

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI

BİR KISA DEVRE OLARAK ANADOLU POP/ROCK ÜZERİNE LACANYEN
BİR ANALİZ

Doktora Tezi

Türker ŞAHİN

Ankara-2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI

BİR KISA DEVRE OLARAK ANADOLU POP/ROCK ÜZERİNE LACANYEN

BİR ANALİZ

Doktora Tezi

Türker ŞAHİN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Halise KARAASLAN ŞANLI

Ankara-2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI

BİR KISA DEVRE OLARAK ANADOLU POP/ROCK ÜZERİNE LACANYEN
BİR ANALİZ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Halise KARAASLAN ŞANLI

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

- 1- Prof. Dr. Halise KARAASLAN ŞANLI
- 2- Prof. Dr. Nuran EROL IŞIK
- 3- Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL
- 4- Prof. Dr. Oğuzhan TAŞ
- 5- Doç. Dr. Jale ÖZATA DİRLİKYAPAN

Tez Savunması Tarihi: 16.02.2024

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. Halise Karaaslan Şanlı danışmanlığında hazırladığım “Bir *Kısa Devre* Olarak Anadolu Pop/Rock Üzerine Lacanyen Bir Analiz” (Ankara-2024) adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

23.02.2024

Türker ŞAHİN

TEŞEKKÜR METNİ

Hayat kimseye adil davranmıyor. Yapmak istediğimiz birçok şeyi gerçekleştirememiş olmanın yarattığı hayal kırıklıkları, hayatlarımızın geri kalanında yakamızı hiçbir zaman bırakmıyor. Bu yüzden hayatlarımızda dönüm noktası olabilecek karşılaşmaların çoğunu, peşimizi bırakmayan bu kabuslar nedeniyle ıskalıyoruz. Bu tezi, bu karşılaşmalarda hayatıma giren ve farkında olmadan her şeyi değiştiren hocalarıma ithaf etmek istiyorum. Henüz 2010 yılında bir lisans öğrencisiyken Žižek okuduğumu öğrendiğinde beni, Lacan'ı Türkiye özelinde tartışacak kadar iyi öğrenmem gerektiğini söyleyerek teşvik eden Prof. Dr. Nuran Erol Işık'a; yüksek lisans tezimi Ortodoks Lacanyen bir hatta yazmaya çalıştığım süreçte bana yol göstererek akademik hayatımın en güzel günlerini yaşatan ve umutsuzluğa kapılıp bu tezi yazmaktan vazgeçtiğim her seferde devreye girerek beni motive eden hocam Prof. Dr. Nur Betül Çelik'e; misafir araştırmacı olarak katıldığım European Graduate School'daki seminer derslerinde Hegel, Lacan ve sanat metinleri arasında dolayimler kurma konusunda zihnimi açan Slavoj Žižek'e; "Lacan öğrenme cesaretini" gösterebildiğim için beni, 2014 yılında Ljubljana'da bulunan Sloven Bilimler ve Sanatlar Akademisi'ne akademik stajyer olarak kabul eden ve Lacan'ı adım adım, metin metin öğretecek kadar ilgili bir şekilde mentorluğumu yapan Prof. Dr. Alenka Zupančič'e; bu tez çalışmasında kullandığım müzik ve özne arasındaki ilişkinin kuramsal boyutunu Ljubljana'daki görüşmelerimizde öğrendiğim Prof. Dr. Mladen Dolar'a teşekkür ederim. Bu isimlerin her biri ile çalışmış olmak benim için büyük bir onur ve gurur kaynağı. Umarım bu tez, onlara olan ve hiçbir zaman kapanmayacağını bildiğim simgesel borcumun küçük bir kısmını ödememe yardımcı olabilmıştır. Ayrıca bu tezi tamamlamamı benden çok isteyen ve bu süreçte Nur Betül Hocam'a olan borcumu sürekli olarak hatırlatarak beni tekrar tekrar bu yola geri sokan eşim Emine Güllal Şahin'in adını da anmam gerekir. İyi ki var...

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	22
HEGEMONİK BİR SÖYLEM OLARAK KEMALİZM	22
1.1. Kemalizmi Neden Bir Söylem Olarak İncelemeliyiz?	22
1.2. İdeolojinin Söylemsel Düzeydeki Yapılanması ve Özne Arasındaki İlişki.....	26
1.2.1. Söylem Düzeyine Gösterenler Tarafından Eklemlenen Lacanyen Özne	37
1.3. Kemalist Söylemin “Kaplan Sıçrayışı”: Anlamın Pozitivist Sosyoloji ve Ziya Gökalp’e Dönerek Üretilişi.....	46
1.4. Kemalist Söylemin Yapılanmasında Anahtar Bir Kavram Olarak Lacanyen “Dikiş” İşlemi.....	53
1.5. Toplumsal Antagonizmayı Maskeleyen “İdeolojik Fantazi”: “Türk” Ulus Kimliğinin Söylemsel İnşası.....	68
1.6. İdeolojik Etki ile Özne Arasındaki İlişkide “İdeolojik Fantazi” Kavramı: Kemalist Söylemin İdeolojik Fantazisi Olarak Garbiyatçılık	83
İKİNCİ BÖLÜM.....	93
İDEOLOJİK DİKİŞ ALANI OLARAK MÜZİK: KEMALİST SÖYLEMİN KÜLTÜREL DİKİŞİ.....	93
2.1.Kemalist Müzik Anlayışının İdeolojik Dikişi.....	93

2.2. Kemalist Müzik İnkılâbı ve Örtülemez “Fazlalık”: “ <i>Objet Petit a Formu</i> ” Olarak Ses	109
2.3. Kemalist Müzik Anlayışının “Sinizmi”	119
2.4. Kemalist “ <i>Dikiş</i> ” ve 1950’lerdeki Özdeşleşme Sorunu	130
2.5. 1960’ların Söylemindeki “ <i>Tekinsiz</i> ” Öge ve Müzik Anlayışındaki Etkisi	152
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	174
ANADOLU POP/ROCK’IN BİR “ <i>KISA DEVRE</i> ” OLARAK ÜÇ EVRESİ	174
3.1. Anadolu Pop/Rock’a Giden Yol: Dile Dönüş	174
3.1.1. Anadolu Pop/Rock’ı Önceleyen Hareket: Büyükburç’un “Büyüsü”	174
3.2. Anadolu Pop/Rock’ın Başlangıcı: Erdem Buri ile Tülay German’ın Çalışmaları ve Sesteki “Fazlalığın” Üretimi	189
3.2.1. Anadolu Pop/Rock’ın Birincil Dikişi	189
3.2.2. Kemalist Müzik Anlayışının Kısa Devresi Olarak Anadolu Pop/Rock: İdeolojik Fantaziyi Katetmek	203
3.3. Anadolu Pop/Rock’ın Yükselişi: Anadolu’ya Dönüş	212
3.3.1. Anadolu Pop/Rock’ın Kinik Müdahalesi: Kemalist Dikişin Ötesindeki Müziğin Geri Dönüşü	225
3.3.2. Anadolu Pop/Rock’ın Kolektif Fazlalığı	241
3.3.3. Elzem Ek: Müzikteki Lacanyen “ <i>Leke</i> ”	251
SONUÇ	269

KAYNAKÇA.....	277
ÖZET	297
ABSTRACT	298



GİRİŞ

Bir toplumda var olan sanat çalışmaları, içinde bulunduğu dönemin koşullarından, gerekliliklerinden, o toplumun egemen ideolojisinden ve hegemonik söylem alanındaki yapısal etkiden yalıtılmış değildir. Politik yaşamın kendisi, toplumsal olanın daima içinde olduğu için özneleri, hem bilinçli hem de bilinçdışı süreçlerle etkilemekte ve sanatı dönüştürmektedir. Bu bağlamda, Türkiye’de Kemalist ideoloji hegemonyasını inşa ederken anlam alanında gerçekleştirilen müdahalelerin önemli bir kısmı, sanat ve kültür alanında yapılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından beri bir sanat ürünü olarak müzik, toplumda egemen durumda olan Kemalist ideolojiden etkilenmiş ve Kemalist hegemonik söylemin anlam alanını kurmasında ideolojik bir araç olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Bu sebeple Kemalist söylemin ideolojik fantazisindeki Batılılaşma arzusu, tüm politikalarda olduğu gibi müzik alanındaki politikalarda da devreye sokulmuş ve kültürel alanda yapılanan anlamın kendisi için önemli bir düğüm noktası olmuştur.

Türkiye’nin müzik tarihinde önemli bir figür olan Barış Manço, ölümünden bir süre önce katıldığı bir tartışma programında, Türkiye Cumhuriyet tarihinin hemen hemen her 10 yılında bir dönüm noktası yaşandığını dile getirmiştir; bu tarihlerin her birinde belirli bir müzik türü, devlet tarafından desteklenerek devlet radyo ve televizyonlarında ön plana çıkarılmaktadır. Manço, tek parti iktidarı dönemini kapsamın dışında bırakarak 1950’den itibaren saydığı bu dönüm noktalarında 1960 yılındaki darbeyi, 1971’deki muhtırayı, 12 Eylül 1980’deki askeri darbeyi, 1990’larda özel televizyonlar ile özel radyoların yayın hayatına geçmesini ve 1998’deki 28 Şubat sürecini dönüm noktaları olarak sıralamıştır. Bu parametlerle ilişkili olarak 1950’lerde türkülerin konuşulmaya başlandığına, 1960’larda ise önceki döneme tepki olarak “aranjman” adı verilen ve yabancı şarkıların kaydedildiği bir akımın ön plana çıktığına, 1970’lerde kendisinin de içinde bulunduğu Anadolu Pop türünün bir alternatif olarak

geliştiğine, 1980’lerde arabeskin görünür olduğuna, 90’lardaki özel kanalların kurulması ile yeni pop müziğinin her yeri sardığına ve 28 Şubat sürecinden sonra tekrar türkülerin gündeme geldiğine dair tespitlerde bulunmuştur (Manço, 2013). Bu nedenle ilk başta bahsettiğimiz gibi, politik olanın anlam alanını kurarken müzik çalışmalarını da bilinçli ve bilinçdışı bir şekilde dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Buradan hareketle bu tez çalışmasında, Türkiye’deki ideoloji ve müzik arasındaki ilişkiye dair bir analiz gerçekleştirilecektir.

Cumhuriyetçi devrim sonrasında kurulan Kemalist ideolojinin hegemonyasının sanat ve kültür alanına olan müdahalesi, bahsedilen bu dönemlerin her birinde oldukça belirgindir. Bu ideolojik müdahaleler, Osmanlı Devleti sonrası kurulan yeni devletin inşasında önemli birer dönüşüme işaret etmektedir. Nur Betül Çelik’in işaret ettiği gibi (2009) Kemalizmi bir söylem olarak okumak oldukça önemlidir; bu şekilde Kemalist ideolojinin yalnızca kültür alanındaki müdahaleleri değil, onun toplumsal ilişkileri kurguladığı ve toplumsal bir anlam alanında yapılandığı düğüm noktaları da görünür kılınabilir. Kemalizmin söylemsel düzeydeki bu yapılanma aracılığıyla bir gerçeklik hissi kurguladığı süreçte, kültürün ve sanatın alanı da kapsam dışında bırakılmadığı için Kemalizm, bu alandaki pratikleri, anlamları ve alışkanlıkları da eklemleyen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kemalist söylemde toplumsal, kültürel ve gündelik yaşamdaki gösterenlerin her biri belirlenmiş birer anlam noktasına sabitlenmiş ve bu şekilde toplumsal olanın anlamı, bu işlemdeki ideolojik etki ile kurgulanmıştır. Yukarıda bahsedilen dönüm noktalarında gerçekleşen bu müdahalelerin temelinde yatan ilişki, Çelik’in (2009, s. 75) altını çizdiği haliyle, Kemalizmin bir söylem olarak karşısına çıkan yeni anlamlara karşı kırılğan, yeni durumlara karşı eklektik ve tarihsel süreçteki yeni gelişmelere karşı tepkisel olmasından kaynaklanmaktadır.

Buradan hareketle çalışmada, hegemonik bir söylem olarak ele alınan Kemalizmin, hegemonyasını kurarken müzik alanındaki anlamı nasıl yapılandığını ve

bu bağlamda Kemalist müzik anlayışında ideolojik fantazinin bilinçdışı süreçte nasıl işlediğini tartışacağız; ama aynı, zamanda buradaki etkiye karşı bir özgürlük marjının oluşturulabileceğini de gözden kaçırmayacak ve psikanalizin sağladığı kuramsal olanağı kullanarak 1960-1980 yılları arasında müzik alanında bir özgürlük marjının söz konusu olduğunu ileri süreceğiz. Bu çalışmanın odaklandığı sorunlardan ilki, Kemalist söylemin müzik alanındaki anlamı kurgulama sürecinde tutarlı bir yapılandırma işlemi gerçekleştirmesinin temelde imkânsız bir işlem olduğudur. Dolayısıyla ideolojik fantazinin devreye girmesi, temelde sorunlu olarak yapılanan bu ideolojik dikiş işlemine dayanmaktadır. İkinci sorun ise, kültür ve sanat alanındaki bu yapısal etkiye karşı bir özgürlük marjının oluşumunun nasıl gerçekleşeceği. Psikanalizin sağladığı kuramsal olanağı kullanarak 1960-1980 yılları arasında böyle bir marjın oluştuğunu, Anadolu Pop/Rock akımını analiz ederek tartışabiliriz. Bu bağlamda savımız Anadolu Pop/Rock¹ akımının, Kemalist müzik anlayışının *kısa devresi* olduğu üzerinedir. Yanıt aranan araştırma soruları da aşağıda listelenmiştir:

¹ Bugün Anadolu Pop ile Anadolu Rock akımı arasında kesin bir fark olduğuna dair birçok görüş bulunuyor. Bu çalışmanın konusu olan müzik akımını Anadolu Pop/Rock şeklinde ele alacağız. Bunun sebebi, 1960'larda bu akımın ortaya çıkan ilk örneklerinin popüler hafif batı müziği kalıplarının kullanılarak verilmiş olması. Tülay German, Alpay ve Erol Büyükburç gibi sanatçıların yaptıkları bu müzik türü, düzenlemelerde kullanılan kalıplar, orkestralarda yer alan enstrümanlar göz önünde bulundurulduğunda rock müzikten belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Buna karşın bu sanatçıların ortaya koyduğu ürünler, ileriki dönemde türküler rock müzik türünde düzenleyecek olan genç sanatçıların ekleneneceği müzikal öğeleri belirginleştirmiş ve türkülerin düzenlenmesi sırasında korunması gereken unsurların belirli düğüm noktalarına sabitlenmesini sağlamıştır. Üstelik, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz üzere 1960'ların sonuna gelinene kadar herhangi bir ismi bulunmayan bu müzik akımının adı, dönemin önemli rock müzik gruplarından olan Moğollar'ın bas gitaristi Taner Öngür tarafından Anadolu Pop olarak konmuştur. Öngür ve Moğollar grubunun kurucularından olan Cahit Berkay, bu dönemlerde Anadolu Pop akımı temsilcileri olarak sahne almış olsalar da, 90'larda ve sonrasında farklı röportajlarında, grubun yaptığı müziğin başından beri Anadolu Rock olduğunu dile getirmişlerdir. Dolayısıyla 1980 öncesinde yapılan müziği Anadolu Pop ve Anadolu Rock olarak iki kesin kategoriye ayırmak oldukça güçtür. Ayrıca bu çalışmadaki temel motivasyon ve savlarda bu şarkıların, sanatçıların hangi müzik türüne ait olduklarını kesin olarak saptamaktan ziyade, bu isimlerin ideolojik dikiş ile belirlenmeye çalışılan kültürel alanda bir özgürlük marjını nasıl oluşturduklarını tartışma önceliğimiz bulunuyor. Hem Anadolu Pop müziği türündeki ürünlerin hem de Anadolu Rock türündeki ürünlerin ortaklaştığı bu nokta, ideolojik dikiş ile yapılanan kültürel alanın ötesine yerleştirilerek olumsuzlanan, negatif birer anlam noktasına sabitlenerek toplumsal sınırları dışına itilen kültürel öğeleri kullanarak ideolojik fantaziye kat edebilmiş olmalarıdır. Dolayısıyla bu akımı Anadolu Pop/Rock olarak kabul etmek, ikisi arasında kesin bir ayırım yapmayan; ama aynı zamanda ikisi arasındaki müzikal farkları da görmezden gelmeyen bir müdahale içerir. Böylece iki müzik türünü ikili bir karşıtlık ilişkisi bağlamında tartışmak yerine, bu iki müzik türü ve türküler arasındaki dolayım ilişkisinden türeyen ve temelde iki tür arasında ortak olan öğeleri, kolektif dolayım ilişkisini görünür kılmaya çalışabiliriz.

- Kemalist söylemin yapılanmasını psikanalizi kullanarak nasıl açıklayabiliriz?
- Söylemsel düzeydeki bu yapılanma ile özne arasındaki ilişki nedir?
- Kemalist söylemin ideolojik fantazisi bilinçdışı olarak nasıl işlemektedir?
- Kemalist söylemin kültürel dikişi nasıl gerçekleşir?
- İdeolojik dikiş, müzik alanında nasıl gerçekleşmektedir?
- İdeolojik fantazi Kemalist müzik anlayışında nasıl işlemektedir?
- Anadolu Pop/Rock'ın ideolojik etkiye karşı konumu nasıldır? Sinik bir konum mu yoksa kinik bir konum mu üstlenmiştir?
- Kemalist söylemin ideolojik fantazisi çerçevesinde Anadolu Pop/Rock'ı diğer müzik akımlarından ayıran nokta nedir?
- Anadolu Pop/Rock ideolojik fantaziye nasıl kateder?

Araştırma sorularından hareketle ilk olarak, Kemalizm bir söylem olarak okunacak ve onun hegemonyasını kurarken ulus inşası içinde anlam alanını nasıl kurguladığı müzik üzerinden incelenecektir. Kemalist söylem, bir anlam alanı oluşturma pratiği olarak işleyerek oluşsal ve tarihsel süreçte karşısına çıkan gösterenleri belirli anlam noktalarına *dikiş* işlemi ile sabitlemekte ve anlamı bu etki ile yapılandırmaktadır (Çelik, 2009). Dolayısıyla Kemalizmi bir söylem olarak okurken ihtiyaç duyulan kuramsal tartışmada Lacanyen psikanalizin kavram seti önemli bir olanak sunmaktadır. Lacan, Sigmund Freud'u yeniden okuyarak geliştirdiği kuramını “toplumsal söylem” üzerine kurmuştur. Bu da bize, ideolojinin özne temelinde nasıl yapılandığını ve altta yatan bilinçdışı süreçlerin nasıl devreye girdiğini tartışma konusunda imkân sağlamaktadır. Bu bağlamda, Lacanyen psikanaliz ile Kemalizmi bir söylem olarak incelemek çalışma açısından önemlidir.

Bu çalışmada metodoloji olarak psikanaliz tercih edilmiştir. Bu bağlamda ideoloji eleştirisinin merkezine zne, Sigmund Freud'un özne kavrayışından hareketle yerleştirilebilmektedir. Böylece "znenin Kartezyen olmayan kuruluşunun ipuçları" kullanılarak ideoloji eleştirisinde bilinçdışının rolü tartışılabilmektedir (elik, 1999, s. 102-103). Özellikle Jacques Lacan'ın, Freud'un metinlerini dönemin dilbilim, antropoloji ve felsefe metinlerini kullanarak yeniden okuması yoluyla sağladığı katkılar burada oldukça önemlidir. Lacan, buradaki kuramsal müdahalesi ile bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını ileri sürmüş (Lacan, 2013, s. 49) ve böylece öznenin kuruluşunda, kendisinin büyük öteki olarak kavramlaştırdığı ve dil üzerinden işleyen sosyal ve sembolik alanın postyapısal etkisini görünür kılmıştır. Bu etki ile özne, katı bir yapısalcılıktan farklı olarak, bir anlam alanının içine doğar ve burada karşılaştığı gösterenlere eklenilerek kendi öznelliğini bu dışsal etkinin dolayımında kurar. Burada Lacan'ı katı bir yapısalcı olmaktan ayıran nokta, bu etkinin hiçbir zaman tam anlamıyla gerekleşemeyecek olmasıdır; zira öznenin bu alanda karşılaştığı gösterenler, temelde yüzer-gezer bir yapıdadır ve her bir gösterenin, anlamlı bir bütüne dahil edilebilmesi için söylem düzleminde bir anlam noktasına *dikiş* (*suture*) işlemi ile tutturulması, burada sabitlendirilmesi gerekmektedir. Buradaki temel sorun, bu işlemin kendisinin, en başından beri tutarsız bir işlem olmasına dayanmaktadır ve bu nedenle özne, bu alandaki anlam ile hiçbir zaman tam olarak zdeşleşemez.

Lacan'ın ileri sürdüğü bu düstur, ideoloji eleştirisinde öznenin bilinçdışı süreçlerinin tartışmaya dahil edilebilmesini sağlamaktadır. Literatür taraması sırasında müzik, özne ve ideoloji arasındaki ilişki zerine Lacanyen kavram setini kullanarak bir tartışma yürüttüğünü ileri süren çalışmalar incelenmiştir (Jagodzinski, 2005; Middleton, 2006; Morris, 2012; Olivier, 2005; Schwarz, 2006). Bu çalışmaların genelinde, Fredric Jameson'ın altını çizdiği ikilem oldukça belirgindir; "znenin yerleştirilmesi ikilemi ya da farklı bir terminolojiyle, toplumsal görüngüler ile salt bireysel bile olsa daha çok özel

diye adlandırılması gereken olgular arasında dolayimler sağlamanın zorluğu.” (1996, s. 207). İncelenen çalışmalarda bu sorunun üstesinden gelinmesi için takip edilen kuramsal çerçevede, erken dönem psikanalitik film kuramcılarının 1970’lerdeki metinlerinin etkisi belirgindir. Christian Metz ve Jean-Louis Baudry gibi kuramcılarının oluşturduğu bu çerçevede izleyici ile film perdesindeki imgeler arasında, Lacan’ın ayna evresindeki deneyime karşılık gelen bir sinematik deneyim söz konusudur: Özne, sinema perdesinde karşılaştığı imgesel senaryolar ile özdeşlik kurmakta ve dolayısıyla sinema, öznenin bu özdeşliğini kötüye kullanan ideolojik bir aygıt gibi işleyebilmektedir (McGowan, 2012, s: 17- 21). Buna karşın Lacanyen kuramda özne, simgesel ağ içerisinde belirli bir yer edinebilmek için “Bir şeymiş gibi yaparak”, “sanki bir şeymişiz gibi davranarak” diğer özneler ile arasındaki “simgesel ağda belli bir yer” edinebilir ve onun konumu da bu dışsal alan ile özne arasındaki kapanması imkânsız boşlukta tanımlanabilir (Žižek, 2005, s. 104).

Dolayısıyla ideolojik etki ile özne arasındaki ilişki, temel olarak bir özdeşleşme ilişkisi üzerinden değil, öznenin bu özdeşleşmenin imkânsızlığına rağmen ideolojiyi ayakta tutmasını sağlayan bilinçdışı müdahalelerin devrede olduğu bir çerçevede tartışılmalıdır. Lacanyen *dikiş* kavramı, anlam alanındaki yapılanmanın tutarlılığında temel bir yanılsamanın kurgulandığını göstermektedir. Toplumsal formasyonun kuruluşu, dil düzeyinde gerçekleşen bu yapılanma ile oldukça ilişkilidir: Her bir gösterenin, belirli bir anlam alanına sabitlenerek anlam alanı içerisinde birer eklemlenme noktasına dönüşür; ama aynı zamanda bu eklemlenme noktalarının tümü, temelde bir farklar dizisinden ibarettir ve temelde hiçbir gösterilene, pozitif bir anlama tekabül etmezler (Žižek, 2020, s. 105). Bu nokta, aynı zamanda Lacanyen kuramın ideoloji eleştirisi ile temasının gerçekleştiği noktadır. Laclau ve Mouffe, hegemonyanın kurulması sürecindeki temel işlemin bu *dikiş* olduğunun altını çizmekte ve ideolojinin söylem düzleminde gerçekleşen bu işlem sayesinde, belirli momentlerde bir farklılıklar

sistemi yapılandırabildiğini; ancak bu farklılıklar sisteminin temelinde herhangi bir pozitiflik yer almadığı, gösterenlerin düğümlendiği noktalarda herhangi bir gösteren tam olarak bulunmadığı için, son kertede bu işlemin kendisinin oldukça tutarsız olduğunu belirtmektedir (Laclau & Mouffe, 2015, s. 203-205). Dolayısıyla metodolojik olarak Lacanyen *dikiş* kavramının klinik psikanalizin alanından ideoloji eleştirisine taşınmasında bu kavrayış oldukça önemli bir uğrak noktasıdır.

Slavoj Žižek, Lacanyen *dikiş* işleminin doğrudan doğruya ideolojik etki ile arasındaki ilişkiyi görünür kılmak için bu kavramı kendi kuramsal çerçevesinde *ideolojik dikiş* olarak tartışmıştır. Bu haliyle *ideolojik dikiş* kavramı, “yüzergezer” gösterenlerin belirli bir anlam alanına tutturularak sabitlenmesi işleminin kendisini, temelde bir ideolojik mücadele olarak görmemizi sağlayan bir olanak sunmaktadır: Her bir ideoloji, gösterenleri “kendi eşdeğerlikler dizisine” dahil etmek için kendi farklılıklar sistemini yapılandırır ve *dikiş* işlemini bu ideolojik etki alanına göre gerçekleştirir (Žižek, 2011a, s:103-105). Bu nedenle *ideolojik dikiş* kavramı, özellikle Kemalist söylemin kültürel alanı yapılandırma konusundaki etkisini tartışmak üzere kullanılabilir. Örneğin Kemalizmin, Osmanlı’nın etkisi ile bozulmuş olduğu için “geleneksel değer ver sembollerin tasfiye” etme çabası (Üstel, 1994, s. 46-47) bu bağlamda *ideolojik dikiş* işleminin görünür olduğu bir müdahale olarak görülebilir. Dolayısıyla burada Kemalist söylemin kendisine özgü bir *ideolojik dikiş* gerçekleştirdiğini görünür kılmaya çalışacak ve bu müdahalenin, *dikiş* kavramının temelde tutarsız bir işlem olduğu için toplumsalı kurmadaki belirleyiciliğinin kısıtlı olduğunu tartışacağız.

Yine Lacanyen psikanalizin kavram setinden yararlanarak, Kemalist *dikiş* işleminde ortaya çıkan bu temel soruna rağmen onun etkisinin devam etmesini sağlayan ögeyi tartışmak için Lacanyen psikanalizin *fantazi* kavramına başvuracağız. Lacanyen *fantazi*, özne ile anlam alanı arasındaki ilişkide söz konusu olan bütün tutarsızlıklara

rağmen gerçekliğin kurulmasını sağlamakta ve öznenin bu gerçekliği bir his olarak yorumlayabilmesi için ihtiyacı olan hayalî boyutu, köşeleri bu anlam alanındaki gösterenlerin etkisi ile belirlenmiş bir çerçeve olarak ona sunmaktadır (Žižek, 2011c, s. 166). Bu çalışmada ise *fantazi* kavramını, yine Žižek'in kuramsal çerçevesindeki *ideolojik fantazi* kavramına başvurarak tartışacağız. Lacanyen *fantazi* kavramından hareketle Žižek, ideolojinin işleyişinde her zaman için devrede olan bilinçdışı boyutu *ideolojik fantazi* kavramı ile açıklamaktadır. Özneler, bir şeylerin “gerçekte nasıl olduğunu gayet iyi bilirler, ama yine de bilmiyormuş gibi davranırlar”; çünkü gerçekliğin kendisi her zaman için bir tutarsızlık içermektedir ve bu tutarsızlığın ortaya çıktığı her anda, *ideolojik fantazi* adı verilen bu yanılsamanın devreye girmesi, böylece öznenin gerçeklikle kurduğu bu ilişkinin bu bilinçdışı yanılsama ile yapılanması gerekmektedir (2011a, s:48).

Bu kavram, kültürel alandaki Kemalist dikişin tutarsızlığının örtbas edilmesini sağlayan bilinçdışı süreci tartışmada oldukça önemli bir imkân sağlayabilir. Örneğin Kemalist müzik inkılabı çalışmalarındaki ideolojik dikiş, millî müziğin izlerinin Anadolu’da bulunabileceğine dair bir fantazi çerçevesi çizilmesini sağlamıştır. Ahmed Adnan Saygun gibi önemli müzik insanları, bu çerçevede halk müziği derleme gezileri düzenleyerek Anadolu’yu dolaşmış ve Orta Asya Türk müziğindeki pentatonik yapının izlerini aramışlardır. Bu gezilerde pentatonik müziğe dair herhangi bir örneğe rastlanmamış olsa da, bu geziler devam ettirilmiş ve türküler derlenerek Batı’nın müzikal yapısına eklenenecek şekilde notasyona tabi tutulmuştur. Kemalist fantazide halk müziğinin hak ettiği değere kavuşmasını sağlayacak şey, bu standartlaşma işleminin gerçekleştirilebileceği örneklerin Anadolu’da birer cevher gibi aranarak bulunması ve bu cevherin Batı müziği tekniğine uygun bir şekilde komalardan, ara seslerden, mikrotonlardan arındırılarak işlenmesidir. Böylece halkın müziğinin muasır

bir seviyeye ulaştırılabileceği, bu ideolojik fantazinin çerçevesi içerisinde var olabilmektedir.

İdeolojik fantazinin devreye girerek oluşturduğu bu yanılsamaya karşı özneler, Žižek’in dikkat çektiği üzere iki farklı öznel tercihle cevap verebilirler. Bunlardan birincisi, Peter Sloterdijk’in kavramlaştırdığı *sinik* öznenin cevabıdır: Toplumsal gerçekliğin, evrenselmiş gibi gösterilen ideolojik bir yanılsamadan ibaret olduğunu gayet iyi bilir, ama yine de onu taşıma ve savunma konusunda ısrarcıdır (Žižek, 2011a, s. 44-45). Kemalist fantaziye taşıyan öznelerin tercihi de bu konuma bir örnek olarak gösterilebilir. Özellikle müzik alanında, Anadolu’da aranan ve bir cevher olarak işlenerek evrensele ulaştırılacağı varsayılan halk müziği kültürü ürünleri, yapılan derleme gezilerinde ve araştırma çalışmalarında bir türlü bulunamamış olabilir; ama yine bu, müzikteki muasırlaşma arzusunun garantörü olan Kemalist fantazinin çerçevesi içerisinde savunulmaya devam eden bir gerçeklik olarak varlığını sürdürebilir.

Žižek’in işaret ettiği ikinci konum ise, yine Sloterdijk’in öne sürdüğü *kinik* öznenin konumudur: “Kinizm halkın, alt tabakaların, resmi kültürü ironi ve alay yoluyla reddetmesini temsil eder” ve kinik özne, “resmi ideolojinin tumturaklı laflarının -o ağırbaşlı, ciddi havalarının- karşısına gündelik sıradanlığı” çıkararak ideolojik dikişin ve ideolojik fantazinin kendisindeki tutarsızlığı teşhir eder (Žižek, 2011a, s. 44-45). Buradan hareketle 1960’ların popüler müziğinde bu kinik bozuşun Anadolu Pop akımı ile gerçekleştirildiğini ileri sürebiliriz. Kemalist fantazinin çerçevesi içinde müzik, standartlaştırıldığı ve Batı müziği tekniği ile çoksesli bir şekilde yapıldığı sürece kutsaldır; halk müziği de bu çerçeve içerisinde komalardan arındırılabilirdi, makam geleneğinde önemli bir işlevi olan mikrotonlardan kurtarılabildiği ve standartlaştırılarak her performansta aynı şekilde çalınabildiği sürece değerlidir. Anadolu Pop ise Kemalist fantazinin öngördüğü çoksesliliği ve Batı müziği armonizasyon tekniklerini kullanarak bu anlamı taşıyormuş gibi yapar; ama aynı zamanda halk müziği geleneğindeki

komaları ve makam geleneğindeki mikrotonları birer cevher gibi kullanır. Bu haliyle mikrotonlarda yer alan bu ses fazlalığı, Anadolu Pop'un arzu nesnesi olarak müziğe yerleşir. Bu, ideolojik fantazinin sınırlarının bir uçtan bir uca geçildiği ve böylece Kemalist fantazinin kat edildiği kinik bir deneyimdir.

Bu tartışmalarda yapı ile özne arasındaki ilişki, ideolojik olarak yapılanmış kimlik kategorileri ile toplumun fertleri arasında gerçekleştiği varsayılan bir özdeşleşme ilişkisi üzerinden açıklanmaktadır. Bu çalışmalarda yapı ile özne arasındaki ilişki, Louis Althusser'in ideoloji kavrayışının benimsendiği bir hatta tartışılmaktadır. Bu kavrayışa göre ideoloji, öncelikli olarak bir "özne kategorisi" oluşturur ve bu kategorileri kullanarak "*somut bireylere somut özneler olarak seslenir*" (2010, s. 199). Toplumun içinde yaşamlarını sürdüren somut bireylerin somut öznelere dönüşebilmesi için devreye, Althusser'in "ideolojik çağrı" olarak tanımladığı bu sürecin girmesi gerekir. Yani "ideolojinin dışında" oluyor ve bitiyormuş "gibi görünen her şey", gerçekte ideolojinin bizzat içinde gerçekleşmektedir (Althusser, 2010, s. 200-201). Dolayısıyla özneleşme süreci de yapısal etkinin belirleyiciliği ile gerçekleştiği için ideolojiden bağımsız değildir.

Bu tez çalışmasının amaçlarından biri, özneleşme süreci incelenirken ideolojinin bilinçdışı olarak nasıl işler durumda olduğunu ele almak adına, Lacanyen psikanalizi temel alan bir ideoloji eleştirisinin, mevcut ideoloji kuramlarına nasıl bir katkısı olduğunu tartışmaktır. Slavoj Žižek, "Althusserci çağırma teorisinden yola çıkan" tartışmalarda bu sürecin, öznenin "imgesel ve simgesel özdeşleşme mekanizmaları yoluyla" açıklanmaya çalışıldığının altını çizmiştir; ancak Lacanyen psikanalizde böylesi bir "simgesel ve/veya imgesel özdeşleşmenin" kendisi en başından imkânsızdır: İdeolojik etki öznenin, bu imkânsızlığın sebep olduğu kalıntı ile başa çıkabilmek ve anlam alanındaki tutarsızlığı örtbas etmek için bilinçdışı düzeyde devreye soktuğu fantazinin sağladığı destek ile gerçekleşebilmektedir (2011a, s.141). Hem insan

davranışları hem de bir bütün olarak toplumun davranışlarının asıl nedenleri aslında bilinçdışıdır. Bu sebeple yalnızca “seslenme”nin veya “çağırılma”nın, öznenin ideolojiye inancını ve itaatini yapılandırmada yeterli olmayacağını, onun işleyişindeki bilinçdışı fantazinin sağladığı yanılsamanın kendisinin de görünür kılınacak şekilde ele alınması gereklidir.

Bütün bu nedenlerden dolayı bu çalışmada özneleşme süreci, ideolojinin her zaman için devrede olduğu o bilinçdışı “çağırma ötesi boyutu”, “ideolojik fantazi” boyutu üzerinden tartışılacaktır. Politik olanı ele alan temel ideoloji eleştirilerinden farklı olarak Lacanyen bir tartışma yürütülmesi ve böylece ideoloji eleştirisindeki bu bilinçdışı boyutun, “ideolojik fantazi” kavramı üzerinden görünür kılınmaya çalışılması, bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu nedenle tez çalışmasında, Slavoj Žižek’in öne sürdüğü gibi iki işlemlili bir ideoloji eleştirisine başvurulmuştur. Žižek, bu iki işlemi şu şekilde açıklamaktadır:

“Bunlardan biri, ideolojik metnin *söylemsel*, ‘semptomatik okuması’dır; bu okuma ideolojinin anlamının kendiliğinden deneyimini ‘yapıbozuma’ tabi tutar yani verili bir ideolojik anlamın, heterojen ‘yüzgezer gösterenler’in montajının, bu gösterenlerin belli ‘düğüm noktaları’nın müdahalesiyle bütünselleştirilmelerinin sonucu olduğunu gösterir; Öbürü ise *keyif* çekirdeğini çıkarmayı, bir ideolojinin -anlam alanının ötesinde, ama aynı zamanda da bu alanın içinde- fantazide şekillenmiş bir ideoloji öncesi keyfi nasıl ima ve manipüle ettiğini, nasıl ürettiğini göstermeyi amaçlar” (Žižek, 2011a, s. 142).

Yani ideoloji eleştirisinin birinci işleminde, ideolojiyi bir “temsiller sistemi” olarak kabul etmek ve bu alan içerisinde gösterenlerin belirli anlam noktalarına sabitlenerek nasıl doğal görünen bir sistem oluşturduğunu inceleyerek yapı sökümüne uğratmak oldukça önemli bir işlem olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci işlem ise, psikanalitik olandır ve burada Lacanyen özne kavrayışı devreye girmektedir. Buradaki asıl mesele, ideolojinin bu anlam alanındaki gösterenler üzerinden, öznenin kuracağı fantazinin içine sızarak onu manipüle edebildiği işlemin görünür kılınabilmesidir.

Böylece özne, fantazi sahnesindeki ideolojik etkiyi fark edemez ve bu alanın içerisinde bir *artı keyif* olduğunu varsayar. Bu, Althusserci tezde eksik bırakılmış olan öğedir: İdeolojik çağrıya cevap vererek özneleşen birey, ideolojinin başarısızlığa uğrayıp çağrıyla gerçekleştirilemediği durumlarda özne konumunu kaybederek tekrar bireye dönmez; ideolojik etkinin belirlediği alanda bir türlü sahip olamadığı o *fazlalık*, fantazinin devreye sokulmasıyla özne tarafından üretilir ve ideolojinin başarısızlığı, ideolojik çağrının ötesinde gerçekleşen bir işlem ile örtbas edilmiş olur (Dolar, 1993, s. 91-92, 96).

Žižek (2011a, s. 51), toplumsal yaşamda inancın yalnızca zihinsel olmadığını aynı zamanda toplumsal faaliyetler içinde “maddileştirdiğini” savunmaktadır; “toplumsal gerçekliği düzenleyen fantazi” destekleyen şey bu faaliyetler içine yerleşmiş olan “inanç”tır. Bu bağlamda, toplumsal gerçekliğin tam ortasında işbaşında olan bir fantazi mizanseninden söz edebiliriz.

“Bürokrasinin kadir-i mutlak olmadığını hepimiz gayet iyi biliriz, ama bürokratik mekanizma karşısındaki ‘fiili’ davranışımız zaten onun her şeye kadir olduğuna duyulan bir inanç tarafından yönlendirilmektedir (...) Belirli bir toplumun ideolojik biçimini fiili toplumsal ilişkilerinin bileşiminden çıkarmaya çalışan bildik ‘ideoloji eleştirisi’ nin tersine, analitik yaklaşım her şeyden önce toplumsal gerçekliğin kendisinde işler durumda olan ideolojik fantaziye ulaşmayı amaçlar” (Žižek, 2011a, s. 51).

Dolayısıyla bu tez çalışmasında Lacanyen psikanalitik yaklaşım, Kemalist söylemin ideolojik fantazi boyutunda tartışılmasını ve böylece bilinçdışı süreçlerin nasıl işlediğinin görünür kılınmasına katkı sağlayabilmektedir. Bu anlamda söylemin oluşumundaki ideolojik etkinin temelinde yer alan tutarsızlığa dair bir tartışma yürütülebilmesi için önemli bir olanak sağlar. Tez çalışmasında Kemalist ideolojinin kültür alanında gerçekleştirdiği müdahaleler ve bu müdahalelere rağmen sürekli başarısızlığa uğramasına karşın var olabilmesi, burada ideolojik fantazinin işler durumda olduğunu gösterir niteliktedir. Modernleşme hareketinin bir parçası olarak

çalışmada ele alınan ve “tek sesli müzikten kurtulma” hedefiyle hareket ederek “çok sesli Batılı müziğe geçişi” öngören yeni müzik anlayışının başarısı da fantazi sahnesinde bir vaat olarak var olabilmektedir. Örneğin bu fantazi çerçevesi içerisinde halk müziği eserleri, hak ettiği değere kavuşturabilmesi amacıyla müzikal yapıları, yöresel tonları ve sözlerindeki müstehcen, isyan ve başkaldırıya dair anlamlar barındıran sözleri değiştirilerek bu projeye uygun şekilde derlenmiştir. Böylece halk müziğinde bir cevher gibi saklanan millî unsurların, muasır medeniyetin müzik tekniği ile arasında bir bağ olduğuna dair bir inanç sürdürülmüştür.

Bu bağın kurulamadığı türküler ise bu derleme çalışmalarının kapsamı dışında bırakılmış ve müzikte muasırlaşma sağlanırken bu sorunlu öğelerin toplum tarafından terk edileceği varsayılmıştır. Buna karşın halk müziğindeki makam geleneği, enstrümanlarda ve yorumlardaki mikrotonal fazlalıklar, şarkı sözlerindeki bu aykırı unsurlar toplum tarafından sıkı bir şekilde korunmuştur. *Anadolu Pop/Rock* akımı, bu dışarıda bırakılmış olan *tekinsiz* kültürel ürünleri, batılı bir formda ve çok sesli bir şekilde yeniden yorumlayarak kültürel alana geri çağırmaktadır. Buradaki *tekinsiz* durum, Freud’un kavramsallaştırdığı hali ile “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan” etkisi ile ilişkilidir ve temelde *tekinsiz* olan her bir öge, aslında öznelere için yabancı olmayan; ancak bilinçdışına bastırıldığı için “akla yabancılaştırılmış” bir şeye işaret etmektedir. (Freud, 1999, s. 326-347). Dolayısıyla Kemalist fantazide düzeltilerek muasır medeniyetlerin kültürel seviyesine ulaştırılabileceği vaat edilen halk müziği kültürünün kendisi, temelde bu fantazide bastırılmış arızalı bir fazlalık barındırmaktadır.

Anadolu Pop/Rock akımının, Kemalist müzik anlayışında bir *kısa devre* olarak ortaya çıkışı da bu arızalı fazlalıkla oldukça ilişkilidir. Kemalist dikişin etkisi ile yapılanmış *gösterenler zincirinin* dışına itilmiş olan; ama aynı zamanda *toplumsalın* sınırları içerisinde bastırılarak görünmez kılınan bu kültürel ürünler, bu müzik akımının

temsilcileri tarafından geri çağırılmış ve bu geleneğin yarattığı kinik bozuş, Kemalist dikişin en önemli taşıyıcılarından biri olan TRT'nin stüdyolarında kendini göstermeyi başarmıştır. Daha önce altı çizilen keskin dönüşüm dönemlerinin her biri, kendi içerisindeki ideolojik, toplumsal ve kültürel dinamiklerin etkisiyle yapılanmış birer *söylem uzamına* sahiptir. Dolayısıyla her bir dönemdeki *uzam genişlemesi*, ondan önceki dönemdeki bu ilişkiler ağı ile kendisine has bir şekilde yapılanmaktadır. Dolayısıyla bu araştırma sadece on yıllık bir süreç olarak değil, ele alınacak dönemin söylemi ve toplumun beğenisine sunulan müzik türü ile bu söylem arasındaki ilişkinin niteliğini görünür kılacak bir kapsamda yürütülmüştür. Çalışmanın kapsamı, bu akımın popülerleştiği 1970'lerden önceki dönemin söylemini de kapsayacak şekilde askeri darbeler ile keskin dönüşümlerin yaşandığı 1960 darbesi ve 12 Eylül 1980 darbesi arasındaki dönem olarak sınırlandırılacaktır. Bu kapsamda Anadolu Pop/Rock akımının dahil olduğu 1970'lerde ideolojik etkinin ve bu etki içerisinde Anadolu Pop/Rock'ın bir müzik kültürü olarak nasıl bir rol oynadığı incelenecektir.

Bu tez çalışmasının gerçekleştirilmesindeki *itkilerden* biri de müzik ve felsefeyi bir araya getiren çalışmaların azlığıdır. Türkiye'de böylesi çalışmaların eksikliğinin temelinde yatan iki sebep, "*Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*" adlı çalışma içinde yer alan Ömer Naci Soykan'ın röportajında, "Türkiye'de müzik felsefesiyle neden yeteri kadar ilgilenilmemektedir?" sorusuna verdiği cevapta bulunabilir (Yaren&Yergebekov, 2011, s. 646-647). Bu röportajda Soykan, birinci sebep olarak Cumhuriyetten öncesi de dâhil olmak üzere Türk düşüncesinde tartışmaların sosyal felsefe ve sanat üzerine düşünme olmak üzere iki çizgide yürütülmesine dayandırmıştır. Bu bağlamda sosyal felsefe çizgisinde sürdürülen tartışmalar "Türkiye nasıl kurtarılır" sorusunun cevabını aramak için yürütülürken, müzik felsefesi bu tartışmalar içerisinde eksik kalmıştır. Ayrıca Soykan röportajın devamında, müzik felsefesinin Türkiye özelindeki bir diğer eksikliğine dikkat çekmiştir:

“Felsefeciler müzikten anlamıyor, müzikologlar da felsefeden. Bu durumda nasıl müzik felsefesi olsun?” (Yaren&Yergebekov, 2011, s. 647). Bu soruna yönelik, özellikle de hafif müzik ile ideoloji arasındaki bağı tartışan çalışmalar Murat Meriç (2017a; 2017b), Güneş Ayas (2015; 2018), Uğur Küçükcaplan (2015; 2022), Melih Duygulu (2018) gibi yazarlar tarafından yapılmış ve oldukça verimli katkılar sağlanmıştır.

Buna karşın ideoloji ile müzik arasındaki ilişkiyi, doğrudan doğruya özneyi merkeze alarak yürüten bir akademik tartışma henüz söz konusu olmamıştır. Sloven Psikanaliz Ekölü filozoflarından biri olan Mladen Dolar’ın işaret ettiği üzere (2013, s. 46-48), felsefe tarihi boyunca müzik üzerine yazılan metinlerde filozoflar, müziğin gülünüp geçilecek bir şey olmadığını belirtmiş ve ona hafife alınmadan, büyük bir felsefi özen gösterilerek yaklaşılması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında iki amaç edinildiğini söyleyebiliriz. Birinci amaç, ideolojinin müziğe müdahalesi üzerine bir tartışma yürütmek ve Kemalist müzik anlayışında ideolojik fantazinin, bilinçdışı düzeyde nasıl işlediği ortaya koymaktır. Buradan hareketle bu tez çalışmasında incelediğimiz Anadolu Pop/Rock müzik akımının ideolojik fantaziye nasıl katettiğini, egemen ideolojiye karşı nasıl kinik bir tavır ortaya koyduğunu, Kemalist hegemonik söylemde nasıl bir kısa devre gerçekleştiğini görünür kılmak hedeflenmiştir. Çalışmada ikinci amaç ise bu tartışmayı felsefi bir hat üzerinden yürüterek, Türkiye’deki müzik felsefesine katkı sağlamak olacaktır. Bu bağlamda tartışma, Fransız felsefeci Jacques Lacan’ın ortaya koyduğu psikanalitik felsefe özellikle de Sloven Psikanaliz Ekölü’nün ideoloji eleştirisi ekseninde yürütülecektir.

Müzik üzerinden böylesi bir ideoloji eleştirisi gerçekleştirirken, Lacanyen özne kavrayışının takip edilmesi oldukça önemlidir. Bu nedenle Lacanyen ideoloji eleştirisi alanında literatüre önemli katkılarda bulunan Sloven Psikanaliz Ekölü düşünürlerinin fikirlerinden yararlanılacak; *toplumsalın kuruluşu* konusundaki fikirleri nedeniyle Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe’un Lacanyen psikanalizden beslenerek ortaya

koydukları belirli kavramlar (söylem, hegemonya, dikiş, antagonizma, vb.) çalışmanın kuramsal zeminine taşınacaktır. Burada Lacan'ı takip ederek, büyük Öteki'nin aslında tutarlı bir anlam alanı olarak var olmadığı düsturunu kabul edeceğiz. Bu düsturdan hareketle öznenin halihazırda yapılanmış, verili bir şekilde toplumsal, kültürel, ideolojik alanda bulunan kimlikler ile arasında tutarlı bir özdeşleşme ilişkisi gerçekleştirmesinin imkânsız olduğunu; öznenin ideolojik etki ile belirli anlam noktasında ancak ve ancak bir “-mış gibi yapma” ilişkisi üzerinden eğreti bir dolayım gerçekleştirebileceğini kabul edeceğiz. Öznenin “-mış gibi yapma” edimi üzerinden tanımlanması bizi, toplumsal ve kültürel alandaki yapısal etkinin önemine getirmektedir. Lacanyen bir tartışmada bu etki Althusserci yapısal belirlenim tezinden farklı bir şekilde ele alınmaktadır. Burada kullanacağımız temel kavram, Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'un da hegemonya kavramı üzerine çalışmalarına temel olan Lacanyen *dikiş* kavramı olacaktır.

Çalışmada inceleyeceğimiz özne ile ideoloji arasındaki ilişkide kültür, *dikiş* kavramı üzerinden tartışılması sayesinde hem psikanalizin öznesini hem de anlam alanındaki yapısal, ideolojik etkiyi de kuramsal çerçevemizin içine yerleştirilebilmektedir. İdeolojik etki, toplumsal grupları ve kültürleri kimi zaman negatif kimi zaman da pozitif gibi yapılandırmaya çalışan bir *dikiş* işlemine tabi tutmaktadır. Söylem içerisindeki bu işlem, gösterenlerin yüzergezer yapısı nedeniyle hiçbir zaman kesin, tutarlı ve kalıcı bir şekilde gerçekleşmemektedir. Bu nedenle toplumsal olanı ıskalamamak için ihtiyaç duyulacak olan kuramsal tartışmada Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'un öne sürdüğü ve hem toplumsal grupları hem de kültürü kapsayan *antagonizma* kavramsallaştırması bu tez çalışmasında oldukça önemlidir. Lacan'ın kavram setinde bilinçdışını merkeze alan bir kuramsal çerçeve bulunmaktadır; ancak *dikiş* işleminin ve boş gösterenin etkisinden hareket ettiğimizde, öznenin toplumsal olan ile arasındaki bağı tartışabileceğimiz bir olanağa erişmiş oluruz. Laclau ve Mouffe'un *antagonizma* kavramı, toplumsal grupların ve kültürün söylemsel

düzeyde yapılanmasında söz konusu olan *dikiş* işleminin temelindeki tutarsızlığın ortaya çıkarılması için oldukça verimli bir olanak sağlamaktadır.

Özellikle bu çalışmanın kapsamı olarak 1960’lar ve 1970’lar Türkiye’sini, araştırma nesnesi olarak da ideoloji-müzik-özne arasındaki ilişki bağlamında Anadolu Pop/Rock akımını belirlediğimiz için burada Lacanyen özne kavrayışı kadar, onun toplumsal olan ile arasındaki ilişkide ideolojiyi nereye yerleştireceğimiz de oldukça önemlidir. Anadolu Pop/Rock akımını bu kadar önemli kılan, Kemalist müzik anlayışının oluşturduğu söylemsel zeminde negatif imleyenlerle anlamlandırılan ve birer *antagonizma* olarak söylemin kapsamı dışında bırakılan kültürel ürünlere yönelerek onları, bizzat Kemalist müzik anlayışının pozitif olarak sabitlemeyi bir türlü başaramadığı bir müzik alanı içerisine taşımalarıdır. Bu bağlamda, egemen ideolojiye karşı kinik bir tavır takınmış ve Kemalist söylemin ideolojik fantazisini müzikle katetmeyi başarmışlardır.

Çalışmada yöntem olarak psikanalizin özellikle de Lacanyen psikanalizin seçilmesinin nedeni ve önemi, daha önce de bahsedildiği gibi Lacan’ın Freud’un kuramını “toplumsal söylem” üzerine yerleştirmiş olmasıdır. Bu anlayış içerisinde söylem, özne ve özneye dışsal olan Simgesel düzen arasındaki anlam dolayımı sağlayan bir araç olarak işlemektedir. Bu bağlamda, bir söylem biçimi olarak ele aldığımız Kemalist söylemin Lacanyen psikanaliz üzerinden kapsamlı bir septomatik okuması gerçekleştirilecektir. Sigmund Freud, bilinçdışının izlerini, etkilerini rüyalar, şakalar, dil sürçmeleri ve sanat yapıtlarında bulabileceğimizi belirtmiştir (Lacan, 2013, s. 28). Bu bağlamda “*Totem ve Tabu*” içerisinde, *yansıtma* kavramını “İnsanın bilgisi dışında bulunan ve bilmek istemediği düşmanlık, içsel algılama alanından dış dünyaya atılır. Bu esnada insanın kendi kişiliğinden çözülür ve karşımızdaki kişiye atfedilir” (Freud, 2003, s. 138-141) şeklinde açıklarken şu dipnotu ekler: “İlkel insanların projeksiyon oluşumlarına, şairlerin kişileştirme sanatı karşılık gelmektedir. Bu kişileştirme sanatıyla

şair, kendi içinde mücadele eden zıt yönlü dürtüsel hareketleri, müstakil birer birey sıfatıyla ortaya koyar” (Freud, 2003, s. 141). Dolayısıyla müziğin kendisi de bir sanat olduğu için, kuramsal tartışmaya bilinçdışı süreçlerin etkisinin de dahil edilmesi elzemdir.

Lacanyen bir yaklaşımda, öznenin içsel alanındaki çatışmaları yansıttığı bu “müstakil birer birey”, dışsal bir etki olmadan kurulamaz. Bu nedenle sanat eserleri özneye içsel oldukları kadar, onun içinde bulunduğu simgesel yapı nedeniyle aynı zamanda ona dışsal olan ile de sıkı bağlar içindedir. Dolayısıyla Kemalist ideolojinin temelini oluşturan bu antagonizmaların izini sürebileceğimiz alanlardan biri olarak müzik, Kemalist söylemin ideolojik fantazisinde sahnelenen Batılılaşma arzusunun her zaman devrede olduğu bir alan olarak yapılanmıştır ve Lacanyen psikanaliz, bu durumu ortaya koymamıza olanak sağlamaktadır.

Lacanyen psikanaliz son yıllarda politik çözümlemelerde oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır (Stavrakakis, 1999; Žižek, 2011a; Laclau ve Mouffe, 2015; Laclau, 2007). Bu çalışmanın yaslandığı teorik altyapılardan birini Lacanyen psikanalizin temel oluşturduğu Laclau ve Mouffe’un hegemonya kuramı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, politik olanı temel alan bir çalışmada psikanaliz özellikle de Lacanyen psikanaliz önemli bir referans noktası olmaktadır. Popülizm üzerine gerçekleştirdiği “*Popülist Akıl Üzerine*” adlı çalışmasında Laclau (2007, s. 130-131), psikanalize ait olan *itkiler*, *objet petit a*, *jouissance* gibi kavramların politik çözümlemede oldukça etkili olduğunu savunmuş ve psikanaliz ile politikanın benzerliği üzerine vurguda bulunmuştur.

“Bu noktayı bir kez daha vurgulamama izin verin. Tesadüfi ya da dışsal türdeşliklerden ziyade, tam da nesnelliğin yapısını ilgilendiren bir şeyin iki farklı açısında -psikanaliz ve politika- meydana gelen aynı keşifle uğraşıyoruz. Freudçu bilinçdışının keşfinin başlıca ontolojik sonucu, temsil kategorisinin, ikinci bir düzeyde, kendini önceleyen, doğrudan kavranabilen bir tamlığı kolayca yeniden üretmemesi, fakat tersine temsilin nesnelin kuruluşunda mutlak olarak ilk düzey olmasıdır. Bu nedenle en başından üstbelirlenmemiş olan hiçbir anlam yoktur. İlksel annenin salt mitsel bir nesne olmasıyla birlikte, bir *objet petit a*’ya radikal bir yatırım aracılığı

dışında ulaşılabilir *jouissance* yoktur. Böylece *objet petit a* birincil ontolojik kategori olur. Fakat aynı keşif (tamamıyla *benzeşen* değil) politik kuram açısından başlarsak da yapılır. Hegemonya aracılığı dışında hiçbir toplumsal tamlık erişilebilir değildir; hegemonya, tamamen mitsel olması nedeniyle (bizim terimlerimizle, ‘yetersiz varlık’ olarak deneyimlenen bir durumun, tam anlamıyla pozitif tersidir) her zaman bizden kaçacak olan bir tamlığın kısmi bir nesneye yatırımından başka bir şey değildir. *Objet petit a*’nın mantığıyla hegemonik mantık, yalnızca benzer değildir, bunlar açıkça özdeşdir” (Laclau, 2007, s. 134-135).

Laclau’nun buradaki vurgusunu dikkate alarak, çalışmanın kuramsal hattını oluştururken Lacanyen Sloven Psikanaliz Ekolü seçilmiştir; zira, bu felsefe okulunun ideoloji eleştirisi Karl Marx’ın ideoloji eleştirisi ve Lacan’ın özne kuramından oluşan iki ayak üzerine yerleştirilmiştir. Eleştirinin birinci ayağı Karl Marks’ın eleştirisine eklemlenen bir ekonomi-politik tartışma yer alırken, ikinci ayağında ise tartışma Lacanyen bir eksenle psikanalize taşınarak ekonomi-politik tartışmada özne görünür kılınmaktadır. Böylece Lacan’ın özneyi *Büyük Öteki* olarak adlandırdığı ve ona dışsal olan bu *sosyo-simgesel* alan tarafından üzeri çizilerek \$ olarak özneleştiği savı, ekonomi-politik tartışmadaki *söylem* zinciri ile kesiştirilerek analiz, birbirinden ayrı tutulan “kliniğe ait olan” ile “ekonomi-politik olan” birlikte tartışılarak yapılır. Bu bağlamda özne, belirli anlam noktaları ideolojik olarak belirlenmiş *söyleme* eklemlenerek *sinik özne* konumuna yerleşir ve varlığını bu yapının içinde garanti altına alır, ya da bu *söyleme* eklenmeyi *seçmeyerek* bu alanın dışına itilerek *kinik özne* konumuna yerleşir.

Sloven ekolü temsilcileri, *kinik öznenin* bu negatif konumuna özgürleştirici bir anlam yüklemişlerdir: *Kinik özne* her ne kadar *söylem zincirinin* dışına itilse de aslında, *sinik öznenin* sahip olmadığı bir güce sahiptir. Tıpkı gölge oyunundaki Karagöz’ün hikâyeye her dahil oluşunda olduğu gibi, ideolojinin kurguladığı gerçeklik ile karşı karşıya geldiği durumlarda bir *kısa devreye* sebep olur. İdeolojik etki ile *toplumsalın sınırları* dışına yerleştirilmiş olan öğeler nedeniyle onlar, aynı zamanda *tekinsiz* bir kültürün de parçasıdır; ancak son kertede bu öznelerin her biri, *toplumun* birer parçası

olarak, ideolojik etkiyle belirlenmiş sınırlar içerisinde apayrı bir *toplumsal gerçeklik* bulunduğunu daima hatırlatırlar. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock akımı, ideolojik etkiye karşı böylesi bir kinik konumu savunmaktadır.

Bu tez çalışması üç bölüme ayrılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, Nur Betül Çelik'in tezine eklenerek, Kemalizmin hegemonik bir söylem olarak nasıl yapılandığı üzerine kuramsal bir tartışma yürütülmüştür. Bu bağlamda, Kemalizmi neden hegemonik bir söylem olarak ele almamız gerektiği üzerinde durulmuştur. Lacanyen psikanalitik yöntem ile Laclau ve Mouffe'un kuramsal ekseninden faydalanılan bu bölümde Kemalist söylemin, tarihsel süreçte hangi gösterenleri hangi anlam noktalarına *dikiş* işlemi ile sabitlediği ve bu bağlamda toplumsal ve kültürel alanı ideolojik olarak nasıl inşa ettiği tartışılmıştır. Burada Kemalizmin, Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren söylemini yapılandırırken önemli bir referans noktası olarak kullandığı Ziya Gökalp'in çalışmalarının rolü üzerinde durulmuştur. Ardından, bu söylemsel yapılanmada ideolojik fantazinin nasıl bir işlevi olduğu tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Kemalist söylemin kültürel alandaki *ideolojik dikiş* işlemini nasıl gerçekleştirdiği müzik alanı üzerinden ele alınmıştır. Bu bölümde, Kemalist müzik anlayışını temel alan çalışmalar ve tarihsel gelişmeler, yine Lacanyen psikanaliz ile Laclau ve Mouffe'un kuramsal çerçevesi kapsamında incelenmiştir. Bu kapsamda, Kemalist ideolojinin gerçekleştirdiği müzik inkılabı ele alınarak burada sesin Lacanyen *objet petit a* formu, bir başka deyişle bir *fazlalık* olarak nasıl üretildiği ortaya konmuştur. Ayrıca Türkiye'de tek parti döneminden sonra 1950 ve 1960'larda ülkede yaşanan politik gelişmelerin neticesinde Kemalist müzik anlayışının yapılanmasında ortaya çıkan sorunlar psikanalitik yöntemle incelenmiş ve burada Kemalist ideolojinin hâkim işleyişinin *sinik* olduğuna, yani ideolojik fantazinin her ne olursa olsun *ideolojik dikiş* ile kurgulanmış *gerçekliği* savunmak için devreye sokulduğu ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde 1960'ların sonu ve 1970'ler boyunca Anadolu Pop/Rock akımının Kemalist hegemonik söylemin anlam alanında nasıl bir *kısa devre* yarattığı tartışılmıştır. Bu bağlamda, Anadolu Pop/Rock akımı üç evrede ele alınmış; tarihsel süreci ve bu akımın önemli temsilcilerinin müzik çalışmaları Lacanyen psikanalitik yöntemle analiz edilmiştir. Analiz boyunca Anadolu Pop/Rock akımının *ideolojik dikişi* ile arasındaki ilişki de incelenmiştir. Bu bağlamda önceki müzik akımlarından farklı olarak, Kemalist söylemin *ideolojik fantazisine* karşı bu müzik akımı ile gerçekleştirilen *kinik* bir bozuş görünür kılınmaya çalışılmıştır: Bu akımın müzisyenlerinin, Kemalist söylemin ideolojik fantazisini nasıl katettikleri, onun tutarsızlığını nasıl görünür kıldıkları, Kemalist söylemde nasıl bir *kısa devre* gerçekleştirdikleri ortaya konmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEGEMONİK BİR SÖYLEM OLARAK KEMALİZM

1.1. Kemalizmi Neden Bir Söylem Olarak İncelemeliyiz?

Bu tez çalışmasında Kemalist ideolojinin hegemonik bir söylem olarak kurulması sürecinde söz konusu olan kültürel müdahalenin ve bu hegemonya mücadelesinin alanı olarak kültüre, sosyal alana tepeden bir müdahalesinin Lacanyen bir analizi gerçekleştirilecektir. Kemalizmi bir söylem olarak okuduğumuzda, onun hegemonya mücadelesinde bir ulus inşa etmek için anlam alanına nasıl müdahale ettiğini görünür kılabiliriz. Bu müdahale, temelde anlamın üretilmesi için oluşturulan bir *dikiş* işlemi üzerinden gerçekleştirilmektedir. Böylece dil üzerinden yapılandırılan ve gösterenlerin belirli anlam noktalarına sabitlenmesi ile gerçekleştirilen bu işlemde Kemalist söylem, toplumsalın anlamına dair bir uzam yapılandırırken, birbirine eklemlenen bu düğüm noktaları bir bütün olarak toplumun içindeki özneleri de birer millî özne olarak kurgulamaktadır. Dolayısıyla tez çalışmasının bu bölümündeki temel savımız, Kemalist söylemin bir anlam alanı oluşturma pratiği olduğudur; ancak burada Lacanyen bir okuma gerçekleştirecek ve onun bir söylem olarak oluşsal ve tarihsel süreçte karşısına çıkan gösterenleri belirli anlam noktalarına “dikiş” işlemi ile sabitleyerek sosyal ve kültürel alanı ideolojik olarak nasıl yapılandığı ele alacağız.

Kemalist ideolojinin hegemonyasını kurabilmesi için bu anlam alanında gerçekleştirdiği müdahalelerden önemli bir kısmı sanat ve kültür alanında yapılmıştır. Bu müdahaleler, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra yeniden kurulan modern devlet ve bu devletin hüküm sürdüğü topraklardaki ulusun inşası sürecinde oldukça önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet döneminde devletin çeşitli biçimlerde yaptığı ideolojik müdahaleler, özellikle müzik alanında oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir (Behar, Ayvazoğlu, Savaşır, & Sökmen, 1994). Füsün

Üstel, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren kültürün "kamu politikası" olarak kullanıldığının altını çizmiştir:

"Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekûn kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yükledi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kuramların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinimlerine yanıt verecek 'özgün' bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir 'sentezin' oluşturulmasına çalışıldı. Öte yandan, özellikle tek parti döneminde kültür ve eğitim arasında kurulan doğrudan ilişki sonucunda kültür politikası hemen her zaman maarif politikasının uzantısında yer aldı. Kültür ve sanat, devletin 'terbiye/eğitim' rolünün sınırları içine hapsedildi" (Üstel, 1994, s. 41).

Yani Kemalist ideoloji ile kültür arasında devletin "terbiye/eğitim" rolü üzerinden işleyen ve ulusa yüklenen medenileşme sorumluluğunun bir parçası olarak, bu müdahaleler aracılığıyla kültürel alanın düzenlendiği bir ilişki söz konusudur. Bu bağlamda "medeniyet" yolunda geleneksel değer ve sembollerin tasfiye edilerek bu süreçte hızla ilerlenmesi için çalışılmıştır (Üstel, 1994, s. 46-47). Kemalizmin bu sembolik boyutu, onun söylemsel düzeydeki işlevinin oldukça önemli olduğuna işaret etmektedir. Nur Betül Çelik'e göre bu boyut, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi olarak bilinen Kemalizmin bir söylem olarak okunmasını oldukça gerekli kılmaktadır:

"Bir söylem olarak Kemalizm, Türk toplumunun belli bir gerçeklik duygusu ve bir toplum anlayışı kurmasına aracılık eden pratikleri, anlamları ve alışkanlıkları eklemleyen bir pratiktir, bunların üzerine yazıldığı bir yüzeydir, eklemleyici bir pratik sonucu yapılanan, aslında siyasal olan toplumsal ilişkiler ve pratiklerden oluşan somut bir toplumsal sistemdir. Bir söylemin kuruluşu, bazı olasılıkların dışarıda bırakılmasını ve bunun sonucunda da farklı toplumsal ajanlar arasındaki ilişkilerin bir yapılanışını kapsamaktadır. Bu, her zaman iktidar kullanımını içeren radikal bir eylemdir. Kemalizmin söylemsel oluşumu da, karşıt konumların kuruluşunu, içeridekilerle dışarıda kalanlar arasındaki siyasal sınırların çizilmesini içerdiği için iktidar kullanımını gerektirmiştir. Söylemler,

dışarıda bıraktıkları siyasal güçlere ve kontrolleri dışında gelişen olayların yerinden edici sonuçlarına karşı savunmasız, oluşsal ve tarihsel yapılardır (Howarth ve Stavrakakis, 2000:4). Kemalizm de bu anlamda kırılğan, oluşsal ve tarihsel bir yapı olarak kavranmalıdır” (Çelik, 2009, s. 75).

Yani Kemalizmi bir söylem olarak tartışmak, bize onun sadece kültürel alandaki müdahaleler ile değil, toplumsal ilişkiler ve pratiklerin tamamında gerçekleşen bir yapılanma olduğunu da işaret etmektedir. Kemalizm, söylemsel düzeyde gerçekleştirdiği dikiş işlemi üzerinden bir gerçeklik hissi ve toplum anlayış kurgulamakta ve kültür-sanat alanını da kapsam dışında bırakamayarak bu alandaki pratikleri, anlamları ve alışkanlıkları da bu dikiş alanına eklemektedir. Dolayısıyla Kemalist hegemonyanın inşasında, Cumhuriyetçi Devrim’in ihtiyaç duyduğu anlam alanı yapılandırılırken Mustafa Kemal Atatürk’ün görüşleri bir referans noktası olarak kullanılmış ve böylece özneler ile ideoloji arasında kurulacak dolayım ilişkisinin zemini hazırlanmıştır.

Buna karşın söylemsel düzeydeki yapılanma kurgusal bir boyut taşıdığı için burada devletin bir politika olarak kültürel alana müdahale ettiği bir süreç söz konusudur. Bu nedenle Kemalist söylemin politik, toplumsal, kültürel ve gündelik alanda karşısına çıkan gösterenleri yapısal olarak belirlenmiş anlam noktalarına sabitlemesi ve anlam alanını bu ideolojik etki ile kurgulaması gerekmiştir. Buradaki kurguda Kemalist söylemin kendisi, en başından itibaren Osmanlı İmparatorluğu’ndan ve onun sosyal, kültürel ve sembolik alanından ayrılmak gibi bir strateji takip etmiştir. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe’a göre hegemonyanın kurulması için belirlenimin, anlam alanında yapılanmış olan bir dizi gösteren arasındaki karşıtlık ilişkisi üzerinden farklı kimlikleri ve konumları kurgulaması gerekmektedir; ancak buradaki gösterenlerin her biri, anlam alanında bir dizi farklılık ilişkisi üzerinden yapılandığı için kimlik, ancak bir negatif olarak, basit bir özdeşliğin veya herhangi bir pozitif ortaya koyuşun söz konusu olmadığı bir şekilde, anlam alanındaki sabitlenmenin gerçekleştiği momentler

arasındaki dolayımı bağı olarak kurgulanabilmektedir (Laclau & Mouffe, 2015, s. 205). Yani söylemsel düzeydeki belirlenimin kendisi son kertede bir negatiflik, özdeşliğin imkânsız kılındığı bir yapısal ilişki üzerinden işlemekte ve dolayısıyla dolayısıyla kimlikler de ancak anlamın sabitlendiği belirli momentler ile arasındaki dolaylı ilişki üzerinden yapılanabilmektedir.

Laclau ve Mouffe'un dikkat çektiği bu durum nedeniyle belirlenimin kendisi, söylemin belirlediği anlam sınırları içine alınmış ve bu sınırların dışında bırakılmış gösterenler arasında kurgulanan fark ilişkisinin devreye sokulmasıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla son kertede elimizde, gösterilenler ile gösterenler arasında uyumlu, pozitif, özdeş bir ilişki üzerinden işleyen bir sistemden ziyade, yalnızca yüzer-gezer halde bulunan gösterenlerin birbirleri arasındaki “fark” üzerinden kurgulanmış, böylece bir uyuşmazlık üzerine yapılmış söylemsel bir uzamdan başka bir şey kalmamaktadır. Kemalizmin bir ideoloji olarak anlam alanında kendisini kurabilmesi için de öncelikli olarak böylesi bir “fark” ilişkisi devreye sokulmuştur. Bu “fark” ilişkisi öncelikli olarak devrimin karşısındaki fark konumuna yerleştirilen imparatorluk, hanedanlık veya Mustafa Kemal Atatürk'ün deyişiyle “Türk milletinin egemenliğini” ele geçiren ve “bu sarkıntılıklarını altı yüz yıldan bu yana sürdüren” “Osmanoğulları” üzerinden kurgulanmıştır² (Atatürk, 2015, s. 671). Bu bağlamda Osmanoğulları dönemi, devrim öncesinde yer aldığı için Kemalist söylemin uzamının dışına yerleştirilen ve hegemonyanın kuruluşunda ancak ve ancak bir fark alanı olarak devreye sokulan bir dizi gösterenler alanını temsil etmektedir. Devrim sonrasında ulusal egemenliğin anlamı ve ulus kimliğinin kendisi ancak ve ancak bu yeni söylemin sınırları içinde, önceki dönem ile arasındaki belirlenen bu fark ilişkisi üzerinden kurgulanabilmiştir.

²“Egemenlik hiç kimse tarafından hiç kimseye bilim gereğidir diye; görüşmeyle, tartışmayla verilmez. Egemenlik, güçle, kuvvetle ve zorla alınır. Osmanoğulları, zorla Türk milletinin egemenliğini, ele geçirmişlerdi; bu sarkıntılıklarını altı yüzyıldan bu yana sürdürmüşlerdi” (Atatürk, 2015, s. 671).

1.2. İdeolojinin Söylemsel Düzeydeki Yapılanması ve Özne Arasındaki İlişki

Frederic Jameson, ideoloji eleştirisinde Marksist bir yaklaşımla Freudyen tartışmayı bir araya getirme çabasının, özneyi yerleştirme sürecinde bir dizi sorun içerdiğinin altını çizdiği makalesinde, bu sorunun üstesinden gelmek için Lacanyen psikanalizin oldukça önemli bir imkân sunduğunun altını çizmektedir (1996, s. 207). Jameson’a göre, özneye içsel olan ile ona dışsal olan alan arasında yapısal bir dolayım ilişkisi kuran Jacques Lacan’ın fikirleri oldukça önemlidir. Lacan’ın özneleşme sürecini başlatan deneyim olarak anahtar bir önem atfettiği “ayna evresi”, özneye içsel olan alanı açıklamak için kullandığı “İmgesel düzen” ve özneye dışsal olan, onun özneleşme sürecindeki yapısal etkinin gerçekleştiği yer olarak açıkladığı “Simgesel düzen” kavramları³ ve Freud’un metinlerinin bu kavramlar ışığında yeniden okunması sayesinde özne ile toplumsal görüngüler arasında dolayimler kurma olanağı sağlanmıştır (Jameson, 1996, s. 212-213, 218-222). Bu kavrayış içerisinde söylem, özne ile özneye dışsal olan Simgesel düzen arasındaki dolayım ilişkisini yapılandırabilmekte ve öznenin ihtiyaç duyduğu anlamı, belirli gösterenlerin belirli düğüm noktalarına sabitlendiği bir uzam olarak kurgulayabilmektedir.

Bu bağlamda, özneyi tartışırken ele almamız gereken dört önemli süreç söz konusudur. Birincisi, öznenin ayna evresi ile deneyimlediği ve imgesel özdeşleşme ile kendisine içsel olan hayali dünyayı kurguladığı; ama aynı zamanda kendisine dışsal olan alandaki, dilin alanındaki anlam ile kendi tahayyülü arasındaki anlam ilişkisinin tutarlı olmasının önüne bir engel olarak yerleşen imgesel özdeşleşmedir. İkinci süreçte özne, kendi varlığı ve kendi varlığını anlamlandırmak için muhtaç olacağı anlam alanı ile karşılaşmaktadır. Bu karşılaşma ile yaşadığı *yabancılaşma* deneyimi, özneyi kendi içsel dünyasındaki varlığı ile ona dışsal olan anlam alanındaki büyük Öteki arasında

³ Söz konusu kavramlar bu tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

ikiye bölmektedir. Bu deneyim öznenin, kendi varlığı ile anlam alanındaki yapı arasında kapanması imkânsız bir boşluk oluşmasına sebep olmaktadır. Öznenin varlığı, kendi içsel alanındaki gerçek olan tüm deneyimlerle ilişkilidir; ancak anlam alanındaki gösterenler, bu gerçek deneyimin ancak çok küçük bir kısmını, kısıtlı bir şekilde kapsayabilmektedir. Dolayısıyla Lacanyen cebir şemasında “\$” ile gösterilen bölünmüş özne, varlığı ile anlam alanı arasındaki bu *yabancılaşma* deneyiminden türeyen ve iki tarafa da bir türlü tam anlamıyla yerleşemeyen bir özne kavrayışına işaret etmektedir.

Bölünmüş özne, kendi varlığındaki bir parçayı kaybetmiş olduğu için Simgesel düzendeki gösterenlerin peşine düşmek zorundadır; ancak dilin alanındaki tüm gösterenler aynı zamanda yüzer gezer bir haldedir. Bu nedenle dilin alanındaki anlam, aslında tutarlı bir şekilde yapılanamamıştır. Bu da bizi üçüncü sürece getirmektedir. Öznenin bu saf gösterenlerin bulunduğu yapı içerisinde anlamı bulabilmesi için, söylemin devreye girmesi ve gösterenleri belirli anlam noktalarına sabitleyerek onları özne için anlamlı bir halde yapılandıran bir gösterenler zincirine dönüştürmesi gerekmektedir. Özne, ilk iki süreçte kendisine dışsal olan alanın tutarsızlığı nedeniyle kendi varlığı ile anlam arasında ortaya çıkan ve kapanması imkânsız olan bu boşlukta kendisini tam anlamıyla kuramaz; ama aynı zamanda üçüncü süreçte devreye giren *söylem*, ona geçici bir süreliğine de olsa anlam alanındaki bu tutarsızlığı kapatabileceği bir imkân sunabilmektedir.

Lacanyen özne kavrayışında söz konusu olan bu üç süreçteki temel düstur, öznenin kendisini hiçbir zaman tam anlamıyla tutarlı, eksiksiz bir özne olarak kuramayacağına dayanmaktadır. Zaten bu nedenle Lacanyen özne eksiktir, varlığı ile bir şeyler arasında bölünmüştür ve gösterenlerin yüzer gezer halde olması, anlamın sürekli değişmesi nedeniyle aradığı anlamı hiçbir zaman bulamayacaktır. Bu da özneyi, *söylem* dolayımındaki yapısal etkiye açık hale getirmektedir. Lacan, bu dolayımın dört türü olduğunu ileri sürmüştür; ancak modern toplumda bu dört söylem türüne *kapitalist*

söylemin beşinci olarak eklenmesi gerektiğini belirtmiştir (Lacan, 2022). Buradaki dört söylem türü, öznedeki eksikten kaynaklı sorunları ve bu süreçte başa çıkamadığı kalıntıların üstesinden gelmek için başvurduğu dört farklı yoldur (Dolar, 1993, s. 78). Buna karşın modern toplumdaki *kapitalist söylem*, öznenin bu kalıntının üstesinden gelmesine yardımcı olmak yerine bu durumunu kötüye kullanmakta ve onun özneye bu eksikliğini sürekli bir şekilde hatırlatarak bunun üstesinden gelmenin tek yolunun, yapı içerisindeki ürünleri tüketmek, daha doğrusu bunları keyif almak için tüketmek olduğunu dayatmaktadır.

Bu da bizi dördüncü sürece, öznenin eninde sonunda muhatap olmak zorunda kalacağı ve Louis Althusser'in "ideolojik çağrı" olarak adlandırdığı sürece getirmektedir. Althusser'e göre ideoloji, Freud'un "*bilinçdışı ebedidir*, yani tarihi yoktur" tezinde olduğu gibi tarihsizdir (2010, s. 50) ve ideolojinin "dışında" geçiyormuş gibi görünse de aslında hiçbir şey ideolojiden bağımsız değildir (2010, s. 64). Bu da bize ideolojinin, özneleşme sürecinin içerisinde de etkin bir rol oynadığını göstermektedir. Althusser'e göre ideoloji bir temsiller sistemidir ve bu temsiller sisteminin içinde bireyler, kendilerini toplumsal formasyonun işleyişi içinde birer özne olarak görmektedirler; çünkü "ideoloji, toplumsal ilişkilerin *taşıyıcısı* olan bireyleri, bu ilişkilerin *Öznesi* haline getirir" (Althusser, 2010, s. 10). Bu ideoloji kavrayışında özneleşme süreci, halihazırda yapılanmış olan bu temsiller sistemi içerisinde bireyin ideolojik çağrı ile karşılaşması ile ortaya çıkmaktadır. Birey, bu çağrıya doğru yönelerek imgesel düzeyde gerçekleşen bir özdeşleşme deneyimi ile bu ideolojik alanın belirlediği özne kategorilerinden birine yerleşmektedir:

"Bu durumda biz de, ideolojinin, bireyler arasından özneler 'istihdam eder' (bireylerin tümünü de istihdam eder) ya da bireyleri öznelere 'dönüştürür' (bireylerin tümünü de dönüştürür) biçimde 'eylediğini' ya da 'işlediğini', bunu da seslenme dediğimiz son derece kesin bir işlem yoluyla gerçekleştirdiğini söyleyeceğiz. Söz konusu seslenme eylemini kafamızda canlandırabilmek için polisin (ya da başka birinin) her gün kullandığı en sıradan 'Hey, sen, oradaki!' yollu seslenişini düşünmek yeter.

İmgelediğimiz kuramsal sahnenin sokakta yaşandığını varsayarsak, seslenilen kişinin de sese doğru döndüğünü tasavvur edebiliriz. İşte, seslenilen birey, bedeninin 180 derecelik bu dönüşüyle özne olup çıkar. Neden? Çünkü seslenmenin ‘tam da’ kendisini hedeflediğini ve de (başkasına değil de) ‘kendisine seslenildiğini’ anlamış bulunuyor. Bu alanda yapılan deneyler, seslenmenin iletim pratiklerinin, seslenmenin hedefini asla şaşmadığını göstermektedir: ister sözlü çağrıda bulunulmuş, ister düdük çalınmış olsun, seslenilen kişi, kendisine seslenildiğini her zaman anlar” (Althusser, 2000, s. 200).

Yani Althusser için özneleşme, bireyin bir ideolojik çağrı ile karşılaşarak belirlenmiş olan bir özne konumunu kabul etmesi ve bu o dönüşünü tamamlayarak bu özne konumu ile özdeşleşmesi ile ilişkilidir. Buna karşılık Sloven düşünür Mladen Dolar, ideoloji ile özneleşme arasında böylesi katı ve hızlı gerçekleşen bir imgesel özdeşleşmeyi kabul etmenin oldukça sorunlu olduğunun altını çizmektedir (Dolar, 1993, s. 76). Böylesi bir özneleşme ilişkisinde, Althusser’in her şeyin ideolojiye içkin olduğu savı⁴, belirlenim ilişkisinin merkezindedir (2000, s. 64). Bireyden özneye böylesi bir dönüşümün gerçekleştiğini kabul etmek, öznenin hem kendisine hem de dünyaya dair bu temsil üzerinden verimli bir özdeşlik kurduğunu varsaymaktadır (Copjec, 1994, s. 21-22). Slavoj Žižek’in altını ısrarla çizdiği üzere Althusser, simgeseldeki ideolojik etkinin özne tarafından tam anlamıyla içselleştirildiği bir ideolojik çağırma ilişkisinden bahsetmektedir; ancak psikanalizin öznesi, hiçbir zaman tam olarak başaramadığı, “her zaman ona yapışıp kalan bir travmatik irrasyonelite ve anlamsızlık artışı, kalıntısı” ile başa çıkmak için ideolojik buyruğa teslim olur (2011a, s. 58-59). Althusser’in “ideoloji bireyleri özne olmaya çağırır” formülasyonunun temel sorunu, Mladen Dolar’ın oldukça açık bir şekilde teşhis ettiği hali ile, öznenin ideoloji-öncesi varlığının bir hammadde olarak kabul edildiği bir kesinlik içermesidir: Özneleşme, ideolojik çağrıda sağlanan bu kesin etki ile gerçekleşir; ancak psikanalizin öznesi, tam olarak özneye dönüşmenin eksikliğinde ortaya çıkmaktadır (1993, s. 77-78).

⁴ İdeolojik etki, gündelik yaşamın her yerine yayılmaktadır ve bu, Althusserci ideoloji anlayışının temel özelliklerinden biridir: “(...) ideolojinin dışında (daha kesin olarak söylenirse sokakta) geçtiği sanılan şeyler gerçekte ideolojinin içinde geçerler. Demek oluyor ki, gerçekte ideolojinin içinde geçen şeyler onun dışında geçermiş gibi görünüyor” (Althusser, 2000, s. 64).

Dolar'ın altını çizdiği üzere Althusser'in tezinde özne olabilmenin önkoşulu, ideolojik etkinin belirleyiciliğinin devreye girmesidir; böylece özneleşme, ideolojik çağrı ile karşılaşma anındaki o kesin dönüşüme indirgenmekte ve öznenin bir kategori olarak oluşturulmuş ideolojik özne konumu ile özdeşlik kurduğu varsayılmaktadır. Bu indirgeme, öznenin ideoloji eleştirisinde tartışılmasını mümkün kılabiliyor olsa da öznenin psikanalitik dayanakları neredeyse bir bütün olarak kapsam dışında bırakılmaktadır. Bu tez çalışmasında psikanalizin öznesinin merkeze alınmasının sebebi, ideolojik etki ile özne arasındaki bu kapanmaz boşluğu kuramsal olarak görünür kılabilmek için bir tartışma yürütülmesidir. Bu bağlamda öznenin, ideolojik etki ile arasındaki mesafe önemlidir. Bu mesafenin görünür kılınabilmesi için Kemalizm, Nur Betül Çelik'in tezine eklenerek ve Laclau ve Mouffe'un kuramsal ekseninden yararlanılarak ele alınacaktır. Böylece söylem düzlemindeki yapılanmada yer alan gösterenlerin hiçbir zaman tastamam, kusursuz ve yekpare bir şekilde yapılanamadığından ve anlam alanındaki ideolojik müdahalenin de bu nedenle hiçbir zaman bir kesinlik sağlayamayacağından hareket eden bir kuramsal hattı takip edebiliriz. Bu hat aynı zamanda, gösterenlerin yüzer-gezer haldeki akışı nedeniyle ideolojik etkinin, onları bir momentte geçici olarak sabitleyebileceğini ve bu momentte oluşan anlamın etkisiyle bir gerçeklik kurgusunun yapılandırılabilceğini tartışmamıza da olanak tanımaktadır.

Lacanyen psikanalizde gerçek ve gerçeklik (nesnel gerçeklik anlamında) kavramları tamamen farklı ve bir araya gelmeyecek, kesişimin, örtüşmenin imkânsız olduğu kavramlara karşılık gelir (Žižek, 2011a, s. 247). Gerçek, Lacan'ın özneyi oluşturan üç düzeninden⁵ biridir. Homer, Lacan'ın anlaşılması en zor kavramlarından biri olarak "Gerçek" kavramına işaret eder (2013, s. 113-115). Çünkü "Gerçek" bir

⁵ Bu üç düzen Gerçek, İmgesel ve Simgesel düzenlerdir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı ele alınacaktır.

“şey”e karşılık gelmez ve maddi bir nesnede vücut bulması imkansızdır. Bu bağlamda “bilinmeyen”e karşılık gelmektedir:

“Gerçeğin var olduğunu biliriz, çünkü onu deneyimleriz ve o, söyleme bir gösterge olarak girer -çocuğun ağlaması gibi- fakat onun köklendiği yer sembolleştirmenin ötesindedir. Bu nedenle gerçek, bir nesne, bir şey değildir; ama sembolik gerçekliğimize, gereksinim biçiminde zorla giren, baskılanmış ve bilinçdışı olarak işleyen bir şeydir. (...) Kısacası, gerçek var değildir, çünkü varoluş düşüncenin ve dilin bir ürünüdür ve gerçek dilden önce gelir. Gerçek ‘sembolleştirilmeye mutlak bir biçimde direnendir’” (Homer, 2013, s. 115-116).

Lacanyen psikanalizde “Gerçek -ya da *Grund*- henüz dil tarafından bölünmemiş olduğu haliyle dünyadır” (Myers, 2014, s. 69); bir başka deyişle “Gerçek, dil tarafından bıçaklanmadan önceki haliyle dünyadır” (Myers, 2014, s. 45). Gerçeklik kavramına baktığımızda ise Lacanyen Simgesel düzenle, dilin alanı ile ilgili olduğunu görürüz; zira “Gerçeklik, Gerçek’in simgeleştirilebilen kadarıdır” (Žižek, 2011a, s. 247). Daha önce de bahsedildiği gibi gerçek ve gerçeklik, kesişmesi imkânsız iki kavrama karşılık gelmektedir; fakat ideoloji devreye girdiğinde ve ideolojik fantazinin kurgusunda gerçek ile gerçekliğin arasında var olan kapanması imkânsız olan bu uçurumun, boşluğun kapatılabileceği vaat edilmektedir (Stavrakakis, 1999). Buna karşın gerçeklik ve gerçek arasındaki bu boşluk, bütün söylemlerde ve ideolojik etkinin devrede olduğu her anda orada bulunacağı için gerçeklik kurgusunun kendisi, yalnızca fantazi düzeyinde kalan ve gerçekleşmesi imkânsız bir tahayyül olarak var olabilmektedir.

Žižek’in ısrarla üstünde durduğu gibi gerçek ve gerçeklik arasındaki bu kapanmaz boşluk, bu paradoksal ilişki sürecin her aşamasında devrededir (2011a, s. 247). Bu nedenle Kemalist söylemin, öznelerin eklemleneceği bir anlam alanı yapılandırmak ve gerçekliği de bu anlam alanında belirli noktalara sabitlenmiş gösterenlerin oluşturduğu bir zincir içerisinde kurgulanmasını sağlamak gibi bir işlevi söz konusu olsa da bu gerçeklik kurgusu, son kertede ancak ideolojik fantazinin sahnesinde varlığını sürdürebilir. Dolayısıyla Kemalist söylem, dilin sonsuz ufukları

içinde belirli bir anlam alanı oluşturmayı ve bu alan içerisinde öznelerin eklemleneceği gösterenler zincirini anlamlı bir bütün oluşturacak bir momentte sınırlayarak yapılandırmayı başarmış olsa da, gerçeklik kurgusunun bu yapısı nedeniyle ideolojik fantazideki temsillerin, kimliklerin her biri bu söylemsel uzamın dışına her çıkışında o yüce anlamını yitirmek gibi bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Ayrıca dildeki gösterenler, daima yüzer-gezer bir hareket halindedir. Dolayısıyla onların sabitlendikleri anlam noktaları da bu sabitleme momentinin sonunda kayarak yerlerini başka gösterenlere bırakmak zorundadır ve gösterenler arasındaki bu yerinden etme ilişkisi hiçbir zaman sona ermeyecek bir süreçtir.

Bir söylem, anlamı belirli sınırlar içerisinde yapılandırmaya muktedir olsa da son kertede, bu anlam alanının tutarlılığı, evrenselliği ve zamana karşı direnci hiçbir zaman tam olarak sağlanamaz. İdeolojik alanın bu şekilde yapılanmasından dolayı özne, yapının kendisine sağladığı tastamam bir özdeşlik konumunu bu alanda bulamayacağı için, kendi hikâyesini doğrudan doğruya özdeşleştireceği bir deneyimi bu alanda yaşayamaz. Tam da bu nedenle, Copjec'in (1994, s. 16) de işaret ettiği şekilde Althusserci teze eklemlenen özne tartışmalarında başat rol oynayan ve Lacan'ın Ayna Evresi deneyimine eklemlenen bir özdeşleşme ilişkisini özne ve ideoloji arasındaki ilişkinin merkezine yerleştirmek oldukça sorunludur. Özne konumları ve özne kategorileri ideolojik alanda yapılandırılabilir; ancak bir öznenin anlam alanında belirlenmiş bu konumlara tam olarak yerleşmesi ve burada tutarlı bir imgesel özdeşleşme ilişkisi kurması, söylemin böylesi kaygan bir zemine sahip olmasından dolayı en başından olanaksızdır. Bu kategorilerin her biri, varlığını sürdürmek için ideolojik fantazinin desteğine muhtaçtır; ancak fantazinin kendisi, bu ideolojik etkinin sınırlarının ötesinde kendiliğinden kaybolmaktadır.

Bu noktada psikanalizin öznesini tartışmaya dahil etmek gereklidir. Söylemin zeminindeki bu kararsız halini göz önünde bulundurduğumuzda, özne ile söylem

arasındaki bu ilişkinin merkezine bir “eksik”, yeri bir türlü doldurulamayacak olan bir boşluğun yerleştiğini daima göz önünde bulundurmak önemlidir. Bu yapısal alanda belirlenmiş anlam son kertede “eksik” kalır; ama aynı zamanda öznenin kendisi de onun anlamına eklemekte “eksik”tir. Sigmund Freud, bu durumu açıklamak için “*fort-da*” oyunu oynayan bebeği kullanmıştır: Anneden kopuşu deneyimlemiş bebek, yaşadığı bu ilksel eksiklik travmasını kapatmak için bir ipe bağlı makarayı fırlatıp çektiği bir oyun oynar ve bu oyun sahnesinde makarayı her fırlattığında “*fort*” (orada) her çektiğinde de “*da*” (burada) seslerini çıkararak anneden kopuş ile eksik kaldığı o haz ilkesinin ötesindeki hazzı, anneye yönelik dürtülerini artık haz ilkesine uydurma yoluyla telafi etmeye başlamıştır (Freud, 2011, s. 27-28).

Psikanalizin öznesinin kuruluşunda bu ilksel eksiklik travması, onun anlam alanından gelen mesajın yorumlaması ve dürtülerini bu alanda yapılanmış haz ilkesine uydurmak için bir referans noktası olarak kullanmasını sağlayan önemli bir deneyimdir. Saffet Murat Tura’nın belirttiği haliyle bu, “Kültürel insanın temel dramı ve çelişkisi” olarak görülmelidir: “Ardında bıraktığını ileride arayacak, toplumsallaşmanın ilk adımı ile yitirdiğini (yani narsistik bütünlüğünü) toplumsallaşma sürecinde kapatmaya çalışacaktır. İşte bizi kültürel dünyada yol almaya iten nostaljinin, eksiklik duygusunun temeli budur” (2010, s. 197). Özne, dilin alanına girdiğinde en başından kendinde eksik olan şeyi, başka bir şeyle ikame etmeye kalkıştığı için son kertede bu ilksel eksiği unutmasını sağlayacak hiçbir deneyimle karşılaşamayacak, dolayısıyla yine eksik kalacaktır. Bu bağlamda özne için söylemin uzamındaki gösterenlerin yüzer-gezer akışından çok, gösterenler zincirinin belirlenmiş bir sınır içerisinde sabitlendiği ve böylece özneye bir anlam sağlayabildiği momentin ortaya çıkması önemlidir. Bu momentte sunulan olanakların hiçbiri öznenin ilksel eksiğini kapatmasını sağlayamaz; ama yine de özne, buradaki anlam onun eksiğini kapatacakmış gibi yapmayı yeğler.

Lacan için bu ilksel eksiğin deneyimi, onun bölünmüş bir özne olarak kurulmasına dayanak oluşturan ayna evresinde gerçekleşmektedir. Bu evre, bebeğin 6 ila 18 aylık gelişim dönemine denk düşmektedir: “Ayna evresi EGO’nun özdeşleşme yoluyla oluşumunun izahıdır; ego kişinin kendi AYNA İMGESİ’yle özdeşleşmesinin ürünüdür” (Evans, 2019, s. 46-47). Burada ayna evresi adlandırmasında yer alan ayna kavramı gerçek bir ayna da olabilir, su gibi yansıtıcı bir düzlem de olabilir. Bunun yanında ayna kavramı annenin veya bir başkasının bebeğin gözlerine yansıyan imgesine de karşılık gelebilir. Burada kritik olan nokta 6-18 aylık olan bebeğin kendini ayna deneyimiyle birlikte bir bütün olarak algılamaya başlamasıdır. Bu bağlamda ayna evresi ile ego, yani benlik oluşur⁶ (Balkaya, 2013, s. 53-54). Bebek kendi bedeninin bir bütün olduğuna dair idraki ayna imgesi yoluyla edinir; bebeğin kendini parçalar halinde ve bir birliğe sahip olmayan bir biçimde görmesine son veren ve ona bütünlük duygusu veren şey ayna evresinde karşılaştığı bu ayna imgesidir. Bebeğe birlik duygusunu kazandıran bu deneyim bebeğin ayna imgesi ile özdeşleşmesidir.

Bu imgesel özdeşleşme, aynadaki imgesi bebeğin kendini bir bütün olarak algılaması açısından hayati olmakla birlikte; “aynı zamanda imge, kendilikle karıştırılması bakımından yabancılaşma’dır. İmge, aktüel olarak ben’in yerini almaktadır. Bu nedenle birlikli bir ben duygusu, ben’in bir-başkası olması, yani kendi ayna imgemiz pahasına edinilmektedir” (Homer, 2013, s. 41-42). Anne faktörünün buradaki rolü nedeniyle çocuk, ayna evresinde karşılaştığı imge ile özdeşleşerek edindiği “ben”i, simgesel düzende “özne-ben”e dönüştürecek dışardan gelen bir aracıya ihtiyaç duymaktadır. Lacan’ın “*babanın adı*” olarak adlandırdığı bu aracının müdahalesi ile öznenin gerçekliğine “başka, farklı ve hakikatin tüm ilkel nesnelerini tesis eden bir şey” sokulmuş olur (2014, s. 51). Çocuk, kendinin annesinden ayrı bir varlık olduğunu

⁶“Lacan, bebeğin aynada gördüğü imge olan ben ile, dilde özne olan ben arasındaki ayrım için Fransızca’nın ‘je’ ve ‘moi’ sözcüklerinin oluşturduğu ayrımdan yararlanır (...) Dildeki ‘ben’ simgesel, ayna evresinde edinilen ‘ben’ ise tamamen imgeseldir” (Balkaya, 2013, s. 54-55).

bu üçüncü kişinin ortaya çıkması ile idrak edebilecektir; çocuğun simgesel düzene girişini gerçekleştirecek olan *oedipus karmaşası* da burada ortaya çıkmaktadır. Çocuğun dilin alanına girmesi, onun bir özne olarak gelişim aşamasında oldukça narsistik bir etkide bulunan simgesel kastrasyonla karşılaşmasına sebep olmaktadır; onu bir özne olarak imleyen bu alan, aynı zamanda ensest yasağı ile onu anneden koparmıştır (Tura, 1994, s. 12-13).

Çocuk önceden annesi ile bir bütün olduğunu zannederken *oedipus* karmaşasıyla birlikte annesinin arzusunun babaya ait olduğunu anlar ve anne-çocuk birliği ensest yasağı ile bozulur. Oedipus karmaşası psikanalizde annenin fallusuna yani arzusunun nesnesine babanın sahip olduğunu düşünen çocuğun babasına karşı beslediği nefret duygularına karşılık gelir. Bu noktada, fallusu kendisinde eksik gördüğü ve buna babanın sahip olduğunu düşünen çocuk Babanın-Adı yoluyla simgesel düzene girer ve “bu kökensel arzu ‘fallus olmak’ arzusu olarak bilinçdışına kodlanır” (Balkaya, 2013, s. 58-61). Oedipus kompleksi ile çocuğun Babanın-Adı yoluyla simgesel düzene girmesi ve dilin alanında bir özne olarak belirmesiyle, bu kökensel arzu temel bir eksiklik, *jouissance* kaybı olarak bilinçdışı arzusunun oluşmasına sebep olur. Yaşadığı bu eksiklik travması ile simgesel düzende kökensel eksikliğin peşinde özne, tatmini imkânsız olan bilinçdışı arzusunu kültürel yüceltmeler ile tatmin etmeye çalışır. Böylece hem kendi benliğine hem de arzusuna neden olan temel eksikliğe, onu tatmin edecek olan “şey”e, yani *jouissance*’a yabancılaşmış olur. Freud’un büyük bir önem atfettiği *fort-da* oyunu sonrasındaki süreç, Lacanyen bir tartışmada bu şekilde ilerlemektedir. Freud, bu oyunda çocuğun “orada” ve “burada” sözlerini tekrar ederek “annenin ortadan kaybolmasının yarattığı etkiyi telafi ettiğini vurgular” (Lacan, 2013, s. 68). Buna karşın Lacan, bu oyunda basit bir telafi işleminden fazlasının yer aldığını ileri sürmektedir:

“Küçük öznenin *fort-da* oyununa talim edebilmesinin nedeni aslında talim etmemesidir, çünkü hiçbir özne bu radikal eklemlenmeyi kavrayamaz. Bir makarayla, yani *objet a*’yla onun talimini yapar. O nesneyle talim yapma

işlevi, varsayılan herhangi bir hakimiyete değil, bir yabancılaşmaya göndermede bulunur; sonsuz tekrarla hakimiyetin artırılacağını düşünmek zordur, oysa o sonsuz tekrar öznenin radikal bocalamasını gün ışığına çıkarır” (Lacan, 2013, s. 253).

Buradaki asıl mesele *objet petit a*’nın, tıpkı çocuğun oyununda olduğu gibi “öznenin radikal bocalamasının” altında yatan temel öge olduğudur. Özne o ilksel kaybını, o haz ilkesinin de ötesine yerleşen bir haz olan *jouissance*’ı hiçbir zaman ikame edemez; ama yine de ikame edebiliyormuş gibi yaparak bir zevk ürettiği sonsuz bir devinime girer. Küçük öznenin annesi ile bir bütün olduğunu varsaydığı hazdan mahrum edilişi, onun elindeki makara ile olan devinim hareketini bir *objet petit a*’ya (arzu nesnesinin nedenine) dönüştüren bu oyuna yöneltmektedir. Her ne kadar henüz konuşamayan bir çocuk da olsa buradaki özne, annesinin orada olmadığını gayet iyi bilir; ama yine de elindeki makarayı ileri atıp geri çekerek “*fort*” ve “*da*” gösterenlerini sesiyle işaretleyerek *objet petit a*’yı sahnelemeyi başarabilmektedir.

Bu nokta ayrıca, Freud’un *kültür* kavramına yönelik dört bakış açısının birleştiği yer olarak da karşımıza çıkmaktadır. Dilin alanı, özneyi halihazırda orada bekleyerek onu ilksel hazdan, haz ilkesinin de ötesinde bulunan hazdan koparmakta; ama aynı zamanda *jouissance*’ın yerine ikame edeceği şeyi arayacağı bir gerçeklik alanını olarak sağlayacak gösterenleri de ona sağlamaktadır. Tekrar *fort-da* oyununa dönersek, evin içindeki sosyo-simgesel alan çocuğu anneden (aynı zamanda anneyi çocuktan) koparır. Anne işe gitmiş de olabilir, baba ile yalnız vakit geçirmek için ayrılmış da olabilir, ev işleriyle ilgileniyor da olabilir; ancak çocuk öznenin doğduktan sonra kendisini içinde bulduğu bu simgesel düzen, onun orada yalnız kalmasını sağlayan müdahaleyi gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla burada oyun, bir ikame olarak devreye girmekte ve çocuğun yokluk ile varlık, orada olmak ile burada olmak arasında bir türlü kapatamadığı açıklığı örtbas edecek bir sembole dönüşmektedir.

Oyunun kendisi, onun artık bir özne olarak sonu olmayan bir bocalamaya ve kaybettiği *jouissance*'ın yerine koyacak arzu nesnesini/nesnelerini arayacağı bu sonsuz sürecin içerisinde yer almaya başladığını göstermektedir. Bilinçdışı arzusunu tatmin edecek *jouissance*'a ulaşmasının imkânsız oluşu, onu artık simgesel düzenin etkisi ile eksik kalmış ve kendi varlığı ile bu alan arasında bölünmüş bir özneye dönüştürmüştür. Buna karşın özne geliştikçe ve büyüdükçe simgesel düzenin alanı da genişleyeceği için artık babanın yol gösterici müdahalesini devralacak başka bir işlemin gerçekleşmesi gerekecektir. Söylem, bu noktada devreye girmektedir. Özne için, dilin alanında yüzer-gezer halde bulunan gösterenlerin belirli anlam noktalarına sabitlenerek anlamlı bir bütün olarak görünmesi oldukça önemlidir. Söylem, gösterenleri bir zincir oluşturacak şekilde yapılandırmakta ve babanın adı ile başlayan müdahaleyi özne için devam ettirmektedir. Dolayısıyla öznenin arayışı artık, bu gösterenler zincirine eklemlenerek kuracağı dolayım ilişkisi ile sürdürülecek ve bu anlam alanı içerisinde yapılacaktır.

1.2.1. Söylem Düzeyine Gösterenler Tarafından Eklemlenen Lacanyen Özne

Bu tez çalışmasında, söylem alanında gösterenler zincirine eklemlenen özneyi daha iyi anlamak için Lacanyen özneyi daha ayrıntılı ele almamız gerekmektedir. Bu bağlamda, özne tanımlarına baktığımızda Türk Dil Kurumu (2023) özneyi, “cümlede yüklem belirtiği işi yapan veya bir oluşa konu olan öge; fail, süje” olarak tanımladığını görmekteyiz. Bu anlamıyla Türkçe’de öznenin eyleyen, fail, aktif konumu vurgulanmaktadır. Bunun yanında, Merriam-Webster’in (2023) tanımına göre özne, “otorite veya kontrol altına alınmış olan” olarak tanımlanmakta ve “bir hükümdara tabi olan ve hükümdarın kanunlarına göre yönetilen kişi” veya “egemen bir gücün veya devletin topraklarında yaşayan, korumasından yararlanan ve ona bağlılık borcu olan kişi” olarak örneklendirilmektedir. Dolayısıyla İngilizce’deki anlamında öznenin pasif konumu vurgulanmaktadır. Benzer bir şekilde Bülent Somay da Türkçe’ye *özne* olarak

çevrilen *subjet/sujet* kavramının İngilizce, Fransızca ve Latince’de taşıdığı ikili anlamın

Türkçede es geçildiğine dikkat çekmiştir:

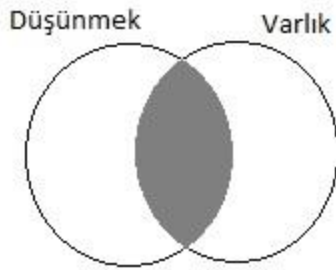
“Subject, İngilizcede hem teba hem de özne anlamına gelir. Dolayısıyla Türkçede taşıdığı felsefi (‘ben olma durumu’, öz=ben) ve gramatik (eylemi yapan, eyleyen, fail) anlamının ötesinde ve ona bir bakıma ters bir anlam daha taşır. ‘Subject/sujet’, ‘özne’ anlamına gelmeden önce ‘teba’ demektir; Latince sub_ öntakısının da belirttiği gibi, bir üst-ast ilişkisini, bir tabiyet, bağımlılık ilişkisini gösterir öncelikle” (Somay, 2015, s. 123).

Lacanyen özne kavramının asıl anlamına kavuştuğu noktayı burada bulabiliriz; zira özne simgesel düzende var olabilmek için dilin alanında bölünmüş, üstü çizili bir hale gelmiştir ve dolayısıyla onun kuruluşu bu alana bağımlıdır. Somay’a göre Lacan’ın “üstü çizili/yasaklı özne” (*S barree*) kavramı bu bağlamda totolojiktir; çünkü üstü çizili olmayan özne zaten yoktur (2015, s. 123). Bir başka ifadeyle: “Humanizmin ‘ben’ diyen bölünmemiş, yekpare öznesinin tersine, Lacan’da özne bölünmüşlüğüyle tanımlanır” (Žižek, 2011a, s. 250).

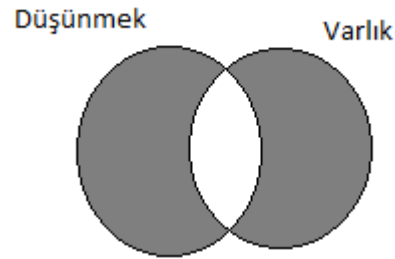
Lacan’ın \$ sembolü ile gösterdiği özne, “dil tarafından yasaklanmış” bir haldedir: Bir gösterenin -Lacan bunu S_1 ile gösterir- etkisi altına girerek gözden kaybolur ve bu gösteren öznenin yerini alır (Fink, 2020, s. 76-77). Dolayısıyla simgesele girişten itibaren “hakiki özne çizginin altına gösterilen olarak çekilirken, çizgi üstünde yer alan bir gösteren tarafından temsil edilmeye başlar” (Jameson’dan akt. Sarup, 1992, s. 111). Artık “özne yalnızca bir çarpıntı, nadiren meydana gelen bir *itki* ya da hemencecik kaybolan, yok olan bir kesinti olarak ortaya çıkıp gösteren vasıtasıyla ‘kendini dışavurur’” (Fink, 2020, s. 77). Lacanyen psikanalitik kuramdaki “gösteren bir özneyi diğer bir gösteren için temsil edendir” ifadesinin bize Lacanyen özne tanımını vermesi bu yapısal ilişkiye dayanmaktadır: Simgesel düzende vekiller tarafından temsil edilmeye başlanan bu özne, artık kendine yabancılaşmış bir özne olarak kurulmuş olur.

Lacan'ın bu özne kavrayışı, Sigmund Freud'un özne kavrayışından hareket etmektedir. Lacan'a göre "özneyi dünyayla tanıştıran Descartes'tır" (2013, s. 50) ve o meşhur "Düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi ile Descartes, onu bir çeşit "kesinliğin öznesi" olarak kurmuştur (2013, s. 42-43). Lacan için Freud'un özne kavrayışını Descartes'ın önermesindeki kesinliğin öznesinden farklı kılan şey, onun özneye hitap ettiği şu sözlerde aranmalıdır: "*Burada, rüyanın alanında, evindesin*" (2013, s. 50). Yani Freud öznenin evi olarak, Descartes'ın aksine öznenin kendi kesinliğinin farkına vardığı "düşünüyorum" anını değil; öznenin ne düşündüğünü tam olarak bilemediği ve ne düşündüğünden bir türlü emin de olamadığı o rüya anını, bilinçdışının alanını öne çıkarmaktadır. Lacan'ın "yenilik gibi görünen" müdahalesi, burada muğlak görünen, travmatik müdahaleler ile şekillenmiş ve dilden çıkarılmış olarak kabul edilen bilinçdışını doğrudan özneye bağlaması ile öznenin bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını (Lacan, 2013, s. 49) ileri sürmesidir.

Lacan'ın bilinçdışı formülasyonu da bu yapısal kavrayışta oluşmaktadır: "*Bilinçdışı Öteki'nin söylemidir*" (2005, s. 39) der Lacan; çünkü öznenin bilinçdışı, onun dil düzeyinde karşılaştığı Öteki'nin alanı içerisinde, Öteki'nin söylemine eklemlenmesi ile yapılanmaktadır. Bu bağlamda öznenin var olabilmesi için gereken faktör, özne onun farkına varmadığı anlarda devrededir. Bruce Fink (2020, s. 79), bu iki özne kavrayışı arasındaki farkı şu şekilde detaylandırmaktadır:



Şekil 1. Kartezyen Özne



Şekil 2. Lacanyen Özne

“Lacan Descartes’ın öznesinin de -*cogito*- böyle kısa ömürlü olduğunu ileri sürer. Kartezyen özne kendi kendine ‘düşünüyorum’ dediği her an kendi *varlığına* hükmeder. Kendini var olduğuna ikna edebilmek için ‘düşünüyorum’ sözünü kendine tekrar tekrar söylemesi gerekir. Yani, olur da bu sözü tekrarlamayı bırakırsa var olduğuna dair inancı kaçınılmaz olarak buharlaşacaktır. Descartes, öznesinin varlığını, Tanrıyı -Kartezyen evrendeki pek çok şeyin garantörüdür- meseleye dahil ederek sağlama alabilmiştir, fakat Lacan, analizinde Kartezyen öznenin anlık, gelip geçici doğasına odaklanır (...) Descartes düşünme ile varlığın kesiştiği bir noktayı kavramsallaştırır: Kartezyen özne kendine ‘düşünüyorum’ dediğinde varlık ile düşünme bir anlığına çakışır. Descartes’ın bu çakışmanın söz konusu öznenin varlığının temeli olarak iş gördüğünü düşündüğü açıktır; bu bakımdan konuşan öznenin ‘ben’ olduğu düşüncesine katılır. Lacan’ın düşüncesiye, daha ziyade ütöpik bir bakıştır. Özne, yani Lacan’ın bu terimden anladığı haliyle özne düşünce ile varlığın çakıştığı bu pastoral ana sığınmaz, aksine, birinden birini seçmek zorunda kalır. Aynı anda ikisine birden sahip olamaz; ya düşünceye, ya varlığa ‘sahip’ olabilir” (Fink, 2020, s. 78-79).

Dolayısıyla Lacan’ın özne kavrayışında öznel varlığın ve ona içsel olan öğelerin tümü, kesinliğin devreye girdiği anda ortadan kaybolmaktadır. Bu nedenle bilinçdışı, elden kaçan bir kesinliktir ve öznenin kuruluşu elden kaçan bu kesinliğe tabidir (Lacan, 2013, s. 135). Lacan aynı zamanda, Descartes’ın özne kavrayışının garantörünün Öteki olduğunun da altını çizmektedir: “Kesinliğin öznesinden bahsettiğimde, Descartes’ta Ötekinin temel denge unsuru rolünü oynadığını açıkça belirttim; Descartes’ta Ötekinin hiçbir şekilde yanıltıcı olmaması gerektiği vurgulanır. Analizde bu Ötekinin yanıltılma tehlikesi vardır” (2013, s. 141). Yani Kartezyen öznenin, kendisine dışsal olan ve onun varlığını kesin bir şekilde sağlayabilen bir alan üzerinden kurulduğu kabul edilir. Psikanalizin özne kavrayışında ise bu belirlenimin kendisi hiçbir zaman kesin olamaz; çünkü işaretin kendisi bir boş gösterendir ve öznenin varlığı bu gösteren tarafından işaretlense de kendi varlığı ile bu gösteren arasında tutarlı bir özdeşlik kuramaz. Lacan’ın cümleleri ile ifade edecek olursak:

“Biz ise sözcük dağarcığımızda özneyi tersine, gösterene göre ikinci sırada oluşmuş olması sebebiyle üstü çizgili S [\$] ile temsil ediyoruz. Bunu örneklemek için, şeyin en basit haliyle tek çizik olarak gösterilebileceğini

hatırlatacağım. İlk gösteren çentiktir, örneğin öznenin *bir* hayvan öldürdüğü onunla gösterilir, o sayede, on tane daha öldürdüğünde kafası karışmayacaktır. Hangisinin hangisi olduğunu hatırlaması gerekmeyecek ve bu tek çizikten yola çıkarak öldürdüklerini sayacaktır. Özne kendi yerini de tek çizikle belirler ve kendini önce, ilk gösteren olan dövmeyle işaretler. Bu gösteren, bu *bir* yerleşir -hesap *bir* tane birdir. Özne kendini bir seviyesinde değil, *bir* tane bir seviyesinde, hesap seviyesinde özne olarak belirler. Bu iki bir, daha bu aşamada birbirinden ayrılır. Böylece ilk bölünme ortaya çıkar, ilişkileri içinde en başta kendisini özne olarak kurmasını sağlamış olan göstergeden ayrılır. O zaman \$'nin işlevini *objet a'nın* imgesiyle karıştırmamanız konusunda sizi uyarıyorum, zira özne kendisinin bir ikiz eşinin böyle oluştuğunu görür- bir anlık dayanıksız, yansımaya dayalı hakimiyet imgesinden oluşuyormuş gibi görür, sadece kendini hayal etmesi sayesinde insan olduğunu hayal eder” (Lacan, 2013, s. 149-150).

Buradaki çentik, öznenin kendi varlığını Ötekinin alanında işaretlemesine yarayan gösterenin ta kendisidir. Duvara çizdiği çentik ile özne kendisini bu *bir* gösterenini kullanarak duvara, dilin alanına sembolik olarak işaretlemiş olur. Bu işaretleme aynı zamanda, onun kendi öznel varlığını da bu *bir* göstereni ile kendisine dışsal olan alana yerleştirdiği anlamına gelmektedir. Bu çentik özneyi, kendi varlığı ile anlam alanında işaretlendiği konumu arasında ikiye bölmektedir; ancak özne, bu duvarda bir özne olarak var olabilmek için öncelikli olarak bu gösterenin etkisi altına girmek zorundadır. Aksi takdirde kendi öznel varlığı, duvarda işaretlenmiş *bir* çentiği ile gösterilmediği için orada var olması bir anlam ifade etmeyecektir. Buradaki temel sorun, öznenin bu iki alan arasındaki boşluğu hiçbir zaman kapatamayacak ve anlam alanındaki o çentik ile kendi varlığındaki “ben” arasındaki özdeşleşmeyi hiçbir zaman tam anlamıyla sağlayamayacak olmasıdır. Buradaki en önemli nokta, Lacan’ın bu özne kavrayışı nedeniyle, onun kuramsal hattının taşıyıcı ayaklarından biri olan ayna evresindeki imgesel özdeşleşme deneyimine benzer bir ikincil özdeşleşmenin, özellikle de sembolik alanda, Ötekinin sağladığı anlam düzeyinde gerçekleşmesinin imkânsız olduğudur.

Dolayısıyla buradaki yapısal etkiyi Lacanyen bir hatta tartışacaksak, ideolojik alanda kurgulanmış ve anlam alanında işaretlenmiş olan kimlikler veya kendilikler ile

özne arasında bir özdeşleşme ilişkisinin imkânsız olduğunu en başından unutmamak gerekmektedir. Ernesto Laclau, Slavoj Žižek’in “*İdeolojinin Yüce Nesnesi*” kitabı için kaleme aldığı *Önsöz* içinde bunun ne kadar önemli olduğunu altını çizmektedir: Bu işlem anlam alanında öznenin özüne dair olanı değil, tözüne dair olanı işaretlemektedir ve özne, bu işaretlemeye “*kendini töz olarak* (yani, kendi başına varolan yabancı, verili, dışsal, pozitif bir Kendilik olarak) *yaşadığı sürece tözdür*; ‘özne’ ‘töz’ün kendi kendisiyle arasındaki bu iç mesafeye verilen addan, tözün kendini yabancı bir şey olarak algılayabildiği bu boş yere verilen addan başka bir şey değildir” (Laclau, 2011, s. 12-13). Yani ideolojik etki ile gösterenlerin yoğunlaştığı ve belirli kimlikleri birer özne konumu olarak işaretleyebildiği anlam alanında birer “Kendilik” oluşturulabilir; ancak paradoks, bu “Kendilik” oluşumlarının her birinin en başında birer töz olarak öznenin kopuk bir şekilde yapılandırıldığıdır. Son kertede yapısal olarak belirlenmiş bu kimlikler ile özdeşleşmeye dayalı bir özneleşme deneyiminden hareket etmek kuramsal açıdan sorunludur.

Zira psikanalizin öznesi, bu özdeşleşmenin imkânsızlığı nedeniyle üzerini çizen gösterenin yarattığı boşlukta, yarıktaki aranmalıdır. Copjec’in de işaret ettiği şekilde (1994, s. 21-22) Althusserci teze eklemlenen kuramsal tartışmalarda öznenin, ayna evresindeki imgesel özdeşleşmeyi tekrarlayarak aynı etkiyi sağlayacak bir deneyim yaşadığını varsayarak hareket eden analizlerin içinde her zaman bulunmaktadır. Bu deneyimin bir getirisi olarak birey, bir temsiller sistemi olarak yapılanmış ideolojik alanda karşısına çıkan gösterenlere yönelmekte ve bu alanda belirlenmiş özne konumları veya özne kategorileri ile özdeşleşerek ideolojik özneye dönüşmektedir. Buna karşın Lacanyen anlamda özneleşme süreci dile girişle, büyük Öteki ile kurulan sembolik temas ile başlamasına rağmen hiçbir zaman tamamlanamaz ve bu konumlardan her biri, öznenin uğrayacağı; ama aradığı anlamı hiçbir zaman bulamayacağı geçici konumlar olarak görülmelidir. Özellikle Lacanyen “büyük Öteki yoktur” düsturu burada oldukça

önemli bir işleve sahiptir. Büyük Ötekinin alanında gösterenler yüzer-gezer ve saf bir halde bulunduğu için bu alandaki anlam(lar)ın her biri özünde tutarsız, tamamlanmamış ve hiçbir zaman da tamamlan(a)mayacak bir şekilde yapılanmaktadır; çünkü bu alanın referans noktası olarak işleyen gösterenin kendisi de boş bir gösterenden ibarettir. Dolayısıyla özne bu alanda karşılaştığı bir gösterenin etkisine girse de bu etkinin yapılanması boş bir gösteren üzerinden olduğu ve tutarlılığını da bir türlü sağlayamadığı için süreçte imgesel bir özdeşleşme söz konusu olamaz. Žižek’ten aktaracak olursak:

“Tüm gösterenler aynı düzeyde değildir -hiçbir yapı tastamam olmadığı için, bir yapıda daima bir eksiklik olduğu için, söz konusu eksiklik gösterenin eksikliğinin göstereni olan ‘yansımali’ bir gösterenle doldurulur, belirtilir ve hatta ayakta tutulur. Özneyi eksiklikle bir tuttuğumuzda, eksikliğin yansımali gösterenin özneyi başka gösterenler için temsil ettiğini söyleyebiliriz. (...) Miller özne mefhumunu imgesel düzeye gönderme yapmadan oluşturur: Bu ‘gösterenin öznesi’ nin hiçbir yaşantısı, bilinci ya da genelde öznellik ile ilişkilendirdiğimiz başka bir yüklemi yoktur” (Žižek, 2015a, s. 597).

Lacan, bu tutarsız alanın özneyi “yitip giden varlık noktasına” dönüştürdüğünün üzerinde ısrarla durmaktadır; ancak özne aynı zamanda bu durumu “kendi yetersizliği zanneder” (2013, s. 91). Dildeki gösterenlerin birden çok gösterilene referans veriyor olması ve aynı zamanda sürekli bir akış halinde oluşunun yarattığı eksiklik, özne için simgesel düzenin yapısındaki bir gedik/eksiklik olarak değil, onu anlamlandırma sürecinde kendisinde var olan bir eksiklik olarak yorumlanır; zira özne zaten en başından beridir kendisini işaretleyen o *bir* göstereni ile kendi varlığı arasındaki yarılmayı kapatamamıştır. Bu sebeple özne bu yapı içerisinde her defasında yerinden edilmektedir; çünkü söz konusu eksikliği daima “eksikliğin göstereni olan ‘yanılsamali’ bir gösterenle” (Žižek, 2015a, s. 597) doldurmaya çalışacaktır. Paradoksal bir biçimde her yerinden edilişte bilinçdışının eklemlendiği söylemin devreye girmesi ile bu gösterenin veya onun işaretlediği diğer gösterenlerin yüceltilmesi sağlanmakta ve böylece yapıdaki eksikliğin üzeri örtülmektedir. Žižek’e göre buradaki temel sorun, en

başından itibaren buradaki belirlenimin var olmamasına rağmen sanki varmış gibi yapılmasına dayanmaktadır: Aslında “sıfır” olan gösterenin kendisi burada “bir” sayılır ve onun yokluğunu örtbas etmek için devreye *objet petit a*’nın, “tamamen virtüel olan, kendine ait pozitif bir tutarlılığı olmayan, ancak simgesel düzendeki bir eksikliğin pozitifleştirilmesine denk düşen bir nesnenin” devreye sokulması gerekmektedir (2015a, s. 598).

Bu nesnenin ortaya çıkması, gösterenlerin belirli düğüm noktalarına sabitlenerek veya dikilerek anlamın yapılandırılması işlemi sayesinde olanaklı kılınmaktadır. Bu bağlamda Lacanyen dikişin mantığı “hiç”i “bir şey olarak” saymaya dayanmaktadır (Žižek, 2015a, s. 167). Žižek’e göre dikiş işlemi, Althusser’in izinden giderek onun “temel bir ideoloji işlemcisi olduğu” bir anlayışta ele alınmalıdır; zira bu işlemde anlamın yapılanması, birbirine bağlantılı üç jestten oluşan bir işlemle söz konusudur: (1) anlam evrenselleşir; çünkü “sıfır-gösteren sırf bir ideoloji imi değil, her anlamlandırma yapısının bir özelliğidir”, (2) anlam öznelleşir; çünkü “öznenin anlamlandırma zincirine dahil olduğu nokta olarak yeniden tanımlanması” gibi bir özelliği vardır, (3) anlam zamansallaşır; çünkü “ampirik değil mantıksal olan, anlamlandırma yapısının kendisine kayıtlı bir zamansallık” içermektedir (2015a, s. 585). Dolayısıyla Althusser’in “(...) ideolojinin dışında (daha kesin olarak söylenirse sokakta) geçtiği sanılan şeyler gerçekte ideolojinin içinde geçerler. Demek oluyor ki, gerçekte ideolojinin içinde geçen şeyler onun dışında geçermiş gibi görünüyor” (Althusser, 2000, s. 64) şeklindeki tezi bu bağlamda oldukça önemlidir. İdeolojik etki, dikiş işlemindeki bu üç jestin içine sızarak her zaman için orada olmayı; ama aynı zamanda belirgin bir şekilde görünmemeyi başarır.

Bu çalışmada buraya kadar ele aldığımız Lacanyen psikanalizin öznesi ve onun söylem ile olan dolayım ilişkisini anlamak bize, Kemalist ideolojiyi neden hegemonik bir söylem olarak ele almamız gerektiğini anlamada yardımcı olması bakımından

önemlidir. Zira Kemalizmi bir söylem olarak kavramak, bize sadece özne ile ideoloji arasındaki dolayım ilişkisindeki yapısal etkinin nasıl oluştuğuna dair bir fikir vermekle kalmaz. Aynı zamanda Jameson'ın (1996, s. 207) dikkat çektiği gibi, ideoloji eleştirisinde oldukça sorunlu bir ikilem olan özneyi tartışmanın içerisine yerleştirme konusunda oldukça önemli bir imkân sağlamaktadır. Söylemin yapılanmasındaki bu kurgusal nitelik, özneye birebir özdeşleşme yaşayacağı özne kategorileri veya konumları sağlayamasa da öznenin, bu kurgulanmış alandan türeyen bir gerçeklik yanılsamasına eklemlenmesine olanak sağlamaktadır. Bu eklemlenme pratiğinin itici gücü, öznenin ilksel eksikliğini örtbas etmek için peşine düştüğü arzu nesnesidir. Žižek'e göre *a* nesnesi “*tanımı gereği, çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, ‘kendi içinde’ varlığı yoktur, zira tam da bu çarpıtmanın, arzunun ‘nesnel gerçeklik’ denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden başka bir şey değildir*” ancak bu arzu nesnesinin nedeni saf bir suretten ibaret olsa da, özneler üzerinde “maddi ve fiili” hayatlarını düzenleyen sonuçlar zincirini başlatan bir etkiye sahiptir (2005, s. 27).

Dikiş işlemi yalnızca bu etkinin devreye girmesini değil, aynı zamanda onun devam etmesini de sağlayacak dışsal bir müdahaleyi özneye sunmaktadır. Ötekinin tutarsızlığı, yetersizliği, eksikliği göz ucuyla da olsa belirginleştiği anlarda kendisini gösteren bu müdahale, öznenin yanılsamayı devam ettirmesini sağlayan hayali bir sahne olarak devreye girmektedir. Lacan, bu sahneyi “*fantazi*” olarak kavramsallaştırmıştır: “Lacancı teoride *fantazi*, öznenin *a* ile, kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu ‘imkânsız’ ilişkiye karşılık gelir. Fantazi çoğunlukla öznenin arzusunun gerçekleştirilen bir senaryo olarak tasarlanır. (...) Fantazinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzusunun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir” (Žižek, 2005, s. 19-20).

Kemalist ideolojinin söylem düzeyinde bu şekilde yapılandırıldığından hareket ettiğimizde, onun oluşturmaya çalıştığı “modern özne” kimliğine içsel bir sorunu da görünür kılabiliriz. Kemalist söylemin, özellikle Mustafa Kemal Atatürk’ün yaşadığı dönemde sağladığı önderlik sayesinde, belirli gösterenleri belirli anlam noktalarına sabitlemesi sağlanabilmiştir. Buna karşın dikiş işlemin, sıfırın bir olarak sayılması şeklinde yapılandırıldığı için bu gösterenler, sabitlendikleri anlam noktalarından sürekli olarak kaymıştır. Bu nedenle Kemalist söylemin oluşturduğu özne kategorileri ile öznelerin kuracağı bir özdeşleşme ilişkisi en başından anlam alanındaki bu tutarsız zeminde tökezlemektedir. Bu bağlamda Mustafa Kemal Atatürk’ün ölümünden sonra başlayan Millî Şef, Demokrat Parti Dönemlerini ve hemen hemen her 10 yılda bir gerçekleşmiş olan askerî darbeleri, söylemin zeminindeki bu tutarsızlığın bir göstergesi olarak görebiliriz. Bu bağlamda Nur Betül Çelik’in (2009) “Kemalizmin hegemonik bir söylem olarak yapılandırıldığı” tezi, bize oldukça verimli bir imkân sağlamaktadır. Bu nedenle öncelikli olarak Kemalist söylemin yapılanmasına, daha doğrusu anlam alanında hangi gösterenleri hangi noktalara sabitlediğine odaklanmak önemlidir.

1.3. Kemalist Söylemin “Kaplan Sıçrayışı”: Anlamın Pozitivist Sosyoloji ve Ziya Gökalp’e Dönerek Üretilişi

Taner Timur’a göre “Kemalizm”, modern Türk Devleti’nin kuruluşunda ve sonrasındaki belirli bir süreçteki genel politikanın yürütülmesinde temel olan bir fikir ve ilkeler bütünü olarak görülmektedir ve onun kökeni, batılı burjuva ideolojilerinin Türkiye’ye girdiği Jön-Türkler ve İkinci Meşrutiyet dönemlerine dayanmaktadır (1993, s. 98). Bu bağlamda Timur özellikle “Jön-Türkler -İkinci Meşrutiyet- İttihat ve Terakki çizgisini takib eden süreç içinde” Osmanlı aydınlarını etkileyen “ideoloji” olarak pozitivistimin öne çıktığının altını çizmiştir (1993, s. 99-101). Auguste Comte’un

kurucusu olduğu bir 19. yüzyıl Fransız felsefesi olarak ortaya çıkan pozitivism,
“analitik yöntemle dayanan”, “mekanik bir determinizm” içermektedir:

“Toplumsal olayları analitik bir yöntemle ele almanın önemli bir sonucu vardır; o da tarihi süreç karşısında takınılan tavidir. Pozitivist tahliller tarihi açıklayıcı bulmazlar ve senkroniktirler. Bunun anlamı elbette ki tarihin yadsınması değildir. Bizzat A. Comte da toplumların evrimini ‘üç hal kanunu’ ile izah ediyordu. Buna göre bütün toplumlar teolojik, metafizik ve pozitivist olmak üzere üç safhadan geçerek tekamüle ulaşıyorlardı. Ayrıca Comte, sosyoloji ilmini ‘statik sosyal’ ve ‘dinamik sosyal’ olmak üzere iki şekilde ele almıştır. Statik sosyal, toplumların ‘düzen’ini, dinamik sosyal ise ‘terakki’sini inceliyordu. Bu açıklamalarında A. Comte, tarihi süreci diyalektik bir devamlılık içinde değil, belirli kesintiler halinde ele almış ve çağdaş yapısalılık (structuralisme) gibi, tarihi yapan unsurları açıklığa kavuşturamamıştır. Statik sosyal, toplumu bir ahenk içinde kabul ediyor ve onu teşkil eden unsurların birbirlerini tamamlayıcı niteliği üzerinde duruyordu” (Timur, 1993, s. 99).

Timur, pozitivistimin etki alanının Jön-Türklerden itibaren belirgin bir şekilde genişlediğini ve son kertede Comte’un programının, “İttihat (ordre) ve Terakki (progres) fırkasının adı” olarak benimsenecek bir noktaya ulaştığına dikkat çekmiştir. Bu tespit, Kemalist Söylemi tartışırken dikkat etmemiz gereken önemli bir noktadır. Nur Betül Çelik, “*Kemalist Hegemony From Its Constitution to Its Dissolution*” başlıklı doktora tezinde (1996) cumhuriyetçi “devrim”in ne tam anlamıyla “radikal bir kopuş” ne de tam anlamıyla “saf bir devamlılık etkisi” olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda Kemalizm, 18. yüzyıla dayananan reformist uygulamaların birebir aynısı olmadığı ve kapsamını oldukça geniş bir alana yaydığı için onlara kıyasla “orijinal” olarak kabul edilmelidir; ancak bu döneme benzer “tekrarlar” içeren reformları nedeniyle de aynı zamanda bir “*ex nihilo*”⁷ olarak görülemeyecek bir yapıdadır (1996, s. 24-25). Bu nokta, Timur’un işaret ettiği pozitivism etkisinin yoğunlaştığı düğüm noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ahengin sağlanabilmesi için gereken dinamik etki, devrim sonrasında inkılâplar ile sağlanmaya çalışılsa da onun anlamı, geriye yönelik bir etki ile yapılanmaktadır.

⁷ Yoktan var olan.

Bu noktada Slavoj Žižek’in “fiili devrim” konusundaki uyarısını göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Žižek’e göre fiili devrimin gerçekleşebilmesi için, onun anlam düzeyinde gönderme yapacağı ve geçmişte başarısız olmuş bir devrim girişiminin söz konusu olması gerekir; ancak geçmişteki başarısız girişim burada “bastırılanın geri dönüşü” olarak ortaya çıkmaz:

“Demek ki yanıltıcı ilk izlenimin tersine, fiili devrim bir tür ‘bastırılanın geri dönüşü’ değildir - işin aslı, bastırılanların geri dönüşleri, ‘semptomlar’, geçmişte başarısızlığa uğramış, egemen tarihsel geleneğin çerçevesinden dışlanmış devrim girişimleridir; oysa fiili devrimci durum, semptomu ‘açığa çıkarma’, ancak tekrarlandıkları takdirde ‘olmuş olacak’ (ve bu noktada geri dönüşlü olarak zaten oldukları şey haline gelecek) bu geçmişteki başarısız girişimleri ‘kurtarma’ -yani Simgeselde gerçekleştirme- girişiminde bulunur. Nitekim Benjamin’in *Tezler*’i konusunda, Lacan’ın formülünü tekrarlayabiliriz: Devrim, kendine geçmişte destek filan aradığı için değil, kendini geçmişte tekrarlayan bu geçmiş ‘gelecekte geldiği’ -kendi içinde geleceğin açık boyutuyla çoktan yüklü olduğu- içindir ki ‘geçmişe doğru bir kaplan sıçrayışı’ yapar” (Žižek, 2011a, s. 156).

Žižek’in önemle üzerinde durduğu bu “kaplan sıçrayışı”, Kemalist söylemin fiili devrimden sonraki kuruluşu sürecinde de görülebilir. Pozitivizmin önceki başarısız girişimlerdeki belirgin etkisi, fiili devrimin gerçekleşmesi ile bir semptom olarak tekrar açığa çıkmıştır; ancak Kemalist söylem, gösterenler arasındaki farklılık ilişkisi üzerinden kendisini kuracağı bir anlam alanı da yapılandırdığı için, geçmişte yer alan bu girişimleri fiili devrim öncesindeki söylemin uzamına yerleştirme yolunu izlemiş ve dolayısıyla kendisini onun anlamından söylemsel olarak ayırtırmayı seçmiştir. Buradaki pozitivist etkinin bir başka göstergesi olarak, pozitivist bir sosyolog olan Emile Durkheim’in “toplumsal ahenk” ve “milli ruh” konusundaki metinlerine, İttihat ve Terakki’nin fikir babası olan Ziya Gökalp tarafından “*Türkçülüğün Esasları*”nda başvurulmuş olması, özellikle de Durkheim’in “kolektif bilinç” kavramından faydalanılması gösterilebilir; ancak daha belirgin bir örnek, Durkheim’in kitaplarından birinin Kurtuluş Savaşı devam ederken T.B.M.M. Hükümeti neşriyatı olarak Türkçe’ye çevrilecek kadar önemli görülmüş olmasıdır (Timur, 1993, s. 102).

Dolayısıyla Kemalist söylemin, kendisini her ne kadar fiili devrim öncesi dönemin söylemi ile arasındaki fark üzerinden yapılandırırsa da önceki döneme kaplan sıçrayışı yaptığı yerin, pozitivizm ile arasında gerçekleşen ve anlamın geriye dönük bir şekilde üretildiği bu düşünsel ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Mete Tunçay'ın (1999) altını çizdiği üzere Gökalp'in 1921 yılında yazdığı “*Doğru Yol: Hâkimiyet-i Milliye ve Umdelerin Tasnif, Tahlil ve Tefsiri*” başlıklı risalesinde ileri sürdüğü ilkelerin birçoğu 1923 yılında kurulan Halk Fırkası'nın kuruluş bildirisinde doğrudan kullanılmış (s.44), 1928'de “dinde yapılmak istenen düzeltimleri tasarlamak amacıyla” kurulan komisyonun raporunda yine Gökalp'in fikirleri belirgin bir şekilde yer edinmiş (s.223-224) ve “düşünsel kökleri bakımından” “19. yüzyıl Türkçülüğüne” dayanan 1930'ların “Türk Tarih Tezi” de yine Gökalp'in bazı yapıtlarında yüzeye çıkmıştır (s.310). Bu nedenle Gökalp'in fikirlerinin, Kemalist söylemin oluşumunda oldukça önemli bir referans noktası olarak işlediği ve fiili devrim sonrasındaki toplumsal düzenin sağlanacağı anlam alanının ana hatlarının da bu çerçevede oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözleri, Gökalp'in buradaki etkisini oldukça belirgin bir şekilde göstermektedir: “Bedenimin Babası Ali Rıza, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp'tir” (Küçükkan, 2022, s. 52).

Gökalp'in bir “uyum teorisyeni” olarak yaptığı çalışmalar ve düşünsel etkinliği, özellikle 1912 ve 1924 yılları arasındaki süreçte oldukça etkili bir rol oynamış ve “Batı gibi olmak” ve “kendimiz olmak” arasındaki uyum üzerine geliştirdiği fikirleri modernleşme hareketini belirgin bir şekilde etkilemiştir (Koçak, 2009, s. 374). Gökalp'in burada “kendimiz olmak” tartışmasında devreye soktuğu öge, “hars” kavramıdır. Gökalp “O halde, millet nedir?” sorusunu sorduktan sonra, toplumbilimin ispat ettiği üzere milleti oluşturan bağın “harsta, yani duygularda” yer aldığını ileri sürer: “Daha beşikte iken, işittiği ninnilerle ana dilinin tesiri altında” kalan bireyler, ana dilini hangi “cemiyyetten” almışsa “daima o cemiyyette yaşamak” isterler ve bu nedenle

“Millet, lisanca, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir.” (Gökalp, 1976, s. 17-18) Dolayısıyla milletin söylemsel düzeyde kurgulanışının kaplan sıçrayışını yaptığı yer, Gökalp’in pozitivist paradigmaya eklemlenen bu tespitinde aranabilir. Bu bağlamda “hars”, en başından itibaren milletin farkında olmadan edindiği ortak hislerin, duyguların ve yazılı olmayan kuralların bir bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Gökalp’ten aktaracak olursak:

“Harsa dahil olan şeylerse, usul ile, fertlerin iradesiyle vücuda gelmemişlerdir, sun’i değıllerdir. Nebatların, hayvanların uzvî hayatı nasıl kendiliğinden ve tabîi bir surette inkişaf ediyorsa, harsa dahil olan şeylerin teşekkül ve tekâmülü de tıpkı öyledir. Meselâ, lisan fertler tarafından usulle yapılmış bir şey değıldir. Lisanın bir kelimesini değıştiremeyiz. Onun yerine başka bir kelime icat edip koyamayız. Lisanın, kendi tabiatından doğan bir kaidesini değıştiremeyiz. Lisanın kelimeleri ve kaideleri ancak kendiliklerinden değışirler. Biz bu değışime seyirci kalırız. Fertler tarafından lisana yalnız birtakım istilahlaryani yeni lafızlar ilâve olunabilir. Fakat, bu lafızlar mensup olduğı meslekî zümre tarafından kabul edilmedikçe, lafız mahiyetinde kalarak, kelime mahiyetini alamaz. Yeni bir lafız, bir meslekî zümre tarafından kabul edildikten sonra da, zümrevî bir kelime mahiyetini alır. Ancak, bütün halk tarafından kabul edildikten sonradır ki müşterek kelimeler arasına girebilir.” (1976, s. 26-27)

Dolayısıyla Gökalp’in “hars” kavramının temelde, toplumsal bağı kurarak bir “cemiyet”in bir “millet”e dönüşmesini sağlayan bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Gökalp’e göre “Eski Osmanlı lisanında Şinasi’den beri milyonlarca yeni lafızlar” icat edilmiş; ancak bu lafızların yalnızca çok küçük bir kısmı bir zümrenin kelime dağarcığına girebilmiş ve imparatorluk genelinde kabul edilen ortak kelimelerin sayısı yalnızca beş-on kadar olabilmıştır (1976, s.27). Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde müzikten edebiyata kadar geniş bir alana yayılan millî bir Türk kültürü var olmasına rağmen yeterince gelişmemiş, bunun yerine farklı cemaatlerin kültürlerinin etkisi ile “Türk”e ve “Osmanlı”ya ait iki ayrı kültür, sanat ve hatta ahlâk alanı ortaya çıkmış ve “Osmanlı”ya ait olandaki bu yapısal sorun, “Türk”e ait olan her şeyin gelişmesini engellemiştir (1976, s. 28-34). Buradan hareketle Türklüğe ait harsın,

Osmanlı'nın etkisi ile hak ettiği değerdan uzaklaştırıldığı ve bu haliyle de millî toplumun bağının oluşturulmasını tam olarak sağlayamadığı söylenebilir. Gökarp “*Yeni Türkiyenin Hedefleri*” (1974) kitabında bu sorunun özellikle Tanzimat’tan beridir İstanbul’da görüldüğünü belirtmektedir; zira Rum, Ermeni, Fransız, İngiliz, Alman gibi farklı “harslar” içinde yaşayan Türk ailelerinde ve “Türk harsında” bir çözölme gerçekleşmiş ve böylece Türklerde “harssız bir sınıf” ortaya çıkmıştır (s.39). Bunun sebebi Türklerin, Japonlar gibi Avrupa’nın yalnızca medeniyetini alarak kendi millî harslarını korumak yerine, yabancı harslara daha fazla önem vererek kendi “millî harsını” ihmal etmiş olmasıdır (Gökarp, 1974, s. 39).

Gökarp, bu sorunu aşmak için 19. yüzyıldan beridir süregelen “Batı’dan neyin ne derecede alınması gerektiği” tartışmasına “hars” ile “medeniyet” arasında yaptığı bu ayrım üzerinden bir cevap aramaktadır:

“II. Meşrutiyet Dönemi halk ve halkçılık kavramlarına için önemli bir kültürel boyutu da geçerken not etmek gerekli. Bu da, diğer birçok Batılı olmayan ülkede de gözlemlenen, uygarlık ve kültür, Gökarp’ın deyiimiyle, medeniyet ile hars ikileminde ortaya çıkıyordu. Gerçekten de 19. yüzyıl ortalarından başlayarak Batı’dan neyin ne derece alınması gerektiği önemli bir tartışma konusu olagelmişti. Dönemin değişik entelektüel çevrelerinde hakim olan anlayış teknoloji ve bilim gibi Batı’nın daha evrensel değerlerini almak, ancak bunu alırken de ülkenin kendi tarihsel, geleneksel ve özel hayata dair değerlerinin korunmasıydı. Dolayısıyla hars kavramından kastedilen bize özgü değerlerdi ki bunların da kaynağı halkta, Anadolu’da bulunmaktaydı. İşte bu anlamda halk ve halkçılık kendi değerlerimizi bulabileceğimiz bir rezervuar olmakla, Batı’nın evrensel bazı değerleri alınırken, onun özsel, yıkıcı ve bünyemize uymayan değerlerine karşı koruyucu bir zırh olmaktaydı” (Karaömerlioğlu, 2009a, s. 274).

Gökarp’ın bu ayrımında “hars” ulusal olanı, “medeniyet” ise evrensel olanı işaret etmektedir: Bir cemiyetin üst tabakası ile başka cemiyetlerin üst tabakaları “bilinçli, yöntemli ve bireysel çabaların” ürünü olan, “usulle yapılan” ve “taklit” vasıtasıyla bir millettan alınabilecek “mefhum ve tekniklerin” bulunduğu “medeniyet” aracılığıyla, toplumun fertleri ise bunun tam tersi bir şekilde “usul ile, fertlerin iradesiyle” vücut bulamayacak olan ve başka milletlerden alınamayacak duyguların ve kurumların

bulunduğu “hars” ile birbirlerine bağlanmışlardır (Gökalp, 1976, s. 27-31). Bu ayrım, her ne kadar sınırları kalın bir şekilde çizilmiş gibi görünse de son kertede bir uyum ve sentez ilişkisini devreye sokarak, söylemsel uzamdaki anlamı belirleyen bir düğüm noktası olarak görülebilir. Gökalp’e göre medeniyet müsbet ilimler, sınai teknikler ve içtimai teşkilatlardan ibaret olduğu için Avrupa medeniyetinden bilim ve teknoloji alınmalıdır (Gökalp, 1976, s. 40).

Suavi Aydın, bu ayrımın antropolojik açıdan ele alındığında medeniyetin “bir milletten diğetine aktarılabilir” ve “değiştirilebilir” olarak görüldüğünün; ancak kültürün ise “millî” ve “bir milletten diğetine” aktarılamayacak bir yapıda, “benzersiz bir manevi oluşum, ulusun tözünden türeyen bir tür dışavurum” olarak kabul edildiğinin altını çizmektedir (2009, s. 349). Buradaki çelişkinin üstesinden gelmek için yapılması gereken, Türk milletini merkeze koymak olmuştur:

“Hars ve medeniyete ilişkin sınırları tayin eden Gökalp, kavramsal çerçeveyi çizdikten sonra fikirlerini Türk milletini merkeze koyarak aktarmaya devam eder. Dil, edebiyat ve ahlak gibi sosyal alanlar üzerinden toplumda çift kutuplu bir yapının olduğunu, bu ikiliğe emperyalizmin hizmetine girerek kozmopolit bir kimliğe büründüğünü iddia ettiğİ Osmanlının neden olduğunu savunur. Buradan hareketle, ‘Türk’e ait olan her şey güzel, Osmanlıya ait olanlar ise çirkin’ diyerek aralarında bir zıtlık bulunduğunu açık bir dille ifade eder” (Küçük Kaplan, 2022, s. 56).

Dolayısıyla Gökalp’in milliyetçilik tartışmasında “medeniyet” ve “hars” ayrımının bir sorun olarak ortaya çıkması bunların birbirine tamamen zıt ve çatışmalı bir ilişki içinde olmasından değil, Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki kozmopolit yapı nedeniyle toplumun “hars” konusunda eksik kalmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu görüşe göre “Türk’e ait olan” tam anlamıyla kendisini gösteremediğİ veya diğerkültürlerin etkisiyle bir tür değişime, bozulmaya uğradığİ için “medeniyet” taklit ile alınacak olan ilim ve tekniğİ sağlasa da onunla zenginleşecek ve gelişecek olan “hars” kendisini bir türlü “millî” bir kültür olarak kuramamıştır diyebiliriz. Gökalp’in tartışmasındaki bu nokta, Kemalist söylemin kuruluşunda ihtiyaç duyacağı farklılıklar

sisteminin kurgulanması konusunda oldukça önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Cumhuriyetçi devrim sonrasında toplumsal sınırlarının yeniden belirlenmesinde söz konusu olan ideolojik etki, medeniyet ve hars arasındaki bu ayrımı birer düğüm noktası olarak kullanmış ve böylece kültürel alanı da kapsayacak bir yeniden-anlamlandırma sürecinin meşruluğunu söylemsel düzeyde sağlayabilmiştir.

1.4. Kemalist Söylemin Yapılanmasında Anahtar Bir Kavram Olarak Lacanyen “Dikiş” İşlemi

Kemalizmi hegemonik bir söylem olarak kavramak için ihtiyacımız olan kuramsal çerçeveyi, Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe’un söylem kuramından ödünç alacağımız kavramlar ile belirleyebiliriz. Bu kurama göre söylem, konuşma veya yazma ile sınırlı bir kavrama karşılık gelmez: Söylem bunların ötesinde “bizatihi nesnelliğin inşasının birincil alanıdır” ve “içerisinde *ilişkilerin* kurucu bir rol oynadıkları karmaşık ögeler”e karşılık gelmektedir (Laclau, 2007, s. 86). Çelik, Laclau ve Mouffe’un söylem kuramının, Kemalizmi “bir gerçeklik hissi ve anlamlandırması üzerinden işleyen bir söylem olarak” ele alırken oldukça verimli bir imkân sağladığının altını çizmiştir: Bu bağlamda söylem, toplumsal ve politik alanda yüzergezer halde bulunan ögelerin, belirli düğüm noktalarına sabitlenerek bir anlamın oluşturulması ve toplumsal olanın bu anlam üzerinden “düzeltilmesi” ile işleyen bir pratiktir (2000, s. 194-195). Laclau, bu hususta hegemonik yaklaşım ile Lacanyen kuram arasındaki alışverişte *dikiş* kavramının oldukça verimli bir imkân sağladığının altını çizmektedir:

“Lacancı kuram ile siyasete hegemonik yaklaşım arasında bir alışveriş olanaklı ve verimli kılan nihai nokta şudur: Her iki durumda da her türlü sabitlenmemişlik, mecazi kayma ve benzerleri, tüm temsil süreçlerine fazladan bir görev yüklerken -bu süreçler yalnızca belirli varlıksal içeriği değil, genel olarak temsil edilebilirlik ilkesini de eşit ölçüde temsil etmek zorundadırlar-, aynı zamanda bu ikili görev, giriştiği dikiş atma işini gerçekleştirmede eninde sonunda başarısız olamayacağı için, radikal bir

tarihselciliğin temeli olan bir dizi sayısız ikamenin yolunu açan özgün bir eksik etrafında örgütlenir” (Laclau, 2009, s. 84-85).

Laclau ve Mouffe, hegemonya tartışmasında Lacancı teorisinin oldukça önemli bir role sahip olduğunun altını “*Hegemonya ve Sosyalist Strateji*” çalışmasında çizmişlerdir (2015, s. 13). Bu bağlamda Lacan’ın *point de capiton* olarak adlandırdığı dikiş işleminin düğüm noktası veya “egemen-gösteren [master-signifier] kategorisi devreye girmektedir:

“Tikel bir unsur, belli bir söylemsel alanda, ‘evrensel’ bir yapılandırıcı işlev üstlenir -aslında söz konusu alanın sahip olduğu düzenlenmişlik bütünüyle bu işlev sayesinde- ama o unsurun tikelliği böyle bir işlevi kendi başına önceden belirlemez. Benzer biçimde, öznelleşme öncesi özne kavramı, ‘kimlik edinme’ [identification: özdeşleşme; kimliğini belirleme kategorisinin merkeziliğini sağlar ve bu anlamda, siyasal alanın dışında oluşturulmuş varlıklara -örneğin ‘sınıf çıkarları’ gibi- değil, bütünüyle siyasal eklemlenmelere dayanan hegemonik geçişleri düşünmeyi olanaklı kılar. Gerçekten de, siyasal-hegemonik eklemlenmeler, geriye dönük olarak, temsil etme iddiasında bulundukları çıkarları yaratırlar” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 13-14).

Žižek’e göre Laclau ve Mouffe’un buradaki iddiası, ideolojinin işleyişini sağlayan belirlenimin nasıl oluştuğu sorusuna nihai bir cevap vermektedir: “İdeolojik mekân” aslında birbirine bağlanmamış unsurlardan, daha doğrusu yüzer-gezer gösterenlerden oluştuğu için, bu gösterenlerin yapılanan kimlikleri de “açık” bir haldedir ve “bir zincir içinde eklemlenmiş olmaları tarafından aşırıbelirlenmiştir” (2011a, s. 103). Žižek burada “çevrecilik” gösterenini bir örnek olarak kullanmaktadır:

“Çevreciliğin diğer ideolojik unsurlarla bağlantısı önceden belirlenmez; kişi (bizi felaketten yalnızca güçlü bir devletin müdahalesinin kurtarabileceğine inanıyorsa) devlet-yönelimli bir çevreci, (doğanın acımasızca sömürülmesinin kaynağını kapitalist sisteme yerleştiriyorsa) sosyalist bir çevreci, (insanın kendi toprağına kök salması gerektiğini vazediyorsa) muhafazakâr bir çevreci, vb. olabilir; *feminizm*, sosyalist ya da apolitik olabilir; hatta *ırkçılık* bile elitist ya da popülist olabilir (...) ‘Dikiş’, ideolojik unsurların bu serbest yüzüşünü durdurmayı, sabitlemeyi sağlayan -yani, bunların yapılaşmış bir anlam ağının parçaları olmalarını sağlayan-bütünleştirme işlemini icra eder” (Žižek, 2011a, s. 103).

Kısacası ideolojik etkide önemli olan, yüzergezer durumdaki gösterenlerin hangi kapitone noktalarında düğümlenerek sabitlendiği ve anlamını hangi gösterenler zinciri içerisinde yapılandığının belirleyiciliğidir. Eğer yüzergezer durumdaki gösterenleri “Komünizm” ana göstereni (master-signifier) ile doker ve düğümlmeyi bu gösterenin egemenliğinde yapılandırırsak, diğer bütün unsurlar da bu zincirin içerisinde “sınıf mücadelesi” ile sabitleneceği için, onların kazanacakları anlam bu ideolojinin etkisi ile belirlenmiş olur (Žižek, 2011a, s. 103-104). Dolayısıyla ideolojik unsurların her biri anlamını, hegemonyanın bu yüzer-gezer durumdaki gösterenleri geriye doğru uzanan bir etki ile sabitlediği yapısal işlev ile kazanmaktadır (Žižek, 2005, s. 174). Bu açıdan bakıldığında *point de capiton* kavramının, Kemalizmin bir söylem olarak oluşsal ve tarihsel süreçte karşısına çıkan gösterenleri belirli anlam noktalarına “dikiş” işlemi ile sabitleyerek nasıl yapılandırıldığını görünür kılacak bir anahtar kavram işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Bu düğüm noktaları olmadan herhangi bir belirlenim sağlanamayacağı için (Laclau, 2007, s. 123), Kemalist söylemin yapılanmasında da bir dizi düğüm noktasının belirleyiciliği söz konusudur.

Laclau ve Mouffe, dikiş işleminin belirlenimdeki bu etkisinin altını çizmelerine rağmen bu düzlemde belirlenen “toplumsalın” son kertede tamamlanamaz olduğunu ve onu belirleyen gösterenlerin açıklığından dolayı toplumsalın tam olarak bir anlam noktasına kapanmasının imkânsız olduğunu vurgulamışlardır (2015, s. 155, 181, 214, 229). Bu gösterenler zinciri içindeki öğelerin, belirli anlam noktalarına sabitlendikleri “momentler”⁸ (Laclau & Mouffe, 2015, s. 169) söz konusu olsa da, bu gösterenlerin her biri son kertede açık oldukları için bu sabitlemenin kendisini de beyhude kılmaktadır. Laclau ve Mouffe’un satırlarından aktaracak olursak:

⁸Laclau ve Mouffe, “eklemleyici pratiğin bir sonucu olarak öğeler arasında kimlikleri değişecek bir ilişki kuran her türlü pratiğe eklemleme (...) Eklemleyici pratikten doğan yapılaşmış bütüne ise söylem (...) Bir söylem içinde eklemleme durumunda görünürken ortaya çıkan, farklılık konumlarına da moment (...) Bunun tersine, söylemsel olarak eklemleme olmamış farklılıklara öge” adını vermektedir (2015, s. 169).

“Her momentin anlamının kesinlikle sabit olduğu kapalı bir ilişkisel kimlikler sisteminde hegemonik bir pratiğe kesinlikle yer yoktur. Hiçbir yüzergezer gösteren içermeyen, bütünüyle başarılı bir farklılıklar sistemi herhangi bir eklemlemeyi olanaklı kılmayacak, bu sistem içindeki bütün pratiklere tekrarlanma ilkesi egemen olacak ve ortada hegemonize edecek hiçbir şey kalmayacaktır. Hegemonya, toplumsalın tamamlanmamış ve açık karakterini gerektirdiğı için, hegemonya ancak eklemleyici pratiklerin egemen olduğu bir alanda yer bulabilir” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 214).

Dolayısıyla toplumsalın, dil düzeyinde tam olarak yerleştigi ve üzerine tam olarak kapandığı bir anlama kavuşması imkânsızdır ve bu nedenle gösterenler düzeyinde ve söylemin uzamında topluma özgü dikişli bir yer aslında yoktur (Laclau & Mouffe, 2015, s. 155, 181, 215). Toplumsalda nihai bir anlam sabitliği mümkün olmadığından dolayı, ancak kısmi sabitlenmeler üzerinden işleyen bir farklılık ilişkisinin devreye girmesi, anlamın oluşması için zorunludur. Toplumsalın anlamını, örgütlü bir farklılıklar sistemi içinde kısmen sabitleştirdiğı düğüm noktalarında kuran bir pratik olarak hegemonyayı mümkün kılan, toplumsaldaki bu açıklık ve hiçbir zaman çözölemeyecek olan bu muğlaklıktır. Yine Laclau ve Mouffe’tan aktaracak olursak:

“Toplumsal kendisini bir *toplumun* anlaşılır ve kurulu biçimlerinde sabitleştirmeyi başaramasa bile, yine de ancak bu olanaksız nesneyi kurma yönünde bir çaba olarak var olur. Her söylem, söylemsellik alanına egemen olmak, farklılıkların akışını durdurmak, bir merkez tesis etmek üzere bir girişim olarak kurulur. Bu kısmi sabitleştirmenin ayrıcalıklı söylemsel noktalarına *düğüm noktaları* diyeceğiz. (Lacan kendi *kapitone noktaları* - yani bir anlamlandırma zincirinin anlamını sabitleştiren ayrıcalıklı gösterenler- kavramı yoluyla bu kısmi sabitleştirmeler üzerinde ısrar etmiştir. Anlamlandırma zincirinin üretkenliğinin bu sınırlanışı, ifade etmeyi olanaklı kılan konumları tesis eder -herhangi bir anlam sabitliği meydana getirmeyen bir söylem, psikozlunun söylemidir”) (Laclau & Mouffe, 2015, s. 181).

Lacanyen psikanalizde psikoz, Babanın-Adı müdahalesinin yokluğu nedeniyle simgesel düzene, yani dilin, anlamın alanına girmemiş olmaya karşılık gelir. Bu bağlamda, psikozlarda dil bozukluklarının olmasının sebebi simgesel düzene geçişin tamamlanmamış olmasıdır. Somay’a (2014, s. 123) göre, nasıl özne olmak için

Babanın-Adı tarafından belirlenen simgesel düzene tabi olmak gerekliyse, çoğul öznelardan oluşan toplum için de aynı durum geçerlidir. Bu bağlamda, tıpkı psikotik hastalığın var olmaması için simgesel bir müdahale ile dilin alanına girişe, anlamın kurulmasına ihtiyaç olduğu gibi toplumsalın bir anlama sahip olabilmesi için bu kapitone noktalarına ihtiyaç vardır. Laclau ve Mouffe bu noktada yüzergezer gösterenlerin belli anlam noktalarında eklenmesi gerekliliğini vurgular:

“Bütün kimlikler ilişkisel olduğundan -ilişkiler sistemi istikrarlı bir farklılıklar sistemi olarak sabitleştirme noktasına ulaşmasa da- ve bütün söylemler kendilerini aşan bir söylemsellik alanı tarafından bozulduğundan, ‘öğeler’den ‘momentler’e geçiş hiçbir zaman tamamlanamaz. ‘Öğeler’in statüsü, bir söylem zincirine bütünüyle eklenme yeteneği olmayan yüzer-gezer gösterenlerin statüsüdür. Ve bu değişkenlik özelliği sonunda bütün söylemsel (yani toplumsal) kimliklere nüfuz eder. Fakat söylemsel sabitleştirmelerin tam olmayan karakterini kabul edip aynı zamanda da bütün kimliklerin ilişkisel karakterde olduğunu ileri sürersek, gösterenin muğlak karakteri, hiçbir gösterilene bağlanıp kalmaması durumu, ancak gösterilenlerin çoğalması söz konusu olduğu ölçüde var olabilir. Bir söylemsel yapının eklenmelerini dağıtan (disarticulate) gösterilenlerin fakirliği değil, tam aksine çokanlamlılıktır. Bu, bütün toplumsal kimliklerin üstbelirlenmiş, simgesel boyutunu kuran şeydir. Toplum kendisiyle özdeş olmayı hiçbir zaman başaramaz, çünkü bütün düğüm noktaları onu aşan metinlerarasılık dahilinde oluşturulur. *Dolayısıyla eklenme pratiği, anlamı kısmen sabitleştiren düğüm noktalarının kurulmasından oluşur; bu sabitleştirmenin kısmi karakteri ise toplumsalın açıklığından⁹ doğar, bu da söylemsellik alanının sonsuzluğunun bütün söylemleri sürekli aşmasının bir sonucudur*” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 182-183).

Burada toplumsal kapanmanın imkansızlığı tartışmasının temel savı, dildeki gösterenlerin yüzer-gezer bir akışla hareket ettiği ve bu nedenle herhangi bir anlam noktasına sabitlenmemiş olduğu kabulünden türemektedir. Söylemin yapılanmasındaki birincil işlem, bu sabitlenmemişliğin üstesinden gelecek müdahalenin yapılmasıdır. Böylece söylem, gösterenlerin akışının sebep olduğu bu muğlaklığı ve düzensizliği, aralarında belirleyici olan veya belirleyiciymiş gibi görünen bir gösterenin etkisini

⁹Toplumsalın açıklığı ile toplumsal kapanmanın imkânsız oluşu kastedilmektedir. “Kapanmanın olanaksızlığı” yani “toplum”un olanaksızlığı kendini “farklılıkların sürekli bir hareketi olarak ifade eden, bütün kimliklerin kararsızlığı” olarak ele alınmıştır (Laclau & Mouffe, 2015, s. 195). “Toplumsal pratik ... her zaman yeni farklılıkların kurulmasından oluşur. ‘Toplum’ olanaksız olduğu ölçüde, toplumsal eklenmez” (Laclau & Mouffe 2015, s. 183).

devreye sokarak örtbas edebilmektedir; söylemin sınırları içerisinde yapılan bu gösterenler zinciri, tam kapanmasının imkân olmasa da toplumsalın tözü işlevi görece bir anlamı kurgulayabilmektedir. Mouffe’a göre bu işlemde amaç, toplum içindeki “çatışmanın ve bölünmenin üstesinden” gelmek değil, bu çatışma ve çeşitlilik bağlamı içinde bir “birlik” kurmaktır:

“Siyaset, özellikle de demokratik siyaset, çatışma ve bölünmenin üstesinden hiçbir zaman gelemmez. Amacı bir çatışma ve çeşitlilik bağlamı içinde birlik kurmaktır; bir ‘onlar’ karşısında bir ‘biz’ oluşturmakla ilgilenir. Demokratik siyasete özgü olan şey, biz/onlar karşıtlığının üstesinden gelmesi değil, bu ayrımın farklı bir biçimde çizilmesidir. Bu yüzden de demokratik siyasetin doğasını kavramak, toplumsal ilişkilerde bulunan antagonizma boyutuyla hesaplaşmayı gerektirir” (Mouffe, 2016, s. 19-20).

Burada özne, “bir söylemsel yapı içindeki” ideolojik olarak belirlenmiş özne konumlarının bir özne kategorisi olarak yapılandığı düzeyde aranmaktadır. Bu alanda yapılan kimlikler, söylemsel uzamdaki konumlara karşılık geldiğinden dolayı tıpkı gösterenler gibi açık bir halde yapılanmış olduklarından buradaki özne konumları, “kapalı bir farklılıklar sistemi içinde tümüyle sabitleştirilemez” bir haldedir (Laclau & Mouffe, 2015, s. 184-186). Bu bağlamda, tıpkı söylemsel yani toplumsal olanın açıklığından dolayı kapanmanın, tam bir sabitleşmenin imkânsız olması gibi, özne konumları da söylemsel konumları nedeniyle tutarlı, tam sabitlenmiş bir yapıya sahip değildir. Laclau ve Mouffe’un cümleleri ile aktaracak olursak:

“Üstbelirlenmenin bütün söylemsel kimliklere verdiği aynı muğlak, tam-olmayan ve çokanlamlı karakter özne kategorisine de nüfuz eder. Bu nedenle, bir söylemsel bütünün -bu bütünün ‘nesnel’ düzeyinde verili olmayan- kapanma momenti, bir ‘anlam-verici özne’ düzeyinde de saptanamaz; çünkü failin öznelliğine, bir parçası olduğu söylemsel bütünün bir başka noktasında ortaya çıkan aynı kararsızlık ve dikişlenmemişlik nüfuz eder. ‘Nesnelcilik’ ve ‘öznellik’, ‘bütüncülük’ ve ‘bireycilik’, sürekli ertelenen bir tamlığa ulaşma *arzusunun* simetrik ifadeleridir. İşte bu nedenle, yani nihai bir dikişlenmenin olmaması sebebiyle, özne konumlarının yayılımı bir çözüm oluşturamaz: Özne konumlarının hiçbirini kendini ayrı bir konum olarak pekiştirmeyi nihai olarak başaramayacağına göre, bunlar arasında olanaksız bir bütünlük anlayışını yeniden işin içine sokan bir üstbelirlenme oyunu vardır. Hegemonik eklemlemeyi olanaklı kılan oyundur bu” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 195).

Burada devreye sokmamız gereken can alıcı soru, bütün bu tutarsızlığa rağmen bu kimliklerin nasıl var olmayı sürdürdüğü olmalıdır; çünkü öznenin bilinçli bir şekilde bu alanda var olduğunu düşündüğümüzde, söylem uzamında karşılaştığı her tutarsızlık deneyiminde onun geçerliliğini de sorgulaması gerekirdi. Laclau ve Mouffe burada, Lacanyen dikiş kavramının her zaman için öznenin bilinçdışı eksikliği ile ilişkili okunması gerektiğine dikkat çekmiştir:

“Terim, öznenin kendi söyleminin zinciri temelinde üretimini belirtmek için yani, özne ile Başkası -simgesel olan- arasındaki, bu Başkasının tam bir bulunuş [presence -orada oluş] olarak kapanmasını önleyen uyumsuzluk temelinde kullanılır. (Özne ile Başkası arasındaki birleşme/bölünmeyi işleten eşik olarak bilinçdışının oluşumu buradan çıkar.) (...) Fakat bu eksiklik momenti işin yalnızca bir yanıdır. İkinci bir bakımdan, dikiş bir yerini-doldurmayı anlatır. (...) Dikiş kavramını politika alanına uyarlarken, işte bu ikili hareketi vurgulamaya çalışacağız. İçinde işledikleri alanlar toplumsalın açıklığıyla, bütün gösterenlerin nihaî sabitsizliğiyle belirlendiği ölçüde, hegemonik pratikler dikişleyicidirler. Bu özgün eksiklik, tamamen, hegemonik pratiklerin yerini doldurmaya çalıştıkları şeydir. Bütünüyle dikişlenmiş bir toplum, bu yerini-doldurmanın nihaî sonuçlarına vardığı ve dolayısıyla kendisini kapalı bir simgesel düzenin saydamlığıyla özdeşleştirmeyi başarmış bir toplum olurdu. Göreceğimiz gibi, toplumsalın bu şekilde kapanması olanaksızdır” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 87-88).

Dolayısıyla kuramsal tartışmamızın merkezine bilinçdışının öznesini yerleştirdiğimizde, ondaki kökensel eksik ve kendi varlığı ile anlam alanı arasındaki bölünmüşlüğü getirdiği savruluşun üstesinden gelmek için ideolojik etki ile belirlenmiş bu kimliklerin aslında ona bir imkân sunduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Buna karşın gösterenlerin dil düzeyindeki işleyişi nedeniyle bu işlemin kendisi, Žižek’in de belirttiği üzere oldukça sorunlu bir şekilde gerçekleşmektedir: “Tüm gösterenler aynı düzeyde değildir -hiçbir yapı tastamam olmadığı için, bu yapıda daima bir eksiklik olduğu için, söz konusu eksiklik gösterenin eksikliğinin göstereni olan ‘yanılsamalı’ bir gösterenle doldurulur, belirtilir ve hatta ayakta tutulur” (2015a, s. 597). Lacan’ın “kapitone noktası” olarak adlandırdığı düğüm noktasında sabitlenen gösteren, özneye bu yapılandırılmış alanda olumsal bir gösterenler dizisi, ona özne olmayı bahşedecek bir

anlam momenti sağlayabilmektedir: “Bu Anlamın kabûl ânı, özneleşme ânıdır” (Zupančič, 2005, s. 230).

Buna karşın buradaki temel işlem, “0’ın 1 sayılması”ndan¹⁰ ibaret olduğu için, buradaki belirlenim aslında yoktur; ancak düğüm noktasındaki gösteren “1” sayıldığı için onun yokluğu, “başlı başına pozitif bir belirlenim sayılır” (Žižek, 2015a, s. 598). Son kertede simgesel düzen ve özne arasındaki ilişki de bir özdeşleşme ilişkisinden çok, bir dolayım ilişkisi olarak görülmelidir. Žižek’in dikkat çektiği üzere burada devrede olan şey, gösterenler düzeyi ile özne arasındaki özdeşleşmenin imkânsızlaşmasını sağlayan boş bir gösterenden başka bir şey değildir:

“Gönderme noktası olarak belli bir ideolojik deneyimin bütünlüğünü ve özdeşliğini garanti altına alan şey gerçek nesne değildir -tam tersine, tarihsel gerçeklik deneyimimizin kendisine bütünlük ve özdeşlik kazandıran şey, ‘saf’ bir gösterene yapılan göndermedir. Tarihsel gerçeklik her zaman simgeselleştirilmiştir elbette; onu yaşama biçimimiz her zaman farklı simgeselleştirme tarzları tarafından dolayımlanır: Bu fenomenolojik hikmete Lacan’ın eklediği tek şey, kendisi de bir ideolojik anlam alanının ufku olan verili bir ‘anlam deneyimi’nin bütünlüğünün, ‘saf’, anlamsız bir ‘gösterilensiz gösteren’ tarafından desteklendiğidir” (Žižek, 2011a, s. 114).

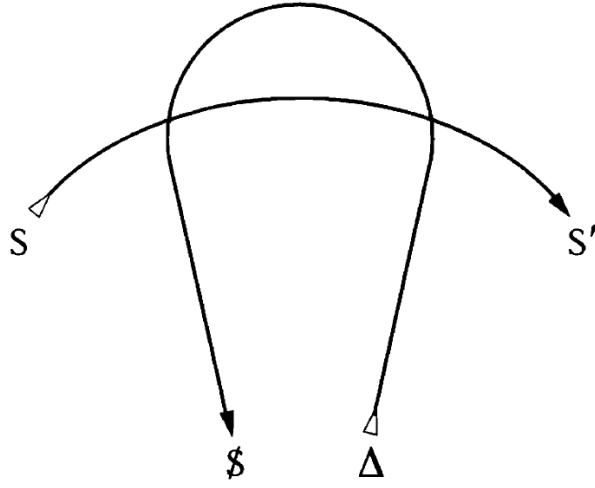
Buradan çıkaracağımız ders şudur: Kimlikler anlam alanında birer kategori olarak tasarımılandığında bu kategorilerin her biri, bir gösterenin kendisinden ibarettir ve onun işaret ettiği bir nesne, bir gösterilen bu düzlemde var olmadığı için onun anlamının kendisi de kurgudan öteye geçemez. Lacan’ın “Büyük Öteki [yani tutarlı, kapalı bir bütünlük olarak simgesel düzen] yoktur” tezinin temelini oluşturan dayanak noktası da budur: Lacan, “verili bir nesneler bütünü olarak dünyanın varolmadığını söylemenin ötesinde, dilin ve öznenin de varolmadığını” ileri sürmüştü ve bu nedenle özneyi cebirde \$ olarak, “gösterenin yapısındaki bir boşluk, boş bir yer olarak” kabul etmiştir (Žižek,

¹⁰Laclau, bunu “boş gösterenler” olarak da adlandırır: “(...) ‘boş gösterenler’den söz ettiğimizde bütünüyle farklı bir şey kastediyoruz: Anlamlandırma sistemi içerisinde yapısal olarak temsil edilemez bir yerin var olduğunu, bunun bu anlamda boş kaldığını, fakat bu boşluğun anlamlandırabileceğim bir boşluk olduğunu çünkü anlamlandırma *içindeki* bir boşlukla uğraşır olduğumuzu anlatıyoruz. (Paul de Man’ın Pascal’ın *sıfırına* ilişkin çözümlemesiyle karşılaştırm: ‘Sıfır’ bir sayının yokluğudur, fakat bu yokluğa bir ad vererek temsil ‘sıfırı’ bir ‘bire’ dönüştürüyorum” (Laclau, 2007, s.124).

2011a, s. 87). Lacan'ın özne tanımında gösterenin belirleyici etkisine verdiği öneme bu noktada ulaşmış oluruz; “imleyen, bir özneyi başka bir imleyen için temsil edendir” (Lacan, 2012, s. 54). Yani özneyi temsil eden işaretleme, aslında bir temsilin temsilcisidir. Böylece yüzergezer gösterenler arasında bir gösterene dikilen özne de tutarlı ve bütüncül bir kimlik yapısına sahip olmayı bir türlü başaramaz.

Özne bu dikiş işleminde tıpkı toplumsalın kendisi gibi, anlamı açık bir şekilde ortada kalmaktadır. Gösterenlerin yüzer-gezer akışının getirdiği tutarsızlığın etkisi nedeniyle anlamı ile kendi varlığı arasındaki boşluğu bir türlü tam olarak kapatamaz. Homer'e göre Laclau ve Mouffe'un, Lacan'ı izleyerek hem toplumun hem de öznenin *eksiklik* aracılığıyla kurulduğunu iddia ettiği nokta da burasıdır; “öznelliğimiz, bir dizi farklı kimlik tarafından çaprazlanmıştır” (2013, s. 159). Mouffe'un da dikkat çektiği gibi burada özne konumlarının çokluğu söz konusudur; yani özneler olarak belirli tek bir toplumsal sınıfın ya da etnik grubun üyesi değilizdir: “Herhangi bir verili anda, cins, ırk, cinsel tercih, mesleki statü ve ailevi konum aracılığıyla kaydedilen bir dizi kesişen özne konumunu işgal ederiz” (akt. Homer, 2013: 159-160). Bu bağlamda özneler olarak kendimizi simgesel düzen içerisinde, birçok konumda farklı gösterenlere dikişlenmiş ve farklı düğüm noktalarında kısmi olarak sabitlenmiş halde buluruz. Tıpkı toplumsalın alanındaki yapılanmada olduğu gibi özne de farklı alanlarda farklı kimliklere dikişlenir; fakat tam anlamıyla asla tek bir anlamda sabitlenemez ve özneleşme süreci de bu nedenle asla tamamlanamaz. Dolayısıyla, toplumsal alanda kapanmanın imkânsız olması gibi özneleşme sürecinde de durum aynıdır; yüzergezer gösterenler arasında sürekli bir devinim halinde meydana geldiği için tam ve bütünlüklü bir yapıya sahip olması imkânsızdır.

Peki dikiş işleminde bu anlam nasıl üretilmektedir? Lacan, dikiş işlemini açıklamak için aşağıdaki grafiği kullanmıştır (2006, s. 681):



Şekil 3. Arzu Grafiğinin Temel Hücresi

Lacan’a göre bu grafik, öznenin arzusunu yapılandıran işleminin başlangıcında yer alan bir çeşit “temel hücre” olarak okunmalıdır: Kapitone noktasındaki eklemlenmenin olduğu yer öznenin simge öncesi niyetinin, grafiğin üst kısmında yer alan gösteren zincirindeki S ile S’ vektörüne bağlandığı ve gösterenin akışını durdurarak anlamın sabitlendiği noktadır (2006, s. 681). Burada S vektöründen ve grafiğin alt kısmında yer alan Δ sembolünden çıkan okun içi boş olması, özne için henüz herhangi bir anlamın oluşmadığını göstermektedir. Burada “Mitik, simge-öncesi bir niyet” bulunur ve onun gösterenler zincirinin etkisi ile anlamlandırılması gerekir:

“Lacan bu ikili hareketi bayağı farklı yapılandırır: Mitik, simge-öncesi bir niyet (Δ ile belirtiliyor), S-S’ vektörü ile gösterilen gösteren zincirini, gösteren dizisini ‘diker’. Bu dikme işleminin ürünü (mitik -gerçek- niyet göstergeden geçip dışına çıktıktan sonra ‘öteki taraftan çıkan’ şey), matematiksel \$ işaretiyle gösterilen öznedir (bölünmüş, yarılmış özne, aynı zamanda da silinmiş gösteren, gösteren yokluğu, gösteren ağındaki boşluk). Bu asgari eklemlenme bile, burada *bireylerin* (bu simge-öncesi, mitik kendiliğinin) *özne olmaya çağırılması* süreci ile uğraştığımızı gösterir (Althusser’de de, özne olmaya çağırılan ‘birey’ kavramsal olarak tanımlanmaz, önvarsayılması gereken hipotetik bir X’ten ibarettir). *Point de capiton*, öznenin gösterene ‘dikildiği’ noktadır, aynı zamanda da bireyi, ona belli bir ana-gösterenle (‘Komünizm’, ‘Tanrı’, ‘Özgürlük’, ‘Amerika’) seslenerek özne olmaya çağırarak nokta -kısacası, gösteren zincirinin özneleşme noktasıdır” (Žižek, 2011a, s. 117-118).

Yani anlam alanında bir etkinin söz konusu olabilmesi için gereken müdahalede özne, henüz bir anlama sahip olmayan niyeti bir gösteren vektörünün etkisi ile yapılandırmakta, böylece söylemin etkisine girerek onun anlamının sabitlendiği noktaya eklemlenmektedir. Burada dikkat etmemiz gereken bir başka husus, grafikteki Δ 'ten $\$$ 'ye doğru olan vektörün, S ile S' vektörünün tam tersi istikamette hareket ediyor oluşudur. Burada özne, *simgesel* öncesi niyetinin anlamını bu dikiş işlemi ile geriye dönük bir şekilde üretmektedir. Zupančič'e göre dikişin gerçekleştiği o an özneye, geçmişe dönük olarak üretilen anlamı bir doğrusallık illüzyonu, yapının sağladığı mantıksal bir zincir olarak sağlayabilmektedir:

“Doğrusallık illüzyonunu üreten, belirten zincirini kapitonelemenin geçmişe dönük mantığıdır. Bir kez ‘kapitoneleme noktası’ görüldüğünde, daha önce ‘amaçsızca etrafta dolaşan’ tüm unsurlar bağıntılı bir diziyle birbirine tutturulur ve bunlara anlam verilir, böylece daima-zaten bu şekildelermiş, daima birbirlerini mantıklı bir şekilde izliyorlarmış illüzyonu yaratırlar. [...] Bu mantığın bir örneği olarak şu durumu ele alalım: Havaalanına giderken aracınızın lastiğinin patladığını farzedin. Bu yüzden uçağı kaçırıyorsunuz ki bu sizin için şans, çünkü bineceğiniz uçak düşüyor. Sadece geçmişe bakışla, bu öte yandaki momentin bakış açısından patlak lastik kendi Anlamını kazanacaktır. Eğer lastik patlamasaydı ölmüş olacaktın. O hâlde öyle görünüyor ki patlak lastiğin ‘bir amacı vardı’, ‘kasıtlıydı’ -artık ölümün henüz kaderin olmadığı mesajını vermektedir” (Zupančič, 2005, s. 231).

Žižek'e göre dikiş işlemindeki bu geriye yönelik etki sayesinde, gösterenlerin yapılandırılmasındaki ideolojik etkinin nasıl gerçekleştiğini de açıklamak mümkündür:

“Anlam etkisi her zaman geriye doğru, *après coup* (iş olup bittikten sonra) üretilir. Hâlâ ‘yüzergezer’ bir durumda olan -anlamlandırması henüz sabitlenmemiş olan- gösterenler birbirlerini takip eder. Sonra belli bir noktada -tam da niyetin gösteren zincirini deldiği, çaprazlama kestiği noktada- bir gösteren zincirin anlamını geri dönüşlü olarak sabitler, anlamı gösterene diker, anlam kaymasını durdurur. Bunu tam olarak kavramak için, yukarıda söz ettiğimiz ideolojik ‘dikme’ örneğini hatırlamamız yeterli olacaktır: İdeoloji alanında ‘özgürlük’, ‘devlet’, ‘adalet’, ‘barış’, vb. gibi gösterenler yüzergezer durumdadır; sonra bunların oluşturduğu zincire, bunların (Komünist) anlamlarını geri dönüşlü olarak belirleyen bir ana-gösteren (‘Komünizm’) eklenir: ‘Özgürlük’ ancak bir kölelik biçiminden ibaret olan burjuva biçimsel özgürlüğünü aştığında etkin olabilir; ‘devlet’ egemen sınıfın egemenliğinin koşullarını garantiye almasını sağlayan

araçtır; piyasa mübadelesi ‘adil ve hakkaniyetli’ olamaz çünkü tam da emek ile sermaye arasındaki eşdeğer mübadelenin biçimi sömürüyü gerektirir; ‘savaş’ sınıflı toplumun bünyesine özgür bir şeydir; kalıcı barışı ancak sosyalist devrim getirebilir, vb. vb. (Liberal-demokratik ‘dikme’ tabii ki gayet farklı bir anlam eklememesi üretecektir; muhafazakâr ‘dikme’ bu iki alaninkine de karşı bir anlam eklemleyecektir, vb.)” (Žižek, 2011a, s. 118).

Bu da demek oluyor ki dikiş, öznenin simge-öncesi niyetinin anlamlandırılması için devrede olan; ama aynı zamanda öznenin özelinde, onun içsel alanında gerçekleşen bir anlamlandırma deneyiminden daha geniş bir alanda gerçekleşen bir işlemdir. Laclau ve Mouffe’un dikiş kavramını bu şekilde kullanımı, “verili bir ideolojik alanın *özdeşliğini*, pozitif içeriğinin bütün olası çeşitlemelerinin ötesinde yaratan ve koruyan” yapılanmadaki düğüm noktalarını açıklamak için kuramsal bir olanak sağlamaktadır (Žižek, 2011a, s. 103). Žižek’e göre dikiş işlemindeki bu kapitone noktaları, aynı zamanda diğer gösterenler ile arasında bir gönderme ilişkisi de yapılandırmaktadır:

“Eğer *point de capiton*’u bir ‘düğüm noktası’ (*nodal point*), bir tür anlam düğümü kabul edersek, bu, en ‘zengin’ sözcük olduğu, ‘kapitonelediği’ alanın anlam zenginliğini kendinde yoğunlaştıran sözcük olduğu anlamına gelmez: *point de capiton*, daha ziyade, *sözcük olarak* gösteren düzeyinde, verili bir alanı birleştiren, kimliğini inşa eden sözcüktür: deyim yerindeyse, ‘şeylerin’ kendi birlikleri içinde kendilerini tanımak için gönderme yaptığı sözcüktür” (akt. Laclau, 2007, s.122).

Öznenin söylem zinciriyle arasındaki ilişkide belirleyici bir etki, bu dikiş işlemi ile gerçekleşmektedir: Gösterenin altından kaçan, eksikliğe yüklenen bir yeniden-temsil olarak bu boş gösterenin devreye girmesi, zincire bir sonraki halkanın eklenmesini sağlamaktadır (Oudart, 2003, s. 13). Laclau ve Mouffe’un kullandığı haliyle “dikiş”, “ideolojik unsurların serbest yüzüşünü durdurmayı, sabitlemeyi sağlayan -yani, bunların yapılaşmış bir anlam ağının parçaları olmalarını sağlayan- bütünleştirme işlemi icra eder” (Žižek, 2011a, s. 103). Dolayısıyla dikiş kavramının kuramsal tartışma içerisinde böylesi bir konuma yerleştirmek, söylem zinciri ile özne arasındaki dolayım ilişkisinde ideolojik etkinin belirleyiciliğini görünür kılmak için oldukça önemlidir.

Kemalizm'i hegemonik bir söylem olarak incelerken bu kavram, onun kuruluşundaki belirlenimin nasıl yapılandığına yönelik bir analizde de merkezi bir role sahiptir. Çelik'e göre Kemalist söylemin uzamı her zaman için, kökten bir düzensizlik halinin söz konusu olduğu ve düzenin yokluğunun belirginleştiği momentlerde yapılanmaktadır: "Türkiye tarihinin, Kurtuluş Savaşı'ndan askerî müdahalelere kırılma momentleri, böyle bir yokluğun varolduğu, rejimin siyasal, ekonomik, toplumsal hedeflerinin Kemalist ilkeler doğrultusunda yeniden tanımlandığı momentlerdir" (2009, s. 91). Herhangi bir dikişin söz konusu olmadığı ve anlam alanında bir düzenin, bir belirlenimin yapılanamadığı böylesi kırılma anlarında devreye sokulan dikiş işlemi, anlam alanındaki belirlenimin sağlanması ve bu belirlenim ile Kemalizmin hegemonik bir söylem olarak her defasında uzamını genişletmesi ile sonuçlanmıştır.

Çelik'e göre özellikle 1930 ve 1945 yılları arasında Kemalizm, mitsel bir uzamda ortaya çıkmış ve "Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü izleyen yapısal yerinden oluşların sonuçlarını düzenleyen yeni bir düzen anlayışını" temsil etmiştir:

"Önerilen, laik, modern ve Batılı yeni bir Türk kimliğinin yaratılmasına ve Türk ulusunun bölünmemiş, türdeş ve uyumlu bir bütünlük olarak temsiline dayalı bir düzendir. Türdeş toplum mitinin iki işlevi vardır: Tek Parti rejimini meşrulaştırma ve bir dizi yapısal yerinden oluşun yazımlanabileceği bir yüzey oluşturma. Temsil edilenle temsil uzamı arasında bir simetri varsayan mit, kendi somut içeriğiyle, yani Kemalist düzenin özgül dayanaklarıyla, genel evrensel düzen ihtiyacı arasındaki uzaklığı yok sayar. Kemalist düzen, düzen ihtiyacını karşılayan, alternatifi olmayan evrensel bir düzene dönüşür. Mit, cumhuriyetle Türk ulusunun doğası (cumhuriyet, Türk ulusunun doğasına en uygun yönetim biçimidir), modern Batı ile Türklük (Türk ulusu, modern Batı dünyasında hak ettiği yere kavuşacaktır. Batılılaşma, Türk ulusunun karakterine uygundur), Türk toplumunun sınıfsız doğası ve Tek Parti rejimi arasında bir dizi eşdeğerlik kurar" (Çelik, 2009, s. 75-76).

Kemalist söylemin kurguladığı bu mitsel alanda ulusun anlamının inşa edilmesi söz konusudur; ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı nedeniyle yerinden edilen eski söylem, bu yapılanmada belirleyici bir rol oynayamayacağı için buradaki yeniden düzenleme işleminde, anlamın geriye yönelerek üretileceği dikiş noktası da

değiştirilmiştir. Ziya Gökalp'in fikirlerinden medeniyet ve hars ayrımı, önemli birer düğüm noktası işlevi görmüş ve anlam alanının yapılanmasında belirleyici rol oynamıştır. Murat Belge'ye göre Gökalp, Türkiye'de "sosyolojinin babası" olarak bilinse de bir bilim adamından çok, "pozitivist metodoloji" yardımıyla milliyetçi ideolojiyi "bilimin gereği" gibi tartışan bir ideolog gibi çalıştığı için daha çok "Türk milliyetçiliğinin" "babası" olarak görülmelidir (Belge, 2009, s. 31-33).

Gökalp'in fikirleri, imparatorluğun son dönemindeki modernleşme çabalarının yoğun bir şekilde deneyimlendiği politik ortamda yetişen subayları da oldukça yoğun bir şekilde etkilemiş ve cumhuriyetçi devrim sonrasında uygulanacak olan dikiş işleminin önemli düğüm noktaları da bu fikirlerin ekseninde belirlenmiştir diyebiliriz. Belge'ye göre Gökalp'in ilkelerinden yola çıkan Mustafa Kemal Atatürk milliyetçiliğin temeline ırkı değil kültürü, saldırgan ve yayılmacı bir "üstünlük" iddiası yerine "barışçıl milliyetçilik" anlayışını yerleştirmiştir (Belge, 2009, s. 33). Buna karşın Belge, "hars" ve "medeniyet" ayrımını temel alan "muasırlaşma" anlayışının, Atatürk ve Gökalp'te birbirine benzer görünse de uygulama açısından farklı geliştiğinin altını çizmiştir:

"'Muasırlaşma' bu iki insanın zihninde Türkiye'nin Batı ile ilişkisini kuran bağlantı ve politikadır. Daha sonraki dönemlerin, örneğin bugünlerin tamamen Batı karşıtı Türk milliyetçilerinden farklı olarak, Gökalp 'Türkleşme' ile 'muasırlaşma' arasında bir çelişki veya uyumsuzluk bulunmadığını savundu. Atatürk içinse Batılılaşma Gökalp'ten de daha radikal yöntemlerle izlenmesi gereken bir politikaydı. Buna karşılık, Gökalp, 'hars' ve 'medeniyet' arasına kendi teorisi açısından hayati bir ayırım koyarak, Batılılaşmayı yalnızca medeniyet alanıyla sınırlı hale getirmeye de çalışmıştı. Onun uzun yazılar ve kitaplar yazarak belirginleştirmeye çalıştığı bu ayırım, Atatürk'ün 'Biz bize benzeriz' sözünde anlattığından farklı bir içeriğe sahip değildir. Sonuçta, medeniyette uluslararasılaşp kültürde ulusal kalmak da, aşılmaz çelişkilerle dolu bir ideolojik tavidir ve onun sonuçları da halen yaşanmaktadır; ama şu anda konumuz bu sonuçlardan çok bu iki önemli insanın düşünceleri arasındaki ortaklıkların saptanması" (Belge, 2009, s. 34).

Bu bağlamda Gökalp'in medeniyet ve hars arasındaki ayrıma yönelik tezi, Kemalist ideolojinin bir tavır olarak benimsediği; ancak bu iki alan arasında kurulacak

sentez fikrinin Atatürk'ün daha radikal bir görüşe sahip olması nedeniyle farklı bir şekilde ilerlemesi söz konusudur. Çelik'e göre modernleşme, “toplumun gelişen uygarlığa *eşit* koşullarda katkıda bulunabilecek biçimde seferber edilmesidir” ve devlet, “yalnızca ilerlemeyi değil, ulusun çağdaş uygarlığa *eşit* katılımını da garanti altına almakla yükümlüdür” (2009, s. 83). Bu nedenle Kemalist söylemin yapılanması, çağdaş uygarlığa eşit bir noktaya ulaşmak için devletin de doğrudan rol aldığı bir süreci ifade etmektedir. Dolayısıyla Kemalist söylemde modernleşmenin bir arzu olarak yerleştirildiği ve toplumsal alandaki öznelerin “biz bize benzeriz” gibi bir düğüm noktasında kurulmaya çalışıldığı süreç, aslında ideolojik bir fantaziden öteye geçememektedir.

Söylem, toplumu “nesnel ve kapalı bir farklılıklar sistemi” olarak kurma girişiminde var olabilir ve “dikişli olmayan bir alan, bütün pozitifliğin eğretilmeli ve bozulabilir olduğu bir alan olarak”, anlamın oluştuğu “kısmî” kertelerdeki momentleri de kuramayacaktır (Laclau & Mouffe, 2015, s. 158-159). Dolayısıyla toplumsalın kendisini bir açıklık olarak, “var olanın kurucu zemini ya da ‘negatif özü’ olarak, değişik ‘toplumsal düzen’leri de farklılıklar alanını evcilleştirmek için yapılan kararsız ve nihaî anlamda başarısız girişimler olarak” ele almamız gerekir; zira “toplumsalın kendisi herhangi bir öze sahip değildir.” (Laclau & Mouffe, 2015, s. 155) Dolayısıyla “uygarlığa ulaşma” hedefinin kendisi de, ancak ve ancak bu “kısmî” kertelerdeki kurucu momentlerden birinde, kendi anlamını arasındaki fark üzerinden üreteceği bir negatif gösterene ihtiyaç duymaktadır.

Kemalizm, “uygar dünya” içinde yer ararken bilimsel ve teknik olanı uygarlık dairesi içine almakta, kültürü ise ulusa ait ve ayrıcalıklı konumu nedeniyle kolay kolay değişmemesi gereken özgün manevî özellikler toplamı olarak vurgulamaktadır (Aydın, 2009, s. 350-351). Kemalist söylemin yapılanmasında harsın alanına ait olan öğelerin, bir “toplam” olarak dikiş işlemine tabi tutulması burada oldukça önemli bir işleve

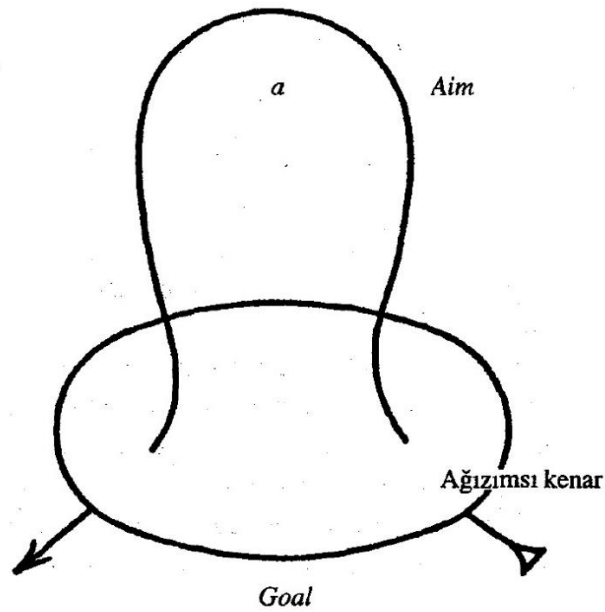
sahiptir. Bu yapılanma sayesinde muasır bir toplumsal alanın anlamlandırılması, yalnızca söylemin kendisini kuracağı bir gösterenler zincirinin oluşturulmasından ibaret değildir. Aynı zamanda “ulusa özgün” manevî özelliklerin yüceltilmesini sağlayacak kültürel alanın kendisi, dikiş işleminde belirlenen düğüm noktalarının oluşturduğu sınırlar çerçevesinde belirlenen toplumsalın içerisinde ve dışarısında kalanlar olmak üzere ikiye bölerek yapılandırmaktadır. Böylece söylemin uzamındaki gösterenler ile işaretlenmiş bir toplumsalın kurgulanması, bu anlam alanına eklemlenecek özneler için kültürel alanın kendisinde de bir dikişin gerçekleştirilmesini gerekli hale getirmektedir. Bu dikiş, temel olarak söylemsel düzeyde toplumsalın dışına itilen kültürlerin antagonistik anlamlarına karşıt olan ve onlardan negatif olarak farklılaşan bir kültürel alanın oluşturulmasından ibarettir. Buna karşın söylemin uzamının sınırları yalnızca bir dikiş işlemi ile oluşturulduğu ve hiçbir zaman kesin olarak çizilemeyeceği için söylemin sınırları dışına sabitlenen her kültürel ögenin, birer antagonizma olarak toplumun içinde varlığını sürdürdüğünü de unutmamız gerekir.

1.5. Toplumsal Antagonizmayı Maskeleyen “İdeolojik Fantazi”: “Türk” Ulus Kimliğinin Söylemsel İnşası

Yannis Stavrakakis, toplumsal kimliklerin ve politik mücadelelerin sahip olduğu belirsiz doğasını, hegemonyanın nasıl kazanıldığını, yeniden nasıl üretildiğini anlamak için yapılan analizlerde Ernesto Laclau’yu takip ederek Lacan’ın *itki*, *objet petit a*, *jouissance* kavramlarını politik çözümlemede kullanmak gerektiğini savunmaktadır (Stavrakakis, 2010, s. 240-241). Psikanalizin kavram setinin sunduğu bu olanak sayesinde öznenin bilinçdışının, söylemin uzamına yerleştirilen gösterenler arasındaki fark ilişkisinin kurgusallığını ve toplumsalın alanındaki antagonistik ögelerin sebep olduğu muğlaklığı görmezden gelinmesindeki rolünü görünür kılabiliriz. Laclau’ya göre Copjec’in *itkiler* hakkındaki görüşü, politik çözümlemede de kendini

göstermektedir: “Doyurulmamış taleplerin bir yokluğun bulunuşu olarak durmaksızın yeniden ürettikleri tamlık fikri” (akt. Laclau, 2007, s.130-131), öznenin ideolojik alandaki hikâyesinin merkezine yerleşmiş bir haldedir. Bu bağlamda öznenin ilksel eksiği hiçbir zaman tam olarak kapatılamayacağı için, onun sebep olacağı tek ve tam olan bir *itki*den söz edilemez; burada yalnızca kısmi *itkiler* söz konusudur. Bununla birlikte *itki*, en başından beri bu içkin bir engeli de beraberinde taşıdığı için, kendi amacına ulaşmayı da kendisi engellemektedir.

Žižek’e göre Lacan’ın *itki* kavramında ısrarla altını çizdiği nokta, özne için bu harekete başladığı anda hedeflediği nihaî varış yerinin değil, o hedefe gitmesine sebep olan amacın önemli olmasıdır; çünkü *itkinin* nihaî amacı her defasında “kendini yeniden üretmek, dairesel yoluna dönmek, hedefe gidip gelen yolunu sürdürmektir” ve *itkideki* keyfi sağlayan şey “bu kapalı dairenin tekrara dayalı hareketidir” (2005, s. 18). İtkinin bu hareketi esnasında arzu nesnesi olan “*objet petit a*” kısmi olarak kendisini gösterir ve *itki* bu “nesne etrafında tur atar” (Lacan, 2013, s. 178). Lacan, buradaki hareketi, aşağıdaki grafiği kullanarak açıklamaktadır (2013, s. 188):



Şekil 4. İtki Şeması

Grafiğin sağ alt kısımda hareketin başlangıç noktası yer almaktadır. Tıpkı dikiş işleminde olduğu gibi bu başlangıç noktasında simgesel öncesi niyeti gösteren içi boş bir ok bulunur. Buradaki simge öncesi niyet, “Goal” hedefine doğru bir hareket gerçekleştirmek için öncelikle “Ağızımsı kenar” şeklinde çizilmiş daireye temas etmek zorundadır; çünkü niyetin bu çember içinde yapılanması gerekmektedir. Simge öncesi niyetin bu daire ile kesişim noktası, aynı zamanda öznenin karşısında *objet petit a*’nın kısmen belirmesini sağlayan bir etkide bulunur. Böylece hareketin ekseni hedeften apayrı bir yöne saparak “Aim” olan amaca dönüşür; ancak buradaki amaç *objet petit a*’ya ulaşmak değil, onun etrafında dönmektir. Dönüş hareketinin ardından *itkinin* yönü tekrar “Ağızımsı kenar” olan çembere döner ve onunla son kez kesiştikten sonra yoluna devam eder. Sonuç olarak *itki*, öznenin harekete geçtiği başlangıç noktasından uzakta; ama onunla aynı seviyede bir yerde hareketini bir ivme oku olarak tamamlar.

İtki, bu haliyle ilksel eksikliğe bir gönderme yapmaktadır. Lacan’ın altını çizdiği bu eksiklik, Freud’un anne ve *das Ding* arasında yaşanan ilksel kopuş deneyiminde yapılanan ve hiçbir zaman tekrar elde edilemeyecek olan tamlığın kaybı ile temsil edilemeyecek bir şekilde yapılanmıştır: “İlksel annenin bir şeyi temsil edilemez; böylelikle gösterenin düzeninde bir delik açılır” (Laclau, 2007, s. 131). Laclau’ya göre Lacan burada, Freud’un fikrini radikallemiştir: Ona göre, yitik olan “düşüncenin olanaksızlığı”na değil “varlığın yoksunluğu”na karşılık gelmektedir (2007, s. 131). Artık “O, annenin temsilden ya da düşünceden kaçması değil, beni ona [anneye] bağlayan *jouissance*’ın (haz) yitirilmiş olmasıdır ve bu yitme, benim varlığımın bütününe tüketir” (Copjec akt. Laclau, 2007: 131). Buna karşın *objet petit a* itkide kendisini kısmen gösterebildiği için Laclau’ya göre *jouissance*’ın, bu kısmî nesnelerde izleri kalmıştır (Laclau, 2007, s. 132).

İtki kavramını dikiş işleminden farklı kılan nokta, iki grafikte de kesişim işlemlerinin sonucu olarak ortaya çıkan okun şeklinde bulunabilir. Dikiş işleminde okun

içi doludur; çünkü simge öncesi niyet bir gösterenin etkisi ile bir anlam noktasına sabitlenebilmiştir. Buna karşın *itki* hareketinin sonunda oluşan ok yalnızca bir yön göstermektedir. İtki hareketinin sonunda simge öncesi niyet herhangi bir gösterenin etkisiyle yapılanmadığı için yoluna kendi içinde bir tatmin, bir doyum yaratmış olarak devam etmektedir; çünkü bu hissin ne olduğuna yönelik bir gösterene ihtiyacı da yoktur. Dolayısıyla simgesel düzene girişle öznenin kaybettiği, feda ettiği *jouissance*, arzu nesnesinin kısmen görüldüğü; ama son kertede hedef olarak bulunmadığı bu *itki* hareketinin içinde en başından itibaren aranmıyor olduğu için kısmî bir doyum sağlanması özne için yeterlidir. Dikiş işleminde ise gösterenin etkisi ile bir anlam oluşturulduğu için özne, bu alanda *jouissance*'ın yerine geçebilecek kadar yüce nesnelerin bulunduğu bir kurguya eklemlenmektedir.

Dolayısıyla bilinçdışı düzeyde özne *itki* sayesinde arzu nesnesini kısmen görür ve buradan kısmî bir tatmin yaratabilirken, dikişte kısmî *jouissance* kalıntılarını simgesele aktarılmış olur ve bu kalıntıların hiçbirisi *jouissance*'ı ikame edemez. Öznenin paradoksu bu noktada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Öznenin simgesel öncesi niyeti, bu dikiş işlemi ile bir anlama kavuştuğu için artık peşine düşeceği arzu nesneleri de bu etki ile yapılanmıştır. Žižek'in de belirttiği gibi, özneler olarak hepimizin arzuları aslında yapaydır ve her birimizin bir özne olabilmek için nasıl arzulamamız gerektiğini öğrenme gibi bir zorunluluğu bulunmaktadır (Fiennes, 2006). Lacan'ın *objet petit a* kavramının devreye girdiği nokta da burasıdır. Dikiş işleminde üretilen anlam nedeniyle, *itkide* özneye kısmen görünen arzu nesnesi, gösterenlerin etkisi ile *jouissance*'ın yoğunlaştığı durumlar yaratarak özneye neyi arzulayacağını değil, nasıl arzulayacağını da işaretlemektedir. Todd McGowan, *objet petit a*'nın bir form olarak gösterenleri, *jouissance*'ın yoğunlaştığı alanın etrafında düzenlediğine dikkat çekmektedir: Bu alan, öznenin arzusunu belirli gösterenler ile harekete geçirdiği için

özne artık, Ötekinin sırrını vaat eden ayrıcalıklı nesnenin etrafında dönen patikayı takip etmektedir (2012, s. 26-28).

Burada akılda tutmamız gereken en önemli husus *objet petit a*'nın, öznenin eksikliğini dolduracak ve arzusunu tatmin edecek bir nesne olmadığıdır; yalnızca öznenin arzusunu devam ettiren, arzusunu sahneleyen fantazmatik bir nesne olarak, arzu nesnesinin nedeni olarak yapılanmaktadır. Özne, anlam alanında sürekli olarak arzusunu tatmin edecek nesneyi arar; ancak yapılanmış olan alan kendisine *objet petit a*'yı yalnızca bir form olarak sunduğu için burada karşısına “arzu nesneleri” çıkmaktadır. Bu nesneler tüketim nesneleri, kariyer basamakları, kimlik kalıpları olabilir; fakat öznenin bilinçdışı arzusunu tatmin edecek bir “arzu nesnesi” bu alanda yoktur. Zira, öznenin yitirmiş olduğu *jouissance* dilin alanına, simgesele çekilemeyen bir şeydir. Yalnızca *objet petit a* formunda kısmi nesneler, onun fantazi sahnesinde avunmak zorunda olduğu birer göstereni sağlamaktadır. Toplumsal yaşamda fantazi, öznelere bir bütünlük yanılsaması, tamlık vaadi sağlayarak ideolojinin bu alandaki etkisini görünmez kılmaktadır.

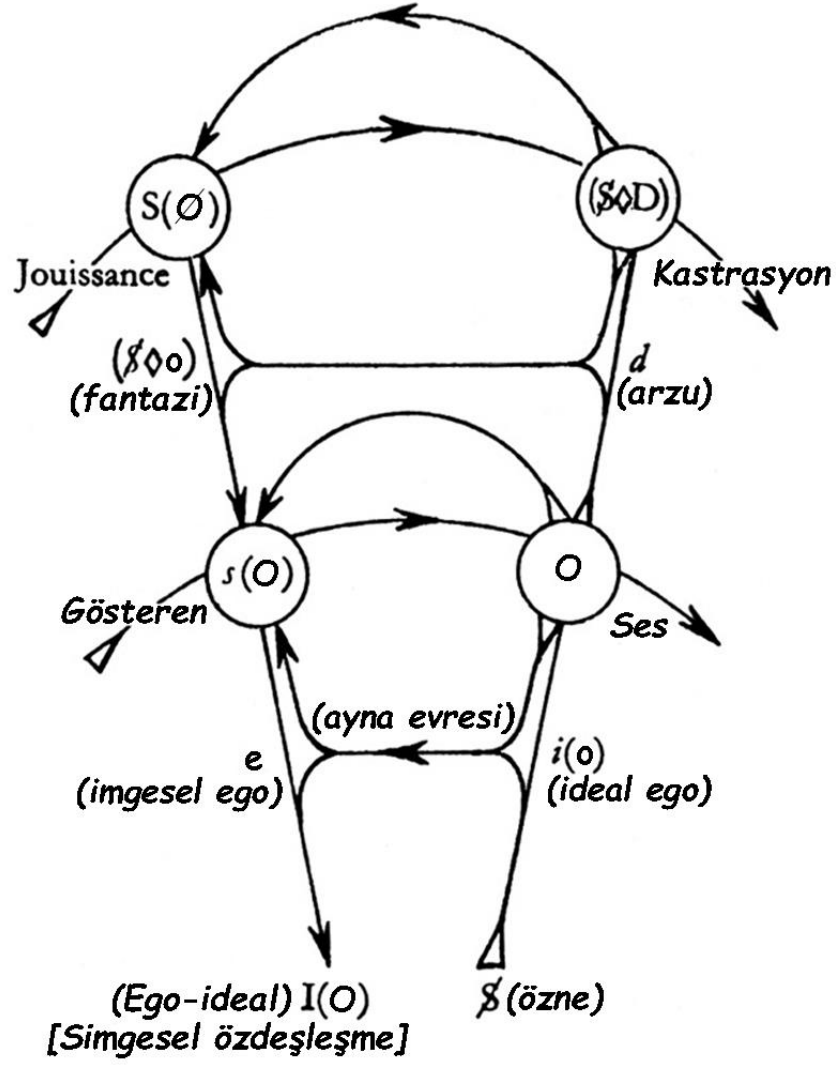
Laclau'nun kuramsal müdahalesi ile psikanaliz alanındaki *jouissance*, *objet petit a* gibi kavramlar söylem tartışmasında birer uğrak noktası haline gelmiş, böylece politik analiz de öznenin bilinçdışı süreçlerini kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Laclau, psikanalitik özne kategorisindeki tikelliğin, hegemonyanın evrenselliğinin sağlanmasında oldukça önemli olduğunun altını şu satırlarla çizmektedir:

“Okur belki de kendine soracaktır: bütün bunların popüler kimliklerle ne ilgisi var? Yanıt oldukça basittir: her şeyiyle. Copjec, psikanalitik kategorilerin bölgesel olmadıklarının, genel ontoloji diye adlandırılacak bir alana ait olduklarının tamamen farkındadır. Söz gelimi, Freud'daki itki kuramının klasik ontolojik soruların zeminini işgal ettiğini iddia etmektedir. Onun değerlendirmesinin -psikanalizde sıklıkla olduğu gibi- ağırlıklı olarak genetik bir karaktere sahip olduğu doğrudur ama yapısal terimler içinde de kolaylıkla yeniden düzenlenebilir. Anne/çocuk ikiliğinin mitsel bütünlüğü, karşılanmamış taleplerin getirdiği yerinden edilmeler tarafından -kendi karşıtı olarak- çağrıştırdıkları elde edilmemiş tamlığa karşılık gelir. Bu tamlığa ya da bütünlüğe duyulan özlem, yine de kolayca kaybolmaz; itkilerin nesneleri olan kısmi nesnelere aktarılır. Politik terimlerle bu, tam da benim

hegemonik ilişki dediğim şeydir: Olanaksız evrensellik rolünü üstlenen belli bir tikellik. Bu nesnelerin kısmi niteliği, özel bir öyküden kaynaklanmayıp bizatihi anlamlandırmanın doğasına içkin olduğundan, Lacan'ın *objet petit a*'sı, toplumsal ontolojinin anahtar ögesidir. Bütün her zaman parça tarafından somutlaştırılacaktır. Bizim çözümlememizin terimler içinde, hegemonik olmayan hiçbir evrensellik yoktur. Ancak bundan daha fazlası söz konusudur” (Laclau, 2007, s. 133-134).

Lacan'ın psikanalitik teorisinin siyasi analiz için taşıdığı önemin altında yatan görüş sembolik olanın, sosyo-politik dünyanın bölünmüş, eksik olduğudur (Stavrakakis, 1999, s. 74). Laclau'nun altını çizdiği haliyle bu, “Olanaksız evrensellik rolünü üstlenen belli bir tikellik” (Laclau, 2007, s. 133-134) olarak düğüm noktasında sabitlenmiş gösterenin eklemlendiği hegemonik anlam alanının temel sorunu, imkânsızlığıdır. Özne nasıl ki *jouissance*'ın kaybı ile damgalanmışsa ve bu nedenle hiçbir şekilde ona sahip değilse büyük Ötekinin, simgesel düzenin kendisi de *jouissance*'a sahip değildir. Olanaksızlık, en başından büyük Öteki'nin kendisinin bu sorunu çözmede yetersiz kalmasından kaynaklanır. Žižek'e göre Lacanyen öznenin “bölünmüş, üzerine çarpı atılmış olduğu, anlamlandırma zincirindeki bir eksiğe özdeş olduğu” herkes tarafından bilinen bir konudur; fakat Lacan'ın kuramının en önemli katkısı “büyük Öteki'nin, simgesel düzenin kendisinin de *barre* (çizilmiş) olduğunu, üstüne temel bir imkânsızlığın çarpı attığını, imkânsız/travmatik bir çekirdek etrafında, merkezi bir eksik etrafında yapılanmış olduğunu” ortaya koymasıdır (2011a, s.139-140). Bu sebeple dilin alanında yapılanan Ötekinin de özne gibi kapalı bir yapıya sahip olması, yani tam ve bütünlüklü bir anlama kavuşması temelde imkânsızdır.

Öteki, son kertede nihai bir cevaba hiçbir zaman sahip olamaz. Onun böylesi bir engellemeyi taşıyor olması, özneye nefes alınacak bir alan verir; çünkü özne eksik olduğu gerçeğinden fantazi sahnesine sığınarak kaçabilir. Bu durumu, Lacanyen arzu grafiğinin tamamlanmış halinin sol tarafından inen üç düzeyde görebiliriz:



Şekil 5. Lacanyen Arzu Grafiği

(Žižek, 2011a, s.138).

Grafiğin sol üst kısmında “Öteki”deki eksiği” işaret eden $S(O)$ yer almaktadır. Onun altında ise S/O , yani fantazi formülü takip etmektedir. Böylece özne, birinci uğrak noktasında Ötekideki eksikle karşılaştıktan sonra, ikinci uğrak noktasında fantaziyi devreye sokarak fantazi sahnesinde bu eksikliğin gizlenip örtülmesini sağlamaktadır. Üçüncü uğrak noktasında ise $s(O)$ yer almaktadır. Žižek, burada, “fantazinin hükmü altında olan adlandırmanın etkisi” sayesinde bir çeşit “mutlak anlamlandırma” işlevinin söz konusu olduğunun altını çizmektedir: Fantazi, “dünyayı tutarlı ve anlamlı bir şey olarak yaşamamızı sağlayan çerçeveyi -tikel anlamlandırma etkilerinin gerçekleştirdiği

a priori mekânı- kurar” (Žižek, 2011a, s. 140). Dolayısıyla fantazinin özne için, simgesel düzendeki deneyimde karşılaştığı eksiği, kendi bilinçdışı arzularının tatmininde anlam alanının yetersizliğini ve kayıp nesneye bu alanda ulaşmanın olanaksızlığını gizleme gibi birçok işlevi aynı anda yerine getirmesi söz konusudur.

Homer, fantazinin toplumsal yaşamdaki kurucu rolünde her zaman için devrede olan ideolojik etkiye vurgu yapmak için Žižek’in bu kavramı, “ideolojik fantezi” olarak dönüştürdüğünün altını çizmiştir (2013, s. 157-159). Bu anlamda ideolojik fantazi kavramı Žižek’in “temel antagonizma” olarak adlandırdığı, öznenin kendisi gibi büyük Ötekinin de, toplumun kendisinin de temelde eksik olduğu gerçeği ile karşılaştığı travmatik bir anı gizlemektedir: “Bütün toplumlar toplumsal çatışmaya ilişkin travmatik bir an üzerine temellenmişlerdir ve toplumsal-ideolojik fantezi, bu kurucu antagonizmayı maskeler” (Žižek’ten akt. Homer, 2013, s.158). Toplumsal yaşamın birer üyesi olan özneler, bu “kurucu travmaya” ideolojik fantazinin sunduğu bu maskeleme sayesinde tahammül edebilmektedir (Homer, 2013, s. 158).

Žižek burada, toplumsal/ideolojik fantazinin “var olan bir toplum, antagonistik bir bölünme ile malul olmayan bir toplum, parçaları arasında organik, tamamlayıcı nitelikte bir ilişki olan bir toplum” fikrini inşa etme iddiasına sahip olduğundan bahsetmektedir (2011a, s. 143). Yani toplumsal-ideolojik fantazi, tıpkı öznelerin bilinçdışı arzusunun kurulmasına neden olan temel eksiklik yani *jouissance* eksikliğinin giderilerek öznelerin tam ve bütünlüklü yapısına tekrar kavuşabileceğini vaat ettiği gibi, toplumların da bu temel eksiklikle damgalandığının, bu alandaki *jouissance* eksikliğinin üzerini örterek, toplumsal alanın aslında tam ve bütünlüklü bir yapı olduğunun vaadini taşımaktadır. Laclau, hegemonik yaklaşımda ideolojik fantazinin nasıl işlediğini şu şekilde açıklamıştır:

“(…) hegemonik yaklaşım, kararlı bir biçimde bu özcü toplumsal mantıktan uzaklaşır. Mümkün olan tek tümleştirici ufuk, mitsel bir tümlüğün temsilini üstlenen bir kısmilik (hegemonik güç) tarafından sağlanabilir. Lacancı

terimlerle, nesne, Şey¹¹'in saygınlığına yükselir. Bu anlamda, hegemonik yatırımın nesnesi, bütünüyle *uzlaşmış* bir toplum (sistemli bir tümlük olarak bu toplum, hiçbir yatırıma ya da hiçbir hegemonyaya ihtiyaç duymaz) olacak olan *gerçek* şeyin karşısında ikinci en iyi değildir: Tamlığın, belli bir tarihsel ufukta aldığı addır, ki hegemonik yatırımın kısmi nesnesi olarak bu, bir *ersatz* [yerine koyma] değildir, tutkulu bağılıkların canlanma noktasıdır. Copjec'in itkinin doyuma ulaşmaya başarmasıyla ilgili tartışması, burasıyla yakından ilgilidir çünkü ifade etmeye çalıştığım son derece politik noktayı farklı bakımdan öne sürmektedir" (Laclau, 2007, s.135).

Görüldüğü gibi hegemonik yaklaşımda ideolojik fantazi bütünlüklü, tamlığın bulunduğu bir toplum yapısını, hayali bir şekilde kısmî olarak temsil edebilir. Fakat Stavrakakis'in de belirttiği gibi, toplumlar asla uyumlu topluluklar değildir: Hiçbir sosyal fantazi, toplumun etrafında yapılandırıldığı eksikliği dolduramayacağı için bu eksiklik, politik olanın her yeniden ortaya çıkışında, gerçek olanla her karşılaşmasında yeniden kendini göstermektedir; çünkü toplumsal tamlık ancak fantazi sahnesinde mümkündür (Stavrakakis, 1999, s. 74-75). Görüldüğü gibi burada Laclau ve Mouffe'un antagonizma kavramı önemli bir referans noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Antagonizma kavramı "her tür nihai uzlaşmayı, herhangi bir akılcı konsensüsü, bütünüyle kapsayıcı bir 'biz'i" daha en baştan olanaksız kılmaktadır (Laclau & Mouffe, 2015, s. 22). Bu bağlamda antagonizmanın olmadığı bir toplum yapısı mevcut değildir:

"Dolayısıyla toplumsal fantazi kavramı, antagonizma kavramının zorunlu bir muadilidir: Fantazi tam da antagonist yarılmanın maskelenme biçimidir. Başka bir deyişle, fantazi ideolojinin kendi başarısızlığını peşinen hesaba katmamasını sağlayan bir araçtır. Laclau ve Mouffe'un 'Toplum diye bir şey yoktur', Toplumsal olan her zaman merkezi bir 'antagonizma' tarafından katedilen kurucu bir imkânsızlık etrafında yapılanmış olan tutarsız bir alandır, şeklindeki tezleri, bize sabit bir toplumsal-simgesel kimlik veren bütün özdeşleşme süreçlerinin nihai olarak başarısızlığa mahkûm olduğunu ima eder. İdeolojik fantazinin işlevi, bu tutarsızlığı, 'Toplum diye bir şeyin olmaması'nı örtmek ve böylece özdeşleşmeyi beceremememizi telafi etmektir" (Žižek, 2011a, s.144).

Bu bağlamda toplumsal olan, yani Öteki de özne gibi eksik olduğu için, onun özneyi tam olarak belirleyebilmesi ve arzularını gerçekleştirebilmesi söz konusu

¹¹ Burada kullanılan "Şey", Freud'un *Das Ding* kavramının çevrilmiş halidir.

olamaz. İdeolojik fantazinin devreye girdiği nokta da tam olarak burasıdır; öznenin ve toplumun temel eksiklik ile damgalanışını, söylem uzamında gerçekleştirdiği ideolojik belirlenimin etkisi ile örtmeyi ve gizlemeyi başarabilir. Yani ideolojik fantazi burada, toplumsalın alanındaki antagonizmaları maskeleyen, perdeleyen bir işlev göstererek ideolojiye olan inancımızı sağlamakta ve sağlam tutmaktadır. Stavrakakis, toplumsalın kurulabilmesi için travmatik bir anın oluşması ve önceki sosyo-politik düzenin ya da ideolojik alanın yerinden edilerek yeni bir söylemsel eklemlenme arzusunun ortaya çıkması gerektiğinin altını çizmektedir: “Lacancı gerçekte bir karşılaşma olarak politik olanın çekirdeğini oluşturan, toplumsal olanın yerinden edilmesinin yarattığı bu eksikliklerdir. Her yersiz yurtsuzlaştırıcı olay, travmatik doğasını sembolize etmeye, yarattığı eksikliği dikmeye çalışan farklı söylemlerin antagonistik eklemlenmesine yol açar” (Stavrakakis, 1999, s. 73-74).

Hegemonik oyun anlamına bu şekilde kavuşabilir. Böylece bir “siyasetin ortaya çıkmasına” ve “yerinden edilmiş olanın yerine yeni bir toplumsal fantazinin (ya da hegemonya mücadelesi veren birçok karşıt fantazinin) siyasi olarak kurulmasına” yol açarak kendi varlığının sürüp gitmesini sağlar (Stavrakakis, 1999, s. 74). Burada hem “güçlü bir simgesel eklemlenme” hem de temel eksikliğin yani “*jouissance*’ın harekete geçirilmesi” burada yapılan kimliklerin devamı için hayati bir öneme sahiptir (Stavrakakis, 2010, s. 227). Dolayısıyla ideolojik belirlenimin fantazi düzeyinde gerçekleşmesi için daima, psikanalizin eksik bir şekilde kurulan öznesini göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Stavrakakis’ten aktaracak olursak:

“Siyasal projelerimizin ve sosyal seçimlerimizin birçoğunu destekleyen fantaziyi bize sağlayan, kayıp/imkânsız *jouissance*’ı tekrar elde etmeye dair verilen imgesel sözdür. Neredeyse bütün politik söylemler bir ‘iyi yaşam’ın veya bir ‘adil toplum’un sağlanması üzerine odaklanır; bu iki vaat de, zevk almamızı engelleyici şimdilerde var olan kısıtlamaların üstesinden geldiği geleceğin devletine dair kurgudur (imgeleştiremelerdir)” (Stavrakakis, 2009, s. 512).

Bu bağlamda ideolojik söylemlerde iş başında olan şey bu travmatik anın, öznenin simgesel düzene girişle feda ettiği *jouissance*'ın geri kazanılacağına dair fantazmatik vaattir.¹² Stavrakakis'e göre fantazi özellikle "milli(ci)" söylemlerde, halkın mutlu olduğu, hayali bir kayıp altın çağ varsayımı üzerinden kurgulanmakta ve bu hayali anlatılarda ideolojik fantazi "her neslin arzusunun, halka kaybettikleri *jouissance*'ın tamamını geri vermek için bu (metaforik) kastrasyonu iyileştirmeye çalışmak ve iyileştirmek olduğu varsayımına" dayanmaktadır (2009, s. 512). Ulus kavramının "toplumsallaşma yoluyla içselleştirilen simgesel bir inşa" olduğunu vurgulayan Stavrakakis, bu söylemsel inşaya hayali bir tutarlılık kazandıran şeyin "köklerini ulusal tarihimizde bulabileceğimiz bütünsel bir haz ile yollarımızın yeniden kesişeceğini vadeden bir fantazi" olduğunu savunmaktadır:

"Milliyetçilik gibi söylemlerin evrensel albenisi, insan arzusunu bir kimlik peşinde hareketlendirebilmesinde ve kaybettiğimiz/kurban verdiğimiz (ulusal) hazzın tekrar yakalanabileceği vaadine dayanır. Dolayısıyla milliyetçilik çalışmaları, özdeşleşme süreçlerini ve söylem-duygulanım/haz diyalektiğinin farklı ulusal bağlamlardaki işleyişleri üzerinde durmalıdır" (2010, s. 241).

Milliyetçilik gibi söylemlere eklenmeyi sağlayan şey, ona hayali bir istikrar sağlayan bu fantazinin genellikle "resmi kanallar" ve "anlatılar" aracılığı ile toplum arasında yayılmasıdır; "eğitim, milli mitler, askeri geçit törenleri gibi birtakım ritüelleşmiş pratikler", "fantazmatik siyasi projelere -vaat ettikleri tamlığı asla sağlayamayan projelere-" olan inancı ayakta tutmak için gereklidir (Stavrakakis & Chrysoloras, 2006, s. 151). Laclau'nun popülizm üzerine yaptığı çalışmada dikkat çektiği üzere, sembolik düzeydeki bu kısmî nesnelere yatırım olmadan popülizmin mevcudiyet bulması olanaksızdır:

¹²"Toplumsal özne ancak simgesel öncesi keyfini feda ederek arzusunu (belirli siyasi projeler, ideolojiler ve söylemlerle özdeşleşme arzusu da dahil olmak üzere) geliştirebilir (...) siyasi projelerimizin ve seçimlerimizin birçoğuna fantazi desteği sağlayan şey, kaybettiğimiz/imkansızlaştırdığımız keyfi yeniden yakalamanın hayali vaadidir" (Stavrakakis & Chrysoloras, 2006, s.151).

“Eğer bir toplum, bütün taleplerin onun kendi içsel mekanizmaları içinde doyurulduğu türden bir doğada kurumsal bir düzene erişmeyi başarmışsa, popülizm olmayacaktır, ama açık nedenlerden dolayı politika da olmayacaktır. ‘Halk’ı inşa etme ihtiyacı (bir *populus* olma iddiasındaki plebler) ancak bu tamlık erişilebilir olmadığı ve toplum içindeki kısmi nesnelerin (erekler, figürler, simgeler), bu tamlığın yokluğunun adı haline gelebilecekleri tarzda açığa çıkarıldıkları zaman belirir” (Laclau, 2007, s.135).

Bu bağlamda, milliyetçilik ya da popülizm gibi söylemlerin toplum tarafından kabul edilmesi için bu kısmi *jouissance* deneyimi yani fantazi sahnesinde sergilenen *objet petit a*’nın hayati öneme sahip olduğundan bahsedebiliriz. Stavrakakis’in altını çizdiği üzere milliyetçilik gibi söylemlerin kabulünü kolaylaştıran ve ona istikrar kazandıran fantazi, yani “hayali vaatler”, genellikle gayriresmi ve gizli eylemlerden alınan kısmi zevk¹³ ile cilalanarak bir gerçekliğe kavuşmaktadır: Fantaziye bir tutarlılık sağlayan kısmî zevk genellikle gelenek ve görenekler, gündelik ritüellerimiz gibi eylemler aracılığı ile elde edilmektedir (Stavrakasis, 2010, s.241). Kuramsal eksen serimlerken başvurduğumuz bu uğrak noktaları, Kemalist söylemin oluşturduğu anlam alanından türeyen özne konumlarını ve bu konumlarda yapılanan ideolojik fantaziye tartışırken de oldukça verimli bir imkân sağlamaktadır.

Örneğin Hilmi Yavuz, Kemalizmin bir siyasi otorite olarak 1920’lerden itibaren belirgin bir şekilde kültürel alanı etkileyecek bir sorumluluk aldığıının altını çizmektedir. Yavuz’a göre burada “bir uygarlık dairesinden, bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçilmiştir ve bu medeniyet dairesine geçişin, temelde tarihsel ve özgül bir yanı olmadığı için, eşyanın tabiatı gereği olamayacağı için, o zaman geriye romantizm ve ülkücülük, bir anlamda ütopyacılık kalmıştır” ve ideolojinin en keskin olduğu dönemlerde de her şey, “Doğu-Batı gibi birbirine kutupsal aykırılık, kutupsal çelişki biçiminde görülen bir biçimde” adlandırılarak “Doğu uygarlığı diye bir uygarlık yoktur, Batı uygarlığı vardır, biz de bu Batı uygarlığının içine gireceğiz ve onun

¹³ Burada kısmi zevk denilen şey *objet petit a*’ya karşılık gelmektedir.

ölçülerini benimseyeceğiz” şeklinde bir anlayışın belirleyiciliği söz konusudur (2007, s. 23). Yavuz’un burada dikkat çektiği bir nokta oldukça önemlidir: Bu yapılanmanın temelinde tarihsel ve özgül bir yanı bulunmadığını göz önünde bulundurduğumuzda, bu işleminden geriye boş bir gösteren olarak “romantizm ve ülkücülük, bir anlamda ütopyacılık” kalmaktadır. Buna karşın bu boş gösterenin etkisini kendisini uzun yıllar sürdürmeyi başarmıştır.

Bu dönemdeki müdahale aslında oldukça katıdır. Çinuçen Tanrıkorur, 1926’da “Türkiye Cumhuriyeti’nde gençliğin ve halkın bilgi, teknik, sanat ve refah derecesi bakımlarından medenî seviyesini yükseltmek, milletin millî, ahlakî ve insanî değerlerini geliştirmek” amacıyla kurulan Milli Eğitim Bakanlığı’nın ilk bakanı olan Mustafa Necati’nin ilk iş olarak “Cumhuriyetin ilk resmi konservatuarı olan Darülelhan’ın önce adını İstanbul Konservatuarı’na” çevirdiğini ve “bu okuldan Türk Musikisi’nin ve aletlerinin öğretimini kaldırmak ve -adeta bir sadaka gibi- **katiyen talim ve tedris mahiyetinde olmamak şartı ile**, bir Türk Musikisi Tasnif Heyeti’nin Konservatuar’da -ders olmayan günlerde- çalışmasına izin vermek” gibi kararlar aldığını belirtmektedir (Tanrıkorur, 2007, s. 37). Bu durumu dönemin siyasi otoritesinin 1920’lerdeki baskıcı uygulamalarına dayanarak pekâlâ açıklayabiliriz; ancak sorun, bu ideolojik etkinin 1960’lara ve 1970’lere gelindiğinde ve siyasi otoritenin müzik kültüründeki baskıcı tutumu gevşetilmiş gibi görüldüğü dönemde de sürdürülmüş olmasıdır.

Örneğin 1960’ların ikinci yarısında yükselişe geçerek 1970’lerde ülkemizde oldukça popüler olan ve halen de bu popülerliğini sürdüren arabesk müzik, 1980’lere gelene kadar devlet radyolarında çalınmamıştır. Dolayısıyla müzik alanındaki baskının, bazı türlerde devam ettirilmesi söz konusudur. Yine aynı dönemde yükselişe geçen ve bu tezin konusu olan Anadolu Pop/Rock türündeki şarkılar ise devlet televizyonunda ve radyolarında çalınmış olsa da bu türün müzisyenlerinin yaptıkları birçok başvuru, TRT’nin değerlendirme komisyonu tarafından reddedilmiştir. Üstelik bu reddetme

gerekçelerinde çoğu zaman keyfî kararlar alınması da söz konusudur. Örneğin ABD’ye göç etmiş Osman Pehlivan isimli bir bağlama ustasının, 1920’lerde “*Anadolu Kasık Havası*” adıyla yayımlanan plakta enstrümantal olarak çaldığı türkü, Barış Manço tarafından 1973’te “*Lambaya Püf De*” adıyla plak olarak yayımlanmıştır. Manço’nun radyo ve televizyonda yayınlanması için TRT’ye yaptığı başvuru, şarkının sözlerinin müstehcen olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. Bunun üzerine Manço, TRT’ye bu defa şarkının enstrümantal kaydını gönderir ve komisyon, bu defa şarkıda elektro gitarın oldukça müstehcen bir şekilde çalındığını gerekçe göstererek yine ret kararı verir.

İdeolojik fantazi sahnesinde bu iki müzik türü, ortak bir temel sorunu taşımaktadır: Kemalist söylemin “uygarlık” tanımı dışında bıraktığı Doğu’ya ait öğeler, bu iki müzik türünde de kullanılmaktadır. Örneğin Arabesk müzikte Doğu müziğinde kullanılan enstrümanlar, müzikal kalıplar ve usullerin etkisi belirgindir. Özellikle Osmanlı müziğinde kullanılan makam geleneği, arabesk bestelerde oldukça yaygın bir şekilde sahiplenilmektedir. Dolayısıyla arabesk, Kemalist söylemin uzamında “bir uygarlık olarak var olamayan Doğu’ya ait” bir kültürü ifade etmektedir. Uygarlık dairesinin dışında birdenbire peydah olmuş bir kültür olarak onun radyolarda ve televizyonlarda yayınlanması, toplumsalın sınırları içerisinde göz ucuyla da olsa görünür olacağı bir yere konumlandırılması anlamına geleceği için mümkün olamaz. Zira arabesk, Kemalist söylemin uzamında yalnızca bir negatif olarak var olabilir ve böylece toplumsalın sınırlarını hatırlatacak olumsuz bir anlam noktasına dışlanabilir.

Buna karşın Anadolu Pop/Rock türü söz konusu olduğunda böylesi bir yapılanmanın tutarlılığı bozulmaktadır. Bu türde gitar, bateri, bas gitar, piyano veya klavye gibi Batı müziğinin enstrümanları kullanılmakta, Batı’nın çok sesli müzik anlayışı takip edilmekte ve şarkıların düzenlemeleri Batı müziği tekniğinde kullanılan akorlar ve kalıplara uygun bir şekilde yapılmaktadır. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock türündeki şarkıların üretim sürecindeki referans noktası, Kemalist söylemin uygar bir

müzik kültürü olarak işaretlediği Batı müziğidir. Bu türde yapılan özgün bestelerin yanı sıra, yorumlanan türküler de bu şekilde düzenlenmektedir. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock türündeki şarkıların düzenlemesinden kaydına kadar her zaman devrede olan bu referans noktası, onu en başından TRT'nin yayın komisyonunun temel kriterlerini yerine getiren bir müzik türüne dönüştürmektedir. İdeolojik fantazinin devreye girdiği nokta tam olarak burasıdır: Bu türkülerin her biri, toplumsalın kuruluşundaki travmatik deneyime sebep olan geçmişin geleneğinden geldiği için, onların uygar birer kültürel ürüne dönüştürülmesi ancak kısmen mümkün olabilir; çünkü bu ürünlerin her biri, söylemin uzamında belirlenemeyecek kadar sert bir çekirdek taşımaktadır.

TRT'nin türkü repertuvarında bu çekirdek ile başa çıkmak için birçok kriter devreye sokulmuştur. İlerleyen kısımda tartışılacağı üzere birçok türkünün sözleri ve müzikal yapıları değiştirilerek TRT repertuvarına alınması söz konusuysa bir o kadar da -özellikle dönemin çağdaş ozanlarının türkülerini-, içerdikleri bu sert çekirdek nedeniyle repertuar dışı bırakılmıştır. Bu nedenle Anadolu Pop/Rock akımının düzenlemeleri, her ne kadar TRT'nin müzikal kriterlerine uygun olarak yapılmış olsa da onların beslendiği kültürel gelenek ve özellikle TRT'nin repertuvarından -tıpkı arabesk gibi- dışlanmış olan çağdaş ozanların eserlerine yönelik ilgileri, denetim sürecindeki bu kriterlerin eksikliğinin görünür olmasına sebep olmuştur diyebiliriz. Manço'nun *Lambaya Püf De* plağında olduğu gibi bir şarkı, sözleri müstehcen hisler uyandırdığı için bu kriterlerden birine uymadığı gerekçesiyle reddedilebilir; ancak bu şarkının enstrümantal kaydı da bir o kadar tekinsizdir. Zira, söylemin uzamında belirlenmiş olan düğüm noktalarının etkisi ile yapılandırılmış olan bu müzikal kriterler, onun neden orada olmaması gerektiğini tam anlamıyla açıklama konusunda eksik kalmaktadır; ama yine de bu eksiklik, ideolojik fantazinin devreye girmesi ile örtbas edilmektedir: Şarkıda çalınan gitar olması gerektiği gibi Batı müziğindeki tekniğe uygun bir şekilde çalınmamış, gitaristin kullandığı efektler ile icradaki farklı tarzı burada hiç de uygar

olmayan bir sesin üretilmesini sağlamıştır¹⁴. Dolayısıyla müziğe yönelik bir analize geçmeden önce, Kemalist söylemin bir ideolojik fantazi olarak yapılandığı “Garbiyatçılık fantazisini” tartışmamız gerekmektedir.

1.6. İdeolojik Etki ile Özne Arasındaki İlişkide “İdeolojik Fantazi” Kavramı: Kemalist Söylemin İdeolojik Fantazisi Olarak Garbiyatçılık

Lacanyen öznenin üzerinin bir gösterenin etkisi ile çizilmesi aynı zamanda, anlam alanında onun bu gösteren aracılığıyla zincir içerisindeki diğer gösterenler için temsil edilmesini sağlamaktadır. İdeolojik dikişin buradaki işlevi, öznenin bu alanda üzeri çizik bir halde kurulabilmesini sağlayan gösterenler zincirini yapılandırarak, toplumu oluşturan öznelerin eklemlenecekleri ortak bir uzamda, onların ihtiyaç duydukları anlamı bir momentte sabitleyebilmesidir. Böylece gösterenlerin belirli anlam noktalarına sabitlendiği bu düğümlleme işlemi, özneler için bu alanın sınırları içinde kurgulanmış bir gerçekliğin zeminini hazırlayabilmektedir. Kemalist söylemin oluşumu, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı ile yerinden edilmiş olan hanedanlığın söyleminin çözüldüğü ve söylemsel uzamda yüzer-gezer bir halde dolaşan gösterenlerin dikiş işlemine tabi tutulması ile gerçekleşmiştir. Kemalist söylemin bu yapılanma sürecinde Gökalp’in fikirleri, gösterenlerin düğümlendiği noktaların belirlenmesi açısından

¹⁴ Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu ses fazlalığı ile ilgili bir tartışma derinleştirilecektir. Bu örnekler hususunda önemli olan nokta, halk müziği geleneğinde kullanılan enstrümanlar ve bu geleneğin eklemlendiği makam sisteminde kullanılan şan ve icra teknikleri nedeniyle geleneksel müziğimizin, Batı müziğinin nota sistemine kıyasla daha fazla ara ses içerdiğiidir. Nota sisteminde *koma* adı verilen bu ara sesler, Batılı akort sisteminde kapsanmayan mikro tonların kullanılmasıyla ortaya çıkarılabilir. Bu mikro tonlar, bir türkünün makama uygunluğunu ve icrasındaki usul farklarını göstermek içinse oldukça önemlidir. TRT’nin repertuvar kriterleri, Batılı notasyon sistemi kerteriz alınarak oluşturulduğu için, bu mikro tonlar ile bu mikro tonları taşıyan makam dizileri, repertuvardaki eserlerin notaya dökümünde gösterilemeyen birer fazlalık olarak görülmektedir. Dolayısıyla geleneksel müziğimizin taşıdığı ses fazlalığı ideolojik belirlenimin etkisi ile, onun muasır medeniyetlerin müzik tekniğine uyum sağlama konusundaki eksikliği olarak anlamlandırılmıştır. Bu ara sesler halk müziği geleneğinde, arabesk müzik türünde ve Anadolu Pop/Rock akımında eserin ve solistin hünerini göstermesi için oldukça önemli bir işleve sahiptir. Buna karşın bu fazlalık, müzik alanında yapılan ideolojik fantazide mücadele edilmesi gereken en önemli antagonizmalardan biri olarak görülmüştür. Toplumun muasırlaşması için kültürel bir alan olarak müzik oldukça önemlidir ve bu nedenle öncelikli olarak onun, Doğu’nun getirdiği fazlalıklardan kurtulması gerekir.

oldukça önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Meltem Ahıska, Gökalp'in "hars" tanımının burada oldukça belirleyici bir etkiye sahip olduğunun altını çizmektedir:

"Gökalp'in 'hars' tanımı bu anlamda bir dönüşüm anına işaret etmektedir. Dilin, politikanın, dinin, ahlakın, estetik ve ekonominin karmaşık kuralları olarak düşündüğü kültür, Gökalp'e göre milletin hayatında bilinçdışı bir düzeyde var olmaktadır. Bu kültür tanımı kişilerden ve onların niyetlerinden bağımsız bir millet düşünmeyi mümkün kılmakta, daha doğrusu milleti bağımsız bir olgu olarak kurgulamaktadır. Öte yandan da medeniyet düzeyinde ele aldığı 'Batılı bilimleri ve teknikleri' hars karşısında dışsallaştırmakta, yani kültürün nesnel (bütün kültürler için geçerli bir medeniyet düzeyinde ele aldığı 'Batılı bilimleri ve teknikleri' hars karşısında dışsallaştırmakta, yani kültürün nesnel (bütün kültürler için geçerli bir medeniyet uyarınca) tekniklerle ve bilgiyle yönetilebilirliğini varsaymaktadır" (Ahıska, 2018, s. 89).

Buradan hareketle Gökalp'in önemle üzerinde durduğu medeniyet ve hars arasındaki ayrımın, Kemalist dikiş işleminde oldukça paradoksal bir düğüm noktasında karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Temelde iki kavram arasındaki böyle bir ayrımın kendisi, bu iki alanın arasına kapanması imkânsız boşluk yerleştirmekte ve dolayısıyla ikisi arasında tutarlı bir sentezin gerçekleştirilmesi olanaksızlaştırmaktadır. Buna karşın dikiş işleminin kendisi sıfırın bir sayılmasından ibaret bir işlem olduğu için, Kemalist söylemde medeniyet ve hars arasındaki bu farkın kendisi de iki alanın birbirine düğümlenebileceği kısmî bir ortak anlam alanının bulunduğu varsayımından hareket eder. Kemalist söylem, tam da bu nedenle "sınırlı temsil mekanizmalarını önermekte, ancak bunlar, biçimsel uygulamalar olmanın ötesine geçememektedir. Siyasal etkinlik, toplumsal uzamı türdeş kurmak ve farklılıkları en aza indirmek için bu sınırlı temsil mekanizmalarına hapsedilir" (Çelik, 2009, s. 85).

Laclau ve Mouffe'un altını ısrarla çizdiği hali ile toplumun oluşmasının da temelde böylesi bir varsayıma dayandığını unutmamamız gerekir: Toplum "bütünüyle olanaklı değilse de, bütünüyle olanaksız da değildir"; kendisini nesnel bir alan olarak kuramasa da kısmî bir momentte, toplumsalın sınırları içerisinde yer alan gösterenler arası bir fark ilişkisi üzerinden olanaklı bir hale gelebilmektedir (2015, s. 162-163).

Dolayısıyla Kemalist söylemin kuruluşu, toplumsal düzenin var olmayı bir türlü başaramadığı bir momentte toplumsalın sınırlarını yapılandırmak ve bu sınırlar içindeki toplumsal ögeler arasında bir farklılıklar sistemi belirlemek zorundadır. Yeni rejim, “henüz ‘halk’ olamamış bir toplumu” yöneten bir rejimdir (Keyder, 2014, s. 139). Bu nedenle iktidarın, öncelikli olarak toplumsalın sınırlarını belirleyeceği bir farklılıklar sistemini anlam düzeyinde kurgulaması gerekmiştir. Bu bağlamda imparatorluk dönemi ve bu dönemin söyleminin, Kemalizmin bir ideoloji olarak kendisini kuracağı fark alanının faili olarak işaretlendiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Bu durumun en belirgin örneği olarak Mustafa Kemal Atatürk’ün, saltanatın kaldırılması ile ilgili süreçte bir türlü herhangi bir karar alamayan meclis komisyonundaki kesin tavrını gösterebiliriz.

“Üç encümen bir odada toplandı. Riyasetine Hoca Müfit Efendi’yi seçti. Meseleyi müzakere etmeye başladılar. Şer’iye Encümeni’ne mensup hoca efendiler, hilafetin saltanattan ayrılamayacağını, bilinen safsatalara dayandırarak iddia ettiler. Bu iddiaları çürütüp kırmak hususunda serbest söz söyleyenler ortaya çıkar görünmediler. Biz çok kalabalık olan aynı odanın bir köşesinde münakaşayı dinliyorduk. Bu tarzda, müzakerenin istenilen neticeye kavuşmasını beklemek beyhude idi. Bunu anladık. Nihayet, müşterek encümen reisinden söz aldım. Önümdeki sıranın üstüne çıktım. Yüksek sesle şu beyanatta bulundum: ‘Efendiler dedim, hakimiyet ve saltanat, hiç kimse tarafından, hiç kimseye, ilim icabıdır diye, müzakere ile, münakaşa ile verilmez. Hakimiyet, saltanat, kuvvetle, kudretle ve zorla alınır. Osmanlıları, zorla Türk milletinin hakimiyet ve saltanatına el koymuşlardı ve bu tasallutlarını altı asırdan beri sürdürmüşlerdi. Şimdi de, Türk milleti bu mütecavizlerin hadlerini ihtar ederek, hakimiyet ve saltanatını, isyan ederek, kendi eline bilfiil almış bulunuyor. Bu bir emrivakidir. Söz konusu olan, millete saltanatını, hakimiyetini bırakacak mıyız, bırakmayacak mıyız meselesi değildir. Mesele, zaten emrivaki olmuş bir hakikati ifadedden ibarettir. Bu, mutlaka olacaktır. Burada toplananlar, Meclis ve herkes meseleyi tabii görürse, fikrimce uygun olur. Aksi takdirde, yine hakikat usulü dairesinde ifade olunacaktır. Fakat, ihtimal bazı kafalar kesilecektir” (Atatürk, 2015, s. 527).

Kemalist söylemin kuruluşundaki dikiş işleminde Osmanlı dönemi ile cumhuriyet dönemi arasında kesin bir ayrım çizilmektedir. Burada göre eskiye ait olan her şeyin terk edilerek bu yeni anlam alanının sınırları dışında bırakılması; ama aynı zamanda her birinin dikiş işleminde sıfırın bir sayılmasını sağlayacak bir negatif gösteren, düğüm noktasında sabitlenmiş bir gösterenin anlamını sağlayabilmesi için

devreye sokulacak bir olumsuz öge olarak geri çağırılması gerekmektedir. Böylece “Osmanoğulları”nın “sarkıntılık”¹⁵ dolu bu dönemi, kendi egemenliğini eline geçirmeyi başarmış milletin, toplumsalın sınırlarını belirlerken kullanacağı “öteki” alan olarak işaretlenmiştir.

Bu düğüm noktası, Kemalist dikişin belirlediği sınırların radikal bir şekilde çizildiği yerdir diyebiliriz. Niyazi Berkes, 23 Nisan 1920’de *Türkiye Büyük Millet Meclisi*’nin, “sultan ve halifenin ve parlamentosunun yokluğunda” kurulduğunun altını çizmektedir: “Adındaki ‘Büyük’ sözcüğü, bu kurumun bütün meclislerin üstünde bir gücü temsil ettiğini gösteren bir sözcüktü” (2002, s. 480-481). Meclisin ilk kuruluşunda kullanılan “Büyük” sözcüğü sultanın, halifenin, parlamentonun yokluğunu ikame edecek bir düğüm noktası olarak en başından belirlenmiştir; ancak buradaki “Büyük” kelimesinin aynı zamanda Devlet-i Aliyye (Büyük Devlet) olarak bilinen Osmanlı’nın bu düğümünün de üzerine kapandığının altını çizmemiz gerekmektedir. Taner Timur’a göre Devlet-i Aliyye (Büyük Devlet) sıfatıyla Osmanlı, “merkezî-despotik bir devlet yapısı”na sahiptir ve bu anlayışta devlet bir “çadır” gibi betimlenmektedir: Bu çadırın veziriazam, kazasker, defterdar ve nişancıdan oluşan 4 temel dayanağı vardır; toplum benzer bir şekilde ulema, asker, tüccar ve reaya olmak üzere 4 unsura ayrılmıştır ve devlet egemenliği “mülk” olarak (buradaki mülk yönetme, dünyevi otorite, tasarruf hakkı) sınırsız yetki ile padişaha aittir (Timur, 1979, s. 173-175).

Millî Mücadele döneminde ise Osmanlı’ya ait herhangi bir gösterenin söylem düzleminde herhangi bir etkiye sahip olmayışı nedeniyle, bir devlet olarak onun “Büyük” göstereni de düğümlendiği noktadan kopmuş ve anlamı yerinden edilmiştir. Dolayısıyla meclisin kuruluşu, “Aliyye” göstereninin yerinden edildiği bir momente tekabül etmektedir.

¹⁵ Nutuk’un bazı basımlarında “tasallut” kelimesi “sarkıntılık” olarak çevrilerek yayınlanmıştır.

Peki Kemalist söylem toplumsalın sınırlarındaki bu belirlenimi nasıl sağladı? Berkes'e göre "ulus devleti" görüşünün kazandığı zafer, "*hukuk, eğitim, yazı, dil* ve genel olarak *yaşam ve kültür*" alanında gerçekleşen bir dizi reformun kapısını aralamıştır: "Bunlar yeni perspektif içinde Cumhuriyet devrimleri olarak tanımlanırlar; çünkü onlara hâlâ karşı olanlar bulunduğu halde koşullar bu değişikliklere girişilmesini âdetâ kendiliklerinden zorlar ve bir önderin kılavuzluğunun rotasını izler" (Berkes, 2002, s. 521). Bu rotada Kemalist söylem, toplumu politik olarak kuracağı düğüm noktası olarak "muasır medeniyetler seviyesine ulaşma" hedefini kullanmıştır (Çelik, 1996, s. 192). Çelik'e göre Kemalist görüşün buradaki düğüm noktası Batılılaşma aracılığıyla modernleşmek ve aynı zamanda arzulanan politik topluluğun koşullarını belirlemek üzerine yapılmıştır: Anlamlandırma mantığı, birincisi pozitivist bilim ve teknoloji, ikincisi ise düzenli/uyumlu bir organik toplum ve devletçilik olmak üzere iki çekirdek unsura dayanmaktadır (1996, s. 192).

Osmanlı modelindeki "mükemmeliyetçilik" öngörüsü Kemalist söylemde farklı bir bağlama yerleşmiş ve dinin yeri bilimle, çok-uluslu yapının yeri millî-devletle, Sultan'ın egemenliği ulusal egemenlikle vb. değiştirilmiştir (Çelik, 1996, s. 193). Atatürk, buradaki değişimin kapsamının oldukça geniş tutulması gerektiği konusunda oldukça kararlıdır; çünkü Kurtuluş Savaşı sonuçlanmış olsa da asıl bağımsızlık savaşı, "*toptan çağdaş uygarlığa katılma savaşı*" olarak yeni başlamıştır: "Bilimsel buluşların yarattığı hârikaların bütün dünyanın yaşama koşullarında büyük değişiklikler yarattığı bir çağda, hiçbir ulus geçmişin geleneksel bağlılıklarıyla varlığını tutunduramaz. Artık eskinin bütün artıklarını, kafalarda bunlar üzerine yerleşmiş inançları söküp atma zorunluluğu vardır" (akt. Berkes, 2002, s. 524). Berkes'in dikkat çektiği hali ile Atatürk'ün özellikle 1925'teki nutuklarında, geleneksel kurum ve kurallar ile çağın gerektirdiği evrensel bir devlet, ulusal bir kültürün gerekleri arasındaki uyumsuzluk üzerinde durulan en önemli konulardır (2002, s. 524).

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki “radikal politikalar”, “Batı kültürüyle Yeni Türkiye’nin siyasi seçimi arasında kurulan temsiliyet ilişkisinden” dolayı kültür alanını da kapsamaktadır: Batı kültürünün benimsenmesi ve bunun çeşitli yollarla gösterilmesi, diğer toplumlar ile olan ilişkilerde üstlenilmesi gereken kesin bir rol olarak görülmüştür (Ayas, 2018, s. 110). Erik Jan Zürcher ise Kemalizm ile kültür arasındaki ilişkide Gökalp’in “hars ve medeniyet” arasındaki fark üzerinden geliştirdiği “Avrupa medeniyetine geçişi desteklerken, öte yandan Türk kültürünün dirilişi” fikrinin korunduğunun altını çizmektedir (2009, s. 50). Dolayısıyla burada Kemalizmin kuruluşunda yer alan “her şeyi içine alıp, hiçbir şeyi dışarda bırakmak istemeyen bir devlet-bürokrasi fikri” ve “İslâm ve onunla yoğrulmuş geleneğe karşı radikal bir sekülerizm, etnik heterojenliğe karşı, etnik olmasa da kültürel homojenliği öneren özümsemeci bir milliyetçilik” anlayışı (Yeğen, 2009, s. 58) burada oldukça belirgindir.

Mesut Yeğen’e göre bu anlayış çerçevesinde ilerleyen Kemalizmin “performansını tayin eden kilit unsur”, toplumu ıslahı konusundaki çabanın devletin-bürokrasinin “ufku” olarak işlemesidir: Böylece modernleşme serüveni “daha toplumsal bir karakter edinmiş” olsa da “devlet-bürokrasi ile sivil toplum arasındaki mesafe, Kemalizmin bu zuhur etme momentinde, halen bir uçurum niteliği taşımaktadır” (2009, s. 59). Buradaki ideolojik etki, temelde toplumun ıslahının devlet-bürokrasinin ufkunda sürdürüldüğü ve böylece modernleşmenin toplumsal bir gerçeklik olarak kurgulanacağı yapının sürekli bir kontrol mekanizması ile belirlendiğini söyleyebiliriz. Buna karşın Kemalist söylemin anlamı oluşturmaya başladığı bu momentte, toplumsalın deneyimi de bu anlam alanının sınırları içinde belirlenmiş olsa da sivil toplumun deneyiminin bu alandan uzakta gerçekleşmesi söz konusudur.

Peki bu durumda iki ayrı alan arasındaki mesafenin görünürlüğü ortadan kaldıran işlemi nerede aramamız gerekir? Meltem Ahıska’ya göre “milletin inşası”, “kurgulanması” ve “bir proje olarak milliyetçilik” gibi kavramsallaştırmalar içinde

yürütülen tartışmalar, “klosotrofobik” bir biçimde “milli kimlik” alanı içinde kapanmaktadır: Burada millete ilişkin imgelemelerin “daha geniş ve katmanlı bir tarihsel evrene” gönderme yaptığı düzlem gözden kaçmaktadır (2018, s. 17). Ahıska bu soruna çözüm olarak, millî özne konumunun modern bir millilik hayali içinde, “Batılılaşma” kavramının bir fantazi olarak işlediği düzeyde aranması gerektiğini ileri sürmektedir:

“Modern bir millilik hayali içinde ‘Batı’ hem içeride hem dışarıdadır; hem aynı olma arzusunu hem de farklı olma görevini imler. Tarihsel olarak dışarıdaki ‘Batı’ ile kurulmuş olan, geç kalmışlığı, ‘geriliği’ çağrıştıran tedirgin edici fark giderilmelidir; ama ‘Batı’ aynı zamanda içeridedir, toplum içinde ‘Doğu’ diye tanımlanana karşı kendi iktidar konumunda, yabancı ‘Batı’yla arasındaki zorunlu farkı ifade etmeye çalışır. Aynı anda hem Batılı hem de milli olma çabası iktidarla ilişkisi dışında düşünülemez. Ancak, iktidarın başvurduğu araçlar sadece ideolojiler ya da zor değildir. Garbiyatçı fantazi çelişkileri yok sayarak, olmayanı olmuş gibi göstererek iktidarın açıklanmasını, meşrulaştırılması ve yeniden üretilmesi için çok önemli bir zemin oluşturur” (Ahıska, 2018, s. 46).

Burada fantazinin iki işlevi söz konusudur. Birincisi, ideolojik etki ile belirlenmiş olan gösterenlerin sağladığı anlamın son kertedeki tutarsızlığı, bu hayali sahnede ortaya çıkan kurgu ile örtbas edebilmektedir. Böylece ideolojik alanın belirlediği çerçeve içerisinde kurgulanan gerçeklik ile toplumsalın arasındaki boşluk görünmez kılınmakta ve öznelerin ilgisi, bu yapıdaki boşluklardan ideolojik fantazide beliren varsayımlara, vaatlere, gelecek günlerin getireceği büyük hazlara kaymaktadır. İkincisi, temeli dikiş işlemi ile belirlenmiş olan bu alana yerleşen fantazi özneler, her ne kadar öyle olmadığını gayet iyi bilseler de bu gerçekliğe eklemlenebilmelerini sağlayacak hayalî bir zemin sağlamaktadır. Toplumsalın anlamı ve toplumun bir bütün olarak var edilebilmesine dair inanç, bu ideolojik fantazinin sağladığı destek ile ayakta tutulabilmektedir. Ahıska burada radyonun çok önemli bir işlevi olduğunu altını çizmiştir:

“Bu koşullarda radyo yayıncılığının önemi daha da açık olarak ortaya çıkıyor. ‘Halka gitmenin’ nasıl kısa bir zaman içinde ‘halka seslenmek’ olarak değiştiğini, ‘halktan öğrenme’nin yerini simgecilik olarak halkın aldığı Halkevleri, Köy Enstitüleri örneklerinde tartışmak mümkün. Ama

radyoda yayınlanan bir çocuk şarkısı bu süreci daha iyi özetliyor olabilir: ‘Orda bir köy var uzakta, gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür.’ Kendi başına inandırıcılığı hayli zayıf olan, sahiplenme kadar ulaşılmazlığı, imkânsızlığı da vurgulayan bu sözler ancak radyonun teknolojik dolayımıyla birlikte bir gerçeklik hissiyle bağdaştırılabilirdi” (Ahıska, 2018, s. 95-97).

Radyonun buradaki önemi, ideolojik fantazinin toplumsal alana yayılmasını sağlayan bir kanal olarak işleridir. Böylece gösterenlerin akışı, bu yayınlardaki ideolojik etki ile engellenebilmekte ve bu gösterenlerin sabitlendikleri düğüm noktalarında oluşturulan anlam, gerçekliğin aslında bir “garantörünün” olduğunu radyo yayınlarında tekrar tekrar topluma hatırlatabilmekteydi. Bu bağlamda radyonun bir araç olarak oldukça önemli bir görevi yerine getirdiği açıktır. Bu yayınların her biri, ideolojik fantazinin sergilendiği birer sahne, birer temsil olarak karşımıza çıksa da, onların yapılanmasını da sağlayan bir etkinin devrede olduğunu unutmamamız gerekir. İdeolojik fantazinin çerçevesi, bu sahnenin zemininin olduğu dikiş işlemi ile belirlenmektedir; bu sahnenin içerisindeki öğeler değişse de son kerte sahnenin zeminini oluşturan belirli düğüm noktaları daima orada kalmalıdır.

Žižek, “*Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*” serisinin dördüncü cildi olan “*Culture*” derlemesinin giriş bölümünde Jacques Lacan’ın dikiş (*suture*) konseptinin, onun kuramsal çerçevesinin tümüne yayılan bir oluşum ilkesi olarak işlediğinin altını çizmiştir (2003, s. 1). Bu bağlamda dikiş işleminin ana fikri, Claude Lévi-Strauss’un yapısal analiz ve tarih arasındaki ilişkiye dikkat çektiği satırlarında bulunabilir:

“Ana fikir bellidir: yapısal analiz olası tüm çeşitlemelerin matrisini kullanır, tarih ise bu çeşitlemelerden sadece bazılarının gerçekleşmesini sağlayan o dışsal olumsuzluğu sağlar... Böylesi bir kavrayış yeterli midir peki, Levi-Strauss'un kendi pratiğine uygun düşer mi? Levi-Strauss'un yapıtında yapı ile tarih arasında daha karmaşık bir ilişkinin emareleriyle karşılaşmaz mıyız? Levi-Strauss'un ilk adımı, gösterge düzenine öz-düşünümsellik sokmak olmuştur: eğer bir gösterenin hüviyeti o göstereni kuran farklar dizisinden ibaretse, her gösteren dizisinin, belirli hiçbir anlamı (gösterileni) olmayan, zira bizatihi anlamın (yokluğu yerine) varlığını temsil eden öz-

düşünümsel bir gösterenle tamamlanması -‘dikiş atılması’- gerekir. Levi-Strauss, *mana* üzerine geliştirdiği meşhur yorumunda, böyle bir gösterenin şart olduğunu tam anlamıyla dile getiren ilk isim olmuştur mitik, sihirli bir güç olduğu yönündeki irrasyonel çağrışımını net bir sembolik işleve indirgeyerek, *mana*’nın gizemini ortadan kaldırmayı başarmıştır. Anlamın taşıyıcısı olan dilin tanımı gereği aniden, bütünüyle ortaya çıkıp ufkun tamamını kapladığı tespitinden yola çıkar Levi-Strauss: ‘Hayvan hayatının yükselişi içinde hangi uğrakta ve ne gibi şartlar altında ortaya çıkmış olursa olsun, dil ancak aniden bütünüyle ortaya çıkmış olabilir. Şeylerin tedricen anlam belirtmeye başlamış olması mümkün değildir.’ Ne var ki bu ani ortaya çıkış, gösteren ve gösterilen düzenleri arasında bir dengesizlik yaratır: gösterge ağının, sonlu olduğu için, gösterilenin sonsuz alanını tamamen kapsamaması mümkün değildir” (Žižek, 2020, s. 105).

Anlamın ortaya çıkışındaki birincil müdahale, sembolik alandaki gösterenleri topyekûn işaretleyecek başka bir gösterenin devreye girmesi ve onları bir zincir gibi birbirine bağlamasıdır. Referans noktası olarak devreye giren gösteren, diğer gösterenlerin birbirleri arasındaki farka dayalı ilişkilerini kullanarak bu alanı bir anlam ağı gibi yapılandırabilmektedir. Buna karşın paradoksal bir şekilde, yüzer-gezer haldeki gösterenlerin bir araya gelerek oluşturduğu anlam, sadece anlam zinciri içinde bu gösterenin etkisi ile oluşabildiği için aslında mevcut değildir. Onun üretimi, bu referans gösterenin etkisine bağlıdır. Dolayısıyla anlamın sağlanması, diğer bütün gösterenlerden bağımsız bir şekilde görünen ve matrisin referans noktası olarak işleyen gösterenin devreye girdiği ve sağladığı etki ile yapılanmayı gerçekleştirebildiği bu oluşum momentidir. Žižek’ten aktaracak olursak: “Yani her gösteren alanı tamamlayıcı bir sıfır-gösterene, ‘sıfır bir sembolik değerle, yani gösterenin çoktan barındırdığından ayrı ilave bir sembolik içeriğin zorunluluğuna işaret eden bir göstergeye’ ‘dikiş atılmış’ olmalıdır.”; çünkü bu gösteren aslında belirli hiçbir anlama sahip olmasa da “sembolün saf hali” olarak anlamın var olduğunu temsil eder (2020, s. 106).

Fantazi kavramının buradaki önemi, bu momentte oluşan anlamın en başından beri mevcut olmayışını görmemizi engelleyecek bir sahne olarak devreye girmesidir. İdeolojik dikişin toplumsal olanı anlamlandırma çabası, aslında toplumsal olanın kendisi bir dikiş işlemi ile kurgulanmış olduğu için hiçbir zaman zafere ulaşamaz; ama

yine de fantazi sahnesindeki işlem, onun sanki varmış gibi devam ettirilmesini sağlayan ve tahayyülün sınırları içerisine yerleşen bir çerçeve sunarak onun bu eksikliğini örtbas etmeyi başarabilir. Ahıska'nın çalışmasında da altının çizildiği gibi, özellikle kitle iletişim araçları bu işlemde belirgin bir rol oynamaktadır. Kültürel alandaki dikiş, anlamın sınırlarının oluşturulacağı ve farklı içeriklerle bu sınırların savunularak veya geliştirilerek topluma yayımlanacağı mecralar sayesinde, yalnızca ideolojik fantazinin kurulması için değil, dolaşıma sokularak devam ettirilebilmesi için de oldukça önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Kültürel alandaki bu etki, kitle iletişim araçlarının devreye girmesi sayesinde toplumsal olanın sınırlarını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda bu sınırların *geçerliymiş gibi* yapılmasını da sağlayabilmektedir. Dolayısıyla, öncelikli olarak tezin ikinci bölümünde ideolojik dikişin kültür alanındaki etkilerine odaklanmamız çalışma açısından oldukça önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİK DİKİŞ ALANI OLARAK MÜZİK: KEMALİST SÖYLEMİN KÜLTÜREL DİKİŞİ

2.1.Kemalist Müzik Anlayışının İdeolojik Dikişi

Lacanyen dikiş kavramı, öznenin kuruluşundaki yapısal etkinin hangi düzeyde gerçekleştiğini açıklamakta oldukça özgün bir perspektife sahiptir. Öznenin kuruluşu, gösterenlerin belirli anlam noktalarına sabitlenmesi ile oluşturulmuş bir farklılıklar sistemini varsaymasına dayanmakta; ancak öznenin varsaydığı bu sistem son kertede oldukça sorunlu bir şekilde yapılanmaktadır. Žižek’e göre dikiş işlemi bu haliyle bir paradoks olarak görülmelidir: Anlamın aktarımı, özne için zorunlu bir yanılsamadan ibarettir; ancak işlemin başarısı, dikişin kendi izlerini silebilmesine bağlıdır (2011a, s. 119). Eğer Kemalist bir dikişten bahsediyorsak, öncelikli olarak bu işleminin siyasi otoritenin son derece keskin müdahalelerle kullanılarak gerçekleştiğini gözden kaçırmamamız gerekmektedir. Bu durumda ideolojik dikişin kendi izlerini silebileceği bir yapılanmanın gerçekleşmesi oldukça zordur. Zira anlamın yapılanabilmesi için öznenin, halihazırda bir farklılıklar sistemi olduğunu varsayması ve burada karşılaştığı anlam ilişkisine eklenerek bir fantazi sahnesi kurgulaması gerekmektedir.

İdeolojik alanda bu dikiş izlerinin silinemediği, anlamın yapılandırılması uğruna sürekli bir şekilde keskin müdahalelerin devreye sokulduğu deneyimlerde özne, böylesi bir farklılıklar sistemini varsayma konusunda sürekli tökezleyecektir. Dolayısıyla Kemalizm, kendi söylemini yapılandırırken yoğun bir şekilde kullandığı siyasi otorite ve baskıcı müdahaleleri de bu dikiş işleminin içerisine yerleştirerek meşrulaştırma yolunu izlemiştir. Tek Parti döneminin önemli devlet adamlarından biri ve CHP programlarının mimarı bir ideolog olan Recep Peker’in demokrasi konusundaki demecini bu durumun bir örneği olarak gösterebiliriz: “Türkiye Cumhuriyeti bir parti

devletidir. Parti devletle beraber çalışır. Demokrasi, halk tarafından halk için devlet idaresi demektir. Fakat demokrasi hiçbir yanına dokunulamaz, değiştirilmez, olduğu gibi alınır bir rejim değildir. Her memleketin ihtiyacına göre uygulanması gereken bir kavramdır” (Goloğlu’ndan akt. Yıldız, 2009, 60). Yani Kemalizm için demokrasi kavramı -tıpkı diğer tüm kavramlarda olduğu gibi- anlamını ancak “memleketin ihtiyacına göre uygulanması gereken bir kavram” olarak söylemin uzamında kazanabilir.

Lacanyen perspektife ideoloji, “*kendi imkânsızlığının izlerini silmekle uğraşan bir bütünlüktür*”; Freud’un fetişizm anlayışında olduğu gibi, ideolojinin gösteren düzeyinde devreye giren bir yüceltme ile “simgesel ağın etrafında oluşturduğu eksiği” gizlemesi gerekir (Žižek, 2011a, s. 65). Kemalizm de bir ideoloji olarak kendi imkânsızlığının izlerini silmek için bir yüceltmeye başvurmak zorundadır. Bu bağlamda toplumu ilgilendiren dil, tarih, demokrasi, eğitim, kültür, din, ırk, sanat, müzik, resim gibi sonsuz bir uzama birer gösteren olarak yayılan bütün bu kavramların anlamı “memleketin ihtiyacına göre” düzenlenilmek zorundadır ve bu kavramların her birinin anlamına kavuşması için Kemalist söylemde yüceltilen “muasırlaşma” göstereninin, “medeniyet” hedefinin devreye girerek her bir kavramın söylemsel uzamda düğümleneceği noktayı işaretlemesi gerekmektedir. İlk bakışta bu işlem basitmiş gibi görünebilir; ancak muasırlaşma ile hars arasındaki kapanmaz boşluk bir paradoks olarak her defasında açığa çıkmış ve Kemalist dikişin tutarlılığında bir engel gibi yerleşen o sert çekirdeğin ta kendisine dönüşmüştür.

Kemalist söylemin buradaki stratejisi, medeniyet ve hars arasındaki boşluğu kapatmak üzere kültürel alandaki ideolojik dikişi tam anlamıyla otoriter bir siyaset politikasına çevirmesidir. Bu bağlamda Kemalist kültürel politikalara yön veren millî bir kültür arayışı, Ziya Gökalp’in çalışmalarında oldukça önemli olan dört sav üzerinde temellenmiştir: (1) Bireyci ve bireysel olan Osmanlı kültür ve edebiyatı Türk harsının

gelişmesini önlemiştir, bu nedenle tasviye edilerek yerine topluluğa ait olan halk kültür ve edebiyatı geliştirilmelidir; (2) Kozmopolitizm kültürel alanın düşmanıdır ve kozmopolitler başka kültürlerle kendi uluslarını es geçerek ilişki kurdukları için kendilerine ait bir ulus kavrayışına sahip olamamışlardır, bu nedenle uluslararası olmayı başaramazlar; (3) Yüksek tahsile ve terbiyeye sahip seçkinlerin harsa yönelerek halktan harsî terbiye alması, halkın arasına karışarak harsın gündelik yaşamından eğlencelerine kadar halk kültürünü “aramak ve bulmak” için çalışması gerekmektedir; (4) Böylece seçkinlerin Avrupa’da gelişen “usullere” dair birikimi ile halktaki “öz” bir araya getirilerek ulusal kültüre hak ettiği değer verilebilecektir (Koçak, 2009, s. 377-378). Dolayısıyla buradaki dört ana savın, Kemalist söylemin kültürel alandaki dikişte kullandığı dört temel düğüm noktası olduğunu söyleyebiliriz.

Böylesi bir kültür politikasının, Kemalist söylemin kendisini önceki dönemin söyleminden kesin olarak ayırtıran birincil dikişine eklemlendiği açıktır. Dolayısıyla Kemalist bir bakış açısında gerçekleştirilecek olan kültürel dikişteki birincil işlem, Osmanlı’nın kozmopolit toplum yapısına eklemlenen kültürlerin, Kemalist söylemin belirlediği anlama uygun olarak kurgulanan yeni toplumsalın sınırları dışına itmek olacaktır. Kemalizm için Osmanlı’nın gündelik yaşamı, sanatı, dini, ilimi geniş bir alanda kapsayan kozmopolit toplum yapısı nedeniyle harsın, ulusal kültür gelişmemiş ve toplumun bir ulusa dönüştürülmesi sağlanamamıştır (Koçak, 2009, s. 377-378). Dolayısıyla Kemalist söylemin “muasırlaşma” hedefinin topyekûn bir mücadele ile takip edilmesi zorunluluğu, ulusun muasır medeniyetler seviyesine çıkmasını sağlayacak millî kültürün de geliştirilmesini öngörmektedir. Kültürel alanda böylesi bir yapılanma, toplumsalın sınırlarını belirlerken Osmanlı’ya ait kabul edilen kültürel öğeleri bu sınırların dışına itse bunların birçoğu halihazırda toplumsalın sınırları içerisinde kabul edilen halk kültürüne içkindir. Dolayısıyla siyasi otoritenin

kullanılmasıyla dayatılan bu kültürel dikişin kendisi, en başından toplumsalın içindeki bir delik, bir yarık olarak yapılanmıştır.

Laclau ve Mouffe'un altını ısrarla çizdiği hali ile bu deliğin son kertede bir "iflas deneyimi" sağlaması kaçınılmazdır (2015, s. 202-203). Özne, bu alana kısmî bir şekilde katılacağı için, dilin alanında bu düzene yönelik her sorgulanış aynı zamanda bir kimlik bunalımına yol açmaktadır: Toplumsalın ontolojik olarak herhangi bir "öte"si yoktur ve bu nedenle toplumsalın sınırı "iki ülkeyi ayıran bir sınır çizgisi [frontier] gibi çizilemez"; dolayısıyla bu sınırlar içerisinde toplum, "hiçbir zaman toplum olmayı tam olarak başaramaz" (Laclau & Mouffe, 2015, s. 203). Kemalist kültür politikasının temel sorunu, buradaki dikiş işleminde sağlamaya çalıştığı belirlenimin ve çizdiği bu sınırların kendisini de uygarlaşma göstereni gibi yüceltmesidir. Bu yüce sınırlar sayesinde toplumda gizli olan bir fazlalık üretilebilecek ve bu fazlalık muasırlaşma hedefine ulaşmada kullanılabilir. Yani yüceltme devrede olduğu sürece gerisi teferruattır.

Kemalist söylemin taşıdığı bu kökensel sorunun görünür olduğu bir başka yer olarak Atatürk'ün altı ilkesinden biri olan laiklik ilkesini gösterebiliriz. Niyazi Berkes, laikliğin "her biri ayrı bir anlayış yolu gerektiren" iki yana sahip olduğunu; ancak Kemalizmde bu ayrımın görülemediğini ileri sürmüştür:

"Bu iki yanın biri çağdaş bir rejimde din sorununun bir *aydınlanma* sorunu olması, öteki *çağdaş ahlâk ve kültür gelişmesi* sorunu olmasıdır. Biri daha çok bireysel, öteki daha çok toplumsal olmakla birlikte, bu iki yan, birbirinden tümendenayrı değildir; çünkü bireylerin aydınlanması toplumsal bilinci, ulusal bilincin gelişmesi ise bireylerin aydınlanmasını etkiler" (Berkes, 2002, s. 541).

Kemalist söylemde laiklik ilkesinin devreye sokulması, *aydınlanma* ile *çağdaş ahlâk ve kültür gelişimi* arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmıştır. Böylece ikisinin aynı anda yapılabileceğinin varsayılması ile bireysel alana ait olan bir konu, toplumsalın alanına yerleştirilmiş olur. Bu çalışmayı ilgilendiren alanda bir örnek sunmak üzere

Güneş Ayas'ın, Kemalist ideolojinin Osmanlı müzik kültürünü dönüştürme konusundaki müdahaleleri üzerine yaptığı tespitlere başvurabiliriz:

“Cumhuriyet'in ilk yıllarındaysa Osmanlı müziğinin, kapıları halka sıkı sıkıya kapalı saray çevrelerinde ve dünyadan elini eteğini çekmiş dervişlerin yaşadığı tekkelerde icra edilen, çok dar bir zümreye hitap eden bir müzik olduğu fikri yaygınlaştırılmaya çalışıldı. Türk müziğini, atılacak köklü ve hızlı adımlarla bir anda Batılılaştırmayı amaçlayanlar, saltanatın kaldırılmasından ve tekkelerin lağvedilmesinden sonra, iki temel icra ve eğitim kurumunu kaybeden bu ‘dar zümre musikisinin’ yaşama imkânı kalmayacağına ve Batı müziğine kolaylıkla geçilebileceğine inanıyorlardı. Gelgelelim bu iki hükmün de dayanaksız olduğunu söylemek mümkündür” (Ayas, 2018, s. 23).

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere Kemalist söylem, toplumsalın sınırlarını belirleyen dikiş işleminde başarılı olmuş gibi görünse de anlamın oluştuğu moment, buradaki paradoksal fark ilişkisi içinde yapılanmış olduğu için, son kertede onun söylemsel uzama yaydığı hükümlerin dayanakları da yerinden edilmeye mahkûmdur. Dolayısıyla müzik kültüründeki bu yapılanma, Kemalist dikişteki temel tutarsızlığın görünür kılınabileceği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bize, söylemdeki katı belirlenimin kendisinden bir “iflas” deneyiminin her an ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Önceki dönemin geleneğine eklemlenen bir müzik kültürünün, siyasi otoritenin baskısıyla kastrasyona uğratılması için yapılan hamlelerin her biri, her defasında bu eski geleneğe eklemlenen bir müzik kültürünün geri dönmesi ile sonuçlanmıştır. Bu da toplumsalın kurulması sürecindeki kültürel dikişin bir ayağı olarak müziği oldukça tekinsiz kılmaktadır.

Ayas’a göre Osmanlı’nın kozmopolit toplumsal yapısı, buradaki tutarsızlıkta oldukça önemli bir rol oynamıştır; çünkü farklı cemaatlerin ve toplumsal gruplardan gelen unsurların katkısı sayesinde gelişen müzik kültürü, yüksek bir zümre kültürü olarak belirli bir alanda sınırlı kalmayarak saraydan kahvehanelere kadar geniş bir alana bir “halk kültürü” olarak yayılmıştır:

“Her gelen unsur, kendi halk kültürünü de beraberinde getirdi. İmparatorluğun hızlı genişlemesi ve Osmanlı'nın toprak aristokrasisinden yoksun sınıf yapısı her sınıftan insan için çok büyük yükselme fırsatları yarattı. Dikey sosyal mobilizasyonun nispeten kolay gerçekleşmesi sayesinde çevre kültürleri sürekli olarak merkeze taşındı. Bu büyük altüst oluş içinde duvarlarını çevre kültürlerin etkisine kapamış bir yüksek kültürün ayakta kalması nasıl mümkün olabilirdi? Bu keşmekeşten, alt sınıflardan beslenmeye açık birleştirici bir üst müzik dili doğdu. Sarayda, meyhanede, tekkede ve kahvehanede ortak bir müzik kültürü oluştu. Kitle iletişim araçlarının ve yaygın bir ulusal kültürü mümkün kılan diğer modernleşme süreçlerinin geliştiği on dokuzuncu yüzyılda, alaturkanın hızla şehrin popüler müziği haline gelmesini kolaylaştıran zemin buydu” (Ayas, 2018, s. 52-53).

Buradan hareketle Osmanlı'nın müzik kültürünün, farklı toplumsal grupların müzik kültürünün gelişim sürecinin içinde oldukça aktif roller aldıkları bir süreçte geliştiğini ve buradaki yapılanmanın toplum içindeki bütün gruplara yayılarak ortak bir kültüre dönüştüğü sonucuna ulaşabiliriz. Bu da demek oluyor ki, Kemalist söylemin “toplumsalın dışında” ve “toplumsaldan ötede” bir yere itmeye çalıştığı bu müzik kültürü, aslında oldukça geniş bir toplumsal alanı kapsayarak gelişmiştir. Dolayısıyla bu kültürdeki her ögenin, toplumsalın sınırları içindeki grupların kendilerine has kültürüne uzanan bir üretim süreci söz konusudur. Benzer bir duruma işaret eden başka bir tespit, Uğur Küçükkaplan tarafından yapılmıştır. Küçükkaplan'a göre Türk müziği, Osmanlı döneminde bir “saray müziği” kültüründen çok, bir “şehir müziği” kültürü olarak gelişmiştir:

“Uzun yıllar İslam coğrafyasının kültür merkezleri konumunda olan Bağdat, Şam, Tebriz ve Herat gibi şehirlerin yerini 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı'ya başkentlik de yapmış olan İstanbul, Bursa ve Edirne almıştır. Bu büyük değişimin en önemli yansıması aynı yüzyılın başlarında Tebriz ve Bağdat'tan İstanbul'a getirilen müzisyenler vasıtasıyla oluşan Fars/Acem etkisinin tedricen azalması ve zamanla yerini daha yerel bir üsluba bırakmasıdır. Nitekim bunun somut izlerini müzik biçimlerinde de görmek mümkündür; önceki dönemlerde yazılmış müzik teorisi kitaplarında rastlanan bazı müzik biçimleri ortadan kalkarken, özellikle sözlü müzikte yepyeni biçimler ortaya çıkmıştır. Bunun yanında gerek usul ve makamların yapısında gerek çalgılarda ciddi değişimler olmuş, sözlü eser repertuarına hâkim olan Arapça ve Farsçanın yerini de Osmanlı Türkçesi almaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren makamsal müzik çatısı altında kendi kimliğini oluşturmaya başlayan geleneksel Osmanlı/Türk müziği, 20. Yüzyılda yoğunluk kazanan mesnetsiz eleştirilerde öne sürüldüğü gibi saray

müziği olarak değil, bir şehir müziği olarak gelişmiştir” (Küçük Kaplan, 2022, s. 35).

Bu tespitlerin ışığında müzik kültürümüzün, Osmanlı dönemindeki kozmopolit yapının etkisiyle geniş bir yelpazeye sahip olduğunu ve farklı unsurlardan her birinin getirdiği farklı usuller, teknikler ve sazlarla oldukça geniş bir coğrafyada, birçok unsurun kaynaştığı bir kültür olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Buna karşın Kemalist söylemin uzamında müzik kültürünün bu yapılanması oldukça sorunludur. Burada karşımıza Ziya Gökalp’in fikirleri ile yapılanan, oldukça pozitivist bir anlayış çıkmaktadır:

“Gökalp, Osmanlı'dan tevarüs ettiğimiz kültürel mirası da bu ayrıma göre değerlendirir. Gökalp'e göre Osmanlı'nın kültürel mirası, artık terk ettiğimiz Şark medeniyetine aittir. Türk harsıysa Osmanlı kültürüyle teması zayıf olan Anadolu köylerinde aranmalıdır. Kısacası Türklüğümüzü kaybetmeksizin Batılılaşmamız mümkündür, ancak bunun için Türklüğü Osmanlı'dan bulaşan Şarklı 'kirler'den arındırmamız icap eder. Batı medeniyetinin yabancı bir medeniyet olması bir tereddüt yaratmamalıdır, zira Osmanlı medeniyeti de aslında Bizans'tan alınmıştır, en az Batı medeniyeti kadar yabancıdır. Zaten medeniyetin millisi, yabancıdır olmaz, milli olan harstır. Öyleyse müzikte yapılması gereken şey, eski medeniyetin müziğini terk edip yeni medeniyetimizin müziğini ithal etmek, halk müziğini yeniden keşfetmek ve bu keşiften elde edilecek hammaddeyi Batı müziğinin çağdaş teknikleriyle işlemektir. Peki, neden ille de Batı medeniyeti, Batı müziği? Tek evrensel medeniyet, tek evrensel müzik Batı'da mıdır? Pozitivizme göre bu sorunun cevabı bugün için evettir. Çünkü tüm insanlık sırasıyla teolojik, metafizik ve bilimsel toplum safhalarından geçer. Modern Batı toplumları, teolojik ve metafizik safhaları geride bırakıp her alanda bilimin rehberliğini kabul ettikleri için en ileri safha olan bilimsel toplum safhasına geçmişlerdir. Bu evrensel bir süreç olduğundan, bir toplum günümüzün ihtiyaçlarına cevap vermek ve sorunlarını çözmek istiyorsa kaçınılmaz olarak bilimsel zihniyete dayanan bu evrensel medeniyetin icabına göre hareket etmek zorundadır. Buna direnmenin anlamı da imkânı da yoktur. Batı müziği, Batı toplumlarına has bir müzik kültürünü ifade etmez, bilimsel ilerlemenin en mükemmel ve ileri tekniğini ifade eder, bu yönüyle evrenseldir” (Ayas, 2018, s. 101-102).

Bu anlayışa göre Osmanlı'nın getirisi olarak kültürel alan evrensel olandan kopuk bir şekilde, bozuk olarak gelişmiştir ve bunun birinci sebebi, Osmanlı'nın zaten en başından Bizans'a dayanan ve kendine has olmayan bir kültürel gelişime sahip

olmasıdır. Bu bağlamda sorunun temeli, bu kültürün evrensel olmayı bir türlü başaramayacak olmasıdır: Batı'nın pozitivist anlam alanına yerleşmeyi başarmış toplumları, teolojik ve metafizik safhaları çoktan kat etmiş ve kültürlerini bilimsel safhalarda geliştirmeye başlamışken Osmanlı, teolojik ve metafizik safhalarda gelişmiş ve evrenselliği yakalamakta başarısız olmuş bir kültürdür. Buradaki anlayışa göre “Kemalizm/Atatürkçülük, geleneksel toplum tipinden modern toplum tipine doğru ‘ilerleyen’ bir topyekün toplumsal değişme süreci içinde, bu ilerlemenin hem anlaşılmasını mümkün kılmakta, hem de yönlendirici fikrî çerçevesini oluşturmaktadır” (Köker, 2009, s. 100-101). Dolayısıyla muasırlaşma için gereken mücadele topyekün gerçekleşmeli ve önceki söylemin “geleneksel toplumu” ile yeni söylemin “modern toplumu” ile arasındaki farkın kendisi sembolik alana yerleştirilmelidir.

Kemalist reformlar, “modern bir toplum inşasına temel teşkil eden kurumsal ve toplumsal dönüşümlerin tümüne zemin hazırlamayı” hedeflemiştir: “İnsanların evrensel eşitliği ilkesinin benimsenmesiyle, sadece dinî değil, geleneksel topluma özgü tüm unvan ve ayrıcalıklara” son veren bu dönüşüm, “dinsel kurum ve hiyerarşilerin yanı sıra, geleneksel topluma özgü tüm kurum ve hiyerarşileri” ortadan kaldırmıştır (Mert, 2009, s. 205). Buradaki dönüşümün kendisinin, söylemsel belirlenimin sağlanması için gereken yerinde etme momentinin üzerine kapandığını söyleyebiliriz. Bu yerinden etme ile Kemalist söylem, gösterenlerin sabitleneceği düğüm noktalarının yapılandırılması sürecinde ihtiyaç duyduğu baskıcı unsurların bir kısmını anlam düzeyinde görünmez kılmış, bir kısmını da bu düzlemde meşru birer gösteren olarak sabitlemiştir.

Bu bağlamda söz konusu olan baskıcı politikalardan müzik de nasibini fazlasıyla almıştır. Millî eğitim politikalarını belirlemek için kurulan “Talim ve Terbiye Dairesi” 1926 yılında, kendisine bağlı “Sanayi-i Nefise Encümeni” kararıyla Osmanlı döneminde kurulmuş olan Dârûl-Elhân'ın Türk müziği bölümünü kapatmış ve bir yıl önce tekke, türbe ve zaviyelerin kapatılmasıyla büyük bir darbe alan geleneksel müzik böylece

eğitim alanından da tasfiye edilmiştir (Küçükkaplan, 2022, s. 68). Müzik alanında eskiye dair olan her şeyin böylesi keskin bir müdahale ile yerinden edilmesinde Kemalist dikişte yüceltilen muasırlaşma göstereninin etkisi oldukça belirleyicidir. Atatürk'ün 30 Kasım 1929'da Alman gazeteci Emil Ludwig ile görüşmesinde verdiği demeçleri bu durumun bir göstergesi olarak kullanabiliriz:

“Röportajda müzikle ilgili fikirlerini de anlatan Atatürk, sözlerine bir alıntı yaparak başlar ve ‘Montesquieu’nün ‘bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz’ sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz’ der. Ludwig’in ‘Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikiciliğidir’ diyerek Doğu müziğinin Batılıların kulaklarına yabancı geldiğine değinmesi üzerine itiraz eden Atatürk, geleneksel müziği dışlayarak araya net bir sınır koyar: ‘Bunlar hep Bizans’dan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.’ Ludwig’in ‘Bu nağmelerin ıslahiyle terakki ettirilmesi mümkün değil midir?’ sualine ‘Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye dek ne kadar zaman geçti?’ sorusuyla karşılık veren Atatürk ‘Dört yüz sene kadar geçti’ yanıtını aldıktan sonra kültür tarihi açısından son derece eleştiriye açık bir karşılık verir: ‘Bizim bu kadar zamanı beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için Garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz’” (akt. Küçükkaplan, 2022, s. 72).

Buradan anlaşılacağı üzere Atatürk'ün müzik konusundaki görüşleri, doğrudan doğruya Ziya Gökalp'in fikirleri ve muasırlaşma hedefi ile ilişkili bir şekilde gelişmiştir. Dolayısıyla Gökalp'in “*Türkçülüğün Esasları*” kitabında kurguladığı “milli musiki” formülasyonunu bu bağlamda oldukça önemlidir:

“Aslında o yıllarda Gökalp'in Türkçülüğün Esasları isimli eseri yayımlanmıştı. Bu kitaptaki ‘milli musiki’ formülüne göre klasik Türk müziği bizim milli müziğimiz değildi, Bizans'a ait bir Şark müziği idi. Sadece Anadolu'nun köylerinde çalınan türküler milli müzik vasfını taşımaya layıktı. Ancak bunlar da son derece ilkeldi. Batı tekniğiyle işlenip çoksesli hale getirilmeleri gerekiyordu. Gökalp'in bu tür fikirleri Türkiye'nin müzik politikalarına yön verecek olan kültür eliti arasında son derece etkili olsa da, henüz bütün mantıki sonuçlarıyla hayata geçirilecek katı bir program haline gelmemişti” (Ayas, 2018, s. 93).

Cumhuriyetin erken döneminde Gökalp'in millî musiki üzerine fikirlerinin oldukça belirgin bir şekilde takip edildiği ve kültürel dönüşümün yapılması için

uygulanan iktidar politikalarında bu fikirlerin belirleyici olduğunu söyleyebiliriz. Atatürk'ün 1934 yılında TBMM'de yaptığı konuşması içerisinde bulunan aşağıdaki kısım, bu durumun belirginleştiği başka bir örnek olarak görülebilir:

“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne şekilde ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz, Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (akt. Küçükkaplan, 2022, s. 82).

Atatürk'ün bu konuşmasından da görüleceği üzere bu dönemde müzik alanının da topyekûn bir şekilde yapılandırması oldukça önemli bir işlem olarak belirtilmektedir. Bu bağlamda ideolojik dikiş ile devreye sokulan ve kuramsal dayanakları Gökalp'in fikirleri çerçevesinde oluşturulan Kemalist bir müzik anlayışının geliştirildiği açıktır. Nitekim Küçükkaplan'ın altını çizdiği üzere, radyolarda geleneksel müziğin yasaklanması Atatürk'ün meclisteki bu konuşması sonrasında gerçekleşmiş ve müzik alanı ile ilgili kararlar da oldukça ideolojik bir şekilde alınmaya başlanmıştır:

“Burada ‘bir ulusun değişmesi’ denilen şeyin kuramsal açıdan genel çerçevesini çizerek içini doldurmak bile son derece zorken, bunun için müzik gibi kültürle hemhal olarak hayatın içinde somut biçimlerde varolan çok katmanlı bir olguyu ölçüt almak, her şeyden önce düşünsel anlamda tatmin edici olmaktan uzaktır. Dolayısıyla bu tür bir yaklaşımı çözümleyebilmek için öncelikle ideolojik bağlamından kopmadan, mevcut denklemde müziğin hangi özelliklerinden soyutlanarak ele alındığını ve ondan ne tür beklentiler içerisinde bulunduğunu doğru tahlil etmek şarttır. Nitekim hemen arkasından gelen cümle adeta bir anahtar misali bize istediğimiz kapıyı açar; sürekli Osmanlı'ya ait olduğuna vurgu yapılan geleneksel müziğin ‘yüz ağartacak değerde olmaktan uzak’ bulunması, teknik ve kültürel içeriği ayrı bir tarafa, müziğin uluslararası alanda övünülecek, üzerinden itibar kazanılacak bir nesne olarak görüldüğünü gösterir. Bu bakış açısı çıkış noktası gereği kültürel dinamiklerin şekillendirdiği estetik unsurları da kapsayan sanatsal boyutu göz ardı ederek, müziği, odağında hangi ideoloji olursa olsun siyasetin bir parçası haline getirir. Fakat amaca değilse de bu amaca yürürken izlenecek yol ve yönetime ilişkin bir dayanak noktası oluşturmak gerekir. Meşrulaştırılmaya

çalışılan bu süreçte ideolojik ülküye olan inanç ne kadar güçlü, söylemi ne ölçüde etkiliyse, yol ve yöntem arasındaki tutarlılık beklentisi bir o kadar azdır. Tam da bu aşamada derlemelere gönderme yapılarak toplanan malzemeyi bir an önce ‘son musiki kurallarına göre işlemek’ gerektiğinin altının çizilmesi, yapmaya çalıştığımız çözümleme açısından tamamlayıcıdır. Zira derlenen folklorik ürünleri en son olduğu düşünülen müzik kurallarıyla işleyip ürün haline getirme süreci teknik ve kültürel yönlerden gerçeklikten ne kadar kopuksa, yukarıda belirttiğimiz yol ve yöntem arasındaki tutarlılık da o kadar zayıftır. Nitekim dönemin koşulları göz önünde bulundurularak, milli kimliğin inşasında ve bu kimlik üzerinden uluslararası sahada genç Türkiye Cumhuriyeti’nin de saygın bir yer edinmesinde çok önemli katkıları olabilecek derlemeler ile halk müziğinden hareketle çoksesli bir müzik yaratma fikri, aslen birbirlerinden bağımsız olmakla beraber yol ve yöntem bağlamında tartışmaya açık iki konu olarak karşımıza çıkar” (Küçük Kaplan, 2022, s. 82-83).

Kemalist müzik anlayışının yapılanmasında Gökalp’in sentez fikrinin izleri oldukça belirgindir. Bu bağlamda cumhuriyet elitlerinin harsa ait olan müzik kültürüne yönelerek kendi millî kültürünü keşfedeceklerine, bu kültürel ürünleri Batılı müziğin çağdaş teknikleri ile derleyerek millî müziğin evrensel bir seviyeye taşınabileceğine dair bir inancın yapılanması sağlanmıştır. Bu, Kemalist dikişin kültürel alanda yapılandığı bir fantaziden başka bir şey değildir. Buradaki ideolojik dikişin izleri, Gökalp’in fikirlerindeki pozitivist etkinin devreye sokulmasıyla silinmektedir. Böylece kültürel alanda yapılacak topyekûn bir dönüşüm ile millî müziğimizin hak ettiği değere kavuşacağına ve toplumsalın içinde gizli kalmış kültürümüzün aslında muasır medeniyetlerin kültüründen eksik kalır bir yanının olmadığına dair ideolojik fantazi devreye sokulabilmiştir.

Bu bağlamda Ahıska’nın Ankara Radyosu’nun “yorulmaz eğitici” olarak teknik imkânlarını “milli kültür” yaratmak için seferber etmiş olmasına dair tespitleri bizim için oldukça önemlidir:

“Bunlardan en önemlisi herhalde yeni dönemde yayınlarda ağırlık kazanan halk müziğidir. Radyo, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Eğitim Bakanlığı ile beraber, halk müzik örneklerini araştırıp derlemek için yürütülen çabaya destek olmaya başladı. Bir önceki dönemde, ‘halk müziği’, sadece radyoda çalışmakta olan kimi müzisyenlerce bilindiği için yayınlanan birkaç türkünden ibaretti. Ankara radyosu, 1936’dan itibaren halk müziği

programlarını daha ‘bilimsel’ bir şekilde yayınlamaya başladı. Sivas Lisesi’nde müzik öğretmeniyken Bakanlığın ve Konservatuvarın halk müziği araştırmalarına dahil olmak üzere Ankara Radyosu’nda çalışmaya başlayan Mustafa Sarısözen, halk müziği repertuvarına en büyük katkıyı yapan isimlerden biri olarak bilinir. 1940’larda Ankara Radyosu’nda halk müziği çalışmalarının sorumlusu ve uzmanı olan Sarısözen radyoda çeşitli programlar da yapmıştır. Bunlardan biri ‘Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz’, diğeri ise daha çok bilinen ‘Yurttan Sesler’ adlı programlardır. Bu programların amacı ‘halk müziğini’ millete tanıtmaktı. Sarısözen bu amacı şöyle tarif eder: ‘Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek.’ Bu yıllarda Ankara Radyosu Müdürü olan Vedat Nedim Tör ise bu çalışmalar sayesinde, ‘yüzbinlerin hep bir ağızdan söyleyebileceği zengin bir halk türküsü repertuvarının doğduğunu ve bunun radyonun en şerefli hizmetleri arasında yer aldığını,’ söylemektedir” (Ahıska, 2018, s. 139-140).

Ankara Radyosu, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Millî Eğitim Bakanlığı gibi kurumların devreye girmesi ile buradaki işlem, devlet politikalarının kapsamındaki uygulamalara dönüşmüştür. Bu bağlamda “yüzbinlerin hep bir ağızdan söyleyebileceği zengin bir halk türküsü repertuvarının” oluşturulması işlemi aynı zamanda ideolojik dikişin devreye sokulduğu bir işlem olarak görülmelidir. Kemalist söylemin uzamında Osmanlı’nın müzik kültürü, geleneksel toplum yapısı ve bu imparatorluğun barındırdığı farklı unsurlar nedeniyle bir türlü anlamlı bir kültüre dönüşmemekteydi: Farklı usullerin, farklı motiflerin ve farklı dillerin etkisiyle halk müziği bozulmuş ve bu nedenle onun millî bir kültür olarak gelişmesi bir türlü gerçekleşmemiştir. Bu araştırmalar ise artık halkın birlikte söyleyebileceği bir repertuvarın, toplumsalın sınırları içine yerleştirilmiş ve onların bir millet olarak özdeşliğine gönderme yapan ortak bir alanın belirlenmesi için oldukça önemlidir.

Dolayısıyla türkülerin derlenmesinde söz konusu olan araştırma süreci, temelde söylemin uzamına yerleştirilecek öğelerin araştırılması ve toplumsalın sınırlarının belirlenerek hangi öğelerin bu alan içerisine hangi kriterlere göre alınacağını saptanması sürecinden öteye gitmemiştir. Ahıska’ya göre bu süreçte halk müziği kaynaklarından derlenen türkülerin, “yerinden ve zamanından” ayrılmasına sebep olunmuştur:

“Bu çaba, halk müziğinin çeşitli kaynaklarını işlemiden geçirerek, onları dinsel, etnik ve yöresel karakterlerinden arındıran ve hayal edilen ulusun bütünsel sesi içinde yer almalarını sağlayan milli temsil alanı içinde düşünülmelidir. Ancak halk müziğini halka öğretmeyi (daha somut olarak Halkevlerine ulaştırmayı) amaçlayan bu programların başka bir işlevi de vardı. Batılılaşma yanlısı seçkinlere ‘milli kültürü’ öğretmek. Seçkinlerin müzik zevki, yurdun *farklı* ama yine de Batı uygarlığına dahil edilebilecek ‘değerleri’ konusunda disiplin altına sokuluyordu. Çünkü yeni görev sadece Batılı değil aynı zamanda da milli olmaktı. Başboş bir Batıcılık, Doğulu biçimlere saplanmak kadar büyük bir tehlike oluşturuyordu milli kimlik için. (...) Halk türkülerini toplama çabası içinde, radyo teknolojisiyle desteklenen bir bedensizleştirme söz konusudur. Müzikteki yöresel tınılar, yöresel aksanlar yok edilmiş, farklı diller Türkçeye dönüştürülmüştür (örneğin Kürtçe, Ermenice türküler Türkçe söylenmiştir). Ayrıca, türküler Ankara Radyosunun ve Konservatuvarın sıkı eğitimi altında bulunan müzisyenler tarafından okunmuştur. Türküler, onlara belirli yöresel yaşam biçimleri ve gelenekler içinde hayat vermiş olan bedenlerin yerinden/zamanından arındırılmıştır. Bu anlamda, beden ve onun deneyimsel ifadeleri ile her şeyin üstüne konulan soyut ülke ve vatan sevgisi fikri arasındaki uçurum giderek derinleşmiştir” (Ahıska, 2018, s. 141).

Ahıska’nın özetlediği üzere türkülerin derlenmesi geniş bir “işlemden geçirme” sürecini kapsamakta ve hem dil hem de müzikal olmak üzere iki aşamalı bir müdahalenin gerçekleştiğini bize göstermektedir. Üstelik bu derleme çalışmalarındaki dil müdahalesi, yalnızca farklı dillerdeki türkülerin Türkçe’ye çevrilmesi ile sınırlı değildir. Küçükkaplan’a göre dil, derlemelerde toplanan malzemenin değerlendirilmesi sürecinde merkezi bir rol oynamış ve “ideolojik perspektife uygun şekilde yeniden” biçimlendirilen halk ezgilerindeki bazı sözler “temiz Türkçe” olarak idealize edilerek dile uymadığı için değiştirilmiş, bazıları tamamen derlemenin dışında bırakılmış, bazıları ise parantez içine alınarak “düzeltilmeye” çalışılmıştır (2022, s. 111). Dolayısıyla bu derleme çalışmalarındaki müdahale, tıpkı Kemalist söylemin muasırlaşma uğruna giriştiği gibi topyekûn mücadelelerden biri olarak özetlenebilir.

Derlemelerin Ankara Radyosu ve Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesindeki müzisyenler tarafından yorumlanarak kaydedilmesi bu ürünleri zamandan ve mekândan ayırmanın yanında, ideolojik etkinin devrede olduğu bir müdahaleyle bu ürünlerin yeniden işlenerek toplumsalın kurgulandığı alana yerleştirildiği anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda türkülerdeki farklı sazlar, farklı usuller ve farklı teknikler ortadan kaldırılarak kültürel alanın dışına itilmiş olur. Bu, Kemalist müzik anlayışının çerçevesinin oluşturulması sürecinde, Kemalist ideolojinin kültürel alandaki dikişinin izlerini sürdüğü bir işlemdir. Böylece kültürel alanın sınırının belirlenmesindeki ideolojik etki görünür olmaktan çıkmaktadır. Küçükkaplan’a göre halk müziğine uygulanan bu ideolojik işlem, halk müziği ile Osmanlı/Türk müziği ve Batı müziği ile Doğu müziği arasındaki ayrımın oluşmasını sağlayan oryantalist görüşte temellenmektedir:

“Halk müziğinin ‘yüzlerce yıl Anadolu’da bakir bir biçimde varlığını koruduğu’ ve ‘Türk’ün öz müziği’ olduğu, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin ise ‘Bizans ve Arap kırması’ bir müzik olması nedeniyle ‘Türk halkının gerçek müziği olamayacağı’ yönündeki görüş Cumhuriyet’in müzik inkılabının temelini oluşturur. Bilhassa 19. Yüzyılın ikinci yarısında gayrimüslim besteci ve icracıların sayısının artması ve genel olarak azınlıkların bu müziğin gelişimindeki rolü dahi bir kesim için kültürel zenginlik olarak değil de söz konusu müzik geleneğinin gayr-ı milli olduğunun kanıtı olarak görülmüştür. Milliyetçi ideolojiyle örtüşen bu yaklaşım müziğe ilişkin gerekçelerini tümüyle Batı’ya dayandırır. Zira Doğu ile Batı müziği arasındaki ayrımı besleyen argümanların başlıca kaynağı 19. yüzyılda akademik bir disiplin haline gelen şarkiyatçılıktır. Doğu’da başladığı kabul edilen medeniyetin taşıyıcısı konumundaki eski Yunan, kendini onun devamı olarak gören Avrupa için tarihî ve kültürel yönden geçmişini temellendirdiği dayanak noktası olarak büyük önem taşısa da sonuç olarak gelişim açısından geride kalmış bir aşamayı temsil eder. Batı’nın kendi kimliğini inşa ederken tanımaya ve anlamlandırmaya çalıştığı Doğu onun için sadece karşıtı olan öteki değildir; aynı zamanda kendi kimliğini tasarladıktan sonra evrensellik adı altında dönüştürüp yeniden şekillendirdiği, tümüyle yok etmeden, yeri geldikçe onun üzerinden vardığı noktayı meşrulaştırarak kutsadığı bir çeşit araçtır. Buna göre sıklıkla eski Yunan’la özdeşleştirilerek durağan ve değişime kapalı olarak tarif edilen Doğu müziği, kendiliğinden ileri olarak kabul edilen Batı müziğinin karşıtı haline getirilmiştir. Şu durumda Doğu müziğini benimseyen toplumlar da kültürel/estetik bir tercihin sonucunda değil, tamamen geri kaldıkları için bu müziği icra etmeyi sürdürmüşlerdir. Nitekim daha yakın geçmişe kadar makamsal yapıdaki Doğu müziği çatısı altında yer alan geleneksel Osmanlı/Türk müziği de Batı’nın gözünde geri kalmış bir medeniyetin geri kalmış müziği olmaktan öteye geçememiştir” (Küçükkaplan, 2022, s. 111).

Bu noktada Doğu ve Batı müziği ile halk ve Osmanlı/Türk müziği arasındaki bu ayrımın işleyişindeki fark ilişkisini devreye sokmamız gerekmektedir. Buradaki dikiş işleminde halk müziği ile Batı müziği söylemin uzamında kapsanan bir noktaya, Doğu

müziği ile Osmanlı/Türk müziği ise söylemin uzamının dışındaki bir noktaya düğümlenmektedir. Bu işlem ile müzik kültürümüzün evrensel bir düzeye evrilememiş olmasının sebebi yalnızca Doğu-Batı arasındaki ayrımın temellenmesi. Yeni söylemin vaadi ile “aranıp bulunması gereken halk kültürü” bu düzlemdeki anlamına, harsın ortadan kaybolmasına sebep olan Osmanlı geleneği ile bu geleneği bozan Doğu kültürü ile arasındaki fark ilişkisi üzerinden kavuşmaktadır. Bu nedenle muasır bir toplumsalın kurgulandığı bu alanda, henüz bulunamadığı için Batı’nın tekniği ile işlenemeyen o Anadolu’daki kültürel cevher ancak ideolojik fantazi sahnesinde göz ucuyla belirebilir. Bunun için de öncelikli olarak Doğu’nun bozucu etkisi nedeniyle eksik kalan ve bu eksikliği ile harstaki cevheri de kaybetmiş Osmanlı’ya ait geleneksel bir kültürün toplumsalın sınırları dışına yerleştirilmesi gerekmektedir. Buna karşın iki farklı uzama düğümlenmiş bu iki müzik kültürü, ortak bir makam geleneği üzerinden ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla Anadolu’da aranan gizli kalmış müzik kültürü ile Osmanlı’nın geleneksel müzik kültürü arasındaki ayrımın sınırları, Doğu ve Batı arasındaki ayrım kadar net bir şekilde belirlenemez. Melih Duygulu, bu coğrafyadaki müzik kültürünün çok geniş bir alana yayılmış olduğunun ve bu coğrafyadaki müzik kültürünün gelişiminde bir müzik sistemi olarak makam geleneğinin etkili olduğunun altını çizmiştir:

“İç Asya’dan başlayıp Ortadoğu’ya ve Akdeniz Havzası’nın tümünü kapsayacak şekilde geniş bir alana yayılmış olan müzik sistemine ‘makam’ veya ‘makam müziği’ adı verilir. Bu müzik sistemi, geniş bir coğrafyanın ses etkinliği olmasının yanı sıra, bu coğrafyada yaşayan insanların seslerinden oluşturdukları bir anlatım aracıdır. Makam müziği sisteminin, bölgelere ve halklara göre değişen isimlerle anıldığını biliyoruz. *Makam*, *Megam*, *Mugam*, *Makom* bunlardan bazılarıdır. Makam ismi etrafında şekillenen ve farklı isimlerle anılan bu geleneğin tarihsel geçmişi hakkında kesin bilgilere sahip değiliz. Müzik tarihinin kıt kaynakları bu geleneğin nasıl, nerede, hangi koşullarda ortaya çıkıp geliştiğini bize bildirmekte yetersizdir” (Duygulu, 2018, s. 13).

Bu bağlamda hem Osmanlı müziği hem de halk müziği birer kültür olarak İç Asya, Orta Doğu ve Akdeniz çevresini kapsayan geniş bir alanda bulunan bir müzik sistemi içinden doğmuş ve gelişmiştir. Bu sistemin bir gelenek olarak nasıl geliştiği ve yayıldığına dair halen yeterli bilgi bulunmadığı için bu bağlamda kesin saptamalar yapmak da olanaksızdır. Buna karşın Kemalist müzik anlayışının yapılanmasında bu iki sorun temelde yok sayılmıştır. Bu iki kültür arasında keskin bir ayrım olduğunun varsayılması, her zaman için bu ayrımın kendisini beyhude kılacak bir çekirdek içermektedir. Üstelik Duygulu'nun altını ısrarla çizdiği üzere makam geleneği bu geniş coğrafya içinde bir “makam koridoru” oluşturmuş ve bu koridor içindeki müzik kültürünün gelişiminde farklı “makam bölgeleri”, “ses bölgeleri” ve “üslûp bölgeleri” ortaya çıkmıştır:

“Makam/ses bölgeleri, üst birim olarak ‘İç Asya makam bölgesi’, ‘Ön Asya makam bölgesi’, ‘Akdeniz Havzası makam bölgesi’ gibi kollara ayrılır. Bunların da kendi içlerinde alt birimlere ayrıldığını görürüz: İran makam bölgesi, Türkiye makam bölgesi, Arap makam bölgesi, Türkmen makam bölgesi gibi... Örneğin İran makam bölgesi, ‘Ön Asya makam bölgesi’ nin bir alt birimidir; bunun da içinde diğer alt birimler bulunur: Fars, Azerî, Belucî, Lurî, Horasanî makam bölgeleri gibi (...) Makam sistemi açısından bakıldığında Ön Asya makam bölgesi içinde yer alan alt birimlerin (Fars, Türkmen, Kürt, Azerî gibi) müzik gelenekleri birbirleriyle benzer özellikler gösterir. Bu toplumların birbirleriyle kurdukları müziksel ilişkiler bazı makam bölgelerinin kesişen unsurlarını bünyesinde barındırabilir. Örneğin Türkmenlere ait ses kültürü hem İç Asya, hem Anadolu/Türkiye, hem de İran makam bölgesi içinde yer alabilir” (Duygulu, 2018, s. 15).

Yani makam koridoru, geniş bir alana yayılmış bu coğrafyadaki müzik kültürlerinin oluşumunda bir sistem olarak oldukça etkilidir. Buna karşın bu sistem içinden doğup gelişen müzik kültürleri, her ne kadar birbirlerinden etkilenmiş olsalar da kendilerine ait “ses bölgeleri” ve “üslûp” bölgelerinin gelişmesini de sağlayabilmişlerdir. Dolayısıyla makam geleneği, bu koridor içinde gelişen bütün müzik kültürlerini katı bir şekilde yapılandırmaktan ziyade, bu kültürlerin birbirleriyle etkileşim kurabilmelerine ve aynı zamanda her birinin kendine has sesleri ve üslûpları geliştirebilmelerine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Türkiye/Anadolu makam

bölgesi, etnik grupların müzik gelenekleri ve bunların kendine has özellikleri sayesinde gelişmiş olan çok çeşitli “alt makam bölgeleri”ne sahiptir ve bu bölgelerin üslûpları nedeniyle icra ettikleri müzikler birbirlerinden tamamen farklı olsalar da, kullandıkları ses sistemleri, çalgılarındaki ses perdelerinin düzenlenme esasları hususunda birbirlerine benzer veya yakındır (Duygulu, 2018, s. 15-16). Kemalist müzik anlayışındaki paradoks, makam geleneğinin farklı müzik kültürlerinin gelişimine sağladığı bu imkânın daha çok bir eksiklik olarak kabul edilmesine dayanmaktadır. Çalgılardaki ses perdelerinde ve akordundaki değişiklikler, farklı üslûpların varlığı, bir standardizasyon eksikliği olarak görülmektedir. Kemalist dikişte bu çeşitlilik, Osmanlı geleneğinin ve kültürünün sebep olduğu bir sorun olarak işaretlenmiştir. Böylece Kemalist müzik inkılâbının çerçevesini çizen düğüm noktalarının belirlenmesi, bu sorun üzerinden sağlanabilmiştir.

2.2. Kemalist Müzik İnkılâbı ve Örtülemez “Fazlalık”: “*Objet Petit a Formu*” Olarak Ses

Kemalist söylemin belirlediği sınırlar içerisinde yapılanan bir kültür anlayışının sınırları, öncelikli olarak birer devlet politikası olarak devreye sokulan yasakların etkisiyle belirlenmeye çalışılmıştır. Althusser’e göre devletin baskı aygıtı burada, devlet iktidarını elinde tutan egemen sınıfın ideolojisinin rolünü ağırlıklı olarak gerçekleştirmesini sağlayan bir “kalkan” işlevi görmektedir (2010, s. 175). Buna karşın yine Althusser’in altını çizdiği gibi ideolojide “bütünüyle baskıya dayanan aygıt yoktur”: Yapının içerisinde “öncelikle *ideolojiye* ağırlık vererek” işleyen; ama aynı zamanda “salt ideolojik” de olmayan “Kiliseler ve Okul, ceza, ihraç, seçme” gibi, “aile” gibi, “kültür” gibi devletin ideolojik aygıtlarını oluşturan araçların devreye girmesi gerekmektedir (2010, s. 170-171). Müzik alanındaki ideolojik etkide, doğrudan doğruya sansür ve yasaklama mekanizmaları devreye sokulmuş olsa da, bu alanın

düzenlenmesinde -tıpkı diğer kültürel alanlarda da oldukça verimli bir aracı olarak karşımıza çıkan- Halkevleri oldukça önemli bir rol oynamıştır.

Yayınladıkları dergiler, düzenledikleri konferanslar ve dans, müzik, tiyatro gibi etkinliklerle Kemalizmi yaymak için çalışan Halkevleri'nin, 1940 tarihli çalışma talimatnamesinde sanatın “devrimin emrinde olması” gerektiğinin altı çizilmiş ve müzik alanında yapılması gerekenler özetle şu şekilde belirtilmiştir: Müzik zevkinin değiştirilmesine gayret edilmeli, halkın türkülerinin fasıl ve saz musikisinin esaretinden kurtulabilmesi için “keman, ut, cümbüş, kanun, ney” kullanılmamalıdır ve halka “kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak” için Batı müziği dinletilmelidir (akt. Yeşilkaya, 2009, s. 114-115). Dolayısıyla 1930'larda müzik alanında söz konusu olan yasaklamaların ve bir devlet politikası olarak yapılmaya çalışılan müzik inkılâbının bir kalkan işlevi gördüğü bu süreçte, Halkevleri devletin en önemli kurumlarından biri olarak işlemiştir diyebiliriz.

Bu bağlamda öncelikli olarak, devlet müdahalesi ile gerçekleştirilmeye çalışılan müzik inkılabına dair birkaç hususu ortaya koymamız gerekmektedir. Müzik inkılabı çalışmaları 1934 yılının Kasım ayında meclis içerisinde kurulan inkılap komisyonunun, müziğimizi “ıslah etmek” yerine en baştan “yıkarak ve yenisini yapmak” amacıyla yola çıktığı ve hedef olarak da Batı tekniğini kullanarak müzik yapan millî müzisyenleri yetiştirmeyi koyduğu bir süreçtir (Ayas, 2018, s. 96-99). Küçükkaplan'a göre bu inkılâbın gidişatında ve bilhassa “usul ve yöntemi konusunda” ciddi belirsizlikler bu sürecin her anında söz konusudur: 2 Kasım 1934'te radyolarda geleneksel müziğin çalınması yasaklansa da bu yasak, 6 Eylül 1936'da kaldırılmış ve bu inkılabın “biricik öznesi konumundaki halk müziği”, 5 Şubat 1936'da verilen “Enderun musikisine temas etmeyen millî havaların çalınacağına dair karar” içerisinde, bu havaların neler olduğuna dair net bir kriter ortaya konmadığı için yasaklı olmadığı halde radyolarda çalınmamıştır (Küçükkaplan, 2022, s. 84-85).

Müzik inkılâbının nasıl yapılacağı konusundaki bu belirsizlik, Kemalist söylemin yapılanmasındaki fark ilişkisinde sorunlu öge olarak belirlenen “geleneksel” ve “Osmanlı” gösterenlerinin birbirine tutturulması ile oldukça ilişkilidir. Toplumsalın içinde ve dışında olduğu varsayılan iki kültürden biri olan halk müziği, Batı’nın müzik tekniğe yakın ve ona dönüştürülebilir olduğu varsayılan bir anlam noktasına sabitlenirken onun anlamını sağlayan öge, Osmanlı müziğinin eklemlendiği gelenekten ayrı kabul edilmesidir. Buna karşın hem “geleneksel” Osmanlı müziği hem de halk müziği, aynı makam geleneği içerisinde geliştiği için ikisi de koma adı verilen ve Batı müziği sistemindeki notalara denk düşmeyen sesleri taşımaktadır. Duygulu, bu seslerin performans sırasında “ses esnemeleri” olarak üretildiğinin ve makam müziğinin doğası gereği, bu seslerin hiçbir zaman sistematik olarak sabitlenemediğinin altını çizmiştir:

“Her icracı ister sesiyle ister çalgısıyla, bu seslerin koma değerlerini doğal bir yönlendirmeyle icra ederler. Ancak sesin kaç komalık bir değerde olduğunu bilmeksizin o ezginin akışı içinde yer alan perde sistemine bağlı olarak hisseder ve icra eder. Bu komalı ses mutlaka bir perde değil değişken bir ‘ses bölgesi’dir. (...) Türkiye’nin hemen her yöresinde yerel müzik icraları sırasında kullanılan mikrotonlar aşağıdaki frekanslarla karşımıza çıkmaktadır (...) Aralarda yer alan bazı perdeler ölçümler sırasında küçük farklılıklar gösterdiği ve hiçbir zaman sabitlenmiş bir perde olarak kullanılmadığı için burada frekanslarıyla verilmelerine gerek duyulmamıştır. Bu türden perde esnemeleri sabit perdeli olduğu varsayılan bağlamalar için dahi kesin bir ses sistemine işaret etmez. Zira bağlamalardaki perdeler daima ileri-geri oynatılabilen bir yapıya sahiptir” (Duygulu, 2018, s. 42-43).

Dolayısıyla makam geleneğinin kendine has bu özelliğinden çıkaracağımız en önemli ders, bu geleneğin bir müzik sistemi olarak yapılanmasında çok katı bir standartlaşmanın söz konusu olmadığıdır. İcrada üretilen sesler, sistematik olarak belirli tonları takip etse de icrada hangi mikrotonların kullanılacağı, tamamen icracıya bağlıdır ve bu gelenekte enstrümanın ses perdelerinin konumları bile gayet değiştirilebilir. Buna karşın Batılı notasyon sisteminde tonlar ve sesler, sistematik bir biçimde belirli perde aralıklarına yerleştirilmekte ve kâğıt üzerinde bu seslerin her biri belirli bir nota olarak işaretlenmektedir. Dolayısıyla makam geleneğindeki bu ses uzamaları ve ara sesler,

Batılı notasyon sistemindeki notalar ile birebir gösterilemez. Ayas’a göre müzikteki anlam “tamamen toplumsal bir bağlam içinde ortaya çıktığı için” her toplumun kendi müzik sistemi, toplumların sesler arasında kurdukları ilişki ile gelişmiştir (2018, s. 192). Dolayısıyla bir müzik sistemini kerteriz alarak başka bir müzik kültürünü anlamlandırmaya çalışmak oldukça sorunludur:

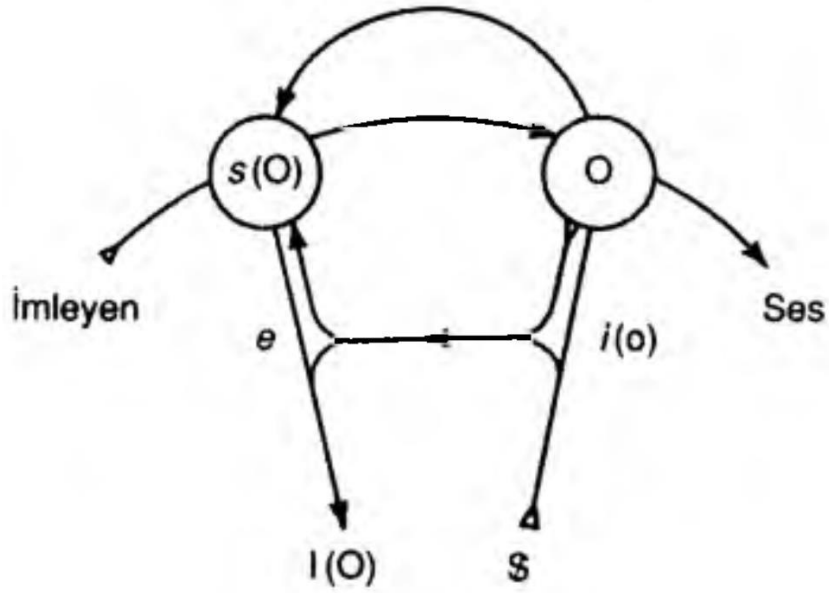
“Örneğin geleneksel müziğimizde segah (si koma bemol) natürel bir perdedir, Batı notasyonunu esas aldığımız bugünkü müzik yazısında ise onu ‘arızalı’ bir perde olarak adlandırırız. Çünkü Batı’nın eşit aralıklara dayanan tampere sistemine göre (ki on altıncı yüzyılın sonlarında benimsenmiştir, yani hiç de doğal bir sistem olduğu iddia edilemez) si (bizdeki karşılığı buselik) natürel perdedir. Batılı kulağa o perde doğal, diğeri arızalı gelir. Kısacası nesneler dünyasıyla özneler dünyası aynı yöntemlerle anlaşılamaz. Kültür, insanların nesneler dünyasını dönüştürerek ve ona anlam yükleyerek inşa ettiği bir öznellik alanıdır” (Ayas, 2018, s. 192-193).

Buradan hareketle, Kemalist söylemin uzamında Osmanlı geleneksel müziğinin anlamının, Batı’nın tampere sistemi ile arasındaki fark üzerinden yapılandığını söyleyebiliriz. Kemalist dikişte müzik, Batı’nın müzik sitemindeki bu tekniğe uygun olmadığı sürece “arızalı”, toplumun kültürel olarak muasırlaşması yolunda oldukça “sorunlu” bir noktada sabitlenmiştir. Buradaki paradoks, Batılı tekniğe yakın olduğu varsayılan halk müziğinin oluşumunda makam geleneğinin belirleyici etkisidir; zira türkülerin her biri, makam geleneğindeki bu “arızalı” sesleri ve mikro tonları barındırdığı için, aynı zamanda Batı’nın notasyon sistemine aktarılamayacak bir ses fazlalığı taşımaktadır. Dolayısıyla müzik inkılâbındaki belirsizliğin asıl sebebi, bu kalıntıyla nasıl başa çıkılacağına bilinemeyişidir: Bu “arızalı” müzik kültürü halkın içinde “anonim” olarak ortaya çıkmış ve toplumsalın içinde onlarca, yüzlerce yıldır varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bu haliyle arızalı seslerin kullanılmasının, halk müziğini özgün kılan ve halkın onu dinlemekten zevk duymasını sağlayan önemli bir unsur olduğunu ileri sürmek oldukça yerinde bir tespit olur.

Bu zevk toplumsalın alanına öylesine işlemiştir ki Atatürk, bizzat bu müziğin değiştirilmesini gerektiğini ileri sürmesine rağmen Çankaya Köşkü'nde alaturka müzikten vazgeçememiştir. Falih Rıfkı Atay ve Nuri Conker'in aktardıkları üzere Atatürk, alaturka musikinın topyekûn radyolarda yasaklandığı ve eğitimde yalnızca “Garp musikisini” desteklediği dönemde, Çankaya Köşkü'nde alaturka musiki çalınmasından vazgeçememiş, bunun sebebi sorulduğunda ise cevap olarak “fena yetiştirme ve ihmaller neticesinde” kendi neslinin yanlış bir şekilde bu alıştırıldığını; fakat genç neslin çağdaş müziğe yönelerek bu alışkanlıktan kurtulunması gerektiğinin söylemiştir (akt. Ayas, 2018, s. 281). Dolayısıyla burada ilk olarak bu ses kalıntısı ile özne arasındaki ilişkiyi tartışmamız bu noktada oldukça elzem bir hal almaktadır. Anlamın üretilmesi sürecinde birincil işlem olarak ele aldığımız Lacanyen dikiş işlemi, yalnızca anlamın belirli noktalara sabitlenmesinden ibaret değildir. Burada yapılanmış olan gösterenler zincirinin etkisi ile özne, geriye dönük bir şekilde üreteceği anlamın zeminini bulmaktadır.

Dolayısıyla öznenin arzusunun yapılanması, buradaki dikiş işleminin belirleyici etkisi ile gerçekleşmektedir. Mladen Dolar, dikiş işleminin bu düzeydeki etkisini, Lacan'ın arzu grafiğinin asgari düzeyi olarak çizdiği aşağıdaki deneyimde gerçekleştiğinin altını çizmiştir¹⁶ (2013, s. 39):

¹⁶Bu çalışmada “gösteren” olarak kullandığımız “signifier” kavramı, Dolar'ın kitabında “imleyen” olarak çevrilmiştir. Bu kavramın farklı kaynaklarda “gösteren”, “imleyen”, “işaretleyen” şeklinde çevrilmesi söz konusudur. Bu çalışmada kullanılan kaynakların büyük kısmında bu kavram “gösteren” olarak çevrildiği için “imleyen” yerine “gösteren” sözcüğü tercih edilmiştir. Dolayısıyla “imleyen”, “gösteren”, “işaretleyen” sözcüklerinin her birinin çevirilerde farklı kelimeler olsa da son kertede aynı kavrama işaret ettiğinin altını burada çizmemiz gerekmektedir.



Şekil 6. Arzu Grafiği 1

Grafiğin alt kısmında, birincil dikiş işleminin gerçekleştiği düzey bulunmaktadır. Žižek, bu birincil dikiş işlemindeki temel tezin, “anlamın başlangıçtaki bir çekirdekten çıkarak kendini açtırdığı çizgisel, içkin, zorunlu bir ilerleme yerine, radikal biçimde olumsal bir geri dönüşlü anlam üretimi” sağladığına dikkat çekmiştir: Bu, bizi arzu grafiğinin ikinci aşamasına, simgesel öncesi niyetin anlamlandırma zincirini kestiği iki noktada devreye giren “O” ile gösterilmiş büyük Öteki ve büyük Ötekinin “işlevini” temsil eden $s(O)$ ’ya getirmektedir (2011a, s. 119). Birincil dikiş işleminde simge öncesi niyetin temas ettiği gösteren, onu belirli bir anlam noktasına sabitleyerek anlam kazanmasını sağlamıştı. İkinci düzeyde ise artık bu niyet, bir gösteren olarak zincirdeki diğer gösterenlerle arasındaki fark ilişkisinin içine girmekte ve anlam alanının içindeki bir halkaya dönüşmektedir.

Žižek’e göre dikiş işleminde oluşan sabitleme/kapitone noktası, bu ikinci düzeyde karşılaşılan gösteren zinciri içinde büyük Öteki’yi eşzamanlı bir şekilde kodlamakta ve böylece “paradigmatik bir *yapının*” devreye girmesi ile anlamın üretimindeki belirlenim paradoksal bir biçimde sağlanmaktadır (2011a, s. 119-120).

Burada bizi ilgilendiren en önemli nokta, grafiğin ikinci düzeyinde yer alan Öteki'nin içinden geçerek dışarı çıkan “Ses” ögesidir. Dolar, burada “Ses”in bir tersine çevirme işlemiyle devreye sokulduğunu ve anlamlandırma işleminin sonunda bir fazlalık olarak üretildiğini belirtmektedir: “Ses, analizle ayırıcı niteliklerine ayrıştırılması gereken farazi veya mitik bir köken, yapıya indirgenecek dağınık bir töz, işlenerek fonemler haline getirilecek bir hammadde olarak alınmıyor, tam aksine -yapısal işlemin neticesinde duruyor” (2013, s. 39). Dolayısıyla buradaki “Ses”, anlamın yapılanmasını sağlayan bir öge olarak devreye girmekten ziyade, gösterenler düzeyinde gerçekleşen dikiş işleminin etkisi ile bir çıktı olarak üretilmektedir.

İmleyenin doğası gereği, özneye sağladığı yapısal alan aslında boş bir uzamdan ibarettir; ancak ses, “bu boş ve negatif kendiliğe bir muadilini, deyim yerindeyse ‘eksik yarı’sını, bu negatif varlığın pozitiflikte bir tutamak bulmasını sağlayan bir ‘ilave’yi, ‘töz’ü, mevcudiyetle ilişkiyi bahşeder gibidir” (Dolar, 2013, s. 40-41). Dolar’a göre sesin bu boyutu, diferansiyel zıtlıklar halinde çözülemez; çünkü sesin kendisi, en başta bu diferansiyel ilişkiden oluşan ayrışmanın ürünü olarak ortaya çıkar ve zıtlıklardan doğan anlam haricinde atfedilebilecek herhangi bir pozitif anlamı da yoktur (2013, s. 40). Dolayısıyla arzu grafiğin birinci düzeyinde sesin kendisi, yapısal alandaki anlamı belirlemek için değil, buradaki farklılıklar sistemini destekleyecek bir fazlalık olarak devreye girmektedir. Dolayısıyla bu kuramsal uğrak, Kemalizm ve müzik arasındaki ilişkide bir türlü başa çıkılamayan fazlalığı tartışmak için oldukça önemli bir noktadır.

Duygulu, Türkiye’deki halk müziklerinin “üst kültür gruplarından” ve “çevrenin ses kültüründen” etkilendiği bir geçişkenliğe sahip olmasına rağmen, halk müziğinde makamların ses yapısının Osmanlı müziğindeki ses yapısından farklı bir şekilde geliştiğini ve bu farkın yerel müzik makamlarının ses örgülerinde “tarifi zor bir muhafazakârlık örneği” olarak halk tarafından oldukça sıkı bir şekilde saklandığını belirtmiştir (2018, s. 27-28). Bu bağlamda Osmanlı toplumu içindeki farklı dillerin,

aksanların, etnik grupların, coğrafi bölgelerin de etkisiyle farklı toplumsal grupların müzik kültürleri arasında da bir fark olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir yöreye ait herhangi bir türkü, hem aynı yöre içerisindeki farklı köylerde hem de farklı yörelerde çalındığı her defasında farklı bir varyanta dönüşebilmektedir. Duygulu’dan aktaracak olursak:

“Halk ezgileri sürekli değişen ve yeniden inşa edilen bir karaktere sahiptir. Örneğin, türkülerin/ezgilerin köy varyantları son derece sade melodilerle örülü olduğu halde aynı türkünün/ezginin şehirli ve profesyonellerce icra edilen varyantlarında ‘makam değişikliği’, ‘üslûp farklılaşması’ ve ‘bol hançere işlemleri’ ile karşılaşılır. Bu bakımdan halk ezgilerini değerlendirirken varyantlarını dikkatle ele almak gerekir. Aynı ezgi üzerinde makam değişiminin nasıl oluştuğu, kadın ve erkek icracılar ya da köylü ve şehirli icracılar arasında nasıl farklar oluşabildiği bu tür örnekler üzerinden rahatlıkla izlenebilir. İşte yerel müzik makamlarındaki bu ilişki ister üst kültür, ister çevre kültürlerle ilişkilendirilerek ortaya konsun, bu makamların niteliklerini anlamak, daima kendi özel hallerini de hesaba katarak mümkün olabilecektir” (Duygulu, 2018, s. 29).

Dolar’ın işaret ettiği hali ile sesin bir fazlalık olarak üretilmesini, bu farklı varyantların oluşumu sürecini açıklamak için kullanabiliriz. Örneğin halk müziğimizin özellikle Balkanlar çevresindeki ürünlerinde 9/8, 7/8, 5/8 gibi aksak ritimlerin ağırlığı belirgindir. Kanadalı müzisyen Brenna Mac Crimmon, Bulgaristan’daki Türk müzisyenlerin eski türkü plaklarını araştırırken bu aksak ritimleri ilk defa dinlemiştir. Fatih Akın’ın “*İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*” (2005) belgeselinde bu deneyimin, farklı bir müzik kültüründen gelen biri için oldukça yabancı olduğunu; ancak hem acının hem de neşenin iç içe geçtiği bu ritimlerde ve ezgilerde, türkülerin sözlerini anlayamasa bile o hissi, neşeyi aktarmayı başarabildiğini ifade etmiştir.

Buna karşın ülkenin geniş coğrafyasında tam tersi istikamete doğru gittikçe bu ritimlerin yerini, acının yoğun bir şekilde seslendirildiği ağıtların alması söz konusudur. Şüphesiz buradaki farkın neden oluştuğuna dair bir analiz başka bir çalışmanın konusu olacak kadar geniş bir kapsama sahiptir. Bu nedenle burada sadece, sesin bir fazlalık olarak üretiminde söz konusu olan bilinçdışı etkiyi göz ucuyla görebileceğimiz bir

örnek olarak değineceğiz. Sigmund Freud'un (akt. Lacan, 2013, s. 28) bilinçdışının izlerini süreceğimiz alanlardan biri olarak sanat eserini¹⁷ işaret etmesini bu bağlamda unutmamak gerekir; zira, türkülerin sözlerinde yer alan hikâyelerin her birinde bilinçdışının devrede olduğu bir deneyim söz konusudur. Bu deneyim, Lacanyen arzu grafiğinde görüldüğü gibi, simge öncesi bir niyetin sembolik olarak yapılanmış olan gösterenler zinciri ile kesiştiği noktada anlamına kavuşmaktadır.

Halk müziği makamlarının bölgesel olarak kendi özel hallerini oluşturmalarının, aynı makam koridoru içinde farklı ritimlerin farklı bölgelerde yoğunlaşmasının ardında, bu kesişme işleminde yarım kalan; ama kimsenin neden yarım kaldığını bir türlü anlayamadığı o “Şey”in eksikliği her zaman için devrededir. Arzu grafiğinin alt kısmındaki dikiş işleminde anlam, bu eksikliği kısmî olarak kapsayan göstereni sağladığı için özne, artık bu eksikle başa çıkmak için müziği bir araç olarak kullanabilir ve “Ses”teki o fazlalığı müzikal olarak pekâlâ üretebilir. İmparatorluğun kozmopolit toplum yapısında her bölgenin kendine has özelliklerini taşımayı sürdürdüğü için, sesin bir fazlalık olarak üretilmesi süreci de bölgenin yapısal özelliklerine göre değişebilmektedir. Bu nedenle Kemalist müzik inkılâbının öngördüğü şekilde eskiyi yıkarak yenisinin kurulmasının sağlanacağı bir kültürel devrim en başından itibaren imkânsız bir girişimdir.

İdeolojik dikiş ile toplumsalın sınırları dışına yerleştirilme çabasına rağmen bu ses fazlalığının izleri, her zaman için toplumsala içkindir. Özne hiçbir zaman tamlığa erişemeyeceği için, arzulamayı da toplumsal düzeyde öğrenmek zorunda olduğu için bu ses fazlalığı da takip ettiği geleneğe göre üretilmeye, müzik kültürümüzdeki bölgesel farklılıklar da kendisini sürdürmeye her zaman devam edecektir. Kemalist dikiş bu paradoksu alt etmeye çalışmış; ancak son kertede müzik alanı içindeki deneyimi kesin

¹⁷ Freud, bilinçdışının etkilerini rüyalar, şakalar, dil sürçmeleri ve sanat yapıtlarında bulabileceğimizi belirtmiştir (Lacan, 2013, s. 28).

bir şekilde yapılandıramamıştır. Müzik inkılâbı kapsamında radyolarda Türk müziğinin çalınmasının yasaklandığı dönemde toplumun radyo ayarlarını değiştirerek Mısır ve Arap radyolarını dinlenmeye başlaması bu durumun belirgin bir göstergesidir. Ses burada, tam da Dolar'ın işaret ettiği gibi “bir mevcudiyeti, diferansiyel özellikler için gereken arka planı, bünyevi negatiflikleri için gereken pozitif zemini” cisimleştirmektedir; ancak bu mevcudiyetin pozitifliği de “son derece kaypaktır”, zira bu alanda “sadece farklar sabitlenebilir” (Dolar, 2013, s. 40).

Arızalı sesleri üreten geleneksel müzik sistemini eğitim kurumlarında, radyo stüdyolarında ve Halkevleri gibi kurumlarda yasaklayarak bu fazlalıkla başa çıkmak mümkünmüş gibi görünebilir; ancak simge öncesi niyetin bu anlam zincirinin kesişmesi sonucunda nasıl bir ses fazlalığının üretileceği hiçbir zaman belirlenemez. Burada Lacan'ın ısrarla üzerinde durduğu “büyük Öteki yoktur” düsturu apaçık bir şekilde karşımızda durmaktadır. Her ne kadar “özgürce müzakere edildikten sonra varılabilecek sağduyu alanına” karşılık geliyor olsa da Öteki, eninde sonunda elimizde git gide parçalanarak radikal bir yarığa, her şeyin içerisine çöktüğü bir karadeliğe dönüşmektedir (Žižek, 2014, s. 35). Müzik inkılâbının kendisi de benzer bir şekilde anlam zincirindeki belirlenimin git gide kırılmanlaştığı, söylem düzleminde kurgulanmış gerçekliğin de gitgide parçalanarak zeminde oluşan yarık tarafından yutulduğu bir deneyime dönüşmüştür. Özellikle Cemal Reşid Rey ve Ahmed Adnan Saygun'un, Uğur Küçükkaplan'ın “*Türk Beşleri: Bir Cumhuriyet Ütopyası*” (2022) çalışmasında yer alan hatıralarından bazılarını, büyük Öteki'nin parçalanarak kaybolduğu deneyimler olarak analiz edebiliriz.

2.3. Kemalist Müzik Anlayışının “Sinizmi”

Müzik tarihimizin son derece önemli beş müzisyeni olan Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşid Rey, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar cumhuriyetin ilk yıllarında eğitim burslarıyla Batı müziği tahsili almaları için yurtdışına gönderilmiştir. “Türk Beşleri”nin omuzlarına yüklenen görev ise “Osmanlı tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için çok ilkel bir seviyede kalmış” Türklerin halk müziğini kurmalarıydı (Ayas, 2018, s. 169). Cemal Reşid Rey yurda döndükten sonra 1926 yılında, daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüşecek olan Darüelhan’da müzik öğretmenliğine başlamış ve Türkiye’de “çok sesli müziğin ilk temsilcisi” olarak birçok müzisyen yetiştirmiştir (Yener, 1973). Ahmed Adnan Saygun ise 1931’de tahsilini tamamlayıp Türkiye’ye dönmüş ve 1936’da İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda müzik öğretmenliği yaparken, Macar müzisyen Bela Bartok ile Anadolu’daki halk müziği derlemeleri gezisine katılmıştır (Cumhuriyet, 1991). İki müzik insanının hatıralarından yola çıkarak inceleyeceğimiz bu deneyimler aynı döneme rastlamaktadır. Rey, 1930’larda müzik inkılâbının yapılmasına yol gösterecek komisyonun bir üyesi olarak görev almış, Saygun ise aynı dönemde Anadolu’ya yönelerek bir halk müziği derleme gezisi gerçekleştirmiştir.

Rey, müzik inkılâbının başlatıldığı 1934 yılında kurulan komisyona davet edilen sekiz müzisyenden biri olarak ilk toplantıya katılmıştır. Küçükkaplan, Rey’in bu toplantıya dair anekdotlarını şu satırlarla özetlemektedir:

“Atatürk’ün sözlerinden yola çıkarak bir şeyler yapma gereksinimi hissedenden sadece Dahiliye Vekâleti değildir. Müzik inkılabına yön vermek üzere 26 Kasım 1934’te Maarif Vekili Abidin Özmen (1890-1966) başkanlığında, aralarında Cemal Reşid Rey’in (1904-1985) de yer aldığı sekiz müzisyenden oluşan bir komisyon toplanmıştır. Hatıralarında bu toplantıya dair bilgiler aktaran Rey, Maarif vekili Özmen’in ‘Ey, haydi bakalım müzik inkılabı yapacaktıyız, bunu nasıl yapacağız’ demesi üzerine herkeste bir şaşkınlık havası estiğini ve toplantının dört saat kadar sürdüğünü söyler. Arada sırada Özmen’in telefona çağrıldığını, son telefonun ardından bir heyecanla ‘Paşa, Çankaya’dan birkaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılabı ne yoldadır, diye soruyor’ dediğini, bunun üzerine büsbütün şaşkına döndüklerini ve ne gibi

bir karar alınacağını bir türlü kestiremediklerini anlatır. Daha sonra ileriki yıllarda birçok kaynakta değinilecek olan ve o anki tabloya dair bize fikir veren ilginç bir anekdotu aktararak şöyle devam eder: ‘Nihayet, hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki: Bir çoban faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye inip, bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur söyle, mi desin?’” (Küçük Kaplan, 2022, s. 84).

Bu anekdottan anlaşılacağı üzere müzik inkılâbında öncelikli olarak tartışılan husus, müziğin çok sesli bir hale getirilmesi olmuştur. Murat Meriç’e göre “tek sesli müziğe karşı çıkarak çok sesliliği yaygınlaştırma yolundaki” çabaların sahibi olarak Atatürk, ülkeyi “muasır medeniyetler seviyesine ulaştırma” yolunda müzik kültüründe atılacak önemli adımlardan biri olarak “Batı’nın çok sesli müziğinin yaygınlaştırılmasını” istemiş ve bu bağlamda alaturka musiki eğitimi 1926’da resmî eğitim kurumlarından kaldırılırken 1934’te bu müzik, radyo programlarından çıkarılmış ve resmî müzik eğitimi kurumları 1976 yılına kadar bu anlayışı sürmüştür (2017b, s. 56). Kemalist dikiş, eğitimden gündelik yaşama kadar toplumsal düzeni topyekûn kapsayan bir girişim olarak karşımıza çıkarken, toplumsalın bu düzen içindeki kuruluşunda devletin tüm araçlarının kullanılması da elzem olarak görülmüştür. Dolayısıyla müzik inkılâbı komisyonunda, müzakere ile varılabilecek olan bir sağduyu alanı kurulmak yerine gündelik olanın baskıcı uygulamalarla yasaklanması, en azından bazı üyeler için, gayet normal görülebilmektedir.

İlginç olan ise bu öneriye karşı tepkinin, çok sesli müziğin ülkedeki ilk temsilcisi olan Rey tarafından verilmiş olmasıdır; zira komisyonda çok sesli müziğe geçiş için fikir vermesi beklenen sanatçının bu cevabı, müzik inkılâbı ile yapılmaya çalışılan müdahalenin en baştan tutarsız olduğunu göstermektedir. Ahıska, “Orda bir köy var uzakta, gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür” sözleri ile dillere pelesenk olan çocuk şarkısında kurgulanmış ideolojik fantazinin bir gerçeklik hissiyatı yarattığının; ancak aynı zamanda bu fantazide karmaşık nüfusun deneyimlediği

gerçekliğin inkâr edildiğinin altını çizmiştir (2018, s. 95-97). Müzik inkılâbına yön vermesi için toplanan komisyondaki yaşanan bu hadiseyi de aynı bağlamda değerlendirmemiz gerekmektedir. Burada toplumsalın kendisi ideolojik etki ile çoktan belirlenmiş ve bu belirlenimle üretilen fantazide toplum da halihazırda çoktan kurgulanmıştır.

Bu sahnede toplum, çok sesli müziğe geçmesi gereken ve bunu gerçekleştirmek için uzakta bir yerlerde halihazırda bekleyen bir öznel grubudur; ancak bu öznelin bazı müdahaleler ile bir düzene sokulması ve muasırlaşmak için hareket edecekleri yola girmeleri gerekmektedir. Bu inancı ayakta tutan şey, Kemalist söylemde yüceltilmiş olan muasırlaşma ülküsüdür. Buna karşın komisyonun ilk toplantısında bu fantazinin zemini oldukça sert bir şekilde sarsılmış ve bu gösterenin etkisi ile düzenlenen anlam alanının müziği kapsayan kısmı parçalanmaya başlamıştır. Bu müdahalenin söz konusu olmasını sağlayan deneyimlerden birinin, Rey'in 1926 yılında başladığı Anadolu türkülerini armonize etme çalışmaları olduğunu söyleyebiliriz. Rey, Dârû'l-Elhân'daki piyanoda beste çalışmaları yaparken bir gün kütüphane memuru kendisinden Avrupa müzikleri yerine kendi oyun havalarımızı, kendi türkülerimizi çalmasını ister; ancak elinde türkülere dair hiçbir malzeme bulunmayan Rey, kurumdaki bir başka müzisyen udî Sedat Bey'den yardım alarak onun çaldığı türkülerini not alır ve bir hafta içinde "Sarı Zeybek" türküsünü armonize eder (Küçükkaplan, 2022, s. 299-300).

Daha sonra farklı türkülerini de armonize eden Rey'in çalışmaları dinleyenler tarafından büyük beğeni toplar. Dönemin önemli müzikologlarından ve folklor araştırmacılarından olan Halil Bedî Yönetken, bu parçaları dinlemenin kendisinde büyük bir zevk ve heyecan uyandırdığını belirtmiş ve şu satırları yazmıştır: "Tarihte ilk defadır ki bestecilik iktidarını bütün dünyaya tasdik ettirmiş bir Türk bestecisi otantik Türk halk müziğini çokseslendiriyordu. Ziya Gökalp'in istediği şekilde Türk halk müziğini Batı müziği ile meczediyordu" (2007, s. 110). Rey'in bu çalışmalarına

yüklenen anlama göre Gökalp'in isteği gerçekleştirebilmiş ve Rey, Kemalist söylemin kurguladığı müzik anlayışının ilk temsilcisi olarak söylemin uzamında önemli bir özne konumuna yerleştirilmiştir diyebiliriz. Bu nedenle Rey'in müzik inkılâbı için kurulan komisyondaki duruşu ve tespitleri, kendisinin bir temsilci olarak konumlandırıldığı bu anlam alanındaki tutarlılığın ve kesinliğin aslında var olmadığını göstermektedir.

Rey'in ilerleyen dönemde yönünü daha çok Doğu müziğine çevirmesi bu bağlamda oldukça önemlidir. Rey, müzik kariyerinin ilk döneminde türkülerdeki motifleri kullandığını, ilerleyen dönemde ise doğrudan doğruya Osmanlı musikisine yöneldiğini şu sözlerle ifade etmiştir: “Birinci etaptan sonra doğrudan doğruya Türk motiflerine müracaat ortadan kalktı. İkinci devremde Anadolu türkülerinden feragat edip, İstanbul’da doğmuş saray müziği (veya sanat müziği mi diyorsunuz), o müziğin elemanlarını kullandım” (Rey’den akt. Küçük Kaplan: 2022, s. 303). Dolayısıyla Kemalist söylemin sınırları içinde yapılanan müzik anlayışının ilk temsilcisi olan Rey gibi birinci kuşak bir müzisyenin de geleneksel olanı pekâlâ takip edebileceğini söyleyebiliriz. Son kertede böylesi öznel deneyimlerin, ideolojik etki ile berlilenen toplumsal sınırlarındaki muğlaklığı ve tutarsızlığı bize tekrar tekrar gösterdiği açıktır.

Bir başka örnek olarak birinci kuşak bestecilerden bir diğeri olan Ahmed Adnan Saygun’un deneyimlerini ele alabiliriz. Burada öncelikli olarak Saygun’un “Türk Beşleri” tabirine mesafeli yaklaştığının altını çizmemiz gerekmektedir: Saygun’a göre beş müzisyeni ortak kılan tek nokta, “çağdaş kompozisyonda ilk kuşağı oluşturmuş” olmalarıdır; ancak her biri kariyer olarak kendine göre bir yola çıkmış ve zamanla birbirlerinden “çok uzak yerlere” doğru ilerlemişlerdir (akt. Küçük Kaplan, 2022, s. 186). Küçük Kaplan’a göre “Türk Beşleri” tabirinin ortaya çıkış gerekçesi, “Cumhuriyet’in amaçladığı müzik inkılabına inanmış, bu niyetle öngörülen müzik politikalarına gerek besteci gerek eğitimci sıfatıyla destek olmuş, hasılı Atatürk nezdinde Cumhuriyet’in ideolojik tahayyülüne intisap etmiş ilk kuşak bestecileri ortak bir paydada ifade etme

arzusudur”; ancak Saygun’un ifade ettiği gibi tek ortak noktanın “çağdaşlık” olarak görölmesi, “bu yakıştırmanın arka planındaki esas gerekçenin bir anlamda içini boşaltmıştır” (Küçükkaplan, 2022, s. 186-187).

Küçükkaplan’ın dikkat çektiği gibi “Türk Beşleri” yakıştırması, Kemalist söylemin belirlediği anlam zincirinin etkisi ile yapılanan müzik anlayışının hem oluşması hem de gelişmesi sürecinde bu üstadların temsil ettikleri ideolojik konuma gönderme yapmaktadır. Buna karşın Saygun’un önermesi de oldukça yerindedir. Bu müzisyenler birbirlerine yakın bir dönemde, Kemalist söyleme eklemlenen bir müzik anlayışının geliştirilmeye çalışıldığı bir momentte “çağdaş” müzisyenler olarak tarihe isimlerini yazdırmışlardır. Bu müzisyenlerin her birinin müzik hayatı, Rey’in de bahsettiği gibi farklı “etaplarda”, farklı “aşamalarda”, daha doğrusu farklı momentlerde şekillenmiştir. Bu momentlerin her birinde ideolojik dikişin kapsadığı alan değişmiş ve toplumsalın sınırları yeniden belirlenmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla onların müzik kariyerlerinde söz konusu olan ses üretim süreci hem bu yapının etkisi hem de kendi öznellikleri devrede olduğu için birbirlerinden farklılaşması oldukça doğaldır.

Saygun’un buradaki farkı, müzik alanında ne pahasına olursa olsun Kemalist bir anlayışın korunması gerektiğine dair görüşleridir. Rey, halk müziği eserlerini Batılı müzik tekniklerine göre armonize ederek Gökalp’in müzik alanında yapılmasını istediği gibi düzenlemeler yapmaktaydı. Halk müziği ezgileri ile Kemalist dikişin düğüm noktalarının kesiştiği yerde Rey’in armonizasyonlarında ses, bir fazlalık olarak üretilmekteydi. Buna karşın Rey, müzik alanındaki bu yapılanmanın çok katı bir savunucusu olmadığı için onun bu çalışmalarının doğrudan doğruya Kemalist bir müzik anlayışını geliştirmek ve yaymak üzere yapıldığını iddia etmek yersiz olacaktır. Buna karşın Saygun’un, Kemalist dikişin kendisine biçtiği rolü oldukça sıkı bir şekilde benimsemeye çalıştığını ve müzik inkılâbının ihtiyaç duyduğu “sağduyu alanının”

sağlanması için kuramsal katkılar sağlamak için büyük eforlar sarf ettiğini söyleyebiliriz.

Saygun, Kemalist müzik anlayışının kuramsal dayanaklarını oluşturmak ve desteklemek için 1930'larda yürütülen tartışmalara pentatonizm tezi ile katkı sağlamaya çalışmıştır. Özellikle Macar besteci Béla Viktor János Bartók ile çıktığı halk müziği derleme gezisi bu bağlamda oldukça önemlidir. Saygun'un gündeme getirdiği bu tez, harsa ait ve el değmemiş bir şekilde muhafaza edilmiş halk müziği ile muasır medeniyetlere ait çok sesli Batı müziği arasında bir ilişki olduğundan hareket etmiş ve dönemin birçok müzik insanı tarafından desteklenmiştir:

“Buna göre Türklerin pentatonik ezgileri, en eski çağlarda Orta Asya'dan bütün dünyaya yayılmıştır. Pentatonik müziğin Orta Asya'dan bütün dünyaya ve Anadolu'ya yayıldığı görüşü Saygun'un yanı sıra Mahmut Ragıp Gazimihal, Reşit Tanrıkut ve İzzettin Tuğrul Nişbay gibi önemli isimler tarafından da savunulmuştur (Balkılıç, 2009: 133). Bilhassa Orta Avrupa'nın çoksesli müziğinde pentatonik ezgilere çok rastlandığından hareketle eski Türk müziğinin Batının çoksesli müziğine kaynaklık etmiş olabileceği ileri sürülmüştür. Nitekim uzun yıllar devletin Türk halk müziği politikalarına yön veren Muzaffer Sarısözen, pentatonik Türk halk müziğinin çoksesliliğin en ilkel şekli olduğunu, dolayısıyla 'bugün hayran olduğumuz çoksesli Avrupa müziğinin başlangıcında büyük hissemiz' olduğunu ileri sürecektir (Balkılıç, 2009: 143). Derleme gezilerine çıkanlar bu tez doğrultusunda pentatonik ezgiler aramışlar, bu ezgileri bulamadıkları yerlerde Türk müziğinin saflığının bozulduğunu düşünmüşlerdir. Vahit Lütfi Salcı ise aynı görüşü Bektaşî müziğine uygulamış, İstanbul'daki 'bozulmuş' Bektaşî müziğinin aksine, Anadolu'daki gizli Bektaşî müziğinin Osmanlı müziğiyle hiç temas etmediği için çoksesli unsurlar içerdiğini iddia etmiştir. Anadolu'da gizli ayinlerde icra edilen bu nefeslerdeki polifoniye işaret eden alametler ve hakikatler müziğimizi 'tekselilik suçu'ndan kurtarmaktadır. Bu nefeslerde 'kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler (...) Araba ve Arap dinine ait şeyler' bulunmaz, bunların hepsi 'canlı ve öz Türk ruhunun ürünleri'dir, 'tamamıyla Türk'türler' ve 'bugünün umumi tekniğine', yani Batı müziğine uygundurlar.' (Salcı, 1940: 24-25, 39). Türklüğün özü Batıyla uyum olarak tanımlanınca, Batıyla uyumsuz olan her şey ('çeyrek sesler', makam) 'yabancı' Osmanlı medeniyetinin 'bozucu' etkisiyle açıklanacaktır. Bu durumda Batı müzik sistemi içinde bir milli müzik yaratmak Türklüğün özüne dönmesi anlamını kazanır” (Ayas, 2015, s. 105).

Bu bağlamda dönemin Kemalist müzik anlayışının en önemli düğüm noktasının bu pentatonizm tezi olduğu açıktır. Buna karşın, bu tez dönemin müzik insanları

tarafından yoğun bir şekilde desteklenmesine rağmen, son kertede ideolojik bir başarısızlıktan, anlam alanında oldukça belirgin olarak karşımıza çıkan bir tutarsızlıktan öteye geçememiştir. Dolar’a göre psikanalizin öznesi, ideolojinin başarısızlığa uğradığı anda ortaya çıkmaktadır; anlamın çöküşü ile oluşan kalıntının örtbas edilebilmesi için söylemin devreye girdiği yer tam olarak burasıdır (1993, s. 78). Dolayısıyla Kemalist müzik anlayışındaki düğüm noktasının izlerini süreceğimiz yer, üzerinde uzlaşmış ve derleme çalışmaları ile desteklenmeye çalışılmış bu tezin çöktüğü yer değil, bu çöküşten sonra devreye giren ve bu anlayışın bütün tutarsızlıklarına rağmen devam etmesini sağlayan fantazi düzeyi olmalıdır. Burada devreye giren düğüm noktası, Kemalist söylemin ilk dikiş işleminden beri sürekli olarak kullandığı, Osmanlı geleneğinin bozucu etkisidir.

Ayas’ın da dikkat çektiği üzere “millî musiki” görüşünün pentatonik “saf Türk ezgilerini” bir türlü bulamadığı araştırma ve derleme çalışmalarının sorumlusu olarak müzik kültürümüzdeki Osmanlı unsurlarının etkisi görülmüş ve bu etkinin uzanamadığı Anadolu’nun kıyılarında ve köşelerinde “gizli ayinlerde saklı kalmış” Bektaşî nefesleri devreye sokulmuştur (Ayas, 2015, s. 100-106). Üstelik bu tarz örneklerin oldukça kıt olmasının yarattığı düş kırıklıklarının ve yıkımın deneyimi, ideolojik öznelere her defasında Kemalist dikişteki temel ayrım noktasına geri dönmesine ve her geri dönüşte de bu ayrıma daha sıkı sarılarak anlamı yeniden üretmek için çalışmalarına sebep olmuştur diyebiliriz. Bu devrimde, geçmişin hayaletleri sürekli olarak geri çağırılmış ve her geri çağırmada ideolojik fantazideki o saf kültürü bulmak için Kemalist müzik anlayışı daha da yüceltilmiştir.

Saygun’un öne sürdüğü pentatonizm tezinin çöküşündeki süreç de oldukça ilginç deneyimler barındırmaktadır. Pentatonizm tezini kullanarak Macar halk müziği ile Orta Asya Türk müziği arasında bir bağ kuran Bartók, 1936 Kasım’ında Türkiye’ye 3 hafta süren bir ziyarette bulunmuştur: Eğitim kurumlarını gezmiş, Anadolu’daki Türk halk

müziği eserlerini derleme gezisine katılmış ve bunların sonucunda Türk halk müziğinin pentatonik bir yapıya sahip olduğu iddiasının, aynı coğrafyada büyük etkisi bulunan Moğol ve Çin müziği hakkında hiçbir bilgiye sahip olunmaması nedeniyle tespitinin yapılamayacağını ileri sürmüştür (Küçük Kaplan, 2022, s. 182-184). Kısacası Kemalist müzik anlayışında önemli bir dayanak noktası olarak görülen pentatonizm tezini ülkemiz müziğinde kullanmak, bizzat bu tezin sahibi tarafından sorunlu görülmüştür.

Saygun'un fikirleri, anlam alanındaki bu tutarsızlığın ortaya çıktığı anlarda psikanalizin öznesinin nasıl bir yol izlediğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Saygun, 1960 darbesi sonrasında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan Talim ve Terbiye Kurulu'nda altı yıl kadar görev almış ve eğitim politikalarına yansıtılmayan şu üç konunun üzerinde ısrarla durmuştur: (1) Atatürk'ün 1933 nutkundaki "millî kültürümüzün muasır medeniyet seviyesine ulaştırılması" sözleri, Millî Eğitim Bakanlığı'nın tüm faaliyetlerinin temel ilkesi olmalıdır; (2) çocuk, anne-babanın mensup olduğu dini devam ettiren yeni bir uzuv, halka gibi görülmelidir ve bu nedenle ilkokuldan başlayıp üst tahsil kademelerinde devam eden bir din eğitimi ve imam hatip okullarına ilkokuldan itibaren öğrenci alınması gibi uygulamalardan vazgeçmek gerekmektedir; (3) Cumhuriyet zengin bir mirasa sahiptir ve müziği de kapsayan bir kültür inkılâbı yapılarak Doğu'daki vatandaşların "Anadolu potasında uyumlu, huzurlu bir yaşama" kavuşmalarını sağlayacak adımlar eğitim ve kültür yoluyla geç kalınmış olsa da bir an önce atılmalıdır (akt. Küçük Kaplan, 2022, s. 199-202).

Görüldüğü üzere ideolojinin başarısızlığa uğradığı bir başka deneyim olan 1960 darbesi sonrasında da Saygun'un fikirlerinde Kemalist söylemin yapılandığı dönemdeki dikişin izleri halen belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Bu noktada Žižek'in Peter Sloterdijk'ten ödünç aldığı sinik ve kinik özne arasındaki ayrımı tartışmaya dahil etmemiz gerekir. Žižek'e göre ideolojinin en temel tanımı, Karl Marx'ın "bilmiyorlar, ama yapıyorlar" cümlesi olarak kabul edilse de bu tanım oldukça paradoksaldır:

“İdeoloji kavramının kendisi bir tür temel, kurucu *naifliği* içerir: Kendi önvarsayımlarını, kendi fiili koşulların yanlış-tanımayı, toplumsal gerçeklik denilenle bizim ona ilişkin çarpıtılmış tasarımı, yanlış bilincimiz arasındaki bir mesafeyi, bir ayrılığı içerir. Bu tür bir ‘naif bilinç’in eleştirel-ideolojik bir işleme tabi tutulabilmesinin nedeni budur. Bu işlemin amacı, naif ideolojik bilinci kendi etkin koşullarını, çarpıtmakta olduğu toplumsal gerçekliği tanıyabileceği ve tam da bu sayede kendi kendini feshedeceği bir noktaya götürmektir. (...) Demek ki, kendisini ancak yanlış-tanıdığı ve ihmal edildiği sürece yeniden üretebilen bir varlık paradoksuyla karşı karşıyayız: Onu ‘gerçekte olduğu gibi’ gördüğümüz anda, bu varlık kendini feshedip hiçliğe karışacak, daha doğrusu bir başka tür gerçekliğe dönüşecektir. İşte bu yüzden maske indirme, çıplak gerçekliği gizlediği varsayılan peçeleri çıkarıp atma gibi basit metaforlardan uzak durmamız gerekir” (Žižek, 2011a, s. 43).

Bu tespite göre Marx’ın ideoloji kavrayışında gerçeğin işleyişi, öznelerin onu “bilmemelerine” ve gündelik yaşamdaki pratiklerin nasıl kötüye kullandığının farkında olmadan onları yapmaya devam etmelerine bağlıdır. Buna karşın böylesi bir kavrayış, öznelerin bu gerçekliği apaçık bir şekilde görmelerine rağmen onu yapmaya devam ettikleri durumları açıklama konusunda yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle Žižek, ideolojinin işleyişindeki temeli kavrayabilmek için öncelikli olarak Marksist “bilmiyorlar; ama yapıyorlar” önermesini yeniden okumamız gerektiğini ileri sürmektedir; zira “Yanılsama bilgi tarafında değildir, zaten gerçeğin kendisinin, insanların yaptığı şeylerin tarafındadır” ve özneler, aslında şeylerin “gerçekte nasıl olduğunu gayet iyi bilirler, ama yine de bilmiyormuş gibi davranırlar” (2011a, s. 47-48) Burada “bir çifte yanılsama söz konusudur”: Gerçeklikle kurduğumuz bağ “fiili ilişkimizi yapılaştıran yanılsamayı gözden kaçırmayı içerir” ve “bu gözden kaçırılan bilinçdışı yanılsamaya da *ideolojik fantazi* adı verilebilir” (Žižek, 2011a, s. 48).

Yani öznelerin yanılsamasının temelinde yatan öge, yaptıkları şeyi bilmiyor oluşları değildir; aksine, yaptıkları şeyin ne olduğunu gayet iyi bildikleri halde, onu yapmaya devam ettiren bilinçdışı fantazinin devreye girmesi ile ideolojik kurguyu devam ettirmeyi yeğlemeleridir. Bu fantazi sahnesi, öznelerin gerçekliği kurmak için dolayımına girdikleri bir ana-gösteren (*master signifier*) ile ilişki üzerinden kurulurken

özne konumları da bu ideolojik etkiye verilen cevaba göre ortaya çıkmaktadır. Žižek'ten aktaracak olursak:

“İdeolojinin hâkim işleyiş tarzı siniktir, ki bu da klasik eleştirel-ideolojik işlemi imkânsız, daha doğrusu beyhude kılar. Sinik özne ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin gayet iyi farkındadır, ama yine de maskede ısrar eder. Demek ki Sloterdjik'in önerdiği formül şöyle bir şeydir: 'Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar.' Sinik akıl artık naif değildir, aydınlanmış yanlış bilinç gibi bir paradokstur: Kişi yanlışlığı gayet iyi bilmektedir, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın gayet iyi farkındadır, ama onu yine de reddetmez. Bu sinizmi, Sloterdjik'in *kinizm* adını verdiği şeyden kesinlikle ayırmamız gerekir. Kinizm halkın, alt tabakaların, resmi kültürü ironi ve alay yoluyla reddetmesini temsil eder: Klasik kinik işlem, egemen resmi ideolojinin tumturaklı laflarının -o ağırbaşlı, ciddi havalarının- karşısına gündelik sıradanlığı çıkartmak ve bunlarla alay etmek, böylelikle de ideolojik lafların yüce soyluluğunun ardında gizlenen bencil çıkarları, şiddeti, kaba iktidar hırsını teşhir etmektir. O halde bu işlem argümana dayalı olmaktan çok pragmatiktir: Resmi önermeyi, onun karşısına sözcelendiği durumu çıkararak altüst eder; kişiye yönelik davranır (örneğin bir politikacı kendini vatan için feda etmenin kutsal bir görev olduğunu vazederken, kinizm onun başkalarının fedakarlığından elde ettiği kişisel kazancı teşhir eder). Sinizm ise egemen kültürün bu kinik bozuşturmayla verdiği cevaptır: İdeolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur” (Žižek, 2011a, s. 44-45).

Yani ideolojinin işleyiş tarzında bir yanılsama veya farkında olmama durumundan çok, burada yapılanmış gerçekliğin bir kurgudan ibaret olduğunun gayet farkında olduğu durumlarda bile onun sürdürülmesini sağlayan sinik öznenin konumu önemlidir. Sinik özne, böylesi durumlarda her defasında ideolojik maskeyi takmaya devam etmekte ısrar etmeyi yeğlemektedir. Söylemin uzamında belirli noktalara ideolojik olarak sabitlenmiş olan gösterenler kayabilir, kuramsal olarak çizilmiş çerçevenin köşeleri birbirinden ayrılabilir ve gerçeklik, karşılaşılan travmatik bir deneyimle kırılabilir, yarılabılır, paramparça olabilir, bir karadeliğe dönüşüp her şeyi yutmaya başlayabilir. Sinik özne, olan biten her şeyin sonunda “ama yine de” diyerek söze başlamayı ve bu deneyimin kalıntılarını örtbas etmek için, ideolojik dikişle belirlenmiş olan düğüm noktalarına gerisin geriye yönelmeyi ve anlamı her defasında bu zincirin etkisi ile geriye dönük bir şekilde üretmek için çabalamayı tercih eder.

Bu sinizm, Kemalist bir müzik anlayışının yapılandırılmaya çalışıldığı 1930’ların ikinci yarısında, Türk halk müziğinin pentatonik yapıda olduğu tezini savunan ve destekleyen müzik insanlarının gayretlerinde de pekâlâ görülebilir. Ahmed Adnan Saygun tarafından gündeme getirilen bu tez, dönemin birçok müzik insanı tarafından sıkı bir şekilde savunulmuştur (Ayas, 2018, s. 233-234). Bu tezi ispatlamak için yapılan derleme gezilerinde çok az sayıda pentatonik ezgiye rastlanmış ve genel olarak halk müziğimizin pentatonik bir müzik olduğuna dair belirgin izler bulunamamıştır (Ayas, 2018, s. 238). Üstelik Macar müziğindeki pentatonik yapıya yönelik araştırmaları ile pentatonizm tezinin önemli isimlerinden kabul edilen ünlü Macar müzik insanı Béla Bartók, bu tezi ispatlamak için düzenlenen derleme gezilerden birine katılmış ve Türk müziğinin pentatonik yapıda olduğuna dair iddianın tespit edilemeyeceğini ileri sürerek bu tezi desteklemediğini açık bir şekilde belirtmiştir (Küçükkan, 2022, s. 183-184). Bütün bu gelişmelere karşın bu tezin savunucuları, derlenen Anadolu türkülerinde pentatonik yapının bulunmayışının sorumluluğunu “halk müziğini hor gören Osmanlılara” ve “makamsal müzik dışındaki ezgi kalıplarını hor gören ve bunlara ilgi göstermeyip unutulmalarına yol açan klasik musiki camiasına” yüklemişlerdir (Ayas, 2018, s. 240-241).

Dolayısıyla Kemalist fantazideki halk müziğine dair cevherin kendisi, bütün bu çabalara rağmen bulunamamıştır; ama yine de bunun sorumlusu, bu tezi dört elle sarılıp savunan sinik anlayış değil, onları bu anlayış için mücadele etmeye mecbur kılan, “muasırlaşamaz” bir karaktere sahip Osmanlı’nın “bozulmuş” kültürüdür. Bu nedenle Kemalist bir müzik anlayışının var olabilmesinin önkoşulu, onun kuramsal dayanaklarının, müzikal yapısının veya toplumsal olana dair çerçevesinin sağlamlığı değil; bütün tutarsızlıklarına, eksikliklerine, yarılmalarına rağmen bu maskeyi takmakta ısrar edecek sinizmin sahiplenebilmesidir. Anadolu Pop/Rock akımının bir kısa devre

olarak, kinik bir bozuş¹⁸ olarak ortaya çıkmasının zeminini hazırlayan süreç, bir türlü tam anlamıyla kurulamayan bu Kemalist müzik anlayışını sanki tutarlıymış gibi görmeye devam eden bu sinik çabadır. Özellikle 1950’lerdeki Demokrat Parti iktidarının kültür politikaları ile bu çabanın oldukça zor bir imtihandan geçtiğini söyleyebiliriz.

2.4. Kemalist “*Dikiş*” ve 1950’lerdeki Özdeşleşme Sorunu

Söylem düzleminde yapılan her şey aynı zamanda oldukça kırılıgandır. Kemalist söylemin Tek Parti iktidarı boyunca bu kırılıgı örtbas edebilmiş gibi görünmesinin sebebi, yüceltilen gösterenlerin etkisi ile gelişen sinizmin, devlet politikaları ve devlete bağlı kurumlar aracılığıyla yayabilmiş olmasıdır. Çelik’e göre “Kemalist evrenselliğin” kendi kimliğindeki kesinliği ortaya koyacak farkları yapılandırmadaki kolektif imkânları, daha doğrusu “millî seferberliği” kaybetmesi ile bir kırılma gerçekleştiği açıktır: Farklılıkların yayılarak daha da görünür olmaya başlaması, “Kemalist millî kimliğin ötekileri” olarak gruplandırılan yeni karşı-kimliklerin oluşturulmasını arttırmıştır (1996, s. 207). Bu bağlamda Kemalizm,

¹⁸ Žižek’in dikkat çektiği hali ile “sinik akıl”, “temel ideolojik fantazi düzeyine, ideolojinin üzerinde toplumsal gerçekliğin kendisini yapılaştırdığı düzeye dokunmamaktadır” (2011a, s. 45). Böylece *hegemonik kültür*ün sınırlarını, hâkim *ideolojik söylem* belirler. Kinik bozuş ise bu *hegemonik kültür*ün ait olduğu *söylemin* sınırlarını bozar. Yani kinik akıl, *hegemonik kültüre* karşı bir direnişten çok onun altını oymanın yollarını arayarak dayandığı sınırları ve o sınırlar içindeki gösterenler zincirinde sabitlenmiş gösterenlerin altını oyar.

Bu bozuşun getirisi, *hâkim ideolojinin* gösterenleri ile birlikte onun fantazi sahnesinin zemininin bozulmasıdır. Lacanyen anlamda bu, tam anlamıyla bir *kısa devredir*. Söz konusu işlem, gösterenler düzeyinde gerçekleşir ve *söylemin* o tutarlı gösterenlerinin sınırları içerisinde, bu tutarlılığı bozan bir gösterenin girmesiyle oluşur. Žižek’in ifadesiyle bu işlem gösterenin, “anlamlandırmanın bütününü parantez içine koyarak” dışarıya atılmasıdır: “Anlamlandırmanın bu şekilde paranteze alınması, geçmiş ile bugün arasındaki kısa devrenin olmazsa olmaz koşuludur: Geçmişle bugünün eşzamanlı kılınması, gösterenin anatomisi düzeyinde gerçekleşir –eşzamanlı kılınan, üst üste konan şey iki anlam değil, iki gösteren ağıdır” (Žižek, 2011a, s. 155). Yani *ideolojik fantazi* zeminini oluşturan *kültür* bir gösteren ağının sınırları içerisinde gelişir, düzenlenir veya sömürülür. Buradan ortaya çıkan *kültür*, onun öncesinde var olan gösteren ağının *kültürü* ve buradan gelen bir gösterenle karşılaştığında özne tarafından paranteze alınarak anlamlı kılınmaya çalışılır. Böylece eski olandan gelen gösteren dışarıya atılarak bu kısa devrenin üstesinden gelinmeye ve parantez içindeki anlamlandırmadan, gösterenin olduğu alana yönelik, Žižekyen anlamdaki “kaplan sıçrayışı” gerçekleşir: Burada söz konusu olan şey “bastırılının geri dönüşü” değildir; egemen tarihsel geleneğin çerçevesinden dışlanmış *septomlar*dır (Žižek, 2011a, s. 156).

çoğulluğa yeniden eklemlenmeyi başarmış; ancak “etnik ayrımcı hareketlerin” ve “İslamcılığın” artmasını ikincil bir kaygı olarak üreterek “Kemalist kimlik” bir “millî kimlik” noktasından kaymış ve “belirli bir politik gruba ait olan belirlenmiş bir çatışan kimliğe” dönüşmüştür (Çelik, 1996, s. 207-208).

Bütün bu gelişmeler Kemalist söylemin uzamında birçok anlamın yer değiştirmesine sebep olsa da son kertede, onun sürekli bir referans noktası olarak kullandığı Batılı model ve geleneksel arasındaki ayrımın, bu ikiliğin bir düğüm noktası olarak yıllardır korunuyor oluşu, onun hegemonyasını uzun yıllar sürdürebildiği anlamına gelmektedir (Çelik, 1996, s. 208). Dolayısıyla hegemonyasını, hâkim konumunu kaybetmiş gibi görüldüğü her dönemde bu düğüm noktası, muasır ve geleneksel arasındaki ayrımın belirleyiciliği yerini korumayı başarmıştır. Kemalist söylemin yapılanması sürecinde Atatürk’ün bir referans noktası olarak oldukça aktif bir rol oynuyor oluşu bu bağlamda oldukça önemlidir ve onun 1938 yılındaki ölümü, oldukça büyük bir travmanın gerçekleşmesine sebep olmuştur.

Halil İncılık, Atatürk’ün ölüm törenindeki travmatik deneyimini yıllar sonra anlatırken bile gözyaşlarını tutamamış ve şu sözleri söylemiştir: “Bütün bir millet (...) Nasıl ağlıyor! Tarihte görülmemiş bir sahnedir bu! (...) Bütün millet ağlıyordu (...) Ben bugün kendimi tutamam (...) Bugün buradaysak; bir millet olarak buradaysak, dünyada seçkin milletler arasında yer almışsak, bugün yaşıyorsak, bugün bir devletimiz, milletimiz varsa Atatürk’e borçluyuz” (İncılık, 2018). Bu travmatik deneyim, söylemde de bir kırılma noktası gerçekleştirmiş; ancak bu kırılma, Atatürk’ün miraslarına sahip çıkmak ve millî kimliğin güçlendirmek için tek parti yönetiminin daha etkili bir rol oynayacağı bir sürecin başlamasına sebep olmuştur. Çelik’e göre Atatürk’ün ölümünün İkinci Dünya Savaşı arifesine rastlaması, tek partinin “varoluş sebebini” güçlendirmiş, partinin devlet ile özdeşleşerek daha da bürokratikleştiği bir sürecin başlamasına yol açmıştır: Bu süreçte Atatürk ülkenin kurucusu olarak “Ebedî Şef”, İsmet İnönü ise bu

dönemin lideri olarak “Millî Şef”e dönüşmüş, parlamentonun üyeleri ise birer devlet memuru gibi kabul edilmeye başlanmış ve elitler ile halk arasındaki mesafe iyiden iyiye açılarak politikanın ortadan kaldırıldığı bir süreç söz konusu olmuştur (1996, s. 215).

Çağlar Keyder, 1925’ten sonraki 20 yıllık süreçte tek parti yönetiminin hâkim olduğu ve muhalefet kanallarının kapalı kaldığı bir süreç yaşandığının altını çizmektedir (2014, s. 108). Buradan hareketle Tek Parti dönemi boyunca toplumsal sınırlarının belirlenmesi sürecinde, muhalif görüşlerin söylem düzleminde belirgin bir şekilde kendisini gösterme fırsatı bulunamadığını söyleyebiliriz. Ayrıca Atatürk’ün bu süreçte bizzat yol gösteren lider olarak devrede olması, bu süreci görece kolaylaştırmıştır. Buna karşın Atatürk’ün ölümü ve İkinci Dünya Savaşı tehlikesi ile tekrar ilan edilen seferberlik ortamında tek parti yönetimi, Kemalist söylemin meşruluğunu güçlendirmek için onu “Ebedî Şef” gösterenine başvurarak yüceltme yoluna gitmiştir. Böylece ideolojik dikişin kendisi artık daha kutsal bir vazifeye dönüşmüş, İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği seferberlik de bu vazife için devletin tüm imkânlarının kullanılmasının önünü açmıştır.

Çelik’in işaret ettiği hali ile parlamento üyeleri bu dönemde artık “halka gitmek” yerine, birer devlet memuruna dönüşerek partinin kuruluş amacını yüceltmeye yönelik çalışmaya başlamış ve ulustan tümüyle yabancılaşmıştır (1996, s. 215). Kemalist öznelerdeki bu yabancılaşma, toplumsal sınırları içindeki muğlak ve tutarsız öğeleri tümünden örtbas edecek, bu tutarsızlıkların her ortaya çıkışında ideolojinin yücelttiği gösterenleri daha da güçlü bir şekilde devreye sokacak bir ideolojik fantazinin yapılanmasına yol açmıştır. Ahıska’ya göre ideolojik fantazinin belkemiği, “halk”taki temel “eksikliği” tespit etme ve bunu doldurma “arzusu” olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Bu arzu, çifte yansıtmayla şekillenir: Bir yanda öznenin olmak istemediğini bir yanda da olmayı arzuladığını ortaya koyar. Bir yandan, milleti kurtarma işlevini üstlenmiş politik ve kültürel seçkinler, kendilerine Batı’nın gözünden bakarak kabul edilemez buldukları ‘marazları’, uygarlaştırılması gereken halka yansıtmışlardır; bir yandan da halkta

bedenleştirdiği varsayılan milletin otantik özelliklerini (özellikle kadınlarda ve köyle olduğu varsayılan el değmemiş gelenekselliği) içselleştirmeye çalışmışlardır. Halkın eksikliği Batı'dan gelen teknikler ve araçlarla dolacaktır, ama aynı süreçte Batı'ya yansıtılan -aşırı modernlik, liberallik, ahlaksızlık, tehlikeli etnik grup ve sınıf çatışmaları gibi- uygunsuzlukların panzehiri, halkta olduğu varsayılan saf, yekpare ve özsel Türk kültürüdür. Seçkinler Batılı olma konumunda Batı'yla özdeşleşip halktan farklılaşmaya, Türk olma konumunda ise kendilerini Batı'nın tehlikelerinden ve tehditlerinden ayırtırmaya çalışmışlardır” (Ahıska, 2018, s. 87).

Dolayısıyla harsın ve muasırlaşmanın arasındaki yarık burada yine devrede olduğu açıktır. Kemalist söylemin belirlediği anlam alanında modern bir topluma dönüşmek için, öncelikli olarak karmaşıklaşmış ve bozulmuş olan çarpık Osmanlı geleneği terk etmek ve bu geleneksel toplum konumundan, muasır medeniyetlerin ilim ve tekniği takip edilerek kat'î bir şekilde ayrılmak gerekir. Millî kültürün bu şekilde yüceltilmesi, harsa ait olanın bir cevher olarak kodlandığı ideolojik fantaziyi yapılanmaktadır. Bu cevher Anadolu'nun bağrında yer aldığı için öncelikli olarak halka gidilmeli ve bu cevherin peşinde düşülmelidir. Buna karşın bu cevher, halk müziği derleme çalışmalarında her defasında karşılaşıldığı üzere, yalnızca fantazi sahnesinde göz ucuyla görülebilen bir arzu nesnesinden başka bir şey değildir.

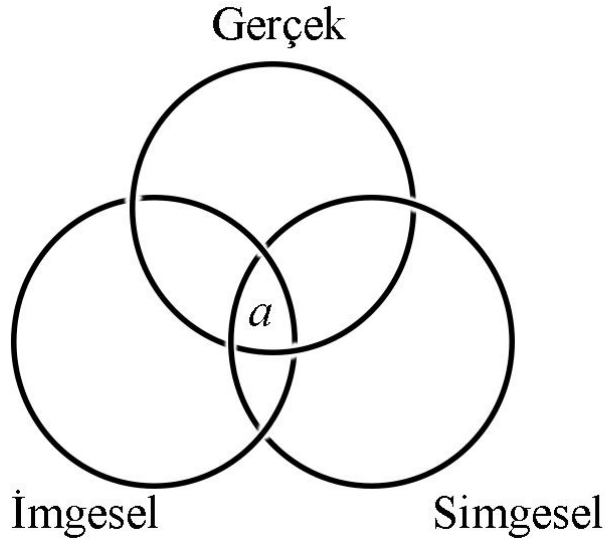
Dolayısıyla bu cevherin muasır medeniyetlerin teknikleri ile işlenmesi ve böylece halkta eksik olan şeyin bu şekilde üstesinden gelinmesi yalnızca ideolojik fantazinin sahnesinde söz konusu olabilir. Bu bağlamda 1940'lara gelinene kadar, özellikle müzik alanında, halka her gidişte bulunacağı varsayılan bu cevherin bir türlü ortaya çıkmayıp, Kemalist söylemin uzamına bir karadelik gibi yerleşen Osmanlı geleneğindeki bu bozulmayı daha da tehlikeli hortlağa dönüştürmüştür. Bu nedenle Çelik'in işaret ettiği halka karşı bu yabancılaşmanın izlerini, bilinçdışı düzeyde aramamız gerekmektedir. Halka gitme pratiğinin her defasında bu dehlizi daha da karanlık ve derin bir hale getirmesi, Kemalist öznelerin sığındıkları ideolojik fantazideki gerçekliği kaybetmemek için en sonunda halka gitmeyi tümünden devre dışı bıraktıklarını göstermektedir.

Keyder’e göre “Cumhuriyetçiler”, halktan “geleneksel değerler ve mahalli bağlar pahasına” kendilerine bağlanmalarını istemiş, “cemaat ile milletin özdeşleşeceği, mahalli farklılıklara izin vermeyen (anti-partikülarist), laik ve modern bir toplum” formülasyonunu geliştirmişlerdi (2014, s. 266). Kemalist söylemin “millî kimlik” inşası bu formülasyon içinde gerçekleşeceği için, cemaat ile millet arasındaki özdeşliğin kendisi yalnızca ideolojik dikişin yapılandığı bir özdeşlikten başka bir şey olamaz. Toplumsalın kendisi de böyle bir özdeşlikten türetildiği için, öznelerin bir “halk” olarak tamlığa erişeceği kimlik ancak söylemsel uzamda üretilebilir. Dolayısıyla Kemalist ideolojinin belirlediği toplumsalın sınırları içinde bu tözden öte herhangi bir özneleşme söz konusu olamaz; zira bu tözün dışındaki bütün özdeşlikler, zaten en başında Osmanlı’nın sebep olduğu kökensel eksik nedeniyle başarısız bir şekilde kurulmuştur. Kemalizm’in bütün bu varsayımlarında gözden kaçırdığı şey, töz ile özne arasındaki özdeşleşmenin en baştan imkânsız oluşudur. Laclau, “*İdeolojinin Yüce Nesnesi*” kitabı için yazdığı önsözde bu boyutun oldukça önemli olduğunun üzerinde şu satırlarla durmaktadır:

“Öznenin töze indirgenmesi Spinoza’nın felsefesinin merkezi önermesidir ve Althussercilik gibi Marksist akımlar tarafından bayrak edilmiştir (‘Tarih öznesiz bir süreçtir’). Her türlü radikal nesnelcilik ancak bu indirgeme sayesinde onaylanabilir. Bu töz özcülüğünün çoğunlukla özne özcülüğünün tek alternatifi, onun doluluğunu ve pozitifliğini onaylayacak tek alternatif olarak sunulmuş olduğuna işaret etmek önemlidir (Kartezyen *cogito*’nun öznenin kendisine değişmemiş töz kategorisini nasıl bahsettiğini hatırlayın). Ama Žižek’in özne kategorisini yeniden devreye sokması, bu özcülüğü her türlü temelden yoksun bırakır. ‘Eğer öz kendi içinde bölünmüş değilse, eğer -aşırı yabancılaşma hareketi içinde- kendini yabancı bir Kendilik olarak algılamıyorsa, o zaman öz/görünüş ikiliği tutunamaz. Özün bu kendi içinde bölünmüşlüğü, *özün yalnızca ‘töz’ değil ‘özne’ de olduğu anlamına gelir*: Daha basit ifade edersek, ‘töz’, kendini görünüş dünyasında, olgusal nesnellikte yansıttığı ölçüde özdür; ‘özne’ de kendisi de bölünmüş olduğu ve kendini yabancı, pozitif olarak verili bir Kendilik olarak yaşadığı ölçüde tözdür. Paradoksal bir biçimde şöyle diyebiliriz: Özne tam da *kendini töz olarak* (yani, kendi başına varolan yabancı, verili, dışsal, pozitif bir Kendilik olarak) *yaşadığı sürece tözdür*; ‘özne’ ‘töz’ün kendi kendisiyle arasındaki bu mesafeye verilen addan, tözün kendini yabancı bir şey olarak algılayabildiği bu boş yere verilen addan başka bir şey değildir” (Žižek, 2011a, s. 12-13).

Žižek’in kavrayışındaki merkezi önermeyi oluşturan yarılmının iki uzamı bulunmaktadır. Birinci uzam, öznenin içsel alanına aittir ve burada özne tamamen imgesel süreçlerden oluşan bir deneyimle kendi imgesel senaryosunu kurmaktadır. Lacan’ın *imgesel düzen* olarak adlandırdığı bu içsel alanda özne, kendi kendini resimleyerek gerçeği gizler: “Bütünlüğü sarmanın, sentezler gerçekleştirmenin, otonomiler ortaya koymanın, özellikle de ben’in otonomisi, ikiliklere inanmanın (özne-nesne, dışarısı-içerisi, gerçek-gerçekdışı), benzerlikler ve eşlikler bulmanın, bunlardan birleşimler kurmanın” farklı oluşumları bu alanda gerçekleşmektedir (Cléro, 2011, s. 72). İkinci uzamda ise Lacan’ın *simgesel düzen* olarak adlandırdığı dışsal yapı bulunmaktadır. *Simgesel düzen* bir hüküm alanı olarak işlemekte ve “gerçeklik” oluşumunun dilsel-yapısal zeminini hazırlamaktadır: “O, toplumun kişisel olmayan iskeleti, bizim gibi insanlardan oluşan bir topluluğun bir parçası olarak içinde yerimizi aldığımız arenadır. Örneğin insanlar, doğumlarından önce Simgeselin içine kaydedilirler, çünkü bir adları vardır, bir aileye, bir sosyo-ekonomik gruba, bir cinse, bir ırka vs. aittirler” (Myers, 2014, s. 42).

Dolayısıyla bahsedilen bu iki alandan biri özneye içsel olan bir kurgusal düzlemi, diğeri ise onun özne olabilmek için eklemleneceği, ona dışsal olan yapısal bir düzlemi temsil etmektedir. Buna karşın özneleşme, yalnızca bu iki düzenin bir araya gelmesi ile oluşan bir süreç olarak görülmemelidir. Öznenin varlığı Lacan’ın “*Borromean Düğümü*” şeklinde tasvir ettiği, aşağıdaki şemada olduğu gibi iç içe geçmiş bir halde birbirine bağlı olan halkaların; yani İmgesel, Simgesel ve Gerçek düzenlerin üçü tarafından onaylanmasına bağlıdır (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 38). Bu halkaların üçü de birbirinden ayrılmayacak şekilde bağlanmıştır; birinin kopması, diğer ikisinin de ortadan kaybolmasına sebep olur:



Şekil 7. Borromean Düğümü

Bu şemadaki *Gerçek düzen*, diğer iki düzenin tam aksi şekilde yapılanan ve deneyimin dilin alanına çekilemeyen çekirdeğini içererek onların yapılanışını da bozan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Zupančič’in tanımladığı hali ile bu alan aslında “imkânsızdır”: “Gerçek, *imkânsız olarak*, sembolik evrenimizi alt üst eden ve bu evrenin yeniden konfigürasyonuna yol açan ‘imkânsız şey’ olarak başımıza gelir (onunla karşılaşırız)” (2005, s. 258). *Gerçek düzenin* bu bozucu yanı, onu daima negatif bir etki olarak açığa çıkarmaktadır. *İmgesel düzende* ve *Simgesel düzende* yapılanan deneyim, *gerçekteki* bu negatif etkinin devreye girmesi ile bütün anlamını yitirmektedir; ancak paradoksal bir biçimde bu yerinden etme ile özne, deneyimini anlamlandırmaya çalıştığı yapısal etkiden kopmaz. Aksine bu yapısal etkinin içerisine tekrar tekrar itilir. *Gerçek düzenin* bu etkisi, eşgüdümlü bir şekilde *imgesel* ve *simgesel* süreçlerdeki devinimin tekrar devreye girmesini sağlar ve özneyi, özne olma imkânsızlığı içerisinde tutan bir işleve sahiptir.

Bu nedenle Žižek’in işaret ettiği töz, dilin alanında ne kadar katı bir şekilde yapılanırsa yapılarınsın, özne ne kadar bu töz ile özdeşleşmeye çalışırsa çalışsın son

kertede, bu imkânsızlık devreye gireceği için bu özdeşliğin kurulması da imkânsızlaşacaktır. Fantazinin devreye gireceği yer de tam olarak burasıdır: Özdeşliğin kurulmasındaki bu imkânsızlığın örtbas edilmesi gerekir. Kemalist söylemin belirlediği anlam alanı içerisinde millî bir kimlik kısmen de olsa inşa edilmiş olabilir ve bu kimlik de bir töz olarak öznelerle bahsedilebilir; ancak bu kimlik ile özdeşleşmedeki imkânsızlık nedeniyle özne her defasında bir başarısızlık deneyimleyecektir. Bu deneyimde ortaya çıkacak kalıntı ile başa çıkmak için öznenin iki yolu bulunmaktadır. Birincisi, sinizmin sağladığı imkâna başvurarak ideolojik fantaziye sonsuz bir tekrara sokmak ve sanki bu kimlikle özdeşlik mümkünmüş gibi ideolojik maskeyi takmaya devam etmektir. İkincisi ise bütün bu tutarsızlığın karşısında kinik bir tavır takınmaktır. Kinik özne, egemen ideolojinin yücelttiği ne varsa karşısına gündelik olanı çıkarır ve onun anlamını bozucu bir müdahalede bulunur (Žižek, 2011a, s. 44).

Buradan hareketle Kemalist müzik anlayışının oluşum sürecindeki tavrın da sinik bir tavır olduğunu söyleyebiliriz. Ahıska'nın altını çizdiği üzere Türkiye Radyosu bu süreçte, ideolojik fantazinin sahnelendiği alanlardan en önemlisi olarak her zaman önemli bir rol oynamıştır:

“Türkiye Radyosu kendi deneyimini tarihdışı bir kanalda, bir yandan her türlü farklılığı ve hareketi donduran (bu anlamda yaşamayan) resmi tarihte, bir yandan da anıların, hikâyelerin tarih olamayan kurgusunda sunuyor. Bu durumda, modernlik, aynen metanın üretim mantığında olduğu gibi Türkiye'deki öznelerin karşısına tarihdışı, her zaman orada ama yakalanması, yaşanması zor bir şimdi olarak çıkıyor. Zamanı tarih olarak kaydetmek BBC için politik özneliği kurarken, Türkiye Radyosu'nda, ‘tarihsel zamanın’ yok edilmesiyle Batı ile aradaki mesafe kapanıyor ve kimlik (birlik) ezici farkın fantazide reddedilmesiyle oluşturuluyor. Ancak yine aynı düzlemde, ‘bize özgü’ ve haz verici olan, ve kişiselleştikçe serbestçe üreyebilen farklar milli modernliğin tözünü oluşturuyor” (Ahıska, 2018, s. 69).

Burada “tarihsel zamanın” yok edilişi, arzulanan gerçekliğin kurulmasında ideolojik fantazinin devreye sokulması için oldukça önemlidir. Böylece kurgunun bir gerçeklik olarak algılanması için radyo, ihtiyaç duyulan yasaklar ve ses efektleri gibi

farklı imkânları kullanarak yeniden üretilebilmiştir (Ahıska, 2018, s. 270-271). Kemalist söylemin inşa ettiği “millî” tözün, ideolojik fantazinin sağladığı imkânı kullanarak bu gerçeklik hissiyatını sağlayabilmesi için öncelikle bu tözün kendisini zamansız bir hale getirilmesi gereklidir. Nitekim Kemalist formülasyondaki “millî kimlik” ile “halk” arasındaki özdeşliğin ezelden beridir süregeldiği; ancak Osmanlı’nın devreye girdiği süreçte kesintiye uğradığı savı, ideolojik dikişin oldukça önemli bir dayanak noktasıdır. Bu, Žižek’in “*Sapığın İdeoloji Rehberi*” (Fiennes, 2013) belgeselindeki o ünlü “Ben zaten hep çöp tenekesinden yiyorum; bu çöp tenekesinin adı ideoloji” sözleri ile başlayan tespitin bir uzantısı olarak görülebilir. Onun cümleleri ile aktaracak olursak: “İdeolojinin maddi gücü, benim aslında ne yediğimi görmememi sağlar. Bizi esir alan sadece kendi gerçekliğimiz değildir. Açmazımızın trajedisi şudur: Ondan hayallerimize doğru kaçabileceğimizi zannettiğimiz zaman, tam da o noktada ideolojinin içindeyizdir”¹⁹ (Fiennes, 2013).

Žižek’in burada altını çizdiği süreç, ideolojinin maddi gücünün belirlediği alandaki tözün her zaman için devrede olduğudur; ancak özneyi bu belirlenime hapseden, onun kendi fantazisini buradaki ideolojik dikişi kullanarak kurgulaması ve kurduğu hayalleri farkında olmadan birer ideolojik fantazi olarak yapılandırıyor oluşudur. Kemalist dikişte Osmanlı geleneği ile ilişkili olan her şey, toplumsalın sınırlarının dışına yerleştirmiş ve tarihsel zamanın da ortadan kaldırılmasıyla anlam alanı içerisinde bu yer, karanlık bir boşluk olarak yapılandırılmıştır. İdeolojinin maddi

¹⁹Slavoj Žižek’in “(...) ideoloji, tam olarak onu nerede bulacağını düşünmediğin yerdedir” (2013) sözleri ile ideolojinin gündelik eşyalara ve nesnelere sinmiş olduğunu iddia etmesi de bu durumla ilişkilidir. Gündelik hayatta öznelerin kullandıkları nesneler, aynı zamanda söylem zinciri içinde birer gösteren ile sabitlenmiştir. Lacan için psikanalizin toplumsal oluşu da buna dayanır; özneyi etkileyen biyolojik, fiziksel birçok değişken dinamik var olsa da, simgesel alanda karşılıklarına dikilen hırsıza cüzdanı kaptırdıkları ve “tırtıklanmış” bir halde yaşamaya devam ettikleri için özneler aynı zamanda kolektif olarak “eksik”tirler. Bu iki tarafa yönelmenin arasında beliren anlamsızlık boşluğunu örtbas edebilmek için özne, simgesel düzendeki gösterenlerin peşine düşerek kendisini anlamlandırmaya çalışır: Adı, soyadı, mesleği, okuduğu kitaplar, dinlediği müzik türleri gibi gösterenleri buna örnek gösterebiliriz. İşte ideoloji, öznenin sarıldığı bu gösterenlere nüfuz ederek, onların içinde gizlenerek özneyi çağırır. Tam da bu nedenle “...ideoloji, tam olarak onu nerede bulacağını düşünmediğin yerdedir” (Žižek, 2013) ve özne o çağırışı bilinç düzeyinde fark etmese bile, bilinçdışı düzeyde çoktan duyup cevabını vermiştir.

gücünün devreye girdiği yer, bu ögelerin sürekli olarak söylemin sınırlarının dışına doğru itilmesinin sağlandığı dikiş işleminin ta kendisidir. Dolayısıyla burada öznelere esir alan şey, Kemalist söylemin dikiş işlemi ile belirlenmiş noktalarda yarattığı gerçekliğin kendisi veya bu gerçeklikteki tutarsızlığın ortaya çıktığı deneyim değildir; öznenin, bu gerçekliği kendi fantazi sahnesine taşıyabilmesi, kendi kuruluşundaki eksiği kapatmak için devreye soktuğu hayallerini ve düşlerini bu ideolojik dikişten arta kalan fazlalıkla, ideolojinin yücelttiği nesneleri arzulamayı öğrenerek kapatmaya çalışması gerekir. Sinik öznenin her şeyin farkında olmasına rağmen ideolojik maskeyi takmayı direktmesini sağlayan devrim, bu mekanizmanın sonsuz bir şekilde hareket ettiği bilinçdışı düzeyde gerçekleşmektedir.

Tek Parti iktidarının sona erdiği 1950 yılı seçimleri sonrasındaki süreç de bu bağlamda oldukça önemli bir dönüşüm noktası olarak okunmalıdır. Demokrat Parti söyleminin “sihirli kavramı” olan “millet iradesi” ve “Yeter, Söz Milletindir” sloganı, bu dönemin “seçkinciliği” karşısında halkı bir bütün olarak temsil etme iddiası ile yola çıkarak seçimi kazanmış ve iktidarı devralmıştır (Bora & Canefe, 2002, s. 637-641). Yeğen’e göre Demokrat Parti’nin bu zaferi, kendi ifadesiyle “halka rağmen halk için bir ideoloji” olan Kemalizm’in, 1930’larda “ulusal-popüler bir kolektif istence denk düşen bir ‘adlandırmalar’ toplumunu örgütleyebilen genel bir entelektüel ve moral önderlik kuramadığını, dolayısıyla da hegemonik bir ufuktan mahrum olduğunu gösterir” (2009, s. 60-61). Bu çalışmada değindiğimiz gibi Kemalist söylemin düğüm noktalarının en önemlisi olan muasırlaşma, harsı medeniyet ile işleme sürecindeki pozitif etki ile öznelere kendiliğinden dönüşeceği üzerine yapılanan ideolojik fantazi üzerinden işlemektedir. Dolayısıyla Demokrat Parti’nin zaferi, o “uzakta” olan “köy”ün birdenbire toplumsalın sınırında kendisini göstermesini sağlamıştır diyebiliriz.

Köyün ve köylünün söylemin uzamında birdenbire görünür olduğu bu deneyim, Kemalist söylemin belirlediği sınırların kendisinin muğlaklığını da beraberinde

getirmiştir. Bu deneyimin oldukça travmatik olduğunun da altını çizmemiz gerekir. Atatürk'ün o meşhur özdeyişinde “Köylü, milletin efendisidir” ve bu efendi aynı zamanda harsın da taşıyıcısı ve koruyucusudur; ama yine de o, muasırlaşmanın getireceği pozitif etki ile ihya olmadan ve sakınıp koruduğu hars ile medeniyet arasındaki bağ kurulmadan, muasır/millî bir özne olmayı başaramayacağı için toplumsalın içinde de var olamaz. Bu nedenle köylünün Kemalist fantazinin sahnesinde belirlenmiş bu rolü dışında görüneceği pek bir yer yoktur. Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde Atatürk için yazdığı destanı kendisine bizzat okumak için Ankara'ya giden Âşık Veysel'in anısını da bu bağlamda örnek gösterebiliriz. Âşık Veysel 1933 kışında arkadaşı İbrahim ile birlikte Sivas, Yozgat, Çorum, Çankırı, Kırşehir köylerinden geçerek üç ayda Ankara'ya varmıştır; ancak birkaç ay sonra Ankara'yı ziyaret edecek olan İran Şahı'nı karşılamak için yollarda ve şehrin görüntüsünde yapılan düzenlemeler kapsamında “hırpani kılıklı kimsenin ortalıkta görünmesine izin” verilmediği için, onun kıyafetlerini beğenmeyen bir polis tarafından şehrin ana meydanı Ulus'taki çarşıya girmesine izin verilmemiştir (Duranoğlu, 2009). Dolayısıyla 1950'deki “Yeter, Söz Milletindir!” sloganının aynı zamanda, “ortalıkta görünmesine izin verilmeyen hırpani kılıklı kimselerin” suskunluğunu da söylemin uzamına çağırıldığını pekâlâ söyleyebiliriz.

Benzer bir başka anekdot da İlber Ortaylı tarafından dile getirilmiştir. Çocukken babası ile Adnan Menderes'i görmeye gittiklerinde yaşadığı travmatik deneyimi Ortaylı şu sözlerle anlatmıştır:

“Bir kere toplum o zaman çok fakirdi. Ben, elli iki yılı olmalı, ilk defa bir köylü kitlesini gördüm Ankara'nın civarında Gölbaşı'nda; Menderes'i karşılıyorlardı. Onlar çok memnun, alkışlıyorlar başvekili; başvekil aralarından ağlayarak geçiyordu. Yani onu hep tekrarlıyorum, babam dedi ki ‘Bu çok milliyetperver.’ dedi. Yani o da yeni değerlendiriyor. Şeye acıyormuş, köylülerin kılık kıyafetine, hakikatten rezaletti ya (...) Ya ben böyle bir fakirlik (...) Bak hâlâ unutmuyorum (...) Tuhaf tuhaf düğmeler, yırtık yamalar (...) Çorapları adamların ayakkabı rolünü oynuyor (...)” (Ortaylı, 2022).

Bu nedenle Demokrat Parti iktidarı ile Tek Parti dönemi arasındaki söylemsel farkın temelini, bu görünürlük ilişkisinin oluşturduğu aşıkârdır. Tek Parti dönemindeki “halkçılık”, çok partili sisteme geçilmenin de etkisiyle büyük ölçüde değişmiş ve Demokrat Parti ile daha az elitist, kamuoyunun düşünce ve duygularını daha çok dikkate alan bir politika tarzı gelişmiştir (Karaömerlioğlu, 2009a, s. 283). Çelik’e göre Demokrat Parti iktidarı bir “sağ-kanat halkçılığının” doğuşu olarak görülmelidir: Popüler kültürün gösterenlerinin kitlelerle iletişimde kullanılması sayesinde “dinsel ve kırsal değerleri” meşrulaştıran ve “halk egemenliğini” vurgulayan bu iktidar aynı zamanda, “siyasal girişimin partiden (tepeden) değil, halktan (tabandan) gelmesi talebini” dile getirmiştir (2009, s. 89). Söylem düzlemindeki bu değişim, Kemalist söylemin belirlediği anlam alanında da keskin dönüşümlerin yapılacağı anlamına gelmektedir.

Bu dönemde, 1932 yılında uygulanmaya başlanan “Ezan ve Kâmet”in Türkçe okunması zorunluluğu kaldırılmıştır (Tunçay, 2009, s. 94). Yine “Osmanlı geleneğine ve dinin katı kurallarına karşı modern laik bir yaşam modelini” savunan ve “geleneksel kültürde yer almayan yeni sanat alanlarını” tanıtan Halk Evleri ve Türk Ocakları gibi kurumlarının kapatılması ve malvarlıklarına el konulması da bu döneme rastlamaktadır (Yeşilkaya, 2009, s. 117). Ayrıca “köylüleri uyandırma, onlara sağlık ve etkin tarım bilgileri öğretme, kısaca onlara yeni bir özgüven duygusu aşılama fikri” ile kurulmuş olan Köy Enstitüleri’nin önce karma eğitim sistemine son verilerek kız ve erkek eğitimi birbirinden ayrılmış, “sınıf çatışmasını kışkırttığı gerekçesiyle” tarlada ve atölyelerde verdikleri pratik kurslar teorik kurslarla değiştirilmiş ve nihayetinde “dinamik ve ilerici ruhlarını” kaybeden Köy Enstitüleri, “Köy Öğretmen Okulları” adı ile mevcuttaki öğretmen okullarıyla birleştirilmiştir (Ahmad, 1995, s. 121-122).

Tunçay’a göre erken Cumhuriyet dönemindeki eğitim anlayışı eleştirel ve yaratıcı düşünmeyi öğretmekten ziyade, devrimlerin içselleştirilmesi ve yayılması için rejim tarafından kullanılan bir propaganda aracı olarak gelişmiştir (2009, s. 95). Bu durum Cumhuriyetçi elitlerin, Türkiye Cumhuriyeti’ni çağdaşlaştırma projesi konusunda “gözükara” bir tavır takınmaları ile ilişkilidir: “Erken Cumhuriyet’in yönetici seçkinleri, kendi doğrularından çok emindiler. Bunları topluma kabul ettirmek için, geleneklerle uzlaşmayı düşünmüyorlar, halk yığınlarını *laik eğitim* yoluyla ‘irşad’ ve ‘ikna’ etmeyi amaçlıyorlardı” (Tunçay, 2009, s. 95-96). Bu nedenle kamusal alanda “doğru’nun, iyi’nin, yararlı’nın ne olduğunu” bilen bir elitin, “halkla uzlaşmaya, onlara danışmaya ihtiyacı yoktur” (Tunçay, 2009, s. 96). Dolayısıyla Demokrat Parti’nin iktidarının, aslında bu görüşün de sorgulandığı bir döneme işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Bu dönemde “orta sınıfta” yaratılan farklılaşma da oldukça önemlidir. 1950’den sonra “entelektüel düzeyde” gerçekleşen bu farklılaşma ile “ilerici ve muhafazakâr” bir siyasallaşma ortaya çıkmış ve “orta sınıf muhafazakârlığının Kemalist çizgiye sıcak bakmayan özelliği” belirginleşmiştir (Kuruç, 2009, s. 309). Burada dili, sanatı ve kültürü kapsayan bir farklılaşma söz konusudur. Koçak’tan aktaracak olursak:

“Gerçek şu ki, sanat ve edebiyatın siyasal iktidar ve genel olarak siyasal alan karşısında kısmi bir bağımsızlık edinmesi de ancak 50’li yıllarda mümkün olacaktı. Demokrat Parti yönetimi, geçmiş dönemlere ait politikaları ‘halkın kabul ettiği ve etmediği inkılâplar’ şeklinde ikiye ayırmakla, kültürel alanda da devletin *kurucu* müdahale imkânlarının sınırlarını kabulleniyor ve bazı kendiliğinden oluşumların önündeki bazı engelleri kaldırmış oluyordu. Şüphesiz, Nurullah Ataç gibi bir elitisti çileden çıkaran bir tür ikincil taşrallaşma da gerçekleşmiştir bu süreçte: Radyoda klasik Batı müziği programları kısıtlanırken ‘Alaturka’ süresi artıyor ve genel olarak kültürel metaların üretim ve sunumunda tüketimin (dolayısıyla kırsal zenginliğin) belirleyiciliği kabulleniliyordu. Özellikle 1938-50 arasında ihmal edilmiş göbek dansının ve tensel hazların resmî rehabilitasyonu ile birlikte Kahire ve Beyrut etkisi de 1860’lardan sonra bir kez daha bu dönemde hissedilir. Bunun *ikincil* bir taşrallaşma olduğunu vurgulamalıyız: Daha önce, özellikle 1923-38 döneminde, Batı’ya karşı Batılı veya dünyadan habersiz dünyalı olmayı hedefleyen, sıkışık, araçsız, çatışmacı bir kültür politikası izlenmişti; dünyanın etki alanından çıkarak dünyalaşma, Batı’nın dışında ama yanı başında bir ‘örnek Batı’ kurma çabası, taşralılığın fantastik inkârı ve dolayısıyla kendisiydi; şimdiyse Batılı

veya dünyalı olma çabası gevşetiliyor, bunun yerine ‘Batı’yla birlikte ve Batı için Doğulu olmak’ diye tanımlanabilecek, alıcısı daha yaygın bir kültürel kimlik politikası benimseniyordu. ‘Batı’ imgesini sürekli bir endişe kaynağı olarak almayan, çünkü onda artık ne eski bir düşman ne de hep yetişilmesi gereken bir ego ideali gören bir tutumdu bu. İkincil ama eskiye göre biraz daha rahat bir kültürel içe kapanış da böyle mümkün oldu” (Koçak, 2009, s. 406).

Koçak’ın burada dikkat çektiği “ego ideali” kavramı, kuramsal çerçevemizde oldukça önemli bir konum işgal etmektedir. Freud’a göre süperegö, yasanın temsilcisi olarak işlemekte ve yasaklama rolünü öne çıkarmaktadır; ancak Lacan, süperegöyü yasaktan ayırarak keyfin alanına çekmemiz gerektiğini ileri sürmektedir: Yasaklar esasen özneye, keyif alma konusunda başarısız olduğunu dikte etmekte ve bunun çözümü olarak da bir “keyif haritasını”, “keyif idealini” öne sürmektedir (akt. Gülal Şahin, 2022, s. 140-141). Žižek burada, imgesel özdeşleşme ile simgesel özdeşleşme arasındaki ayrımın devreye girdiğine dikkat çekmiştir: “Basit bir biçimde ifade edersek, imgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş göründüğümüz bir imgeyle, ‘olmak istediğimiz şeyi’ temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; simgesel özdeşleşme ise, tam da *gözlendiğimiz yerle*, kendi kendimize hoş, sevmeye değer görünecek şekilde *baktığımız yerle* özdeşleşmedir” (2011a, s. 121).

Koçak’ın dikkat çektiği birinci dönemde Kemalist söylemin kültür politikasında Batı’yı takip eden; ama aynı zamanda tam anlamıyla Batılı da olmayan, Batı’ya örnek, ama aynı zamanda ondan farklı bir kültür hedefi takip edilmekteydi. Medeniyet ile yapılacak alışverişte harsın yüceltileceğine dair fantazinin kendisi de bu arzusun sahnelendiği alanda ortaya çıkmaktaydı. Demokrat Parti döneminde ise anlamın sabitlendiği noktalardaki bu yapılanma gevşetilmiş ve böylece ego ideali olarak görülen kültürel muasırlaşma hedefi yerinden edilmiştir. Çelik’e göre bu dönem, Kemalist söylemin yerleştiği uzamdaki eksikliklerin ve onun metaforik doğasındaki tutarsızlıkların ön plana çıktığı, dolayısıyla Kemalist mitsel uzamın yerine yerleşen “Demokrasi miti”nin devreye girdiği bir süreçtir:

“Bu anlamda, Tek Parti yönetimine karşı kitlesel hoşnutsuzluğun, Kemalist mitsel uzamın tamamlanmamış ve metaforik doğasını görünür kıldığı söylenebilir. Kemalist modernleşme projesinin meşruiyeti sorgulanmıyordu, ancak yarattığı düş kırıklıkları ve engellemeler, türdeş ve bölünmemiş toplum miti ile karşılanamadı. Bu yapısal yetersizlik, söylemsel alanda ‘demokrasi’nin yeni bir mit olarak ortaya çıkışının koşulu oldu. Demokrasi, egemen Kemalist söyleme bir alternatif olarak sunuldu, ona karşı bir düğüm noktası oluşturdu. Demokrasi miti, yaygın hoşnutsuzlukların ve taleplerin temsil edileceği yeni bir yüzey oluşturmuyordu ve Kemalist söylemin kuruluşu sırasında dışarıda bırakılan güçleri ve öğeleri siyasal alana yeniden eklemlemeyi vaat ediyordu” (Çelik, 2009, s. 89).

Bu durumun en belirgin örneklerinden biri, müzik alanında bulunabilir. “Söz”ün “Millet”e geçişiyle birlikte, devlet radyosundaki içerikte de Kemalist söylemde yapılanmış toplumsal alanın dışında bıraktığı Alaturka ve halk müziğinin geri çağrıldığı bir değişim gerçekleşmiştir. Barış Manço, katıldığı bir televizyon programında, türkülerin 1940’larda yavaş yavaş hatırlanmaya başlasa da ilk kez, çok partili dönemin başladığı 50’lerde “doğru dürüst gündeme getirildiğinin” altını çizmiştir (Manço, 2013). Küçükkaplan ise bu dönemde yalnızca türkülerin değil, popüler Türk müziğinin de gündeme geldiğinin altını çizmektedir; zira 1955’lerde kurulan ve henüz kendi özgün eserlerini ortaya koymasalar da çaldıkları yabancı şarkılarla popülerleşen rock’n roll grupları ve Erol Büyükburç gibi solistlerin sektörde kendi dinleyici kitlesini oluşturmaya başlaması da bu dönemde gerçekleşmiştir (2015, s. 38-39).

Müzik alanındaki bu gelişmelerin arka planında yatan sebep, Kemalist söylemin her ne kadar katı bir şekilde belirlemeye çalışmış ve bir dizi yasağı devreye sokmuş olsa da, toplumsalın sınırlarının böylesi bir müdahaleyle kesin olarak belirlenmesinin imkânsız olmasıdır. Yasakların belirgin etkisinin söz konusu olduğu Tek Parti döneminin ardından 1950’lerde, bu gerilimi aşmanın bir yolu olarak “halk beğenisi” formülü devreye sokulmuştur: Yurttaş, “dinlemekle vazifeli kılındığı müziğin yerine, dinlemek için konser ya da müzikli eğlence yerlerine gideceği, para vereceği kısacası yeğlediği türleri bulabileceği” bir üretim örgütlenmesinin sunduğu olanaklar dahilinde beğenisini şekillendirebilmiştir (Kara, 2016, s. 56-58). Demokrat Parti’nin

kurucularından Celal Bayar'ın CHP ile DP arasındaki farklılıkların ne olduğuna dair sorulara verdiği cevap da bu “beğeni” ilişkisi ile okunabilir. İki partiyi helva yapan aşçılara benzeten Bayar, “Demokratların daha iyi bir tarif ve daha büyük bir beceriyle daha iyi helva yaptıklarını” söylemiştir (Ahmad, 1995, s. 156). Feroz Ahmad'e göre iki parti de “Türkiye'yi modern ve müreffeh bir ülke haline getirme programına bağlı olduğunu” kabul etmiş; ancak bu iki parti, ortak hedefe ulaşma yöntemleri konusunda Kemalizm'e bakış açıları nedeniyle ayrılmıştır:

“Demokratlar Türkiye'yi ileri doğru itme konusunda aceleci ve programlarını uygularken yollarına çıkabilecek herhangi bir engeli hoşgörüyle karşılamakta isteksizdiler. Böylece pek çok Cumhuriyetçinin bir doğma olarak gördüğü Kemalizm'i değişen koşulların ışığında yorumlanabilecek esnek bir ideoloji olarak gördüler. (...) Ülke, mevcut devletin yerine değişimin motoru olarak serbest girişimin geçirilmesini istiyordu” (Ahmad, 1995, s. 156).

Bu bağlamda Demokrat Parti'nin söylemsel stratejisinde Osmanlı dönemindeki boşluğun kendisi ile bir hesaplaşmadan çok, Tek Parti döneminde ortaya çıkan hayal kırıklıklarını onarmak için “farklı bir tarif” kullanılması söz konusudur. Böylece, önceki söylemin toplumsal alanın her köşesinde denediği; ancak bir türlü tam olarak başaramadığı dikiş işlemindeki açığın, boşluğun, eksikliğin kapatılması için devreye sokulan “serbest girişim” alameti farikasının, Demokrat Parti'nin dikiş işlemindeki en önemli düğüm noktası olduğunu söyleyebiliriz. Ahmad'dan aktaracak olursak:

“Programları, iktidardaki partinin programından pek farklı değildi. Onlar da anayasa gereğince ‘Kemalizm’in altı ilkesi’ni benimsiyor, ancak bu ilkeleri zamanın gereklerine göre yorumlayacaklarını söylüyorlardı. Başlıca hedeflerinin demokrasiyi geliştirmek olduğunu öne sürdüler. Bunun anlamı hükümet müdahalesini mümkün olduğu kadar azaltmak, bireyin hak ve özgürlüklerini arttırmaktı. Halkçılığı ve halkın egemenliğini vurguluyor ve siyasal inisiyatifin yukarıdan, partiden değil, aşağıdan halktan gelmesini talep ediyorlardı. Demokratlar kısa süre içinde özel girişimin sözcüleri oldular ve liberal entelijansiyanın yanı sıra işadamlarının da desteğini kazandılar” (Ahmad, 1995, s. 150-151).

Ahmad'a göre Demokratlar ayrıca, "siyasal bakımdan önem verdikleri generallerle kur yaparak" bazı generallerin emekliye ayrıldıktan sonra Demokrat Parti'ye katılmasını ve yüksek komuta kademelerinin "siyasal önderliğe" sadık kalmasını sağlamıştır; ancak bu süreçte 1960 darbesini yapacak olan "küçük rütbeli subayları ihmal ederek" ordu içindeki bölünmeyi de arttırmışlardır (Ahmad, 1995, s. 19). Bu nedenle Demokratların dikişinde toplumun daha geniş kesiminden grupların bu uzama dahil edildiğini ve Kemalist söylemin uzamındaki toplumsalın aksine, daha fazla antagonizmanın kapsandığı bir alanın yapılandığını ileri sürebiliriz. Müzik alanında oluşmaya başlayan çeşitlilik de şüphesiz bu çeşitlilikle ilişkilidir. Demokrat Parti'nin söylemindeki küçük Amerika olma fantazisi, Amerika Birleşik Devletleri ile olan ilişkilerin ve etkileşimin gelişmesi ile artan kültürel bir etkileşimin sürecini de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Türkiye'de Elvis Presley ve Bill Haley gibi birçok rock'n roll sanatçısının plakları gramofonlarda yer bulmuş, 1950'lere damgasını vurmuş olan caz sanatçıları Louis Armstrong, Dizzy Gillespie ve Dave Brubeck, orkestraları ile ABD hükümetinin sponsorluğunda Türkiye'yi ziyaret ederek konserler vermiş ve İstanbul Radyosu'nda Erdem Buri'nin konuğu olarak caz performanslarını dinleyicilere sergilemişlerdir (Erkal, 2014, s. 42-51).

Orhan Kahyaoğlu'na göre bu dönemde, "Türkiye'de müzikal mozağin ve ana ayağı olan Klasik Batı Müziği, Geleneksel Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği'nin dışında yeni müzik hatları" da gelişmiştir:

"O zamana kadarki resmi müzik algısının oldukça dışında seyreden bir kanaldır bu. En yaygın iletişim aracı olan radyoda caz gibi birçok müzik türü, potansiyel bir dinleyici kitlesini bu dönemde oluşturmaya başlar. 1950'lerin sonunda çeşitli yabancı müzikleri icra eden sayısız gruplar belirir. Bu grupların, müzikal üretim açısından çok yeni olduğu ve artık bir çizgi oluşturduğu söylenemez. Bu değişimin en önemli yanı, yeni bir kentli tipinin çekirdeğinin oluşmasıdır. Bu insanlar için artık Batı'yı simgeleyen müziğin yalnızca Klasik Batı Müziği olmadığı kesinlik kazanmıştır. İşin en ilginç ve şaşırtıcı yanlarından biri, günümüzün ünlü Elektronik Müzik otoritesi olan İlhan Mimaroğlu, 1958 yılında *Caz Sanatı* adlı Türkçe bir caz kitabı yayımlamıştır. Bugün bakıldığında, dönemine göre oldukça önemli

olan *Caz Sanatı* kitabı yaygın bir ilgi kazanmasa da, belli ki bir caz tutkunu iletişim kitlesinin oluştuğunun ipuçlarını vermektedir” (Kahyaoğlu, 1994a, s. 59).

Demokrat Parti iktidarı dönemi, aynı zamanda dünyada yeni müzik teknolojilerinin geliştiği bir döneme rastlamaktadır. Bu nedenle org, bas gitar, elektro gitar, davul gibi enstrümanlar bu dönemde ülkemize girerek müzik kültürümüzü zenginleştirmiş, Cüneyt Serment ve Arto Haçaduryan öncülüğünde kurulan *big band* orkestrası, Deniz Harp Okulu’ndan bir grup öğrencinin kurduğu *Somer Soyata Sexted* ve Alman Lisesi öğrencilerinin kurduğu *Erkin Koray* ve “*Rock’n Roll*”cuları gibi gruplar, ileriki dönemde oldukça ünlenecek olan Erol Büyükburç, Erkin Koray, Barış Manço, Erkut Taçkın gibi isimlerin önünü açmıştır (Erkal, 2014, s. 44-61). Özellikle bu dönemin sonuna doğru caz, soul, folk müzik türlerine kıyasla Rock’n Roll, ülkedeki “en yaygın pop çizgisi” konumuna yerleşmiş ve 1960’larda *Hayat* ve *Ses* gibi dergileri, bu türlerde ürün veren yabancı müzisyenlerin yanında Türk müzisyenleri de sayfalarına taşımaya başlamıştır (Kahyaoğlu, 1994a, s. 60).

Kültürel alandaki bütün bu gelişmelere karşın, Demokrat Parti’nin önceki dönemin baskıcı uygulamalarından vazgeçmediğini de daima göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Tek Parti döneminde CHP’nin çıkardığı anti-demokratik yasalara karşı DP, “Türkiye’yi daha özgür ve demokratik bir ülke haline getirme” vaatlerinde bulunmuş olsa da 1950’lerdeki politikaları, bu vaatlerin tam tersi istikamette ilerlemiş ve “zaten ağır olan” ceza yasası daha da ağırlaştırılmış, basına karşı alınan önlemler daha da arttırılmış, muhalefetin varlıklarına el konulmuş, üniversitelerin özerkliğine karşı açık bir şekilde konum alınmış, Ocak 1954’te “laiklik ilkesini ihlal ettiği gerekçesiyle” Millet Partisi kapatılmıştır (Ahmad, 1995, s. 160). Bu nedenle Ahmad’a göre Demokrat Parti döneminde demokrasinin bir uygulama olarak geliştiği söylenemez:

“DP’nin Türkiye’deki demokrasi uygulamasının gelişimine neredeyse hiçbir katkısı olmadı; ancak olumsuz katkısı oldukça önemliydi. On yıl süren DP iktidarı sırasında çoğunlukla Demokratlar’ı desteklemiş olan entelijansiya, demokrasi bir yana çok partili siyasetin bile erken cumhuriyetten devralınan kurumlarla işletilemeyeceğini anlamaya başladı. 1924 Anayasasından 1930’ların ceza yasasına kadar bütün bu modası geçmiş kurumlar, hızlı değişim sancıları içindeki bir Türkiye’ye uygun yeni kurumlarla değiştirilmeliydi. Parti önderlerinin bu durumun farkında olmadıkları görülmüyordu; başlıca kaygıları ülkeyi maddi olarak dönüştürmekti; bunun dışında vakitleri yoktu. Nitekim Başbakan Menderes’e kabinede, partinin Türk işçilerine grev vaadinde bulunduğu hatırlatıldığında sabırsızlıkla şu karşılığı verdi: ‘Bırakın bu saçmalığı. Türkiye’de grev olur mu? Bırakın biraz ekonomik gelişme olsun, bu konuyu o zaman düşüneriz’” (Ahmad, 1995, s. 157-158).

Buradan hareketle kültürel alanın sınırlarındaki sıkı denetimin bir nebze olsun gevşetilmiş olduğunu ileri sürsek de, Demokrat Parti’nin söyleminden türeyen “küçük Amerika olma” fantazisinin önemli düğüm noktalarını temsil eden “serbest girişim” ve “ekonomik gelişme” gösterenleri söz konusu olduğunda, geri kalan her şeyin bir teferruata dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ahmad’ın, bu dönemin ekonomi politikalarındaki yapılanmaya dair tespiti burada oldukça önemlidir: “Demokratlar’ın ekonomiye yaklaşımları, hep söylendiği gibi, gelişigüzel. Kapsamlı bir plan yapma düşüncesi yoktu, çünkü bunun bürokratik ve komünist bir uygulama olduğu düşünülüyordu ve Demokratlar ikisinden de hoşlanmıyorlardı” (1995, s. 164). Kısacası Tek Parti döneminde Kemalist söylemin yapılandığı anlam alanındaki sınırların yerinden edildiği bu yeni dönemde, toplumun her kesimi için “özgür” veya “serbest” bir anlam alanının yapılanmasının sağlamasından ziyade, “serbest girişim” ve “ekonomik gelişme” gösterenlerinin dikiş noktalarında belirlenen bir “özgürlük” ve “serbestlik” anlayışının yüceltildiği açıktır.

Keyder’e göre “Türkiye’nin ideolojik evrenini tanımlayan” en önemli faktör, tarihi boyunca mücadele alanında bir burjuvazinin karşısına çıkmamış olmasıdır ve bu nedenle ideolojik bir eğitim sisteminde yetiştirilmiş seçkinler, “devleti kurtarma” misyonunu daima kendilerinde görebilmişlerdir:

“Yukarıda, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda bir kentsoylu (bürgerliche) toplumun doğmaya başladığından, ama bu gelişmenin etkilerinin iktisadi ve kültürel alandan siyasi alana aktarılamadığından söz etmiştim. Çokmilletli imparatorluğun çökmesinden ve doğmakta olan burjuva toplumunun savaş sırasında uğradığı yıkımdan sonra, Ankara hükümeti iktisadi ödüllerin dağıtımını sıkı sıkıya belirlemiş ve beraberinde burjuva bir dönüşüm getirmeyen kapitalist bir gelişmeyi yönlendirmişti. Bu nedenle burjuvazi uzunca bir süre bağlarını koparıp kendisine ayrı bir kimlik edinme fırsatını bulamamıştı. Dönüşümü yönlendiren bürokrasinin perspektifi ise ‘devleti kurtarmak’ endişesinin ortaya koyduğu gibi, her şeyden önce devlete dönüktü. ‘Devleti kurtarmak’, devletin varlık nedenleri uğruna yurttaş haklarını, mali güç uğruna iktisadi gücü ve önderleri arkasında kenetlenme uğruna katılım ve demokrasiyi feda eden bütün gerekçelerin bir özetiydi. Bürokrasinin böyle bir tercih yapması olağandı; burjuvazinin muhalefetiyle karşılaşmayan bu tercih bütün halkın başlıca kaygısı haline gelerek kurumsallaştı. Kemalist eğitim sistemi, kendilerini hiç bitmeyen bir ‘devleti kurtarma’ görevinin doğal adayları sayan mezunlarıyla bu kaygıyı yeniden üretti. Eğitimdeki bu öncelik öylesine sağlandı ki, tahsilliler, 1960'ların sonlarına kadar imtiyazlarının doğal olduğundan hiç şüphelenmediler. 1950'deki ve sonrasındaki anti-otoriter dalga bile tahsilli seçkinlerin normlarını değiştiremedi: Cumhuriyetçi modeli savunup, bu modelin kapsamını devletin daha da fazla kontrol edeceği bir sanayileşmeyi de içine alacak şekilde genişletmeye çalıştılar. Bir yandan da, güçlenmekte olan işadamlarına sonradan görmüş taşralı yaftasını astılar” (Keyder, 2014, s. 239).

Dolayısıyla 1950'lerin söylemsel uzamındaki farklılaşmaya rağmen Kemalist söylemin, ideolojik dikişin temel düğüm noktalarını oluşturmada oldukça belirleyici olduğunu söyleyebiliriz. Demokrat Parti'nin söyleminden türetilen “küçük Amerika olma” fantazisinin kendisi, aslında “muasırlaşma” fantazisinin farklı bir sahnelenişinden başka bir şey değildir. Her ne kadar söylemin sınırları bu dönemde gevşetilmiş ve genişletilmiş olsa da ideolojik fantazinin nihai hedefi yine, toplumsalın sınırlarının ona ulaşmak için sürekli yeniden belirlendiği aynı “muasırlaşma” gösterenidir. Bu nedenle - tam da Keyder'in işaret ettiği gibi- tahsillerini Kemalist bir eğitim sisteminde tamamlamış olan seçkinler için “muasırlaşma” gösterenini arzulamaktan hiçbir zaman vazgeçilemez. Demokrat Parti'nin dikiş işleminde, Kemalist söylemin yarattığı “hayal kırıklarının” onarılması için takip edilen “farklı tarif”, bu arzunun yapılanmasında başka bir fazlalığın devreye girmesine sebep olmuştur: Bu “farklı tarif” formülasyonunun

kendisi, Kemalist söylemin geçmişteki başarısızlığına işaret etmekte ve ürettiği fazlalıkla onun eksikliğini de kapatmayı vaat etmektedir.

Bütün bu süreçte Kemalist elitler de geçmişi onaracak şekilde kapsamlı bir dikiş işleminin yeniden yapılanması gerektiğini görmüşlerdir. Sonuç olarak Kemalist söyleme “bir alternatif olarak” kurulan ve Kemalist söylemin “kuruluşu sırasında dışarıda bırakılan güçleri ve öğeleri siyasal alana yeniden eklemlemeyi” vaat eden 1950’lerin “demokrasi miti”nin kendisi, “Kemalist mitsel uzamın” genişletildiği yeni bir müdahale ile Kemalist söylemin kapsamına alınmıştır (Çelik, 2009, s. 89-91). Bu işlem, Kemalizmin bir söylem olarak eklektik ve genişleyici bir özellik taşıdığının göstergesidir:

“Ancak bu gelişme, Kemalist mitsel uzamın genişlemesiyle sonuçlandı, Kemalizm, demokrasi gösterenini hegemonize ederek kendi söylemsel zincirine eklemeyi başardı. 1960’da ‘devletçi seçkinler’ DP yönetimine karşı harekete geçmeye karar verdi. Ordu, rejime, demokrasiyi ve devleti kurtarmak ve Atatürk’ün mirasını korumak amacıyla müdahale etti. Kemalist seçkinler, demokrasiyi yerleştirmek üzere görev başındaydılar. Demokrasi böylece Kemalist söylemin hegemonya alanına sokulmuş oluyordu. Bu bütünleşme, Cumhuriyetçi seçkinlerin askerî rejimi ve genişleyen rollerini meşrulaştırmak için başvurdukları söylemsel stratejilerde belirginleşir. Örneğin, 1961 Anayasası Kemalist modernleşme ile demokratikleşme arasındaki ‘tartışmasız’ özdeşliği vurgulayan bir belgedir, iktidarın merkezde yoğunlaşmasını engelleyen denetim mekanizmaları oluşturan ve hak ve özgürlükleri güvence altına alan Anayasa, aynı zamanda ‘Atatürkçü düşüncenin siyasal bir manifesto olarak korunmasına’ dönük bir girişimdi (Heper, 1988: 324). 153. madde, Anayasanın hiçbir hükmünün ‘devrim yasalarına’ aykırı biçimde yorumlanamayacağını hükme bağlayarak siyasal rejim içinde Kemalist reformların tartışılmaz konumlarını güvence altına almaktaydı. Anayasa ile devrim yasaları arasındaki sürekliliğin bu madde aracılığıyla vurgulanmasından, Kemalist ilkelerin siyasetin temelini oluşturmayı sürdürdüğü sonucu çıkarılabilir. Anayasanın bu ikili işlevi, ‘modern, Batılılaşmış, laik ve rasyonel toplum’ mitinin bir imgele dönüşmekte olduğunu gösteriyordu: başlangıçta Kemalizmin hegemonyasını tehdit eden demokrasi göstereni, Kemalizm tarafından özümleniyor, böylece Kemalist mitsel uzam genişleyerek imgele dönüşüyordu” (Çelik, 2009, s. 89-90).

Bu bağlamda Kemalist söylemin belirlediği bu katı sınırların 1950’ler boyunca gevşetilmiş, muğlaklaştırılmış, genişletilmiş olması, Kemalist dikişin alanının da

1960’larda genişletilmesi sürecini beraberinde getirmiştir. Kemalist söylem artık daha geniş bir alanda, daha kapsayıcı bir şekilde yapılanmak zorunda kalmıştır; ancak toplumsalın sınırları, 1960 askeri darbesinin baskıcı müdahalesinin sağladığı imkânın kullanılmasıyla gerçekleştirilmiş ve olağanüstü halin sağladığı imkân devreye sokularak ideolojik etki ile kültür alanın, özellikle de müzik kültürüne yönelik dolaylı müdahaleleri söz konusu olmuştur. Buna karşın Tek Parti dönemi politikalarında olduğu gibi yine bu alanın sınırları dışına yerleştirilmeye çalışılan halk müziği, 1950’lerde kazandığı ivme ve gelişen plak sektörünün etkisiyle bir müzik piyasasının oluşması sayesinde kendisini toplumsalın sınırları içine yerleştirmeyi başarmıştır.

Dolayısıyla 1960 darbesi sonrasında geleneksel olanın kinik bozuşuna karşı yeni mücadele stratejilerinin kullanılması gerekmiştir. Bu dönemin radyolarında artık adına “aranjman” adı verilen, yabancı pop şarkılarının birebir aynı şekilde çalınıp üzerine yazılan Türkçe sözler ile söylendiği bir müzik türü ön plana çıkarılmış ve bu türde yapılan müziğin “halkın beğenisine sunulduğu” bir strateji söz konusu olmuştur (Manço, 2013). Anadolu Pop/Rock akımının bir kısa devre olarak ortaya çıktığı müzik ikliminin oluşumu da bu dönemlerin etkisi ile gerçekleşmiştir. Geleneğin yarattığı tekinsizliğin kendisi 1950’lerde yerinden edilirken 1960’larda Anadolu Pop/Rock akımı geleneksel olanı, tam da Kemalist müzik anlayışının fantazisinde olduğu gibi, hem teknik hem de usul olarak Batı’nın müziğine eklemlemeyi başarmıştır. Kemalist söylemin 1960’larda gelişen müzik anlayışı ise halk müziğini yalnızca kısmî olarak kabul etmiş ve onu Batı müziğinden tümünden ayırmaya özen göstermiştir. Bu bağlamda ideolojik dikiş ile geleneksel müzik ve Batı müziği birbirinden kesin bir fark ilişkisi ile ayrılmış ve radyolarda *aranjman* gibi yalnızca Batı müziğini kopyalayan veya TRT kriterlerinin kullanılarak kısmî bir şekilde repertuvara alınan türkülerin yayınlandığı bir yayın politikası hâkim olmuştur.

2.5. 1960'ların Söylemindeki “Tekinsiz” Öge ve Müzik Anlayışındaki Etkisi

1950'lerin kültürel iklimi, özellikle Demokrat Parti'nin kültürel alandaki ideolojik dikişte Kemalist söylemden farklı bir strateji izlemesi nedeniyle antagonizmalardaki çeşitliliğin görünür kılındığı bir döneme işaret etmektedir. Dolayısıyla müzik kültüründeki çeşitlilik, özellikle plak teknolojisinin bu dönemde gelişerek üretiminin daha kolay bir hale gelmesi ile artmış ve oluşan müzik piyasası, radyoya kıyasla görece özerk bir alan olarak yapılanmıştır. Atatürk, 1931'de “Türk ulusunun özelliklerini, ortak bir siyasal varlık (üniter devlet), ortak bir dil, ortak bir vatan, ortak bir ırk ve köken, tarihsel ve ahlaki akrabalık bağları olarak” belirtmiş; ancak burada “Türklük” tanımını, ırksal bir kategori olarak değil, genellikle “rıza” ve “irade” zemininde oluşturulmuş ve “birliğin tehdit altında olduğu durumlarda kolayca kapsayıcı değil, dışlayıcı bir kategoriye” dönüşebilen bir özellik olarak oluşturmuştur (Çelik, 2009, s. 84).

Çelik'e göre bu tanımın etkisi ile, özellikle “halkçılık” ilkesindeki halk (folk), “anlamının saf ve biricik kültürel form olarak sabitlendiği dar bir çerçeveye” hapsedilmiştir (2009, s. 85). Buna karşın 1950'lerdeki kültürel dikiş işlemindeki genişleme, toplumsalın kurgulandığı alanın sınırlarını da genişletmiş ve özellikle “geleneksel” olana gönderme yapan antagonizmalar söylemin uzamına yayılmayı başarmıştır. Dolayısıyla Kemalist söylemin halkçılığındaki bu “dar çerçeve” kritik bir değişime uğramak zorunda kalmıştır diyebiliriz. 1960 darbesinin bir sonucu olarak Kemalist söylemin uzamı, “demokrasi” gösterenini de kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Ahmad'dan aktaracak olursak:

“27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi Türkiye’de kendi türünün sonuncusuydu. Bu darbe, küçük rütbeli subaylar tarafından Yüksek Komuta kademelerine karşı gerçekleştirilmiştir. Bu bakımdan darbe 1908 Jon Türk Devrimi’nin geleneği içinde yer alıyordu; amacı sadece hükümeti değiştirmek değil, toplumda temel yapısal değişiklikler yapmaktı. Bu değişiklikler, 1960’ların başında Türkler’in ilk kez demokratik siyasal hayata katılmalarına izin veren yeni ve liberal bir anayasa ve bir dizi yeni yasa aracılığıyla başlatıldı.

Sendikalara grev hakkı verildi ve sosyalistlerin (komünistlerin değilse de) kendi partilerini kurmalarına, Türk toplumunu bildikleri gibi eleştirmelerine izin verildi. Bütün bunlar sadece ‘Kemalist’ mutabakatı tanıyan bir Türkiye için çok yeni idi” (Ahmad, 1995, s. 20).

Bu bağlamda Ahmad’ın 1960 darbesi ile “1908 Jön Türk Devrimi” arasında kurduğu bağlantı oldukça önemlidir. Kemalist söylemin yapılanmasındaki dikişte Osmanlı dönemine dair neredeyse her şey anlam alanının dışına itilmekteydi; ancak 1960’larda Kemalist söylemin uzamının genişlemesi, onun anlamlandırılma sürecindeki geriye yönelik etkiyi, bir çeşit kökensel demokrasi göstereni olarak Jön Türk Devrimi ile ilişkili bir şekilde oluşturduğu bir ilişkiye de gönderme yapmaktadır. Örneğin Falih Rıfkı Atay’ın 1960’lardaki yazıları ile 1930’lardaki yazıları arasındaki belirgin farkları bu ideolojik dikiş bağlamında değerlendirebiliriz. Atay, 1930’larda “parlamentar demokrasiyi eleştiren, diktatörlerin gerekliliğinden dem vuran” ve Sovyetler Birliği’ni aslında “kızıl bir cehennem olmadığını” ileri süren bir yazar olmasına karşın, 1960’lardaki yazılarında “Kemalizmin bir demokrasi ve hürriyet savaşı olduğunu, Mustafa Kemal’in diktatör lafını duymaktan bile rahatsız olduğunu”, Sovyetler Birliği’nin ise “üniformalı bir sosyalizm” inşa ettiği için oldukça olumsuz yönlerinin bulunduğunu yazmaktadır: “Atatürkçülük düşüncesini Cumhuriyet’in ilk yıllarında disiplin ve otorite temaları üzerinde inşa eden Falih Rıfkı, 1960’lara gelindiğinde demokrasi ve hürriyet sevdalısı bir ideolojiden bahsetmektedir. CHP’ye olan inancı ise eskiden olduğu gibi güçlüdür” (Özkan, 2009, s. 69).

Toktamış Ateş’e göre siyaset bilimi literatüründe “Jöntürk” kavramı, “Özellikle Üçüncü Dünya Ülkelerinde baskıcı yönelimlere karşı mücadele eden aydınlar” şeklinde tanımlanmaktadır ve Mustafa Kemal Atatürk de “20. yüzyılın en ciddi ‘Jöntürk’üdür” (2009, s. 318). Atay ve önceki bölümde yer verdiğimiz Saygun gibi aydınların çizdiği çerçevede Kemalizm, baskıcı bir yönetim olmaktan ziyade tam da *Jöntürk* kavramının işaret ettiği hali ile bir demokrasi, bir özgürlük mücadelesi veren bir ideolojidir.

Dolayısıyla 1960'lardaki Kemalist dikiş artık hem Osmanlı geleneğindeki eksiği hem de Demokrat Parti'nin söylemindeki fazlalığa karşı bir anlam yapılandırmak zorunda kalmıştır. Tanıl Bora ve Yüksel Taşkın, bu dönemde “bilim adamı-siyaset” ilişkisindeki pozitivist vurguya dikkat çekmiştir:

“27 Mayıs 1960 askerî darbesi, bilim adamı-siyaset ilişkisine pozitivist bir vurgu yaparak özellikle hukuk kökenli bilim adamlarının siyasal etkinliğini tahkim etmiştir. Bu zümrenin bu kuşağının belirgin özelliği, siyasî yönelimleri değişse de, devletin kurumsal şemsiyesinin içinde veya dışında olsalar da, kendilerini devletin devamlılığından ciddi biçimde sorumlu hissetmeleridir. 1950'lerde DP'nin 'yol yordam bilmez' pragmatikliğini ve zor zaptolunabilmiş 'sosyal-tarihsel geriliğin' önünü açmasını devlete karşı tehdit olarak algılarken, bu tehdide karşı giriştikleri seferberlik, düşünsel motiflerinde esaslı bir kesinti ve değişim olmaksızın, 27 Mayıs sonrasında komünizmi/solu hedef alacaktır” (Bora & Taşkın, 2009, s. 533-534).

Yani Kemalist dikişin bu uzamında Demokrat Parti'nin söylemi “yol yordam bilmez” ve “pragmatik” politikalarla hem devlete karşı bir tehdit hem de toplumsal düzenin bozucu bir unsuru olarak işaretlenmiştir. Buradaki pozitivist vurgu, açık bir şekilde Kemalist söylemin kuruluşundaki pozitivist düğüme gönderme yaparken aynı zamanda, 1950'lerdeki arızayı onarmak için gereken seferberliğin de dayanak noktasını oluşturmaktadır. Bu yeniden yapılanmada Kemalist söylemin komünizmi/solu toplumsalın sınırları dışında kabul etmesinin sebebi olarak, 1950'lerde görünürlüğü artmış olan köylülük ve geleneksel motifler ile solculuk arasındaki alışverişi gösterebiliriz. Zira 1960'lı yıllar, soldan gelen ve hem gelenekten beslenen hem de “aşırı” kabul edilen siyasal aktörlerin serpildiği yıllardır (Taşkın, 2009, s. 537). Karaömerlioğlu'na göre Köy Enstitüleri'nden mezun aydınların “köy gerçeğini” gündeme getiren eserleri ve Tek Parti dönemi boyunca bu enstitülerde elitlerle halk arasındaki ayrımın korunması esasına karşıt bir şekilde, “köylülere daha fazla saygı ve özgüven veren bir ortam” yaratılması sayesinde geliştirilen “köycülük geleneği”, 1960'larda Türkiye solu için oldukça önemli bir tarihsel zemin hazırlamıştır (2009b, s. 290-293).

Aynı zamanda köycülüğün, Demokrat Parti popülizminin de önemli düğüm noktalarından biri olduğunu da gözden kaçırmamız gerekmektedir. Zira 1960'taki askeri müdahale, "Demokrat Parti'nin baskıcı politikalarının kurbanı olan ve toplumdaki ayrıcalıklı konumlarını toprak sahiplerine, iş adamlarına ve köylülere kaybetmiş" elitlerin, çevrenin kültürel değerlerinin meşrulaştırılmasına karşı bir manifesto olarak meydana gelmiştir (Çelik, 1996, s. 224). Dolayısıyla buradaki ideolojik dikişte köycülüğün, iki alanı birbirine düğümlediği ve bu noktada ikisini birden toplumsalın uzamından dışladığını söyleyebiliriz. Birinci düğüm noktasında köycülük, Demokrat Parti'nin "yol yordam bilmez" yönetiminin bir getirisi olarak popülerleşmiş ve bu haliyle de düzensizliği getirmiş bir anlam noktasına sabitlenmiştir. Demokrat Parti'nin ekonomi politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış düzensiz iç göçler ile kentlerde gecekondu mahalleleri oluşmaya başlamış, kırdan kente göçün büyümesi hem Anadolu'daki merkezleri büyütmüş hem de şehirler içinde yeni şehirler kurulmasına sebep olmuştur (Belge'den akt. Kara, 2016, s. 59-60).

Bu düzensizlik gündelik hayatı hem şehirde hem de kırsalda oldukça hızlı bir şekilde etkilemiş ve karmaşıklştırmıştır. Murat Belge ve Martin Stokes'un altını çizdiği üzere bu dönemde ortaya çıkan gecekondu, "tam oturmamış" bir halde oluşmuş bir geçiş alanıdır; "ne köye ne de şehre" aittir (akt. Kara, 2016, s. 60). Bu nedenle Kemalist dikiş, gecekondu mahallelerinde ne kentin "muasır" yapısına ne de köyün "harsına" dair bir şey bulmayı bir türlü başaramamıştır. İkinci düğüm noktası ise bu köycülük kültürünün 1930'lardaki köycülük kültürü arasındaki farktır. Tek Parti döneminin Kemalist fantazisinde köycülük, harsın bozulmasına sebep olmuş Osmanlı geleneğinden kaçmayı başarabilmiş yegâne uzam olarak belirlemektedir. Buna karşın 1950'lerin köycülüğünde Osmanlı geleneği yüzünden bozulan ve eksik kalan ne varsa yüzeye çıkmış ve muasır bir kültür olmayı bir türlü başaramayacak olan bu arızalı kültüre ait

birçok ürün, üstelik Kemalist söylemin o güne kadarki tüm kazanımlarını tehlikeye atacak bir biçimde toplumsalın sınırları içine geri çağırılmıştır.

Bu bağlamda arabesk, Kemalist söylemde bu arızalı yapının sebep olduğu bir kültür örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Arabeskin bir kültür olarak ortaya çıktığı yer, “toplumsal Türkiye’nin yaşadığı en hareketli dönem” olan 1950-1960 yılları arasında, merkez kentler ve bu kentlerin kıyılarında oluşan gecekondu mahalleleridir (Erol Işık & Işık, 2013, s. 88). Dolayısıyla bu kültürün hem geleneksele hem de Batılı olana uzanan; ama ikisine de tam olarak yerleşmeyi tam olarak başaramayan bir özelliği bulunmaktadır. Meral Özbek’in altını çizdiği üzere arabesk müzik, “hem sözleri hem de müzik yapısı açısından, geleneksel Türk Müziği biçimleri ile Batı Müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden, ama aynı zamanda bir üslup içerisinde bu farkları geleneksel öğelere eklemlenmeye çalışan bir pratiktir” (1991, s. 117). Dolayısıyla onun bu iki alandan herhangi birine bir türlü tam olarak yerleşememiş oluşu, her ne kadar kendisine özgün bir müzik türü olarak popülerleşmesini sağlasa da Kemalist dikişte tam anlamıyla karanlık bir yer olarak düğümlenmesine sebep olmuştur. Bu nedenle 1980’lerdeki acısız arabesk politikasına kadar bu müzik türüne dair devletin kontrolündeki medyada hiçbir iz bulunmamaktadır.

Bir başka önemli nokta, bu ideolojik dikiş ile anlamı geriye yönelik üretilen köycülüğün “kaplan sıçrayışı” yaptığı yerin yalnızca 1950’lerin söylemi olmadığıdır. Halkevleri’nin, 1930’larda faaliyetteki en önemli şubelerinden biri “Köycülük Şubesi”dir: Bu şube, “köylünün hem bedensel, sosyal, bediî gelişimine katkıda bulunmak, köylü ile şehirli arasında uyum ve birlik sağlamak”, “Köylüye sergilerle yerli mallarını tanıtmak, onun görgü ve bilgi seviyesi yükseltmek”, “temsiller, karagöz, kukla, millî rakıslarla köylerde neşe ve şeraretin artmasına” katkı sunmak için çalışmıştır (Yeşilkaya, 2009, s. 116-117). Yine aynı dönemde Halkevleri’nin en önemli yayın organı olan Ülkü Dergisi’nin üzerinde önemle durduğu meselelerden biri olarak

ilk kırk sayısında köycülüğün “bir meslek, bir ilim” olduğuna dair yazılar yayınlanmış ve köycülük, “Her Türk’ün sülûk etmesi (girmesi, benimsemesi) icap eden bir meslek, her Türk’ün kavraması icap eden bir ilim” olarak tanımlanmıştır (Varlık, 2009, s. 270).

Karaömerlioğlu’nun altını çizdiği üzere Türk milliyetçiliğinin, kırları “saflığı bozulmamış kültürel niteliklerin bir deposu olarak gören” anlayışı ile 1930’larda “birçok köycü”nün, “ulusal kültürün ‘saf’ ve ‘tamamen’ korunmuş olduğu yerlerin köyler olduğunu” vurguladığı söylem birbirine eklemlenmiştir (2009c, s. 284-293). Böylece Kemalist söylemin köycülüğü asıl anlamına, halkçılık ilkesi ile düğümlenerek elitizmin belirleyici etkisi ile kavuşmuştur. Yine Karaömerlioğlu’nun özetlediği şekilde bu anlayış, Köy Enstitüleri pratiği haricinde söylemsel düzeyi bir türlü aşamamış ve “köylü kitlelere mal olamamıştır”; çünkü amacı, genel olarak “köylülerin köylerinde kalması, böylece proleterleşmelerinin önlenmesi; eğitim götürülerek hem kültürel hem de ekonomik anlamda kırsal kesimin dönüştürülmesidir” ve “o denli soyut, içerisinde o denli toplumsal ilişkiler göz ardı edilerek gündeme getirilmiştir ki sonuçta, ironiktir, önemli ölçüde elitist bir hamle olmanın ötesine gidememiştir” (2009a, s. 283). Aykut Kansu, bu dönemde “devlet denetimi altında kooperatifleşme” hamlelerinin oldukça önemli birer devlet politikası olarak yapıldığını belirtmektedir:

“Özellikle devlet denetimi altında kooperatifleşme kırsal alanda korporatist bir toplum yaratmanın en önemli araçlarından biriydi. 1930’lu yıllarda ‘Köycülük’ adı verilen hareket, köy hayatıyla yakından uzaktan ilgisi olmayan korporatist düşünce sahiplerince geliştirildi. Bu, yönetici kadronun, kırsal hayatın sorunlarına gerçekçi çözümler üretmekten çok korporatist düzende sağlanacak istikrarlı ve durağan yaşantının kentsel alanlar dışında nasıl sağlanabileceği üzerine kafa yorduğu bir proje idi. Halkçılığın köye ve kırsal yapıya bakış açısı genellikle ‘milletin efendisi’ olarak yüceltilen köylünün nasıl kapitalist bir üreticiye dönüştürülmeden ve Pazar ekonomisine eklemlenmeden köyde tutulabileceği sorunsalı etrafında şekillenmekteydi. 1930’lu yıllar boyunca amaçlanan, Türkiye’de küçük köylülüğün yaygınlaştırılması oldu” (Kansu, 2009, s. 266).

Dolayısıyla 1930’ların köycülüğü, köylünün görünürlüğüne arttırılmasından çok onun kırsaldaki yaşamına devam etmesi ve millî kimliğin kuruluşunda ihtiyaç

duyulan dinamik ve kültürel kaynak olarak orada gizli ve saklı kalmasını sağlamıştır. Karaömerlioğlu'ndan aktaracak olursak: “Kemalist halkçılık, orta sınıf popülizminin yörüngesindedir. Belki milliyetçi köycülük söyleminin açılımları dışında, aşağı sınıflar görülmez/görünmezleştirirler. Millî kimliğin taşıyıcılığından soyunmuş ‘yalın’ haliyle halk, yani ahali, tekinsiz sayılır. ‘Cahil yığınları’ modernleşme ülküsü ve toplum düzeni/intizamı/inzibatı açısından tehdit olarak görülürler” (2009a, s. 282). Bu nedenle köycülük Kemalist söylemin sınırları içerisinde, girişi bir dağın eteğindeki kuytu bir yerde açılmış, uzaktan görünmeyen; ama içerisinden cevherlerin çıkarılacağı bir maden gibi görülmektedir. Onu tekinsiz kılan ise, bu madenden ne çıkacağının bilinmeyiştir.

Bu noktada Freud’un *tekinsiz* kavramsallaştırmasına değinerek tartışmamızı psikanalizin alanına genişletmemiz gerekiyor. Freud’a göre *tekinsiz* kavramı, “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür” (1999, s. 326). Dolayısıyla ortaya çıkan bu korkunun temellendiği yer, özneye içsel alandır; “tekinsiz gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir” (Freud, 1999, s. 347). Dolayısıyla Kemalist söylemde halkın zaman zaman tekinsiz görülmesinin sebebini, Freud’un *tekinsiz* kavramını devreye sokarak tartışmamız gerekmektedir. Kemalist söyleme eklemlenen bir köycülük anlayışına göre hars, bu alanda oldukça iyi bir şekilde korunmuş ve saklı bir cevher gibi orada çıkarılmak için öylece beklemektedir. Buna karşın halka ait bu sosyo-simgesel alana doğru her yönelim, bu alanda farklı dinî ritüellerin, farklı cemaatlerin kültürlerinin ve Osmanlı kültürünün sebep olduğu -aşırı- çeşitliliğin halihazırda bulunduğunu göstermiştir.

Freud’un öne sürdüğü gibi *tekinsiz* şey(ler), dışarıdan gelen; ama aynı zamanda öznenin içinde barınan öğelerdir (1999, s. 332) ve Kemalist söylemdeki bu karşılaşmalarda ortaya çıkan *tekinsiz* deneyimlerin tümü “gerici”, “yobaz”, “şeriatçı”, “yabancı devletlerin kışkırttığı”, “cahil” gibi düğüm noktalarına sabitlenerek

toplumsalın kurgulandığı alanının dışına itilmiştir (Şahin, 2016, s. 51). Köycülüğün 1930'lara uzanan düğüm noktasının, aynı zamanda içerisinde *tekinsiz* şey(ler)in deneyim(ler)ini, toplumsalın sınırları içinde bir türlü başa çıkılamamış olan o sert çekirdeği, dikiş işlemi ile bir türlü sabitlenememiş bir fazlalığı, toplumsaldaki töz ile özne arasında bir türlü kapatılamayan o yarığı barındırmaktadır. Özellikle 1950'lerde bu yarığın iyice belirginleşmesi nedeniyle Kemalist söylemin 1960'lardaki genişlemesinde köycülük, oldukça *tekinsiz* bir alan olarak görülmüştür diyebiliriz.

Dolayısıyla Köy Enstitüsü mezunu aydınların “köy gerçeği” ile ilgili yazılarının ve eserlerinin her birinin, aynı zamanda 1930'ların köycülüğünden arda kalmış olan bu kalıntı ile başa çıkmanın bir yolu olarak görülmesi gerekmektedir; zira bu dönemde toplumsalın tözü ile özne arasındaki kapanmaz boşluk, köylülüğün bir fazlalık olarak araya yerleştirilmesiyle ideolojik dikişin ötesinde yapılanan bir fantazinin devreye sokulmasını sağlamıştır. Cem Karaca'nın 1960'lardaki bu köylülük etkisine dair verdiği demeçler bu bağlamda oldukça önemli tespitlerden oluşmaktadır:

“Bir Türkiye entelijensiyası bir köylülüğe prim verme sürecini yaşadı. Yani, İstanbul kökenli aydınlar yıllar yılı Anadolu'yu hor gördükleri veya görmezlikten geldikleri ya da en azından gereken ilgiyi göstermedikleri ve vicdan azabından yola çıkarak birdenbire aşırı bir köylüleşme sürecine girdiler. 1960 ihtilali ve 62 anayasasının, 65'te TİP'in 15 milletvekiliyle parlamentoya girmesinden, işte köylülerimiz, halkımız edebiyatının gelişen bir tavrıdır bu. Romanda Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Orhan Kemal'de köylülüğü görürüz. Bizi de etkiledi. Bu bizim önümüzde sosyal içerikli bir şeyler söyleyip memleket meselesine sahip çıkmamız ve söylemimiz açısından ışık tutan tek insan Ruhi Su. Ruhi Su da türkü söylüyor, biz de rock'ın isyanını türküyle karıştırarak dile getirmek gibilerinden bir tavır oluştu” (akt. Ok, 1994, s. 70).

Dönemin önemli tanıklarından ve aktörlerinden biri olan Karaca'nın röportajında bahsettiği hususlar, köycülüğün alternatif bir düğüm noktası olarak karşımıza çıktığı ve buradan alternatif bir kültürel alanın oluşarak müziği de kapsayacak şekilde geniş bir alana yayıldığını bize göstermektedir. Buna karşın Kemalist söylemin 1960'lardaki yapılanmasında köycülüğü, az önce bahsettiğimiz düğüm noktalarını

devreye sokarak söylemin sınırları dışında bırakması, 1930'ların yapılanmasındaki *itkiyi* takip eder bir şekilde, müzik alanındaki ideolojik etkinin tekrar devreye sokulmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Karaca'nın da atıfta bulunduğu Ruhi Su'nun önemli bir figür olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Zira Su, türkülerin derlenme sürecinde törpülenen bütün fazlalığı taşıyan bir sanatçı olarak müzik tarihimizde önemli bir figüre dönüşmüştür.

Türkülerin derlenmesi sürecindeki ideolojik etki ile eserlerin armonizasyonunda makam geleneğinin belirleyiciliğini kırmak için komaların, “arızalı” seslerin törpülenerek Batı'nın tampere sistemine göre “düzene” sokulduğu ve böylece halk müziği makamlarına veya usullerine herhangi bir gönderme yapan eserlerin TRT repertuvarına alınmadığı bir işlem söz konusu olmaktadır (Ayas, 2015, s. 231). Ayrıca TRT'deki bu derlemelerde Kazak Abdal, Pir Sultan Abdal, Dadaloğlu gibi halka mal olmuş ozanlarının içinde isyâna, başkaldırıya, direnişe yönelik sözler barındıran türküler de benzer bir şekilde dikişe tabi tutarak derlemelerin dışında bırakılmıştı. Bütün bu kriterlerin yanında, yeni bir halk müziği eseri anonim değilse, yaratıcısı biliniyorsa veya bir makama, bir usule göre düzenlenmişse yine repertuvara alınmamaktaydı (Stokes, 2012b, s. 91). Böylece Âşık Mahzunî Şerif, Neşet Ertaş, Âşık Nesimi Çimen gibi bu geleneğin önemli ustaları ve eserleri uzun bir süre boyunca TRT'de kendilerine yer bulamamıştır.

Bu yapının kapsadığı alanın dışında kalan bu türküler, plak sektörünün gelişmesi sayesinde 1960'larda halka ulaşmayı başarmıştır. Ayas'a göre bu dönemde “solun devrimci akımlarına mensup olanlar”, “devrimci bir içeriğe sahip” bu ürünleri benimseyerek, bunlar dışında kalan neredeyse bütün müzikleri “burjuva müziği” olarak değerlendirmiştir (2015, s. 257). Ruhi Su'yu önemli kılan nokta ise “Batılı şan tekniğiyle opera aryasına benzer şekilde icra ettiği halk türkülerini” ile resmî kurumlardan dışlanan müzisyenin, “sol çevrelerde adeta Kemalist projenin başarıya ulaşmış bir

örneği” olarak görülmesi ve “Batı tekniğiyle işlenmiş halk müziği” şablonunu geliştirmeyi başarmış olmasıdır (Ayas, 2015, s. 257). Su, Drama Köprüsü gibi TRT repertuvarına alınmamış türküleri, sözlerini değiştirmeden söylemiş ve bağlaması ile usulüne uygun çalarak ondaki geleneksel unsurları da korumuştur. Aynı zamanda bu türküleri Batılı şan tekniğini kullanarak söylediği için, Kemalist müzik anlayışının öngördüğü; ama bir türlü gerçekleştiremediği o sentezin, sol entelejansiya tarafından başarılı bir örneği olarak görüldüğünü söyleyebiliriz.

Bu bağlamda Ruhi Su, 1960’ların halk müziğinde Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Mahsuni, Âşık İhsani gibi isimlerin şekillendirdiği ve “sosyal sorunlara duyarlı sol kesimler” tarafından benimsenmiş olan protest üslubun bir temsilcisidir (Çanlı, 2018). Âşık geleneğinden farklı olarak Ruhi Su’nun “konservatuvar eğitilmiş bas bariton sesi” ve “düzgün yorumu” müziğimizde yeni bir kanal açmıştır (Meriç, 2017b, s. 61). 1960’larda plakları ile ünlenen Ali İzzet Özkan, Âşık Mahsuni, Âşık İhsani ve Ruhi Su gibi isimlerin oluşturdukları bu geniş kültür, toplumsal muhalefetin güçlendiği 1970’lerde “üzerine sağlam yapılarla inşa edilen” Anadolu Pop/Rock akımının bir anda gelişmesini sağlamıştır (Meriç, 2017b, s. 46). Murat Meriç, TRT’nin özellikle 1970’lerde Neşet Ertaş ve Mahsuni Şerif’i “özü bozuyor” gerekçesi ile özel günler haricinde bir defa bile olsun ekrana çıkarmadığına dikkat çekmektedir (2017b, s. 61-62). Bu durumun sebebi, 1960 askeri darbesi ile yapılan “daha özgürlükçü anayasa”ya rağmen, 1963 yılında yapılmış olan ilk “Beş Yıllık Kalkınma Planı”nın sanatla ilgili bölümünde, “Batı sanatının yurtta, Türk sanatının dünyada tanıtılması için güzel sanatlara önem verileceği” belirtilmesi; ancak müzik ile ilgili kararların alınmasının ikinci beş yıllık plana bırakılmış olmasıdır (Çanlı, 2018).

Dolayısıyla sanat konusunda ne yapılacağı söylemin uzamında belirlenmiş olmasına rağmen, müzik alanında ne yapılacağı belirsiz olsa da, ne yapılmayacağı oldukça belirlidir; özü bozan her şey yasaktır. Bu bağlamda 1930’ların politikasından

farklı olarak artık, Batı müziği ile Türk müziği arasında bir sentezin oluşturulması yerine, Batı'ya ait olanın ülkeye yayılması gerekliliği ön plana çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu düğüm noktasının, 1960'lardaki müzik anlayışını yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Nitekim Kahyaoğlu, TRT'de 1950'lerden sonra devreye sokulan ve radyoda hangi şarkıların çalınacağına “denetimden geçmek kaydıyla” izin veren komisyonun desteklediği müzik türünün “Batılı hafif müzik” olduğunu belirtmektedir (2002, s. 75). Kısacası, 1960 darbesi sonrası uzamı genişleyen söylemin etkisi ile yeniden yapılanan Kemalist müzik anlayışının çerçevesi, yine Batı'nın müzik sistemi merkeze alınarak çizilmiş; ancak bu defa popüler Batılı hafif müziği eserlerinin radyoda çalınması bir strateji olarak belirlenmiştir.

Kahyaoğlu'na göre bu dönemin popüler müziğinde, 1950'lerin ikinci yarısında popülerleşen yabancı şarkıların etkisiyle gerçekleşen ve gençliği kucaklayarak onu sevgiyle yoğuran bir temaya geçiş görülmektedir (1994a, s. 60). Bu bağlamda 1960'ların başlarında Erol Büyükburç bu türün en önemli yıldızı olarak parlamış ve Ayten Alpman, Ayla Algan, Ertan Anapa, İlham Gencer gibi isimler ile bazı orkestra şeflerinin de etkisiyle birçok müzik türü pop müzik alanına girmiştir; ancak bu müzisyenlerin neredeyse tamamı yabancı dilde şarkılar bestelemiş veya yabancı şarkılar icra etmiştir (Kahyaoğlu, 1994a, s. 60-61). Burada 1960'lardaki politik ve ekonomik yapının belirgin etkisini görebiliriz. Türkiye'ye yabancı müzik türleri ve bu türlere ait şarkılar, 1950'li yıllarda ithalatın serbest bırakılması ile girmiş ve “bu türlere ait şarkılar da aynı mal ve hizmetlerde olduğu gibi dışarıdan hiç değiştirilmeden” alınmıştır; ancak 1960'larda ithal ikameci ekonomiye geçiş ve müzik alanında yabancı orkestralara getirilen “beraberinde bir Türk grubu ile çalmak” zorunluluğu gibi kısıtlamaların etkisiyle müzik üretimindeki altyapı da ithal ikameci şekilde gelişmiştir (Çanlı, 2018).

Murat Meriç, bu dönemde İstanbul merkezli olarak kurulan grupların, müziğimizin gelişiminde oldukça önemli bir etkisi bulunduğunun altını çizmektedir:

Yeni kurulan gruplar ağırlıklı olarak İstanbul’da konserler verdikleri ve yabancı radyoları dinleyerek öğrendikleri şarkıları yorumladıkları için “yorumun mümkün olduğu kadar az” ve şarkının “orijinaline ne kadar yakınsa o kadar ilgi ve itibar” gördüğü bir kültür gelişmiş, bu müzisyenlerin provalarda çalışmaya başladıkları ilk bestelerinin tümü de İngilizce sözlü olmuştur (2017b, s. 30). Ayrıca yabancı orkestraların Batı müziğine daha hâkim oluşu, geniş repertuvarları ile dinleyicileri eğlendirmesi nedeniyle bu dönemde “çok moda” oluşu (Meriç, 2017b, s. 59) da yeni kurulan grupların yabancı popa olan ilgisinin sebebi olarak görülebilir. Müzikteki bu değişim sonuçta, “Türkçe söylemenin ‘ayıp’ sayıldığı” ve bütün bestelerin İngilizce yapıldığı bir dönemin (Meriç, 2017b, s. 43) zeminini hazırlamıştır. Elbette bütün bunların yanında, devletin topyekûn kontrolünde bulunan kitle iletişim araçlarının da belirleyiciliğinin bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Askeri darbe sonrasında Türkiye’nin temel sorununun “kalkınma” olduğuna karar verilirken millî kalkınma ve demokratikleşme yolunda kitle iletişim araçlarına büyük bir rol verilmiş ve TRT burada oldukça önemli bir kurum olarak görevlendirilmiştir (Kaya, 2009, s. 240). Kocabaşoğlu, 1960’larda eğlence programlarının arttığının; ancak aynı zamanda toplumun bilinçlenmesine yönelik yayınların ön plana çıktığının altını çizmektedir (2010, s. 486). Bu bağlamda 1927 ve 1964 yılları arasında siyasî iktidara bağımlı bir “hükümet sistemi” yayıncılığı yapan devlet radyosu, ilk olarak 1961 Anayasası’nda özerk bir kurum olarak kabul edilmiş ve 02.01.1964 tarihli, 359 sayılı Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu Kanunu yayıncılık sistemi, “hükümet sistemi”nden “millî radyo sistemi”ne dönüştürülmüştür (Baykal, 2021, s. 107-108). Bu gelişmelerin tümü, TRT’nin yayın denetim niteliğini etkileyerek “toplumu bilinçlendirmenin, dönüştürmenin ve yönlendirmenin yegâne araçları” olarak görülen radyoda ve televizyonda sıkı bir denetim yapısının kurulmasına yol açmıştır (Baykal, 2021, s. 107). TRT’nin 1966 yılında denetime başlayan Merkez Program

Dairesi Başkanlığı, yayınları sansürden geçirmek, yayın yasağı koymak ve bir yayını durdurmak gibi birçok yetkiyle donatılmıştır (Göçüklü'den akt. Baykal, 2021, s. 108).

Bu denetim mekanizması, yalnızca TRT'de yapılan programların denetimi ile sınırlı kalmamış, tıpkı 1930'larda olduğu gibi Kemalist söylemin belirlediği sınırlar içerisinde bir müzik kültürünün gelişmesi için de devreye sokulmuştur. Küçükkaplan, pop müziğin gelişiminde belirgin bir rol oynayan ve “devletin popüler müziğe bakışını ve kültür sanat politikalarını da yansıtan” TRT bünyesindeki Merkez Denetleme Kurulu'nun bu dönemdeki görevinin “radyo ve televizyonda yayınlanacak şarkıları denetlemek ve uygun bulmadıklarını ayıklayıp” elemek olmasına rağmen, özellikle 1970'lerde “çalgının akordunun tutmadığından entonasyon konusuna dek birçok hususta mesnetsiz ve anlamsız gerekçelerle şarkıların yasaklandığını” ve bu duruma birçok müzisyenin tepki gösterdiğini belirtmektedir (2015, s. 96). TRT içindeki bu denetleme mekanizması aynı zamanda Ruhi Su, Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif gibi birçok ismin kitle iletişim araçlarından yasaklanmasını sağlamıştır. Her ne kadar bu isimler plaklarını kaydetme imkânı bulabilmiş olsalar da devlet kontrolündeki medyadan dışlanmış olmaları, aynı zamanda onların kendilerini tanıtım imkânlarını azaltmış ve dolayısıyla sahne alacakları mekânları da sınırlamıştır.

Dönemin önemli entelektüellerinden Erdem Buri, 1965 yılına gelindiğinde dönemin ruh halini yansıtırçasına dostlarına şu cümleleri kurmuştur: “Tülay'ın şarkılarına radyoda olsun, kulüplerde olsun sansür var. Ruhi Su'yu konuşmayalım... Bu kadar büyük bir şarkıcı neden şarkı söyleyecek yer bulamasın da, hayatını kazanmak için Yapı Kredi Bankası'nda çalışsın?” (Buri'den akt. German, 2019, s. 116). Dolayısıyla pop müzik kültürünün yabancı pop şarkıları etrafında geliştirilmeye çalışıldığı kültürel ortamın üzerine TRT'nin denetim ve sansür mekanizması ile uyguladığı baskının yerleşmesi, 1960'ların müzik kültüründeki ideolojik etkinin müzik alanında, 1930'lardan daha geniş bir alanı kapsayan; ama son kertede 1930'dakine

benzer bir şekilde toplumsal sınırları içinde belirlenmiş müzik türlerinin ön plana çıkarıldığı bir dikiş işleminin nasıl yapılandığını bize göstermektedir.

Bu yapılanma, 1960'ların ilk yarısında bir çeşit dile dönüş hareketi ile ilk ürünleri verecek olan ve 1970'lerde bu ideolojik fantazinin ötesine yerleşmeyi başarak olan Anadolu Pop/Rock akımının ortaya çıktığı zemin olarak oldukça önemlidir. Martin Stokes'a göre Türkiye'nin 20. yüzyıldaki gelişimine ve Batılılaşma sürecine paralel olarak kitle iletişim araçları özel bir rol üstlenmiş ve resmî kültürün ulusal bir medya politikası ile yapılandırılması sürecinde müzik de bu politikaların kapsamında yer almıştır (2012a, s. 97-98). Devreye sokulan modernleşmeci bir kültür politikası ile Batılılaşma hedefi, bu politikaların temelini oluşturma konusunda belirleyici olmuştur (Zürcher, 2007, s. 271-283). Kemalist söylemin buradaki belirleyici etkisinin, muasırlaşma hedefine ulaşmak için Batı'nın müzik tekniği ile Türk müzik kültürünün has ve bozulmamış ürünleri arasında bir sentez gerçekleştirilebileceği üzerine kurulmuş olduğu daha önce tartışılmıştı. Kemalist söylemin anlam alanında kurulan bu müzikal fantazi, Osmanlı'nın kültürel yapısına yerleşen farklı kültürlerin bozucu etkisini, muasır medeniyetlerin tekniğini devralarak çağı yakalayan; ama aynı zamanda harstaki cevheri de keşfederek geçmişini de kurtarmayı başaran bir işlem ile çözebileceğini sahnelemekteydi.

Buna karşın, özellikle TRT'nin derleme çalışmalarında araştırılan türkülerin eklemlendiği makam geleneğindeki mikrotonların Batı tekniğinde bir karşılığının olmaması ve türkülerin halk geleneğindeki icrasında notasyona dayalı bir standartlaşmadan ziyade, her icracının türküyü kendi usulünce değiştirerek çaldığı doğaçlama usulü nedeniyle cevherin kendisi bir türlü tam olarak ortaya çıkarılamamıştır diyebiliriz. Bir kitle iletişim aracı olarak radyo ise bu müzik anlayışındaki temel eksiği örtbas edecek bir imkân sağlayabilmiştir. Kemalist söylemin kurguladığı bu müzik anlayışı, yapılan araştırmalarda ve derleme çalışmalarında aradığı temel düğüm unsuru

olan o cevheri bir türlü bulamadığı için, Türk müziğinde bulunacağı varsayılan bir fazlalığın ideolojik etkiyle fantazi sahnesinde ortaya çıkarılması elzem haline gelmiştir. Devlet kontrolündeki kitle iletişim araçlarının üstlendiği rol de tam olarak budur; fantazinin yapılanması söylemsel uzamın, onun dolaşıma sokulması ise kitle iletişim araçlarının etkisi ile gerçekleştirilmiştir. İlaslan'ın belirttiği gibi, radyonun 1930'lardan itibaren konservatuvarlar, halkevleri gibi kurumların yanında “çok sesli Batılı bir müzik kültürünün geliştirilmesi” için önemli bir rol atfedilen bir kurum olmuştur (İlaslan, 2023, s. 76-77). Bu durumun temel sebebinin de ikisi arasındaki bu ilişki olduğunu söyleyebiliriz.

Kemalist söylemin uzamındaki genişlemelerin her birinde, gösterenler zincirine yeni halkalar eklenmiş ve anlam alanının kapsamı genişletilmiştir. Bu bağlamda müzik de ideolojik bir alan olarak yapılandığından, uzamdaki bu genişlemeden doğrudan doğruya etkilenmiştir. Radyoda hangi müzik türlerinin yayınlanacağını belirlenmesi “modern ulusal bir müzik inşa etme adımlarında ana kaynak olarak görülen müzik tür ve anlayışları” ile paralel bir şekilde yapılmış, ulusal müzik inşası için ilk dönemlerde Anadolu halk müziğini temel alınırken daha sonraları klasik Türk müziği de radyonun yayınlarına eklenmiştir (İlaslan, 2023, s. 76). Demokrat Parti'nin müzik alanındaki alameti farikası, yalnızca türkülerin yayın sürelerinin arttırılması ile değil, aynı zamanda Osmanlı musikisini bu alana geri çağırmasıyla ilişkilidir. İlaslan'ın dikkat çektiği hali ile 1950'lerin ekonomik liberalleşme adımları beraberinde, devlet radyolarının reklam almaya başladığı bir süreci getirmiş ve müzik sektöründe hızla popülerleşen hafif Batı müziği, bu reklamlarda sıkça kullanılırken yayınlanan reklamların en çok dinlendiği program ise “Zeki Müren'le Başbaşa” olmuştur (2023, s. 80-81).

Devlet radyolarındaki bu yapılanmaya karşın dinleyici oranlarının düşük kalması, 1960'lara gelindiğinde bu yayınların “çağdaş çok sesli Türk müziğinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasında yetersiz” kaldığı görüşünün yaygınlaşmasıyla

sonuçlanmıştır (İlaslan, 2023, s. 83). 1960’lardaki teknolojik gelişmelerin de burada oldukça önemli bir rol oynadığını unutmamamız gerekmektedir; zira 45’lik plakların ve bu plakları çalan yeni tür pikapların piyasaya girmesi ile halkın müziğe erişimi kolaylaşmıştır (Meriç, 2017a, s. 993). Dolayısıyla 1960’ların yapım şirketleri, müzisyenler ve dinleyiciler için oldukça verimli bir pazar alanının oluştuğu ve özellikle yeni pop müzik türlerinin büyük şehirlerde yaygınlaştığı bir döneme işaret ettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Kahyaoğlu, 1960’ların başında İstanbul’da gelişen ve Batı’daki pop müzik kültüründen izler taşıyan yeni bir müzik kültürü geliştiğini şu satırlarla özetlemektedir:

“Özellikle, en büyük kent olan İstanbul’da Batı’daki pop müzik çizgisinden esintiler taşıyan ve dinleyici kitlesi hızla çoğalan sanatçı ve topluluklar ortaya çıkmaktadır. Bu gruplarda, birbirinden farklı pop müzik tarzlarına eğilimler gözlenmektedir. Avrupa merkezli; Fransız, İspanyol, İtalyan müziklerinin yanında Amerika’daki müzikal serüvenin, müzikseverleri etkilediği gözlemlenir. Rock’n Roll, bu noktada en yaygın pop çizgisi durumundadır. Caz, soul ya da folk müzik çizgileri Rock’n Roll’a oranla biraz daha az bir kesimin odağı olacaktır. *Hayat* ve özellikle *Ses* gibi dergiler bu müziğe sayfalarını hızla açmaya başlarlar. Değindiğimiz tüm türlerden, o günün gündemini belirleyen listeler yayımlanmaya başlanır. Bu listelerde, her yabancı dilden parçanın yanında, çok az sayıda da olsa, Türk müzisyen ve toplulukların ürünleri yer almaktadır. (...) Teknik açıdan, pop müzik enstrümanlarında önemli bir gelişme izlenir. Tınılar ve müzikten alınan hazda önemli bir sıçrama söz konusu olmaya başlar. Org, bas ve davul artık ‘özel’ bir enstrüman olarak belirginleşmektedir” (Kahyaoğlu, 1994a, s. 60).

Bu bağlamda 1960’ların başında gelişen İstanbul merkezli pop müzik kültüründe farklı türlerin bir arada bulunduğunu; ancak her ne kadar yerli müzisyenler ile yerli gruplar popülerleşse de genel olarak, yabancı pop şarkıların belirgin bir ağırlık taşımaktadır. Burada dikkat etmemiz gereken önemli bir husus, Çelik’in tespitinde olduğu gibi Kemalist söylemin uzamının 1960’lardaki genişlemesinin etkisidir. Özellikle 1964 yılına kadar hükümete ait bir propaganda aracı olarak işleyen radyoların katı bir şekilde oluşturduğu denetim ve sansür mekanizması, radyoda Kemalist söylem için 1930’lardakine benzer bir yapılanmanın söz konusu olduğu anlamına gelmektedir.

Bu genişleme ile 1960 askeri darbesi sonrasında Demokrat Parti dönemindeki yayın politikalarına karşıt bir söylemsel strateji ortaya çıkmış ve radyoda ağırlığı azaltılan geleneksel müzik yayınlarından arta kalan süreler, Batı'daki popüler hafif müzik ürünlerinin yayınlanması için kullanılmıştır.

Dolayısıyla Kemalist dikişin 1960'larda, 1930'ların müzik anlayışını kısmen devam ettirdiği; ancak dünyada ve ülkemizde gelişmekte olan pop müzik kültürünü de kapsayarak genişlediği açıktır. Örneğin bu dönemde TRT repertuvarındaki türküler radyolarda çalınmaya devam etmiştir; ancak bu türkülerin derlenmesi sırasında devrede olan ideolojik dikiş nedeniyle onların usullerindeki ve icralarındaki çeşitlilik, farklılık sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda TRT repertuvarlarında halk müziğinin “şartlara, döneme, kişiye, ortama göre” değişerek çeşitlenen ve doğaçlamaya dayanan geleneğinin terk edildiği, bu eserlerin notasyonla sistematik bir biçimde standartlaştırılarak “halkın icrası”nın öneminin ortadan kaldırıldığı bir işlem devrededir: Notasyona alınma işleminde komalı sesler kullanılamamış ve makam geleneğindeki mikrotonlar kaybedilmiş, böylece icrada karşımıza çıkan “her alt kültürün kendine has müzik nitelikleri”nin planlı bir şekilde düzeltilmeye çalışıldığı bir süreç söz konusu olmuştur (Duygulu, 2018, s. 45-50).

Dolayısıyla Aşık Mahsuni Şerif, Aşık Nesimi, Neşet Ertaş, Ruhi Su isimlerin devlet radyolarından sansürlenmesi de yine bu dikiş işlemi ile ilgili olduğunu tekrar hatırlatmamız gerekmektedir: Düzeltilmesi, standartlaştırılması mümkün olmayan bir müzik kültürünün taşıyıcıları bu alanda belirdikleri her an, dikiş işlemine içkin bu tutarsızlık kendisini gösterebilecektir. TRT'nin halk müziği repertuarı ise, Batı'nın müzik sistemine uygun bir şekilde yapılanmış, çok sesli olmayı başaramasa da notasyonun devreye sokulmasıyla standartlaştırılabilmiş bir müziğe ulaşabildiğimizi sahneleyen bir fantazidir. Halk müziği geleneğine eklemlenen çağdaş ozanların bu sahnede belirdikleri her an bu fantazide sahnelenen müzik anlayışı, kendi zeminini

kaybedecektir. Buna karşın, 1950’lerde ülkeye giren yabancı pop müzik ürünleri ise - her ne kadar yüksek sanattan farklı bir konumda kabul edilse de-, Kemalist müzik anlayışında önemli bir düğüm noktası olarak işleyen bu notasyona ve standartlaşmaya dayanan müzik anlayışı ile doğrudan doğruya ilişkilidir.

Bu noktada Kemalist müzik anlayışını 1960’larda yapılandıran dikişin belirli ilkeleri takip edecek bir şekilde yapılanmış olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Bu bağlamda “müziksel kanon” kavramını devreye sokabiliriz; zira bu kavram, “kutsallaştırılan müziksel değerleri ve bu değerleri taşıyan ‘ölçüt’ler, ‘örnek’ler olarak konumlandırılmış eserleri anlatır” ve bu haliyle “tarihsel anlatının en başındaki ‘cetvel’den pek farklı değildir. Bir standardı, ‘değişmez bir kutsal ölçüt’ü ifade eder” (Sönmez, 2012, s. 41). Bu nedenle Kemalist söylemin kültürel alanı topyekûn müdahale ederek yapılandığı süreçte müzik alanındaki yapılanma, belirli kanonların kutsanmasıyla ortaya çıkmıştır. Sönmez’e göre “cumhuriyetin kurucu sosyal yapılanım politikalarından gelen temel kanonlar”; (1) çokseslilik, (2) oturtum, (3) notasyon ve performans, (4) dinleyici davranışı olarak oluşmuştur (2012, s. 42-49). Bu dört temel kriterin, Kemalist müzik anlayışının dört ana düğüm noktası olarak yapılandığını pekâlâ söyleyebiliriz.

TRT derlemelerinde türkülerin repertuvara alınışı sürecinde devrede olan şey de bu dört kriterin sürekli olarak devrede olmasıdır. Öncelikli olarak TRT halk müziği orkestraları ve korolarının devreye sokulmasıyla çokseslilik sağlanmaya çalışılmıştır. Oturtum, “çoksesli bir örgüde çalgıların/partların görevlendirilmiş düzeni” anlamına gelmektedir (Sönmez, 2012, s. 47). TRT repertuvarında halk müziği eserlerinin bir orkestra ile çalınıyor oluşu, bu orkestranın en başından bir düzene göre yapılandırıldığı anlamına gelmektedir. Halk müziği geleneğindeki tek sazlı icradan farklı olarak TRT repertuvarında birden fazla sazın yer aldığı orkestralar kullanılmıştır. İşin ilginç yanı, buradaki sazlar birden çok olsa da her birinin icra sırasında bastığı nota aynıdır; yani ses

çok sazdan çıkıyor olsa da sazların oturtumu aynı notayı aynı anda çalacak şekilde düzenlenmiştir. Bunun sebebinin üçüncü kanonda söz konusu olan notasyon ve performansa verilen önem olduğunu söyleyebiliriz.

Bu kanon, klasik batı müziğinin üzerine temellenmiştir: “Bir standardizasyon göstergesi olarak batı müziği notasyonu ve bu bağlamda o notasyon hem deşifrasyon hem de icra anlamında hakim, ‘usta’ müzisyenlerin gerekliliği, klasik müziğin kutsal ölçütlerindendir” (Sönmez, 2012, s. 48) Dolayısıyla derlemelerde türkülerin notasyona alınması bu standardizasyon için yeterli değildir; çünkü icranın “usta” müzisyenlerden oluşan bir orkestra tarafından yapılması ve orkestranın oturtum düzenine göre, bu notasyona sıkı sıkıya bağlı kalarak eserin standart bir şekilde çalınmasını sağlaması gerekmektedir. Son olarak dinleyici davranışının bu kanonlara eklenmesi, yapılan müziğin ne kadar ciddi bir iş olduğunun belirlenmesi için önemlidir: Klasik batı müziği “ciddi müzik” olarak nitelendirilmiştir ve “eğlence için dinlenmez”, “kutsiyet atfedilen orkestraya ve müziğe gereken saygı gösterilir; nerede alkışlanıp nerede susulacağına dair kriterler çerçevesinde ‘adaplı’ bir dinleme gerçekleştirilir ve dönülür” (Sönmez, 2012, s. 49). Bugün halen TRT’nin halk müziği orkestrasında bu kanonların sıkı sıkıya korunduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. İster bir halk müziği korosu performansı olsun ister halk müziği orkestrası, sahnede bizi her zaman ciddi giyim kuşama sahip müzisyenler, aşırı ciddi bir şekilde beklemektedir.

Dolayısıyla Kemalist müzik anlayışının kuruluşdaki belirleyici etkisi, 1960’larda bu kanonlara olan bağlılığın devam etmesi nedeniyle oldukça belirgindir. Bu dönemde radyolarda hafif batı müziği örneklerinin de belirgin bir şekilde yer alması hem söylemin uzamının genişlemesi hem de bu kanonlarla olan ilişkisi nedeniyle söz konusu olmuştur. Bu duruma bir örnek olarak Tülay German’ın, İstanbul Radyosu’nda için Erdem Buri’nin 1962 yazında hazırladığı “Yaz Rüzgârı” programı ile ilgili paylaştığı anekdotları gösterebiliriz (1996, s. 85-87). Söylediği yabancı caz şarkıları ile ünlenmiş

olan German, programın yapımcısı Şerif Yüzbaşıoğlu'ndan gelen teklifi yazın çalışmak istemediği için reddetmiş; ancak provaların yapıldığı karavana bir nezaket ziyaretinde bulunmuştur. Burada İstanbul'un önemli müzisyenlerinden Hırant Lüksiyen, Erol Büyükburç ve programın sunucusu Erdem Buri ile karşılaşır. Buri, German'ı bir emrivaki ile ikna eder ve üç yabancı caz parçasından oluşan repertuarı belirlerler (German, 1996, s. 86). German, kendi repertuarında da yer alan bu üç şarkıyı kaydetmelerinin, Buri'nin provalarda “tam bir *mükemmeliyet* arıyor” oluşu nedeniyle çok uzun sürdüğünü belirtmiştir (1996, s. 87).

Burada önemli olan bir diğer husus, programa davet edilen İstanbul'un önemli pop müzisyenlerinin biri dışında tümünün yalnızca yabancı hafif müzik türünde şarkılar söylüyor oluşlarıdır. Erol Büyükburç, 1960 yılında kendi bestesi olan ve İngilizce sözlere sahip “Little Lucy” plağını yapmıştır (NTV, 2019). Buradan hareketle müzikal kanonlardaki bu kutsal ilkelerin sonuna kadar korunduğunu pekâlâ söyleyebiliriz; zira davet edilen solistlerin sahneleri ve yayımladıkları plaklar tamamen yabancı repertuvardan oluşmaktadır. Žižek'in altını çizdiği üzere insan, sadece belirlenmiş maddi koşulların bir ürünü değildir; çünkü bu maddi koşulları öznelleştirirken devreye giren bir özgürlük marjına da sahiptir (Fiennes, 2012). Büyükburç'un 1960 yılında İngilizce sözlerle de olsa ilk yerli besteyi yapmasını sağlayan şey de tam olarak bu özgürlük marjıdır. Aynı marj, bu programda tanışan Buri ile German'ın 1964'teki “Burçak Tarlası” kaydı ile Anadolu Pop/Rock akımını başlatan müzikal kırılmayı gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Buna karşın, 1962 yazında İstanbul Radyosu'nda yapılan müziğin sınırları o kadar katı bir şekilde belirlenmiştir ki, burada repertuvara alınacak şarkılar ve bu şarkıların nasıl çalınıp söyleneceği çoktan belirlenmiştir.

Bu noktada Buri'nin konumu üzerinde özellikle durmamız gerekmektedir. Buri, Paris'teki IDHEC'de (Yüksek Sinema Okulu) sinema eğitimini tamamlamış, İstanbul Radyosu'nda yaptığı müzik programlarının yanında Aziz Nesin, Yaşar Kemal,

Selâhattin Hilav, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi ülkenin edebiyat, felsefe ve sinema camiasının önde gelen isimleri ile yakın ilişkiler kurmuş bir entelektüeldir; ama aynı zamanda “operadan nefret eder”, German’ın yorum tekniğini “İyi akort edilmiş piyano gibi çok doğru, hatta bence fazla doğru söylüyorsun,” diyerek yetersiz bulur ve “Zencilere dikkat et. Nasıl hafif düşük söylerler. Bütün havayı o verir” öğütleriyle mikro tonların önemini anlatır, “Sen Türk değil misin? Niye kendi müziğini, kendi dilinde söylemeyesin?” diyerek de repertuvarında türkülere yönelmesini öğütler (German, 1996, s. 88-92). Ayrıca Buri 1960’larda halk müziği geleneğine katkı sağlamak istemiş ve “Aşıklar para kazansın diye” biri Caddebostan’da olmak üzere iki konser organize etmiş, aşıkların kendi türkülerini çalıp söyledikleri bu konserlere olan talebi German, şu cümlelerle özetlemiştir: “Hemen hemen kimse gelmedi. O zamanlar moda değildi!” (1996, s. 101).

Dolayısıyla Buri’nin İstanbul Radyosu’ndaki tavrı oldukça profesyonel olduğunu söyleyebiliriz. Radyo yayınlarında takip edilmesi zorunlu olan ideolojik müzik anlayışına sıkı sıkıya bağlı kalmış ve bu müziksel kanonları oldukça belirgin bir şekilde korumaya özen göstermiştir. Buna karşın onu bir entelektüel olarak özgün ve önemli kılan ayrım noktası, radyo dışında yaptıklarıdır. Buri, İstanbul Radyosu’nda Dave Brubeck’i ağırladığı programın kulisinde ekiple sohbet ederken halk müziğimizde kullanılan 5/8, 7/8, 9/8 gibi aksak ritimlerin önemini anlatmış ve dörtlünün bateristine 5/8 ritmini öğreterek *Take Five* bestesin yapılmasında oldukça önemli bir rol oynamıştır (Erkal, 2014, s. 42). Ayrıca İstanbul Moda’daki evinde sürekli olarak âşıkları ağırlayan Buri, German’ın onlardan halk müziği eğitimi almasını sağlamış ve Anadolu Pop/Rock akımının kilometre taşı olarak nitelendirebileceğimiz *Burçak Tarlası*’nın uluslararası üne kavuştuğu Balkan Müzikleri Festivali’nde çalacak millî orkestrayı ve repertuarı belirleyen isimler arasında yer almıştır (akt. German, 1996, s. 100, 107-108). Buri ayrıca türkülerin batılı hafif müzik kalıpları ile, batılı enstrümanlarla çalınacak şekilde

düzenlenebileceğini savunmuş ve bu düzenlemelerde türkünün ezgisinin yapısını ve içerdiği motifleri korumak için oldukça fazla emek harcamıştır (Onatkut'tan akt. Meriç, 2017b, s. 240).

Bu nedenle Anadolu Pop/Rock akımının başlangıcında Buri'nin görüşlerinin oldukça büyük bir katkısı olduğu açıktır. Zira, Kemalist müzik anlayışındaki kanonların belirleyiciliği Buri'nin görüşlerinin devreye girmesi ile muğlaklaşmış ve özellikle hafif müzikte TRT'nin sıkı sıkıya savunduğu bu müziksel düğüm noktalarının altının oyulduğu bir müzikal deneyim söz konusu olmuştur. Bu müdahale sayesinde 1960'ların ikinci yarısında gelişip ülkenin dört bir yanına yayılacak olan Anadolu Pop/Rock akımının ilk ürünleri verilmiştir. Buna karşın, analiz kısmında öncelikli olarak Erol Büyükburç'a değinmemiz ve ilk yerli beste olan *Little Lucy*'nin buradaki önemini incelememiz gerekmektedir. Eğer Anadolu Pop/Rock akımının, devletin TRT aracılığıyla uyguladığı bu baskıcı politikaların etrafından dolaşılmasını sağlayacak bir özgürlük marjını sağladığından bahsedeceksek, bu marjın oluşumunda Büyükburç'un yaptığı ve plak olarak yayımlamayı başardığı ilk yerli bestenin öncel bir rolü olduğunu unutmamak gerekir. Bu bağlamda, tezin üçüncü bölümünde, Anadolu Pop/Rock akımının geliştiği döneme odaklanılacak ve bu akımın nasıl bir *kısa devre* gerçekleştirdiği, ideolojik fantaziye nasıl katettiği Lacanyen psikanaliz üzerinden analiz edilip tartışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU POP/ROCK'IN BİR “KISA DEVRE” OLARAK ÜÇ EVRESİ

3.1. Anadolu Pop/Rock’a Giden Yol: Dile Dönüş

3.1.1. Anadolu Pop/Rock’ı Önceleyen Hareket: Büyükburç’un “Büyüsü”

Tez çalışmasının bir önceki bölümünde ele aldığımız TRT’nin yayın politikalarındaki belirleyici etkinin, Kemalist müzik anlayışındaki temel müziksel kanonların etkisi olduğu 1960’lı yıllar, ülkenin müzik ikliminde oldukça önemli gelişmelerin ortaya çıktığı bir döneme de rast gelmektedir. Meriç’in altını çizdiği üzere bu dönemin müzik kültüründe ve pop müzik gruplarında, bir şarkının icrası sırasında şarkının orijinaline olabildiğince yakın şekilde çalınması ve yorumun olabildiğince az tutulması “makbul” görülmektedir (2017b, s. 30). Nitekim Küçükkaplan’ın dikkat çektiği üzere “Türkiye’de pop müziğin başladığı yıllar olarak kabul edilen 1950’lerde özgün denebilecek çalışmalardan bahsetmek mümkün değildir” ve bu durum, Erol Büyükburç’un 1961 senesinde yaptığı ve söz/müzik yine kendisine ait olan *Little Lucy* plağı yayımlanana kadar da değişmemiştir (2015, s. 39). Dolayısıyla 1960’lı yılların müzik anlayışında bir kırılma yaşandığı açıktır. Zira hem Büyükburç’un bestesini yapabilmesini sağlayan hem de yerli pop müziğin gelişimini hızlandıran, TRT’nin bütün baskıcı politikalarına rağmen halkın taleplerini dikkate alan bir müzik piyasasının oluştuğunu söyleyebiliriz.

Kahyaoğlu’na göre 1960’larda İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) içindeki müzik yapım firmaları, 1950’lerdeki serbest piyasa hamlelerinin sağladığı imkânı kullanarak farklı müzik türlerine yönelik plaklar yayımlamaya başlamış ve bu nedenle çarşı, yeni gelişen müzik sektörü için bir çeşit merkeze dönüşerek pop müziğin iki ana damarı olacak aranjman ve Anadolu Pop/Rock türünün gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (2002, s. 87). Bu sayede Ruhi Su, Neşet Ertaş, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık

Nesimi Çimen gibi dönemin halk ozanları; Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi arabeskin “baba” isimleri; Barış Manço, Cem Karaca, Moğollar, Selda Bağcan, Erkin Koray gibi Anadolu Pop/Rock akımının genç müzisyenleri; İlham Gencer, Ajda Pekkan, Erol Evgin gibi pop ve hafif müzik yıldızlarının plaklarını yayımlayabilecekleri daha geniş kapsamlı bir müzik alanı oluşmuştur diyebiliriz. Meriç’in satırlarından aktaracak olursak 60’lı yılların ilk yarısı, pop müzik tarihimizde “milat” olarak kabul edebilecek gelişmelerin yaşandığı yıllardır:

“İlham gencer’in *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*’u ve Erol Büyükburç’un *Little Lucy*’si, yukarıda milat olarak andığımız örneklerdir. Bu milatlık hali, ilk olma durumunun bir sonucudur. Bu iki plak yolu açar, gerisi hızla gelir. Taş plak üzerinde yayımlanmış Batı müziği örnekleri dönem itibarıyla azdır: Taş plak denen nesnenin son demleri yaşanmaktadır ve hızla 45’liklere geçilmektedir. 1962 kataloğunda ‘Hafif Batı Müziği’ bölümü açan Odeon, işin öncüsüdür. Andığımız her iki plak da Odeon tarafından ve 1961’de yayımlanmıştır. İlham Gencer tek taş plakla kalırken Erol Büyükburç, beş plak daha çıkarır: *Little Darling / One Way Ticket*, *Little Lucy / Oh Carol*, *Kiss Me / It’s Now Or Never*, *A Lover’s Wish / El Matador* aynı yıl yayımlanırken *You Mean Everything To Me / A Promise* ve *Barcelona / Memories*, 1962 tarihli” (Meriç, 2017b, s. 122).

Dolayısıyla pop müzik ülkemize 1950’lerde girmiş olsa ve bu müzik türünü icra eden orkestralar bu dönemde kurulmuş olsa da, yerli müzisyenlerimiz tarafından bu türde yapılan müziğin kaydedilip yayınlanması 1960’lardaki plak teknolojisinin gelişimi sayesinde söz konusu olmuştur. Bu bağlamda “*Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*”, Bob Azzam’ın o dönem oldukça ünlü olan “*C’est Ecrit Dans Le Ciel*” şarkısına, TRT diskjockeylerinden olan Fecri Ebcioğlu’nun 1960 yılında Türkçe sözler yazması ile ortaya çıkmış ve 1961 yılında İlham Gencer tarafından plağa alınan bu çalışma, “Türkiye’deki popüler müziğin gelişim süreci açısından bir geçiş dönemi olarak” daha sonraları aranjman olarak anılacak çalışmaların önünü açmıştır (Küçük Kaplan, 2015, s. 42).

Aranjman akımına tezin bir sonraki bölümünde Anadolu Pop/Rock ile arasındaki ilişki üzerinden tekrar döneceğiz; ancak şimdilik üzerinde durmamız gereken nokta, bu

dönemde İstanbul’da gelişmekte olan pop müzik kültüründeki çabanın, bir özgürlük marjı sağlanması konusundaki önemi olacak. Eğer ideolojik dikişin kendisi oldukça katı bir şekilde işleyebilseydi ve kültür alanını, özneye hiçbir fırsat vermeyecek şekilde yapılandırabilseydi, Meriç’in dikkat çektiği milât deneyiminin yaşanması da mümkün olamazdı. Küçükkaplan’ın üzerinde ısrarla durduğu üzere pop müzik, ülkemize girdiği tarihten itibaren “tümüyle bir taklitten ibaret” olsa da, bu dönemde gelişen “aranjman ve Anadolu-pop akımıyla kimliğini bulma yolunda” ilerleyebilmiştir (2015, s. 73). Dolayısıyla *aranjman* müziği her ne kadar yabancı şarkılara Türkçe sözlerin yazılarak yapılan ve pek özgün bir yanı yokmuş gibi görünen bir müzik akımı olsa da, son kertede içerdiği dil düzeyindeki kırılma nedeniyle oldukça önemli bir milât olarak görülmelidir.

İstanbul’da gelişen müzik piyasası sayesinde artık “halkın beğenisi” kavramı üretim sürecinde önemli bir kriter olarak devreye girmiş ve müzik alanını yapılandıran (özellikle de TRT’nin oldukça katı bir şekilde savunduğu) kriterlerin yerini alan bir düğüm noktası işlevi görmeyi başarmıştır. İlham Gencer’in “Türk Pop’unun resmî açılışı” olarak nitelendirdiği “*Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*” şarkısının hikâyesini anlatırken kullandığı anekdot da bu bağlamda oldukça önemlidir: “60 yılında Çatı’yı açtım ben, Çatı Kulübü’nü (...) Fecri Ebcioğlu bir akşam oraya geldi. Uçakta yazmış Bak Bir Varmış’ın sözlerini ve başladım o gece bu Bak Bir Varmış Bir Yokmuş’u söylemeye. Bir gecede beş defa Bak Bir Varmış Bir Yokmuş söylendi. Türk Pop’unun resmî açılışı olmuştur” (NTV, 2019).

Dolayısıyla Türk Pop’unun ilk Türkçe hit şarkısının ortaya çıkışında yalnızca Ebcioğlu’nun veya Gencer’in kadar, *halkın beğenisi* kriterinin de rolü büyüktür. Bu kriterin, plağın yapımcısı olan ODEON şirketi tarafından kabul edilmesi, aynı dönemde Erol Büyükburç’un yıldızlaşmasının da önünü açmış ve pop müziğin gelişimi için devlet kontrolündeki kitle iletişim araçlarına alternatif bir kültürel alanın açılabilmesini sağlamıştır. Kahyaoğlu’nun ifadesiyle 60’ların ilk yarısında yepyeni bir ritim duygusu

oluşmuş, gençliği kucaklayan ve yoğun bir sevgi istemiyle yoğrulmuş bir ana temanın yerleştiği pop müzik kültürümüzde Erol Büyükburç oldukça önemli bir yıldıza dönüşmüştür:

“Bu dönem, dünyada müzik alanında önemli devrimler yaşanır. Teknik açıdan, pop müzik enstrümanlarında önemli bir gelişme izlenir. Tınılar ve müzikten alınan hazda önemli bir sıçrama söz konusu olmaya başlar. Org, bas ve davul artık ‘özel’ bir enstrüman olarak belirginleşmektedir. Apayrı bir ritm duygusu ön plana çıkar. Ana tema ise gençliği kucaklar ve yoğun bir sevgi istemiyle yoğrulur. Bu müziğin 1960’ın başlarındaki en önemli Türkiyeli temsilcisi Erol Büyükburç’tur. Bu sanatçının 1963’e ulaşıldığında toplam 40 bestesi bulunmaktadır. O dönemin pop duygusu kentli gençlik tarafından da büyük ilgi toplar. Şarkıların hemen tümü İngilizce yazılmakta ve o günlerin pop müzik çizgisiyle fazlasıyla örtüşmektedir. ‘Little Lucy’ gibi BBC listelerine giren parçalara sahiptir Büyükburç. Bu parça, 1962 sonunda, Ses dergisi tarafından yılın en önemli parçası seçilir” (Kahyaoğlu, 1994a, s. 60).

Dolayısıyla yeni gelişen bu müzik kültürünün, müzik piyasasının sağladığı imkândan bir özgürlük marjı oluşturabilmek için faydalandığı görülmektedir. Nitekim bu dönemde yıldızlaşan Büyükburç, sözü ve müziği kendisine ait “Little Lucy” bestesi ile büyük bir üne kavuştuktan sonra “Kiss Me”, “Lover’s Wish” ve “Memories” gibi İngilizce sözlü şarkılar yapmaya devam ederek, pop müziğimizdeki özgün çalışmaların ilk ürünlerini vermiştir (Küçükkaplan, 2015, s. 39). Buna karşın Büyükburç’un bestelerini kabul etme sürecinin çok da kolay olduğu söylenemez. Öncelikli olarak bu bestelerde Batı müziği tekniğinin ve enstrümanlarının kullanıldığının altını çizmemiz gerekmektedir; şarkıların devlet radyolarının müzik anlayışındaki kriterleri taşıyan bir şekilde, notasyonla standartlaştırılmış ve çok sesli bir şekilde kaydedilmesi, bunların pazarlama sürecinde devlet radyolarına olan ihtiyacın bir göstergesidir. Buna karşın Büyükburç’un *Little Lucy* parçası için plak şirketini ikna etmesi oldukça güç olmuştur; çünkü firma Büyükburç’un kendi bestesini kaydetmesini, radyoda yalnızca yabancı şarkıların çalınmasına izin verildiği için istememiştir (Erkal, 2014, s. 77).

Bu noktada, devlet radyolarındaki sansürün aslında yazılı kurallarla belirlenmemiş bir şekilde yapıldığını ve bu sansür mekanizmasının üzeri örtük olarak kabul edildiğini ileri sürebiliriz. Žižek’e göre yazılı olmayan kurallar, sembolik alanda oldukça önemli bir işlevi bilinçdışı düzeyde yerine getirmektedir ve bu işlem, büyük uluslardan küçük etnik gruplara ve hatta üniversitedeki bölümlere kadar bütün insan topluluklarını kapsamaktadır²⁰ (Fiennes, 2012). Bu nedenle TRT’nin sansür mekanizmasını, bilinçdışı düzeyde gerçekleşen bu işlev ile ilişkili şekilde ele almamız gereklidir. Kurumun kendisi, yazılı kurallarla belirlenmiş etik, kamusal ve hukukî sorumluluklarının altında yer alan; ancak en başından beri üzeri örtük olarak belirlenmiş bir müzik anlayışını bu mekanizma ile dayatmaktadır.

Böylece bu kültürel alanda yapılanmış “müzisyen” kimliklerinin söylemsel olarak bir özdeşleşme noktasına işaret ettiğini ve denetim komisyonlarının devreye girmesi ile hangi sanatçıların radyoya ve televizyona çıkarılacağını da bu özne kategorileri üzerinden belirlendiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla, Kemalist müzik anlayışındaki kanonlarının sıkı bir şekilde korunduğu TRT repertuvarının halk müziği kategorisine uymayan, *ozan* kimliklerini geleneksel halk müziği kültürüne eklemlenerek *halk ozanı* olarak almış olan Âşık Mahzuni, Âşık İzzeti, Neşet Ertaş gibi isimlerin veya Ruhi Su gibi Batılı bir müzik eğitimi almasına rağmen onu halk müziği geleneğini

²⁰ “Sahip olduğunuz yalnızca açık kurallar değildir. Bir topluluğun parçası olabilmek için, her zaman bazı üstü kapalı, yazılı olmayan kurallara ihtiyacınız vardır. Bunlar asla alenen fark edilmezler. Ama bir grupla özdeşleşme noktasında son derece önemlidirler. Devlet okullarındaki yaşamı düzenleyen, yazılı olmayan müstehcen ritüelleri İngiltere’deki herkes bilir. Lindsay Anderson’un klasiği ‘If’i düşünün. Kamusal hayat demokratiktir. Öğrencileri ile etkileşim içinde olan profesörler, hoş bir atmosfer, öğretim, arkadaşlık, beraberlik ruhu vardır. Buna rağmen görünenin altında olan biteni hepimiz biliriz. Daha büyük öğrenciler daha genç olanlara işkence ederler. Onları cinsel olarak istismar ederler. Yine müstehcenliğin ve sadist şiddetin benzer bir karışımı (...) Burada yine hayati olan, tüm suçu ya da tüm keyfi sadece daha büyük olan öğrencilere yüklemememiz gerektiğidir. Hatta kurbanlar, müstehcenliğin şeytani döngüsünün bir parçasıdır. Sanki bir topluluğun gerçek bir üyesi olmak için elinizi kirlletmeniz gerekmektedir” (Fiennes, 2012).

taşımak için kullanan üstatlar, bu yazılı olmayan kuralları en başından çiğnedikleri için bu topluluğun gerçek bir üyesi olarak kabul edilmemişlerdir.

Büyükburç'u önemli kılan nokta ise hem bu alanın içinde hem de dışında dans eden bir yıldız olmayı başarmış olmasıdır. Meriç'in dikkat çektiği üzere Büyükburç, birden fazla müzik türüne hakimdir: Önceleri rock'n roll şarkıları söylemiş ve bu tarzda besteler yapmış, 50'li yılların sonunda *Yine Bir Gülnihal* gibi alaturka şarkıları "Batı anlayışına göre" düzenleyip sahnede seslendirmiş; ama aynı zamanda "*Summertime* gibi caz standartlarına", "*Fascination* gibi üzerine Türkçe söz yazılmış" *aranjman* türü şarkılara, "*Hey Onbeşli*", "*Kızılıklar Oldu Mu?*" gibi türkü düzenlemelerine kadar uzanan geniş bir repertuvara sahip bir şekilde 17 Nisan-5 Haziran 1961 tarihleri arasında Türkiye'nin ilk büyük Anadolu turnesini yapan ilk pop şarkıcısı olmuştur (2017b, s. 31). Büyükburç'un yabancı rock'n roll ve caz şarkıları ile *aranjman* akımından eserleri, ilk bakışta TRT'nin yazılı olmayan kurallarında belirlenmiş bir müzik anlayışına eklemlendiği ve buradaki müzisyen kategorisine yerleştiği izlenimi uyandırabilir. Buna karşın radyonun dışında kalan konser repertuvarlarında hem alaturka eserleri hem de türküleri kendi tarzında yorumlayarak izleyicilerle buluşturması bu özdeşliğin kendisini oldukça çetrefilli kılmaktadır.

Bu noktada Lacanyen *kısa devre* kavramını tartışabiliriz. Alenka Zupančič'e göre özne ile Öteki arasındaki ilişkide ortaya çıkan *kısa devre* anları, ikisi arasındaki ilişkide bir şeyleri değiştirmenin yolu olarak görülmelidir: Öznenin ve Ötekinin birbirinden ayrı kendilikleri bulunur ve bu iki kendiliğin birbirini bertaraf etmesi veya birinin diğerini tümünden kapsanmasının imkânı yoktur; ancak ortaya çıkan her *kısa devre*, ikisinde ortak olan eksikliğin görünür kılınmasını sağlayarak Ötekinin garantisi altındaki anlam alanındaki tutarlılığın en başından eksik olduğu anlar olarak deneyimlenmektedir (2011, s. 24-25). Burada ortaya çıkan tutarsızlık Öteki'deki

eksikliğin görünür olduğu bir açılma yaratarak yalnızca öznelerin değil, ideolojik dikişte yapılanan anlama içkin sorunu da yüzeye çıkarmaktadır.

Büyükburç’un radyoda çalınan hafif müzik türündeki yabancı şarkıları ile elde ettiğı popülerliğı kullanarak yaptığı da tam olarak budur: Konserlerinde türkölere ve alaturka eserlere yönelerek ideolojik etki ile belirlenmiş müzik anlayışındaki kökensel eksiğin yüzeye çıktığı bir *kısa devre* anı yaşatmayı başarabilmektedir. Radyoda sahnelenen ideolojik fantazide Büyükburç, Batılı müzik tekniğini takip eden ve yabancı pop şarkılarını aslına uygun bir şekilde söyleyebilen bir müzisyen olarak konumlandırılmıştır. Bu genç yıldız, ölkemize giren yabancı pop eserlerini orijinaline oldukça yakın olarak, oldukça standartlaştırılmış bir şekilde yeniden üretebilmektedir. Bu üretim anlayışının aynı zamanda, yerli müzisyenlerdeki eksikliği de işaretlediğini ileri sürebiliriz. Zira, yerli müzisyenlerin kalitesini yabancı hafif müzik ürünlerini birebir aynı şekilde çalabilmeleri üzerinden değerlendirdiğimizde en başta, onların bu türde eserler üretebilecek tekniğe, müzikal beceriye, daha doğrusu özne konumuna bir türlü erişemedikleri kabul edilmiş oluruz. Bu duruma örnek olarak Büyükburç’un 1961’de Odeon şirketinden çıkarttığı “Little Darling / One Way Ticket” şarkılarının yer aldığı plağı gösterebiliriz.

Bu plakta Büyükburç ve orkestrası, ABD’de yayımlanmış iki şarkıyı, orijinal kayıtları ile neredeyse aynı şekilde çalarak kaydetmişlerdir. Hatta “Little Darling” şarkısının sahibi Maurice Williams, şarkıyı söylerken sahip olduğı Afro-Amerikan aksanını, özellikle “my darling” ve “my love” sözlerinde üzerine basa basa vurgulamıştır. Benzer bir şekilde Büyükburç da şarkıyı söylerken bu aksan aynı şekilde değiştirilmeden korunmaya çalışmış ve bu kelimeleri Williams’ı taklit ederek telaffuz etmiştir. Dolayısıyla bu kayıta Kemalist söylemin yapılandığı kültürel alan ile Büyükburç arasında bir aktarım ilişkisi kurulmuş gibi göründüğünü pekâlâ söyleyebiliriz. Tam da yazılı olmayan kurallarda belirlendiğı biçimde şarkılar aslına

uygun bir biçimde çalınmış, ayrıca solist şarkıyı söylerken orijinal kayıttaki Afro-Amerikan aksanını taşımaya özen göstermiştir. Buna karşın kayıtların son kerte de Büyükburç'un alameti farikasını göstereceği güne kadarki basit bir hazırlık süreci olarak görmemiz gerekmektedir; nitekim aynı yıl, sanatçının kendi bestesi olan “*Little Lucy*” plağı piyasaya sürülmüştür.

Büyükburç'un “*Little Lucy*” plağı, dönemin pop türüne uygun bir şekilde yapılmış ve İngiltere’de de popülerleşerek BBC listelerine girmeyi başarmıştır (Kahyaoğlu, 1994a, s. 60). Plak “Erol Büyükburç Vokal Grubu” olarak basılmış ve şarkının sahibi olarak “E. BÜYÜKBURÇ” parantez içinde yazılmıştır. Plaktaki “Vokal Grubu” vurgusu önemlidir; zira böylece çok seslilik kanonunun benimsendiği açık bir şekilde gösterilmiştir. Büyükburç bu şarkıyı Batılı notasyona uygun bir şekilde, Türk müziğinde yer alan komaları kullanmadan bestelemiş ve orkestrada tamamı Batı müziğinde, özellikle pop türünde kullanılan enstrümanlar kullanılmıştır. Ayrıca orkestra şarkıyı dönemin yabancı pop türünde olduğu gibi hafif bir tonda ve hafif vuruşlarla çalmıştır. Ritim enstrümanı olarak bateri, bas tonlar için kontrbas, sololar için akustik gitar kullanılırken akorların iki farklı seste çalınması için ikinci bir akustik gitar ve piyano orkestraya dahil edilmiştir. Böylece orkestranın yaptığı müziğin çok sesliliği sağlanmıştır²¹.

²¹ Şarkının ilk on saniyelik kısmında orkestranın çaldığı melodiyi dinleriz. Onuncu saniyede orkestra iki vuruşluk bir es verir ve esin ardından Erol Büyükburç şarkıyı söylemeye, orkestra da şarkıyı söylemeye başlar. Eşzamanlı olarak şarkıya dahil olan vokal grubu bas, tenor, alto ve soprano olacak şekilde oluşturulmuş dört sesli bir geri vokal seslendirmeye başlar. Şarkının on ikinci saniyesinde dahil olan bu vokal grubu, şarkının akorlarını uzatarak söylemiş ve böylece dört sesin üzerine çıkılarak çok seslilik, orkestranın enstrümanlarının yanında erkek vokallerin de kullanılmasıyla şarkının geneline yayılmıştır. Vokal grubu, yalnızca nakarat kısmındaki “Oh Little Lucy, please come to me!/ Oh Little Lucy, you’re my sweetie...” dizelerini Büyükburç ile birlikte söylemiş, diğer bütün bölümlerde geri vokalde dört sesli olarak sadece akorları seslendirmişlerdir. Böylece dönemin örnek alınan Batılı pop şarkıları ile benzer bir müzikalite ortaya çıkarılırken, şarkının İngilizce sözleri sayesinde dönemin modası da takip edilmiştir.

Felsefe tarihi boyunca müzik üzerine yazılan metinleri inceleyen Mladen Dolar, aralarında binlerce yıl ve binlerce kilometre mesafe bulunmasına rağmen birçok filozofun, müziğin “gülüp geçilecek bir şey” fikrinde ortaklaştığının altını çizmiştir:

“Müzik, gülüp geçilecek bir şey değil en azından. Hafife alınmamalı, ona büyük bir felsefi ihtimamla ve olanca ihtiyatla muamele edilmelidir. Öyle temel bir dokudur ki en ufak bir serbestlikten genel bir çöküş doğması kaçınılmazdır; toplumunkumaşını, yasalarını ve âdetlerini bozar ve bizatihi ontolojik düzene tehdit yaratır. Zira müziğe ontolojik bir statü vermemiz gerekmektedir: ‘doğa’ ile ‘kültür’, doğal olan ile insan-yapımı yasa arasındaki uyumun anahtarı müziğin elindedir. Bu alana müdahale edecek olursak, her şey sorgulanır hale gelir ve temeller sarsılır” (Dolar, 2013, s. 48).

Bu düşünceye göre müzik, toplumsal düzenin korunması için bir doku olarak işlemektedir. Böylece, “doğal” olan ile “insan yapımı yasa” arasındaki uyumsuzlukla başa çıkılabilmesini sağlayacak bir müdahale ile, toplumsalın alanında belirlenmiş yasaları ve içerdikleri tutarsızlıkları sorgulamanın önüne bir paravan gibi yerleşebilmektedir. Bu nedenle toplumsal düzenin korunması için müziğin yapısının da korunması önemlidir; zira “müzikteki yasaya uygun davranmak reddedildiği anda, doğacak sinsi sonuçların önü alınamaz - arsızlık, ahlaki çözülme, tüm toplumsal bağların çöküşü” ardı ardına gelir (Dolar, 2013, s. 48). Platon’un *Devlet* içerisinde yaptığı “Müzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer (...) müzikte yol değişti mi, en temel siyasal ve toplumsal uzlaşımlar sarsılır” (akt. Dolar, 2013, s. 47) tespiti de bununla ilişkili olarak okunmalıdır: “Müzik, bir noktaya kadar yücedir ve ruhu yükseltir; ama belli bir sınırın ötesine geçildiğinde çürümeyi, tüm ruhani yetilerin çöküşünü, keyif içinde çözünüp gitmelerini getirir” (Dolar, 2013, s. 51).

Büyükburç ilk bakışta Dolar’ın işaret ettiği bu uzlaşımı sağlamış, müzikteki yasaya uygun davranan bir özne olarak, söylemsel düzeyde belirlenmiş kurallara uygun bir müzisyen konumu ile özdeş gibi görünmektedir. İlk yerli bestesinin tarzı ve yapısı,

bu uzlaşım alanında aranan bütün nitelikleri taşımaktadır. Bu sebeple 1960'ların ilk yarısında radyolarda hafif müzik türünde yabancı şarkılar çalınsa da Büyükburç'un başardığı bu uzlaşım sayesinde ilk yerli beste olan “*Little Lucy*”, bu söylemsel uzama konumlanmayı başarmıştır. Buna karşın Büyükburç'un asıl ününü bu belirlenmiş anlam alanının ötesinde yaptıkları ile kazandığını unutmamak gerekir. Zira Büyükburç'un asıl şöhreti, ideolojik dikiş ile kendi müziği arasında kurduğu böylesi katıksız bir aktarım ilişkisinden değil, bu aktarım ilişkisinin de ötesine uzanan bir fazlalık üretebilmiş olmasına dayanmaktadır. İlk yerli beste olduğu için “*Little Lucy*” önemli bir dönüm noktasıdır evet; ama aynı zamanda, ideolojik dikişin belirlediği sınırlara rağmen müzikte üretilebilecek fazlalığın bulunduğunu ve bu fazlalığın, yasanın söylemsel düzlemde belirlediği anlamın kısa devreye uğratılabilecek bir potansiyele sahip olduğunu göstermesi açısından müzik tarihimizde *bir kısa* devre anı yaratmıştır.

Büyükburç'un önemine dair en iyi tespitlerden birini, Erol Büyükburç'u “bir büyücü” olarak nitelendiren Meriç'in şu satırlarında bulabiliriz:

“Türkiye'nin ilk ‘kült’ müzisyeni Erol Büyükburç. 1952’de, okuduğu Ticaret Lisesi’nin Taksim Belediye Gazinosu’ndaki çayında arkadaşlarının ısrarıyla sahneye çıkan ve hayatı boyunca orada kalan Büyükburç, ilk İngilizce sözlü bestelerden birinin sahibi: ‘Little Lucy’, memleketin çok satan ilk plaklarından. Önceleri rock’n roll söyleyen ve bu tarzda besteler yapan sanatçı, sonradan memleket müziklerine merak saldı. Bunda, çıktığı turnelerin de etkisi vardı. Memleketin ilk turnesi, Erol Büyükburç’un marifeti: 17 Nisan-5 Haziran 1961 tarihleri arasında gerçekleştiren bu turne, büyük ilgi görmüş. O kadar ki, Erol Büyükburç, gittiği illerde arabası omuzlara alınmak suretiyle karşılanmış! Bunda, yaptığı cinliğin payı büyük elbette: Büyükburç’un ‘numara’sı, gittiği yerlerde, yörenin türkülerinden biriyle sahneye çıkmak (...) Batı müziğine uyarladığı bu türkülerin çoğunu sonradan repertuvarına da almış. Bu ‘numara’ sonradan başka şarkıcılarca da kullanılmış ama hiçbiri Erol Büyükburç kadar etkili olmamış. Televizyonun olmadığı yıllarda sevdikleri şarkıcıyı karşılarında görenler, bir de sevdikleri türküyü duyunca çıldırmış. Büyükburç, bu anlamda bir büyücü. O yıllarda sahnede izleme şansım olmadı ama 2007’de birlikte çıktığımız küçük çaplı turnede neden ‘büyük’ olduğunu gördüm” (Meriç, 2021).

Bu noktada tekrar Žižek’in altını çizdiği *özgürlük marjını* devreye sokmamız gereklidir; zira Žižek’e göre özgürlük, “kelimenin en radikal (hatta Lacancı) anlamıyla gerçektir: Özgürlük açıklanamaz, ‘irrasyonel’, izah edilemez bir ‘akıl olgusu’ dur, doğal yasalar tarafından yönlendirildiği haliyle (fenomenal) uzamsal-zamansal *gerçeklik* mefhumumuzu sarsan bir *Gerçek*’tir” (2015a, s. 265). Yani radikal bir özgürlükten bahsedeceksek bu, anlamın belirlendiği alandaki rasyonelliğin dışında kalan boşluklarda, tutarlı olan yapının karanlık köşelerindeki tutarsızlıkta deneyimlenebilir; ama aynı zamanda bu deneyimin rasyonel bir açıklaması bulunmayacağı için son kertede simgesel olarak açıklanması -en azından düğüm noktaları ile belirlenmiş bu alan içinde- mümkün değildir. Bu nedenle “özgürlük” ile “alışkanlık” arasındaki zıtlığı her zaman için göz önünde bulundurmamız gerekmektedir: “Bir şey alışkanlığa dönüştüğünde, bu durum onun canlılığının kaybolduğu, farkında olmadan onu tekrar edip durduğumuz anlamına gelir. Dolayısıyla alışkanlık özgürlüğün tam tersi gibi görünür: Özgürlük yaratıcı tercihlerde bulunmak, yeni bir şey icat etmek, kısacası, tam da (eski) *alışkanlıklardan kopmak* demektir” (Žižek, 2015a, s. 342).

Dolayısıyla Büyükburç’un asıl *büyüsünün*, tam olarak bu özgürlük marjını kullanma konusundaki maharetinde aramamız gerekmektedir. Sembolik alanda yapılandırılmış bir müzik anlayışını takip ederek popülerleşmiş; ama aynı zamanda bunu bir alışkanlık haline getirmemiştir. Bu alanda “rasyonel” olduğu varsayılan müzik anlayışındaki müziksel kanonlar, onun için birer dogma değil; onun sihirli maharetine katkı sağlayacak birer hüner, envanterine eklediği farklı birer numara gibidir. Anadolu Pop/Rock akımını başlatan kayıt olarak kabul edilen “*Burçak Tarlası*”ndan önce, “*Kızılıklar Oldu Mu?*”, “*Köylü Kızı*”, “*Zeynebim*”, “*Eminem*” gibi türküleri farklı düzenlemelerle konserlerinde seslendirmiş ve daha sonra plak olarak yayımlamış; ayrıca konser repertuvarını ilk bölümünde türkü düzenlemelerini, ikinci bölümde ise kendi bestelerini söyleyecek şekilde organize ederek “Türkiye’nin ilk kült müzisyeni”

konumuna kendi düzenlemeleri ve besteleri ile yerleşmiştir (Meriç, 2017b, s. 241-242). Güven Erkin Erkal'ın altını çizdiği üzere Büyükburç 1961 yılını, Odeon şirketinden çıkarttığı 3 plak ve Türkiye müzik tarihinin ilk “Anadolu Turnesi” ile tamamlamış ve ülkede rock müziğin de pekâlâ yapılabileceğini göstermiştir (2014, s. 77).

Radyolarda yabancı pop ürünlerinin orijinaline oldukça yakın bir şekilde çalınıp söylendiği yıllarda Büyükburç ve arkadaşları, Anadolu Turnesi'nde çoktan türküleri ve Büyükburç'un bestelerini seslendirmeye başlamıştı²². Büyükburç, ideolojik etki ile çepeçevre kuşatılmış bir kültürel alanın içerisine girip kendisini göstermiş ve popülerleştikten sonra ise, “halkın beğenisi” kavramının yanında ideolojik dikiş ile yapılandırılmış kültürel alanın, aslında abartıldığı kadar yüce olmadığını görünür kılmıştır. Üstelik bunu 1960'larda, yazılı olmayan kuralların sağladığı kasvetli bir müzik ikliminde, genç bir müzisyen olarak yapmayı başarmıştır. Bu nedenle “Türkiye'nin Elvis'i”, Türkiye'den İngiltere'ye kadar uzanan ilk yerli bestesi “*Little Lucy*” ile, müzik tarihimizin düzenlenen ilk Anadolu Turnesi ile, yabancı şarkıların orijinaline sadık kalınarak çalınmasının moda olduğu dönemde konserlerinin ilk yarısında türkü düzenlemeleri, ikinci yarısında ise kendi bestelerini söyleyecek kadar özgürlüğüne düşkünlüğü ile hatırlanmalıdır. Anadolu Pop/Rock akımının doruk noktasına ulaştığı 70'li yıllarda Büyükburç'un iki şarkısı bu bağlamda oldukça önemlidir. Birincisi, 1972'de yayımladığı ve TRT'nin denetimi nedeniyle bir türlü televizyona çıkamayan Neşet Ertaş'ın meşhur türküsünü yorumladığı “*Tatlı Dile Güler Yüze*”yi kaydır.

²² Bugün 30'lu ve 40'lı yaşlarında olanlar onu televizyon ekranlarında yer aldığı, belki “*Neredesin Firuze*” (Akay, 2004) filmi şarkılarından biri olan “*İnleyen Nağmeler*” için çekilmiş video klipteki ışıltılı sahne kıyafeti, abartılı ve sihirli bakışlarından, belki dönemin meşhur söyleşi programlarından *Beyaz Show*'da konuk olduğu yayın boyunca kendisi için getirilen altın tahta bir “kral” gibi kuruluşundan, belki de jüri üyesi olarak katıldığı pop müzik yarışması programında kendisine fikri sorulmadığı için yaşadığı öfke patlamasıyla “Lütfen ben burada otururken benim ağırlığıma uygun hareket edin. Ben, büyük bir sanatçıyım; gelmiş geçmiş en büyük sanatçılardan biriyim! Ben Türkiye'de Türk Pop'unu ilk kuran adamım. En çok bana soracaksınız; en çok bana! Bu kadar” şeklindeki “Saksı değilim ben!” çıkışıyla hatırlayacaktır. Burada bize düşen görev, Büyükburç'un hak ettiği değeri görünür kılacak bir dikiş işlemi ile bu kısmı sonlandırmak olur.

Little Lucy parçasından sonraki yıllarda, Büyükburç'un ilk dönem şarkılarındaki koral yazımın ve dört sesli geri vokal yapılanmasının terk edildiğini ve solistin sesinin ön plana çıktığı kayıtlar yapılmaya başlandığına şahit oluruz. Öncelikli olarak bu tarz bir yorumun, halk müziği geleneğinde ozanların türkülerini tek başlarına söylemelerini andırmaktadır; ancak Büyükburç'un 1960'larda ve 1970'lerde yirmiye yakın filmde rol almış ve büyük bir şöhrete kavuşmuş olduğunu göz önünde bulundurursak, bu tercihin ardında olarak onun bir yıldız olarak taşıdığı *fazlalığın* olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Nitekim, "*Tatlı Dile Güler Yüze*" plağında Büyükburç şarkıyı tek başına seslendirmiş ve geri vokal desteği yalnızca türkünün nakaratındaki "...doyulur mu, doyulur mu?" kısmında kullanılmıştır. Türkünün sahibinin halk ozanı Neşet Ertaş'ın türküsü, halk müziği geleneğine uygun olarak tek sazla çalınıp söylenegelmiştir. Bu nedenle Büyükburç'un kaydı için gereken düzenleme, klasik musiki geçmişi ve makam bilgisine sahip olan Esin Engin tarafından yapılmıştır.

Engin'in düzenlemesinde türkünün ezgileri ve motifleri korunmuş; ancak düzenlemede kullanılan enstrümanlar ve orkestra sayesinde şarkının çok sesli bir şekilde armonize edilmesi sağlanmıştır. Engin'in düzenlemesinde ritim enstrümanı olarak perküsyon ve çan kullanılmıştır. Kaydın ilk üç saniyesinde şarkının 2/4'lük ritmi bu iki enstrüman ile iki ölçü olacak şekilde çalınmıştır. İki ölçülük ritimden sonra bas gitar, elektro gitar ve akustik gitar şarkıya dahil olarak üçüncü ölçüden itibaren türkünün ezgisinin batılı kalıplarda düzenlenmiş altyapısını bize verir. Kaydın altıncı saniyede ise bu defa türkünün ezgisini çalacak olan sazlar dahil olur. Engin, bu sazları kopuz ve kabak kemane olarak seçmiş ve makam geleneğindeki mikro tonların kaybedilmeden bu düzenlemeye taşınmasını sağlamıştır. Böylece Ertaş'ın sazından yataya yayılmış bir şekilde ilerleyen ezgideki kadar fazla nota kullanılmasa da ezginin ana hatları korunmuş ve uşşak makamında çalınması sağlanmıştır. Büyükburç'un kayıta kullandığı şan

teknîği, türkünün halk müziği geleneğinde olduğu gibi okunmasını olanaklı kılmasa da, düzenlemede makamın korunmuş olması bu açığı kapatması açısından önemlidir.

Aynı yıl içerisinde Büyükburç'un bir başka popüler şarkısı olan “*Manolya*” yayımlanmıştır. Bu şarkının bestesi ve güftesi, Büyükburç'un Sadri Alışık ile rol aldığı 1971 yapımı “*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*” filminin yönetmeni Hulki Saner'e, düzenlemesi ise yine Esin Engin'e aittir. Büyükburç filmde “Rodrigez” isimli İspanyol bir şarkıcıyı canlandırmış ve bu şarkıyı film içerisinde seslendirmiş, 1972 yılında ise şarkı plak olarak yayımlanmıştır. Bu şarkıda bateri, kontrbas, iki akustik gitar, org ve trompet olmak üzere beş enstrüman kullanılmıştır. Şarkı 4/4'lük bir ritme sahiptir. İspanyol bir esinti yakalamak için hacimli bir trompet ve sert bir şekilde çalınan akustik gitar ve hafiften sert vuruşlara doğru yükselen bir trampet taksimi ile başlar. Sekiz ölçü boyunca kadar devam eden bu taksim, şarkının ilk yirmi bir saniyelik bölümünü oluştururken bu taksimin ardından enstrümanlar bir vuruşluk bir es verir. Esten sonra dokuzuncu ölçüde yalnızca akustik gitarlar ve kontrbas devreye girerek şarkının akorlarını tiz ve bas altyapısını verecek şekilde çalarak melodiyi bize verirler; ancak burada ritim hızlanarak taksimdeki iki katı bir hızda ilerler.

Şarkının sözlerinin yer aldığı birinci ve ikinci bölümler, Büyükburç'un sesinin ön planda olduğu şekilde yapılanmıştır. Şarkı boyunca altı enstrümandan en az üçü çalınmaktadır. Böylece Büyükburç için çok sesli bir altyapı sağlanırken, nakarat kısmında Büyükburç'un sesini yüksek oktavlara çıkardığı bölümlerde bütün enstrümanlar devreye girmiş ve nakarat kısımlarında oldukça şiddetli vuruşlarla, yüksek hacimli bir performans gerçekleştirilmiştir. Dönemin stüdyolarındaki teknik imkânların kısıtlılığı, burada kendisini belirgin bir şekilde göstermiştir diyebiliriz. Nitekim böylesi sert çalınan enstrümanlardan çıkan yüksek hacimli ses frekansları nedeniyle kayıta, şarkının nakaratlarında ve özellikle ikinci bölümünde ses patlamaları gerçekleşmiştir. Şarkının bitişine doğru ritim hızlanır, Büyükburç'un sesi daha yüksek bir oktava çıkar

ve enstrümanlar daha sert çalınarak şarkı doruk noktasına ulaştığında sona erer. Dolayısıyla Büyükburç'un bu şarkısı, pop türünün rock müzikten ayrışan; ancak en az onun kadar sert ve hacimli bir şekilde icra edildiği bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Büyükburç'un büyücülüğü, kendisini aynı yıl içinde yayımlanan bu iki kayıta göstermektedir. Bu iki kayıt birbirinden farklıymış gibi görünse de, son kertede ikisi de Anadolu Pop/Rock ürünü olarak görülebilir: Biri doğrudan halk müziğinden alınmış bir türkünün aslına uygun olarak çok sesli bir tarzda yeniden düzenlendiği, diğeri ise bestesi ve güftesi tamamen yerli bir müzisyene ait, başka bir ülkenin pop kültüründen esintiler taşıyan bir şarkıdır. “*Tatlı Dile Gülen Yüze*” kaydında türkünün makam geleneği ile olan bağları hem enstrümanların hem de solistin uyumu sayesinde kaybedilmediği gibi, “*Manolya*”da İspanyol pop şarkılarının havası yine aynı uyum sayesinde oldukça başarılı bir şekilde yakalanabilmiştir. Büyükburç'un buradaki mahareti, ideolojik dikişin birbirinden apayrı müzik anlayışları olarak düğümlediği ve ikili bir karşıtlık ilişkisi üzerinden anlam alanına sabitlediği “geleneksel” ile “muasır” müzik anlayışı arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı başarabilmiş olmasıdır.

Dolayısıyla Büyükburç'un 1972 yılındaki bu iki şarkısı, bir büyücü olarak gerçekleştirdiği o *kısa devrenin* en belirgin iki örneği olarak görülebilir: Bir uçta Neşet Ertaş'ın tek sazlı ve tek sesli seslendirdiği türküsünün pekâlâ çok sesli ve makamına uygun bir şekilde, mikro tonları kaybetmeden de pop türünde yapılabileceğini göstermiş, diğer uçta ise “*Manolya*” ile yabancı bir müzik kültüründen esintiler taşıyan bir pop şarkısının, üstelik aynı orkestra ile pekâlâ düzenlenip kaydedilebileceğini göstermiştir. Onun bu iki kaydından arta kalan, dönemin pop müziğinde aslında bir eksiklik değil, bir fazlalık bulunduğuudur. Bu fazlalık, birbirinden ayrı kabul edilen iki kültürel alan arasındaki fark ilişkisindeki, iki müzik kültürü arasındaki ayrımın kendisini tutarsız kılacak bir deneyim olarak bu kayıtlarda karşımıza çıkmaktadır.

Özetleyecek olursak, Büyükburç'un 1961'de yaptığı ilk yerli bestesi ile kazandığı popülerlik, kendisini kısa sürede zirveye taşımıştır. Büyükburç bu popülerliği, baskı dönemlerinde dahi kendi müziğini yapabileceği bir özgürlük marjını oluşturmak için kullanabilmeyi başarmıştır. Büyükburç'u bu kadar önemli kılan nokta, bir yıldız olmasına büyük katkıda bulunan devlet radyolarının ve bu alanda hâkim olan müzik anlayışının sınırları içinde kalmak yerine, neredeyse yoktan var ettiği bu özgürlük alanını, bu müzik anlayışının sınırlarını muğlaklaştırmak için kullanabilmiş olmasıdır. Böylece 1970'lerde fırtına gibi esen Anadolu Pop/Rock akımının önemli temsilcilerine 1960'lardan itibaren örnek olmayı başarmıştır. Anadolu Pop/Rock'ı bir akım olarak ilk defa adlandıran Moğollar grubunun kurucularından ve müzik tarihimizin önemli isimlerinden biri olan Cahit Berkay'ın şu cümleleri ile bu bölümü sonlandırabiliriz: "O günlerde Tülay German, Yurdaer Doğulu ve Erol Büyükburç'lar Maksim'de solistti. Gitar, Basgitar ve Bateria ile batı müziği formu üzerine, Türkçe şarkılar okuyorlardı. Bir Şevket Uğurluer gibi çok popüler diğer insanlar bize örnek olmuşlardı. 'Bize hedef gösteren' insanlardı" (Berkay, 1994, s. 103).

3.2. Anadolu Pop/Rock'ın Başlangıcı: Erdem Buri ile Tülay German'ın Çalışmaları ve Sesteki "Fazlalığın" Üretimi

3.2.1. Anadolu Pop/Rock'ın Birincil Dikişi

Önceki bölümde ele aldığımız Erol Büyükburç'un "büyü"sü, Anadolu Pop/Rock akımını da önceleyecek bir şekilde, ideolojik dikiş ile sınırları belirlenmiş anlam alanı içinde bir özgürlük marjı oluşturulabilmiş olmasıdır. Bu bağlamda Büyükburç, yerli müzisyenlerin hem kendi bestelerini yapabilecekleri hem de türkülerini kendilerine göre düzenleyerek seslendirebileceklerini göstermiştir. Peki bu özgürlük marjının oluşumunda söz konusu olan "öznelleştirme" sürecini tartışmaya nasıl dahil etmemiz

gerekir? Ayna evresinde öznenin bir yarılma, kendi imgesel alanına yerleştirdiği “ben” ile büyük Öteki’nin, anlamın arasında bölünme yaşadığının üzerinde durmuştuk. Bu bölünme, özneye içsel alandaki bu “ben” imgesi ile ona dışsal olan anlam alanına yerleşmiş ve özneye içsel olan “ben” imgesini sembolik alanda işaretleyen gösteren arasındadır. Bu da, özneye içsel olan “ben” ile özneye dışsal alanda yapılanmış bir kimlik kategorisi arasındaki özdeşleşme ilişkisini en başından beri birbiri ile örtüşmesi, birbiri üzerine kapanması imkânsız bir deneyime dönüştürmektedir.

Özne son kertede, anlam alanında belirlenmiş olan kategorilerden birine yöneldiğinde “ben” ile bu kimlik arasında bir özdeşleşme kuramaz; ama sanki öyle bir özdeşleşme varmış gibi hareket etmeye çalışır. Žižek’e göre bu işlem, insanları hayvanlardan ayıran şeyin ta kendisidir:

“İnsanları hayvanlardan ayıran şey bir yanılsamaya düşmeye karşıt olarak -mış gibi yapma yetenekleridir: Bir şeyin *x* olmadığını pekâlâ bilirken o *x*’miş gibi yapabilirim. Bu -mış gibi yapmayı (*faire-sembler*) bir yanılsama yaratmaya dönük dolaysız çabalardan ayırmak gerekir. Bir korku filmi izlediğimizde, keyif alarak dehşete düşeriz -keyif alarak diyorum, çünkü tam da kendimizi temaşaya kaptırırken bunun sadece bir temaşa olduğunu pekâlâ biliriz. Ama bir de seyretmekte olduğumuz şeyin gerçekten korkulacak şeyleri gösteren bir *suff* filmi olduğunun birdenbire farkına vardığımızda içine düşeceğimiz sarsıntıyı ve kendimizi geriye çekişimizi hayal edin. Bostan korkulukları işte bu yüzden ürkütücü olabilir: Onların canlı olduğuna kandırıldığımız için değil, onların bizzat insanlar tarafından üretilen, yani suni şeyler olduğunu pekâlâ bilsek de işe yaradıkları olgusuyla yüzleşmemiz gerektiği için. [...] Fakat burada temel bir muğlaklık vardır ve Lacan’ın *kurgulardan suretlere* geçmesinin sebebi budur. Buradaki ayırım esas haliyle simgesel kurgu ile simulakrum anlamındaki suret arasındadır. Yanılsama her iki durumda ortadakinin sadece bir yanılsama olduğunun farkında olmamıza rağmen işliyor olsa da, onları ayıran ince bir çizgi vardır. Bu bağlamda, bizatihi simgesel düzeni meydana getiren ‘yabancılaşma’nın bir parçası olan bir nezaket türü olarak -mış gibi yapmak ile normların bir başka öznenin onlara inanmasına dayanarak sinik ve araçsal bir şekilde kullanılması arasında ayırım yapmak elzemdir. Tanıdığımız biriyle karşılaştığımızda ona nazikçe ‘Seni görmek ne güzel!’ demek bir şeydir-ikimiz de asıl kastımın bu olmadığını biliriz; karşıımızdaki kişinin tüm yalanlarımızı yutmasını bekleyerek onu enayi yerine koymaksa başka bir şeydir. (Yani ilk vaka sırf ikiyüzlülük diye reddedilemez -nazik olurken ‘samimiyetle yalan söylüyordum’- ama ikinci vaka da basit bir yalan söyleme vakası değildir -karşıımızdaki kişiyi kandırarak kendi kendimin enayisi olurum ...)” (Žižek, 2015a, s. 44-45).

Žižek’in burada altını çizdiği iki ayrım noktası oldukça önemlidir; zira, özneler arasındaki “Seni görmek ne güzel!” sözünün deneyiminde iki düzey bulunmaktadır. Birinci düzeyde iki özne de -cümleyi hangisi kurmuş olursa olsun-, bu cümlelerin nezâketen söylediğinin gayet farkındadır; ama yine de sanki ikisi de bu cümlede samimi bir şeyler varmış gibi davranmayı yeğlerler. Bu ilişkide yalan ortak bir samimiyet hissi ile devreye girmekte ve nezâket üzerinden sağlanan bu uzlaşım alanında, iki taraf için de keyif üretilmesini sağlayan bir etkide bulunabilmektedir. İkinci düzey ise yalanın bu ortak samimiyet alanından uzakta kurgulanışı ile ilgilidir; birinci öznenin yalanı, apaçık bir şekilde karşısındaki özneyi kandırmaya yönelik oluşturulmuştur. İkinci özne bu yalana ister kansın ister kanmasın, ortadaki uzlaşım alanı en baştan kaldırılmış olacağı için ilk öznenin bu çabası, son kerte kendi “enayiliği” olarak kalır.

Žižek’e göre burada, “belli bir pozitif niteliğe bağlanamayan”; ancak sembolik alanda “fark yaratıcı özellik” olarak yer alan ve Lacan’ın *le trait unaire*, “birleştirici özellik” dediği bir işlem devrededir: “Öznenin gerçeğinin bağlandığı bir simgesel özdeşleşme noktası. Özne bu özelliğe bağlı kaldığı sürece, karizmatik, büyüleyici, yüce bir şahıs vardır karşımızda; bu bağ kopar kopmaz şahsın boyası dökülür” (2005, s. 107). Buradaki ikilem, bu özdeşleşme noktası ile özne arasındaki mesafenin nasıl işleyeceği üzerinedir. Önceki bölümde tartıştığımız Büyükburç’un “Kral” konumu bu duruma iyi bir örnek olarak okunabilir: Bütün şatafatlı kıyafetlerine, abartılı bakışlarına, televizyon programlarında kendisi için getirilen tahta kurulurken bunun bir yalan olduğunu gayet iyi bilir; ancak bu yalanı sürdürmesini sağlayan nihaî öge, diğer öznelerin de en başta bu “Kral” göstereninin etkisini kabul etmiş olmalarıdır. Sahneye getirilen taht, en başından bir nezâket sembolüdür. Herkes o tahtın bir işlevi olmadığını gayet iyi bilir; ama yine de, sahnede Büyükburç’un o tahta bir “Kral” gibi abartılı bir şekilde oturmasını herkes, bir uzlaşım alanı olarak çoktan kabul etmiştir. Dolayısıyla hem tahta kurulan sahnedeki “Kral” hem o ana şahit olan herkes buradan bir keyif üretebilmektedir.

Son kertede önemli olan, sahnelenen yalanın işlediği bu birinci düzey, uzlaşından hareket eden ve öznelere birbirine bağlayan gösteren üzerinden bir keyif üretilmesini sağlayan işlemdir. Žižek’in “Külyutmazlar Nasıl Yanılır?” sorusuna verdiği nihaî yanıt da buradan ortaya çıkmaktadır:

“Biz *zaten bir şeymiş* gibi yaparak gerçekten o şey *oluruz*. Bu hareketin diyalektiğini anlamak için, can alıcı bir olguyu, bu ‘dışarı’nın hiçbir zaman insanlar arasında taktığımız bir ‘maske’ değil, simgesel düzenin kendisi olduğunu hesaba katmamız gerekir. ‘Bir şeymiş gibi yaparak’, ‘sanki bir şeymişiz gibi davranarak’ öznelerearası simgesel ağda belli bir yer ediniriz ve gerçek konumumuzu da bu dışsal yer tanımlar” (Žižek, 2005, s. 104).

Kısacası bu -miş gibi yapma hali, öznenin deneyiminde merkezi bir rol alırken aynı zamanda, ideolojik dikişteki yapısal etkiyi kabul etmesini sağlayan psikanalitik süreci bize verir. Özne, bu anlamın ideolojik etki ile düzenlendiğinin, bu düzenlemede birçok eksiğin bulunduğu ve birçok sorunun yer aldığı gayet farkında olsa da, sanki bu anlamda bütün bu eksikliklerin üstesinden gelinmesini sağlayacak bir fazlalık varmış gibi yapmayı yeğler. Dikiş işlemindeki boş gösterenin devreye girmesi ve öznenin anlam alanında keşfedeceği bir fazlalık varmış gibi davranması da bu işleme dayanmaktadır. Özne gösterendeki bu boşluğun/deliğin farkına varabilir, ondaki tutarsızlıkları deneyimleyebilir, ondaki eksiklikleri bariz bir şekilde görebilir; ama yine de bu dikiş işleminde üretilen anlamın, bütün bu sorunların üstesinden gelinmesini sağlayacak bir fazlalık taşıdığına dair inancı korumak zorunda hisseder. Zira anlamın kendisindeki çözülme, öznenin sahipmiş gibi yaptığı kimlik kategorisinin oluştuğu farklılıklar sisteminin tümünden dağıtabileceği için öznenin “-miş gibi yapacağı” hiçbir sahne kalmayacaktır.

Kemalist söylemin yapılandığı müzik anlayışının, içindeki tüm tutarsızlıklara rağmen uzun yıllar boyunca kendisini koruyabilmesinin sebebi de tam olarak budur. Anadolu türkülerinde aranan o “bozulmamış”, “has” müzik kültürüne bir türlü ulaşamamış; ama yine de böyle bir kültür varmış gibi derleme çalışmaları devam ettirilmiştir. Halk müziği tek seslilikten çok sesliliğe kısmî bir şekilde de olsa taşınmış;

makamların, usullerin, motiflerin etkisiyle icracıdan icracıya farklılaşan türküler, notasyonla standartlaşan eserlere dönüştürülmüş ve bu gelenekte Batı müzik sistemine uygun bir şeyler varmış gibi yapılması sağlanmıştır. Buna karşın aynı zaman dilimi içerisinde halk müziği geleneğinin yetiştirmiş olduğu çağdaş ozanlar ve yeni ortaya çıkan türküler, bu müziksel kanonlardan eksik olduğu için ideolojik uzlaşım alanının dışına yerleştirilmiş ve bu fantazi sahnesinde kendilerine yer bulamamıştır.

Kemalist dikişteki bu etki, yerli müzisyenlerin de bu uzlaşım alanına katıldıkları ve Batı'nın pop şarkılarını orijinaline uygun çalıp söyleyerek, bu müziksel kanonlara uydukları bir süreci beraberinde getirmiştir diyebiliriz. Dolayısıyla ülkemizdeki pop müziğin gelişiminde, Batı'nın klasik müziğine eklenen müziksel kanonların etkisi söz konusu olmuş ve 1960'larda pop müzik, bu kanonlara uyduğu varsayılan batı hafif müziği şarkılarının, orijinaline oldukça yakın bir şekilde çalındığı bir müzik kültürünü beraberinde getirmiştir. Bu dikişin etki ile ortaya çıkan üretimde arzulanan ses fazlalığı, aslında bir fazlalık değildir; zira burada, daha önce üretilmiş ve standardize edilmiş bir müzik ürününün taklit edilerek aynı sesin çıkarılmasının bir fazlalık olduğu varsayılır. Büyükburç'un alameti farikası, sesteki fazlalığı taklitçi bir icradan başlayıp onun ötesine geçerek üretebilmiş olmasıdır. Lacanyen kavramlarla özetleyecek olursak, burada bir özgürlük marjının oluşabilmesi için, öznenin bilinçli bir tercihle *-muş gibi yapmayı* birdenbire bırakmasından fazlasının söz konusu olması gereklidir. Özne, bu alanın içinde *-muş gibi yapmaya* devam ettiği başka bir dikiş işlemini devreye sokabildiği ve ideolojik dikişte üretilen fazlalığın da fazlasını üretebildiği sürece bunu başarabilir.

Fecri Ebcioğlu'nun, 1960 yılında Bob Azzam'ın sevilen şarkısı *C'est Ecrit Dans Le Ciel*'e Türkçe sözler yazdığı ve çoğu müzik eleştirmenince *aranjman* olarak adlandırılan müzik akımını başlatan isim olması (Küçükkaplan, 2015, s. 43-44) bu bağlamda oldukça önemlidir. Ebcioğlu, şarkıyı söylemesi için ilk olarak Erol

Büyükburç’a önermiş; ancak Büyükburç kabul etmeyince şarkıyı İlham Gencer seslendirmiştir (Meriç, 2017b, s. 206). Hem Büyükburç’un bestesinin hem de ilk Türkçe pop şarkısının plağının bu dönemde yapılmasını bir tesadüf olmadığı açıktır. Meriç’e göre 1960 darbesinden sonra kurulan Müzisyenler Sendikası, bu dönemde oldukça önemli girişimlerde bulunmuştur: Sendika üyeleri, Milli Birlik Komitesi ve Kurucu Meclis’e başvurarak kulüplerde çalan yabancı orkestralara, yanlarında en az bir tane yerli orkestra çalıştırma şartı konulmasını sağlamış ve bu nedenle Türkiye’de çalışmayı sona erdirilen yabancı orkestraların aletleri yerli müzisyenlerce satın alınmıştır (2017b, s. 205).

Ebcioğlu’nun “*Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*”un sözlerini yazma hikâyesi, uçakta radyo dinlerken Amerika’daki meşhur şarkıların Fransızca, İtalyanca, İspanyolca söylendiğini fark edince “Niye Türkçe olmasın?” sorusunu sorması ile başlamıştır:

“Yabancı şarkılara Türkçe sözler yazma fikri uçakta aklıma geldi. Amerika’dan tahsilden dönüyordum. Uçakta radyo dinliyorduk. Bütün Amerika’daki meşhur şarkılar Fransızca, İtalyanca, İspanyolca olarak söyleniyordu. Ben de düşündüm ve dedim ki ‘Niye Türkçe olmasın?’ Ondan sonra bileti çıkarttım, meşhur bir şarkı vardı Bob Azzam’ın, ona Türkçe söz yazmaya başladım. Yazdıkça mırıldanıyorum. Yanımda bir yaşlı adam vardı, eğildi, ‘Vallahi bayağı güzel oluyor’ dedi. ‘Peki’ dedim, devam ettim şarkıya. Döndükten sonra Çatı’ya gittim. İlham Gencer gördü beni, alkışlattı. Hemen mikrofona aldılar, ‘hadi şarkı’ diye. Ben de bu şarkıyı çıkarttım ve söylemeye başladım. Halk çok sevdi ve o gece on sekiz defa söylendi. Kulüp dağılırken herkes şarkıyı söyleyerek çıkıyordu” (akt. Meriç, 2017b, s. 207).

Bu şarkının hikâyesindeki ilginç noktalardan biri, şarkının ilk olarak kimin söylediğinin halen bilinmiyor oluşudur. İlham Gencer, Murat Meriç ile yaptığı bir söyleşide, Ebcioğlu’nun uçakta bir sigara paketine yazdığı şarkı sözlerini kendisine getirdiğini ve o gece ilk defa bu şarkıyı Çatı Kulübü’nde kendisinin çalıp söylediğini, kulüpte popülerleştikten sonra da Odeon firmasından plak yapmak için teklif geldiğini anlatmıştır (Meriç, 2017b, s. 207). İlk kimin söylediği muğlak olsa da Meriç, bu dönemin “Türkçe söylemenin neredeyse ayıp sayıldığı, bestelerin bile İngilizce

yapıldığı” yıllar olduğunun ve bu şarkının popülerliğinin birçok şeyi değiştirdiğinin altını çizmektedir:

“Mevzuya dönelim: Türkçe söylemenin neredeyse ayıp sayıldığı, bestelerin bile İngilizce yapıldığı yıllarda birden ortaya çıkan *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* çok tutulur. Gönül Yazar tarafından da o dönemde bir taş plakla yorumlanır bu şarkı. İlham Gencer şarkıyı Batı tarzında ve tümüyle Türkçe söylerken, Gönül Yazar alaturka sazlar eşlinde Türkçe başladığı şarkısına Fransızca devam eder, sonra Türkçe’ye döner ve ‘C’est écrit dans le ciel’ diyerek sonlandırır. Ebcioğlu plağın tutması üzerine çalışmaya devam eder ve meşhur şarkılara Türkçe sözler yazmayı sürdürür. Bunlardan kimi plak yapılır, kimi yazıldığıyla kalır, kimi tutar, kimininse adı bile anılmaz (...) Bir taraftan *Burçak Tarlası*’yla ortaya çıkan, Altın Mikrofon’larla memlekete yayılan ancak daha adı konulmamış Anadolu-pop popülerliğini hızla arttırırken diğer taraftan ecnebi şarkılara yazılmış Türkçe sözlerle oluşturulmuş plaklar ortalığı kaplar” (Meriç, 2017b, s. 207-208).

Bu nedenle *aranjman* akımını -her ne kadar Anadolu Pop/Rock akımı ile bir karşıtlık ilişkisi içinde konumlanmış olsa da- pop müzikte dile dönüşün ilk adımlarının atılmasını sağladığı için oldukça önemli bir dönüm noktası olarak görmek gerekir. *Aranjman* akımı sayesinde halkın Türkçe pop şarkılara yönelik beğenisi ve talebinin belirgin bir şekilde ortaya çıkışı, müzik kültürümüzün belirlenmiş alanının genişlemesine yol açmıştır:

“Pop müziğin özgün bir nitelik kazanmasına doğrudan katkısı olmasa da popüler müzik algısında yeni bir kanal açan aranjman modası, Türkçe şarkı söylemenin yadırgandığı bir dönemde bu anlayışı kırmıştır. Aynı zamanda popüler Batı müziğine yönelik ilginin artmasında önemli rol oynamıştır. Öyle ki, dönemin pek çok Türk sanat müziği solisti bu türde parçalar seslendirerek plak doldurmuştur. Zeki Müren ve Nesrin Sipahi bu isimlerin başında gelmektedir. Sözü edilen çalışmaların yoğun ilgi görmesi üzerine yine Türk müziği öğelerinin kullanıldığı fakat yapısı itibarıyla çoğunlukla klasik üslûbun dışına çıkan daha popüler şarkılar yazmaya başlanmıştır. Kimilerince Türk müziğinin ‘yozlaşmasına’ sebep oldukları gerekçesiyle eleştirilen Yusuf Nalkesen, Erol Sayan ve Teoman Alpay, bu tarz çalışmalara imza atan başlıca bestecilerdir. Teoman Alpay’a ait olan ‘Nasıl Geçti Habersiz’, ‘Buruk Acı’; Erol Sayan’ın unutulmaz şarkıları arasında yer alan ‘Kadehinde Zehir Olsa’, ‘Ömrümüzün Baharı Birlikte Geçsin’ ve Yusuf Nalkesen’e ait olan ‘Veda Busesi’, ‘Dargın Ayrılmayalım’ bu dönemde dinleyicilerin büyük beğenisini kazanan şarkılara örnek gösterilebilir” (Küçük Kaplan, 2015, s. 44).

Dolayısıyla *aranjman* akımının, yabancı şarkılarda hiçbir değişikliğe gidilmeden üzerlerine Türkçe sözler yazıldığı için, pop müzik kültürümüze özgünlük hususunda bir katkı sağladığını pek söyleyemeyiz; zira buradaki üretim, yabancı şarkıların birebir aynısının çalınması nedeniyle bir özgünlük kaygısı taşımamaktadır. Buna karşın *aranjman* akımının pop müziğimizdeki popülerliği, halkın Türkçe şarkılara yönelik taleplerini görünür kıldığı için, ileriki dönemde geleneksel müzik kültürleri ile pop müzik kültürü arasında kurulacak olan ilişkilerin önünü açmış ve müzik piyasasına, özgün ürünlerin yayılacağı bir ortamın oluşturulması konusunda ivme kazandırmıştır. Kahyaoğlu'na göre Ebcioğlu, “Türk Pop Müziği olgusunun yeşermesi” sürecinde “en önemli kimliklerden biri olarak” görülmelidir: “Bugünün gözüyle bakıldığında, Ebcioğlu'nun katkıları hiç de önemli görünmeyebilir. Ancak, o dönemin müzikal atmosferi içinde düşündüğümüzde, Ebcioğlu'nun cüretkâr atılımlarını es geçmek olası değildir. Ebcioğlu, pop tanımına tam da yerleştiremesek de; o dönemin müziğine ayrı bir çehre taşımıştır” (1994a, s. 61).

Meriç'in altını çizdiği üzere Galatasaray Vokal Grubu, İstanbul Erkek Lisesi Vokal Grubu, Barış Manço'nun yer aldığı Harmoniler gibi liseli gençlerin kurdukları ve ilerleyen süreçte kendi özgün eserlerini üretecek müzisyenleri barındıran birçok grubun müzik hayatına başladığı dönem, *aranjman* akımının popülerleştiği bu dönemdir (2017b, s. 43). Özellikle Timur Selçuk, 1960'ların ikinci yarısında oldukça önemli bir isim haline gelmiş ve Türkiye'nin önemli şairlerine ait şiirleri besteleyerek “Sen Nerdesin”, “Fahriye Abla”, “Son Âşık”, “Kırık Kalpler”, “İspanyol Meyhanesi” gibi birçok şarkıya imza atmıştır (Küçükaklan, 2015, s. 45). Bu nedenle Ebcioğlu'nun girişimi her ne kadar kendi başına özgün üretimi hedefleyen bir *itki*yle hareket etmese de yarattığı kırılmanın, 1960'ların ikinci yarısında üretilmiş özgün pop müzik bestelerinin ortaya çıktığı bir sürece katkı sağladığını daima göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

Bu dönemde yine Türkiye Müzisyenler Sendikası'nın, özellikle de Anadolu Pop/Rock'ın bir müzik kültürü olarak gelişimini etkileyecek katkılarını yadsımamak gerekir. Yerli müzik gruplarının önünü açan yasal düzenlemelerin yapılması için gösterdikleri faaliyetlerin yanında sendika, ülke müziğini uluslararası düzeyde temsil edecek çalışmalara da imza atmıştır. Bunlardan en önemlisi, sendikanın 1964 yılında düzenlenen 1. Balkan Melodileri Müzik Festivali'ne, dönemin önemli müzisyenlerinden oluşan bir orkestra ile katılma kararı almasıdır: “Erol Büyükburç, Tanju Okan ve Tülây German'ın solistliğini yaptıkları Milli Orkestra, piyanoda Selim Özer, gitarda Yurdaer Doğulu, saksafon ve flütte Erol Erginer, kontrbasta Alper Feyman ve bateride Vasfi Uçaroğlu'ndan oluşmaktaydı. Düzenlemeleri yapanlar ise Doruk Onatkut ve Şerif Yüzbaşıoğlu'ydu” (Küçük Kaplan, 2015, s. 46-47).

Sendikanın bu seçimi, o güne kadar her biri kendi konserlerinde türkü düzenlemelerine kendi tarzlarında yer veren müzisyenleri bir araya getirerek, birbirinden farklı tarzlara sahip müzisyenlerin kolektif bir üretim gerçekleştirmesini sağlamıştır. Ayrıca bu girişim, ülkemizin uluslararası bir pop müzik yarışmasında temsil edildiği ilk deneyimdir. Küçük Kaplan'ın da altını çizdiği üzere festival, Türkiye'nin 1975 yılında ilk defa katıldığı Eurovision şarkı yarışmasının “provası niteliğinde olmuştur” (Küçük Kaplan, 2015, s. 47). Tülây German'ın aktardığı üzere Belgrad'daki festivale katılacak “Türk orkestrası” Erdem Buri'nin evinin terasında kurulmuş ve her şarkıcıya ilk kısımda istedikleri iki şarkıyı istedikleri dilde, ikinci kısımda ise ülkelerine ait iki şarkıyı kendi dillerinde seslendirme imkânı veren festival programı için German'ın repertuarı, “Buri'nin arzusu üzerine” tamamen Türkçe şarkılardan seçilmiştir (1996, s. 107-108).

Şehrin ünlü Taş Meydanı'nda düzenlenen ve bir yarışma gibi organize edilen konserlerde, dinleyicilerin alkışlarının ölçülmesiyle yapılan halk oylamasında Erol Büyükburç, en uzun süre alkışı aldığı için en iyi solist seçilmiş ve kendisine “Türk

Valentino” ismi takılmıştır (Küçük Kaplan, 2015, s. 47). Tülay German ise “müzik kritiklerinin, oy birliği ile, en beğendikleri şarkıcı” olarak seçilmiş ve “*Anadolka Tülay*” (Anadolu’nun Tülay’ı) lakabı ile Yugoslavya’da yayınlanan *Arena* dergisinin kapağında yer almıştır (German, 2019, s. 112). Yarışma dönüşü aynı yıl içinde, German tarafından seslendirilen ve Anadolu Pop/Rock türünün başlangıcı olarak kabul edeceğimiz “*Burçak Tarlası*” ve “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” şarkılarından oluşan plak yayımlamıştır.

Meriç’e göre ülkeye Batılı tarzda yapılmış kantoların çok önceleri girmesi, Celal İnce’nin daha önce yaptığı tango plakları, Erol Büyükburç’un ve Alpay’ın bazı türküleri düzenleyerek söyledikleri plakların bu tarihten önce yayımlanmış olması nedeniyle, German’ın “*Burçak Tarlası*”, geç dönemde verilmiş bir ürün olarak görülmelidir; ancak açtığı yol nedeniyle Anadolu Pop akımının ilk örneğidir ve ilk “hit” kayıdır (2017b, s. 116). Peki bu daha önce Büyükburç ve Alpay gibi müzisyenlerin türkü düzenlemeleri ile German’ın kaydı arasındaki temel fark nedir? Meriç, “*Burçak Tarlası*” öncesindeki türkü düzenlemelerinin “Batı sound’una yakın” olsa da bu düzenlemelerde çoğu zaman, türkülerin melodilerinin bile kaybedildiğinin altını çizmiştir ve bu nedenle “Doruk Onatkut’un düzenlediği ve orkestrasıyla Tülay German’a eşlik ettiği “*Burçak Tarlası*”, melodiye sadık kalınarak yapılmış düzenlemesiyle bu türde yapılan ilk plak olarak düşünülebilir” (2017b, s. 242).

Bu noktada Anadolu Pop/Rock türünü, ana akım hafif müzikten ayıran temel işlem üzerinde durmamız oldukça önemlidir. “*Burçak Tarlası*” öncesinde yapılan kayıtlardaki düzenlemelerde türkünün ezgileri ve makam geleneğinde oldukça önemli bir yere sahip olan mikro tonların korunmasına yönelik bir hassasiyet olmadığı açıktır. German hatıralarında, “*Burçak Tarlası*”na giden yoldaki çalışmalarının mimarı olarak Erdem Buri’nin bu konudaki hassasiyetinden hatıralarında şu satırlarla bahsetmektedir:

“Bir gün iş daha ciddileşti:

‘Sen Türk değil misin? Niye kendi müziğini, kendi dilinde söylemeyesin?’ dedi bana.

‘Yani, alaturka mı?’ dedim. ‘Senin akrabın Suphi Ziya Özbekkan’a, Selâhattin Pınar’a ve Fehmi Tokay’a göre en iyi Türk müziği söyleyenlerden biriymişim.’

‘Hayır, hayır (...) Seninle -kabul edersen tabii- başka bir şey yapacağız. Ben bu düşüncemi Sevinç Tevs’e anlattım, kabul etmedi. Ayten Alpman’a teklif ettim, kabul etmedi. Sen kabul edersen eğer, her şeye sıfırdan başlayacağız. Anlatayım:

Bir: Yabancı dildeki şarkıları Türkçe sözlerle söylemeyi,

İki: Türk Halk Müziği’nden seçeceğimiz parçalara -parçanın melodik ve ritmik yapısını bozmadan- çok sesli olarak düzenlemeler yapmayı ve bu parçaları batı enstrümanları eşliğinde söylemeyi,

Üç: Kendi müziğimizden hareket ederek yeni besteler yapmayı ve bu besteleri de, tabii, yine Türkçe sözlerle söylemeyi (...) Düşün, taşın (...) Bana cevabını ver.’

‘Yok (...) Düşünmeme hacet yok, dedim. Tamam, kabul ediyorum.’

[...] Bir hafta sonra da...

‘Türküleri gazino şarkıcısı gibi söylüyorsun. Olmaz böyle şey,’ diyerek elimden tuttu, beni Ruhi Su’ya götürdü.

Ruhi Su’dan, haftada üç kere olmak üzere, ders alacağım. Atıf Yılmaz’ın evinde.

İlk çalıştığımız türkü *Madımak*’tı. Unutmama imkân yok.” (German, 1996, s. 92-93).

German’ın hatıralarında bu olayın 1962 yılında gerçekleştiğine de dikkat etmemiz gerekmektedir. Kahyaoğlu’nun belirttiği üzere bu dönemde German, kendisini bir caz solisti olarak kabul ettirmiş ve bir söyleşide ulaşmak istediği seviye olarak da Ella Fitzgerald’ı koymuştur; ancak caz yorumlarında “bu işin ruhu, kültürel formasyonu, ideolojik serüven ve algı biçiminde de bu sanatçıda yoğun olarak pekişmesi” gerektiği için bu hedef imkânsızlaştığı için “kendi ezgileri kendi melodilerinin ana hareket noktasını keşfettiği Türk Halk Müziği şarkılarını modernize ederek, caz ritmleriyle yeniden yorumlamayı” denemeyi tercih etmiştir (1994a, s. 63). Buri ile olan anısından yola çıkarak bu “deneme” sürecinin, Erol Büyükburç veya Alpay’ın türkü yorumlarından farklı bir şekilde geliştiğini de gözden kaçırmamalıyız.

Buri'nin önceliği, türkü yorumlarında batılı enstrümanların sağladığı imkânı kullanarak çok sesli düzenlemeleri, türkülerdeki bu mikrotonal fazlalıkları kaybetmeden yapmaktır.

Yine German'ın aktardığı üzere Buri, üst üste iki yıl “yılın şarkıcısı” seçilmiş olmasına rağmen German'ı “İyi akort edilmiş piyano gibi çok doğru, hatta bence fazla doğru söylüyorsun” sözleri ile eleştirmiş ve “Zencilere dikkat et. Nasıl hafif düşük söylerler. Bütün havayı da o verir. (...) Şarkıcı, -ben yorumcu, diyorum- söylediği şarkıya kendinden bir şey katacak. Yorum yapacak. Güzel ses sandığın kadar önemli değil!” şeklinde öğütlerde bulunmuştur (1996, s. 91). Buri'nin buradaki görüşleri, müzikte standartlaşmanın bir kritere dönüştüğü ve şarkıcıların, tıpkı orkestranın şarkıyı orijinali ile birebir aynı çaldığı gibi notalarını birebir takip ederek seslendirmelerinin yüceltildiği bir müzik anlayışından belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Bu noktada söylem ile özne arasındaki ilişkiye geri dönebiliriz. Lacan, söylem ile özne arasında diyalektik bir ilişkinin var olabilmesi için, öznenin *-mı gibi yapmaya* çalıştığı devinimi bir yalan olarak görmemesi gerektiğini ileri sürmüştür: Öznelleşmenin diyalektiği, öznenin konuşması halihazırda yapılanmış olan bir söylemin içinde inşa edildiği sürece mümkündür (Lacan, 2006, s. 280).

Žižek'in aktardığı üzere öznenin, “Kendime baktığımda gördüğüm şeyin ‘ben’ olduğunu nasıl bilirim?” sorusuna Lacan'ın verdiği cevap şudur: “Bunu *bilmem*; tanıma, *yanlış-tanımadır*, bir başka deyişle, ‘Ben’ aslında bir *boşluk*, kendimi Varlık düzeyinde bir yere yerleştirmede yaşadığım bir *başarısızlıktır*. Ben ile Ben'in tözü ya da bir nesne olarak olduğum şey arasında kurucu bir boşluk vardır (...) Kişi kendini doğrudan tanıyamaz; benlik boştur” (Žižek, 2015a, s. 144-145). Yani söylem ile özne arasındaki diyalektik ilişkiyi olanaklı kılan bu *yanlış-tanıma*da öznenin tözü, özdeşleşme sürecinin bir *başarısızlık* deneyimi olarak karşımıza çıktığı ve kuruluşundan itibaren bu tözün öznel olan alana bir boşluk olarak yerleştiği anlamına gelmektedir. Bu nedenle Žižek,

Lacan için öznenin kendisi ile öznenin tözünün oluştuğu anlam alanı arasındaki ilişkinin en başından bir “olumsuzlama” ile kurulduğunun oldukça önemli olduğunu belirtmiştir:

“Önce bir pozitiflik vardır da sonra bu olumsuzlanıyor değildir; önce olumsuzlama vardır ve nesnenin pozitifliği bu olumsuzlamanın (kendi kendisiyle bağ kurmuş) olumsuzlamasının sonucudur. Lacancı dille söylersek, *a* nesnesinin kendisine ait pozitif bir tözsel varlığı yoktur; bir eksiğin pozitifleşmesinden ibarettir: Eksik bir nesne değil, bir eksiği (negatifliği)pozitifleştiren bir nesnedir ve onun pozitifliği,pozitifleştirilmiş bir negatifliktir. İşte burada *hayalgücü* sahneye girer: Bir eksiğin pozitifleşmesi sıfır-düzeydeki hayalgücüdür. En radikal ontolojik düzeyinde, hayalgücü boşluğu/eksiği doldurur ve bu öznenin ta ‘kendisidir’, yani, öznenin ilk başta ‘hayal ettiği’ şey kendi nesnesel karşılığıdır ki bu belirli bir varlıktır” (Žižek, 2015a, s. 175).

Bu olumsuzlama işlemi üzerinden gerçekleştirilen anlamlandırma süreci, *ideolojik dikiş* işlemindeki düğümün atıldığı fark ilişkisinin temelinde yer almaktadır. Dolayısıyla *Kemalist dikiş* ile yapılan bir kültürel alanın kuruluşu da belirli bir olumsuzlamayı içermektedir. Kemalist söylem, toplumsalın sınırlarını belirli gösterenleri belirli düğüm noktalarına sabitleyerek belirlerken aynı zamanda, kültürel alanı da bu anlam üzerinden yapılandırmıştır. Bu anlam alanında bir şarkı ister türkü ister hafif müzik olsun, Kemalist müziksel kanonları takip ettiği ve notasyonundan icrasına kadar bir standartlaşmanın sağlandığı ölçüde anlamlı bir müzik eseri olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, Žižek’in altını çizdiği *nesne a*’nın bir eksiklik olarak ortaya çıktığı yerin tam olarak burası olduğunu her zaman hatırlamamız gerekmektedir: Önceki dönemde medeniyet ile hars arasındaki sentezi sağlamak için yapılan çalışmalarındaki başarısız deneyimler, Kemalist müzik anlayışındaki eksiği açığa çıkarmış; ancak söylem ile özne arasındaki diyalektik ilişki, Kemalist fantazinin müzik alanındaki dikişi üzerinden, ses düzeyinde bir *nesne a* üretebilmesine olanak vermiştir.

Özellikle büyük şehirlerdeki yerli grupların ve müzisyenlerin 1960’larda takip ettikleri “moda” veya “makbul olan” şeyin, yabancı şarkıların birebir aynı şekilde çalınıyor oluşu, bu arzunun oldukça geniş bir alanda ve oldukça belirgin bir şekilde

aktarılmış olduğunu bize göstermektedir. Bu tez çalışması için Erdem Buri ve Tülay German'ı burada önemli kılan nokta, söylem ile özne arasındaki diyalektik ilişkide yerleştikleri özne konumları ve yaptıkları tercihlerdir. Caz söylediği dönemlerde Fitzgerald, German için bir ideal özdeşleşme noktasıdır; ama yine de o noktaya ulaşamayacağını gayet iyi bilir. Bu bağlamda Fitzgerald, German'ın elde edemeyeceği bir fazlalığın taşıyıcısıdır. German'ın akortlu bir piyano gibi şarkı söylüyor oluşu, onu radyolarda ve sahnelerde bir yıldıza dönüştürmek için fazlasıyla yeterlidir; ancak Buri için müzikte bir *objet petit a*'nın, bir ses fazlalığının arzu nesnesi olarak üretilebilmesi, müzisyenin kendi müzik kültürüne, kendi ülkesinin müzik geleneğine yönelmesine bağlıdır.

Buri'nin müzik anlayışının bu kadar geniş bir alana yayılıyor oluşunda 1950'lerde İstanbul Radyosu'nda caz programları da oldukça etkili olmuştur. Bu dönemde ülkemize gelmiş olan Louis Armstrong, Dizzy Gillespie ve Dave Brubeck gibi ABD'li ünlü caz müzisyenlerini ağırladığı özel programlar hazırlamış ve bu programlardan biri için kuliste Dave Brubeck'in quartetinin alto saksafoncusu ve bestecisi Paul Desmond'a geleneksel müziğimizde kullanılan aksak ritimlerden biri olan 5/4 ritmini öğretmiş, Desmond bu sohbet sonrasında Brubeck'in unutulmaz eserlerinden olan “Take Five”ı bu ritmi kullanarak bestelemiştir (Erkal, 2014, s. 42). Buradan hareketle Buri için, halk müziğimizde var olan bu ses fazlalığının oldukça önemli bir potansiyel taşıdığını söyleyebiliriz.

Burçak Tarlası'nın düzenlemesi yapan ve plakta German'a eşlik eden orkestrayı yöneten Doruk Onatkut'un bu çalışma ile ilgili aktardıkları da bu durumu destekler niteliktedir. Onatkut, Murat Meriç ile yaptığı bir söyleşide şunları paylaşmıştır:

“Erdem Buri prodüktörlük yapıyordu ve türkülerini halka popüler Batı müziği kalıplarında sunmak gibi bir takım uçuk fikirleri vardı o yıllarda. Beni çağırdılar, tanıştık. O güne göre çok uzun sayılabilecek bir çalışma devresi geçti aradan. Ben bütün boş zamanlarımda onlara giderdim. Oturur konuşur, denemeler yapardık. Piyano başında plaklar dinler, piyanoya uygulardık.

Erdem Buri, bu dönemde incelediğimiz bir sürü eser arasından *Burçak Tarlası*'nı seçti. Bu türkünün 45'lik plak olarak çıkmasını istiyorlardı. Uzun süren bir ön çalışma sonucunda ben notaları hazırladım ve stüdyoya girdik. *Burçak Tarlası* aşağı yukarı 18-20 saatlik bir çalışma sonucu kaydedildi. Hatırlıyorum: Sabah 10.00'da girdik, gece 02.00'de filan çıktık stüdyodan. Öyle uzun bir çalışmaydı" (Meriç, 2017b, s. 240).

Buri'nin "bir takım uçuk fikirleri" nedeniyle Onatkut için "*Burçak Tarlası*"nın hazırlık süreci oldukça uzun gibi görünebilir. Buna karşın Buri'nin, German ile olan hazırlık süreci daha uzun sürmüş ve German'ın halk müziği tecrübesinde Ruhi Su'nun yanında birçok farklı çağdaş halk ozanı da büyük katkıda bulunmuştur. Yine German'ın anılarında aktardığı üzere, Buri'nin Moda'daki evinde sık sık ağırladığı âşıklar ona oldukça yardımcı olmuş ve özellikle Âşık Ali İzzet, kendisi ile yakından ilgilenmiştir (1996, s. 100). Dolayısıyla Buri'nin fikirleri ile dönemin müzik anlayışı, daha doğrusu Kemalist müzik anlayışının bu katı kriterleri arasında belirgin bir fark bulunduğu açıktır. Bu müzik anlayışına göre halk müziğindeki cevher, notaya dökülebildiği ve türkü mikrotonlardan arındırılarak batının müzik sistemi ile uyumlu kılınabildiği ölçüde değerlidir. Buri içinse burada önemli olan şey, batılı notasyona taşınamayan bu tonal fazlalığın kendisidir. Bu ses fazlalığı, Anadolu Pop/Rock'ın ideolojik fantaziyi katetmesini sağlayan en önemli öğelerden biridir.

3.2.2. Kemalist Müzik Anlayışının Kısa Devresi Olarak Anadolu Pop/Rock: İdeolojik Fantaziyi Katetmek

Kemalist söylemin müzik alanındaki belirlenimi, uyulması gereken kriterler olarak işleyen müziksel kanonların etkisi ile yapılsa da son kertede, onun kültürel alanda bir zafere ulaşacağının garantisi, yalnızca ideolojik fantazinin sahnesinde söz konusu olmuştur. Bu fantazinin devam etmesi için, bu müziksel kanonlarla belirlenmiş bir sistemde müzik üretimi yeterli değildir. Zira ideolojik fantaziyi devreye sokan,

söylem zincirinde karşısına yerleştirilmiş antagonizmalar ile arasındaki fark ilişkisi üzerinden yapılanmış ve anlam alanında aslında var olmayan pozitif etkinin, eninde sonunda toplumsalın hak ettiği büyük keyfi getireceğine olan inançtır. Bu inancı ayakta tutmak için özne, ideolojik dikişte karşılaştığı gösterenin etkisi ile nasıl arzulanması gerektiğini öğrenmektedir. Böylece fantazi sahnesindeki arzu nesnesi, bu gösterenin devreye girmesi ile üretilen fazlalığın, *objet petit a*'nın, bu nesnenin oluşmasına yol açan sebebin etkisi ile ortaya çıkmaktadır. Kemalist dikişte bu gösterenin *muasırlaşma* olarak belirlenmiş olması, kültürel alandaki ideolojik dikişte de aynı gösterenin etkisinin devreye gireceği anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda Kemalist söylemin fark ilişkisini kurduğu temel antagonizma, Osmanlı'nın geleneksel olmaktan bir türlü çıkamamış toplumsal düzenidir. Bu nedenle kültürel alandaki yapılanmada kurulacak fark ilişkisinin kendisinin *geleneksel* ile *muasır* arasındaki fark üzerinden yapılandığı ve dolayısıyla müzik alanını da bu şekilde kapsadığı açıktır. Kemalist müzik anlayışının geleneksel olan makam geleneği yerine, batının müziksel kanonlarından oluşturulmuş bir müzik sistemine eklememesinin sebebi de tam olarak budur. Geleneksel müzik eğitiminin devlet konservatuvarlarının eğitim programlarından çıkarılmasını, propaganda aracı olarak çalışan radyoların batılı müziğe ve bu müziksel kanonlara uygun şekilde derlenmiş türkülerin yayınlanmasını da bu kapsamda değerlendirmemiz gerekir. Böylece müziksel kanonların devreye sokularak üretilen bu *muasır* ses fazlalığı, ideolojik fantazide yüceltilebilmiştir. Buri'nin projesi ise bu ideolojik fantazide yüceltilmiş olanın dışında kalan ve geleneksel müziğe ait ritimlerin, mikrotonların, usullerin ve motiflerin bir fazlalık olarak üretilmesini amaçlamaktadır.

Burada hem ideolojik dikiş hem de Buri'nin projesi, temel olarak aynı belirlenimde yapılanmış alanları kabul etmektedir. Bir uçta Batı'nın müzik tekniğinin, enstrümanlarının ve kalıplarının bulunduğu armonize edilebilir ve standartlaştırılabilir

bir müzik sistemi bulunmaktadır. Diğer uçta ise geleneksel müzik tekniğinin, enstrümanlarının ve motiflerinin bulunduğu, mikrotonlar nedeniyle batılı müzik sisteminde armonize edilmesi imknsızlaşan ve bir gelenek olarak standartlaşma yerine her icrada farklılaşmayı yücelten bir müzik kültürü bulunmaktadır. İdeolojik dikiş, Batı'nın müzik tekniğini, kalıplarını ve standardizasyonunu yüceltirken, geleneksel müziğin taşıdığı bu müziksel ögeler, sorunlu birer fazlalık olarak görülür. Buri'nin projesinde ise bu fazlalık müziğimizi değerli kılan şeydir ve bu fazlalığın, batılı müzik sisteminin sağladığı müzikal temelin üzerinde yükseltilmesi gerekir. Dolayısıyla burada, ideolojik belirlenimin yapılandırıdığı iki alan arasındaki boşluğa yönelik bir müdahale söz konusudur. Bu müdahale ile iki alan arasındaki fark ilişkisi ortadan kaldırılmış ve Kemalist müzik anlayışı içerisinde bir *kısa devre* deneyimi ortaya ęıkmıřtır.

Kemalist söylemin belirlediği müzik anlayışında bir *nesne a* varsa bu, türkülerin Batı'nın müzikal yapısına uygun olanlarının aranması, bunların notasyon ile kusurlarının giderilmesi ve standartlaştırılması işlemi sonucunda üretilir. Buri içinse halk geleneğimizde yer alan ve Batı'nın müzik tekniğinden ve yapısından ayrışan aksak ritimler, makam geleneğinin önemli bir ögesi olan mikrotonlar, yöreden yöreye değişen usuller ve icrada farklılaşan motifler *nesne a*'nın yoğunlaştığı yerlerdir. Dolayısıyla türkülerin Batılı müzik enstrümanları ve Batılı kalıplara göre düzenlenmesi sürecinde yapılması gereken bu fazlalığın kesilip atılması veya törpülenmesi değil, ses düzeyinde ve müzikal olarak korunması olmalıdır. Buri ile ęalıřmıř olan German ve Onatkut için hazırlık sürecinin bu kadar uzun ve ęetrefilli bir hal almasının sebebi de tam olarak budur: Bu fazlalığın korunması için, öncelikli olarak bu geleneğe ait olan ses fazlalığının geri ęaęırılması ve devreye sokulması gerekmektedir. Bu noktada Buri'nin bu sreğte Ruhi Su'dan yardım almasını da bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir. Zira Su, “solculuktan” beş yıl hapis yattıktan sonra 1957'de serbest kalmış ve “köy köy dolaşarak halk müziği ile ilgili araştırmalar” yapmıştır (akt. German, 2019, s. 93).

German'ı önceki türkü yorumcularından ayıran nokta, bu hazırlık sürecinde halk müziği geleneğindeki makamlar ve bu makamlara yerleşmiş mikrotonlarla, komalarla kurduğu ses ilişkisidir.

Yine German'ın aktardığı üzere Âşık Ali İzzet, Buri'nin evinde kaldığı günlerde ona birçok türkü öğretmiş ve beraber çalıp söyledikleri bir gece German'ın âşığa ait olan “Mühür Gözlüm” türküsünü seslendirmesi üzerine salondakilere dönerek: “Tülay kızım pek güzel okuyor (...) Hele benim türküleri söylerken bir şeyler kopuyor içimden, ağlayasım geliyor (...) Bir şeyler var bu kızda, ama sırrına eremedim” (akt. German, 2019, s. 110-111) diyerek övgüde bulunmuştur. German, âşık sayesinde türkü repertuvarının oldukça genişlediğini ve bir süre sonra yalnızca Türkçe şarkı söylemeye başladığını yine aynı hatıralarında paylaşmıştır (German, 2019, s. 111). Dolayısıyla *Burçak Tarlası* plağının, kendisinden önceki türkü yorumlarından nasıl farklılaştığını bu bağlamda tartışabiliriz. Bu kayıt, dönemin ideolojik fantazisindeki ayrımı devre dışında bırakarak batılı ve geleneksel olan arasındaki boşluğu birbirine düğümlemeyi başarmıştır. Bu plağın bir yüzünde “*Burçak Tarlası*”, diğer yüzünde ise “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” kayıtları yer almaktadır. Bu iki türkü de batılı enstrümanlarla ve çoksesli bir şekilde armonize edilerek düzenlenmiştir; ancak uzun süren hazırlık döneminde âşıklardan öğrendiği usuller ve geliştirdiği şan tekniği sayesinde German'ın yorumunda makamlarda oldukça önemli birer unsur olan komalar korunmuştur.

Şarkıların düzenlenmesi sırasında yapılan müdahaleler de oldukça önemlidir. “*Burçak Tarlası*”, solistin şarkıya bir ağıt gibi başlayıp bir ağıt gibi bitirmesini sağlayacak bir şekilde yapılandırılmıştır. Böylece türkünün içerdiği hayal kırıklığı, üzüntü hisleri korunmuş ve halk müziğindeki ağıt yakma geleneğine de bu kaydın başında ve sonunda yer verilmiştir. Aynı zamanda şarkının hareketli ritmi de bu iki bölüm arasında kalan yerde korunmuş, böylece türküyü yakan kadının yaşam enerjisi,

isyanı ve mücadelecı ruhu da şarkının geneline yayılmıştır. Bu kayıtta türkünün bazı sözleri değiştirilmiş ve aşağıda verildiği gibi kullanılmıştır:

“Sabahtan kalktım ki ezan sesi var / Ezan da sesi değil yar yar burçak yası var / Bakın şu adamın kaç tarlası var / Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması / Burçak tarlasında yar yar gelin de olması / Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim / Evini başına yar yar yıkar da giderim / Sabahtan kalktım da sütü pişirdim / Sütün köpüğünü yar yar yere taşırdım / Burçak tarlasında aklım şaşırdım / Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması / Burçak tarlasında yar yar gelin olması / Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim / Evini başına yar yar yıkar da giderim / Elimi salladım değdi dikene / İnkisar eyledim yar yar burçak ekene / İlahi kaynana ömrün tükene / Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması / Burçak tarlasında yar yar gelin olması / Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim / Evini başına yar yar yıkar da giderim / Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim / Evini başına yar yar yıkar da giderim / Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim / Evini başına yar yar” (Anatolian Rock Revival Project, 2015).

Kayıt için kullanılan orkestra piyano, elektro gitar, flüt, tenor saksafon, kontrbas, bateri olmak üzere Batı müziğinden alınan altı enstrümandan oluşturulmuş; ancak şarkının son bölümünü German tek bir saz eşliğinde söylemiştir. Türkü, oldukça hareketli olan 2/4’lük aksak bir ritme sahiptir; ancak kaydın düzenlemesi caz kalıpları kullanılarak yapıldığı için ritim olarak 4/4’ün aksak bir varyasyonunu kullanılmıştır. Şarkının ilk on saniyelik kısmı, Türk musikisindeki *taksim* olarak bilinen bir usulde hazırlanmıştır. Bu bölümde serbest bir şekilde çalınan piyano, elektro gitar ve flüt, bizi şarkının yapılandığı makamın tonuna alıştırmak için kullanılmıştır. Bu taksimden sonra orkestra bir es vererek susmuş ve koral yazım devreye sokularak çok sesli Batı müziği formuna geçiş yapılmıştır. German bu bölümde erkek koronun seslendirdiği ve tenor saksafonun çaldığı akor üzerine, tam on dört ölçü boyunca yataya yayılarak ilerleyen “Sabahtan kalktım ki ezan sesi var. Ezan da sesi (...)” dizelerini bir ağıt yakar gibi okumuştur. Son ölçüde yarım kalan “Ezan da sesi (...)” kısmından sonra gelen “değil yar yar, burçak yası var!” dizelerinde orkestra şarkıya dahil olmuş ve ritmin hızlanarak şarkının caz kalıplarında çalındığı kısma geçiş yapılmıştır. Bu bölümde koral yazım

devam ettirilmiş ve şarkının hem caz formunda hem de çok sesli bir şekilde yapılması sağlanmıştır.

Toplamda üç dakika otuz dört saniye süren şarkı, ikinci dakikanın otuzuncu saniyesine kadar hızlı bir tempoda, caz kalıplarında ve çoksesli bir tarzda yapılmış bu düzenleme ile ilerler. İkinci dakikanın otuzuncu saniyesinde koral yazım ve orkestra tamamen susarak yerini tek bir saza bırakmıştır. Toplamda elli iki saniye süren bu son bölümde German, tek saz eşliğinde bir soprano gibi yalnızca “Yar” kelimesini bir ağıt gibi seslendirir. Saz ve solistin solo performanslarını sergiledikleri bu bölümün sonunda orkestra son bir caz motifi çalmak için şarkıya dahil olur. Üçüncü dakikanın yirmi ikinci saniyesinde başlayan bu son kısım, sekiz saniye kadar sürdükten sonra şarkı sona erer. Düzenlemenin bu şekilde yapılmış olması, batı müziği ile geleneksel halk müziği arasındaki boşluğun dikilmesi konusunda oldukça önemlidir. Düzenleme geleneksele gönderme yapan bir tarzda başlamış, batılı bir formda devam etmiş, tekrar geleneksele dönmüş ve son olarak tekrar batılı bir motifle sonlanmıştır.

Kaydın ilk kısmındaki kısa taksim ve ağıt gibi devam eden bölüm, onu geleneksel olana bağlayan birinci düğüm noktasıdır. Ardından devreye giren caz orkestrası, caz kalıpları ve aksak ritimle şarkının temposu hızlanır ve doruk noktasına ulaşır. Bu da şarkının batılı olana düğümlendiği ikinci düğüm noktasıdır; ancak tam doruk noktasında birdenbire caz orkestrası devreden çıkarak yerini tek saza ve derinden bir “ah” çeken soliste bırakır. Böylece üçüncü düğüm noktasında tekrar geleneğe bir dönüş yapılır. Son kısımda ise tekrar caz orkestrası, o son motifi yapmak için devreye girdiğinde nihaî düğüm atılmış ve dikiş işlemi tamamlanmış olur. Böylece Kemalist müzik anlayışının yapılandığı tek seslilik ile çok seslilik arasındaki kategorisel ayrım ortadan kaldırılmış olur. Birbirinden ayrı kabul edilen iki müzik kültürü arasındaki bu dikiş, anonim bir türkünün Batılı bir formda ve çok sesli bir şekilde hissiyatını, tınısını ve ezgisel yapısını kaybetmeden yapılabileceğini göstermiştir.

Düzenlemenin bu şekilde başarılı bir şekilde tamamlanmasında Onatkut ve Buri'nin büyük rolü olsa da, türkünün German tarafından seçildiğine de değinmemiz gerekmektedir. German hatıralarında, “burçak tarlasında aklını şaşırان yeni gelinin hikâyesini” sevdiği için bu türküyü seslendirmek istediğini yazmıştır²³:

“Şehirden bir kız, köyden yağız bir delikanlıya tutuluyor. Evlendikleri gün, oğlanı askere alıyorlar. Yeni gelin, sabah ezanıyla kalkıp, bütün gün tarlada çalışıp burçak yolmakta. Tarlanın sahibi ağa da güzel gelini seyretmekte (...) Kız, ellerine dikenler batarak burçağı yolarken, bir yandan, kocasını askere alan zaptiyeye ‘ömrün tükene’ diyerek inkisar ediyor, bir yandan da, ‘deyyus’ dediğı ağaya tavır koyup; ‘Eğdirme fesini (...) Evini başına yıkar da giderim,’ diyor” (German, 2019, s. 113).

Dolayısıyla “*Burçak Tarlası*”ndaki dikiş işleminin yalnızca türkünün düzenlenmesi ve kayda alınması ile sınırlı kalmadığını da belirtmek gerekir. Halk müziğı geleneğinde her icra, türkünün yeniden üretilebileceğı anlamına gelmektedir; ancak German plak kaydını sahnede birebir tekrar etmek yerine, halk müziğı kültüründe olduğu gibi icracının serbestliğine olanak tanıyacak şekilde bir müdahalede bulunmuştur. Bu, Anadolu Pop/Rock akımını önemli kılan bir diğer düğüm noktasıdır. Halk müziğı eserlerinde duyguların herhangi bir sansür mekanizması olmadan türkülere yansıtıldığı gelenek, Anadolu Pop/Rock’a da taşınmıştır. Bir sonraki kısımda üzerinde duracağımız üzere bu müzik akımında kolektif kaygıların, huzursuzlukların ve isyanın herhangi bir bastırmaya uğramadan dile getiriliyor oluşu da bu dikiş işleminden arta kalan bir başka fazlalıktır.

²³ Ayrıca German, stüdyo kayıtlarında plağın yapımcısı Aykut Sporel’in, yeni kurduğı şirketin yaptığı ilk plakta başının derde girmesini istemediğı için kendisinden, türkünün “Bakın şu deyyusun kaç tarlası var” dizesini “Bakın şu adamın kaç tarlası var” ve “İlahi zaptiye ömrün tükene” dizesini de “İlahi kaynana ömrün tükene” şeklinde değiştirmesini istemiştir (German, 2019, s. 113). Her ne kadar plakta sözleri Sporel’in istediğı gibi değiştirilse de German sahnede, türkünün sahibi olan kadının isyanını her icrada dile getirmek için türküyü olduğu gibi söylemeye devam ettiğini şu satırlarla belirtir: “1962’de Moiz Filiba’nın korkmasından, ‘özgürlük şarkımız’ı ‘sözsüz şarkımız’ diye söyledik; bugün de, Aykut’un korkmasından, ‘deyyus’u ‘adam’, ‘zaptiye’yi de ‘kaynana yaptık! (...) Sahnede söylediğimde, üstüne basa basa: ‘Bakın şu deyyusun kaç tarlası var (...)’ diyorum” (German, 2019, s. 114).

Plağın diğer yüzünde yer alan “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” kaydı da en az, plağa adını veren “*Burçak Tarlası*” kadar önemlidir. Türkünün beste ve güftesi Âşık Ali İzzet Özkan’a aittir; ancak TRT repertuvarına Muzaffer Sarısözen tarafından alınırken bu türküyü derleyenin Âşık Veysel olduğu notu düşüldüğü için, Âşık Veysel’in türküsü olarak da bilinmektedir (Tan, 2010). Bu türkünün düzenlemesi de yine Doruk Onatkut tarafından, döneminin popüler tarzlarından biri olan ve “blues” türünün bir uzantısı olarak kabul edilen “be-bop” tarzında yapılmıştır. Kayıтта Doruk Onatkut Orkestrası, bu defa tamamen Batılı müzik enstrümanlarını ve yine çok sesliliği belirginleştirmek için koral yazımı kullanarak German’a eşlik etmiştir.

Piyano, bateri, kontrbas ve tenor saksafondan oluşan orkestra, bu kaydın ilk 20 saniyelik kısmında şarkının ritmini ve akorlarını çalarak bizlere bir giriş sunarlar. Burada enstrümanlar, dönemin blues akımındaki gibi üç vuruşluk notasyon sistemini takip etmiş ve böylece şarkının 4/4’lük ritmi de blues tarzında; ancak halk müziğindeki aksak ritimlere de benzer bir şekilde yapılanmıştır. “*Burçak Tarlası*”nın koral yazımla başlayan düzenlemesinden farklı olarak bu defa, German’ın solist olarak tek başına şarkıya başladığını görürüz. Türkünün sözleri ise aşağıda olduğu gibi iki bölüme ayrılarak kullanılmıştır:

“Mecnunum Leylamı gördüm / Mecnunum Leylamı gördüm / Bir kerecik baktı geçti / Ne sordum ne de söyledi / Kaşlarını yıktı geçti / Ne sordum ne de söyledi / Kaşlarını yıktı geçti / Soramadım bir çift sözü / Soramadım bir çift sözü / Ay mıydı, gün müydü yüzü... / Sandım ki zühre yıldızı / Şavkı beni yaktı geçti / Sandım ki zühre yıldızı / Şavkı beni yaktı geçti / Ateşinden duramadım / Ateşinden duramadım / Ben bu sırra eremedim / Seher vakti göremedim / Yıldız gibi aktı geçti / Seher vakti göremedim / Yıldız gibi aktı geçti / İzzet-i bu ne hikmet iş / İzzet-i bu ne hikmet iş / Uyur iken gördüm bir düş / Zülüflerin kement etmiş / Yar boynuma taktı geçti / Zülüflerin kement etmiş / Yar boynuma taktı geçti / Zülüflerin kement etmiş / Yar boynuma taktı geçti / Zülüflerin kement etmiş / Yar boynuma taktı geçti” (Kalan Müzik, 2015).

Şarkının bir dakika yirmi saniyelik birinci kısımda German, orkestranın çaldığı şarkıyı tek başına seslendirirken, bu kısmın son iki dizesinde koral yazım şarkıya dahil

olmuş ve dörtlü koro, iki ölçü boyunca şarkının akorlarını seslendirerek German’a eşlik etmiştir. Çok sesliliğin belirginleştiği bu iki ölçülük kısım, şarkının iki bölümünün arasında German’ın seslendireceği “be-bop” kısmına geçişi sağlayan bir eşik işlevi görmektedir. Otuz saniye kadar süren bu bölümde German, orkestrayla birlikte bu türe özgü “be-bop” performansını gerçekleştirir. Ardından türkünün ikinci kısmına, yine German tek başına başlar; fakat bu defa koro, altıncı dizede devreye girerek çok sesliliği birinci bölüme göre daha erkene almıştır. Koronun akorları seslendirmesi yine iki ölçü boyunca devam eder ve ardından German, tekrar tek başına şarkıyı devam ettirerek “Zülüflerin kement etmiş/Yar boynuma taktı geçti” dizesini tek başına söyler.

Bu son iki dize, şarkının sonuna kadar üç defa daha tekrar etmiş; ancak bu tekrarlarda koral yazım devreye girerek, German’ın şarkıyı çok sesli bir şekilde tamamlaması sağlanmıştır. Şarkının son kısmındaki bu çok seslilik vurgusu oldukça önemlidir. Şarkı adeta, Anadolu Pop/Rock’ın halk müziğinden aldığı o *ses fazlalığı*nın hikâyesini anlatmak üzere yapılandırılmıştır: German, bir âşık gibi tek başına türküsünü seslendirmeye başlar, ardından tekrar kısmında koral yazım devreye girerek bu sesi çok sesli bir hale getirir. “*Mecnunum Leylamı Gördüm*”deki nihaî düğüm, şarkının sonunda belirginleşen yankı (echo) efekti ile atılmaktadır. Toplamda üç dakika süren şarkının ikinci dakikasının kırk sekizinci saniyesinde, bu noktaya kadar kullanılmamış yankı efekti devreye sokulmuştur. Bu noktadan itibaren şarkının sonuna geldiğimizi anlarız: German’ın, koronun ve orkestranın sesi yavaş yavaş kısılarak (fade out) kaybolur; ancak yankı efektinin etkisiyle kısılan bu seslerin yerini, aynı seslerin boşluktaki yankısı alır ve şarkının sonlanması gecikir. Şarkının sonunda şarkının icracıların sesinin kısılarak kaybolrsa bile, onlardan arta kalan sesin bir fazlalık olarak boşlukta devam edeceğini anlarız.

Bu nedenle Anadolu Pop/Rock akımını başlatan “*Burçak Tarlası*” ve “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” kayıtlarının ikisinin de oldukça önemli bir dönüm

noktası olduğunun altını tekrar çizmemiz gerekir. Meriç'e göre "*Burçak Tarlası*", "bir türkü düzenlemesinin beynelmilel başarı kazanması" ve "kabaran milliyetçilik duyguları sayesinde" oldukça yüksek satış rakamlarına ulaşmış, böylece kendisinden önce "Türkçe plaklara yüz çeviren" firmaların türkü düzenlemeleri yayımlamaya başlamalarına ve Anadolu Pop karakterinin belirlenmesine olanak sağlamıştır (2017b, s. 242). Dolayısıyla "*Burçak Tarlası*" ve "*Mecnunum Leylamı Gördüm*" kayıtlarını, Anadolu Pop/Rock'ın "karakterini" belirleyen bu ilk düğümü atmayı başaran örnekler olarak kabul etmemiz gerekmektedir. Buradaki dikiş işlemi, halk müziği geleneğinin bir eksiklikten ziyade bir fazlalığa sahip olduğunu ve geleneksel müziğe ait olan öğelerin, batılı müzik kalıplarında yapılacak düzenlemelerde de pekâlâ yer alabileceğini görünür kılmıştır. Bu bağlamda müzikte geleneksel olana ve bu geleneğin kaynağı olan Anadolu'ya yöneliş, genç müzisyenler için *itkisel* bir harekete dönüşmüştür. Bu hareket, Anadolu Pop/Rock'ın daha kolektif bir hal alarak 1970'lerde popülerliğini daha da arttırmasını sağlayan önemli bir dönüm noktasıdır.

3.3. Anadolu Pop/Rock'ın Yükselişi: Anadolu'ya Dönüş

"*Burçak Tarlası*"ndaki dikiş işlemi, adı henüz konmamış olsa da alternatif bir müzik akımını başlatmıştır. Bu akımda halk müziği geleneğindeki mikro tonların, geleneksel usullerin ve halk müziğinin Kemalist dikişle dışarıda bıraktığı tüm öğelerin devreye sokulması, kültürel alandaki bir özgürlük marjının oluşturulabilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda "*Burçak Tarlası*" ve "*Mecnunum Leylamı Gördüm*" kayıtlarını özgün kılan noktalardan biri, bu iki şarkının da hafif batı müziği enstrümanlarının ve batılı popüler müzik kalıplarının kullanılarak düzenlenmiş olmasıdır. Böylece bu iki düzenlemenin, Kemalist dikişin 1930'lardan beridir yapılandığı müziksel kanonlara eklemleniyor gibi görüldüğünü söyleyebiliriz; ancak şarkıların yorumunda solistin kullandığı teknik ve usul, doğrudan doğruya halk müziği

gelenegine ait olan komaları ve makam sistemindeki yapıyı koruması nedeniyle, ideolojik dikişte sabitlenmiş müzik kalıplarının dışına taşan bir ses fazlasını da üretebilmiştir. Dolayısıyla bu akımın en büyük özelliği, halk müziği geleneğine ait olan bu fazlalığı taşıyor oluşudur.

Bu akımın 1960'ların ikinci yarısındaki gelişiminde birçok etken söz konusudur. Kahyaoğlu'na göre 1960'larda, dönemin 3. Dünya ülkelerindeki bağımsızlık mücadeleleri, bu ülkelerin kendi halk müziklerini temel kaynak alarak ulusal bir müzik sentezine yöneldiği yıllar olarak oldukça önemlidir:

“Halkların talepleri de aynı oranda bir devinim yaşayınca, tüm az gelişmiş ülkelerde halk müzikleri temel kaynak alınarak bir ulusal müzik sentezine bir yönelim dikkatleri çekecekti. Türkiye’de de 1960 darbesinin ardından gelen yıllarda özgürlük ve halkçılık ideolojisinin hızla yaygınlaştığına, halk kültürüne kentli aydınlarca ilginin çoğaldığına şahit olduk. İşte tam bu zaman diliminde, yeni biçimlenmeye çalışan pop, aranjman müziğine bir alternatifi beraberinde getirdi. Evet, batı formatlı bir pop müzik tavrı yine belirleyiciydi. Ama türkülerden, halk müziği kaynaklarından yararlanılarak yapılan bir pop, dönemin ulusal duyarlılığını da yansıtacaktı. İşte Tülay German’dan seçtiğimiz ‘Burçak Tarlası’ bu ulusalcı-yenilikçi açılımı simgeleyen ve daha sonra Anadolu-pop olan akımın başlangıç cümlesine dönüşecekti” (Kahyaoğlu, 2023).

Buradan hareketle, önceki bölümde incelediğimiz dile dönüş sürecindeki *itkinin*, diğer ülkelerdeki bu ulusal müzik hareketi ile oldukça ilişkili bir şekilde gerçekleştiğini göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Yine Kahyaoğlu’nun aktardığı üzere Fecri Ebcioğlu’nun 1967’de verdiği bir röportajda, 1958 yılında ABD’deki göçmenlerin kendi popüler müziklerini kendi dillerinde söylediklerini görünce “bunun Türkiye’de niye hayat bulamadığını sorgulaması” bu bağlamda oldukça önemlidir (Kahyaoğlu, 2023). Dolayısıyla öncelikli olarak aranjman akımı ile Anadolu Pop/Rock arasındaki farkın hangi düğüm noktalarında oluştuğunu tartışmamız elzemdir. Zira bu iki müzik akımı da aynı dönemde gelişmiş, aynı dönemde popülerleşmiştir. İkisinin de çıkış noktası, müzikte dile dönüş ile Türkçe pop şarkılarının yapılmasını sağlamaktır. Buna

karşın bu iki akımın temel ayrım noktasının, müzikal *fazlalık* üretiminde söz konusu olan yapısal etki olduğunu ileri sürebiliriz.

Aranjman akımının ilk örnekleri 1960'lı yılların başında verilmiştir ve popüler yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılmasıyla başlayan bu akım, ülkemizdeki popüler müziğin gelişiminde bir geçiş dönemi olarak görülebilir (Küçükaklan, 2015, s. 42). Kahyaoğlu, ABD veya İngiltere gibi ülkelerde “tüketime yönelik müzik çizgisini” takip ederek “doğal” ve “kişilikli” bir şekilde üretilmiş bu şarkılar, üzerlerine Türkçe sözlerin yazılarak plak yapıldığında kendine özgü altyapılarını ve üretim biçimleriyle ilintili özelliklerini kaybetmiştir (1994a, s. 62). Bu akımın içinde üretilmiş “son derece özgür parçalar” söz konusu olsa da *aranjman* akımı temsilcileri, genel olarak “deneyden ısrarla korkan” müzisyenler oldukları için tam anlamıyla bu türe özgün bir “müzik algısı” oluşturulamamış ve müzik piyasasında 1970'lere gelinirken *aranjmana* karşı ciddi seçenekler sunulmaya başlanmıştır (Kahyaoğlu, 1994a, s. 62-65). Dolayısıyla bu akımın, Kemalist müzik anlayışındaki çokselsilik ve notasyona/standardizasyona dayanan müziksel kanonları sıkı bir şekilde benimsediğini pekâlâ söyleyebiliriz.

Kemalist müzik anlayışındaki bu kanonlar, Anadolu Pop/Rock akımının gelişim sürecinde de yoğun bir etkide bulunmuştur. Zira Meriç'in de altını çizdiği gibi Anadolu Pop/Rock'ın karakterinin belirlenmesi, ancak Tülay German, Erol Büyükburç ve Tanju Okan'ın solist olarak yer aldığı Millî Orkestra'nın başarısı ile ilgili haberler duyulduktan ve “Türkçe plaklara yüz çeviren” şirketlerin türkü düzenlemeleri yayımlamaya başlamasından sonra mümkün olabilmiştir (2017b, s. 242) German'ın bu festivalden sonra *Burçak Tarlası* ile ilgili hem yerli hem de yabancı basında birçok haberin ve yazının yer aldığına, birçok şirketten plak teklifi aldıklarına ve üzerinde durdukları en önemli teklifin Odeon firmasının Türkiye koordinatörü Moiz Filiba'dan geldiğine dair hatırlarını da bu bağlamda değerlendirebiliriz (1996, s. 108). Zira aynı

firma “*Little Lucy*” şarkısını önce kabul etmiş; ancak bestenin ve güftenin Büyükburç’a ait olduğunu öğrendikten sonra yayımlamak istememiştir.

Dolayısıyla “*Burçak Tarlası*” ve “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” kayıtlarında belirginleşen ve Anadolu Pop/Rock’ın çekirdeğini oluşturan öge, bu akımın eserlerinde Kemalist müzik anlayışındaki kanonlara kısmen eklemlenen; ama aynı zamanda bu kanonları devreden çıkaracak müdahaleleri yapmaktan da geri kalmayan bir anlayışla hareket edilmesidir. Türkülerin armonize edilmesi için yapılan düzenlemelerde notasyon oldukça önemlidir; ancak her zaman için, bu notasyonda bulunmayan bir ses fazlalığı da kayıtların içine yerleştirilmektedir. Bu fazlalık, Anadolu Pop/Rock akımının yapısal bir özelliği olarak oldukça belirleyici bir işleve sahiptir. Kemalist müzik anlayışında yüceltilen notasyon ve standardizasyon kanonları bu kayıtlarda takip ediliyor gibi görünse de, hem kayıtlarda mikrotonların kullanılmasıyla hem de sahnedeki icrada yorumun değiştirilmesiyle bu kanonlar devre dışında bırakılmaktadır. Anadolu Pop/Rock’ın popülerliğinin zirveye tırmandığı 1973 yılında Cem Karaca ve Moğollar’ın, halk ozanı Muhlis Akarsu’ya ait “*Obur Dünya*” türküsünü kaydederken türkünün dörtlüklerinin sırasını değiştirerek “Fani kurmuşsun temeli / Bilmem sana ne demeli? / Koca Mustafa Kemal’i / Yedin yine doymadın mı?” dizelerini şarkının sonuna yerleştirmiş olmaları bu durumun en belirgin örneklerinden biridir.

Selda Bağcan yıllar sonra verdiği bir röportajda, Kemalist bir eğitim aldıkları için bu ideolojiden bağımsız olmadıklarının altını çizmiş ve “Siz kendinize Atatürkçü diyor musunuz?” sorusuna “E tabi, bununla iftihar ederim yani; ama aynı zamanda Kürtçü de diyebilirsiniz, ilk Kürtçe şarkı söylemiş biri olarak. ‘İkisi nasıl bir arada oluyor?’ diyorsunuz, oluyor işte; Türkiyelilik bu” cevabını vermiştir (Bağcan, 2012). Dolayısıyla buradaki *kısa devre* deneyimi, Kemalist söyleme kısmî bir eklemlenme ile oluşmaktadır; zira, bu akım aynı zamanda Kemalist söylemin müziksel kanonlarının başında gelen çoksesliliği de doğrudan doğruya kabul etmiştir. Örneğin Cem Karaca,

1999 yılında vermiş olduğu bir röportajda kendisine “Bağlama söz konusu olduğunda onun kısır bir enstrüman olduğundan dem vurursunuz. Hâlâ bu görüşte misiniz?” sorusunu şu sözlerle cevaplamıştır:

“Şimdi halk sazı, yani netice itibar ile (...) bağlamanın üzerine kurulu bir senfoni düşünülemez. Üç tane tel var üzerinde. Üç tel olduğü için basabileceğiniz en zengin armoni, üç adet sesin yan yana gelmesinden oluşmuş, dolayısı ile görece güçsüz bir armoni olur. Oysa daha zengin bir armoni basmak için beş ses, altı ses falan sırasında gerekebilir. Yani, ancak bağlamanın kendine özgü, yani yerel oluşunun, yöresel oluşunun getirdiğı birtakım çeyrek sesler vardır. Bizim müziğimize özgü. Bunu da dünyanın en gelişmiş piyanosu yahut da en gelişmiş orgu yahut da işte bu aletler var ya, synthesizer filan deniliyor, bunlarla veremez. Ama dediğim gibi bağlamayı biz, diğer enstrümanlar, batı enstrümanlarının getirdiğı armonik zenginliğin içerisinde aklı başında bir şekilde, doğru bir renk olarak yerleştirdiğimiz zaman, çok güzel bir hanımefendinin boynunda duran çok güzel bir kolye gibi olur. Ama, bir hanımefendiyi de yukardan aşağıya kolye ile giydiremezsiniz. (...) Belli çizgisi vardır, hatları bellidir, limitleri bellidir. (...) Bütün enstrümanlar için böyledir, mesela enstrüman bilgisi diye bir bilim vardır. Ben bir akademisyen değilim; ama enstrüman bilgisi diye bir bilim vardır. Mesela, sözgelimi (...) bir piyano pasajını trompete çaldıramazsınız, mümkün değil. O sesleri çıkaramaz tropmet çünkü. Trompet de belli bir hacim içerisinde kullanılabilecek bir enstrümandır. Bu flüt için de geçerlidir, yani bağlama için de bu geçerli. Üstelik halk sazı; halk sazlarının hiçbirinde bunu görmemiz mümkün değil. Yani hiçbir halk sazında çok geniş bir armonizasyon esprisi ya da olanağı bulabilmemiz mümkün değil” (Karaca C. , 1999).

Ayrıca bu müzik akımının temsilcileri, en başta bir başarısızlık deneyimi olarak ortaya çıkan Kemalist fantazinin Anadolu’ya yönelme pratiğini de takip etmiştir. Bu Anadolu’ya dönüş hareketi, Kemalist sinizmden de oldukça belirgin bir şekilde ayrılmaktadır; zira, halk müziğindeki ses fazlalığı bu akım için, tam da Karaca’nın söylediğı gibi, çok güzel hanımefendinin boynundaki çok güzel bir kolye gibidir: Bir *objet petit a* olarak yapılanır ve müziğe asıl değerini verecek olan öge olarak devreye girer. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock akımında, halk müziğindeki bu ses fazlalığının ideolojik fantazinin katedilmesini sağlayacak bir şekilde hafif müzik kalıplarına yerleştirilmesi söz konusudur.

Žižek’e göre fantazi, nesnesinin “büyüleyici mevcudiyetiyle” Öteki’deki eksikliği gizleyebilen bir inşadan başka bir şey değildir ve aslında, fantazinin ardında hiçbir şey yoktur (2011a, s. 148). Bu büyüleyici mevcudiyet sayesinde özne, simgesel düzende karşılaştığı alanın etkisiyle yapılandırdığı -aslında hiçbir zaman var olmamış- arzu nesnesini ayakta tutabileceği bir senaryoyu devreye sokarak, anlam alanında tutarlı bir yapının olduğuna dair inancı ayakta tutmaktadır. İdeolojik etki burada, yapılandırdığı “düşüm noktalarının müdahalesiyle” anlam alanını kurmayı başarsa da bu alanın işleyişini sağlayan şey “keyfin anlamsız, ideoloji öncesi çekirdeğidir” ve “ideolojinin son dayanağı” olarak fantazi sahnesine bir artı, bir fazlalık olarak yerleşir (Žižek, 2011a, s. 141-142). Kemalist sinizmin yapılandırdığı müzik anlayışının Anadolu’da aradığı fazlalık da benzer bir müdahale ile yapılanmıştır. Buna karşın Anadolu Pop/Rock’ın Anadolu’ya yönelişi, sinizmin desteğini aldığı fantazinin ötesine geçilmesini sağlayan bir müdahale içermektedir.

Bruce Fink, Lacanyen fantaziye katetme formülasyonunda öznenin, kendisini dünyaya getiren nedeni, yani Öteki’nin arzusunu aştığına dikkat çekmiş ve buradaki işlemi aşağıdaki şema ile açıklamıştır (Fink, 2020, s. 114):

$$\frac{\text{Öteki}}{\$} \quad \frac{\text{nesne } a}{\$} \quad \frac{\$}{\text{nesne } a}$$

Şekil 8. Yabancılaşma-Ayrılma-Fantaziye Katetme

Bu şemada özne \$ olarak üç farklı düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Soldaki birinci kesir işleminin alt kısmında kalan özne, Öteki’nin etkisi altına girmiş ve yapısal etkinin bastırması ile kendi varlığını anlam alanına teslim etmek zorunda kalmıştır. Ortadaki kesirde özne yine kesrin altına yerleşir; ancak bu defa onu bastıran öge nesne

*a'*dır. Bu kesirde gösterilen özne artık, birinci düzlemde etkisi altına girdiği Öteki'nin etkisi ile arzulamayı öğrenmiştir. Dolayısıyla öznenin burada onun etkisi altına girdiği öge bir türlü ulaşamadığı o büyük zevkin/keyfin yoğunlaştığı nesnedir: Bu nesnenin etkisi ile anlam alanındaki tutarsızlıkları, Öteki'nin özneyi tatmin etmedeki eksikliğini örtbas edecek bir fazlalığın var olduğuna dair inancı sürdürmeyi başarabilmektedir. Sağ kısımdaki son kesir işleminde ise artık *\$*'in yukarıda, nesne *a* ise altta gösterilmiştir. Fantazinin kat edildiği bu düzlemde özne artık, Öteki'nin veya onun dolayımıyla öğrendiği nesne *a*'nın etkisi altında olmaktan çıkmayı başarmıştır. Böylece arzu nesnesi artık özneyi belirleyen öge olmaktan çıkarak, öznenin kontrol altına alabildiği bir nesneye dönüşmektedir (Fink, 2020, s. 114-127).

Lacan'a göre psikanalizin temel kaynağı, ben ile *a* arasındaki “mesafe” olarak görülmelidir: Analizin nihaî işlemi, öznenin bu mesafe nedeniyle nesne *a*'yı bir arzu nesnesi olarak kurguladığı düzlemi katetmesinin sağlanması ve böylece nesne *a*'yı dürtünün alanına kaydırabileceği bir noktaya ulaşılmasıdır (Lacan, 2013, s. 287). Dolayısıyla “fantazinin ötesinde” hiçbir şeyin olmadığını fark edebilmesi için öznenin, bu fantazi düzleminin kendisini katetmesi gerekir (Žižek, 2011a, s. 141). İdeolojik dikişle kurgulanmış gerçekliğin, söylem uzamında yapılanmış düğüm noktalarında oluşturulan kategorilerin ardında hiçbir şey olmadığını görünür kılınması, bu işlemin devreye girmesi ile mümkün olabilir. Bu nedenle Žižek, ideoloji eleştirisinde her zaman için birbirini tamamlayan iki aşamalı bir işlemin gerçekleştirilmesinin elzem olduğunun altını çizmiştir:

“İdeolojik etkinin (ideolojik bir gösterenler ağının bizi ‘tutma’ tarzının) son dayanağı, keyfin anlamsız, ideoloji öncesi çekirdeğidir. İdeolojide ‘her şey ideoloji (yani ideolojik anlam) değildir’, ama ideolojinin son dayanağı da işte bu artıdır, bu fazladır. Bu yüzden ‘ideoloji eleştirisi’nin birbirini tamamlayan iki işlemi olduğunu söyleyebiliriz: -Bunlardan biri, ideolojik metnin *söylemsel*, ‘semptomatik okuması’dır; bu okuma ideolojinin anlamının kendiliğinden deneyimini ‘yapıbozuma’ tabi tutar -yani verili bir ideolojik alanın, heterojen ‘yüzergezer gösterenler’in montajının, bu gösterenlerin belli ‘düğüm noktaları’nın müdahalesiyle

bütünselleştirilmelerinin sonucu olduğunu gösterir; -Öbürü ise *keyif* çekirdeğini çıkarmayı, bir ideolojinin -anlam alanının ötesinde, ama aynı zamanda da bu alanın içinde- fantazide şekillenmiş bir ideoloji öncesi keyfi nasıl ima ve manipüle ettiğini, nasıl ürettiğini göstermeyi amaçlar” (Žižek, 2011a, s. 142).

Kemalist söylemin uzamında her zaman için, anlam alanında yüceltmiş arzu nesnelerinden biri -belki de en önemlisi- olan “muasırlaşma” göstereni her zaman için devrededir. Muasırlaşma ile medeniyete ulaşılabileceği, geleneksel olanın getirdiği bütün sorunların çözümünün sağlanılabileceğine dair inanç, bu ideolojik etki ile anlam alanına yerleştirilmiştir. Kemalist müzik anlayışının yapılanması da bu gösterenin etkisinden bağımsız bir şekilde gerçekleşmemiştir: Müzik eğitimi alanında yapılan düzenlemelerin, Halkevleri talimatnamelerine konulan müzik ile ilgili maddelerin, radyoda ve televizyonda yayınlanacak müziği denetleyecek komisyonların, “harsa ait” müziğin bulunması için yapılan derleme çalışmalarının, bütün bir müzik alanını belirleyecek müziksel kanonların tümü, başından sonuna kadar bu gösterenin etkisi ile yapılandırılmıştır. Böylece Žižek’in “ideoloji öncesi keyif” olarak nitelendirdiği fazlalık, Kemalist dikişteki bu etki ile yapılandırılabilmiştir.

Dolayısıyla derleme çalışmalarında bir türlü tam olarak ortaya çıkarılamamış olan “harsa ait” halk müziği unsurlarının yerine, notasyon ile arızalı sesleri giderilerek repertuvara alınmış olan türkülerin yerleştirilmesi; özgün bir üretim gerçekleştirme de müziksel kanonlar ile ilişkisi nedeniyle *aranjman* müziğinin radyoda ve televizyonda yer almasına izin verilmesi burada oldukça önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Kitle iletişim araçları burada, ideolojik fantazinin yayınlandığı bir sahne olarak işler. Bu fantazide müzik kültürümüz, Kemalist ideoloji öncesindeki geleneksel kültürün bozucu etkisi nedeniyle öylesine geri kalmıştır ki, henüz muasır medeniyetlerin kültürel seviyesinde bir müzik üretmek olanaksız gibidir; ama yine de, ideolojinin sağladığı imkân sayesinde müziğimizin bu unsurlardan arınması büyük ölçüde sağlanmış ve batının ürettiği müziği neredeyse birebir aynı şekilde icra edebilecek bir müzik anlayışı

geliştirilebilmiştir. Dolayısıyla radyo ve televizyon yayınları aslında, bu arzulanan müziğe ulaşma fantazisinin çerçevesini oluşturmaktadır.

Todd McGowan, bir öznenin fantaziyi katettiği zaman arzudan dürtüye geçmesinin oldukça önemli bir işlevi olduğunun altını çizmiştir: “Bu değişime karşı çıkılır çünkü bir kaçış umudunun yitirilmesini gerektirir. Arzu, aşkın, mevcut sınırlamaların ötesindeki bir gelecek sözü verir. Fakat dürtü söz vermez: onda yalnızca daimi bir etrafında dolaşma durumu vardır” (2014, s. 210). Dolayısıyla ideolojik fantazinin katedilmesinin temel sorunu, sinizmdeki fazlalığın, ideolojinin bütün başarısızlıklarına rağmen bir şeylerin gelecekte sağlanacağı vaadinin, sinik öznenin “öyle olduğunu gayet iyi biliyorum; ama yine de (...)” diye devam eden cümlesinin kendini boşa çıkaracak olmasıdır. McGowan bu noktada, Žižek’in “kölelik zincirlerini kırmanın önemli bir önkoşulu, bizi Efendi’ye bağlı kılan -sosyal ilişkilerdeki otorite çerçevesini kabul etmemize neden olan- bir biçimde *jouissance*’ımızı yapılandıran ‘fantezinin kat edilmesi’dir” tezini şu şekilde özetlemektedir: “Fanteziyi kat etmek, otoritede öznenin libidinal kuşatmasını yıkararak özneyi simgesel otoritenin gücünden kurtarır” (2014, s. 211.) İdeolojik fantazi, “gerçek dünyayı” gizlemekten çok, “böyle bir yerin hemen erişimimizin ötesinde olduğuna dair bizi ikna etmeye çalışır”; ancak bu fantaziyi katettiğimizde, “ötesi denilen bir şeyin olmadığını -veya daha çok ötesi denilen şeyin mevcut dünyada olduğunu anlamımızı kapsar” (McGowan, 2014, s. 212-213).

Anadolu Pop/Rock’ın fantaziyi katetme serüvenini de bu bağlamda değerlendirmek önemlidir. Kemalist müzik anlayışı, muasır medeniyetlerin müzik kültürü ile geleneksel müzik kültürümüz arasına bir mesafe yerleştirmektedir; geleneksel müzik ile evrensel bir müzik anlayışına, muasır medeniyetlerin müzik kültürüne erişmek olanaksızdır. Dolayısıyla modern bir müzik kültürünün oluşumu, günü geldiğinde doyuma ulaşacak bir arzu olarak toplumsalın ötesine yerleştirilmiştir. Geleneksel müzik kültürü ise en başından arızalı ve sorunlu bir şekilde yapılandığı için,

modernleşme arzusunun yapılandığı bu toplumsalın ancak geçmişine yerleştirilebilir. Anadolu Pop/Rock, tam olarak bu iki düğüm noktası arasındaki mesafeyi kapatmıştır. Bu akımda verilen ürünler son kertede, halk müziği geleneğinin her zaman için toplumsala içkin olduğunu ve aslında geçmişte kalmadığını, aynı zamanda toplumsalın ötesine yerleştirilmiş modern müzikal fazlalığın da yine aynı alanda halihazırda bulunabileceğini göstermiştir. Bu akımın radyo ve televizyonda tam anlamıyla kabul görmemiş oluşunun sebeplerinden biri de budur.

Milliyet gazetesinin *Müzik Kulübü* sayfasında 10 Ekim 1967 tarihinde yayınlanan “Cem Karaca’dan Açık Mektup”, bu durumun bir göstergesi olarak okunabilir. Bu mektupta, Apaşlar Grubu ile yaptığı *Emrah* plağı dışında hiçbir parçanın TRT’de çalınmadığını ileri süren Karaca, şu satırları kaleme almıştır: “Yabancı parçalara uydurma ve hiçbir değeri olmayan bir takım sözlerin yazılması ve bunların TRT listelerinde kurulmuş bir tekelleşmenin direkt etkisi sonucu yerleşip kalması ve biz Ulusal Türk müziği diye çırpınırken, ‘İki Yabancı’ gibi sözlerle güzel Türkçemizin bile yabani’leşmesi çok ilginç (...)” (akt. Meriç, 2017b, s. 247). Karaca’nın bu satırları kaleme aldığı yıllar, pop müzik tarihimiz açısından oldukça ilginç gelişmelerin yaşandığı bir döneme tekabül etmektedir. Fecri Ebcioğlu, Salvatore Adamo’nun “*Tombe La Neige*” şarkısına Türkçe sözler yazarak yaptığı “*Her Yerde Kar Var*” şarkısını, 1964 yılında Adamo’ya söyleterek plak yapmıştır. Aynı şarkı, 1965 yılında Ajda Pekkan tarafından kaydedilerek piyasaya sürülmüş ve bu plakta orkestra, şarkının müziğini birebir aynı şekilde çalarken Pekkan da şarkıyı birebir Adamo’nun söylediği gibi, bozuk bir Türkçe ile söylemiştir. Dolayısıyla TRT’nin denetim komisyonunun kriterleri oldukça muğlaktır.

Ünol Büyükgönenç, Cem Karaca ve Kardaşlar grubu ile olan çalışmalarını anlatırken, bu dönemde TRT’nin yayın politikalarına da değinmeden edememiştir.

Büyüköneneç, dönemin radyo yayınlarının “resmi müzik” anlayışı ile düzenlendiğini; fakat bu yayınların halka ulaşmadığını şu cümlelerle dile getirmiştir:

“Apaşlar döneminde çok ağırlıklı olarak halka yakın eserler yoktur. Fakat Cem, Apaşların sonunda ve Kardaşlar’la olan çalışmasında, ne yapacağını sinyallerini ‘Ulusal Müzik’ arayışlarında vermiştir. Özellikle gençlik ve orta yaş grubunda büyük bir alıcı desteği görmüştür. Çünkü, insanlar bıkmıştı ‘resmi müzik’ anlayışı adı altında TRT’nin yönlendirdiği ve resmi tavır denen şeyden. İnsanlara batı müziğinin taklidi şeyler sunuldu ve seçilen yöntem’de, sentezde yanlışlık vardı. Sabahları dinletilen keman soloları, Necip Aşkın konçertosu gibi, bir saat Anadolu’ya kadar bu yayın yapıları. Orkestralar gidip konser verirdi (Senfoni orkestraları). Fakat, halk bizim ürettiğimiz şeyleri benimsemiş. Resmi tavır’ı benimsememişti. Halk, Türk müziğini çağdaştırılması yüzünden, dinamik olmayışından tutmuyordu. Ama, bir İtalyan müziğine, İngiliz müziğine, Fransız müziğine alışmıştı ve hafif müzik eni konu kabul edilmişti. Bir basgitar, ritim davul vardı ve bu da dinamizmi sağlıyordu. Türk müziğinin monotonluğuna tercih ediliyordu. Bu müziklerde çokseslilik vardı. Fakat, batının bu müzikal yapısı zamanla bir eksikliği ortaya çıkardı. Bizden bir şeyler yoktu müzikal ruhta ve sırtmaya başlamıştı. Cem’le diğer insanlar bunları yapmaya çalıştı ve korkunç alıcı buldu. Konserler dolup taşıyordu ve Anadolu’daki insanlar bizle söyleyip öğrenmeye başladılar (...)” (Büyüköneneç, 1994, s. 87-88).

Büyüköneneç’in satırlarından anlaşılacağı üzere, TRT’nin 1960’lardaki ve 1970’lerdeki yayın politikalarının zemini halkın beğenisinden çok, ideolojik dikiş ile bir nevi “resmi müzik” olarak yapılanmış Kemalist müzik anlayışını devam ettirecek şekilde oluşturulmuştur. Sınırları cumhuriyetin ilk yıllarında belirlenmiş olan Kemalist müzik anlayışı devam ettirilerek senfoni orkestraları, konçertolar gibi Batılı sanat müziği eserleri hem radyoda hem de devlet tarafından düzenlenen konserlerde halka ulaştırılmış; ancak yeterli ilgiyi -tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi- görmemiştir. Dönemin önemli gruplarından Modern Folk Üçlüsü’nün kurucularından olan Doğan Canku da benzer bir görüşü dile getirmiştir. Canku, TRT’nin armonizasyon kriterleri ve şan tekniğinin yüksek sanatı hedeflediği için burada “koma sesleri” kapsayacak bir armonizasyonun söz konusu olmadığını; ancak Modern Folk Üçlüsü olarak kendi müzikal kaygılarının öncelikli olarak halk müziği ve sanat müziğindeki bu “koma sesleri” kapsayacak bir armonizasyonu sağlamak olduğunu şu cümlelerle belirtmiştir:

“Bu arada yapılan çoksesli müzikler ‘Oratoryolar’ vb. halka uzanmıyordu ve yüksek ökçelerle yukarılarda geziniyordu. Benim de o aralar düşündüğüm şeyler olmuştu. Çünkü, söylenen şeylerdeki şan tekniğiyle repertuar kayboluyordu. Oysa, Türk Müziğinde koma sesler ve farklı armonizasyonları genişletmek gerek. Bir Adnan Saygun gibi değil; ama o köşeleri daha bir ‘Hafif Müzik’ niteliğinde olmalıydı. O sıralarda biraz zorlanmıştım. Müzisyen yanımla uyum sağlama ölçülerini bulmaya, oturtmaya çalışıyordum. Şu akoru koyarsak kurala uygunluk değil de kulağa hoş gelmesi sağlanır diyorduk. Kendi sesimizi doğru kullanmayı çözdük. Daha çok gitar ağırlıklı bir şeydi. Müzik ağırlıklı değildi. Halk müziğiyle başlayıp klasik Türk müziği denemeleri yapalım dedik. Bunları yapalım derken ‘TRT Denetleme Kurulları’ çok karşımıza çıktı ve engellediler. Kurullar değişmesine rağmen o ‘Kara Kaplı Defter’ hep duruyordu. Zihniyet değişmiyordu. Yurtdışında ödüller alırken, TRT bizi burada yasaklıyordu. Türk Müziğini dejenere ediyoruz diye tavrı alınmıştı” (Canku, 1994, s. 237-238).

Bu görüşlerden yola çıkarak Anadolu Pop/Rock akımında ortak bir hareketin, makam geleneğine yönelen bir *itkinin* devrede olduğunu söyleyebiliriz: Armonizasyonda veya şan tekniğinde, geleneksel müziğe ait ara sesler, mikro tonlar devreye sokulmuş ve böylece Kemalist müzik anlayışının sınırlarının ötesine geçilmesi sağlanmıştır. Bu nedenle gruplar, türkülerini çoksesli bir şekilde armonize edebilecekleri gitar, bas gitar, org, bateri gibi enstrümanlarla birlikte bağlama, saz, zurna, yaylı tambur, kemençe gibi çalgıları kullanarak bu ara sesleri de şarkılara yerleştirebilmektedir. Bunun yanında Tülay German’ın “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” kaydında olduğu gibi, orkestranın tamamen Batılı enstrümanlardan oluştuğu ve bu enstrümanlarla komaların çalınmadığı kayıtlar da mevcuttur. Bu tür örneklerde solistler, German’ın bahsettiğimiz kayıtdaki gibi makam geleneğine eklemlenen bir şan tekniği kullanmakta ve türküdeki komaları kendi sesleri ile belirginleştirebilmektedir.

Ara seslerin kullanıldığı bu farklı şan teknikleri sayesinde Selda Bağcan’ın “*Çemberimde Gül Oya*” (1971) ve “*Yaz Gazeteci*” (1975) kayıtlarındaki gibi yanık, Erkin Koray’ın “*Kızları Da Alın Askere*” (1967) kaydındaki gibi ağlamaklı yorumların söz konusu olduğu örnekler üretilmiştir. Şan tekniğindeki bu farklılaşma, arabesk

türünde de oldukça yaygındır. Arabesk türünün çalgıları sıklıkla Arap müziği ve Türk makam müziği arasında bir etkileşim kurmaktadır ve bu türün icracıları makam müziğine, klasik Türk müziği usullerini kullanan icracıları dahi etkileyebilecek kadar hâkimdir (Kanat, 2019, s. 44). Dolayısıyla Müslüm Gürses’in insanın başını döndüren yer yer çıkışlı inişli, yer yer inişli çıkışlı yorumu; Ferdi Tayfur’un hem ağlamaklı hem de yanık bir ses kullanabilmesi; Orhan Gencebay’ın doğrudan doğruya belirli makam dizilerini takip ederek yaptığı şarkılarını söylerken bu makam dizilerini takip etmesini de bu bağlamda birer örnek olarak görebiliriz. Dolayısıyla birbirinden ayrı doğrultuda gelişen bu iki müzik türünün, TRT’nin sansüründen nasiplerini hemen hemen aynı ölçüde almalarının sebebi de icradaki bu farklılaşma ile ilişkilidir.

Örneğin Sebahattin Ali’nin şiiri olan “*Aldırma Gönül*” için, Kerem Güney’in 1976 yılında Hicaz makamında yaptığı bestesi aynı yıl hem Selda Bağcan hem de Edip Akbayram tarafından plak olarak yayımlanmıştır. Buna karşın iki kayıтта da icracılar, aynı makamdaki şarkıyı farklı şekilde yorumlamaktadır. Selda Bağcan’ın yorumu şarkının nakaratında daha hüznünlü hisler uyandırırken, Edip Akbayram’ın yorumunda aynı nakarat daha coşkulu ve isyankâr hisler uyandırmaktadır. TRT’nin *aranjman* müziğinde bulduğu notasyona ve standartlaşmaya dayalı müziksel kanon, bu iki örnekte görüleceği üzere Anadolu Pop/Rock için hiçbir pek bir anlam ifade etmez; çünkü önemli olan, makam geleneğinde olduğu gibi, icracının yorumunda esere kendisinden ne kattığıdır. Anadolu Pop/Rock akımını dönemin müziksel kanonundan ayıran ve bu türü kolektif kılan şey tam olarak budur. Türkülerin düzenlenmesi ile üretilen bu ses fazlalığı, aynı türkünün farklı gruplardaki her icrasında farklı bir düzenleme ile yeniden yorumlandığı için her defasında farklı bir fazlalıkla karşımıza gelmektedir.

Özellikle 1960’ların ikinci yarısında bu müzik akımı, bu kolektif yanı nedeniyle oldukça hızlı bir şekilde popülerleşmiştir. Her ne kadar en popüler dönemine 1970’lerde ulaşmış ve 1980 darbesi sonrasında çok sert bir şekilde kültürel alandan sürgün edilmiş

olsa da bu akım 60'ların ikinci yarısında, özellikle gazeteler tarafından düzenlenen beste yarışmalarının sağladığı imkânları son derece verimli kullanmıştır. Bu yarışmaların birincilerine plak yapılırken, birincilerin seçilmesi için finale kalan gruplar Anadolu'yu dolaşarak performanslarını sergilemekte ve halkın bu performanslar sonundaki alkışlarına göre belirlenmekteydi. Yarışmaların finalistleri, bu sponsorluk sayesinde Anadolu'yu ücretsiz olarak gezebilmekte ve gittikleri her yörede yerel müzisyenler ile etkileşim kurabilmekteydi. Dolayısıyla bu beste yarışmaları, Anadolu'ya dönüş sürecinde oldukça önemli bir rol oynamıştır.

3.3.1. Anadolu Pop/Rock'ın Kinik Müdahalesi: Kemalist Dikişin Ötesindeki Müziğin Geri Dönüşü

Bir önceki bölümde bahsedilen beste yarışmaları gibi gelişmeler Anadolu Pop/Rock akımı türünde çalışmaların üretimini hızlandırmıştır; fakat bunun yanında bu müzik türünün sahnelenmesi meselesi de önemli bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Tülay German'ın yaptığı plaklar her ne kadar birer hite dönüşmüş olsa da 1960'ların ilk yarısında, bu şarkıların radyolarda çalınması yasaklandığı için tamamı Türkçe şarkılardan oluşan bir repertuarı sahnelemek oldukça zor bir hal almıştır. Erdem Buri bu sebeple, German ve Ruhi Su gibi solistlerin Türkçe şarkılardan oluşan sahne programlarını özgürce yapabilmeleri için Şişli'de bir lokali devralmak istemiş, fikrini paylaştığı German'ın finansman olarak işe dahil olmasıyla İstanbul'un önemli kulüplerinden birine dönüşecek olan *As Kulüp* 1965 yılında kurulmuştur (German, 2019, s. 116). German'ın aktardığı üzere bu kulübün sahnesinde öyle geniş bir imkân sunulmuştur ki, Ruhi Su ve kendisi istedikleri şarkıları özgürce söyleyebilmiş, aynı sahnede Âşık Veysel ve Âşık Ali İzzet gibi halk ozanları türkü geceleri düzenlemiş, hatta Fransız Yeni Dalga Akımı'nın önemli yönetmenlerinden François Truffaut, Buri ile bu kulübün sahnesinde ile Fransız Sineması üzerine bir söyleşi gerçekleştirmiştir

(2019, s. 117). Dolayısıyla *As Kulüp*'ün sahnesi, yalnızca Türkçe repertuvardan oluşan programların sahnelendiği bir alan olmaktan çıkmış ve bir kültürel alan olarak Anadolu'nun âşık geleneğinden Fransız çağdaş sinemasına kadar geniş bir kültürel uzamı kapsamayı başarmıştır.

Özellikle Ruhi Su gibi bir müzik insanın kültürel alana bu şekilde geri dönebilmiş olması, ileriki dönemde Anadolu Pop/Rock'ın önemli temsilcisi olacak isimleri de oldukça derinden etkileyebilmesini sağlamıştır. Bu gruplardan biri olan Moğollar'ın bas gitaristi Taner Öngür'ün tespitleri bu noktada oldukça önemlidir. Öngür'e göre Su yalnızca müzikal olarak değil, dili kullanma konusunda da bu akımın temsilcilerine oldukça başarılı bir şekilde yol göstermiştir:

“Çağdaş Halk Müziği kültürümüzün değerli insanı Ruhi Su kendi içinde kendini özümsemiş çağdaş bir insandı. Sade yorumu vardı. Fakat, doğru anlaşılmadı. Ondan sonra onu taklit ederek (kalın, pos bıyıklı taklitleri) eline sazı her alan yanlış şeyler yaptı. Ruhi Su'nun sound'u Moğolları, Tülay German'ı etkilemiştir. Tek başına her şeyi bir orkestra gibi müziğinde anlatmıştır. Ondaki bir şeyi severek (kendimizi özellikle) yapma çabası ders alınacak, örnek gösterilecek tutumlardı. Bizim için normal, kendi dilimizi kullanarak, Rock'ın günlük yazmada yer almasıdır. Türkçe Rock yapacağız diyenler, bu işe önyargıyla giriyorlar. Kafalarındaki sadece 'Blues Gamları.' Bu da olunca, Türkçe'nin entegrasyonuna ulaşamıyor. Rock sadece gamlar değil. Dil kullanmama, sorunları daha da artırıyor” (Öngür, 1994, s. 101).

Bu bağlamda German'ın, halk müziği geleneğindeki makamları ve ara sesleri kapsayacak şekilde geniş bir ses aralığına yayılan şan tekniği sayesinde, hafif müzik orkestrası ile sahnelediği halk müziği yorumlarında, geleneksel kültüre ait tınıları yakalamayı başarabildiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Buna karşın German'ın Buri ile 1966 yılının mart ayında ülkeden ayrılması (German, 2019, s. 125), yeni yeni popülerleşen bu akımda bir boşluk ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Önemli yıldızlarından birinin ve bu akımın fikir babasının Fransa'ya yerleşmesi, halkın beğenisini kısa sürede kazanan Anadolu Pop/Rock'ın belki de adının konulmasını geciktiren en önemli etkenlerden biridir. Bu boşluğun kapatılması konusunda, 1960'ların özellikle ikinci yarısında

gazetelerin düzenlediği beste ve müzik yarışmaları, oldukça önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Anadolu Pop/Rock'ın adını koyacak ve kolektif bir akım olarak gelişmesini sağlayacak genç müzisyenlerin birçoğu bu yarışmalar sayesinde popülerleşmiş, yarışma kapsamında düzenlenen turneler ile Anadolu'yu dolaşarak gittikleri yörelerin müzisyenleri ile etkileşim kurabilmişlerdir.

Bir nevi Anadolu'ya dönüş olarak adlandırabileceğimiz bu hareket, birçok müzisyenin halk ozanlarını ziyaret ettiği ve bu âşıklardan müzikal destek aldıkları bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu sayede Anadolu Pop/Rock'ın ikinci döneminin başladığını ve bu dönemde, oldukça kolektif bir hâl alan bir müzik anlayışının geliştiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Zira, Anadolu'ya dönüş hareketinin kendisi, en başta ideolojik fantazinin katedilmesini sağlayan bir deneyime yol açmıştır. Bu noktada Cem Karaca'nın, kendi müzik yaşamında bir dönüm noktası olarak nitelendirdiği ve askerliğini yapmak için 1965 senesinde gittiği Antakya'da söz konusu olan deneyimi bir örnek olarak gösterebiliriz:

“Önemli bir dönüm noktası oldu bu (...) Beni ben yaptı. Şöyle, (...) ilkokul sınıf bilgisi kitap dergilerinden okuduğumuz ‘Şırıl şırıl dereler, / Koyunları melerler (...) / Ah benim güzel köyüm!’ diye, böyle yeşillikler arasında kırmızı kiremitli, bir tane küçük zarif minaresi olan camili, bembeyaz evleri olan köy resimleri vardı sınıf bilgisi kitapları ve dergilerinin kapaklarında. Ben Anadolu'yu öyle zannederdim. Sonra askere gittim. Askere gittim baktım ki ohooo! Hiç öyle değil yani Vehbi'nin kerrakesi; başka türlü yani, bambaşka bir hayat var orda. Hiç öyle (...) dergilerde anlatıldığı gibi değil. Evet okumuşuz bir şiir ‘Orda bir köy var uzakta / Gitmesek de görmesek de / O köy bizim köyümüz’; ama gidince anlıyoruz ki o köy, bize anlatılan köy değil! Korkunç bir dram yaşanmakta; korkunç birtakım çelişkiler var yani (...) 65'lerdeki İstanbul'un belli yerleriyle kıyasladığımız zaman uçurum korkunç, yani korkunç bir uçurum var. Ben üç günlükken askere gittim, yani üç günlük evliyken askere gittim daha doğrusu. Evimi özlüyorum, eşimi özlüyorum, köyümü özlüyorum, Bakırköy'ümü; doğma büyüme Bakırköylüyüm. Arkadaşlarımı özlüyorum, yani özlüyorum ve özlem doluyum. Saçımın en uzun telinden ayağımın en uzun tırnağına kadar özlemle doluyum. Ve alayın arkasında bir dağ var, Antakya'da yapıyorum askerliğimi ve yağmuru bol bir yer (...) Yağmur yağmış, yağmur yağdıktan sonra böyle sanki bir gökkuşağı dağın üstüne doğmuş gibi yedi renk üstüne harenlenmiş o dağ (...) Dağa bakıyorum, böyle efkâr ediyorum, bir de baktım uzaktan bir saz sesi geldi (...) Benim gibi garip bir Anadolu delikanlısı, o da kim bilir nasıl bir sıla özlemiyle yanıyor ki almış eline sazı, sazı çalıyor (...)

Bir an şöyle sarsıldım ve beynimin içinde yüz binlerce volt gücünde ışık yandığını hissettim. Benim o anda hissettiğim, özlem diye tanımlayabileceğimiz, yahut sıra dedikleri eskilerin, yahut hasret diyebileceğimiz, bütün o duyguların müzikal olarak yansıması, Frank Sinatra'nın Strangers in the Night şarkısında yahut Elvis Presley'nin (...) şarkısında değil; ama o bağlamanın tınısında işte! O beni ifade ediyor: Benim genlerimin dışı müzikal olarak vurumu, özlem söz konusu olduğunda o! Onu saptayınca dedim ki ben bunların ikisinin arasında bir şeye, çünkü türkücü olamam yani bu benim işim değil; ama dedim ki ben türkü ile dedim, Batı müziğinin birleşip bir araya gelip kaynaştığı bir nokta yakalayabilirim. Ve ilk çalışmam Emrah'ı orda, saatli maarif takvimi vardı, arkasındaki bir şiirler vardır onun, oradan buldum" (Karaca C. , 1999).

Lacanyen bilinçdışı, "kişiler-ötesi somut söylemin, öznenin bilinçli söyleminin devamlılığını sağlamasında eksik kalan kısımdır" ve bu nedenle öznenin geçmişi/öyküsü, "sansüre uğramış" bir şekilde bir boşlukta damgalanmış veya bir yalanla işgal edilmiş bir şekilde, *gösterenler* arasındaki *saf fark* ilişkisi, gösterenlerin oyunu/dizisi içinde, $S_1 - S_2$ (Gösteren 1 – Gösteren 2) arasındaki farkta yapılanmaktadır (Castanet, 2017, s. 30-31). Buradan çıkaracağımız ders şudur: Özne, dilin alanında birtakım kurallarla, sembolik bir yapı ile karşılaşır ve S_1 bu yapının içinde bir anahtar işlevi görür; ancak bu alandan kaçan ve S_1 tarafından işaretlenemeyen her deneyim, bu gösterenin saf farkı olarak S_2 tarafında bir boşluk ile damgalanır. Gösteren 1, aynı zamanda anlam alanında özneye yol gösterdiği ve kısmen de olsa bu yapıda bir şeyleri işaretleyebildiği için dilin alanında var olmayı başarabilir. Dolayısıyla öznenin bilinç düzeyinde takip ettiği kuralların tamamı dilin alanında bu gösterenin etkisi ile yapılanır ve öznenin bu gösterenin etkisi ile işaretlenemeyen deneyimleri sansürlenerek bilinçdışına bastırılır. Bilinçdışının ve onun semptomlarının bir dil gibi yapılanması sürecinin temeli, bu bastırma işlemine dayanmaktadır.

Karaca'nın "beynimin içinde yüz binlerce volt gücünde ışık yandığını hissettim" şeklinde açıkladığı deneyim, bu bastırılmış ve sansürlenmiş olanın geri döndüğü bir an olarak görülmelidir. Karaca'nın İstanbul'daki yaşamı, Gösteren 1'in etkisi ile çoktan yapılanmıştır. Annesi Toto Karaca, yıllar sonra birlikte katıldıkları bir televizyon

programında Cem Karaca'nın on iki yaşındayken bir “müzik delisi” olduğunu, öğrenim gördüğü Robert Koleji'ne gideceği trene yetişmek için her sabah tam yedi çeyrekte yola çıktığını ve yolda yüksek sesle İngilizce şarkılar söyleyerek gittiği için bütün mahallenin “Yediyi çeyrek geçiyor, Cem geçiyor (...)” dediğini anlatmıştır (Karaca T., 2021). Aynı programda Cem Karaca, 1959-1960 yıllarında bir lokalde başladığı sahne hayatında İngilizce ve Fransızca hafif Batı müziği şarkıları söylemeye gönül verdiğini, 1962-1963 yıllarında da yine İngilizce Fransızca şarkılar söylediğini; ancak 1967'deki *Emrah* şarkısından sonra türkülere yönelerek yabancı şarkı söylemeyi bıraktığını belirtmiştir (Karaca C., 2021).

Buradan hareketle İstanbul'da yetişen ve yabancı bir okulda eğitim alan Karaca'nın özneleşme sürecinin, buradaki simgesel düzenin etkisi ile yapılandığını pekâlâ söyleyebiliriz. Tam da bu sebeple, çocuk Karaca'nın ilgilendiği müziğin aslında bu alandaki belirli düğüm noktalarının etkisi ile yapılandığını ileri sürebiliriz. Böylece Ötekinin alanında anlamını kazanan bu düğüm noktalarının etkisiyle yabancı müziğe olan düşkünlüğü, bir arzu olarak kendisinde üretilmiştir. Buna karşın askerlikte karşılaştığı deneyim, bu gösterenin tam olarak kapsayamadığı ve sansürlenmiş olan alana dair ana tekabül etmektedir. Ders kitaplarında “Anadolu” bir gösteren olarak belirli anlam noktalarına çoktan düğümlenmiş ve sabitlenmiştir. Dolayısıyla ideolojik dikişte belirlenmiş toplumsalın sınırlarındaki Anadolu, aslında yalnızca ideolojik fantazide var olabilen bir Anadolu'dan başka bir şey değildir.

Burada Lacan'ın büyük Öteki'yi “mantıksal olarak dayanaksız/kararsız/elle tutulamaz” şeklinde tasvir etmesinin (Castanet, 2017, s. 32) gerekçesini bulabiliriz. Burada Gösteren 1, sembolik alanın etkisi ile sabitlendiği düğüm noktasında, kitaplarda yer alan o şirin resmin ve dörtlüklerin işaretlediği söylem düzleminde yapılanmayı başarmıştır; ancak Karaca'nın Anadolu'daki deneyiminin kendisi, bu bilinç düzeyinden daima kaçan, Gösteren 1 ile arasındaki farklılık ilişkisi nedeniyle söylem düzlemindeki

kurgudaki tutarsızlığı, çelişkiyi, sansürle damgalanmış boşluğu açığa çıkarabilmiştir. Özne için bu deneyimin kendisi travmatiktir; çünkü gerçekliğin bu şekilde yıkılışı, öznenin bilinçdışı eksiğine gönderme yapan, oldukça tekinsiz hisler uyandıran bir deneyimdir. Yüzleştiği bu deneyim özne için, gerçeklikteki bu kırılmayı nasıl örtbas edeceğini bir türlü bilemediği bir açılma yaratır.

Samo Tomsic'e göre buradaki sorun, büyük Öteki'nin "özel eksik ile nesnel fazla/artıdan oluşan paralaks üstünden" işlemesidir (Tomšič, 2017, s. 64). Büyük Öteki'deki bu tutarsızlığın görünür olduğu her anda özne, kendindeki bilinçdışı eksik ile başa çıkmak için, onu örtbas etmesine yarayacak bir fazlalığı aramak zorundadır. Sinik özne için bu fazlalık, bu sarsılmanın deneyimlendiği her seferde Gösteren 1'in etkisine geri dönülerek, S₁'in kurguladığı fantazi sahnesindeki öğelerin tekrar tekrar devreye sokulması ile üretilmektedir. Sinik özne, Gösteren 1'in etkisi ile oluşmuş anlamdaki tutarsızlığın gayet farkındadır; ama yine de sanki buradaki tutarsızlığın ötesinde, sabrederse o tutarsızlık döneminden sonra belirecek bir fazlalık varmış gibi yapmaya devam eder. Dolayısıyla ideolojik fantazinin devreye girdiği yerde, öznenin büyük Öteki'ye olan inancının garantörü olarak işleyecek bir fazlalık olduğunun o an için olmasa da eninde sonunda ortaya çıkacağını varsayılması gerekmektedir.

Buna karşın Karaca'nın deneyiminde bu süreç daha da ileriye taşınmıştır diyebiliriz. Zira sazın tellerinden çıkan o tonal fazlalık, ideolojik dikişin kurguladığı anlam alanındaki tutarsızlığı, dikişin kapsadığı alanın kısmiliğini müzikal olarak görünür kılabilen bir öğedir. Bu nesnel fazlalık sayesinde, sinik tahayyülün ötesinde bir şeylerin her zaman için var olduğu ve toplumsalın sınırlarının aslında tutarsız birer kurgudan öteye geçemeyeceğini görünür kılan bir müdahale daima devrededir. Bu duruma başka bir örnek olarak Karaca'nın Londra'da düzenlenen bir konser için İngiltere'de bulunduğu 1979 yılında, BBC Türkçe radyosuna verdiği röportajı

kullanabiliriz. Konuk olduğu programda kendisine müzik yaşantısında nasıl bir gelişim çizgisine sahip olduğu sorulduğunda şu cevabı vermiştir:

“Elimize ilk gitarı alıp işte Elvis Presley’in şarkılarını koyardık plağa. Biraz da Robert Kolej öğrencisi olmanın getirdiği bir kulak dolgunluğu, kulak yatkınlığıyla plaktan şarkının sözlerini çıkarır papağan gibi Elvis Presley ne söylüyorsa, efendime söyleyeyim işte o dönemin şarkıcıları Fats Domino’dur, yok işte bir İngiliz şarkıcı var; isimlerini dahi unuttum ilgilenmiyorum çünkü o adamların ne yaptıklarıyla. Kolejde de okuyoruz işte ayağımızda loafer ayakkabılar, kısa pantolonlar, kolumuzda işte sırtımızda bir kolej kazağı. O Amerikan Koleji’nin verdiği geniş imkânlar içerisinde bir Amerikan hayranlığı, mutlaka bir sakız çiğneyerek ağzımızda, böyle bir müzik başlangıcı oldu. Sonra beni esas etkileyen askerlik oldu. Yeni evliydim, askere gitmişim, karımı seviyordum, evimi özlemiştim, İstanbul’u özlemiştim. Bir ailenin tek çocuğu olmanın getirdiği şımarıklık içinde askerlik bana katı bir kuruluş gibi geldi. Oysaki hani bir yerde bir yurt görevi, herkesin bir yerde bunu bir kere yapması gereken bir olay gözüyle bakıyorum ve bu sürede benim Antakya’da askerliğimin ilk aylarını yaparken, Antakya’da bulunduğumuz alayın arkası dağdı böyle. O dağa güneş batarken akşamüstü vurur ve yeşil ve morun en hüzünlendirici tonları orda böyle pırıl pırıl yansırı. Oraya bakardım, karım aklıma gelirdi, gurbet aklıma gelirdi, sıra aklıma gelirdi; ama işte o arada, işte Elvis Presley’in *Are You Lonesome Tonight* şarkısı olmuyordu. Ama o sırada uzaktan gelen bir bağlama sesi, yine benim gibi yuvasından ayrı düşmüş, gurbeti içinde yaşayan bir asker, bir mehmetçik orda bağlama çalıyordu. Döndüm baktım o güne kadar radyoda, evde bağlama yahut ne bileyim alaturka çaldığı zaman ‘Kapatın bu ilkel müzik dinlenir mi!’ diyen ben, bağlamaya doğru büyülenmişçesine gittim. Ve bağlama vasıtasıyla kendi halkımın öz müziği olan Türk halk musikisini incelemeye başladım. Önce biraz çalmaya uğraştım bağlamayı. Sonra bağlama bana şeyi getirdi; halkımdaki o mücadelecî ruhu, geleneği getirdi. Köroğulları’nın, Dadaloğulları’nın, Pir Sultanlar’ın halkın talepleri doğrultusunda sazlarını, bağlamalarını, kalemlerini bir silah gibi kullanan o korkunç mücadelecî, şerefli geleneğini getirdi. Bu korkunç, engin yani, sonsuz bir şeydi benim gözlerimin önünde açılan. Ondan sonra, işte ilk yapıtlarımız, yani sözü müziği bize ait olan, bazılarının sözlerini eski ozanlardan aldığımız işte Emrah, Karacaoğlan, Pir Sultan’dan birkaç deyiş derken çağdaş aşıklardan bazılarıyla tanıştım. Çağdaş aşıklardan bazıları da beni çok etkiledi. Söz gelimi bir Mahsuni. Ve bu Mahsuni ile dostluğumuz sırasında, onun da birkaç şarkısını söyledim ve bir gelişim çizgisi, halkın talepleri doğrultusunda bir gelişim çizgisi bende egemen oldu. Ve gördüm ki, bir sanatçı mutlaka ve mutlaka halkının talepleri doğrultusunda iş vermeli” (Karaca C. , 2012).

Burada, Anadolu Pop/Rock’ın popülerleşmesinin önünü açan ikinci bir kırılmanın gerçekleştiğini ileri sürebiliriz. Bu kırılma ile dil ve ses düzeyinde mücadele artık, toplumsalın sınırlarının kendisinin de temel bir sorun olarak devreye girdiği ve böylece ideolojik fantazide sürekli olarak işlenen arzu nesnelerinin anlamının tümünden

çözöldüğü bir kısa devreye dönmüşdür. Karaca, Londra günlerini birçok işçi örgütlenmesi ile temasa geçerek ve bu sendikaların örgütlendiğı fabrikalardaki Türk işçilerini ziyaret ederek ve onların sorunlarını tartışarak geçirdiğini anlatmış, kendisi için bu deneyimin ne anlam ifade ettiğini de şu sözlerle açıklamıştır: “Bu da benim ayağımı yine halkımın gerçeğine, sırtımı daha doğrusu, halkımın gerçeğine dayamamı, gücümü halkımın gerçeğinden almamı sağlıyor ki benim kendi gerçeklerime yabancılaşmamı da önüyor” (Karaca C. , 2012). Dolayısıyla buradaki *Anadolu’ya Dönüş* hareketinin, toplumsalın sınırlarının ötesinde yer alan ve ideolojik fantazide bir boşluk, bir sansür olarak bastırılmaya çalışılan uzaktaki öğeleri geri çağırarak bir müdahaleyi de içerdiğini unutmamamız gerekmektedir.

Buradaki bilinçdışı müdahale yalnız Cem Karaca’da değil, bu akımın tüm temsilcilerinde görölebilmektedir. Barış Manço’nun “*Dağlar Dağlar*” (1970) kaydında kemençe ile gitarı bir araya getirmesini, Moğollar’ın Batı müziğinde kullanılmayan 7/8 ve 9/8 gibi aksak ritimleri kullanarak yaptıkları bestelerden birine “7/8-9/8” (1975) adını vermelerini, Selda Bağcan’ın âşık geleneğini takip ederek ezilmişlerin sesini dile getirdiğı “*Yaz Gazeteci*” (1975) ve “*Bir Kar Yağar İnce İnce*” (1976) plaklarını, Edip Akbayram’ın Sebahattin Ali’nin Sinop Cezaevi’nde hükümlüyken yazdığı “*Hapishane Şarkısı*”nı besteleyen Kerem Güney’in “*Aldırma Gönöl*” (1977) şarkısını plak olarak yayımlaması bu bağlamda verilebilecek örneklerden bazılarıdır. Anadolu Pop/Rock’ı dönemin diğer müzik türlerinden, özellikle de *aranjmandan*, ayıran en önemli özelliğı bu akımdaki her şarkının, toplumsalın sınırları içinde sansürlenerek ve bir boşluk olarak damgalanan *antagonizmaları* kapsamaya yönelik *itki*yle hareket etmesidir.

Lacan’a göre *itkinin* işlevinin gerçekleşmesi, öznenin artık yeni bir özne olarak ortaya çıkmasıyla ilişkilidir: İtkide, bastırılmış olan öznenin konumu değişir ve bu yeni konumda özne, zaten bir özne olduğunu; arzunun veya *itkinin* değil, yeni olan bu konumun öznesi olduğunu deneyimler (2013, s. 187). İtki, özneyi hedefe ulaştırmak

veya tam olarak tatmin etmek için harekete geçmez; çünkü *itki* hareketinde nihai bir varış noktası değil, yalnızca amaç söz konusudur. Žižek'ten aktaracak olursak; “Lacan'ın söylemek istediği, dürtünün gerçek maksadının hedefi (tam olarak tatmin edilmek) değil, amacı olduğudur: Dürtünün nihai amacı dürtü olarak kendini yeniden üretmek, dairesel yoluna dönmek, hedefe gidip gelen yolunu sürdürmektir. Asıl keyif kaynağı bu kapalı dairenin tekrara dayalı hareketidir” (Žižek, 2005, s. 18).

Peki ideolojik dikiş işleminden kalan fazlalık burada nereye yerleşir? Bu fazlalığın varlığını sürdürebilmesi için de ideolojik fantazinin devreye girmesi gerekmektedir; ancak aynı fazlalık, *itkide* kendisini bir hedef olarak değil, bir amaç olarak gösterdiği için fantazideki fazlalığın kendisini kaybetmiş olur. Žižek'in belirttiği gibi, bu fazlalığa ulaşmak için yola çıktığımızda, o olduğunu zannettiğimiz arzu nesnesine ulaşmayı başarsak bile son kertede elimizde daima ikincil, tatmin etmeyen bir zevk kalır; ancak *itkide* önemli olan bu zevkin kendisinin, o nesneye ulaşmanın başarısızlığa uğradığı yerde, bu başarısızlığın tekrarında üretilmesidir (Žižek, 2015b). Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock için bir antagonizmanın toplumsalın sınırları içine tam anlamıyla yerleştirilmesi veya söylemin uzamı tarafından kapsanmasını sağlamak gibi kesin bir hedefi bulunmamaktadır; çünkü Anadolu Pop/Rock, toplumsalın sınırlarındaki tutarsızlığa doğru sürekli tekrar eden bir hareketi amaçlar. Bu bağlamda 1960'lardaki köyden kente göçün, bu tutarsızlığın görünür olduğu noktalardan biri olarak bu müzik akımının gelişiminde katkısının olduğunun da altını çizmemiz gerekmektedir. Kahyaoğlu'ndan aktaracak olursak:

“Toplumsal değişimin sonucu olarak kente taşınan Anadolu kökenli kitlelerin getirdiği folklorik kültür, ‘60’ın sonlarında canlı bir biçimde kazanmaya başlayacaktı. Bu, pop sanatçıları da halk müziğine karşı büyümlü bir ilgiye kanalize ediyordu. Düşünün ki; ‘70’in hemen başında, kolej kökenli eğitimlerden gelen Fikret Kızılok, Hümeysra gibi isimler Âşık Veysel’in evine kadar gidip elini öpüyor; bu Âşık’ın şarkılarını gitar eşliğinde söylemeye çalışıyorlardı. Barış Manço ve daha sonra Cem Karaca da bu çizgiye yaklaşıyor; Avusturya Lisesi kökenli öğrencilerden oluşan Moğollar adlı grup bu motiflere çeşitli batı çalgılarıyla ilginç yorumlar

katıp, o zamana değin benzerine hiç rastlanmamış bir müzikal bileşimi yakalayıp büyük ilgi topluyorlardı. Daha sonra ise; Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar ya da Dönüşüm gibi toplulukların Anadolu müziğine son derece yoğun bir şekilde kayışını ilgi ile izledik” (Kahyaoğlu, 1994b, s. 51-52).

Kahyaoğlu’nun da altını çizdiği üzere bu hareket, “kolej kökenli eğitimlerden gelen” genç müzisyenlerde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde verilen kolej eğitimleri yabancı dile oldukça büyük önem vermektedir ve yetişen her öğrenci, bir yabancı dili oldukça iyi seviyede bilmektedir. Örneğin Barış Manço’nun yabancı medyada akıcı bir Fransızca veya İngilizce ile, Cem Karaca’nın da yine aynı şekilde hem İngilizce hem de Almanca röportaj verdiği programlar bulunmaktadır. Aynı durum, plak yapmak için İstanbul’dan trene atlayıp Paris’e giden ve plak stüdyolarında demo kayıt yaparak sözleşme imzalamayı başaran Moğollar için de geçerlidir. Dolayısıyla 1960’ların ikinci yarısında Anadolu’ya dönüş *itkisi* ile hareket eden bu genç müzisyenlerin aldıkları modern eğitimin ve tanıştıkları kültürün, Kemalist söylemin uzamında oldukça önemli bir anlamı bulunmaktadır.

Batılılaşma fantazisindeki o ötelenmiş arzu nesnesine ulaşmak için, uygar toplumlarla etkileşimin sağlanacağı bir alan olarak dil ve kültür oldukça yüce bir aracı olarak anlamlandırılmıştır. Buna karşın kente göç dalgası ile oluşan gecekondu mahalleleri, aynı zamanda toplumsalın ötesine yerleştirilmiş kültürel antagonizmaları da barındırmaktaydı. Dolayısıyla modernleşmek için çabalayan öznelere bulundukları kentler, birdenbire gerçekleşen bu etkiyle toplumsalın sınırları içindeki arzusunun ve bu arzuya ulaşmada yardımcı olacak bütün araçların yüceliğinin kendisinde bir sorun olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1959’da yayınlanan “*Bigüzel*” kitabının ilk şiiri olan o meşhur “*Üç Dil*” şiirini, bu sorunun görünür olduğu bir örnek olarak kullanabiliriz:

“En azından üç dil bileceksin / En azından üç dilde / Ana avrat dümdüz
gideceksin / En azından üç dil bileceksin / En azından üç dilde düşünüp rüya

göreceksin / En azından üç dil / Birisi ana dilin / Elin ayağın kadar senin / Ana sütü gibi tatlı / Ana sütü gibi bedava / Nenniler, masallar, küfürler de caba / Ötekiler yedi kat yabancı / Her kelime arslan ağzında / Her kelimeyi bir bir dişinle tırnağınla / Kök sökercesine söküp çıkartacaksın / Her kelimeye bir tuğla boyu yükselecek / Her kelimeye bir kat daha artacaksın / En azından üç dil bileceksin / En azından üç dilde / Canımın içi demesini / Canım ağzıma geldi demesini / Kırmızı gülün alı var demesini / Nerden ince ise ordan kopsun demesini / Atın ölümü arpadan olsun demesini / Keçiye yardan uçuran bir tutam ottur demesini / İnsanın insanı sömürmesi / Rezilliğin dik âlâsı demesini / Ne demesi be / Gümbür gümbür gümbürdemesini becereceksin / En azından üç dil bileceksin / En azından üç dilde / Ana avrat dümdüz gideceksin / En azından üç dil / Çünkü sen ne tarih ne coğrafya / Ne şu ne busun / Oğlum Mernuş / Sen otobüsü kaçırmış bir milletin çocuğusun” (Eyüboğlu, 1995, s. 195-196).

Eyüboğlu’nun “Mernuş”u, geri kalmış bir ulusun bütün yükünü üstlenmek zorunda kalmış bir özne konumu ile bu konumla hiçbir zaman anlamıyla özdeşleşemeyen özne arasındaki kapatılması imkânsız olan mesafeyi tasvir etmektedir. Bu gencin üyesi olarak doğduğu millet öylesine geri kalmıştır ki, o artık hem kendi dilini ve kültürünü bu milletin bir parçası olarak öğrenmek hem de bu zenginliği, en az iki dil daha öğrenerek muasır dillerin ve kültürlerin seviyesine yerleştirmek zorundadır. Bu, onun şimdilik olmasa da, gelecekte sahip olmayı başaracağı kutsal fazlalığın yoğunlaşmasını sağlayan bir işlemle Mernuş’un, nasıl arzulaması gerektiğini öğrendiği bir deneyimdir. Bu haliyle Mernuş’un tahayyülünün ötesine, Kemalist fantazinin arzu nesnesi olarak yüceltilen ulusun geçmişi ve geleceğini yapılandıran muasırlaşma yerleşmektedir. İdeolojik dikişin etkisiyle toplumsalın sınırları içinde belirli ideolojik özne konumları yerleştirilmiş ve bu konumların her biri, bu yüce arzunun peşinde hizmet etmek üzere yüceltilmiştir.

Mernuş’un omuzlarına yüklenen bu hedef, onun kendi öznelliğini bastırmıştır: Kendi dilini ve kültürünü öğrenmek zorundadır; ama bunu kendi yolunu çizerek kendi istediği şekilde değil, ulusunun kutsadığı muasırlaşma fantazisini anlamlı kılacak olan o ideolojik dikişin belirlediği alanda yapmak zorundadır. Bu nedenle kendi varlığını, ideolojik dikişin anlam alanında belirlenmiş olan özne konumu için armağan etmesi

beklenir. Anadolu Pop/Rock akımı temsilcilerinin 1950’lerde ve 1960’larda aldıkları eğitimlerde kendilerine biçilen görev de birer Mernuş olarak bu konuma yerleşmeleridir. Bu genç neslin, otobüsü kaçırmış bu milletin muasırlaşma fantazisini devam ettirecek birer özne konumuna yerleşecekleri varsayılır. Bu varsayımda özneye herhangi bir özgürlük marjı aslında tanınmamaktadır; ideolojik etkinin belirleyiciliği ile kurgulanmış olan bir özne konumu, onların kendi varlık alanını tümünden sansürlemekte ve her birinin öznelliğini, bu anlam alanının altında gizlemektedir.

Anadolu Pop/Rock akımındaki genç müzisyenleri farklı kılan nokta, bu sembolik dayatmaya karşı takındıkları tutumdur. İdeolojik fantaziye takip ederek, toplumsalın belirlenmiş alanı dışında yer alan gerçekliğin üzerini örten bir sanat anlayışının parçası olmak yerine, doğrudan doğruya bu fantazinin örtbas etmeye çalıştığı, dışarıda bıraktığı toplumsal gerçekliği geri çağıran bir müzik geleneğine eklemelenmeyi seçmişlerdir. Bu eklemelenmenin meşruluğunun sağlamak için de başvurdukları gösteren, ideolojik dikişte devre dışı bırakılmış olan *halkın beğenisi* kavramı olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla 1965 yılında Hürriyet Gazetesi’nin düzenlemeye başladığı “*Altın Mikrofon Beste Yarışması*”nın bu kavramın önemini görünür kıldığı için oldukça önemli bir rol kültürel deneyim olarak görmek gereklidir.

Altın Mikrofon, “Türkçe sözlü hafif Batı müziği adı verilen çalışmalarını desteklemek” misyonu ile başlatılmış ve birinciye plak yapma ve gazinoda sahneye çıkma ödülü verilmiştir (Küçük Kaplan, 2015, s. 55). Yarışmasının şartı, “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek” üzere besteler yapılması şeklinde belirlenmiş ve bu süreçte birçok folklorik eser Batı formuyla kaynaştırılmıştır (Erkal, 2014, s. 84). Yarışma 1965 yılından 1968 yılına kadar kesintisiz sürmüş, 1972 ve 1979 yıllarında da birer defa olmak üzere düzenlenmiş ve birincilerin halk tarafından belirlenmesi için yarışmaya katılan sanatçıların, *Hürriyet* gazetesinin Adana, Gaziantep,

Elazığ, Çanakkale gibi birçok ili kapsayacak şekilde organize ettiği bir turne ile Türkiye’yi dolaşmaları sağlanmıştır (Meriç, 2017b, s. 38).

Yarışma süresince finalist olarak bu konserlere katılanlar arasında Mavi Işıklar, Mavi Çocuklar, Cem Karaca, Erkin Koray, Moğollar, Edip Akbayram gibi isimler bulunmuş ve her biri kendilerini bu konserlerde halka tanıtmaya fırsatı bulmuştur. Moğollar’ın bu dönemdeki bas gitaristi Taner Öngür, Anadolu Pop akımının müzik tarihimize girmesinde bu yarışmanın başladığı yılların oldukça önemli olduğunu altını şu sözlerle çizmiştir:

“65 diyelim onun başlangıcına, 65’ten 80’e kadar uzun dönem. Bir iki kişi değil birçok sanatçı, bir ekol olarak girdi. Onun önemli bir şeyi de kabul etmek lazım Altın Mikrofon Yarışması. Çünkü öyle bir potansiyel var Türkiye’nin her tarafında, Hürriyet Gazetesi gördü o yıllarda o potansiyeli. Bir Altın Mikrofon Yarışması yaptı, sanırım 65’ti. Kuralı da bir Türk Halk Müziği türküsünü veya Türk Sanat Müziği parçasını Batı sazlarıyla armonize ederek yapmak; fakat işin ilginç tarafı finale kalanlar turneye çıkıyorlar. Turne de Türkiye’nin her yerinde. Hiç konser monser olmamış yerlerde bile. Biletlerin arkası oy pusulası; o gün sahneye çıkacak olanların şeyleri var, halk oy veriyor, puan veriyor, sandığa atıyor. Sonra bütün bu Türkiye’den toplanan oylara göre birinci, ikinci, üçüncü seçiliyor. Çok güzel bir şey ve birçok müzisyen, sanatçı o şekil, orada çıktı. Birinci, ikinci, üçüncü olmasa bile ismini duyurdu. Örneğin Cem Karaca Apaşlar, Erkin Koray Dörtlüsü, Moğollar, birçok isim ondan sonra turne yapabilir hale geldi yani. O bizim için de çok önemli başlangıçta, yani onu anmak gerekiyor. Değerli bir şey ve işte Anadolu Pop’un temeli oydu zaten. Anadolu Pop kelimesini ben yumurtladım yani öyle önemli bir şey değildi aslında, uydurma bir şey, ne derler, bir slogan uydurmak gibi bir şey; ama nerdeyse bütün o ekolün ismi gibi kaldı şimdi. (...) Bir de bu türde şeyler çalınıp söylenince halkla bütünleşme diye bir şey oluştu. Yani o şey değildi işte, ona pop denilemez: Çok popülerdi, çok satıyordu; ama pop değildi. Şey değildi çünkü hesaplı, ne derler, tasarlanmış, tutsun diye, satsın diye yapılmış bir şey değildi. Çok doğaldı; ama o doğal olan şey o halkın da kendi içinde hissettiği şeylerdi. Onların müziğiymiş çünkü. (...) çünkü oturuyor prodüktörler, şöyle bir şarkı, böyle kafada tilkilerle, hinlikle yazıyorlar; ama o öyle değildi. İşte Aşık Veysel’in bir şiiri; yapan da hissediyor, dinleyen de hoşuna gidiyor, hissediyor. O şey, masum bir ilişkiler zinciri, masum toplumsal bir olaydı yani” (Öngür, 2017).

Öngür’ün sözlerinden anlaşılacağı üzere Anadolu Pop/Rock’ı dönemin “pop” türünden ayıran şey, müziği yaparken herhangi bir hedef konulmamış olmasıdır. Bu akımın müzisyenleri plaklarını yaparken satış sayısı veya popülerlik elde etmek gibi bir

hedefe yönelik çalışma yapmamışlar, bu yarışmalarda belirginleşen “halkın beğenisi” gösterenine doğru hareket etmek gibi bir amaçla bu çalışmalarını yapmışlardır. Dolayısıyla halk müziği geleneğinden alınan bir türkünün veya bestesi yapılacak bir şiirin düzenlenmesi ve kaydedilmesi sürecinde nihaî bir hedef değil, halkla kolektif bir beğeniye ortaya çıkaracak bir fazlalığın aranması gibi bir amaç söz konusudur. Toplumsalın sınırları içerisinde sansürlenene, bu sembolik alanda bir boşluk olarak damgalanmış olan öğelerin bu dönemde gün yüzüne çıkmaya başlamasının ve böylece hem icracının hem de dinleyici arasında ortak bir hissiyatın oluşabilmesinin ardındaki en önemli unsurlardan biri budur.

Anadolu Pop/Rock akımının bu dönemdeki temsilcilerinin, boşlukta damgalanmış bir kültürel alanı keşfetmeye yönelmiş genç müzisyenler olduklarını söyleyebiliriz. Buna karşın onların Anadolu’da buldukları ve ortaya çıkardıkları cevher, aslında ideolojik dikişin etkisi ile sansürlenmiş olan bir kültürün ürünleri olarak söylemin uzamında bir boşluk olarak kodlanmış olandan başkası değildir. Eyüboğlu’nun Mernuş²⁴’undan farklı olarak bu gençlerin elinde, ideolojik kurgudaki özne konumuna yerleşmiş gibi yapmalarını ve bu konumla özdeşleşmiş gibi hareket etmelerini sağlayacak her türlü imkân bulunmaktadır. İdeolojik maske adeta onlar için biçilmiştir. Aldıkları eğitim, onların bu özne kategorilerine yerleştirilmesi için yapılandırılmıştır; ama yine de bu gençler, maskeyi takmamayı tercih etmiştir. Onlar için önemli olan, bu maskeli balonun ötesinde ne olduğuna dair bir arayıştır. Dolayısıyla

²⁴ Eyüboğlu, şiirinde hitap ettiği karaktere Mernuş adını koyarken, “Yedi Uyurlar” efsanesindeki karakterlerden birini seçmiştir. Mernuş, diğer altı arkadaşıyla birlikte zalim hükümdarın ölüm cezasından kurtulmak için kaçarak bir mağaraya sığınmış ve burada daldıkları uyku üç yüz sene kadar sürmüştür. İlk uyanan arkadaşları yiyecek bir şeyler almak için pazar yerine gittiğinde, uzattığı paranın bir değeri olmadığını öğrenir ve mağarada uyurken geçen zamanın ne kadar uzun olduğunun farkına ancak o zaman varır. Mernuş’un simgesel düzeninde bu üç yüz yıllık sosyo-simgesel değişim ve kültürel dönüşüm, tam anlamıyla bir boşluktan ibarettir. Eyüboğlu’nun Mernuş’u, geç kalmış bir toplumun genç bir ferdi olarak benzer bir deneyimle karşı karşıyadır: İçinde bulunduğu ulusun harsı, önceki dönemin simgesel düzeninde bir boşlukta damgalanmış ve modern toplum ile arasında üç yüz yıllık bir mesafe açılmıştır. Artık Mernuş, hem kendi ulusuna ait olan kültürdeki yüzlerce yıllık boşluğu kapatacak bir arayışa yönelmek hem de burada bulduğu değerli gösterenleri, en az üç dil öğrenerek muasır medeniyetlerin söylemsel uzamına taşımak zorundadır.

ideolojik fantazinin taşıyıcısı sinik öznelerin konumu yerine, birer kinik özne konumuna gönüllü olarak yerleşmişler ve ideolojik fantazinin tutarsız yapısını ortaya çıkaracak bir akımın içinde yer almışlardır.

Bu bağlamda Moğollar grubunun kurucularından olan Cahit Berkay'ın röportajında altını çizdiği bazı noktalar oldukça önemlidir. Berkay, Selçuk Alagöz Orkestrası'nda çalan üç müzisyen ile Silüetler grubunda çalan iki müzisyen arkadaşın, kendi gruplarında yapılan müziklerde yeni akımların takip edilmemesi üzerine, “yeni müzikal arayışlara” sahip bir grup kurmak amacıyla bir araya geldiklerini ve grubu bu şekilde kurduklarını söylemiştir (Berkay, 2016). Ayrıca grubun müzik hayatında 68 Altın Mikrofon Yarışması'nın önemi de oldukça büyüktür; zira grup, bu yarışmada ülke çapında tanınmışlardır (Berkay, 2020). Berkay, aynı röportajın devamında “yaramaz çocukluk dönemimiz” şeklinde tarif ettiği 1968 ve 1972 yılları arasında saçlarını uzattıkları için “Anana benzeyeceğine babana benze!”, sol görüşlü oldukları için “Bu herif komünist!” gibi birçok tepki aldıklarını ve radyoda çalınması için TRT'ye gönderdikleri parçaların “enternasyon hatası”, “ritimde oynama” gibi kayıtlarda söz konusu olmayan gerekçeler ileri sürülerek reddedildiğini ifade etmiştir (Berkay, 2020).

Taner Öngür ise Moğollar'a sonradan katıldığı bu erken dönemde grup olarak yaptıkları müzik türünün ne olduğunu tam olarak saptayamadıklarını; ancak altı ay süren bir Anadolu turnesi sonrasında ise kendisinin “Ne pop, ne Rock diyerek” bu iki türden ayrışma üzerine kurulu bir “Anadolu Pop” tezini çıkardığını belirtmiştir: “Ardından Türk Halk Müziğini sıfırdan araştırmaya, öğrenmeye çalıştık. Amacımız, söz ve müzik'ten ötede bir imaj yerleştirmekti (müzikal boyutuyla). Giysilerimizi baştan aşağı folklorik olarak sunmaya çalıştık” (Öngür, 1994, s. 98). Berkay'ın altını çizdiği üzere buradaki çıkış noktası, yapacakları müziğin özgün olması gerektiği üzerine kurulmuş ve bu yolda Sadın Aksüt, Ercüment Batanay gibi yaylı tambur ve Orhan Gencebay gibi bağlama üstatlarından bu konuda yardım almışlardır (Berkay, 2023). Bu

müzikal farklılaşma tercihinin, Anadolu Pop/Rock akımını takip etmiş diğer sanatçılarda da belirgin bir şekilde görülebildiğini söyleyebiliriz.

Dönemin Kardaşlar grubu üyesi Ünlü Büyükgönenç, halk müziğinin çağdaşlaştırılması sürecinde kullanılan kriterlerin onun dinamizmini bozarak monotonlaştırdığını ve bu nedenle kendilerinin kullandığı bas gitar, ritim gitar gibi enstrümanların sağladığı çok sesliliği ve dinamizmi Anadolu halkının oldukça benimsediğini belirtmiştir (Büyükgönenç, 1994, s. 87-88). Cem Karaca ise bu dönemi anlatırken oldukça radikal tespitlerde bulunmuştur. Karaca'ya göre Türkiye, “yoz bir emperyalist kültürün, açık baskısı altındadır” ve TRT'nin kontrolündeki medyada ön plana çıkarılan pop müzik “halkın öz gücünden” uzak, ülkede üniversite gençlerinin öldürüldüğü bir günün akşamında bu ışıltılı kültürün solistlerinden biri “*Sevmek Ne Güzel Şey*” diye şarkı söyleyecek kadar topluma yabancılaşmıştır (Karaca C. , 2012). Karaca'ya göre kendi yaptıkları müziğin Türkiye televizyonlarında ve radyolarında çalınmayışının sebebi, toplumsal gerçeklik ile müzik arasında kurdukları etkileşim ilişkisidir (Karaca C. , 2012).

Anadolu Pop/Rock akımının kendisi, dönemin söylemsel uzamındaki müzik anlayışından ve ideolojik dikişle belirlenmiş özne konumlarından oldukça belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Üstelik bu ayrışma yalnızca birkaç sanatçı veya grubun çalışmalarında değil, bu akımı takip ederek yapılmış bütün eserlerde söz konusudur. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock, içinde birbirlerinden ayrı müzikal geçmişleri ve siyasi tercihleri bulunan farklı sanatçıları ve grupları kapsayan bir akım olarak, ideolojik etkinin kısmî bir momentte olanaklı kıldığı müzikal anlayışı ve özne konumlarını tersine çevirmeyi başarmış ve kinik bir özne konumunun bu alanda kendisine yer edinmesini sağlayabilmiştir. Anadolu Pop/Rock'ın kolektif bir müzik akımı olmasını sağlayan işlem tam olarak bu kinik bozuştur.

3.3.2. Anadolu Pop/Rock'ın Kolektif Fazlalığı

Anadolu Pop/Rock'ın birinci dönemindeki kırılma, bir halk müziği eserinin çoksesli bir yapıda armonize edilirken aynı zamanda, makam geleneğinin taşıdığı mikrotonal fazlalığı da kapsayacak şekilde düzenlenmesidir. Anadolu Pop/Rock'ın ikinci dönemindeki kırılma sonrasında bu unsur bu şekilde korunmuştur. Buna karşın akımın ikinci dönemini ilk dönemden ayıran esas düğüm noktası, eserlerin artık bir düzenleme işleminden çok, bir yorumlama işlemi ile yapılıyor oluşudur. Bir türkünün armonizasyonu aynı zamanda onun notasyonunu ve dolayısıyla kısmen de olsa bir standartlaşmasını beraberinde getirmektedir. Anadolu Pop/Rock gruplarının birçoğunun, 1960'ların ikinci yarısından başlayıp 1980 darbesini kapsayan zaman diliminde, aynı türküyü yorumladıkları birçok kayıt mevcuttur. Buna karşın aynı türkünün farklı gruplar tarafından kaydedildiği her seferde karşımıza, armonizasyonundan orkestraya kadar farklı şekilde yapılmış eserler çıkmaktadır. Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock'ın bu dönemde oldukça kolektif bir karaktere büründüğünü ve bu kolektifliğin yalnızca şarkıları aldıkları ortak havuzdan değil, halk müziği geleneğinde oldukça önemli olan icradaki yeniden üretim anlayışından kaynaklandığını söyleyebiliriz: Her yorum aynı zamanda, dönemin koşullarına göre bir *yeniden inşa* deneyimini de beraberinde getirmiştir.

Buradaki müzikal *yeniden inşa*, öncelikli olarak Kemalist müzik anlayışının standardizasyon ilkesine karşıdır. Duygulu'nun belirttiği üzere halk ezgileri, sürekli bir değişim ve yeniden inşa sürecinden geçmektedir ve bölgesel ses özelliklerinin, icracının performansının devreye girmesi ile her bir ezginin birçok varyantı oluşmuştur ve oluşmaya da devam etmektedir (Duygulu, 2018, s. 29). Anadolu Pop/Rock, özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren halk müziği geleneğine bu düğüm noktasında eklemlenmektedir. Böylece aynı türkü, her bir grubun icrasında yeniden inşa edilir ve grubun tarzı, kullandığı teknikler nedeniyle birbirinden farklılaşmış bir şekilde

karşımıza çıkar. Böylece halk müziği geleneğinde, her bir türkünün ezgisinde farklı varyantın üretilmesi gibi, Anadolu Pop/Rock'ın içinde de her bir türkünün farklı bir versiyonu üretilmiş olur. Bu müzikal çeşitliliğin kendisi, Kemalist müzik anlayışının en başında bir kusur olarak yapılandırılmıştır. Anadolu Pop/Rock'ın ikinci döneminde oldukça belirginleşen doğaçlama performans sayesinde, grubun her bir üyesinin bu yeniden inşa sürecinde birer icracı olarak dahil olması söz konusudur.

Buradaki çeşitliliğin ve ideolojik etki ile Anadolu Pop/Rock arasındaki farkın belirginleştiği bir örnek olarak, Pir Sultan Abdal'ın "*Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle*" (*Sivas Elllerinde Sazım Çalınır* olarak da bilinir) türküsünün 1970'li yıllarda yapılmış üç kaydını gösterebiliriz. Türkü, Nilgün Teoman (1973) tarafından halk müziği türünde, Selda Bağcan (1971) tarafından Anadolu Pop/Rock, Barış Manço ile Moğollar (1971) tarafından yine Anadolu Pop/Rock türünde plak olarak yayımlanmıştır. Türkü, hüseyini makam dizisini takip etmektedir (Alpar, 2014, s. 56). İnceleyeceğimiz bu üç kayıta da türkünün makam dizisi genel hatlarıyla korunmuştur; ancak bu makam dizisinde kullanılan komalar, orkestrada kullanılan enstrümanlar ve solistlerin yorumları arasında oldukça ilginç farklar bulunmaktadır.

Nilgün Teoman'ın plağında türkü, tam olarak TRT repertuarı kriterlerine uygun bir şekilde düzenlenerek çalınmıştır. Kayıta mey, cümbüş, cura bağlama, saz, kaval olmak üzere tamamı halk müziği enstrümanlarından oluşan çok sazlı bir orkestra kullanılmıştır. Buna karşın türkünün düzenlemesi, bu çok sazlı orkestra ile çok sesli bir kayıt yapılmasından ziyade orkestrada yer alan her bir sazın, oldukça katı bir şekilde notasyona dökülmüş ezgiyi aynı anda ve aynı sesi çalması için yapılmış gibidir. Hüseyini makamının seyri inici çıkıcıdır. Bu da makam dizisindeki işaret seslerini takip eden icracının, dizi içerisindeki bir tam notadan diğerine geçerken iki nota arasında yer alan komaları, sesi önce aşağıdaki mikrotonlara indirecek ve sonra da yukarıdaki mikrotonlara çıkaracak bir şekilde üretmesi ile ilgilidir. Dolayısıyla bu makamdaki bir

türküde oldukça geniş bir ara ses kullanımı söz konusudur. Buna karşın söz konusu düzenlemede türkü oldukça yavaş bir ritimde çalınmış ve makam dizisindeki işaret sesleri arasındaki inici ve çıkıcı seyirdeki belirginlik ortadan kaldırılmıştır.

Bu seyir kaybı, Teoman'ın yorumunda da belirgindir. Solist, türküyü orkestranın tonu ile birebir aynı olacak şekilde, ara sesleri olabildiğince az kullanarak okumuştur. Bu performansta orkestra ve solist, önlerine konmuş notalara ve tonlara o kadar sıkı sıkıya bağlıdır ki, Teoman'ın sesi adeta aynı notayı basan orkestradaki bir enstrümana dönüşmüştür. Özellikle nakarat kısmında kendisini bir icracı olarak öylesine ortadan kaldırır ki, “Katip arzuhalım yaz yâre böyle, / Civanım emey, bi tanem emey, güzelim emey, hey!” mısralarındaki seslenme ünlemi olan “hey” bile, yalnızca kağıtta yazılı bir notadaki tondan başka hiçbir önemi olmayan, herhangi bir duyguya gönderme yapmayan, sıradan bir noktaya dönüşmektedir. Burada Kemalist müzik anlayışının notasyon ve performans kanonu o kadar belirleyicidir ki, eğer orkestradaki icracılardan birini enstrümanı ile birlikte kaldırıp yerine aynı eğitimi almış başka bir enstrüman çalan bir icracıyı oturtsak veya Teoman yerine aynı notasyon bilgisine sahip başka bir solisti yerleştiresek, stüdyoda yapılacak kaydın pek bir değişime uğramayacağı açıktır.

Bu, yalnızca icracının müzikteki katkısını ortadan kaldırmakla kalmaz; aynı zamanda onun bu müziğin üretiminde bir özne olarak işgal ettiği konum da ortadan kaldırılmış olur. Artık türkünün içindeki duygular, makamın seyirindeki hissiyat önemsizdir: Türkünün hikâyesindeki hayal kırıklıkları, kırgınlıklar, öfke ve isyan duygularını da makamın seyri gibi ortadan kaldırılmıştır. Zira önemli olan, türkünün içindeki bu hisler değildir. Önemli olan, türkünün bir notasyon düzenlemesi ile standartlaştırılması ve bir daha değişmeyecek bir şekilde, tüm arızalı fazlalıklarından arındırılarak söylemsel uzamın içerisine yerleştirilmesidir. Böylece ideoloji öncesi keyfe bir türlü ulaşılammış olmanın yarattığı kültürel eksiklik hissi, geleneksel müzik kültüründeki bu çeşitliliğin bir aksaklık olarak işaretlendiği noktaya düğümlenmektedir.

Anadolu Pop/Rock'ı kolektif kılan ise, bu düğümü en başından çözerek işe başlamasıdır.

Selda Bağcan'ın plağında ise türkünün, Teoman'ın düzenlemesi ile neredeyse hiçbir ilgisi yoktur. Kayıтта enstrüman olarak üç akustik gitar kullanılmıştır. Şarkı, bas tonları çalan bir klasik gitar ve akorları arpej tekniği ile çalan ikinci gitarın sağladığı bir ölçü süren melodi ile başlar. Burada türkünün makam dizisine yakın bir hat takip edilmiş ve böylece türkünün ezgisi iki sesli bir şekilde işaretlenebilmiştir. İkinci ölçüden itibaren şarkıya üçüncü gitar dahil olur ve türkünün ezgisini solo bir performans ile netleştirir. Üçüncü gitarın bu şekilde kullanılması ile melodinin, âşıklık geleneğindeki tek sazlı üsluba benzer bir şekilde merkeze yerleşmesi sağlanmaktadır. Elbette burada Selda Bağcan'ın bu dönemdeki plaklarında, elindeki akustik gitarıyla bir halk ozanı gibi poz verdiğini de unutmamak gerekir. Bağcan'ın ileriki dönemde *protest müzik* olarak adlandırılacak olan ve isyanı seslendiren bir müzik türüne yönelmesinin ilk adımlarının, buradaki dikiş işlemi ile atıldığını pekâlâ söyleyebiliriz.

Kayıtta başka bir enstrüman kullanılmadığı için türkünün makamlarındaki mikro tonların etkisini, bu ilk beş ölçülük bölümde göremeyiz. Bu nedenle Bağcan'ın altıncı ölçüde şarkıyı söylemeye başladığı andan itibaren, bu mikro tonları belirgin bir şekilde işaretleyen bir şan tekniği ile türküyü söylemesi oldukça önemlidir. Türkünün başındaki “Sivas ellerinde sazım çalınır. / Çamlıbeller bölük bölük bölünür. / Yardan ayrılmışam bağrım delinir. / Katip arzuhalım yaz yâre böyle” dizelerinden itibaren Bağcan'ın kullandığı teknik, ara sesleri makamdaki inici çıkıcı seyri oldukça belirginleştirecek bir biçimde açığa çıkarmıştır. Böylece Bağcan'ın sesi hem ağlamaklı hem de yanık bir hal almıştır. Hatta bu yorumu dinleyen yabancı birinin bile, şarkının oldukça acı bir hikâyesi olduğunu anlayabileceğini söyleyebiliriz. Nakaratın tekrarında “Yardan ayrılmışam bağrım delinir. / Katip arzuhalım yaz yâre böyle, / Civanım emey, bi tanem

emey, güzelim emey, hey!” dizelerinde ise Bağcan türkünün komalarını yine belirgin bir şekilde okuyarak bu duyguyu aktarmaya devam eder.

Buna karşın Bağcan asıl büyüünü, şarkının son bölümünde gösterir. Türkünün hikâyesindeki acı, çaresizlik ve isyan, kaydın ikinci dakikasından sonra gelen “Pir Sultan Abdalım ey Hızır Paşam! / Yazılan geliyor sağ olan başa. / Beni hasret koydun kavim kardaşa! / Katip Arzuhalım yaz yâre böyle!” bölümünde yerini oldukça yüksek bir perdeden yaptığı isyana, serzenişe ve seslenişe bırakır. Bu kayıta yalnızca türkünün ezgisini değil; ondaki bu ses fazlalığıyla birlikte yankılanan acıyı ve isyanı duyarız. Üstelik Bağcan bunu elindeki tek bir gitar ile o kadar ince işleyerek yapmıştır ki; buradaki dikişte halk müziği geleneğinin ustalığı kendisini gösterir gibidir. Böylece Kemalist müzik anlayışında standartlaşma ve bu standartlaşmanın tekrarı yüceltilirken, Anadolu Pop/Rock’ta her icracının yaptığı katkı daha değerli bir hal almaktadır. Bu türküler nesilden nesile aktarılmış ve halka mal olmuştur. Dolayısıyla türkülerini kendi tarzında yorumlayan her grup da kendi yorumunu halka mal etmiş olur. Aynı türkünün birden fazla grup ve şarkıcı tarafından yorumlandığı birçok örneğin mevcut olmasının sebebi de bu geleneğin zaten kolektif oluşudur.

Aynı türkü, Selda Bağcan’dan önce Barış Manço ve Moğollar tarafından yayımlanmıştır. Barış Manço, yıllar sonra TRT için yaptığı *4x21 Dolu Dizgin* isimli TV programının sohbet bölümünde Bağcan’ı ağırlamış ve 1971 yılında üniversite öğrencisi olan Selda Bağcan’ın adını İstanbul’dan duyduktan sonra Cem Karaca ile birlikte Ankara’ya onun türkü yorumlarını dinlemek için gittiklerini anlatmıştır (Manço, 2019). Bağcan ise bu ziyaretten sonra Karaca’nın *Tatlı Dillim* türküsünü, Manço’nun ise *Katip Arzuhalım* türküsünü plak yapması üzerine okulu bırakarak kendi plağını yapmak için İstanbul’a gittiğini (Bağcan, 2019) açıklamıştır. İlk bakışta bu olay, müzisyenler arasında bir popülerleşme mücadelesi gibi görünebilir. Buna karşın Cem Karaca’nın bu konudaki görüşleri, bu akımın anlayışını açıklaması açısından önemlidir. Karaca’ya

göre “Evrensel’e ulaşan süreç Ulusal’dan geçer” ve “Türk müziğine Rock sentezi” katan bu akımın müzisyenleri arasındaki rekabet de aslında, bu yolda söz konusu olan bir “sollama kaygısı” olarak görülmelidir; zira, her sanatçıda bir “ihtiras” olması gerekir ve herkesin kendi müziğini yapması aynı zamanda, sürekli olarak diğer müzisyenleri de “sollamayı” bir kaygı olarak taşıması anlamına gelir (1994, s. 75).

Karaca bir başka programda Barış Manço’nun kendisine, o dönem medyada iki sanatçı arasında “rekabet” haberleri çıktığını hatırlatması üzerine, söz konusu rekabetin aslında daha iyi müzik yapmak için ortak bir kaygı olarak akımdaki bütün müzisyenler arasında ortaya çıktığını ve 1965’ten 1975 yılına kadar aynı türküleri, aynı sazlarla, aynı şekilde çalıp söyleyen “dönenim türkücüler” ile aralarındaki bu fark nedeniyle popülerleştiklerini söylemiştir (Karaca C., 2020). Dolayısıyla Selda Bağcan ile Barış Manço ve Moğollar’ın plakları arasında satışa odaklı bir piyasa rekabetinden çok, kendi yollarında ilerleyen halk ozanlarının özerk birer icracı olarak aynı türküyü, farklı üsluplar kullanarak icra etmelerine benzer bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu iki kayıt, Anadolu Pop/Rock akımında üretilen müzikal fazlalık ile ideolojik dikiş arasındaki antagonistik ilişkinin görünür kılındığı önemli örneklerden biridir.

Anadolu Pop/Rock akımında üretilen bu fazlalık, anlamlandırma sürecinde halk müziği geleneğine doğru bir kaplan sıçrayışı yapar; ama buradaki halk müziği geleneği ile ideolojik alanda belirlenmiş olan ve Karaca’nın aynı türküleri aynı şekilde çaldıkları için eleştirdiği müzisyenlerin eklemlendiği müzik anlayışı arasında bir fark ilişkisi söz konusudur. Anadolu Pop/Rock, toplumsalın sınırları içine yerleştirilen bu standartlaşmış halk müziği repertuarının kapsamından ötelenen ve bu alanda her belirdiğinde söz konusu olan antagonistik etkisi nedeniyle devlet kontrolündeki radyodan ve televizyondan yasaklanan; ama aynı zamanda Anadolu’da varlığını sürdürmeye devam eden halk müziği geleneği üzerinden kendi anlamını sağlamaya çalışmaktadır. Üstelik bu alan, yüzyıllardır süregeldiği üzere bir mücadele geleneğinden beslenmektedir.

Dolayısıyla TRT'nin repertuvarında Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal gibi ozanların türküleri bulunsa da bunların yayınlanması söz konusu bile olamaz.

Örneğin Selda Bağcan “dört yüz yıldır var olan” “*Katip Arzuhalim*” türküsünü ilk defa, sınıf arkadaşının teyzesi olan ve Ankara Radyosu’nda halk müziği sanatçısı olarak görev yapan Saniye Can’dan duyduğunu ve öğrendiğini belirtmiştir (Bağcan, 2023). Buna karşın aynı türkünün aynı radyoda yeteri kadar çalınmadığı için ülkeye yayılması, Bağcan’ın Ankara’daki sahne performansı olmadan gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla üzerinde durduğumuz kaplan sıçrayışının, Barış Manço ve Moğollar’ın “*Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle*” plağında yalnızca ses düzeyinde değil, söylem düzeyinde de üretilmesi oldukça önemlidir. Zira türkünün ikinci kısmında Barış Manço’nun sesinden, o günlerin toplumsal kaygılarını seslendiren bir hikâye, öğüt dinlemeye başlarız. Diğer Anadolu Pop/Rock örneklerinden farklı olarak buradaki dikiş işlemi, icracıların müzikal olarak ürettikleri fazlalığın yanında, doğrudan doğruya toplumsalı oluşturan dil düzeyinde de belirginleştirmektedir. Bu nedenle Barış Manço ve Moğollar’ın çalışması, hem üzerinde durduğumuz müzikal fazlalık ilişkisi hem de toplumsal kaygıları seslendirirken üstlendikleri “halk ozanı konumu” nedeniyle Anadolu Pop/Rock’ın kolektifliğinin önemli örneklerinden biridir.

Şarkının orkestrasını oluşturan Moğollar grubu bu kayıta klasik gitar, bas gitar, yaylı tambur ve klavye olmak üzere dört enstrüman kullanmıştır. Kaydın başlangıcında, makam müziği geleneğine referans verecek bir müdahale söz konusudur. Makam müziği geleneğinde bir icracı, bir makam dizisini takip ederken bu dizi içerisindeki sesler arasındaki geçişlerde bir özgürlüğe sahiptir; ancak her makam dizisi, sonunda ulaşacağı bir işaret sesi, *karar* adı verilen bir referans noktasına sahiptir. İcracı bir makamı ister enstrüman ister kendi sesi ile takip etsin, son seste daima bu karar notasını işaretlemek zorundadır. Plağın açılışında çalınan klasik gitarın perdeleri, halk müziği geleneğindeki mikrotonları seslendirmekte yetersiz kalır. Buna karşın makam dizisi

içindeki tam sesler ile gitarla çalınan akorlar arasında bir uyum sağlanmıştır. Böylece makam dizisindeki tam sesler, gitar tarafından işaretlenirken, yaylı tambur ile komaların da dahil olduğu mikrotanal bir performans gerçekleştirilmiştir. Böylece iki farklı alana ait kabul edilen enstrümanlar, armonizasyonda birbirine eklenmiştir.

Manço, Bağcan'dan farklı olarak performansında daha az koma kullanılmıştır. Şarkının ortalarına gelindiğinde Cahit Berkay, yaylı tambur ile türküdeki komaları ve makamı belirginleştirecek şekilde bir doğaçlama performans sergilemeye başlar. Bu doğaçlama solo aynı zamanda, şarkının ikinci kısmının taksimi gibi bir işleve sahiptir. On yedi saniye kadar süren bu taksimden sonra orkestranın sesi biraz azalır ve Barış Manço aşağıdaki satırları okuyarak türküyü birdenbire o günlerin hikâyesini yerleştirir:

“Yıl 1535 / Pir Sultan Abdal bunu böyle söylemiş / Söylemiş ya, bunun bir de evveli var / Katip, al kalemi bir de benden yaz / Boy boy gelmişler şu dağların ötesinden / Burası bize otağ olsun, yurt olsun demişler / Boy boy yerleşmiş, boy boy büyümüşler / Her sabah gün doğusundan iki mızrak boyu yükselen güneş / Bir gün kendini göstermeyince / Kara kara bulutlar dolaşmış bu cennet vatan üzerinde / Küçük büyüğü saymaz olmuş / Kardeş kardeşe küsmüş / En acısı; bacılarımızın yüzüne bakamaz olmuşuz / 1535, 1635, 1735, 1835, 1935 / Otuz beş de benden koyun kardeşlerim / 1970'e geldik / Bir uğursuzluk çöreklenmiş ki başımıza, sürüp gitmekte / Oysa deli gönül neler ister / Barış bir yavrusu olsun ister / Adını bile hazırladı / Oğlansa Ozan, kızısı Ceylan / Ceylan buz gibi pınarların aktığı zümrüt ovalarda / Taştan taşta seksin / Ozan Ardahan'dan Kırkpınar'a dolaşsın. / Anlatsın Karacaoğlan'ı, Pir Sultan Abdal'ı, Köroğlu'nu / Davullar yine vurulsun / Güneş yine iki mızrak boyu yükselsin gün doğusundan / Bitsin artık bu küskünlük kardeşlerim / Uzatalım ellerimizi / Yarın tarih önünde hesap verirken / Yavrularımız bizi kınamasınlar” (Coşkun Plak, 2021).

Manço'nun bu müdahalesi ile kaplan sıçrayışı önce geçmişe, sonra da geçmişten geleceğe yöneltilerek tamamlanmaktadır. Böylece Anadolu Pop/Rock'ın dikiş işleminde artık yalnızca sesin değil, sözün de bir fazlalık olarak üretilebileceği bir kırılma yaşanmıştır: Artık, toplumsalın sınırları dışına itilmiş bir müzik kültürünü geri çağıran bu akımın, toplumun kolektif kaygılarını da seslendirmeye başlaması söz konusudur. Halil İnalçık'ın aktardığı üzere bu dönemde solcu-sağcı kavgaları Türkiye genelinde büyük kargaşaya sebep olmuş ve sınıfların basıldığı, derslerin kesildiği, öğrencilerin

kurşunlandığı birçok olay yaşanmıştır (İnalcık, 2021, s. 290). Cahit Berkay, yıllar sonra verdiği bir röportajda bu şarkıyı yaparken herhangi bir siyasi kimliğe bürünmediklerini, sadece idealist beş arkadaş olarak bu bölümde bir doğaçlama yaptıklarını söylemiştir (Berkay, 2023). Başka bir röportajında Berkay, 1971 yılındaki çalkantılı günlerde bu parçayı yaparken yaylı tamburla bir doğaçlama yaptığını, Barış Manço'nun da o günlerin kaygısıyla bu dizeleri yazıp okuduğunu aktarmıştır: “Özeti şu: Öyle bir ülke düşünün ki o ülkede bir baba, kız çocuğunu kucağına oturtup sevemiyor.” (Berkay, 2022). Bu kayıt ve konserlerindeki performansları nedeniyle Barış Manço ve Moğollar grubu, yaptıkları Anadolu Turnesi sırasında saldırıya uğramış, atılan molotof kokteyli nedeniyle grubun minibüsü yanmıştır; ayrıca bu olayın ardından grup üyeleri askere alınmak istenmiş ve Manço ile Moğollar'ın birlikteliği bu nedenle sonlanmıştır (Berkay, 2022).

Bu noktada Berkay'ın başka bir röportajda altını çizdiği “siyasi kimliğe bürünmek” sözünden kastının, o dönemin sağ ve sol grupları arasındaki kavgada kendilerini politik bir tarafa ait bir şekilde konumlandırmadıkları olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Zira Berkay'a göre kendi yaptıkları müzik türü Anadolu Rock olduğu için politik duruşları zaten en başından beri muhaliftir: “Rock'ın içinde en önemli unsur şeydir, muhalif yapıdır; muhalif duruştur. Üstelik o körü körüne muhalefet de değildir. Alternatif; onun cevabı da vardır” (Berkay, 2020). Dolayısıyla buradaki muhalif duruş, herhangi bir siyasi kimlikle bir özdeşlik kurmaktan ziyade, bu kimliklerin kendisindeki sorunlara karşı takınılan kinik tavrı ifade etmektedir diyebiliriz. Berkay'ın yine bir röportajında belirttiği üzere, parçadaki bu doğaçlama kısmı, bütün bu karmaşaların sebebi olarak gördükleri “ülkedeki gerici kafaya karşı bir tepki” olarak yapılmıştır (Berkay, 2023).

Berkay, bu olaydan sonra dağılan ekibin Manço ile aynı yıl tekrar birleştiklerini; ancak 12 Mart sonrasındaki sıkı yönetim döneminde Ankara'da verecekleri konser günü

Manço'nun, konser bitiminde askere alınmak üzere tutuklanacağını öğrenmesi üzerine kimseye haber vermeden şehri terk etmesi üzerine bu birlikteliğin tamamen bozulduğunu ifade etmiştir (Berkay, 2021). Buna karşın grubun muhalif duruşu değişmemiş ve farklı solistlerle yollarına devam eden grubun bu kinik konumu daha belirgin bir hal almıştır. Bu bağlamda grubun 1970'lerde Selda Bağcan ve Cem Karaca ile yaptıkları çalışmalar oldukça önemlidir. Grup, ileriki yıllarda ülkemizde protest müziğin en önemli isimlerinden biri olarak karşımıza çıkacak olan Bağcan ile toplumsal sorunları sert bir şekilde dile getirdikleri ve Ankara'da süren yeni anayasa tartışmaları sırasında, Doğu'da hastane ve ulaşım sorunları nedeniyle devam eden çocuk ölümlerini anlatan “*Anayasso*” (Bağcan & Moğollar, 1971) plağını kaydetmiştir. İki yıl sonra ise Cem Karaca ile birlikte, birçok çağdaş halk ozanı gibi TRT'de yasaklı olan Muhlis Akarsu'ya ait “*Obur Dünya*” (Karaca & Moğollar, 1973) türküsünü yayımlamışlardır.

Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock'ı kolektif kılan düğüm noktalarından birinin, müzisyenler arasındaki bu müzikal etkileşim ve dayanışma olduğunu belirtmek oldukça önemlidir. Her ne kadar bu bölümde bu ilişkiyi incelerken aynı türkünün farklı versiyonları kullanılmış veya Moğollar grubunun hikâyesinden yararlanılmış olsa da bu kolektif anlayışın bu akımın geneline yayıldığını da belirtmek oldukça önemlidir. Zira, 1960'ların ikinci yarısından 1980'li yıllara kadar bu akımdaki birçok grupta müzisyen transferlerinin söz konusu olduğunu da unutmamak gerekir. Ayrıca Taner Öngür'ün 1968 yılında İngiltere'de bir beat grubu ile çalışmak için hazırlandığı dönemde ani bir kararla Türkiye'ye geri dönmesi ile ilgili anısı bu bağlamda oldukça önemlidir. Öngür Londra'da, Anadolu Pop/Rock akımının önemli gruplarından olan *Haramiler*'in kurucu üyelerinden Uğur Dikmen ile tesadüfen karşılaşmış, Dikmen'in kendisine Türkiye'de Moğollar grubunun kurulduğunu ve Erkin Koray Dörtlüsü, Mavi Işıklar, Moğollar, Cem Karaca ve Apaşlar'ın “güç birliği” yapma kararı alarak albüm ve konserler düzenlemek için her gün bir araya geldiklerini anlatması üzerine ülkeye geri dönmüştür (Öngür,

2018). Buradan da anlaşılacağı üzere bu akımdaki kolektif anlayışın sadece müzikal olarak değil, gruplar arasında da yerleşmiş olduğu açıktır.

3.3.3. Elzem Ek: Müzikteki Lacanyen “Leke”

Anadolu Pop/Rock’ın her döneminde Tülay German, Cem Karaca ve Edip Akbayram gibi siyasi duruşunu açık bir şekilde dile getiren birçok isim olmuştur. Tülay German, Erdem Buri ile birlikte İşçi Partisi’nin konserlerinde yer almaktan duyduğu gururu hatıralarında belirtmektedir (2019, s. 115). Edip Akbayram da müziğin toplum için yapılması gerektiğine inandığını, bu yolda yakın dostu Âşık Mahsuni Şerif’in çizgisini takip ederek kırsal kesime hitap eden ve *Anadolu Protest* tarzı şarkılar yaptığını; ancak ülkede politikalar değişse de Cem Karaca, Selda Bağcan ve kendisinin açıkça ortaya koyduğu siyasi tavırları nedeniyle televizyon ekranlarına çıkarılmadıklarının dile getirmiştir (1994, s. 181-185). Bu isimler içinde Selda Bağcan’ın mücadeleci tutumu üzerinde özellikle durmamız gerekmektedir; zira kendisi, bütün baskılara rağmen ülkeyi terk etmemiş ve kinik özne konumunu oldukça güçlü bir şekilde savunmuştur. Bu süreçte TRT ekranlarında yirmi yıl süren bir ekran yaşağına maruz kalmış, 80 darbesinden sonra ülkeyi terk etmediği halde kendisi için “Yurda dön” çağrısı yapıldığına şahit olmuş, üç defa cezaevine hapsedilmiş ve pasaportuna “Komünizm propagandası yapıyor” gerekçesiyle el konularak yurtdışında konser vermesi engellenmiştir (Hürriyet, 2016).

Ayas’ın altını çizdiği üzere erken Cumhuriyet döneminin müzik tartışmaları, elitist bir kültür anlayışının merkeze yerleştiği bir çerçevede ilerletilmiştir (2015, s. 255-256). Buna karşın 1950’lerde artan kentleşme ve nüfus yapısındaki değişim nedeniyle popüler müzik de bu tartışmaların içine girmiş ve özellikle 1960 ve 1980 yılları arasında elitist kültür anlayışının tam zıt yönünde gelişmiş ve şarkı sözlerinde devrimci bir

içeriğin, emekçi sınıfların temsilinin devreye sokulduğu bir müzik anlayışı gelişmiştir (Ayas, 2015, s. 256-257). Bu zaman dilimi içerisindeki en önemli dönemin, müzikal çeşitlilik açısından 1970’ler olduğunu söyleyebiliriz. Meriç, “pop müziğin gerçekten popüler olduğu yıllar” olarak nitelendirdiği 1970’lerdeki bu politik kırılmayı şu satırlarla özetlemiştir:

“Yıllardır Anadolu kokulu çalışmalar yapan Cem Karaca, Selda, Edip Akbayram gibi sanatçıların başını çektiği bir ekip, giderek sloganlaşan şarkılar üretmeye başlar. Ali İzzet Özkan’dan Âşık Mahsuni’ye, Âşık İhsani’den Ruhi Su’ya uzanan bir geniş kültürün üzerine sağlam yapılarla inşa edilen bu tür, bir anda gelişir. Yılların ‘romantik’ yorumcusu Timur Selçuk, 1977’de yaptığı tümüyle politik şarkılardan oluşan albümünü, *Hey* dergisinde şu sözlerle tanıtır: ‘Sesim tüm dünyada, Türkiye’de yaşayan ezilenlerin, zulüm çekenlerin sesi. Bir silgi çekip geçmişe, selam dedim işçime, köylüme, hasrettime, yaratana, toprağa! Selam kitaba, bayrağa selam dedim. Sırama geçtim’ (...)” (Meriç, 2017b, s. 46).

Dolayısıyla bu dönemde sol akımlar ile elitist kültür politikaları arasında bir fark ilişkisinin yeniden yapılandığının altını çizmemiz gerekmektedir. İdeolojik dikiş ile belirlenen kültür politikaları, muasırlaşma göstereninin etkisi ile yapılandığı alanda geleneksel olanı, toplumsalın sınırları dışında kabul etmekteydi; ancak 1960’larda ve 1970’lerde sol akımların devreye girmesi ile bu kültürel alanın kendisinin aslında bir çeşit “ezilenlerin”, “zulüm çekenlerin” kültürel alanı olarak yeniden anlamlandırılması söz konusudur. Yine Meriç’in altını çizdiği üzere Anadolu Pop/Rock’ın ortaya çıktığı dönemde popülerleşip yayılmaya başlamış olan halk müziği, 1970’lerde artık “Cem Karaca, Selda, Edip Akbayram gibi politik misyon yüklenmiş sanatçılar” tarafından Âşık Mahsuni Şerif türkülerinin, “Barış Manço, Tülay, Neşe Karaböcek gibi ‘kaygısı olmayanlar’” tarafından ise Neşet Ertaş türkülerinin seslendirildiği bir hal almıştır; dolayısıyla dönemin çağdaş âşıkları arasında Neşet Ertaş ve Mahsuni Şerif, “cumhuriyet kuşağını besleyen iki önemli kaynak” olarak karşımıza çıkmaktadır (Meriç, 2017b, s. 61-62).

Orhan Tekelioğlu'na göre erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında halk müziği ile Batılı müzik tekniği arasında bir sentez oluşturulması hedeflenmiş; ancak bu yolda “kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazanılabilecek çok sesli popüler bir form” üretmenin önemi ıskalanmıştır (1999, s. 149). Dolayısıyla Anadolu Pop/Rock'ın devletin müzik politikasına benzer bir işlemi yerine getirmesi söz konusu olsa da bu sentez, popüler müzik alanında ortaya çıktığı için, yüksek sanat müziğini hedefleyen devletin müzik politikalarından ayrılmaktadır (Tekelioğlu, 1999, s. 151). Buradan hareketle, Kemalist müzik anlayışının müziksel kanonlarının dışında, söz düzeyinde işleyen bir belirlenimi devreye soktuğunu söyleyebiliriz. Bu da gündelik dile yönelen halk ozanlarının ve toplumsal sorunları, toplumsal kaygıları seslendiren bir müzik geleneğinin kendisini bu anlayış içerisinde *tekinsiz* kılmaktadır. Kemalist söylem henüz gündelik olanı tam anlamıyla kapsayamadığı ve bu uzamdaki belirlenimi tam anlamıyla yapılandıramadığı için, gündelik olanın söylemsel uzama neyi getireceği muğlaktır; zira bu uzamda birçok aksan, birçok gösteren ve birçok anlam bulunmaktadır ve bunların her biri, toplumsalın sınırlarını da muğlaklaştırmaktadır.

Ayrıca halk müziği geleneğinde yüzeye çıkan her toplumsal sorun, aynı zamanda ideolojik fantazideki sahneyi sarsarak buradaki kurgunun altını oyabilecek bir potansiyele sahiptir. Âşık Mahsuni Şerif ve Neşet Ertaş için söz konusu olan da tam olarak budur: İki âşık da şiveleri nedeniyle kelimeleri devletin kerteriz aldığı ve TRT ile bir referans noktası haline getirilmiş İstanbul Türkçesi'nden oldukça farklı şekilde telaffuz etmekte, ayrıca türkülerinin müzikal yapısı nedeniyle oldukça farklı aksanları devreye sokarak telaffuzdaki vurgularla oynamaktadır. Bu durumun en iyi örneği olarak TRT arşivlerinde yer alan ve Ertaş'ın 1970'lerde, Ankara Etimesgut Çocuk Esirgeme Yurdu bahçesinde, bembeyaz takım elbisesi ile kimsesiz çocukların arasında sergilediği doğaçlama performansı olarak gösterebiliriz (TRT, 2020). Ertaş, iki dakika kadar süren videoda Kimsesiz Çocuklar Vakfı için aşağıdaki dizeleri seslendirerek yardım talebinde

bulunmaktadır: “Anadan babadan öksüz kalanlar, / Kimsesiz çocuklar yurduna gelenler.
/ Senin merhametine muhtaç olanlar / Senden imdat senden ey! Yardım bekliyor ey! /
Senin merhametine muhtaç olanlar ey! / Senden imdat senden ey! Yardım bekliyor ey!”
(TRT, 2020).

Ertaş, bu dizelerde yer alan “ey!” kelimelerini birer ünlem olarak telaffuz etmek yerine, sazından çıkan ezginin ve makamın uğrak noktaları ile dizelerde yer alan kelimeleri birbirine örtüştürmek için kullanmıştır. Böylece dizelerde birer ünlem olarak yer alan “ey!”, ya icra sırasında kendisinden önceki kelimenin son hecesine doğrudan eklenerek tek kelime gibi telaffuz edilmiş ya da “bekliyor ey!” fiilinde olduğu gibi, geniş zaman çekimini veren “-yor” hecesinin yerini alarak farklı bir şiveyle seslendirilmiştir. Bu kayıttta Ertaş’ın, böylesi bir istisna durumunda kendisine verilen imkânı, geleneksel olanı hem ses hem de dil düzeyinde sahneye taşımak için kullandığını pekâlâ söyleyebiliriz; zira kaydın genelinde şiveyi kullanmasa da performansın en önemli noktalarında bu şiveye dair bir düğümü atmayı bilmiştir. Dolayısıyla Ertaş, dönemin ideolojik fantazisi için oldukça *tekinsiz* bir öznedir. Ozan, 2000’lerin ikinci yarısında Niğde’de katıldığı bir şenlikte, halkın arasında sazını çaldıktan sonra yanında oturan milletvekiline dönerek TRT’ye olan sitemini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Yayın kimin içindir, halk için değil mi? Şurdaki oturanlar, özür dilerim, çok çok özür dilerim, çok özür dilerim buradaki insanlar, insan haklarına sahip değil mi? Şurda ne çaldım ne söyledim geldiğimden bu yana? Hiçbir devletimize, hiçbir kanunumuza, hiçbir öteki beriki yaramaz bir türkü var mı benim çalıp söylediklerimin içinde? Var mı? Öyleyse niye halkımıza bizim kendi kanalımız, halkımıza hitap etmiyor TRT’de? Size şikâyet etmiyorum. Bunu şikâyet etme zamanına ben geldim. Ben, bunu şikâyet etme zamanına geldim. Ben geldim (...) Yakında kafalarına o, hani şöyle bir tokmak var da hani üstlerinde böyle sivri sivri şeyler var ya (...) Kopuz mu? Onu yakında TRT’nin kafasına vuracağım, bunu duyun (...) Yoksa türküsünü söylerim! Yöneten kim, tek tek adlarını söylerim, nedenleriyle. Öyle, sorusu da içinde olur benim söylediklerimin, cevabı da içinde olur; sorumsuzluğu kabul etmem. Yakın, yaklaştı... Kafalarına o topuz mu onun adı, kopuz mu? (...) Yakında TRT’nin kafasına kopuzu vuracağım. Özür diliyorum sizden ben. Ben sekiz dokuz tane bozlak (...) kaç tane türkü en

sonunda oyun havalarında çalışıyorum, en sonunda iki oyun havamı yayınlıyor TRT! Bizim vergilerimizle yaşayanlar. Özür diliyorum, bağışlayın ben size hitap etmesini bilmiyorum mu? Ben şov sanatçısı değilim; ama mecbur şov programlarına gidiyorum. (Milletvekilinin TRT ile ilgili bir komisyonunda olduğu ve bu sorunu dile getirdiğinin söylenmesi üzerine) Ha o bugün var, yarın yok ona bir şey demiyorum. Sağ olsunlar bizler için, o ayrı bir konu canım. Yok, yok, yok, yok, yok (...) Yok canım yok, onlara bir şey yok. Sağ olsun. (Milletvekilinin sırtını sıvazlayarak) Allah onların gençliğini bağışlasın: Maaşlarını alsın yesinler afiyetle (...)” (Ertaş, 2017).

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Neşet Ertaş gibi bir halk ozanı, her ne kadar türkülerinde doğrudan doğruya bir isyanı dillendirmese de son kertede, kinik özne konumu nedeniyle daima *tekinsiz* bir müdahaleyi taşımış olur. Âşık Mahsuni Şerif ise türkülerinde sıkça toplumsal sorunları dile getirmekte ve ideolojik fantazide yapılanmış toplumsal gerçekliğe karşı türküleri devreye sokarak, fantazinin ötesinde kalan ve üzeri örtbas edilmeye çalışılan gerçekliği görünür kılmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla hem Ertaş’ın hem de Âşık Mahsuni Şerif’in ideolojik fantazinin katedilmesinde büyük rolü bulunsa da, ikisinin kinizmi arasında, türküleri kullanma biçimleri hususunda bir fark bulunmaktadır. Her ne kadar Ertaş’ın türkülerinde isyana, toplumsal sorunların en acı ve en travmatik öğelerine yer verilmese de kendisi, zaten her zaman halkın arasında bulunduğu için bu öğelerin her birini her zaman yanında taşımaktadır. Âşık Mahsuni Şerif’te ise bütün bu öğelerin yanında, türkülerin sözlerine de yerleşmiş bir kinizm söz konusudur.

Âşık Mahsuni Şerif’in hayatı da bu bağlamda oldukça ilginç dönüm noktaları taşımaktadır. Amcası Âşık Fezali’den (Behlül Baba) saz çalmayı on iki yaşında öğrenmiş, tasavvuf bilgisini Alevi yol ve erkânını öğrendiği Cırık Baba’nın kendisine “kara kuru mahcup” bir delikanlı olduğu taktığı “Mahzuni” mahlasını sahiplenmiştir; ancak 1955 yılında eğitim almaya başladığı astsubay okulu ve ordu mensubu olduğu için “aşıkların sofralarına” uzak kalmış, 1960 yılında ise “sonunda kendini kovdurtarak istediği yaşam biçimine kavuşmuştur” (Kova, 2012, s. 122). Âşıklık geleneği, toplumsal

hassasiyetlere ve toplumsal meselelere karşı oldukça ilgilidir ve bu nedenle “âşıkların toplumun sesi olmaktan çıkarak tamamen ekonomik çıkarları üzerinden hareket ettikleri söylenemez” (Sevindik, 2019, s. 140). Bu geleneğin taşıyıcısı olan Âşık Mahsuni Şerif toplumsal meseleleri hem türkülerine hem de sahne performansına yansıtmıştır. Meriç’in belirttiği üzere Mahsuni Şerif’in plaklarında halkçı ve sol politik tavrı 60’larda ve 70’lerde çok belirgindir (2017b, s. 61). Demokrat Parti iktidarının sona ermesiyle sol güçlenmeye başlamış ve 60’lı yıllarda gelişen Amerikan karşıtlığının plaklara yansıdığı ilk örnek, Âşık Mahsuni Şerif tarafından verilmiştir:

“Berçenekli Âşık Mahsuni Şerif’in *Katil Amerika*’sı ilk örneklerdendir: ‘Defol git benim yurumdan / Amerika katil katil / Yıllardır bizi bitirdin / Amerika katil katil’. Amerika’nın ‘dünyanın en namussuzu’ olarak nitelendirildiği bu plakta şu sözler dikkat çeker: ‘Devleti devlete çatar / İt gibi pusuda yatar / Kan döktürür silah satar / Amerika katil katil / Bunca milletlere yazık / Sömürülmüş bağı ezik / Seni seven kanı bozuk / Amerika katil katil’. Plak çok satar ve doğal olarak yasaklanır. Bu şarkı, Mahsuni’nin sesinden bugünlere kadar taşınan bir bayrak haline geldi: ‘Mahsuni der Türk Milleti / Çıksın gitsin elin iti / Demedim mi bunlar kötü / Amerika katil katil’. Plâğın arka yüzündeki *Ambargo*, Mahsuni’nin konuşmasıyla açılıyordu: ‘İnsanı, hatta insanlığı köleleştiren hangi düşünce, hangi devlet, hangi düzen olursa olsun insanlık aleminin düşmanıdır. Diktatorya, gerek şahıstan şahısa uygulansın, gerekse hükümetlerden halka, tasfibi imkânsız olan en adi rejimdir. Sömürü de öyle. (...) İşte dünyayı böyle dostluklarla kasıp kavuran Amerika dünyası, bizim neyimiz oluyor yani? Onların diliyle ve yüce Atatürk’ün buyurdıkları gibi, emperyalizm Türk devletinin bağrında yaşayamaz. Kahrolsun Amerika ve onun emperyalizmi!’ Şarkı, ‘Ambargo mambargo dinleme kardaş / Gelin Amerika kovulsun gitsin’ diye başlıyor, haşhaş mevzusuna değiniyor (‘Bu herifler senden alır haşhaşı / Morfin eder sana açar savaşı’) ve ‘Bu toprak bizimdir, bizim olacak / Yeter ki Türkiye dev olsun gitsin’ sözleriyle sona eriyordu” (Meriç, 2017b, s. 340-341).

Dolayısıyla Âşık Mahsuni Şerif’in bu muhalif duruşu ile popülerleştiği dönem ve Anadolu Pop/Rock akımının yükseldiği dönemin aynı oluşu bir tesadüf değildir. Âşığın 1960’larda ve 1970’lerde birçok plak firmasından yapılmış iki yüzden fazla plağı (mahsuniserif.net, 2023) ve özellikle 1971 yılında “*Öldürecek Zam Fakiri*”, “*Bir Milletin Şerefini Üzerime Aldığım Doğrudur*”, “*Bir Kar Yağar İnce İnce*”, “*Suçum Yokken Devlet Vermiş Fermanı*” gibi politik duruşunu net bir şekilde gösteren kayıtları bulunmaktadır. Zeki Coşkun’un altını çizdiği üzere Demokrat Parti döneminde bir

“eğlence” havasına bürünmüş müzik, 1960’larda “misyonlarla” var olmaya başlamıştır: Toplumdaki politikleşmenin etkisiyle halk müziğimizde hem Âşık Veysel’in Türk Hava Kurumu ve Köy Enstitüleri gibi “resmi politikayı destekleyici-öväücü” türküler hem de “kırsal kesimin insanının dertlerini, sıkıntılarını yine onun duyarlık biçimiyle dile getiren” eleştirel türküler verilmiş ve Âşık Mahsuni ile Âşık İhsani’nin başı çektiğı bu eleştirel türküler “politize olmuş öğrenci-işçi çevrelerinde ilgi görüp, yayılma alanı” bulmuştur (Coşkun, 1994, s. 42-43).

Meriç’in altını çizdiği üzere 70’lerde sol akımların müzikteki etkisi oldukça belirgindir ve bu yıllar Selda Bağcan, Edip Akbayram, Rahmi Saltuk, Timur Selçuk ve Ruhi Su gibi isimlerin alanlarda emperyalizm karşıtı şarkılar söylediğı; Mahsuni Şerif’in bir spor salonunda iki gün üst üste verdiği konserlerin dolup taşıdığı; Cem Karaca’nın emperyalizme karşı savaşı Kurtuluş Savaşı’na benzettiğı *Kavga*’yı plağını yaptığı yıllardır (2017b, s. 343). Edip Akbayram’ın bir röportajında anlattığı üzere bu dönemde gazetelerde “Edip Akbayram, Âşık Mahsuni Şerif, Cem Karaca, Melike Demirağ fuarda komünizm propagandası yapıyor!” şeklinde haberler çıkmış ve birlikte sahne aldıkları İzmir Fuarı konserinin son gününde polis tarafından izlenerek sanatçıların ağızlarından çıkacak herhangi bir propagandada gözaltına alınacakları söylenmiştir; ancak bunu öğrenen Âşık Mahsuni Şerif, *Dumanlı Dumanlı Oy Bizim Eller* türküsünün ortasında “gidecek bu baştaki itoğlu itler!” diye bağırarak tepkisini göstermiştir (Akbayram’dan akt. Meriç, 2017b, s. 429-430). Son kertede Âşık Mahsuni Şerif’in, her fırsatta kinik özne konumunu savunan ve halk müziğindeki mücadeleci geleneğı sonuna kadar taşıyan bir müzik insanı olduğu açıktır.

Selda Bağcan’ı bu çalışmada ele almayı elzem haline getiren de Âşık Mahsuni Şerif’te yoğunlaşmış bu mücadeleci geleneğı Anadolu Pop/Rock’a fazlasıyla taşıyabilmiş olmasıdır. Örneğın 2017 yılında verdiği bir röportajda Bağcan, 1975’te plak olarak çıkardığı ve halk ozanı Ali Sultan’a ait olan “Yaz Gazeteci Yaz” türküsünün

son dizesini, yıllar içinde karşılaştığı önemli olaylara ve durumlara göre her defasında güncellediğini ve son güncellemedeki haliyle kupleyi “Gezi’de can veren yiğitleri yaz” şeklinde söylemeye devam ettiğini belirtmiştir (Bağcan, 2017b). Bir başka röportajında da şarkılarında işlediği konuların ve dünya görüşünün geçen yıllarda değişip değişmediği sorusuna ise şu şekilde cevap vermiştir: “Dünya görüşüm asla değişmez. Çok inatçı biriyim, sabit fikirliyim. Değişmez. Türkiye değişmeyince ben nasıl değişeyim yani? Bildiğimiz ülkemiz işte. Protest şarkıcı. Zaten yeni şarkılarım da öyle; hep haksızlıklara karşı geliyorum. Yani, benim bütün derdim haksızlıklara karşı gelmek. O nedenle protest şarkıcıyım” (Bağcan, 2018).

Dolayısıyla Bağcan’ı Anadolu Pop/Rock akımının içerisinde protest müziğe evrilen bir hatta ilerlemesi bu çalışma için oldukça önemlidir. Kendisi, 1970’lerde “Türkiye kutuplaşmalara doğru gittikçe” bir taraf seçmek zorunda hissederek “kötü kız” olmayı seçtiğini ve bu nedenle 1980 darbesinden sonra Bülent Ersoy ile ülke genelinde sahne yasağı getirilen iki sanatçıdan biri olduğunu, şarkılarından dolayı bu dönemde üç defa hapse girdiğini dile getirmiştir (Bağcan, 2021a). Bu bölümde Bağcan’ın, “kötü kız” olmayı tercih ettiği dönemdeki önemli iki çalışması olan “Yaz Gazeteci Yaz” (1975) ve sözü ve müziği Âşık Mahsuni Şerif’e ait olan “İnce İnce Bir Kar Yağar” (1976) kayıtlarını inceleyeceğiz. Bağcan’ın bu kayıtlarında, iki aşamalı bir *kısa devre* söz konusu olmuştur. Birinci aşamadaki *kısa devre*, Anadolu Pop/Rock akımında olduğu gibi ses düzeyinde gerçekleşmektedir. Buna karşın ikinci aşamadaki *kısa devre*, Anadolu Pop/Rock için bile çok keskin ve sert sayılacak şarkı sözlerinin değiştirilmeden korunmuş olmasıdır.

“Yaz Gazeteci Yaz” kaydı, gitaristin ses efekti ile kullandığı elektro gitarıyla şarkının, dört ölçü süren ve akorlarını çaldığı giriş kısmıyla başlamaktadır. Dördüncü ölçüde şarkıya bateri dahil olur ve bir ölçülük ataktan sonra şarkının 4/4’lük ritmini çalmaya başlar. Bateristin dördüncü ölçüdeki atağı bittiği gibi şarkıya bas gitar ve org

dahil olur. Bu bölümde klavyeden türkünün ezgisini işaretleyen bir solo duyarız; ancak türküdeki komaları seslendirecek herhangi bir enstrüman bulunmadığı için dönemin Anadolu Pop/Rock örneklerinde görülen ve halk müziği sazları ile sağlanan mikrotonal ses fazlalığı burada karşımıza çıkmaz. Bu bağlamda melodi, tam da Kemalist müzik anlayışının kabul ettiği hafif müzik kriterlerine uyuyor gibi görünmektedir; ancak gitarda kullanılan efekt o kadar yoğundur ki, akorun belirginliği bu efektte kaybolur gider. Dolayısıyla burada ses fazlalığı komalardan değil, gitardaki efektin bozucu etkisi ile üretilmektedir. Böylece notasyonun ve standardizasyonun kendisi ortadan kalkmıştır; zira, bugün bile Bağcan'ın farklı konser kayıtlarında bu efektte bir standartlaşma söz konusu değildir.

İkinci *kısa devre* ise, Bağcan şarkıyı okumaya başladığında gerçekleşmektedir. İdeolojik fantazinin dışında kalan toplumsal gerçekliğin kendisi, birdenbire bir hayalet gibi karşımızda belirir:

“Aman gazeteci gel bizim köye bizim halları da yaz / Şehirde ojeli parmakları yazma / Bir de bizim köyde nasırlanmış elleri de / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Bankada parası olan kulları yazma / Onlara aldanıp yolundan azma / Şehirden asfalt geçen yolları yazma / Bir de bizim köyden eşek geçmeyen yolları / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Şöhretten bunalmış dilleri yazma / Kendi bahçedeki gülleri yazma / Haksız yere genç öldüren elleri yazma / Doğuda doktorsuz ölen kulları / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Almanya'da çalışan elleri yazma / Libya'ya gidecek olanlara şaşma / Evi barkı yıkılanları yazma / Bir de Türkiye'de dul kalan kulları da / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz / Yaz yaz gazeteci yaz, / Yaz yaz efendi yaz” (Bağcan, 2022b).

Bağcan'ın yorumunda türkünün sözlerindeki hece sayısının düzenleme içerisine yerleştirilmesi de ilginçtir. Bağcan, türkünün ikinci ve üçüncü dizlerini sanki tek bir dizymiş gibi okumuştur ve ölçüler arasındaki sınırı kaldırmıştır. Türkünün “Bir de bizim köyde nasırlanmış elleri de” dizesinde, önceki dizeye kıyasla bir hece fazladan bulunmaktadır. Bu nedenle bu fazlalık hece, bir ölçüye sığmayan bir vuruşluk fazlalığa

ihtiyaç duyar. Bu, halk müziği geleneğinde icracının enstrümanı ile bir motifi devreye sokması veya ritmi bu ölçüde yavaşlatacak bir müdahale ile hece sayısını ezgi içerisine sığdırması mümkün olabilir; ancak bu kayıttaki düzenlemede böyle bir değişiklik yapılmamıştır. Bu nedenle Bağcan, üçüncü dizedeki cümlelerin hecelerini, şarkının ölçüsüne sığdırmak için de aceleye getirilmiş bir his verecek şekilde hızlı okumuştur. Böylece türkünün armonizasyonu, 4/4'lük ölçü kalıbına sığmayan bu heceler nedeniyle bozulmuş olur. Buradaki o fazla hece, dil düzeyinde bir *lekeye* dönüşmektedir.

Bu müzikal *leke*, bizim için oldukça önemlidir; zira bu, simgesel düzenin içine yerleştirilmiş fazlalığın, bu alanda yapılanan fantazinin başat unsurunun kendisini tutarsız hale getiren bir fazlalıktır. Žižek'ten aktaracak olursak: “Demek ki semptom budur: Tikel, ‘patolojik’ bir anlamlandırıcı oluşum, keyfin bir biçimde bağlanması, iletişime ve yoruma direnen atıl bir leke, söylemin, toplumsal bağ ağının dolaşımına dahil edilemeyen ama aynı zamanda da onun pozitif bir koşulu olan bir leke” (Žižek, 2011a, s. 91). Buradaki paradoks, bu *lekenin* kendisinin hem ideolojinin tutarsızlığını gösteren hem de onun varlığını sağlayan fantazi boyutunu ayakta tutan bir işleve sahip oluşudur. Kemalist fantazinin kendisi, tüm kusurlarından arındırılmış ve *lekesiz* olmayı başarmış bir toplumsalı kurgular; ama aynı zamanda bu toplumsalın gelecekte bir özdeşleşme noktası, bir hedef olarak kurgulanabilmesi için en başta, *lekenin* kendisinin orada bulunması gerekir. Dolayısıyla toplumsalda herhangi bir *lekesizlik* söz konusuysa bu, ancak fantazi düzeyinde var olabilmektedir.

Peki aynı *leke*, buradaki tutarsızlığı nasıl görünür kılabilir? Bu *lekenin* özne üzerinde yapısal bir etkide bulunabilmesi, onun “şekilsiz” bir şekilde algılanması ile ilişkilidir: Özne, kendi kimliğinin “tutarlılığını korumak istiyorsa, lekenin onun için hiçbir anlam ifade etmeyen bir iz olarak kalması gerekir” (Žižek, 2011b, s. 94). Burada “ideolojik” boyut, *lekenin* şekilsiz bir halde görüldüğü bir “perspektif hatası” sonucunda ortaya çıkmaktadır: Anlam, bu şekilsiz *lekenin* etrafında yüceltilmiş olan

gösterenlerin devreye sokulması ile üretilmektedir (Žižek, 2011a, s. 116). Böylece *lekenin kendisi*, bu gösterenlerin sağladığı anlam alanı içerisinde olduğu halde, şekilsiz ve anlamsız görüldüğü için gözden kaçırılabilir. Žižek, burada *anamorfoz mantığının* devreye sokulması gerektiğini ileri sürmektedir: “Bir resmin, dosdoğru bakıldığında bulanık bir nokta gibi görünen bir ayrıntısı, ona ‘yamuk’, yani belli bir açıdan baktığımızda açık seçik, net bir biçim kazanır” (2005, s. 26). Lacan, bu bakış ile açı arasındaki ilişkiyi açıklamak için Hans Holbein’ın *Sefirler (The Ambassadors)* tablosunu kullanmıştır (Žižek, 2005, s. 125). Bu bağlamda Christopher W. Tyler’ın tablonun teknik analizinde kullanılmak üzere oluşturduğu aşağıdaki tablo ve şemadan yararlanabiliriz (Tyler, 2021, s. 37):



Şemanın A kısmında tablonun orijinali bulunmaktadır. Tabloya karşıdan baktığımızda, iki elçinin ayaklarının altına formu bozuk bir şekilde yerleştirilmiş kafatası imgesini görebiliriz. Tabloya karşıdan bakan kişi için bu obje “şekilsiz, yayılmış, ‘kalkmış’ bir leke” gibi görünmektedir; ancak aynı kişi, tablonun sergilendiği

odanın eşiğine geldiğinde ve resme son bir kez “yanal bakış attığı zaman” kafatasının belirgin bir şekilde orada durduğunu görür (Žižek, 2005, s. 125). Holbein’in kullandığı tekniğin işlevi tam olarak, bu kafatası figürünün karşıdan bakıldığında şekilsiz gibi görünmesini sağlamıştır. Tyler’in şemasının B kısmında yer alan çizgiler, bu figürün derinliğin ve açının etkisi ile nasıl bir değişime uğradığını göstermektedir. Burada çizili açılarının tümünün kesiştiği noktadan, yani tablonun bulunduğu konuma göre sağ taraftan ve o kesişimi sağlayan mesafeden bakarsak, bu figürü tablonun en önemli ögesi haline getiren müdahaleyi görmüş oluruz. Tam bu kesişim noktasından bakıldığında kafatası, şemanın C kısmındaki küçük ve tekinsiz figür olarak görünmektedir.

Žižek’in altını çizdiği üzere tablonun sergilendiği salondaki bir ziyaretçi, tam da salondan ayrılmaya karar verdiği ve kapının eşiğinde durup son kez bir daha bu resme baktığında kafatası, bir teşhir imgesine dönüşmektedir: “-her türlü mal mülkün, resmin geri kalanını dolduran sanat ve bilgi nesnelerinin beyhudeliğini- teşhir eder” (2005, s. 125). Tabloda iki elçi arasında duran ve rönesansa, sanata ve bilime gönderme yapan birçok obje bulunsa da bu imgenin gerçek ölümcüllüğü, ancak resimdeki diğer içerikler göz ardı edildiği noktada görülebilir (Bowie, 2007, s. 166-167). Yani tablodaki anlamın oluşumu iki ayrı aşamada gerçekleşmektedir. Birinci düzey, iki sefirin ortasında duran masa ve masanın üzerindeki öğelerin oluşturduğu, *simgesel* düzende yapılanmış anlamı göstermektedir. Masanın üzerinde bilime, tekniğe, sanata gönderme yapan bu nesnelerin her biri, yüceltilmiş birer gösterendir. Bu gösterenlerin bir araya gelmesi, portrenin yapıldığı dönemdeki coğrafi keşifler ve sömürgecilik anlayışının yücelttiği misyonu anlamlı kılmaktadır.

Birinci düzeydeki bu anlam oldukça tutarlıymış gibi görünebilir. Buna karşın, iki sefirin ayağının altındaki kurukafa imgesinin devreye girdiği düzeyde, bu nesneye gerekli açıdan ve mesafeden bakıldığında birdenbire ölümün kesinliği, *gerçek* anlamda devreye girmekte ve halihazırda yapılandırılmış olan birinci anlamın kendisini beyhude

kılmaktadır. Dolayısıyla bir *lekenin* asıl anlamı, ikinci düzeydeki konumunun görünür olacağı bir müdahale ile ortaya çıkabilir. Bağcan'ı bu kadar özel kılan, onun müziğindeki fazlalıkta gizlenmiş bu *lekenin* kendisidir. Üçüncü dizedeki hece fazlası, ölçünün içerisine bir *leke* olarak girdiğinde, Kemalist müzik anlayışında bu basit bir şekilde düzenleme hatası olarak görülebilir. Aynı şekilde gitar solusunda ölçüye sığmayan ses fazlası da yine bir kusur, anlamsız bir hata olarak görülebilir. Buna karşın Bağcan'ın buradaki müdahalesi, bu fazlalığın kendisini bir *leke* olarak yerleştirmiş olmasıdır.

Düzenin kendisi zaten en başından çarpıktır: Gazete haberleri hep şehirlerdendir; ancak ülkenin büyük kısmı “eşek geçmeyen yolları” olan kırsalda yaşamını sürdürmektedir. Bir tarafın “şöhretten bunalmış dilleri”, diğer tarafın “doktorsuz ölen kulları”; bir tarafın “bahçesindeki gülleri”, diğer tarafın “genç öldüren elleri” hali hazırda halk ozanı Ali Sultan tarafından dile getirilmiştir. Buna karşın Kemalist fantazide diğer tarafın gösterenlerinin her biri şekilsiz, günü geldiğinde düzelecek olan birer *leke*dir. Üstelik bu *lekelerin* her biri, çağdaş ozanların eklemlendiği kusurlu bir müzik geleneğinde ortaya çıktığı için bunların, göz ucuyla görünebilecek bir mesafeye bile yerleştirilmesi söz konusu değildir. Kemalist dikişle zaten en başından bu *lekenin* gözden kaçırılmasını sağlayacak olan işlem yerine getirilmiştir; muasırlaşma yolunda göz dolduran kentli kültüre ait gösterenler öylesine yüceltilmiştir ki, bu anlam alanı dışında her şey birer *lekeye* dönüşür.

Bu bağlamda Bağcan'ın kinizminin, tam olarak bu *lekenin* sahiplenilmesi ile oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Bağcan'ın 1972 yılında Bulgaristan'da yapılan uluslararası hafif müzik yarışması Altın Orpheus'a ülkemizi temsil etmek için katılmış olması oldukça önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yarışmaya gönderilecek isimler Dış İşleri Bakanlığı tarafından davet usulüyle seçilmekte ve kendilerine hizmet pasaportu tahsis edilmektedir. Buna karşın Bağcan, pasaportu almak için çok uğraştırıldığını,

yarışmaya hazırlık sürecinde bakanlık tarafından hiçbir destek sağlanmadığını, yarışmada seslendireceği *Tatlı Dillim* türküsünü düzenlemek için bir aranjör bulamadığını, düzenleme için kendisine yardım eli uzatan önemli müzik insanı Muammer Sun'un ise şarkıyı klasik müzik eseri gibi çok detaylı bir şekilde notaya dökerek düzenlediği için solist olarak o düzenlemeye ayak uydurmakta yetersiz kaldığını, son kertede yarışmadan başarısız bir şekilde döndüklerini anlatmıştır (Bağcan, 2021a).

Bağcan, aynı röportajın ilerleyen bölümünde “Türkiye’deki kutuplaşma arttıkça” bir taraf olmayı tercih ettiğini ve protest müziğe yönelerek “kötü kız” olduğu için aynı Dış İşleri Bakanlığı’ndan 1980-1987 yılları arasında kendisine pasaport verilmediğini, ayrıca aynı süreçte kendisine sahne yasağı da getirildiği için geçimini sağlayamadığını açıklamıştır (Bağcan, 2021a). Bu bağlam, Bağcan’ın müziğindeki *lekenin* belirgin olduğu yer olarak görülebilir. Bağcan, küçüklüğünden itibaren Batı müziği ile yetiştiğini, henüz lise yıllarındayken karşı komşuları olan Salih Bozok’un kendisine verdiği plakları çalışıp Ankara Radyosu’nda İspanyol ve İtalyanca şarkılar söylediğini ve bu şarkıların *Küçük Selda* adıyla çalındığını anlatmıştır (Bağcan, 2017a). 1960’larda Bağcan’ın türküler ile tanışması ise şu şekilde gerçekleşmiştir:

“Arkadaşım Nükhet Berkant ismi, teyzesi Saniye Can’dı. Ankara Radyosu’nda türkü söylerdi. O dönemin bir sürü işte türkücülerini vardı; Aliye Akkılıç, Muazzez Türünk onun sofrasındaydı. Şimdi o sofrada meşkil edildi; türküler söylenir, ben o sofrada bir sürü türkü öğrendim. *Sivas Elllerinde Sazım Çalınır*; öğrendim, o gece eve gittim gitarla akorlarını çaldım, ertesi günü Saniye Hanım’a giderek onu aranje etmiş olarak, çalarak söyledim. Ve tabi her zaman etrafımı şok etmiş olduğum için, şok oldular. (...) O dönem dediğim gibi yani, işte yabancı dilde şarkılar söylerken birdenbire türkülerle evrildik ve ulus olarak evrildik...” (Bağcan, 2017a).

Burada Bağcan’ın *âşık sofrası* geleneğinde olduğunu gibi sürdürülen *meşkil* oturumlarından bahsetmesi oldukça ilginçtir. Her ne kadar Ankara Radyosu’ndaki halk müziğinin Kemalist bir müzik anlayışının çerçevesi içinde yapılması söz konusu olsa da

sanatçıların, kendi aralarında halk müziğindeki *meşk* geleneğini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Ayas'ın altını çizdiği üzere Osmanlı müzik geleneğinde *meşk*; makamların, usullerin ve eserlerin herhangi bir nota takip edilmeden, “ustanın ağzından duyularak” öğrenildiği bir gelenektir (2015, s. 113). Buluşmalardaki nüans, yalnızca usta-çırak arasında bir öğretim transferinin değil, aynı zamanda ustalar ve çıraklar arasında gerçekleşen karşılıklı bir müzik alışverişinin gerçekleşmesidir. Dolayısıyla *meşk* geleneği, “belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici bir aktarım ve öğretim mekanizması değil”, bitmeyen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayas, 2015, s. 251).

Bağcan'ın türküleri öğrenme sürecinde de bu geleneğin etkisi yoğun bir şekilde devreye girdiği için şan tekniği, hiç farkında olmadan çok üst düzeye ulaşmıştır. Bunun, bilinçdışı düzeyde işleyen bir fazlalık üretiminin kaynağı olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Yıllar sonra kendisine sorulan “Peki Selda Bağcan’a has ses ve söyleyiş tarzı nasıl oluştu?” sorusuna verdiği cevap da bu durumu bize fısıldar gibidir: “Kendiliğinden oluştu. (...) Yürekten çıkıyor, yürekten geliyor; o yüzden. Şimdi bazen bana derler ki işte ‘Seni dinlediğimizde tüylerimiz diken diken oluyor.’; ben kendi sesimi dinlediğim zaman tüylerim diken diken oluyor. Yani başka birisi gibi geliyor bana. (...) Sahnede başka bir şey oluyor, başka biri var orda. O artık ben değilim” (Bağcan, 2018). Ayrıca Bağcan'ın müzik yaşamında Âşık Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş gibi halk ozanlarının da *sofrasında* bulunmuş olması, bu *meşk* geleneğinin kendisi üzerindeki etkisinin büyük olduğunu bize göstermektedir.

Dolayısıyla Anadolu Pop'un birinci ve ikinci döneminde üretilmeye çalışılan ses fazlalığı, genç Selda Bağcan tarafından *meşk* geleneğinin etkisi ile içselleştirilmiş gibidir. Anadolu Pop akımının iki yıldızı Barış Manço ve Cem Karaca'nın Bağcan'ın çaldığı türküleri plak olarak yayımlamaları da bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Bağcan'ın Altın Orpheus yarışması için yapılan “*Tatlı Dillim*” düzenlemesi ile

ilgili anlattıklarından yola çıkarak, özellikle notasyona ve standardizasyona aşırı bağlı bir düzenlemenin, kendisinin eklemlendiği gelenekten farklı bir yapıda olduğu barizdir. Son kertede bu kadar sıkı bir şekilde aranje edilmiş bir düzenlemede Bağcan'ın ürettiği bu ses fazlalığının, Holbein'in tablosundaki o *leke* gibi bir hal alması elbette kaçınılmazdır; çünkü onun asıl anlamı ancak ve ancak sesindeki tınının, o frekansın büyüünün devreye girebileceği bir özgürlük marjının sağlandığı bir uzamda ortaya çıkarabilir.

Bu nedenle Bağcan için Anadolu Pop/Rock akımında sağlanan bu marj, oldukça önemli bir işlevi yerine getirmektedir: Onun sesindeki bu fazlalık, Anadolu Pop/Rock akımının sağladığı uzamda şekilsiz bir *leke* değil; isyancı, muhalif, toplumsal kaygıların ve acıların sesine dönüşen ve tam da Bağcan'ın işaret ettiği gibi *protest* bir anlama kavuşmaktadır. Bu anlamın devreye girdiği her anda da ideolojik dikişle yerleştirilmiş tüm gösterenler, beyhude bir hal alır. Bu noktada Bağcan'ın 70'lerdeki plaklarında dinlediğimiz tiz sesi üzerine yaptığı yorumu tartışmaya dahil edebiliriz:

“O parlak ses, ince-parlak o, pek kimsede yok. Değişik bir frekans o. (...) Ve o İspanyol yazarın dediği gibi, müzik eleştirmeni ‘İçeriden’ diyor, ‘içinden çıkartmak istediği şey nedir?’ dediği o feryatlar işte: İnce İnce Bir Kar Yağar Fakirlerin Üstüne. Mahsuni'nin ünlü türküsüdür bu. 1976'da yapmıştık... Çok zor o sesleri şimdi çıkarmam... Feryat fiğan bir ses o.” (Bağcan, 2021b).

Dolayısıyla Bağcan'ın “*İnce İnce Bir Kar Yağar*” kaydı burada karşımıza oldukça önemli bir örnek olarak çıkmaktadır. “*Yaz Gazeteci Yaz*” kaydında olduğu gibi “*İnce İnce Bir Kar Yağar*” da iki aşamalı *kısa devre* söz konusudur. Birinci *kısa devre* noktası, yine şarkının batılı müzik enstrümanları ile çalınan bir melodi ile başlamasıdır. Bu melodi 2009 yılında ABD'li rap müzisyeni Mos Def tarafından “*Supermagic*” şarkısının *beati* olarak da kullanılmıştır. Şarkıda oldukça kirli bir *distortion* efekti verilmiş elektro gitarla çalınan ve sürekli bir şekilde tekrar eden kısa bir tema üzerine, yine *distortion* efekti verilmiş elektro bağlamandan çalınan ezgiler yerleştirilmiştir.

Böylece elektro gitar ile elektro bağlama arasında bir köprü kurulur. Elektro bağlamadaki bu efekt nedeniyle bu ses, ne geleneksel müziğin ne de modern müziğin alanına tam olarak yerleştirilemez; zira bu ses geleneksel olamayacak kadar kirli, ama aynı zamanda batılı müzik tekniğine yerleşemeyecek kadar da arızalıdır²⁵. Elektro bağlamanın verdiği imkân sayesinde, türkünün komalı motifleri şarkıya dahil edilebilmiştir. Buna karşın *kısa devrenin* ikinci aşaması, bağlamanın verdiği bu komalı motiften sonra oldukça yanık, ağlamakla feryat etmek arasında gidip gelen ince sesiyle Selda Bağcan'ın, türküyü okuduğu düzeyde gerçekleşir:

“İnce ince bir kar yağar fakirlerin üstüne, / Neden felek inanmıyor fukaranın sözüne, / Öldük öldük biz açlıktan, etme ağam n'olur / Kimi mebus kimi vali, bize tahsil haramdır, / Dayanamam artık senin bu yalancı pozuna, / Yandık yandık bize okul, bize yol, bize hayat, / Etme ağam, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur. / Adam mı ölür yol yapılırca, / Okul olunca, hayat bulunca, / N'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur... / İstanbul'un benzemiyor neden o Urfalara, / Yoksul Maraş, susuz Urfa, ya Diyarbakırların / Yandık yandık, öldük öldük, bir yudum su, / Etme ağam, n'olur / Öldük öldük, bir mektup yaz, yapma ağam, / N'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur / Adam mı ölür toprak verince, / İnsan sevince, kendin bilince. / N'olur, n'olur, n'olur, n'olur... / Sen anandan ben babamdan ağa doğmadık dostum, / Gel beraber yaşayalım, sanma ki sana küstüm, / Yandım yandım, ayrı gezme, etme gardaş, / N'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur, n'olur / Adam mı ölür toprak verince, / Borç ödeyince, kendin bilince, / N'olur, n'olur, n'olur gardaş n'olur” (Bağcan, 2022a).

Bağcan'ın buradaki büyü, Âşık Mahzunî Şerif'in türkülerinde sürekli bir şekilde dile getirdiği; ama ideolojik etki ile sürekli olarak toplumsaldan ötelenen ve ideolojik fantazinin altına şekilsiz, anlamsız birer *leke* gibi yerleştirilen gösterenlerin anlamına kavuşmasının sağlanmış olmasıdır. Bağcan'ın müdahalesi ile ideolojik fantazinin önemli referans noktalarından biri olan İstanbul ile “yoksul Maraş”, “susuz

²⁵Buradaki “arızalı” nitelendirmesi, 2000’li yıllarda kurulan Hariçten Gazelciler grubunun solisti ve bağlama ile gitar arası bir enstrüman olan “çağlama” üstadı Ömür Kılıçaslan’ın bir TV programında kullandığı hali ile kullanılmaktadır. Kılıçaslan, grubunu diğer müzik gruplarından ayıran farkın ne olduğu sorusuna “çağlama” cevabını verir. Çağlamanın üzerindeki belirli perdeleri parmakları ile kapatarak ortaya çıkan perde diziliminin “gitaradaki gibi logaritmik” şekilde olduğunu gösterir ve ardından parmaklarını kaldırarak çağlamanın “gitarada olmayan, bağlamada olan” perdelerine dikkat çeker. Kılıçaslan şöyle devam eder: “İşte bu perdeler, bağlamada olan; gitarın perdelerinde olmayan, piyanoda beyazla siyah tuşun arasında kalan bir ses. Bu ses, bizim memleketimizde var, ‘koma’ diyenler var, ‘arızalı ses’ diyenler var. Bu ‘arıza’ muhabbeti bizim daha hoşumuza gidiyor; hani ‘arızalı’ bir ‘ses’, yani bize ait ve biraz ‘arızalı’.” (Kılıçaslan, 2010).

Urfa” ve “Diyarbakır” arasındaki mesafe, *protest* bir dikiş işlemiyle kapatılır: Sorunun temeli, bu şehirlerdeki “eksik” değil, ideolojik fantazide yüceltilen kentlerin fazlalığıdır. O ince kar, bu şehirlerdeki fukaranın üstüne yağar; çünkü toplumsalın bu köşesinde içme suyu gibi en temel ihtiyaç bile karşılanamamaktadır. Bağcan’ın sesi, bastırılmış olan bütün bu acıların, kaygıların, yoksunluğun ve çaresizliğin anlam kazandığı bir feryada dönüşür. Onun sesindeki bu fazlalık, ideolojik kurgunun zemini altına bir oyuk, bir karadelik gibi yerleşir.

Son olarak Anadolu Pop akımından *protest müziğe* doğru bir geçişten bahsedeceksek, bu geçişin düğümünü atan öznenin Selda Bağcan olduğunu belirtmemiz gerekir. Anadolu Pop akımında oluşan özgürlük marjı, 12 Eylül darbesi ve baskıcı yönetimin müdahaleleriyle ortadan kaldırılmış olsa da Bağcan’ın müdahalesi, bu marjın yeniden kazanılabileceğini bize göstermiştir diyebiliriz. Bu nedenle son satırları kendisinden aktarmak uygun olacaktır:

“Mezuniyet bittikten sonra, profesyonel anlamda türkülerle başladım; onları gitarla çalarak... Bizim kendi halk türkülerimizi gitarla çalarak, gitara adapte ederek başladım. Halka çok ilginç geldi. O güne kadar bizim o traditional dediğimiz saz, bağlama dediğimiz aletle halk türkülerini çalınıyordu; benle birlikte gitarla çalınmaya başladı ve halka çok ilginç geldi, çok acayip 45’lik sattık o dönemde. Şarkılarım protest içerikliydiler. Halkı bir defa direnmeye çağırıyorum. Şarkı sözlerimiz çok önemli bizim; şarkı sözleri, çok ünlü şiirlerden beste yapıyorum zaten ve o şiirler her şeyi anlatıyor. Yani ilave bir şey yapmak gerekmiyor. Şarkılar rahatsız etti yönetimi, yasakladılar. Yani şarkılar silahlardan daha tehlikelidir. Devletin tek ekranı var, orda yasaklandık işte yirmi sene sürdü. (...) 92’de çok kanallı televizyonlar çıktı. O dönemde o kanallar, şarkılarım tutuyordu, halk istiyordu öteki ekranlar çıkardılar öylece patladı yani. Şarkılarımdan dolayı hapse atıldılar; ama çok fazla içeride tutamadılar, hepsinden beraat ettim. Biraz benim içeri atılmamdaki neden kitlelere gözdağı vermek. İşte böyle şarkılar söylerseniz kendinizi içeride bulursunuz demek içindi. Beni yok edeceklerini zannettiler ama edemediler. İşte bugünlere geldim. Şarkılarım, dünyadaki adaletsizliğe karşı; yalnız bizim ülkemizde değil.” (Bağcan, 2015).

SONUÇ

Althusser'in vurguladığı gibi son kertede her şey, ideolojinin alanında geçmektedir. Bu alanda özne, politik olanın etkisi altındaymış gibi görünse de her zaman için onun elinde bir özgürlük marjı oluşturma potansiyeli bulunur. Dolayısıyla toplumsal olanı, kültürel alanı ve gündelik yaşamı topyekûn değiştiremese de her özne, bu özgürlük marjını oluşturabileceği alanda bir şeyleri değiştirip dönüştürme gücüne sahiptir. Bu nedenle müzik, bu özgürlük marjının oluşturabileceği alanlardan biri olarak oldukça önemli bir potansiyeli her zaman için taşımaktadır. Bu nedenle Althusser'in “Devletin İdeolojik Aygıtları” (2010) çalışmasında değindiği gibi baskı aygıtı ile elde edilen hakimiyetin toplumsal ve politik alanda kurulabilmesi, her zaman için söylem düzeyinde gerçekleştirilecek bir ideolojik etkiye ihtiyaç duyar. Bu etkinin gerçekleştiği bilinçdışı düzey, hem onun işleyişini hem de öznedeki özgürlük marjının oluşturulabilmesini sağlayan yegâne alan olarak karşımıza çıkmaktadır; zira sanat, ideolojik fantazinin sahnelenmesi için de kullanılabilir, onun altının oyulması için de. Bu tez çalışmasında Kemalist söylemin, hegemonyasını kurarken ulus inşası içinde anlam alanını nasıl kurguladığı ele alınmış ve burada sanatın sahip olduğu bu potansiyel görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Tezin Lacanyen bir hatta yürütülen kuramsal tartışması ile Kemalist söylem ve müzik arasındaki ilişkiye dair psikanalitik bir tartışma yürütülmeye çalışılmıştır. İdeolojinin bilinçdışı düzeydeki yapılanması ve onun *ideolojik fantazi* olarak özne tarafından bir hiçlikten bir şey üretilmesini sağlayan işlevi, psikanalitik ideoloji eleştirisinin alanıdır. Bu nedenle politik olan ve müzik üzerine yapılan çalışmalardan farklı olarak burada, ideolojinin bilinçdışı boyutu Lacanyen psikanalitik yöntemle analiz edilmiş ve böylece *muasırlaşma* göstereninin Kemalist fantazide bir *artı keyif* olarak nasıl işlediği görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Kemalist söylemin anlam alanını kurduğu alanlardan biri olan müzik üzerinden bir analiz yürütülmüştür. Freud'un

bahsettiği gibi bilinçdışının izlerini ve etkilerini yalnızca şakalar, rüyalar, dil sürçmeleri ve sanat eserlerinde bulabiliriz (akt. Lacan, 2013, s. 28) ve müzik de bize bu alanlardan biri olarak önemli bir kaynaklık etmiştir.

Bu bağlamda, bu tez çalışmasında Cumhuriyetin kurucu ideolojisi olan Kemalizm hegemonik bir söylem olarak okunmuş; böylece bu çalışmada bize Kemalist ideolojinin kültür alanındaki müdahalelerin yanında toplumsal ilişkiler alanında nasıl yapılandığı görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu noktada Laclau ve Mouffe'un hegemonya üzerine kuramını oluştururken yararlandıkları Lacanyen *dikiş* kavramı üzerinden, Kemalist söylemin hegemonyasını oluştururken belirli gösterenleri belirli anlam noktalarına sabitleyerek oluşturduğu *ideolojik dikiş* ve bu işleminden nasıl bir gerçeklik kurgusu yapılandığı ortaya konmuştur. Bu anlamda, Kemalist söylem kuruluşunda gerekli olan farklılıkların Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars arasında yaptığı ayırım üzerinde düğümlendiği görülmektedir. Dolayısıyla Kemalist söylemde toplumsalın sınırlarını belirleyen ideolojik etkinin de bu medeniyet ve hars arasındaki ayırımı birer düğüm noktası olarak kullandığı ve toplumsal, kültürel ve gündelik yaşamı bu düğüm noktalarında yapılanan bir fark ilişkisi ile kurguladığı tartışılmıştır.

Bu çalışmada Kemalist söylemin anlam alanını oluştururken tutarsız bir yapıya sahip olduğu yalnızca belirli gösterenler etrafında dikiş işlemi sayesinde anlam alanının sabitlendiği ortaya konmuştur. Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren müzik alanında söz konusu olan Kemalist dikişin etkisi, bu bağlamda Kemalist bir müzik anlayışının kurgulanmaya çalışıldığını göstermektedir. Batılılaşma arzusu üzerinden gelişen politikalar müzik alanındaki politikalarda da kendisine yer bulmuştur. Bu noktada bir devlet politikası olarak, bu arzunun gerçekleşmesi için topyekûn bir müdahale gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Buna karşın Kemalist *dikiş* ile sabitlenen gösterenler hiçbir zaman kusursuz bir şekilde yapılanmamış ve anlam alanında gerçekleştirilen ideolojik müdahaleler asla bir kesinlik sağlayamamıştır. Kemalist

söylemin zeminindeki bu tutarsızlık, cumhuriyetin kuruluşundan beri her on yılda bir söylemin uzamında söz konusu olan genişleme işleminin sebebi olarak görülebilir. Bu genişleme ile Kemalist müzik anlayışı, diğer gerçeklik kurguları ve özne konumlarının yer aldığı söylemsel uzam da genişlemiş ve ideolojik fantazinin çerçevesi de bu etki ile değişime uğramıştır.

Bütün bu genişleme işlemine rağmen Kemalist söylemin kurucu düğüm noktası olan alanını medeniyet ve hars arasındaki ayrım, daima belirleyici olmuştur; uzam genişlese de Osmanlı'nın geleneksel olanı ile modern olan arasındaki mesafe sıkı bir şekilde korunmaya çalışılmıştır. Batıya, medeniyete, moderne dair olan her şey bu bağlamda yüceltilirken, Doğuya ait olan her şey birer *leke* olarak anlamsız birer gösteren olarak işaretlenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Gökaltın'ın milli müzik kültürü üzerine fikirleri çerçevesinde bir müzik anlayışı kurgulanmış; ancak yapılan derleme çalışmalarında yalnızca *ideolojik fantazide* görünebilen bir *fazlalık/objet petit a* formu olarak işleyen harsa ait o cevher bulunamamıştır. Devlet kontrolündeki radyo aracılığıyla bu *ideolojik fantazinin* devam etmesi için gerekli dolaşım sağlanmış, devlet politikası olarak müziğin Batılı tarzda icra edilmesi için her türlü müdahale devreye sokulmuş ve konservatuvarlar, Halkevleri gibi kurumlar seferber edilmiştir. Buna karşın eski geleneğe eklemlenen müzik kültürü, her defasında *toplumsalın* içinde yer almayı başarmıştır.

Kemalist söylemin yapılanması her ne kadar Osmanlı ile arasındaki fark ilişkisinde temellense de geleneksel olan, toplumsal yaşamdaki izlerini daima belirgin kılmıştır. Müzikte bu iz, geleneksel ezgilerin, motiflerin veya makam geleneğindeki müzikal yapının içine yerleşmiş ve böylece ses düzeyinde bir kalıntı, bir fazlalık olarak kültürel alanda varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda, Kemalist müzik inkılabının arzuladığı şekilde eskinin tamamen yıkılıp yerine yenisinin kurulduğu bir kültürel

devrimin gerçekleştirilebilmesi, en başından imkânsızdır diyebiliriz. Her ne kadar Kemalist *dikiş* ile geleneksel olan söylem alanının dışına yerleştirilmeye çalışılsa da sesin izleri, bir *fazlalık/objet petit a* formu olarak var olmaya devam etmektedir; çünkü bu alan, toplumsalın bilinçdışına aittir. Bu bağlamda Kemalist söylemin arzuladığı Garbiyatçılık, yalnızca *fantazi* sahnesinde sergilenen bir kurgudan ibaret bir hal almaktadır; çünkü bastırılmaya çalışılan geleneksel olanın kalıntısı bir *fazlalık* olarak toplumun kültüründen fışkırmaya devam etmiştir. Son kertede sesteki bu *fazlalıkla* baş etmek için devletin müdahalesi yetersiz kalmıştır.

Kemalist müzik anlayışının bu tutarsızlıklarına, eksikliklerine rağmen var olabilmemesinin sebebi, bu müzik anlayışını takip edenlerin ideolojiye karşı *sinik* bir mesafe takınmış olmalarıdır. Analizimizde görüldüğü üzere Türk Beşleri arasında yer alan ve bu müzik anlayışının ilk temsilcisi olan Cemal Reşid Rey'in çalışmalarını ileriki yıllarda Doğu müziğine çevirmesi, Kemalist *dikiş* ile yapılandırılmış toplumsalın sınırlarındaki bu tutarsızlığı ve muğlaklığı bize kanıtlar niteliktedir. Yine analizimizde görüldüğü üzere Türk Beşleri arasında yer alan Adnan Saygun'un, Kemalist müzik anlayışının önemli düğüm noktalarından biri olarak ileri sürdüğü pentatonizm tezinin de çökmesi yine bu sınırların tutarsızlığına bir örnektir. Bu tez çalışması için önemli olan nokta, pentatonizm tezinin çökmesine ve Kemalist müzik anlayışındaki tutarsızlıkların görünür olmasına rağmen bu anlayışın devam etmesini sağlayan *ideolojik fantazinin* işlevidir.

Bu noktada Kemalist müzik anlayışındaki hâkim tavrın *sinik* olduğu ortaya konmuştur. Bu bağlamda ideolojinin işleyişini sağlayan şey bir yanılsama veya farkında olmama durumu değildir; daha ziyade Kemalist *dikiş* ile yapılanan gerçekliğin kurgudan ibaret olduğu bilinmesine rağmen, onun sürdürülmesini sağlayan şey bu *sinizmdir*. *Sinik* özne, söylemsel düzeydeki bu çöküşe rağmen -mı gibi yapmaya, ideolojik maskeyi takmakta ısrar etmeye devam etmektedir. Kemalist söylemin yapılandığı müzik

anlayışında, Anadolu türkülerinde bulunduğu varsayılan o kendine has, bozulmamış müzikal *fazlalık* bir türlü bulamamıştır; ama yine de böyle bir fazlalık var-“mış” gibi yapılmaya devam edilmiştir. Son kertede Kemalist müzik anlayışının bütün bu tutarsızlıklara ve eksikliklere rağmen sürdürülmesini sağlayan şey, Kemalist öznenin ideolojik maskeyi takmakta ısrar etmesidir.

Bu tez çalışmasında incelenen Anadolu Pop/Rock akımı, bu müzik anlayışında bir *kısa devre* oluşturmayı başarmıştır. Zupančič (2011, s. 24-25) her *kısa devre* anında, bir eksikliğin ortaya çıktığını ve bu eksikliğin hem özne hem de büyük Öteki, yani anlam alanında aynı anda deneyimlendiğinin altını çizmiştir. Bu haliyle *kısa devre* anında yalnızca öznelerin değil, *ideolojik dikiş* ile yapılanmış olan anlamın kendisinin de eksik ve tutarsız olduğu yüzeye çıkmaktadır. 1960’ların ilk yarısında ilk ürünlerini vermeye başlayan bu akımın 1970’lerde ideolojik alanın içine sızarak onun müzik anlayışının altını oymayı başarması da bu bağlamda tartışılmıştır. Anadolu Pop/Rock akımını önceleyen isimlerden biri olan Erol Büyükburç’un buradaki etkisi, halk müziği eserlerine ve alaturka eserlere konserlerinde yer vererek buradaki sınırları sorgulatması bu bağlamda tartışılmıştır.

Kemalist müzik anlayışının yapılandığı Batı müzik tekniğine ulaşma fantazisi, söylemin uzamının genişlediği 1950’ler 1960’larda da varlığını sürdürebilmiştir. Bu bağlamda, 1960’larda müzikte moda ve popüler olan şeyin yabancı şarkıların birebir aynı şekilde çalınması buna bir örnektir. Kemalist müzik anlayışının hedefi, Osmanlı müziğinin bozucu etkisinden kurtulmuş, Anadolu’nun ücra köylerinde bozulmamış şekilde varlığını devam ettiren harsa ait bir halk müziği geleneğinin yüzeye çıkarmaktır. Bu bağlamda, ideolojik dikiş ile Batı tekniğine uygun türkülerin bulunması ve üretimiyle bir fazlalığın üretileceği düşünülmüş; fakat bu girişimler başarısızlığa uğramıştır. Her başarısız girişim radyo, devlet konservatuarları gibi kurumların devreye sokulmasıyla örtbas edilmeye çalışılmış ve bu, Anadolu Pop/Rock akımının ilk ürünleri

verilene kadar devam ettirilebilmiştir. Bu akımın ilk temsilcilerinden biri olan Erdem Buri'nin çalışmalarına baktığımızda, Kemalist müzik anlayışının tam tersi bir hatta ilerleyen ve halk müziğinin, Batı'nın tekniğinden farklılaşan öğelerin ön plana çıkarıldığını görürüz; bu farklı öğeler, bizim müziğimizin sahip olduğu *ses fazlalığı*nın üretilmesi için kullanılmıştır. Bu bağlamda Erdem Buri'nin yaptığı şey, bir tersine çevirme işlemiyle, bu dönemdeki Kemalist müzik anlayışına bir *kısa devre* anı yaşatmak olmuştur.

Dolayısıyla Kemalist müzik anlayışında *eksiklik* olarak görülen şeyin, Anadolu Pop/Rock akımında bir *fazlalık* olarak üretilmesi, *ideolojik fantazide* söz konusu olan kurgunun bir sınırı olduğunu göstermiş ve bu şekilde, onun katedilmesi sağlanmıştır. Anadolu Pop/Rock akımı, yalnızca türkülerin düzenlenmesinde ve kaydında değil, halk müziği geleneğinde olduğu gibi bu düzenlemelerin her icrasında *ses fazlalığı*nı yeniden üretebilmeyi başarabilmektedir. Anadolu Pop/Rock akımını başlatan müzik çalışması olan Tülay German'ın Burçak Tarlası adlı çalışmasında bunu görebilmekteyiz. Anadolu Pop/Rock akımını önemli kılan düğüm noktası, halk müziğindeki mikrotonların, komaların ve makam geleneğinde önemli birer unsur olan ara seslerin sahip olduğu bu *ses fazlalığı*nı müziğe taşımış olmalarıdır. Böylece müzik alanını yapılandıran *ideolojik dikiş* tersine çevrilmiştir.

Anadolu Pop/Rock akımı, Kemalist müzik anlayışının en başından beri başarısızlıkla sonuçlanan Anadolu'ya yönelme amacını devam ettirmiş; fakat aynı zamanda, Kemalist ideolojik fantazide arzulanan müzik anlayışını tam tersine çevirmiştir. Bu bağlamda, Anadolu Pop/Rock akımı, Kemalist müzik anlayışının belirli öğelerine eklenirken; bunun yanında 1960 sonrasında sonra yapılanan Kemalist söylemin belirlediği sınırların ötesine yerleşmektedir. Barış Manço ve Moğollar'ın “*Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle*” çalışmasının analizinde de görüldüğü gibi Anadolu

Pop/Rock akımının temsilcileri dönemin toplumsal yaşamdaki kaygılarını da dile getirerek ses düzeyinde ürettikleri *fazlalığın* yanında söz olarak da bir *fazlalık* üretmeyi başarmıştır. Barış Manço ve Moğollar örneğinden hareketle Anadolu Pop/Rock'ın sadece toplumsalın sınırları dışında bırakılan müzik türünü geri çağıran bir akım olmadığı; aynı zamanda toplumun kaygılarını da temsil eden bir akım olduğu ortaya konmuştur. Bu kırılma, bu müzik türü ileriki dönemde Protest Müzik olarak adlandırılacak türe doğru bir kanalın açılmasına yol açmıştır.

Bu tez çalışmasında Lacanyen psikanalitik yöntemle analiz edilen Anadolu Pop/Rock akımını diğer müzik akımlarından farklı kılan nokta, bu akımın Kemalist söylemin yapılandığı *toplumsalın* sınırları içerisinde sansürlenmiş, bir boşluk olarak damgalanmış bir alanı, *antagonistik* bir müzik kültürünü kapsamasıdır. Yani Kemalist müzik anlayışının kapsamı dışında kalan müzik öğelerine yönelmiş ve bunları kullanarak yarattıkları *kısa devreden* bir *keyif* üretmeyi başarmışlardır. Bu akımın temsilcileri *ideolojik fantazi*yi takip etmek yerine, bu *fantazide* üzeri örtülen toplumsal sorunları, toplumsal kaygıları işaret eden bir müzik kültürüne eklemlenmişlerdir. Bu akım içerisinde genç yaşına rağmen oldukça büyük bir başarı yakalamış olan Selda Bağcan, toplumsal gerçekliği görünür kılan tavrın en önemli ismi olarak karşımıza çıkmıştır. Bağcan'ın *kinizmi*, bu akımın diğer temsilcilerinden oldukça farklı bir doğrultuda ilerlemiştir; zira Bağcan'ın şarkılarındaki *kinik bozuş*, aynı zamanda bir mücadeleye çağrıdır. Bu nedenle kendisi, son bölümde özel olarak incelenmiş ve Anadolu Pop/Rock akımından *protest müzik* türüne geçişte iki şarkısı analiz edilmiştir.

Son olarak belirtilmesi gereken şey, bu akımın temsilcilerinin çoğunlukla Kemalist müzik anlayışını takip etmesi beklenen, iyi eğitim almış ve yabancı dil bilen kişilerden oluştuğudur. Bu akıma dahil olan müzisyenler ve grupların sayısı oldukça fazladır. Her biri, birer özne olarak ideolojik maskeyi takmayı, *ideolojik fantazinin* taşıyıcısı *sinik özne* konumunu üstlenmeyi tercih etmemiştir. Ayrıca bu dönemde Mavi

Işıklar, Haramiler, Üç Hürel, Kaygısızlar gibi birçok grup, Ersen Dinleten, Korkut Koray, Erkin Koray, Nesrin Sipahi, Edip Akbayram gibi birçok solist popülerleşmiş ve müzik tarihimizde büyük izler bırakmışlardır. Şüphesiz her birinin, kendi başına bir çalışmanın konusu olacağı açıktır. Bu tezde öncelikli olarak Anadolu Pop/Rock akımını genel bir kuramsal çerçeveye oturtma çabasına girişmiş ve bu nedenle analizleri birçok müzik eleştirmeninin ortaklaştığı kırılma dönemlerinin ve bu dönemlerin önemli isimlerini merkeze alarak gerçekleştirmiş bulunmaktayız. Buna karşın, bu saydığımız isimler ve nicelerinin bu akıma katkıda bulunduğu ve önemli birer rol oynadığını da belirtmemiz gerekir.



KAYNAKÇA

- Ahıska, M. (2018). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Akay, E. (Yöneten). (2004). *Neredesin Firuze* [Sinema Filmi].
- Akbayram, E. (1994). Edip Akbayram. A. Ok içinde, '68 Çıgıllıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi- (s. 181-191). İstanbul: Broy Yayınları.
- Akın, F. (Yöneten). (2005). *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* [Sinema Filmi].
- Alpar, A. (2014). *Türk Pop Müzik Kültüründe Anadolu Rock Müziği Temsilcileri ve Kullanılan Halk Türkülerinin Analizi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anatolian Rock Revival Project. (2015). *Tülay German - Burçak Tarlası (1964)*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kMqEDm49lNA> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 12.08.2023).
- Atatürk, M. K. (2015). *Nutuk*. İstanbul, Türkiye: Kaynak Yayınları.
- Ateş, T. (2009). Kemalizm ve Özgünlüğü. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 317-322). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kışkacındaki "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın, S. (2009). Cumhuriyetin İdeolojik Şekillenmesinde Antropolojinin Rolü: Irkçı Paradigmanın Yükselişi ve Düşüşü. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 344-369). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bağcan, S. (1971). Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle [P. S. Abdal tarafından kaydedildi]. İstanbul.
- Bağcan, S. (2012). *Selda Bağcan, Türkiyeliyim, Ahmet Kaya erken öten horozdu*. YouTube:<https://www.youtube.com/watch?v=QL55RhX1HzA> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 24.08.2023).
- Bağcan, S. (2015). *Hello: Selda Bağcan at Le Guess Who? 2014*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ebixsj3Arjw> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 09.07.2023).
- Bağcan, S. (2017a). *Başrol - 30 Aralık 2017 (Selda Bağcan)*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9PK6wRjtMVg> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.09.2023).
- Bağcan, S. (2017b). *Selda Bağcan hayat hikayesini anlattı - 5N1K 29.07.2017 Cumartesi*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=mEaWK_3CpeE&t=2194s adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.10.2023).
- Bağcan, S. (2018). *Selda Bağcan: Sesim benzersiz olduğu için yurt dışında da çok beğeniliyorum*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nBaierTGWzs&t=171s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.06.2023).

- Bağcan, S. (2019). *Barış Manço ile Selda Bağcan'dan Sohbet Arası - Katip Arzu Halim Yaz Yare Böyle*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=6OXDQTWi2qM> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.04.2023).
- Bağcan, S. (2021a). *Selda Bağcan: Dünya starydım ama 7 yıl aç kaldım - Saba Tümer'le Bu Gece- 26.09.2009*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=i0kFJBhHTAs> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 02.09.2022).
- Bağcan, S. (2021b). *Selda Bağcan: Gesi bağları şarkım Amerika'da çok beğenildi - Saba Tümer'le Bu Gece- 26.09.2009*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=JWjNYff9WfI> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.06.2022).
- Bağcan, S. (2022a). *Selda Bağcan - İnce İnce Bir Kar Yağar (Lyric Video) - Türkülerimiz 2*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=O8EggbLxqbk> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.10.2023).
- Bağcan, S. (2022b). *Selda Bağcan - Yaz Gazeteci Yaz (Lyric Video) - Türkülerimiz 2*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=ReKfCicUoRE> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.08.2023).
- Bağcan, S. (2023). *Sivas Ellerinde Sazım Çalınır #Shorts*. YouTube:
https://youtube.com/shorts/3wo-_H7-Iq8?si=GLwUNV-N9qpADINc adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.09.2023).
- Bağcan, S., & Moğollar (1971). Anayasso [M. Müzik tarafından kaydedildi].
- Balkaya, D. (2013). *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine: Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürme*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Barrett, M. (2013). İdeoloji, Siyaset, Hegemonya: Gramsci' den Laclau ve Mouffe'a. S. Žižek içinde, *İdeolojiyi Haritalamak* (s. 353-396). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Baykal, K. C. (2021). TRT Yayınlarının Hukukî Denetimi: Geçmişten Günümüze Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi Sayı:56 (Kış)*, s. 103-120.
- Behar, C., Ayvazoğlu, B., Savaşır, İ., & Sökmen, S. (1994). Müzik ve Cumhuriyet. *Defter*, 22 (Sonbahar), s. 7-27.
- Belge, M. (2009). Mustafa Kemal ve Kemalizm. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 29-43). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkay, C. (1994). Moğollar. A. Ok içinde, *'68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi-* (s. 102-106). İstanbul: Broy Yayınları.
- Berkay, C. (2016). Plak Dolabı "Moğollar" Özel Bölüm. (M. Meriç, Röportaj Yapan). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VN8RGSju8dQ> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 12.11.2023).
- Berkay, C. (2020). *Cahit Berkay: Ülkemizdeki en büyük sıkıntı sevgisizlik - DW Türkçe*. YouTube:<https://www.youtube.com/watch?v=Cxn-ePPCtB4&t=470s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.06.2023).
- Berkay, C. (2021). *Baba,Kız ve Torun Deniz Hanım CAHİT BERKAY ANLATIMINDA BARIŞ MANÇO ve CEM KARACA*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QrV6TBijHQ> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.05.2023).
- Berkay, C. (2022). Cahit Berkay | Sunay Akın ile İşte O Çocuk. (S. Akın, Röportaj Yapan). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAFJQCoPByg> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.09.2023).

- Berkay, C. (2023). Odak: Müzisyen Cahit Berkay'ın Başarı Hikayesi (Sunucu: Selin Reyhan) MOĞOLLAR / Yeşilçam Müzikleri. (S. Reyhan, Röportaj Yapan). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Bb0BDT6zdlk> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 23.12.2023).
- Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, T., & Canefe, N. (2002). Türkiye'de Popülist Milliyetçilik. T. Bora içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik* (s. 635-662). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T., & Taşkın, Y. (2009). Sağ Kemalizm. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 529-554). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyükgönenç, Ü. (1994). Kardeşler: Ünol Büyükgönenç. A. Ok içinde, *'68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi-* (s. 85-90). İstanbul: Broy Yayınları.
- Canku, D. (1994). Modern Folk Üçlüsü: Doğan Canku. A. Ok içinde, *'68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi-* (s. 235-240). İstanbul: Broy Yayınları.
- Castanet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Cléro, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press.

- Coşkun Plak. (2021). *Barış Manço - Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle (1971) REMASTERED*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8kda9nZ8HmQ> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.12.2023).
- Coşkun, Z. (1994). Dirilen Türkü. A. Ok içinde, '68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi- (s. 42-46). İstanbul: Broy Yayınları.
- Cumhuriyet. (1991). *Besteci, müzikbilimci, müzik eğitmeni, devlet sanatçısı Ahmed Adnan Saygun'u 83 yaşında yitirdik: Çoksesliliğin evrenselliğinde*. Core: <https://core.ac.uk/download/84783572.pdf> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 29.09.2023).
- Çanlı, M. (2018). *Türkiye’de Müziğin Gelişimi ve Değişimi*. MGM Strateji: <https://www.mgmstrateji.com/2018/03/01/turkiyede-muzigin-gelisimi-ve-degisimi/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2022).
- Çelik, N. B. (1996). *Kemalist Hegemony From Its Constitution to Its Dissolution*. Londra: Essex Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çelik, N. B. (1999). İdeoloji Kuramlarında Özne: Althusser ve Gramsci. *Kültür ve İletişim/Culture & Communication*, Sayı: 4, s. 101-128.
- Çelik, N. B. (2000). The Constitution and Dissolution of the Kemalist Imaginary. D. Howarth, A. Noval, & Y. Stavrakakis içinde, *Discourse Theory and Political Analysis: Identities, Hegemonies and Social Change* (s. 193-204). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Çelik, N. B. (2009). Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 75-91). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

- Dolar, M. (1993). Beyond Interpellation. *Qui Parle* 6 (2), 75-96.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duranoğlu, H. M. (Yöneten). (2009). *Küçük Dünyam: Âşık Veysel Belgeseli* [Sinema Filmi].
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erkal, G. E. (2014). *Türkiye Rock Tarihi 1: Saykodelik Yıllar*. İstanbul: Esen Kitap.
- Erol Işık, N., & Işık, C. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Ertaş, N. (2017). *Neşet Ertaş'tan trt ye sitem yaşa üstad..* . YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=10eo8eS4WmU> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.08.2022).
- Evans, D. (2019). *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (1995). *Bütün Eserleri 1: Beşi Birden ve Dol Karabakır Dol*. Ankara & İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Fiennes, S. (Yöneten). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Sinema Filmi].
- Fiennes, S. (Yöneten). (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [Sinema Filmi].
- Fiennes, S. (Yöneten). (2013). *Bir Sapığın İdeoloji Rehberi* [Sinema Filmi].
- Fink, B. (2020). *Lacancı Özne: Dil ve Jouissance Arasında*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2003). *Totem Ve Tabu*. İzmir: İlya Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- German, T. (1996). *Erdemli Yıllar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- German, T. (2019). *Düşmemiş Bir Uçağın Kara Kutusu*. İstanbul: Afrika Yayınları.
- Gökalp, Z. (1974). *Yeni Türkiye'nin Hedefleri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Gülal Şahin, E. (2022). *Lacanyen Psikanalitik Kuram İle Reklamlar Üzerinden Geç Kapitalist İdeoloji Eleştirisi: Komutalı Keyif Toplumunda Reklam Söylemleri Üzerinden Bilinçdışı Olarak İşleyen Keyif Buyruğu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Hall, S. (1980). Cultural Studies: Two Paradigms. *Media, Culture & Society*, 2(1), 57-72.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. Çev., *Abdurrahman Aydın*. Ankara: Phoenix. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Hürriyet. (2016). *Selda Bağcan, hakkındaki bilinmeyenleri anlattı*. Hürriyet.com.tr: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/selda-bagcan-hakkindaki-bilinmeyenleri-anlatti-40122563> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2023).
- İlaslan, S. (2023). Radyo ve Popüler Müzik: 1950-1970 Yılları Arası Dönemde Türkiye'de Pop Müziğin Gelişimi ve Radyo Yayıncılığı. *Etkileşim Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, s. 68-93.
- İnalcık, H. (2018). *Halil İnalcık: "Tarihte görülmemiş bir sahnedir bu"*. OdaTv: <https://www.odatv4.com/guncel/halil-inalcik-tarihte-gorulmemis-bir-sahnedir-bu-139878> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.11.2023).

- İnalcık, H. (2021). *Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı Medeniyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jagodzinski, J. (2005). *Music in Youth Culture: A Lacanian Approach*. London: Palgrave Macmillan.
- Jameson, F. (1996). Lacan'da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu. S. M. Tura içinde, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (s. 207-263). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (1994a). Türkiye'de Pop Müziğin Oluşumu ve Tüketim İdeolojisi (1960-1970). *Defter Dergisi*, 57-71.
- Kahyaoğlu, O. (1994b). Türkiye'de Pop ve Rock Müziğin Doğuşu. A. Ok içinde, '68 *Çılgıkları -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi-* (s. 47-53). İstanbul: Broy Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil: "Ayrı Düşmüşüz Yanyana"*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Kahyaoğlu, O. (2023). *Popüler Müzikler: Türk Pop Müziği Şekillenirken*. Turkish Music Portal: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/populer-muzikler-turk-pop-muzigi-sekillenirken> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 10.10.2023).
- Kalan Müzik. (2015). *Tülay German - Mecnunum Leylamı Gördüm I Burçak Tarlası* © 2000 *Kalan Müzik*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UorUDQHfFDs> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.08.2023).
- Kanat, E. (2019). Günümüz Popüler Müzik Türlerinden Pop, Alaturka ve Arabesk Müzikte Basit Usûllerin Kullanımı. *Ahenk Müzikoloji Dergisi* (4), 33-54.

- Kansu, A. (2009). Türkiye’de Korporatist Düşünce ve Korporatizm Uygulamaları. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 253-271). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kara, İ. (2016). *Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Karaca, C. (1994). 68’linin Türküsü. A. Ok içinde, *’68 Çılgınlıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi-* (s. 59-77). İstanbul: Broy Yayınları.
- Karaca, C. (1999). Sedef Kabaş İle Portreler: Cem Karaca. (S. Kabaş, Röportaj Yapan). Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Lb9eyLVT_tk adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 28.09.2023).
- Karaca, C. (2012). *Cem Karaca’nın Londra Konserinden evvel BBC Türkçe’ye verdiği Röportaj*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=z5fOx0qddCM&t=86s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.03.2022).
- Karaca, C. (2020). *Barış Manço 4x21 Doludizgin Konuk Cem Karaca*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UnwAw4VrWMM> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 23.12.2022).
- Karaca, C. (2021). *CEM KARACA TRT’DE - NETTE İLK KEZ!! - TRT Anneler Babalar ve Çocuklar Programı (1988)*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bYjW7ErxCrW&t=147s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.09.2022).
- Karaca, C., & Moğollar (1973). *Obur Dünya* [Y. B. Plakçılık tarafından kaydedildi]. İstanbul.

- Karaca, T. (2021). *CEM KARACA TRT'DE - NETTE İLK KEZ !! - TRT Anneler Babalar ve Çocuklar Programı (1988)*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=bYjW7ErxCrW&t=147s> adresinden alındı.
(Erişim Tarihi: 22.09.2022).
- Karaömerlioğlu, M. A. (2009a). Tek Parti Döneminde Halkçılık. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 272-283). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaömerlioğlu, M. A. (2009b). Köy Enstitüleri. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 286-293). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaömerlioğlu, M. A. (2009c). Türkiye'de Köycülük. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 284-297). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya, R. (2009). *İktidar Yumağı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıçaslan, Ö. (2010). *Hariçten Gazelciler ve Çağlama*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=ezS6m9qkSRE> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.12.2023).
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 370-381). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kova, Ö. (2012). Değerler Eğitimi Açısından Türk Halk Müziği ve Halk Ozanları: Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönlüm Bağlamında Bir

İnceleme. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama*, 3(6), s. 117-128.

Köker, L. (2009). Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 97-118). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuruç, B. (2009). Kemalist Ekonomi Görüşü: Kesitler. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 298-312). İstanbul: İletişim Yayınları.

Küçükcaplan, U. (2015). *Türkiye'nin Pop Müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küçükcaplan, U. (2022). *Türk Beşleri: İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lacan, J. (2005). *Çalınan Poe*. İstanbul: Birey Yayıncılık.

Lacan, J. (2006). *Écrits: First Complete Edition in English*. New York: W.W. Norton & Company.

Lacan, J. (2012). *Benim Öğrettiklerim*. İstanbul: MonoKL Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. İstanbul: MonoKL Yayınları.

Lacan, J. (2022). *Four Discourses*. No Subject - Encyclopedia of Psychoanalysis: https://nosubject.com/Four_Discourses adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 21.10.2022).

Laclau, E. (2007). *Popülist Akıl Üzerine*. Ankara: Epos Yayınları.

- Laclau, E. (2009). Kimlik ve Hegemonya: Siyasal Mantıkların Oluşumunda Evrenselliğin Rolü. J. Butler, E. Laclau, & S. Žižek içinde, *Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar* (s. 56-103). İstanbul: Hil Yayın.
- Laclau, E. (2011). Önsöz. S. Žižek içinde, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (s. 7-15). İstanbul: Metis Yayınları.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2015). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- mahsuniserif.net (2023). *Aşık Mahsuni Plakları*. mahsunisefir.net: [http://www.mahzuniserif.net/01\(plaklarliste\).htm](http://www.mahzuniserif.net/01(plaklarliste).htm) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 15.09.2023).
- Manço, B. (2013). *Barış Manço Siyaset Meydanı Programında*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=K9yCNl4sEHY&t=320s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.08.2020).
- Manço, B. (2019). *Barış Manço ile Selda Bağcan'dan Sohbet Arası - Katip Arzu Halim Yaz Yare Böyle*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6OXDQTWi2qM> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.10.2022).
- Manço, B., & Moğollar (1971). Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle [P. S. Abdal tarafından kaydedildi]. İstanbul.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Ankara: Say Yayınları.

- McGowan, T. (2014). Fantezilerimizle Mücadele Etme: Karanlık Şehir ve Psikanalizin Politikası. T. McGowan, & S. Kunkle içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (s. 189-218). İstanbul: Say Yayınları.
- Meriç, M. (2017a). İki Darbe Arası Müzikli Curcuna: Cazdan Saza, 60'lı Yıllarda Müzik. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1960'lı Yılları* (s. 987-1006). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (2017b). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (2021). *Arşivden: Memleketimden Turne Manzaraları*. [www.bantmag.com:https://bantmag.com/arsivden-memleketimden-turne-manzaralari/](https://bantmag.com/arsivden-memleketimden-turne-manzaralari/) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.09.2023).
- Merriam-Webster. (2023). *Merriam-Webster Dictionary*. Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/subject> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.09.2023).
- Mert, N. (2009). Cumhuriyet Türkiye'si'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 197-209). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. Abingdon: Routledge.
- Morris, J. (2012). Listening Awry: Lacan and the Electric Guitar at the Intersection of Music, Technology, and Identity. *Pursuit: The Journal of Undergraduate Research at the University of Tennessee*, 3 (2).
- Mouffe, C. (2016). Yapıbozum, Pragmatizm ve Demokrasinin Siyaseti. C. Mouffe içinde, *Yapıbozum ve Pragmatizm* (s. 7-20). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Murphy, S., Glowinski, H., & Marks, Z. (2001). *A Compendium of Lacanian Terms*. London: Free Association Books.
- Myers, T. (2014). *Slavoj Žižek*. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- NTV. (2019). *Söz ve Müzik: Anadolu Pop*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DxKkEyrTqPA> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.09.2022).
- Ok, A. (1994). *'68 Çılgıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop - Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi*- İstanbul: Broy Yayınları.
- Oliver, B. (2005). Lacan and Critical Musicology. *IRASM* 36 (1), s. 135-158.
- Ortaylı, İ. (2022). *Demokrasi Ne Kadar İleri Gitti?* YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DpkGfyDbxDM&list=PL11hKjNmtzsZM0AHRpHGOXDH0ZGDGueZ5&index=40&t=711s> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.03.2023).
- Oudart, J.P. (2003). Cinema and Suture. S. Žižek içinde, *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory, Volume IV: Culture* (s. 10-22). Londra: Routledge.
- Öngür, T. (1994). Moğollar-Dervişan. A. Ok içinde, *68 Çılgıkları: Anadolu Rock/Anadolu Protest/Anadolu Pop -Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi*- (s. 96-101). İstanbul: Broy Yayınları.
- Öngür, T. (2017). *Ses Kaydı (18): Taner Öngür ile elektrik gramofon ve Anadolu rock*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbvFtSaucI> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.07.2021).

- Öngür, T. (2018). *Taner Öngür | Turkish Music Trailblazers - Chapter 01: Part 01*.
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=VzNWGXba1Xk> adresinden
alındı. (Erişim Tarihi: 23.08.2021).
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim
Yayınları.
- Özkan, H. (2009). Falih Rıfkı Atay. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*
Cilt 2: Kemalizm (s. 64-69). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarup, M. (1992). *Jacques Lacan*. New York; Londra: Harvester Wheatsheaf.
- Schwarz, D. (2006). *Listening Awry: Music and Alterity in German Culture*.
Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sevindik, A. (2019). Âşıklık Geleneğinin Güncel Durumu ve Âşıklar Üzerine Bazı
Tespitler. *SUTAD*, (47), s. 127-144.
- Somay, B. (2015). *Tarihin Bilinçdışı*. İstanbul: Metis Yayınlarıüü.
- Sönmez, Y. O. (2012). *Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir*
Belediyesi Kent Orkestrası. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar
Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Stavrakakis, Y. (1999). *Lacan and the Political*. Londra: Routledge.
- Stavrakakis, Y. (2009). Öznellik ve Örgütlü Başka: Simgesel Otorite ve Fantazmatik
Jouissance Arasında. Y. Keskin içinde, *MonoKL Lacan Seçkisi* (s. 496-515).
İstanbul: MonoKL.
- Stavrakakis, Y. (2010). Söylem, Duygulanım ve Jouissance: Psikanaliz, Siyaset Kuramı
ve Sanat Pratikleri. C. Evren içinde, *Sanat ve Arzu Seminerleri* (s. 221-258).
İstanbul: Norgunk.

- Stavrakakis, Y., & Chrysoloras, N. (2006). (I Can't Get No) Enjoyment: Lacanian Theory and the Analysis of Nationalism. *Psychoanalysis, Culture & Society*, 11 (2), s. 144-163.
- Stokes, M. (2012a). Music. M. Heper, & S. Sayarı içinde, *The Routledge Handbook of Modern Turkey* (s. 96-106). Londra: Routledge.
- Stokes, M. (2012b). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, T. (2016). *Bir Fantazi Evreni Olarak Arabesk Üzerine Lacancı Bir Analiz*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tan, N. (2010). “Mecnun’um Leyla’mı Gördüm” Türküsünün Sözleri Hangi Halk Şairine Aittir? Türkü Yurdu: <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1845> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.09.2020).
- Tanrıkorur, C. (2007). Açık Oturum. E. Tombul içinde, *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan Etkileri: Açık Oturum* (s. 35-47). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.
- Taşkın, Y. (2009). Turhan Feyzioğlu. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 534-539). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. . G. Paçacı içinde, *Cumhuriyet’in Sesleri*. (s. 146-153). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Teoman, N. (1973). Katip Arzu Halım Yaz Yare [P. S. Abdal tarafından kaydedildi]. İstanbul, Türkiye.
- Timur, T. (1979). *Osmanlı Toplumsal Düzeni: Kuruluş ve Yükseliş Dönemi* . Ankara: Sevinç Matbaası.

- Timur, T. (1993). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Tomšič, S. (2017). *Kapitalist Bilinçdişi: Marx ve Lacan*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TRT. (2020). *Neşet Ertaş - 1970'li yıllar Ankara /Etimesgut Çocuk Esirgeme Yurdu*.
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4HnxrzhZbBA> adresinden alındı.
(Erişim Tarihi: 23.04.2022).
- Tunçay M. (1999). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetimi'nin Kurulması*.
İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunçay, M. (2009). İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama). A. İnsel içinde,
Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm (s. 92-96). İstanbul:
İletişim Yayınları.
- Tura, S. M. (1994). "Olmak ta Eksik": Lacan'da Kastrasyon ve Narsizm. J. Lacan
içinde, *Fallusun Anlamı* (s. 7-38). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Türk Dil Kurumu. (2023). *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri:
<https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.09.2023).
- Tyler, C. W. (2021). Leonardo's Skull and the Complex Symbolism of Holbein's
"Ambassadors". *Journal of Research in Philosophy and History*, 4(1), s. 36-51.
- Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu Yıllarda "Millî Musiki" ve "Musiki İnkılabı". *Defter*,
22 (Sonbahar), s. 41-44.
- Varlık, M. B. (2009). Ülkü: Halkevleri Mecmuası. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de
Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 268-271). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Yaren, Ö., & Yergebekov, M. (2011). Ömer Naci Soykan. B. Kejanlıoğlu içinde, *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri* (s. 642-648). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Yavuz, H. (2007). Açık Oturum. E. Tombul içinde, *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan Etkileri: Açık Oturum* (s. 19-24). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.
- Yeğen, M. (2009). Kemalizm ve Hegemonya? A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 56-74). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yener, F. (1973). *Cemal Reşit Rey: Çok Sesli Müziğin Ülkemizdeki İlk Temsilcisi*. Core: <https://core.ac.uk/download/38327119.pdf> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 29.09.2023).
- Yeşilkaya, N. G. (2009). Halkevleri. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 113-118). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız, A. (2009). Recep Peker. A. İnsel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 58-63). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yönetken, H. B. (2007). Cemal Reşid Rey ve Türk Halk Müziği. C. R. Rey içinde, *Orkestra Yazıları* (s. 107-115). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Žižek, S. (2003). *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory, Volume IV: Culture*. New York: Routledge.
- Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2011a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2011b). *Kırılğan Temas*. İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2011c). *Olumsuzla Oylanma*. Ankara: İmge Kitabevi.

Žižek, S. (2013). *Tuvalet Üzerine -Žižek- (Türkçe Altyazılı)*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gyuWMX5JDjM> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.10.2018).

Žižek, S. (2014). *Matrix: Sapkınlığın iki Yüzü*. İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2015a). *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. İstanbul: Encore.

Žižek, S. (2015b). *Slavoj Žižek. Lacan's four discourses and the real. 2014*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QHNH2lkrG5w> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 22.03.2021).

Žižek, S. (2020). *Mutlak Geritepme: Yeni bir Diyalektik Materyalizm Temeline Doğru*. İstanbul: Encore.

Zupančič, A. (2005). *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*. Ankara: Epos Yayınları.

Zupančič, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Zürcher, E. J. (2007). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Zürcher, E. J. (2009). *Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları*. A. İnel içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm* (s. 44-55). İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZET

Bu tez çalışmasında Kemalizm hegemonik bir söylem olarak kabul edilmiş ve Kemalizmin hegemonyasını kurarken ulus inşası içinde anlam alanını nasıl kurduğu müzik alanı üzerinden ele alınmıştır. Bu tez çalışmasının amacı, ideolojinin müziğe müdahalesi üzerine bir tartışma yürüterek Kemalist müzik anlayışında ideolojik fantazinin bilinçdışı olarak nasıl işler durumda olduğunu ortaya koymaktır. Buradan hareketle bu tez çalışmasında incelediğimiz Anadolu Pop/Rock müzik akımının ideolojik fantaziye nasıl katettiğini, egemen ideolojiye karşı nasıl kinik bir tavır ortaya koyduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu bağlamda, bu çalışmada Anadolu Pop/Rock müzik akımı Kemalist hegemonik söylemin kısa devresi olarak ele alınmış; bu akımı ortaya çıkaran ve yükselişini sağlayan gelişmeler ile bu akımın temsilcilerinin müzik çalışmaları Lacanyen psikanalitik yöntem ile Laclau ve Mouffe'un kuramsal çerçevesi bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmada Lacanyen psikanalizi temel alan bir ideoloji eleştirisi gerçekleştirilerek ideolojinin “çağırma ötesi boyutu” yani bilinçdışı olarak nasıl işlediği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kemalist Hegemonik Söylem, Anadolu Pop/Rock, Lacanyen Psikanaliz, İdeolojik Dikiş, İdeolojik Fantazi, Sinizm, Kinizm.

ABSTRACT

In this thesis, Kemalism is accepted as a hegemonic discourse and how Kemalism constructs the field of meaning in nation building while establishing its hegemony is analysed through the field of music. The aim of the this thesis is to conduct a discussion on the intervention of ideology in music and to reveal how ideological fantasy operates unconsciously in the Kemalist understanding of music. From this point of view, the aim of this thesis study, folds the ideological fantasy and how it reveals a kynical attitude against the dominant ideology. In this context, in this study, the Anatolian Pop/Rock music movement is considered as a short-circuit of the Kemalist hegemonic discourse; the developments that led to the emergence and rise of this movement and the musical works of the representatives of this movement are analysed in the context of Lacanian psychoanalytic method and the theoreticel framework of Laclau and Mouffe. In the study, a critique of ideology based on Lacanian psychoanalysis is carried out and so “the beyond calling dimension” of ideology, in other words how ideology operates unconsciously, has been revealed.

Keywords: Kemalist Hegemonic Discourse, Anatolian Pop/Rock, Lacanian Psychoanalysis, Ideological Stitching, Ideological Fantasy, Cynicism, Kynicism.