. O bana toprak bir darbuka hediye etmişti. Çocukken çalardım ben onu. Oradan bir el alışkanlığı vardı. Aldım, çaldım. İlk konsere çıktığımda sene 1991'di sanırım. O zaman bir kadının darbuka çalıyor olması çok ilgi çekti. Ben de çok hoşlandım. O seyircinin ilgisi de hoşuma gitti o yaşıta. (A.g.k.)

BÜFK gibi kulüplerin kucaklayıcı tavrı ve uzun soluklu oluşu öğrencilerin sosyal sermayesinin hacminde Boğaziçi Üniversitesi'ndeki kulüplerin payını göstermektedir.

Diğer yandan, Özer'in anlattıklarında dikkat çekici olan iki husus vardır. Öncelikle, Özer, ailesinde kadınların davul, darbuka çalmasını kuşaklar arası aktarılan içkin kültürel sermayeye bağlamıştır. Kadınların toplum tarafından belirlenen roller dışında farklı alışkanlıklar geliştirmesi, örneğin davul çalması, gelenekle ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, Özer 1990'ların başlarında davul çalan bir kadın olarak bunun alışlagelmişin dışında bir durum olduğuna değinirken üstü örtük olarak eril tahakkümün halen aşamadığı bir coğrafyada yaşadığına gönderme yapmıştır.

Türkiye’de 1990’lı yıllarda, enstrüman seçimlerinde cinsiyetçi yaklaşımların tam olarak aşılamamış olması özel/kamu ayrımıyla ve ev içindeki kısımlara atfedilen eril/dişil kodlarla da ilişkilidir. Eril tahakküm söz konusu olduğunda,

Günümüzde durum görece daha iyi olmasına rağmen, özel/kamu ayrımı da uzunca bir süre kadını ev içine hapsetmiş, erkeği sosyalizasyon sürecine dâhil ederken kadını gündelik hayat pratiklerinde mekânsal sınırlamalarla karşı karşıya getirmiştir. Bu ayrım, kadının sosyal sermayesini, hatta ekonomik ve kültürel sermayelerini, artırmasına olanak tanıyan evin dışındaki mekânlara dâhil olmaya başlamasından sonra da farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Bourdieu de mekânların yapısı üzerinden dişil ve eril kısımlar olarak ayrımına işaret ederek, ev içinde salonun eril kısım olarak algılanmasına karşı ahır gibi kısımların dişil olmasından bahseder (Bourdieu, 2015). (Eren, 2016a, s. 229)

Mekânlara atfedilen dişil/eril anlamlar Türkiye’de enstrüman seçimi için de geçerlidir. Keman, flüt, arp, çello gibi enstrümanlar zarafetle özdeşleştirilip daha çok kadınlara yakıştırılırken davul, bas gitar, elektro gitar gibi enstrümanlar erkeklere uygun görülmektedir.¹⁴⁴

Kardeş Türküler içinde işbölümünün ve paylaşımın nasıl işlediğine baktığımızdaysa, her aşamada kolektif kararlar alınması ve rollerin verili olmaması dikkat çekicidir. Kardeş Türküler için dans birimi, tiyatro birimi ve müzik birimi birbirinden bağımsız işleyen birimler değil, birlikte işleyen birimlerdir. Söz gelimi, bir üyenin ı ışık sistemleriyle ilgileniyor olması her zaman o eyleyicinin o işle ilgileneceği anlamına gelmez. Bu yaklaşım, Kardeş Türküler’in, sanat yaparak geçimini sağlayan birçok müzik grubundan farklılaşarak ayıksı bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Kardeş Türküler’de içecek servisini ve temizliği kimin yapacağı bile değişkenlik göstermektedir. Bu tarz gündelik işler isim sırasına göre organize edilmekte; herkes aynı iş kolunu deneyimleyebilmektedir. Vedat Yıldırım Kardeş Türküler’de herkesin, potansiyeli elverdiği ölçüde, her işi yapabileceğini belirtirken 15. yüzyılda yaşamış, interdisipliner çalışmalarıyla büyük ses getiren, *Yüksek Rönesans* dönemi ressamı da Vinci örneğini vermektedir:

Biz BGST’de üretim süreçlerini hep tartışıyoruz. Biz menajerlik kurumuna karşıyız mesela. Kardeş Türküler’i insanlara sunarken her şeyi menajere bırakırsak olmaz. Biz BGST’de bölümlere ayrılma olsa da hiçbir zaman bağların kopmaması gerektiğine inandık. Yoksa,

¹⁴⁴ Bilimsel bir çalışmada birtakım iddialar ortaya konulurken somut, nesnel verilere dayanmak önem taşımaktadır. Elimde somut, nesnel veriler olmasa da, 2010’dan beri gitar öğretmenliği statüsünde çeşitli müzik evlerinde çalışmamın içeriden gözlemci olarak bana bazı gözlemler yapma olanağı sağladığını belirtmekte fayda görüyorum.

günümüzdeki teknokrat bakışın ağır basma riski var. Mesela, Leonardo da Vinci anatomiden felsefeye her şeyi biliyordu. Işığımız olsa da, arada biz de bakıp öğrenebiliriz sistemin nasıl olduğunu. Kardeş Türküler’e baktığımızda, bazen kolektivizmin azaldığı da oluyor. Bizde mesela müzik yönetmenliği yok. Bazı dönemlerde de ekip hantallaşıp bazı insanlar daha çok iş yapıyorlar. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Sanat Dünyaları (2013) adlı yapıtında sanatsal üretim sürecinin tekil bir özneye indirgenemeyeceği; üretim sürecinde emeği geçen her personelin üretim sürecine bir şekilde dâhil olduğu görüşünü savunan Howard Becker temel (çekirdek) faaliyetlerde bulunanlarla yan (destek) faaliyetlerde bulunanlar arasında bir ayrım yapmaktadır. Bu ayrım, iki farklı kol arasında bir üstünlük yaratmasa da üretim sürecinde bulunanları çekirdek faaliyetler altında, diğer çalışanlarıysa destek faaliyetler altında sınıflandırmaktadır. Mevzubahis olan müzik alanıysa, besteci çekirdek personel konumundadır. Sponsorlukla uğraşanlar, konserin organizasyonunu sağlayanlar, eserin düzenlemesini yapanlar, bir şarkıya klip çekilecekse müzisyenin makyajını yapanlar, albümün basılmasını sağlayan plak şirketinde çalışanlar destek personelin bir kısmını oluşturmaktadır. Bu liste farklı müzik üretim süreçlerine göre değişkenlik gösterebilmektedir. Kardeş Türküler grubuna baktığımızdaysa, herkes destek personel olarak görülmekte; merkez personel-destek personel ikiliği aşılmaya çalışılmaktadır. Kardeş Türküler içinde herkesin sürekli kendini geliştirmesi beklenirken besteci, düzenlemeci, enstrümanacı gibi ayrımlar ortadan kalkmıştır. Ancak, Kardeş Türküler’in kendi içinde belli bir habitus oluşmuş olsa da grubun içindeki her eyleyici farklı kültürel sermayelere sahip olup kendi habitus’larını yapıya taşımışlardır. Yani, her ne kadar ayrımlar kalkmış olsa da belli uzmanlık alanları oluşmuş; kaçınılmaz olarak, kimi konularda bazı eyleyiciler diğerlerine göre daha çok bilgi ve deneyime sahip olmuşlardır. Akkaya bu ayrımı şöyle yorumlamaktadır: “Mesela Balkan müziklerinde Fehmiye’yle ben biraz daha sorumluluk alırız. Orta Anadolu, Toroslar deyince Feryal sorumluluk alır daha çok. Vedat’ın özellikle perküsyon düzenlemelerine hakimiyeti var. Yani, aslında herkesin biraz sorumluluk alanı var. Ama katılımcılık önemli bizde” (Akkaya, mülakat, 31 Mart, 2017).

Destek personel – merkezi personel ayrımının ortadan kalkması muhtemel kırılganlıkları ve kişisel üstünlük çabalarını aşma girişimi olarak da yorumlanabilir. Nihayetinde, Kardeş Türküler her ne kadar bireylerin toplamından büyük bir kolektif yapı gibi dursa da bu yapının hücrelerini eyleyiciler oluşturmaktadır. Üretilen ürüne

ve sürece odaklanmak yerine salt üretenlerin tipolojisi üzerinden çıkarımlar yapmaya çalışmak üretim sürecini ve ortaya konan ürünü olumsuz olarak etkileme ihtimali taşımaktadır. Ancak, Kardeş Türküler’in iç hukuku dikkatli bir şekilde düşünülmüş; birtakım tartışmalar yaşansa da yapının sürekliliğini sekteye uğratmayacak bir kontrol mekanizması oluşturulmuştur. Bi grup değil, proje olarak yapılaşmanın bu bağlamda birçok faydası olmuştur. Kardeş Türküler’de emek-kazanç eğrisi de sürekli gözden geçirilmekte; kazanılan ücretin nasıl pay edileceği her seferinde yeniden tartışılmaktadır:

Organizasyon bölgesinde genelde belli bir hesaplama üzerinden pay verilir. Ama performansçılar sık sık yeniden değerlendirilir. Mesela, kişinin bestesi varsa, kişi söz yazmışsa o dönemki konserlerde belli bir ekstra pay ayrılır. Kimisinin de o dönem hiç öyle bir şeyi yoktur; ama basın görüşmelerine çok fazla gitmiştir. Belki de çalışma organizasyonunu ve angarya işleri yapmıştır kişi. Bütün bunlar yeniden gözden geçirilir. Besteyi yapan daha fazla pay alır mantığından ziyade herkes yaptığı iş üzerinden değerlendirilir. Şu an bir albüm çıkıyor. Bu albümün rejiliğini yapmış olan dört kişi var. Onlar muhtemelen albümün konserleri üzerinden giden ilk bir buçuk yıl diğerlerinden farklı bir pay daha alırlar. Böyle birtakım kendi iç hukuku var Kardeş Türküler’in. Burası her zaman tartışmalı bir şey de. Hiçbir zaman tartışmasız gitmez böyle şeyler. Her zaman aslında piyasanın içindeki bir gruba doğru savrulma ihtimalin vardır. Ama bir masa başına oturup onun payı şu olsun, bunun payı bu olsun, diye gitmiyor bizde süreç. Çok kavgalı gürültülü hale de gelebiliyor tartışmalar. İnsanların bazı şeyleri içine attığı, konser ortamlarına yansıyan bazı şeyler de olabiliyor. Grup içinde sertleşebilen bir tartışma dışarıdan birileri geldiğinde makul bir düzeyde ve analiz etmeye çalışılarak tartışılıyor. Başka türlü zaten yirmi beş yıl olamazdı. Daha makule çağıran ortamlar kurulabildiği için devam etti Kardeş Türküler. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Bu aşamada belirtmek gerekir ki, Türkiye’de yirmi seneden uzun bir süredir varlığını sürdüren çok az sayıda grup bulunmaktadır. Kardeş Türküler’in yaklaşık yirmi beş senedir devam edebilmesi birtakım asgari müştereklerde uzlaşılabilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Uncu’nun da belirttiği üzere, zaman zaman çok sert tartışmalar yaşanmış olsa da “makule çağıran ortamların kurulabilmesi” Kardeş Türküler’in ayakta kalmasını sağlamıştır. Diler Özer’se Kardeş Türküler’in temellerinin sağlam kurulmuş olmasını siyasal alan-müzik alanı-yapı ilişkisi üzerinden üç ana sebebe bağlamıştır:

Birincisi, projenin dayandığı politik kültürel bir zemin var, 1990’lardan gelen. Kardeş Türküler’in bir sözü var ve o söz geçerliliğini hiç yitirmedi. İkincisi, buradan bir müzikal gelenek gelişti. İnsanlar bunun içinden beslendi. Sadece buna bağlı olmaksızın bir hayat sürme olanağı doğdu. Üçüncüsü ve en önemlisi, tabi ki BGST’nin içinde olmak... Pek çok grubun

başına gelebilecek savrulmalar yaşansa da Kardeş Türküler'in bu topluluğun içinde olması ile süreklilik sağlandı. (Özer, mülakat, 2 Haziran, 2017)

Üyelerin yaşlarına ve gelişimlerine baktığımızda, Kardeş Türküler içindeki eyleyiciler genellikle 1970-1971 doğumlu, yani kırklı yaşlarda, olup ilk politik sosyalizasyon süreçlerini 1980'lerde deneyimlemişlerdir. (bkz. EK-15) Siyasal alanın doxa'sının, yani sorgulamaksızın kabul edilmesi gereken politik kurallar silsilesinin, Özal tarafından belirlendiği yıllar henüz kültürel çoğulculuk ilkesinden çok uzak olunan yıllardır. Siyasal alanın adeta alanlar üstü bir güce kavuştuğu 1980'lerde müzik alanında da birçok kısıtlandırmaya gidilmiş; farklı milli ve etnik müziklere sakıncalı olarak bakılmıştır. Heteronom sanat anlayışının baskın olduğu 1980'lerde kültürel ürünleri takdir edebilecek kültürel sermayeye zor şartlarda ulaşan Kardeş Türküler üyelerinden Vedat Yıldırım, Kürtçe müziğin yasaklı olduğu yıllardan¹⁴⁵ şöyle bahsetmektedir:

1980 başları Türkiye'de baya sıkıntılı dönemler. Kürt müziğinin o dönemler sakıncalı bir şey olduğunu biliyorduk. Şivan Perwer'in kasetleri kopyalanıp gizli yerlerde dinlenirdi o dönem. Üniversiteye geldiğimdeyse, 1990'ların başında, yani Türkiye'de kimlik siyasetinin yükselmeye başladığı bir döneme denk geldim. Zamanla nispi bir rahatlama da geldi; Kürtçe serbest olmaya başladı. Kasetler, CD'ler serbest olmaya başlamıştı. Kardeş Türküler projesi bu dönemde şekillendi. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Sınıf konumlarını ele alacak olursak, Kardeş Türküler'in çekirdek kadrosunda yer alan eyleyiciler genellikle ekonomik, kültürel ve sosyal sermayeleri orta düzeyde gelişmiş ailelerin çocuklarıdır. Derinlemesine görüşme yapılan dokuz üyeden dördü annesinin mesleğini “ev hanımı” olarak belirtirken eyleyicilerin babaları maliye memurluğu, öğretmenlik, esnafılık, bankacılık, doktorluk, maden işçiliği yapmış ve hepsi emekli olmuştur.¹⁴⁶ Eyleyicilerin annelerinden üniversite mezunu olan çok az kişiye rastlanırken babalarının yarısı üniversite mezunudur. Bu bilgiler ışığında, ailelerin genellikle orta sınıfa dâhil olduğu söylenebilir. Kardeş Türküler üyelerinin ailelerinin aynı sınıftan gelmeleri benzer bir habitus'tan gelmelerini de sağlamıştır. “Bourdieu'nün *habitus* kavramı, insanların belirli kültürler veya alt kültür içerisinde yaşamaları sonucunda zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi stokunu anlatır. Bu yüzden işçi sınıfı kökenli biri kendi davranışı içinde bu çevrenin etkisini taşıyacaktır (örneğin, evliliğe karşı tutumuna göre, vb.)” (Palabıyık, 2011, s. 128). Orta sınıfa

¹⁴⁵ Türkiye'de Kürt'lerin müzikal pratiklerini inceleyen detaylı bir araştırma için bkz. Hongur, 2014.

¹⁴⁶ İstisna olarak, Fehmiye Çelik annesinin ve babasının hayatta olmadığını belirtmiştir.

dâhil olanların Türkiye’deki kültürel tüketim kalıpları, sosyalleşme eğilimleri ve ekonomik sermayeleri birbirine yakın olup bu yakınlık gündelik hayat pratiklerinde kendilerini ifade etme araçlarına da yansımaktadır.

Kardeş Türküler içindeki eyleycilerin evliliklerine baktığımızdaysa, genellikle BGST’li üyeler arasında ilişkiler yaşandığı görülmektedir. Uncu’nun yapı içindeki eyleyciler arasındaki evliliklere dair görüşleri şöyledir:

...Evliliklerin hemen hemen hepsi BGST içinden kişiler arasında oldu. Feryal Öney’le Ayhan Akkaya halen beraberler. İçimizde tek eski evlilik olarak o kalmış durumda. Sadece kendi içimizden evlilikler olacağı yönünde dedikodular çok yapıldı. Ama öyle bir şey yok tabi ki. İnsanlar genellikle üniversite kulüplerinde bir araya geldiklerinde zamanlarının büyük çoğunu orada geçiriyorlar. Bu yüzden de ilk çıkmaya başlayanlar genellikle o kampüs ortamı içindeki insanlar oluyor. Bunların bir kısmı evliliğe gidiyor, bir kısmı da gitmiyor. İlk kuşaklarda özellikle bu çok var. Bir kısmının da BÜFK’le mesela ilişkisi kalmasa da beraberlikleri devam ediyor. Sadece BÜFK içinden ya da bizim içimizden gelen bir şey değil yani bu evlilikler ve beraberlikler. İnsanlar birbirlerini orada görüyorlar ve ilişki yürütmeye başlıyorlar. Ama temel ilkelerden biri, kişisel ilişkini çalışma ortamına yansıtmamaktır. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Yaşanan evliliklerin sadece yapı içinde gerçekleşmesi üzerine yapılan dedikodular “yaşam alancı” olmakla ilişkilendirilmiş; bu evlilikler aracılığıyla kendi yaşama alanlarını kuran failler arasındaki etkileşimin artacağı düşünülmüştür. Uncu’ysa bu iddiaların asılsız olduğunu söylerken aynı sosyal ortamda kendilerini ifade eden, politize olan ve arkadaşlıklar kuran failler arasındaki ilişkiler ağının kaçınılmazlığına dikkat çekmiştir. Yani, yaşanan ilişkiler ve evlilikler aslında ortak habitus’un kaçınılmaz sonuçları gibi durmaktadır. Aslında Türkiye’deki birçok insan için evlilikler lisede veya üniversitede yaşanan tanışıklıklardan doğan ilişkiler ağının bir uzantısıdır. Kardeş Türküler’in dâhil olduğu habitus’a bakacak olursak, eyleycilerin en azından dört senelerini geçirdikleri Boğaziçi Üniversitesi habitus’un ilk somut imleyicisi olarak karşımıza çıkar. Bourdieu, birçok etkenin yanı sıra eğitim kurumları içindeki sosyalleşmenin habitus’un yapılaşması açısından önemine değinmektedir: “Bourdieu’ye göre habitus, bireylerin sosyalleştikleri süre içinde – çocuklukta ilköğretim, yetişkinlikte ortaöğretim – az çok bilinçsiz bir şekilde içselleştirilmiş ve benimsemiş olduğu idrak (dünyanın nasıl algılanacağına dair), değerlendirme (nasıl değerlendireceğine dair) ve eylem (nasıl davranacağına dair) şablonlarından meydana gelir” (Jourdain & Naulin, 2016, s. 42). Bourdieu’nün eğitim kurumları içinde gelişen sosyal sermayeye yaptığı vurgu Boğaziçi Üniversitesi’ndeki BÜO ve

BÜFK gibi öğrenci kulüplerinde yaşanan sosyalleşmelerin habitus'a etkisini de açıklamaktadır. Çoğunluğu 1980'lerin sonlarında BÜFK üyesi olarak üniversite kulüplerinde yer almaya başlayan Kardeş Türküler eyleyicileri ilk gençlik yıllarından itibaren iletişim halinde olup kişisel gelişimlerini dâhil oldukları ortak habitus'a yansıtmışlardır.¹⁴⁷ Çok uzun sürede yapılaşan, yapılaşmaya devam eden ve faillerini yapılaştıran bir habitus içinde dostluklar ve evlilikler yaşanacağı gibi ayrılıklar da kaçınılmaz olmuştur. Ancak, yürümeyen evlilikler sonrası yaşanan ayrılıklar yapıyı fazla olumsuz etkilememiş; eyleyiciler kişisel ilişkilerini mümkün olduğunca Kardeş Türküler dışında tutmaya çalışmışlardır.¹⁴⁸

Eğitim güzergâhına baktığımızdaysa, Kardeş Türküler üyeleriyle Anadolu Pop akımı temsilcilerinin benzer eğitim kurumlarında yetiştiği görülmektedir. Anadolu Pop temsilcileri Alman Lisesi, Kabataş Erkek Lisesi, Robert Kolej gibi Türkiye'nin seçkin eğitim kurumlarında yetişmişlerdir. Kardeş Türküler'in çekirdek kadrosunda yer alanların hepsi Boğaziçi Üniversitesi mezunu olmakla birlikte birçok üye Galatasaray Lisesi, Bornova Anadolu Lisesi, Kadıköy Anadolu Lisesi, Ankara Atatürk Lisesi gibi seçkin liselerden mezun olmuştur (Bkz. EK-15). Böylece, Anadolu Pop akımı eyleyicileri gibi, Kardeş Türküler üyeleri de çoğunlukla Batı müziğini üniversite öncesinde tanıma fırsatı yakalamıştır. Ancak, Anadolu Pop akımı temsilcileriyle Kardeş Türküler üyeleri arasındaki temel farklardan biri yüksek kültüre küçük yaşlarda ulaşma arasındaki farktır. Anadolu Pop akımına dâhil olan müzisyenlerin aileleri genellikle yüksek kültürden gelen aileler oldukları için bu eyleyiciler akademik eğitim kurumlarından önce seçkin kültürel ürünleri takdir edebilecek potansiyele sahip olmuşlardır. Ancak, Kardeş Türküler için bunun tam tersini söylemek mümkündür. Sanat alanının içinden gelen veya sanata eğilimi yüksek seviyede olan ailelerden gelmeyen Kardeş Türküler üyelerinin kültürel sermayesinin gelişmesi büyük ölçüde akademik kurumlar aracılığıyla gerçekleşmiştir.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Sevilay Saral eski BÜO üyelerindendir.

¹⁴⁸ Örneğin, Vedat Yıldırım'ın Selda Öztürk'ün eski eşi olduğunu Yıldırım'la 27 Nisan, 2017'de yaptığımız mülakat esnasında öğrenmiştim. Aynı gün, mülakatım öncesinde, BGST binasında Kardeş Türküler'in bir provasına tanıklık etmiştim. Bu provada Yıldırım ve Öztürk vurmalı çalgılar çalan iki üye olarak yan yana oturmakta, Kardeş Türküler içindeki kolektif paylaşıma iki müzisyen olarak dâhil olmaktaydılar.

¹⁴⁹ Bu noktada, bir yanlış algıya mahal vermemek için belirtmek gerekir ki, Kardeş Türküler üyelerinin aileleri müzik alanından tamamen bağımsız kişiler değildir. Örneğin, Selda Öztürk'ün

Bir dönem Kardeş Türküler üyelerinin çalıştırıcılığını ve danışmanlığını yapmış olan Ahmet Altınel BÜFK ve BGST kuruluş sürecine de tanıklık ettiği için Kardeş Türküler’e dair Altınel’in düşünceleri de önem taşımaktadır. Düzenlemelere müdahalede bulunmasına rağmen kararların kolektif alındığına değinen Altınel BÜFK’te başlayıp Kardeş Türküler’e kadar uzanan süreç içindeki gözlemlerini aktarırken Kardeş Türküler’in ilk arayışlarını eyleyicilerin sınıf konumu üzerinden yorumlamaktadır:

BÜFK’te Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikaları tartışılıyordu. Althusser’e kadar derin entelektüel okumalar yapılırken müzik, dans ve tiyatro iç içeydi. Ben sürece daha çok dışarıdan müdahildim. Zaman içinde çalıştırıcı pozisyonu aldım. Kardeş Türküler üyelerine baktığımızda, a priori kültürel bağlamlarıyla gelen insanlar. Ama elit eğitim kurumlarından geliyorlar ve Boğaziçi’nde okuyan orta sınıf gençler. Halk müziği söylemeye çalışan ve arayışları olan insanlar... (Altınel, mülakat, 8 Mart, 2017)

Temel prensip olarak kültürel çoğulculuk ilkesini benimseyen Kardeş Türküler üyelerinin çok farklı bölgelerde doğup büyümüş olmaları grup içinde de kültürel geçişkenliğe ve farklı kimlikler arası etkileşime olanak sağlamıştır. Örneğin, Vedat Yıldırım ve Selda Öztürk Kürt bir aileden gelirlerken Diler Özer’in annesi Bulgar göçmenidir. Fehmiye Çelik’in ailesiyse Yugoslav’dır. Ailelerin yetiştiği coğrafyaların farklılıklar göstermesi Kardeş Türküler’e olan yaklaşımlarının da farklılıklar göstermesine neden olmuştur. Fehmiye Çelik Kardeş Türküler’e yönelimi ailesi tarafından hararetle desteklenen nadir üyelerden biridir. Bu takdir ve teşvik Yugoslavya’da farklılıklara gösterilen müsamahayla da ilgilidir:

Her zaman babam çok destekledi beni Kardeş Türküler sürecinde. Kardeş Türküler konserlerinden çok keyif aldılar. Yugoslavya sosyalist, federe bir devletti yıkılmadan önce. Farklı halklar bir arada yaşıyorlardı. Farklılıklarla bir arada yaşamış insanlardı onlar; annem de, babam da öyleydi. Onun için hiçbir zaman yanlarındaki insanı ötekileştirerek bakmadılar. Farklılıklarla bir arada olmaya hep saygı duydular. Onun için Kardeş Türküler gibi bir projede söylüyor olmamdan hiç rahatsız olmadılar. Babam ortaya konan emeği de gördüğü için hiçbir zaman rahatsız olmadı Kardeş Türküler’den. (Çelik, mülakat, 17 Mayıs, 2017)

babası evde bağlama çalmakta; Âşık Mahsuni’yi büyük bir ilgiyle dinlemektedir. Ancak, Bourdieu’cü bir perspektiften baktığımızda, ailelerin yüksek kültürden gelip sanata bakışlarında “iyi zevk” eğilimi göstermeleri için daha uzun vadeli, daha içkin ve somut göstergelere sahip olmaları gerekmektedir. Hatırlayacak olursak, Anadolu Pop’un öncüleri arasında gösterilen Cem Karaca’nın annesinin ve babasının tiyatrocı olması bunun bir misalidir. Yine aynı şekilde, Barış Manço’nun babaannesinin dedesi dönemin büyük bestecilerinden Tanburi Ali Efendi’dir.

Ancak her Kardeş Türküler üyesi Fehmiye Çelik kadar şanslı olmamış; ailesi tarafından Kardeş Türküler'e yönelimi desteklenmeyen birçok kişi olmuştur. Yapılan görüşmelerde Feryal Öney, babasının Kardeş Türküler'i riskli bulduğunu belirtirken Diler Özer'in, Selda Öztürk'ün, Ülker Uncu'nun ve Vedat Yıldırım'ın aileleri Kardeş Türküler'de müzik yapmayı gelecek vaat eden bir meslek olarak görmemişlerdir. Çocuklarının seçkin bir eğitim kurumunda eğitim alıp yüksek kültürel sermayeye sahip olduğunu düşünen aileler Kardeş Türküler'i geçici bir heves veya hobi olarak görme eğilimde olmuşlardır. Bu noktada, araştırmanın kapsamından fazla kopmadan, bir parantez açarak Türkiye'de meslek sahibi olma algısı kısaca tartışılabilir:

Türkiye'de meslek sahibi olmak genellikle, ekonomik bir etkinliği profesyonel uğraş haline getirmek olarak görülür ve meta ile kurulan ilişki üzerinden tanımlanır. Çalışma kavramı, kullanım değeri olan mal ve hizmetlerin üretimi üzerinden kurulacak olan geniş kapsamlı bir tanıma kuramsal ve yapısal olarak işlevsellik kazandıramadığı için birçok uğraş – bunlar üretim sürecine dâhil olsa da – boş zaman aktivitesi veya hobi olarak değerlendirilmektedir. Gündelik hayat pratiklerine de yansıyan bu yaklaşım, boş olmayan zamanın boş olan zaman üzerinde tahakkümünü; meslek sahibi olmanın meslek sahibi olmama veya hobi sahibi olma durumlarına göre üstünlüğünü artırma ihtimalini içinde taşır. Dolayısıyla toplumsal tabakalaşmayı derinden etkileme eğilimi gösterir. Bu duruma, kullanım değeri yüksek olup değişim değeri olmayan veya değişim değeri olsa bile düşük bir değişim değerine sahip olan edebiyat ve sanat alanındaki ürünlerin yaratım sürecinde bilhassa rastlanır. (Eren, 2016b, s. 100)

Öncelikle, ailelerin Kardeş Türküler'i genellikle bir meslek kapısı olarak görmemesi sınıfsal konumla ilgilidir. Türkiye'de orta sınıf aileler kısıtlı bir ekonomik sermayeye sahip oldukları için çocuklarının geleceğine dair çeşitli kaygılar taşımaktadır. Bourdieu'ye göre, eğitim sistemi eşitsizlikleri her seferinde yeniden üretme eğilimi gösterir. Adil olmayan bir sistem içinde eşit olmayan şartlarda kültürel sermayeye ulaşmaya çalışan çocuklar ailelerin ekonomik, kültürel ve sosyal sermayelerinden belli bir yaşa kadar etkilenmekte; özellikle ailelerin ekonomik sermayesi çocuğun geleceğinde hayati bir rol oynamaktadır. Seçkin olmayan ailelerden gelen bireyler kısıtlı kaynaklara sahip oldukları için sistem içinde başarılı olmak için seçkin ailelerin çocuklarına göre daha çok çaba harcamaya gerekliliği hissetmekte; ailelerinden aktarılan habitus'un sınırlarını zorlama eğilimi göstermektedir. Kardeş Türküler üyelerine baktığımızda, üyeler, yüksek kültürel sermayeye ulaşmak için her türlü imkânı sunan Boğaziçi Üniversitesi gibi seçkin bir eğitim kurumunda eğitim alma fırsatı yakalamışlardır. Prestijli bir eğitim kurumunun

sağladığı kurumsallaştırılmış kültürel sermayeyi temsil eden bir diploma birçok iyi şirketin kapısını aralayabilir(di) ve mezunların kısa sürede yüksek ekonomik sermayeye ulaşmasına kaynaklık edebilir(di). Yüksek ihtimalle, aileler de bu olasılıkları düşünerek çocuklarının Boğaziçi Üniversitesi'nde edindiği ve mezuniyetle birlikte geliştirebileceği olağanüstü imkânları hayal etmişlerdir: Yepyeni bir habitus, yepyeni bir hayat... Ancak, Kardeş Türküler üyeleri, habitus'un ekonomik sermaye dışındaki bileşenleri olarak karşımıza çıkan sosyal sermayeyi ve kültürel sermayeyi hayatlarının merkezine koyarak kendilerine bir yol çizmişler; müzik/sanat aracılığıyla bir araya gelip mezun oldukları bölümlerle ilgili iş kollarında çalışmaktan vazgeçmişlerdir. Bourdieu özellikle kültürel sermayeyle ekonomik sermayenin birbirine dönüşebilme potansiyeline vurgu yapmıştır. Yüksek kültürel sermayeye sahip olmak yüksek ekonomi sermayeye ulaşmak için büyük bir avantajdır. Ancak, Kardeş Türküler üyeleri, kültürel sermayelerini hem akademik kurumlar, hem de sosyal ilişki ağları aracılığıyla geliştirmiş olsalar da bu sermayelerini yüksek ekonomik sermayeye dönüştürmeyi temel bir motivasyon aracı olarak görmemişlerdir. Bu bakış açısı, bir yandan da, Kardeş Türküler üyelerinin ortaya koyduğu sanat ürünlerinde onları daha özgür kılmıştır.

Ailelerin özellikle grubun ilk yıllarında Kardeş Türküler'e olumsuz yaklaşması Kardeş Türküler'in müzik alanında kendini nasıl konumlandırmaya çalıştığıyla da doğrudan ilgilidir. Kardeş Türküler'in görünür olmaya başladığı 1990'lı yıllarda müzik alanından elde edilecek çıkarlar doğrultusunda eyleyiciler tarafından yapılan yatırımlar, yani *illusio*, genellikle şöhret ve para odaklı olmuştur. O yıllarda star olmak için pop müzik icrasını kabul etmek ve imajlara önem vermek gerekmektedir. Öte yandan, Türkiye'de 1990'larda müzik alanının *doxa*'sında, yani oyunun sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarında, görülen değişiklikleri fark edip belli çıkarları pragmatist olarak değerlendirmek ekonomik sermayenin dolaşımında 2000'lere kadar temel mercilerden olan plak şirketlerinin taleplerine de boyun eğmeyi gerektirmektedir. 1990'larda müzik alanının yapılaşmasında Sezen Aksu merkezli sosyal ilişkiler ağının önemli olduğunu da göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Özellikle 1990'lar pop müzik alt alanında konumlanan Levent Yüksel, Sertab Erener ve Yıldız Tilbe gibi eyleyiciler 1990'larda Aksu'nun iyice yükselen sosyal sermayesinden yararlanmış; Aksu'yu adeta bir kültürel üretim kaynağı olarak değerlendirmişlerdir. 1990'larda çıkan birçok albümdeki şarkılarda söz ve

müziklerin, Aksu'ya ait olduğu görülmektedir. Kardeş Türküler'se farklı bir çizgide ilerleyerek dönemin egemen müzik anlayışı ve stratejileri dışında kendini konumlandırmış; takip etme stratejileri güden eyleycilerden değil, alt üst etme stratejileri benimseyenlerden olmayı tercih etmiştir.

5.2 Kardeş Türküler'in Müzik Alanında ve Siyasal Alanda Konumlanması

Yürütülen araştırmanın odağında yer alan, Türkiye'de protest müzik alt alanının bir örneği olarak değerlendirilen Kardeş Türküler grubu 1990'larda, yani, koalisyon hükümetleriyle geçen istikrarsız bir dönemde kurulmuştur. Kürt siyasal hareketinin ivme kazandığı bu dönemde barışın ve kardeşliğin sürekliliğini erek edinmiş bir grup olan Kardeş Türküler totaliter ve despotik uygulamalara karşı bir konum alırken ulus devlet inşasının resmi ideolojisiyle bir hesaplaşma içinde de olmuştur. Diğer yandan, farklı etnik ve milli temsiliyetlerin yok sayılmaması gerektiğine inanan grubun politik tavrını sadece siyasal alan üzerinden değerlendirmek indirgemeci bir yaklaşım doğuracaktır. Kardeş Türküler grubunda sanatın siyasete, ya da siyasetin sanata tahvil edilmesi söz konusu değildir. Sanat aracılığıyla bir söz söylenip protest bir duruş sergilenirken müzik alanının ve siyasal alanın iç dinamikleri birlikte ele alınıp kültürel-politik bir tavır benimsenmektedir.

Yaklaşık yirmi beş yıldır varlığını sürdüren Kardeş Türküler grubunun hem 1990'lara, hem de 2000'li yıllara tanıklık etmesi eyleycilerin siyasal alanın değişen iç dinamiklerine göre müzik alanındaki konumlanmalarını muhafaza etmesinde değişik stratejiler yürütmesine vesile olmuştur.

Kardeş Türküler grubu, genellikle, “söylem olarak protest müziğin sınırları içine dâhil olmasa da Türkiye'deki farklı etnik grupların halk şarkılarını oldukça başarılı biçimde yorumlayarak ve muhalif yapıların etkinliklerinde sürekli yer alarak, müzik alanında önemli bir yer kaplamaktadır” (Duran, 2015, s. 204). Bir müzik grubu olmanın ötesinde, tarihsel bir perspektif üzerinden gözlemlendiğinde; ortaya çıktıkları dönemin politik koşulları ve Kardeş Türküler'in düşünsel arka planı da bütüncül bir analiz ile göz önünde bulundurulduğunda, Kardeş Türküler, protest tavrı olan bir sanat eylemi olarak incelenebilir. Tam da bu nedenlerle, Kardeş

Türküler'den bahsederken protest bir müzik grubu olarak bahsetme imkânı doğar.¹⁵⁰ Zira, Kürtçe başta olmak üzere farklı dillere müsamaha gösterilmeyen 1990'larda baskılar ileri boyutlara ulaşmış; medya alanı da Türkiye'deki çok kültürlülüğü anlamaktan uzak bir tutum almıştır:

Kürt halkına ve gayrimüslim halklara yönelik baskının üst seviyede olduğu bir dönemde, Kürtçe ve diğer dillerin pek de hoş karşılanmadığı bir atmosferde yaptıkları müzikle 90'lı yılların ikinci yarısında Türkiye'deki çok kültürlülüğe dikkat çekmeyi başarmıştır Kardeş Türküler grubu... (A.g.k., s. 324)

Bu noktadan hareketle, Kardeş Türküler projesini öneren Ömer Faruk Kurhan'ın da Kürt bir aileden gelmesi bir tesadüfün ötesinde yorumlanmaya açıktır. 1990'lar siyasal alanının genel yapısal özelliklerinin etnik/milli asimilasyona mahal vermesi; Kürt realitesinin artık görmezden gelinemeyecek bir aşamaya gelmesi projenin ardındaki önemli motivasyonlardan biri olmuştur. Kurhan, kendi eğitim güzergâhına ve politik sosyalizasyon sürecine de kısaca değinerek bu durumu şöyle açıklamaktadır:

1960 sonlarında İstanbul'a göç eden bir Kürt ailenin üyesi olarak çocuk yaşlardan itibaren, seçkin kabul edilen kurumlarda eğitim görmüş olsam da, bireysel ikbal açısından vaatkâr görünen etnik asimilasyona karşı tepki geliştirmemin ve bu tepkiyi muhafaza etmiş olmamın KTP önerisinin geliştirilmesinde belirleyici olduğu söylenebilir. (Kurhan, 2008, s. 11)

Kardeş Türküler'in ikinci dönemi diyebileceğimiz 2000'li yıllardaysa AKP kontrolündeki yetke alanının çok güçlendiği; zaman içinde, AKP'nin kültür-sanat alanı başta olmak üzere diğer alanlar üstünde tahakküm kurabilen yegâne güç unsuru haline dönüştüğü görülmektedir. 3 Kasım, 2002'de gerçekleştirilen seçimler sonucunda % 34 oyla tek başına iktidar olan AKP'nin işleyişine ve yapısal özelliklerine bakacak olursak,

On yılı aşkın bir süre tek başına iktidarda kalmak, partiden bir cumhurbaşkanı çıkartmak ve süreç içerisinde yaşanan hızlı ekonomik büyüme sayesinde elde edilen ekonomik kaynakları kullanma imkânına sahip olmak, bu dönem içerisinde AK Parti'nin yürütme görevi gören bir hükümet olmaktan öte, devleti yeniden yapılandıran bir güç haline gelmesini kolaylaştırmıştır. Diğer bir deyişle, AK Parti, ulus-devlet alanında oldukça etkin bir eyleyici haline gelebilme

¹⁵⁰ Burada dikkat edilmesi gereken husus, Kardeş Türküler ele alınırken “protest” sözcüğünün müzikten ziyade müzik grubunu imlemesi üzerine yapılan vurgudur. Diğer bir deyişle, protest müzik tanımı üzerinden değil, protest müzik grubu olarak Kardeş Türküler'i sosyolojik araştırmanın nesnesi olarak ele imkânı üzerinden bir analiz yürütülmüştür.

başarmış, sıradan bir hükümet konumunun sağlayacağından çok daha fazla iktidara sahip olmuştur. (Koyuncu, 2013, s. 64)

AKP döneminde siyasal alanda bu gelişmeler yaşanırken, özellikle 2011'den itibaren, devletin kültür-sanat politikalarının da tek yönlü olduğu görülmektedir. Devletin kültür-sanat politikaları müzik alanının 1990'larda genişleyen sınırlarını 2000'lerde yeniden dar bir çembere hapsederken müziğin icra edildiği bölgeler ve mekânlar da kültürel/sanatsal çeşitliliğin azalmasından nasibini almıştır. 2011'den başlayarak, Beyoğlu Bölgesi'nin kendine özgü kültürel kodları ve eğlence alışkanlıkları zoraki bir dönüşüme maruz kalmış; İstiklal Caddesi'nde ve Asmalımescit'te de yapısal değişiklikler baş göstermiştir:

Yüzyıllardır farklı kültürleri kucaklayan, sürekli gelişerek yenilenen Beyoğlu, kentin eğlence dünyasının kalbiydi. 2011, bu durumu sonlandıracak olayların başladığı yıl oldu. Beyoğlu Belediyesi, o yıl dışarıya masa koyan restoran ve kafelere sınırlama getirmeye başladı. Hemen ardından, dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Berat Kandili'nde restoranların sokaklara koydukları masaları görüp rahatsız olmasıyla, Asmalımescit'in kaderi değişti. Masa operasyonu yapıldıktan sonra işleri büyük oranda azalan esnafın zorlu günleri başladı, iflaslar geldi... İstiklâl Caddesi ve Asmalımescit, son altı yılda ülkede değişen siyasi kültürün etkilerinin en derinden hissedildiği bölge oldu. Gezi Parkı'nda yaşananlar ve el değiştiren sermayenin ekonomiye yansımaları, Taksim'deki mekânların yapısını da yeniden şekillendirdi. Arap turistlere yönelik tasarlanan alışveriş odaklı AVM kültürü, en başta İstiklâl Caddesi'ni vurdu. Demirören AVM'nin ardından tarihi Emek Sineması'nı yok eden Grand Pera AVM, caddenin dokusunu bozdu. Birbiri ardına kapatılan geleneksel sinemalar ve kitapçılardan sonra kültür ve sanat izleyicisini Beyoğlu'na çeken temel yapılar ortadan kalktı. 2008'den beri kapalı duran Atatürk Kültür Merkezi'nin perişan halini görmek giderek daha çok hüznü veriyor oldu. Taksim Meydanı, en son meydana dökülen betonla birlikte karakterini de yitirdi. (Kalkandelen, 2017)

Ekonomik sermayenin dolaşımı kültür-sanat ürünlerinden ve mekânlarından gitgide tüketim mekânlarına kayarken müzik sektörü büyük yara almış; İstiklal Caddesi'nde ve Asmalımescit'te canlı müzik yapan birçok mekân kapanma noktasına gelmiştir. Taksim, İstanbul'un merkezinde yer almasından dolayı ayrıca sembolik bir öneme sahiptir. Bir metropolün merkezinde meydana gelen değişim dönüşümler siyasal alanın baş aktörlerinin genel eğilimlerinden; tavır-tutumlarından bağımsız düşünülemez. Bourdieu, sermayelerin birbiriyle etkileşimine değinirken özellikle kültürel sermayeyle ekonomik sermaye arasındaki dönüşüme dikkat çekmiştir. Bu iki

sermaye türü arasındaki geçişkenlik kültürel sermaye taşıyıcılarını (konser mekânları, müzisyenler, festivalleri düzenleyen belediyeler...) da etkilemektedir.¹⁵¹ Ancak, Türkiye’de 2000’li yıllarda siyasal alanda yaşanan gelişmelere paralel olarak azalan kültürel imkânlar yüksek kültürel sermaye sahipleri olarak karşımıza çıkan sanatçıları birçok açıdan kısıtlandırmış; kültürel sermaye taşıyıcıları belli tekeller etrafında toplanmaya başlamıştır. Türkiye’yi uluslararası müzik dünyasında temsil eden dahi/virtüöz piyanist Fazıl Say’ın birçok konseri politik nedenlerden dolayı kısıtlanırken Türkiye’de çok kültürlülük esasına dayanarak düzenlenen festivallerin sayısı da son yıllarda azalmıştır. Kardeş Türküler üyelerinden Ülker Uncu, özellikle Gezi Parkı eylemleri sonrasında siyasal alanda ve müzik alanında yaşanan kırılmayla birlikte müzik alanının daralan sınırlarına dikkat çekmektedir:

Türkiye’de müzik piyasası sınırlı hale gelmiş durumda. Belli yerlerde sıkışmaya başladı konserler. Hayal Kahvesi, Jolly Joker gibi mekânlar konser yapmak isteyen bir sürü insan için tek şans gibi. Çünkü hiç olmazsa içkiden de para kazanılarak konser bir şekilde döndürülüyor. Bir alternatif de çok büyük isimlerle açık havalarda konser vermek. Gezi’den önce bir sürü yerde bir sürü konser yapılabiliyordu. Kültürel imkânlar daha fazlaydı İstanbul’da. İstanbul’un gerçekten her bölgesine gidiyordunuz. Mekânların ayrımını yapmadan çok farklı isimler İstanbul’un her yerinde dolaşıp konser yapabiliyordu. Size ulaşamayacak seyircinin ayağına kadar gidip konserler yapılıyordu. Ama Gezi’den sonra ciddi bir ayrışma ve kırılma yaşandı. Birincisi, İstanbul’daki belediyelerin konser sayıları çok azaldı. İkincisi, AKP’li belediyelerin ya da hükümetle bire bir ilişkisi olan yerlerin yaptığı konserler çok kesinleşti. “Bizden misin, değil misin?” yönünde bir ayrışma yaşandı... Fazıl Say’ın Antalya’daki senfoniyle olan konseri iptal edildi. Bu işin bir boyutu... Ama Katar’da tamamen özel olarak düzenlenen (dışarıdan, bağımsız bir organizasyon) Fazıl Say konserine de Katar Konsoloslugu devreye sokulup müdahale edildi. Artık iyice uçlara ayrılan, savrulan bir ortam var şu anda: CHP Belediyesi’nin yapacağı işler, AKP Belediyesi’nin yapacağı işler gibi. Diğer belediyeler tarafından Kürt bölgelerinde uzun süren enteresan festivaller yapılıyordu aslında üç yıl önceye kadar. Çok kültürlülük meselesinin ciddiyetle gündeme getirildiği, o yüzden de Karadeniz müziklerinin falan dâhil edildiği festivaller yapıldı. Ama son üç yıldır artık hiçbir şey yapılamıyor. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Siyasal alanda ve kültür-sanat alanında 2000’lerde yaşanan kırılmalar Kardeş Türküler’in yıllık konser sayısını da olumsuz etkilemiştir. Gezi Parkı eylemleri öncesinde Kardeş Türküler’in senede ortalama 45-50 konser verebildiğini belirten

¹⁵¹ Burada, kültürel sermaye taşıyıcıları derken “taşıyıcılık” sözcüğü çift anlamlı kullanılmıştır. Aktarım anlamında bir taşıyıcılık olabileceği gibi, sahiplik anlamında bir taşıyıcılık ihtimali de bu muhtemel anlamlara dâhildir.

Uncu, son iki senedir konser sayısının 30-33 civarına düştüğünü belirtmiştir. (A.g.k.) 2000’li yıllarda internetin yaygınlaşmasıyla birlikte farklı müzik paylaşım platformlarının ortaya çıkması kaset satış rakamlarını çok azaltmış; müzisyenlerin ekonomik sermayesi hayli kısıtlanırken konserler temel gelir kaynağına dönüşmüştür. Bunun üstüne konser sayılarının azalması Kardeş Türküler gibi ana akım müziğe alternatif müzik yapmaya çalışan gruplar için bir ekonomik tehdit oluşturmaya başlamıştır. Politik duruşu sebebiyle sol tandanslı çevrelerle sürekli ilişki halinde olan Kardeş Türküler’in dayanışma konserlerine davet edilmesi ve çeşitli bağımsız kurum, kuruluşlardan zaman zaman maddi destek alması bu olumsuz durumun bir nebze üstesinden gelmesine yardımcı olmaktadır. Kardeş Türküler’e gösterilen bu destekler, Kardeş Türküler’in ekonomik sermaye olanaklarının azaldığı zamanlarda sosyal sermaye imkânlarından faydalanabildiğini göstermektedir. Ayrıca, Kardeş Türküler’in Candan Erçetin ve Sezen Aksu gibi popüler müzisyenlerle ortak konserler gerçekleştirmesi grubun görünürlüğünü korumasına olanak sağlamıştır.

Kardeş Türküler grubu üyeleriyle yapılan derinlemesine görüşmelerde eyleyiciler politik sosyalizasyon süreçlerinin ortaokulda, lisede veya üniversitede başladığını söylemişlerdir. Grupta hem vurmali çalgıları çalan, hem de vokal olarak yer alan Vedat Yıldırım dışında hiçbir üye politik bir grupla direkt temas içinde olmamış; herhangi bir siyasi parti/örgüt üyeliği gerçekleştirmemiştir. Kendilerini politik olarak tanımlamaya başladığı süreçler sorulduğunda farklı cevaplar veren eyleyiciler arkadaş çevresi, aile, Galatasaray Lisesi’nde yürütülen konsey çalışmaları, üniversite öncesi edebiyat öğretmenleri, BGST veya Kardeş Türküler’in üyelerin politik kimliklerinin ilk şekillenmesinde etkili olduğunu söylemişlerdir. Ailelerinin çoğunlukla CHP tandanslı, Kemalist bireyler olduğunu söyleyen eyleyicilerin müşterek bir çizgide siyasal alana yaklaşmaları; yüksek siyasete ve tek bir partinin indirgemeci tavrına karşı bir duruş sergilemeleri dikkat çekicidir. Ancak, grup üyelerinin üniversiteye kadar içinde bulunduğu habitus bilhassa ailelerinin sosyal sermayesinden ve lisedeki arkadaş çevresinden hayli etkilenmiş; Boğaziçi Üniversitesi’ne gelip bu yerleşik ilişkiler ağından kurtulana kadar etkileşimler devam etmiştir. Mesela, grupta vurmali çalgılar alanında ustalaşmış olan Diler Özer lisede kendini ulusalcı ve Atatürk’çü olarak ifade ederken üniversitede siyasete ve politikaya bakışı farklılık göstermiştir. Özer, bu süreci şöyle anlatmaktadır:

Kendini nasıl tanımladığı kişinin içinde bulunduğu ortamla da ilgilidir. Lisedeyken İzmir’de Atatürk’cü, ulusalcı gibi tanımlamalarım vardı. Lisede İzmir’in ulusalcı havası; evdeki kitaplar, ailem etkiliydi kendimi politik olarak tanımladığım ilk süreçte... Üniversiteye geldiğimde tabii bunlar karıştı. Üniversite süreci kendini bulmaya çalışma dönemi... Şimdi kendimi o’cu, bu’cu, solcu vs. gibi adlandırmayı çok fazla sevmiyorum. Aslında her anlamda demokrasiyi savunan - tabii herkes kendine göre demokrat ama- birisiyim. Ben her türlü görüşe yer verilmesi gerektiğini savunan bir dünyada, imtiyazsız yaşanabilecek bir dünyada yaşanması gerektiğini savunan bir demokrasi anlayışından bahsediyorum. Öyle bir demokratım diyebilirim. (Özer, mülakat, 2 Haziran, 2017)

Bununla birlikte, iki üye dışında siyasal alanda kendilerini konumlandırmalarında yaşadıkları değişimleri bir kırılma olarak görmediklerini dillendiren eyleyciler geçirdikleri değişim dönüşümleri belli bir mücadele içinde bir evrilme veya olgunlaşma süreci olarak tanımlamışlardır. Bir müzik grubunun siyasal alanda konumlanmasını tam olarak çözümleyebilmek için bahsi geçen grubun doğup yetiştiği coğrafyadaki temel politik meselelere bakışını özenli bir analizle değerlendirmek gerekmektedir. Kardeş Türküler her zaman ezilenin, mağdur pozisyonda olanın yanında olmaya çalışırken şarkı seçimlerinde Türkiye’de yaşanan temel meseleleri yansıtacak eserlerin seçilmesi duyarlılık seviyesini göstermektedir. Ayrıca, Kardeş Türküler’in hiçbir parti veya örgütle organik bir bağı olmamasına rağmen farklı partilerin organizasyonlarında (CHP, HDP gibi), muhtelif derneklerde, farklı belediyelerin düzenlediği dayanışma konserlerinde sadece destek amaçlı yer alması eyleycilerin söylemleriyle pratikleri arasında bir uyum olduğunu kanıtlamaktadır.

Öte yandan, Kardeş Türküler’in kültürel çoğulcu bir bakışa sahip olduğunu belirten eyleyciler için grup Kürt hareketiyle doğrudan ilişkili değildir. Ancak, Kardeş Türküler’in ilk çıktığı dönem olan 1990’ların Kürt hareketinin ivme kazandığı ve çatışmaların arttığı bir dönem olması nedeniyle, grubun Kürtçe sözlü şarkılara yer vermesi ve Kürt’lerle belli bir dayanışma içine girmesi Kürt hareketiyle doğrudan ilişkili olduğu algısını oluşturmuştur. Diğer bir deyişle, Kardeş Türküler’e 1990’lardaki politik duruş üzerinden atfedilen rollerde ve anlamlarda siyasal alanın iç dinamikleri etkili olmuştur. Kürtçe’ye ve diğer dillere getirilen yayın yasakları uzun yıllar sürmüş; 2000’li yıllardaysa TRT’nin tavrında radikal değişimler başlamıştır:

Türkiye’de *KÜRTÇE TABUSU* dün TRT’nin *Kültürel Zenginliğimiz* adlı programında kırıldı. Özel televizyon bulamayan *Kardeş Türküler* klibi de ilk kez TRT’de gösterildi. (Milliyet,

10.06.2004)... TRT’de Kürtçe, Zazaca, Çerkezce ve Boşnakça yayınların başlamasının ardından Ermeni temsilcileri de RTÜK’e başvurarak anadilde yayın taleplerini iletti (Zaman, 04.07.2004). (Özer, 2008, s. 65)

Kürt bir aileden gelen ve küçük yaşlardan itibaren Kürt kimliğini taşıyarak politize olan Vedat Yıldırım farklı kimliklere müsamaha gösterilmesi gerektiğini belirtirken Kardeş Türküler’in seslendirdiği bir şarkı sırf Kürtçe söylendiği için şarkının tamamen politik bir çehreye büründüğüne dikkat çekmiştir:

Sonra ortaokul sonunda Ankara’ya geldim. Etrafımdaki insanlar Kürt olduğumu biliyorlardı. Benim takma adım “şaki”ydi o zamanlar. Şaki, eşkiya demek. Ama bu takma adı sevimli bir şekilde söylerlerdi. Zaten o dönem ortada Kürt mücadelesi falan yoktu... Kürt olmam dolayısıyla aynı zamanda kimlik siyasetinin çok yönlülüğüne vurgu yapılmasının gerekliliğine inandım. Bize ayrıca yaşam alancı derler. Yaşam alanında iyi bir şeyler yapamıyorsan başka yerlerde çok ahkâm kesme, şiarını benimsedik... Biz *Kara Üzümlü Habbesi*’nin klübünü yaptığımızda RTÜK’le sorunlar yaşadık. Çünkü Kürtçe sözler vardı. Şarkı aşk şarkısı olmaktan çıkıp politik bir şarkıya döndü. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Kara Üzümlü Habbesi örneğinde görüldüğü üzere, kültürel üretim alanları kendi özerkliklerini kazanmayıp medya ve siyaset alanının tahakkümü altında kaldıkça kültürel ürünlere dair değerlendirmeler ürünlerin bağlamlarından sapabilmektedir.

Kardeş Türküler üyeleri en son 1 Mayıs, 8 Mart, Nevroz, tutuklu gazeteci ve akademisyenler için Adliye önünde protesto gösterisi gibi eylemlere ve etkinliklere katıldıklarını belirtirlerken eyleyicilerin güncel siyaset içinde en sorunlu gördükleri meseleler değişkenlik göstermektedir. Görüşmelerde verilen cevaplara göre, üyeler için kültürel çoğulculuk, demokrasi, ifade ve düşünce özgürlüğü, dayanışma ve örgütlenme, süregelen faşizm, Nisan, 2017’deki referandum süreci, siyasi kutuplaşma, laik hayatın riske girmesi, cinsiyet politikaları, kültür, sanat ve eğitim Türkiye’de güncel siyaset içindeki temel meseleler olarak görülmektedir. Yani, genelleyecek olursak, Kardeş Türküler içindeki eyleyiciler Türkiye’deki hukuk, adalet ve insan hakları ihlallerini temel meseleler olarak görmektedirler. Kardeş Türküler Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikalarına da eleştirel bir yerden bakmaktadır. Grupta dansçı ve ışıkçı olarak yer alan Levent Soy’un söyledikleri Kardeş Türküler’in Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikalarına bakışını özetler niteliktedir:

Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarına bir eleştiri getirmeden diğer şeyleri kurmak mümkün değil. Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikaları dediğimiz şey aslında Batı’da da

ulus devletler şekillenirken o ulusu şekillendirmek için kullanılan temel öğeler. Yani, bir kültür oluşturup onu milli kültür çerçevesine oturtmak amaç. Bunu Fransız'lar da yapıyor, Yunanlı'lar da yapıyor, Alman'lar da yapıyor, Türk'ler de yapıyor. Bu süreçlere bakınca birtakım asimilasyonları görüyorsun. Şarkılarda, türkülerde yasaklı dillerin Türkçe'leştirilmesi bunun bir örneği. Halk danslarına baktığımızda zenginin-fakirin yan yana durduğu, farkı olmayan bir kitle yaratmak amaçlanıyor. Aslında bu, milli değerler söz konusu olduğunda herkesin bir olduğu imajını yaratacak bir görsel hareket pratiği... Aslında bir kültür oluşturma çabası bu kültür sanat politikaları. Amaç farklılıkları gözetmeyen bir toplum yaratma. Dans ayağından baktığımızda, il sınırlarını oluşturur Cumhuriyet. Artvin ekibi, Diyarbakır ekibi filan vardır. Hâlbuki danslar kuş gibidir; sınırlara dayanmaz. Diyarbakır sınırları bitince başka bir dans oynanır, diyemeyiz. Bu, etnik çeşitliliği de ortadan kaldıran bir bakış açısı. Biraz araştırınca, Türk ırkına yakışan danslar ve yakışmayan dansların seçilmiş olduğunu görürüz. Türk ırkına yakışmayacak danslar derlemelerde hasıraltı edilmiş ve unutturulmaya çalışılmıştır. (Soy, mülakat, 13 Nisan, 2017)

Soy'un dans çalışmalarında işaret ettiği il sınırları Cumhuriyet döneminde keskin sınırlarla çizilen kültürel üretim alanının farklılıklara kapalı yapısal özelliklerini yansıtmaktadır. Kardeş Türküler'in Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikalarıyla yüzleşmesini tam olarak anlayabilmek için Cumhuriyet döneminde siyasal alanın ve kültürel üretim alanının genel yapısal özelliklerine ve ilişkiselliğine bakmak gerekir. Cumhuriyet dönemi yirmi yedi yıl süren CHP iktidarının tek başına yönetimde olduğu; henüz çok partili döneme geçilmeyen bir dönemdir. Bu dönem 14 Mayıs 1950'de DP'nin seçimleri kazanarak iktidara gelmesine kadar devam etmiştir. Türkiye'de tek parti egemenliğinin görüldüğü 1950'li, 1980'li ve 2000'li yıllarda olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de siyasal alanın doxa'sını, yani sorgusuz sualsiz kabul edilmesi beklenen politik kuralları, belirleyen tek merci dönemin iktidar partisi olmuştur. Kültürel üretim alanı üzerinde de egemenlik kuran tek parti iktidarı, yani CHP, müzik alanının iç dinamiklerini ve sınırlarını belirlemeye çalışmış; Cumhuriyet döneminde müzik alanı, milli musiki yaratma çabalarıyla şekillenmiştir.¹⁵² Diğer bir deyişle, ulus-devlet inşası planlanırken kültürel üretim alanının bireyleri etkileme gücü göz ardı edilmemiştir. Bu nedenle, geleneksel olan müzikler, yani halk türkülerini öne çıkartılmaya çalışılırken Batılılaşma ve modernleşme eğilimleri müzik alanına yansımış; türküler Batı müziği armonisiyle düzenlenmeye çalışılmıştır:

¹⁵² Döneme dair detaylı analizler için bkz. Aydın, 2000.

...erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin müzik evreni, bir yandan, bizzat bu modernleşme projesinin içinde yer almış besteci ve müzikbilimciler (bkz. Saygun, 1936; 1938; 1981) tarafından değerlendirilmiştir. Diğer yandan ise, Anadolu'daki halk müziği türkülerini derleme ve inceleme çalışmaları ile hem Türk müzikbilimcileri (ör. Sarısözen, 1962; Gazimihal, 1975) hem Türkiye'ye davet edilen dönemin etnomüzikologları (ör. Paul Hindemith ve Bela Bartok) tarafından gerçekleştirilerek, müzik ve beraberinde müziğin toplumsal anlamı üzerine eserler konulmaya başlanmıştır. (Ergur & Güven, 2014, s. 8)

Siyasal alanın yetke alanına dönüştüğü Cumhuriyet döneminde kültürel üretim alanı yetke alanının altında şekillendirilmeye çalışıldığı için otonom sanat anlayışından bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Öte yandan, Cumhuriyet döneminde benimsenen ilkeler Batı'nın teknik ve kültürel alt yapısından faydalanılarak milli değerlerin öne çıkartılmasını desteklemektedir. Türkiye'de Cumhuriyet'in kurucusu olarak anılan Mustafa Kemal Atatürk de sanata büyük önem vermiştir. Atatürk'ün "Efendiler... Hepiniz milletvekili olabilirsiniz, bakan olabilirsiniz; hatta cumhurbaşkanı olabilirsiniz; fakat sanatçı olamazsınız." sözü Cumhuriyet döneminde siyasal alanın aktörler tarafından özenle şekillendirilmesinin yeterli olmayacağını; ulus-devlet inşasının daha güçlü temeller üzerine oturması için kültürel üretim alanının da özenle kurgulanması gerektiğini vurgular niteliktedir.

Genel olarak bakıldığında, Cumhuriyet dönemi yapı-fail gerilimine mahal vermiş; bu gerilim alanlar arası etkileşime yansımıştır. Nasıl arabesk müzik 1980'lerde gitgide iktidarın sembolik sermayesinin itici gücü haline gelmişse, Batı'lı müzik teknikleriyle armonize edilmeye çalışılan halk türküleride cumhuriyet döneminin sembolik sermayesinin itici gücü olmuştur.

Kardeş Türküler'in Anadolu Pop akımı üzerine yöntemsel, müzikolojik ve teorik zemindeki değerlendirmesi de Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarına bakışıyla paralelliklere sahiptir. Kardeş Türküler, Anadolu Pop'u Türkiye'de müzik alanına getirdiği birçok yenilik yüzünden takdir etmekte ve kendine yakın bulmaktadır. Ancak, Kardeş Türküler, Anadolu Pop'un bazı örneklerini ulus-devlet inşasındaki milliyetçi söylemlere yakın bulduğu için eleştirmektedir:

Anadolu Pop her zaman için esinlenilen bir yerdirdi. Anadolu Pop bizim için şu açıdan önemliydi. Geleneksel müzikler ele alınıyor bu müzikte; ama o günün dili, o günün toplumsal anlayışı var. Şehirli bir dille bu geleneksel müzikler alınıp başka bir yere taşınıyor. Kardeş Türküler'in yapmaya çalıştığı şey de bu; ama rock formu üzerinden değil, başka bir form üzerinden. Anadolu Pop'un toplumla kurduğu ilişkide çok pozitif örnekler var. Geleneksel müzikleri alıp gençlere dinletme, yani genç kuşaklar ile geleneksel müziklerin ilişkisini kurma

Anadolu Pop'un yapmaya çalıştığı şey. Kardeş Türküler'in de yapmaya çalıştığı şeylerden biri bu. Sen başka bir yerden müziklere baktığında bu bağlantıyı kurma imkânını veriyor insana. Aslında o müzikleri alıp başka bir dil oluşturma imkânı da veriyor Kardeş Türküler. Anadolu Pop temsilcilerinin bir kısmının yaptığı şey de buydu. Anadolu Pop'ta bir sürü deneme olması da çok önemli. Birbirinden etkilenen çok fazla şey var. Bu hep çok pozitif bir örnek diye düşündük Kardeş Türküler olarak. Anadolu Pop'un politik olarak çok dışında durduğumuz örnekleri de var. Mesela, çok milliyetçi söylemler de olmuş Anadolu Pop'ta. Ama genel olarak bakınca, çok da ciddi bir müzikal deneme var Anadolu Pop'ta. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Akkaya ise Kardeş Türküler'le Anadolu Pop akımını karşılaştırırken eyleyicilerin sahip oldukları kurumsallaştırılmış kültürel sermayenin, yani eğitim-öğrenim yoluyla elde edilen sermayenin, miktar olarak benzerliğine dikkat çekmektedir.

Kardeş Türküler'in müzik alanında kendini nasıl konumlandığını anlamlandırabilmek için grubun Anadolu Pop'un mirasına bakışını da ele almak gerekmektedir. Aralarında temel bazı farklılıklar olmasına rağmen, Kardeş Türküler Anadolu Pop akımını birçok anlamda kendine örnek almıştır. Diğer yandan, Akkaya Anadolu Pop'un önde gelen temsilcilerini ilgiyle takip ettiğini ve Anadolu Pop akımına çok saygı duyduğunu söylese de hem kişisel olarak, hem de Kardeş Türküler olarak birtakım eleştiriler getirmektedir:

Dünyada zaten 1960'larda savaş sonrası Rock & Roll'un her tarafa gittiğini görüyoruz. Mesela Hindistan'a gidiyor, yanına bir sitar ekleniyor. Türkiye'de de cura, yaylı tambur falan eklenmesi aslında çok da beklenmedik bir şey değil. Bu işi zorlayan insanlara sonsuz saygımız var. Ama bunu biraz daha öteye taşımak ve zenginleştirmek gerektiğini düşünüyorum. Anadolu Pop icracılarının kendileri de söylüyorlar zaten, o dönem dört akorla şarkı çaldıklarını. Cahit Berkay, diğer yandan, güzel ezgiler buldu. Ama genel olarak bağlamacıların çalışında bir tutukluk vardı bence. Anadolu Pop rüzgârı önemli bir rüzgârdı. Ama müzikal olarak geliştirilebilecekken geliştirilemedi. Başta Cem Karaca'nın solistliği ve besteciliği olmak üzere güzel örnekler çıkmış. Ama müzikal olarak gelişim genel olarak Anadolu Pop'ta tam tamamlanamamış. Bir taraftan da 12 Eylül koşulları başlıyor tabi. Bunun da etkisi var. (Akkaya, mülakat, 31 Mart, 2017)

Akkaya'nın bu eleştirisi Anadolu Pop üzerine araştırmalar yapıp yayınlar hazırlayan Canbazoglu'nun iddialarıyla paralellikler göstermektedir. Canbazoglu Anadolu Pop'ta Batı ve Doğu müzik geleneğinin birleştirilerek bir sentez yapılmaya çalışıldığını; iyi niyetli bir şekilde adımlar atıldığını, ancak zaman içinde sistematikleştirilemeyen bu müzik tarzının yapay bir çabadan öteye gidemediğini iddia etmektedir (Canbazoglu, 2009, s. 38).

Zaman içinde kendini geliştiremeyen bir akım gibi dursa da Anadolu Pop aslında ilk çıktığı dönem için avangard bir müzik akımı sayılabilir. Çünkü Türkiye için çok yeni olan müzikal formlar denenmiş; gelenekten beslenip Batı müziği enstrümanlarını ve armonisini de gözeterek sentez bir müzik yapılmaya çalışılmıştır. Gelişiminin ilk yıllarında Anadolu'nun geleneksel müziğinden beslenip türkülere farklı düzenleme anlayışları getiren Anadolu Pop akımı için özellikle 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında avangard bir akım olduğunu söyleyebiliyorsak Kardeş Türküler'i de benzer bir şekilde 1990'lar Türkiye'sinin avangard sanatına dâhil edebilir miyiz? Görüşmeler esnasında, hem 1990'lar siyasal alanı, hem de müzik alanı düşünüldüğünde Kardeş Türküler'i nasıl değerlendireceğimiz sorusu sorulduğunda eyleyicilerin hepsi Kardeş Türküler'in avangard bir tavra ve müzikal kimliğe sahip olduğunu söylemişlerdir. Vedat Yıldırım, diğer eyleyiciler gibi, Kardeş Türküler'in avangard bir tavra ve sanata sahip olduğunu dile getirmekle birlikte önemli bir özeleştiri de yapmaktadır:

Yeni bir şey deneniyorsa, az ya da çok, denenmiş şey avangardtır. Biz de farklı şeyler denedik Kardeş Türküler olarak. Kardeş Türküler'in Türkiye'deki müziğe önemli bir etkisi oldu... 90'lar siyasal ve müzik alanında Kardeş Türküler avangardist bir yerdedi. Ama bu avangardizm bizi çok farklı yerlere götürebilirdi. Mesela çok fazla okullaşmadık biz. Yaptıklarımızı sistematik hale getirip okullaşma yaşanabilirdi. Bence bu konuda özeleştiri yapmamız gerekir. Türkiye'de bir tek Kardeş Türküler var şimdi. Ama birçok Kardeş Türküler örneği olabilirdi. Üniversitelere de yayılabilirdik. Biz bir yerden sonra grup olduk. Ama bizim daha çok bir okul olmamız anlamlı olurdu. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Âşık geleneği örneğinde olduğu gibi, müzik aracılığıyla içkinleşmiş kültürel sermayenin kuşaktan kuşağa aktarılması Anadolu'nun çoklu kültürel mirasını korumak adına büyük önem taşımaktadır. Kardeş Türküler her zaman müzik üstatlarının bilgi ve deneyimlerinden faydalanmış; *BGST Eğitim* çatısında belli düzeyde bir bilgi/deneyim aktarımını da sağlamıştır. Ancak kurumsallaşmış bir kültürel sermaye oluşumu, yani eğitim kurumları aracılığıyla edinilen bilgi ve birikimler, tam anlamıyla bir okullaşma olmadığı için gerçekleşmemiştir. Uncu da bu duruma dair özeleştirilerde bulunmaktadır:

Dönem dönem küçük atölyeler yapılıyor, müziği nasıl ele alıp düzenleyeceğimize dair. Ama hâlâ geleneksel müziğin armonizasyonuna dair bir yaklaşımı basabilir duruma gelmedi Kardeş Türküler... BGST Eğitim diye de bir şey var artık. Ama burada yapılan şeyler bir master class düzeyinde değil. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Öte yandan, Kardeş Türküler'in 1990'larda avangard bir müzik grubu olarak siyasal alanda ve müzik alanında konumlanması eyleycilerin protest müziğe küçük yaşlardan itibaren gösterdiği ilgiyle de açıklanabilir. Eyleycilerin müzik beğenileri sorulduğunda, the Guess WHO, Led Zeppelin, Joan Baez, Victor Jara, YES, Pink Floyd gibi yabancı isimlerin yanı sıra Cem Karaca, Fikret Kızılok, Zülfü Livaneli, Modern Folk Üçlüsü, Ezginin Günlüğü, Çağdaş Türkü, Yeni Türkü gibi müzisyenleri ve müzik gruplarını dinleyerek büyüdüklerini söylemeleri dikkat çekicidir. Bu figürler sadece içinde yaşadıkları dönemin müzikal olanaklarını zorlamakla kalmamış; dünya sistemine ve farklı coğrafyalarda yaşanan haksızlıklara, adaletsizliklere de başkaldırmışlardır.

Eyleyciler tarafından takdir edilen yabancı müzisyenler ve müzik grupları Amerika, Kanada ve İngiltere menşeli protest müzik temsilcileri olup 1960'lardan itibaren dünyada protest müzik alt alanında yüksek sembolik sermayeye sahip olmuşlardır. Hatırlayacak olursak, 1960'lar, rock müziğin ve rock'la harmanlanan folk müziğin özellikle Amerika'da ve Batı Avrupa'da revaçta olduğu yıllardır. Bu yıllarda politik sosyalizasyon süreçleri başlayan Amerikalı, Kanadalı, İngiliz veya Türk gençler muhalif ve protest tavırlarını müzik aracılığıyla dile getirmekte; sol tandanslı grupların eylemleri müzikal gelişmelerden de beslenmektedir. Kardeş Türküler'deki eyleycilerin yakından takip ettiği Türk müzik grupları ve temsilcilerinin de Türkiye'de öncelikle 1960'lar protest müzik alt alanına damgasını vuran eyleyciler olması anlamlıdır. Öte yandan, Kardeş Türküler üyelerinin 1970'lerde görünürlük kazanan Zülfü Livaneli ve 1980'lerde protest müzik alt alanında konumlanan Ezginin Günlüğü gibi grupları yakından takip etmeleri Türkiye'de Anadolu Pop'la ilk somut nüveleri şekillenen protest müzik alt alanındaki temsilcilere aşına olduklarını kanıtlamaktadır. Bourdieu'ye göre, "beğeni, sahip olduğumuz her şeyin - kişiler, şeyler-, başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir" (Bourdieu, 2015b, s. 90). Bu bağlamda, Kardeş Türküler'in protest müziğin dünyadaki ve Türkiye'deki öncülerini yakından takip etmesi Kardeş Türküler'i müzikal ve politik tavır, tutum olarak sınıflandırırken bize ipuçları sunmaktadır.

Öte yandan, Kardeş Türküler'le yapılan görüşmelerde eyleycilere müzik alanı dışındaki görüşlerinin ve beğenilerinin sorulmadığını not düşmek gerekir. "Beğeniler, sermayenin taşıyıcısıdır. Ancak belirli bir alanda paha ederler, o belirli

alandaki aktörlerin pozisyon almasını sağlarlar. Alan değiştiğinde, sermayenin türü ve hacmi ve onun taşıyıcısı beğenilerin yapısı da değişebilir. İşte bu nedenle beğeni ve sermaye alana özgüdür” (Arun, 2014, s. 171). Kardeş Türküler üyelerinin beğenileri de müzik alanı dışında aldıkları konumlara ve diğer alanların farklı özgül sermayelerine göre farklılıklar gösterebilir.

Üyelerin hepsi Kardeş Türküler’i de protest bir müzik grubu olarak görürken protest müzik üzerine değerlendirmelerinde müzik dışında farkı kriterleri de göz önünde bulundurmuşlar; özellikle sanatla iç içe geçmiş politik duruşun önemine vurgu yapmışlardır. Uncu, Kardeş Türküler-protest müzik ilişkisini şöyle kurmaktadır:

Bana göre protest müzik, içinde yaşadığı toplumsal ilişki biçimlerine ya da müzikal kalıplara, söz yazma ya da müzik yapma biçimlerine dair eleştirilerini ya da önerilerini müzik yoluyla ifade eden müzisyenlerin yaptığı müziği tanımlar. Bu çerçeveden bakıldığında Kardeş Türküler’in protest müzik yaptığını düşünüyorum. Kardeş Türküler fikrinin kendisi, toplumsal olarak kutuplaşmaların sürekli tırmandırıldığı son yirmi beş yıl boyunca yok sayılan, reddedilen ya da düşmanlaştırılan kültürlerin, inançların müziklerinin kültürel geçişkenliğini vurgularken, bu kültürlerin yüzyıllardır aynı topraklarda bir arada yaşadığına ve bir arada ve farklılıkları bir zenginlik olarak yaşamanın mümkün olduğuna dikkat çekti. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Kardeş Türküler üyelerinin protest müziğe yaklaşımını tam olarak anlayabilmek için üyelerin Grup Yorum hakkındaki düşünceleri de sorulmuştur. 1985’ten beri Türkiye’de protest müzik alt alanında önemli bir konuma sahip olan Grup Yorum, Kardeş Türküler’in her zaman dayanışma içinde olduğu bir grup olmuştur. Kardeş Türküler üyelerinden bazıları Grup Yorum’un müziğini takip etmediklerini belirtse de bütün üyeler Grup Yorum’a büyük saygı duymakta; Yorum’u Türkiye’de protest müzik temsiliyetiyle öne çıkan bir eyleyici olarak görmektedirler. Ayrıca, Kardeş Türküler, gerektiğinde Grup Yorum’un basın açıklamalarına gitmekte ve kültür merkezlerini ziyaret etmektedir. Grup Yorum, Kardeş Türküler’e göre, Türkiye’de müzik aracılığıyla özgürce söz söylemesi engellenen ve bu yüzden ifade özgürlüğü elinden alınan bir grup olarak görülmektedir. Fehmiye Çelik’in söyledikleri Kardeş Türküler’in Grup Yorum’a genel bakışını özetler niteliktedir: “Bugün itibarıyla yaptığı müziği beğeniriz, ya da beğenmeyiz. Bu ayrı... Ama insanların bu ülkede özgürce müzik yapabilme hakkı var. Bu açıdan, sürekli, yaptıkları müzik nedeniyle şiddete maruz kalmaları; enstrümanlarının kırılıp dökülmesi ve gözaltına alınmaları asla tasvip edilemez bir durum.” (Çelik, mülakat,

17 Mayıs, 2017). Vedat Yıldırım'sa grup Yorum'a ve Yorum'un müzik tarzına tarihsel bir perspektif üzerinden yaklaşmış; genel bir "iç okuma" ve "dış okuma" yapmıştır.¹⁵³

Eskiden ortak, tanıdık arkadaşlar vardı. Sonra onların kadroları değişti. Şu anki kadroyu kısmen biliyoruz. Grup Yorum modeli aslında Latin Amerika'daki Nuevo Cancion modeline benzer; Inti Illimani gibi... Grup Yorum politik/ajitatif müzik yapıyor. Siyasi bir organizasyonun müzik grubu olduklarını kendileri de kabul ediyorlar zaten. Gelenekle kurulan ilişkiye baktığımızda, Grup Yorum'da daha opera tarzına – Ruhi Su geleneğine – yaslanan bir müzik var. Oralarda biz ayrılıyor onlarla. Grup Yorum sonuçta Türkiye müzik tarihi açısından önemli bir grup. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Grup Yorum, Kardeş Türküler için rol model gruplar arasında değildir. Buna rağmen, Kardeş Türküler'in Grup Yorum'a destek olması ve Yorum'un Türkiye'de protest müzik alt alanındaki konumuna saygı göstermesi Türkiye'de farklı sesleri ve renkleri kucaklayıcı bir yaklaşıma sahip olduğunu bir kez daha göstermiştir. Kardeş Türküler'le Grup Yorum'u müzik alanı ve politik alan etkileşimi üzerinden karşılaştıran Orhan Kâhyaoğlu iki yapı arasındaki temel farklılıklara değinmiş; Kardeş Türküler'in Türkiye'de protest müzik alt alanındaki ayrıksı konumuna vurgu yapmıştır:

... Kardeş Türküler, 90'lı yıllar atmosferi içinde çok özel bir ayrıcalığı temsil eder... Öte yandan, *world music* türünün ticari *etno-pop* tavrıyla da hiçbir akrabalıkları yoktur. Çok önemli bir noktayı; müzikte çok kültürlülüğü ilk kez bu denli gündeme getirmişlerdir. Seçtikleri türküler düzenleme ve yorumlayış biçimleri, o güne kadar benzerine hiç rastlanmamış bir müzikal model durumundadır... Kardeş Türküler'i farklı kılan özellik, topluluğun bir ekol-okul kimliğini taşımasıdır. Grup Yorum gibi nadir gruplar da, böyle bir yapılanmayı kendi serüvenleri içinde oluştururlar. Grup Yorum, tabii ki önemli, fenomen bir gruptur. Kendilerine has bir müzikal araştırmacılıkları vardır. Ancak, marşlara ve devrimci mesaja son derece eğilimli bir örgütsel yapılanmadır. Kardeş Türküler, müzikal ve kültürel sorunsalı, ikincil unsurlar olarak görmemiştir. Politik değiller midir? Tam tersi, sonuna kadar politiktirler. Ancak, müziklerini oluştururken, mesaj onların birincil hedefi değildir. (Kâhyaoğlu, 2008, s. 206, 207)

Kardeş Türküler'in 1990'lar protest müzik alt alanındaki ayrıksı konumunu anlamlandırmak için şarkı repertuarına bakmak da faydalı olacaktır. Fehmiye Çelik tarafından sunulan repertuarda Kürtçe, Türkçe, Ermenice, Azerice, Rumca,

¹⁵³ Burada iç okuma ve dış okuma derken Bourdieu'nün kültürel ürünleri incelerken hem yapıta, hem de birikerek ortaya çıktığı tarihsel sürece ve toplumsal bağlamlara atfettiği önem kast edilmektedir (bkz. Bourdieu, 1999a).

Makedonca, Süryanice, Arapça, Lazca, Çerkezce, Gürcüce ve çift dilli şarkılar sınıflandırılmıştır.¹⁵⁴ Muhsin Kızılkaya, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Mahzuni, Neşet Ertaş, Ali Ekber Çiçek, Âşık Ali İzzet Özkan, Şivan Perwer, Kusan Aşot, Dan Gharibyan, Kusan Şahen, Tofik Guliyev, Marsel Xalif, Abdurrahman Kızılay ve Thabısım Wumar gibi farklı etnik ve milli kökenlere sahip besteci ve/veya söz yazarlarından eserler alınması Kardeş Türküler'deki kültürel çeşitliliği göstermektedir. Bu figürlere baktığımızda âşıklık geleneği temsilcilerinin çoğunlukta olması Kardeş Türküler'in âşık geleneğinin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak ayrı bir misyon üstlendiğini de kanıtlamaktadır.

Kardeş Türküler sırasıyla *Kardeş Türküler* (1997), *Doğu* (1999), *Vizontele* (2001), *Hemâvâz* (2002), *Vizontele Tuuba* (2004), *Bahar* (2005), *Çocuk (H)aklı* (2011), *Kerwanê – Best of* (2015) ve *Yol* (2017) albümlerini çıkartmıştır. Kardeş Türküler'in 2015'te yaptığı *Best Of* albümüyse 1990'lardan beri müzik alanında süregelen hâkim doxa'ya kısmen uyum sağlamak olarak değerlendirilebilir. En çok ilgi çeken şarkıların yeniden kaydedildiği *Best Of* albümler 1990'larda olduğu gibi 2000'lerde de müzik piyasasının temel eğilimlerinden biridir.

Diğer bir dikkat çekici nokta, Kardeş Türküler'in hemen hemen bütün albümlerini Kalan Müzik'ten çıkartmasıdır. Unkapanı Plakçılar Çarşısı'ndaki plakçıların önünde 1980'lerde oluşan kuyruklar 1990'larda azalmış; 2000'li yıllara geliştikçindeyse, internet aracılığıyla müzik paylaşım platformlarının artmasıyla çok az plak şirketi yoluna devam edebilmiştir. Kalan Müzik de bunlardan biridir. Yani, Kardeş Türküler her ne kadar piyasanın dışında durmaya çalışsa da alanda önemli bir merci olan bir plak şirketiyle de organik bağlarını sürdürmektedir.

Çoğunlukla geleneksel müziklere yeni düzenlemeler getiren Kardeş Türküler'in *Debla bé To*, *Dilgeş*, *Kerwanê*, *Sîya Şaperan* ve *Hewara Gulê* gibi sözlü veya enstrümantal besteleri de bulunmaktadır. (bkz. Şekil 5.1 ve Şekil 5.2) Ahmet Altınel'le yapılan görüşmede Altınel Kardeş Türküler sound'unun artık oturduğunu; Kardeş Türküler'in daha çok beste yaparak tamamen kendi ürünlerini ortaya koymasının vaktinin geldiğini belirtmiştir (Altınel, mülakat, 8 Mart, 2017).

¹⁵⁴ Bu repertuvara 2000'lerde Kardeş Türküler tarafından seslendirilen şarkıların bir bölümü eklenmemiştir. Çelik, on beş senelik Kardeş Türküler repertuarını sunmuştur (bkz. EK-16).

KERWANÊ

♩ = 100

vokal

ney

bağlama

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of three systems. The first system shows the vocal line (vokal) with a melody of quarter and eighth notes, the ney line (ney) which is mostly rests, and the bağlama line with a continuous eighth-note pattern. The second system continues the vocal melody and the bağlama accompaniment. The third system includes the vocal melody with the lyrics 'ker_ wa nê ker wa_ nê_ ker_ wanê bê xu dê_' written below it, and the bağlama accompaniment.

Şekil 5.1 : Kerwanê Şarkısının Notaları (Özer, 2008, s. 118)

SİYA ŞAPERAN

♩ = 110

Vokal

Duduk

Bağlama

Gitar

Dm Asus4

Am9 Dm

Asus4

Şekil 5.2 : Siya Şaperan Şarkısının Notaları (A.g.k., s. 119)

Şarkı düzenlemelerinde, beste çalışmalarında ve dans-müzik gösterilerinin formunun belirlenmesinde BÜFK'te yapılan ilk çalışmaların ve Alevi müziğinin Kardeş Türküler'e büyük etkisi olmuştur:

Kardeş Türküler projesi, büyük ölçüde BÜFK'te yapılan çalışmalarda şekillenmiştir. Özellikle birer kulüp etkinliği olarak sergilenen dans-müzik gösterilerinin, geliştirilmeye çalışılan düzenleme anlayışına önemli katkıları olmuştur. Örneğin, dans-müzik gösteri formatının sunduğu *öbeklendirme* anlayışı, şarkı bağlantılarına yönelik arayışları da beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede, şarkıların kültürel geçişkenlikler bağlamında nasıl ele alınabileceği sorusunun, aslında birçok olanağın önünü açtığını söyleyebiliriz. Bu gösterilerde yer alan ve birbirine bağlı olarak söylenen farklı dillerdeki iki Alevi deyişi olan *Demmê – Alagözlü Nazlı Pîrim* ya da *Dûzgin Bawo* düzenlemeleri, episodik anlatımın ipuçlarının yakalandığı ilk denemelerdi. Cem ayinlerinde de farklı ruh hallerine karşılık gelen çok bölümlü bir müzik akışı mevcut olduğundan, bu ilk denemelerin Alevi müziklerinden hareketle yapılması bir rastlantı değildi... Aynı müzikal yapı içinde farklı atmosferlerin yaratıldığı bu denemeler *Kerwanê, Sîya Şaperan* gibi anlatsal karakterli besteler için de faydalı olmuştur. (Özer, 2008, s. 116, 118)

Diğer yandan, müzik piyasasında güçlü konum elde etmiş birçok müzik grubunda şarkıların ritmik yapısı ezgiye göre düzenlenip geri planda kalırken Kardeş Türküler'in birçok düzenlemesinde ritmik alt yapının öne çıkarıldığı görülmektedir. Kardeş Türküler, böylece, ele aldığı şarkılardaki gerilimi ritmik vurgular üzerinden yükselterek eserlerin protest karakterini güçlendirmektedir. Kardeş Türküler'in *Dargın Mahkûm* yorumu bu durumun en belirgin örneklerinden biridir.¹⁵⁵

Dargın Mahkûm'un Âşık Mahzuni tarafından yorumlanan kaydında ezginin ritmik vurguları tipiktir ve güçlü vuruşlara denk gelir. Kardeş Türküler yorumunda ezginin melodik vurguları kaydırıldı ve ritim yapısını öne çıkaracak *senkop*lara başvuruldu. Böylece, alışlageldik vurguların yerleri değiştirilerek ezgideki tansiyonların ve ifadelerin daha belirgin kılınması ve genel olarak bestedeki protest karakterin vurgulanması hedeflendi. (A.g.k., s. 123)

¹⁵⁵ Bkz. Şekil 5.3.



Şekil 5.3 : Dargın Mahkûm Şarkı Düzenlemesi (A.g.k., s. 121)

Bourdieu, alana yeni giriş yapanların sudaki balık misali rahat bir yol izleyip izlemedikleri üzerine yapılacak değerlendirmelere önem verirken; bu analiz eyleyicilerin alandaki konumlanmalarında muhtemel ayrımlara veya türdeşliklere de işaret etmektedir. (Bourdieu, 1999a, s. 15) Anadolu Pop akımı üzerine daha önce yapılan değerlendirmelerde bu akımın temsilcilerinin sudaki balık misali rahat bir yola girmediği; tam aksine, çetrefilli, devinimli ve risklerle dolu bir yolda ilerlemeyi tercih ettiklerine değinilmişti. Benzer şekilde, Kardeş Türküler de ortaya çıktığı 1990'larda tekinsiz bir yola girmeyi tercih etmiştir. Müzik türleri farklı olduğu için Anadolu Pop'la Kardeş Türküler arasında böyle bir karşılaştırma yapılması eleştirilebilir. Ancak, Anadolu Pop da, Kardeş Türküler de farklı müzikal eğilimlere rağmen Türkiye'de protest müzik alt alanında yer almaktadır. Öte yandan, Anadolu Pop akımıyla Kardeş Türküler'in müziği iki farklı müzikal damar gibi gözüксе de aslında her ikisi de Anadolu'nun çoklu kültürel yapısından beslenmiş ve Doğu/Batı ayrımlarını aşmaya çalışarak hem yerele, hem de evrensele dayanan bir sentez müzik yapmayı hedeflemiştir.

BÜFK sürecinden itibaren Kardeş Türküler'in ilk gelişimini yakından izleme olanağı bulmuş Ahmet Altınel'se hem BÜFK bünyesinde, hem de Kardeş Türküler'de halk müziğini Batı müziği armonileriyle ve enstrümanlarıyla yorumlamaya dair birtakım eleştiriler getirmiş; Kardeş Türküler'de yapılanın tam olarak sentez olmadığını da dile getirmiştir:

Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğum yıllarda, - tabii o zamanlar henüz Kardeş Türküler yoktu, BÜFK adı altında yürütülüyordu çalışmalar - ben o çalışmalara katıldım. Türkiye'de müzik dünyasında öteden beri şöyle bir eğilim var: Halk müziği ezgilerini, Batı armonileriyle ve enstrümanlarıyla yorumlayıp bir senteze varmak! Bu, benim o zamanlardan beri hiç ısınmadığım bir konu. Bence bu iki türün kimyası çok zor tutuyor... O zamanlar BÜFK'te, bu konunun üzerine gidilerek yapılan çalışmalar vardı. Bu anlamda, standart düzenleme anlayışlarından vazgeçilmesini, daha sade ve şarkıların aslına daha yakın düzenlemelerin yapılmasını önermiştim... Kardeş Türküler'in *sound* olarak başka bir kültürle bağlantısını kurabilirim; ama melez olduğunu söyleyemem. Farklı türlere açık olmayı ise, bir sentez çalışması olarak ifade etmek istemiyorum. Kardeş Türküler'de, farklı kültürlerin kimyasının bir araya gelmesi çok önemli. (Altınel'le söyleşen; Özer & Uncu, 2008, s. 218, 221)

Kardeş Türküler'le yapılan görüşmelerde, grubun sentez müzik yapıp yapmadığı; eğer yapılan müzik sentez müzik olarak geçiyorsa bu melez türe ne tarz eleştiriler getirildiği sorusu da yöneltilmiştir. Üyeler, Kardeş Türküler'in sentez müzik yaptığına dair itiraz veya eleştiri olup olmadığını hatırlamadıklarını belirtmişler; aslında yapılanın özel bir sentez çabası olmadığını, çalışmaların zaman içinde çok sesliliğe de dayanarak evrildiğini söylemişlerdir. Uncu'ya göre herkes kendi kişisel birikimini ve kültürel bağlamını bir şekilde yapılan düzenlemelere yansıtırken zaman içinde “tekrar”¹⁵⁶ mantığı da öne çıkmıştır:

Aslında sentez yapmaktan çok herkes kendi neyi getirdiyse onu müziğin içine sokmaya çalıştı. Ahmet'le çalışırken müzik çok sadeleştirildi. O bizi iki şey konusunda uyardı. Birincisi, nasıl bir armoni kullanacağımız konusunda ciddi uğraşıldı ve bir sürü ses atıldı. Çok temel belli şeyler kullanılmaya başlandı. Riff mantığı orada oluşmaya başladı yanlış hatırlamıyorsam. Ve düzenleme anlayışı daha kontrpuana dayalı yürütülmeye başladı. Bundan önce farklı müzikal geçmişlerden gelen insanların her şeyi bir araya getirmeye çalıştığı, bir taraftan da herkesin müziği öğrenmeye başladığı bir dönem vardı. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Yani, Kardeş Türküler müzikal bilgiye ve tekniğe daha çok hâkim olmaya başladıkça düzenlemeler sadeleşmeye ve “tekrar” temelli şarkılar artmaya başlamıştır. Kardeş Türküler'de tekrarlar üzerinden örülen şarkılarda vokallerin de enstrümcılar gibi belli tekrarları kullanarak müzikal alt yapıya destek verdikleri görülmektedir. Özer, özellikle Kardeş Türküler'in *Doğu* albümünde tekrarların kullanımlarına ağırlık verilmeye çalışıldığını söylemiştir (Özer, mülakat, 2 Haziran, 2017).

¹⁵⁶ Mülakatlarda “riff” olarak değinilen terim “kısa ve tekrar eden nota grubu”nu imlediği için “riff” yerine “tekrar” denilmesi tercih edilmiştir.

Görüşmelerde bir yörenin, etnik kültürün müziğinin repertuvar çalışmalarında nasıl ele alındığı; çalışma yöntemlerinin ve genel çerçevenin nasıl işlediği sorulduğunda adeta bir yapısal tarih analizi ve alan çalışması karşımıza çıkmaktadır:

Birincisi, bir parçaya sadece ezgi olarak yaklaşılmıyor. Birkaç şey yapılıyor. O ezginin farklı yorumları bulunmaya çalışılıyor. Hangi dönem, ne zaman, ne şekilde o parça çalınmış; hangi enstrümanlar çalmış, çıkarılmaya çalışılıyor. Farklı sözler var mı, onlara bakılıyor genelde. Onların içinden belli bir kısmı seçiliyor. Seçimlerin dramaturjik bir nedeni vardır. Ondan sonra çalışılacak parçaya bağlı olarak bir şeylere bakılıyor. Eğer mümkünse o bölgenin, o dilin masalları, tarihi bulunmaya çalışılıyor. Hangi dönemse o döneme dair okumalar yapılabilir. Şarkının müzikal formunda neler olduğu ortaya çıkarılıyor. Şarkıyla ilgili bugüne kadar söylenmiş şeyler ortaya çıkarılmaya uğraşılıyor. Mesela, bir Bektaşî deyişi varsa, parçanın formunun genel Bektaşî inancı içindeki yeri gibi birtakım şeylere bakılıyor. Bunlardan sonra şarkı neden seçilmişse düşünülüp sözleri, müzikal özellikleri üzerinden bir senaryo oluşturmaya çalışılıyor. Bazen müzikal olarak bir akış oluşturulmaya çalışılıyor... Herkes kendi bölümünden ele alıyor. Daha sonra genelde bir iki kişi oturup daha armonik bir şekilde parçaları gözden geçiriyorlar. Buradan düzenleme bir noktaya geliyor. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Bourdieu'ye göre herhangi bir kültürel öğenin değerlendirilmesi ait olduğu alanın temel bilgisini bilmeyi gerektirmektedir. Bir alanın temel bilgisini bilmek için öncelikle alanın tarihsel arka planı iyi değerlendirilmeli; sonrasında alanın iç dinamikleri diğer alanlarla olan ilişkiselliği üzerinden düşünülerek ortaya konulmalıdır. Kardeş Türküler'in şarkı seçimlerine baktığımızda da Bourdieu'nün alan çözümlemesine benzer bir çözümleme yönteminin benimsendiği görülmektedir. Ayrıca, Bourdieu'nün *Sanatın Kuralları*'nda (1999a) belirttiği okumalara paralel olarak, Kardeş Türküler'de eserlerin hem bir iç okumaya, hem de bir dış okumaya tabi tutulması düzenlemelerin mekanik ve yapay kalma riskini bertaraf etmeye yönelik bir güvenlik sistemi gibi işlev görmektedir.

Repertuvar çalışmalarındaki yöntemler Vedat Yıldırım'a sorulduğundaysa Yıldırım ana dilin kültürel sermayenin başat taşıyıcısı olarak belirleyiciliğine dikkat çekmiştir. Dilin ön belirlenim özelliği kaçınılmaz olarak Kardeş Türküler'deki beste çalışmalarına da yansımaktadır:

Repertuvarı oluştururken Türkiye'deki bütün dil yelpazesini yansıtmaya çalışıyoruz. Mesela hiç Pontus'ça okumamıştık. Bu albümde okumaya karar verdik. Dil bilmek çok önemli. Bizim ekibe baktığımızda, Kürtçe ve Türkçe biliniyor. Ermenice dersi alıp çok az Ermenice öğrenenler de var. Dolayısıyla besteler daha çok hâkim olduğumuz dillerde yapılabilir.

Parça seçimlerinde temelde kültürel bakış ve politik bakış belirleyici oluyor. (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017)

Çalışmaları sistematik hale getirip disipline edebilmek adına belli bir metodoloji geliştirmeye çalışan Kardeş Türküler öykülendirme, makam-form analizi, armoni çalışmaları, enstrümantasyon ve icra olanakları, yerel kayıtların müzikal yapılarda kullanımı, söz yazımı ve bestecilik başlıkları altında kendi müzik yaklaşım yöntemlerini belirlemeye çalışmıştır (Özer, 2008, 115-128). Fehmiye Çelik, bu yöntemlerin pratikte ne kadar uygulandığına dair şunları söylemiştir:

Biz çalışmalarımızda teker teker bu yöntemlerden hangilerini yaptığımıza bakmıyoruz. Ama repertuvar seçiminden düzenleme çalışmasına kadar kolektif olarak organize ettiğimiz belli aşamalar var. Bunları tek tek yapmaya çalışıyoruz. Repertuvar çalışmalarında uzun dinleme dönemlerimiz oluyor, mesela. Son albümde yaklaşık bir sene sürdü bu süreç. Herkes sevdiği alanlardan ya da formasyon edindiği alanlardan repertuvara örnekler getiriyor. Mesela ben bulduğum zeybeklerden sekiz on tane getirir dinletirim. Bunların arasından o gün seçim olmadıysa farklı kaynaklardan yine on tane daha getiririm. Seçebildiğimiz şarkıların hangi makamda olduğunu, sözlerin ne anlattığını tespit ederiz. Buradan yola çıkarak ortak bir düzenleme çalışması yaparız. Bu bir masa başı çalışması değildir tabi. Oturur, beraber söylemeye çalışırız. Düzenlemelerden bir şey çıkmaya başlayınca herkes kendi partiyonunu yazıp çizmeye başlar. Sonra, pilot kayıt aşaması gelir öncelikle. Şarkının ne anlattığını dinleriz. Eğer şarkı kötüyse, bir şey anlatamıyorsa onu bir kenara atarız. (Çelik, mülakat, 17 Mayıs, 2017)

Kardeş Türküler’de ele alınan şarkılarda yerel müziklerin Batı müziğine göre düzenlendiği bölümlerde yaşanan temel sıkıntılar sorulduğundaysa Ayhan Akkaya dışındaki üyelerin kısıtlı bir teknik bilgiye sahip olduğu veya tam bir fikir sahibi olmadığı gözlemlenmiştir. Akkaya’ya göre,

Yerel müzikleri Batı müziği formuna göre düzenlerken, en büyük zorluk seslerin bire bir karşılanamaması. Karar sesi, yeden ses, tonik-dominant sesler aslında makamlarda da var. Mesela Uşşak makamının güçlü sesini verebilmek için akor dizisine Uşşak makamının güçlüsünü eklemek gerekir. Ama Batı müziğinde bu daha farklı. SUS4 akorunu kullanırsın; ama çok yaygın bir akor değildir bu. Bir hoşluk katar sadece. Buradaysa SUS4 akor daha merkezi bir yerdedir o makamda... Bize cesaret veren isim biraz da Erkan Oğur aslında. Armonizasyon konusunda çok başarılı. Segâh makamında bir melodik karar, bir de armonik karar olduğunu ben bilmiyordum mesela. (Akkaya, mülakat, 31 Mart, 2017)

Akkaya’nın müzik bilgisinin gelişmesinde aldığı gitar, kontrbas ve müzik dersleri etkili olmuştur. Ricardo Moyano, Doğan Canku gibi sembolik sermayesi ve

enstrüman bilgisi yüksek gitar üstatlarından ders alan Akkaya kültürel ürünün sadece teknik özelliklerinin bilinmesinin yeterli olmayacağına da değinmiştir:

Müzik dünyasını ne kadar iyi biliyorsanız doğaçlamanızın, yaratıcılığınızın önü de o kadar açılmaya başlıyor. Sadece teknik değil, formlar da önemli. Hatta müziğin kültürünü tarihini de biraz bilmek gerekiyor... Birkaç yıldır kontrbas dünyasını takip etmeye çalışıyorum. Eskiden klasik müzik deyip burun kıvırdım. Son beş senedir falan klasik müziği daha iyi anlamlandırıyorum. Mesela Mahler dinliyorum. Onun hayat hikâyesini de okumuştum... (A.g.k.)

Akkaya, müziği alımlama sürecinden bahsederken kültürel ürünü takdir edecek yeterli birikimin oluşmasının kültürel tüketim pratiğine dair bilinçlenmeyi de beraberinde getireceğini söylemiştir. Bu durum, bileşenlerinden biri olan kültürel sermayenin hacminde değişmeye yol açacağı için habitus'un yeniden yapılaşması anlamına gelmektedir. Özgür Arun kültürel ürünlerle karşılaşmaların eyleyicilerdeki anlamlandırma dünyasıyla ilişkisine dair şunları söylemektedir:

Kültürel ürüne yakınlık duymak ve dahası ondan hoşlanmak için hem ürünün kendisiyle tekrar tekrar karşılaşmak, hem de bu karşılaşmalar sırasında ürüne ait anlamları olumlayıp kabul etmek gerekebilir. Bu durumda kültürel ürünün kodunu çözmek asıl meziyettir. Kültürel bir ürünü, örneğin bir şiiri, resmi ya da senfoniyi, beğenerek tüketmek, onu somut hale getiren kültürel kodun, uygun sermaye biçimiyle çözümlenmesini gerektirir ki bu meziyet aynı zamanda kültürel ürüne ilişkin malumata ve tüketim terbiyesine (habitus) sahip olunursa kendini gösterir. (Arun, 2014, s. 168)

Avusturyalı ünlü besteci ve orkestra şefi olan Gustav Mahler'i artık daha çok takip ettiğini belirten Akkaya'nın farklılaşan kültürel alışkanlığı belki de birtakım karşılaşmaların uzun süreli sonucudur. Ayrıca sorulması gereken sorulardan biri de şudur: Herhangi bir kültürel ürünü beğenecek meziyetlerin oluşması için sadece o kültürel ürünle temaslar gerçekleştirmek ve gerekli bilgi donanımına sahip olmak yeterli midir? Dönemine damgasını vurmuş ve çağdaşlarını derinden etkilemiş bir besteciyi ve orkestra şefini takdir etmek söz konusu olduğunda müzisyenin etkileşim halinde olduğu müzisyenlere de aşina olmak gerekebilir. Örneğin, Mahler, Beethoven, Wagner ve Liszt başta olmak üzere müzikal veya teknik olarak birçok müzisyenden etkilenmiştir. Ancak, görüşmeler esnasında Akkaya'ya ve diğer eyleyicilere beğeni kalıplarının oluşmasında takdir edilen ürünler arasındaki etkileşime dair direkt sorular sorulmamıştır. Yine de eyleyicilerin bugünkü beğeni kalıplarının içinde diğer eyleyicilerin beğeni kalıplarını da taşıması beklendiği için eyleyicilerin beğenileri dolaylı olarak beğenilenin beğenileriyle ilişkilendirilebilir.

Söyleneni somutlaştıracak olursak, Akkaya'nın Mahler beğenisi biraz da Beethoven, Wagner ve Liszt takdirine dayanıyor olabilir. Buraya kadar söylenenleri toparlayacak olursak, Mahler'in yaptığı müziğin yetkinliğinin yanı sıra Mahler'in ve alımlayıcı olarak Akkaya'nın beğenisi aslında bu müziğin birikerek geldiği süreçten, etkileşim halinde olduğu gelenekten (gelenek yıkıcı bile olsa, her müzik ister istemez belli bir dönemde gelenekten etkilenmiştir) ve döneminin kültür-sanat alanının özerkliğinden bağımsız değildir. Eserin yetkinliğine dair bu üç temel motivasyona dikkat çeken Bourdieu'ye göre,

Bir yüksek sanat yapıtının gerektirdiği yetkinliğin nadirliği, “modern” olduğu oranda, yani üretim alanının tarihinin görece özerk bir aşamasında yer aldığı ölçüde artar. Söz konusu tarih neredeyse birikimseldir; çünkü alana ve onun tarihine mensubiyet (“tarih yazma”) kendini çoğunlukla bir önceki sanata atfen ve onunla karşıtlık içinde tanımlamayı gerektirir (müzik örneğinde bilhassa iyice görülebildiği gibi, örneğin kabul gören akorlar alanı veya tolere edilen modülasyonlar alanının sürekli olarak yayılmasına yol açan da budur). Böylece, bireysel beğenilerin tarihinin az bir zamansal farkla, kendisine karşılık gelen sanat tarihini yeniden üretme eğiliminde olması anlaşılır. (Bourdieu, 2015b, s. 336)

Çıkarımları daha fazla uzatmadan, Kardeş Türküler'deki kültürel üretime bakacak olursak, grupta *yarı beste* olarak adlandırılan bestelerin yapılması dikkat çekicidir. Bu besteler yepyeni bir beste olmamakla birlikte hâlihazırda var olan besteden farklı bölümler de içermektedir. Kimi zaman sözlere, kimi zaman ezgiye kısmen müdahale edilerek ortaya konan yarı besteler şarkının kültürel ortamından ve müzikal olanaklarından beslenmektedir. *Gülsüm* şarkısı örneğinde olduğu gibi, kimi şarkılarda da eril tahakküm pratiklerini tersyüz etmeye yönelik radikal müdahaleler bulunmaktadır:

Geleneksel müzikleri alıp geleneksel müziklerle bugünün ortamına dair bir söz üretmeye çalıştığınız zaman bazılarında sadece sözler bugüne çok oturuyor, diye bir şey yapabilirsiniz. Ama genelde oralara belli sözler ekleme, farklı ezgiler ekleme ihtiyacı ortaya çıktı. Geleneksel parçaya belli bir bölüm ekleyerek biraz kendi tavrını oluşturmaya çalışmak, yarı beste çalışmalarının bir parçası. *Gülsüm* parçası mesela yarı beste çalışmalarından biri. Bu parçanın sözleriyle oynamıştık. Aslında geleneksel müziklerde hep yapılan bir şey bu. Sözlerle ufak ufak oynanıyor. Biz de bir kadın bakış açısından *Gülsüm*'ün hikâyesini nasıl yorumlarız, diye bakmıştık. Evlendiği gün babası *Gülsüm*'ün ardından “sen gittikten sonra bu işleri kim yürütecek?” gibi sözler söylüyordu. Biz de kadınlar uğurlasa neler söylerlerdi, diye düşünmüştük. Oradan farklı bir söz yazma, arada farklı bölümler açma gibi bir deneme yapmıştık. Bunların hepsine yarı beste diyoruz. Çünkü geleneksel bestenin üstüne inşa edilmiş; ama geleneksel ezgiden baya ayrışan bölümler ekliyoruz parçaya. Ama bir yandan da

tamamen beste diyemezsin. Çünkü o ezginin üzerine doğaçlanmış bir şey. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Yarı besteler kimi zaman şarkının aslına müdahale edildiği gerekçesiyle alımlayıcılar tarafından eleştirilmiştir. Kardeş Türküler için yarı beste çalışmalarındaki en büyük zorluklardan biriye eserleri MESAM’a bildirmektir. Çünkü bu eserlerde çalışmanın sadece bir bölümü Kardeş Türküler tarafından üretilmektedir.

1990’lar müzik alanında hâkim olan doxa’nın ve yaygın olan illusio’nun dışına çıkmayı başarabilen Kardeş Türküler, mümkün olduğunca müzik piyasasından bağımsız kalmayı erek edinmiş bir grup olarak hep otonom sanata yakın durmaya çalışmıştır. Bourdieu’nün sanatsal üretim alanının otonom ve heteronom kutupları ile ne anlatmak istediğini hatırlayacak olursak,

[Sanatsal üretim alanını] ekonomik ve politik olarak (mesela, “burjuva sanatı”) hâkimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke ve geçici başarısızlığı bir dâhil edilme işareti, ticarî başarıyı da tâviz vermek olarak gören, özel bir sermaye türü ile donanmış olanların benimsediği, ekonomiden bağımsız olma derecesi ile özdeşleştirilen otonom ilke...(mesela, ‘sanat için sanat’) (abç; Bourdieu, 1993: 40). (Göker, 2010, s. 548)

Kardeş Türküler tarafından ortaya konulan şarkıların tek bir aranjörün elinden geçmemesi, grubun Vizontele filmi dışında dizi müzikleri yapmaya fazla sıcak bakmaması, siyasal alanın dinamiklerinin kimlik siyasetine bağlı olduğu 1990’larda kültürel çoğulculuğun benimsenmesi gibi nedenler Kardeş Türküler’i heteronom sanat yapan diğer müzik gruplarından ayırmaktadır. Öncelikle, 1990’larda Türkiye’de müzik piyasasındaki üretime baktığımızda, parçaların son halini aldıktan sonra usta bir aranjörün elinden geçtiği görülmektedir. Kardeş Türküler’de ise kolektivizm desteklenmekte, herkesin üretim sürecine katkısı beraberce değerlendirilmektedir. Genellikle, yüksek sembolik sermayeyle ticari sanat arasında pozitif bir ilişki olduğunu göz önünde bulundurursak, BKM’yle yürütülen ortak çalışmaların hemen akabinde Kardeş Türküler tarafından ortaya konan Vizontele film müzikleri grubun sembolik sermayesini yükseltmiş; sinema severler tarafından da itibar kazanmasına vesile olmuştur. Ancak Kardeş Türküler’e gösterilen bu ilgi, Aralık, 2007’deki verilere göre, albüm satış rakamlarına çok fazla yansımamıştır (bkz. EK-17).

Kardeş Türküler’de organizasyon sorumlusu olarak yer alan Ülker Uncu Vizontele film müzikleri sürecinin nasıl geliştiğini şöyle anlatmaktadır:

2003'ten itibaren BKM Türkiye'de turneler yapmaya başladı. Diyarbakır'daki bizim ilk konserimiz de BKM'yedir. Hatta tartışmalı bir konserdir bu. Ama BKM Ankara'nın doğusuna da girip farklı yerlerde konserler organize etmeye başladı. Biz de o konserler için onlarla çalışmaya başladık. Ama önceden de tabi açık havalar vesilesiyle bir ilişki zaten oluşmuştu. Yılmaz Erdoğan'ın filminin Hakkâri'de çekiliyor olması ve Hakkâri'yi anlatıyor olması üzerinden gelmişti teklif. Hem bir ilişki ve bir tanışıklık vardı, hem de müziğin çerçevesi aslında geleneksel müzikleri ele almayı gerektiren bir şeydi. Öte yandan da geleneksel müzikleri filmotografik bir anlayışla ele almak gerekiyordu. O anlamda Kardeş Türküler onlara daha yakın göründü muhtemelen. Çünkü Kardeş Türküler geleneksel müzikleri başka bir düzenlemeyle ele alıyordu. O zaman ne yapıp yapılamayacağına, ortaklıklara dair konuşuldu. Çünkü kolay bir şey değil ortak çalışma yürütmek. Kendi içinizde çalışırken başka bir yerle ortak çalışmaya başladığınızda yaptığımız şeyleri birileri kesiyor, biçiyor. Özellikle ilk filmde sahneleri beraber izlemek, beraber düşünmek; müziğin nerede girip çıkacağına dair ortak bir şey üretmek mümkün olmuştu. İkinci filmde daha Hollywood kafasında bir film anlayışına geçildi. Bu müzikleri birileri yapar; ama sonra bir müzik yönetmeni ele alır, gibi bir şey düşünüldü. İkinci filmdeki kullanımlar bizim içimize sinmedi... Senaryo iki filmde de önümüze önceden gelmişti ama... Film müziklerinden sonra Kardeş Türküler'in görünürlüğü arttı. Dizi müziği yapıp yapmamak tartışılmıştır hep Kardeş Türküler'de. Ama dizi müziği yapılmadı. Çünkü dizi müziğine girdiğinizde bir noktadan sonra her hafta bir şeyler yetiştirmeniz gerekiyor. Bizimki gibi hep beraber çalışma anlayışı güden bir grup için sürekli bir araya gelip bir şeyler yapmak zor zaten. Bir yandan oraya sürekli bir şey yetiştirmeye çalışmak çalışma alanlarımızı çok zorlayacaktı. Ayrıca, bir noktadan sonra da yaratıcılığı çok öldüren bir şey var... Bizde bir sürü şey yapılır ve içimize sinmiyorsa atılır. O yüzden dizi müzikleri hiç yapılmadı. İnsanlar yaptılar kişisel olarak birtakım şeyler; ama kardeş Türküler projesi yapmadı. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Uncu'nun anlattıklarına göre, Kardeş Türküler gelen her dizi müziği teklifini değerlendiren bir grup olmamış; ama Vizonte filmine müziklerini yapmayı kabul etmiştir. Film öngörülenden fazla seyirci tarafından izlenip gişe rekorları kırmıştır. Ancak, Kardeş Türküler'in film müzikleri yapmak için temel motivasyonları yüksek sembolik sermaye elde etmenin ötesinde farklı nedenlere dayanmaktadır. Hiç kuşkusuz, filmin Hakkâri'de geçiyor olması ve Kardeş Türküler'in Hakkâri geleneksel müziğiyle yakından ilgili olması dizi müziği projesine olumlu bakılmasında büyük etki etmiştir. Hatta bir dönem Kardeş Türküler tarafından Hakkâri geleneksel müziği üzerine alan çalışması yapıp bu çalışma Kalan Müzik işbirliğiyle Kalan Müzik'in arşiv serisinde yerini almıştır. Diğer yandan, BKM'nin ilk yıllarında otonom sanata daha yakın bir çizgide durarak sanatsal değeri ticari başarıdan daha üstün görmesi Kardeş Türküler'in BKM'yle ortak bir işe girişmesinde itici güçlerden biri olmuştur.

Vizontele serisine film müzikleri yaparken de kolektivistliği işletmeye çalışan Kardeş Türküler, yönetmenin de, Kardeş Türküler'in de tek başına bir karar mercisi olmasını istememiş; her kararın ortak alınması yönünde adım atmaya çalışmıştır. Bu kolektivist anlayış ilk filmde daha çok uygulanırken ikinci filmde birtakım uzlaşmazlıklar baş göstermiş ve Kardeş Türküler'le BKM'nin yolları yavaş yavaş ayrılmaya başlamıştır. Yılmaz Erdoğan'la kişisel bir problemlerinin olmadığını belirten Ayhan Akkaya, Vizontele Tuba'dan sonra Kardeş Türküler'in Yılmaz Erdoğan'ın duruşuna karşı birtakım eleştiriler geliştirdiğini söylemiştir (Akkaya, mülakat, 31 Mart, 2017).

Kardeş Türküler, bir yandan da, Vizontele film müzikleriyle 2001'de Altın Portakal Film Festivali kapsamında "En İyi Film Müziği" ödülüne değer görülmüştür. Türkiye'de kültür-sanat alanı genelinde en saygın ödüllerden biri olarak kabul edilen bu ödülü almak Kardeş Türküler'in sanat alımlayıcıları tarafından daha çok takdir edilmesini sağlamış; grubun sembolik sermayesi artmıştır. Hatırlayacak olursak, bu ödülü 1983'te Şerif Gören'in *Derman* filmine yaptığı müzikle Yeni Türkü grubu almıştı. Yeni Türkü de, Kardeş Türküler de alanda yerleşik eyleyici konumunda olup uzun yıllar konumlarını koruma stratejilerini sürdürebilmişler ve takipçileri için adeta birer rol model olmuşlardır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Kardeş Türküler Türkiye'deki sanat alımlayıcılarının ve sanat alanı mercilerinin takdirini kazanmanın yanı sıra uluslararası platformda da dikkatlerini üzerine çekmiştir. Kardeş Türküler ve Arto Tunçboyacıyan'ın ortak çalışması olan *Çocuk (H)aklı* albümünün 54. Grammy Müzik Ödülleri için "Yılın En İyi World Music albümü" kategorisinde aday gösterilmesi bu durumun bir örneğidir. Hatırlayacak olursak, ırkçılığa karşı duruşuyla ve Mandela'ya desteğiyle bilinen Makeba da bu ödülü kazanmış; Grammy Ödülü'nü kazanan ilk Afrikalı sanatçı olmuştur. Bu yüzden, Grammy ödülleri her ne kadar müziğin oscar'ı olarak tahayyül edilse de, bu ödüller aracılığıyla protest tavrı olan müzisyenlerin öne çıkma fırsatı yakalayabildiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda, grubun vokallerinden Feryal Öney'e Kardeş Türküler'in Grammy Müzik Ödülü adaylığı sorulduğunda Öney'in verdiği cevap manidardır:

Adımızın, adaylar arasındaki önemli müzisyenlerle birlikte anılması hoş bir şey tabii. Bizim müziğimizi biliyorsunuz; Türkiye'deki farklı kültürlerin görünürlüğüne katkı yapan, Çeçen, Çingene, Türk, Laz, Kürt, Ermeni halk müziklerine çalışmalarında yer veren bir tarzımız var.

Bu çeşitliliğin görünür kılınması adına Grammy adaylığını daha çok önemsiyoruz. (Akşam, 2011)

Kardeş Türküler'in aldığı ödüllerden bir diğeryse 2012-Homeros Bilim, Kültür ve Sanat Ödülü'dür. Anadolu kültürünü ortaya çıkarmanın ve dünya barışına katkıda bulunmanın temel kriterler olarak gösterildiği bu saygın ödül de Kardeş Türküler'in yüksek sembolik sermayesini, yani kazandığı yüksek itibarı, aynı tutarlılıkla sürdürebilmesi için bir motivasyon aracı olmuştur.

Türkiye Barış Meclisi (TBM) tarafından verilen; son yıllarda yaşanan gerilimlerin, özellikle Kürt halklarıyla yaşanan gerilimin, geride bırakılarak barışın ve huzurun sağlanmasının amaç edinildiği “Barış Ödülü” de 2013'te Kardeş Türküler'e verilmiştir. Diğer yandan, bu tarz ödüllerin 2000'lerde ön plana çıkması siyasal alanın yapısal özelliklerinin müzik alanını etkilediğini göstermektedir.

Türkiye'de protest müzik alt alanına genel olarak baktığımızda, 1960'lardan itibaren alanda önemli bir merci haline gelen müzik yarışmalarının 2000'li yıllarda da müzik alanını yapılaştırmacı veya yönlendirici etkilere sahip olduğu gözükmemektedir. Fizzy Liseler Arası Müzik Yarışması, Roxy Müzik Yarışması gibi yarışmaların yanı sıra popüler kültür ürünlerini/icracılarını ön plana çıkartan Pop Star gibi yarışmalar da 2000'ler müzik alanında önemli bir yer teşkil etmiş; bu yarışmalar bazen yeni pop ikonlarının yaratılmasına vesile olmuştur. Kardeş Türküler'in aday olduğu veya kazandığı müzik ödüllerine baktığımızdaysa, grubun bir müzik grubu olmanın ötesinde adeta bir sanat eylemi olarak karşımıza çıktığı bir kez daha görülmektedir. Saygın ödüller kazanan her müzik grubunun iç mekanizmasında bazı tutarsızlıklar yaşama ihtimali de vardır. Ancak, adalet, eşitlik ve hakkaniyet temelli bir dünya özlemiyle sanat icra eden Kardeş Türküler'de sürekli özeleştirme mekanizmasının işletilmesi ve otoanalizin elden bırakılmaması pratik ve eylem arasındaki muhtemel tutarsızlıkların minimize edilmesine yardımcı olmaktadır. Kürt kimliğini bir üst kimlik olarak kurmayan Vedat Yıldırım'ın söyledikleri Kardeş Türküler'deki otoanalize bir örnek teşkil eder: “Kardeş Türküler müziği sadece müzik olarak ele almaz. Sözlere, senaryoya, cinsiyetçi kelime olup olmadığına çok dikkat edilir Kardeş Türküler'de... Ben Kürt olmama rağmen, konserlerimizde bazen çok Kürtçe çalındığında dile getiririm. Yani, hep bir hakkaniyet duygusu var bizde” (Yıldırım, mülakat, 27 Nisan, 2017).

5.3 1990'lardan 2000'lere Kardeş Türküler ve Diğer Eyleyiciler

Kardeş Türküler'in 2000'lerde protest müzik alt alanında aldığı konumu daha iyi değerlendirebilmek için 1990'larda alana giriş yapıp zamanla yerleşik eyleyici haline gelen Pentagram, Grup Kızılırmak, Grup Munzur, Rashit, Mor ve Ötesi, Ali Asker, Özlem Tekin ve Teoman'ın tavır, tutum ve eğilimlerinin nasıl geliştiğini analiz etmek de gerekmektedir.¹⁵⁷

Anatolia albümünden itibaren yüzünü Anadolu'ya da dönen Pentagram 2000'li yıllarda da üretmeye devam etmiş; Anadolu'nun kültürel mirasını ve zorluklarını protest bir tavırla şarkılarına yansıtmaktan geri durmamıştır. Grup, 2000'lerde *Unspoken* (2001) ve *Bir* (2002) adlı stüdyo albümlerinin yanı sıra *1987* (2008) ve *MMXII Live* (2012) adlı konser albümlerini ve *Akustik* (2017) albümünü de çıkartmıştır. Müzik ve müzik grupları üzerine yazılar yazan Deniz Durukan 2000'lerdeki stüdyo albümleri üzerinden Pentagram'ın politik ve müzikal tavrını şöyle yorumlamaktadır:

Söylenmeyen ne varsa veya anlatılmayan, Pentagram şarkılar aracılığıyla aktarır. Mesela *Unspoken* (2001) da bu anlamda bir iç döküştür. Yurt dışına yönelik bir çalışma olan *Unspoken* ve hemen bir yıl sonra çıkan *Bir* albümleri grubun zirve noktasıdır. Her iki albümün çıkış tarihleri arasında bir yıl olsa da birbirinin devamı niteliğindedir; aynı duyguyu taşırlar. Hem beslendikleri müzikal birikimi yansıtan, hem de Anadolu'nun mirasını, bilgeliğini içeren çalışmalardır bunlar. Özellikle *Bir*'de halk müziğinin etkisi ve protest tavır çokça hissedilir. Bunun yanı sıra oldukça sert heavy metal albümüne de imza atarlar. *Unspoken*'daysa Mezopotamya kültürüne dair anlatılar öne çıkar. Kökleri arama da denilebilir buna. Ya da suyun yatağına ulaşma. İşin özü, her iki çalışmada da folklorik özelliklerin yanı sıra progressive rock'ın etkileri görülür. Hem sözel bazda, hem müzikal anlamda bu iki albümün çıkış noktası en derine inme, saf olanı bulma denilebilir. Gerçeklik arayışı da vardır bu çabada. (Durukan, 2017)

Pentagram'ın gitarda ve vokalde üyeleri zaman zaman değişse de Pentagram 1990'lardan 2000'lere hem politik alanda, hem de protest müzik alt alanında genel olarak duruşunu koruyan nadir gruplardan biri olmuştur. *Akustik* adıyla çıkan albümde hem eski hit şarkıların toplanması, hem de akustik düzenlemelere

¹⁵⁷ Bu aşamada tekrardan belirtmek gerekir ki, bu isimler 1990'lardan 2000'lere protest müzik alt alanında konumlanmasını sürdüren birçok müzisyen içinde sembolik sermayesiyle öne çıkan isimlerdir. Bu figürler 1990'lar ve 2000'ler protest müzik alt alanındaki temsili örneklerdir.

gidilmesiye 2000'ler müzik alanında ortaya çıkan yeni eğilimlerin Pentagram tarafından göz önünde bulundurulduğunu göstermektedir. Bu yeni eğilimin 2000'ler müzik alanı için bir doxa'ya dönüşüp dönüşmediğini söylemek için henüz erkendir; çünkü dönem kapanmadığından dolayı alanın tarihi oluşmaya devam etmektedir. Eski şarkıların yeniden ele alındığı bir albümde de çok farklı, kaliteli düzenlemeler olabilir elbette. Ancak 2000'lerde yapılan akustik albümlerin de, *Best of* albümlerin de çoğunlukla özgün bir çabadan ziyade dönemin modasına uyma motivasyonu ile yapıldığı bir gerçektir. Pentagram'a geri dönecek olursak, grup *Akustik* albümüyle 2000'lerde yaygın olan bir eğilimi gerçekleştirmiş olsa da protest müzik alt alanında konumlananların yüksek ekonomik sermayeye erişmesinin gitgide zorlaştığı bir dönemde "tekrar ekibi toplamak, dostları bir araya getirmek ve yeniden, hep beraber şarkı söylemek paha biçilmez bir duruş." (A.g.k.) olarak durmaktadır.

Grup Yorum'dan ayrılan üyeler tarafından kurulan Grup Kızılırmak ve Grup Yorum etkileşimli bir muhalif tavra sahip olan gruplarsa protest müzik alt alanında 1990'lı yıllardaki eski güçlü konumunu kaybetmiş; 2000'lerde daha geri plana düşmüştür. Murat Meriç, Grup Yorum'dan türeyen veya Yorum'la etkileşimli müzik yapan grupları tarihsel bir perspektiften şöyle değerlendirmektedir:

...Grup Yorum'un da çok bir etkisi kalmadı. Grup Yorum var ama devamı yok. 80'leri düşündüğümüzde, pıtrak gibi gruplar ürerdi, sadece Grup Yorum'dan türemiş bir sürü sanatçı vardı. Grup Yorum'dan Kızılırmak çıktı, Kızılırmak'tan İlkay Akkaya solo albüm çıkardı, Tuncay Akdoğan başka bir albüm yaptı, Metin Kemal Kahraman bambaşka bir albüm yaptı. Bunlar sadece Grup Yorum'dan doğanlar... Grup Yorum muadili, Grup Munzur, Kutupyıldızı gibi bir sürü grup da vardı o dönemde. Şimdi bunların hiçbiri yok, bir tek Grup Yorum var, onlar da eskisi gibi değil. Evet, çok güçlüler, verdikleri konserler her zaman deli gibi doluyor, albümleri hâlâ kapış kapış satıyor. Ama 80-90'lardaki durum geçerli değil. (Meriç'le söyleşen; Düzkan, 2016)

Grup Yorum ve muadili grupların alandaki eski güçlü konumlarını kaybetmesinde birtakım üyelerin solo çalışmalara yönelmesinin de payı vardır. Örneğin, Grup Kızılırmak'ın vokali İlkay Akkaya'nın solo çalışmalara ağırlık vermesiyle birlikte Kızılırmak 1990'larda protest müzik alt alanındaki güçlü konumunu yitirmiştir. Grubun *Gölge* (2000), *Figân* (2001), *Yılık* (2005) ve *Geçmişten Geleceğe Pir Sultan Abdal* (2011) albümlerinden sonra aktif müzik çalışmaları azalmıştır. Kızılırmak'ın *Geçmişten Geleceğe Pir Sultan Abdal* albümünde Pir Sultan Abdal'ın sözleri üzerine

beste çalışmalarına girişmesiye âşıklık geleneğiyle ve Alevi kültür-sanat dünyasıyla etkileşimini sürdürdüğünü kanıtlamaktadır.

Diğer yandan, eski etkinliğini görece kaybetmiş olsa da Grup Munzur'un hâlâ Türkçe, Kürtçe, Zazaca ve Lazca başta olmak üzere çeşitli dillerde şarkılar yapması 1990'larda yükselen kültürel çoğulculuk odaklı protest çalışmaların Kardeş Türküler'le birlikte 2000'lerde de devam ettiğini göstermektedir. Grup Munzur 2016'da çıkan *Hava Kurşun Gibi Ağır* albümünde Nâzım Hikmet'in sesine de yer vermiş; Hikmet'in "sen yanmasan, ben yanmasam, biz yanmasak, nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa?" dizelerini albüme taşımıştır. Bu albümde Soma'da yitirilen madenciler anısına *Soma* adlı bir eserin de yer alması Munzur'un 2000'lerdeki politik duruşunu devam ettirdiğini göstermektedir.

Türkiye'deki ilk yasal Punk Rock albümü sayılan *Teleşa Mahal Yok* albümünü çıkarttıktan sonra dikkatleri üzerine çeken Rashit grubuna baktığımızdaysa, grubun 2000'li yılların başlarında sembolik sermayesini koruduğu görülmektedir. Bu sembolik sermaye gücünü hem grubun muhalif politik duruşundan, hem de Türkiye için alışılmadık bir müzikal tarzı benimsemesinden almaktadır. Herhangi bir kültürel üretim alanında daha önce denenmemiş ürünler ortaya koyarak görünürlük elde eden ve sanat alımlayıcıları tarafından itibarlaştırılan kültür üreticilerinin mevcut sembolik sermayelerini sürdürmeleri popüler kültür ürünleri ortaya koyarak sembolik sermaye elde edenlere göre daha güçtür. Çünkü sanat alanında ayrıksı bir duruşun ve tavrın sürdürülmesi için var olan sistemle ve sistemin ilişki içinde olduğu alanlarla -başta medya alanı olmak üzere - belli bir mesafe almak gerekmektedir.

Rashit'in albümlerine baktığımızda, popüler kültürün yarattığı standart kalıplara, var olan sistemin beklentilerine, küreselleşmeye, özerkliğini ve nesnellliğini kaybeden medya alanına ve tüketim kültürüne itirazların öne çıktığı *Adam Olmak İstemiyorum* (2003) albümünün adı da bir karşı duruşu sembolize etmektedir:

Küreselleşmeye, popüler kültüre, tek tipleşmeye, yozlaşmış medyaya... Ülke gençliğini çevreleyen, esaret altına sokan her şeye. Bunların toplamına "sinir" oluyor Rashit adlı 25 yaş ortalamalı punk grubu. "Rahatsız etmenin müziği" ifadesi o yüzden kendilerini tanımladıkları en güzel önerme oluyor haliyle. Karşı oldukları çeperlerin içinde hayatını süren "sistem insanları"na "adam olanlar" diyor grup üyeleri. Bu nedenle çiçeği burnunda ikinci albümlerinin ismi ile de buna bir gönderme içeriyor *Adam Olmak İstemiyorum!* (Evrensel, 2003)

Ancak, tüketim toplumuna eleştirilerin yine ağırlıkta olduğu *Her Şeyin Bir Bedeli Var* (2006) albümüyle birlikte Ada Müzik'ten ayrılıp Sonu BMG'yle anlaşılan Rashit'in protest müzik alt alanındaki eski sembolik sermayesini yitirmeye başladığı söylenebilir.¹⁵⁸ Müzik üzerine yazılarıyla bilinen Murat Beşer bu albüme dair şu yorumları yapmıştır:

Çiğ tonları, enstrümantalist olmamayı müzikal bir avantaja dönüştürüyorlardı. Otodidaktik bir topluluktu; üyeleri müzik dersi almamış, yaratıcılığı ve özgür ruhu yaraladığı düşüncesiyle reddetmişti. Sloganvari söylemlerini geliştirerek, Türk popunun kaçışçı ikiyüzlülüğüne antitez oluşturmaya çalışıyorlardı. Rashit'in yeni albümünde bu hedefler yok. Kaba eleştirel gerçekçilik hâkim şarkılarda. Tüketim toplumunun ucube ilişkilerine tepkiseller ama eleştiri nesnesini iyi tahlil edemiyorlar. Bir fotoğraf okuma eksikliği var. Kaba ve klişe ifadeler, hayli iyi kotarılmış müziğin ve düzenlemelerin yumuşak karnı. Oysa new-wave ve post-punk klişelerini alıyor Rashit, üstelik güzel alıyor; en azından daha evvelki albümlerinden daha gelişkin. "Potlach" gibi altyapısını The Police'in son döneminden ödünç alan melodik vokalli şarkılar nispeten dahi iyi kotarılmışken, punk mantığı ile düz söylenmiş şarkılarda vokal sırtıyor. (Beşer, t.y.)

Bu albümde, gruba gitarıcı ve yapımcı olarak katılan Erdem Helvacıoğlu müzikal üretim sürecini çok etkilemiş; Rashit'in müziğindeki karakteristik yapısal özellikler radikal bir değişime uğramıştır. Howard Becker'e referansla konuşacak olursak, sanatsal üretim sürecine etki eden bütün çalışanlar sabit kalıp bir çalışan değişse bile ortaya çıkan ürün eski ürünlere göre farklılık gösterecektir (Becker, 2013). Çünkü bir sanatsal ürün destek personel ve merkezi personel arasındaki işbirliğiyle şekillenir. Örneğin, Rashit, Helvacıoğlu'nun etkisiyle, *Her Şeyin Bir Bedeli Var* albümünde eski müzikal eğilimlerinden farklı olarak kirli enstrüman seslerinin yerine temiz sesleri tercih etmiştir. Oysaki metal, punk gibi protest müzik türlerinde enstrümanların kirli çalımları sisteme muhalif tavrın bir simgesidir.

1990'larda müzik alanında beliren protest müzik gruplarından Mor ve Ötesi'ne baktığımızda, grubun protest tavrını ve müzikal çizgisini 2000'lerin büyük bir bölümünde koruduğu görülmektedir. Grup 2003'te yayımladıkları *Savaşa Hiç Gerek Yok* adlı parçayla ABD'nin Irak'a müdahalesi doğrudan eleştirilmiş; bu ortak çalışmaya Bulutsuzluk Özlemi, Bülent Ortaçgil, Aylin Aslım gibi önemli müzisyenler de katılmışlardır. Dönemin ABD Başkanı George W. Bush'un da ABD

¹⁵⁸ *Dinozor* (2010) ve *İnsan Neslinin Sonu* (2013) albümleri grubun 2000'lerde çıkan diğer albümleridir.

politikalarıyla birlikte eleştirildiği şarkının sözleri şu şekildedir: “Paraya, güce, savaşmaya, ölüme / Doymuyor, doymuyorlar / Önce gerçekler solar / Sonra masum hayatlar / Kimlerdensin, onlardan mı? / Petrolden mi, hayattan mı? / (...) Yok, savaşa hiç gerek yok”

Mor ve Ötesi’nin 2004’te yayımlanan *Dünya Yalan Söylüyor* albümüyle grubun muhalif ve protest tutumunu sürdüreceğinin habercisi olurken grubu daha geniş kitlelere de ulaştırmıştır:

Sahip olduğu sosyo-politik içeriğin oranı göz önüne alındığında neredeyse konsept olarak kabul edilebilecek bir çalışma ile sansürden ana akım medyaya, tüketim toplumundan uluslararası düzene ve ideolojilere kadar pek çok konunun işlendiği albüm, popüler Türk rock müzik grupları arasında toplumsal muhalefet ilişkisinin incelenebileceği en zengin kaynaklardan birini sunmaktadır: “Özür bekler gibi kırgın suratlar / Teksas’tan gelen küstah tokatlar / (...)Yalandan kim ölmüş / Zamandan kim korkmuş / Elimde güller varmış / Üstüm başım kan olmuş (...) Dünya yalan söylüyor.” (‘Yardım Et’)... “Ne Haber’sin, ne Türk’sün / Seni gören yollara dökülsün / (...) Bütün dünya izler durur / Afet-i azam bekler durur / Hedefini al, piyasayı al, her şeyi al.” (‘Cambaz’) (Ongur & Develi, 2013, s. 161)

Mor ve Ötesi *Büyük Düşler* (2006) albümünde de muhalif duruşunu korumuş; çeşitli politik ve gündelik sorunları şarkılarına yansıtmıştır. Ancak, grubun *Masumiyetin Ziyan Olmaz* (2010) ve *Güneşi Beklerken* (2012) adlı albümleri grubun protest müzik alt alanındaki eski konumunun değişime uğradığını göstermiştir:

Masumiyetin Ziyan Olmaz adlı albüm, prodüksiyondan müzik ve söz yazıma kadar grubun *Dünya Yalan Söylüyor* çizgisini büyük oranda geride bıraktığı bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Yalnızca albümdeki toplumsal muhalefet taşıyan liriklerin sayısının düşmesi değil, aynı zamanda önceki albümlerde yer verilen melodik ama kirli gitar tonlarının yerini temiz tonlara ve kolay dinlenebilir bir müziğe bırakması da grubun daha ana akım bir yola saptığının göstergesidir. Söz yazımında Mor ve Ötesi’nin metaforlarla dolu ve anlaşılması güç üslubu korunmakla birlikte tematik anlamda ağırlığın daha ziyade aşk ve bireysel sorunlar eksenine kaydığı söylenebilir... *Güneşi Beklerken* adlı albüm, grubun *Masumiyetin Ziyan Olmaz* ile birlikte değişmeye başlayan tarzında artık yoruma mahal vermeyecek biçimde somut değişimlerin gözlemlenebileceği bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Elektronik alt yapı ile desteklenen parçalarda teknik anlamda görülen değişim, benzer biçimde şarkı sözlerinde de kendisini göstermiştir. Sonuç olarak yalnızlık, aşk, umut gibi temaların işlendiği parçalar arasında muhalif içerik taşıyan yalnızca bir adet söz bulunabilmektedir. (A.g.k.)

2000’lerde protest müzik alt alanında eyleyen ve bir grup adıyla değil, tekil olarak müzik icra eden müzisyenlere baktığımızda, âşık geleneği etkileşimli protest müzik yapan “Ali Asker 2003 yılının sonbaharında Türkiye’ye dönüş yapar. Bu dönüş kesin

bir dönüş değildir. Halen Fransız vatandaşıdır ve Türkiye'ye misafir sanatçı statüsünde giriş yapmıştır" (Duran, 2015, s. 233). Asker 2000'li yıllarda çıkarttığı *Zordur* (2003) ve *Çınar Olsam* (2012) albümlerinde "türkölere ve Ali Asker'e ait türkü formunda bestelere ağırlıklı olarak yer vermiştir. Ali Asker bu çalışmalarda arkadaşlarının ya da genç şairlerin kendisine ulaştırdığı şiirlere beste yapmayı tercih ettiğini belirtir" (A.g.k., s. 290). Asker'in hak mücadelesine inancı, ezilenden yana olan duruşu, sitemkâr tavrı ve kendini sol pratik içinde konumlandırması 2000'lerde de sürmüş; şarkılarına yansımıştır. Selçuk Duran, Asker'in *Çınar Olsam* albümü içinse şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Ali Asker'in 'Çınar Olsam' albümündeki türkölere iki ana tema üzerinden değerlendirebiliriz. İlki kırılganlığın ve hasretliğin ön plana çıktığı sevdalı türkölere olarak nitelenebilecek eserlerdir. İkinci olarak da sistemin insanlar üzerinde yarattığı tahribatlara ve olumsuz anlamdaki dönüşüme karşı geliştirilen sitem dolu bir söylem söz konusudur. (A.g.k. s, 297)

Özet olarak, Asker'in 2000'lerdeki konumu hem politik olarak, hem de müzikal olarak 1990'lardaki çizgisine paralel gelişmiştir. Ayrıca, Türkiye'de 2000'li yıllarda yardım ve dayanışma konserlerinde yer alma ve türkü barlarda sahneye çıkma dışında fazla konser verme imkânı bulamayan Asker ekonomik sermayesini müzik üzerinden kurmakta hayli zorlanmıştır.

"Müziğinde ve kimliğinde 'erkekşilik' ve 'etkenlik' olarak belirginleşen habitusu ile" (Sakar, 2014, s. 337, 338) 1990'lar protest müzik alt alanında öne çıkan figürlerden Özlem Tekin'in 2000'li yıllarda müziğine ve politik duruşuna baktığımızdaysa, Tekin'in bir kırılma yaşamadığı görülmektedir. Son albümü *Kargalar* (2013) için Tekin'in söyledikleri, hâlâ kadın-erkek ilişkilerinin doğasını ve eril kodların sorunsal yapısını şarkılarında işlediğini kanıtlamaktadır:

Kargalar, gerek sound olarak, gerek içerik (sözler) olarak tam bir heavy metal albümü. Bu albümde yeni şarkıların yanı sıra, iki eski şarkının yeniden düzenlenmesi ve de elektronik re-aranjeler var. Bütün sözler bana ait. Müzikleri ise Össan Deneç'le birlikte yaptık. Güçlü, sert ve duyarlı bir albüm. Kadına şiddet, doğa katliamı ve ikili ilişkilerde dile getirilmeyen pek çok mevzu söz konusu - ki bu da yaptığımız tarza çok uygun. (Tekin'le söyleşen; Erten, 2013)

2000'li yıllarda çeşitli tiyatro ve filmlerde de rol alarak müzik alanı dışındaki alanlarda da konum almaya başlayan Tekin'in ortalama üç senede bir albüm çıkartması üretkenliğinin azalmadığını göstermektedir. Tekin, son albümü *Kargalar* dışında 2000'lerde *Tek Başıma* (2002), *10987654321* (2005) ve *Bana Bi'sey Olmaz* (2010) albümlerine imza atmıştır.

Son olarak, Teoman'ın 2000'lerde çıkarttığı albümlere baktığımızda, 2000'lerin Teoman için hem nicelik, hem de nitelik olarak verimli geçtiği söylenebilir. *Onyedi* (2000), *Gönülçelen* (2001), *Teo'man* (2003), *En Güzel Hikâyem* (2004), *Renkli Rüylar Oteli* (2006), *İnsanlık Halleri* (2009), *Aşk ve Gurur* (2011) ve *Eski Bir Rüya Uğruna* (2015) Teoman'ın 2000'lerde çıkan albümleridir. Bu albümlerin yanı sıra sanatçı film müzikleri ve ortak çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Mesela, Teoman'ın Orgaçgil'le birlikte gerçekleştirdiği konser kaydı daha sonrasında bir albüme de dönüşmüştür. Sisteme yönelik eleştirileri, iç hesaplaşmaları ve muhalif tavrını 2000'lerin büyük bir bölümünde sürdüren Teoman'ın *İnsanlık Halleri* albümünden itibaren söz yazımında ve müziğinde bir değişim yaşadığı; bu değişimin *Aşk ve Gurur* albümüyle birlikte adeta bir kırılmaya dönüştüğü söylenebilir:

İnsanlık Halleri'nde aforizma ve alegori, söz yazımındaki eski önemini korumakla birlikte toplumsal boyutlu konulara yapılan göndermelerin özellikle bir önceki albüme nazaran azaldığı fakat varlığını sürdürdüğü söylenebilir... *Aşk ve Gurur* albümünde yer alan parçaların hemen hiçbirinde toplumsal muhalefet ile doğrudan ilinti kurulabilecek dizelere rastlanmaması dikkat çekicidir. Bu bağlamda sanatçının önceki albümlerine nazaran daha güçlü bir vurguyla işlenen aşk ve yalnızlık gibi temaların, söz yazımına paralel bir biçimde sadeleşen sound ile birlikte albümü -ve sanatçıyı- rock müziğin felsefesine ters düşecek bir biçimde popüler müzik dinleyicisine yakınlaştırdığı söylenebilir. (Ongur & Develi, 2013, s. 160)

Görüldüğü üzere, 1990'larda protest müzik alt alanında konumlanan eyleycilerin bir kısmı politik ve müzikal çizgisine sadık kalamamış; 2000'lerde kırılmalar yaşamışlardır. Yaptıkları müziğe protest olma özelliği veren karakteristik yapıları ve/veya sözleri büyük ölçüde yitiren Rashit, Mor ve Ötesi, Teoman gibi müzik eyleycileri büyük ölçüde eski sembolik sermayelerinden harcamaktadırlar. Oysaki, düzenleme, beste ve söz yazımı üzerinden protest bir tavır ve müzikal eğilim yakalayan eyleycilerin eski itibarlarını sürdürebilmeleri için bu üç hatta da eski tavır ve eğilimlerine benzer bir çizgide kendilerini ifade etmeleri beklenmektedir. Kardeş Türküler'i ele alırsak, grubun 2000'li yıllarda da protest bir müzik eyleycisi olarak alanda konumlanmasında daha çok tek bir hattan, yani geleneksel ezgilere yapılan düzenlemeler üzerinden, ilerlemenin avantajını kullandığı iddiası ortaya atılabilir. Özgün düzenleme anlayışını ve politik duruşunu 2000'lerde de korumuştur Kardeş Türküler.

Kardeş Türküler'in 1990'lardan 2000'lere protest müzik alt alanında mevcudiyetlerini sürdüren Pentagram, Kızılırmak, Grup Yorum etkileşimli gruplar

ve Rashit'ten en önemli farklarından biri de çekirdek kadrosunda radikal değişikliklerin olmaması ve kişisel albüm çalışmalarında da bulunan vokallerin grupla güçlü organik bağlarının devam ediyor olmasıdır. Örneğin, Kardeş Türküler grubundaki vokallerden Feryal Öney solo albümlerini yayımlasa da Kardeş Türküler'le organik bağlarını sürdürmüş; yapının bir parçası olmaya devam etmiştir. Özellikle vokallerin sürekliliği müzik gruplarının prestij kaybetmemesi için çok önemlidir. Çünkü müzik alımlayıcıları bir grubun sesi ve yüzü olarak en çok vokallere dikkat etmektedirler. Bu nedenle, müzik eyleyicilerinde vokal pozisyonunda olan üye grubun sembolik sermayesi açısından büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, burada bir parantez açarak yürütülen araştırma için yüz yüze görüşme yapılan üyelerin hepsinin Kardeş Türküler'in ilk aşamalarından beri gruba dâhil olduğunu tekrardan hatırlatmakta fayda vardır. Ülker Uncu, bu bağlamda, Kardeş Türküler ve BGST için şu açıklamalarda bulunmuştur:

Kardeş Türküler BGST'li olanlar ve olmayanlardan oluşuyor. Çünkü konuk müzisyenler de var. Toplamda on dört kişilik turne kadrosu var, sürekli dolaşan. Ama müzik birimi yirmi kişi civarında. BGST kadrosu çok değişmedi. Erol (Mutlu) ve Işın (Kucur) ayrıldı. Bunlar dışında çok ayrılan olmadı. Diler bir dönem doğum yaptı. Orada üç dört yıl BGST'den başka bir arkadaşımız çaldı. Sonra bu arkadaşımız Kardeş Türküler üzerinden değil, başka bir yerden kendini geliştirmek istedi. Diler o ara zaten geri dönmüştü ve tekrar çalmaya başladı. (Uncu, mülakat, 10 Nisan, 2017)

Bir müzik grubu farklı habitus'lara sahip eyleyicilerin bir araya geldiği kültürel bir yapıdır. Grup içindeki eyleyicilerin değişmesi ister istemez yeni habitus'ları da beraberinde getirecek; bu durum özellikle yapılaşmasını tamamlamış bir grubun yerleşik sound'unu olumsuz etkileyecektir. Kardeş Türküler'in sound'unu korumasında yapının içindeki habitus zincirinin mümkün mertebe korunmasının önemi yadsınamaz.

Diğer yandan, Kardeş Türküler'in 2000'li yıllarda ne derece avangard bir müzik grubu olduğu tartışmalıdır. Öncelikle, Kardeş Türküler'in sound'u ve farklı kültürlerin müziklerine/sanatlarına olan yaklaşımı Türkiye'de 1990'lar müzik/sanat alanı için çok yenidir. 2000'lere geldiğimizdeyse protest müzik alt alanının sınırları genişlemiş; protest müzik alt alanındaki *yeni* ve *farklı* tanımları değişmiştir. Kardeş Türküler'se 1990'larda Anadolu'nun çoklu kültürel yapısını şarkılar aracılığıyla ortaya koyarken kendi müzikal/sanatsal geleneğini kurmuş; 2000'lerde de bu geleneği devam ettiriyor gibi gözükmektedir. Ayrıca, Vizonte filmine müzik

yapmak Kardeş Türküler'in genel olarak duruşunu çok değiştirmese de çok fazla alımlayıcıya ulaşan bir filme müzik yapmak Kardeş Türküler'i avangard bir müzik grubuna göre fazla görünür kılmıştır. Burada esas önemli olan nokta, Vizonte filmi vizyona girdikten sonra birçok müzik alımlayıcısı Kardeş Türküler'i Kardeş Türküler üzerinden değil, film üzerinden tanımış ve albümlerini almıştır. Bunlarla birlikte, Kardeş Türküler'in 1990'larda siyasal alanda ve müzik alanında aldığı konumu 2000'lerde de mümkün olduğunca muhafaza ettiği görülmektedir. Kardeş Türküler'in 2013'te yayımlanan *Tencere Tava Havası* bestesi grubun hem politik alanda, hem de protest müzik alt alanında 2000'lerdeki duruşunu anlamak açısından önemlidir. Parçada esas olarak ritmik alt yapı öne çıkarılmaya çalışılırken tencere ve tavaların ritim enstrümanı olarak kullanılması Kardeş Türküler'in gündemi yakından takip edip Gezi Parkı protestolarına destek verdiğini göstermektedir. Özellikle, Gezi Parkı eylemlerinden sonra Türkiye'de ideolojik ayrımlaşmalar çok artmış; birçok sanatçı da yetke alanı tarafından Gezi Parkı protestocuları gibi marjinalleştirilmeye veya sanat alanından uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Dönemin protesto araçlarından biri haline gelen tencere ve tavalar alanda yerleşik eyleyici haline gelen Kardeş Türküler tarafından yaratıcı bir üslupla kullanılırken grup sembolik sermayesini adeta yeniden üretmiş; youtube üzerinden de yayımlanan *Tencere Tava Havası* bestesi yüz binlerce dinleyiciye ulaşmıştır.

Kardeş Türkülere'e dair üç alt bölüm altında sunulan gözlemleri toparlayacak olursak, Kardeş Türküler kültürel üretim alanının yetke alanı tarafından şekillendiği ve heteronom sanat anlayışının baskın olduğu 1980'lerde politik sosyalizasyon sürecine başlayan üyelerden oluşan bir gruptur. Kardeş Türküler üyeleri 1980'lerde yetke alanının totaliter ve despotik uygulamalarına şahit olmuş; 1990'larda müzik alanının nispi özerklik kazanmasının avantajını kullanarak protest müzik alt alanına giriş yapmıştır. Kültürel çoğulculuk ilkesi üzerinden farklı milletlerin ve etnik kimliklerin kültür-sanatını temsil etmenin henüz çok kolay olmadığı 1990'larda alanda oyun kurucu pozisyon alan Kardeş Türküler politik ve müzikal sermayesi pozitif bir grup olarak 2000'lerde de genel tavır ve eğilimlerini muhafaza etmiştir. Daha çok "sanat için sanat" ilkesi üzerinden kültürel üretimini sürdüren Kardeş Türküler özellikle 2013'ten itibaren, yani Gezi Parkı eylemlerinden başlayarak, baskısını iyice arttıran yetke alanının sanat alanı üzerindeki olumsuz etkilerini derinden hissetmiştir. Öncelikle, 2013'ten sonra konser imkânları çok azalan Kardeş

Türküler ekonomik sermayesini muhafaza etmekte zorlanmıştır. Ancak, Kardeş Türküler'in rasyonel eylem planı hazırlayarak sembolik sermayesi yüksek olan Candan Erçetin'le ve Sezen Aksu'yla ortak konserler düzenlemesi hem görünürlüğünü sürdürmesine, hem de farklı dinleyici kitlesine ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Âşıklık geleneğinden farklı yörelerin halk türkülerine uzanan geniş bir repertuvar seçimiyle Anadolu'nun çoklu kültürel yapısını şarkılar ve danslar aracılığıyla ortaya koyan Kardeş Türküler 2000'li yıllarda da, 1990'larda olduğu gibi barışın temsilciliği rolünü üstlenmiştir. Kardeş Türküler, protest müzik alt alanında elde edeceği çıkarlar doğrultusunda oyuna yatırımlarını yaparken, yani *illusio*'sunu belirlerken, öncelikle politik mesaj ve müzikal tavır üzerinden her seferinde yeniden ürettiği sembolik sermayesini önemsemiştir. Kardeş Türkülere'e mensup eyleyiciler kültürel sermayelerini çeşitli saha çalışmalarıyla, artan armoni ve müzik bilgileriyle, arşiv ve derleme araştırmalarıyla geliştirirken ekonomik sermayeye verdikleri önem hep geri planda kalmıştır. Sanat icra edebilmek için temel yaşamsal imkânlarla sahip olmak eyleyiciler için yeterli olmuştur. Öte yandan, Kardeş Türküler'in Türkiye'de protest müzik alt alanında özellikle 1990'larda sahip oldukları ayrıksı konumda Boğaziçi Üniversitesi'nden başlayan ortak habitus'un ve eyleyicilerin çeşitli cemaatlerle yakınlaşmalarından doğan yüksek sosyal sermayenin etkisi de yadsınamaz. Çekirdek kadrosu yirmi beş senede çok büyük bir değişime uğramayan Kardeş Türküler eyleyiciler arasındaki ortak habitus'u korurken *sound*'unu da buna paralel olarak muhafaza etmiştir. Yapılar arası ilişkilere, yani BGST - Kardeş Türküler ilişkisi, Kardeş Türküler - BÜFK ilişkisi, Kardeş Türküler - Boğaziçi Üniversitesi ilişkisi, failler arasındaki ilişkiden, yani Kardeş Türküler'deki eyleyiciler arasındaki ilişkiler açısından, daha fazla önem verilmesi belki de Kardeş Türküler'in yirmi beş senedir mevcudiyetini sürdürmesindeki en büyük motivasyondur. *Hemâvâz* albümü sürecinde yükselen gerilimli tartışmalarda bu durumun tam tersi gündeme gelmiş; ancak kısa süre sonra Kardeş Türküler yapıyı sürdürmek için temel iç dinamiklerine geri dönmüştür.



6. SONUÇ

Gündelik hayatımızın önemli bir kısmı müzik dinleyerek geçmektedir. Sadece birkaç dakikaya sıkıştırılarak alımlayıcıya sunulan şarkılar bir anda düşünce ve duygu dünyamızı derinden etkileyebilmekte; bizi içsel sorgulamalara yönltebilmektedir. Şarkı dinleme pratiğinden bir adım daha öteye geçip beğendiğimiz bir sanatçının albümünü yakından inceleyecek olursak, ilk önce albümü basan plak şirketine, albümde çalan müzisyenlere, eserlerin söz-müzik-düzenlemelerinin kime/kimlere ait olduğuna dair bir fikir ediniriz. İşte o zaman, çok beğendiğimiz sanatçının albümü artık sadece onun albümü olmaktan çıkmaya başlar. Eseri seslendiren sanatçı uzayıp giden bir ilişkiler ağının sadece bir parçasıdır artık.

Bazen de sadece eski kanonik yapıyı yerle bir eden bir müzikle karşılaşırız. Belki bu müziği ilk dinlediğimizde beğenip beğenmeme arasında bocalar; ama alışık olmadığımız protest tavrı dikkatimizi çektiği için şarkının üretim sürecini araştırmaya başlarız. Bu süreci araştırmaya başladığımızda şarkıyı taşıyan dakikalar saatlere, saatler günlere, günler yıllara dönüşebilir; belki de kendimizi daha eski bir dönemin kültür-sanat ortamı içinde buluruz. Dünyada da, Türkiye’de de protest müziğin gelişiminde âşıklık geleneğinin ve eski halk ozanlarının etkisinin yadsınamayacağı gibi...

Bu aşamada şu soru sorulabilir: geleneksel müziğin normlarını altüst etmeye çalışan müzisyen geleneksel müziği içselleştirmeden alışılmadık olanı ortaya koyabilir mi? Söz gelişi tonal müziğin kısırlığını aşmaya çalışan besteciler klasik müzik geleneğini iyice özümsemeden karşı duruş sergileyebilirler mi? Buna imkân yoktur. Somutlaştıracak olursak, *II. Viyana Okulu* olarak anılan, *On İki Ton Müziği* üzerinden farklı bir müzikal yaklaşım sergileyen Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern yüksek müzik bilgisine sahip olmakla birlikte klasik müziğin yapısal özelliklerini ve öncülerini de çok iyi bilen figürlerdi.

Peki, sanat alanında protest ürünler ortaya koyabilmek için geleneği iyi özümseyip ona alternatif yaklaşımlar sunabilme potansiyeli taşımak yeterli midir? Sanatçı tavrı,

tutum ve eğilimlerinde bağımsız olmadıkça sanatında da bağımsız olamayacaktır. 1781’de Salzburg Başpiskoposluğu’ndaki görevinden istifa edip zanaatkâr ve memur statüsünden bağımsız sanatçı konumuna sıçrayan W. A. Mozart babası Leopold Mozart’ın bütün ısrarlarına ve kaygılarına rağmen bağımlı olmayı reddetmiş; Viyana’ya taşınarak özgür üretim sürecini deneyimlemiştir.

O halde, müzikal üretim süreciyse mevzubahis olan, üretim süreci ürünün içinde şekillendiği yapı, kurum ve kuruluşlarla; ürünlerin dâhil olduğu alanın bilgisi ve iç dinamikleriyle, başta siyasal alan olmak üzere müzik alanının etkileşime girdiği diğer alanlar arasındaki nesnel bağıntıların yapısıyla ve üretenlerin tavır, tutum kalıpları ve eğilimleriyle birlikte ele alınmalıdır. Müziğe ve müzisyene dair tanımlar verili alınmadan önce sorgulanmalı; bağlamsallığı içinde değerlendirilmedir. Daha önceki bir dönemde protest müzik kategorisine veya anavangart sanata dâhil edilen bir müzisyenin günümüzde ortaya koyduğu ürün farklılaşan kültür-sanat ortamı içinde alışlageldik bir nesneye dönüşebilir.

Bu çalışmada müzik alanı tarihselleştirilmeye çalışılmış; bu alandaki değişim, dönüşüm ve mücadelenin bu alana özgü aktörler ve alanın iç dinamikleri tarafından oluşturulduğu da bu süreçte dikkate alınmıştır.

Kuramsal ve metodolojik çerçevesi Bourdieu’cü sanat sosyolojisinin ana hatlarına dayanan bu çalışmada da müzikal üretim süreçleri ele alınırken ürünün, üreticilerin ve ürünün ortaya çıkmasına etki eden eyleyicilerin dâhil olduğu ilişkiler ağı göz önünde bulundurulmuştur. 1960’lardan 1990’lara Türkiye’de protest müzik alt alanına dair değerlendirmelerde her dönem kendi içinde tartışılırken müzisyenlere atfedilen anlamlar gibi eyleyicilerin alandaki konumları da verili olarak alınmamıştır. Örneğin, 1990’larda protest müzik alt alanına giriş yapıp yerleşik eyleyicilerden biri haline gelen Mor ve Ötesi grubu *Masumiyetin Ziyan Olmaz* (2010) ve *Güneşi Beklerken* (2012) albümlerinden itibaren eski protest çizgisini kaybetmiş; temiz gitar tonlarının sıkça kullanılmaya başlaması ve sözlerdeki muhalif tavrın azalması bu durumun ilk işaretleri olmuştur. Türkiye’deki ilk yasal punk rock albümünü çıkararak dikkatleri üzerine çeken Rashit grubunun *Her Şeyin Bir Bedeli Var* (2006) albümüyle birlikte daha derli toplu düzenlemelere ve müziğe ağırlık vermesi; tüketim toplumuna yönelik eleştirilerin derin gözlemlere dayanmaması da Rashit’in alanda eski sembolik sermayesini yitirmeye başladığının bir göstergesidir. Diğer bir deyişle,

bir dönem alanda yerleşik eyleyici olmak sahip olunan konumların ileride sarsılamaz olduğunun göstergesi değildir.

On senelik periyotlar halinde yapısal tarih analiziyle birlikte protest müzik alanını değerlendirecek olursak, öncelikle, 1960'lı yıllara baktığımızda, 1961 Anayasası'nın getirdiği geniş hak ve özgürlüklerin kültürel üretim alanında özerkliğin ilk nüvelerinin oluşmasına etki ettiği görülmüştür. Bu yıllarda Amerika'da müzik aracılığıyla protest eğilimler görünürlük kazanırken temelde rock ve folk müzik eksenli protest müzik yaygınlık kazanmış; geniş kitlelere ulaşmıştır. Yurt dışındaki müzik eğilimlerinden bağımsız bir müzik piyasasının henüz oluşmadığı bu yıllarda diğer plak şirketlerinden farklı bir tavır izleyen Odeon Türkçe pop müziğin şekillenmesinde öncü olmuştur. 1960'ların ikinci yarısında müzik alanından pay alabilmek için Türkçe pop söylemenin avantajlı konuma geldiğini fark eden kimi müzisyenler müzikal eğilimlerini Türkçe pop müzikten yana geliştirmişlerdir. Örneğin, Özdemir Erdoğan'ın illusio'sunu, yani oyundan elde edeceği çıkarlar doğrultusunda oyuna yaptığı yatırımları, yükselen Türkçe Pop eğilimi yönünde yeniden belirlemesi sanatçının dönemsel çıkarları rasyonel olarak değerlendirdiğinin bir göstergesidir. Zamanla, Türkçe pop müzikten Anadolu Pop müziğe doğru bir geçiş gerçekleşmiş; Anadolu Pop akımı, altüst etme stratejisi gösteren eyleycilere bir örnek teşkil etmiştir. 1960'ların büyük bölümünde hakim tür olan aranjman müziğe adeta isyan bayrağı çeken Anadolu Pop temsilcilerinin kısa süre zarfında müzik alımlayıcıları tarafından benimsenmesi içkinleşmiş kültürel sermayenin önemini bir kez daha göstermiştir. Çünkü Anadolu Pop akımının kökenleri öncelikle başka bir protest müziğe, âşıklık geleneğine, dayanmaktadır. Âşıklık geleneği kuşaktan kuşağa aktarılacak Anadolu halklarında kültürel yatkınlık oluşturmuştur. Batı müziği armonisi de kullanılarak sentez bir müzik denenmesiyle Anadolu Pop akımını özgün kılmış; bu yeni akım alandaki müzik mercilerinin başını çeken müzik yarışmalarından da destek alarak güçlenmiştir. Orhan Gencebay'ın tavır, tutum ve eğilimlerinde görüldüğü üzere, arabesk müzik de bu dönemde protest bir karaktere sahip örnekler sunmuştur. 1960'larda kültürel üretim alanı genelinde hakim olan "sanat için sanat" ilkesi müzik alanında da yansımalarını bulmuştur.

1970'lere gelindiğinde, farklı hükümetler siyasal alanı şekillendirmeye çalıştığı için devletin müzik politikası sabit kılınamamış; Ecevit hükümetleriyle diğer hükümetlerin yaklaşımları arasındaki temel fark kültürel üretim alanında otonom

kutupla heteronom kutup arasında gelgitler olmasına neden olmuştur. Bu iki kutuplu ayırımı Ecevit hükümetleri otonom sanattan yana tavır almaya çalışmıştır. Öte yandan, 1960'larda yayın hayatına başlayan TRT'nin 1970'lerden itibaren özerkliğini kaybetmeye başlamasının müzik alanına doğrudan etkileri olmuş; TRT destekli Müzik Denetleme Kurulu birçok şarkıyı muhtelif gerekçelerle yasaklarken adeta meşru müziğin belirleyicisi olan bir kültürel yetke organı olarak yapılaşmıştır. Kurul tarafından nesnel değerlendirmelerin yapılamaması ve belli müzik tarzlarına karşı en baştan olumsuz yaklaşılması kurula yöneltilen eleştirilerin temel zeminini oluşturmuştur. 1960'larda altüst etme stratejileri gösteren Anadolu Pop temsilcileri bu dönemde yerleşik eyleyiciler haline gelirken protest müzik alt alanının sınırları genişlemiş; alan politik pop gibi farklı müzikal eğilimlere de tanıklık etmiştir. 1970'lerde Anadolu Pop akımının ivme kazanmasına paralel olarak bu akımın temsilcilerinin müzik listelerinde en üst sıralara ulaşmasıysa 1970'lerde müzik alanında geçerli akçe haline gelen kültürel sermayenin Anadolu Pop akımı öncüleri tarafından iyi değerlendirildiğini de kanıtlamaktadır. Devrimci hareketlerin yükselişte olduğu 1970'lerde protest müzik alt alanının değişen doxa'sını, yani halka inme eğilimi gösteren toplumcu sanat anlayışını benimseyen Bağcan ise Sel Plak'tan Türküola'ya geçerken transfer ücreti olarak 100 000 TL, yani dönemin en yüksek transfer ücretini, almıştır (Dilmener, 2014, s. 182). Diğer bir deyişle, müzik alanının dönemsel doxa'sını iyi değerlendirip oyunda ona göre konumlanan eyleyicilerin yeteneklerini yüksek ekonomik sermayeye dönüştürme ihtimalleri yüksektir. Diğer yandan, Gencebay örneğinde görüldüğü üzere, 1960'larda protest müzik özellikleri gösteren arabesk müzik, bu dönemde de protest örnekler sunmuştur.

1980'li yılları gözlemlediğimizde, devletin kültür sanat politikalarının kültürel üretim alanını heteronom kutba yaklaştırdığı görülmektedir. Siyasal alanın yetke alanına dönüştüğü bu yıllarda müzikte standartlaşma ve metalaşma eğilimleri görülürken arabesk müzik hakim tür haline gelmiş; 1980'lerde kültür endüstrisinin yapılaşmasına kaynaklık etmiştir. TRT'nin arabesk müziğe eski tavrının değiştiği bu yıllarda süreç içinde hükümet-TRT-arabesk yakınlaşması görülmüş; bu uzlaşma hali arabesk müziği meşru kültürün uzantısına dönüştürmüştür. Arabesk müziğin ivme kazanmasında Özal'ın büyük etkileriyle yetke alanı-müzik alanı işbirliği görülürken arabesk müzik olgusuna atfedilen eski değerlerin tersyüz edilmesi sürecinin kültürel bir hınçtan beslendiği de söylenebilir. Arabesk müziğin ekonomik sermayenin

dolaşımını sağlayan temel tür haline gelip müzik alanının yeni doxa'sını belirlemeye başlaması *Muhsin Bey* (Turgul, 1987) gibi dönem filmlerine de yansımıştır. Müzik alanının en güçlü yerleşik eyleyecilerinden biri olan Sezen Aksu'nun müzikal tarzından vazgeçmeden, ama dönemsel eğilimleri de göz ardı etmeden arabesk-popa yönelmesi ve *Firuze* şarkısını piyasaya sürmesi makul bir strateji olarak değerlendirilebilir. Görselliğin de önem kazanmaya başladığı 1980'lerde yeni şarkılar yeni imajlarla birlikte alımlayıcıya sunulmaya başlarken Neslihan Yargıcı gibi moda tasarımcılarının öneminin artması dikkat çekicidir. Diğer yandan, müzik piyasasında arabesk müzik hakimiyetine ve dayatmasına rağmen bu dönemde de protest müziğin kendine farklı hatlar açmaya çalıştığı görülmüştür. Siyasi vodviller, özgün müzik kategorisine sıkıştırılan protest müzisyenler, *Yeni Şarkı/Yeni Türkü* müzik türüyle etkileşimli Yeni Türkü gibi gruplar ve Ortaçgil-Kızılok gibi kent ozanlarının ortak çalışmaları, bu bağlamda, bazı örneklerdir.

1990'lara baktığımızda, en dikkat çekici gelişmelerden biri radyo ve televizyon üzerindeki tahakkümün kalkması olmuştur. 1980'lerde yetke alanı kültürel üretim alanını otonom kutuptan uzaklaştırırken 1990'larda müzik alanı otonom kutba yaklaşmıştır. Özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla birlikte TRT tekeli aşılırken Kral TV gibi müzik kanallarının da desteğiyle pop müziğin 1990'larda hakim tür olduğu görülmüştür. Aksu'nun desteğini alarak 1990'larda pop star haline gelen Tarkan'sa 1980'lerden itibaren müzik alanında belirmeye başlayan bir başka eğilimi, yani imajlara verilen önemi fark edip hem sesini, hem de fiziğini ön plana çıkartmış; alandan elde edeceğini umduğu çıkarlar doğrultusunda oyuna yatırımlarını dikkatlice yapmıştır. Görüldüğü üzere, çıkarlar önceden verili olarak, yani *a priori* kategoriler içinde, değil tarihsellik içinde değerlendirilmek durumundadır. Bourdieu'nün dikkat çektiği husus da tam olarak budur: “Çıkar, bir nevi doğal, antropolojik bir veri olmaktan çok, tarihsel beliriminde keyfi bir durumdur... Özel kurumları ve özgül işleyiş yasalarıyla tarihsel olarak teşkil edilmiş oyun uzamları olarak alan kavramı üzerinden ifade etmek gerekirse, alan kadar çıkar olduğunu söyleyebilirim” (Bourdieu, 2014, s. 163, 164). 1990'larda protest müzik alt alanı incelendiğinde, birkaç farklı hat üzerinden alanın şekillendiği görülürken 1960'larda ve 1970'lerde hakim protest müzik türü olarak karşımıza çıkan Anadolu Pop müzik ticari bir tür haline gelmiştir. Öte yandan, 1980'lerde kültür üreticileri ve egemenler arasındaki ilişki doğrudan bağımlılık ilkesine göre şekillenirken 1990'larda doğrudan

bağlanmadan yapısal bağlanmaya geçiş süreci deneyimlenmiştir. Müzik alanının kendine özgü işleyiş mekanizmasına sahip olmaya doğru evrilmesi 1990'ların ayırt edici özelliği olarak belirmiştir.

1960'lardan 1990'lara Türkiye'de protest müzik alt alanında beliren stratejiler, kurallar, çıkarlar, yatırımlar ve eyleyicilerin taktiksel tavırları Bourdieu'nün alan nosyonunu açıklarken oyun metaforuna başvurmasının nedenini bize bir kez daha açıklamıştır. Müzik eyleyicilerinin birçoğu müzik alanında sorgulanmaksızın kabul edilmesi gereken kuralları kabullenerek oyuna dahil olmuşlardır. Ayrıca, bir alanın sınırları ve doksik düzeni sürekli değişebilmekte; alandaki eyleyiciler konumlarını muhafaza edebileceği gibi yerlerinden de olabilmektedirler. Buna ilaveten, oyundan büyük pay alan müzik eyleyicilerinin gördüğü itibar-takdir (sembolik sermaye) ve edindiği maddi güç (ekonomik sermaye) tesadüfi olmadığı gibi salt yetenekle de ilişkilendirilemez. Oyunda başarılı bir müzisyen olmak büyük ölçüde müzik alanındaki dönemsel kuralları rasyonel olarak iyi değerlendirebilmekle ilgilidir. O halde, müzik eyleyicilerinin aynı zamanda çok iyi stratejistler oldukları gibi bir sonuca da varılabilir. Diğer yandan, 1960'lardan 1980'lere periyodik olarak darbelerin siyasal alanın yapılaşmasına etki ettiği Türkiye'de müzik alanının siyasal alandaki değişim, dönüşüm ve çatışmalardan hayli etkilendiği söylenebilir.

Bu çalışmada müzik eyleyicileri üzerine çıkarımlar yapılırken Bourdieu, Becker, Adorno ve Elias gibi sosyal bilimcilerin yanı sıra Murat Meriç, Naim Dilmener, Cumhur Canbazoğlu ve Akın Ok gibi müzik araştırmacılarının gözlemlerine ve araştırmalarına da sıkça yer verilmiştir. Müzik araştırmacılarının tespitlerinden yola çıkarak yapılan sosyolojik ve müzikal değerlendirmelerde, müzik alanındaki konumlanmalarda yaşanan kırılmaların albümlerdeki enstrüman kullanımlarından üye değişikliklerine kadar çeşitli nedenlere bağlı olabileceği görülmüştür. Öte yandan, kimi zaman protest müzisyenlerin doğrudan politik alandaki konumlarında kırılmalar yaşadığı da gözlemlenmiştir. Örneğin, 1970'lerde sadece Türkiye'de değil, dünyada da protest müzik alt alanında öne çıkan eyleyicilerden biri olan Zülfü Livaneli 1990'lardan başlayarak daha liberal bir çizgiye kaymıştır. 2009'da, Fransız şair Paul Éluard'ın şiirinden bestelediği *Özgürlük* adlı şarkısının Vodafone adlı GSM şirketinin reklamında kullanılmasına izin veren Livaneli sembolik sermayenin inşa edildiği sembolik değerlerin tersyüz edilebileceğini; müzisyene atfedilen protest tavır ve tutum kalıplarının değişikliğe uğrayabileceğini göstermiştir.

Çalışmanın son aşamasında Kardeş Türküler üzerinden yürütülen analizi değerlendirdiğimizde, öncelikle, grubun 1990’larda, yani halkların kardeşliğinden bahsetme imkânının olmadığı yıllarda, Türkiye’de protest müzik alt alanına giriş yaptığı ve kısa sürede yerleşik eyleyici haline geldiği görülmüştür. Özellikle Boğaziçi Üniversitesi’nin kültürel üretim alanına kulüpler aracılığıyla desteği Kardeş Türküler’in yapılaşmasında büyük bir motivasyon olmuştur. Ortak bir habitus oluşturma sürecini üniversite çatısı altında deneyimleyen grubun çekirdek kadrodaki üyelerinin genellikle 1970-1971 doğumlu sanatçılardan oluşması üyelerin politik sosyalizasyon sürecinin yakın zamanlarda gerçekleşmesine sebep olmuş; bu durum tarihi tanıklıkların kültürel üretim sürecine yansımada duygudaşlığı ve fikir birliğini de etkilemiştir. Saha çalışmasının verilerine göre, politik bir duruşa sahip olurken müzikal tavrından da taviz vermeyen Kardeş Türküler’in homojen olmayan bir alımlayıcı kitlesine sahip olması ayrıca dikkat çekici bir bulgudur.

Kardeş Türküler’in hem Anadolu Pop akımından, hem âşıklık geleneğinden etkilenmesi, altüst etme stratejisi güden eyleyicilerin yerleşik müzik eğilimlerinden tamamen azade olmadıklarını göstermiştir. 1990’larda imkânsız gibi görüneni deneyip kültürel çoğulculuk ilkesi esasında kültürel ve sanatsal üretimini gerçekleştiren Kardeş Türküler 1990’larda avangardist tavra ve müzikal eğilimlere sahip olsa da grubun 2000’lerde Türkiye’de protest müzik alt alanında ne derece avangard bir konuma sahip olduğu tartışmalıdır. Bu durum, yürütülen çalışmanın en önemli bulgularından birine işaret etmektedir: Altüst etme stratejisi gösteren eyleyiciler alanda güçlü bir yerleşik eyleyici konumuna geldikçe farklı arayışlara girme eğilimleri azalmaktadır. Bu durumun sadece Kardeş Türküler’e has olmadığını da belirtmekte yarar vardır. Anadolu Pop’un ikinci döneminde ayrıksı konumunu kaybedip kültür endüstrisine uyum sağlaması bunun bir başka misalidir.

Hemâvâz albüm sürecinde yapı-fail geriliminin baş göstermesi Kardeş Türküler için kısa süreli bir kriz yaratmış; bu süreçte Kardeş Türküler-BGST ilişkisi başta olmak üzere yapılar arasındaki bağıntılar adeta çözülme noktasına gelmiştir. Çekirdek kadroda yer alan Erol Mutlu gibi birtakım faillerin yapıdan kopmasıyla sonuçlanan bu zorlu dönemden sonraysa eski ilişkiler ağı devam etmiştir. Öte yandan, Kardeş Türküler içindeki eyleyiciler Boğaziçi Üniversitesi’ndeki eğitim süreçlerinden başlayarak kendilerini *yaşam alancılar* olarak görmüşlerdir. Bu anlayışa göre, faillerin toplumsal uzamda sorunların çözümünde aktif bir rol üstlenmesi

beklenmektedir. Bununla beraber, Kardeş Türküler bir grup olarak değil, bir proje olarak kurgulanmış; yapının sürekliliğine bireylerin sürekliliğinden daha büyük önem atfedilmiştir. Bundan ötürü, Kardeş Türküler’de yapı-fail ikiliğinin aşıldığını söylemek güç gözükmemektedir. Kardeş Türküler’in bir grup olarak değil, bir proje olarak tahayyül edilmesinin en büyük avantajıysa protest müzik alt alanındaki güçlü konumunu uzun süredir koruyabilmesi olmuştur. Kardeş Türküler tekil öznelere değil, fikirsel temelleri üzerine uzlaşmış bir yapıya ve yapının ilişkide olduğu diğer bir yapı olan BGST’ye bağlı olarak müzik alanındaki mevcudiyetini yirmi beş senedir sürdürmektedir. Aksi halde, Kardeş Türküler farklı habitus’lardan gelen müzik eyleyicileriyle özdeşleşen bir grup haline gelebilir; faillere indirgenen yapı çok çabuk dağılabilirdi.

Çalışmanın hemen başında yöneltilen araştırma sorusuna cevap verecek olursak, Kardeş Türküler 1990’larda Türkiye’de toplumsal yapıdaki değişimin önünde ilerlemiş; Kürt halkına ve gayrimüslimlere yönelik sert politik müdahalelerin yaşandığı bu yıllarda kimi zaman Kürtçe söylediği şarkıları yayımlayacak kanal bulmakta zorlanmıştır. Bugün içinde yaşanan ahval görece değişmiş olsa da Türkiye’de halen farklı etnik ve milli temsiliyetler arasındaki çatışmalar veya ayrımlar sürmektedir.

Sosyolojik gözlemlerden araştırma sürecine dair genel/yöntemsel değerlendirmelere geçilirse, öncelikle, yürütülen çalışma kapsamında müzik araştırmacılarının araştırmalarından sıkça yararlanıldığı söylenebilir. Türkiye’de müzik alanına dair önemli veriler bu kaynaklardan elde edilmiştir. Ancak, genellikle sistematik ve bütünlüklü bir çerçeve sunmak yerine dağınık bir literatür taraması gibi duran Türkiye’deki müzik araştırmalarının daha disipline edilmesi hem alanın tarihi için, hem de ileriye dönük malzemeler için yararlı olacaktır. Ayrıca, Türkiye’de müzik tarihine dair geniş arşiv taramasında bulunan araştırmacıların ulaştıkları verileri tablolara veya grafiklere daha çok aktarması bütüncül bir resim sunulması açısından önemlidir. Örneğin, 1960’lardan 1990’lara Türkiye’de müzik yarışmalarının derli toplu grafiksel gösterimlerinin olmaması bu çalışma için büyük bir zorluk yaratmıştır. İnternet de dâhil olmak üzere çeşitli kaynaklardan yarışmaların bilgisine ulaşılmaya çalışılmış; ancak forumlar ve wikipedia gibi güvenilirliğinden şüphe duyulan internet platformları epistemolojik kaygılardan dolayı kullanılmayınca kaynak sıkıntısı çekilmiştir.

İnterdisipliner bir alan olan ve halen gelişim sürecini tamamlayamayan müzik sosyolojisi ve literatürüne Türkiye bağlamından hareketle kuramsal ve metodolojik katkı sunan böyle kapsamlı bir çalışma daha önce yapılmadığı için birçok zorluk yaşanmıştır. Bu çalışmaya dair yapılacak değerlendirmelerde öncül çalışmaların eksikliğini ve hem müzik, hem sosyoloji disiplini üzerinden bir analiz yürütmenin zorluklarını göz önünde bulundurmak faydalı olabilir. Bütün bu nedenlerden ötürü, ileride benzer konularda araştırma yapmak isteyenlerin bu çalışmada karşılaşılan birçok zorluğu daha kolay aşacağı öngörülebilir. Ayrıca, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, bu araştırmanın bitmiş olsa da tamamlanmamış olduğunu belirtmekte yarar vardır. Becker'in sözlerini bir kez daha anımsayacak olursak: "Deneyimlerimden çıkardığım ders daha ziyade, bir çalışmayı asla tamamlamadığımız ancak öğrendiklerimizi çalışma arkadaşlarımıza anlatmak için arada sırada durakladığımızdır" (Becker, 2013, s. 25).

Çalışmaya dair son çıkarımlarda bulunurken, daha öznel gözlemlerden bahsedilebilir. Görüşmelerin hemen öncesinde bir doktora öğrencisi olduğumu ve yürüttüğüm çalışmanın araştırma nesnesi olarak Kardeş Türküler'i inceleyeceğimi söylemem "asimetrik konumlanmalar" oluşturma eğilimi gösterebilirdi.¹⁵⁹ Diğer bir deyişle, akademik bir araştırma yürüttüğümü fark eden eyleyciler bana karşı ifade tarzlarını resmileştirebilir; belki derinlemesine mülakatlarda bana karşı mesafeli ve ketum davranabilirlerdi. Açıkçası, görüşmelerden önce böyle bir kaygı taşımaktaydım. Çünkü Diler (Özer) dışında hiçbir üyeyi daha önceden tanımıyordum. Ancak, bütün kaygılarım boşa çıktı. Kardeş Türküler'in bütün üyeleri hem çok ilgili, hem de çok samimi bir şekilde kendilerine yöneltilen soruları cevapladılar.

Bugün Kardeş Türküler halen yaşayan bir yapı olarak daha güzel bir dünya ve halkların kardeşliği hayaliyle şarkılarını, danslarını sunmaya devam etmektedir. Kardeş Türküler gibi oluşumların mevcudiyeti din, dil, etnisite ve millet ayrımı gözetmeksizin herkesin birbirini kabullendiği ortak bir dünya ihtimali olduğunu ve bu ihtimalin gerçekleşmesinde sanatın ve sanatçının büyük bir rol üstlendiğini göstermektedir. Sosyal bilimcilerin sorunların çözümünde aktif rol oynamaları, doğrudan, potansiyel sorunlar üzerine sosyolojik gözlemler yapma seçimine

¹⁵⁹ Burada "asimetrik konumlanmalar" derken Bourdieu'ye referans vermekteyim. (bkz. Bourdieu, 1999b, s. 609)

dayanabileceği gibi Kardeş Türküler gibi - sorunların çözümine sanat aracılığıyla bir bakış kazandıran – grupların analizine de dayanabilir.



7. EKLER

7.1 EK 1: Arabesk Müzik Üzerine Yazılmış veya Arabesk Müzikle İlgili Tezler

(Yüksek lisans: Y.L.; Doktora: D.)

Kaynaklar: (Url-8)

Tez Başlığı	Yazar	Üniversite	Bölüm	Teslim Tarihi	Tez Türü
Türk Sinemasında Arabesk	Nesrin Tan Akbulut	Anadolu Üniversitesi	Radyo Televizyon ve Sinema A.B.D.	1987	Y.L.
Arabesk Müzik ve Toplumsallaşma	Nazife Güngör	Ankara Üniversitesi	İletişim A.B.D.	1989	Y.L.
Arabesk Müzik Endüstrisinin Sosyolojik Analizi	Seyit Cemal Erdem	Cumhuriyet Üniversitesi	Sosyoloji	1989	Y.L.
Arabesk ve Türk Müziğine Etkisi	Elif Rüya Yıldırım	Ege Üniversitesi	Müzik	2001	Y.L.
Blues and Arabesk: A Comparative Study	Yasemin Yurdakul	Kadir Has Üniversitesi	Amerikan Kültürü ve Edebiyatı	2006	Y.L.
The Presentation of Women in Blues and Arabesk Song Lyrics	Gülrenk Oral	Kadir Has Üniversitesi	Amerikan Kültürü ve Edebiyatı	2008	Y.L.
Melodram türünün kaynağı olarak arabesk filmler	Fatih Söğüt	Erciyes Üniversitesi	Radyo Televizyon ve Sinema A.B.D.	2009	Y.L.
Arabesk Müzik ve Türk Musikisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış	Sayım Seçkin Özer	Haliç Üniversitesi	Türk Musikisi Ana Sanat Dalı	2009	Y.L.
Arabesk kültürün seçkinci kültüre uyarlanma çabalarının medyadaki örnekleri	Onur Demir	Marmara Üniversitesi	Radyo Televizyon ve Sinema A.B.D.	2010	Y.L.
1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal Müzikal Analizi	Uğur Küçük Kaplan	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Müzikoloji	2012	Y.L.
1990'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü	Gökçe Kaan Demirkıran	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Genel Sosyoloji ve Metodoloji A.B.D.	2014	Y.L.
1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Sosyokültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkileri	Gamze Taşdan	Marmara Üniversitesi	Resim Ana Sanat Dalı	2015	Y.L.

7.2 EK 2: Müzik Sosyolojisi Alanında Sunulan, Erişilebilir Tezler

(Yüksek lisans: Y.L.; Doktora: D.)

Kaynaklar: (Url-8)

Tez Başlığı	Yazar	Üniversite	Teslim Tarihi	Tez Türü
Turkish World Music: Multiple Fusions and Authenticities	Koray Değirmenci	ODTÜ	2008	D.
Ortak Kimlik ve Müzik: 1980 Sonrası Alevi – Bektaşî Uyanışı	Ali Keleş	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2008	Y.L.
Popüler Müzikte Milliyetçilik	Çilem Yeğin	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2009	Y.L.
Kültürel Kimlik Bağlamında Müzik: Yıldız Olgusu	Azize Baygal	Akdeniz Üniversitesi	2010	Y.L.
Küreselleşmenin Tek tipleştirme İdeolojisi ve Toplumsal Yeniden Üretiminde İdeolojik Aygıt Olarak Dünya Müziği	İlke Ulaş Kıvanç	Hacettepe Üniversitesi	2010	Y.L.
Türkiye’de 1980 Sonrasında Bir Alt Kültür Grubu Olarak Punk’ın Oluşumu	Nazlı Deniz Bayraktaroğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi	2011	Y.L.
Muhafazakar Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye’de Hip Hop Kültürü	Merve Betül Bayrak	Marmara Üniversitesi	2011	Y.L.
Representing and Performing Laz Identity “This Is Not A Rebel Song!”	Nilüfer Taşkın	Boğaziçi Üniversitesi	2011	Y.L.
Postyapısalcı Mekân Analizine Doğru: İstanbul, Kent ve Müzik	Ceren Mert	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2013	D.
An Attempt of Measuring Art Taste of A Group of Music Students In Ankara	Ozan Eren	ODTÜ	2013	Y.L.
Âşıklık Geleneğinden Protest Müziğe Ali Asker Örneği	Selçuk Duran	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2014	Y.L.

7.3 EK 3: Farklı Bölümlerde Sunulan, Müzik Sosyolojisi'yle İlgili Erişilebilir Tezler

(Yüksek lisans: Y.L.; Doktora: D.)

Kaynaklar: (Url-8)

Tez Başlığı	Yazar	Üniversite	Bölüm	Teslim Tarihi	Tez Türü
İstanbul'da Elektronik Müzik ve Club Kültüründe DJ'lerin Rolü	Şeyda Banu Demren	Yeditepe Üniversitesi	Antropoloji	2009	Y.L.
Modernism In Ottoman and Turkish Music and the Years of 1930s, 1940s	Mustafa Poyraz Kolluoğlu	Marmara Üniversitesi	Uluslararası İlişkiler	2010	Y.L.
Klasik Türk Müziği ve Toplumsal Değişim	Serpil Ergül	Haliç Üniversitesi	Türk Müziği Ana Sanat Dalı	2010	Y.L.
Articulation of Kurdish Identity Through Politicized Music of <i>Koms</i>	Bünyem Siyem	ODTÜ	Medya ve Kültürel Çalışmalar	2010	Y.L.
Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi	Arcan Akduman	İstanbul Üniversitesi	Sosyal Yapı – Sosyal Değişme Bilim Dalı	2011	Y.L.
Kültürel Etkileşim ve Göç Bağlamında İsrail'de Türk Musikisi İcraları	Mehtap Demir	Yeditepe Üniversitesi	Kültürel Antropoloji	2011	D.
Cultural Bridges and Flows: African Artists of İstanbul	Nil Lea Delahaye	İstanbul Bilgi Üniversitesi	Kültür Yönetimi	2011	Y.L.
Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimlikel Dönüşüm:	Zeynep Gonca Girgin Tohumcu	İstanbul Teknik Üniversitesi	Müzikoloji ve Müzik Teorisi	2012	D.
1930'lerden Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal – Müzikal Analizi	Uğur Küçükkaplan	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Etnomüzikoloji ve Folklor	2012	Y.L.
Kültürel Bellek, Kimlik ve Müzik: Türkiye Ermenileri	Burcu Yıldız	İstanbul Teknik Üniversitesi	Müzik	2012	D.
Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası	Yılmaz Onur Sönmez	Dokuz Eylül Üniversitesi	Müzik	2012	Y.L.

7.4 EK 4: Dokuz Eylül G.S.Ü. Müzik Bilimleri Tezleri

(Yüksek lisans: Y.L.; Doktora: D.)

Kaynaklar: (Url-9)

DEÜ GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ TEZ ARŞİVİ					
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI					
	Yazar	Tez Türü	Yıl	Tez Danışmanı	Tez Başlığı
1	Feridun Öziş	Y.L.	2002	Doç. Dr. Fırat Kutluk	Sesin Kapalı Mekânlardaki Yayılımında Schroeder Düzenegi
2	Doğan Emrah Zıraman	Y.L.	2003	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarında Halkevlerinin Yeri (1932 – 1950)
3	Laçin Işık	Y.L.	2003	Doç. Dr. Yetkin Özer	İzmir Makedon Türklerinde Profesyonel Müzisyenlik
4	Banu Mustan Dönmez	Y.L.	2003	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Psiko-Etik Bir Fenomen Olan Katarsisin Müzikteki Görünümü
5	Banu Özevin	Y.L.	2004	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Biri Bizi Gözetliyor Yarışmasında Yaratılan İmajın Müzik Endüstrisinde Kullanımı
6	Levent Ergun	Y.L.	2004	Doç. Dr. Yetkin Özer	Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma
7	Başak Ünal	Y.L.	2004	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Postmodern Perspektifte Müzik Videoları ve Nez’in “Sakin Ha” Videosunun Analizi
8	Binnur Metin	Y.L.	2006	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Mekân – Müzik İlişkisi ve İzmir’deki Türkü Barlar
9	Cihan Işıksan	D.	2006	Prof. Dr. Yetkin Özer Yard. Doç. Dr. Adil Alpkoçak	Dizi Temelli Ezgi Karşılaştırma: Algısal Perde Hiyerarşisinde Tonal – Diatonik Ayrımı
10	Alp Varol	Y.L.	2006	Prof. Dr. Yetkin Özer	Profesyonel Audio Kayıt Sektörüne Mastering İşlemleri
11	M. Yalçın Öztüfekçi	Y.L.	2006	Doç. Dr. Ayhan Erol	Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir ‘Fasıl’ Mekânları Örnek Olayı
12	Feridun Öziş	D.	2007	Prof. Dr. Yetkin Özer Yard. Doç. Dr. Adil Alpkoçak	Dikdörtgen Kesitli Alanların Yansısim Süresi Hesaplamaları: Daad Yazılımı Temelli Formül Geliştirme ve Sabine Formülünün Uyarlanması
13	Fatih Salih Coşkun	D.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Sosyalleşme Bağlamında İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri
14	Aykut Barış Çerezcioglu	Y.L.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar
15	Ali Cenk Gedik	Y.L.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: Bir fMRI Çalışması
16	Aslı Galioğlu	Y.L.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	İzmir’deki Latin Dans Kursları ve Dans Pratiğinin İçerdiği Cinsellik
17	Gülay Karşıcı	D.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması
18	Emine Filiz Dürük	D.	2007	Prof. Dr. Yetkin Özer	Pomaklarda “Pesne” Pratiği: Sembolik Kültür ve Etnisite
19	Mümtaz Hakan Sakar	D.	2007	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite ve Hegemonya
20	Murat Küçükebe	Y.L.	2008	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi

21	Alper Yazıcı	Y.L.	2008	Doç. Dr. Ayhan Erol	Müziksel Üretim Bağlamında Rock Otantisitesi: Mor ve Ötesi Örnek Olayı
22	Tayfun Bilgin	Y.L.	2008	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme
23	Suat Vergili	Y.L.	2008	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Yansıma Süresi Farklılıklarının Değerlendirilmesi: Bir fMRI Çalışması
24	İlhan Ersoy	D.	2008	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Diaspora ve Kimlik: Eskişehir ve İstanbul’da Yaşayan Kırım Tatarları’nda Çoklu Kültürel Kimliğin İfade Alanı Olarak Tepreş
25	Umut Albayrak	Y.L.	2008	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Kültürel Uzlaşma ve Müzik: Kıbrıs’taki Türk ve Rum Toplulukları Arasındaki Uzlaşmaya Yönelik Müziksel Diyaloglar
26	Banu Mustan Dönmez	D.	2008	Doç. Dr. Ayhan Erol	Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri
27	Orçun Berrakçay	Y.L.	2008	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Müziğin Bir Yaygın Gelişim Bozukluk Tipi Olan Otizmde Ortaya Çıkan Problemler Davranışlar Üzerindeki Etkisi: Ritim Uygulaması Çerçevesinde 4 Örnek Olay
28	Ayşegül Çetinkök	Y.L.	2009	Doç. Dr. Ayhan Erol	Türk Halk Müziği Uyanışının Kitle Medyası Uyanışı Olarak “Türk Radyo”
29	F. Pınar Kebapçılar	Y.L.	2009	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Müziyen Beyni: Profesyonel Kadın Müzisyenlerle Müzik Eğitimi Almamış Kadınların Müziği Algılayışlarındaki Farklar: Bir fMRI Çalışması
30	Özge Kurban	Y.L.	2009	Doç. A. Kerim Gürerk	Marimba’nın Yapısal ve Tınısal Analizi, Marimba Repertuarı, Ney Rosauro’nun Marimba Müziğine Katkıları
31	Meral İğci Şengüler	D.	2009	Doç. Dr. Ayhan Erol	İstanbul Ermenileri ve Müzik Pratikleri
32	Orhan Baba	D.	2009	Doç. Dr. Ayhan Erol	Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik
33	Barış Erdal	D.	2009	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi
34	Kubilay Mutlu	Y.L.	2009	Doç. Dr. Ayhan Erol	Hemşin Kültürel Kimliğinin Müziksel Dinamikleri
35	Barboros Bozkır	D.	2009	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Profesyonel Müzisyenlerde Müzik Algısı Farklılıkları: Bir fMRI Çalışması
36	Bilgihan Akbaba Bozok	Y.L.	2009	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Mardin Süryani Cemaati Örneğinde Kültürel İfade ve Anlam Üretme Alanı Olarak Ritüeller ve Müzik
37	Nihan Erten	Y.L.	2010	Doç. Dr. Ayhan Erol	İşitme Engelli Koklear İmplant Kullanıcısı Çocukların RE Habilitasyonunda Müziğin Pragmatik Kullanımı
38	Ceylan Engin Kaniyolu	Y.L.	2010	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Popüler Müzikte Din Teması: “Yeşil Pop”
39	Cemile Yılmaz	Y.L.	2010	Yard. Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınların Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak “Dümbekçilik”
40	Başak Çallı	D.	2011	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Tonal ve Atonal Müziklerin Beyindeki Yansıması: Bir fMRI Çalışması
41	Serap Akdeniz	D.	2011	Prof. Dr. Ayhan Erol	Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri
42	Aykut Barış Çerezcioglu	D.	2011	Prof. Dr. Ayhan Erol	Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi
	Nurdan Tezel	D.	2011	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal

43					Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım
44	Deren Turan	Y.L.	2011	Prof. Dr. Ayhan Erol	Mekan – Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de “Taverna”
45	Buket Genç	Y.L.	2012	Prof. Dr. Ayhan Erol	Metinlerarasılık Bağlamında Reklam – Müzik İlişkisi
46	Tolga Darcan	Y.L.	2012	Yrd. Doç. Dr. Levent Ergun	Teknolojik Gelişmelerin Müzikte Telif Haklarına Çok Boyutlu Etkisi
47	Şirin Cerit	Y.L.	2012	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Kültürel Sermaye Bağlamında İzmir’de Latin Dans Kursları
48	Hülya Uzun	D.	2012	Prof. Dr. Ayhan Erol	İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Semasının Dönüşümü – Afyonkarahisar Örnek Olayı
49	Yılmaz Onur Sönmez	Y.L.	2012	Prof. Dr. Ayhan Erol	Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası
50	Seyhan Canyakan	Y.L.	2013	Doç. Dr. Cihan Işıksan	Profesyonel Müzik Kayıtlarında Perde Doğrulamanın Performansa Yönelik Etkileri
51	Nihal Başak Uzun	Y.L.	2013	Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Müzik – İbadet İlişkisi Bağlamında Alevi Cem Ritüelleri
52	Alkan Günlü	Y.L.	2013	Yrd. Doç. Dr. Levent Ergun	Mekân – Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir’de Sokak Müziği
53	Seher Akkaş	Y.L.	2013	Doç. Dr. İbrahim Y. Yükselsin	Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği
54	İsmet Emre Yücel	Y.L.	2014	Doç. Dr. Feridun Öziş	Farklı Kayıt Stüdyosu Formlarının Akustik Parametre Dağılımlarının İncelenmesi
55	F. Nil Aydemir	Y.L.	2014	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Anadolu Rock’ta Protest ve Milliyetçi Söylem: Cem Karaca Örnek Olayı
56	Onur Şenel	D.	2014	Prof. Dr. Fırat Kutluk	Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıp Yargı

7.5 EK 5: 1960’larda Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri

Kaynaklar: Dilmener, 2014, 37-141; Meriç, 2006, 263-278

Müzik Yarışmasının Adı	Yarışma Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Ankara Amatör Orkestralar Yarışması	1961	1. Sweaters
Caddebostan Ses Yarışması	1961	1. Asu Maralman
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1963	• Renata Bein (En başarılı şantöz) • Erol Büyükburç (En başarılı şantör) • Doruk Onatkut (En iyi aranjman ödülü) • Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano) • Giani Penzo (En başarılı enstrümanlar- bas) • Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar) • Hırant Lusikyan (En başarılı enstrümanlar-alto saks) • Nejat Alpay (En başarılı enstrümanlar-bateri)
Balkan Melodileri Müzik Festivali ¹⁶⁰ (Belgrad)	1964	Türkiye’deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Tanju Okan, Tülay German ve Erol Büyükburç şarkılar söyleyerek Türkiye’yi birinciliğe taşırlar.
Balkan Melodileri Müzik Festivali (Bulgaristan)	1965	Türkiye’deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Ayla Dikmen, Erol Büyükburç ve Başar Tamer şarkılar söyleyerek Türkiye’yi birinciliğe taşırlar.
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1964	• Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası (En iyi orkestra) • “İstanbul”/İlham Gencer (En iyi beste) • “Eminem”/Ş. Yüzbaşıoğlu (Türk folklorundan en iyi aranjman) • “Fascination”/Ş. Yüzbaşıoğlu (Batı müziğinden en iyi aranjman) • Kanat Gür – Ergun Özer (En iyi vokaller) • Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano) • Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar) • Muhittin Paydaş (En başarılı enstrümanlar- alto saks) • Metin Altın (En başarılı enstrümanlar- tenor saks)
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından) ¹⁶¹	1965	• Erol Büyükburç Orkestrası (En başarılı orkestra) • “Fadimem”/Ali Atasagun (En iyi Türkçe beste – 1.) • “Rüya”/Metin Alatlı (En iyi Türkçe beste – 2.) • “Altın Tasta Üzüm Var”/Erol Büyükburç (En iyi Türkçe beste – 3.)
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1965	1. Yıldırım Gürses 2. Mavi Işıklar 3. Silüetler
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1966	1. Silüetler 2. Mavi Işıklar 3. Selçuk Alagöz

¹⁶⁰ 1964’teki yarışma için Türkiye Müzisyenler Sendikası tarafından piyanoda Selim Özer, tenor saks ve flütte Erol Erginer, gitarda Yurdaer Doğulu, kontrbasta Alper Feyman ve bateride Vasfi Uçaroglu’nun bulunduğu bir orkestra seçilir. 1965’teki yarışma için seçilen orkestrada Erol Erginer, Yurdaer Doğulu, Kanat Gür, Alper Feyman, Vasfi Uçaroglu ve Şerif Yüzbaşıoğlu yer alırlar (bkz. Dilmener, 2014, s. 59, 76). Yurdaer Doğulu gibi müzisyenlerin yarışmalarda sıkça boy göstermesi ve 1960’lar müzik alanında saygın bir yer edinmesi alanın yerleşik eyleyicilerinden biri haline geldiğini gösterir.

¹⁶¹ Boğaziçi Müzik Festivali’nin üçüncüsü düzenlenirken Türkçe beste mecburiyeti getirilmiştir. Bu yarışmada da “Altın Hisar”, “Gümüş Saz”, “Gümüş Martı”, “Gümüş Hoparlör” gibi kategoriler dâhil yirmi ödül verilmiştir (A.g.k., s. 72).

Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1967	1. Mavi Çocuklar 2. Cem Karaca ve Apaşlar 3. Rana Alagöz
Altın Ses Yarışması (Hafta Sonu Gazetesi) ¹⁶²	1967	1. Ersan Erdura (Erkeklerde kazanan) 2. Nilgün Arkun (Kadınlarda kazanan)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1967	1. Optikler (Robert Kolej’den)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1968	1. Ankara Fen Lisesi (Selim Atakan) 2. İstanbul Erkek Lisesi 3. Galatasaray Lisesi
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi)	1968	1. T.P.A.O. Batman Orkestrası (“Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli” ile) 2. Haramiler 3. Moğollar
Coca Cola Amblem Müziği Yarışması	1968	1. Selçuk Alagöz
Topkapı Müzik Festivali ¹⁶³	1968	1. Mavi Işıklar (Düzenleme dalında) 1. Selçuk Alagöz (Beste dalında)
Amatör Topluluklar Yarışması (Diskotek tarafından)	1968	1. Grup Senkop 2. Biraderler (Haldun, Onur, Feridun Hürel)
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1968	Ajda Pekkan 4. Olur.
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1969	Ajda Pekkan 4. Olur.
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1969	1. Kadıköy Ticaret Lisesi (Nur Moray, Sadık Kıyas, Nezih Cihanoğlu) – İcra ve beste dalında birincilik
Altın Kupa Amatör Şantözler Müsabakası (Tükel Konser Bürosu tarafından)	1969	1. Tülin Dardağan
Altın Orfe Müzik Yarışması ¹⁶⁴ (Bulgaristan)	1969	Türkiye’yi temsilen Zümrüt katılmıştır. Ancak herhangi bir derece alamaz.

¹⁶² Bu yarışma toplulukların yerine vokallerin yarışmasına olanak sağladığı için solist kavramını öne çıkarmaya dair önemli bir girişimdir.

¹⁶³ Türkiye’de ilk sponsorlu müzik festivalidir. Sponsorluğu Coca Cola üstlenmiştir.

¹⁶⁴ Bkz; Kocatepe, 2010

7.6 EK 6: 1960’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler

Kaynak: Alpar, 2014, 38-45 ¹⁶⁵

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılışı Tarihi	Müzikal Unvan	1960’lardaki İlk Müzik Kaydının Adı	Kayıt Tarihi
Alpay	1935 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop/Rock ve tango yorumcusu	Norma Mia	1964
Apaşlar	1966 – Kuruluş 1971 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Cem Karaca ile Emrah/Karacaoğlu	1967
Barış Manço	1943 – 1999	Anadolu Pop/Rock yorumcusu, söz yazarı – besteci	Harmoniler ile Twistin USA/The Jet	1962
Cahit Oben	1945 – Hayatta	Türkçe Pop ve Anadolu Pop/Rock yorumcusu	Cahit Oben 4 ile I Wanna Be Your Man	1965
Cem Karaca	1945 – 2004	Anadolu Pop/Rock yorumcusu, şarkı yazarı	Apaş ile Emrah/Karacaoğlu	1967
Erkin Koray	1941 – Hayatta	Anadolu Pop/Rock yorumcusu	Bir Eylül Akşamı/It’s So Long /1962	1962
Fikret Kızılok	1947 – 2001	Anadolu Pop/Rock, soft rock; şarkı yazarı, aranjör	Cahit Oben 4 ile “I Wanna Be Your Man	1965
Haramiler	1966 – Etkin	Anadolu Pop/Rock topluluğu	“Ali Atasagun” olarak, Yarım/Eminem”	1966
Kaygısızlar	1965 – Kuruluş 1971 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Barış Manço ile Kol Düğmeleri – Big Boss Man/Seher Vakti – Good Golly Miss Holy	1967
Kent Yedilisi	1966 – Kuruluş 1966 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Mühür Gözlüm/Kara Kaşlı Haticem	1966
Mavi Çocuklar	1966 – Kuruluş 1968 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Blue Boys adıyla Yine Yeşillendi Fındık Dalları/Le Temps de L’amour/Treat Her Right/Mon Petit Navire	1966
Mavi Işıklar	1964 – Etkin	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Helvacı/Kanamam	1965
Meteorlar	1963 – Kuruluş 1966 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Keep Searching/The Beating of My Heart	1966
Moğollar	1967 – Etkin	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Eastern Love/Artık Çok Geç	1968
Orhan Gencebay	1968 - Etkin	Arabesk müzik temsilcisi; söz yazarı, besteci	Sensiz Bahar Geçmiyor/Başta Gelen Çekilirmiş	1968
Siluetler	1965 – Kuruluş 1974 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	Kaşık Havası/Sis	1965
Selçuk Alagöz	1944 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop/Rock, caz ve funk yorumcusu	Kemerin Naftaları/Kaleden İndir Beni	1965
T.P.A.O. Batman Orkestrası	1966 – Kuruluş 1972 – Dağılışı	Türkçe Pop, Anadolu Pop/Rock ve caz topluluğu	Kaleden Top Atarlar/Fırat Kenarında Yüzer Kayıklar	1966
3 Hürel	1970 – Kuruluş 1979 – Dağılışı	Anadolu Pop/Rock topluluğu	S. Alagöz Orkestrası ile Düğün Alayı/Bir Gölge Gibi/1969	1969

¹⁶⁵ Alpar tarafından ortaya çıkarılan bu tabloya ek olarak Yabancılar grubunu 1960’larda Türkiye’deki protest müzik alt alanı içine dâhil edebiliriz.

7.7 EK 7: 1970’lerde Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler

Kaynaklar: Alpar, 2014, 38 – 45¹⁶⁶

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılışı Tarihi	Müzikal Unvan	İlk Müzik Kaydının Adı ve Tarihi
Afet Serenay	Bilinmiyor	Anadolu Pop yorumcusu	Bir Of Çeksem/1978
Aziz Ahmet	1947 - Hayatta	Anadolu Pop yorumcusu, şarkı yazarı	Beni Yalnız Bırakma/Hiç İstemem/1970
Edip Akbayram	1949 - Hayatta	Anadolu Pop yorumcusu, şarkı yazarı	Siyah Örümcekler ile Kendim Ettim, Kendim Buldum/Çiçeklerin Dili/1970
Edirdahan	1978 - Kuruluş 1979 - Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Cem Karaca ile Safinaz/1978
Ersen ve Dadaşlar	1974 - Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Bir Ayrılık, Bir Yoksulluk, Bir Ölüm/Yedin Beni/1974
Kardaşlar	1970 – Kuruluş 1975 - Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Cem Karaca ile Dadaloğlu/Kalender/1970
Kurtalan Ekspres	1972 - Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Barış Manço ile Ölüm Allah’ın Emri/Gamzedeyim, Deva Bulmam/1972
Melih, Faruk, Serdar, Saygun	1972 - Kuruluş 1972 - Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Gurbet Acısı/Çanakkale Türküsü/1972
Modern Folk Üçlüsü	1969 - Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Deriko/Ali Paşa Ağdı/1970
Ruhi Su	1970 - 1985	Âşık geleneği temsilcisi	Seferberlik Türküleri/1970
Selda Bağcan	1948 - Hayatta	Anadolu Pop ve protest müzik yorumcusu, şarkı yazarı	Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle/Mapushanede Mermerden Direk/1971
Sevil ve Ayla	1972 - Kuruluş 1974 - Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Bebek/Irgat/1974
Tünay Akdeniz	1949 - Hayatta	Anadolu Pop yorumcusu, şarkı yazarı	Çığırtım Folk ile Kars’a Giderim Kars’a/Yaklaş Yaklaş/Karpuz Kestim Yiyen Yok/Çığırtım Oyun Havası/1970

¹⁶⁶ Alpar tarafından ortaya çıkarılan bu tabloya ek olarak Yeni Türkü, Timur Selçuk, Zülfü Livaneli ve Şanar Yurdatapan’ı 1970’lerin protest müzik alt alanında öne çıkan eyleyiciler olarak sayabiliriz.

7.8 EK 8: 1970’lerde Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri

Kaynaklar: Dilmener, 2014, 145-263; Meriç, 2006, 277-281

Müzik Yarışmasının/Festivalinin Adı	Yarışma/Festival Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Altın Ses Yarışması ¹⁶⁷	1970	1. Nilüfer Yumlu
Altın Mikrofon Yarışması (Günaydın Gazetesi tarafından)	1972	1. Edip Akbayram 2. Salim Dünder 3. Ömer Aysan
Altın Orfe Yarışması (Bulgaristan)	1972	Dışişleri Bakanlığı tarafından gönderilen Selda Bağcan dereceye giremez.
Uluslararası İstanbul Müzik Festivali (İKSV tarafından)	1973-1979 (Kesintisiz yedi sene festival düzenlenmiştir)	
1. Topluğne Beste Yarışması ¹⁶⁸	1974	1. Erol Tanır (<i>Unutama Beni</i> adlı bestesinin yorumcusu Esmeray)
Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye Elemesi	1975	Türkiye’yi temsilen Semiha Yankı (<i>Seninle Bir Dakika</i> adlı şarkı ile) Sonuç: Sonunculuk
Tokyo Dünya Popüler Şarkı Yarışması	1977	Ajda Pekkan – Başarılı şarkıcı ve beste ödülü
Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye Elemesi	1978	Türkiye’yi temsilen Nilüfer ve Grup Nazar (<i>Sevince</i> adlı şarkı ile) Sonuç: Sonunculuk
Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye Elemesi ¹⁶⁹	1979	Maria Rita Epik & 21. Peron Sonuç: Türkiye yarışmadan çekilmiştir.
Altın Mikrofon Yarışması	1979	• En iyi beste ve şarkı sözü → Ünlü Büyükgönec • En iyi şarkıcı → Coşkun Demir
TRT Hafif Müziği Yarışması	1979	1. Özdemir Erdoğan

¹⁶⁷ Bu yarışmada Sezen Seley’in, yani bugün bilinen ismiyle Sezen Aksu’nun, altıncı olması dikkat çekicidir.

¹⁶⁸ Bir beste yarışmasıdır.

¹⁶⁹ Bu yarışma İsrail tarafından Kudüs’te düzenlenmiştir. Türkiye, politik alanın elverişsizliği yüzünden yarışmadan çekilmiştir.

7.9 EK 9: *Hey* Dergisi – Türkiye’de Önde Giden 30 Plak

Kaynaklar: Dilmener, 2014, s. 164.¹⁷⁰

Sıralama	Eser Adı	Müzişyen	Plak Şirketi
1 (2)	İşte Hendek İşte Deve	Barış Manço	Sayan
2 (2)	Sultana	Titanic	CBS – Sahibinin Sesli
3 (3)	Rainbow I Love	New Inspiration	Decca
4 (5)	Vurulmuşum	Fikret Kızılok	Grafson
5 (4)	Love Story	Shirley Bassey	U. Artists
6 (6)	Sing Sing Barbara	Laurent et Mardi Gras	AZ
7 (11)	Dertli Gönül	Ali Kocatepe	Diskotür
8 (9)	Marian	Cats	Stateside– T.Mototown
9 (7)	She’s a Lady	Tom Jones	Decca
10 (10)	My Sweet Lord	G. Harrison	Apple
11 (12)	Another Day	Paul McCartney	Apple
12 (...)	Mozart 40. Symphony	Waldo de Los Rios	Melodi
13 (20)	Aşk Hikâyesi	Gönül Yazar	Arya
14 (8)	Dadaloğlu	Cem Karaca	Türkofon
		...	
22 (13)	Gençlik Yılları	Ajda Pekkan	Philips
		...	
28 (25)	Madımak (Lorke)	Moğollar	Diskotür

¹⁷⁰ Bu liste 1970 veya 1971’de çıkan bir *Hey* dergisinde yer almıştır. Bu yüzden 1970’lerin başlarında müzik alanındaki eğilimler hakkında önemli bir fikir vermektedir. Listede yer alıp bu tablo içinde yer almayan müzisyenler yabancı müzisyenlerdir.

7.10 EK 10: 1980’lerde Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler

Kaynaklar: Duran, 2015; (Url-10); Milliyet, 2016; Meriç, 2006; Alphan, 2010

Sanatçı/Topluluk Adı	Kuruluş Tarihi Dağılışı Tarihi	Müzikal Unvan	İlk Müzik Kaydının Adı ve Tarihi
Ezginin Günlüğü	1982-Günümüz	<i>Yeni Şarkı</i> ve <i>Yeni Türkü</i> türü hareketlerden etkileşimli protest müzik	Seni Düşünmek/1985
Ferhat Tunç	1982-Günümüz	Özgün müzik kategorisine sıkıştırılmış protest müzik	Kızılırmak/1982
Bulutsuzluk Özlemi	1984-Günümüz	Alternatif Türkçe rock	Bulutsuzluk Özlemi/1986
Fikret Kızılok-Bülent Ortaçgil ortak çalışmaları	1984-1986	Alternatif akustik	Rüzgâra Söylenen Şarkılar/1984
Çağdaş Türkü	1985-1987 (?)	<i>Yeni Şarkı</i> ve <i>Yeni Türkü</i> türü hareketlerden etkileşimli protest müzik	Bekle Beni/1986
Grup Yorum	1985-Günümüz	<i>Yeni Şarkı</i> ve <i>Yeni Türkü</i> türü hareketlerden etkileşimli protest müzik	Sıyrılıp Gelen/1987
Ahmet Kaya	1985-2000	Özgün müzik kategorisine sıkıştırılmış protest müzik/Devrimci arabesk	Ağlama Bebeğim/1985
Volvox	1988-1994	Rock müzik	-

7.11 EK 11: 1980’lerde Müzik Yarışmaları/Festivalleri

Kaynaklar: Dilmener, 2014, 267-339; Meriç, 2006, 281, 282; (Url-11, Url-12)

Müzik Yarışmasının/Festivalinin Adı	Yarışma/Festival Tarihi	Yarışmanın Kazananları/Festival Bilgisi
8. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali (İKSV tarafından)	1980-1989	Kesintisiz olarak on sene boyunca festival düzenlenmiştir.
Milliyet Liselerarası Müzik Yarışması	1980	Yarışmayı kazananlara dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır
	1981	<u>Hafif Batı Müziği</u> 1. Fenerbahçe Lisesi & Kabataş Erkek Lisesi 2. Galatasaray Lisesi 3. Alman Lisesi
	1982	Yarışmayı kazananlara dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır
	1983	<u>Hafif Batı Müziği</u> En başarılı kız solist: 1. Kıbrıs Magosa Namık Kemal Lisesi 2. Kadıköy Anadolu Lisesi 3. Beşiktaş Atatürk Lisesi En başarılı erkek solist: 1. İstanbul Turizm ve Otelcilik Meslek Lisesi 2. Kabataş Erkek Lisesi 3. Saint Benoit Lisesi En başarılı orkestra (pop): 1. Kıbrıs Magosa Namık Kemal Lisesi 2. Saint Benoit Lisesi 3. İstanbul Turizm ve Otelcilik Meslek Lisesi En başarılı orkestra (klasik): 1. Kabataş Erkek Lisesi 2. Saint Michel Lisesi
	1984	Yarışmayı kazananlara dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.
	1987	Yarışmayı kazananlara dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.
	1988	1. Alman Lisesi (Düzenleme, icra, beste ve erkek solist dallarında birinci)
	1982	1. Aydın Esen & Fatih Erkul 2. Mevlüt Ersoy 3. Mehmet Şengün
Altın Beste Şarkı Yarışması (Ses Dergisi tarafından)	1982	1. Aydın Esen & Fatih Erkul 2. Mevlüt Ersoy 3. Mehmet Şengün
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması ¹⁷¹	1986	1. Fatih Erkoç (“Yok Verin A Dostla” ile)
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması	1987	1. Aşkın Nur Yengi & Harun Kolçak (Beste: Uğur Başar)
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması	1989	1. Fatih Erkoç (“Sen ve Ben” ile)
Âşık Veysel Kültür Sanat Festivali	1984	Halk ozanı Âşık Veysel’in adını yaşatmak ve eserlerini anmak için düzenlenen festivaldir
1. Bilsak Caz Festivali	1985	3 gün süren caz festivalidir.
Uluslararası Genç Yıldızlar Festivali	1985	24 Eylül, 1985 - 4 Ekim, 1985 arasında düzenlenmiştir.
TRT Amatör Ses Yarışması	1989	Dilek Şafak Çakar

¹⁷¹ Kuşadası Kültür ve Sanat Festivali bünyesinde düzenlenir.

7.12 EK 12: 1990’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler

Kaynaklar: Özer, 2008; Ongur & Develi, 2013; Birgün, 2017

Sanatçı/Topluluk Adı	Kuruluş Tarihi Dağılışı Tarihi	Müzikal Unvan	İlk Müzik Kaydının Adı ve Tarihi
Özlem Tekin	? - Günümüz	Rock	Kime Ne/1996
Kardeş Türküler	1993 – Günümüz	Çağdaş Halk Müziği	Kardeş Türküler/1997
Ali Asker	? – Günümüz	Âşık geleneği etkileşimli protest müzik	Sürgün/1990
Grup Munzur	1992 - Günümüz	Muhalif söylemli protest müzik	Babanın Türküsü-Onların Kavgası/1993
Grup Kızılırmak	1990 – Günümüz	Muhalif söylemli protest müzik	Ölüme De Tilili/1990
Rashit	1993 – Günümüz	Punk Rock	Telaşa Mahal Yok/1999
Mor ve Ötesi	1995 - Günümüz	Alternatif Rock	Şehir/1996
Teoman	1986 - Günümüz	Rock	Teoman/1996
Pentagram	1987 - Günümüz	Heavy Metal, Anadolu Rock	The Pentagram/1990

7.13 EK 13: 1990’larda Müzik Yarışmaları/Festivalleri

Kaynaklar: Dilmener, 2014, 37-141; Meriç, 2006, 281, 282; (Url-13, Url-14, Url-15, Url-16)

Müzik Yarışmasının/Festivalinin Adı	Yarışma Tarihleri	Yarışmanın Kazananları
TRT Altın Anten Beste Yarışması	1990	Özdemir Erdoğan birinci olmuştur.
Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması	1990	Cem Karaca <i>Kâhya Yahya</i> ile birinci olmuştur.
Beyaz Güvercin	1992	Tülay Saygın ¹⁷² <i>Haykır Sevda Dağlarına</i> ile birinci olmuştur
Beyaz Güvercin	1993	Bora Ayanoğlu <i>Canım Seni İstiyor</i> ile birinci olmuştur
Roxy Müzik Günleri	1996-1999	1996’daki yarışmada Teoman <i>Ne Ekmek, Ne De Su</i> ile birinci olmuştur. 1999’da birinci olan grup çıkmamıştır.
Kral TV Müzik Ödülleri	1995-1999	Yarışmayı kazananlara dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.
İzmir Şarkıları Yarışması	1997	Yarışmanın sonucuna dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.
Pop Show Şarkı ve Beste Yarışması (Show TV)	1993-1997	1993’te <i>Ansızın Çektin Gittin</i> ile Suat Suna birinci olmuştur. 1994’te <i>Serseri Mayın</i> ile Niran Ünsal birinci olmuştur. 1995’te <i>Bırakıp Gidersen</i> ile Deniz Seki birinci olmuştur. 1996’da <i>Ben Böyle Sevdim</i> ile Yeşim Dönüş Işın birinci olmuştur. 1997’de Tuğçe Alper (Tuğçe Takbak) birinci olmuştur.
Onno Tunç Beste Yarışması	1997	M. Bayraşa, A. Dolgun birinci olmuşlardır.
Boğaziçi Üniversitesi Amatör Müzik Yarışması	1998	Yarışmanın sonucuna dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.
KASDAV Liselerarası Müzik Yarışması	1998	Yarışmanın sonucuna dair kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

¹⁷² Daha sonra Asya adıyla itibar kazanacaktır.

7.14 EK 14: Haziran 1990/Boom Müzik Dergisi - MESAM Albüm Satış Rakamları

Kaynaklar: Dilmener, 2014, s. 349

Müzişyen-Müzik Grubu/Albüm Adı	Kaset Satış Rakamları
1. SEZEN AKSU/Sezen Aksu Söylüyor	845000
2. İBRAHİM TATLİSES/İnsanlar	800000
3. ZEKİ MÜREN/Zirvedeki Şarkılar	650000
4. BÜLENT ERSOY/İstiyorum	575000
5. ORHAN GENCEBAY/Ya Evde Yoksan	530000
6. BARIŞ MANÇO/Darısı Başımıza	450000
7. NİLÜFER/Esmer Günler	410000
8. AHMET KAYA/İyimser Bir Gül	400000
9. EMRAH/Sevdim	400000
10. ZERRİN ÖZER/Dünya Tatlısı	375000
11. KAYAHAN/Siyah Işıklar	336000
12. AŞKIN NUR YENGİ/Sevgiliye	330000
13. ZÜLFÜ LİVANELİ/Gökyüzü Herkesindir	285000
14. EMEL SAYIN/Kanımda Kıvılcım	244000
15. AJDA PEKKAN/Ajda 1990	255000
16. FATİK KISAPARMAK/Kilim	190000
17. MADONNA/Like A Prayer	151000
18. İZZET ALTINMEŞE/Avare	145000
19. YENİ TÜRKÜ/Yeşilmişik	133000
20. FATİH KISAPARMAK/Yarına Kaç Var	120000
21. SEMİHA YANKI/Adını Yollara Yazdım	117000
22. ÖZDEMİR ERDOĞAN/Yorumcu	100000
23. FERHAT TUNÇ/Vuruldu	100000
24. SELDA/Anadolu Konserleri	91000
25. ZUHAL OLCAY/Küçük Bir Öykü Bu	91000
26. PHIL COLLINS/But Seriously	85000
27. ATILLA ATASOY/Rüyalar ve Anılar	73000
28. EDİP AKBAYRAM/Şahdamar	70000
29. NÜKHET DURU/Benim Yolum	50000
30. HASAN HÜSEYİN DEMİREL/Halepçe	50000
31. NİL BURAK/Oldu Olacak	35000
32. SINEAD O'CONNOR/I Don't Want	32000
33. TANITA TIKARAM/Sweet Keeper	30000
34. TRACY CHAPMAN/Crossroads	23000
35. SEVİNGÜL BAHADIR/Kilim	22000

7.15 EK 15: Kardeş Türküler Grubu - Görüşmeci Listesi

AD-SOYAD (Görev)	YER - TARİH	GÖRÜŞMECİNİN EĞİTİM GÜZERGÂHI (L. → Lisans -Y.L. → Yüksek lisans- D. → Doktora)	Yaş
Ayhan Akkaya (Bas gitar)	Kürekli Fırın (Kurtuluş) 31.03.2017	Galatasaray Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi İktisat Bölümü (L.), İTÜ İşletme Mühendisliği Bölümü (Y.L.)	46
Ülker Uncu (Organizasyon)	BGST Binası 10.04.2017	Bornova Anadolu Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi İktisat Bölümü (L.)	47
Feryal Öney (Vokal)	Kürekli Fırın (Kurtuluş) 12.04.2017	Ereğli Cumhuriyet Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (L.)	47
Levent Soy (Dans-Işık)	BGST Binası 13.04.2017	Kadıköy Anadolu Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi Kimya Mühendisliği Bölümü (L.)	47
Sevilay Saral (Supervizör)	Envai Cafe (Gayrettepe) 21.04.2017	Galatasaray Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü (L.), İnkılap Tarihi Enstitüsü (D.)	52
Selda Öztürk (Vurmalılar)	Ara Cafe (Taksim) 22.04.2017	Avcılar İnsa Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümü (Lisans), İTÜ Türk Müziği Bölümü (Y.L.), İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü (D./Devam)	43
Vedat Yıldırım (Vurmalılar-Vokal)	Taksim 27.04.2017	Ankara Atatürk Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü (L.)	47
Fehmiye Çelik (Vokal)	BGST Binası 17.05.2017	Teknik lise (İzmit), Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (L.)	46
Diler Özer (Vurmalılar)	BGST Binası 02.06.2017	Bornova Anadolu Lisesi, Boğaziçi Üniversitesi Matematik Bölümü (L.), İTÜ- MİAM Perküsyon Bölümü (Y.L.), İTÜ Müzikoloji (D./Devam)	46

7.16 EK 16: 15 Yıllık Kardeş Türküler Repertuarı

Kaynaklar: Fehmiye Çelik kişisel arşivi

KÜRTÇE:

1. Birîndarım
Söz-Müzik: Geleneksel
2. Dar Hejîroke
Söz-Müzik: Geleneksel
3. Dayê
Söz: Ş. Sorekli, F. Teyra, Müzik: Féqiye Teyra
4. Debla bé To
Söz-Müzik: Geleneksel (Hakkari) - Vedat Yıldırım
5. Derdo
Söz-Müzik: Geleneksel
6. Dile min Sewda
Söz-Müzik: Geleneksel(Dersim)
7. Dilgeş
Söz (Türkçe): Feryal Öney - Söz (Kürtçe - Kurmancî): Vedat Yıldırım Müzik: Vedat Yıldırım
8. Duzgi
Söz-Müzik: Geleneksel
9. Duzgin Bawo
Söz-Müzik: Mehmet Çapan
10. Do Do Bibe
Geleneksel (Dersim), Kaynak: Zîlfî Selcan/Kürtçe - Zazakî
11. Elo Dîno
Söz-Müzik: Geleneksel - Vedat Yıldırım Kürt H. Şarkısı / Hakkârî
12. Ez Kevokim
Söz-Müzik: Geleneksel (Diyarbakır)
13. Fadikê
Söz-Müzik: Hıdır Akgün Vedat Yıldırım (uzun hava)
14. Hewara Gulê
Söz: Vedat Yıldırım, Müzik: Vedat Yıldırım - Geleneksel Kürtçe - Kurmancî
15. Heyran Jaro
Söz-Müzik: Geleneksel (Botan)- Kurmancî
16. Jîn û Hebûn
Söz: Cîgerxwîn Müzik: Féqiye Teyra / Vedat Yıldırım
17. Keça Kurdan
Söz: Şivan Perwer Müzik: Seîd Yûsiv - Kurmancî
18. Kela Memê-Hawar
Söz - Müzik: Geleneksel (Goyan-Uludere) Derleyen: Seyda Goyan - Söz: Geleneksel (Goyan-Uludere) Müzik: Vedat Yıldırım (Kurmancî)
19. Kerwanê
Söz: Vedat Yıldırım Müzik: Erol Mutlu - Vedat Yıldırım
20. Lavi
Söz-Müzik: Geleneksel
21. Leyla
Söz-Müzik: Geleneksel (Mukrîyan - İran), Kaynak: Hesên Zîrek, Derleyen: Zahîd Brîfkanî Kürtçe – Soranî
22. Meryem
Söz: Geleneksel (Botan), Burcu Yankın, Selda Öztürk, Erfan Cantepe Müzik: Geleneksel (Botan), Vedat Yıldırım- Kurmancî
23. Meşkê
Söz-Müzik: Geleneksel
24. Mîrkut
Söz-Müzik: Geleneksel - Şivan Perwer

25. Munzur Xenekiyêne
Söz: Cemal Taş, Vedat Yıldırım, Erfan Cantepe Müzik: Vedat Yıldırım, Mehmet Erdem
(Zazakî)
26. Pawane Kanî
Söz-Müzik: Geleneksel (Süleymaniye) Kaynak: Şivan Perwer, Nazmî Nazim
27. Rojek Te
Söz: Nizamettin Arîç-Şahinê Bekirê Soreklî, Müzik: Nizamettin Arîç
28. Serabi
Müzik: Vedat Yıldırım
29. Serşo – Çelê Berçelan
Söz-Müzik: Geleneksel
30. Silémano
Kaynak: Mursaye Sileman, Zülfü Selcan Epilog Müzik: Erol Mutlu Geleneksel / Dersim
31. Sîya Şaperan
Söz: Muhsin Kızılkaya Müzik: Vedat Yıldırım
32. Qûmrîkê
Söz-Müzik: Geleneksel
33. Zerezer
Söz-Müzik: Geleneksel (Botan)- Kurmancî

TÜRKÇE

1. Acem Kızı
Söz: Celal Yarıcı, Müzik: Neşet Ertaş, Kaynak: Çekiç Ali
2. Aynalı Körük
Söz-Müzik: Geleneksel (Yozgat)
3. Bahçada Yeşil Çınar
Söz: Celal Güzelses (Diyarbakır) Derleyen: Neriman Altındağ Tüfekçi, Gazel Söz:
Dîvâne Mehmet Çelebi (Nev'i) Gazel
4. Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum
Söz-Müzik: Geleneksel (Kütahya), Kaynak: Hisarlı Ahmet
5. Ben Meylimi Üç Güzele Düşürdüm
Söz: Karacaoğlu, Müzik: Âşık Veysel, Düzenleyen: Ruhi Su
6. Bir Çift Turna (Turna Semahı)
Söz - Müzik: Geleneksel
7. Bir Çift Turnam Gelir Bağdat Elinden / Armut Ağacı
Söz-Müzik: Geleneksel
8. Burçak Tarlası
Söz - Müzik: Geleneksel (Tokat)
9. Bülbüller Ötüyor Dostun Bağında
Söz-Müzik: Pir Sultan Abdal, Kaynak: Tacim Dede
10. Çeşm-i Siyahım
Söz-Müzik: Âşık Mahzuni
11. Dargın Mahkûm
Söz-Müzik: Âşık Mahzuni
12. Denize Yakılan Türkü
Söz: Yılmaz Erdoğan, Müzik: Vedat Yıldırım - Geleneksel / Türkçe
13. Elleri Pamuk
Söz-Müzik: Geleneksel (Urfa), Kaynak: Mukîm Tahir / Türkçe
14. Evvelim Sen Oldun
Söz - Müzik: Neşet Ertaş
15. Gülsüm-Uğurlama
Söz - Müzik: Geleneksel (Teke yöresi) - Söz: Feryal Öney, Fehmiye Çelik
Müzik: Neriman Güneş
16. Gülüşün Gülден Güzel
Söz - Müzik: Neşet Ertaş
17. Hem Okudum Hem Yazdım - Çağrı
Söz: Geleneksel Müzik: Geleneksel (Çorum) - Söz: Feryal Öney, Fehmiye Çelik
Müzik: Feryal Öney (Türkçe)
18. Irak Olduk

- Söz: Feryal Öney, Müzik: Barış Güney
19. İp Attım
Söz-Müzik: Geleneksel (Kırıkkale)
Kaynak: Seyit Çevik
20. Lâzım Değilsen
Söz-Müzik: Ali Ekber Çiçek
21. Mecnun'um Leyla'mı Gördüm
Söz-Müzik: Âşık Ali İzzet Özkan
22. Neredesin Sen
Söz - Müzik: Neşet Ertaş
23. Nevruz Türkü
Söz-Müzik: Geleneksel (Urfa) Kaynak: Tenekeci Mahmut Güzelgöz
24. O Yanı Pembe
Kaynak: Enver Demirbağ Geleneksel / Elazığ
25. Sarı Yazma
Söz-Müzik: Geleneksel (Kırşehir)
Kaynak: Çekiç Ali
26. Seherde Bir Bağa Girdim
Söz-Müzik: Geleneksel, Kaynak: Âşık Daimi, Derleyen: Nida Tüfekçi
27. Sökün Ayı – Aşk Beni
Söz-Müzik: Âşık Ali İzzet Özkan
28. Şah-ı Merdan
Kaynak: Mehmet Mustafa Dede Alevi Deyişi / Elbistan
29. Turna
Söz: Karacaoğlan Müzik: Geleneksel (Çukurova), Kaynak: Çukurovalı Atilla Topalhan
30. Turnam Gidersen Mardin'e
Söz: Âşık Kerem
Müzik: Geleneksel(Ermeni ezgisi)
31. Urfa Semahı
Söz-Müzik: Veli Aykut
32. Yandı Bağrım
Söz-Müzik: Neşet Ertaş
33. Yanıyorum
Söz - Müzik: Neşet Ertaş
34. Yine Bahar Geldi Nedir Yaradan
Kaynak: Âşık Mahzunî
35. Yolcu
Söz: Neşet Ertaş, Müzik: Tahsin İncirci

ERMENİCE

1. Aşugem
Söz-Müzik: Kusan Aşot
2. Ay Lodi
Söz-Müzik: Geleneksel (Van)
3. Bingöl
Söz: Avedik İsahakyan, Müzik: Geleneksel
4. Cukhdag Mom
Söz-Müzik: Geleneksel (Bıdigni)
Derleyen: Garo Çalikian
5. Der Voğormya
Ermenice İlahi
6. Elar Tsarov Gınatsir
Söz-Müzik: Geleneksel
7. Gançum em Ari Ari
Kaynak: Tatul Altunyan
8. Gorani / Dile Yaman
Söz-Müzik: Geleneksel, Şiir: Âşık Civani
9. Grung – Alakyaz
Söz-Müzik: Geleneksel

10. Hanane
Söz: Dan Gharibyan Müzik: Geleneksel (Ermenice)
11. Hars em Knum
Söz-Müzik: Geleneksel
12. Haynırına
Söz-Müzik: Geleneksel(Sason)
13. İçav Marmant İrigun
Söz-Müzik: Geleneksel
14. Mışo Ağçık
Söz-Müzik: Geleneksel(Muş)
15. Sareri Hovin Mernem
Söz-Müzik: Geleneksel
16. Sari Gyalin
Söz-Müzik: Geleneksel
17. Siya Wan – Voghperk
Söz: Vedat Yıldırım Müzik: Erol Mutlu Şiir: Yeghişe Çarents Ermeni H. Şarkısı/Adana
18. Usige Gukas
Söz-Müzik: Geleneksel(Van)
19. Zepur Gı Tarnam
Söz-Müzik: Kusan Şahen

AZERİCE

1. Daşlı Gala
Söz-Müzik: Geleneksel
2. Evleri Köndelen Yar
Söz-Müzik: Geleneksel
3. Gülebilmez Gülüm
Söz-Müzik: Tofik Guliyev, Kaynak: Reşid Behbudov
4. Hardasan
Söz: Telet Eyübov, Müzik: Se'it Rüstemov
5. Senden Mene Yâr Olmaz
Kaynak: Asef Zeynalli
6. Turnalar
Söz: Molla Penah Vağif, Müzik: Cihangir Cihangirov

RUMCA

1. Aydınitiko (Ayde Ta Malya Su)
Geleneksel Aydın Zeybeği (Rumca)
2. Hariklaki
Söz-Müzik: Geleneksel
3. Konyali mu
Söz-Müzik: Geleneksel, Kaynak: Rita Abadzi
4. Manaki mu
Söz-Müzik: Geleneksel (İzmir) Şiir: Fehmiye Çelik

MAKEDONCA

1. Spala Yana
Söz-Müzik: Geleneksel

SÜRYANİCE

1. Gudi
Süryani Halk Şarkısı (Hakkari) Geleneksel
2. Naman
Söz-Müzik: ?

ARAPÇA

1. Al-eyn Mulayyati – Ya Hawa
Söz - Müzik: Geleneksel - Söz: Ahmet Akoğlu, Müzik: Neriman Güneş (Arapça)
2. Asfur
Söz-Müzik: Marsel Xalif
3. Beyrut
Söz-Müzik: ?
4. Evlerinde Lambaları Yanıyor
Söz-Müzik: Abdurrahman Kızılay
5. Medet
Arapça Söz: Geleneksel Türkçe, Söz: Yunus Emre, Müzik: Geleneksel, Intro: İran Kürt Kadirileri (Kurmancî-Arapça-Türkçe)

LAZCA

1. Golas Empula Yulun
Söz-Müzik: Geleneksel (Hopa)
2. Helessa Yalessa
Söz-Müzik: Geleneksel (Hopa-Artvin), Derleyen: Xelimişi Xasani (Lazca)
3. Heyamo
Söz-Müzik: Geleneksel
4. İki Ayak Horonu
Söz-Müzik: Geleneksel(Rize-Artvin), Derleyen: Birol Topaloğlu(Türkçe)
5. Obgarute
Söz: İsmail Avcı Bucaklışı, Müzik: Geleneksel, Kaynak: Hamiyet Kolivar

ÇERKEZCE

1. Nesipır
Söz-Müzik: Geleneksel
2. Seteney
Söz: Geleneksel Müzik: Gonejiko Asker (Çerkezce-Adigece)
3. Gum Yi Wuere
Söz-Müzik: Thabısım Wumar

GÜRCÜCE

1. Satrpialo
Söz-Müzik: Geleneksel
2. Tsangala
Söz: ? Müzik: ?

KÜRTÇE-TÜRKÇE

1. Bugün Güzellerin Şahını Gördüm – Dem Ali Ye
Kaynak: Sadık Hüseyin Dede Alevi Deyişi / Pazarcık Kaynak: Ali Murtaza Dede Kürt- Alevi Deyişi / Pazarcık
2. Demme / Alagözlü
Söz: Ali Biran Müzik: Geleneksel (Dersim)/Hozatlı Ahmet Dede
3. Güldünya
Türkçe Söz: Fehmiye Çelik-Feryal Öney Kürtçe Söz: Burcu Yankın-Selda Öztürk
Müzik: Fehmiye Çelik - Selda Öztürk
4. Kara Üzüm Habbesi
Söz-Müzik: Gelenekse, Kürtçe Söz-Müzik: Vedat Yıldırım (Urfa)

5. Karanfıl Deste Gider

Söz-Müzik: Geleneksel (Türkçe-Kurmancî-Arapça-Ermenice), Ermenice Söz: Pakrat Estukyan

6. Newroz

Kurmancî Söz: Vedat Yıldırım Türkçe Söz: Feryal Öney Müzik: Vedat Yıldırım

ERMENİCE-TÜRKÇE

1. Es Kişer Hampartzum e / Bugün Bayram Günüdür

Söz-Müzik: Türkçe-Ermenice Geleneksel Halk Şarkısı (Diyarbakır).

ÇİNGENECE-TÜRKÇE

1. Anako – Gel Bize Keriz Edelim

Söz - Müzik: Geleneksel (Türkçe-Çingenece) - Söz: Fehmiye Çelik Müzik: Geleneksel (Türkçe-Çingenece)

2. Bohça – Çek Çuvalları/Avdiyes Karin ka Ca?

Söz-Müzik: Sarıköylü Tevfik Çekiç (Türkçe); Türkçe-Çingenece Söz: Fehmiye Çelik, Müzik: Ayhan Akkaya

3. İbrahim

Kaynak: Esmâ Redzepova (Çingenece)

4. Keletera

Geleneksel Çingene Halk Şarkısı (Balıkesir)

5. Şukar Şukar

Kaynak: Volkan Balaban - Çingene Halk Şarkısı

6. Şutka Oro

Müzik: Geleneksel(Makedonya), Türkçe Söz: Fehmiye Çelik

7.17 EK 17: Kardeş Türküler Albüm Satış Rakamları

Kaynaklar: Özer, 2008, s. 55

ALBÜM	KASET	CD	TOPLAM
BAHAR	25.510	30.800	56.310
DOĞU	168.516	43.697	212.213
DOL – FİLM MÜZİĞİ	0	2.000	2.000
HEMÂVÂZ	72.072	28.850	100.922
IN CONCERT DVD	0	2000	2000
IN CONCERT VCD	0	5.000	5.000
KARDEŞ TÜRKÜLER	114.944	23.525	138.469
VİZONTELE	40.490	8.100	48.590
VİZONTELE TUUBA	29.977	10.000	39.977
	451.509	153.972	605.481



8. KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (1951). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten leben* [Minimal morality. Reflections from damaged life]. Frankfurt, Germany: Suhrkamp.
- Adorno, T. W.** (1976 [1962]). *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury Press.
- Adorno, T. W.** (1991 [1963]). Culture industry reconsidered. In J. M. Bernstein (Eds.), *The culture industry: Selected essays on mass culture* (pp. 85-92). London: Routledge.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M.** (2000). The culture industry: enlightenment as mass deception. In J. Schor & D. Holt (Eds.), *The consumer society reader* (pp. 3-19). New York: The New Press.
- Akan, N.** (2012). *Platon'da müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A.** (1995). *İstanbul'da rock hayatı: sosyolojik bir bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A.** (Der.) (1999). Müzik özel sayısı. *Toplumbilim. Sayı 9*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A.** (Der.) (2001). Müzik ve kültürel kimlik özel sayısı. *Toplumbilim. Sayı 12*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akgül, Ö., & Çoğulu, T.** (2006). Bugünden geçmişe bakarken: 60'lı-70'li yıllarda Türkiye'de müziğin sektörel arka planı. *60'lardan 70'lere 45'lik şarkılar* içinde (s. 79-88). (A. Akkaya & F. Çelik, Der.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Akkaya, A.** (2017). Kişisel görüşme. 31 Mart, İstanbul.
- Akkaya, A., & Çelik, F.** (2006). Aranjmandan Anadolu Popa Türkiye'de 60'lı ve 70'li yıllar. *60'lardan 70'lere 45'lik şarkılar* içinde (s. 7-25). (A. Akkaya & F. Çelik, Der.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Alarcón, R.** (1968). *Canciones de la guerra civil española*. Chile: Astral.
- Alexander, V.** (2003). *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms*. Cambridge: Blackwell Publishing.
- Alpar, A.** (2014). *Türk pop müzik kültüründe Anadolu Rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi*. (Yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Alphan, U.** (2010, 13 Haziran). 25 yıl 55 bin yorumcu. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1250441/>
- Altinel, A.** (2017). Kişisel görüşme. 8 Mart, İstanbul.
- Arapoğlu, F.** (2009). *Sosyal süreçleriyle fluxus ve ötesi*. (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- Aristoteles.** (2011). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arun, Ö.** (2013). Rafine beğeniler ya da sıradan hazlar? Türkiye’de beğenin, ortamın, tüketimin analizine ilişkin bir model. *Kültür ve İletişim*, 16 (2), 45-72.
- Arun, Ö.** (2014). İnce zevkler-olağan beğeniler: Çağdaş Türkiye’de kültürel eşitsizliğin yansımaları. *Cogito*, 76, 167-191.
- Asker, A.** (2003). *Zordur*. İstanbul: İber Müzik.
- Asker, A.** (2012). *Çınar olsam*. İstanbul: İber Müzik.
- Attali, J.** (2014). *Gürültüden müziğe* (2. basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ay, T.** (1993). Protest folk rock ve yeni sol. *Çalıntı Aylık Müzik Kültür Dergisi*, 7, 35-41.
- Ayas, G.** (2014). *Müsiki İnkılabı’nın sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G.** (2015). *Müzik sosyolojisi: sorunlar, yaklaşımlar, tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, Y.** (2000). *Repercussions of nationalist thought on music during the early republican period in Turkey*. (Master’s thesis). Middle East Technical University, the Graduate School of Social Sciences, Ankara.
- Aydın, S., & Taşkın, T.** (2017). *1960’tan günümüze Türkiye tarihi* (5. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baez, J.** (1975). *Diamonds & rüşt*. US: A&M Records.
- Bağcan, S.** (1971). *Kâtip arzuhalim yaz yare böyle/Mapushane içinde mermerden direk*. İstanbul: Sel Plak.
- Bağcan, S.** (1988). *Özgürlük ve demokrasiyi çizmek*. İstanbul: Majör Özgün Müzik Yapım.
- Bayrak, M. B.** (2011). *Muhafazar gençliğin bir ifade biçimi olarak türkçe rap ve Türkiye’de hip – hop kültürü* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayraktaroğlu, N. D.** (2011). *Türkiye’de 1980 sonrasında bir altkültür olarak punk’ın oluşumu*. (yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Becker, H. S.** (1982). *Art worlds*. California: University of California Press.
- Becker, H. S.** (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H. S.** (2015). *Hariciler (Outsiders) – Bir sapkınlık sosyolojisi çalışması* (2. basım, L. Ünsaldı ve Ş. Geniş, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behram, N.** (2016). *Dar ağacında üç fidan* (94. basım). Ankara: Everest Yayınları.
- Bek, G.** (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erişim adresi: http://saltonline.org/media/files/1970-1980_yillari_arasinda_turkiyede_kulturel_ve_sanatsal_ortam_scrd-2.pdf . Erişim tarihi: 15 Eylül 2016.

- Belafonte, H., & Makeba, M.** (1965). *An evening with Belafonte/Makeba*. US: RCA Victor.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M., & Wright D.** (2009). *Culture, class, distinction*. London: Routledge.
- Berdibek, M.** (2016, 7 Mart). Bir zamanlar Unkapanı Plakçılar Çarşısı. *Yeni Şafak*. Erişim adresi: <http://www.yenisafak.com/yazarlar/muhammedberdibek/bir-zamanlar-unkapani-plakcilar-carisi-2027276>
- Berkant** (1967). *Samanyolu*. İstanbul: Televizyon Plak.
- Besen, Ü.** (1989). *Şikâyetim var*. İstanbul: Emre Plak.
- Beşer, M.** (t.y.) Değişimin bir bedeli var. *Milliyet*. Erişim adresi <http://www.milliyet.com.tr/degisimin-bir-bedeli-var-pembenar-detay-kultursanat-532488/> a Erişim tarihi: 29 Ağustos 2017.
- Bilgin, T.** (2008). *Moğollar grubu örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye’de kültürel modernleşme*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Binchy, M.** (2011). *İtalyanca aşk başkadır* (46. basım, L. Bulak, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Bir özgürlük şarkısı Victor Jara.** (5 Ocak 2013). *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/bir-ozgurluk-sarkisi-victor-jara-22295317> Erişim tarihi: 7 Mart 2016.
- Blomster, W. V.** (2010). *Müzik sosyolojisi: Adorno ve ötesi*, H. Emre Bağce (Eds.), Frankfurt Okulu (içinde). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.** Sinema söyleşileri kitabı 2011. Erişim adresi <http://www.mafm.boun.edu.tr/makale/346>. Erişim tarihi: 12 Ekim 2016.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., & Passeron, J. C.** (1968). *Le métier de sociologue: Préalables épistémologiques*. Paris: Mouton.
- Bourdieu, P.** (1984) [1979]. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. (R. Nice, Trans.). London: Routledge.
- Bourdieu, P.** (1990 [1965]). *Photograpy: A middlebrow art*. London: Polity Press.
- Bourdieu, P.** (1993a). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P.** (1993b). *Sociology in question*. London: Sage Publications.
- Bourdieu, P.** (1995). *Pratik nedenler: Eylem kuramı üzerine* (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P.** (1997). *Toplumbilim sorunları* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P.** (1999a). *Sanatın kuralları: Yazınsal alanın oluşumu ve yapısı* (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Bourdieu, P.** (1999b). Understanding. In P. Bourdieu, A. Accardo & P. P. Ferguson (Eds.), *The weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society* (pp. 607-627). California: Stanford University Press.

- Bourdieu, P.** (2010). *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* (2. basım, G. Çeğin vd., Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P., & Darbel, A.** (2011). *Sanat sevdası: Avrupa sanatçı müzeleri ve ziyaretçi kitlesi* (S. Canpolat, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L.** (2012). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (6. basım, N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2014). *Seçilmiş metinler* (2. basım, L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayınevi.
- Bourdieu, P.** (2015a). *Eril tahakküm* (2. basım, B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2015b). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. Fırat & G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bozarslan, H.** (2015). *İmparatorluktan günümüze Türkiye tarihi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bragg, B.** (1985). *Between the wars*. UK: Go! Discs.
- Brown, D.** (2003). *Da Vinci şifresi* (P. Demir, Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Bruce, S., & Yearley, S.** (2006). *The Sage Dictionary of Sociology*. London: Sage Publications.
- Bulgan, M.** (Der.) (2016). *Müzik etnolojisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Calhoun, C.** (2010). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 77-129). (2. basım, G. Çeğin vd., Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canbazoglu, C.** (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop – rock*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Cankaya, Ö.** (2015). *Bir kitle iletişim kurumunun tarihi: TRT (1927-2000)*. Ankara: İmge Kitabevi.
- CBÜ'den yeni döneme merhaba.** (18 Ekim 2012). *Manisa Internet Haber*. Erişim adresi: http://www.manisainternethaber.com/haber/3604/cbu%60den_yeni_doneme_merhaba.html. Erişim tarihi: 1 Eylül 2010.
- Cruz, J.** (2002). Nineteenth century US religious crisis and the sociology of music. *Poetics*, 30, 5–18.
- Çağdaş Türkü.** (1986). *Bekle beni*. İstanbul: Ada Müzik.
- Çağdaş Türkü.** (1987). *Delikanlıya*. İstanbul: Ada Müzik.
- Çeğin, G.** (2012). *Denizli-politik haritalar ve eğilimler*. İstanbul: Laodikya Yayınevi.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A.** (2010). Sunuş. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 13-31). (2. basım, G. Çeğin vd., Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çeğin, G., & Şirin, İ.** (2014). *Türkiye'de siyasal şiddetin boyutları* (2. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelik, F.** (2017). Kişisel görüşme. 17 Mayıs, İstanbul.

- Çerezciöğlu, A. B.** (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir metal atmosferi*. (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Davidson, M.** (2015). *Recording the nation: folk music and the government in Roosevelt's new deal, 1936–1941*. (Doctoral dissertation). UC Santa Cruz.
- Değirmenci, K.** (2008). *Turkish world music: multiple fusions and authenticities*. (Doctoral dissertation). Middle East Technical University, The Graduate School of Social Sciences, Ankara.
- Denizci, Ö. Ç.** (2014, 27 Mart). Dünyayı yeniden inşa etmenin yolu müzik. *Birikim*. Erişim adresi: <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/753/dunyayi-yeniden-insa-etmenin-yolu->
- Denora, T.** (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denselow, R.** (1993). *Müzik bittiği zaman: Politik popun öyküsü* (D. Oktay, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Dilmener, N.** (2014). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi* (4. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dimaggio, P.** (1979). On Pierre Bourdieu. *American Journal of Sociology*, 84 (6), 1460 – 1474.
- Dimaggio, P.** (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth century Boston. *Media Culture and Society*, 4, 33 – 50.
- Dorsay, A.** (2003). *Ne şurup şeker şarkıardı onlar* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dowd, T. J.** (2007). The sociology of music. In C. Bryant & D. Peck (Eds.), *21st century sociology: A reference handbook* (Vol. 2, pp. 249–260). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Dönmez, B. M., ve Özaltunoğlu, M. O.** (2014). Geleneksellik ve modernite geriliminde Sivas Rock scene. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 17 (1), 43-74.
- Dunaway, D. K.** (1979). Unsong songs of protest: The composers collective of New York. *New York Folklore*, 5, 1-2, 1-19.
- Dunaway, D. K.** (1980). Charles Seeger and Cael Sands: Tha composers collective years, *Society for Ethnomusicology*, 24 (2), 159-168.
- Duran, S.** (2014). *Âşıklık geleneğinden protest müziğe: Ali Asker örneği*. (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duran, S.** (2015). *Âşık geleneğinden protest müziğe Ali Asker*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Durbaş, R.** (2014, 21 Temmuz). Yüreğin sesi: Joan Baez. *Sabah*. Erişim adresi: https://www.sabah.com.tr/yazarlar/durbas/2004/07/21/yuregin_sesi_joan_baez
- Durukan, D.** (2012, 13 Mayıs). Replikas: “Anadolu Pop postmodern bir başkaldırıdır”. *Egoist okur*. Erişim adresi: <http://egoistokur.com/deniz-durukan-replikasla-konustu-anadolu-pop-postmodern-bir-baskaldiridir/>.
- Durukan, D.** (2017, 20 Nisan). Pentagram: Heavy Metal'in dünü bugünü yarını. *Gazete Duvar*. Erişim adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/04/20/pentagram-heavy-metalin-dunu-bugunu-yarini/>

- Düzkan, H.** (2016, 24 Mayıs). Murat Meriç: “Bugün kimse içinde rakı geçen şarkı yapmaz”. *Kültür Servisi*. Erişim adresi: <http://kulturservisi.com/p/murat-meric-bugun-kimse-icinde-raki-gecen-sarki-yapmaz>.
- Elias, N.** (2000). *Mozart: Bir dâhinin sosyolojisi üzerine* (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Elmas, E., & Kurban, D.** (2010). Media policies and regulatory practices in a selected set of European countries, the EU and the Council of Europe: The case of Turkey. *European Commision Report*. Retrieved from <http://www.mediadem.eliamep.gr/wpcontent/uploads/2010/05/BIR.pdf>
- Engels, F.** (1976). Karl Marx’ın ekonomi politiğin eleştirisine katkısı. *Seçme Yapıtlar*, Cilt 1. İstanbul: Sol Yayınları.
- Eren, O.** (2013). *An attempt of measuring art taste of a group of music students in Ankara*. (Master’s thesis). Middle East Technical University, the Graduate School of Social Sciences, Ankara.
- Eren, O.** (2014). An attempt of measuring art taste of a group of music students in Ankara. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, 3 (29), 211-239.
- Eren, O.** (2015). Suffering: Commodification of music and the effects of 1980 military coup on the music industry in Turkey. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 4 (3), 103-108.
- Eren, O.** (2016a). Eril tahakkümün gölgesinde bir sanatçı: Alma (Mahler). *Ege Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 34, 223-242.
- Eren, O.** (2016b). Türkiye’de çalışma ve meslek sahibi olma algısı – Şiir/edebiyat alanı örneği. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, 36 (1), 99-123.
- Ergur, A.** (2002). *Portedeki hayalet: Müziğin sosyolojisi üzerinde denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, A.** (2009). *Müzikli aklın defteri: Tophumbilimsel izdüşümler*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Erkal, G. E.** (2013). *Türkiye Rock tarihi – 1: Saykodelik yıllar*. İstanbul: Esen Kitap.
- Erol, A.** (2002). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A.** (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A.** (2011). Understanding the diversity of islamic identity in Turkey through popular music: The global/local nexus. *Social Compass*, 58 (2), 187-202.
- Erten, A.** (2013, 20 Mayıs). Röportaj: Özlem Tekin. Erişim adresi: <http://ahmeterten.blogspot.com.tr/2013/05/roportaj-ozlem-tekin.html>
- Esgin, A.** (2012). Bir müzik sosyolojisi var mıdır?. *Doğu Batı Dergisi*, 62, 153-182.
- Etzkorn, P.** (1973). *Music and society: The later writings of Paul Honigsheim*. New York: John Wiley.
- Ezginin Günlüğü.** (1985). *Seni düşünmek*. İstanbul: Ezginin Günlüğü Müzik Yapımevi.
- Ezginin Günlüğü.** (1987). *Alagözlü yar*. İstanbul: Ada Müzik.

- Fava, M. C.** (2012). *Music as political and social statement in the 1930s: Marc Blitzstein and friends in New York City*. (Doctoral dissertation). University of Rochester, Eastman School of Music, New York.
- Filene, B.** (1991). "Our singing country": John and Alan Lomax, Leadbelly, and the construction of an American past. *American Quarterly*, 43 (4), s. 602-624.
- Flaubert, G.** (2007). *Duygusal eğitim* (C. Süreyya, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frank, A.** (2017). *Anne Frank'ın Hatıra Defteri* (C. Yücel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.H.D., & Joselit, D.** (2004). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2nd edition). London: Thames & Hudson.
- Gioia, T.** (2006). *Work songs*. Durham and London: Duke University Press.
- Gökçeli, B.** (2014). *Türkiye'de Cumhuriyet döneminin ilk modernleşme hamleleri sürecinden bugüne Cumhuriyet Halk Partisi'nin müzik politikaları*. (Yüksek lisans tezi.) Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Göker, E.** (2010). Araştırma tasarımı açısından Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi içinde* (s. 525-559). (2. basım, G. Çeğin vd., Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Green, A.** (2015). Rage Against the Machine, Zapatismo, and the aesthetics of other. *Popular Music*, Vol. 34, 390-407.
- Grup Munzur.** (2016). *Hava kurşun gibi ağır*. İstanbul: Kom Müzik.
- Grup Yorum.** (1987). *Sıyrılıp gelen*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Grup Yorum.** (1988). *Haziran ölmek zor*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Grup Yorum.** (1989). *Cemo – Gün gelir*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Guthrie, W.** (2013). *House of earth*. New York: Harper Perennial.
- Gül, S.** (2014). *Sanatta devrimsel bir hareket: Fluxus* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Günay, E.** (2011). *Müzik sosyolojisi* (2. basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngör, N.** (1993). *Arabesk: Sosyokültürel açıdan arabesk müzik* (2. basım). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Gürbilek, N.** (2001). *Vitrinde yaşamak* (3. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürkan, M.** (2015, 12 Kasım). Müziğin isyankâr bilgesi, iflah olmaz bir aktivist: Neil Young. *Gaia*. Erişim adresi: <https://gaiadergi.com/muzigin-isyankar-bilgesi-neil-young-70-yasinda/> adresinden
- Güven, U. Z., & Ergur, A.** (2014). Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi, *Sosyoloji Dergisi*, 3 (29), 1-19.
- Hakan, A.** (2015, 25 Eylül). Bugünkü dünya da batsın mı Orhan Baba? *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/bugunku-dunya-da-batsin-mi-orhan-baba-30158089>.

- Heinich, N.** (2013). *Sanat sosyolojisi* (T. Arnas, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hennion, A.** (2003). Music and mediation: Towards a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 80-92). London: Routledge.
- Hongur, G.** (2014). *Politics, struggle, violence and the transformation of expressive culture: An ethnography of Kurds' musical practices in Turkey*. (Doctoral dissertation). İstanbul Technical University, Graduate School of Arts and Social Sciences, İstanbul.
- IWW Songs - to fan the flames of discontent: A reprint of the nineteenth edition (1923) of the famous little red song book.** (2003). Chicago: Charles H. Kerr Publishing.
- İnal, İ.** (1996). *Fluxus sanat akımı*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İyiler, O.** (1978). *Öldükleriyle kalmadılar* (2. basım). İstanbul: May Yayınevi.
- Jackson, A. M.** (2007). *Prophet singer: the voice and vision of Woody Guthrie*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Joe Hill'in anısına müzik ödülü verilecek.** (31 Mart 2017). *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/314209/joe-hillin-anisina-muzik-odulu-verilecek> Erişim tarihi: 13 Eylül 2017.
- Jourdain, A., & Naulin, S.** (2016). *Pierre Bourdieu'nün kuramı ve sosyolojik kullanımları* (Ö. Elitez, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kâhyaoğlu, O.** (1994). *Türkiye'de pop ve rock müziğin doğuşu*. A. Ok (Ed.), 68 çığlıkları içinde (s. 47-53). İstanbul: Broy Yayınları.
- Kâhyaoğlu, O.** (2002a). *Bülent Ortaçgil: Ayrı düşmüşüz yan yana*. İstanbul: Chiviyazıları.
- Kâhyaoğlu, O.** (2002b, 20 Ocak), Pop'u anlamak gerek. *Radikal Gazetesi*. Erişim adresi <http://www.radikal.com.tr/radikal2/popu-anlamak-gerek-868760/>
- Kâhyaoğlu, O.** (2008). Kendiliğinden politik bir müzik tavrı. *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü* içinde (s. 206-208). (D. Özer, der.) İstanbul: BGST Yayınları.
- Kâhyaoğlu, O.** (2010). *Grup Yorum: 25 yıl hiç durmadan*. İstanbul: Can Gençlik Yayınları.
- Kakogiannis, M. (Director & Writor) & Kazantzakis, N.** (1964). *Zorba* [DVD]. (Twentieth Century Fox).
- Kalkandelen, Z.** (2017, 18 Şubat). Müzik sektörüne ağır darbe: Yeni Türkiye yeni Beyoğlu. *Journo*. Erişim adresi: <https://journo.com.tr/muzik-sektorune-agir-darbe>
- Kaplan, A.** (2005). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaplan, A.** (t.y.). Unkapanı İMÇ plak şirketlerinin kültür endüstrisindeki yeri. *Musiki Dergisi*. Erişim adresi: <http://www.musikidergisi.net/?p=2614> Erişim tarihi: 23 Ocak 2017.
- Karaca, B.** (2012). Çağdaş sanat üretimi ve Türkiye'de sansür politikaları. *Toplum ve Bilim*. Birikim Yayınları, 125, 134-151.
- Karagül, C.** (2015). *Alternatif tiyatrolar*. İstanbul: Habitus Yayınları.

- Karakaya, K.** (2014). *Anadolu rock müziğinin oluşumu ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi*. (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Kardeş Türküler.** (1997). *Kardeş Türküler*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (1999). *Doğu*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2001). *Vizontele*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2002). *Hemâvâz*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2004). *Vizontele Tuuba*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2005). *Bahar*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2011). *Çocuk (H)aklı*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Kardeş Türküler.** (2015). *Kerwanê – Best of*. Germany: Network Medien.
- Kardeş Türküler.** (2017). *Yol*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Karşıcı, G.** (2010). Müzik türlerine ideolojik yaklaşım: 1970-1990 yılları arasında TRT sansürü. *Folklor/Edebiyat*, 16 (61), 169-178.
- Kaya, A.** (1985a). *Ağlama bebeğim*. İstanbul: Gam Müzik.
- Kaya, A.** (1985b). *Acılara tutunmak*. İstanbul: Taç Plak.
- Kaya, A.** (1989). *Adı Bahtiyar: İyimser bir gül*. İstanbul: Barış Müzik.
- Kaya, A.** (2010). Pierre Bourdieu'nün pratik kuramının kilidi: Alan kavramı. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 397-419). (2. basım, G. Çeğin vd., Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keleş, A.** (2008). *Ortak kimlik ve müzik: 1980 sonrası Alevi – Bektaşî uyanışı*. (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kerouac, J.** (1957). *On the road*. New York: The Viking Press.
- Kıvanç, U. İ.** (2010). *Küreselleşmenin tektipleştirme ideolojisi ve toplumsal yeniden üretiminde ideolojik aygıt olarak dünya müziği*. (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kızılırmak** (2000). *Gölge*. İstanbul: Ses Müzik.
- Kızılırmak** (2001). *Figân*. İstanbul: Metropol Müzik.
- Kızılırmak** (2005). *Yılkı*. İstanbul: Seyhan Müzik.
- Kızılırmak** (2011). *Geçmişten geleceğe Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Esen Müzik.
- Kızıllok, F.** (1970). *Yumma gözün kör gibi / Yağmur olsam*. İstanbul: Sayan Plakçılık.
- Kızıllok, F.** (1977). *Not defterimden*. İstanbul: Hey Plak.
- Kızıllok, F.** (1991). *Olmuyo Olmuyor*. İstanbul: Taç Plak.
- Kızıllok, F.** (1995). *Yadigar*. İstanbul: Kalan Müzik.

- Kiesseweter, R. G.** (1842). *Die music der Araber*. Leipzig.
- Klein, J.** (1980). *Woody Guthrie: A life*. New York: A. A. Knopf.
- Kocatepe, A.** (2010, 15 Temmuz). Altın Orfe Müzik Festivali. *Yeni Asır*. Erişim adresi: http://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/yazarlar/ali_kocatepe/2010/07/11/altin_orfe_muzik_festivali
- Koçak, K.** (2001, 30 Eylül). Gerçek bir müzisyen olmak. *Radikal*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/gercek-bir-muzisyen-olmak-868430/>
- Kofsky, F. (1969)**. Frank Zappa interview. In J. Eisen (Eds.), *The age of rock: sounds of the American cultural revolution* (pp. 254-269). New York: Vintage Books.
- Koyuncu, B.** (2013). “Benim Milletim...” *Ak Parti iktidarı, din ve ulusal kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C.** (1995). *Pop çağı ateşi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Kula, E.** (2010). *Roll’un hikâyesi: Türkiye’de müzik basını ve karşıt kültür*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kurhan, Ö. F.** (2008). Neden Kardeş Türküler?. *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü* içinde (10-11). (D. Özer, der.) İstanbul: BGST Yayınları.
- Kutluk, F.** (1997). *Müzik ve politika*. Ankara: Doruk Yayınevi.
- Küçük Kaplan, U.** (2013). *Arabesk/toplumsal ve müzikal bir analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küçük Kaplan, U.** (2015). *Türkiye’nin pop müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lassarre, P.** (2011). *Nietzsche’nin müzik üzerine düşünceleri* (4. basım, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Livaneli, Z.** (1973). *Chants revolutionnaires Turcs*. Belçika: Coodiff.
- Livaneli, Z.** (1975). *Eşkiya dünyaya hükümdar olmaz*. İstanbul: YET.
- Livaneli, Z.** (1978). *Nâzım türküsü*. İstanbul: Şat Plak.
- Lukasavitz, B.** (2014, 13 Ocak). Blues law: Lead Belly vs. Lomax. *American Blues Scene*. Erişim adresi: <https://www.americanbluesscene.com/2014/01/blues-law-lead-belly-vs-lomax/>
- McSherry, J. P.** (2014). The Victor Jara case and the long struggle against Impunity in Chile. *Social Justice*. 41 (3), 52-68.
- Meriç, M.** (2006). *Pop dedik/Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, M.** (2016, 9 Ekim). Ankara’lı Çağdaş Türkü. *Gazete duvar*. Erişim adresi: <http://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/10/09/ankarali-cagdas-turku/>
- Mert, C.** (2003). *The vigorous local: culture industry, hip – hop and the politics of resistance in the age of globalization*. (Master’s thesis). The Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara.
- Mert, C.** (2013). *Postyapısalcı mekân analizine doğru: İstanbul, kent ve müzik*. (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Moğollar** (1970). *Dağ ve çocuk / İmece*. İstanbul: Disko.
- Mor ve Ötesi.** (2004). *Dünya yalan söylüyor*. İstanbul: Pasaj Müzik.
- Mor ve Ötesi.** (2006). *Büyük düşler*. İstanbul: Pasaj Müzik.
- Mor ve Ötesi.** (2010). *Masumiyetin ziyan olmaz*. İstanbul: Rakun Müzik.
- Mor ve Ötesi.** (2004). *Güneşi beklerken*. İstanbul: Rakun Müzik, Doğan Music Company.
- Neil Young söylüyor: “Başkanı azledin”.** (17 Nisan 2016). *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/neil-young-soyluyor-baskani-azledin-4268132> Erişim tarihi: 16 Mart 2016.
- Nietzsche, F.** (2016). *Ahlakın soykütüğü* (Z. Alangoya, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ok, A.** (1994). *68 çılgınlıkları*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Ok, A., & Ertem, K.** (2002). *Moğollar*. İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- Ongur, H. Ö., & Develi, T. O.** (2013). Bir alt kültür olarak Türkiye’de rock müzik ve toplumsal muhalefet ilişkisi. *Yeni toplumsal yapılanmalar: Geçişler, kesişmeler, sapmalar* (ss. 159-179). Türkiye: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2-5 Ekim. 155-180. https://www.researchgate.net/profile/Tevfik_Develi/publication/310459413_Bir_Alt_Kultur_Olarak_Turkiye%27de_Rock_Muzik_ve_Toplumsal_Muhalefet_Iliskisi/links/582e05f208ae004f74bce117/Bir-Alt-Kueltuer-Olarak-Tuerkiyede-Rock-Muezik-ve-Toplumsal-Muhalefet-Iliskisi.pdf adresinden edinilmiştir.
- Ortaçgil, B., & Kızılok, F.** (1985). *Bizim şarkılarımız/Çekirdek hatırası*. İstanbul: Çekirdek Sanat Ev.
- Ortaçgil, B., & Kızılok, F.** (1987). *Pencere önü çiçeği*. İstanbul: Piccatura.
- Oskay, Ü.** (2001). *Müzik ve yabancılaşıma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Öğütte, V. S., & Etil, H.** (2009). Geçiş sürecinde yiten musiki: Sosyal dönüşüm ve Osmanlı-Türk musikisinden varoluşsal motifler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 8 (14), 417-454.
- Öney, F.** (1996). *Hardasan-Azeri şarkıları*. İstanbul: Güvercin Müzik.
- Öney, F.** (2017). Kişisel görüşme. 12 Nisan, İstanbul.
- Özbek, M.** (1997). Arabesk culture: A case of modernization and popular identity. In S. Bozdoğan & R. Kasaba (Eds.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey* (pp. 221-232). Washington: University of Washington Press.
- Özbek, M.** (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arebeski* (11. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, Ö.** (2015, 20 Eylül). Taner Öngür: “İnanılmaz sahtekâr bir dönem yaşıyoruz.” *Birgün Pazar*. Erişim adresi: <https://www.birgun.net/haber-detay/inanilmaz-sahtekar-bir-donem-yasiyoruz-90009.html>
- Özer, D.** (Der.) (2008). *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü*. İstanbul: BGST Yayınları.
- Özer, D.** (2017). Kişisel görüşme. 2 Haziran, İstanbul.

- Özgür, İ.** (2006). Arabesk music in Turkey in the 1990s and changes in national demography, politics and identity. *Tuskish Studies*, 7 (2), 175-190. Doi: 10.1080/14683840600714616
- Özkarlı, S.** (2008). *Marketing strategies for the launch of the new rock music productions to attract youth in Turkey*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, S.** (2017). Kişisel görüşme. 22 Nisan, İstanbul.
- Özük, H.** (2009). *Popüler kültür ve Türk basınında rock müzik*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Palabıyık, A.** (2011). Pierre Bourdieu Sosyolojisi'nde habitus, sermaye ve alan üzerine. *Liberal Düşünce*, Sayı 61-62, 121-141.
- Pareles, J.** (1986, 16 Haziran). Amnesty concert in Jersey. *The New York Times*. Erişim adresi: <http://www.nytimes.com/1986/06/16/arts/amnesty-concert-in-jersey.html>
- Pescatello, A.** (1992). *Charles Seeger: A life in American music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pelvanoğlu, E.** (2007). Merkezdeki çevrenin müziği: Bir ulusal kalıt adayı: Pentagram. *Milli Folklor*, 75, 55-59.
- Pentagram.** (2001). *Unspoken*. İstanbul: Böcek Yapım.
- Pentagram.** (2002). *Bir*. İstanbul: Böcek Yapım.
- Pentagram.** (2008). *1987*. İstanbul: Epic Records.
- Pentagram.** (2012). *MMXII live*. İstanbul: Sony Music Entertainment.
- Pentagram.** (2017). *Akustik*. İstanbul: Epic Records.
- Pentagram'dan 30. Yıla Özel "Akustik" Albümü.** (4 Mart 2017). *Birgün*. Erişim adresi: <http://www.birgun.net/haber-detay/pentagram-dan-30-yila-ozel-akustik-album-149373.html> Erişim tarihi: 8 Ocak 2017.
- Pink Floyd.** (1979). *The wall*. UK: Harvest.
- Pink Floyd.** (1983). *The final cut*. UK: Harvest.
- Platon (Eflatun).** (2004). *Devlet* (8. basım, S. Eyüboğlu ve M. A. Cımcöz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polat, T.** (t.y.). Türkiye'de Punk Hareketi mi Var mı? *Karga mecmua*. Erişim adresi: <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/12/3501#>. Erişim tarihi: 29 Ocak 2017.
- Pramuk, C.** (2013). *Hope sings, so well*. Minnesota: Liturgical Press.
- Prior, N.** (2005). A question of perception: Bourdieu, art and the postmodern. *The British Journal of Sociology*, 56 (1), 123-139.
- Quilapayún & Jara, V.** (1968). *Canciones Folklóricas De América*. Chile: Odeon.
- Prior, N.** (2011). Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 5 (1), 121-138.

- Rahatsız etmenin müziği.** (8 Şubat 2003). *Evrensel*.
<https://www.evrensel.net/haber/138792/rahatsiz-etmenin-muzigi> Erişim tarihi: 29 Ağustos 2017.
- Rashit.** (1999). *Telaşa mahal yok*. İstanbul: Kod Müzik.
- Rashit.** (2003). *Adam olmak istemiyorum*. İstanbul: Ada Müzik.
- Rashit.** (2006). *Her şeyin bir bedeli var*. İstanbul: Sony BMG Music Entertainment.
- Said, E.** (2005). *Müzikal nakışlar* (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sakar, M. H.** (2007). *Özlem Tekin örneğinde rock müzikte kadın: toplumsal cinsiyet, etnisite, hegemonya*. (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Sakar, M. H.** (2014). *Rock ve Özlem Tekin*. İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Sam, R.** (2007). Pierre Bourdieu ve *Sanatın kuralları* üzerine. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 8: 69-83.
- Saral, S.** (2017). Kişisel görüşme. 21 Nisan, İstanbul.
- Saussure, F.** (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Mutlilingual.
- Say, A.** (2001). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A.** (2007). *Müzik yazıları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayşel, A. K.** (2008). BÜFK müzik topluluğu halkların kardeş türkülerini söylüyor. *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü* içinde (s. 18-19). (D. Özer, der.) İstanbul: BGST Yayınları.
- Scheler, M.** (1972). *Resentiment* (W. W. Holdheim, trans.). New York: Schocken Books.
- Schumacher, M.** (1996). *There but for fortune: A life of Phil Ochs*. NYC: Hyperion Books.
- Schutz, A.** (1951). Making music together: A study in social relationships. *Social Research*, 18, 76-97.
- Schutz, A.** (1976). Fragments on the phenomenology of music', In F. J. Smith (Eds.), In *Search of musical method* (pp. 23-71). London: Gordon and Breach Science Publishers.
- Sever, S.** (2015). *Ankara rock scene – Rock grup ve müzisyenlerinin habitusu*. Ankara: Murat Kitabevi.
- Sevimli, D.** (2009). *Popüler kültür içerisindeki rock müzik topluluklarının Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi 9. 10. ve 11. sınıf öğrencilerinin resimlerine etkisi*. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sezen Aksu: "Bütün Ermeniler benim akrabam"**. (4 Kasım 2013). *Ermeni Haber Ajansı*. Erişim adresi: <http://www.ermenihaber.am/tr/news/2013/11/04/Sezen-Aksu-%E2%80%99CB%C3%BCt%C3%BCn-Ermeniler-benim-akrabam/27587>. Erişim tarihi: 6 Şubat 2017.
- Silbermann, A.** (1968). Introduction: A definition of the sociology of art. *International Social Science Journal*. XX (4), 567-589.

- Slatta, R. W.** (2001). *The mythical West: An encyclopedia of legend, lore and popular culture*. Santa Barbara & Oxford: ABC-CLIO.
- Somay, B.** (2011). *Çokbilmiş özne* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soy, L.** (2017). Kişisel görüşme. 13 Nisan, İstanbul.
- Soykan, Ö. N.** (2000). *Müziksel dünya ütopyasında Adorno ile bir yolculuk*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Soykan, Ö. N.** (2005). Sanat ve sosyoloji. *Sanat ve Sosyoloji* içinde (s. 73-79). (A. D. Özarslan, Der.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Springsteen, B.** (1995). *The ghost of Tom Joad*. NY: Columbia Records.
- Stokes, M.** (2012a). *Arabesk olayı: Türkiye’de müzik ve müzisyenler* (3. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M.** (2012b). *Aşk Cumhuriyeti: Türk popüler müziğinde kültürel mahrem* (H. Doğrul, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sudnow, D.** (1978). *Ways of the hand*. Harvard: Harvard University Press.
- Süsoy, Y.** (2001, 9 Temmuz). Meşhur olmak hastalıktır. *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/meshur-olmak-hastaliktir-3007>.
- Swartz, D.** (2013). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi*. (2. basım, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şan Tiyatrosu’nu polis yaktı.** (12 Ekim 2001). *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/san-tiyatrosu-nu-polis-yakti-38275270> Erişim tarihi: 8 Mart 2017.
- Tanrıöver, H.** (2012). *Türkiye’de televizyon yayıncılığı*. İstanbul: İTO Yayınları. <http://www.ito.org.tr/itoyayin/0026033.pdf>
- Tanyol, T.** (1982). *Müziğin toplumsal temelleri, Yazko – Felsefe yazıları*, 2. Kitap. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi.
- Tarkovsky, A. (Director & Writer) & Guerra, T. (Writer).** (1983). *Nostalghia*. [DVD]. (R. Rossellini & M. Bolognini, producer).
- Taşkın, N.** (2011). *Representing and performing laz identity “This is not a rebel song!”*. (Yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, Institute for Graduate Studies in Social Sciences, İstanbul.
- Tekelioğlu, O.** (2006). *Pop yazılar: Varoştan merkeze yürüyen ‘halk zevki’*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Tekelioğlu, O.** (2010, 11 Temmuz). Arabesk dönmüyor, “soylulaşıyor”. *Radikal*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/arabesk-donmuyor-soylulasiyor-1007342/>
- Tekin, Ö.** (1996). *Kime ne*. İstanbul: Peker Müzik.
- Tekin, Ö.** (1998). *Öz*. İstanbul: İstanbul Plak.
- Tekin, Ö.** (1996). *Laubali*. İstanbul: İstanbul Plak.
- Tekin, Ö.** (2002). *Tek başıma*. İstanbul: İstanbul Plak.

- Tekin, Ö.** (2005). *10987654321*. İstanbul: İstanbul Plak.
- Tekin, Ö.** (2010). *Bana bi'şey olmaz*. İstanbul: Sony Music.
- Tekin, Ö.** (2013). *Kargalar*. İstanbul: Ateş Müzik.
- Teoman.** (2000). *Onyedi*. İstanbul: NR1 Müzik.
- Teoman.** (2001). *Gönülçelen*. İstanbul: NR1 Müzik.
- Teoman.** (2003). *Teo 'man*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Teoman.** (2004). *En güzel hikâyem*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Teoman.** (2006). *Renkli rüyalar oteli*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Teoman.** (2009). *İnsanlık halleri*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Teoman.** (2011). *Aşk ve gurur*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Teoman.** (2015). *Eski bir rüya uğruna*. İstanbul: Avrupa Müzik.
- Tetikçi, İ.** (2017). Resim sanatında kopya, taklit ve esinlenme. *İdil*, 6 (36), 2273- 2290.
- Tezcan, M.** (2011). *Sanat sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayınları.
- Tezgör, H.** (2012). *Şarkıdaki şiir*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- The Rolling Stones** (1964). *The Rolling Stones*. New York: ABKCO Records.
- Tözer, B.** (1999, 30 Mart). “Kafe Şantan’dan Rock Bar’a”. *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/3580/001502834006.pdf?sequence=3&isAllowed>.
- Tunç, F.** (1982). *Kızılırmak*. Almanya: Ses Plak.
- Tunç, F.** (1984). *Bu yürek bu sevdâ var iken*. Almanya: Ses Plak.
- Turley, A.** (2001). Max Weber and The sociology of music. *Sociological Forum*, 16 (4), 633-653.
- Turner, B. S. (Ed.).** (2006). *The Cambridge dictionary of sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Türkiye’den iki albüm Grammy kapısını araladı.** (13 Kasım 2011). *Akşam*. Erişim adresi: <http://www.aksam.com.tr/pazar/turkiyeden-iki-album-grammy-kapisini-araladi--78545h/haber-78545>. Erişim tarihi 22 Ağustos 2017.
- Uncu, Ü.** (2017). Kişisel görüşme. 10 Nisan, İstanbul.
- Victor Jara murder: Chile arrests ex-army officers.** (3 Ocak 2013). *BBC News*. <http://www.bbc.com/news/world-latin-america-20897545> adresinden Erişim tarihi: 4 Mart 2016.
- Wacquant, L.** (2010). Pierre Bourdieu: Hayatı, eserleri ve entelektüel gelişimi. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 53-76). (2. basım, G. Çeğin vd., Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Warhaft, G. H.** (2002). Politics and popular music in modern Greece. *Journal of Political and Military Sociology*, 30 (2), 297-323.
- Weber, M.** (1958 [1920]). *The rational and social foundations of music*. D. Martindale, J. Riedell & G. Neuwirth (Trans. & Eds.). Illinois: Southern Illinois University Press.
- Wicke, P.** (2006). *Mozart'tan Madonna'ya popüler müziğin bir kültür tarihi* (2. basım, S. Dalaman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yanikkaya, B.** (2004). *Kentte kadın sesleri: 1990 sonrasında İstanbul'da kentli kadının kültürel ürünler aracılığıyla kendini ifadesi (Bir örnek tür olarak rock müzik)*. (Doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yarar, B.** (2008). Politics of/and popular music. *Cultural Studies*, 22 (1), 35-79. Doi: [10.1080/09502380701480402](https://doi.org/10.1080/09502380701480402)
- Yardımcı, S.** (2014). *Kentsel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- “Yaşamaya Mecbursun” 20 yaşında**. (28 Nisan 2016). *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/-yasamaya-mecbursun-20-yasinda-gundem-2235130/> Erişim tarihi: 5 Ocak 2017.
- Yavuz, S.** (2004). *Yapı bozum bağlamında fluxus hareketi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yaylagül, L.** (2016). *Kitle iletişim kuramları* (7. basım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yeğin, Ç.** (2009). *Popüler müzikte milliyetçilik*. (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yeni Türkü.** (1979). *Buğdayın türküsü*. İstanbul: ZE Plak.
- Yeni Türkü.** (1982). *Akdeniz Akdeniz*. İstanbul: Göksoy Plakçılık.
- Yeni Türkü.** (1986). *Günebakan*. İstanbul: Dost.
- Yeni Türkü.** (1988). *Yeşilmişik*. İstanbul: Göksoy Plakçılık.
- Yıldırım, V.** (2017). Kişisel görüşme. 27 Nisan, İstanbul.
- Yıldırım, V., & Koç, T.** (2004). *Müzik felsefesine giriş*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, A. N.** (2014). Orsay: Gardan müzeye, siyasetten sanata. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8, 494-510.
- Yiğit, I.** (2004). *Türkiye'de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik Örneğinde)*. Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Young, H.** (1999). *Punk: Bir altkültürün oluşumu* (H. Doğrul, Çev.). Ankara: Dost.
- Young, N.** (1970). *After the gold rush*. US: Reprise Records.
- Young, N.** (1972). *Harvest*. US: Reprise Records.
- Young, N.** (1989). *Freedom*. US: Reprise Records.

Young, N. (2006). *Living with war*. US: Reprise Records.

Zolberg, V. L. (2013). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak* (B. O. Özbay, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Zorer, Ç. (2017, 19 Ağustos). Müziğin dağılan efsaneleri: The Beatles & The Doors. *Yeni Asır*. Erişim adresi: <https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/cagri-zorer/2017/08/19/muzigin-dagilan-efsaneleri-the-beatles-the-doors>

Url-1 < <https://lavarla.com/1950lerde-bir-kultur-evi-helikon-derneği/> >, Erişim tarihi: 07.03.2016.

Url-2 < <http://www.trt.net.tr/kurumsal/Tarihce.aspx> >, Erişim tarihi: 08.03.2016.

Url-3 < http://turkiyerocktarihi.com/dergi_K16.html >, Erişim tarihi: 21.03.2016.

Url-4 < <http://www.mesam.org.tr/telif-haklari> >, Erişim tarihi: 11.11.2016.

Url-5 < <http://yeniturku.org/tarihce> >, Erişim tarihi: 14.03.2017.

Url-6 < <http://www.msg.org.tr/tr-TR/Aboutus.msg> >, Erişim tarihi: 20.03.2017.

Url-7 < <https://officialozlemtekin.wordpress.com/about/> >, Erişim tarihi: 07.02.2017.

Url-8 < <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> >, Erişim tarihi: 01.10.2014.

Url-9 < <http://gse.deu.edu.tr/pdf/tezarsivi/muzikbilimleri.pdf> >, Erişim tarihi: 08.06.2016.

Url-10 < <http://www.ezginingunlugu.com.tr> >, Erişim tarihi: 05.01.2017.

Url-11 < <http://muzik.iksv.org.tr/arsiv/festivalarsivi/217/476> >, Erişim tarihi: 26.11.2016.

Url-12 < <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/> >, Erişim tarihi: 01.09.2017.

Url-13 < <http://www.dusgezginleri.net/#!typography.html> >, Erişim tarihi: 01.09.2017.

Url-14 < <http://www.suatsuna.com.tr/> >, Erişim tarihi: 01.09.2017.

Url-15 < <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Roxy%20M%C3%BCzik%20G%C3%BCnleri/> >, Erişim tarihi: 01.09.2017.

Url-16 < <http://www.milliyet.com.tr/ercan-saatci/> >, Erişim tarihi: 01.09.2017.



9. ÖZGEÇMİŞ

21 Aralık 1984'te, Urfa'da doğdu. 2005'te Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yarı Zamanlı Klasik Gitar Bölümü'nü bitirdi. Lisans eğitimini ise 2009'da Bilkent Üniversitesi İşletme Bölümü'nde tamamladı. Lisans eğitimi sırasında bir dönem Erasmus programı ile Hollanda'da Groningen Üniversitesi'nde değişim öğrencisi olarak bulundu. 2013 yılında, ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde *An Attempt of Measuring Art Taste of a Group of Music Students in Ankara* adlı tezi ile yüksek lisans eğitimini bitirdi. Aynı sene Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2015'te *Yolun Sonu İnsan* adlı şiir kitabı Hayal Yayınları'ndan çıktı. 2016'da *Gitar ve Çello İçin Sayıklamalar (Somniloquies for Violoncello and Guitar)* adlı kitabı Müzik Eğitimi Yayınları tarafından basıldı. Sosyoloji alanındaki çalışmaları *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, *Ege Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, *Folklor/Edebiyat* gibi ulusal/uluslararası hakemli dergilerde ve yurt dışı kitap bölümlerinde yayımlandı. Eren, eğitim hayatı boyunca Sinan Karacadağ Bursu, Türk-Amerikan İlmi Etüdler Derneği Bursu, Türkiye İş Bankası Bursu, DAKAM Konferans Bursu gibi çeşitli burslar aldı. Eylül, 2017 itibarıyla öğretim görevlisi olarak İTÜ'de ve Gelişim Üniversitesi'nde çeşitli dersler vermektedir.