

68 HAREKETİ VE TÜRKİYE’DE MÜZİKAL DEĞİŞİM:
1961-1980 YILLARI ARASINDA POPÜLER MÜZİK

Zeynep Işıl IŞIK DURSUN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2022

KABUL VE ONAY

Zeynep Işıl Işık Dursun tarafından hazırlanan “68 Hareketi ve Türkiye’de Müzikal Değişim: 1961-1980 Yılları Arasında Popüler Müzik” başlıklı bu çalışma, 26.05.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal (Başkan)

Prof. Dr. Suavi Aydın (Danışman)

Prof. Dr. Özcan Yağcı (Üye)

Doç. Dr. Hakan Ergül (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Göze Orhon (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur Ömürgönülşen

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir(1).
- Enstitü/fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...ay ertelenmiştir (2).
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir (3).

26 / 05 / 2022

Zeynep Işıl IŞIK DURSUN

i

ⁱ“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” Madde 6.

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof. Dr. Suavi AYDIN** danışmanlığında tarafımdan retildeğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Zeynep Işıl IşIK DURSUN

TEŞEKKÜR

Tez yazım süresince beni destekleyen, motive edici eleştirileriyle bana yol gösteren, bu metnin geliştirilmesine değerli önerileriyle katkıda bulunan tez danışmanım Prof. Dr. Suavi Aydın'a;

Tez izleme komitemde yere alarak bu metnin gelişim sürecini yakından takip eden ve değerli katkılarını sunan Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Dr. Öğr. Ü. Göze Orhon'a; tez jürimdeki değerli katkı ve önerileri için Doç. Dr. Hakan Ergül'e;

Yeterlik jürimdeki katkıları ve sonrasında tez metnimle ilgili değerli önerileri için Prof. Dr. Aksu Bora'ya, tezim için önemli kaynaklara ulaşmamdaki destekleri için Tanıl Bora'ya;

Uzun yıllar çalıştığım Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, bana akademik hayatın kapılarını açan ve her zaman destek olan İletişim Fakültesi eski dekanı Prof. Dr. Ahmet Tolungüç'e; bana yeni fikirlerim konusunda her zaman destek olan ve ekibinin potansiyelini en iyi şekilde ortaya çıkarmasını sağlayan, ayrıca tez jürimdeki değerli geribildirimleri için İletişim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Özcan Yağcı'ya; tezimle ilgili yoğun dönemlerimi büyük anlayışla karşılayan İletişim Tasarımı bölüm başkanı Prof. Dr. Senem Gençtürk Hızal'a; iş arkadaşlığından öte dostluk ilişkisi kurduğumuz ve birbirimize her zaman destek olduğumuz, alanlarındaki bilgi birikimleriyle her zaman sorularımı yanıtlayan Doç. Dr. Ceyda Kuloğlu, Dr. Öğr. Ü. Duygu Uruk Avan, Dr. Lale Şıvgın Dünder, Doç. Dr. Pelin Aytemiz Karşlı'ya;

Özellikle Türk kültür tarihi ve ülkücü harekete dair sorularımı derin bilgi birikimiyle cevaplayan dostum yazar Misli Baydoğan'a; onunla birlikte zor zamanlarımda bana destek olan dostum Gökçen Ergüven'e;

Almanya'nın ufacık bir köyünde benim de parçası olduğum bir üflemeli çalgı orkestrası kurup, müzik icra ederken aynı zamanda müziğin tarihsel ve toplumsal bağlamını

anlatan ve çocukluğumdan itibaren bu yönde merakımın gelişmesini sağlayan Frau Tätzsch'e;

Lisans hayatımdan itibaren müzik ve sanat üzerine uzun ve yoğun sohbetler ettiğimiz, bu süreci şekillendiren dostum Doç. Dr. İtir Tokdemir Özudoğru'ya;

Bu süreçte beni her şekilde destekleyen annem E. Serpil Işık ve babam Prof. Dr. Kani Işık'a;

Tez sürecim boyunca her zaman sabırla yanımda olan, iyi ve kötü günde her anlamdaki desteğini benden asla esirgemeyen, en karanlık anlarımda bana ışık tutan biricik eşim ve dostum Burak Dursun'a;

Burada isimlerini tek tek sayamadığım ancak yollarımızın kesiştiği, beni “ben” yapan ve bu alanda üretim yapabilmemi sağlayan insanlara;

En içten teşekkürlerimle...

Zeynep Işıl IŞIK DURSUN

Nisan 2022, Hamburg

Mayıs 2022, Ankara



Gece Lila'ya...

ÖZET

İŞİK DURSUN, Zeynep Işıl. *68 Hareketi ve Türkiye’de Müzikal Değişim: 1961-1980 Yılları Arasında Popüler Müzik*, Doktora Tezi, Ankara, 2022.

Bu tez, Türkiye’de popüler müzikte siyasi söylemin en yaygın dönemi olan 1961-1980 yılları arasında üretilen müziklerde, 68 Hareketi’nin dayandığı temel kavramların popüler müziğe yansımaları ele alır. Tezin birinci bölümünde, 68 Hareketi’nin filizlendiği İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem konjonktürünün getirisi olan gençlik kültürleri ve karşıt kültürler anlatılarak Türkiye ile karşılaştırılmış, dönemin gençlik kültüründe önemli bir yer tutan popüler müziğin 68 Hareketi’yle etkileşimleri anlatılmıştır. Bu bölümde son olarak 68 Hareketi’nin teorik temelleri ve dünyadaki seyri ile hareketin temel çerçevesi çizilir. Tezin ikinci bölümü, Türkiye’de 1961-1980 yılları arasındaki popüler müziğin şekillenmesinde etkin rol oynayan kültür politikalarının çerçevesini çizer. Üçüncü bölümde Türkiye’deki 68 Hareketi’nin temelleri, öne çıkan imgeleri, hareketin toplumsal temelli cinsiyeti ve hareketin seyri; birinci elden kaynaklar ve anekdotlar kullanılarak, kronolojik bir çizgide aktarılır. Tezin son bölümü ve esas konusu olan “68 Hareketi’nin 1961-1980 Yılları Arasında Türkiye’deki Popüler Müziğe Etkileri”, Türkiye’de 1961-1980 yılları arasında yayınlanmış olan eleştirel ve/veya muhalif özellikler taşıyan popüler müzik parçalarını; parçaların lirik özelliklerinin yanı sıra görsel, işitsel ve yapısal retorik özellikleri dahilinde ele alır. Bu parçalar, ele aldıkları konular doğrultusunda “Sınıf Meseleleri, Ekonomi, Yoksulluk ve Yoksunluk”, “Başkaldırı, Umut ve Devrimi Şarkılarla Anlatmak”, “Millî Duygular”, “Toplumsal Eleştiri”, “Toplumsal Bellek” başlıkları altında incelenmiştir. Bunların yanı sıra, Batılı ülkelerdeki 68 Hareketi’nde var olan, ancak Türkiye’de izlerine belki birkaç örnek dışında rastlanmayan konulara, “Görünmeyen Konuların İzleri...” başlığı altında değinilmiştir. Bu başlık altındaki alt başlıklarda şarkılarda toplumsal cinsiyet, ırkçılık konuları ve çevre hareketiyle ilgili konuların izleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 68 Hareketi, Anadolu pop, Anadolu rock, muhalif müzik, müzikal retorik, popüler müzik, retorik analizi.

ABSTRACT

İŞİK DURSUN, Zeynep Işıl. *The 68 Movement and Musical Changes in Turkey: Popular Music Between the Years 1961-1980*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2022.

This thesis deals with the reflections of the 68 Movement on the popular music of Turkey between the years 1961 and 1980, the period in which political discourse in popular music was most visible. The first part of the thesis comparatively narrates youth cultures and countercultures shaped in the post-World War II conjuncture and in which the 68 Movement has emerged. This chapter also investigates the interactions of popular music - which had an important place in the youth culture of the period - and the 68 Movement. Finally, the basic framework, theoretical foundations and progressions of the 68 Movement around the world are drawn. The second part of the thesis outlines the cultural policies that played an active role in shaping popular music in Turkey between 1961 and 1980. In the third chapter, the foundations of the 68 Movement in Turkey, its prominent images, the social-based gender of the movement, and the progression of the movement are presented in a chronological manner using first-hand sources and anecdotes. The last chapter of the thesis, "The Effects of the 68 Movement on Popular Music in Turkey between 1961-1980", deals with the critical and/or dissident popular music pieces published in Turkey between 1961-1980, in terms of their lyrical characteristics as well as their visual, auditory and structural rhetorical features. These musical pieces are analyzed under the titles "Class Issues, Economy, Poverty and Deprivation", "Rebellion, Hope and Narrating the Revolution with Songs", "National Emotions", "Social Criticism" and "Social Memory". In addition to these, issues that existed in the 68 Movement in Western countries, but whose traces are not encountered in Turkey (except for a few examples), are mentioned under the title "Traces of Invisible Issues...". Under this title; the traces of gender, racism and environmental issues are questioned and analyzed.

Keywords: 68 Movement, Anatolian pop, Anatolian rock, dissident music, musical rhetoric, popular music, rhetorical analysis.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
GİRİŞ.....	1
 1. BÖLÜM: DÜNYADA 68 HAREKETİ: ETKİLENİMLER VE ETKİLER...18	
1.1. 68 HAREKETİ’NİN FİLİZLENDİĞİ DÖNEM	
KONJONKTÜRÜ.....	18
1.1.1. 1960’lı Yıllarda Gençlik Kültürü ve Karşıt Kültür.....	23
1.1.2. Dünyada 68 Hareketi ve Müzik.....	31
1.2. 68 HAREKETİ’NİN TEORİK TEMELLERİ.....	36
1.2.1. 68 Hareketi ve İkinci Dalga Feminizm.....	41
1.2.2. Çevre ve Ekoloji Temelli Hareketler.....	42
1.2.3. 68 Hareketi ve Radikalleşme.....	44
1.3. DÜNYADA 68 HAREKETİ’NİN SEYRİ.....	45
1.3.1. ABD.....	45
1.3.2. Batı Avrupa’da Hareketlilik.....	48
1.3.2.1. Fransa.....	49
1.3.2.2. Batı Almanya.....	51
1.3.2.3. Diğer Batı Avrupa Ülkeleri.....	54
1.3.3. Doğu Avrupa’da 68 Hareketi.....	59
1.3.4. “Batı Dışındaki” Ülkelerdeki 68 Hareketi.....	64
1.3.4.1. Afrika’da 68 Hareketi.....	65
1.3.4.2. Latin Amerika’da 68 Hareketi.....	69
 2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NE YANSIYAN KÜLTÜR	
POLİTİKALARI: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ’NDEN	
12 EYLÜL’E, KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK.....	73

2.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK (1923-1950).....	74
2.2. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK (1950-1960).....	78
2.3. İKİ ASKERİ MÜDAHALE ARASI: 1960-1980 YILLARINDA KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK.....	84
3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ.....	88
3.1. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN TEMELLERİ, ÜNİVERSİTELER VE GENÇLİK ÖRGÜTLERİ.....	88
3.2. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN ŞEKİLLENMESİ.....	95
3.3. TÜRKİYE’NİN 68 HAREKETİ’NDE RADİKALLEŞME.....	102
3.4. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN İMGELERİ.....	103
3.5. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN CİNSİYETİ.....	105
3.6. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN SEYRİ, ÖNE ÇIKAN KAMPANYA VE EYLEMLER.....	110
4. BÖLÜM: 68 HAREKETİ’NİN 1961-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DEKİ POPÜLER MÜZİĞE ETKİLERİ.....	118
4.1. SINIF MESELELERİ, EKONOMİ, YOKSULLUK VE YOKSUNLUK.....	126
4.1.1. Kırsal Yaşam ve Köylü Sorunları.....	127
4.1.2. İşçi Sınıfı ve İşçi Mücadelesi.....	138
4.1.3. Kentli Yoksulluk.....	142
4.1.4. Ekonomik Temelli Göç.....	148
4.2. BAŞKALDIRI, UMUT VE DEVRİMİ ŞARKILARLA ANLATMAK.....	150
4.2.1. “Zamansız” Sorunlar ve Eleştiriler: Geçmiş Yüzyıllardan 1960’lar ve 1970’lere.....	150
4.2.2. 1960’lar ve 1970’lerden Geleceğe Doğru... ..	151
4.2.3. Devrime Çağrı.....	158
4.2.4. Halkı “Uyandırmak” ve Aydınlanma.....	162
4.3. MİLLİ DUYGULAR.....	172
4.3.1. Şarkılarda Anadolu Kavimleri ve Türk Boyları.....	173

4.2.2. 1960’lar ve 1970’lerden Geleceğe Doğru...	151
4.2.3. Devrime Çağrı.....	158
4.2.4. Halkı “Uyandırmak” ve Aydınlanma.....	162
4.3. MİLLİ DUYGULAR.....	172
4.3.1. Şarkılarda Anadolu Kavimleri ve Türk Boyları.....	173
4.3.2. Kurtuluş Savaşı Kahramanlıkları.....	181
4.4. TOPLUMSAL ELEŞTİRİ.....	184
4.5. TOPLUMSAL BELLEK.....	191
4.5.1. Devrimci Mücadele ve Eylemler Üzerine.....	192
4.5.2. Devrim Yolunda Ölümsüzleşmek.....	193
4.5.3. Hapishaneden Seslenenler.....	196
4.5.4. Şarkılarda Siyasi Figürler.....	200
4.6. GÖRÜNMEYEN KONULARIN İZLERİNİ ARAMAK.....	201
5.6.1. Kadınlara Dair bir Hareketin Görünmezliği ve Şarkılarda Toplumsal Cinsiyet.....	202
5.6.2. Şarkılarda Irkçılık Konusu: “Arap Kızı Camdan Bakıyor”.....	214
5.6.3. Çevre Hareketleri: “Doğaya, Dünyaya Hükmeden” İnsan.....	219
SONUÇ.....	220
KAYNAKÇA.....	228
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	239
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	241

GİRİŞ

Bu tez, Türkiye’de popüler müzikte siyasi söylemin en yaygın dönemi olan 1961-1980 yılları arasında üretilen müziklerde, 68 Hareketi’nin dayandığı temel kavramların popüler müziğe yansımalarını ele alır. Tezin cevaplamayı amaçladığı bazı sorular şunlardır:

- 1) Dünyada farklı biçimlerde yerele eklemlenen ve kültürel yaşamı değiştiren 68 Hareketi’nin Türkiye’deki müzikal yansımaları nasıldır?
- 2) Dönemin muhalif müzikal parçaları hangi kavramlardan beslenir, bu parçalarda hangi kavramlar ön plandadır? Bu kavramlarla Türkiye’deki 68 Hareketi’nin bir okuması yapılabilir mi?
- 3) Dönemin ilgili halk müziği ve pop şarkıları arasında ne gibi benzeşmeler ve ayrışmalar vardır? Bu neye işaret eder?
- 4) Popüler kültür aynı zamanda muhalif bir damar barındırabilir mi? Yoksa gerçekten sadece evcilleştiren bir rol mü üstlenir?

Bir toplumun belirli bir dönemdeki sosyal ve kültürel konjonktürünü anlamak için, o toplumun müzikal sürecini ele almak önemlidir. Zira müzikal süreçler, müziğin çıktığı toplumun kültürel değerlerini yansıtır (Madrid, 2008) ve aynı zamanda bu değerleri yapılandırır (Garrett, 2008). Müzik, bir topluluğun işaretidir ve topluluğun özelliklerini belirleyen inançlar, varsayımlar, bağlılıklar gibi temel yapıtaşlarını dışa vurur. Bu sayede müzik, toplumun ortak yönlerinin oluşturulduğu ve keşfedildiği bir iletişim alanı oluşturur (Mattern, 1998: 15). Bunun yanında müzik, içinden çıktığı topluluğun estetik değerlerin dışavurumudur. Bu estetik değerler geçmişten gelen tarih, kültür ve coğrafya ekseninde şekillenen etnik ve/veya otantik kültürel bir anlayış olabileceği gibi; çeşitli sosyal, siyasi, politik söylemlerin, tavır ve yaşam tarzlarının bir araya getirdiği alt kültürlerde bu öğelerin şekillendirdiği estetiğin dışavurumu biçiminde de şekillenebilir. Bu bağlamda müzik, toplumsal dinamiklerin yansımalarını barındıran kültürel bir çıktıdır. Müzik hem bireysel hem de kitlesel düzeyde bir etkiye sahiptir. Attali (2005: 45-46), müziğin neandertal dönemlerden beri çeşitli ayinlerde, törenlerde ve ritüellerde, “endişe giderici” ve “onurlandırıcı” (*a.g.e.*: 50) bir öğe olarak kaçınılmaz biçimde yer aldığını hatırlatır. Toplumsal hareketlerde müziğin etkin bir rolü vardır. 68 Hareketi

özellikle üniversiteli gençler arasında yaygınlaşmış, hareketin öznelinin doğası gereği müzik bu süreçte önemli bir rol oynamıştır.

Sanat müziğini¹ temel alan Batılı bir yaklaşımla müzik, sesleri (tonları) ve tınıları belirlenmiş olan ancak zaman ve mekâna göre değişiklikler gösterebilecek olan estetik anlayış doğrultusunda şekillenen kurallara göre bir araya getirmenin, düzenlemenin sanatıdır. Batı müziğinin bugün dayandığı armoni ve melodi biçimlerinin temeli ise tıpkı Batı felsefesi gibi Eski Yunan'a dayanmaktadır (Gilbert & Pearson, 1999: 39). Bu dönemden günümüze ulaşan müzik yazınları oldukça sınırlı kalmakla beraber, dönemin felsefi yazınlarından müzik konusunda fikir edinmek mümkündür. Platon (2005: 88-90), ideal devletini tanımlarken müziğin gücünden ve toplumu etkileme potansiyelinden büyük bir temkinle bahsederken, hocası Sokrates ile bu doğrultudaki diyaloglarını paylaşır. Platon'un ideal devletinde çoğu müzik türüne yer yoktur. Ona göre yumuşak ve rahatlatıcı müzik türleri, toplumu sarhoşluğa ve avareliğe teşvik edicidir. Sokrates de müzik konusunda muhafazakârdır ve yapısal olarak basit, fazla melodik olmayan, yalnızca militer cesarete, kişisel disipline ve ağır başlılığa teşvik edici müziklerin var olması gerektiğini savunur. Platon ve Sokrates'e göre müziğin fiziksel zevkle birleşmesi, onu gözden düşürür. Hatta Sokrates'e göre müzikte melodiden ziyade sözler ön planda olmalıdır; melodi halihazırdaki sözlere uyumlu biçimde düzenlenmelidir ve var olan bir melodiye sonradan söz yazılmamalıdır.

Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisyenlerinden aynı zamanda müzikolog olan Theodor Adorno (2004), kültür endüstrisindeki monopol yapının ürünü olan, satış temelli içi boşaltılmış kültür ürünlerinin insanı gerilediğini söyleyerek kültür endüstrisi tarafından aptallaştırılmış kitlelere sunulan müziğin içinin boşaltılmışlığından yakınır. Ona göre kapitalist sistemin bir çıktısı olan kültür endüstrisi, müzik dinleme pratiklerinde (ve diğer kültürel alanlarda da) gerileyen bir kitle oluşturarak aptallaşmış bir toplum yaratır. Müziğin sanat için var olması gerektiğini savunan Adorno için virtüözlük kaçınılmaz bir gerekliliktir ancak teknolojik gelişmeler, oluşabilecek kusurları örterek virtüözlük gerekliliğini ortadan kaldırmıştır. Bununla beraber popüler müziğin dinleyici kitlesi,

¹ Besteci (*compositeur*) denen kişilerin yaratıcı bir bilinç içinde verdikleri yapıtların tümü. Bu yapıtlar, Avrupa'da 10. yüzyıldan bu yana görülür (Mimaroglu, 2017: 15).

üretile basitleştirilmiş ve “kötü” müziğe bağlı olarak gerilemiş bir kitledir. Müziğe sanatsal ifadenin üstün bir aracı olarak yaklaşan Adorno ve Horkheimer’in (1997) eğlence ve zevk ile ilgili görüşlerinin kendi dönemlerindeki eleştirel ve muhafazakâr konumu, Platon ve Sokrates’inkiyle benzerlik taşır:

“Zevk, hiçbir şey hakkında düşünmek zorunda kalmamak, ızdırap gösterildiğinde bile onun varlığını unutmak anlamına gelir. Temelde bu acizliktir. Bu bir kaçıştır; iddia edildiği gibi acınası bir gerçeklikten değil, kalan son direniş niyetinden bir kaçıştır. Eğlencenin vadettiği özgürleşme; tefekkür ve inkârdan arınmadır.” (Adorno ve Horkheimer, 1997: 144)².

Adorno’ya göre kültür endüstrisi kaçınılmaz olarak sanat yapıtının içini boşaltarak onu metalaştırır, monopol ise sanatı yaralar (2004). Onun için sanat, kendi bağlamı içinde var olmalı; bu bağlamda müzik, müzik uğruna var olmalıdır. Hanns Eisler’den yapılacak bir alıntı ise Adorno’nun bu yaklaşımına cevap niteliğindedir:

“Müzik malzemesinin kendiliğinden ve soyut gelişimine dayanan kuramcılar, bir şeyi unutmuşlardır: müzik, insanlar tarafından insanlar için yapılır. [...] Müzik, sınıf kavgaları içinde gelişir, çünkü sınıf kavgaları her türlü üretkenliğin kaynağıdır. Müzikte bu, ideoloğun kavramakta güçlük çekeceği kadar daha ince ve karmaşıktır. Müzik malzemesinin kendi başına bir gelişimi yoktur. Yalnızca toplumla çelişki dolu ilişkisi içinde gelişir müzik.” (Onay et al., 2006: 67).

1960’lı yıllardan itibaren İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünün gelişmesiyle, popüler müziği Frankfurt Okulu’nun popüler kültür tartışmalarında olduğu gibi “içleri tamamen boşaltılmış, aptallaştırıcı kitle örüntüleri veya kitlesel pazarlama ürünleri”ne indirgemeyen, aksine popüler kültürün toplumları anlamak adına değerli bir alan teşkil ettiğini savunan yaklaşımlar doğmuştur. Bu ekolün kurucularından Stuart Hall’a (1981) göre popüler kültür, toplumsal değişimlerin sürekli müzakereler dahilinde gerçekleştiği temel yerdir. Pratt (1990) ise popüler kültürü; çeşitli gerilim ve çatışmalar sonucunda tercihlerin dönüşüme uğradığı bir süreç olarak tanımlar. Jackson (2009: 8-9), popüler kültürün özellikle genç kitlelerde; ebeveynlerinin seçtiği sosyalleşme araçlarından, geleneksel kurallardan, süregelen uzaklaşmayı ve kendi aralarında ortak değerlerle bir kültür oluşturmayı sağladığını hatırlatır. Bu bağlamda popüler kültür bir sosyalleşme

² İngilizce’den çeviren: Işık Dursun.

aracıdır ve yapısal özellikleriyle popüler müzik, özellikle genç kitlelerin ortak değerlerle oluşturdıkları gençlik kültürlerinde önemli bir yere sahiptir.

Popüler müziğin yanı sıra tamamlayıcı yan ürünlere de sahip bu kitlesel endüstri ürünleri, büyük şirketler ve tüketici arasında kurulmuş simbiyotik bir ilişkide, karşılıklı bir hegemonya içinde bir döngüdedirler. Kitlelere pazarlanan bu ürünler popüler kültür çalışmalarının ilk dönemlerindeki yaklaşımlara paralel olarak içi boşaltılmış, sanatsal değeri olmayan seri ürünler gibi görünmekle beraber; çoğu ortalama dinleyicinin ifade etmekte zorlandığı duyguları ifade ederek onlarla duygusal bir bağ kurarlar. Bunun yanında, aynı zamanda tüketici olan dinleyicinin kendini ifade etmesini, bazen kendini kolektif bir grup içinde tanımlamasını da sağlayarak onlarla özelleşmiş bir bağ kurar.

Burada, metnin ilerleyen kısımlarında kullanılacak popüler müzik kavramına açıklık getirmek gerekir. Pek çok dilde benzer ses yapısına sahip “popüler” kelimesinin kökeni Latince’de “halk” anlamına gelen *populus* kelimesine dayanır. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük’te³ “popüler” kelimesi, şu şekilde tanımlanmıştır:

- “1. *sıfat* Halkın arasında yaşayan motiflere, öğelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan.
- 2. *sıfat* Herkesçe tanınan, bilinen.”

Popüler kelimesinin yaygın olarak kullanılan “halkın zevkine uygun” anlamı, popüler kültürün tüketim odaklı formlarıyla örtüşür. Günümüz müzik endüstrisinde; müziğin yapısal özellikleri, içerdiği mesaj, tavır veya özgün olarak ortaya çıktığı bölge göz önünde bulundurularak kategorilere ayrılmış pek çok farklı tür ve alt tür karşımıza çıkmaktadır: rock, pop, caz, dans, hip-hop, rap, Latin, New Age, Batı hakimiyetindeki global popüler müzik endüstrisi tarafından ötekileştirilmiş “dünya müzikleri” (Keltik, Afrika, Uzakdoğu, Hint, Klezmer, Polka, ...) ve daha nice... Bu türler, müzik endüstrisinde belirli ürünlerin doğrudan hedef tüketiciyle buluşmasına yarayan, bireylerin kimi zaman türler veya alt türler üzerinden kolektif kimlikler kurmasını ve altkültürlere aidiyet hissetmesini sağlayan, isimlendirmeleri müziğin yapısal (downtempo, bossa nova, trip-hop...), politik konumlanma (protest), söylem ve tavır (riot grrrl, anarcho-punk, reggae...), fiili (caz,

³ Kaynak: www.tdk.gov.tr (Erişim tarihi: 30 Ocak 2017).

psychedelic, EDM, trance...), veya bölgeye özgü baskın yapısal özellikleri (Latin, Afrika, Balkan müzikleri...) göz önünde bulundurularak düzenlenmiş, tüketicinin ve pazarlamacının işini kolaylaştıran bir ayırmadır.

David Rowe (1996: 38-39), “pop” kavramını çağdaş gençlik müziğini betimlemek anlamıyla kullanır ve bu müziğin plak şirketlerinin kültür üretimi ideolojileri doğrultusunda şekillendiği üzerinde durur. Manuel’e (1988: xvi) göre ise *popüler müzik* kitlesel olarak üretilen ve satışa sunulan, biçimi ve içeriği kitle medyasıyla yakın ilişki içinde evrilen ticari müzik anlamına gelir. Shuker (2001), popüler müzik endüstrisinde türlerin işlevsel olarak insanlar tarafından, insanlara dair, insanlar için üretilen yerel ‘folk’ ve plak şirketlerinin listelere yönelik, kâr amaçlı piyasaya sürdükleri ürünler (pop) olarak ayrıldığını belirtir. Niceliksel bir yaklaşımla ‘popüler’ kavramı, endüstri dahilindeki kitlesel üretimde satış, reklam, tüketicinin geri bildirimi, medyada yer alma oranı, talep ve çekicilik gibi kavramlar üzerinden açıklanabilir. Popülerlik, buna göre nitel bir yaklaşımla ürünün ne kadar tüketilebilir olduğu ve kâr getirisi üzerinden hesaplanabilir. Shuker (2001), popüler müziği anlamak için popüler kültürün doğası ve üretimi, sosyal alımlama ve tüketim biçimleri, kültürel hiyerarşiler ve beğeni/zevk politikalarını göz önünde bulundurmanın gerekliliğini vurgular. Popüler müzik, ortaya çıktığı dönemden itibaren kültürel çalışmalar, iletişim bilimleri, müzikoloji, tarih, sosyoloji ve cinsiyet çalışmaları gibi akademik alanların da çalışma konusu olmuştur.

Mattern’a (1998: 18) göre müzik, bir toplumun sicil kaydı olarak da işlev görür. Ona göre, farklı bir toplum yahut topluluğa ait müzikleri her ne kadar onların deneyimlediği biçimde deneyimleyemesek de (zira kültürel artifaktları deneyimlemede kültürel birikim önemli bir faktördür), yine de o müzikten o toplumla ilgili öğrenecek şeyler vardır. Mattern (*a.g.e.*), bazı müzikologların bu görüşe karşı çıkarak müziğin anlamının katı biçimde biçimsel ve yapısal olduğunu, anlamın yalnızca seslerin birbiriyle olan ilişkisinde var olduğundan tarihsel bağlamının dışında da anlaşılabilceğini savunduğunu belirtirken; kendi tarafında müziğin anlamının tarihsel ve kültürel bağlamlarla oluşturulduğunu savunur. Popüler müziğin metni – yani parçanın yapısı, tınısı ve lirik içeriği – parçanın politik önemini anlamak için elbette önemlidir, ancak yeterli değildir. Müziğin lirik metni elbette anlam bakımından zengindir ve toplumsal bağlamdaki içeriği açısından

incelenmeye uygundur. Ancak, müzikteki politik anlam yalnızca lirik metinle sınırlı değildir. Popüler müzik; üretim, tüketim ve kullanım süreçlerinde doğrudan ve dolaylı olarak yer alan kişiler ve kurumları da içeren bir sosyal bağlamda işler. Mattern (1998: 16), müziğin kullanım alanlarının ve eriştiği kitlenin genişlediği anda farklı bireylerin ve toplulukların müziği farklı biçimlerde kullandığını, buna bağlı olarak farklı anlamların oluşturulduğunu; bununla beraber bu anlamların paylaşıldığı, tartışıldığı ve değiştiği bir iletişim platformu oluştuğunu bizlere hatırlatır. Bu tezde, kültürel bir artifakt olan ve çoğunlukla lirik metne sahip popüler müzik örnekleri, müziğin üretildiği ve/veya icra edildiği tarihsel ve kültürel bağlamda incelenecek; dünyada ve Türkiye’de dönem konjonktürü ve *zeitgeist* göz önünde bulundurularak hermenötik çerçeveden yorumlanacaktır.

Türkiye’de örneklem olarak müzikal parçaları ele alarak yapılan akademik çalışmalar, şimdiye dek iki ana yaklaşım altında toplanmıştır. Bunlardan ilki; etnomüzikolojik yaklaşımla, müzikal parçaların yapısal özelliklerinin yanında kültürel, sosyal, ekonomik, bilişsel, coğrafi, biyolojik boyutlarını da ele alır ve yerel etkileşimlerini inceler. İkincisi ise; toplumbilim alanlarında sıklıkla kullanılan, parçanın müzikal özelliklerini dışarıda bırakarak yalnızca lirik özelliklerini ele alan içerik çözümlemeleri ve semiyotik çözümlemelerdir⁴. Ancak müzikal parçalar yalnızca sözlerden ibaret olmadığı gibi, bir parçanın ilettiği mesajı anlamak için yalnızca sözleri incelemek yeterli değildir. Müzikal bir parçada lirik özelliğin yanı sıra, parçanın bütününe anlam kazandıran pek çok farklı etken vardır. Attali (2005: 37), her müziğin transkripsiyon gerektiren simgesel özellikler barındırdığını; Ferdinand de Saussure’ün müzikte bir “gösteren” ve “gösterilen” olduğunu imleyen “Herhangi bir fikrin bir ses dizisi ile ilişkilendirilmemesi için bir neden görmüyoruz” ve Jacques Derrida’nın “Lisandan önce müzik olmaz” sözlerini hatırlatarak vurgular.

Çoğu insanın müzikle olan ilişkisinde, duygusal deneyim de önemli yer oynar (Juslin ve Sloboda, 1999a: 3). Gilbert ve Pearson (1999: 39), “Müziğin etkisinin doğası nedir? Bu etkiler nasıl sağlanır?” sorularına cevaben iki farklı yaklaşım sunar. Bunlardan ilki,

⁴ ABD’de yapılmış olan, popüler müzikte anlam çalışmaları üzerine kısa bir tarihçe için bkz. (Jackson, 2009: 14-16).

müziğin bir anlam üreticisi olarak ele alınabileceğidir. İkincisi ise müziğin, anlamlar barındırmanın yanı sıra sözel anlamlar üzerinden açıklanamayacak bir etkilenim (*affect*) de oluşturduğudur. Yazarlara göre bu, müziğin sözsüz etkisidir. Mattern (1998: 17) ise dinleyicilerin müziği bedenleri ve ses dalgalarıyla deneyimlediğini ve müziğin doğrudan fiziksel olarak eden bir sanat dalı olduğunu belirtir. Ona göre bu fiziksellik, müzisyenlerin hislerini dinleyiciyle doğrudan paylaştıkları seslere dönüştürmesini sağlar. Hatta bu fiziksellik müziğin lirik bir metne ihtiyaç duymadan, sezgisel ve dolaysız olarak deneyimlenmesini sağlar. Mattern'e göre müzikte lirik içerik fikirlerin iletilmesini sağlarken; müziğin fiziksel ve etkileşimsel boyutları, müziğin bir iletişim biçimi olmasında önemli rol oynar (1998: 17-18). Eyerman ve Jamison (1998: 139), popüler müziğin kolektif bir dışavurum aracı olduğunu belirtir. Bu kolektif dışavurum, 50'li yıllardan itibaren toplumun daha geniş katmanlarına nüfuz etmiş ve dünyaya yayılan etkileri 1970'ler ve 1980'lerde de devam etmiştir. Mattern, ABD'nin 1960'lı yıllarından verdiği örneklerle Woodstock Festivali gibi dev konserlerden küçük ev toplantılarına ve okul danslarına, bir gençlik kültürü ve hareketi için farklı iletişim arenalarının oluştuğunu ve hareketin yeniden üretildiğini belirtir. Bu gibi arenalarda müziğin yanı sıra konuşma, karşılıklı etkileşim ve dansla gençliğin kendilerini ifade edebildiği ve diğerleriyle özdeşleşebildiği, bireylerin kendileriyle ortak özellikler taşıyan diğer bireylerle bir grup oluşturabilirler (Mattern, 1998: 16). Müzik hem duygusal hem de fiziksel bağlamda topluluklarda kolektif kimlik yaratmaya yardımcı olur ve topluluğu güçlendirir (Eyerman ve Jamison, 1998: 45). Daha da genişletirsek; bu dinleyiciler daha önce fiziksel olarak ortak platformlarda buluşmasalar dahi, ortak bir kimlik ve deneyimler etrafında birleşerek bir cemaat oluştururlar. Müziğin etkileşimsel boyutu, 68 Hareketi'nin eylemlerinde de kendini gösterir. Çoğunluğu üniversite öğrencisi gençlerden oluşan hareketin öznelinin doğası gereği müzik, hareketin içinde doğrudan ve dolaylı olarak rol oynamıştır. Müzik, hem topluluğu motive etmek ve dinamiğini sağlamak, hem de harekete bağlı dönem konjonktürünü yansıtarak bunun popüler kültür aracılığıyla daha geniş kitlelere iletilmesini ve toplumsal bellekte yer almasını sağlamıştır.

Mattern (1998: 20) bunların yanında elbette ki alımlayıcının müziğe, müziğin yaratıcısının niyeti dışında anlamlar yükleyebileceğinin de göz önünde bulundurulması

gerektiğini belirtir⁵. Mattern (1998: 20) farklı kültürlerin veya kulağın alışık olmadığı müzik türlerinin alımlayıcıya olan etkileri üzerine yaptığı incelemede; alımlayıcıyı yüzeysel olarak bu farklı türdeki müziğe maruz bırakmanın yabancılaşmaya neden olabileceğini söyler. Bu durumda, müziğin iletişimsel kabiliyeti için toplumun aşına olduğu öğeleri kullanmak önemlidir. Türkiye’de Anadolu pop ve Anadolu rock müziğin toplumun geniş bir kitlesi tarafından benimsenmesinin belki de en önemli nedeni, Batılı tınısına rağmen topluma aşına gelen melodiler ve hikâyelerle örülü müzikal metinlerinden kaynaklıdır.

Saint-Dizier (2014: 42) müziğin, dilin tüm araçlarını kullanan bir sistem olduğunu vurgular; bu araçları düşük seviyede ses, perde, armoni, süre; yüksek seviyede ise tema oluşumu, müzikal gelişim ve söylem olarak tanımlar. Bir parçayı oluşturan tüm bu olguların arasından yalnızca lirik özellikler seçilip ele alınarak yorum yapıldığı takdirde; parçaya anlam kazandıran, dinleyici üzerinde duygu yaratan diğer tüm özellikler göz ardı edilmiş olur. Hali hazırda var olan bir müzikal parçaya icracının getirdiği yorum ve kullandığı enstrümanlar, parçanın etkisini ve buna bağlı olarak parçaya yüklenen anlamı değiştirir. Anadolu pop ve Anadolu rock akımlarının ilk yıllarında halk ezgilerinin Batılı popüler müzik enstrümanlarıyla yeniden yorumlanması, başlı başına dönemin ruhunu yansıtan politik bir anlam içerir. Özellikle popüler müzik parçalarında, anlam içeren olguların arasına performans da girer. Retorik analizinde önemli bir faktör; ethos değeri altında incelenecek olan performanstır. İracının dış görünüşü, mimikleri, tavrı, performans esnasındaki vurguları, parçayı yorumlama biçimi, izleyiciyle olan ilişkisi, performansa dahil olan ve icracının dinleyici üzerinde etkisini ve ikna kabiliyetini etkileyen bileşenlerdir. Kimi zaman, müzikal parçaların hedef kitleye iletim aracı olan albümlerin, bu kitleyle görsel iletişimini sağlayan kapakları da bu işin içine girer. Bir müzikal parçanın yarattığı etki, tüm bu etmenlerin toplamıyla oluşur. Tezin

⁵ Mattern, farklı bağlamlarda farklı anlamlar yüklenmesiyle ilgili olarak, Simon Frith (1984) ve David James (1989)’in çalışmalarında, ABD’li müzisyenler The Rolling Stones, Grateful Dead, Jimi Hendrix gibi isimlerin kimi şarkılarının hem Vietnam Savaşı karşıtları için hem de Vietnam’daki Amerikan askerleri için birlik, dayanışma ve coşku kaynağı olduğunu vurguladıkları örneği verir. Bunlara ek olarak Vietnam savaşında askerler “2000 Light Years from Home” (Rolling Stones), “We Gotta Get Out of This Place” (Porter Wagoner) ve “Leaving on a Jet Plane” (Peter, Paul and Mary) parçalarıyla şarkı yazarlarının muhtemelen amaçlamadıkları biçimde anlamlar yükleyerek, bunları coşku ve dayanışma kaynağı olarak kullanmışlardır.” (Mattern, 1998: 20).

örneklemindeki müzikal parçalar mümkün olduğunca bu özellikler göz önünde bulundurularak incelenecektir. Bu da bu tezi özgün kılan özelliklerden birisidir.

1961 ve 1980 yılları arasında Türkiye’de müzik endüstrisi hızlı bir gelişim göstermiş ve farklı türlerden sayısız plak piyasaya sürülmüştür. Bu geniş dönem içerisinde yayınlanan tüm plaklara erişim imkânı olmadığı gibi, müzikal çıktılarının yalnızca bir bölümü tezin inceleme kapsamına girecek özellikleri taşır. Bu inceleme kapsamında; öncelikle başlı başına bir tür olarak politik bir anlam barındıran ve çoğunluğu Anadolu pop ve Anadolu rock türünde popüler müzik icra eden sanatçılar listelenmiş ve bunların müzikal parçalarının tamamı dinlenmiş, albüm ve lirik incelemeleri yapılmıştır. Ardından, bu sanatçıların icra ettiği, dönemin politik ruhunu yansıtan parçalar seçilerek, bunların lirik, görsel ve ilgili yerlerde müzikal retorik bağlamında incelemeleri yapılmıştır. Bunların yanında, ele alınan popüler müzik sanatçıları tarafından bestelenen ve toplumsal belleği tazeleyen ve/veya 68 Hareketi’ne bağlı eylemlerde motivasyon amacıyla sıklıkla kullanılan marşlar, lirik metinleri ve bağlamsal özellikleri ele alınarak incelenmiştir.

Bu tezde 1960-1980 yılları arasında yayınlanmış, dönemin özelliklerini taşıyan ve 68 Hareketi’yle etkileşim içinde olan seçili müzikal parçalardan oluşan bir örneklem ele alınacağından, örneklem miktarı oldukça fazladır. Bu durum göz önünde bulundurularak tez kapsamında ele alınan tüm parçaların yayınlandığı 45’liklerin kapaklarının görsel çözümlemelerini yapmak, başlı başına bir araştırma konusu olacaktır. Yine de, dönemin özelliklerini taşıyan ve hareketle olan etkileşimi doğrudan yansıtan, seçili görseller de bu araştırmanın kapsamına girecektir. Albüm görsellerinin yanı sıra sanatçının “imajı”, görsel olarak kendini nasıl temsil ettiği, buna bağlı olarak beden jestleri de ele alınması gereken bileşenlerdir. 1960’lı yılların başlarında popüler müzik sanatçıları ağırlıklı olarak Batılı bir görünüme sahiptir. İlerleyen yıllarda ise Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin yaygınlaşmasıyla beraber tıpkı müziklerinde olduğu gibi müzisyenlerin dış görünüşlerinde de bir sentez fikri öne çıkmaya başlamıştır. Aşıklar ve halk ozanları ise genellikle popüler müzik sanatçılarının güttüğü türde bir imaj kaygısı gütmekten yerelde giydikleri günlük, kimi zaman geleneksel kıyafetlerle izleyici karşısına çıkarlar. Aşıklar ve halk ozanları imaj kaygısı gütmekten geleneksel bir dış görünüme sahipken, popüler müzik alanındaki icracılar belirli imgeleri imaj kaygısıyla sıkça kullanır. Özellikle

Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinde, imaj kaygısıyla yerelden ödünç alınan kimi imgeler ve söylemler, bu imgelerin ve söylemlerin bir kısmını popülerleştirerek evcilleştirmektedir.

Müziyenin kimliğı, duruşu, siyasi tavrı da retorığının bir parçasıdır ve izleyiciler üzerindeki etkisi üzerinde önemli bir faktördür. Müziyenlerin, biletli konserler dışında yer aldıkları veya destekledikleri platformlar, kuruluşlar ve organizasyonlar da müziyenin tavır ve kimliğıyle ilgili mesajlar taşır ve retorığın içinde ele alınmalıdır. Örneğın kimi müziyenler, biletli konserlerin yanı sıra politik kaygının öne çıktığı eylemlerde veya dayanışma gecelerinde de sahne alarak politik kimliklerini öne çıkartırlar. Elbette, politik eylem ve dayanışma gecelerinde aktif olarak yer almayan popüler müziyenlerin politik öneminin küçümsenmemesi gerekir. Örneğın Cem Karaca gibi, geniş kitlelere konserler verirken siyasi duruşunu da güçlü biçimde ifade eden isimler, popüler kültür içerisinde müzikal retorik vasıtasıyla politik söylemi yeniden üretmeleri açısından önemlidir. Bu müziyenler, politik söylemi popüler kültür içerisine entegre ederek bu söylemin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlar.

Bu tezde sıklıkla kullanılan “parça” terimi, “müzikal parça” anlamında kullanılmaktadır. Tezde ele alınan kimi müzikal parçalar türkü, kimileri şarkı, kimileri ise enstrümantal yahut lirik okuma gibi farklı kategorilere girdiğinden, bunların tamamını “şarkı” olarak adlandırmak yanlış bir genelleme olacaktır. Bundan ötürü ele alınan müzikal örneklerin tamamını kapsaması adına “parça” olarak nitelendirmek uygun görülmüştür. Yine tezde sıklıkla geçen “albüm” terimi, içinde müzikal parçaların da dahil olduğu, çeşitli sesli dinletilerin toplu halde yer aldığı uzunçalar plaklar için kullanılmıştır. “45’lik” terimi ise içinde 2-4 arası parçanın sığdığı, dinleti süresi daha kısa olan plakları temsil etmektedir. “Yeniden yorumlama”, literatürde kimi zaman İngilizce temelli “cover” kelimesiyle betimlenen, var olan bir müzikal parçanın farklı bir icracı tarafından, belki kimi farklılıklarla yeniden yorumlanmış haline verilen addır.

İngilizce’de “*psychedelic rock*” olarak bilinen müzik türünün Türkçeleştirilmiş hali, Türkiye’de halk ağzında ve kimi literatürde⁶ “saykodelik rock” olarak geçer. Bu isim, “psychedelic rock” teriminin Türkçe okunuşuna kolaylık oluşturması ve tahminen “psychedelic” kelimesinin, hatalı biçimde İngilizce’de psikopat anlamına gelen “psychopath”ın kısaltması olan “psycho” ile bağdaştırılmasından ötürüdür. Ancak kelime kökenleri ele alındığında, söz konusu “saykodelik” kavramını hiçbir zaman doğru bulmamakla beraber, kelimenin Türkçe karşılığı olan “sanrısız” kavramının da psychedelik rock etkisini tam olarak vermediği kanısındayım. Bu sebeple, tıpkı İngilizce’deki “jazz” kelimesinin Türkçe karşılığı “caz” tercümesinde olduğu gibi kelimenin orijinaline sadık kalarak ancak Türkçe bir tını ekleyerek, “psikedelik rock” olarak adlandırılmasını doğru buluyorum. Bu tezde de orijinali “psychedelic rock” olarak adlandırılan müzik türü “psikedelik rock” olarak tanımlanmıştır. “Rock” terimi ise Türkçe’nin de dahil olduğu pek çok dilde 60 seneyi aşkın bir süredir değişmeyen kalıplaşmış bir müzikal ve kültürel terim olduğundan, 1990’lı yıllarda kimi medyada “rak” biçiminde kullanımı yaygınlaştırılmaya çalışılmasına rağmen bu kelimeyi Türkçeleştirme çabasına gidilmemiştir.

Tezin yöntemine gelince; bu tezde ele alınan müzikal parçalar, şarkı sözleri, albüm kapaklarında yer alan görsel ve metinsel öğeler; retorik çözümleme yöntemi ile, kimi zaman müzikal retorik çözümleme yönteminden de yararlanılarak analiz edilmiştir. Retorik, özünde ikna ile ilgilidir. Günümüzde kullanılan retorik kavramının temellerini atan Aristoteles’e göre; alımlacıyı ikna etmek adına ethos, pathos ve logos kategorileri altında üç çeşit argüman üretilir. Ethos, dinleyicilerin argümanların gücü ve geçerliliğinden bağımsız olarak konuşmacıya güvenebilmesi için gereken unsur ve tutumları içerir. Karizma, tavırlar, dış görünüş, mimikler ve jestler bu kategori altındadır. Pathos, icracının izleyicisi üzerinde geliştirmesi gereken duygu ve hisler gibi unsurları içerir. Logos ise, argümanın kendisiyle ilgilidir. Logos, tartışmanın argümantasyonunu inşa eder, mantık ile ilgilidir, icracı logos vasıtasıyla tartışmanın yapısını bir gösteri gibi görünecek şekilde düzenleyen mantıksal kuralları takip eder (Saint-Dizier, 2014: 7-9).

⁶ Bkz. Erkan, Güven Erkin (2014). “Türkiye Rock Tarihi 1 – Saykodelik Yıllar”. İstanbul: Esen Kitap. Erkal, kitabında “saykodelik” kelimesini Türkiye’deki sokak ağzını temel alarak kullandığını anlatır (s. 7).

Bu tezde başlı başına bir iletişim aracı olarak ele alınan müziğin, kendine ait söylemsel unsurları vardır. Müzik, iletişimde önemli bir yere sahip olan güçlü bir ikna aracıdır. Saint-Dizier (2014:12), ethos ve pathos öğelerinin müziğin doğasında kendiliğinden var olduğunu belirtir ve bu bağlamda müziğin alımlayıcıyı etkilemek için son derece güçlü bir araç olduğunu vurgular. Retorikte var olması gereken üç ana bileşen olan 1) konuşma ve içerik, 2) konuşmacı (icracı), onun profili ve postürü (jest ve mimikleri, sesi, tonu vb öğeler), 3) profesyonel ve psikolojik profiliyle izleyici/dinleyici bileşenleri; müzikal retorikte de bulunur. Bunun yanında “konuşmacı” veya iletici, eserin sahibi olmayabilir ancak iletici olan icracının kimliği de önemlidir, zira icracı esere dair besteciden daha farklı bir görüşe sahip olabilir (Saint-Dizier, 2014: 7). Bu durumda, yorumculuk işin içine girer. Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinde de kimi zaman hali hazırda var olan halk ezgileri yeniden yorumlanarak, icracının kimliğiyle birleştirince dönem konjonktürü bağlamında yeni anlamlar kazandırılmıştır. Örneğin Selda Bağcan’ın 1971 yılında ard arda 45’liklerde “Mapusanede Mermerden Direk” ve “Mapusanelere Güneş Doğmuyor” adlı halk ezgilerini Anadolu pop tarzında yorumlaması; o esnada hapisanede olan, 68 Hareketi’nin önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş ve arkadaşlarına gönderme yaptığı gerekçesiyle sanatçının uzun süre TRT’den menedilmesine sebep olmuştur.

Müzikal retorik’in temelleri Ortaçağ’a dayanır⁷. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik hitabetin kavramları ve terminolojisi, müzik teorisyenlerinin yazınlarını önemli ölçüde etkilemiştir (Wilson, 1995; aktaran Wilson, Buelow, Hoyt, s. 5). Alman müzik teorisyenleri bu dönemde *musica poetica* türü altında retorik ilkeleri müzikal kompozisyonun gücüyle birleştiren müzik eğitimlerine imza atmış; onu takip eden iki yüzyıl boyunca yapılan çalışmalar Alman müzikal teori geleneğinin temellerini oluşturmuştur (Wilson, Buelow, Hoyt, s. 5). Retorik ve müzik arasındaki yakın ilişki, özellikle Barok dönemde iyice görünür hale gelmiştir. Retorik’in temellerinden ilhamla, müziğin temel unsurları da bu bağlamda etkilenmiştir (*a.g.e.*, s. 1).

⁷ Müzikal retorik’in ayrıntılı tarihi için bkz. Blake Wilson, George J Buelow, and Peter A Hoyt, “Rhetoric and Music,” in *Grove Music Online*, 14, erişim tarihi 27 Ocak 2017, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>.

17. yüzyıldan itibaren Descartes⁸, Bacon ve Leibniz gibi düşünürler etkilenim (*affect*)⁹ kavramı üzerine yazmışlardır ve 19. yüzyıldan itibaren Barok müzik de etkilenim teorisi¹⁰ ile ilişkilendirilmiştir. Yazarlar, bunun yanında Eski Yunan'dan mizahın dört tabiatının¹¹ da göz ardı edilmemesi gerektiğini ve Eski Yunan düşünürlerinin yazınlarında sıklıkla “insan duygularını kontrol etmek” konusuna yer verdiğini hatırlatır. Eski Yunan düşünürlerine göre müzik, modlarla birbirine bağlı bir etik güce yahut ethos’a sahiptir. Rönesans dönemi; ethos felsefesi, tabiatlar teorisi ve gelişmekte olan etki teorilerinin birbiriyle yakınlaştığı bir dönem olmuştur. İlerleyen dönemlerde bu fikirler nihayetinde duygulanım-etki teorilerine dönüşmüştür. Retoriğin müzikteki etki kavramıyla olan ilişkisi ise, 15. yüzyıl sonundan itibaren neredeyse sürekli var olmuştur (*a.g.e.*, s. 11-12).

Müzikal retorik, klasik retoriğe benzer biçimde işler. Saint-Dizier’e (2014: 34) göre müzik, lirik bir metinle geldiğinde her paradigma kendi işlevini yerine getirir; müzik, lirik metnin etkilenimsel yönünü harekete geçirir. Müzikal retorik yöntemi özellikle Barok ve Rönesans dönemi müziklerini çözümlemede etkili bir yöntemdir.

Bu tezde ele alınan kimi popüler müzik ve marşlar incelendiğinde, müzikal retorikte var olan belirli öğeler ön plana çıkar:

- 1) Metaforlar: Müzikte sıklıkla kullanılan birkaç tip metafor vardır; bunlar özellikle yön metaforlarıdır; yukarı doğru yükselen melodiler pozitif, aşağı doğru inen melodiler negatif, kromatik hareketler keder hissi, aniden yukarı veya aşağı giden perde farklılıkları, özellikle barok müzikte anlam yaratmak için sıklıkla kullanılan metaforik yöntemlerdir. Vurgunun etkisini artırmak için, metaforlara başlı olarak kurulan vurgu ve aşırı vurgu¹² da sıklıkla kullanılır.
- 2) Tekrarlar: Müzikte tekrarların önemli bir etkisi vardır; örnek, bağlaç, yabancılaştırmama (*non-differentiation*) biçimi olarak işlev görürler. Aynı yahut farklılıklar içeren tekrar biçimleri, müzikte, dilde olduğundan daha

⁸ Descartes’ *Les passions de l’âme* (1649) became perhaps the most decisive in its influence on the art of music (*a.g.e.* 11).

⁹ İng. *affect*

¹⁰ İng. *Theory of affects*, Alm. *Affektenlehre*.

¹¹ İng. *temperament*

¹² İng. *Over-emphasis*.

fazladır. Bir metinde benzer tekrarların var olması metnin sıkıcı bir hal almasına sebep olacakken; müzik, varyasyonlar açısından metinlerden daha yaratıcı bir platformdur.

- 3) Sessizlik: Müzikal bir motifin ortasında veya motiflerin arasında kullanılan beklenmedik kesintiler-sessizlikler; dramatik bir etki, güçlü bir gerilim ve bir çözüm beklentisini beraberinde getirir. Bu durum, müzikal temanın dinamiğini güçlü biçimde etkileyerek aynı zamanda istikrarsızlık etkisi de yaratır. Bu yöntem, popüler müzikte de sıklıkla kullanılır.
- 4) Tezatlılık/zıtlasma unsurları: Bunlar birbiriyle kontrast içinde olan motifleri, melodinin içine “hatalı” notaların yerleştirilmesini, beklenmedik uyumsuzlukların ve kromatik biçimlerin (Chromatism) kullanımı gibi öğelerden oluşur. Amaç çoğunlukla rahatsızlık hissi vermek, zıtlığa yakışık alır bir acı ve istikrarsızlık hissi yaratmaktır (Saint-Dizier, 2014: 19-21).
- 5) Majör-minör motifler: Saint-Dizier (2014: 79), özellikle Romantik dönem Batı klasik müziğindeki majör ve minör ton dönüşümlerinin öneminden bahseder. Müzikal motifin minörden majöre dönüşümünün mutlu olma, optimizm, zafer; majörden minöre dönüşümünün ise daha üzüntülü ve depresif hislere tekabül ettiğini belirtir. Bu müzikal söylem biçimi Batı klasik müziğinde sıklıkla kullanılır. Ancak Anadolu’da yaygın olan makam dizileri, Batılı majör-minör dizilerinden farklı biçimde işler. Bu bağlamda Anadolu’nun yerel halk ezgileri ve bunlardan beslenen müzikal parça örneklerinde majör ve minör dizilimleri optimizm ve depresiflik bağlamında yorumlamak, bize doğru sonuçlar vermeyebilir. Yine de dönemin popüler müziğinde Batı’dan ilham almış senfonik bestelere de rastlanır ve bu tür parçalardaki majör-minör dizilimleri de bu bağlamda yorumlanabilir.

Bunların yanında Saint-Dizier’e (2014: 61-62) göre, müzikal retorik ve müzikal etkiyi pekiştiren temel müzikal parametreler aşağıdaki gibidir:

- 1) Modlar ve tonaliteler
- 2) Müzikal motiflerin profili, melodik perde aralıkları, bunların özellikle metaforlarla ilişkisi

- 3) Melodik gelişim, varyasyonlar ve alterasyonlar (değişiklikler)
- 4) Ritim, meter, tempo ve tempo varyasyonları, ritmin spesifik formları
- 5) Mod, nüanslar ve artikülasyon ölçütleri
- 6) Bir polifonide farklı seslerdeki melodik çizgiler arasındaki ilişkiler
- 7) Armoni, akorların ifadesi ve akor dizileri
- 8) Tını, enstrümantasyon ve organ kaydı
- 9) Formların sembolik yönleri, müzikal motiflerdeki oranlar ve numeroloji.

Perde aralıklarının yanı sıra, sesin yüksekliği de müzikal retorikte önemli bir faktördür ve etkilenim ve iknaya olan etkisi diğer etkenlerle bir arada incelenmelidir. Metaforik olarak yüksek ses genellikle pozitiflik, mutluluk ve gökyüzünü temsil ederken, alçak ses dünyayı, yer altını, bilinçaltını temsil eder ve hüznü veya negatif olarak alımlanabilir. Yine yüksek ses aralığında fortissimo çalınan notalar, güçlü bir acı ve çaresizliği de temsil edebilir. Ses yüksekliği, bu sebeple, alımlamaya dair metaforlarla yakından ilişkilidir (Saint-Dizier, 2014: 66). Popüler müzikte, özellikle de rock müzik ve alt türlerinde yüksek ses başkaldırma, karşı durma ve gücü de temsil eder. Bunun yanında kimi zaman coşkuyu ve/veya zaferi de temsil edebilir.

Saint-Dizier'in (2014) müzikal retorığı ele aldığı kitabı; bestenin ön planda olduğu müzikal parçaları analiz eden örneklerin de olduğu önemli bir kaynaktır ancak bu yöntemin Avrupalı gelenekteki klasik Batı müziği ele alınarak tasarlandığını göz ardı etmemek gerekir. Sofistike bir müzik dinleyicisine hitap etme kaygısı gütmeyen, popüler kaygılarla yapılmış müzikal parçaların çoğunluğunda detaylı bir müzikal retorik kaygısı güdülmemiştir. Müzikal retorik yöntemi, bu tezin ana örnekleme olan popüler müzik bağlamında ele alındığında, bu tezde yer alacak analizlerde uygulanabilecek teorik bilgiler yukarıda aktarılmıştır. Nitekim, tezde doğrudan klasik bir müzikal retorik çözümlemeden ziyade, müzikal retorik çözümleme yöntemi gerektiği yerlerde özgün ve destekler biçimde semiyotik analizle bir arada kullanılacaktır. Popüler müzikte mesaj ve söylem genellikle lirik metin, sesler ve görsellerden oluşan semiyotik araçlar aracılığıyla aktarılır. Bu semiyotik araçların mesaj ve söyleme dair rolleri göz önünde bulundurularak, gerekli görülen yerlerde analiz kapsamına alınacaktır. Dönemin popüler müziğine bakıldığında çoğunlukla sözlerin, enstrüman seçimlerinin, görselliğin ve vurguların ön planda olduğu bir müzikal söylem söz konusudur. Bu bağlamda, icracıların

kamusal kimliği ve/veya toplumsal konumlanması da popüler müzik analizinde önemlidir ve bunların da göz önünde bulundurularak bir retorik analizin yapılması gerekir.

Tezin başlangıç aşamasında, hermenötik bir yaklaşımla dönemin ruhunu yakalamak adına 1970’li yılların popüler müzik ve magazin dergileri Hey! ve Ses ciltleri Millî Kütüphane arşivinden taranmış, tezin konusuyla ilgisi olabilecek müzisyenlerle ilgili sayfalar dijital fotoğraflama yöntemiyle arşivlenmiştir. Bunun yanında, 1960-1980 yılları arasında yayın yapan Yön, Ürün, Kurtuluş, Halkın Kurtuluşu, Aydınlık, Devrimci Yol ve Yürüyüş dergileri Salt Galata arşivinden taranmıştır. Bu dergilerde, dönemin ruhunu yansıtan metinler, tiyatro ve plastik sanatlar üzerine yazılar ve müzikle ilgili birkaç metin fotoğraflanmıştır. Bu dergilerde dönemin sol kanattaki müzikal durum konusunda da ipuçları aranmış, ancak birkaç etkinlik duyurusunda yer alan Aşık İhsani ve Aşık Mahzuni dışında başka bir örneğe rastlanmamıştır. Hey! ve Ses gibi magazin ağırlıklı dergilerde ise müzisyenler politik bir vurgu olmaksızın daha magazinsel yönleriyle yer almıştır.

Tezin örneklemini oluşturmak üzere öncelikle dönemin politik söylemiyle öne çıkan müzisyenlerinin bir listesi yapılmış, ardından bu müzisyenlerin 1960-1980 yılları arasında yayınlanan tüm parçaları dinlenmiş, şarkı sözleri çıkartılmış ve analizleri yapılmıştır. Tez çalışması henüz olgunlaşmadan önce, listedeki müzisyenlerin tüm parçaları, her biri müzisyenlerin ismini taşıyan ayrı başlıklar altında ele alınmıştır. Ancak ele alınan bu parçaların yalnızca bir bölümü tezle ilişkili mesajlar içerdiğinden, bu yolu izlemenin tez içerisinde yersiz metin yığınları yaratacağı kanısına varılmıştır. Ele alınacak müzikal parçaları 68 Hareketi’yle ilişkilendirmek adına, öncelikle dünyada ve Türkiye’de 68 Hareketi’nin öne çıkan söylem ve kavramları üzerinde durulmuştur. Ardından, incelenen parçalar arasında bu kavram ve söylemleri yansıtan parçalar seçilmiş ve ilgili başlıklar altında toplanarak bunlar üzerinde analiz yapma yoluna gidilmiştir.

Tezin birinci bölümünde, “Dünyada 68 Hareketi: Etkilenimler ve Etkiler” başlığı altında 68 Hareketi’nin filizlendiği İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem konjonktürüne değinilmiş, bu konjonktürün getirisi olan gençlik kültürleri ve karşıt kültürler anlatılarak Türkiye ile karşılaştırılmıştır. Ardından dönemin gençlik kültüründe önemli bir yer tutan popüler müziğe değinilerek, bu müziğin 68 Hareketi’yle etkileşimleri anlatılmıştır.

Bunun ardından 68 Hareketi'nin teorik temelleri olan Batı Marksizmi ve Yeni Sol, bunların getirisi olan İkinci Dalga Feminizm ile Çevre ve Ekoloji Temelli Hareketler anlatılmıştır. Bunların ardından kısa bir bölümde 68 Hareketi'nden kopan radikal hareketlere değinilmiştir. Sonrasında Dünyada 68 Hareketi'nin şekillendiren yerel ve küresel etmenler, seyir ve sonuçlarıyla birlikte tarihsel bir anlatı çerçevesinde aktarılmıştır.

Tezin ikinci bölümü olan “Türkiye’de 68 Hareketi” başlığı, tezde ele alınan Türkiye’de 1961-1980 yılları arasındaki popüler müziği temellendiren kültür politikalarını ele alır. Bu bölümde “Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları ve Müzik (1923-1950)”, “Demokrat Parti Dönemi Kültür Politikaları ve Müzik (1950-1960)”, “İki Askeri Müdahale Arası: 1960-1980 Yıllarında Kültür Politikaları ve Müzik” başlıkları altında, tezin ele müziklerin çoğunluğunu oluşturan Anadolu pop ve rock türlerini temellendiren, müzik üzerinde etkin olan kültür politikalarının çerçevesini çizer. Ardından gelen “Türkiye’de 68 Hareketi’nin Temelleri, Üniversiteler ve Gençlik Örgütleri” başlığıyla beraber Türkiye’deki hareketin temelleri, üniversitelerdeki hareketlilik, gençlik örgütleri tarihsel bir anlatıyla ele alınır. Bunların ardından Türkiye’deki hareketin öne çıkan imgeleri, hareketin toplumsal temelli cinsiyeti, bunların yanında hareketin seyri; birinci ağızdan anlatan kaynaklar ve anekdotlar kullanılarak, tarihsel bir çizgiyle aktarılır.

Tezin son bölümü ve esas konusu olan “68 Hareketi’nin 1961-1980 Yılları Arasında Türkiye’deki Popüler Müziğe Etkileri”, Türkiye’de 1961-1980 yılları arasında yayınlanmış olan, eleştirel ve/veya muhalif retorik taşıyan popüler müzik parçalarını ele alır. Bu parçalar, ele aldıkları konular doğrultusunda “Sınıf Meseleleri, Ekonomi, Yoksulluk ve Yoksunluk”, “Başkaldırı, Umut ve Devrimi Şarkılarla Anlatmak”, “Millî Duygular”, “Toplumsal Eleştiri”, “Toplumsal Bellek” başlıkları altında incelenmiştir. Bunların yanı sıra, Batılı ülkelerdeki 68 Hareketi’nde var olan, ancak Türkiye’de izlerine belki birkaç örnek dışında rastlanmayan konulara, “Var Olmayan Konuların İzleri...” başlığı altında değinilmiştir. Bu başlık altındaki alt başlıklarda şarkılarda toplumsal cinsiyet, ırkçılık konuları ve çevre hareketiyle ilgili konuların izleri araştırılmıştır.

1. BÖLÜM

DÜNYADA 68 HAREKETİ: ETKİLENİMLER VE ETKİLER

İkinci Dünya Savaşı sonrası endüstri toplumlarının kapitalist çıkmazlarının sonucu şekillenen ve dünyaya yayılan 68 Hareketi, farklı yerelerde özgün biçimlenmelerle kültürel ve siyasi alanlara etki etmiştir. Dönemin ruhunu yansıtan özgürlük ve değişim mesajları, hareketin etki ettiği toplumlarda farklı biçimlerde yerele eklenmiştir. Özellikle üniversiteli gençliğin etkin olduğu 68 Hareketi, kendini bir kültürel ve siyasi devrim olarak konumlandırmıştır.

68 Hareketi küresel bağlamda ortak yönler taşımakla beraber, farklı yerelerde özgün biçimler almıştır. Althusser (1975: 45) 68 Hareketi'nin tarihsel arka planını “Cezayir Savaşı, Küba Devrimi, Latin Amerika'daki gerilla savaşları, Che'nin ölümü, Vietnam'daki mücadele, Çin Kültür Devrimi, Amerika'da Afro-Amerikalıların ayaklanmaları, Filistin Direnme Hareketi, Mussolini ve Hitler faşizmleri, faşistlerin Cumhuriyetçileri yenmesi, İspanyol İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Orta Asya'daki özellikle Çin'deki devrimler, üçüncü dünya ülkelerinin kurtuluşu ve Kore ve Vietnam'ın yenilgisi”ni içeren, “karmaşık bir tarihsel olaylar zinciri”nin oluşturduğunu söyler. 68 Hareketi'nin dünya çapında etkili olan vurgusu, devrimin “belirli bir hedefe dönük bir araç” değil “amacın kendisi” olduğu, “devrimci hareketin bizzat kendisi”nin devrim olduğudur (Bora, 1998: 5). Sarıoğlu (1998: 3), 68 Hareketi'nin en temel özelliğinin, genel kabulü yıkıyor olması olduğunu belirtir. Ona göre “İdeolojik rıza mekanizmalarının olmadığı, politik toplum–sivil toplum ayrımının olmadığı bir ülkede, topluma zorla, genel olarak da devlet/ordu marifetiyle benimsetilen genel kabullere karşı çoğul bir itiraz hareketidir '68...”. 68 Hareketi'nin farklı yerelerde şekillenme biçimlerine değinmeden önce ise, dünyada özgürleşme temelli bir itiraz hareketinin doğmasına vesile olan genel dönem konjonktürünü ele almak gerekir.

1.1. 68 HAREKETİ'NİN FİLİZLENDİĞİ DÖNEM KONJONKTÜRÜ

İkinci Dünya Savaşı'nın 1945'te sona ermesiyle beraber, dünyada demografik değişimler başlamıştır. Savaş sonrası gelen ekonomik refah, insanların geleceğe daha umutla

bakmalarını sağlamıştır. Hem savaşın ardından ülkelerine dönen askerler, hem de savaş sebebiyle çocuk yapmayı erteleyen çiftler devletin kendilerine yaptığı ekonomik yardımlardan destek alarak geniş aileler kurmuşlardır. *Babyboom*¹³ olarak adlandırılan ve kimi zaman devlet politikalarıyla da desteklenen 1946-1961 yılları arasındaki hızlı nüfus artışıyla birlikte, 1960'lı ve 1970'li yıllarda lise ve üniversite öğrencisi sayıları önemli ölçüde artmıştır. 19. yüzyıldan itibaren gelişen kentleşme ve sanayileşmeyle birlikte ekonomik üretimin yükselişi, bu dönemin refah devletleri tarafından şekillendirilmesi sonucunu doğurmuştur. Batı devletlerinde artan refah seviyesiyle vuku bulan etnografik değişimler, küreselleşen iletişim araçları, ortak popüler kültür ve bunlarla derinleşen kuşaklararası uçurum; tüketim odaklı bir toplumunun doğmasına yol açmış ve bu ülkelerin gençlerini modernizmin getirilerini sorgulamaya iteklemiştir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'nın en gelişmiş üç ülkesi olan Almanya, Fransa ve İngiltere'nin nüfusları toplamı 150 milyon civarında iken, üniversite öğrencisi sayısı bu nüfusun binde birine denk düşen 150 bin civarındadır. Bu durum, savaş öncesi dönemde yüksek öğrenimin seçkin bir kesime has olduğunu gösterir. 1970'li yıllarda ise ABD ve Japonya¹⁴ dışındaki pek çok ülkede ücretsiz kamu üniversiteleri hızla çoğalır ve dünyadaki üniversite sayısı, savaş öncesine oranla ikiye katlanır. Bağımsızlığını yeni kazanmış pek çok eski koloni ülkesinde üniversite artık bir bağımsızlık sembolü haline gelir (Toprak, 1998: 154-155). Bu gelişmelerle beraber yüksek öğrenim daha erişilebilir bir hal alır ve üniversite okuyan gençlerin sayısı hızla artar.

1953'te Kore Savaşı'nın sona ermesi ve 1966'da Vietnam Savaşı'nın başlaması arasındaki 13 yılda ekonomik yükselmeye beraber Batı Almanya, Fransa ve İtalya ekonomilerinde gayri safi millî hasıla 3 katına, ABD ve Britanya'da ise 2 katına çıkmıştır. Bu yıllarda bu ülkelerdeki işsizlik oranı en fazla %4'tür (Fraser, 1988: 2). Ekonomik refahla değişen tüketim alışkanlıkları, gençlere yönelik ayrı bir pazar oluşmasını beraberinde getirmiştir. Bu pazar sayesinde gençler kendilerine ait tüketim alışkanlıkları edinmiş, yeni bir kültür oluşturmuş ve ilk defa kendilerini toplumda yeri olan ayrı bir grup olarak görebilmiştir. Müzik, giyim, tüketim alışkanlıkları ve yaşam tarzıyla birlikte

¹³ Bkz. *Babyboom* kuşağı.

¹⁴ Bu ülkelerde, ücretli eğitime tabi özel üniversiteler çoğunluktadır.

oluşan gençlik kültürü önce ABD ve İngiltere’de ortaya çıkmış (Fraser, 1988: 3), ardından dünyada çeşitli yerelerde farklı biçimlerde yer edinmiştir.

1960’lı yıllarda iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle beraber dünyada globalleşme trendleri yükselmiştir. Bu yıllarda, işlemleri uzun süren ve pahalı olan 16 mm siyah beyaz filmlerin yerini alan videokasetler ve gelişen uydu sinyal teknolojileriyle haber yayıncılığı da ilerlemiş ve hızlanmıştır. Ekonomik refahla beraber televizyon yaygınlaşmış, insanlar dünyanın farklı yerlerindeki olaylardan hızla haberdar olmuştur. Vietnam Savaşı, televizyon aracılığıyla etkili görüntülerinin insanların oturma odalarını doldurduğu ilk savaştır. Vietnam Savaşı’na karşı kitlesel protestoların bu kadar yaygın ve etkili olmasının önemli bir sebebi medyadaki görünürlüğüdür. ABD’de 1950’lerden beri var olan Sivil Haklar Hareketi 1960’lı yıllarda televizyonlardan yayınlanmış, bunun getirisi olan farkındalıkla beraber hareket yükselişe geçmiş ve olaylar ülke çapında yayılmıştır. Farklı ülkelerdeki gösteriler esnasında radyolar canlı yayın yapmış, sokaklardaki öğrenci ve polis çatışmalarının gerçekliği evlerin içlerine kadar girmiştir. Dünyanın birbirinden uzak bölgeleri birbirlerinin sosyopolitik durumlarından haberdar olmuş, bu durum da global bir değişim rüzgarını beraberinde getirmiştir. Marshall McLuhan, ilerleyen iletişim teknolojileriyle beraber dünyanın artık global bir köye dönüştüğünü söyleyerek ilerleyen yıllarda sıklıkla kullanılacak olan “global köy”¹⁵ terimini 1960’lı yıllarda literatüre kazandırmıştır.

12 Nisan 1961 tarihinde Rus kozmonot Yuri Gagarin uzaya çıkarak dünyanın çevresini dolaşan ilk insan olmuştur. Daha önceleri, ilki 1946 yılında uzaya gönderilen bir roket tarafından olmak üzere uzaydan çekilen dünya görüntüleri olmasına rağmen, ilk kez bir insanın yaptığı uzay yolculuğundan yayınlanan görüntüler dünyada geniş yankı bulmuştur. 20 Eylül 1967 tarihinde DODGE uydusundan kırmızı, mavi ve sarı filtrelerle çekilerek birleştirilen renkli Dünya fotoğrafları, ABD’de 10 Kasım 1967 tarihli *Life* dergisinde “Kızgın Bir Dünyanın İlk Renkli Portresi” başlığıyla yayınlanmıştır¹⁶. Bundan

¹⁵ İngilizce orijinali: *global village*. “Global köy” terimi, McLuhan’ın 1962 yılında yayınlanan Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu (İng. orijinali: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*) ve 1964 yılında yayınlanan Medyayı Anlamak (İng. orijinali: *Understanding Media*) kitaplarıyla beraber literatürde yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

¹⁶ Kaynak: <https://www.geographyrealm.com/the-first-color-images-of-the-earth-from-space/> . Erişim tarihi: 29 Nisan 2020.

birkaç sene sonra, 20 Haziran 1969 tarihinde ABD’li astronotlar Neil Armstrong ve Edwin ‘Buzz’ Aldrin Ay’a ayak basmıştır. Bu gelişmeler insanların dünyaya ve çevreye karşı duyarlılığını artırmış ve Çevreci Hareket, özellikle gelişmiş Batı ülkelerinde 68 Hareketi’nin bir parçası haline gelmiştir. Yine bu yıllardan itibaren bazı devletler çevre koruma yasalarını oluşturmuştur (Hayden, 2008: 328). 1970 yılında, 22 Nisan Uluslararası Dünya Günü ilan edilmiştir. İnsanlığın uzaya çıkması müzik, plastik sanatlar, sinema ve edebiyat gibi alanlardaki kültürel artifaktlara da etki etmiştir. Özellikle psychedelic rock ve deneysel türlerdeki popüler müzikte synthesizer’la elde edilen fütüristik efekt ve tınılar, bilim alanındaki bu gelişmelerin müziğe yansımaları olarak alımlanabilir.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesini takip eden dönemde, emperyalist ülkelerin sömürgesi olan pek çok ülke bağımsızlığını ilan etmiştir. 1947 yılında daha önceleri Britanya kolonisi olan Hindistan, 1957 yılında Britanya’nın ilk siyah Afrika kolonisi Gana, 1958 yılında Afrika’daki Fransız koloni bölgesi, 1960 yılında Belçika sömürgesi olan Kongo bağımsızlığını ilan eder. Üçüncü Dünya Ülkeleri’ndeki bu özgürleşme hareketleri, Batılı ülkelerin öğrenci hareketlerinde oldukça etkili olmuştur. 1910-1920 yılları arasında gerçekleşen Meksika Devrimi, Güney Amerika’da sömürge ülkelerin bağımsızlık mücadelelerine örnek olmuştur. 1953-1959 yılları arasında gerçekleşen Küba Devrimi, emperyalizme karşı mücadele zaferinin sembolü haline gelmiştir. Küba Devrimi liderlerinden Che Guevara, 1967 yılında öldürülünce devrimin ikonu haline gelmiş ve *Guerrillero Heroico*¹⁷ portresi öğrenci hareketinin sık kullanılan görsel imgelerinden birisi olmuştur.

1960’lı yıllardaki toplumsal hareketler, özgürleşmenin diyalektiği üzerine kurulmuştur (Jamison-Eyerman, 1998: 107-108). ABD’de siyahların başlattığı ırkçılık karşıtı Sivil Haklar Hareketi, Kuzey İrlanda’da Birleşik Krallık’a başkaldıran Sivil Haklar Hareketi, Avrupa ve Güney Amerika ülkelerinde yükselen Yeni Sol siyasi görüşü, sosyalist tabanlı bir hareketlilik içinde olan İtalya ve Fransa, Afrika ve diğer sömürge ülkelerinin bağımsızlık mücadeleleri, Avrupa’nın Sovyetler Birliği himayesindeki Doğu Bloğu

¹⁷ *Guerrillero Heroico* (Türkçesi: Kahraman Gerilla Savaşçısı), Alberta Korda tarafından 5 Mart 1960’ta Havana’daki bir anma töreninde çekilen ve sonraları popüler kültür ikonu haline gelen Che Guevara fotoğrafıdır.

lkelerindeki bağımsızlık mücadelesi ve anti-nükleer hareketten filizlenen çevreci hareket; kitlesel protesto dalgalarının habercisi niteliğindedir. 1968 yılı veya simgeleşmiş ismiyle “68”, bu bağlamda “bütün dünyayı [...] 60’ların ikinci yarısından 70’lerin başlarına kadar tesiri altına alan muhalefet ve özgürlük hareketleri dalgasını simgeleştiren bir tarih”tir (Bora, 1998: 1). Birleşmiş Milletler, 1968 yılını Uluslararası İnsan Hakları Yılı ilan etmiştir¹⁸.

68 Hareketi; ABD’de Sivil Haklar Hareketi kapsamında niversite ğrencilerinin bireysel hak mücadeleleri, Vietnam Savaşı’nın durdurulması, ifade özgürlüğü, cinsel özgürlük, ırkçılık karşıtı reform talepleri ve feminist hareketin ykselişiyile başlamıştır. Hareket, küresel iletişim çağının başlangıcında Avrupa’ya hızla yayılarak önce Fransa’daki üniversitelerde vücut bulmuştur. Mayıs 1968’de Paris’te öğrencilerin milyonlarca işçiyle bir araya gelerek günlerce sokaklara dökülmesiyle, tüm dünyaya yayılan ğrenci isyanları başlamıştır. Meksika, Brezilya, İspanya, Polonya, Çekoslovakya ve Çin’de baskıcı hükümetlerin polis vasıtasıyla orantısız gç kullanmaları; yaralanmalar, ölümler, idamlar ve katliamlarla sonuçlanmıştır. Pek çok ülkede protestolarda önemli rol oynayan ğrenci birlikleri ve işçi sendikaları siyasi baskılara maruz kalmıştır.

ABD’deki harekette siyahlara, Meksikalılara ve diğerk azınlıklara yönelik ırkçılık ve ayrımcılık ön plana çıkarken, doğrudan sınıfsal nitelikteki mücadeleler azınlıktadır. Kuzey İrlanda’da da Katolik azınlıklara karşı süregelen ayrımcılık, bu ülkedeki hareketi tetiklemiştir. Batı Avrupa’da ise fakir ifti sınıfı, orta sınıf ve gelir düzeyi yüksek ayrıcalıklı sınıflardan oluşan toplumsal yapıyla gelen sınıfsal mücadeleler ön plandadır (Fraser, 1988: 25). Kuzey İrlanda ve Fransa’daki gösteriler, doğrudan baskıcı ve otoriter hükümetleri hedef alır. ABD, Batı Almanya ve İtalya’da da gösteriler büyümüştür, ancak bunların oğunluğ hükümeti doğrudan hedef almamıştır. Türkiye’deki 68 Hareketi’nde de hükümet doğrudan hedef alınmamakla beraber, bazı hükümet politikaları şiddetli biçimde eleştirilmiştir.

¹⁸ The Unesco Courier, January 1968.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000078234> Erişim tarihi: 2 Mayıs 2020.

1.1.1 1960'lı Yıllarda Gençlik Kültürü ve Karşıt Kültür

Mark Oppenheimer (Oppenheimer, 2003: 213, aktaran Tanner, 2008: 73), 1960'lı yılların karşıt kültürünü “Nietzsche’nin Apollo’nun huzur ve doğruluk dünyasında Dionysosçu bir müzik, şiir ve cinsel deneyler istilası” diye tanımlar¹⁹. Ancak elbette bu tanım politik eylemleri, protestoları ve çatışmaları kapsamaz.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle gelen ekonomik refah, ABD’de beyaz orta sınıfın yükselişini beraberinde getirmiştir. *Baby boom* olarak da adlandırılan bu dönemde yenidoğan sayısı önemli oranda artmıştır. Aileler şehrin dışındaki daha geniş ve çok odalı evlere yerleşmiş, araba sayısı yine önemli ölçüde artmıştır. Artık ailelerinin oturma odalarından kendilerine ait odalara yerleşen çocuklar ve gençler kendilerine ait eşyalara, arabalara, yarı zamanlı işlere ve ekonomik gelire sahip olmuştur. Gençlerin mobilite ve ekonomik özgürlüğe sahip olması onlara yönelik bir pazar oluşmasını tetiklemiş; gençler ebeveynlerinden farklı bir giyim tarzını benimsemiş, gençliklerini yansıtan plaklar dinlemeye ve filmler izlemeye başlamıştır. Hedef kitlesi gençler olan bu pazarın getirdiği yeni tüketim alışkanlıklarıyla beraber; belirli görsel, işitsel ve dilsel kodları taşıyan bir gençlik kültürü ortaya çıkmıştır. Başlarda bir tüketim kitlesi olan ancak daha sonraları kendi duygu ve düşüncelerini gözlemleyen ve kendi farkındalıkları oluşan gençler, bu yeni gelişmekte olan kültür dahilinde geleneksel olana ve ebeveynlerinin değerlerine karşı çıkmaya başlamışlardır. Gençler kendilerine ait kültür içerisinde aile, iş, eğitim, başarı, çocuk yetiştirme, kadın-erkek ilişkileri, cinsellik, şehirleşme, bilim, teknoloji, ilerleme ve gelişim, kültür, mükemmellik, bilgi, akıl gibi alan ve kavramları sorgulamaya başlamışken, resmî kurumlar bu tartışmalara girmekte geç kalmıştır (Roszak, 1995: xix). Bununla beraber özgür ücretsiz üniversiteler, özgür ücretsiz sağlık, yeraltı ve alternatif medyalar, komünler ve alternatif meslekler oluşmaya başlamıştır (*a.g.e.*, xxvi, xxvii).

Öncelikle Britanya ve ABD’de gençliğe yönelik pazarın gelişmesi ve yeni sosyal alanların oluşumuyla birlikte yoğun bir gençlik kültürü oluşmuştur. Özellikle müzik ve dış görünüş üzerinden kurulan kültürel kodlar, belirli genç kitlelerde bir aradalık ve

¹⁹ Mark Oppenheimer, *Knocking on Heaven’s Door. American Religion in the Age of Counterculture* (New Haven: Yale University Press, 2003, s. 213).

aidiyet hissini beslemiştir. Ebeveynlerinden farklı olduklarının altını çizen gençler, bu sayede kendilerine ortak bir alan yaratmışlardır (Fraser, 1988: 65). Roszak (1995: xxvi) bu gençleri bir karşıt kültürün “üyeleri” olmaktan ziyade ortak bir vizyon taşıyıcısı olarak konumlandırır. 68 Hareketi elbette ki yalnızca müzik, moda ve dış görünüşten ibaret değildir, ancak gençlik kültürünün ortak kodları ve sembolleri üzerinden 68 Hareketi’ne dair semiyotik bir okuma yapılabilir.

Bu dönemde gençlere yönelik mağazalar, özellikle giyim ve plak mağazaları artış göstermiştir. 1960’lı yıllarda Londra’da gençlik döneminde olan bir kadın²⁰, bu mağazalarda çalışanların da çoğunlukla gençlerden oluştuğunu, bunun bir genç olarak kendilerini iyi, bağımsız ve büyük bir grubun parçası olarak oraya ait hissettirdiğini anlatır (Fraser, 1988: 64). O dönemde Londra’da genç bir öğrenci olan bir erkek²¹, Beatles’la beraber daha önce orta yaşlılardan oluşan pop yıldızlarından ziyade artık gençlerin sahne aldığını, eski düzenin değiştiğini ve bir yere kadar gençlerin bu değişimden sorumlu olduğunu anlatır: “Gençlik kültürünün tüketici odaklı pazarlamaya dayandığını biliyorduk. Ama yine de müzikle gelen öforik, ütöpik bir atmosfer, idealistik bir ruh hali vardı. Müzik, politik ve sosyal değerlerle ilgili fikirler yayan bir fısıltı gazetesi gibi işliyordu” (a.g.e., s. 65). ABD’de 1950’li yılların başlarında yayınlanmaya başlayan MAD Magazine, absürd ve grotesk çizgisiyle eskiyi alaycı bir dille eleştirirken, dönem gençliğine ailelerinin yaşam tarzının gülünç olduğunu öğretmiştir. MAD Magazine ve *Çavdar Tarlasında Çocuklar*²² gibi kültür ürünleriyle yetişen gençlik, geleneksel yaşam tarzlarını ve sistemi sorgularken kimlik bunalımına düşmüş, 1950’lerin *beatnik* şairleri ve müzisyenleri bu kuşağa yol gösterici model olmaya başlamıştır (Roszak, 1995: xxiii). *Beat kuşağının* önemli yazarlarından Jack Kerouac 1957 yılında *Yolda*²³ romanını yayımlamış; arka planda müzik, şiirler, alkol ve uyuşturucu kullanımı ve serbest yaşam tarzıyla geçen bu yolculuk romanı genç kitleleri etkilemiştir. Yine 1950’li yıllarda asi imajıyla popüler bir gençlik idolü haline gelen rock’n’roll yıldızı Elvis Presley, gençlik karşıt kültürüne sunulmuş evcilleştirilmiş bir rol modelidir. Popüler kültürdeki ismiyle

²⁰ Kaynakta geçen isim: Elizabeth Taylor.

²¹ Kaynakta geçen isim: Mick Gold.

²² J.D. Salinger’ın 1951 tarihinde yayınlanan romanı. İngilizce orijinali: *Catcher in the Rye*. Yabancılaşma, toplumdaki yüzeysellik...

²³ İngilizce orijinali: *On the Road*.

“Elvis” ilk çıkış yıllarında ırkçılık karşıtı duruşuyla ses getirmiş olmakla beraber, süregelen yıllarda heteronormatif biçimde “genç kızların sevgilisi” olarak lanse edilerek, gençliğin enerjisini dansla harcaması için model bir popüler kültür ikonu olmuştur. Beat kuşağının alternatif yaşam tarzına karşılık Elvis Presley genç kuşak için ana akım, tüketim odaklı bir model oluşturur.

Fraser (1988: 66) bu dönemdeki kuşaklararası çatışmanın yeni olmadığını, yeni olan şeyin gençlik kültürü olduğunun altını çizer. Özellikle müzik konusuna gelince, kuşaklararası çatışma geçmişte olduğu gibi bireysel bir mücadelenin sessizliğinde değil, sınıflar, uluslar ve kıtalar arası iletişimle benzer düşünce yapısındaki bireylerle paylaşarak kitleselleşmiş ve vücut bulmuştur. Müzik, karşıt kültürün yayılmasında önemli bir etkidir. Rock’n’roll, 1950’li yıllardan beri bir nevi isyan müziği olarak genç kitlenin duygularına yönelik bağ kurmuş ve duygularını dışa vurmakta bir araç görevi görmüştür. Rock müzik, lise ve üniversite çağındaki gençlerin üzerinde kurulan yetişkin baskısını ve buna karşı duyulan isyanı da yansıtır. “Sosyal eleştiriye dans etmek” (Fraser, 1988: 99); gençlik kültürü içinde uzun saç, yeraltı gazeteleri, fanzinler, cinsel özgürlük, cinsiyet rollerinin sorgulanması ve silikleşmesi gibi kavramlarla hızla yayılmıştır. Televizyonların yaygınlaşmasıyla beraber yıldız kavramı da gündelik hayatta daha önemli bir yere sahip olmuştur. Rock müzik yıldızları isyanı yansıtan hareketleri, giyimleri ve uzun saçlarıyla televizyonlarda şok etkisi yaratmış, özellikle gençler arasında bir nevi kanaat önderi görevi görmeye başlamışlardır. Öncelikle ABD ve Britanya’dan çıkan rock ikonları ilerleyen zamanlarda diğer ülkelerin yerelinde de ortaya çıkmış; kimi zaman doğrudan bu ülkelerin tınısını doğrudan kopyalayan, kimi zaman da Türkiye’deki Anadolu rock örneğinde olduğu gibi ülkelerin yereliyle harmanlanmış müzikleri ve dış görünüşleriyle gençliği etkilemiştir.

1965 yılında San Francisco Haight-Ashbury bölgesinde bir grup genç komün hayatı yaşayarak, renkli kıyafetleriyle esrar ve LSD gibi psikedelik etkili uyuşturucular kullanmaya başlamışlardır. Bu yeni karşıt kültür; siyahların kültürü, “Amerika’nın sahipleri” olarak adlandırdıkları Amerikan yerlilerinin gelenekleri, Doğu’nun felsefe, din ve gelenekleri, Amerikan ütopyacılığı ve 1950’lerin Beat kuşağından etkilenecek bunları güncel biçimde kendi ilgi alanları doğrultusunda harmanlamıştır. Medya bu *hippie*’lerin

varlığını 1967’de keşfetmiş, yayınlamış ve *hippie* kültürü önce ABD’de, ardından dünyada hızla yayılmıştır (Fraser, 1988: 98). 1950’lerin ortasından 1970’li yılların sonuna dek özellikle ABD ve Batı Avrupalı, *beat* ve *hippie* kültüründen etkilenen gençler, Türkiye-İran-Afganistan üzerinden Pakistan, Hindistan ve Nepal’e dek süren bir yolculuğa çıkmıştır. *Hippie Yolu*²⁴ olarak adlandırılan bu rotada, İstanbul’un Sultanahmet bölgesi önemli bir durak olmuştur. Yolu Türkiye’den geçen *hippie*’ler Türkiye’nin gençlik kültürünü de etkilenmiş, dönem gazetelerinde *hippie*’leri yaşam tarzları ve dış görünüşleriyle eleştiren, hatta ti’ye alan çeşitli haberler yayınlanmıştır²⁵. Roszak’a göre orta sınıf ve burjuva ailelerden gelen gençlerin çıktığı bu yolculuk, belirli bir noktaya varmaktan ziyade bir yerden kaçma amacı güder. Ailelerinin rahat yaşam tarzlarını geride bırakarak yola çıkan bu gençler, teknokratik Amerika’nın gençleri arasında Marx’ın öngöremeyeceği biçimde devrimci bir ruh yaratmıştır (Roszak, 1995: 34). Doğu’ya yapılan yolculuklar ve mistisizm arayışları; müzik, edebiyat, moda, kişisel gelişim gibi alanlara belirgin etkiler bırakmıştır.

Gençlik kültüründen etkilenen dönem gençliği endüstriyel toplumların akıl sağlığından şüphe etmiş, bu da değiştirilmiş bir toplum yapısı oluşturabileceği varsayılan “değiştirilmiş bilinç halleri”²⁶ düşüncesine eğilim yaratmıştır. Söz konusu değiştirilmiş bilinç halleri doğrudan algıya etki eden LSD²⁷ gibi psikedelik uyuşturucu madde kullanımını, bunun yanında alternatif inanç ve pratikler arayışıyla Doğu’nun meditatif geleneklerinin oryantalist bir etkiyle Batı’ya gelmesini beraberinde getirmiştir. Roszak (1995: xxvi) 1960’lı yıllarda doğal dünya veya insan ruhuyla ilgili hiçbir şeyin artık kutsal sayılmadığı bir kültürde, psikedelik deneyimlerin algının kapılarını temizleme ve her

²⁴ İng. orijinali: *Hippie Trail*.

²⁵ “Şehrin Güzelliğini Bozan Üç Hippi Adana’dan Atıldı” Milliyet, 25.11.1968, s. 1.

“Hippilerle En İyi Savaşı İstanbul Belediyesi Yaptı” Milliyet, 02.08.1969, s. 3.

“Gezi’ye Nasıl Çıkılır?” Milliyet, 15.03.1972, s. 5.

“Polis Hippi’leri Topladı” Milliyet, 04.09.1968, s. 3.

“Bir Doktor, Hippi’lerin Seks Gücünün Olmadığını İleri Sürdü” Milliyet, 20.11.1972, s. 11.

“Kendileri Pis Fakat Vicdanları Temiz İki Hippi Kız Halide Edip’in Heykelini Yıkadı” Hürriyet, 25 Haziran 1970. <http://gecmisgazete.com/haber/kendileri-pis-fakat-vicdanlari-temiz-iki-hippi-kiz> (Erişim Tarihi: 15/09/2021)

Bkz. “Hippi Kızları Paylaşamayan Gençler Sokak Ortasında Dövüştü” <https://www.5harfliler.com/mukemmel-bir-atlayis/> (Erişim Tarihi: 15/09/2021)

²⁶ Terimin İng. orijinali: *Altered states of consciousness*.

²⁷ LSD: Liserjik asit dietilamid. Psikedelik etkili bir uyuşturucu olan LSD kullanıcıda algılar üzerinde yoğun etki ederek bilinçaltını dışa vurur, sevgi, birliktelik, beraberlik hissi yaratır.

şeyin kutsal görünmesini sağlama amacıyla kullanıldığını belirtir. Anlaşılacağı üzere; bu, modern hayatın resmî amaçlarını destekleyen bir gerçeklik ilkesi değildir. Aldous Huxley'nin yeni perspektiflere kapılar açma metaforundan²⁸ ismini alan *The Doors* müzik grubu, söz ve müzikleriyle yine psikedelik öğelerle bezeli karşıt kültürün önemli gruplarından. Grubun solisti Jim Morrison, özellikle *The Doors*'un erken dönemlerinde²⁹ psikedelik sözleri ve şiirleriyle *hippie* kültürünün kanaat önderleri arasına girmiştir.

Tüm bunlarla birlikte gençler daha önce konuşmadıkları şeyler hakkında konuşmaya başlamış, kişisel özgürlükler ön plana çıkmış, komün yaşam birimleri oluşmaya başlamıştır. Bu komünler, var olan sistem içerisinde alternatif bir toplum kurmayı amaçlamıştır. Özel mülkün olmadığı bu ortak yaşam alanlarında eşyalar -örneğin giysiler- ortak bir kutuda toplanıp, isteyen kişiler tarafından kullanıldıktan sonra temizlenerek yine kutuya konulmaktadır. Başlarda eğlenceli ve ütöpik bir vizyonla kurulan komün grupları ilerleyen zamanlarda uyuşturucudan zarar görmüş, 1970'li yıllarda ise azalmıştır. Bunlar arasında en bilinen komünlerden birisi Batı Berlin'de ideolojik bir komün olan *Kommune I*'dir³⁰. *Kommune I*'in dağılmasının ardından Almanya'da benzer komün girişimleri olmuş, günümüzde de devam eden ortak yaşam alanları *Wohngemeinschaft*'lar kurulmuştur (Fraser, 1988: 302-303).

1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Batı'daki öğrenci hareketi, *hippie*'lerle organik bir etkileşim içinde olmuştur. Elbette aralarında keskin fikir ayrılıkları vardır; öğrenci hareketi mevcut sistem üzerine bir devrim gerçekleştirmeyi amaçlarken *hippie*'ler alternatif yaşam tarzlarıyla ilgilenir, ancak kimi üniversite işgallerinin festival havasında geçtiği göz önünde bulundurulduğunda elbette *hippie*'lerin de orada olması

²⁸ Aldous Huxley, 1954 yılında "*Algının Kapıları*" (İng. orijinali: *Doors of Perception*) adlı kitabını yayınlamıştır. Huxley, bu kitapta Amerikan yerlilerinin yüzyıllarca dini ritüellerinde kullandığı *meskalin* adlı psikedelik maddenin etkisindeyken yaşadığı deneyimleri anlatır.

²⁹ The Doors grubunun en parladığı dönem 1965-1968 yılları arası olarak nitelendirilebilir. Morrison, bu yıllardan sonra aşırı alkol ve uyuşturucu tüketimi sebebiyle zaman zaman kontrolünü kaybeder, birkaç kez tutuklanır, 3 Temmuz 1971 tarihinde ise otel odasında aşırı doz uyuşturucudan hayatını kaybeder.

³⁰ Ocak 1967'de kurulan Kommune I (K1), çekirdek aile yapısının devletin baskıcı karakterinin en küçük birimi olduğunu ve faşizmin de bu yapıdan doğduğunu savunarak, bireylerin eşit haklara ve bağımsızlıklara sahip olduğu bir komün yaşamı savunmuştur. Politik eylemler de gerçekleştiren grup, 1960'lı yılların sonlarında çeşitli anlaşmazlıklar sonucunda dağılmıştır. Kaynak: https://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/studentenbewegung/pwiekommune100.html , Erişim Tarihi: 15/09/2021.

kaçınılmazdır. Kendini o dönemde *hippie* olarak nitelendiren, üniversite eğitimini yarıda bırakmış ABD’li bir erkek³¹ “Yönetim binalarını işgal etmekle ilgilenmiyorduk. Temel olarak insanların zihinlerini uçurmakla ilgileniyorduk, onları dümdüz yaşamaktansa başka alternatiflerinin olduğuna ikna etmeye çalışıyorduk. Amacımız sistemin ne kadar çılgınca, mantıksız ve baskıcı olduğunu göstermekti.” sözlerini sarfeder (Fraser, 1988: 99). Yine ABD Los Angeles’ta o dönemde öğrenci olan genç bir kadın³² toplandıkları ortamı şöyle anlatır: “...Ve müzik vardı. Gecelerce uyanık kalıp Bob Dylan dinler, kırmızı lambalar eşliğinde esrar içer, bir sürü insan yer minderlerine oturup konuşurduk...” (Fraser, 1988: 100). Öğrenci hareketi içindeki sosyalist örgütler *hippie*’lere sıcak bakmamış, onları sosyalist meselelerinden uzak bulmuştur. Ancak Almanya’daki Alman Sosyalist Öğrenci Birliği (SDS)³³ gibi gruplar hem kültürel hem siyasi bir devrim yapmayı istemiş ve kişisel özgürlüklerin daha iyi bir toplum doğuracağını savunmuştur (Fraser, 1988: 99). İlerleyen yıllarda, öğrenci hareketine karşı devlet baskısı arttıkça karşıt kültür daha politik bir hal almaya başlamış, öğrenci hareketi ve karşıt kültür arasında arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Öğrenci gösterilerinde rock’n’roll grupları çalmış, hareketin militanları LSD kullanımına daha sıcak bakmaya başlamıştır. Batı Almanya’dan İngiltere’ye giden bir kadın öğrenci³⁴, kendini rock müzikle özdeşleştirdiğini ve o dönemde Rolling Stones müzik grubunun kişisel olarak politikleşmesinde rol oynadığını belirterek, Batı Almanya’daki NATO karşıtı gösterilerin atmosferini Rolling Stones konserindeki atmosfere benzetir (Fraser, 1988: 153). 21 Ekim 1967 tarihinde Washington’da 70.000-100.000 arası insanın toplandığı büyük bir gösteride, aktivist bir organizatör³⁵ şair Allen Ginsberg’in yanı sıra bir rock grubunu kalabalığa liderlik etmesi için organize etmiştir (Fraser, 1988: 132). Müzik, toplu gösterilerde kitlelere coşku ve birlik hissi vermek için bu tür gösterilerde sıklıkla kullanılmış, karşıt kültürün müzisyen ve şairleri kanaat önderi görevi görmüştür. Bununla beraber eylemlerin ideolojik amacından ziyade müzik ve ortam için orada olanların sayısının da azımsanamayacak miktarda olduğu söylenebilir. Gençlik kültürünün takip

³¹ Kaynakta geçen isim: John Sinclair

³² Kaynakta geçen isim: Devra Weber

³³ SDS: Alman Sosyalist Öğrenci Birliği. Almanca orijinali: *Sozialistische Deutsche Studentenbund*

³⁴ Barbara Köster

³⁵ Jerry Rubin

ettiği ve kimi zaman model aldığı müzisyenler, politik duruşlarıyla da gençliği politize etmekte yahut eylemlerde geniş bir kitle oluşturmakta önemli bir rol oynamışlardır.

Yukarıdaki röportajlarda ismi geçen³⁶ ve dönemin öğrenci hareketinde aktif rol oynayan bir *hippie* olan John Sinclair, kültürel devrimin yalnızca toplumsal devrimin bir parçası olduğunu, kültürel devrimi yaratmak için de önce politik bir devrime ihtiyaç olduğunu belirtir (Fraser, 1988: 264). Sinclair ve arkadaşları 1968 yılında Kara Panter Partisi'yle benzer yapıda olan ve onlarla bağlantılı Beyaz Panter Partisi'ni³⁷ kurarlar. Sinclair bu partinin “üniversiteden birisinin kendileriyle tepeden konuşması gibi soyut olmadığını”, rock'n'roll tarzı ve asi duruşlarıyla doğrudan şehirli çalışan sınıf gençliğine hitap ettiğini belirtir. “Kara Panter Partisi'ni tutun, savaşı bitirin, uyuşturucu kullanın, sutyenlerinizi yakın, ebeveynlerinizi öldürün, okulunuzu yerle bir edin, TV'lerinizi parçalayın!” diyerek gençleri yanlarına çağıran Sinclair, 1969 yılı Temmuz ayında gizli bir ajanın yanında esrar içmekten tutuklanır. Beatles müzik grubunun eski elemanı John Lennon, bu olayın ardından ilgili bir şarkı yazarak 1971'de Sinclair'e yardım konserleri düzenlemiştir (Fraser, 1988: 265). Benzer şekilde The Rolling Stones müzik grubu, 1968 yılında yayınladığı *Street Fighting Man* parçasını İngiltere'de ABD Büyükelçiliği önünde gerçekleşen Vietnam Dayanışma Kampanyası gösterisi ve polis çatışmalarında yer alan öğrenci liderlerinden Tariq Ali üzerine yazmış³⁸, aynı zamanda Paris'teki öğrenci olaylarından da esinlenmiştir. Almanya'daki olaylarda öğrencilerin yanı sıra, çoğunlukla çalışan sınıf gençliğinden oluşan ve “Rockers” olarak tanınan motosiklet çeteleri de polise karşı olaylara katılmıştır (Fraser, 1988: 242). 1965'te Londra'da yapılan 6 günlük bir şiir festivaline Beat kuşağının temsilcilerinden Allen Ginsberg de konuk olarak katılmış, İngiltere'de karşıt kültür bununla beraber artık kamusal görünürlük kazanmıştır (Fraser, 1988: 110). Ancak yine de İngiltere'deki öğrenci hareketinde karşıt kültür etkileri ABD'deki kadar fazla olmamıştır. Burada özellikle sosyalist gruplar karşıt kültüre karşı daha kapalı durmuş, Çin Kültür Devrimi'yle daha çok ilgilenmişlerdir (Fraser, 1988: 110-111).

³⁶ Bkz. Dipnot 18.

³⁷ İngilizce orijinali: *White Panther Party*. Black Panther Party'den de daha önce söz et, bir önceki başlıktaki Sivil Haklar Hareketi'nde.

³⁸ <https://www.truthdig.com/articles/tariq-ali-the-time-is-right-for-a-palace-revolution/> Erişim tarihi: 2 Mayıs 2020.

Burada sorulması gereken önemli bir soru; Türkiye’deki 68 Hareketi’nin muhalif bir hareket olmakla beraber bir karşıt kültür hareketi olarak tanımlanıp tanımlanmayacağıdır. Özellikle ABD ve Batı Avrupa’daki 68 Hareketi’nde, hareketin folk ve rock müzikle birleşimi gençler arasında geleneksel kavramların sorgulandığı bir karşıt kültür oluşturmuştur. Ekonomik refah sonrası gençlerin mobilite ve ekonomik özgürlük sahipliği ve onlara yönelik pazarın oluşmasıyla, gençler bu yeni gelişmekte olan kültür dahilinde geleneksel olanı ve ebeveynlerinin değerlerini sorgulamaya ve karşı çıkmaya başlamışlardır. Türkiye’deki gençlik ise o dönemde ABD’li yaşıtlarıyla maddi olarak aynı imkanlara sahip olmamakla beraber, çoğunlukla orta sınıf ailelerin büyük şehirlerde üniversite okuyan çocukları için yeni plaklar, çizgi romanlar ve modaya uygun giysiler neredeyse lüks tüketim sayılmaktadır.

ABD’de ve Batı Avrupa’daki 68 Hareketi’nde endüstrileşmiş tüketim toplumuna karşılık çevreci hareketler de oluşmuş, nükleer enerji karşıtlığı, vejetaryen ve vegan hareketler, doğaya ve doğal olana dönüş başlamıştır. Buna benzer oluşumlar, dönemin Türkiye’deki gençlik hareketinde henüz görülmemektedir. Yine ABD ve Batı Avrupa’da kadın hareketi, cinsel devrim, LGBTQI2SA+ hakları³⁹ da önemli konular iken Türkiye’deki hareket genelinde henüz muhafazakâr bir eğilimle, bunlardan farklı kaygılar ön planda tutulur. Tüm bunların yanında, Batılı gençlerin ailelerinin rahat yaşam tarzlarını geride bırakarak yola çıktığı, Roszak’a (1995:34) göre “belirli bir noktaya varmaktan ziyade bir yerden kaçma amacı güden” *Hippie Yolu* ve Doğu’daki mistisizm arayışları, Batı’daki hareketin önemli karşıt kültür göstergelerinden birisidir. Türkiye’deki 68 Hareketi’nde ise bir kaçış isteğinden ziyade ulaşılmak istenen bir hedef, bir ideal olduğu görülür. Türkiye’deki 68 Hareketi’nde de bir karşı çıkma elbette vardır, ancak bu karşı çıkışın özellikle Amerikan emperyalizmine odaklanan bir hedef noktası vardır. Bu hedefe Batı temelli aydınlanmacı anlayış doğrultusunda, doğrusal biçimde ilerlenir. Tüm bunlar Atatürkçü, sol, millîci bir görüş çerçevesinde birleşir. Türkiye’deki hareketin Batı’daki harekete nazaran daha muhafazakâr, geleneklere bağlı ve hedefe yönelik doğrusal ilerlemeci bir tutum göstermesi, hareketin bir karşıt kültür olarak ele alınamayacağının göstergeleridir. Ancak elbette Batılı karşıt kültürün dış görünüşü ve yaşam tarzları bir

³⁹ 1960’lar ve 1970’lerdeki ismiyle “Gay Liberation” (İng.).

süre sonra Türkiye’de de popülerleşerek moda haline gelmiş ve Türkiye’deki kimi popüler kültür ikonları, müzisyenler ve kimisi bunları takip eden genç kitleler tarafından kopyalanmıştır. Ancak elbette, hareketin dış görünüşü Türkiye’deki genç kitlelere yalnızca popüler kültür ikonları üzerinden değil, hareket içerisindeki ismiyle çeşitli enternasyonal öğrenci buluşmalarından da esin kaynağı olmuştur.

1.1.2. Dünyada 68 Hareketi ve Müzik

Dönem gençliğinin müzikten en fazla etkilendiği ve müziğin ön planda olduğu karşıt kültürlerin çıktığı ülkeler, müzik endüstrileri de oldukça güçlü olan ve dönemin popüler müzik trendlerini belirleyen ABD ve İngiltere olmuştur. Popüler müziğin politik konumlanması 1950’li yıllarda daha görünür hale gelmiş; caz müzik sivil haklar, demokrasi, ırkçılık ve ayrımcılık konularıyla özdeşleşmiştir. 1950’lerin sonlarından itibaren ise artık yaygınlaşan beat ve rock’n’roll türleri, başkaldırıyla özdeşleşmiştir. 1960’ların sonlarında baskıcı hükümetlerin oluşturduğu siyasi iklim ve protestoların etkisiyle, halkın arasından çıkan ve halkın duygularını yansıtan protest rock müzik grupları yaygınlaşmıştır. Bununla beraber müzik ağırlıklı gençlik festivallerinin de sayısı artmış, karşıt kültür sol politik bir çehre kazanmış ve dönemin gençlik hareketinin kitlesi daha da genişlemiştir. Buna karşılık olarak Batı’da muhafazakâr sağ müzikle mesaj yaymaya çalışan, dönemin kimi Amerikan ve Avrupa hükümetleri tarafından da desteklenen *Sing Out* hareketi doğmuş, ancak sol protest müzik hareketi kadar fazla ses getirmemiştir (Siegfried, 2008: 57). Türkiye’de de sağ tabanlı politik müzik 1990’lı yıllara dek görünür olmamıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda ülkücü müzisyenlere ait sayılı müzikal çıktı olmasıyla birlikte; bu örnekler sağ tabanda, sol tabanlı politik müzik kadar ses getirmemiştir⁴⁰. Gençlik, başkaldırı ve devrim hedefinin enerjisi, müziğin de gücüyle birleşince politik müzik sol tabanda oldukça ses getiren bir arena haline gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası refah seviyesinin arttığı 1950’li yılların sonlarından itibaren, Avrupa’da gençlik dergileri geniş bir takipçi kitlesine ulaşmıştır. 1960’larda Batı Almanya’da popüler kültür ve siyaset odaklı *Twen* (1959 – 1971), *Konkret* (1955’ten beri

⁴⁰ 1960-1980 yılları arasında ülkücü hareketin müzikle olan ilişkisini ele alan ayrıntılı bir makale için bkz. Küpçük, Selçuk (2021). “CKMP’den MHP’ye Ülkücü Hareketin Müzik ile İlişkisi”. *Sosyoloji Divanı*, Sayı: 18, Aralık 2021, s. 227-254.

yayınlanmaktadır), daha yeraltı kültüre yönelik *Song* (1966 – 1970) ve *Sound* (1966 – 1983) dergileri ön plana çıkar. Fransa’da yayınlanan *Salut les Copains* (1962’den beri yayınlanmaktadır), *Nous les Garçons et les Filles* (1963) komünist eğilimli, popüler kültür ve siyaseti birleştiren dergilerdir. İtalya’da *Nuova Generazione* ve Batı Almanya’da *Elan* (1959-1989) da buna benzer politik eğilimde olan gençlik dergileridir (Siegfried, 2008: 61). Bunların yanı sıra fotokopiyle çoğaltılarak elden ele dolaşan fanzinler ve diğer yeraltı dergiler de gençler arasında yaygındır. 68 Hareketi’nin gençleri fikirlerini yaygınlaştırmak amacıyla elbette kendi medyasını yaratmış, çeşitli yeraltı gazete ve dergileri ortaya çıkmıştır. İngiltere’de hareketin önde gelen isimlerinden Tariq Ali’nin editörlüğündeki *Black Dwarf*, 1968-1972 yıllar arasında yayınlanmıştır. Fransa’daki Mayıs olaylarıyla beraber bu yeraltı gazetesinin içeriği şekillenmiş; anti-empyrialist mücadele, Vietnam Savaşı, feminizm gibi konu içerikleriyle kültürel muhalif sanatçılar da gazeteyi desteklemiştir. John Lennon zaman zaman fikir yazıları yazmış, Mick Jagger yazdığı *Street Fighting Man* parçasının el yazısı kopyasını göndermiş, David Hockney ve Jim Dine gibi sanatçılar gazeteye resimleriyle katkıda bulunmuşlardır (Fraser, 1988: 251). Türkiye’de dönem içinde popüler müzik, popüler kültüre odaklanan *Hey!* ve *Ses* gibi dergilerde yer alır. Bunun yanında *Emek*, *Yön* gibi yaygın sol dergilerde müzik üzerine pek içerik bulunmamakta, kimi dayanışma gecelerini anlatan metinlerde Aşık Mahzuni ve Aşık İhsani gibi halk ozanlarının sahne aldığı yazmaktadır.

Festivaller, müziğin birleştirici gücüyle gençler için önemli sosyalleşme ve toplanma yerleri olmuştur. 1963 yılının Haziran ayında California’da gerçekleşen Monterey Pop festivali Jimi Hendrix, The Who, Janis Joplin, Jefferson Airplane gibi dönemin politik müzisyenlerinin daha geniş kitleler tarafından duyulmasını sağlamıştır. Bu festival kuşak bilinci oluşturan, sosyal eleştiri yapan ve alternatif bir yaşam tarzı isteği yaratan yeni bir pop müzik formu sunmuştur (Siegfried, 2008: 63). Almanya’da 1960’ların ortalarından itibaren gençler arasında politik olaylar ve gündelik hayat hakkında protest şarkılar yaygınlaşmıştır. Bu şarkıların çoğunluğu Bob Dylan’ın 1960’ların başlarındaki erken dönem şarkılarından esinlenmiştir (Fraser, 1988: 75). Almanya’nın ilk Açık hava konserlerinin gerçekleştiği Burg Waldeck Festivali, geleneksel Alman politik folk müziğinin yanı sıra politik Fransız *chanson*’ları, Amerikan folk müziği ve rock’n’roll müziği buluşturmuştur. 1964-1969 yılları arasında senede bir kez gerçekleşen festival,

birbirinden farklı müzikal stillerin sosyal eleştirel bir bakış açısıyla birleştiği uluslararası bir paylaşım platformuna dönüşmüştür (Siegfried, 2008: 63). Bu gelişme, dinleyicilerin kendilerini uluslararası bir grubun içinde hissetmesini sağlamıştır. 1966 yılında Almanya'daki *Ostermarsch*, Joan Baez'in katılımıyla gerçekleşmiştir (Siegfried, 2008: 66). 1969 yılında gerçekleşen Woodstock festivali, o dönemde karşıt kültürün ne denli kitleselleştiğini gösterir. Ütopya ve umut kavramları çerçevesinde gerçekleşen festivalde, Joan Baez, The Who, Jefferson Airplane, Crosby, Stills, Nash and Young ve Jimi Hendrix gibi dönemin tanınmış muhalif müzisyenleri sahne almıştır⁴¹. Amerikan etkili popüler müziğin egemenliğine karşılık İsveç ve Yunanistan gibi ülkelerde yerel müzik yeniden keşfedilmekte ve yabancılaşmamış bir ulusal kültürel form olarak ele alınmaktadır (Siegfried, 2008: 67). Bu durum, Türkiye'de erken Cumhuriyet dönemindeki musiki inkılabıyla benzerlik taşır. Nitekim ilerleyen bölümlerde de ele alınacağı üzere, 1970'li yıllarda Anadolu pop ve Anadolu rock türleri musiki inkılabıyla homolog biçimde evrilmiş, bir yandan global popüler kültür ve müzik endüstrisiyle şekillenmiştir.

Öğrenci gösterilerinde bastırılmış duygularını dışa vuran gençler, tıpkı konserlerde olduğu gibi kolektif bir dışa vurum içinde olmuştur. Konserlerde hep bir ağızdan aynı şarkıyı söyleyen, aynı hareketleri yapan ve benzer duygular hisseden katılımcılar kolektif bir aidiyet hissi yaşar. Buna benzer bir kolektif ruh, pek çok kolektif eylemde olduğu gibi 68 Hareketi'nin eylemlerinde de var olmuştur. Bu eylemlerde hep bir ağızdan eşlik edilen müzikler, kolektif ruhu besler. 68 Hareketi'nin üniversite işgalleri, bu sayede kimi zaman müzikli eğlencelerin ve kutlamaların düzenlendiği bir festival havasına bürünmüştür. Mayıs 1968'de Paris'te tutuklu 4 öğrencinin serbest bırakılacağı duyurulduğunda Sorbonne'a akın eden öğrenciler, ana avluya bir piyano getirmişlerdir. Canlı çalınan caz müzik eşliğinde, heyecan ve iyimser bir havanın eşlik ettiği kutlamalar gece boyu sürmüştür (Fraser, 1988: 189–190).

Popüler müziğin yanı sıra marşlar ve halk ezgileri de 68 Hareketi'nde önemli yer tutmuştur. Afrika kökenli Amerikalıların söylediği eski bir ilahiden, 1900'lü yılların

⁴¹ 15-17 Ağustos 1969 tarihleri arasında gerçekleşen festivalin organizasyonu yaklaşık 25.000 kişiyi hedeflemiştir. Ancak ilerleyen günlerde karşıt kültürden gençler Woodstock'a akın etmiş, festival alanını çevreleyen teller kırılarak 400.000'in üzerinde katılımcı alanda kamp kurmuştur. Festival, ilerleyen yıllarda pek çok film ve belgeye ilham olmuştur.

ortasında işçilerin grev esnasında birlik ve güç için söylediği bir parçaya dönüşerek daha sonra popüler müzikte de yer edinen “We Shall Overcome”⁴² (Bobetsky, 2014: 33-35), dünyadaki 68 Hareketi’nin de önemli sembolik şarkılarından birisi olmuştur (Hayden, 2008: 327). 28 Ağustos 1963 tarihinde, Martin Luther King’in sembolik “I Have A Dream” konuşmasında, Sivil Haklar Hareketi dahilinde iki yüz bin katılımcı, bu şarkıyı hep bir ağızdan söylemiştir (Bobetsky, 2014: 35). Şarkı ABD’den sonra Avrupa’daki harekette de yayılmış, Türkiye’de ise Esmeray’ın 1975 tarihli “Yayınlanmaz” albümünde, sözleri Şanar Yurdatapan, müziği Atilla Özdemiroğlu tarafından düzenlenen “Bir Gün Gelecek” parçasıyla yer bulmuştur.

Harekette sembolik hale gelmiş pek çok müzikal parçanın arasında Enternasyonel Marşı⁴³ da önemli bir yere sahiptir. Fransa’da sosyalist ve işçi partilerinden oluşan İkinci Enternasyonel, 1889 yılında Paris’te 20’den fazla ülkeden temsilcinin katıldığı toplantısında Enternasyonel Marşı’nı resmî marş haline getirmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren sosyalist hareketle özdeşleşen bu marş, Türkçe de dahil olmak üzere pek çok dile çevrilmiştir. Fransa’daki öğrenci gösterilerinde Enternasyonel Marşı sıklıkla söylenmiştir. 10 Mayıs 1968 tarihinde gerçekleşen ve 4 öğrencinin tutuklanmasını protesto eden kitlesel gösterilerde, katılımcılar hapishanenin önünden Enternasyonel Marşı söyleyerek geçmiş, hapishanenin içindekiler müziğe pencerelerden mendil sallayarak karşılık vermişlerdir (Fraser, 1988: 182-184). Bu olay, Enternasyonel Marşı’nın topluluk içindeki simgesel ve iletişimsel boyutuna da örnek teşkil eder.

Britanya’da 1970’li yıllarda Anti-Nazi Birliği⁴⁴, Sosyalist İşçi Partisi’nden⁴⁵ ilham alarak yeni radikal öğrencileri ve gençleri mobilize etmiştir. Birliğin kültürel muadili Irkçılık Karşıtı Rock⁴⁶ birliği, rock müziği bir iletişim ve propaganda aracı olarak kullanarak çalışan sınıf gençlerin gündelik hayatına ırkçılık karşıtı politikaları dayatmayı amaçlamıştır. Birlik, 68 Hareketi hakkında fikri olmayan yahut ilgilenmeyen genç

⁴² “We Shall Overcome” parçasının İşçi Hareketi şarkısı, Sivil Haklar Hareketi şarkısı, ilahi ve protest şarkı olarak kullanılmasının dönüşümü üzerine bkz. (Bobetsky, 2014).

⁴³ Fransızca orijinali: *L’Internationale*.

⁴⁴ İngilizce orijinali: *Anti-Nazi League*.

⁴⁵ İngilizce orijinali: *Socialist Workers Party*, kısaltması SWP.

⁴⁶ İngilizce orijinali: *Rock Against Racism*, kısaltması RAR.

punk'ları ve reggae müzisyenlerini ortak bir amaç doğrultusunda bir araya toplamıştır (Fraser, 1988: 292).

Dönemin kimi müzisyenleri kendilerini politik olarak konumlandırırken, kimileri de dinleyiciler tarafından politik biçimde algılanır. Örneğin Frank Zappa, Joe McDonald, Bob Dylan, Joan Baez kendilerini doğrudan politik olarak tanımlayan isimlerin bazılarıdır. Bu isimlerin çoğunluğu dünyada, Türkiye'de de pek çok müzisyeni etkilemiştir. Jimi Hendrix ve The Rolling Stones grubu politik olmak için özel bir çaba sarf etmez ancak hayranları onları politik olarak solda konumlandırır. Zira bu müzisyenlerin karşıt kültür imgeleri, uzun saçları, giyim tarzları, uyuşturucu kullanımı ve cinsel özgürlükleri ana akıma karşı bir duruş olarak algılanmaktadır. Bazı müzisyenler kendilerine yakıştırılan bu tavra karşı gelmiş, örneğin Rolling Stones grubunun solisti Mick Jagger gençliğin kendilerinde aradığı politik lider rolünü oynamak istemediklerini belirterek grubun hiçbir şeye karşı başkaldırmadığını söylemiştir.⁴⁷ Led Zeppelin grubunun solisti Robert Plant, Batı Almanya'daki hayranlarıyla ilgili olarak "Almanya'daki seyirci kendi içinde iyi hoş ama fazlasıyla politik" sözlerini sarfetmiştir (*Sounds* 1974; 2: 20; aktaran Siegfried, 2008: 64). Kimi sanatçılar kendileri politik bir kaygı gütmek, dinleyicinin algısıyla onlara iliştilen politik kimliği taşır. Müzisyenlerin yaşam tarzı, dış görünüş ve müzikal tınlarıyla karşıt kültürün politik içerikli imgelerini taşımakla beraber, bunların müzik endüstrisinin beslediği popüler kültürün bir parçası haline geldiğini de göz ardı etmemek gerekir. Tarihte pek çok örneğine rastlandığı gibi; kültür endüstrisi, yeraltı kültürüne ait kültürel kodları gün ışığına çıkartıp kullanarak popülerleştirmiş, hatta evcilleştirmiştir. Bunun sonucunda kimi imgelerin anlam ve içeriği gitgide silinerek, ana akım moda trendlerinin bir parçası haline gelmiştir. Örneğin dönemin büyük plak şirketlerinden olan CBS, yayımladığı albümlerde bir yandan ana akımda seyreden ve politik mesajı az şarkılara yer vermiş; bir yandan da 'yeraltı' kültürüne ait müziği bir marka haline getirerek Avrupa'da 'karşıt kültürün sesi' olarak pazarlamıştır (Siegfried, 2008: 62). Günümüzde de pek çok majör plak şirketinin "alternatif/bağımsız" türler altında sınıflandırdığı alt plak şirketleri

⁴⁷ Orijinali: "[...] the band was rebelling against nothing at all [...]". (*Konkret* 1968; 1:45; *Der Spiegel* September 21, 1970, 222ff. Aktaran Siegfried, 64). Ancak Rolling Stones'un Tariq Ali'yi konu alan "Street Fighting Man" (1968), Vietnam Savaşı karşıtı "Gimme Shelter" (1969), Angela Davis'i konu alan "Sweet Black Angel" (1972) gibi sayılı politik şarkıları da bulunmaktadır.

bulunur⁴⁸. Bu durum, elbette müzik piyasasını da şekillendirir. Söz konusu yeni ve sert tınının daha geniş kitlelere ‘yeraltının sesi’ şeklinde ulaşması sağlanırken, politik mesajların olduğu parçalar ekonomik ve politik kaygılarla daha geri planda bırakılır. Bu durum, karşıt kültüre ait ve muhalif mesajların popüler kültüre girdiğinde artık vahşi özünü kaybederek evcilleştirilmesine, hatta popüler kültürün çarkları içinde ekonomi temelli global müzik endüstrisinin bir ürünü haline gelmesine örnek teşkil eder.

1.2. 68 HAREKETİ’NİN TEORİK TEMELLERİ

1950’li yılların sonu ve 1960’lı yılların başından itibaren; Yeni Sol düşünce akımı Fransa’da *Nouvelle Gauche*, İngiltere ve ABD’de *The New Left*, Almanya’da *Die Neue Linke* isimleri altında entelektüel yayınlar, dergiler, tartışma ortamları ve eylemler vasıtasıyla hızla yayılmaya başlamıştır.

Klasik sol düşünce, proleter sınıfı devrimin ana öznesi olarak görür. Charles Wright Mills ve Herbert Marcuse⁴⁹ gibi düşünürlerin ışığındaki Yeni Sol ise; deri rengi, sosyal kökenleri, eğitim düzeyi gibi etkenlerden ötürü sistemden dışlanmış bireyler veya gruplara ilgilenir. Kişiyi kitlelerden ziyade özneler bazında ele alan bu akım; hâkim heteronormatif patriyarkal düzene de karşı çıkarak, kadınların ve eşcinsellerin de kendilerini sosyal değişimin bir öznesi olarak tanımlayabileceği bir entelektüel alan yaratmıştır.

⁴⁸ Müzik prodüksiyon sektöründe dünyanın en büyük şirketlerinden Sony Music’e ait alternatif club kültürünü besleyen Ministry of Sound, “bağımsız” rock ve metal kültürünü besleyen MFN, Century Media Records, Inside Out Music, hisselerinin %49’luk bölümü Warner Music Group’a ait SubPop müzik şirketleri, 2021 yılı itibarıyla bu duruma örnek olarak verilebilir.

⁴⁹ Herbert Marcuse Fransa, Almanya, İngiltere başta olmak üzere Avrupa’nın farklı ülkelerinde gösterilere katılarak, konuşmalarla ve yüz yüze görüşmelerle pek çok gence ilham kaynağı olmuş, Batı Avrupa’daki 68 Hareketi’nin önde gelen isimlerinden biri haline gelmiştir. Öğrenciler kendilerini anlayan, hislerini anlayan, kendilerinden yaşça daha büyük birinin varlığından mutlu olmuş, Marcuse’ye hayranlık duymuştur. İngiltere’de 1967 yazında gerçekleşen Congress on the Dialectics of Liberation’da Marcuse’yi canlı olarak dinleyen bir öğrenci onu keskin zekalı, hassas ve kesin konuşan birisi olarak tanımlar ve hislerini şöyle dile getirir: “Kendimizi çok izole hissediyorduk: marjinal, çılgın, ailelerimiz ve otoriteler için bir utanç kaynağı gibiydik - derken yaşlı Marcuse oradan, tıpkı manevi çocuklarımız gibi seyircisine ışık saçıyordu” (Fraser, 1988: 144).

Klasik sosyalistler üretim alanlarına önem verirken; Yeni Sol, sosyal yeniden üretim mekanizmalarını sosyal yapının değişim noktası olarak ele almıştır. Nitekim Yeni Sol, o dönemki baskı ve yabancılaşma üzerine odaklanarak kadınların devrimci potansiyellerinin de altını çizer (Schulz, 2008: 285). Klasik Marksist perspektif, kadınlara yapılan ayrımcılığa yeterince değinmeyerek bunu bir sınıf mücadelesi çerçevesinde ele alır. Oysa dönemin öne çıkan kavramları olan özgürleşme ve bireysellik, kadın hareketinin güçlenmesi için de güçlü bir platform hazırlamıştır. Türkiye’deki 68 Hareketi’nin Klasik Sol düşünce perspektifinde çoğunlukla Ortodoks Marksist çerçevede şekillenmesi, kadın hareketinin daha geri planda kalması sonucunu beraberinde getirmiştir. Tansel İlic (2015: 150) Yeni Sol’un temsilcilerinden Marcuse’nin, Freud’daki psikolojik kavramları Marks’ın kapitalist yapılanma kavramları ile ilişkilendirdiği tarihsel materyalizm yaklaşımı ve bireyin biyolojik ve erotik ihtiyaçlarını toplumsal bir bağlamda ele almasının Batılı genç kitleler tarafından ilgiyle karşılandığını, ancak bunun Türkiye’nin dönem şartlarında öne çıkan kavramlardan olmadığını vurgular. Tüm bunların yanında, Gould (2009: 363-364) bizlere dünyanın pek çok yerindeki Yeni Sol aktivistleri arasında hiyerarşik bir düzen olduğunu ve bu düzende, özellikle sol düşünceyle ilgili politik tecrübeleri olan genç erkeklerin grubu domine ettiğini hatırlatır.

Yeni Sol Düşünce, anti-otoriter bir yapıdadır ve grubun resmi bir üyelik sistemi olmadan aktif katılımcıları bulunmaktadır. Eski Sol’u reddeder istenen reformlara ulaşmak için doğrudan eylem stratejisi izlenir (Fraser, 1988: 84). Batı Avrupa’daki harekette lidersizlik vurgusu sıklıkla yapılır ancak her ülkede hareketin sözcüsü konumunda olan bazı isimler ön plana çıkmıştır. Türkiye’deki 68 Hareketi’ni ele alan metinlerde ise ‘öğrenci lideri’ tanımı sıklıkla karşımıza çıkar. İlerideki bölümlerde de değinileceği gibi Türkiye’deki öğrenci hareketinin Batı’daki benzerlerine kıyasla ast-üst ilişkisi çerçevesinde bürokratik bir yapısı vardır. Bu durum, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’de görünür biçimde süregelen ataerkil anlayışın mikro düzeydeki bir yansıması olarak okunabilir. Yine de Türkiye’nin 68 Hareketi’nde aktif olan kimi isimler “lidersizlik” vurgusunu özellikle yapmışlardır⁵⁰.

⁵⁰ Türkiye’deki hareketin önde gelen isimlerinden Mustafa Lütfi Kıyıcı, Devrimci Öğrenci Birliği’ni (DÖB) kurduklarında, birliğin başkanının tartışmasız şekilde Deniz Gezmiş olduğunu, bununla beraber kamuoyunun “devrimci gençliğin lideri” olarak artık Deniz Gezmiş’i tanıdığını anlatır. Birlik içinde aralarında hiyerarşi olmadığını, ancak en çok inisiyatif kullananın Deniz Gezmiş olduğunu ve

Yeni Sol, komünist partilerin ve işçi hareketlerinin “devrimciliğini” reddederek Sovyetler Birliği’ni sorgulamadan model alma fikrine de karşı çıkmıştır. Küba Devrimi’nden esinlenen Yeni Sol aktivistleri, Küba Devrimi’yle birlikte dünyanın farklı yerlerinde filizlenen anti-emperyalist ayaklanmalarla birlikte, sosyalizme giden yolun barışçıl veya reformist olmaktan ziyade devrimci olması gerektiğinin altını çizer. Yeni Sol düşüncenin isyankâr doğası karşıt kültürlerle de birleşerek, aktivistlerin sosyal ve kültürel hayatı tüm yönleriyle politize etme eğilimine itmiştir (Gould, 2009: 349-350).

Yeni Sol düşünce, kendilerinden bir önceki kuşak sayılabilecek Sitüasyonistlerden⁵¹ de önemli ölçüde etkilenmiştir. 1920’li yıllardan itibaren gerçeküstücüler, Dadaistler ve Fluxus mensuplarının gerçekleştirdiği absürt eylem ve *happening*’ler, kapitalist ekonomi tarafından kullanılamayan sanat biçimleri olmuştur. 1957’de kurulan Sitüasyonist Enternasyonel, kurucuları arasında yer alan Guy Debord’un “gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence biçimleri”ni eleştirmiş, Marksizm’in “meta fetişizmi” kavramından yola çıkarak bu fetişizmin vurgusunun üretimin yarattığı etkiden ziyade kitlesel tüketimin etkileri üzerine yapmıştır (Clark, 2011: 169). 68 Mayıs olaylarının başlangıcı pek çok kaynakta Paris’te gösterilmekle beraber, bu olayların bir anda ortaya çıktığını düşünmek hata olur. 1967 yılında Strasbourg Üniversitesi öğrencileri Sitüasyonist Enternasyonel yayınlardan olan *Internationale Situationniste* dergisinden etkilenerek bir eylem yapmıştır. Eylemde, öğrencilerin seçtiği okul öğrenci temsilcileri, bir okul etkinliği esnasında Sitüasyonist Enternasyonel tarafından kendileri için yazılan “Öğrenci ortamında sefalet”¹ başlıklı metni rektör ve dekanların da içinde bulunduğu davetlilere

tartışmalarda ne yapıp edip fikrini kabul ettirdiğini anlatır. (Mater, 2009: 246). Yine Kıyıcı, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi işgalinde Deniz Gezmiş, Kemal Bingöllü, Bozkurt Nuhoğlu ve kendisinin “öğrenci temsilcisi” olarak yer aldıklarını anlatır, bir arkadaşlarının inisiyatif kullanıp bir eylem başlattığı takdirde onun direktiflerine uyduklarını ve gerekirse eleştirileri kendi aralarında yaptıklarını vurgular (*a.g.e.*, 242).

⁵¹ 1950’li yılların sonunda Paris’te Guy Debord’un fikir önderliğinde kurulan Sitüasyonist Enternasyonel, kendinden önceki Fluxus akımından ilham almıştır. En aktif olduğu dönem 1958-1969 yılları arasındadır. Sitüasyonist’lere göre sanat; tiyatro veya galeri gibi enstitüleşmiş yerlerden kurtularak özgürleşmelidir. İzleyici, geleneksel sanatta olduğu gibi sanat nesnesinin önünde pasif şekilde durmamalıdır. Sanat etrafı sarmalı, izleyici tarafından deneyimlenmelidir. Şehirleşme üniter yapıda olmalıdır. Kapitalizm karşıtı bu akım, 1960’lı yıllarda Marx’ın fikirlerinin etkisi altında politikleşmeye başlamıştır (Hecken ve Grzenia, 2008: 27). Debord’un 1967 tarihli *Gösteri Toplumu* (Fransızca orijinali: *La Société du Spectacle*) metni, tüketim ve yabancılaşma gibi temel kavramlarla hareketi şekillendiren metinlerden birisidir. Oluşum, 1972 yılında dağılmıştır.

dağıtmışlardır. Bu eylem medyada “skandal” olarak nitelendirilerek geniş yer bulmuş, üniversite öğrencileri artık kendi seçtikleri temsilciler tarafından üniversiteyi işgal etmeye, kitap ve yiyecekleri çalmaya teşvik edilmişlerdir. Kampüsteki resmi psikiyatri kliniği bu metinde ‘zihin kontrol merkezi’ ilan edilmiştir (Hecken ve Grzenia, 2008: 27). Bu olay, Fransa’daki Mayıs 1968 olaylarının ilk öncül belirtisi olarak yorumlanmalıdır.

Immanuel Wallerstein’a göre Eski Sol 1848’den başlayarak devlet iktidarının ele geçirilmesine öncelik veren, sistem karşıtı bir hareket olarak gelişmişken, 1960’lı yıllarda sistemle paralel işleyen bir “suç ortağı” haline gelmiştir. Wallerstein, bu doğrultuda 68 Hareketi’ni, “dünya sistemine karşı eş zamanlı bir eylemler bütünü” olduğunu ve “eski solun dünya sistemine karşı muhalefedinin temelden sorgulandığı” bir hareket olarak tanımlar. Bununla beraber, Wallerstein’a göre 68 Hareketi’nin önemli miraslarından birisi, Ortodoks Marksizm’i zayıflatmasıdır (Gould, 2009: 349).

Oldukça organik biçimde şekillenen 68 Hareketi’nde, teorisyenler ve hareket arasında her zaman birlik yoktur. Bora (1998: 4), 68 döneminin ‘devrim’ ve ‘devrimci özne’ namına bir ‘bolluk’ devri olduğunu belirterek bunun düşünsel dayanaklarının “bütünlüklü teorik programlardan ziyade, *ilhamlar*” olduğunu vurgular. Mayıs 1968 Paris’te, Sorbonne Üniversitesi’nde tutuklu 4 öğrencinin serbest bırakılacağı haberi gelince, üniversitenin ana avlusunda büyük bir kutlama yapılmıştır. Kutlamaya katılan öğrenciler ortamın teorik bakımdan karman çorman olduğunu; Stalin, Trotsky, Mao ve Che Guevara posterlerinin bir arada asılı olduğunu anlatmıştır (Fraser, 1988: 190). Klimke ve Scharloth (2008: 6), benzer şekilde gençlik festivallerinde bir yandan rock müzik, farklı giyim tarzları, psikedelik uyuşturucular ve deneyimlerin özgürlük olarak tekabül edildiği bir havada; Ho Chi Minh, Jimi Hendrix ve Che Guevara görsellerinin yan yana yer aldığı bir ortam betimler. Avrupa’daki 68 Hareketi kendi içinde homojen olmadığı gibi, soğuk savaş içindeki ülkelerden gençlerin festivallerde zaman zaman ideolojik tartışmalar yaşadığı görülmüştür (*a.g.e.*, s. 5). Ancak, yine de yan yana asılan Ho Chi Minh, Jimi Hendrix ve Che Guevara görsellerinden ortak bir ABD emperyalizmi karşıtlığı okunabilir. Bunun yanında Sivil Haklar Hareketi ve *hippie* karşıt kültürü, bir müzisyen olan Jimi Hendrix’in imgesinin referans verdiği kavramlar arasındadır.

1960'lı yılların ortalarından itibaren üniversitelerde bir öğrenci hareketi olarak filizlenen 68 Hareketi'nde, üniversitelerin profesörler tarafından oligarşik biçimde yönetilmesi ve öğrencilere söz hakkı tanınmaması protesto edilmiş, demokratik bir üniversite yapısı talep edilmiştir. Öğrenciler kendilerinin; akademik otoritelerin astı konumundan eşit haklara sahip bir vatandaş konumuna çekilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Fraser, 1988: 85). Bu durum, öğrenci hareketinin en yaygın eylemi olan üniversite işgallerini beraberinde getirmiştir⁵². Türkiye'nin de dahil olduğu pek çok ülkede gerçekleşen üniversite işgalleri, kimi zaman şiddetsiz biçimde öğrencilerin taleplerinin kabul edilmesiyle sonuçlanmış, kimi zaman ise şiddetli polis müdahaleleriyle bastırılmaya çalışılmıştır.

Demokratik, özgür ve eşit haklarda eğitim ve araştırma mottosuyla yola çıkan özgür üniversite anlayışı; ABD'deki Berkeley Üniversitesi ile bu yıllarda başlamıştır. Buradaki reformist öğrenciler “istediğimizi inceler, çalışırız”⁵³ sloganını kullanarak bilim felsefesi, eleştirel-muhafız pedagoji, psikanaliz ve sosyal baskı, Vietnam, Latin Amerika'da emperyalizm ve sosyal kalkınma ve 1960'lar Avrupa'sında sosyal mücadele üzerine derslere katılmışlardır. Batı Almanya'da SDS'nin Berlin'de kurduğu Eleştirel Üniversite, 1967 sonbaharında öğrencilerine 50 ders sunmuştur. Özgür üniversitelerin ders içeriklerinde Üçüncü Dünya özgürleşme hareketleri, toplumsal araştırmalar, psikanaliz, Marksizm, sosyal tıp çalışmaları gibi konular, Freud ve Marcuse çizgisinde psikanaliz ve klasik yapıdaki akademik disiplinlerin teorik ve ideolojik temellerini eleştiren yaklaşımlar bulunur. Öğrenciler özgür üniversitelerdeki ifade özgürlüğü, toplanma özgürlüğü, anti otoriter yapının içinde öğrenci yetkisiyle beraber geleneksel otoriter eğitim modellerinden farklı olarak seslerini çıkartıp fikirlerini tartışabilmişlerdir. Almanya, İtalya ve Fransa'da eleştirel üniversite yapısı ilerleyen yıllarda diğer üniversitelere de model olmuştur (Fraser, 1988: 139-141).

Demokratikleşme, 68 Hareketi içindeki temel kavramlardan bir tanesidir. Üniversitelerdeki demokratikleşme taleplerinin yanı sıra, hareket dahilindeki demokratikleşme pratikleri farklı biçimlere bürünmüştür. Örneğin Paris'te, demokratik

⁵² Üniversite işgallerinin ideolojik boyutuna örnek olarak; Batı Almanya'da, 1968 yılında Frankfurt Üniversitesi işgal edilmiş ve üniversite 1 hafta kapalı kalmıştır. Üniversite yeniden açıldığında, öğrenciler üniversitenin ismini “Karl Marx Üniversitesi” ilan etmiştir (Fraser, 1988: 236).

⁵³ İngilizce orijinali: “We study what we want to” (Fraser, 2008: 140).

bir platform oluşturması ve isteyeninin istediğini yazması amacıyla duvarlara büyük beyaz boş kağıtlar asılmıştır (Fraser, 1988: 196). Kağıtların üzerinde biriken sloganlar, espriler, anlam teşkil etmeyen yazılar ve karşılıklı tartışmalar, ifade özgürlüğünün sokakta kalıcı olarak vücut bulmuş halidir. Batı'daki önemli kavramlardan birisi olan demokratikleşme, Türkiye'deki 68 Hareketi'nin talepleri arasında da öncelikli bir konumdadır.

1.2.1. 68 Hareketi ve İkinci Dalga Feminizm

1960'lı ve 1970'li yıllarda yükselen sol görüşlü İkinci Dalga Feminizm, 1890'lı yıllardan Birinci Dünya Savaşı'na dek süren Birinci Dalga Feminizm pratiklerini “burjuva” olarak nitelendirmiş ve ayırt edilmek için kendilerini “radikal” olarak tanımlamışlardır. İkinci Dalga Feminizm, dönem içinde 68 Hareketi'yle beraber mobilize olmuş ancak kendini hareketin bir parçası olarak tanımlamayarak, ayrı tutmuştur. 1960'lı yıllardaki özgürleşme hareketleriyle birlikte toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmış ve silikleşmiş, doğum kontrol hapları geliştirilerek yaygınlaşmış, özellikle ABD ve Avrupa'daki hareketin içinde oldukça belirgin olan cinsel özgürleşme başlamıştır. Bunun yanında belirtmek gerekir ki Schulz (2008: 290), çoğu radikal feministin “cinsel özgürleşme” kavramının kadınları cinsel olarak sömürdüğü için, konunun bu şekilde tartışılmasını eleştirdiğini hatırlatır. İkinci Dalga Feminizm, 68 Hareketi içindeki eril şovenizme karşıdır (Fraser, 1988: 304). İkinci Dalga Feminizm ve buna bağlı kadın hareketinin güçlü olduğu İngiltere ve Almanya'da 68 Hareketi'nden koparak kadın hareketine katılan kadınlar, 68 Hareketi içindeki erkeklerin kadınları değersiz ve bilgisiz hissettirerek ciddiye almadığını belirtir (Fraser 1998: 253).

ABD'de Kadın Özgürleşme Hareketi⁵⁴ 1960'lı yılların sonunda ses getirmiş, Batı Avrupa'daki kadın hareketi de onlardan etkilenmiştir (Schulz, 2008: 283). Hareket içindeki bireyler eşit maaş talep etmekte, cinsiyetçi klişeleri, tavır ve görüşleri değiştirmeyi amaçlamakta, biyolojik temellere dayandırılan erkek egemenliğini sorgulamaktadırlar. Kadın ve erkek arasındaki güç dağılımını meşrulaştıran sosyal mekanizmalarını sorgulamış, bununla beraber geleneksel cinsiyet rollerinden kurtulmak

⁵⁴ İngilizce Orijinali: Women's Liberation Movement

ve geleneksel eril klişeleri alabora etmek için yeni yaklaşımlar geliştirmişlerdir (Schulz, 2008: 290-291)⁵⁵.

68 Hareketi içindeki eril ortamda kendilerini baskılanmış hisseden kadınlar, kendilerini kadın özgürlükleri, baskılanma ve toplumda eşitlik gibi konularla ilgilenen Kadın Hareketi'ne daha yakın hissetmişlerdir. Bununla beraber, öğrenci hareketinde cinsel yönelimlerini susturulmuş ve bastırılmış hisseden LGBT bireyler de Kadın Hareketi içinde yer bulmuşlar, kadın hareketi içinde lezbiyenler cinsel farkındalıkları ve politik olma yönünde önemli adımlar atmışlardır. 1970'li yıllarda ise Eşcinsel Özgürleşme Hareketi⁵⁶ kurulmuş⁵⁷, bu hareket öğrenci hareketinden farklı bir platformda ilerlemiştir. Hem Kadın Hareketi, hem Eşcinsel Özgürleşme Hareketi bireysel baskılanmayı yok etmek adına ortaya çıkmış hareketlerdir (Fraser, 1988: 310). Fraser (*a.g.e.*: 313), her iki hareketin de 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketiyle yeniden doğan politik ve kişisel olanın arasında yeni ilişkiler kurma amacını sürdürdüğünü belirtir.

1.2.2. Çevre ve Ekoloji Temelli Hareketler

Çevre ve ekoloji temelli hareketler, 1960'lı yıllardaki özgürleşme hareketleri ve kitleselleşen başkaldırıyla beraber yaygınlaşarak daha fazla görünürlük kazanmıştır. 1948 yılında, UNESCO'nun bünyesinde uluslararası çevre koruma örgütü International Union for the Conservation of Nature (IUCN) kurulmuştur. İngiltere'de 1950'li yıllardan beri devlet denetiminde çevre koruma yasaları süregelmektedir. 1957 yılında başlayan ve

⁵⁵ 7 Eylül 1968'de, ABD'de *Miss America* güzellik yarışması girişinde sütyen, takma kirpik, korse, topuklu ayakkabılar, makyaj malzemeleri, temizlik malzemeleri ve diğer "dişil baskılama araçları" bir varile atılmış, kadınları eril bakışla biçimlendirmeye özendiren bu yarışmanın yanın başındaki feminist protesto büyük ses getirmiştir. *Miss America* yarışmasının birincilerinin daha önceki yıllarda Vietnam'a gönderilerek oradaki ABD askerlerini "eğlendirdikleri", bu yönüyle yarışmanın savaş yanlısı bir duruş taşıdığı da not edilmelidir. <https://www.history.com/news/miss-america-protests-1968> (Erişim tarihi: 28 Nisan 2022).

⁵⁶ İngilizce orijinali: *Gay Liberation*.

⁵⁷ Eşcinsel Özgürleşme Hareketi'nin kurulmasını beraberinde getiren dönüm noktalarından bir tanesi Stonewall Olayları'dır. ABD'de 1960'lı yıllarda eşcinsel ilişkilerin toplum içinde açıkça sergilenmesi, toplum içinde trans kıyafetler giyilmesi pek çok eyalette kanunen yasaktı. New York'ta Stonewall adlı eşcinsel barına polis baskının düzenlenip onlarca kişinin göz altına alınması sonucunda önce bar sakinleri ve mahalleli, onu takip eden 5 günde ise binlerce kişilik gruplar olay yerine toplanarak eylem yapmış ve polisle çatışmıştır. Olayların birinci yıl dönümü olan 28 Haziran 1970'te binlerce kişi Manhattan sokaklarında yürümüş, "Say it loud, gay is proud" (Yüksek sesle söyle, eşcinsellik onurdur) sloganları sonraki senelerde de kutlanacak olan Gay Pride'nin (Onur Haftası) başlangıcı olmuştur. Kaynak: <https://www.history.com/topics/gay-rights/the-stonewall-riots> Erişim tarihi: 28 Nisan 2022).

İngiltere, Hollanda, İskandinavya ve Batı Almanya'da yaygınlaşan Nükleer Silahsızlanma Kampanyası (CND)⁵⁸, Barış Hareketi ile paralel biçimde konumlanmıştır. Hareketin sembolü, dairenin tam ortasında yukarıdan aşağıya inen dikey çizgi ve merkezden yan altlara doğru açılan simetrik iki çizgi, ilerleyen yıllarda yoğun biçimde Barış Hareketi'yle ilişkilendirilmiştir. Sembol bununla da beraber *hippie* altkültürünün sembolü haline gelmiş, kısa süre içinde gençlik kültürüne yönelik tüketim ürünleri üzerinde yerini almıştır. Dünyada yaygın olarak WWF kısaltmasıyla bilinen Dünya Doğayı Koruma Vakfı⁵⁹ 1961'de İngiltere'de kurulmuştur. 1971 yılında kurulan çevreci örgüt Greenpeace, radikal ve ses getirici gösterileriyle günümüzde de dünyanın dikkatini kapitalizm kaynaklı çevre sorunlarına çekmektedir.

Çevre ve ekoloji temelli hareketler, 1968 yılında global bağlamda dikkat çekici hale gelen öğrenci hareketlerinin ışığında kitleselleşmiştir. 68 Hareketi'nde yer alan aktivist öğrenciler çoğunlukla politika ve tarihle ilintilidir. Bu hareketler kimi ülkelerde farklı biçimlerde 68 Hareketi'ne ilişmiş, kimi ülkelerde ise ayrı kalmıştır. Yine de 68 Hareketi'nin protest ruhuyla beraber, çevre ve ekoloji temelli hareketlerin daha aktifleştigi ve güç kazandığını söylenebilir. Çevreci hareket Fransa, Almanya, İtalya, İsveç, Danimarka ve Hollanda'da öğrenci hareketiyle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılıdır (Rootes, 2008: 296-300). İngiltere'de ise hali hazırda hükümetle yakın ilişkili köklü bir çevre koruma programı olduğundan, bu ülkedeki Yeni Sol Hareketi çevrecilere hükümetle olan yakınlıklarından ötürü şüpheyile bakmış ve yakınlaşmamıştır (*a.g.e.*, s. 303). Kapitalist yatırımlar, tartışmalı teknolojiler ve yüksek güvenlik gerektiren, bunun yanında nükleer silahlarla nam salmış kurumlarla bağlantılı enerji politikaları; gelişmiş ve otoriteyi sorgulayan ülkelerde çatışmalar yaratmıştır (*a.g.e.*, s. 301). Özellikle Almanya ve Fransa'da nükleer santrallerin kurulmasının ardından 1970'li yıllarda öne çıkan Anti-Nükleer Hareket, ilerleyen zamanlarda Almanya, Fransa ve İtalya'da yeşil partilerin kurulmasını da beraberinde getirmiştir. Rootes (*a.g.e.*, s. 301-302), sosyal hareketlerden filizlenen yeşil partilerin, çoğunlukla genel çevre hareketlerinden ziyade doğrudan anti-nükleer hareketlerden doğduklarının altını çizer.

⁵⁸ İngilizce orijinali: *Campaign for Nuclear Disarmament*.

⁵⁹ İngilizce orijinali: *World Wild Fund for Nature*.

Çevre hareketi öğrenci hareketinden çıkmamıştır ancak 1960'lı yılların özgürleşme dalgasıyla yakın dönemlerde yaygınlaşmış, öğrenci hareketi de ondan etkilenmiş ve yanında durmuştur. Öğrenci hareketinin öne çıkan isimlerinden Almanya'dan Rudi Dutschke ve Fransa'dan Dany Cohn-Bendit, Yeşil partileri ve grupları destekleyen öğrenciler arasındadır (Fraser, 1988: 290). 1960'lı ve 1970'li yıllarda çevre ve ekoloji hareketleri oldukça büyümüş, bunun yanında bazı radikal aktivistler tarafından sınıf ayrımcılığı ve ırkçılığın zorlu konularından ve devrimci bağlılıktan bir kaçış olarak görülmüştür (a.g.e., s. 293).

1.2.3. 68 Hareketi ve Radikalleşme

ABD ve Batı Avrupa'nın 68 Hareketi'nde gençler başta Çin Devrimi, Vietnam ve Küba Devrimi olmak üzere Üçüncü Dünya'nın silahlanmış özgürlük hareketlerinden etkilenmişlerdir. Hareketin 1960'larda kolektif biçimde yükselip daha sonra fraksiyonlara bölünmesiyle beraber, 1970'li yıllarda bu fraksiyonlardan kimi radikal ve silahlı örgütler ortaya çıkmıştır.

Avrupa'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda en şiddetli terör Batı Almanya'da ve İtalya'da görülmüştür (Hauser, 2008: 270). Batı Almanya'da Red Army Fraction (RAF, Baader-Meinhof Gruppe)⁶⁰, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen (RZ) ve Uruguay'daki Tupamaros örgütünden ilham alan küçük bir örgüt olan Tupamaros Berlin; Büyük Britanya'da Angry Brigade; Hollanda'da Rode Jeugd; Fransa'da Maocu grup Gauche Prolétarienne (GP) ve onun oluşturduğu Nouvelle Résistance Populaire (NRP); İtalya'da Gruppi di Azione Partigiana (GAP), Nuclei Armati Proletari (NAP), Brigate Rosse (BR) ve Prima Linea, silahlı eylemlere karışan gruplardır (Hauser, 2008: 269-273). Bu örgütlerden bazı üyelerin Filistin'e giderek gerilla eğitimi almaları dönem içinde yaygındır. ABD'de ise, ismini Bob Dylan'ın bir şarkı sözünden alan Weatherman ve Küba Devrimi'nden etkilenen Brigadistas silahlı eylemleri hayata geçiren örgütlerdir (Fraser, 1988: 297).

⁶⁰ "Bir Terör Filmi" (Almanca orijinali: *Der Baader-Meinhof Komplex*) (Yön. Uli Edel, 2008) filmi, RAF'ın ortaya çıkışı ve eylemleriyle ilgili, dönem ruhunu yansıtan bir filmidir.

1.3. DÜNYADA 68 HAREKETİ'NİN SEYRİ

“68 Hareketi” kalıplaşmış bir kavram olmakla beraber, homojen bir yapıya tekabül etmez. Bora (1998), Batı Avrupa ve ABD’deki üniversite odaklı hareketlerin tüm dünyadaki 68 Hareketi’nin tamamı gibi algılanmasının sorunsallığına dikkat çekerek, aralarında ortaklıklar olsa da ayırt edici özelliklerinin daha belirgin olduğunu vurgular. Bora (*a.g.e.*), bu bağlamda dünyada 68 Hareketi’ni Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’nın 68’i, Doğu Avrupa’nın 68’i ve (Bangladeş, Sri Lanka ve Hindistan’ı dahil ederek) Latin Amerika ve Ortadoğu’nun 68’i olarak 3’e ayırır. Bu hareketler Batı Avrupa’da aniden patlamış ve sönmüş, Doğu Avrupa, Latin Amerika ve Ortadoğu’da ise belirli bir sürecin devamı olarak şekillenmiştir. Alper (2009: 92), Batı’daki 68 Hareketi ile Batı dışındaki ülkelerdeki 68 Hareketi arasında üç önemli farka işaret eder. Bunlardan ilki; Batı dışındaki ülkelerde öğrencilerin güçlü bir milliyetçi tutum göstermesidir, ki bu milliyetçiliğin solcu bir versiyonu olarak nitelendirilebilir. Bunun yanında Batı dışındaki, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerdeki öğrenciler modernleşme, sanayileşme ve kalkınmaya büyük önem verirler. Batı’daki öğrenci hareketleri ise milliyetçilik ve modernleşme karşıtı kültürel hareketler içerir. İkincisi; var olan bir kültürü değiştirmeyi amaçlayan, egemen kültür karşıtı duruşların Batı dışı ülkelerdeki ehemmiyetsizliğidir. Üçüncüsü ise; siyasal iktidarın güçlü, örgütlenmiş bir kurum tarafından ele geçirilmesini hedefleyen geleneksel siyasetin devamı olmasıdır. Bu üç temel fark, Batı dışındaki ülkelerdeki 68 Hareketi’ni Batı’daki hareketlerden ayırır (Alper, 2009: 92; aktaran Lüküslü, 2015: 84). 68 Hareketi’nin ülkeler temelindeki yönelimlerini anlamak ve Türkiye’deki hareketle karşılaştırmak adına, dünyanın farklı yerlerindeki 68 Hareketi’ni ülkeler bazında incelemek elzemdir.

1.3.1. ABD

ABD’deki 68 Hareketi’nin siyasi yönü, 1940’lı yıllardan beri süregelen Sivil Haklar Hareketi’nin ışığında şekillenmiştir. Bunun yanında Vietnam Savaşı karşıtlığı da ABD’nin yanı sıra neredeyse tüm dünyadaki 68 Hareketi’nde ortak bir noktadır. ABD nüfusunda siyahların oranı %11 iken Vietnam’daki siyah asker oranının %23 olması (Kurlansky, 2004: 43-44), Sivil Haklar Hareketi ve Vietnam Savaşı karşıtlığının kesiştiği ortak noktalardan birisidir. ABD’deki hareketin en hareketli yılları 1968-1970 yılları

arasındadır. 1968 yılı Haziran ayında savaş karşıtı ABD Başkanı John F. Kennedy'nin öldürülmesi, olayları daha da tırmandırmıştır.

1 Şubat 1960'ta ABD'nin North Carolina eyaleti Greensboro kentindeki bir markette, kendilerine ayrımcılık yapılarak kahve servis edilmeyen siyah öğrenciler yemek reyonunda oturma eylemi gerçekleştirmiştir. Bu oturma eylemi her gün tekrarlanmış, kısa sürede farklı eyaletlere de yayılarak kitleselleşmiştir (Fraser, 1988: 35). Sivil haklar ve ırkçılık karşıtı hareketleri siyasi bir çatı altında toplamak üzere 1966 yılında Kara Panter Partisi⁶¹ kurulmuştur. Carmichel'den esinlenerek Siyah Güç⁶² retoriğini Marksist-Leninist ideoloji ve militarist bir yapıyla oluşturan parti medyada geniş yer bulmuş, 1960'ların ikinci yarısındaki öğrenci hareketlerini de etkilemiştir (Fraser, 1988: 45-46). Kara Panter Partisi, savaş karşıtı hareketin daha çok beyazlara özgü bir hareket olduğunu belirtir. Vietnam Savaşı'nın ikinci haftasında 2000'in üzerinde insanın ölmesi üzerine Kara Panter Partisi'nin lideri Martin Luther King, destekçilerini Vietnam savaşı karşıtı gösteriye çağırmıştır (Kurlansky, 2004: 46). Yine de siyah hareket, savaş karşıtlığı koalisyonunda zayıf kalmıştır. Vietnam Savaşı'nın en yoğun olduğu dönemde siyah gazilerle ilgili eylemler olmuştur, ancak siyah hareketin gündeminde savaş karşıtlığından ziyade siyah hakları daha birincil planda olmuştur (Fraser, 1988: 91-92).

ABD'li gençlerin demokratikleşme talepleri arasında oy kullanma hakkı önemli bir yer tutar. 1960'lı yıllarda ABD'de oy kullanma yaşı 21 olduğundan öğrencilerin çoğu oy kullanamamaktadır, bu sebeple doğrudan eylemi ve dışavurumu demokratik platformda yer almanın aracı olarak kullanmışlardır (Hayden, 2008: 326). Oy kullanma yaşı 21 iken, Vietnam'a giden gençlerin çoğunluğu 18-21 yaş arasındadır. "Savaşmak için yeterince yaş aldysak, oy kullanmak için de yeterince yaş aldık" sloganı, İkinci Dünya Savaşı'nda dönemin ABD başkanı Franklin D. Roosevelt'in asker yaşını 18'e düşürmesinden itibaren, gençlerin oy kullanma yaşının da düşürülmesi için kullanılan slogan olmuştur⁶³. Gençler karşı durdukları ancak devlet tarafından gönderildikleri bir savaşa karşı oy

⁶¹ İngilizce orijinali: Black Panther Party

⁶² İngilizce orijinali: Black Power

⁶³ Kaynak: <https://www.history.com/topics/united-states-constitution/the-26th-amendment>

Erişim tarihi: 28 Mayıs 2020.

kullanma hakkı talep etmiş, 1971 yılında, 26. Yasa Değişikliği ile ABD'nin tüm eyaletlerinde oy kullanma yaşı 21'den 18'e indirilmiştir⁶⁴.

ABD'deki Öğrenci Hareketi'nin temelleri, California eyaletindeki ABD'deki pek çok üniversiteyle karşılaştırıldığında uygun ücretli ve kalabalık bir kampüsü olan Berkeley Üniversitesi'nde atılmıştır. Berkeley Üniversitesi'nde 1964 yılında sivil haklar hareketini ilerletmek, öğrencilerin kendi eğitimlerinde söz sahibi olmasını sağlamak ve sivil özgürlükleri savunmak amacıyla filizlenen İfade Özgürlüğü Hareketi⁶⁵; ekonomik üst sınıf, işçi sınıfı, muhafazakâr ve solcu öğrencileri etrafında toplamıştır. Kolektif gruplardan oluşan hareketin otoriter bir liderlik anlayışı yoktur. Böylesi homojen olmayan bir harekette bir aradalık ve topluluk olma hissi önemlidir.

Berkeley'de 1964'teki gösterilerin katılımcılarından Mario Savio; Joan Baez'den ve sivil haklar üzerine şarkılar söyleyerek yürüdüklerini, “haklı ve güçlü olduklarını ve ilerlediklerini hissettiren, kendinden geçiren bir his” içinde olduklarını anlatır (Fraser, 1988: 79-82). Yine 21 Ekim 1967 tarihinde Washington'da düzenlenen büyük bir gösteride 70.000'den fazla insan toplanmış, Berkeley Üniversitesi aktivisti Jerry Rubin bu gösteride şair Allen Ginsberg ve bir rock grubunu kalabalığa liderlik etmesi için organize etmiştir (Fraser, 1988: 132). Bu örneklerde şarkılar eşliğinde eylem yapılması, hem müziğin kolektivite hissi yaratması hem de dönemin Sivil Haklar Hareketi'nde hem şarkılarıyla, hem eylemleriyle aktif bir isim olan müzisyen Joan Baez ve *Beatnik* karşıt kültürünün temsilcisi şair Allen Ginsberg'in, politik kimlikleriyle bir nevi kanaat önderi konumuna taşınmasının bir örneğidir. Bir diğer örnek olan 21 Ocak 1968 tarihinde de dönemin büyük starlarının bir araya geldiği, Vietnam Savaşı karşıtı Broadway for Peace organizasyonu düzenlenmiş, dönemin büyük starları Harry Belafonte, Leonard Bernstein, Paul Newman, Joanne Woodward, Eli Wallach, Carl Reiner, Robert Ryan, Barbara Streisand, Tommy Smothers bir araya gelmiştir (Kurlansky, 2004: 46-47). Son örnekte, karşıt kültürden ziyade daha ana akım çizgide yer alan popüler isimlerin, şarkılarıyla geniş kitlelere ulaşarak muhalif mesajlarının kitlelere yayıldığını görürüz. Bu örneklerde

⁶⁴ Kaynak: <https://constitutioncenter.org/interactive-constitution/amendment/amendment-xxvi> Erişim tarihi: 28 Mayıs 2020.

⁶⁵ İngilizce orijinali: Free Speech Movement.

müzik aracılığıyla kitleler üzerinde topluluk olma ve güç hissi sağlanarak, mesajlar kitlelere iletilmiş ve/veya yeniden üretilmiştir.

Burada, televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber kitleleri ardından sürüklemeye gücüne sahip “yıldız” kavramının da önem kazandığını hatırlatmak gerekir. Rock’n’roll müziğin anavatanı olan ABD, global müzik endüstrisi üzerinde önemli bir güce sahiptir. Buna bağlı olarak ABD’deki 68 Hareketi’nde müzik, diğer pek çok ülkeden daha önemli yer tutmaktadır. Yapılan pek çok eylemde Joan Baez, Bob Dylan gibi sol politik duruşunu kimliğinin bir parçası haline getiren isimler yer almıştır. Farklı yerellerdeki 68 Hareketi’nde yerel yazar, şair ve müzisyenler hareketin kültürel ayağını üstlenmiş ve eserleriyle gençlere ilham ve destek vermiş, kimi zaman kanaat önderi olmuştur. Ancak diğer ülkelerdeki isimler çoğunlukla yerel kalmakla birlikte, ABD’nin global müzik endüstrisi üzerindeki gücüyle beraber buradan çıkan isimler 68 Hareketi’ne global çapta ilham olmuştur.

1.3.2. Batı Avrupa’da Hareketlilik

Batı Avrupa’daki 68 Hareketi çoğunlukla karşıt ve alt kültürler çevresinde gelişmiştir. Savaş sonrası ekonomik refahla birlikte genç nüfus artışı, demokratikleşme süreçlerini de beraberinde getirmiştir. Gençler özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda daha önce olmadığı kadar politik hale gelmiştir. Hali hazırda var olan kuşak çatışmalarının yanında, Yeni Sol düşüncenin aktivistleri ve Klasik Sol düşünce mensupları arasında da anlaşmazlıklar ortaya çıkar. Gould, (2009: 350), Avrupa’daki hareket içerisinde; sol kanattaki radikal ve devrimci sol ile Sovyetler Birliği ile bağlantılı komünist partilerin kutuplaştıklarını hatırlatır.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte, 1950’li yıllardan itibaren farklı kültürlerin birbirlerini tanıması, anlaması ve empati kurması amacını taşıyan öğrenci değişim programları oluşturulmuştur. Bu sayede her yıl yüzlerce öğrenci farklı ülkelere giderek oradaki gönüllü ailelerin evlerinde yahut öğrenci yurtlarında kalarak o ülkedeki yaşantılarının gündelik hayatını yaşamıştır. Örneğin 1960’lı yıllarda Almanya’da değişim öğrencisi de oldukça fazladır ve Almanya’daki öğrenciler bu vesileyle Batı dışındaki

Ülkelerin zgrleme hareketleri ve emperyalizm mücadelelerinden haberdar olmuşlardır. Ayrıca ABD'nin karşıt kültürlerinden gelen ABD'li değişim öğrencileri, bu kültürlerin Avrupa'da da tanınarak yayılmasına vesile olmuştur (Klimke, 2008: 106). 68 Hareketi yerleşik kurumları hemen demokratikletirmese de otoriter yapıları eleştirerek, hegemonya karşıtı değerleri güçlendirerek ve zgr iradeyi savunarak, uzun vadede tüm Avrupa'da demokratik etkiyi güçlendirmeye katkı sağlamıştır (Gassert, 2008: 320).

Avrupa'daki hareket içerisinde; sol kanattaki radikal ve devrimci sol ile Sovyetler Birliği ile bağlantılı komünist partilerin kutuplamaları göze çarpar (Gould, 2009: 350).

1.3.2.1. Fransa

Fransa'daki 68 Hareketi, Avrupa'da dönemin en şiddetli protestolarına ev sahipliği yaparak dünyada büyük yankı uyandırmıştır. nce niversitelerde demokratikleşme talepleriyle bir ğrenci hareketi olarak balayan Fransa'nın 68'i, kısa sürede dönemin Cumhurbaşkanı De Gaulle' ve hkmetini hedef alan kitlesel ayaklanmalara dnmtr.

Fransa'da farklı politik nüanslar ve heterojen topluluklar Yeni Sol düşünce sistemi altında birlemitir. Yeni Sol entelektüelleri ve öğrenciler anti-kapitalist ve anti-komünist yönelimde olup hem ABD'ye, hem de Rusya'ya karşı mesafeli durmuştur ve Saint-Simon, Fourier, Proudhon, Marx ve Bakunin'den esinlenen sosyal topyalar ne çıkar (Gilcher-Holtey, 2008: 114-117). Paris'te 1920'lerden itibaren süregelen pan-Afrikanizm ve Siyah Bilinçlenme hareketleri doğrultusunda düşünce ve sanat ürünleri ortaya çıkarmıştır (Clark, 2011: 166). O dönemde Fransa'nın sömürgesi olan Cezayir'deki anti-kolonyalist mücadele, Fransa'da ABD'deki Sivil Haklar Hareketi ve Vietnam Savaşı karıtlığıyla benzer bir katalizör etkisi göstermiştir (Gassert, 2008: 311). Bunun yanında Fransa'da ğrenciler Vietnam Savaşı'na karşı durmuş ve Küba devriminden de etkilenilerdir. Paris'teki liselerde ise ifade özgürlüğü, toplanma özgürlüğü, konuşma zgrlğnin yanı sıra uzun sala gezebilmek, müzik dinlemek, sigara içmek

öğrencilerin talepleri arasında olmuştur⁶⁶ (Fraser, 1988: 114-115). 1960'ların ortalarından beri var olan Fransa Öğrenci Birliği (UNEF)⁶⁷, üniversitelerdeki yapısal problemleri protesto etmiş ancak öğrencilerden fazla destek bulamamıştır. UNEF; Nanterre Üniversitesi'ndeki ilk protestonun (1967) organizasyonunu desteklemiştir (Gilcher-Holtey, 2008: 111). 1967 yılının sonlarında Nanterre Üniversitesi öğrencileri politik bir grup oluşturmuş, bu da Fransa'nın 68 Mayıs'ında önemli rol oynamıştır (Fraser, 1988: 149).

Fransa'da gösterilerin ön planında iki farklı öğrenci grubu vardır; bunlar *Enragés*⁶⁸ ve 22 Mart Hareketi⁶⁹'dir. Her iki grup da kendini anti-dogmatik, anti-bürokratik, örgütsüz ve anti-otoriter olarak tanımlamıştır. Bu gruplar, üniversiteleri güçlü bir sosyo-kültürel değişimin başlangıcı için bir forum niteliğinde görmüştür. *Enragés* üniversite kurumunu yürürlükten kaldırmayı, 22 Mart Hareketi ise üniversiteleri eleştirel üniversiteye dönüştürmeyi hedeflemiştir (Gilcher-Holtey, 2008: 112). Fransa'daki öğrenci hareketleri farklı politik görüşlere sahip ancak ortak nokta olarak eylem platformunda buluşan öğrencilerden oluşmuştur. Öğrenci hareketinin resmi bir lideri ve ortak politik duruşu olmamasına rağmen, Fransa'daki 68 Hareketi'ni önemli ölçüde etkilemiştir (Fraser, 1988: 164).

Fransa'da 1968 Mayıs ayı başlarında başlayan eylemlerin ilk haftasında çalışan sınıfın çoğunluğu öğrencilere destek olmuş, birkaç gün içinde 7,5 ila 9 milyon arasında işçi greve başlamıştır. Ekonomik kriz olmadığı halde bu nicelikte işçinin greve başlaması, göre sanayideki otoriter yapılarla birlikte artan hoşnutsuzluğun bir sonucudur. Protestoların anti hiyerarşik, anti-otoriter yapısı da öğrenci hareketiyle işçi grevlerini birleştirmiştir (Gilcher-Holtey, 2008: 112-118).

⁶⁶ Bir refah toplumu olan Fransa'daki bu talepler, Türkiye'yle karşılaştırıldığında oldukça farklıdır. Liseli öğrenciler için özgürlüğün ifadesi olan "sigara içmek, saçlarını uzatmak ve müzik dinlemek", az gelişmiş ve gelişmekte olan pek çok ülke için birincil planda olmayan, hatta lüks olgulardır. Ancak geleneksel ve baskıcı eğitim sisteminden çıkmak ve ifade özgürlüğü istemek; ekonomik refahın getirisi olan "gençlere yönelik" tüketim ürünleri ve bunun sonucunda ortaya çıkan ve artık global bir platformda neredeyse anlık hızla işleyen medyanın da etkisiyle globalleşen gençlik kültürünün, geçmiş kuşaklardan farklı ve bağımsız olma isteğiyle başkaldırması anlaşılır bir durumdur.

⁶⁷ Fransızca orijinali: *Union Nationale des Étudiants de France* (UNEF).

⁶⁸ *Enragés*, Fransızca'da "öfkeli" anlamına gelir.

⁶⁹ Fransızca orijinali: *Mouvement du 22 Mars*. 22 Mart Hareketi, ismini Küba devrimcisi Fidel Castro'nun 26 Haziran Hareketi'nden almıştır.

Fransa’da Haziran 1968’deki seçimlerde De Gaulle kendisine karşı tüm gösterilere rağmen çoğunluğun oylarını alarak yeniden hükümeti kurmuştur. Mayıs 68’in ardından sosyalist ve komünistler ise parlamentoda büyük oranda koltuk kaybetmişlerdir. Bunda ana akım medyanın etkisi oldukça büyüktür, zira halkı “komünist güçler”in tehdidinde inandırmıştır. Bunun yanında o dönemde Fransa’da oy kullanma yaşı 21 iken, çoğu genç göstericinin bu yaştan altında olması, göz önünde bulundurulması gereken bir durumdur. Oy kullanma yaşını doldurmuş göstericilerin bir kısmı ise protesto amacıyla oy kullanmamıştır (Fraser, 1988: 203).

Fransa’da De Gaulle hükümeti 1970’li yıllarda Sol Proleter Parti’nin ⁷⁰ gazetesi *La Cause du Peuple*’a baskılar uygulamıştır. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean Genet gibi entelektüeller gazetenin Maoist çizgisine tam olarak destek vermeseler bile gazeteyi destekleyip satışlarına yardımcı olmuşlardır (Fraser, 1988: 287).

1.3.2.2. Batı Almanya

Almanya’daki öğrenci hareketi, Maoizm, Leninizm ve Komünizm çevresinde homojen olmayan bir ideolojik yapıyı içerir. Harekette önemli bir yere sahip olan, Sosyal Demokrat Parti’nin öğrenci kolu Alman Sosyalist Öğrenci Birliği (SDS)⁷¹, geleneksel Marksizm’den ilham almasının yanı sıra ABD’li sosyolog C. Wright Mills’ın fikirlerinden de etkilenmiş, bu doğrultuda öğrenci ve entelektüel elitlerin rolünü sosyal değişim için bir araç olarak görmüştür. Üniversite reformu ve akademinin daha demokratik hale gelmesi de SDS’nin hedefleri arasındadır (Klimke, 2008: 100). 1950’lerin sonlarında ABD’nin Batı Almanya topraklarında atomik silahlar konuşlandırması, savaşın sona ermesinden sonraki ilk büyük kitlesel gösterilere yol açmıştır (Fraser, 1988: 48). SDS de nükleer silahsızlanmayı desteklemiş, buradan çevreci Yeşiller Hareketi filizlenmiştir. Bunun yanında SDS’nin pek çok üyesi eleştirel teorisyenlerden de etkilenmiştir. Hareket içindeki eleştirel yaklaşımda yabancılaşma, baskılanma, sömürü ve özgürleşme kavramları ön plandadır. Eleştirel teorisyenlerin

⁷⁰ Fransızca orijinali: Gauche Prolétarienne (GP). 1968-1974 yılları arasında Fransa’da aktif olan, Maoist çizgideki aşırı sol parti.

⁷¹ Alm. Sozialistische Deutsche Studentenbund.

Stalinizm'e olan eleştirel yaklaşımları da SDS'nin görüşüne uygundur (Fraser, 1988: 49). Habermas ve Marcuse Almanya'daki hareket üzerinde en etkili olan isimlerdir. Öğrenci hareketi dahilinde farklı ülkelerdeki toplantılara katılan ve konuşmalar yapan Herbert Marcuse, gençler tarafından idol olarak görülmektedir. 1967 yılı Temmuz ayında Marcuse'nin Berlin'de üst üste dört akşam yaptığı konuşmaya 3000'den fazla öğrenci katılmıştır (Fraser, 1988: 132). Frankfurt Okulu temelli bu post-Marksist çerçeve Batı Almanya'daki sol hareketi ortodoks komünizmden uzaklaştırarak yeni alanlar açmıştır.

Almanya'daki öğrenci hareketinde öne çıkan oluşumlardan birisi de *Kommune I* grubudur. Sivil itaatsizliği⁷² savunan *Kommune I*, zaman zaman şiddete başvurmakla beraber Situasyonist provokasyon tekniklerini kullanarak hicivli protesto eylemleri yapmıştır. Farklı rengarenk giyimleriyle keyif yürüyüşüne çıkmış gibi eyleme çıkmaları, gösteriler esnasında polisler sabun köpükleri üflemleri, gayriresmi iletişim biçimleri, cinselliği özgürce yaşamaları, medyada geniş yer almış ve toplumda yankı bulan *Kommune I*, bu özellikleriyle SDS ile ideolojik ve pratik olarak çoğunlukla ayrı düşer (Klimke, 2008: 105).

Batı Almanya'daki öğrenci hareketinin önde gelen isimlerinden biri, Goethe Üniversitesi'nde Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun da asistanlığını yapmış olan Rudi Dutschke'dir. Doğu Almanya'da doğup büyüyen Dutschke, Freie Universität Berlin'de sosyoloji okumuş, üçüncü dünya ülkelerinin özgürleşme ve anti-emperyalist hareketlerinden ve sınıf mücadelelerinden etkilenmiştir. Dutschke, devrimin global çapta olması, ulusal protestoların dünya çapında yer bulması ve diğer ülkelere ilham olması gerektiğini savunur (Klimke, 2008: 100).

Batı Almanya'daki 68 Hareketi'nin dönüm noktası 1967 yılında gösteri esnasında bir öğrencinin polis tarafından vurularak öldürülmesi olmuştur. Dönemin İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin 2 Haziran'daki Berlin ziyaretinde, büyük bir öğrenci kitlesi

⁷² "Sivil itaatsizlik" kavramının kökleri Henry David Thoreau'nun 1849 yılında yayınlanan "*Resistance to Civil Government*" adlı kitabına dayanır. Bkz. Thoreau, Henry David (2020). *Sivil İtaatsizlik*. İstanbul: Say Yayıncılık.

şah karşıtı⁷³ protesto yapmak üzere toplanmıştır. Pankart açıp slogan atarak süregelen protestoda şahın korumaları öğrencilere saldırmış, öğrenciler ve korumalar arasında kavga çıkmış, polis olaylara şiddetli şekilde müdahale etmiş ve gösterilere ilk kez katılan, silahsız bir öğrenci olan Benno Ohnesorg bir sivil polis tarafından vurularak öldürülmüştür. Kitleleri şok eden bu olayın ardından protesto eylemleri büyümüş ve şiddetlenmiştir. Rudi Dutschke, Ohnesorg'un ölümünün ardından büyük gösteriler düzenlemiş, medyaya verdiği bir röportajda öğrencileri -herhangi bir politik yahut teorik analizle desteklemeden- polisin gösterileri yasaklamasına meydan okumaya ve ilerleyen günlerde eylemler düzenlemeye çağırmıştır. Bu hareket üzerine Habermas, Dutschke'yi ve bağlı olduğu SDS'yi "sol faşizmi desteklemekle" suçlamıştır⁷⁴. Habermas şiddetin artmasından endişe ederek Dutschke'nin doğrudan eylem stratejilerini sol faşizm olarak nitelendirmiş, hem Adorno hem de Habermas şiddetli eyleme karşı durarak bunu akademinin otonomisine ve özgürlüğüne karşı bir hareket olarak görmüşlerdir (Fraser, 1988: 124; Klimke, 2008: 103-104)⁷⁵. Bu gelişmelerle birlikte Batı Almanya'nın öğrenci hareketi ve Frankfurt Okulu'nun önemli teorisyenleri arasında görüş ayrılıkları oluşmuştur.

Batı Almanya'da, *Baader-Meinhof Gang* olarak da bilinen aşırı sol *Rote Armee Fraktion* (RAF) grubu, Batı Avrupa'da dönemin en şiddetli terör örgütlerindendir. 1970 yılında kurulan örgüt 1998'e dek farklı jenerasyonlarla terör eylemleri gerçekleştirmiştir. Örgütün 1970'li yıllardaki eylemleri arasında mülke zarar verme, hırsızlık, insan kaçırma, bombalama, yaralama ve öldürme bulunur. Örgüt ilk dönemlerinde sol görüşlü halktan da sempati toplamış, kimi zaman halktan yataklık yardımı almıştır. Batı Almanya'daki

⁷³ Almanya'daki İranlı muhalifler ve Alman Sosyalist Öğrenci Birliği, Pehlevi'nin diktatoryel rejimini protesto amacıyla Berlin Operası'nın önünde toplanmışlardır. Eckart Michels ile Deutsche Welle röportajı için; kaynak: <https://www.dw.com/en/50-years-ago-how-the-shah-of-irans-visit-impacted-german-history/a-39096262>. Erişim tarihi: 22 Nisan 2022.

⁷⁴ Habermas, geleceğe dönük bir yol olarak basitçe "eylem" öneren teorinin ne tür bir siyasi teori olduğunu sormuş, devlet iktidarına bu şekilde meydan okumanın ağır şiddet riskini göze almak olduğunu ve 1923'ten önce Hitler ve Mussolini'nin bu yolu izlediğini belirtmiştir (aktaran Fraser, 1988: 124).

⁷⁵ Olaylar tırmandıkça, 11 Nisan 1968 tarihinde aşırı sağ görüşten bir genç Rudi Dutschke'ye suikast girişiminde bulunmuştur. Dutschke bu saldırıyı ağır şekilde atlatmış, ancak beynine aldığı hasar sebebiyle 11 yıl sonra hayatını kaybetmiştir. Rudi Dutschke'ye suikast girişiminden sonra geniş bir kitle öğrenci hareketine katılmış; New York, Berkeley, Toronto, Londra, Paris, Roma, Milano, Belgrad, Prag ve pek çok şehirde dayanışma gösterileri düzenlenmiştir. Bununla beraber ilk kez bir ülkedeki öğrenci hareketini etkileyen bir olay, uluslararası öğrenci protestolarına yol açmıştır (Fraser, 1988: 169).

68 Hareketi'nin öne çıkan etkileri Yeni Sol'un yaygınlaşması, kadın hareketi ve çevreci hareketin kitleselleşmesi, bina işgalleri ve komün yaşam birimlerinin oluşması olmuştur.

1.3.2.3. Diğer Batı Avrupa Ülkeleri

İngiltere'deki 68 Hareketi'nin Batı Almanya ve Fransa'da olduğu gibi ikonik dönüm noktaları olmamıştır. Burada da pek çok Batılı ülkede olduğu gibi Vietnam Savaşı karşıtlığı ön plana çıkmış, öğrenci hareketinin önde gelen isimlerinden Pakistan asıllı Tariq Ali'nin Vietnam Dayanışma Kampanyası⁷⁶ oldukça ses getirmiştir. Bunun yanında ana akım 68 Hareketi'nden daha uzakta duran ancak ABD'deki Siyah Güç Hareketi'nden esinlenen, ülkedeki siyah göçmenlerin problemleriyle ilgilenen ırkçılık karşıtı daha küçük gruplar da oluşmuştur. Kendisi de Jamaika göçmeni olan Stuart Hall, hareketin İngiltere'deki en önemli akademik temsilcilerindendir. Stuart Hall'un 1968 yılında Birmingham Üniversitesi'nde kurduğu *Centre for Contemporary Cultural Studies* ile birlikte daha önceleri solun akademik çalışma alanı içinde olmayan gündelik hayat, kimlik, kültür, yaşam tarzı gibi konular, "Kültürel Çalışmalar" teması altında akademik çalışma alanlarına girmiştir. Pek çok öğrenci gazetesi ve yeraltı yayınının yanında; dönemin önde gelen dergileri Stuart Hall'un yayınladığı *Universities and Left Review* dergisi ve 1960'ların sonunda yayınlanmaya başlayan, Fransız ve ABD'li aktivistlerin fikir ve teorilerine geniş yer veren *New Left Review* dergileridir.

İngiltere'de 1950'li yılların sonlarında yükselişe geçen Yeni Sol iki dala ayrılmıştır; bunlardan ilki Kuzey İngiltere Komünist Hareketi, ikincisi ise daha metropolitan bölgeleri ve öğrencileri etkileyen *Universities and Left Review* (ULR) dergisi çevresindeki harekettir. Oxford ve Londra'daki öğrenciler klasik Marksizm'e ve İşçi Partisi içindeki reformist yaklaşımlara alternatif aramaktadır ve bunun çevresinde toplanmıştır (Nehring, 2008: 127). İkinci dalda aktif olan genç bir erkek⁷⁷, 1958'deki kitlesel gösterilerde benzer şikayetleri olan ve birbirlerini destekleyen insanların siyasi konularda fikir alışverişinde bulunduğunu, mizah gücünün yüksek olduğunu ve gösterilerde topluca şarkılar söylendiğini belirtir (Fraser, 1989: 30). İngiltere'deki

⁷⁶ İngilizce orijinali: Vietnam Solidarity Campaign

⁷⁷ Pete Latache.

protestolar çoğunlukla Londra ve büyük şehirlerde vuku bulmuş, daha lokal yerlerde ise oturma eylemleri ve nadiren ABD'deki gibi münazaralar şeklinde eylemler gerçekleşmiştir. Ülkedeki eylemlerin en büyüğü, 1968 yılı 17 Mart ve 27 Ekim tarihlerinde ABD Büyükelçiliği karşısında düzenlenen protestolardır. Londra'da 100.000'in üzerinde kişinin toplandığı bu protestolarda şiddet gösterilmiştir, bunun dışındaki eylemler ise çoğunlukla şiddetsiz şekilde sona ermiştir (Nehring, 2008: 130-131).

İrlanda'nın siyasi gündeminde ise 1960'lı yıllarda Kuzey ve Güney İrlanda arasındaki sorunlar önemli yer tutmaktadır. Bunun yanında ülkedeki 68 Hareketi'nin ele aldığı sorunlar arasında İngiltere'nin emperyal rolü ve devlet baskısı (Dochartaigh, 2008: 142), sistematik ayrımcılığa uğrayan Katoliklerin demokrasi, eşitlik, birlik, iş, iskân ve sisteme dahil olma talepleri ile polis devleti karşıtlığı (Fraser, 1988: 206-209) ön plandadır. 5 Ekim 1968 tarihinde, polislerin sivil haklar göstericilerine şiddetli müdahalesiyle 68 olayları İrlanda'da tetiklenir. İrlanda Katolikleri uzun yıllar hükümet baskısına maruz kalmıştır. Bu enstitüleşmiş ayrımcılık ortamında Katolikler kendilerini ABD'deki siyahlarla özdeşleştirmiştir. Bu dönemde Katolik öğrenciler kendilerini ABD'deki sivil haklar hareketine yakın bulmuş; ABD'li siyahların lideri Martin Luther King'in "I Have A Dream" konuşması İrlandalı Katolikler arasında toplumsal farkındalık yaratmıştır (a.g.e., s. 205). İrlanda'daki ilk şiddet olayı IRA'nın Nisan 1969'daki bombalama eylemiyle başlamıştır (Dochartaigh, 2008: 144). 1971 ve 1972 yıllarında gerçekleşen eylemler gösterici ve polis arasındaki şiddetle sonuçlanmış, 1972 yılında tarihe Kanlı Pazar⁷⁸ olarak geçen olaylar vuku bulmuştur.

Belçika'da 1960'lı yıllardaki protesto hareketleri daha çok yerel problemler üzerine olmakla beraber, 1968 sonrası Yeni Sol ve radikal sol gruplarda Amerikan karşıtlığı yaygınlaşmıştır. 1968 yılında Brüksel'de Marksist-Leninist kitleler görünür hale gelmiştir. Markist-Leninist kitlelere nispeten daha yeni ve azınlıkta olan Trotskyist ve Maoistler gruplar, hem anti-Amerikan hem anti-Sovyet olarak konumlanmış ve her ikisini de emperyalist güç olarak tanımlamışlardır. Belçika'da çoğunluk Yeni Sol ideallerini

⁷⁸ İngilizce orijinali: *Bloody Sunday*. 30 Ocak 1972 tarihinde Kuzey İrlanda Sivil haklar Örgütü'nün düzenlediği gösteri, İngiltere askerlerinin 26 göstericiyi vurması ve bunlardan 14'ünün ölümü ile sonuçlanmıştır.

takip ederek şiddetten ve aşırı uçtaki manüplasyonlardan uzak durmuştur. Sokaklarda afişler, duvar gazeteleri, elden dağıtılan gazeteler, Marx, Lenin ve Guevara görselleri ve daha azınlıkta olsa da kırmızı siyah bayraklar görülmektedir. Ülkede 1960'lı yıllarda somut ve örgütlü bir öğrenci hareketi yoktur, ancak birbirinden bağımsız çeşitli üniversite işgalleri ve grevler olmuştur. Brüksel Üniversitesi'nde öğrenciler personel ve öğrencilerin demokratik bir karar mekanizmasında birlikte yer almalarını istemiş, yaklaşık 50 gün üniversitedeki bazı yönetim binalarını işgal etmişlerdir. Bu işgal okullara, tiyatrolara ve sanatçılara da ilham olmuştur. 1968-1974 yılları arasında Belçika'daki Yeni Sol, öğrenci eylemlerini, işçi grevlerini ve üçüncü dünya ülkelerindeki özgürleşme hareketini desteklemiştir. Flaman ve Frankofon öğrenciler genellikle birbirinden ayrı durmakla beraber, öğrenci eylemlerinde birlikte hareket etmişlerdir. Mayıs 1966'da Leuven kentinde Flaman Katolikler piskoposlarının politik emirlerine itaat etmeyi keserek başkaldırmışlardır. Bu hareket, öğrenci aktivistlerin Flaman milliyetçiliğinden uzaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Öğrenciler, eylemlerde kullandıkları "savaş şarkısı" olan Flaman Ulusal Marşı yerine artık ABD'deki siyahların Sivil Haklar Hareketi'yle özdeşleşmelerini sağlayan *We Shall Overcome* şarkısını motivasyon amaçlı kullanmaya başlamışlardır (Vos, 2008: 155-157).

İsviçre'deki 68 Hareketi de Fransa ve Almanya'yla karşılaştırıldığında oldukça mütevazidir. Olaylar yalnızca başkent Zürih ile sınırlı kalmıştır. İsviçre'de bir gençlik hareketi olarak seyreden 68 Hareketi'nde Vietnam Savaşı karşıtlığı, sosyal ve kültürel eleştiri, bireysel ve kolektif özgürleşme, demokratikleşme ve katılım talepleri öne çıkmıştır. Gençler ABD kültürel ürünlerine mesafeli, anti emperyalist ve anti komünist bir çizgide durmaktadır. Bunun yanında, önceleri Sovyetler Birliği'ne sempati varken Çekoslovakya işgaliyle beraber Sovyetler'in ABD'den bir farkı olmadığını düşünmeye başlamışlardır. İsviçre'de 68'in öne çıkan olaylarında birisi, 1968 yılında Zürih'teki Jimi Hendrix konseri sonrasında polis ve izleyiciler arasında çıkan çatışmadır. Konser sonrasında çatışmayı gören aktivist olmayan bireyler de çatışmaya katılmış ve Globus adlı büyük mağazayı işgal etmişlerdir. Bu olaylar daha sonra Globus İsyanları olarak literatüre geçmiştir. İsviçre'de İtalyanca, Fransızca ve Almanca konuşan kesimler ayrı ayrı bu ülkelerden etkilenmişlerdir. İsviçre'deki Kadın Hareketi de bu yıllarda başlamış ancak ilerleyen zamanlarda kendisini 68 Hareketi'nden ayrı tutmuştur. Almanya ve

Fransa'ya kıyasla 1960'lı yılları nispeten sakin geçiren İsviçre, 1980'li yıllarda daha fazla isyanla karşılaşmıştır (Peter, 2008: 229-236).

İtalya'nın 68 Hareketi'ne Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi, Amerika'daki siyahların eşitlik mücadeleleri, Küba Devrimi, Afrika'daki emperyalizme karşı özgürleşme mücadeleleri ve Vietnam Savaşı etki etmiştir. İtalya'da, Fransa'nın *Gaullist* ve İngiltere'nin *Unionist* rejimlerindeki gibi otoriter bir rejim yoktur. Çoğu Avrupa ülkesinin aksine, İtalya'daki olaylar öğrenci hareketiyle değil Fiat fabrikası işçilerinin greviyle başlamış, bunu takiben “Fiat bizim üniversitemiz” sloganıyla öğrencilerle işçiler birlik olarak gösterilere devam etmişlerdir. Medyada geniş yer bulan Fiat grevi, öğrencilerin desteğiyle ülke çapında yayılmıştır (Fraser, 1988: 118-227). Bunun yanında Fraser (1988: 232), İtalya'daki hareketin işçi sınıfını birleştirmesiyle Batı Almanya, Britanya ve ABD'deki hareketten ayrıştığını vurgular. Bu ülkelerdeki hareket ülke çapında yaygınlaştığı halde işçi sınıfının önemli bir kısmını mobilize etmemiş ve hali hazırdaki işçi hareketleriyle bağdaşmamıştır. İtalya'daki hareket ise öğrencilerin üniversite reformu istemesinin yanı sıra işçi hareketiyle de birleşerek kurulu düzene meydan okumuştur.

Savaş sonrası ekonomik refahla gelen tüketim kültürü, Yunanistan'a diğer Batı Avrupa ülkelerinden daha geç olarak 1960'lı yılların ortalarında gelmiştir. Bu yıllarda Yunanistan diğer Batı Avrupa ülkelerinden bolca turist almaya başlamıştır. Yunanistan'da 1960'lı yılların başından beri öğrenci gösterileri vuku bulmuş, 1963 yılında sol gruptan bir öğrencinin öldürülmesiyle protestolar artmıştır. Yunanistan'daki öğrenciler global bir mücadelenin içinde olma hissiyle ABD'li karşıt kültür gruplarından etkilenmiş ve kendilerini onlarla özdeşleştirmiştir. *Woodstock Festivali*'nin yanı sıra *Easy Rider*, *The Strawberry Statement* ve Stuart Hagmann'ın Columbia Üniversitesi'ndeki 1968 olaylarıyla ilgili filmleri, öğrencileri etkileyen karşıt kültür ürünleri arasında olmuştur. Atina Politeknik Üniversitesi'ndeki öğrenciler boykot ve işgallerde, haberleşme ve motivasyon açısından oldukça etkili olan korsan radyo yayınları yapmışlardır. 1967 yılının Nisan ayında komünist bir yönetimin gelebilme iddiasına karşı Yunanistan'da askeri darbe olmuş; askeri güç üniversitelere el koymuş ve polisin dikkatini çeken öğrenciler tutuklanmıştır. Dünyada olayların en fazla arttığı 1968 yılında Yunanistan'da protestoları derhal şiddetle bastıran otoriter bir rejim hüküm sürmektedir ve öğrenci

liderleri hapistedir. Ülkede, 1970 yılına dek 140 öğrenci tutuklanmış ve üniversiteyle ilişkisi kesilmiştir. Yunanistan'da 68'in etkileri daha çok 1973 yılındaki protestolarla yansımıştır (Kornetis, 2008: 253-262).

İspanya'da da Yunanistan'a benzer biçimde savaş sonrası ekonomik refahla gelen tüketim kültürü; buna bağlı olarak televizyon, çamaşır makinesi, araba, buzdolabı gibi sanayi ürünü eşyaların yaygınlaşması, diğer Batı Avrupa ülkelerinden daha geç olarak 1960'ların ortalarında gelmiştir. İspanya, 1960'lı yıllardan itibaren refah içindeki Avrupa ülkelerinden bolca turist almaya başlamıştır. Çoğu Batı Avrupa ülkesinden farklı olarak İspanya'nın dönem konjonktüründe, baskılanmış yerel azınlık milliyetçilerin de farklı dinamikleri vardır. İspanya'daki gösterilerde Vietnam Savaşı karşıtlığı, Amerikan emperyalizmi karşıtlığı ve global bir mücadelenin içinde olma hisleri ön plandadır. Santiago de Compostela üniversitesi öğrencilerinin bir gösteride bütün gece *We Shall Overcome* şarkısını Galiçya dilinde söylemesi, Amerikalı yaşlılarıyla kendilerini özdeşleştirdiklerini gösterir. 18 Mayıs 1968'de Complutense University of Madrid'in Fen, Ekonomi ve Ticaret Fakültesi'nde Valensiyalı şarkıcı Raimon bir konser vermiş, konser için toplanan öğrenciler gösteri yapmış ve polis sert bir şekilde müdahale etmiştir. Kornetis'e göre İspanya ve Yunanistan'daki hareketlerin politik bilinci ve karakteristik özellikleri; giyim, müzik, edebiyat gibi alanları içeren geniş bir bilgi akışı ve semantik kodlarla, bunların yanı sıra dünyada kendileriyle paralel öğrenci hareketlerinin farkındalığıyla biçimlenmiştir (Kornetis, 2008: 253-262).

İskandinavya'daki 68 Hareketi incelenirken Danimarka, İsveç ve Norveç homojen olarak ele alınabilir. Olayların en belirgin seyrettiği ülke 1968-1971 yılları arasında Danimarka'dır. Almanya'nın eleştirel üniversite taleplerinden etkilenerek gerçekleştirilen Kopenhag Üniversitesi'nin işgaliyle, devlet öğrencilerin isteklerini yerine getirmiş ve üniversitelerde reform gerçekleşmiştir. Bununla beraber Amerikan müziği ve çizgi romanları, Danimarka solunda estetik etkiler bırakmıştır. İsveç ve Norveç'te de seyrek de olsa üniversite işgalleri ve grevler olmuştur (Jørgensen, 2008: 244-248).

1.3.3. Doğu Avrupa’da 68 Hareketi

Avrupa’nın Doğu Bloku ülkelerinde 1940’ların sonundan itibaren totaliter Stalinist rejim süregelmiştir. Varşova Paktı’na dahil olan⁷⁹ Bulgaristan, Romanya ve Doğu Almanya, Sovyet etkisi altında dışarıya neredeyse tamamen kapalı ülkeler olmuştur. Macaristan daha ortalarda seyrederken yine de totaliter bir rejimin kontrolü altındadır. Yugoslavya, Çekoslovakya ve Polonya ise diğerlerine kıyasla dışarıyla bağları biraz daha açık olan ülkelerdir. 1968’in en önemli dönüm noktalarından birisi, 20 Ağustos’u 21’ine bağlayan gece Sovyet tanklarının Çekoslovakya’ya girmesidir. Bu olay Sovyetler Birliği’ne ve komünizme sempati duyan kimi sol kesimlerin güvenini sarsarak sorgulamaya yol açmış, pek çok ülkede Sovyetler Birliği karşıtlığını da beraberinde getirmiştir.

Çekoslovakya, 1945-1947 yılları arasında Batı ve Slav toplumlarının savaş sonrası politikalarına sırt çevirerek Sovyetler’e daha bağımlı hale gelmiş, bu da ülkenin komünizme geçişini beraberinde getirmiştir. 1946 yılındaki seçimlerde Komünist Parti %40 oyla Avrupa’nın en fazla demokratik oy alan komünist partisi olmuştur. Çekoslovakya, 1947 yılında ABD temelli Marshall Planı’ndan çekilmiştir. Ekim 1956’da Varşova Paktı ülkelerindeki de-Stalinizasyonla birlikte Komünist Parti yine revaçtadır ancak sınıf mücadelelerinden ziyade öncelik bilimsel ve teknik devrimlere verilir. Bu dönemde empirik sosyal araştırmalar hükümetçe desteklenmiştir. Stalinist ideolojinin baskısını deneyimleyen Çekoslovakya’da Marksizm’den kopuşlar başlamış; varoluşçu felsefe, yapısalcılık ve psikanaliz gibi Marksist olmayan teoriler ve Batı Marksizmi (Frankfurt Okulu, Yugoslav Praxis Okulu, Antonio Gramsci) üzerine tartışmalar yoğunlaşmıştır. Bu dönemde tüm dünyada Marksizm farklı dallara bölünmüş ve dönüşmüştür (Pauer, 2008: 164-165).

Yine de de-Stalinizasyon Çekoslovakya’da diğer doğu bloku ülkeleri kadar hızlı ilerlememiş ve 1950’li yılların sonundan 1968’e dek Stalinist görüşlü Komünist Parti lideri Antonín Novotný iktidarı sürmüştür. Bu yıllarda medya, sanat ve edebiyat, “tehlikeli Batılı ideallere karşı” baskıcı hükümetin sıkı denetimi altında kalmıştır

⁷⁹ Sovyetler Birliği himayesinde Arnavutluk, Polonya, Çekoslovakya, Macaristan, Bulgaristan, Romanya ve Doğu Almanya’nın yer aldığı, soğuk savaş döneminde NATO’ya karşılık olarak kurulmuş askeri ve ekonomik birlik.

(Kurlansky, 2004: 29-30). Baskıcı Novotný hükümetinin iktidarda olduğu dönemde yaklaşık 2 milyon insan siyasi olarak tutuklu veya yasaklı hale gelmiştir, bunların arasından idam edilenler de olmuştur (Pauer, 2008: 164-165). Daha fazla özgürlük arayışındaki gençler Prag ve Bratislava’da kültür festivalleri düzenlemiş, bu festivallerde siyasi parti çeşitliliğinin yanında Batılı kitap ve dergilere erişim taleplerini dile getirmişlerdir. Çekoslovakya’nın kimi bölgelerinde, Batılı radyo istasyonları *Radio Free Europe* ve *BBC World Service* yayınlarına erişilebilmekte ancak bu yayınlar devlet tarafından parazitlenmektedir; gençler bu sansürün kaldırılmasını da talep etmişlerdir (Kurlansky, 2004: 30).

Kitle iletişim araçları; özellikle erişimi kolay olan radyo yayınları ve gazeteler, Batılı kültürün Çekoslovakya’da yaygınlaşmasında önemli bir etken olmuştur. 1960’lı yılların ortalarına doğru yükselen ekonomik krizle birlikte sansürler biraz daha gevşetilmiştir. Hala baskıcı otoriter bir devlet yapısı süregelmektedir ancak gençler artık kot pantolon giyip kulüplerde rock’n’roll dinlemektedir; Batı’da karşıt kültür gençleri arasında yaygın olan uzun saç, sakal ve kot pantolon yaygınlaşmıştır. 1965 yılında Prag’daki 1 Mayıs Festivali’ne ABD’li Beat kuşağı şairi Allen Ginsberg gelmiş, gençler Batılı ülkelerde olduğu gibi Ginsberg’in etrafında toplanarak meditasyon yapmış ve barış dilemişlerdir (Kurlansky, 2004: 31-32). Ekim 1967’de ise öğrenci yurtlarındaki kötü aydınlatma ve ısınma probleminden bezen öğrenciler, Batıdaki yaşatlarının yaptığı gibi bir protesto yapmaya karar vererek gece hükümet binası Hradcany Sarayı’na doğru yürüyüşe çıkmış, polis gençlerin önünü kesince çatışma başlayarak olaylar büyümüştür (Kurlansky, 2004: 33). Çekoslovakya’da düzenlenen bu ilk öğrenci gösterisi, polisin zor kullanması ve siyasi baskılamayla sonuçlanmıştır (Pauer, 2008: 166).

5 Ocak 1968’de reformist Alexander Dubček Çekoslovakya Komünist Partisi’nin genel sekreteri seçilmiş; bununla beraber medya, ifade özgürlüğü ve seyahat alanlarında önemli özgürleşme adımları atılmıştır. 1968’de filizlenen bu reform hareketi, Batılı medya tarafından aynı isimdeki müzik festivalinden esinlenerek “Prag Baharı” olarak adlandırılmıştır (Pauer, 2008: 163). Bunu takip eden günlerde Prag merkezinde uluslararası gazeteler satan bir kafe açılmış, Batılı medyaya erişim kazanan halk, Rusya’yı eleştiren pek çok yazı ve habere erişim kazanmıştır. Komünist Partisi eski genel

sekreteri ve Başkan Novotny'nin Batılı gazetelerde yer alan lüks araba ve para skandalları halkın tepkisini çekince ayaklanmalar başlamıştır. Bu dönemde Çekoslovakya dünyaya açılmış, farklı ülkelerden turist almaya başlamıştır. Doğu Bloku ülkelerinde ilk kez Çekoslovakya'da başlayan öğrenci hareketleri, dünya medyasında da yer almaya başlamıştır (Kurlansky, 2004: 35-36).

Sovyet İşgali'nden önce sansür yasası kaldırılmış, Çekoslovakya yurttaşları ülkelerinden çıkarak Batı ülkelerine seyahat edebilmeye başlamışlardır (Pauer, 2008: 169). Prag Baharı toplamda 8 ay sürmüştür. 1950'lerdeki ağır baskılanma, özellikle 1948-1955 arasındaki Stalinist rejimin etkileri Prag Baharı'nın temel konusu olmuştur. 21 Ağustos 1968 tarihinde ise Sovyetler Birliği ve Varşova Paktı ülkeleri Çekoslovakya'yı Batı'ya yaklaştıran reformları durdurmak amacıyla Prag'a tanklarla girerek askeri müdahalede bulunmuş, bu olay Batılı ülkeler tarafından büyük tepki çekmiştir.

Çekoslovakya'yı oluşturan iki ana milletten Çekler komünizme daha eğilimliyken, Slovaklar demokratik partiye oy vermektedirler. 21 Ağustos 1968'de askeri müdahalede ise Çekler ve Slovaklar bir arada direnmişler, Sovyet işgaline birlikte karşı çıkmışlardır. Bu da Çekler ve Slovakların birbirlerine en çok destek çıktıkları olay olarak tarihe geçmiştir (Pauer, 2008: 166-171).

Doğu Almanya, Rusya'nın egemenliğini en çok sürdüğü demir perde ülkelerinden biri olmuştur. Burada Batı Avrupa'da olduğu gibi ses getiren gençlik protestoları fazla görülmemiştir. Dönemin en önemli olaylarından birisi hem gençler hem entelektüel kesim arasında Prag Baharı'nın bastırılmasına verilen tepkidir; bu olayı takiben sokaklarda bildiriler dağıtılmış, "Ruslar Çekoslovakya'dan Dışarı" ve benzer anlamda duvar yazıları yazılmıştır. Bu dönemde duvar yazısı yazan, Çek bayrağı asan ve Rusya karşıtı bildiri dağıtan öğrenciler yargılanmış ve 15-27 ay arası hapis cezası alarak sert şekilde baskılanmıştır (Brown, 2008: 191-192).

68 Hareketi, Doğu Almanya'ya belirli ideolojileri ön plana çıkartmaktan ziyade Sovyet baskısına karşı öfke şeklinde yansımıştır. Gençler, Batı Almanya'daki hareketin öne çıkan ismi Rudi Dutschke ve Batı Avrupa'daki yaşlıları ile aynı fikirde olduklarını

belirtmiş ancak otantik bir ideolojik görüş ortaya çıkartmamışlardır. Ülkeye kaçak sokulan dergi ve bildiriler ile bazı yerlerden yasadışı şekilde yayınlarına erişilebilen Batı Almanya radyo ve televizyonları vasıtasıyla, gençler Batı'daki yaşlılarının yaşam tarzlarından ve yaptıklarından haberdar olmuşlardır. Yine de hükümet bu gençleri sindirmeye çalışmış; saç uzatan, *beat* ve *rock'n'roll* tarzını benimseyen gençleri cezalandırmış ve meydanlarda toplu saç kesimi yapacak kadar baskı altına almıştır (Brown, 2008: 191-194). Ancak yine de tüm bunların 1989'daki Doğu Almanya devrimine etkisi olmuştur.

Polonya'daki 68 Hareketi'nin genel eğilimi; kültürel olarak sosyalist, politik olarak anti-Sovyet olmasıdır. Polonya 1956 yılından itibaren kültürel ve politik olarak baskıcı Stalinist rejimin himayesi altına girmiştir. Tartışma kulüpleri ve entelektüel dergiler az sayıdadır, akademik otonomi kısıtlıdır ve sol entelektüeller baskıcı rejime karşıdır. 30 Ocak 1968 tarihinde Varşova Tiyatrosu'nda bir oyun⁸⁰ anti-Sovyet, anti-Rus eğilimleri sebebiyle sansürlenerek oyundan kaldırılmış, bunun üzerine sol akademisyenlerden, bilim insanlarından ve siyasetçilerden oyunun sansürlenmesine karşı imzalar toplanmıştır. 1968 Mart ayında eylemler büyümüş, ordu tarafından sert müdahaleyle bastırılmıştır. Devletin tekelindeki medya da eylemcilere karşı sistematik propaganda yapmıştır. Bu dönemde yükselen Yahudi karşıtlığının sonucunda, pek çok Yahudi ülkeyi terketmiştir. 1968 Hareketi, her ne kadar protestocuların istekleri o dönemde gerçekleşmese de ülkenin 1989 yılında demokratik sisteme geçmesine temel olan dönüm noktalarından biri olmuştur (Garsztecki, 2008: 180-185).

Macaristan'da Budapeşte Okulu'nun, Çekoslovakya demokratik hareketiyle dayanışma çağrısının bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalinden sonra ülkede yeni bir muhalif hareket ortaya çıkmıştır. Macaristan'da hareketin odağındaki gençler Fidel Castro, Che Guevara, Mao gibi isimlerden etkilenmiş, Vietnam Savaşı'na karşı durmuşlardır. Harekete dahil gençlerin oldukça etkilendiği Martin Luther King ve Che Guevara'nın ölümleri, onların üzerinde sarsıcı bir etki yaratmıştır. Vietnam Savaşı, ABD'deki özgürlük hareketleri, Batı Avrupa'daki protestolar ve Yunanistan'daki

⁸⁰ 19. yüzyıl şairlerinden Adam Mickiewicz'in şiiri *Dziady*'den uyarlanan politik tiyatro oyunu. İngilizcesi: *Forefather's Eve*.

askeri darbe, Budapeşte’de Yeni Sol taraftarı öğrenci gruplarının oluşmasına sebep olmuştur. Macaristan bir Doğu Bloku ülkesi olmasına rağmen, ülkede Batı tüketim toplumuna ve kitle kültürüne hayranlık vardır. 1968 yılında Coca Cola ilk kez Macaristan’da üretilmeye ve dağıtılmaya başlanmıştır. Batı popüler kültürü, ABD protesto şarkıları, hard rock ve serbest cazın provokatif tarzı, ABD emperyalizmine karşı dışavurumun araçları olmuştur. Bir yandan rock müzik, altkültürler ve cinsel özgürlük yaygınlaşmış, bunlar Komünizmin eleştiri odağı haline gelmiştir. Bu doğrultuda hükümet apolitik bir “gençlik tarzı” yaratmaya yönelik, gençleri kontrol altında tutabileceği resmi destekli müzik kayıtları, yarışmalar⁸¹ ve festivaller düzenlemiş ve sosyalist tabanlı bir rock ve gençlik kültürü yaratmıştır. Devlet kontrolü; müzikli etkinlikler ve şarkılar için özel izinlerin çıkartılması, müzisyenler, hayranları ve konserler üzerinde özel ajanlarla sıkı kontrollerin uygulanmasına kadar ilerlemiştir. Macaristan’da 1956 devriminden sonra gelen baskıcı sistem, ülkede şiddet içeren protestoları engellemiştir. Protestolar çoğunlukla sembolik, kültürel, söylemsel ve iletişimsel karakterde olmuştur; entelektüeller eleştirel denemeler, şiirler, analizler yazmış, bunlar da hükümet tarafından sansürlenmiş ve sertçe eleştirilmiştir (Szabó, 2008: 214). Festivallerde yer alan ve gençlere ilham veren Syrius ve Kex gibi yeraltı müzik grupları vardır, ancak bunlar da hükümet tarafından kontrol altında tutulmuştur. Yine de yeraltı tiyatroları ve farklı sanat biçimleri baskıcı hükümet sisteminde olabildiğince var olmaya devam etmiştir (Szabó, 2008: 210-214).

O yıllarda Sovyetler Birliği’nin himayesinden kurtulmaya çalışmakta olan Romanya, 68 döneminde hem Sovyetler Birliği’ne, hem de Çin’e karşı eşit mesafede durmuştur. Bu dönemde iktidarda olan komünist lider Nicolae Ceauşescu, Sovyetler’in Çekoslovakya işgalini Varşova Paktı’nı hiçe sayan bir hareket olarak görmüş ve buna karşı çıkmıştır⁸². Romanya’nın 68’i fazla ses getirmemekle beraber anti-Sovyet, nasyonalist-ulusalcı söylem ön plana çıkmıştır (Petrescu ve Pavelscu, 2008: 200-203).

⁸¹ Macaristan’dakine benzer devlet destekli müzik yarışmaları Türkiye’de de yapılmıştır. Pop ve Anadolu rock ağırlıklı Altın Mikrofon Yarışması’ndan dönemin en ünlü müzisyenleri çıkmıştır.

⁸² Sovyetler işgaline karşı çıkmasıyla beraber bu dönemde Ceauşescu’nun popülerliği artmış, ancak ilerleyen dönemlerde bu hükümet sansür uygulamaları, gizli ajanları ve insan hakları ihlalleriyle Doğu Bloku’nun en baskıcı iktidarlarından birisi haline gelmiştir.

Yugoslavya'daki 68 dönemi protestoları ise hükümete yahut iktidardaki politik sisteme karşı değil, doğrudan komünist sisteme karşı olmuştur. Bu ülkedeki protestolar hem Batı'daki hareketlerden, hem de Çekoslovakya'dan etkilenmişlerdir. Yugoslav Komünist Öğrenci Birliği, çıkardığı pek çok öğrenci gazetesi ve gençlik dergisinde sosyal problemlere dikkat çekmiş, otoriter siyasi yapılara karşı çıkmış, üniversite yönetiminde söz hakkı ve demokrasi istemiştir. Yugoslavya'daki öğrenci hareketinin odağında global protestolarla paralel olarak özgürlük, adalet, özgür irade talepleri vardır. 1966 yılı Aralık ayında Yugoslavyalı öğrenciler Vietnam Savaşı'nı protesto amacıyla Amerikan Kültür Merkezi'ni işgal etmiş, ardından ABD Büyükelçiliği'ne saldırmaya çalışmış ve polis tarafından durdurulmuşlardır. Öğrenciler aynı zamanda Sovyetler Birliği'ne de Ağustos 1968'de Çekoslovakya işgali sebebiyle tepkililerdir. Belgrad ve Ljubljana şehirlerinde üniversite işgalleri olmuş, Belgrad Üniversitesi işgalinde öğrenciler üniversiteyi Karl Marks Kızıl Üniversite⁸³ ilan etmişlerdir (Kanzleiter, 2008: 219-223). Benzer bir eylem, daha önce de değinildiği gibi Batı Almanya'da Frankfurt Üniversitesi öğrencileri tarafından da gerçekleştirilmiştir.

1.3.4. “Batı Dışındaki” Ülkelerde 68 Hareketi

68 Hareketi'nin global anlatısı çoğunlukla Batı merkezli biçimde şekillenmiş, Latin Amerika ve özellikle Afrika'daki hareketler çoğunlukla anlatı çerçevesinin dışında bırakılmıştır. Bunun bir sebebinin, iyimser bir yaklaşımla Batı'daki hareketin teorik yönüyle de ön plana çıkması ve Yeni Sol'un getirdiği zengin literatürün akademik anlatıda önemli yer tutması olduğu söylenebilir. Batı'nın periferisi olarak konumlandırılan, gelişim sürecini tamamlamamış olan ülkelerde ise daha çok baskıcı hükümetlere ve bunların getirdiği *apartheid*⁸⁴ bürokrasi, sansür, ekonomik adaletsizliğe karşı baş kaldırın; emperyalizm ve sömürgecilik karşıtlığı ile bağımsızlık söylemlerinin ön plana çıktığı hareketlerin 1960'lı yıllardan önce de var olduğu görülür. Örneğin Afrika ülkelerinde bağımsızlık sonrası kimi hükümetlerin sömürge yanlısı politikalarına, baskılarına ve sansürlerine karşı 1950'li yıllardan beri süregelen öğrenci hareketleri var

⁸³ Yugoslavca orijinali: *Crveni Univerzitet Karl Marks* (Kanzleiter, 2008: 223).

⁸⁴ Apartheid state: Güney Afrika'da süregelen, ırk ayrımı yapan devlet politikaları.

olmuştur. Fransa'daki öğrenci hareketinin ilhamları arasında Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinin de yer aldığı literatürde geçmektedir (Gassert, 2008: 311). Yine Afrika'daki öğrenci hareketinin 1950'li yıllardan beri en yoğun görüldüğü ülke olan Senegal'de, hareketin başladığı Dakar Üniversitesi bir Fransız üniversitesidir ve kampüste Fransa'dan gelen öğrenciler de bulunur. Bu iki ülke arasındaki öğrenci hareketliliğinin iki kıta arasındaki etkileşime etkisi olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Batı'nın periferisi olarak konumlandırılan bu ülkelerdeki 68 Hareketi, aslında pek çok yönden Türkiye'deki 68 Hareketi'yle daha fazla benzerlik taşır. Afrika'da dekolonizasyon sürecinde üniversite öğrencisi gençler, toplumun aydın kesimi olarak toplumsal hareketlerde önemli rol oynamıştır. Özellikle Afrika ve Türkiye arasında 68 Hareketi'nin etkileşimiyle doğrudan bir bağlantı bulmak oldukça zordur; ancak yapısal olarak, periferik ve ABD emperyalizminin etkisindeki bir ülke olarak, Afrika'daki hareketlerin çıkış noktaları, Türkiye'yle Avrupa ve ABD'deki hareketten daha fazla benzerlik taşır. Öncelikle emperyalizm ve sömürgecilik karşıtlığı üzerine temellenen bu hareketlerde, hareketin doğası gereği millîcilik ve/veya milliyetçilik de ön plana çıkar. Çoğu Afrika ülkesinde üniversite öğrencileri ayrıcalıklı üst sınıfa mensup, halka göre daha eğitimli bir konumdadırlar. Bunların yanında Avrupa'daki kimi örneklerde olduğu gibi, Güney Amerika ve Afrika'da da öğrenci-işçi hareketleri birbirlerini destekler biçimde seyretmiştir. Türkiye'deki öğrenci hareketleri de özellikle üniversitelerdeki disiplin cezaları sonucu öğrencilerin kampüsten men edilmesiyle kampüs dışına da taşarak işçi hareketleriyle birleşmiş (Lüküslü, 2015: 68), öğrenciler ve işçiler pek çok eylemde birlikte yer almışlardır.

1.3.4.1. Afrika'da 68 Hareketi

Özellikle Afrika'daki eylemler kendi içsel dinamikleri olmakla birlikte global olaylarla bağlantı halinde olmuştur. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, Afrika'da pek çok sömürge ülkenin bağımsızlığını kazanmasının ardından, millîci çizgide seyreden çeşitli özgürleşme hareketleri tek partili devletlere, askeri devletlere, otoriter popülizme, neo-sömürgeci ve post-sömürgeci emperyalizm karşıtlığına evrilmiştir. Güney Afrika'da ise halen beyaz azınlıklar hüküm sürmekte, yine sömürgecilik ve *apartheid* devletlere karşı

ayaklanmalar süregelmiştir. Tüm bu mücadelelerde öğrencilerin yanı sıra işçiler, işsizler, sosyalist ve komünist partiler önemli bir rol oynamıştır (Seddon ve Becker, 2018).

Senegal’de Dakar Üniversitesi’nde öğrenciler, 1968 yılının Mart ayından beri üniversitedeki imkanların geliştirilmesi için grev başlattılar. İlerleyen aylarda toplumsal sorunları da içine alan bu grevde temel gıda malzemelerinin pahalılığı, yaşam standartlarında düşüş, işsizlik ve yerel endüstrilerde yabancı şirketlerin egemenliği, protesto konuları arasına girmiştir. Mayıs 1968’de ise işçi sendikaları da öğrenci hareketine katılmıştır (Becker, 2018). Olaylar büyüyünce hükümet üniversitedeki olaylara doğrudan müdahale emri vermiş, bunun yanında Dakar şehrindeki eylemlere de Fransız ve Senegal orduları müdahale etmiştir. Olayların üzerine Dakar Üniversitesi bir süreliğine kapatılmış, yabancı öğrenciler⁸⁵ ülkelerine gönderilmiş ve binlerce öğrenci tutuklanmıştır (Zeiling, 2007: 182, aktaran Becker, 2018).

Senegal’de, özellikle 1966-1968 yılları arasında vuku bulan olaylarda, öğrencilerin neo-kolonyalist olarak nitelendirdikleri Léopold Sédar Senghor yönetimindeki hükümete karşı ulusal özgürlük mücadeleleri, neo-kolonyalizm ve emperyalizm karşıtı mücadeleler ağırlıktadır. Senghor hükümetinin kemer sıkma politikaları dahilinde öğrenci burslarını yıllık 12 aydan 10 aya indirmesi, Senegal’deki olayları yüksek oranda tetiklemiştir. Söz konusu öğrenci bursları asgari ücrete denk gelmektedir ve Afrikalı pek çok öğrenci köylerdeki ailelerini bu bursla geçindirmektedir. O dönemde Senegalli üniversite öğrencileri kültürel elit olarak sayılmakta, halın büyük çoğunluğundan daha aydın bir kesimi oluşturmaktadır (Guèye, 2018).

Senegal’in başkentinde yer alan Dakar Üniversitesi’nde öğrenciler dünyadaki olaylardan haberdar halde politik bir ortamda öğrenim görmekte, kampüste Marksizm üzerine tartışmalar yapmaktadırlar. Guèye (2018), Dakar’da Marcuse ve Rosa Luxemburg’un da okunduğunu, bunun yanında Marksist-Leninist, Maocu, Castrocu, Guevaracı, Trotskyci

⁸⁵ Dakar Üniversitesi, o yıllarda Fransa’nın Batı Afrika sömürge ülkelerinde yer alan tek üniversite olduğundan, çevre Afrika ülkelerinden gelen pek çok yabancı öğrencisi bulunmaktadır. Kaynak: <https://libcom.org/article/may-1968-senegal> (Erişim tarihi: 5 Nisan 2022)

düşüncelerin de mevcut olduğunu ve Le Monde gibi Fransız gazetelerinin kampüste bulunduğunu anlatır. Aileleri sömürgeciliği deneyimlemiş, sömürge okullarına devam etmiş ve Fransızca konuşan bu öğrenci grubu bağımsızlık öncesinde de ulusal mücadeleye kendini adanmıştır. Öğrenci hareketinin teorik temelleri arasında Frantz Fanon ve ABD'nin Kara Panter Partisi'nin idealleri ve bunları bağlantılandırıdıkları Marksist temeller bulunmaktadır. Hareketin ilham aldığı devrimci figürler arasında ise yine Batı dışındaki hareketin figürlerinden Che Guevera, 1958 referandumunda Fransızca konuşan Afrika toplumu fikrine karşı çıkan Gine Cumhurbaşkanı Sékou Touré, Mao, ve 1954'te Fransa'ya karşı verdiği savaşı kazanan Vietnam lideri Ho Chi Minh vardır (Guèye, 2018).

Mısır'da 1950'lerin sonunda askeri darbe sonucu başa gelen Gamal Abdul Nasser'in baskıcı hükümetine karşı protestolar ve grevler, Haziran 1967'de gerçekleşen 6 Gün Savaşı'nda Mısır'ın İsrail'e yenilmesinin ardından artmıştır. Şubat 1968'de öğrenci ve işçi sınıfı siyasi reformlar için Kahire ve İskenderiye'de eylemler başlatmış, polisin sert müdahalesiyle büyüyen çatışmalarda yüzlerce kişi tutuklanmıştır. Bu eylemlerin sonucunda Nasser hükümeti daha özgürlükçü bir anayasa önerisini referanduma açmasına ve kabul edilmesine rağmen bu sözler yerine getirilmemiş ve Kasım 1968'de İskenderiye'de gerçekleşen öğrenci ve işçi eylemleri sonucunda 16 eylemci hayatını kaybetmiş, pek çok eylemci ve polis yaralanmış, çevre binalarda ve kamu mallarında büyük maddi hasar kaydedilmiştir (Becker ve Seddon, 2018).

Tunus'ta ise 1968 yılı Mart ayında 1 hafta sürüp, polis tarafından bastırılan öğrenci eylemleri vuku bulmuştur. Bu eylemler eş zamanlı Mısır eylemlerinden etkilenmekle birlikte; Hendrickson (2012), Tunus Üniversitesi'ndeki Mart 1968 eylemleri esnasında politik aktivistlerin Fransa ve Tunus arasında kurdukları iletişim kanalları ile birbirlerinden haberdar olduklarını belirtir. Bununla beraber Tunus'taki hareketin yerel sebeplerinin yanı sıra, aktivistlerin Vietnam Savaşı ve Filistin'in işgali gibi uluslararası ve anti-kolonyalist mücadelelerle kendilerini özdeşleştirdiklerini, özellikle Tunus ve Fransa arasında sıklıkla seyahat ettiklerini, baskıcı hükümetin sansürüne uğrayan malzemeleri Fransa'dan Tunus'a ulaştırdıklarını, bununla beraber Paris'in Tunus'taki harekete sempati duyan uluslararası aktivistlerin toplanma noktası haline geldiğini

belirtir. Ancak yine de Tunus'un yerel bağlamdaki koşulları da dönemin eylemlerini etkileyen faktörler arasındadır. Seddon (2018), Tunus'taki 68 Hareketi'nde, global 68 Hareketi'yle eş zamanlı olmasının dışında, yerel dinamiklerinin de önemli yer tuttuğunun göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtir.

Fas'ta 1965 yılında öğrencilerin lise eğitimi almasını kısıtlayan ve öğrencilerin yarısından fazlasını etkileyen yasanın yürürlüğe girmesinin ardından, aynı yılın Mart ayında başta Kazablanka olmak üzere ülkenin çeşitli yerlerinde binlerce öğrenci ve ailenin katıldığı eylemler gerçekleşmiştir. Devletin sert müdahaleleriyle bastırılan eylemlerin üzerine Fas'ta 1965-1970 yılları arasında Kral 2. Hasan'ın yönetiminde olağanüstü hal uygulamasına geçilmiş, öğrenciler küresel 68 Hareketi'nden haberdar olmalarına rağmen eyleme geçememişlerdir (Becker ve Seddon, 2018).

Kongo'da 1965'teki askeri darbeye yönetime gelen Joseph Mobutu'yu ilk yıllarda destekleyen öğrenci hareketi, 1968 yılının Ocak ayında ABD Başkan Yardımcısı Hubert H. Humphrey'in ziyaretini protesto etmiş, Mobutu'nun anti-emperyalist duruşunu "sahte" olarak nitelendirmişlerdir. Bir süredir süregelen gerginliği tırmandıran bu olayların ardından hükümet ve öğrenciler arasında şiddetli çatışmalar başlamış, 60 öğrenci hayatını kaybetmiş ve yüzlerce gösterici tutuklanmıştır (Becker ve Seddon, 2018).

Etiyopya'da İmparator Haile Selassie, 1951 yılında kurulan ve kendisinin rektör olarak atandığı Addis Ababa Ünniversitesi üzerinde baskıcı ve sansürcü bir yönetim kurmuştur. 1960'lı yılların başından itibaren üniversitede başkaldırıları başlamış; öğrencilerin üniversitelerin demokratikleşmesi taleplerinin yanı sıra Türkiye'deki "Toprak Reformu"na benzer talepler, Addis Ababa çevresindeki dilencilerin tutuklanmasına karşı eylemler ve Etiyopya'daki ABD askeri üslerine karşı yapılan eylemlerle devam etmiştir. Tanzanya ve Gana'da da, 1960'lı yıllarda Vietnam Savaşı'nı ve hükümetlerin ABD emperyalizmini körükleyen politikalarını eleştiren öğrenci eylemleri meydana gelmiştir (*a.g.e.*).

Kenya'daaki öğrencilerin ABD'ye karşı tavrı, çoğu Afrika ülkesinden daha farklıdır. Kenya'nın 1963'te bağımsızlığını kazanmasının ardından, gençlerin yükseköğrenim için ABD'ye yollandığı burslu programlar başlamış, bu programa katılan pek çok kişi ülkenin

ileri gelen entelektüel kesimini ve liderlerini oluşturmuştur. 1968 yılında Nairobi'deki üniversite öğrencileri Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalini protesto eden yürüyüşler düzenlemiş, eylemler olaysız şekilde sona ermiştir (*a.g.e.*).

Güney Afrika'da ise 1960'lı yıllar, *apartheid* rejimlerin yönetimi altında kitle protestolarının sürgün veya hapis gibi ağır cezalarla bastırıldığı yıllardır (Seddon ve Becker, 2018). Buna rağmen, üniversitelerde çoğunlukla Black Consciousness Hareketi'ne bağlı siyah öğrencilerin yanı sıra Asyalı ve beyaz grupların katıldığı (Becker ve Seddon, 2018) ve 1968 yılı Ağustos ayında vuku bulan üniversite işgalleri ise ABD'deki/Avrupa'daki "Batılı" 68 Hareketi'yle oldukça benzerlik taşır. Hareketin katılımcılarından Plaut (2011), üniversite işgallerinde "parti" havasının yanı sıra entelektüel özgürleşme açısından önemli kazanımlar edindiklerini, bağımsız bir gazete çıkardıklarını, binalarda alternatif dersler düzenlendiğini ve Paris ve Londra'daki üniversite öğrencilerinden de hem doğrudan hem de medya yoluyla destek aldıklarını belirtir (aktaran Becker, 2018).

1.3.4.2. Latin Amerika'da 68 Hareketi

Latin Amerika'da da tüm dünyada olduğu gibi 1950'li ve 1960'lı yıllarda üniversite öğrencisi sayısı büyük ölçüde artmıştır. Ancak ekonomik sebeplerden ötürü yeni mezunlara yeterince iş alanı açılmamış, pek çok üniversite mezunu genç işsiz kalmıştır. Bunun yanında 1960'larn ortalarında Latin Amerika ülkelerinde artan otoriter rejimlere karşı yükselen öğrenci ve işçi direnişleri, eğitimde ve iş hayatında fırsat eşitsizlikleri, devletin kemer sıkma politikalarıyla yükselen yoksulluk ve Vietnam Savaşı'yla birlikte Doğu Asya'dan gelen haberler, dönemin öğrenci hareketinin temel sebepleri arasında sayılmaktadır (Gould, 2009). Elbette Küba Devrimi'nin öncüsü Che Guevera'nın ölümü, Latin Amerika'da büyük yankı uyandırmış ve Che'nin imgesi önce Latin Amerika'da, ardından dünyanın çeşitli yerlerinde 68 Hareketi'nin sembollerinden birisi haline gelmiştir.

Latin Amerika'da, en büyükleri Uruguay, Brezilya ve Meksika'da olmakla beraber Haziran 1968'de pek çok ülkede eş zamanlı protestolar süregelmiştir. Bolivya'nın La Paz kentinde öğrenciler, akademisyenler ve işçiler üniversitelerin özerkliği için, askeri rejimi boykot eden pankartlarla La Paz sokaklarında yürümüşlerdir. Ekvator'un Guayaquil

kentinde öğrenciler, toplu taşıma ücretlerindeki zammı protesto amacıyla toplu taşıma araçlarını taşlamış ve yakmışlardır. Venezuela'nın Karakas kentinde 25bin öğrenci bütçe kısıtlamalarını toplu yürüyüşle protesto etmiş, Şili'nin Santiago kentinde yine öğrenci eylemleri devam etmiştir. Brezilya'da ve Arjantin'de binlerce öğrenci üniversitelerde reform ve özerklik için sokaklarda polis ve askerle çatışmış, Uruguay'da da yine öğrenci ve işçi protestoları vuku bulmuştur (Gould, 2009: 348). Askeri güçler ve ABD sözcüleri, Küba'dan ilham alan bu hareketliliği ulusal güvenliğe karşı bir tehdit olarak nitelendirmiş ve otoriter bir karşılık verilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunun üzerine, kimi akademik çevreler ve siyasetçiler, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Arjantin, Brezilya, Şili ve Uruguay'da askeri rejimin gerekliliği ve Yeni Sol'un söz konusu eylemlere yol açarak baskıcı rejimlerin yükselmesine sebep olduğunu savunan fikirlerini beyan etmişlerdir (*a.g.e.*: 348-349).

Uruguay'da ekonomik dengesizlikler, öğrenci hareketini temellendiren nedenlerden birisidir. Uruguay'da 1964 yılındaki askeri darbenin ardından yönetime geçen ABD destekli João Goulart hükümeti, köylü ve işçi hareketlerini komünizmle özdeşleştirdiğini ve bunlara karşı durduğunu açıkça belirtmiştir. İlk yıllarda darbeye karşı daha duyarsız bir tutum takınan orta sınıf öğrenci kitlesi, 1967 yılında üniversitelilerin giderlerinin artması, yükseköğretimin daha ayrıcalıklı bir sınıfa hitap etmeye başlaması ve üniversitelerin demokratikliğini yitirmesiyle birlikte ülke çapında ayaklanmalara başlamıştır. 1968 yılında üniversiteye girmeye hak kazanan 125bin öğrenci üniversiteye kaydolamamıştır. Üniversite kafeteryalarda yiyecek ücretlerinin düşürülmesi için yapılan gösterilerde bir öğrencinin askeri güçler tarafından öldürülmesinin ardından, olaylar ülke çapına yayılmıştır. Geleneksel Sol ve Yeni Sol görüşlerini benimseyen gruplar birlikte hareket ettiği gösteriler aylarca sürmüş, yaralanan pek çok göstericinin yanı sıra hayatını kaybedenler de olmuştur (*a.g.e.*: 354-357).

Brezilya'da 1964'teki darbe sonucu süregelen ABD destekli askeri diktatör rejim, halk üzerinde baskıcı politikalar kurmuştur. Buradaki ayaklanma da Uruguay'da olduğu gibi üst sınıfa tanınan ayrıcalıkları hedef almış; ekonomik ve siyasi isteklerle temellenmiştir. Brezilya hükümeti, Uruguay hükümeti gibi “ekonomik istikrarı sürdürmek” adına öncelikle işçi hareketini söndürmeyi ve komünist bir ayaklanmanın önüne geçmeyi

hedeflemiştir. Burada da Uruguay'da olduğu gibi devletin şiddetli müdahalesiyle karşılaşan göstericiler arasında kayıplar olmuştur. Yükselen yemek ücretlerini protesto eden bir lise öğrencisini Mart 1968'de öldürmesi sonucu askeri rejim karşıtı gösteriler ülke çapında yayılmıştır. Brezilya'da öğrenci hareketi ve işçi hareketi, kimi ülkelerde olduğu gibi birlikte hareket edememiş ve çoğunlukla ayrı kalmıştır (*a.g.e.*: 357-358). Brezilya'daki en önemli ayaklanma, “Yüz bin Yürüyüşü” olarak da adlandırılan 26 Haziran 1968 tarihli Rio yürüyüşüdür. Birkaç gün önce polis şiddetine karşı yapılan yürüyüşte 5 kişinin hayatını kaybetmesi, onlarca kişinin yaralanması üzerine toplanan yaklaşık yüz bin kişi, diktatörlük karşıtı sloganlar atarak yürüme eylemi yapmıştır (*a.g.e.*: 359-360). 1969 yılında (tarih) ABD'nin Brezilya elçisinin kaçırılmasıyla beraber olaylar daha da tırmanmış, karşılığında gerilla güçlerinin liderlerinden birisi öldürülünce gerilla gruplar Japonya ve ABD'li kimi bürokratları ve Batı Almanya'nın büyükelçisini kaçırmış, bazılarının yaralanmasına ve korumalarının ölümüne sebep olmuştur.

Brezilya'da deneysel sanatçıların ve müzisyenlerin oluşturduğu Tropicália Hareketi, 68 Hareketi'nin yerel düzlemdeki müzikal yansımaları açısından önemli bir oluşumdur. Diktatöryel rejime karşı sol duruşlu bir hareket olan Tropicália akımının öncülerinden Gilberto Gil ve Caetano Veloso, 1968 yılında yayınladıkları Tropicália: ou Panis et Circencis adlı albümde 1964 darbesine ve askeri rejime karşı çıkan sözlerinden ötürü tutuklanmışlardır. (ref ver). Tropicália türünde, tıpkı Anadolu pop/rock türlerinde olduğu gibi Brezilya'ya has tınların yanı sıra; pop, psikedelik rock ve rock'n'roll gibi dönemin muhalif popüler müzik etkilerini hissetmek mümkündür.

Meksika'da otoriter rejim, gelir dengesizlikleri ve çalışma şartlarını eleştiren eylem ve grevler, 1960'lı yılların ortalarından beri süregelmiştir. 1965 yılında doktorlar daha iyi çalışma şartları için grev yapmış ancak istekleri hükümet tarafından kabul edilmemiş ve doktorların bir kısmı işten çıkartılmıştır. Meksika'da öğrenci olayları, öğrencilere yönelik hakların yanı sıra dönemin devlet başkanı Gustavo Díaz Ordaz yönetimindeki hükümetin baskıcı politikalarını eleştirerek başlamıştır. Üniversite kampüslerinde başlayarak büyüyen protesto dalgaları işçi, köylü, sanatçı ve entelektüel kesimi de içine almıştır.

Meksika'daki 68 Hareketi, hem 1929'dan beri süregelen otoriter rejime karşı hem de Mexico City'de düzenlenen 1968 yılı olimpiyatlarına harcanan bütçenin daha verimli kullanılması için yapılan protestolarla başlamış ve olaylar ülke çapına yayılmıştır. Mexico City'de Tlatelolco Meydanı'nda öğrencilerin protestosunda, çevre binalardan kalabalığa doğru açılan ateş ve helikopter müdahaleleri sonucunda yüzlerce kişi hayatını kaybetmiş, olaylar daha sonra Tlatelolco Katliamı adıyla anılmıştır (2 Ekim 1968). Olaylar sonucunda olimpiyatlar iptal edilmemiş ancak dönemin politik karmaşası/ruhu/olayları Meksika Olimpiyatları'na da yansımış; özellikle Siyah Hareket için dünyaya açılan bir platform haline gelmiştir. Güney Afrikalı sporcuların katılımı *apartheid* devlet politikalarının yeniden gündeme getirmiş ve Güney Afrika devletinin ırkçı politikalarını protesto amacıyla bu takım olimpiyattan men edilmiştir. ABD'li siyah atletler John Carlos ve Tommie Smith siyah eldivenli yumruklarını havaya kaldırarak Siyah Hareket'in güç selamını vermiş, ABD'nin bu sporcuları geri yollama tehdidine karşı olimpiyat komitesi bu durumda tüm ABD takımının geri yollanacağını belirtmiştir (Gould, 2009: 361-362).

1968 yılının sonlarında Brezilya, Uruguay ve Meksika'daki ayaklanmalar hükümetlerin şiddetli müdahalesiyle bastırılmış, bunun üzerine 1970'li yılların başlarından itibaren bağımsız gerilla hareketleri biçiminde devam etmiştir (*a.g.e.*: 372).

Arjantin'de ise 1969 Mayıs ayında ülkenin çeşitli yerlerinde General Juan Carlos Onganía'nın militer ve diktatöryel rejimine karşı ayaklanmalar başlamıştır. Ekonomik temelli ve çoğunlukla işçi sendikaları tarafından yürütülen bu gösteriler sonucunda, 8 Haziran 1970'te askeri cuntayla Onganía'nın rejimine son verilmiştir (Gavroche, 2018).

2. BÖLÜM:

TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NE YANSIYAN KÜLTÜR POLİTİKALARI: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ’NDEN 12 EYLÜL’E, KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK

Türkiye’de 68 Hareketi’ni özgün biçimde şekillendiren ve hareketin temelinde yer alan faktörler ele alınmadan önce, bu bölümde Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi’nden itibaren kültür ve müzik politikaları konuyla ilgili bağlamda ele alınarak 1960-1980 döneminin müzikal konjonktürü için bir temellendirme yapılacaktır. Bu temellendirme, Anadolu ve Batı arasında hibrid bir tür olan Anadolu pop ve rock müziğin ortaya çıkışıyla ilgili bir temel oluşturacaktır. Bir sonraki bölümde ise Türkiye’de 68 Hareketi’nin üniversiteler ve gençlik örgütleri içinde şekillenmesi, seyri, öne çıkan kampanya ve eylemler, imgeleri ve hareketin toplumsal cinsiyet bağlamındaki özellikleri ele alınacaktır. Bu esnada hareketin içinde müziğin yer alma biçimleri çeşitli anekdotlarla aktarılacak, tüm bunlar son bölümde Türkiye’de popüler müziğin 68 Hareketi’yle nasıl etkileşim içinde olduğunun çözümlenmesi için bir temel oluşturulacaktır.

Tarihte uzun yıllardır, erk tarafından toplulukları yönetmek adına müziğin duygular üzerindeki gücünden yararlanılmıştır. Devlet erkinin devamlılığını sağlamak adına şekillendirilen kültür politikaları, kültür ve sanat üzerinden devlete yönelik duygusal bağlılığın sürdürülmesini sağlayan temel öğelerdendir. Handelman’a (2007) göre devletin varlığı, iki ana odağa bağlıdır. Bunlardan ilki, siyaseti yönlendiren bürokratik altyapılar ve çoğunlukla organize dinlerdir. İkincisi ise, devlet yapılarını duygularla ilişkilendirme yani duygusal enerjiyi devlet yapılarına odaklama, millî olana bireysel ve kitlesel bağlılığı harekete geçirmektir. Bu iki odak olmadan, modern devletlerin varlığını sürdürmesi zordur. Bürokrasi sınıflandırma sistemlerini, gruplandırmayı ve milliyetçiliği, yani bu sınıflandırma sistemlerinin tutkuyla canlanmasını sağlayan duyguları oluşturur. Milliyetçilik, millî olana ve beraberinde gelenlere karşı beslenen duygulardır. Milliyetçilik, bireylerin devletlere duygusal bağlılığını sağlar. Eagleton (2005: 36), milliyetçiliğin, ilkel bağları modern hayata uyarlamaya çalıştığını belirtir. Homojen olmayan toplumlarda devletin sürekliliği için oluşturulan birlik ve bütünlük, millî duyguların düzenli olarak oluşturulması ve tekrarlanması ile gerçekleştirilir. Bu duygular

ortak tarih ve kültür, aidiyet hissi, arkaik mitler, din, semboller, biyopolitika ve kimlik gibi öğelerle oluşturulur. Bu bağlamda kültür, bir toplumu tek bir kitleye çevirmek için olmazsa olmaz bir araçtır. Devlet erki tarafından oluşturulan kültür politikaları, birbirinden farklı toplulukları ortak resmi bir kültür periferisinde bir arada tutmayı hedefler. Juslin ve Sloboda (1999a: 3), çoğu insanın müzikle olan ilişkisinde duygusal deneyimin önemli yer oynadığını belirtir. Millî kimlik kurulumunda da duygusal deneyim temel bir rol sahibidir. Bu bağlamda hem millî kimlik hem de müzikle kurulan ilişki bireylerin ve kitlelerin duygulanım biçimleri üzerinden temellenen deneyimlerdir.

Bu tezin temel araştırma unsuru olan 68 Hareketi'nin Türkiye'deki popüler müziğe etkisini anlamak için, erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren dönem konjonktürlerinin ve hükümetlerin kültür politikalarının ilgili bağlamda incelenmesi, müziğin politik bağlamda etkileşimlerini açığa çıkartmak için yol göstericidir. Özellikle erken Cumhuriyet Dönemi kültür politikaları ve modernleşme, 1930'lu yıllarda süregelen musiki inkılabı ve 1970'li yılların siyasi iklimi; 68 Hareketi'nin 1961-1980 yılları arasında Türkiye'deki popüler müziğe etkilerinin temelinde yatar.

2.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK (1923-1950)

Osmanlı Devleti'nden beri Türkiye'de modernleşme; merkez toplumlar eksenindeki periferi toplumların pek çoğunda olduğu gibi Batılılaşmayla eş tutulmaktadır. Akbayrak (2009: 5) Batı Avrupa dışındaki ekonomik, sosyal ve siyasal az gelişmişliğin belirleyici olduğu toplumlarda ulusçuluğun kendisini ilk olarak kültürel alanda ifade ederek geliştiğini belirtir. Ona göre çevre ülkelerdeki bu süreç; “Batılılaşmış entelektüel bir zümrenin edebiyat, dil ve tarih alanlarında millî bir bilinç formuyla ortaya koydukları kültürel milliyetçilik çalışmalarıyla kendini göstermeye başlamış ve giderek siyasi bir milliyetçiliğe dönüşmüştür”. Cumhuriyetin ilk yıllarında Akbayrak'ın (a.g.e.) betimlediği doğrultuda işleyen; modernleşmenin sancılı süreci doğrultusunda oluşturulacak kolektif duygu; millî bir bilinç formu olarak umut, güç, yenilenme, gençlik ve hem yakın dönemdeki savaşlar hem de arkaik bir dönemin efsanelerinden beslenen kahramanlık mitleri etrafında şekillenmiştir. Devletin kültür politikaları dâhilinde bu

kavramlar üzerinden sanata yön verilerek; Batı etkilenimli millî bir estetik anlayış geliştirilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki ulusal kültür yaratma çabaları, geleneksel Anadolu kültürünün Batı ile sentezlendiği bir nevi yeni kültür icadı dönemi olarak tarihte yerini alır. Modernleşme sürecinin kültür politikaları ekseninde Avrupa'nın Batılı kültürünün etkilenimleri Osmanlı döneminde yalnızca elit kesimde süregelirken, erken Cumhuriyet döneminde bu kültür Anadolu'da da yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Şarkçılık ve garpçılık tartışmalarının yoğun olduğu bu dönemde, devlet tarafından Anadolu kültürünün Batı'yla sentezlendiği resmî bir kültür oluşturulmaya çalışılmıştır. Devletin desteğiyle sanatçılar plastik sanatlar, edebiyat ve müzik alanlarında hem ortak bir hikâye anlatan hem de kendilerinin ve ulusun geleceğinin hayalini taşıyan kültürel ürünler ortaya koyarlar, aynı zamanda toplumsal hafızanın yenilenerek yeniden yaratılması amaçlanmıştır. Toplumun yeni yaratılan hafızasında Osmanlı'dan kalan öğelere yer yoktur; bunlar toplumun hafızasından reformlar aracılığıyla silinmeye çalışılmıştır. Bu reformların en dikkat çekenlerinden birisi; topluluklar üzerine hızlı ve doğrudan etki eden, duyguların şekillenmesinde önemli bir yer tutan müzikal öğeler üzerinde gerçekleşen musiki inkılabıdır. Musiki inkılabı doğrultusunda temelini Anadolu'dan alan, yüzü Batı'ya dönük yeni bir müzik biçimi toplumda yaygınlaştırılmak istenmiştir.

Musiki inkılabının temelleri; dönemin Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te yaptığı Türkiye Büyük Millet Meclisi açılış konuşmasına dayanır. Atatürk, bu konuşmasında “güzel sanatların bütün alanlarında ilerlemek gerektiğini ve bu ilerlemede önceliğin müziğe verilmesi gerektiğini” ifade etmiştir. Bunun üzerine 26 Kasım 1934'te Ankara'da dönemin Kültür Bakanı Abidin Bey başkanlığında bir komisyon⁸⁶ toplanmış ve çalışmalara başlamıştır. Musiki İnkılabı, müzikal özelliklerden ziyade ideolojik temelleri ön planda tutacak biçimde şekillenmiştir. Yapılacak olan müzik reformu üzerine birbirinden farklı fikir ve yöntem önerileri bulunmakla beraber, Avrupa müziğinin tekniğini alan Batılı sentez fikri ön plandadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında

⁸⁶ Söz konusu komisyonda Veli Bey, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferhunde Ulvi Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar ile Talim ve Terbiye Kurulu'ndan İhsan Bey, Kazım Bey, Nami Bey ve Vedat Bey bulunmuştur (Akkaş, 2015, s. 59).

süregelen Batılılaşma hareketi, o dönemde Türklerin modernleşme çabalarının aslında bir tür “öze, köke dönüş” (Balkılıç, 2015: 33) olduğunu ima eden Türk Tarih Tezi’ne dayandırılarak Türk kültürüyle sentezlenmiştir. Bununla beraber Türk Tarih Tezi’nde, Batılılaşma adına sentez fikri de önemli bir yer tutar. 1912’de kurulan Türk Ocakları’nın 1926 çalışma programında Batı müziğinin gençler arasında sevdinilmesine ve yaygınlaştırılmasına yönelik öneriler vardır (Öztürkmen, 1998: 49; Coşkun, 2008: 73; aktaran Akkaş, 2015: 70). “Biz Türk’üz ve Avrupalıyız” (Engin, 1938: 13; aktaran Akkaş, 2015: 83) sözleriyle yaratılmak istenen Türk-Batı senteziyle hem ulus devletin toprak sınırları dahilinde vurgulanan “Türklük” kavramı ile aidiyet kurulmakta, aynı zamanda ‘biz’ ile aidiyet hissi yaratılan toplum Batı’nın ileri medeni seviyesinde gösterilmektedir. Tüm bunlar bir araya getirilince ilerlemeci, yüzünü Batıya dönmüş, yeni dünya düzeni içerisinde modernleşmeden nasibini almış, ilerlemeci bir ulus vurgusu yapılmaktadır.

Osmanlı’da şeyh ve dervişler yönetiminde dini eğitimin yanı sıra bir nevi müzik okulu görevi de gören tekke ve zaviyeler 1925 yılında kapatılmış, 1934 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulması için çalışmalara başlanmıştır. Konservatuvara seçilen öğrenciler devlet desteğiyle Batı ülkelerinde eğitim almaya gönderilmiş; bu besteciler ülkeye döndüklerinde devlet desteğiyle Türkçe sözlü, ‘Türk İnkılabı’ ideolojisini destekleyen müzikal ürünler ortaya koymuşlardır. Musiki İnkılabı dahilinde Türkiye’de görevlendirilen Avrupalı müzisyenler ve devlet desteğiyle Avrupa’da eğitim almış Türkiye’den müzisyenler; Anadolu ezgilerini sistematik biçimde kaydederek bunları Batılı nota sistemi ve enstrümanlarla yeniden biçimlendirmiştir. Bu biçimlenme yalnızca yapısal anlamda değil, lirik içerikte de vuku bulmuştur. Devletin aydınlanmacı kültür politikalarına uygun bulunmayan şarkı sözlerinden halk argosu çıkartılmış veya bu içerikteki sözler değiştirilmiş; devlet politikalarına uymayan şarkıların sözleri tamamen değiştirilmiş veya kimisi arşiv dışında tutularak toplumsal hafızadan silinmeye bırakılmıştır. Musiki İnkılabı dâhilinde kırsal bölgelerden halk müzikleri cihazlarla kaydedilerek derlenmiş, bu ezgiler Batı musiki ve nota sistemine uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu esnada geleneksel çalgılarda var olan ara sesler Batılı nota sistemine aktarılamadığından, bazı eserlerin otantik müzikal özellikleri kaybolmuştur⁸⁷.

⁸⁷ Daha detaylı bilgi için bkz. Ayas (2014), Balkılıç (2015).

Osmanlı döneminde elit sınıf dışındaki sınıflar tarafından fazla ulaşılamayan opera türü, devlet desteğiyle Avrupa'da müzik eğitimi alan Türk bestecilerin⁸⁸ Türkçe sözleri ve özgün besteleriyle özellikle büyük şehirlerde halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Döneminin önemli bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun tarafından yazılan Özsoy Operası, ilk Türkçe operadır. Türkiye-İran kardeşliğini konu alan operanın ilk temsili 1934 yılında İran şahı Rıza Şah Pehlevi ve Atatürk'ün karşısında olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin kültür politikalarında kentin yanı sıra kırsal kesimde de bu müziklerin icrasına ve yayılmasına önem verildiği, küçük şehir ve kasabalarda çeşitli temsiller düzenlendiği görülmektedir. Çoğunlukla savaş kahramanlıkları, Türk boylarına dair efsaneler ve benzer temaları işleyen operalar yeni kurulmuş ulusun gücünü Batı'ya Batı'nın araçlarıyla haykırırken; kendini kültürel olarak Batı'ya yerleştirerek bunu hem Batı'ya hem de kendine kabul ettirme çabası sezilmektedir (Işık Dursun, 2015).

Türkiye'de radyo yayıncılığı cumhuriyetin ilk yıllarında başlamış, 1927'de İstanbul Radyosu, 1928'de ise Ankara Radyosu kurulmuştur. Bu radyoların yöneticiliğine Avrupa'da devlet bursuyla müzik eğitimi almış uzmanlar getirilmiştir (Akkaş, 2015: 116). Musiki inkılabı dahilinde geleneksel şark musikisi Osmanlı'yla özdeşleştirilmiş; bu özdeşleşme şark musikisinde kullanılan bağlama, tambur, ut, kanun gibi çalgıların geri plana atılmasına ve bunlarla icra edilen müziklerin radyo yayınlarının 1934-1936 yılları arasında yasaklanmasına kadar varmıştır. Radyolarda Alaturka yayın yasağının uygulandığı süre içerisinde çeşitli medyada Alaturka müzik farklı imgelerle özdeşleştirilerek üzerinde sevimsizleştirme, saygınlığını yitirme, küçük düşürme, vasfını yitirme, olumsuzlama gibi duygusal yönlendirmeler kurulmuştur (Ayas, 2014). Radyoda Alaturka musiki yayın yasağının 1936 yılında kaldırılmasıyla beraber geleneksel müzik yayınları yeniden başlamış, bunun yanında radyolarda yayın politikası Batı müziği ağırlıklı olarak devam etmiştir. Musiki inkılabı kapsamında derlenen⁸⁹ halk ezgilerini icra etmek üzere 1946 yılında Yurttan Sesler Korosu kurulmuş, müzikal ve lirik bağlamda yeniden düzenlenen ve kimi zaman devlet politikalarına yönelik ehlileştirilen yöresel türküler radyolarda yayınlanmaya başlamıştır. Gösterilen yoğun ilgi üzerine; 1953'te

⁸⁸ Bkz. Türk Beşleri: Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses.

⁸⁹ 1934-1952 yılları arasında Anadolu'da halk müziği derleme gezileri yapılmış ve toplamda yaklaşık 9000 halk ezgisi arşivlenmiştir (Akkaş, 2005: 129).

İzmir’de, 1954’te ise İstanbul radyolarında “Yurttan Sesler” toplulukları kurularak halk müziği icrasına başlanmıştır (Elçi (1997:30), Coşkun (2008: 100); aktaran Akkaş, (2015: 174-175)).

Resmî olarak 18 Temmuz 1932 tarihli Diyanet İşleri Başkanlığı genelgesiyle, ezanın Türkçe okunması da bu yıllara dair önemli bir unsurdur. Dönemin tanınan besteci ve icracılarından Sadettin Kaynak tarafından seslendirilen Türkçe ezan, bu yıllarda Columbia Records plak şirketi tarafından basılıp, taş plak olarak satışa sunulmuştur (Meriç, 2016: 24). Türkçe ezan uygulaması, 1950 yılında Demokrat Parti (DP) iktidara gelene dek devam etmiştir.

2.2. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK (1950-1960)

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından maddi ve manevi anlamda büyük yıkımlar yaşayan Avrupa ülkeleri bu alanlarda kendini yeniden toparlamaya çalışırken, dünyanın ekonomik güç merkezi Avrupa’dan Amerika Birleşik Devletleri’ne (ABD’ye) kaymıştır. Önceki yıllarda Avrupalılaşmayla eş anlamlı görülen ‘Batılılaşma’ kavramı; İkinci Dünya Savaşı’nın ardından ABD’ye ekonomik bağımlılık yaratan Marshall yardımlarıyla birlikte tüm dünyaya yayılan Amerikan kültür ve yaşam biçimin benimsenmesi ile eş anlamlı kullanılmıştır. 1940’lı yılların sonunda başlayan ve 1950’li yıllarda ivmelenen bu ekonomik ve kültürel değişim, yeni şekillenmeye başlayan ABD-Türkiye ilişkilerine de yansımıştır. ABD’nin kültür politikaları sonucunda dünyada pek çok Batılı ve Batılılaşma yolundaki ülkede ABD’ye duyulan hayranlık ve Amerikanlaşma eğilimi, Türkiye’de de Amerikan odaklı bir kültürel etkilenmeyi beraberinde getirmiştir.

1950’li yıllar Türkiye’de dış politika alanında atılan yeni adımlarla siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerin sonucunda toplumda kendine özgü zevk ve beğenilerin geliştiği yıllardır. Erken Cumhuriyet döneminde ideolojik bir çerçevede şekillenen kültür politikaları, çok partili dönemde gelenekçi-liberal yaklaşımla daha serbest şekillenmeye elverişli hale gelmiştir. DP milletvekilleri yaş ortalaması olarak daha genç, seçim bölgeleriyle köklü ilişkileri olan, üniversite eğitiminden ziyade ticaret veya hukuk

formasyonuna sahip olanların yoğun olduğu, neredeyse kimsenin bürokratik veya askeri formasyona sahip olmadığı bir topluluktan oluşmuştur (Zürcher, 2015: 323). Bu bağlamda, kültür politikalarındaki serbestleşme ve konunun ikinci plana atılmasıyla beraber öncelikli olarak ekonomiye önem verilmesi şaşırtıcı bir sonuç değildir. Zürcher (*a.g.e.*, s. 327), CHP'nin sıkı şekilde denetlenen ve kendi kendine yeterli olmaya yönelmiş devletçi ekonomi anlayışından liberal serbest pazar ekonomisine geçişte; esas dönüm noktasının DP'nin 1950'de iktidara gelmesinin değil, İnönü hükümetinin 1947'de almış olduğu kararlar olduğunu vurgular. 10 Temmuz 1948 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Marshall yardımları anlaşması “Türk-Amerikan dostluğunu kuvvetlendirici bir anlaşma” olarak tanımlanır (Ertem, 2009: 393). Aslında Marshall planı dahilinde Türkiye'ye gönderilen ilk tarım araçları DP iktidar olmadan önce, Mayıs 1949'da gelmiştir. Ancak DP'liler, 1946'dan beri serbest pazar ekonomisinin sesi en sık duyulan savunucuları olarak göreve gelir gelmez liberalleşme politikalarını uygulamaya başlamışlardır (Zürcher, 2015: 328).

2. Dünya Savaşı sonrasında Sovyetler Birliği'nin Boğazlar ve Doğu Anadolu'da savaş hakları talebi tehdidi üzerine, Türkiye Marshall yardımlarını kabul ederek süregelen soğuk savaşta ABD tarafında yer almıştır (Belge, 2013: 251). Harry Truman, 12 Mart 1947 tarihli ABD kongresinde uluslararası politikada yeni istikamet dâhilinde Avrupa ülkelerinin büyük kısmına çeşitli ekonomik yardımlar yaparak; özellikle Türkiye ve Yunanistan'ı da Ortadoğu'nun Sovyet komünizmi etkisine girmesini önlemek için tampon bölgeler olarak kullanır. Dönemin ABD Dışişleri Bakanı George Marshall, Truman Doktrini'ni referans alarak Marshall Planı'nı açıklamış; Türkiye 12 Temmuz 1947'de ekonomik iş birliği anlaşmasını, 4 Temmuz 1948'de ise doğrudan yardım anlaşmasını imzalamıştır. Anlaşma dahilinde maddi yardımın yanı sıra Türkiye'ye ABD üsleri kurulması ve Türkiye'den gelen personelin ABD'de eğitilmesi gibi maddeler yürürlüğe girmiştir. Anlaşmanın 7. maddesinde “Türkiye ve ABD'nin yapılan yardımın amaçları ve ulaşılan başarılar konusunda [...] geniş yayın yapmanın karşılıklı çıkarların gereği olduğunu kabul ettikleri [...]” belirtilmekte ve “Türkiye'nin bu tür yayınların yapılması için [...] her türlü pratik önlemi [...] alacağı” kaydedilmiştir (Alkan, 2015: 594). Marshall Planı çerçevesinde Türkiye'de tarımın gelişmesine öncelik verilmiş; para yardımlarıyla traktörler, tarım ve madencilik sektöründe kullanılacak aletler, elektrik

malzemeleri, kamyon, petrol ürünü, kereste biçiminde yaklaşık 59 milyon dolarlık yardım yapılmıştır⁹⁰ (Ertem, 2009: 391). Tarım alanındaki ilerleme büyük çaptaki Amerikan yardımlarıyla desteklenmiş, alınan krediler anlaşma gereği traktörler için kullanılmış, tarım alanları artırılmıştır (Zürcher, 2015: 328). Ancak, Feyizoğlu (2010: 21) bu dönemde erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan sanayii atılımlarının büyük oranda durdurulmasına dikkat çeker. 1960'lı yıllarda gençliğin sanayileşmeye oldukça önem vermesi, ABD'nin Türkiye'ye verdiği bu role bir tepkisi olarak da okunabilir.

Türkiye'nin, Marshall Planı çerçevesinde Avrupa ülkelerine özellikle tarım alanında hammadde ihraç etmesiyle beraber; 1953 yılına kadar tarımsal üreticilerin yanı sıra tüccarların, sanayicilerin, tarımsal gelirler kadar olmasa da işçilerin, dolayısıyla hemen her kesimin gelirleri artmıştır. Refah seviyesinin artmasıyla beraber gündelik yaşam alışkanlıkları da farklılaşmıştır. Turizm canlanmış, kentlerde eğlence yerlerine ilgi artmış, gazino kültürü, aile gazinoları ve canlı müzikli mekânlar bu dönemde yaygınlaşmıştır. Önceleri Cumhuriyet elitlerinin sosyalleşme ve eğlence etkinliği olan balolar; yerlerini özellikle üniversite gençliğinin öncülük ettiği tango, caz, *swing* ve *rock'n'roll* tarzı partilere bırakmıştır. Kentin sosyal yaşamındaki bu hareketlilik, eğlence mekânları arasında sanatçı rekabetinin başlamasına, gazete ve dergilerde sıklıkla bu eğlence mekânlarının reklamlarının yer almasına da yol açmıştır (Alkan, 2015: 612).

Türkiye 1945 yılında çok partili sisteme geçmiştir; 1950 yılında ise daha gelenekçi bir yol izleyen, politik olarak merkez sağ konumlu Demokrat Parti'nin 10 yıllık iktidar dönemi başlamıştır. Kültürel değişimi ikinci plana atarak ekonomik kalkınmayı ilk hedefi olarak gösteren DP “Her mahalleye bir milyoner” sloganını ön plana çıkartmış, siyasi ve idari müdahalenin sanata karışmaması gerektiğini vurgulamıştır⁹¹. Bununla beraber devletin resmî kültürünün Anadolu yerelinde yayılma ve eğitim merkezleri olan Halkevleri ve Köy Enstitüleri kapatılmış, kültür faaliyetleri devlet değil özel kurumlar tarafından yürütölmeye başlanmıştır. DP'nin iktidara gelmesiyle İmam Hatip Liseleri

⁹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz Ertem, 2009.

⁹¹ Demokrat Parti'nin parti programının “Kültürel gelişme” bölümü 39. maddesinde “[...] ilim, sanatın ve her türlü fikir faaliyetlerinin, siyasi ve idari müdahalelerden uzak kalmasını, demokrasinin değişmez bir esası olarak kabul ediyoruz” cümlesi geçer (Şahin, (1998: 25-26), aktaran Akkaş (2015: 163)).

kurularak yaygınlaştırılmış, CHP döneminde camilerden 18 yıl boyunca Türkçe okunan ezan yeniden Arapça okunmaya başlamıştır.

1950’li yıllarla beraber Türkiye toplumu farklı çelişki ve öğeleri içinde barındıran, analiz etmesi zor bir toplum haline gelmiştir. 1930’lu yıllardan itibaren hızla artan nüfus⁹², 1940’lı yıllardan itibaren hızlı kentleşme ve köyden kente göçü beraberinde getirmiştir. Söz konusu hızlı kentleşme sanayileşme oranının oldukça üstünde olmakla beraber, kentleşmenin getirdiği yeni talepleri karşılayamamaktadır (Lüküslü, 2015: 25-27). Bu bağlamda önceki yıllarda çoğunlukla memur ve okumuş kesimin yaşadığı kentler, göç ve popülist politikalar ekseninde ‘Anadolululaşmaktadır’:

“Cumhuriyet’in kurucusu olan Cumhuriyet Halk Partisi’nin popülist ideolojisi, ‘halk kültürünün derin kaynaklarına inme’yi teorik olarak daima haklı göstermiş ve gerçekten de CHP, folklorik bir dirilişi desteklemeye kadar gitmişti. Fakat popülizm 1950’den sonra, politikanın yeni, denetlenemez biçimde kırsallaşması biçiminde ortaya çıkmıştır. [...] Taşralılık ilk önce 1950’de yeni seçilmiş parlamenterlerin tavırlarında görüldü; ama uzun vadede Türk toplumu tümüyle Anadolululaştırılmış hale geldi.” (Mardin, 2015: 274).

Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren Demokrat Parti iktidarı boyunca kamusal alanın önemli aktörlerinden askerler, bürokratlar ve memurlar sınıfsal bir düşüş yaşamış, parlamentoda bu kesimden gelenlerin sayısı düşmüştür. Ticaretle uğraşanlar ve avukatlar gibi profesyoneller ise, bu dönemde sınıfsal bağlamda yükselişe geçmiştir. Demokrat Parti yönetimi popülizm uygulamaları, dinsel öğeler ve gelenek vurgularıyla ‘muhafazakâr’ bir parti olduğunun altını çizerken; bir yandan ekonomi politikaları, NATO’nun bir parçası olması ve Soğuk Savaş dönemi politikalarıyla ABD’nin önemli bir müttefiki konumuna gelmiştir⁹³ (Lüküslü, 2015: 26-27). Bu durum, önce CHP milletvekili Nihad Erim’in 19 Eylül 1949 tarihinde Marshall yardımlarının Türkiye’nin kalkınması için olan rolüyle ilgili “Yakın bir gelecekte, Türkiye küçük bir Amerika haline gelecektir”⁹⁴ sözleriyle, kalkınma yolunda ABD’nin örnek alındığı biçiminde gündelik

⁹² 1935 yılında 16,2 milyon olan Türkiye nüfusu, 1970 yılında iki katından fazla artarak 35,6 milyon olmuştur (Lüküslü, 2015: 25).

⁹³ 1950’li yıllarda Marshall Anlaşması sonucu Türkiye’de ABD askeri üslerinin kurulmasıyla beraber, Amerikan popüler kültürü de Türkiye’ye nüfuz etmiştir. Birkaç sene içerisinde Yeşilçam versiyonları da yapılacak olan Amerikan kovboy filmleri sinemalarda oldukça rağbet görmekte, çizgi romanlar ve Amerikan plakları orta-üst sınıfın gündelik hayatı içinde yerini almaktadır. Bununla birlikte doğrudan propaganda içerikli kültür ürünleri de yaygın biçimde dolaşıma girmiştir. Bunlar arasında önemli bir örnek, dönemin popüler tango şarkıcısı Celal İnce’nin seslendirdiği *Dostluk Şarkısı* plağıdır.

⁹⁴ Kaynak: <https://www.malumatfurus.org/turkiye-kucuk-amerika-olacak-sozu/>, Cumhuriyet Gazetesi arşivinden 20 Eylül 1949 tarihli gazeteyle teyit edilmiştir. Erişim tarihi: 8 Aralık 2021.

siyasette de doğrudan dile getirilmiştir. 1957 seçimlerinde dönemin DP’li Cumhurbaşkanı Celal Bayar’ın tekrarladığı “Öyle ümit ediyoruz ki, 30 sene sonra bu mübarek memleket 50 milyon nüfusu ile küçük bir Amerika olacaktır” (Alkan, 2015: 595; Milliyet Gazetesi 30 Ekim 1957) sözleri ise Erim’in sözlerini tekrarlar nitelikte, yine kalkınma yolunda ABD’nin örnek alındığını dile getirir.

2. Dünya Savaşı’nda kitlesel propagandanın en önemli araçlarından olan radyo, gelir düzeyinin artmasıyla birlikte artık neredeyse her eve girmiştir. 1950 yılında 320 bin olan radyo sayısı 1959 yılında 1 milyon 200 bine yaklaşmış, radyoların günlük yayını 12 saat civarına çıkmıştır. Okuma yazma oranının düşük olduğu bu yıllarda radyo, etkili bir siyasi propaganda aracına dönüşerek iktidarın hizmetine girmiştir. 1953 yılında kabul edilen bir yasayla yeni istasyonların kurulmasına imkân sağlanarak radyoların yayın alanı genişletilmiş; Trakya ve Ege bölgeleri yayın kapsamına girmiş ve İzmir, Adana, Erzurum istasyonları kısa süre içinde yayına başlamıştır (Alkan, 2015: 609-610). 1946-1960 yılları arasında radyo yayınlarının %70’ini müzik oluşturmakta, bunların arasında halen Batı müziğine ağırlıklı olarak yer verilmektedir. DP iktidarında dönemin popüler kültürünün de getirisi olarak yayınlanan Batı müziği içinde tango, *twist*, *rock’n’roll* gibi eğlence müziklerinin oranı artmış, erken cumhuriyet döneminde özellikle yaygınlaştırmaya çalışılan Batı sanat müziğinin oranı azalmıştır (Cankaya, (2003: 47); aktaran Akkaş, (2015: 175)) ve bu dönemde Türkçe müziğe, özellikle ‘dönemin icadı’ Türk Sanat Müziği’ne (Alkan, 2015: 610) radyolarda yer verilmeye başlanmıştır. Bununla beraber ilki 1946 yılında Ankara Radyosu’nda kurulan “Yurttan Sesler” koroları, farklı şehirlerdeki devlet radyoları bünyelerinde de kurularak halk müziğinin yaygınlaştırılması amaçlanmıştır (Akkaş, 2015: 169).

Genişleyen radyo ağıyla birlikte 1942 yılından itibaren *Amerika’nın Sesi (Voice of America - VOA)* radyo yayınları günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. Bununla beraber Sinop ve Samsun’daki Amerikan radar üsleri dolayısıyla yayın yapan caz radyolarının ve VOA radyosunun, Amerikan etkili müziğin yayılmasında rolü vardır. Ancak bu etkilenmeyi yalnızca tek taraflı, pasifleştiren bir propaganda olarak ele almamak gerekir. Farklı enstrüman kullanımları, melodik özellikler, çoksesselik, lirik özellikler de özellikle müzikle ilgilenenler ve genç kitleler tarafından bu müziğin

benimsenmesine etkindir. Gelişen radyo yayıncılığıyla beraber radyo dergiciliği alanında da bir patlama yaşanmış ve isminde “radyo” kelimesi geçen yaklaşık 10 farklı dergi yayınlanmaya başlamıştır (Erkal, 2014: 49). Haftalık radyo yayın programları, müzik ve magazin haberleri içeren *Radyo Haftası* dergisiyle birlikte verilen “*Amerika’nın Sesi*”ni *Herkes Dinler* adlı haftalık ekte; VOA’nın Türkçe yayın programının yanı sıra “Türk Amerikan İlişkileri, Amerika’yı anlatan makaleler, Marshall yardımı ile ilgili bilgiler, ‘komünist’ ülkelerdeki yaşamı alaya alan fıkralar, Amerika’yı, Amerikan hayatını ve sistemini konu alan soru cevap şeklindeki diyaloglar” yer alır (Alkan, 2015: 604). Aslında Türkiye, Amerikan kültürüyle 1950’lerde yeni tanışmamıştır. 1942 yılında *Hollywood Dünyası* dergisi yayınlanmaya başlamış; dergide Amerikan filmleri, yıldızlar ve onların hayatıyla ilgili konuların yanı sıra uluslararası ilişkiler konusunda çeviriler yer almış ve Amerikan yaşam biçimi öne çıkartılmıştır. Elbette ABD’nin uyguladığı yayılmacı kültür politikaları, Türkiye’deki popüler kültüre kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak yansımıştır. Türkiye’nin tanınan tango müzisyenlerinden Celal İnce, 1950 tarihli *Çiftliğim*⁹⁵ adlı şarkısında Amerikan tarzından büyük ölçüde etkilenmiştir. Amerikan hayranlığını o yıllarda sıklıkla dile getiren İnce ABD’ye yerleştikten birkaç yıl sonra, plakları 1957 İzmir Enternasyonal Fuarı’nda halka ücretsiz dağıtılan *Dostluk Şarkısı*’nı icra etmiştir. Tango ve marş türlerinin bir sentezi olan bu şarkının sözlerinde Türkiye’nin, Amerika’nın ‘hürriyet savaşında’ daimî müttefiki olduğu söylemi sıklıkla tekrar edilir. İlki 1962’de çekilen⁹⁶ *Yeşilçam westernleri*’nin ve 1970’li yıllarda yaygınlaşan Anadolu rock türünün temelleri de bu yıllarda atılmıştır.

Amerikan kültür politikalarının müzik alanında yayılmasının bir diğer merkezi ise, 1954 yılında kurulan Adana-İncirlik Hava Üssü’dür. Üste görev yapan Amerikan askerleri ülkelere dönerken çeşitli dergi, plak ve gitar gibi enstrümanlarını Adana’daki bit pazarında bırakmış, orada bir kültürel aktarım süreci başlatmışlardır. Erkal (2014: 96), Adana’nın 1980’li yıllara dek İstanbul, Ankara ve İzmir’den sonra Batı popüler müziği alanında en çok müzisyen çıkartan il olduğunu vurgular. Amerika’nın bir hayranı olduğunu sık sık vurgulayan (Bengi, 2016: 61-62) ve Türkiye’deki müzik kariyerini geride bırakarak ABD’ye yerleşen Celal İnce’nin de çocukluğunun Adana’da geçtiğini

⁹⁵ 1950’li yıllar *country* müziği tarzında olan şarkının türü, Celal İnce tarafından “Kovboy şarkısı” olarak nitelendirilmektedir.

⁹⁶ Yeşilçam Western’lerinin ilk örneği Nuri Akıncı’nın yönettiği *Beş Hikâye* filmidir.

hatırlamak gerekir. Bunun yanında, 1951’de kurulan Türk-Amerikan Derneği’nin farklı illerdeki şubelerinde *rock* ve caz türündeki konserler ve müzikal gösteriler, günümüzde halen devam etmektedir.

2.3. İKİ ASKERİ MÜDAHALE ARASI: 1960-1980 YILLARINDA KÜLTÜR POLİTİKALARI VE MÜZİK

1960 ve 1980 askeri darbeleri; devlet politikalarının yanı sıra, hükümet politikaları doğrultusunda şekillenen kültür politikaları için de dönüm noktası niteliği taşır. 27 Mayıs 1960 darbesiyle Demokrat Parti’nin iktidarı sona ermiş, 20 Kasım’a dek süren askeri yönetimin ardından İsmet İnönü başbakanlığında CHP iktidara gelmiştir. Bu yıllardaki en önemli gelişme; 30 Eylül 1960 tarihinde Devlet Planlama Teşkilatı’nın (DPT) kurulmasıyla devletin kültür ve müzik politikalarının bu teşkilata bağlanmasıdır. DPT’nin birinci görev maddesi “Memleketin tabîî, beşerî ve iktisadî her türlü kaynak ve imkânlarını tespit ederek, takip edilecek iktisadî, sosyal ve kültürel politikayı ve hedefleri tayinde hükümete müşavirlik yapmak” olarak tanımlanmıştır⁹⁷. Bu gelişmeyle beraber müziğin araçsallaştırılarak devlet politikalarının bir parçası olması daha meşru bir boyut kazanmıştır.

1960’lı yıllarda özellikle kentli orta-üst sınıf tarafından benimsenen Batılı pop müzik şarkılarına Türkçe sözler yazılarak, “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” aranjmanlar ortaya çıkmış ve kentli kesimlerce benimsenmiştir. Bunun yanında 1950’li yıllardaki ABD politikalarının Türkiye’deki popüler kültüre doğrudan etkileri bu yıllarda da devam etmiştir. İlki 1962’de çekilen⁹⁸ Yeşilçam Westernleri, *hippie yolu*⁹⁹ adı verilen hat üzerinde İstanbul’un da yer alması, *hippie* kültüründe önemli yer tutan *folk* ve *rock* türündeki müziklerin gençler arasında yayılmasında önemli yer tutar. Müzik alanında

⁹⁷ Kaynak:

https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc074/kanuntbmmc074/kanuntbmmc07403701.pdf Erişim tarihi: 14/09/2020.

⁹⁸ Yeşilçam Western’lerinin ilk örneği Nuri Akıncı’nın yönettiği Beş Hikâye filmidir.

⁹⁹ *Hippie trail* (Türkçesi: *Hippie yolu*), özellikle ABD ve Batı Avrupa gençliğinin karşıt kültüründe önemli yere sahiptir. Ülkelerinden yola çıkan gençler, çoğunlukla kara yoluyla Hindistan’ın Goa bölgesine giderek orada bir nevi “aydınlanma” yaşarlar. Başta The Beatles ve Led Zeppelin gibi tanınmış müzik gruplarının çıktığı ve müziklerine Doğu’nun tınılarıyla yansıyan Hindistan yolculukları basında geniş yer bulmuş, bunun üzerine karşıt kültüre mensup gençler de bu yolculuğa çıkmaya başlamışlardır. Hippie karşıt kültürüne mensup bu gençlerin çıktığı yolculuğun rotasına bu ad verilir.

özellikle 1970’li yıllarda yaygınlaşan; pop ile halk müziğinin sentezi olan Anadolu pop ve bunun yanında *rock* ile halk müziğinin sentezi olan Anadolu rock türleri, yine bu etkileşimlerin sonucudur. Anadolu pop türünün ilk temsilcilerinden olan Moğollar grubunun kurucularından Aziz Azmet¹⁰⁰, bu türü şöyle tanımlar: “Anadolu Pop’un ne olduğunu kısaca anlatmak gerekirse şöyle diyebiliriz: Anadolu Pop, Anadolu’nun zengin folklor motifleri ile Batı müziğinin gelişmiş tekniğini birleştirerek yeni bir tarz meydana getirmektedir.” (Erkal, 2014: 98). Bu sözlerle dönemin popüler türlerinden Anadolu Pop’un çıkış noktasının aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki musiki inkılabının Batılı sentez fikrine oldukça yakın olduğunu görürüz.

Anadolu popun yanı sıra, özellikle Anadolu rock türünün öne çıkan icracılarına bakıldığında hemen hepsinin yabancı dil eğitimi veren kolejlerde okuduğunu görürüz¹⁰¹. Bu isimler lise yıllarında Batılı pop ve rock şarkılarını yeniden yorumlayan okul orkestralarında yer almış, müzik kariyerlerinin ilk yıllarındaki üretimlerinde Batılı tarzdaki yeniden yorumlama, aranjman ve besteler ön plana çıkmıştır. 1970’li yıllarda ise halk müziklerinin ve Anadolu toplumuna dair kültürel öge ve hikâyelerin Batılı enstrümanlarla yorumlandığı Anadolu pop ve rock türleri yaygınlaşmış ve lise yıllarında rock müzik yapan pek çok müzisyen, bu alanda müzik üretimine yönelmiştir. Bu bağlamda Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinde müzik icra edenlerin kültürel olarak okumuş, merkezi elit bir kesimden geldiklerini göz ardı etmemek gerekir. Zira erken Cumhuriyet döneminin müzik alanındaki kültür politikalarında olduğu gibi Anadolu’dan beslenen ve yüzü Batı’ya dönük olan bu tarz; Batı’nın teknolojilerini ve estetiğini aydınlanmacı bir anlayışla, kökleri Anadolu’ya dayanan kültürel kimlikten kopmayarak sentez bir üretim yapmayı amaçlar.

Yine bu yıllarda göz ardı edilmemesi gereken bir tür, özellikle 1950’li yıllarda köyden kentlere göçün artmasıyla kentin kenar mahalleleri arasında popüler hale gelen arabesk müziğidir. Özbek (1998: 168-170) arabesk müziği “Türk klasik ve halk müziği motiflerinin Batı ve Mısır unsurlarıyla iç içe geçtiği yeni bir karma tarz” olarak betimler.

¹⁰⁰ Aziz Azmet, 1967-1970 yılları arasında Moğollar grubunun solisti olmuştur.

¹⁰¹ Cem Karaca Robert Koleji, Fikret Kızılok ve Timur Selçuk Galatasaray Lisesi, Barış Manço Galatasaray Lisesi ve ardından Şişli Terakki Lisesi, Erkin Koray İstanbul Alman Lisesi, Mehmet Soyarslan (Apaşlar) İstanbul High School (İngiliz Erkek Lisesi), Murat Ses (Moğollar) Avusturya Lisesi’nde okumuştur.

Dönem içerisinde zamanla Anadolu pop ve rock türleri daha çok kentli ve okumuş kesim arasında popülerleşmiş, türün içinde yer almaya başlayan siyasi söylemler sol kanatla özdeşleşmeye başlamıştır. Buna karşılık arabesk türü ve türküler, daha çok sağ kanatta dinlenir hale gelmiştir. Ancak sağ kanattaki türkülerde, sol kanatta olduğu gibi Batılı bir etkilenim görülmez. Küpçük (2021: 231) müzik ve modernleşme ilişkisi neticesinde sağ kanattaki sünni aşıkların ve ozanların üretimlerinin, sol kanatta toplanan ozanların üretimleriyle benzer bir teknik dönüşüm yaşamadığını yani Batılı enstrümanlarla Anadolu pop ve rock türlerinde yeniden yorumlanmadığını vurgularken; bu durumu Türkiye’de dönemin ülkücü hareketinin oy kitlesinin ve teşkilat yürütücülerinin taşralı olmasına bağlar. Ona göre 1970’li yılların MHP’si kültürel bir sermaye oluşumunu temsil edemezken, “Batı enstrümanlarıyla türkü formunu birleştirmeyi amaçlayan Anadolu pop, Anadolu rock arayışındaki [...] (pek çok ismin); ekonomik, politik, kültürel merkezdeki ailelerin çocukları olması tesadüf değildir” (a.g.e.).

1960’lı yıllarda, taş plakların yerini ekonomik olarak daha erişilebilir olan 45’lik plaklar almış, bununla beraber plak çeşitliliği artmış ve pek çok propaganda plağı da piyasada yer bulmuştur. 1970’li yılların başında devlet tarafından okullara dağıtılan masal ve şarkı plaklarında idealize edilmiş “Türk kimliği” ayrıntılı biçimde anlatılmış, kurulan bu kimlik bağlamında cinsiyet temelli görev dağılımı yapılmış, milliyetçi ve militarist söylem öne çıkartılmıştır. Devletin millî petrolü öne çıkartma politikasıyla, 1960’ların sonunda Petrol Ofisi ve Türk Petrol tarafından bu konu üzerine dönemin popüler sanatçılarının şarkılarını içeren plaklar promosyon olarak dağıtılmıştır¹⁰². Yine bu yıllarda doğrudan devlet desteği olup olmadığı bilinmemekle beraber; Kıbrıs Harekatı’nı destekleyen ve çeşitli sanatçılar tarafından seslendirilmiş yüzlerce plak piyasaya sürülmüştür. Bunlarda da milliyetçi ve militarist söylem açıkça görülür (Meriç, 2016b). 1965 yılında siyasette şarkılı propaganda dönemi başlamış; hem iktidar hem de muhalefet tarafından siyasi figürleri destekleyen veya eleştiren, zengin bir içerik ortaya çıkmıştır. Yine bu yıllarda devletin kültür politikalarıyla doğrudan ilintili olmamakla beraber, ABD karşıtı şarkıların olduğu plaklar piyasada dolaşır¹⁰³ (Meriç, 2016a).

¹⁰² Petrol Ofisi tarafından dağıtılan plakta Alpay, Türk Petrol tarafından dağıtılan plakta ise Aşık Mahzuni’nin seslendirdiği eserler vardır (Meriç, 2016b).

¹⁰³ Aşık Mahzuni Şerif’in *Defol Git Amerika* (1961) ve *Katil Amerika* (1974) şarkıları, Aşık Ferhat’ın *Hoşt Amerika Puşt Amerika* (1969) şarkısı bu türün tanınan örnekleridir.

Avrupa’da 1956 yılından beri düzenlenen Eurovision şarkı yarışmasına, 1975 yılından itibaren Türkiye de katılmaya başlar. Bu yarışmanın birincil amacı; birleşik bir Avrupa hayaliyle Batı Avrupa ülkelerinin kültürel kimliklerini tanıtmaktır (Kuyucu, 2011: 15). Batılı sentez fikri, Türkiye’nin Eurovision yarışmasındaki kültürel kimlik kurulumunda da önemli rol oynar. Türkiye, Eurovision Yarışması’nı bir nevi “kültürel mücadele alanı” (Şıvgın, 2015) olarak görmüş, ancak yarışan ülkelerin politik duruşundan ötürü puan oylamasında beklediği sonuçları alamamıştır¹⁰⁴. 1965 yılından itibaren Hürriyet Gazetesi’nin düzenlediği Altın Mikrofon yarışması, yerli bir yarışma olarak Eurovision’daki hayal kırıklıklarına bir nebze de olsa perde çeker. Dönemin pek çok tanınmış ismine ev sahipliği yapan, folklorik birçok eserin Batı formlarıyla kaynaştırılarak seslendirildiği Altın Mikrofon’un şartı, Hürriyet Gazetesi’nde “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek” şeklinde tanımlanır (Erkal, 2014: 84). Bu tanımda da tıpkı Anadolu pop türünde olduğu gibi Batılılaşmacı, aynı zamanda millîci bir yaklaşım ve kalkınmacı perspektif belirgin biçimde görülür. Yapısı gereği ana akım tarzda seyreden Altın Mikrofon’da yarışmanın birincisi, halk oylarıyla seçilir. Televizyon o yıllarda yaygın olmadığından Altın Mikrofon dahilinde pek çok kente ve kasabaya gezici konserler düzenlenmiştir. Gezici konserler sayesinde geleceğin ünlü müzisyenleri halk tarafından tanınmış ve plak anlaşmaları yapılmıştır. Buna benzer bir yarışma örneği, aynı yıllarda devlet destekli olarak Macaristan’da da görülür.

¹⁰⁴ Türkiye’nin Eurovision Yarışması’ndaki kültürel mücadelesi üzerine ayrıntılı bir makale için bkz. Şıvgın, 2015.

3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ

Bu bölümde, Türkiye’de 68 Hareketi’ni özgün biçimde şekillendiren ve hareketin temelinde yer alan faktörler, dönem konjonktürü içinde incelenecektir. Türkiye’nin 1968’ini daha iyi anlayabilmek adına elzem olan Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1980 askeri darbesine kadar olan dönem konjonktürü ve kültür politikalarını ele aldıktan sonra, ilerleyen bölümlerde Türkiye’de 68 Hareketi’nin müzik üzerindeki etkilerini çözümleyebilmek adına Türkiye’de 68 Hareketi’ni daha ayrıntılı biçimde ele almak gerekir. Bu başlıkta Türkiye’de 68 Hareketi ve etkileri olarak değerlendireceğimiz 1960’lı ve 1970’li yıllarda dönemin birbirine bağlı olarak öne çıkan siyasi olayları ve gençlik eylemleri; sosyal, siyasi ve ekonomik konjonktür çerçevesinde ele alınacaktır. Türkiye’de 68 Hareketi yalnızca ismini aldığı 1968 yılından ibaret bir dönem veya olaylar zinciri değildir. 1960’lı yıllarda dünyadaki sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerle beraber dünya artık McLuhan’ın deyişiyle “global bir köy” haline gelmiştir. Özellikle Batılı gelişmiş ülkelerdeki gençlik sosyal ve fiziki olarak kendi alanlarına sahip olmuş, ebeveyn baskısından uzaklaşarak yeni bir gençlik kültürü yaratmış; sorma, anlama ve itiraz etme pratiklerini geliştirmişlerdir. Dünyada süregelen gençlik hareketi dalgası, farklı ülkelerde gençliğin enerjilerini bu harekete dönüştürmelerinde etkili olmuştur. Tüm dünyada etkilerini gösteren 68 Hareketi’nin Türkiye’deki yansımaları bazı yönlerden Batı’yla, bazı yönlerden Batı dışı ülkelerle benzerlikler taşımanın yanı sıra, Türkiye yereline has özelliklerle diğerlerinden ayrılır.

3.1. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN TEMELLERİ, ÜNİVERSİTELER VE GENÇLİK ÖRGÜTLERİ

1960’lı yıllarda Türkiye Cumhuriyeti nüfusu 27 milyondan 35 milyona çıkmıştır. Kent nüfusu 9 milyondan 14 milyona yükselmiş, köylerde ise nüfus toplamda 2 milyon artmıştır. 1960-1970 yılları arasında, kırsaldan kente göçle beraber kent nüfusu 5 milyon artarak nüfusun %39’unu oluşturmuştur. Yüksek öğrenim kurumlarında 1965-1966 öğretim döneminde öğrenci sayısı 92.080 iken; 1969-1970 döneminde 149.119’a yükselmiştir (Belge, 2013: 259; Schick ve Tonak, 2013: 100). Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren gençliğe verilen önemi, 1960’lı yılların gençliği de omuzlarında

taşıması ve ülkenin kalkınmasından kendini sorumlu tutmuştur. 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle Demokrat Parti'nin iktidarı sona ermiş, “Ordu Millet El Ele” öğrenci hareketinin erken dönemlerinde en yaygın sloganlardan birisi haline gelmiştir. 27 Mayıs sonrasında gençlik toplumda büyük önem kazanmıştır, ordu ve gençlik toplumu özgürlüğe ve “27 Mayıs Devrimi”ne ulaştıran iki büyük güç olarak görülmektedir (Kabacalı, 2007: 157). Öyle ki, 1961 Anayasası’nı hazırlayacak olan “Kurucu Meclis”te gençlik temsilcileri yer almıştır (Karadeniz, 2015: 169). 9 Temmuz 1961’de yüzde 81 katılım oranıyla yapılan halk oylamasında, yüzde 61,7 oranla kabul edilen¹⁰⁵ 1961 Anayasası’nın Başlangıç bölümünde şu ibareler yer alır:

“Tarihi boyunca bağımsız yaşamış, hak ve hürriyetleri için savaşmış olan;
Anayasa ve hukuk dışı tutum ve davranışlarıyla meşruluğunu kaybetmiş bir iktidara karşı direnme hakkını kullanarak 27 Mayıs 1960 Devrimini yapan Türk Milleti;
Bütün fertlerini, kaderde, kıvançta ve tasada ortak, bölünmez bir bütün halinde, millî şuur ve ülküler etrafında toplayan ve milletimizi, dünya milletleri ailesinin eşit haklara sahip şerefli bir üyesi olarak millî birlik ruhu içinde daima yüceltmeyi amaç bilen Türk Milliyetçiliğinden hız ve ilham alarak ve;
‘Yurtta Sulh, Cihanda Sulh’ ilkesinin, Millî Mücadele ruhunun, millet egemenliğinin, Atatürk Devrimlerine bağlılığın tam şuuruna sahip olarak;
İnsan hak ve hürriyetlerini, millî dayanışmayı, sosyal adâleti, ferdin ve toplumun huzur ve refahını gerçekleştirmeyi ve teminat altına almayı mümkün kılacak demokratik hukuk devletini bütün hukukî ve sosyal temelleriyle kurmak için;
Türkiye Cumhuriyeti Kurucu Meclisi tarafından hazırlanan bu Anayasayı kabul ve ilan ve onu, asıl teminatın vatandaşların gönüllerinde ve iradelerinde yer aldığı inancı ile, hürriyete, adâlete ve fazilete aşık evlatlarının uyanık bekçiliğine emanet eder.”¹⁰⁶

Burada da görüleceği üzere; 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, 1961 Anayasası ve destekçileri tarafından “Devrim” olarak nitelendirilmektedir. 68 Hareketi’nin söylemlerinde devrim kavramı önemli yer tutar. Hareket içinde öne çıkan bir diğer kavram ise Türk milliyetçiliğidir. 68 Hareketi’nin mensuplarıyla yapılmış farklı kaynaklardaki mülakatlarda; kimisi millî ruhla mücadele ettiklerini belirtirken, kimisi doğrudan bir milliyetçi ruhun olmadığı, daha çok ulusçu bir ruhun öne çıktığını söyler. Millî Mücadele ruhu 1961 Anayasası ve destekçileri arasında önemli bir yer tutar. Atatürk Devrimleri de burada önemli bir çıkış noktasıdır, 1960’lı yıllardaki öğrenci hareketleri eylemlerini Atatürk devrimlerine sıklıkla dayandırır. 1960’lı yıllarda anma törenleri, okul kitapları, askerî eğitim ve törenlerde resmî Kemalizm açık biçimde görünür. 1961 Anayasası’nın girişi, anayasanın devam ettirilmesinin sorumluluğunu “hürriyete, adaletle

¹⁰⁵ Kaynak: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-39439341> Erişim tarihi: 27 Eylül 2020.

¹⁰⁶ Kaynak: <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/10859.pdf> Erişim tarihi: 27 Eylül 2020.

ve fazilete aşık evlatlarının uyanık bekçiliğine emanet eder” sözleriyle gençlere bırakmıştır. Anayasa, aynı zamanda demokratik bir platform kurmayı da amaçlamış ve yürürlüğe girmesiyle birlikte Türkiye’de bir fikir, toplanma ve örgütlenme özgürlüğü dönemi başlamıştır. 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamıyla beraber yurtdışından pek çok yayın Türkçe’ye çevrilmiş; ülke sorunları üzerinde özellikle ‘kalkınma’ konusuna odaklanan konferanslar, paneller, araştırmalar artmıştır. Anayasanın getirdiği siyasal ve ifade ve özgürlükleriyle birlikte farklı sol akımlar yeniden görünür hale gelmiştir. Bu özgürlük ortamında, 1965 seçimlerinde siyasal yapıda en ufak partilere dahi parlamentoya girme şansı veren Millî Bakiye¹⁰⁷ sistemi uygulanmıştır. Toktamış Ateş, Millî Bakiye sistemiyle beraber mücadelenin siyasi partiler içinde olmasının mümkün kılındığının altını çizer (Feyizoğlu, 2010: 48). Bu dönemde gençler, sokakta ya da yeraltında bir siyasi faaliyet yürütmektense kendi yaklaşımlarına uygun partiler ve bunlara bağlı yan kuruluşlar içinde yer alarak siyasete karışmıştır. Feyizoğlu (*a.g.e.*, s. 51), 1968 yılında Millî Bakiye sisteminin kaldırılmasının, gençliğin sokağa dökülmesini beraberinde getirdiğini vurgular. 1969 yılındaki seçimlerin öncesinde seçim yasası değiştirilerek Millî Bakiye sistemi kaldırılmış, TİP’in 1965 seçimlerinde olduğu gibi meclise girebilmesi bu yasayla imkânsız kılınmıştır. Bununla beraber dönemin TİP genel başkanı Mehmet Ali Aybar daha geniş kitlelere, Kürtlere ve Alevilere seslenebilmek amacıyla partinin teorik vurgusunu “sınıf çıkarı”ndan “insan özgürlüğü”ne kaydırmıştır (Belge, 2013: 262).

1960’lı yıllarda Türkiye’de genç nüfus arasında üniversite öğrencilerinin oranı %5’in altındadır. Bu öğrenciler çoğunlukla memur, asker ve bürokrat çocuklarından oluşmaktadır. 1968 yılında üniversite çağındaki gençlerin ancak %3’ü üniversite okuyabilmektedir ve bunların %19’u kadındır. Cumhuriyet’in kurulmasından itibaren düşük olan bu yüzdelik oran, bu kitlenin kendisini “eğitim alma imtiyazını yakalamış, toplumu ileri götürecek ve de yeni toplumu yaratacak itici güç” olarak görmesini beraberinde getirmiştir (Lüküslü, 2015: 35). Tüm bunların yanında Türkiye’de okuryazarlık oranı 1960’lı yıllarda hızlı bir artış göstermiş, 1960-1969 yılları arasında

¹⁰⁷ Milli Bakiye Sistemi: Çoğunluk partisi dışındaki partilere, bölgesel oy oranları göz önünde bulundurularak mecliste temsil edilme hakkı kazandıran seçim sistemidir. Türkiye’de yalnızca 1965 seçimlerinde kullanılan bu sistemle Türkiye İşçi Partisi (TİP), Türkiye’de meclise giren ilk sosyalist parti olmuştur.

yükseköğretime kayıtlı öğrenci sayısı iki katından fazla artış göstererek 140bin civarına çıkmıştır (Özden, 2012: 348). 1968 yılında Türkiye’de İstanbul Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi olmak üzere 8 devlet üniversitesi vardır. Bu üniversiteler idari yönden özerktir, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi mali yönden de özerktir. Bunların yanında 50’ye yakın özel yüksek okul da bulunur. Bu yüksek okullar, 1967’de “Özel Okullara Hayır” yürüyüşünün de etkisiyle, 1971 yılında “anayasaya aykırı olduğu” gerekçesiyle yaklaşık 50bin öğrencisiyle devlet üniversitelerine bağlanmıştır (Mater, 2012: 294-295). 12 Mart 1974 tarihinde üniversitelere giriş sınavlarının merkezileştirilmesi amacıyla ÜSYM¹⁰⁸ kurulmuştur. Bu tarih öncesinde üniversiteler kendi sınavlarını yapmaktadır. Buna bağlı olarak önceleri liseden bakalorya sınavını geçen, daha da sonra lise derecesini Pekiyi derecesiyle geçen öğrenci adayları üniversiteye girebiliyorken; 1974 yılı sonrasında merkezi genel sınav ile sınıfsal ayrımın kalkması ön görülmüştür.

Türkiye’deki 68 Hareketi önce üniversitelerde filizlenmiştir. Hareketin temelinde üniversitede reform için mücadele eden öğrenci hareketi yatar. Hareket ilk olarak İstanbul Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Ankara Üniversitesi ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nde 1968 yılının Haziran ayında boykot ve işgallerle başlamıştır. Hareketin başlangıcında öğrenciler; üniversitelerin “çağın gerisine düştükleri savı ile” bir reform isteyerek üniversitelerin öğrenci, öğretici ve yöneticileriyle birlikte bir bütün olduğunu savunmuştur. Öğrencilerin yönetimde söz sahibi olması, üniversitelerin özerk olması, öğretim elemanlarının tam gün çalışması ve üniversitelerin tüm koşullarıyla çağdaş olması öğrencilerin istekleri arasındadır (Feyizoğlu, 2010: 83). “Demokratik Üniversite” kavramı, öğrencilerin talepleri arasında önemli yer tutar. Hareketin önde gelen isimlerinden Harun Karadeniz (2015: 178), demokratik üniversiteyi şöyle tanımlar: “Demokratik üniversite; bütün öğelerinin yani öğretim üyesi, öğretim yardımcısı ve öğrencilerin söz ve oy sahibi olduğu ve üniversitenin tüm sorunlarının bu öğeler arasında tartışıldığı bir üniversitedir”. Ancak öğrencilerin topyekûn bir değişim için sistemin

¹⁰⁸ ÜSYM: Üniversite Seçme Yerleştirme Merkezi. Bu merkez, 1981 yılında yürürlüğe giren 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ile YÖK’e (Yüksek Öğretim Kurulu) bağlanmış, ismi ÖSYM (Öğrenci Seçme Yerleştirme Merkezi) olarak değişmiştir.

değişmesi gerektiğini deneyimlemeleri ilk olarak anti-emperyalist mücadeleyi, ardından köylü ve işçilerle birlikte mücadele edilmesi fikirlerini beraberinde getirmiştir.

1965 yılında Türkiye’deki üniversite gençliğinin ilgilendiği konular “ulusal petrol davası, ABD emperyalizmi, 1961 Anayasası ve özellikle Anayasanın sosyalizme açık mı kapalı mı olduğu, toprak reformu, Kıbrıs politikası, Vietnam Savaşı ve kalkınma sorunu” olmuştur. Öğrenci kulüpleri arasında sık sık açık oturum, tartışma, söyleşi yapılmakta; okumak, yazmak, tartışmak en değerli insan etkinliği olarak görülmektedir (Feyizoğlu, 2010: 107-108). ABD askeri gücü 6. Filo’nun özellikle 1967-1969 yılları arasında İstanbul’a gelişleri üzerine gerçekleşen eylemlerle beraber, hareketteki anti-emperyalist söylem daha görünür hale gelmiştir. Protestoların üniversite dışına taşmasıyla beraber Türkiye’nin 68 Hareketi, geliştirdiği farklı söylemlerle kitlesini genişletmiştir.

1960’lı yıllarda iktidardaki Millî Birlik Komitesi “eğitim seferberliği”ne girişmiş, köylere okul ve yol yapımına hız vererek lise mezunu gençlere askerlikte ‘yedek subay öğretmenlik’ hakkı tanınmıştır. Öğrenci kuruluşları bu girişimi desteklemiştir. Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) Doğu illerinde açılması düşünülen çalışma kamplarının yerlerinin tespiti, köyün sosyal ve ekonomik durumu, kültürünü değerlendirmek için bir ön doküman toplanması, köy ve köylü yaşantısının filmle ve fotoğrafla tespiti için 1963’te Doğu illerine bir ekip göndermiştir. 1964 yılında Türkiye Millî Talebe Federasyonu (TMTF) “Çalışma Kampları Komitesi” kurmuş; Van, Tunceli ve İzmir köylerinde Uluslararası Çalışma Kampları açarak Türkiye ve başka ülkelere öğrencilerin katılmasını sağlamışlardır. Kabacalı (2007: 159) tüm bunların gençliği Anadolu gerçekleriyle yüz yüze getirdiğini; sonraki yıllarda ülke sorunlarına artacak ilginin kökeninde bu bilincin de yer aldığını belirtir.

Üniversitelerdeki gençlik örgütleri arasında Türkiye Millî Talebe Federasyonu’nun (TMTF) bağlı olduğu Türkiye Millî Gençlik Teşkilatı (TMGT); Türkiye’de kurulmuş en büyük gençlik örgütüdür. TMGT, dönemin en yaygın kitle iletişim aracı olan radyoda gençliğin “27 Mayıs Ruhu”na bağlılığını ve Türk Silahlı Kuvvetleri’ne inancını dile getirdiği “Gençlik Saati” adlı bir program hazırlayıp yayınlamıştır (Kabacalı, 2007: 159). Üniversitelerdeki talebe cemiyetleri birleşerek bağlı oldukları üniversitenin ve yüksek

okulların talebe birliğini meydana getirmekte, talebe birlikleri de birleşerek federasyon çatısı altında TMTF'yi meydana getirmektedirler. TMTF öğrenci gençliği temsil etmektedir. TMGT ise içinde işçi gençliğin temsilcileri Türkiye Tekstil, Örne, Giyim ve Deri Sanayii İşçileri Sendikası (TEKSİF), Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (TÜRK-İŞ), devrimci gençliğin temsilcisi Türk Devrim Ocakları, izci gençliğin temsilcisi Türkiye İzçiler Birliği, kadınların temsil edildiği Türk Kadınlar Birliği'ni barındırır. Sağ kanatta ise Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) mevcut olmuştur. Bunlar arasında TMTF, geniş çapta katılıma sahip çeşitli Uluslararası Kültür Festivalleri ve Gençlik Şenlikleri düzenlemiştir. TMTF ve TMGT örgütlerine mensup gençler Türkiye'deki kaynakların, özellikle petrol ve maden kaynaklarının millileştirilmesi gerektiğini ve ABD emperyalizmine son verilmesi gerektiğini savunmuştur. Dönemin iktidarının çıkarlarıyla çelişen bu durum sonucunda hükümet TMTF ve TMGT gibi örgütleri kontrol altına alma gerekliliği hissetmiştir. 1965 yılında TMTF ve TMGT kapatılmış, bunun sonucunda sol gençlik kendi arasında daha küçük örgütlere bölünmüştür (Feyizoğlu, 2010: 26). Bu durum, 1960-1965 arasındaki gençlik eylemlerinin 1965 sonrası gençlik eylemlerinden farklı yapıda olması sonucunu doğurur. 1962-1963 yıllarında TMTF'nin genel sekreterliğini yürütmüş olan Raif Ertem; özellikle 1960-1965 arası olmak üzere 1968'e dek eylemlerin kitle hareketi şeklinde olduğunu, 1968 sonrası ise tamamen küçük gruplar halinde olduğunu belirtir (Feyizoğlu, 2010: 24-28).

Hukuki statüye sahip gençlik dernekleri hükümet tarafından kontrol altına alınınca, 12 Kasım 1965 tarihinde Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) oluşturulmuştur. FKF doğrudan sınıf sorununa eğilerek, çoğunlukla kendilerini sosyalist olarak tanımlayan öğrencileri etrafında toplamıştır. Bu öğrenciler işçi sınıfı ve köylülerin sorunlarıyla doğrudan ilgilenmiş; toprak işgalleri, grevler, yürüyüşler, işçi mitingleri genel uğraş alanları arasında olmuştur (Feyizoğlu, 2010: 42-43). Yine de SFK ve FKF'nin kimi öğrenciler arasında fazla entel bulunduğu ve üyelerinin çoğunlukla Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirlerden geldiği; köylerden gelen öğrencilerin sosyalizme yakınlık duysalar dahi gruba girmekten çekindikleri ve yakınlık hissetmedikleri (*a.g.e.*, s. 119) önemli bir detaydır. Fikir Kulüpleri Federasyonu 9-10 Ekim 1969'da düzenlenen kongresiyle kendisini feshetmiş; ardından yaygın şekilde Dev-Genç olarak bilinen Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (TDGF) ismiyle yapısal

olarak farklılaşarak yeniden kurulmuştur (Feyizoğlu, 2010: 109; Karadeniz, 2015: 160). Dev-Genç, ilerleyen aylarda pek çok eylemde ismini duyurur. Bununla beraber hareket “öğrenci hareketi” çerçevesinden çıkarak daha geniş kitle hedefli bir devrimci harekete dönüşmüştür. “İşçi-köylü el ele” hareketin önemli sloganlarından biri haline gelmiş, hareketin içindeki gençler artık kendilerini üniversite öğrencisi olarak değil, “devrimci” olarak tanımlamaya başlamıştır. Lüküslü (2015: 68), Türkiye’de 68 Hareketi’nin öğrenci hareketinden devrimci harekete dönüşümünde göz ardı edilmemesi gereken önemli bir noktaya dikkat çeker: üniversite işgalleri ve boykotlarla beraber öğrencilere disiplin cezaları verilmeye başlanmış, ağır disiplin cezalarıyla üniversiteden kaydı silinen öğrenciler zorunlu olarak askere gitmiştir. Bu durum, hareketin üniversite dışında da yaygınlaşması, öğrenci hareketinin üniversitede reform hareketinden işçi ve köylülerle dayanışma içinde olan kitlesel bir hareket olma özelliği kazanması ve anti-emperyalist mücadeleye eklenmesi sonuçlarını beraberinde getirmiştir. 1968-1970 yılları arasında FKF ve Dev-Genç’in genel sekreterliğini yapmış olan Ruhi Koç, FKF’nin Dev-Genç’e dönüşmesinin önemli sebeplerinden birinin işçi-köylü örgütlenmesinin gerçekleştirilmesi olduğunun altını çizer: “Devrimi, gençlik hareketiyle yapacağımızı ben şahsen hiçbir zaman düşünmedim. Bundan dolayı işçilerle köylülerle bağlarımızı güçlendirmeye çalıştık. FKF’nin Dev-Genç’e dönüştüğü kongrede, işçi-köylü gençliğinin de örgütlenerek Dev-Genç’e katılabileceği kararı alınmıştı.” (Mater, 2012: 51). Bununla beraber Dev-Genç mensupları Türkiye’nin pek çok yerinde köyleri dolaşmış, miting ve direnişlerde birlikte yer almışlardır. Bunların öne çıkanları arasında Derby Fabrikası işgali, Ege’deki zeytinyağı mitingi, Kars’ta peynir mitingleri, Tosya’daki sarımsak mitingleri, montaj sanayii ve demir çelik fabrikası eylemleri bulunur¹⁰⁹.

Sağ kanatta ise; 1968’de Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP)¹¹⁰ yanlısı Ülkü Ocakları Birliği (ÜOB) kurulmuş, bu birlik daha önceleri var olan Komünizmle Mücadele Dernekleri ve Yeniden Millî Mücadele Dernekleri gibi derneklerin yerini almaya başlamıştır. ÜOB’nin ağırlığı bir süre sonra Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) içinde de görülmeye başlamıştır (Feyizoğlu, 2010: 42-43). Sağ ve sol öğrenci derneklerinin arasındaki görüş farklılıklarına 1968 yılından itibaren şiddet eylemleri eklenmiş, bu

¹⁰⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mater (2012: 51-52); Karadeniz (2015: 87-88).

¹¹⁰ Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP), 9 Şubat 1969 tarihinde Alparslan Türkeş önderliğinde günümüzde de süregelen Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ismini almıştır.

eylemler öğrenci derneklerinden dışarı taşarak gençlik örgütleri arasında kimi zaman silahlı mücadeleye dönüşmüş, bu olaylar 12 Eylül 1980’de askeri darbeye bastırılana dek sürmüştür.

3.2. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN ŞEKİLLENMESİ

Türkiye’de 68 Hareketi millîci, ulusalcı bir sol görüş altında şekillenmiştir. Bunun yanında Türkiye’de 68 Hareketi’nin homojen bir yapıda olmadığına altını çizmek gerekir. 1961 Anayasası’nın da getirdiği özgürlük ortamıyla beraber 1960’lı yıllarda pek çok yayın Türkçe’ye çevrilmiş, sol literatür zenginleşmiştir. Dünyada süregelen 68 Dalgası ile etkileşim halinde olan Türkiye’deki 68 Hareketi, dünyada olduğu gibi tek bir teoriye bağlı olmadan dönemseller çeşitli ilhamlar, içsel ve çevresel etkenlerle şekillenmiştir. 1960’lı yıllarda, özellikle Batı’da modernizm şemsiyesi altında gençlere özne’den ziyade kitle olarak nesneleştirilerek yaklaşıldığını göz ardı etmemek gerekir. Modernleşme, öznelere bireyden ziyade kitleye indirger. Gelişmiş Batı ülkelerinde 68 Hareketi daha çok bireysel özgürlükler mücadeleleri olarak seyrederken; gelişmekte olan ülkelere ve pek çok “Batı dışı” ülkede sömürülen, bastırılan halkların sınıf ve toplum temelli kitlesel özgürlük mücadelesi olarak vücut bulur. 1960’lı yıllardan itibaren Batı’da modernleşme bu gibi sebeplerle sorgulanırken, Türkiye’de modernleşmeye dair bir istek, serzeniş ve özenme vardır. Lüküslü (2015: 86-88), Türkiye’de 1960’lardaki ilgili yazınlar incelendiğinde modernleşme eleştirisinden çok modernleşilemediği, kalkınma ve sanayileşmenin gerisinde kalındığına dair eleştiriler getirildiği, modernleşmeye dair bir çeşit ağıt yakıldığına vurgular. Dönemin popüler şarkıları incelendiğinde de kırsal yaşamı dramatik biçimde gözler önüne serme, fakirlik, geri kalmışlık eleştirisi sıklıkla görülür. Bu konunun getirdiği kalkınma söylemi, kimi zaman Barış Manço’nun “2023” albümü ve çizgi romanında olduğu gibi millîci bir görüşle ütöpik bir devlet hayalini de beraberinde getirir.

1961 Anayasası’nın getirdiği fikir özgürlüğü ortamında pek çok yayın Türkçe’ye çevrilmiş, bu yayınların çoğunluğu da 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle yasaklanmıştır. Bunların arasında Karl Marx, Frederich Engels, Vladimir Lenin, Joseph Stalin başta olmak üzere Türkçe’ye çevrilen pek çok Marksist literatür, Türkiye’de 68 Hareketi’nin

şekillenmesinde rol oynamıştır. 1968’de Zubritski Mitropolski Kerov’un “İlkel, Köleci ve Feodal Toplum”u, 1969’da ise Lenin’in “Ulusların Kaderlerini Tayin Hakkı”, Georges Politzer’in “Felsefenin Başlangıç İlkeleri” ve “Felsefenin Temel İlkeleri” kitaplarının Türkçe çevirileri yayınlanmıştır (Mater, 2012: 303). Murat Belge (2013: 279), 1960’larda devrimci hareket başladığında Marksçı kuram öğrenmeye çalışan ortalama bir militanın “Anti Dühring” veya “Ne Yapmalı?” gibi klasikleri okuduğunu, diyalektik materyalizmi Stalin’in el kitabından veya Politzer’in metinlerinden öğrendiğini belirtir. Bu militanların aynı zamanda Sovyetler’in Çekoslovakya’yı işgaline, Çin Halk Cumhuriyeti’nde Antisovyetizm’in yükselişine ve Kültür Devrimi’ne, bunların yanında Che Guevara’nın ve öbür Latin Amerika gerilla liderlerinin mücadelelerine tutarlı bir açıklama bulmak zorunda olduklarını belirtir. Dönemin Hacettepe Öğrenci Birliği Başkanı Uğur Cilasun, okudukları arasında Engels’ten çok etkilendiğini, Engels’in Marx’a göre daha açık ve net olduğunu belirtir. Bunun yanında Politzer’in Felsefenin Temel İlkeleri kitabının çoğu kişinin okuduğu temel bir kaynak olduğunu söyler, Aydınlık Dergisi’ni de takip ettiğini anlatır (Mater, 2012: 46). Hareketin içinde aktif olarak yer alan Esra Koç, Politzer’in Felsefe’nin Temel İlkeleri’ni okuyup etkilendiğini (*a.g.e.*, s. 164); Işık Alamur da ilk olarak bu kitapla başlayıp sonrasında Lenin okuduğunu, ardından Che Guevara okuyunca “bu iş oldu zannettik” diyerek, dönemin kimi zaman ortaya çıkan teorik eksikliğe bağlı kafa karışıklığını vurgular (*a.g.e.*, s. 141). Yine dönemin aktif isimlerinden Muharrem Kılıç, Marx’ın yanında Jean Baby’in “Kapitalist Ekonominin Tenkidi”, Georges Politzer’in “Felsefenin Temel İlkeleri” gibi daha ziyade ekonominin, felsefenin, siyasetin temel niteliğindeki kitapları okuyarak başladıklarını belirtir. Kılıç, 68 sonrası kuşağın ise bunları okumadan ve tam olarak sindirmeden Lenin’in “İki Taktik” veya “Bir Adım İleri, İki Adım Geri” kitaplarını taşıdığını; bunların sıcak mücadelenin içinde yazılan kitaplar olduğunu ve ancak teoriyi çok iyi bilen birisinin süzgecinden geçirerek anlayabileceği kitaplar olduğunun altını çizerek, 68 sonrası kuşağın bu kitapları okumaktan ziyade cebinde taşıdığını vurgular. Kılıç, bu “yüzeyselleşmeyi”; “konuyu anlamaktan ziyade slogan arayışında olunmasına” bağlar (Feyizoğlu, 2010: 160-161).

Dünyadaki 68 dalgası homojen bir hareket olmamakla beraber hem Batı’da hem de Türkiye’deki harekette farklı imgelerin yan yana gelişi, esinlenmeler ve birleşmeler, hareketin içinde gözle görünür bir semiyotik bir karmaşayı beraberinde getirir. ODTÜ

Sosyalist Fikir Kulübü’nen Ahmet Börüban, bu duruma “1969’da ODTÜ’de öğrenci iken bilgisayarda Che Guevara’nın silüeti üzerine Atatürk’ün Bursa Nutku’nu yazar, bunu bildiri haline sokar, dağıtırdık” örneğini verir (Feyizoğlu, 2010: 216). Karadeniz (2015: 25), 1960-1965 arasındaki dönemde gençliğin kendinden son derece emin ve konuya hâkim bir edayla sesleniyor olduğunu hatırlatarak, Atatürk’ün gençliğe Hitabesi ve Bursa Nutku’nda gençliğe verilen önem ve görev bilinciyle beraber gençlerin kendilerini Atatürk devrimlerinin devamı olarak gördüklerini ve o eminlikle yola devam ettiklerini belirtir. Dönemin öğrenci aktivistlerinden Kazmir Pamir; Atatürk’ün “Gençliği ülke sorunlarıyla uğraşmayan, ilgilenmeyen bir ulusun sonu gelmiş demektir” sözüne bağlı hareket ettiklerini belirtir (Feyizoğlu, 2010: 83).

1960’lı yıllarda millî petrol tartışmaları, Petrol Ofisi işçi örgütlenmeleri ve gerçekleştirilen diğer eylemlerle birlikte gençlik, iktidar tarafından siyasi bir güç olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (*a.g.e.*, s. 36). Yön ve Sosyal Adalet dergileri, dönemi fikir bağlamında şekillendiren başlıca dergilerdir. Dönemin başlıca fikir dergilerinden, bu tartışmalara geniş yer veren ve tartışmaları başlatan önemli bir etken olan Yön Dergisi’nin yanı sıra, Akşam Gazetesi’nden Çetin Altan ve Cumhuriyet Gazetesi’nden İlhan Selçuk; Türkiye’nin sorunları üzerine somut çözümler öneren, gençlik üzerinde çok etkili olan önemli sol yazarlardır. Gençlik, 1960’lı yılların başlarında daha çok 27 Mayıs ve Atatürk ilkelerine uygunluk üzerinde dururken; sol yazarlar sorunun ekonomik olduğunu, ekonomik sorunlar çözülmeden hiçbir sorunun çözülmeyeceği üzerinde durmuşlardır (Karadeniz, 2015: 33). Ekonomik sorunların üzerinde özellikle durulması, sosyalist dünya görüşünün ön plana çıkmasını beraberinde getirmiştir. 1965 yılından itibaren Türkiye’deki öğrenci hareketinde ekonomik sorunlar ekseninde sosyalist dünya görüşü yayılır. 1965 yılı öncesinde yayınlanan öğrenci bildirileri daha soyut biçimde Atatürk ilkeleri üzerinde yoğunlaşırken, sosyalist dünya görüşünün gençler arasında yaygınlaşmasıyla beraber ekonomik sorunlar ve ülke sorunları da bildirilerde yer almaya başlar. Feyizoğlu (2010: 215-216), 1961-1971 döneminde, Kemalizm ve Sosyalizm’in gençliği sol politik açıdan etkileyen iki akım olduğunu, 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren gençlik örgütlerinde sosyalist düşüncenin yaygınlaştığını ancak bunun Kemalizm’den tam kopuş olmadığını vurgular. Feyizoğlu (*a.g.e.*) bu durumu “Sol ile Kemalizm’in buluşması” olarak betimler.

Üniversiteler içindeki öğrenci derneklerinin genel kurulları küçük birer parlamento deneyimi gibi işlemiş, komisyonlar kurularak hazırlanan raporlar genel kurullarda tartışılmıştır. Bunlar arasında yalnızca öğrenci sorunları değil; ilaç sanayii, tarım, sanayileşme gibi konular da tartışılarak karara bağlanmış, bu kararlar da hükümete bildirilmiştir. Feyizoğlu (2010: 23), 1967’den itibaren artık bu raporların iktidarın işine gelmediğini, bununla beraber hükümetin öğrenci derneklerinin ve federasyonun üzerindeki baskı ve müdahalelerin belirginleştiğini belirtir. Siyasi iktidar etkin öğrenci derneklerini ele geçirince, öğrenciler dernek dışı faaliyet göstermeye başlamış, Fikir Kulüpleri de bunun başlangıcı olmuştur (*a.g.e.*). Fikir Kulüpleri 1965 sonrasında yaygınlaşmış, Yön dergisinden etkilenen gençler Dönüşüm dergisini yayınlamaya başlamıştır. Dönemin sosyalist görüşlü ve siyasi yönden aktif gençlerinin yayınladığı çeşitli bildirilerde¹¹¹ Türkiye’nin geri kalmışlığından ötürü dış güçlere yarı bağımlı olduğu ve kalkınma için sanayinin, özellikle millî petrol ve demir çelik sanayiinin güçlenmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Türkiye’nin ancak kapitalist olmayan bir düzenle kalkınabileceği savunulmuş, ABD emperyalizmine “Dur!” denmesi ve ordunun NATO’nun emrinden alınması çağrısında bulunulmuş, bu bağlamda ‘tam bağımsızlık’ kavramı İstiklal Savaşı ve Kuvâ-yi Milliye ruhuyla ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Yine bu bildirilerden bir tanesinde¹¹² yer alan “Kadın erkek her Türk, iktisadi İstiklal Savaşı’nın ve kalkınma ordusunun bir askeri haline gelmelidir” (Karadeniz, 2015:38) cümlesi ile; İstiklal Savaşı’nda olduğu gibi cinsiyet ayrımı olmadan emperyalizmin karşısında hep birlikte savaşılması gerektiği militarist biçimde vurgulanır. Bildiride yer alan milliyetçi ve aynı zamanda militarist yaklaşım, ilerleyen bölümlerde inceleneceği üzere dönemin bazı şarkılarına ve müzisyen imgelerine açık biçimde yansımıştır.

O dönemde Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde Fikir Kulüpleri Başkanı olan Oral Çalışlar; eylemlerini “İkinci Kurtuluş Savaşı” olarak adlandırdıklarını, Kemalist Devrim’in

¹¹¹ 19 Şubat 1965 tarihli TMTF Çalışma Raporu; TMTF Genel Başkanı Ahmet Gürüz Ketenci imzasıyla 5 Haziran 1965 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınlanan yazı; 2 Mayıs 1965 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi’nin başlattığı “Başkalarının Vermediğini Millet Yapar” başlıklı kampanyayı destekleme bildirisi; 30 Ağustos 1965 tarihine yayınlanan “İktisadi İstiklal Savaşı ve 30 Ağustos Zafer Bayramı” başlıklı bildiri (Karadeniz, 2015: 36-38).

¹¹² 30 Ağustos 1965 tarihinde TMGT, TMTF, Türk Devrim Ocakları, TEKSİF, Türkiye İzçiler Birliği, Kadınlar Birliği tarafından ortak yayınlanan bildiri.

1950’de Demokrat Parti iktidarıyla karşı devrime dönüşerek yarım kaldığını, kendilerini ‘devrimi tamamlayacak misyoner bir kuşak’ olarak gördüklerini anlatır (Mater, 2012: 263). Önce ODTÜ Sosyalist Fikir Kulübü Başkanı, ardından Dev-Genç başkanı olan Ertuğrul Kürkçü; Türkiye’de 68 Hareketi’nin içindeki “İkinci Kurtuluş Savaşı” vurgusunu, ODTÜ Sosyalist Fikir Kulübü öncülerinin megafonla “İkinci Millî Kurtuluş Savaşımız başlamıştır” anonsuyla yaptığını hatırlatır (Mater, 2012: 197). Akçam (1998), otoriter devlet yapısını savunan Kemalizm ile gençlik hareketinin ‘Ordu-Gençlik Elele Millî Cephede’ sloganı etrafında buluşmasının Marksizm-Leninizm’in sunduğu teorik çerçeveye sağlandığını; bununla beraber Türkiye’deki 68 hareketinde demokratik, özgürlüklerden yana bir toplumsal dalganın söz konusu olduğunu ve “Gerçekten Demokratik Türkiye”nin dönemin en temel sloganı olduğunu belirtir:

“Bu sloganın önünde ‘Tam Bağımsızlık’ vardı. Dönemin hareketlerinin çok önemli bir özelliği ‘Anti-Emperyalizm’ idi. Anti-Emperyalizm, Avrupa’daki tüm gençlik hareketlerinin ortak bir özelliği idi. Türkiye’deki ‘anti-empyralist’ tutum, hareketin Türk milliyetçiliği ile ilişkisini oldukça sorunlu hale getiren bir noktadır. Anti-empyralist tutum, gençlerin özellikle Kurtuluş Savaşı ve Kuvâ-yı Milliye’yi kendilerine oriyente noktası olarak almaları nedeniyle, hareketin ulusalcı bir niteliği aşmasının önünde bir engel teşkil etti. Bu Türkiye 68 Hareketi’ni Avrupa benzerlerinden ayıran önemli bir nokta gibi gözüküyor.” (Akçam, 1998).

Hareket içindeki Kemalizm etkili milliyetçi sol görüşün yanı sıra, milliyetçi olmadıklarını özellikle belirtenler de vardır. Hareket içindeki Kürt öğrencilerden Kemal Bingöllü, üniversitelerde siyasi görüş ayrımı olmadan başlayan hareketin ulusalcı yönüne “İstanbul Üniversitesi işgal ediliyor. Türkiye’de bir Türk devrimci hareketi yapılıyor, Kürtler ve Lazlar ağırlıkta...” sözleriyle işaret eder (Mater, 2012: 31). Dönemin Siyasal Bilgiler Fakültesi Öğrenci Derneği Başkanı Şahin Alpay ise bu bağlamda sol-milliyetçilik kavramına şu sözlerle açıklık getirir:

“Bizim, solcuların milliyetçiliği ekonomik bir milliyetçilik. Tarihi milletler kavgası olarak gören bir milliyetçilik değil bu. Aksine... Aramızda Kürtü, Alevisi, Ermenisi, Rumu, Yahudisi hepsi var... Bu ilginçtir, 68 Hareketi ekonomik bakımdan milliyetçi ve devletçidir, ama saflarında etnik, dinsel ayrımcılık yoktur. Bu ‘Türk Milleti’ değil, ‘devrime inananlar milleti’dir. Deniz Gezmiş’in hayli Kemalist ve Milliyetçi olduğu ileri sürülebilir. Ama idam edilirken Türk ve Kürt halklarının kardeşliğini haykırmaktan geri durmamıştı... Bizim kuşakta herhangi bir milletin, ırkın, dinin ötekine üstünlüğü fikri kesinlikle yoktu. Aksine hümanizm hakimdi.” (Mater, 2012: 179).

Ağustos 1969’da yayımlanan Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyalist Fikir Kulübü’ne ait *Kurtuluş Savaşımız Sosyalizm Bilim Üniversite* broşüründe ülkenin ikinci bir Millî

Kurtuluş Savaşı'nda olduğu vurgulanır, aynı zamanda bunun emperyalizme karşı dünya halklarıyla birlikte verilen bir savaş olduğu belirtilerek enternasyonalizme vurgu yapılır:

“Bu mücadelede Türkiye halkı yalnız değildir. Asya'nın, Afrika'nın, Latin Amerika'nın bütün ezilen ulusları emperyalizme karşı başkaldırıyor. Kahraman Vietnam halkı emperyalizmi dize getirdi. [...] Latin Amerika'da Che'nin savaş çağrısı bir uçtan bir uca yankılanıyor. Ortadoğu halkları emperyalizme karşı savaşıyorlar.

İşte Türkiye halkı da dünya halklarının bir parçası olarak mücadelesini veriyor, bizim de zafere ulaşmamız yakındır. İkinci Millî Kurtuluş Savaşımız emperyalizmin yaklaşan ölümünü hızlandırmaktadır.”

(ODTÜ Sosyalist Fikir Kulübü, Kurtuluş Savaşımız, Sosyalizm, Bilim, Üniversite, Ankara, TÖYKO Matbaası, Ağustos 1969, s. 7. Aktaran Lüküslü (2015: 82)).

Türkiye'deki 68 Hareketi'nin dünyadaki 68 dalgasıyla etkileşimleri bu broşürde açık biçimde görülür. Anti-emperyalist söylemin enternasyonalizmle vücut bulduğu metinde, Türkiye'nin yanı sıra üçüncü dünya halklarının da benzer bir başkaldırıda olduğu vurgulanmış ve kitlesel birliktelik duygusu uyandırılmıştır. Türkiye'nin 68 Hareketi'ndeki enternasyonalizm vurgusunda Batılı ülkelerden ziyade, gelişmekte olan ülkelerle özdeşleşme kurularak anti-emperyalizm ekseninde birleşilir. Bu bağlamda Türkiye'deki 68 Hareketi, Avrupa'daki ve ABD'deki hareketten ziyade Batı dışındaki ülkelerle daha fazla ortak yöne sahiptir. Hareketin içinde aktif olarak yer alan Oral Çalışlar; Küba, Sovyet, Çin, Arnavut örneklerinin kendilerini enternasyonal olmaya götürdüğünü, Vietnam direnişindeki sosyalistlerin önderliğinin ise kendi savundukları sosyalizmi Amerikan aleyhtarı bir rüzgarla birleştirdiğini belirtir. Bunun yanında “Bizim anti-emperyalizmimiz ABD karşıtlığıydı, içinde demokrasi yoktu. Avrupa'dakinin içinde var. Avrupa'daki hareketlerin bize tabii ki etkisi oldu. İzliyorduk, etkileniyorduk ama işin özünü çok da kavrayamamıştık” sözleriyle, teorik bağlamda eksikliklerden ötürü Avrupa'daki hareketten farklılaştıklarını anlatır (Mater, 2012: 263-264). Yine hareketin içinde aktif olarak yer alan Işık Alumur ise her fırsatta “Dünya vatandaşı olduklarını” belirttiklerini aktararak, hareketin enternasyonalizmine vurgu yapar (Mater, 2012: 148). ODTÜ SFK ve Dev-Genç üyesi Sait Kozacıoğlu ise yeni değer yargılarıyla uluslararası bir gençlik yetiştiğini vurgular ve 1968'in evrenselliğinin genel bir enternasyonalist bakış açısı ve zevk kazandırdığını belirtir (Mater, 2012: 231). 1968-1970 yılları arasında FKF ve Dev-Genç Genel Sekreteri olan Ruhi Koç, ulusalcılığı 68 Hareketi ile bağlantılandıramadığını, gençlik hareketinin temel özelliğinin hümanizm,

antiemperyalizm, yurtseverlik olduğunu ve hiçbir zaman milliyetçi olmadıklarını dile getirir (*a.g.e.*, s. 52). Koç; Türkiye’deki hareketin uluslararası hareketle ilişkisini şöyle dile getirir: “Vietnam’daki haksız savaş nedeniyle Amerikan yönetimine karşı antiemperyalist gösteriler yapmaya başladık. Vietnam’la ilgili sergiler açıyoruz, yürüyoruz. Amerika’da Jane Fonda’nın Vietnam Savaşı’na karşı yürüttüğü mücadeleye Türkiye’de devrimciler olarak dayanışma gösteriyorduk. Bunu tamamen enternasyonalist düşünceyle, milliyetçilikten arınmış bir kafayla yapıyorduk”. (*a.g.e.*, s. 49-50). Bunun yanında Filistin hareketine uluslararası dayanışma gösterildiğini ve FKF ve Dev-Genç kadrolarının çoğunun Filistin’e giderek eğitim gördüğünü, savaştığını, bunun yanında bölgeye turistik gezi yapanların da olduğunu belirtir (Mater, 2012: 52). Bunların yanında 1960’ların ortalarında özellikle sosyalist ülkelerden gençlerin katılımıyla folklör, tiyatro, pandomim ve bale grupları, çok yönlü uluslararası gençlik festivalleri yapılmıştır (*a.g.e.*, s. 70). Kültür Bakanlığı’ndan da destek alan uluslararası gençlik festivallerine Avrupa, Orta Doğu, Afrika’dan öğrenciler gelmiş; düzenlenen müzik, tiyatro, folklör ve bale gösterileri yoğun ilgi görmüştür. Bakanlık, bu dönemde öğrenci yurtlarını festivale tahsis etmiştir (Feyizoğlu, 2010: 44-45).

Türkiye’de 68 Hareketi’nin yayılmasında gazete, dergi gibi medyaların yanı sıra kültürel kaynaklar da oldukça etkilidir. Sarıoğlu (1998: 6), bu dönemdeki kültürel kaynakların azlığına rağmen, niceliklerinin içine nitelik sıkıştırılmış olduğunu vurgular. 1960’lı yıllarda Ankara Sanat Tiyatrosu, Deveküşü Kabare Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu ve pek çok bağımsız tiyatro halka içinde bulunulan durum, kaygı ve amaçlarını anlatmak için oyunlar sahneye koyar¹¹³. Sahnenin yanında, sokak tiyatroları da oldukça yaygındır. 68 Hareketi bir aydınlanma ve aydın hareketi olarak ele alındığında hem Türkiye’de hem de dünyanın farklı yerlerinde birer mücadele alanı olarak kullanılan felsefe, sanat, edebiyat, tiyatro, sinema ve müzik alanlarında kültürel çıktılarının bolluğu göze çarpar. Mesajları iletme için bir medya olarak kullanılan bu alanlar, kimi zaman mücadele alanı olmaktan çıkarak popüler kültürün bir parçası haline dönüşür.

¹¹³ Dönemin başbakanı Süleyman Demirel’i eleştiren Devr-i Süleyman tiyatro oyunu sık sık yasaklanmasına rağmen, isim değiştirerek yeniden oynadığı dönemlerde kapalı gişe sahne alır (Mater, 2012: 306).

12 Mart 1971’de askeri rejim başlamış, 26 Nisan 1971’de 11 ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. 1971 yılında 35.000 civarında üyesi olan, üniversitelerden başlayarak gitgide gecekondular sorunları ve işçi grevlerine eğilmeye başlayan Dev-Genç’e (Feyizoğlu, 2010: 182-183) 27 Nisan 1971’de hukuksal olarak son verilir. 1 Mayıs 1971’de sıkıyönetimde en aktif olan hem sağ hem sol öğrenci cemiyetleri kapatılmıştır. 28 Ekim 1971’de yayınlanan yazıyla, kalan öğrenci örgütlerinin 15 Kasım 1971 tarihine dek okul dışına çıkartılması istenmiş, 2 Aralık 1972 tarihinde ise tüm öğrenci dernekleri kapatılmıştır. 68 kuşağı açısından bir dönüm noktası olan 12 Mart’ın getirdiği operasyonlar, idamlar ve 68 Hareketi’nin liderlerinin öldürülmesinin ardından, hareketin mensupları mücadeleyi edebiyat, mizah ve anılar aracılığıyla devam ettirir (Feyizoğlu, 2010: 245; Lüküslü, 2015: 162-163). Zürcher (2014: 189), 1971 askeri müdahalesinin bir anlamda Kemalizm’e referans edilerek meşrulaştırıldığını vurgular. Bu muhtırada, ordunun talep ettiği reformların “Atatürk’ün görüşlerinden ilham alınarak” ele alınması gerektiği yazılmıştır. 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri, toplumsal ve siyasi etkilerinin yanı sıra müzik alanında yıllardır süregelen kültür politikaları açısından da dönüm noktası niteliği taşır.

3.3. TÜRKİYE’NİN 68 HAREKETİ’NDE RADİKALLEŞME

1971 yılında, Deniz Gezmiş önderliğinde Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO), Mahir Çayan önderliğinde ise Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi (THKP-C) adlı kontrgerilla ve gerilla örgütleri kurulmuştur (Schick ve Tonak, 2013: 264-265). Kamuoyu önünde silahlı stratejilerle Türkiye nasıl en kısa yoldan devrime gider gibi konular tartışılmıştır. 1971 yılının Ocak ayında Türkiye’de ideolojik amaçlı ilk banka soygunu yapılıyor, Aynı yılın Şubat ABD’li bir çavuş kaçırılır, 18 Şubat 1971 İstanbul Üniversitesi’nin tüm fakülteleri süresiz olarak kapatılır. Mart 1971’de ise 4 ABD askeri görevlisi solcu gençler tarafından silah zoruyla kaçırılır (Schick ve Tonak, 2013: 237). Belge (2013: 274), özellikle Kürt bölgelerinde halkın savaşı ciddiye aldığını belirtir.

Türkiye ve çeşitli üçüncü dünya ülkelerinde kır gerillası stratejisini benimseyen sol gruplar artış göstermiştir. Batı’daki gelişmiş ülkelerde ise kır gerillasından ziyade kent gerillaları ortaya çıkmıştır. Avrupa, ABD ve Japonya’da da “ağırlıklı olarak sistemleri

etkisiz hale getirme, güçsüzleştirme odaklı” kır gerillası hareketleri vardır. Kent gerillaları ise kentlerde politik şiddet, soygun, kundaklama, bombalama gibi eylemler yapmışlardır (Tezcan, 2014: 241).

Sağ kanatta ise, 1969 yılında ismi Millî Hareket Partisi şeklinde değişecek olan Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi, 1968 yazında sağcı gençler için savunma ve dövüş tekniklerinin öğretildiği ‘komando kampları’ kurmuştur. Bu kamplarda silahlı eğitim de verildiğine dair söylentiler kurum tarafından doğrulanmamış, kaç gencin burada eğitim aldığı açıklanmamıştır (Kabacalı, 2007: 205). 1969 yılının sonunda komando kamplarının sayısı 45’i bulmuştur (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi Cilt 7, 1988: 2109).

O dönemde silah taşıyan bilinen kişilerden birisi olduğunu söyleyen Osman Saffet Arolat, bu işlerin Guevaracılık, Kastroculuk, Marigellacılık gibi silahla olması gerektiğini, Filistin olaylarından etkilenerak dağa çıkmak için gerilla eğitimi almaya Filistin’e gitmeye çalışırken yakalandıklarını anlatır (Feyizoğlu, 2010: 169 - 171). 1970’li yılların başından itibaren Dev-Genç örgütlenmesinin de içinde silahlı tim bulunmaktadır (*a.g.e.*, s. 176). Şahin Alpay, Filistin kamplarında gerilla eğitimi gördüklerini ve orada tüm silahları öğrendiklerini belirtir (Mater, 2012: 177).

Bora (1998: 23), Latin Amerika’daki bağımsız silahlı sosyalist hareketlerin Batı’da yarattığı sempati dalgasının propaganda etkisi aracılığıyla Türkiye’de de kurulduğunu söyler. Buna bağlı bir ilginç nokta ise bu şiddet olaylarının ana akım medyada yer alma biçimidir. Ana akım medyada polis şiddeti çeşitli biçimlerde meşrulaştırılırken, sol şiddet “anarşi ve kargaşa” şeklinde tanımlanarak marjinalleştirilmekte (Tezcan, 2014: 259), özellikle Tercüman gibi sağ kanat gazetelerde solcu gençler ‘dış mihraklar tarafından kandırılmış hainler’ olarak lanse edilmektedir (*a.g.e.*, s. 263).

3.4. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN İMGELERİ

Gençlik kültürünün yükselmesine bağlı olarak dünyadaki 68 Hareketi’nde yer tutan kimi imgeler, Türkiye’nin 68 Hareketi’nde de yer bulur. Dönem gençlerinin dış görünüşleri,

belirli görsel kodlarla birbirlerine benzer biçimde şekillenerek çeşitli gruplara aidiyet hissi yaratır. Sol görüşlü gençler arasında Che Guevara'nın giydiği tarzda koyu yeşil parkalar ve asker postalları, bunun yanında özellikle Batı Avrupa'da popüler olan kadife pantolonlar, aslen anti militarizmi ve özgürlüğü simgeleyen uzun saç ve favoriler yaygınlaşmıştır. Bu imgeler, dönemin özellikle popüler müzik icra eden müzisyenleri arasında da oldukça popülerdir. Kimi zaman bu imgeler, kimi müzisyenlerin Avrupa ziyaretleri sonrasında Batı'dan alınarak, Türkiye'de kitlelere yayılmıştır. Müzisyenlerin Batı'dan aldığı bu imgeler daha sonra kitleselleşerek popülerleşmiş ve artık moda akımlarına dönüşmüş, zaman zaman anlamlarını yitirmiştir.

68 Hareketi'nin aktif isimlerinden Mustafa İlker Gürkan, kendisiyle yıllar sonra yapılan mülakatta “Gerçekten varlığımıza kasteden bir durum olursa, parkalarımızı ve postallarımızı yeniden giyeriz.” (Mater, 2012: 191) sözleriyle parka ve postalların 68 kuşağı için simgesel önemini vurgular. Dönemin THKP-C üyelerinden Selçuk Şahin Polat, 1970 yılında gençlerle birlikte köyleri dolaşırken muhtarlardan birinin kendilerine gösterdiği “kadife pantolonlu, parkalı gençlere karşı köylüleri uyaran” yazının, devlet tarafından ne kadar dikkate alındıklarını gösterdiğini belirtir (*a.g.e.*, s. 132). Oral Çalışlar ise bunun üzerine köylerdeki harekette ortama ayak uydurmak için “köylü kılığına” girenlerin çok olduğunu ve aralarında ilginç hikâyeler yaşandığını anlatır (*a.g.e.*, s. 262). 1970 yılında TDGF (Dev-Genç) Merkez Yürütme Kurulu Üyesi olan Şaban İba, Filistin'deki gerilla kamplarına katılmak için yola çıktıklarını ancak sınırda yakalandıklarını, dış görünüşleri üzerine gerilla hareketiyle bağlantılı olduklarının anlaşıldığını; “Bizi Filistin'den dönen gerillalar diye yakaladılar. Çünkü ayağımızda Amerikan postalları, mavi parka, kadife pantolon, kazak. Geleneksel şehir gerillasına benziyoruz.” sözleriyle aktarır (Feyizoğlu, 2010: 171). Işık Alamur ise hareketin içindeki erkeklerin parka giydiğini, uzun boyu sebebiyle bedenine uygun yerli giysiler bulması kolay olmayan Deniz Gezmiş'in de bit pazarından aldığı Roosevelt postallar ve Amerikan parkası giydiğini belirtir. Alamur, Gezmiş'e “Amerikan malı giyiyorsun” dendiğinde “Amerikan proletaryası her şeyin en iyisini yapar” diye cevapladığını anlatır (Mater, 2012: 145). Dönemin önemli figürlerinden Ertuğrul Kürkçü de “devrimci genç figürü” üzerine şunları anlatır:

“Fransa ve ABD örneğinden esinlenerek giydikleri dik yakalı kazakları ve kadife pantolonları ile kravat ve takım elbisenin dışı vurduğu kurulu düzenin totaliter eşbiçimliliğine karşı bir tavır geliştirmiş oluyorlardı. Kış aylarında Che’nin parkasını ve eskicilerden satın alınan askeri botları üstlerine geçirmeleri onlara gerçek bir savaşa değilse de ‘savaşçı’ kılığına sokuyordu. Bu ‘uluslararası’ simgeleri popüler kültürden devralınan tıraşlanmamış Alevi bıyıkları tamamladı. Öğrenci yurtlarındaki cemaat dayanışması ortamında bir tür cemaat mensupluğu simgesi haline gelen bu ‘kıyafet inkılabı’ içinde bir yılda metamorfoz tamamlanmış Türkiye üniversiteleri ilk bakışta bu kılık kıyafetleriyle ayırt edilebilen ama ne gerçek ‘gerilla’, ne de ‘liberter’ olan bir ‘devrimciler’ kitlesi ile dolmuştu (Ertuğrul Kürkçü, “68’le Gelen...”, İsyanın İzinde, Ankara, Dipnot Yayınları, 2013: 81; aktaran Lüküslü, 2015: 139).

Türkiye’nin 68 Hareketi içinde, Batılı hareketin aksine gençliğin ortaya çıkardığı alternatif yahut karşıt bir kültür oluşmamıştır. Bununla beraber Türkiye’deki 68 Hareketi mensubu gençler, gündelik hayatlarında popüler kültürden uzak kalmamışlardır. Mustafa İlker Gürkan, o dönemde bol miktarda çizgi roman okuduklarını ve kovboy filmlerine gitmeyi sevdiklerini belirtir (Mater, 2012: 191). Oral Çalışlar çok tiyatroya gittiklerini, bunun yanında Emel Sayın konserine ve Maltepe civarındaki müzikhollere de gittiklerini anlatır (*a.g.e.*, s. 265). Mustafa Lütfi Kıyıcı o dönemde Ayak Bacak Fabrikası, Sezuan’ın İyi İnsanı gibi oyunlara, Yılanların Öcü gibi filmlere toplu olarak gittiklerini, aynı zamanda *spagetti western*’lerin en popüler olduğu dönemde bu filmleri kaçırmadıklarını anlatır (*a.g.e.*, s. 248). Bu anekdotlarla Türkiye’de 68 gençliğinin tam olarak popüler kültürden de kopmadıkları, ancak ülke bazında anti-emperyalist bir duruş sergiledikleri görülür.

3.5. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN CİNSİYETİ

Türkiye’de 68 Hareketi, hâkim patriyarkal yapının etkisiyle eril özelliklerin ağırlıkta olduğu bir biçimde seyreder. 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’de üniversite öğrencileri arasında kadın öğrenci oranının yüzde 20’den daha az olduğu göz önünde bulundurulunca, hareketin içindeki kadın oranının da oldukça düşük olduğunu görülür. Öğrenci hareketinin özellikle erken dönemlerinde, erkekler kadınları hareketin karar mekanizmalarından ayrı tutarak “sempatizan” veya lojistik destek olarak konumlandırmışlardır.

Türkiye’deki 68 Hareketi eril bir jargona sahiptir. Hareketin odaklarından 6. Filo protestolarında Amerikan askerlerinin “Türkiye’yi genelev gibi kullanması” sıklıkla

vurgulanarak, Amerikan askerlerinin Türkiye’deki varlığı ülkenin “namus” meselesiyle ilişkilendirilir. 6. Filo askerleri için sarfedilen “Kadınlarımızla otele giriyorlar” (Karadeniz, 2015: 87) söylemi, yine eril bir şekilde “Türk erkeklerine ait olan kadınların” erkekler tarafından korunması gerektiği vurgusunu içerir. NATO karşıtı pek çok bildiride ABD askerlerinin Türk kadınlarıyla eğlenmesine ve onlara sarkıntılık etmesine vurgu yapılır. 1968 yılı İTÜ Öğrenci Birliği 22. dönem çalışma raporunda, “Gençlik ve Siyaset” başlığı altında şu iğneleyici cümleyle yine Türk kadınının Türk erkeği tarafından korunması gerektiği ima edilir: “Mesleki bilgimizi kullanarak lüks binalar, büyük oteller inşa edeceğiz, fakat bu otellerde 6. Filonun askerleri Türk kadınlarıyla göbek attığı zaman ses çıkarmayacağız.” (a.g.e., s. 87). Bir diğer örnekte, Türk kadınlarının ABD askerleri ile otele girmesine ideolojilerin ötesinde bir tepki verilmesi gerektiği vurgulanarak milliyetçiliğin yanında ataerkil yapı şu sözlerle normalleştirir: “Biz sokağa çıkmaya korkuyorduk. Fakat yurdun hemen karşısındaki bir otelin kapısında bir Impala taksi duruyor ve içinden bir Amerikalı er ile bir Türk Hanım iniyor ve otele giriyorlardı. Bu sahne yüzlerce defa öğrencilerin ve polisin gözü önünde tekrarlanıyordu. Polis otelin kapısında nöbet tutuyor ve yoldan geçen arkadaşları topluyordu. Hiçbir ideolojik yapısı olmayan gençlerin bile en azından isyan edeceği olaylardı bunlar.” (a.g.e., s. 91). Oral Çalışlar direnişin eril ve milliyetçi yapısını şu sözlerle ifade eder: “Antiemperyalizmi hep milliyetçi bir dille ifade ettik, mesela ‘Kerhanelerimize Amerikan gavuru geliyor’ gibi. Milliyetçi özlü bir direnişti, çok erkek, çok milliyetçi.” (Mater, 2012: 264).

Hareketin içindeki kadınlar çoğu kez kadınlıklarını baskılayarak cinsiyetsiz bir görünüme bürünmüşler, çoğunlukla sade giyinmiş ve makyaj yapmamışlardır. 1968 yılında ODTÜ Sosyalist Fikir Kulübü (SFK) yönetiminde olan Neşe Erdilek, “devrimci kıyafet”lerine dikkat ettiklerini, örneğin mini etekle SFK’ya gidemediklerini anlatır (Mater, 2012: 225). Kadınların ancak cinsiyetsiz yahut “erkek gibi” bir tavır ve kılığa bürünerek söz konusu eril ortamda var olabildiğini, Selçuk Şahin Polat şu sözlerle dile getirir: “DTCF yönetiminde sadece erkekler vardı. Sanırım tek tük kız arkadaşı benimsemiş olmamızda onların da biraz ‘erkek gibi kız’ olmasının rolü vardı. Sonuçta ben ve benim gibi dönemi belirlemede etkin rol oynamış kişiler ‘erkek egemen bir anlayış’ içindeydiler.” (a.g.e., s. 136). Erkek egemen anlayıştaki hareket içinde, kadınlara karar mekanizmasından ziyade genellikle sempatizan yahut lojistik destek olarak yer verilmiştir. Işık Alamur’un şu

sözleriyle; kadınların da dönemin baskın erkek egemen anlayışını normalleştirdikleri anlaşılır: “Yönetimler oluşuyor, ne onlar biz kızlara ‘Gelin’ diyorlardı, ne de bizim aklımıza ‘Yönetimde olmak istiyorum’ demek geliyordu. Normal geliyordu bu tablo. Oğlanlar karar verirdi.” (*a.g.e.*, s. 146). Ertuğrul Kürkçü de buna paralel biçimde 1970 Eylül ayında Dev-Genç başkanı seçildiği dönemde “yönetimde kadınların olması” diye bir konunun olmadığını, kadınlardan da “Niçin biz gelmiyoruz?” diye bir soru gelmediğini anlatır (*a.g.e.*, s. 206). Işık Alamur, *Siyasal*’da erkeklerin kadınlara “eksik etek” muamelesi yaptıklarını, kızların tartışmalara katılmadığını da aktarır: “Bir tek ODTÜ’den asistan Seyhan Erdoğan’u hatırlıyorum. O çıkıyordu kürsüye, teorisyen olarak öndeydi. Kızların teorisyenlik gibi yaklaşımı ya da eğilimi yoktu ki. Ağalarımız ne derse onu yapardık. Çekingen davranırdık.” (*a.g.e.*, s. 144). Oral Çalışlar da hareketin içinde kadınların olduğunu ancak karar organlarında yer almadıklarını tekrarlar: “*Siyasal*’daki toplantılarda kadınlar konuşmazlardı. Mahir’in karısı Gülten Çayan etkili bir kadındı. Kadınlara ne düşündüklerini sormak aklımızdan geçmezdi.” (*a.g.e.*, s. 265). ODTÜ SFK ve Ankara TİP’te dönemin tek kadın yöneticisi olan Neşe Erdilek ise, muhtemelen SFK yönetimindeki yerinin başlangıçta yönetimde bir kadın görünmesi amacıyla ve kendisinin yaşı küçük olduğundan “Kadındır, ses çıkarmaz” anlayışıyla kendisine teklif edildiğini, ancak zamanla yönetim içinde oldukça aktif hale geldiğini anlatır (*a.g.e.*, s. 217). Selda Bağcan, Melike Demirağ, Esmeray gibi dönemin sol kanattaki kadın müzisyenleri de popüler müzik platformunda kadın cinselliğini ön plana çıkartmayan, sade görünüşleriyle yer bulurlar.

Hareketin içinde kadın-erkek arasındaki duygusal ilişkiler, özellikle Türkiyeli kadınlar için kısa flörtlerden ziyade evlilikle sonuçlandırılması hedeflenen “ciddi” ilişkiler şeklinde yürümüş ve bu ilişkiler genellikle gizli tutulmuştur. Dev-Genç üyelerinden Jülide Aral o dönemde arkadaşlık ilişkilerini cinsiyetsiz olarak yaşadıklarını, üzerlerinde ‘senin yüzünden harekete zarar gelmesin, senin yüzünden harekete laf gelmesin’ baskısı olduğunu belirtir: “Harekete erkekten dolayı laf gelmiyordu çünkü. [...] Biz kadın meselesinin farkında mıydık? Asla değildik; kadın meselesi diye bir şeyi gündeme getirmek çok küçük burjuvaca bir davranış olurdu” (Mater, 2012: 115-116). Işık Alamur, “Kapı arkasında flört edilirdi. Yasaktı. Devrimci flört etmez, devrimci yatmaz, devrimci uyumaz. Öyle bir baskı vardı. [...] Hepimizin sevgilisi vardı ama bilinmezdi.” (*a.g.e.*, s.

144) sözleriyle flörtlerindeki gizliliğin hareketin içindeki “devrimci” imajına dair toplumsal baskıdan ötürü olduğunu açıklar. Jülide Aral, Batı’daki “özgürleşme” isteğinin ön plana çıktığı 68 Hareketi’nin Türkiye’deki dalgası için şunları söyler: “Hareket bizi özgürleştirmede, beni özgürleştirmede, belli bir çerçevenin içine oturttu. Ortaokulu liseyi birlikte okuduğum, üniversiteye de beraber geldiğim arkadaşlarım kadınlık halini daha farklı yaşadılar. Farktan kastım o sınıfın eğlencesi neyse, ilişkileri neyse onları daha rahat yaşadılar” (*a.g.e.*, s. 116). Bu durum, dönemin sol müzikal parçalarında aşk konusunu evlilikle sonuçlandırılması beklenen, ciddi ve heteronormatif ilişkiler şeklinde yansıtmıştır.

Türkiye’nin 68 hareketi çoğunlukla erkek egemen bir görünümde olmakla beraber, kadınların ön plana çıktığı eylemler de vardır. 13 Şubat 1969’da Çemberlitaş Kız Öğrenci Yurdu, 6. Filo’nun Türkiye’ye yeniden gelmesini protesto etmek adına “Kızlar Yürüyüşü” düzenlemiş, bu yürüyüşe farklı kurumlardan kadınlar da katılmıştır. Beyazıt’tan Sultanahmet’e yürüyerek Halide Edip Adıvar büstünün çevresinde toplanan kalabalığın ilk konuşmacısı FKF ve Tıp üyesi Çimen Keskin, amaçlarını şu sözlerle açıklar: “Halide Edib’in açtığı kara bayrağı tekrar açma gereği duyduk. Türk kadını gerektiği zaman erkeği ile omuz omuza savaşmasını bilir. Doğuracağımız çocukları anti-emperyalist savaşa adadık.” Bu söylemde kadınların erkeklerle omuz omuza savaşmasının yanı sıra çocuklarını anti-emperyalist savaşın askerleri olarak adamasıyla yapılan militarist vurgu, hareketin içindeki Kuvâ-yi Milliye ruhuyla örtüşür¹¹⁴. Aynı zamanda kadının “erkeğinin yanında” olması ve “soyun devam etmesini sağlayan” “anne” rolleri de vurgulanır. Eylemde siyah bir flamanın üzerinde ay yıldızla beraber yer alan “Ya İstiklâl ya ölüm” sloganının yanında, “Türk kadını 6. Filo’ya bir eşya gibi sunan iktidarı istemiyoruz”, “Türk kadını onurunu koruyacaktır”, “Türkiye 6. Filo’nun genelevi değildir”, “Demirel ya istifa ya sehpa”, “Yeni Fatma’lar geliyor, yeni Halide Edip’ler geliyor”, “Bağımsız Türkiye” pankartları dikkat çeker (Karadeniz, 2015: 127; Mater, 2012: 75). İzmir’den bir diğer örnekte ise eylemlerde yer alan Esra Koç, Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi’nde “Esas çalışmaları yürüten erkek arkadaşları tehlikeye atmadan” sadece kadın öğrencilerin katılacağı bir eylem yapma fikrinin kabul gördüğünü

¹¹⁴ Bu söylem, askeriyede oldukça yaygın olan “Her Türk asker doğar” sloganıyla da örtüşmektedir.

ve İzmir Konak Meydanı'nda 30-40 kadının ellerinde "6. Filo Defol" pankartlarıyla oturduklarını anlatır (Mater, 2012: 157).

1960'lı ve 1970'li yıllarda Batı ülkelerinde toplumsal cinsiyet, kadın hareketinin güçlenmesi ve cinsel devrim gibi konular gündeme gelirken; Türkiye'de bu yıllarda halen ataerkil bir toplumun hüküm sürdüğünü göz ardı etmemek gerekir. Bora ve Tol (2009: 829), sol hareketin erkekliği besleyen gelenekler karşısındaki eleştirel pozisyonu ve feminist hareketle belirli bir etkileşim ve iletişim içinde olmasından ötürü daha "az erkek" olması beklenirken, Türkiye'deki hareketin bu doğrultuda şekillenmediğini belirterek sosyalist hareketin en yükselişte olduğu 1970'li yıllarda erkeklik dozunu artırdığını, yani aktifleştikçe erkekleştiğini; sosyalist hareket mensuplarının genelinin erkekçe giyindiği, erkekçe konuştuğunu, erkekçe mücadele edip çarpıştığını, erkekçe direndiğini ve erkekçe öldüklerini vurgular. Bora ve Tol'a (*a.g.e.*) göre bunun iki önemli nedeni vardır: Bunlardan ilki; devrimci hareketin ivmelenmesiyle birlikte "savaş" pratiği içinde "savaş" söyleminin artmasıdır. Bu söylem içerisinde sertlik, cesurluk, kararlılık, saldırganlık, dayanıklılık, güçlülük, öz kontrol ve benzer nitelikler öne çıkar ve erkeklerin yanı sıra kadınların da "erkekçe" mücadele etmeleri gerektiği vurgulanır. Düşman sıklıkla "kalles"lik, hatta çoğunlukla kadınlara yönelik bir aşağılama biçiminde kullanılan "kahpe"¹¹⁵likle özdeşleştirilirken, sosyalistler "yiğit", "mert", "dik", dayanıklı, "her acıya katlanmayı bilen" bedenlerle özdeşleşmiştir. Devrimci erkeklerin militan "bacıları", kadınlıklarından arınarak mücadelede etkin rol alabilmişlerdir. Lüküslü (2015: 106-107), bu kavramlar üzerinden bir değerler hiyerarşisi oluşturulmakta olduğunu; yukarıda eril göndermeler içeren yiğitlik, mertlik, şerefilik gibi kavramlar var iken aksi tarafta işbirlikçilik, oportünistlik, pasiflik, hainlik ve köpeklik gibi kavramların sıralandığını belirtir.

Bora ve Tol'a (2009: 829-830) göre sosyalist hareketteki "erkekleşme"nin ikinci önemli nedeni ise, solun güçlenerek daha geniş kesimler arasında itibar görmesiyle birlikte halk ile temasın artmasıdır. Kitleselleşme stratejisinin parçası olarak popülizmin sol içinde etkinleşmesiyle birlikte gelen halklaşma; işçilerle, köylülerle, gecekondu ahalisiyle sıkı

¹¹⁵ "Kahpe" kelimesinin anlamı Türk Dil Kurumu'na ait Güncel Türkçe Sözlük'te "Orospu, ahlaksız kadın" ve "Dönek" olarak tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 15/10/2021).

bağlar kurmaya başlayarak onların kültürlerine ve değerlerine ters düşecek görüntü ve davranışlardan uzak durmaya özen göstermeyi de beraberinde getirmiştir. Bu durum zamanla devrimcilerin mahalle içindeki yaşam ve kültürel değerlere adaptasyonu ile sonuçlanır. Argo ve küfürlü konuşma gündelik hayatın hatta propagandanın bir parçası haline gelir, konser ve mitinglerde dil argolaşmaya başlar. Sosyalistler arasında erkekliği kuvvetlendiren “savaş ruhu” ve “popülizm” dinamikleri, özellikle şiirlerden ve türküleşmiş halk edebiyatından oldukça destek alır.

Türkiye’nin 68 Hareketi’nde veya dönem içerisinde cinsel özgürleşme ve kuir yönelimlerle ilgili bir vurgu görünür değildir. ABD ve Batı Avrupa’da görünür olan cinsel özgürleşme ve artık görünür olmaya başlayan eşcinsel hareket, Türkiye’de henüz görülmemektedir. Türkiye’de 68 Hareketi dönemin sosyal yapısıyla paralel olarak ataerkil biçimde kadınları da kontrol altına alır. “Harekete zarar gelmemesi için” kendilerine “çeki düzen” verme ihtiyacı duyan, daha doğrusu bu doğrultuda baskılanarak kadınlara oto sansür uygulatan erkek egemen ortamda LGBTİQ+ bireylerin hareket içinde kendilerini görünür kılarak var olması oldukça zordur.

3.6. TÜRKİYE’DE 68 HAREKETİ’NİN SEYRİ, ÖNE ÇIKAN KAMPANYA VE EYLEMLER

Türkiye’deki 68 Hareketi’nin temelleri 1960’lı yılların başında atılmış, hareket 1970’li yılların sonlarına dek geniş bir zaman aralığında etkilerini göstermiştir. 1960’lı yılların ilk yarısında hareketin içindeki Kemalist çizgi daha ön plana çıkmış, ikinci yarısından itibaren ise sosyalist çizgisi daha görünür hale gelmiştir. 1968-69 yılından itibaren sol hareketin içinde kopuşlar başlamış, hareketin içinden silahlı mücadele grupları ortaya çıkmıştır. 1972 senesi ise Türkiye’deki hareket için bir dönüm noktasıdır. 1 Ocak – 12 Mart 1972 tarihleri arasında hiçbir örgütün üstlenmediği çok sayıda faili meçhul patlama gerçekleşmiş, bunun ardından 12 Mart muhtırası gerçekleştirilmiştir. Hareketin önde gelen isimleri olan Deniz Gezmiş, Hüseyin Aslan ve Yusuf İnan, 6 Mayıs 1972’de idam edilmiştir. 1973 ve sonrasında sol örgütler kendi içlerinde çoklu küçük fraksiyonlara bölünmüştür. 1974’te siyasal cinayetler başlamış, 1976’dan sonra 12 Eylül 1980’e dek hızla artmıştır. Bu başlıkta, 68 Hareketi’nin öne çıkan eylemleri ve olayları, tarihsel

kronolojik bir sırayla ele alınacaktır. Bunun yanında eylemlerde kullanılan müzikler, marşlar ve müziğin bu eylemlerde nasıl yer bulduğuna çeşitli anekdotlarla değinilecektir.

1963-1964 yılları arasında gençlik örgütlerinin yoğun bir şekilde üzerinde durduğu konulardan birisi Kıbrıs sorunudur. 1963 yılında Kıbrıs Cumhuriyeti'nde Türk ve Rum kökenli yurttaşlar arasında şiddet olayları tırmanmış, Kanlı Noel¹¹⁶ ile dönemin o ana dek en büyük şiddet olayları yaşanmıştır. Adada artan şiddet olayları üzerine Türkiye'nin garantör devlet olarak Kıbrıs'a müdahalesi, dönemin ABD Başkanı Lyndon B. Johnson tarafından Başbakan İsmet İnönü'ye gönderilen bir mektupla¹¹⁷ engellenmiştir. Bunun yanında Türkiye'den kalkacak savaş uçaklarına yakıt verilmesi de ABD tarafından askıya alınmıştır. Buna bağlı olarak gençlik ve aydınlar bağımsızlık üzerine daha fazla eğilmiş, “petrolün millîleştirilmesi” ve “madenlerin millîleştirilmesi” konularında yazılan kitaplar ve broşürlerle halk bilgilendirilmeye çalışılmıştır (Feyizoğlu, 2010: 70-71). Muharrem Kılıç, Kıbrıs konusundaki gelişmelere istinaden kalabalık bir genç grubunun dönemin ABD Savunma Bakanı Yardımcısı Cyrus Vance'in Türkiye'ye gelmesini protestoya gittiğini, aralarında siyasi bir sağ-sol ayrımı olmadan “Kahrolsun Amerika, Yaşasın Kıbrıs, ya Taksim, ya ölüm” sloganları attıklarını ve bunun “tipik bir yurtseverlik tepkisi” olduğunu belirtir (*a.g.e.*, s. 159). Ruhi Koç da Türkiye'deki 68 Hareketi'ni 1965-1974 arasındaki affa kadarki dönem olarak ele aldığını belirterek, gençlik hareketlerinin 68'le değil, CHP güdümlü Kıbrıs mitingleriyle başladığını belirtir (Mater, 2012: 54).

1964 yılında büyük yankı uyandıran bir diğer konu, TMTF'nin Yön Dergisi ile birlikte yürüttüğü “Millî Petrol” kampanyasıdır. Gençlik örgütleri, ekonomik alanda yaptıkları bu ilk eylemde Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı (TPAO) ile ortak çalışmıştır. TPAO gençlik örgütlerine yabancı şirketlere Türkiye Cumhuriyeti topraklarında petrol aramak için fazladan imtiyazlar verildiğine, bu yabancı şirketlerin çıkardıkları petrolü Türkiye'ye Avrupa'dan %35 daha pahalıya sattığına, TPAO'nın Türkiye Cumhuriyeti topraklarında

¹¹⁶ Kanlı Noel: 20-21 Aralık 1963 tarihinde, Kıbrıs adasında Türk ve Rum kökenli yurttaşlar arasında çıkan olaylarda 364 Türk ve 174 Rum kökenli yurttaş hayatını kaybetmiş, pek çok insan da yaralanmıştır. Olaylar, Kıbrıs Cumhuriyeti Başkanı III. Makarios'un Kasım 1963'te anayasada Türklerin haklarını sınırlayan 13 maddelik bir değişiklik yapmak istemesi ve Türk kökenli yurttaşların bunu kabul etmemesi üzerine, Rum silahlı kuvvetlerinin Türk köylerini basmalarıyla tırmanmıştır. Olaylar üzerine adadaki Türk kökenli nüfusun yaklaşık dörtte biri farklı bölgelere yerleştirilmiştir.

¹¹⁷ Söz konusu mektup, tarih yazınında “Johnson Mektubu” olarak geçer.

toplamda yalnızca 8 kuyu açabilme izni olduğuna ve 9. kuyuya izin verilmediğine dair raporlar vermiştir. Gençler, verilen bu bilgiler doğrultusunda bir basın toplantısı düzenlemiş ancak bu toplantıya medyada yer verilmemiştir. Bunun üzerine TMTF tarafından kampanyaya destek için geceleri sokaklara konuyla ilgili sloganlar yazılmış, afişler asılmış ve kampanyaya görünürlük kazandırılmıştır. Kamuya açık alanların medya aracı olarak kullanılmasıyla beraber, sokaklarda herkes tarafından görülen bu kampanyaya medya da yer vermek zorunda kalmıştır (Karadeniz, 2015: 40-41; Kabacalı, 2007: 164). 1965 yılında Millî Petrol Kampanyası'nda, dönemin AP'li Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanı Mehmet Turgut'a karşı çok yönlü ve sert bir kampanya yürütülmüş, öğrenci örgütleri kendisine “yabancı şirketlerin avukatı” olduğu benzetmesini simgelemek için cübbe göndermiştir. Öğrenciler Batman'da petrol işçilerinin grevine katılarak destek olmuş, bu da öğrenci hareketinin işçi hareketiyle kurduğu bağın ilk halkalarından olmuştur. Daha sonra yine 1960'lı yıllarda bu bağın devamı gelmiş; Derby, Paşabahçe, Epengle grevleri, Çorumlu işçilerin Ankara-İstanbul yürüyüşünde ve daha pek çok eylemde birlikte yer almışlardır (Feyizoğlu, 2010: 41-42). Konuya popüler müzik tarafından bakıldığında, Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı çalışanları tarafından kurulmuş olan TPAO Batman Orkestrası¹¹⁸, dönemin popüler müziğinde önemli rol oynar. 1968 yılında “Meşelidir Engin de Dağlar Meşeli” halk ezgisinin düzenlemesiyle Altın Mikrofon'u kazanan TPAO Batman Orkestrası, TPAO'nun ve Millî Petrol Kampanyası'nın sesinin duyurulmasında yardımcı olmuştur.

6. Filo'yu protesto gösterileri, Türkiye'deki 68 Hareketi'ni şekillendiren etkenler arasında önemli yer tutar. Bu gösteriler ilerleyen yıllarda 6. Filo'nun tekrarlanan gelişleriyle birlikte daha da şiddetlenecek, hareketin anti-emperyalist yönünü ön plana çıkartacak ve olaylardaki ilk can kayıplarıyla Türkiye'de 68'in yönünü değiştiren olayların arasına girecektir. 1965 yılındaki 6. Filo'yu protesto gösterileri, 1946 yılından beri¹¹⁹ doğrudan

¹¹⁸ TPAO Batman Orkestrası ile ilgili ayrıntılı bir belgesel için bkz. Aydaç, Metin (yön.) “*Kara Altından Altın Mikrofonu*”. 2009.

¹¹⁹ 5 Nisan 1946 tarihinde Missouri Zırhlısı ve ona eşlik eden Providence Zırhlısı, Washington'da hayatını kaybeden Türkiye Büyükelçisi Münir Ertegün'ün cenazesini İstanbul'a getirmiştir. Bu dönemde de, tıpkı 1960'lı yıllarda olduğu gibi genelevler beyaza boyanmış, zırhlı geminin adına ‘Missouri’ sigarası çıkartılmış ve gazetelerde ABD-Türkiye dostluğu üzerine yazılar yayınlanmıştır. Soğuk Savaş dönemindeki bu gelişme Türkiye'nin Marshall Planı'nı kabul etmesinin öncü olaylarından birisi olarak görülür. (Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/abd-zirhlisinin-tarihi-ziyareti-6181493> . Erişim tarihi: 19 Ekim 2020).

ABD’yi protesto eden ilk gösteri olmuştur (Feyizoğlu, 2010: 52-53). 1967 yılının Haziran ayında 6. Filo tekrar İstanbul’a gelmiştir. ABD’nin, İsmet İnönü’nün başkanlığı sırasında Kıbrıs’ı bombalamasına karşılık gösterdiği tepkinin de etkisiyle, 24 Haziran 1967 tarihinde düzenlenen 6. Filo’yu protesto mitinginde Beyazıt’tan Taksim’e binlerce insan yürümüştür (Karadeniz, 2015: 53). Ekim 1967’de ise 6. Filo yeniden İstanbul’a gelmiş, ancak protestolar dolayısıyla askerler karaya çıkmamıştır (Mater, 2012: 293).

1968 yılında ABD karşıtı protestolar hem politik müdahaleler hem de dünyadaki dalganın etkisiyle artarak devam etmiş, 10 Şubat 1968 tarihinde Ankara Zafer Meydanı’nda ABD bayrağı yakılmıştır (Karadeniz, 2015: 123). 14-19 Mayıs 1968 tarihinde 17 öğrenci birliği ve gençlik örgütü toplanarak “NATO’ya Hayır” haftası düzenlemiş; afişler asılmış, bildiriler dağıtılmış ve NATO karşıtı eylemler düzenlenmiştir (Kabacalı, 2007: 177). Bu eylemler kapsamında öğrenciler tarafından fabrika ve tarım işçilerinin katıldığı, devrimci türkülerin söylendiği ve folklor oyunlarının oynandığı bir eğlence gecesi düzenlenmiştir (Karadeniz, 2015: 63). Eylemler esnasında halka dağıtılan NATO karşıtı bildiride dikkat çekici bir nokta, öğrenci derneklerinin yanı sıra Halk Ozanları Derneği imzasının da bulunmasıdır¹²⁰. Özellikle 68 Hareketi’nde olmak üzere; Türkiye’de sol eylemlerde halk ozanları ve aşıklar sıklıkla yer almıştır. Halk ozanları ve aşıklar eylemlerde şiirler okuyup türküler söyleyerek topluluğu dinamik ve bir arada tutmanın yanı sıra, meydana gelen olaylarla ilgili şiirler yazmakta, marşlar bestelemekte ve eylemlerin ve toplumsal hafızada yer etmelerine imkân tanıyan kültürel çıktılar üretmişlerdir.

Türkiye’nin 68 Hareketi’nde önemli yer tutan üniversite işgalleri, 1968 yılının Haziran ayında “Sağ yok, Sol yok, boykot var” sloganıyla başlamıştır. Devrimci Hukukçular Derneği’nden Deniz Gezmiş, yanında Enver Nalbant, Bozkurt Nuhoglu, Cavit Kavak ve arkadaşlarıyla birlikte İstanbul Üniversitesi işgalini 12 Haziran’da başlatırlar; işgalde kitleleri dinamik tutmak adına marşlar söylenip tempo tutulur. “Ne sağ, ne sol... Boykot var” sloganı her yere yazılır, işgal komitesinin ilk talepleri “üniversitede gerekli reformların yapılması, hoca-öğrenci ilişkilerinin düzenlenmesi” gibi siyasi olmayan, genel konulardır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde 10 Haziran; Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi’nde 12 Haziran; İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlı fakülte

¹²⁰ Bildiri için bkz. (Feyizoğlu, 2010: 70).

ve yüksekokullarda 13 Haziran; Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Gazi Eğitim Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi, Sağlık İdaresi Yüksek Okulu, İzmir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nde 14 Haziran; Ege Üniversitesi Fen Fakültesi'nde 15 Haziran; İstanbul Florence Nightingale Yüksek Hemşirelik Okulu'nda 16 Haziran; Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde 17 Haziran tarihlerinde; ve aynı hafta içinde Eskişehir ve Ankara Kız Olgunlaşma Enstitüleri'nde boykot ve işgaller başlamıştır (Kabacalı, 2007: 186-188).

1968 İstanbul Üniversitesi işgali basında geniş biçimde yer bulur. “İlkokuldan üniversiteye dek eğitimde devrim” işgalin ilk sloganlarından (Karadeniz, 2015: 80). Bildirilerde mevcut eğitim sisteminin burjuva bir eğitim düzeni olduğu; öğrencilerin ilkokuldan üniversite sonuna dek şartlandırılarak kapitalist düzen için bir robot ve bir üretim aracı olarak yetiştirildiği; öğretim kurumlarında ülke gerçekleriyle bağdaşmayan bilgiler okutulduğu ve fakir halk çocuklarının okuma olanağının olmadığı maddeleri göze çarpar. Bildirilerde bunların düzeltilmesi için bir devrimin gerekliliği vurgulanırken; eğitimdeki amacın ülke sorunlarına çözüm getirecek şekilde tespit edilmesi gerektiği; mezunların mesleğini halk yararına kullanacak bilinçte ve devrimci nitelikte yetiştirilmesi gerektiği; ticari amaçla kurulan ve “patronların sömürme aracı olan” tüm özel okulların devletleştirilmesi gerektiği maddeleri göze çarpar. Yine bildirilerde öğretimde ana unsurun öğrenci olduğu, bu sebeple öğrencilerin eğitimde söz sahibi olması gerektiği vurgulanır¹²¹. İşgalin yayıldığı diğer yüksekokul ve üniversitelerdeki bildirilerin en önemli ortak noktası, öğrencilerin üniversite yönetiminde söz sahibi olma isteğidir (Karadeniz, 2015: 86). Dünyada 1950’li yıllardan itibaren kendilerine ait bir kültüre ve alanlara sahip olan gençlerin bağımsızlaşma ve hak arayışı dalgası, 68 döneminde Türkiye’de de ses getirmiştir. Üniversitelerde, özellikle siyasi baskıcı tutuma ve dezavantajlı grupların eşitlik kazanmasına dair hak arayışındaki gençler üniversite yönetiminde söz sahibi olarak, yönetmeliklerin yeniden düzenlenmesini istemektedirler. Türkiye’deki üniversite gençliği bu bağlamda gelişmiş Batı ülkelerindeki gençlikten daha farklıdır; zira “okumuş” azınlığın içinde oldukları için halk tarafından özel saygı görürler. Bununla beraber gelişmiş Batılı ülkelerdeki gençliğin hak mücadeleleri daha bireysel

¹²¹ (Kaynak: 15 Haziran 1968 tarihli İTÜ Teknik Birimler Bildirisi, 21 Haziran 1968 tarihli İTÜ İşgal Konseyi Basın Bildirisi. Aktaran Karadeniz, 2015: 80-81).

bağlamda özgürleşmeyle ilintili iken, Türkiye’deki gençliğin hak mücadeleleri toplumsal bağlama odaklanır. Karadeniz (2015: 75), başlarda “üniversitelerde reform” olan hareket sloganının, 1968-1969 döneminde “üniversitelerde devrim”e dönüştüğünü belirtir. Dönemin başbakanı İsmet İnönü hükümetin üniversite işgallerine müdahalesini önlemek amacıyla “Bunlar masum talebe hareketleridir, hükümet şiddet kullanmasın” sözlerini sarfetmiş ve olayların büyümesini önlemek istemiştir. Ancak üniversiteyi işgal eden öğrencilerin talepleri arasına “Demokratik üniversite” ve anti-Amerikanizm de girince durum farklılaşarak, hareket siyasi çizginin içine girmiştir (Feyizoğlu, 2010: 66).

1968 yılının Haziran ayındaki üniversite işgalleri henüz tazeyken, 15 Temmuz 1968 tarihinde 6. Filo’nun yeniden İstanbul’a gelmesiyle protestolar sertleşmiştir. Sokaklara “6. Filo defol” yazılı etiketler yapıştırılmış; protesto eylemlerinde Atatürk’ün Kurtuluş Savaşı’nda sarfettiği “Geldikleri gibi giderler” sözünün yanı sıra “Millî ordu”, “Ordu gençlik el ele”, “Bağımsız Türkiye” sloganları öne çıkmıştır. Gençler, sokaklarda işgal ordusu olarak gördükleri ABD’li askerlerin keplerini alıp üstlerine boya atmış, kimisini dövüp denize atmışlardır. Çatışmalar giderek büyümüş, 17 Temmuz sabaha karşı İTÜ Gümüşsuyu yurdu polis tarafından basılmış, öğrencilerden Vedat Demircioğlu pencereden aşağı atılarak hayatını kaybetmiştir. 68 Hareketi’nde olaylar esnasında hayatını kaybeden ilk kişi olan Vedat Demircioğlu, hareketin ilerleyen zamanlarında “devrim şehidi” imgesine dönüşerek 6. Filo’ya karşı hareketin simgelerinden birisi haline gelir (Karadeniz, 2015: 121-123; Mater, 2009: 65-66). 68 Hareketi’ni aktif olarak destekleyen sanatçı Ruhi Su, 1977 yılında Vedat Demircioğlu anısına yazıp bestelediği “Bir Sabah Uykusunda” adlı parçayı yayınlamış, bu marş eylemlerde sıklıkla söylenmiştir.

16 Şubat 1969’da Türkiye tarihine “Kanlı Pazar” olarak geçen olaylar vuku bulmuştur. Temmuz 1968’in ardından yeniden İstanbul’a gelen 6. Filo, üniversitelerin de açık olması ve öğrencilerin İstanbul’da bulunmasıyla oldukça kalabalık bir protestoyla karşılanmıştır. 6. Filo’nun gelişinden birkaç gün öncesinden itibaren aşırı sağcı gazetelerde kışkırtıcı başlıklarla protestoculara karşı yazılar yer almaya başlamıştır¹²². Öğrenciler, işçi

¹²² Söz konusu gazete haberleriyle ilgili bir derleme için bkz. Bianet, 16 Şubat 2013 tarihli haber: <http://bianet.org/biamag/genclik/144384-kanli-pazardan-once-gazeteler?from=bulten> . (Erişim tarihi: 12 Ekim 2020).

sendikaları, meslek kuruluşları ve sosyalistlerin dahil olduğu 76 farklı örgüt tarafından düzenlenen, tarihin en büyük anti-emperyalist protesto eyleminde yaklaşık 30bin kişi Beyazıt'tan Taksim'e yürümüştür. Taksim Meydanı'nda aşırı sağcı bir kalabalık; protestoculara taş, sopa ve kesici aletlerle saldırmış ve yüksek binalardan kalabalığa ateş açılmıştır. Olaylar esnasında TİP üyesi iki eylemci hayatını kaybetmiş, yüzlerce kişi yaralanmıştır. Olayların ardından 6. Filo 1970 yılı Mart ayındaki ziyaretini iptal etmiştir (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi Cilt 7, 1988: 2105-2106; Mater, 2012: 293).

30 Ekim – 10 Kasım 1968 tarihleri arasında Türkiye Millî Gençlik Teşkilatı (TMGT), Devrimci Öğrenci Birliği (DÖB), ODTÜ Öğrenci Birliği ve Ankara Üniversitesi Talebe Birliği tarafından Samsun'dan Ankara'ya “Tam Bağımsız Türkiye İçin Mustafa Kemal Yürüyüşü” düzenlenmiştir. Bu yürüyüşte “2. Kuvâ-yi Milliye” ve “2. Kurtuluş Savaşı” söylemleri açıkça görülür. Kazım Kolcuoğlu, bu yürüyüşte sivil polislerin araya girerek provokasyon amaçlı kızıl bayrak açtıklarını ve yürüyüşün basına “komünizm yürüyüşü” olarak yansıtmak istediklerini, ancak yürüyüşçülerin olaya müdahale ettiklerini anlatır. Ankara'ya geldiklerinde büyük bir kalabalıkla karşılanan yürüyüşçülerin ilk planında Anıtkabir'e gitmek vardır, ancak İsmet İnönü'nün de saldırı olabileceği uyarısıyla yürüyüş Ankara Mamak'ta bitirilmiştir (Feyizoğlu, 2010: 73).

1968 yılında, savaş esnasında Vietnam'da Ulusal Güvenlik Danışmanı olarak görev almış ve “pasifikasyon uzmanı” olarak tanınan Robert W. Komer, ABD'nin Türkiye Büyükelçisi olarak tayin edilmiştir. Türkiye'ye o tarihlerde yeni atanan Komer, 6 Ocak 1969 tarihinde rektör Prof. Dr. Kemal Kurdaş'ın davetiyle ODTÜ'ye gelmiştir. Bu ziyaret öğrenciler tarafından protestolarla karşılanmış, elçilik arabası öğrenciler tarafından ters çevrilerek yakılmıştır (Karadeniz, 2015: 201-202; Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi Cilt 7, 1988: 2100). Bu olayın ardından ilgili öğrencilere soruşturma açılmış, protestolar büyüyünce ABD hükümeti Komer'i Türkiye'deki görevinden geri çekmiştir. Soruşturmalara birlikte üniversitede rektörlüğe karşı protestolar yoğunlaşmış ve Rektör Kurdaş'ın hem öğrencilerle hem de İçişleri Bakanlığı'yla arası bozulmuştur. Bu olayların sonucunda, 1970-1971 yılları arasında Prof. Dr. Erdal İnönü ODTÜ rektörü olmuştur (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi Cilt 7, 1988: 2204).

Tüm bunlar Türkiye’de 68 Hareketi’nin öne çıkan olayları olmakla beraber, farklı şehirlerde de hareketin ideolojisi doğrultusunda çeşitli çapta eylemler ve protestolar gerçekleşmiştir. Bu olaylar, dönemin ve sonrasında kültürel çıktılarına da yansiyarak toplumsal hafızada önemli yer edinmiştir.



4. BÖLÜM: 68 HAREKETİ'NİN 1961-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİĞE ETKİLERİ

68 Hareketi, dünyada olduğu gibi Türkiye'nin de popüler müziğine etki etmiştir. Bu etkinin popüler müzik bağlamında retorik yansıması Türkiye'deki hareketin öne çıkan söylemleriyle paralel biçimde şekillenmiştir. Türkiye'de sol kanatta konumlanan pek çok müzisyen kimi zaman muhalif bir tavırla halkı başkaldırıya çağırırken, kimi zaman aydınlanmacı biçimde halka bilgi verir. Bunların yanında, halka ulusalcı bir yaklaşımla birlik olma çağrısı yapmak da çoğu parçanın ortak özelliğidir.

Mattern (1998: 33-37), politik içerikli popüler şarkıları muhalif, müzakereci ve pragmatik¹²³ olmak üzere 3 kategoriye ayırır. Yazara göre muhalif modelde; bastırılmış bir topluluğu temsil eden müzisyenler, şarkılarında topluluğun bastırılma ve sömürülmesini açığa çıkartarak destek ve sempati kazanmayı amaçlar. İhtiyatlı modelde topluluğun bireyleri müziği, kimliklerini ve değerlerini ortaya çıkarmak veya farklı topluluklar arasında bağ ve ortaklık kurmak amacıyla kullanır. Pragmatik modelde ise müzik, ortak bir politik görüş üzerinden bir topluluğun bireylerinin ortak dertlerini tanımlama ve açığa çıkarma yahut farklı toplulukların dertlerini bir platformda toplayarak birlikte hareket etme amacıyla kullanılır (Mattern 1998: 35-37, aktaran Jackson 2009: 85). Ancak bu sınıflandırmalar, yalnızca lirik içerik ele alınarak yapılmamalıdır. Böylesi bir sınıflandırma yapılırken lirik içeriğin yanı sıra; melodik özellikler, parçanın müzikal yapısı, enstrümanların kullanım biçimleri, tavır, görsel imgeler gibi yapısal ve retorik özelliklerin de göz önünde bulundurulması elzemdir.

Bu doğrultuda Türkiye'de 1961-1980 yılları arasındaki politik içerikli popüler müzikal parçalar, çoğunlukla Mattern'in (1998: 33-37) tanımladığı pragmatik modelde şekillenmiştir. Türkiye'deki 68 Hareketi ve 1970'li yıllarda süregelen siyasi çatışmalar için bir dönüm noktası olan 1971 muhtırası ve 1972'de hareketin önderlerinden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idam edilmesinin ardından, popüler müzikte politik kaygılar daha görünür hale gelmiştir. Dönemin popüler müziğindeki bu politik

¹²³ İng. orijinali: confrontational, deliberative, pragmatic. Çeviri: Işık Dursun.

pragmatizm, çoğunlukla siyasi görüşlerini açıkça ifade eden belirli isimlerin etrafında toplanmış ve şekillenmiştir. Dönem aşıklarının politik parçalarına bakıldığında ise, geleneğin geçmişten beri süregelen doğrudan muhalif yapısı, Mattern'in (1998: 33-37) muhalif politik şarkılar sınıflandırmasına denk düşer. Anadolu pop ve Anadolu rock icra eden kimi müzisyenler, aşıkların parçalarının yeniden yorumlayarak muhalif müzikal parçaların da de dönemin popüler müziğinde yer almasını sağlamışlardır.

1961-1980 yılları arasında politik müzikler sol siyasi görüş ekseninde şekillenmiştir. Bu dönemde politik sağda yer alan müzisyenler ve dinleyiciler arasında türküler, Türk Sanat Müziği ve arabesk müzik oldukça popülerdir. Küpçük (2021: 231) bu durumun en önemli sebebi olarak 1970'lerde politik Türk milliyetçiliğini temsil eden MHP'nin oy aldığı kitlenin hemen hemen tamamının taşra merkezli bir mekânda ve dolayısı ile kültürde bulunmasını gösterir. Dönem içinde sağ kanatta konumlanan tanınmış müzisyenlerden İlham Gencer ve Mürüvvet Kekilli'nin yanı sıra Eyüp Uyanıkoğlu, Güven Yapar, Ertan Anapa, Funda Anapa ve Filiz Gür'ün müzikal parçalarında, medyadaki söylemlerinin aksine doğrudan siyasi mesajlara rastlanmaz¹²⁴. Nitekim Türkiye'de politik sağ görüşün müzikal parçalardaki doğrudan yansıması 1990'lı yıllara dek görünür hale gelmemiştir.

Sol kanattaki siyasi söylemlerin popüler müzikte en çok vücut bulduğu Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ise; icracılarının büyük şehirlerden geldiği, pek çoğunun İstanbul'da yabancı dilde eğitim veren kolejlerden çıkan ve müzik hayatına Batılı pop ve rock parçalarıyla başlayan, kentli müzik türleridir. Bu türlerde icracıların yanı sıra dinleyici kitlenin de global rock müziğe aşina olduğu görülür. Dönemin popüler kültür ve magazin ağırlıklı haftalık dergisi Hey!'de Türkiye'nin yanı sıra dünya müzik listeleri, yeni çıkan albüm haberleri ve şarkı sözlerine de yer verilmektedir. Bu da, amatör olarak da olsa Batılı müzik icra edenlerin sayısının çokluğuna işaret eder.

¹²⁴ İlham Gencer'in 1967 yılında Alparslan Türkeş için bestelediği "Bozkurtların Türküsü", buna istisna olmakla birlikte bu yıllarda ülkücü müzik geleneği sürdürülebilir olmamıştır. Küpçük (2021: 234), bu durumun temel gerekçesinin "MHP'nin 1970'lerde muhatap olduğu sosyolojik katmanın ağırlıklı biçimde taşralı kimliğiyle ilgili" olduğunu belirtir. Ona göre "taşra merkezli dünya algısı ve bu dünyanın estetik sınırlarıyla çevrelenmiş müzik ihtiyacı doğal olarak türkü formu üzerinden açıklanmaya müsaittir". Bunun neticesinde, kentli kültürden gelen İlham Gencer'in caz ve pop ağırlıklı Batılı müzikal tarzından ziyade, ülkücü taban içindeki müzikal pratiğin Ozan Arif gibi halk ozanlarıyla, geleneksel türkü formunda ilerlediğini belirtir.

Bunun yanında, 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte 1980’li yıllarda politik müzik üzerinde uygulanan yasaklar Türkiye’de politik müziğin duraklama dönemine girmesine yol açmıştır. 1990’lı yıllar ve sonrasında siyasal İslam’ın yükselmesi ve Kürt meselesine bağlı silahlanmanın şiddetlenmesiyle birlikte etnik milliyetçiliğin daha görünür hale gelmesi, sol kanattaki politik müzik bolluğuna karşılık sağ kanattan İslami ve milliyetçi görüşleri ön plana çıkartan müzikal parçaların da artması sonucunu doğurmuştur.

Dünya genelinde bakıldığında ise 1960’lı ve 1970’li yıllarda, müzik endüstrisine yön veren ABD’nin muhalif, politik sol müziklerinde Vietnam Savaşı karşıtlığı, ırkçılığa son verilmesi, kadın hareketi ve *hippie* akımını destekleyen *Çiçek Gücü*¹²⁵ gibi mottolar öne çıkar (Jackson 2009: 95). Yine ABD’de yaşam tarzının özgürleşmesi, liberalleşme, geleneklerden kopma, kendi yolundan gitme, cinsellik ve psikedelik madde kullanımıyla ilgili mesajlar oldukça yaygınken¹²⁶, hareketin Türkiye’deki izdüşümünde bu söylemlere rastlanmaz. Bunun sebebi, daha önce ele alındığı üzere Türkiye’deki gençlik hareketinde bunlardan daha farklı kaygıların ön plana çıkmasıdır.

Batı’da bu hareketler başta popülizme karşıt bir duruş olarak başlamışken, bir süre sonra popüler kültür endüstrisi de bu hareketlerden yararlanmaya başlamıştır. Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de bu dönemde hem politize olmuş müzisyenlere hem de popülerlik kaygısı güderek müziklerine hareketin mesajlarını iliştiren ve/veya harekete dair görsel imgeleri moda akımı çerçevesinde kullanan müzisyenlere rastlanır. Bununla birlikte hareketin kimi söylemleri ve imgeleri evcilleştirilerek popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Türkiye’de aynı yılların global popüler müziğinden etkilenen örneklerle bakıldığında ise, dönemin Batılı trendlerinin -kim zaman yüzeyde kalan- bir izdüşümüne rastlanır.

Türkiye’de Anadolu pop ve Anadolu rock akımları Batı’nın starlarından etkilenmiş, tıpkı müziklerinde olduğu gibi dış görünümünde de Batılı gençlik kültürünü Anadolu’nun yerel öğeleriyle birleştirerek yeniden yorumlamıştır. Anadolu’nun 19. yüzyıldan beri

¹²⁵ Çiçek gücü (İng. *flower power*), 1960’lı yıllarda özellikle ABD’li hippie’lerin Vietnam Savaşı’na karşı pasif ve barışçıl direnişini simgeleyen terimdir.

¹²⁶ Psikedelik (İng. *psychedelic*) madde kullanımı, aynı dönemde başlı başına bir sanat akımı haline gelen *psychedelia*’ya, buna bağlı olarak da *psychedelic rock* müzik türünün doğmasına vesile olmuştur.

süregelen müzikte Batılılaşma yolculuğu (Alimdar, 2016: 5), dönemin Anadolu pop ve Anadolu rock müzisyenlerinin etkisiyle gençlik kültürlerine de etki etmiştir. Elbette Anadolu pop ve Anadolu rock türlerindeki kültürel Batılılaşmanın temelinde erken Cumhuriyet döneminden beri süregelen Doğu-Batı sentezi ideolojisi yatmaktadır. Bu bağlamda Anadolu pop ve Anadolu rock türleri, yüzünü aydınlanmacı bir düşünce yapısıyla Batı'nın gelişmiş ülkelerindeki trendlere dönerken, köklerini Anadolu halk müziğinde temellendirerek ulus devletin millî değerlerinden uzak kalmaz.

Handelman (2007), bir devletin varlığının iki ana odağa bağlı olduğunu hatırlatır. Ona göre bunlardan ilki, siyaseti yönlendiren bürokratik altyapılar ve çoğunlukla organize dinlerdir. İkincisi ise duygusal enerjiyi devlet yapılarına odaklayarak, millî olana bireysel ve kitlesel bağlılığı harekete geçirmektir. Bürokrasi, gruplandırma ve milliyetçilik gibi sınıflandırma sistemlerinin tutkuyla canlanmasını sağlayan duyguları oluşturur. Milliyetçilik, millî olana ve beraberinde gelenlere karşı beslenen duygulardır ve bireylerin devletlere olan duygusal bağlılığını sağlar (Handelman, 2007). Duygusal deneyim, millî kimlik kurulumunda önemli rol oynar. Homojen olmayan toplumlarda devletin sürekliliği için oluşturulan birlik ve bütünlük, millî duyguların düzenli olarak oluşturulması ve tekrarlanması ile gerçekleştirilir. Bu duygular ortak tarih ve kültür, aidiyet hissi, arkaik mitler, din, semboller, biyopolitika ve kimlik gibi öğelerle oluşturulur. Eagleton (2005: 36), milliyetçiliğin, ilkel bağları modern hayata uyarlamaya çalıştığını belirtir. Bu doğrultuda kültür, bir toplumu tek bir kitleye çevirmek için olmazsa olmaz bir araçtır.

Halk müziği, nesilden nesile oral yolla aktarılır, aktarımlar esnasında organik biçimde değişim gösterebilir, toplumu yansıtır. Halk müziği toplumsal belleğin bir parçasıdır. Randall (2005: 48), folklor ve folklorik olarak sınıflandırılan müzik ve dansların, özellikle yerel ve millî kimlikleri tanıtmak, güçlendirmek ve turizm amaçlı kullanıldığına değinir ve bu anlayışla 'folklor'ün bir tür güç tekniği veya "*eylemdeki güç*"¹²⁷ (Foucault 1982: 219) olduğunu vurgular. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'da halk müziği müzikal eğitimin yanı sıra millî bir kimliğin oluşturulmasında da önemli rol oynar (Sweers, 2005: 68). Folklörün politik bir araç olarak kullanımı, farklı alanlardan pek çok

¹²⁷ İng. *power in action*.

araştırmacı tarafından incelenmiştir¹²⁸. Bu araştırmalar, hükümetler ve kurumların folklörü destekleyerek ve kimi zaman manipüle ederek, kimlik inşa etme, birlik olma, milliyetçilik gibi amaçlarla ilinti kurduğunu, bu ilintinin özünde kontrol ve güç ilişkileriyle bağlantılı olduğunu belirtir (Randall, 2005: 52). Yazar burada, Willian Rowe ve Victor Schelling'in Latin Amerika üzerine yaptığı araştırmada özellikle kırsal popülasyonu modernist bir devlete entegre etme ve kapitalist bir ekonominin gelişimine katkıda bulunmak için, kültürel eylemlerin folklör olarak adlandırıldığını örnekler (Rowe ve Schelling, 1991: 5, aktaran Randall, 2005: 52). Almanya'da 19. yüzyıl ortalarından itibaren devlet destekli müzikle ilgili oluşumlar var olmuştur. Şarkı söylemekten ziyade milliyetçi görüşün ön plana çıktığı bu oluşumlarda, I. Dünya Savaşı'nda askerlere dair pek çok şarkı yazılmıştır¹²⁹. İngiltere'de de buna benzer müzikal oluşumlar olduğu görülür (Sweers, 2005: 58-69). Bunun yanında 1990'lı yıllarda, Sırbistan'da savaş sonrası yeni halk ezgileri bestelenmiş, bu ezgilerle daha önceleri kendilerini Yugoslavya üzerinden tanımlayan kitleye yeni bir Sırp millî kimliği kazandırmak amaçlanmıştır. "Turbofolk" adı verilen bu türde müzikal kaliteden ziyade eğlence ve şov daha ön plana çıkar. Bu türün, çalışan beyaz yakalılarından orta alt sınıfa, bunun yanı sıra sınıf atlamak isteyen kırsal kesime geniş bir dinleyici kitlesi üzerinde etkisi olmuştur (Jovanović, 2005: 134). Devrim sonrası Meksika'da yerel danslar ve müzikler devlet destekli araştırmacılar tarafından derlenerek, folklör olarak sunulmuştur (Randall, 2005: 52). Meksika devrimi sonrasında folklör ayrıştırılarak popüler kültürden ayrı bir şekilde konumlanırken, Türkiye'de popüler kültürün içine katılmıştır. Tarihte farklı dönemlerde ve farklı yerelerde, devletin güç ilişkileri kurmak adına yerele özgü olanı toplayarak derlediği ve yeniden düzenleyerek halka sunduğu görülür. Türkiye'de, Cumhuriyetin ilk yıllarında ön plana çıkartılan "köklere dönüş" eğilimiyle birlikte, modernleşme ve kültürlerarası bir

¹²⁸ Harker 1985, Blacking 1987, Feld 1988, Mendoza 1998, Mendoza-Walker 1994, Poole 1990, Garcia Canclini 1993 bu araştırmalara örnek olarak verilmiştir (Randall, 2005: 52).

¹²⁹ Müziğin devlet tarafından propaganda amaçlı kullanılmasına bir örnek de Almanya'da Nazi döneminde ön plana çıkartılan bir tür olan *Volksmusik*'tir. "Halkın müziği" olarak tercüme edebileceğimiz *Volksmusik*, 1933-1945 yılları arasında Nazilerin propaganda amaçlı kullanımında geniş yer bulmuştur. Buna örnek olarak, gücün kaynağını kiliseden ziyade hükümete yönlendirmek adına bir İsviçre Noel şarkısında kiliseyi yücelten ve güçlendiren sözler nötrleştirilmiştir. (Sweers, 2005: 66). Almanya'da Nazi rejimi esnasında müzik, kitleleri kontrol altına almak için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde, müzik eğitimi ve korolar insanları kontrol altına almak ve disiplini sağlamak için bir araç olarak kullanılmıştır. Halk müziği yeniden derlenerek, milliyetçi görüşü pekiştirmek adına için dini öğeler silinmiş, devletin resmî ideolojisini yansıtır biçimde *Volksmusik* adı altında toplanmıştır (a.g.e., s. 71). II. Dünya Savaşı ve Nazi rejiminin sona ermesiyle birlikte, halkın büyük bir kısmı *Volksmusik*'i kendine ait kabul etmeyerek reddetmiştir (a.g.e., s. 66).

köprü kurmak adına geliştirilen Doğu-Batı sentezi fikri öne çıkar. Yine Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu doğrultuda ulusal bir edebiyat ve sanat akımı oluşturulması da amaçlanmıştır.

Türkiye'deki 68 Hareketi'nin siyasi söylemleri, elbette ki kültürel bir artifakt olan popüler müzikte de yansımalarını bulmuştur. Dönem müzisyenleri, müziklerini bir iletişim aracı olarak kullanarak dönemin siyasi söylemlerini kitlelere yansıtmış ve bu söylemleri, siyasi arenanın dışında da yeniden üretmişlerdir. İletişim aracı olarak müzik, daha önce de belirtildiği üzere kitleler ve bireyler üzerinde güçlü bir duygusal bir etkiye sahiptir. Aynı zamanda gençlik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan popüler müzik, bu kitleye mesajların iletilmesi için etkili bir yöntemdir. Türkiye'nin 1961-1980 yılları arasındaki gençlik hareketinde popüler müzik, mesajların kitlelere iletilmesi ve söylemlerin yeniden üretilmesi için bir araç olmuştur. Ele alınan yıllarda popüler müziğe yansıyan siyasi söylemler, Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ekseninde toplanmıştır. Bunun yanında aşıklar geleneğinde yüzyıllardan beri süregelen başkaldırı söylemleri, Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ekseninde yeniden yorumlanarak popüler kültüre dahil edilmiş ve daha geniş kitlelere iletilmiştir.

Türkiye'de 1960'lı yıllar ve öncesinde global müzik endüstrisinin etkisiyle şekillenen Türkçe sözlü popüler müzik; tango, caz, kanto, hafif Batı müziği ve aranjmanlar etrafında oldukça kentli ve üst sınıfa ait bir çehreye sahiptir. Bunların yanında kırsal kesim ve kentle kırsal arasında sıkışmış bir kültüre ev sahipliği yapan gecekondu mahallerinde, halk müziğinin yanında arabesk oldukça revaçtadır. Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ise, Anadolu'nun ve Batı'nın, kırsalın ve kentin bir sentezini yaparak bu kültürleri ortak bir paydada buluşturur.

Anadolu pop ve hemen ardından evrilen Anadolu rock türleri, isimlerinden de anlaşılacağı üzere global müzik endüstrisinden etkilenmenin yanı sıra Anadolu'ya ait yöresel özellikler içeren müzik türleridir. Anadolu pop türünün ilk temsilcilerinden olan Moğollar grubu kurucularından Aziz Azmet, bu türü "Anadolu'nun zengin folklor motifleri ile Batı müziğinin gelişmiş tekniğini" birleştiren "yeni bir tarz" olarak tanımlar (Erkal, 2014: 98). Anadolu popun çıkış noktası, Kemalist bir ideolojiyle Cumhuriyet'in

ilk yıllarındaki Musiki inkılabının Batılı sentez fikrine oldukça yakındır. Türün icracıları ve dinleyicileri çoğunlukla kentli, üniversiteli ve genç bir kitleden oluşmuştur. Erken Cumhuriyet döneminden itibaren “Cumhuriyet’in geleceği” olarak nitelendirilen ve kendilerini gelişim ve ilerlemeye adanmış yüksek öğrenimli genç kitleler, ilköğrenim yıllarından itibaren zihinlerine kazınmış Gençlik Marşı’nın yankılarıyla müzik alanında da ilerlemeci bir eğilim içerisindeydiler. 1960’lı yıllarda önce tanınmış Batılı rock müzik parçalarını yeniden yorumlayan, ardından bu türde kendi bestelerini icra eden pek çok müzisyen, 1970’li yıllarda Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin yükselmesiyle birlikte bu alanda üretim yapmaya başlamışlardır¹³⁰. 1970’li yıllarda yükselen popüler müzikteki bu köklere dönüş, popüler kültürdeki yansımalarını da beraberinde getirir. Barış Manço gibi kimi müzisyenlerin söylemlerinde köklere dönüş belirgin biçimde öne çıkarken, kimi müzisyenler politik bir kaygı gütmeyen Anadolu pop ve Anadolu rock türlerine oluşan taleple birlikte bu türü icra etmeye devam eder. Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ana akım medyanın da etkisiyle popüler hale gelir, zira bu türlerin yaygınlaşmasında önemli etmenlerden birisi de Altın mikrofon Şarkı yarışmasıdır. Dönemin yüksek tirajlı gazetelerinden Hürriyet Gazetesi’nin düzenlediği Altın Mikrofon Şarkı Yarışması, yarışmanın amacını “Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanan ve yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek” şeklinde tanımlamıştır (Erkal, 2014: 84). Türkiye’de pek çok il ve kasabada konserler düzenleyen bu gezici yarışma, türün halk içinde yayılmasına da vesile olmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde musiki inkılabı esnasında da benzer bir yaklaşım, klasik Batı müziği ve operaları yaygınlaştırmak amacıyla Halkevleri tarafından kent ve kasabalarda konserler verilmesiyle vuku bulur (Balkılıç, 2015: 79; Akkaş, 2015: 111). Ancak Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin klasik Batı müziğinden daha fazla yaygınlaşmasının nedeni Anadolu toplumunun kulağına aşina melodilerinin yanında, doğaları gereği Anadolu’ya has hikâyeler barındırmalarıdır. Yüzyıllardır süregelen kimi hikâyeleri, sözleri, gelenekleri lirik anlamda barındıran, bunun yanında Anadolu’ya ait melodik motiflerle dinleyiciyi yakalayan bu tür; Batılı enstrümanlar kullanılarak vuku bulan icrasında Batılılaşmacı biçimde aydınlanmacı anlayışı yansıtır. Erken Cumhuriyet

¹³⁰ 1960’lı yıllarda Batılı rock müzik parçalarının yorumları ve aranjeleri ile başlayan, 1970’li yıllarda Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinde müzik icra eden müzisyenlere örnek olarak dönemin popüler isimlerinden Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray, Fikret Kızılok örnek verilebilir.

Dönemi'nin Kemalist ideolojisiyle uyum içindeki bu gelişme, Türkiye'deki 68 Hareketi'nin söylemleriyle de paraleldir.

Anadolu'nun aşık geleneğinde eleştiri ve başkaldırıyı konu alan “taşlama”, Divan edebiyatında ise “hiciv” türleri yüzyıllar boyunca var olmuştur. Popüler müzikte ise bu söylemlerin yer alması 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren 68 Hareketi'yle beraber daha belirgin hale gelmiştir. 1970'li yıllarda siyasi çatışmaların yükselmesiyle beraber, popüler müzikteki siyasi söylem de daha belirgin hale gelir. Siyasi söylem şarkı sözlerinde görülebileceği gibi, kimi zaman plak kartonetlerinde de yer alır. Kartonetlerde yer alan retorikğin lirik retorikğin yanı sıra, görsel retorik de bu yıllarda ön plana çıkar. Daha önceki yıllarda çoğunlukla sanatçının yıldız kimliğini yansıtan popülist fotoğraflar, 1970'li yıllarda sanatçının siyasi duruşunu da yansıtan görsellere evrilmiştir.

1961-1980 yılları arasındaki popüler müzikte siyasi söylemler incelendiğinde, bunların dönemin sol hareketini de şekillendiren Türkiye'deki 68 Hareketi'nin söylemleriyle paralel belirli temalar etrafında şekillendiği görülür. Öyle ki, bu temalar üzerinden dönemin sol hareketinin bir okumasını yapmak da mümkündür. Siyasi söylemlerin çoğunluğu parçalarda yapısal olarak lirik özelliklerde yer almış, bunun yanında kimi plak kartonetlerinde de siyasi söylem ve görsel imgelere rastlanmıştır. Bu bölümde bu söylem ve imgeler, dünyada ve Türkiye'deki 68 Hareketi'yle paralel olarak;

- 1) Sınıf Meseleleri, Ekonomi, Yoksulluk ve Yoksunluk
- 2) Başkaldırı, Umut ve Devrimi Şarkılarla Anlatmak
- 3) Millî Duygular
- 4) Toplumsal Eleştiri
- 5) Toplumsal Bellek
- 6) Görünmeyen Konuların İzlerini Aramak: Şarkılarda Toplumsal Cinsiyet, Irkçılık Konusu, Çevre Hareketleri

başlıkları altında toplanarak analiz edilmiştir.

4.1. SINIF MESELELERİ, EKONOMİ, YOKSULLUK VE YOKSUNLUK

Türkiye’deki 68 Hareketi’nin en fazla üzerinde durduğu konulardan birisi sınıf meselesi, buna bağlı olarak da ekonomik eşitsizlik ve yoksulluktur. Sınıf meselesi, 1960’lı yıllardan itibaren TİP’in siyasette aktif rol oynamasıyla birlikte gerek toplumsal gündemde gerekse popüler kültürde daha görünür hale gelmiştir. 1961-1980 arası popüler müzikte bu meseleler dahilinde en fazla ele alınan sınıflar, TİP’in söylemlerine paralel olarak köylü ve işçi sınıfları olmuştur. Bunun yanında, ekonomik krizle ilgili kimi parçalarda kentli memur sınıfı da ele alınmıştır. 1960-1980 yılları arasında müzikal parçalarda sınıf meseleleri; yoksulluk, kırsal kesimde yaşam zorlukları, toprak ağalığı, işçi sınıfı, göç, ekonomik ve siyasi güç ve ekonomik kriz konularıyla vücut bulur.

Bu başlıkta sınıf meseleleri, ekonomi, yoksulluk ve yoksunluk konularını Türkiye’deki 68 Hareketi’nin öne çıkan kavramlarıyla paralel biçimde işleyen müzikal parçalar incelenmiştir. Bu parçalar çoğunlukla Anadolu pop ve Anadolu rock, bunun yanında rock, modern folk, marş ve teatral özellikteki müzik türlerindedir. Yoksulluk ve yoksunluk konuları dönem içinde oldukça popüler olan arabesk müzik türünde de işlenmiştir. Ancak arabesk kültürün acı üzerine kurulu doğası gereği 68 Hareketi’nde öne çıkan başkaldırı, devrim, umut kavramları bu türde aynı biçimde karşılık bulmaz. Türkiye’de sol kanattaki müzisyenlerin müzikal parçalarında, albüm görsellerinde ve kişisel söylemlerinde ise, 68 Hareketi’yle paralel olarak başkaldırı, değişim, devrim ve geleceğe dair umut kavramlarından en az birisi yer alır. Umut bu parçalarda en önemli faktörlerden birisidir; zira yakın veya uzak gelecekte vuku bulacak değişime ve devrime inanmak, umut kavramıyla beraber gelir. Ele alınan şarkılarda yoksulluk kimi zaman kalkınma söylemiyle de beraber gelir, bu da geleceğe dair bir umut içerir.

Popüler müzikte yoksulluk ve sınıf meseleleri 1960’lı yıllarda kırsal yaşam ve köylülerin sorunlarına odaklanırken, 1970’li yıllardan itibaren işçi sınıfı meseleleri ve kentli yoksulluk konuları daha belirgin olmaya başlar. Bunda TİP’in 1968 seçimlerinde oyunu yükseltmesine rağmen meclise girememesi, 1971 muhtırasından sonra ise partinin 1975’e dek kapatılmasının rol oynadığı söylenebilir. 1960’lı yıllarda mecliste temsiliyete sahip işçi sınıfı, bu temsiliyetin yitirilmesinin ardından sesini daha fazla eylemle duyurmuştur.

Elbette bu eylemlerde ekonomik krizin de etkisi bulunur. Bunun yanında sol harekete mensup öğrenciler de devrim mücadelelerinde köylü ve işçi kesimle el ele vermenin önemini anlamış, kırsal kesimde yaşanan sorunlar kentli literatüre de girmiş ve popüler müziğe de yansımıştır.

4.1.1. Kırsal Yaşam ve Köylü Sorunları

Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin ortaya çıkmasıyla beraber kırsal yaşam, halk ezgilerinin yanı sıra popüler müzikte de yer alan bir konu olmaya başlamıştır. Geçmişe dayanan savaşlar, kahramanlık öyküleri, aşk ve özlem hikâyeleri kimi zaman aşıkların geleneksel tarzdaki anlatısıyla yeniden yorumlanmış, kimi zaman geleneksel olan pastoral bir anlatıyla harmanlanarak¹³¹ popüler müzikte yer bulmuştur. Bu parçalar çoğunlukla kırsal yaşamda sorunları dile getirmeden, ele almadan, kentli bir bakışla kırsal yaşamı romantize ederek müzik piyasasına sunarlar. Ancak elbette, 68 Hareketi'nin söylemleriyle paralel olarak kırsal yaşamı sınıf meselesiyle birlikte ele alan parçalar da dönemin popüler müzik piyasasında yer almıştır.

Kırsal yaşam sorunlarının ve köylü sınıf söyleminin popüler müzikte yer bulmasının ilk örneklerinden birisi, siyasi söylemi en belirgin müzisyenlerden olan Cem Karaca'nın 1967 yılında yayınladığı “Ümit Tarlaları / Suyu Giden Allı Gelin / Anadolu Oyun Havası / Nasıl da Geçtin?” 45'liğinde görülür. Plâğın siyah-beyaz tasarlanmış kapağının ön yüzünde “Ümit Tarlaları” parçasını temsilen kurumuş toprak görseli bulunur. Kapağın arka yüzünde ise kırsal yaşama gönderme yapan, “Suyu Giden Allı Gelin” parçasını temsilen elinde gülümseyerek testi taşıyan Anadolulu bir köylü kız çizimi bulunur. Müzikal anlamda Batılı rock tarzında seyreden “Ümit Tarlaları” parçası, Anadolu kırsalında yaşamının zorluklarını, bu zorlukların insan bedeni üzerindeki izleri ve tarlalardaki ekinlerin hasadına bağlanan umudu anlatır. Cem Karaca, parçanın girişinde yer alan “Güneş sıcak! Sıcak, sıcak güneş!” sözlerini yüksek sesle ve vurgulu olarak, melodik biçimde söyler. Parçanın devamında, sözlerin kimi yerleri lirik okumayla, kimi yerleri ise melodik olarak devam eder. Bunların ardından “yarık toprağa basan tabanlar

¹³¹ Barış Manço, kendisini “çağdaş halk ozanı” olarak konumlandırarak geleneksel anlatıyı pastoral bir dille, kimi zaman tamamen batılı *rock'n'roll* veya *country* tarzında yorumlayarak temsilcilerindendir.

yarık” sözleri, toplumsal gerçekçi biçimde kırsaldaki yaşam mücadelesinin zorluklarını vurgular. Parçanın sonuna doğru yükselen “Aaaaaa!!!”, “Hoooooooooyyy!!!” gibi tarlada çalışan köylülere ait ses efektleri ve Karaca’nın teatral vurguları, parçanın retorik anlatısını güçlendirir. Parçanın sözlerinde sıklıkla yer alan tekrarlar da parçanın vurgulu anlatısını destekler. Bu parçada köylülerin umudu olan ekin tarlaları, yaz döneminde zorlukla sürülen tarlalar, yağmura bağlı olarak ekinlerin yetişmesine dair umut konu alınır. Parçanın tarlada çalışan köylünün ağzından anlatısı ve parçada “tarlada çalışan köylü sesi” efektlerine de yer verilmesi; parçanın dışarıdan kentli bakış anlatısını kırarak kırsalın içinden bir anlatı oluşmasını sağlar. Cem Karaca’nın müziklerinde çoğunlukla görülen Batılı rock tarzındaki seyir parçanın hedef kitlesinin kentli, okumuş sınıf olduğunu gösterirken; parça tüm bu özellikleriyle köylü sınıfın ağzından kentli okumuş sınıfa bir anlatı sunar.

Yine Cem Karaca’nın 1969 yılında Apaşlar grubuyla yayınlanan “Zeyno / Niksar” 45’liğinin kapağında mavi üzerine soyut biçimde çizilmiş başında ve belinde altınlar olan Anadolu’lu bir genç kız, altın rengi bir buğday başağının ardında görünür. Plâğın üst kısmında kırmızıyla “Zeyno”, ortasında ise “Niksar” yazıları elle grafik biçimde yazılmış olarak yer alır. Kırsal yaşamı konu alan bu 45’liğin kapağı, Anadolu kültürüne ve Anadolu kırsalının “altını” olan buğdaya gönderme yapar. Altın rengi buğday başağı, üretimle gelen refahı ve kalkınmayı da temsil eder. Bu 45’likte yer alan iki parçanın da bestesi ve sözleri Karaca’ya aittir. Plâğın ön yüzünde yer alan “Zeyno”, Anadolu’da bir köy ağasının kızı olan Zeyno’nun fakir Mehmet’i sevmesi, Mehmet’in ise ağaya verecek başlık parası olmadığından Zeyno’yu kaçırmamasını anlatır¹³². Plâğın arka yüzünde yer alan “Niksar’ın Gelinleri”; Tokat ilinin Niksar ilçesindeki genç kadınlar için yazılmış pop-rock tarzında bir aşk şarkısıdır. Bu parçalarda Anadolu’nun yerele özgü kültürel öğeleri, popüler kültürde yeniden işlenerek kentli söylemin de bir parçası haline gelir.

Selda Bağcan’ın 1971 tarihinde yayınlanan “Anayasa / Bad-ı Sabah” 45’liğinin arka yüzünde yer alan şu sözler, özellikle Doğu Anadolu’da kırsalda yaşamın zorluklarını, bu

¹³² Zengin kız-fakir oğlan veya zengin oğlan-fakir kız temaları, Türkiye’de o yıllarda sinemada da sıklıkla işlenen bir konudur. Bu tema, içsel ve manevi bir kavram olan aşkın, maddi sistemin doğurduğu eşitsizlikler karşısında boyun eğmeyerek gerçekleşmesi umudu olarak okunabilir.

bölgedeki Kürt ve Alevi yurttaşların hissettiği ayrımcılığı dile getirerek bu meseleyi kentli popüler kültürün içine dahil eder:

“Ben Hasso’nun, Mamo’nun, Hıdır’ın, Haydar’ın, Bektaş’ın, İbo’nun sesiyim. Sesimde acılık varsa günahı sizin. İçimdeki kırıklık, dilimdeki burukluk tüm sizden yana.

Siz, büyük kentlerin aydın kişileri!.. Siz, beni ilkelikten kurtarmak isteyen Anayasa!.. Siz beni yönetenler, yönetecek olanlar!..

Sizin gününüzde, ben, “Hasso” kaldığım sürece... Sizin ilgisizliğinizle ben, kendi dilimi öğrenmek imkanından yoksun kaldığım sürece... Anayasa’nın adı “Anayasso” olacak.

Bu kelimedede, sizin bana seslenişinizin karşılığı var! Bu seslenişte, ilkelleşime isyanımın çılgık protestosu var.

Yaşadığınız çağın oluşumunu, çevrenizdeki kişilerin gelişimini, hayat koşullarının değişimini aklınızın kantarına vurun biraz: Benden ne istedinizse verdim!.. Hatta istemediklerinizi bile verdim. Yediğiniz ekmeğin buğdayını ben ektim, ben sürdüm. Giydiğiniz kumaşın yünü, pamuğunu ben topladım, ben ürettim, içtiğiniz sigaranın tütününü benden. Yediğiniz etin, içtiğiniz sütün davarını ben güttüm. Türküler yaktım plaklarınıza ulaştırdım. Canımı istediniz yurt savunması için, verdim, kanımı istediniz verdim... Ama ne yazık, tüm bunların karşılığında bir alfabe bile vermediniz, kendi dilimi bile vermediniz bana!..”

Kapak metninin yanı sıra hem “Anayasso” parçasında, hem de 1976 yılında yayınlanan “Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” albümünde yer alan “Gardaşım Hasso” parçasının sözlerinde geçen “Hasso” öznesi, 1949 yılı Şubat ayında CHP vekili Cevdet Kerim İncedayı’nın “Hassolar, Memolar” olarak tanımladığı (Kemal, 1983: 15; Oran, 2010: 101), Doğu Anadolu’daki Kürt erkek yurttaşları işaret eder. İncedayı “demokrasinin birdenbire gerçekleşmesine imkân olmadığını, fazla serbestiyetin anarşiye ve diktatörlüğe yol açacağını” belirtmiş, “Ben [şark vilayetlerde] gittiğimde birtakım kimselerle, talebelerin tercümanlık yapması sayesinde konuştum. Eğer onları şimdi serbest bırakırsak reylerini ya Haso’ya, ya Memo’ya verirler. Buna müsaade edebilir miyiz?” sözlerini sarfetmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 2 Şubat 1949, s. 1 ve 3). Bu sözlerin ardından “Hasso” ve “Memo” isimleri, Doğu’daki Kürt halkını temsilen İncedayı’nın o dönemki yaklaşımına referansla farklı siyasi bağlamlarda kullanılır hale gelmiştir.

Plağın iç kitapçığında, albümün oldukça ses getiren parçası “Anayasso” ile ilgili şu ifadeler yer alır:

“Bu şarkı; Doğu Anadolu’nun daha da doğusunda Hakkâri dolaylarında, kış aylarında Zap Suyu adı verilen üstü köprüsüz deli dolu akar bir çayı geçerek hasta bebeklerini doktora ulaştırmak isteyen ve ceplerinde Türkiye Cumhuriyeti nüfus kağıdını taşıyan insanların, çocuklarını boz bulanık Zap Suyu’nun çağılıtları içinde yitirmesinin öyküsüdür.

Ki bu insanlar; kışta kıyamette, bin bir güçlkle sulardan topladıkları mini mini yavrularının cesetlerini, köylerine kadar bile götürmek imkanından yoksundurlar.

Çocuklarla birlikte tüm umutlar da yitip gitti... Ve karlı tepelerin üzerinde yedi mini mini mezar – İnsan Hakları ve Sağlıkları Anayasası’nın koruyucu kanatları altında bulunan – bu zavallı vatandaşlarımızın gözünde hayatın bütün değerini ve anlamını silip götürdü.

Sizin de çocuklarınız vardır, üç yaşında, beş yaşında, yedi yaşında. Sizin de bebeleriniz vardır, yumuk yumuk avuçlarıyla uzattığınız çikolataya veya oyuncağa sarılan, şirin sevimli sıcak kanlı bebeleriniz vardır. Lunaparka gitmek isterler, çocuk bahçesine gitmek isterler, yaşları pek küçükse “Attaaaa!” gitmek isterler. Ama kızamık olunca, ama hasta olunca... Geçit vermeyen çayların boz bulanık sularında bu dünyayı henüz tanımadan öteki dünyaya gitmelerini, mini mini ciğerleriyle son nefeslerini verip karlı tepelerin doruğunda küçük bir mezarı doldurmalarını ister misiniz?”¹³³

1971 yılında Boğaz köprüsü¹³⁴ yapımı ile ilgili tartışmalar sürerken Selda Bağcan’ın albümünde “Anayasso” parçasına yer vermesi, Doğu’daki yurttaşların yokluk içinde lojistik zorluklar çekerken İstanbul’da o dönem için “lüks” sayılabilecek bir harcama olan bir Boğaz köprüsü inşasının getirdiği ayrımcılık hissini göz önüne serer. İstanbul’da iki yaka arasında deniz yoluyla ulaşım imkânı varken bir köprünün yapımı; özellikle Doğu Anadolu’yu boydan boya geçen Zap Nehri’ni el yapımı teleferiklerle hayatlarını tehlikeye atarak geçen, kimi zaman bu nehri geçmek isterken hayatını kaybeden yurttaşların çektiği zorluklarla karşılaştırılır. Bu zorlukların bir “hasta bebeklerini hastaneye götürmeye çalışan aileler” örneğiyle verilmesi ise içerdiği gerçekliğin yanı sıra durumu daha çarpıcı ve empati yapmaya yatkın halde betimler. Şemsi Belli tarafından Doğu Anadolu’nun yerel aksanı korunarak yazılmış bu şiiri, Selda Bağcan da aynı aksanla icra eder. Lojistik imkansızlıkların yanında zorlu coğrafi koşullar, yokluk, devletin resmî dili olan Türkçe’yi bilmeme, okula gidememiş olma, bunların getirdiği yoksulluk ve devlete seslerini duyuramama meseleleri de Anayasso’nun sözlerinde dile getirilir.

“Gara dağlar gar altında galand
Ben gülmezem
Dil bilmezem
Şavata’dan Hakkari’ye yol bilmezem
Gurban olam, çaresi ne, hooyyyy babooov
[...]
Malımız yoh
Yolumuz yoh
Angaraya ses verecek dilimiz yoh

¹³³ İmla kuralları günümüze göre uyarlanarak yeniden yazılmıştır.

¹³⁴ İstanbul Boğazı’nın iki yakasını birbirine bağlayan ilk köprü olan Boğaziçi Köprüsü’nün yapımına 1971 yılında başlanmış, köprü 30 Ekim 1973 tarihinde kullanıma açılmıştır. Boğaziçi Köprüsü’nün ismi, 15 Temmuz 2016 darbe girişiminin ardından dönem hükümetinin kararıyla “15 Temmuz Şehitler Köprüsü” olarak değiştirilmiştir.

Angarada Anayasso
 Ellerinden öpiy Hasso
 Yap bize de iltimasso
 [...]”

Anayasso parçasındaki “dil bilmezem” sözleri, “Hasso” gibi yine Doğu Anadolu’da, ana dilleri devletin resmi dili olmayan Kürt yurttaşlara işaret eder. Dönemin popüler müzik parçalarında Kürt kelimesi doğrudan geçmemekte, ancak kimi zaman parçalarda Doğu Anadolu’nun yerel lehçelerine yer verilmektedir. Ancak Cem Karaca’nın “Karşıdadır Kürt Evleri” sözlerinde Kürt kelimesi geçmektedir. Aynı halk ezgisinin farklı versiyonlarında, çoğunlukla bu sözler “karşıdadır evleri” şeklinde yorumlanmaktadır. Özellikle Doğu bölgelerine yoğunlaşan ve dolaylı olarak Kürt yurttaşları konu alan yaşam koşulları, özellikle Selda Bağcan ve Melike Demirağ’ın şarkı sözlerinde tüm çıplaklığıyla görünür hale gelmiştir. Buna karşılık, Barış Manço gibi kendini apolitik olarak tanımlayan¹³⁵ isimlerin müzikal parçalarında kırsalda yaşam daha romantik ve pastoral betimlemelerle vücut bulmuştur. Parçada zorlu coğrafi koşullar ve lojistik imkansızlıklar Zap Nehri üzerinden, temel ihtiyaçlara ve sağlık hizmetlerine ulaşmanın zorluğu hasta çocuk örnekleri üzerinden betimlenmiştir. Gazetelerde de sıklıkla yer alan Zap Nehri’nde boğulan ve doktora ulaşamadığı için ölen çocuk haberleri, tezde de işleneceği üzere ilerleyen yıllarda da çeşitli parçalara konu olmuştur. Bu parçalarda doktora ulaşamamanın

¹³⁵ Barış Manço, parçalarında sıklıkla Türk boylarının efsaneleri ve kahramanlıkları ile çeşitli halk hikâyelerini işlediğinden ve bu temalardan beslenen imgeleri zaman zaman dış görünüşüne de taşıdığından çeşitli medyada sağ kanat ile ilişkilendirilmiştir. 19 Aralık 1979 tarihli Gong dergisinde “Barış, senin için faşist diyorlar. Ne dersin?” sorusunu, “[...] Uzaktan ve yakından bir ilgim yok. Sadece 40 milyon Türk’ün duygularını dile getirmek ve bu amaç için uğraş veren bir adamım. [...] Beni, müziğimi, kişiliğimi seven beri gelsin. Mevlana’nın dediği gibi ne olursa olsun ama gelsin. Benim davam, gönül davasıdır. Fikirler ayrı ayrı olsa bile gönüller bir olsun.” şeklinde cevaplamıştır. (Röportaj kaynağı: <https://www.turkiyerocktarihi.com/d/1642/baris-manco-ben-fasist-degilm>! Erişim tarihi: 22/02/2022). Manço’nun “Türkçü” duruşu sünni Türkçü bir yapıda değil, Anadolu kültüründen beslenen ulusalcı bir yapıdadır. Manço’nun 1972 yılında Kurtalan Ekspres’le yayınladığı “Ölüm Allah’ın Emri / Gamzedeyim Deva Bulamam” 45’liğinde yer alan “Gamzedeyim Deva Bulamam” parçasının güftesi, Ermeni şair Tatyos Efendi’ye aittir. 1970’li yıllarda birlikte çalıştığı Kurtalan Ekspres grubunun gitaristi Ohannes Kemer de yine Ermeni’dir. Moğollar’la birlikte yayınladığı 1971 tarihli “İşte Hendek İşte Deve / Kâtip Arzuhalim” 45’liğinde yer alan “Kâtip Arzuhalim”, sözleri Pir Sultan Abdal’a ait, Pir Sultan Abdal’ın kendisini hapse atan Hızır Paşa’ya isyanını dile getiren bir parçadır. Nitekim Manço kendi versiyonunda bu parçanın sonuna Türk boylarının Anadolu’ya gelişini anlatan bir bölüm eklemiştir. Buna bağlı olarak Anadolu’da Karacaoğlan’ın, Pir Sultan Abdal’ın, Köroğlu’nun hikâyelerinin gelecek nesillere aktararak “küskenlüğün bitmesini” dileyerek ulusalcı millici duruşunu dışa vurmuştur. Manço’nun 1960-1980 yılları arasında eserlerine bakıldığında doğrudan politik bir söyleme rastlanmamakla beraber, geniş bir hedef kitleye yönelik popülist bir retorik varlığı görülür. Bu retorik Manço’nun dış görünüşüne, şarkı sözlerine, müzikal parçaların anlatısını güçlendiren ses efektlerine (at sesi, nal sesi, yeniçeri top tüfek sesleri, yerel halkın konuşma sesleri...) de yansarak hikâye anlatımını desteklemiştir. Barış Manço’nun 1960-1980 yılları arasında yayınlanan tüm parçaları bu tezin yazım aşamasının başlangıcında çözümlenmiş, ancak 68 Hareketi’yle doğrudan bir ilgisi bulunmadığından bu bölümler tez metninden çıkartılmıştır.

hasta çocuk örneği üzerinden işlenmesi; çocuğun yetişkinlere oranla daha güçsüz bedene sahip olmasının ve durumun güçlü duygusal etkisinin yanında; bir topluluğun “gelecek” imgesinin yok olmasını da içinde barındırır. “Anayasso”¹³⁶ parçası dönem içinde oldukça ses getirerek 1974 yılında yeniden 45’lik olarak yayınlanmıştır. Bu sefer “Anayaso / Bad-ı Sabah” plağının kapağında gri monokrom basılmış bir fotoğrafta, arkası dönük iki köylü kadın ve küçük çocukları yer alır. Plağın sağ alt köşesinde elle yazılmış gibi görünen “Anayaso” kelimesi vardır. Siyah ağırlıklı bu albüm kapağının iç yüzünde de köylü bebek ve çocuk fotoğraflarının üzerinde “Anayaso” parçasının sözleri yer alır. Plağın kapağında Selda Bağcan’ın görselinin yer almaması, Bağcan’ın yıldız kimliğinden ziyade toplumsal mesajlarını ve siyasi kimliğini öne çıkartma isteğini belli eder.

Selda Bağcan’ın 1975 tarihli “Türkülerimiz II” albümünde yer alan “Mehmet Emmi” parçası, ağılık sisteminde topraksız köylülerin çektiği yoksulluğu konu alan Anadolu rock tarzında bir parçadır. Yine aynı albümde yer alan “İnce İnce Bir Kar Yağar”, sözleri Aşık Mahzuni Şerif’e ait Anadolu pop tarzında yorumlanmış bir halk ezgisidir. Parçanın sözleri Doğu’da yaşayan köylülerin ağızından zor coğrafi şartlar, çekilen maddi zorluklar, fırsat eşitsizlikleri, okul ve yol olmaması ve toprak ağalarının kendilerine toprak vermemesi konularını ele alır. Köylüler, çocuklarının ileride “büyük (insan)” olmasını, kendileri gibi “ortada sürünmemesini” ister, ayrıca TİP’in öncelikleri arasında yer alan toprak reformuna da gönderme yapar. Bu parçada da yine çocuklar üzerinden, bölgedeki Kürt topluluğunun okuması ve daha aydınlık bir geleceğe sahip olması temennisi esas alınır:

“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,
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 toprak verince,
Borç ödeyince, kendin bilince,
N’olur, n’olur, n’olur gardaş n’olur”.

¹³⁶ Parçanın ismi ilk albümde “Anayasso”, 1974 yılında yayınlanan 45’likte ise “Anayaso” olarak geçmektedir. Yazılı kaynaklarda parça ismi çoğunlukla “Anayasso” olarak geçtiğinden, bu tezde de parçayı kasten “Anayasso” ismi kullanılmıştır.

Cem Karaca'nın 1975 yılında yayınlanan "Beni Siz Delirttiniz / Niyazi" 45'liğinde yer alan "Niyazi", progressive Anadolu rock tarzında seyreden bir parçadır. Parçanın sözlerinde Anadolu'da ne savaşta ne de barışta dertlerin bitmediği vurgulanırken, aşağıdaki dizeler TİP'in üzerinde durduğu toprak reformu talebini hatırlatır. Bu dizelerde Cem Karaca ilk kez kendini bir halk ozanı gibi konumlandırmıştır:

"Karacam der çağır emmini dayını
Söyle bıraksınlar için birini
Adam gibi alsa herkes payını
Hepimize yeter bu toprak, yorulmaz
Hepimize yeter bu toprak, yorulmaz"

Kırsal yaşamda coğrafi zorluklar ve yoksulluğun yanı sıra, insanın en temel haklarından birisi olan sağlık hizmetleriyle ilgili yetersizlikler de kırsal yaşamı sınıf meseleleri kapsamında ele alan popüler müzik parçalarında sıklıkla işlenen konular arasındadır. Cem Karaca'nın 1971 yılında Kardaşlar grubuyla birlikte yayınladığı "Acı Doktor (Kısım I) / Acı Doktor (Kısım II)" 45'liğinde yorumlanan "Acı Doktor", sözlerini Aşık Mahzuni Şerif'in yazdığı halk ezgisinin¹³⁷ Anadolu rock tarzında yorumlanmış halidir. 45'liğin kapağının ön yüzündeki kucağında bebek taşıyan ve ceketini uzatarak yalvarır haldeki monokrom köylü adam çizimi ile arka yüzdeki renkli psikedelik tarzdaki adam portresi çizimi, Kardaşlar grubunun gitarist ve bestecilerinden Ünlü Büyükgöğeneç'e aittir. Bu plak, kırsaldaki yoksulluğa ve imkansızlıklara dikkat çekerek toplumsal sorunları dile getirir. Çizimin psikedelik tarzı ise, parçanın psikedelik rock tarzına paralel biçimde dönemin hippie gençlik kültürünün görsel stilinden esinlenilmiştir. Parçanın sözleri, köyden hasta bebeğiyle beraber doktora giden yoksul bir adamın çaresizliğini konu alır. Plağın iki yüzüne bölünmüş halde yer alan "Acı Doktor" parçası, müzikal anlamda blues ve psikedelik rock tarzında seyreder. Parça önce bas gitar ve davulla blues tarzında başlar, ardından gitar girer, sonra da "çok uzaktan yaya geldim" sözleriyle uzaktan başlayarak gitgide yaklaşma hissi veren vokal sesi devreye girer. Parçanın başlangıcındaki "Çok uzaktan yaya geldim, Acı doktor bak bebeğe. Beşiğini elden aldım, Acı doktor bak bebeğe" sözlerinde, her dizenin ardından bas gitar, davul ve kısa bir gitar solosuyla sözler vurgulanır. Plağın diğer yüzündeki Acı Doktor (Kısım II), "Bir şey değil vatandaşım, acı doktor bak bebeğe" sözlerinden itibaren aynı tarzda devam eder. Toplamda 11 dakika

¹³⁷ Aşık Mahzuni Şerif'e ait bu halk ezgisi "Acı Doktor Bak Bebeğe" ve "Berçenek'ten Yaya Geldim" isimleriyle de bilinir.

civarında seyreden, gitar solosunda kimi zaman Anadolu'nun yerel motiflerinin duyulduğu bu progressive rock parçası, retorik bakımdan da oldukça çarpıcıdır ve müzikal anlamda türünün en iyi örneklerindendir. Yine Cem Karaca'nın 1977 yılında yayınlanan "Yoksulluk Kader Olamaz" albümünde yer alan "Vay Kurban"; sözleri Ahmed Arif'e müziği Cem Karaca'ya ait, yavaş tempolu bir rock parçasıdır. Parçanın sözleri, kırsaldaki zorlu coğrafi ve yaşam koşullarını ve zamanında tedavi olamadığı için yaşama şansı düşük olan bir kadını anlatır. Bu kez güçsüz beden imgesiyle duygusal bir anlatı kurulan özne bir çocuk değil, kadındır. Bu parça, "Şarkılarda Toplumsal Cinsiyet" bölümünde de ele alınmıştır.

Melike Demirağ, 1979 yılında yayınlanan ve çoğunluğu lirik sözlerden oluşan "79 Yılında" adlı albümünde, Doğu'daki zorlu yaşam koşullarını Siirt'in Pervari ilçesinde "Sürü"¹³⁸ filminin çekimleri esnasında yaşadığı kişisel deneyimlerle betimler. İsmi Siirt'in ilçesinden alan "Pervari" parçası, 1979 yılının "Çocuk Yılı" ilan edilmesine rağmen Türkiye'de her 100 bebekten 15 tanesinin öldüğünü lirik biçimde vurgular. Bunun yanında albümde Doğu'daki aşiret, kan davası, sağlık hizmetlerinin yetersizliği ve Zap Nehri'nde yaşanan lojistik zorluklar konuları ele alınmıştır. Melike Demirağ'ın pek çok albümünde olduğu gibi bu albümde de kartonet üzerinde şarkı sözlerine yer verilerek, verilmek istenen mesaj vurgulanır. Albümün kapağında Demirağ'ın başında beyaz yazma, kırmızı bir kuşakla alnından bağlı profilden çekilmiş portre fotoğrafı yer alır. Bu fotoğrafta Demirağ başını yere doğru eğmiş, düşünceli ve üzgün bir ifadeyle şarkı sözlerinde olduğu gibi köylülerin çektiği zorlukları ve üzüntüsünü yansıtır. Burada, Türkiye'deki 68 Hareketi'nin aktif isimlerinden Oral Çalışlar'ın köylerdeki harekette ortama ayak uydurmak için "köylü kılığına" girildiği (Mater, 2012: 262) anekdotunun hatırlatmak gerekir. Melike Demirağ, aslen köylü olmadığını albüm kartonetindeki metinde vurgulamakla ve gündelik hayatında kentli kıyafetleri tercih etmekle birlikte, albümün kapağında Siirt'in yerel kıyafetlerini giyerek bir nevi "köylü kılığına" girmiştir. Kırsalda çekilen zorluk, yokluk ve imkansızlıkların dile getirildiği bu albümde kapak fotoğrafında bu giysinin seçilmesi, Demirağ'ın hem Siirtli bir kadının ağzından çekilen

¹³⁸ "Sürü", senaryosunu Yılmaz Güney'in cezaevindeyken yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı 1979 yılında yayınlanmış ve oldukça ses getirmiş bir film. Güneydoğu Anadolu'da aşiretler arası anlaşmazlıklar, ağılık sistemi, yoksulluk, çaresizlik, sınıf ve cinsiyet temelli eşitsizliklerin gözler önüne serildiği film ulusal ve uluslararası festivallerde pek çok ödüle değer görülmüştür.

yokluğu kentli hedef dinleyici kitlesine iletirken, bir yandan kırsaldaki dinleyiciye ulaşma çabası da sezilir.

Melike Demirağ'ın "79 Yılında" albümü, kimi zaman senfonik öğeler içeren, yoğun olarak Batılı pop tarzıyla müzikal yönden kentli kesime hitap eden bir Doğu Anadolu anlatısıdır. Melike Demirağ'ın "79 Yılında" albümünde yer alan "Kurban", "Siirt", "Bu Çocuk Ölecek" ve "Dünyanın En Acıklı Güldürüsü" parçaları, Siirt'te sağlık hizmetlerinin yetersizliğini konu alır. "Kurban" parçası, Doğu kırsalında doğumda kendi başına göbek başını kesen ve zorluk içinde bebeğini büyüten, hasta bebeğini doktora ulaştırmak isteyen bir annenin ağzından söylenmiştir. Sözleri Şanar Yurdatapan'a ait parçanın müziği, plak üzerinde "Geleneksel (Siirt Göçer Ezgisi¹³⁹)" olarak tanımlanmıştır. Aynı albümde yer alan "Siirt" parçası, hasta bir bebeğin Pervari'den Siirt'e götürülmesini konu alır. Geleneksel bir Kürt ezgisinin üzerine lirik biçimde okunan parça, 1979 yılında Türkiye'nin Doğu illerinde çekilen doktor yokluğuna da eleştiri getirir. Yine aynı albümde yer alan "Bu Çocuk Ölecek", bu sefer genç bir doktorun ağzından 400.000 kişilik bir ilçeye tek doktor olarak atanmasını, yaptığı tüm fedakarlıklara rağmen bu zorlu görevin üstesinden gelemediğini anlatır. Bir yandan da özellikle kırsal kesimde yaygın olan "kaderci" anlayışı irdeleyerek durumu değiştirmenin mümkün olduğunu devrimci bir yaklaşımla vurgular:

"[...]
Allah'ım, bu bebek gidiyor, gidecek,
Ne olur ufacık bir ümit olsa
"Alnının yazısı böyleymiş" denecek...
Yazıyı Tanrı mı yazıyor,
Bizler mi yoksa?.."

Dönemin popüler müzik sözlerine bakıldığında, dikkati çeken bir nokta da Tanrı olgusudur. Arabesk parçalarda sıklıkla İslami deyişe uygun biçimde "Allah" olarak karşımıza çıkan bu kavram; ilerideki başka örneklerde de rastlanacağı üzere, sol/eleştirel/devrimci şarkı sözlerinde daha evrensel biçimde kullanılan "Tanrı" kavramına evrilmiştir. "Allah" yerine kullanılan Tanrı kavramı, bir yandan erken Cumhuriyet dönemindeki kültür politikalarının getirdiği "köklere dönüş"ü de yansıtır. Bu

¹³⁹ Göçerler, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde göçebe yaşayan, sürekli bir yerleşim yerleri olmadan yazın yaylalarda, kışın ise kışlaklarda konumlanan ve hayvancılıkla geçinen topluluklardır. Kaynak: <https://siirt.ktb.gov.tr/TR-56337/hayvancilik.html>

köklere dönüşte Türk topluluklarına 14. yüzyılda gelen İslami kültürlerin etkileri silinerek, Türk kültürünün özüne ulaşılmaya çalışılır. Günümüz Türkçesi'nde Tanrı, eski Türkçe'de "Tengri" olarak hem İslamiyet öncesi Türk boylarında yaygın olan dini inancı hem de göklerin tanrısını işaret eder. Bunun yanında; Tanrı kelimesinin enternasyonal bir boyutu da vardır. Farklı dini inançlarda farklı isimlerle hitap bulan tanrı olgusu, burada kullanılan "Tanrı" kelimesiyle daha kapsayıcı biçimde vücut bulur. Bu şarkının sözlerinde önce "Allah" ardından "Tanrı" kelimelerinin kullanımı söz ve beste uyumu kaygısı güdebileceği gibi, verilen ilk iki dizede verilen yerel bir örneğin, devamında daha evrensel bir mesaja evrilmesine de işaret edebilir.

Aynı albümde yer alan "Dünyanın En Acıklı Güldürüsü", bu kez Melike Demirağ'ın Sürü filminin çekimleri esnasında Pervari'de hastalanma deneyimini, bölgedeki memurların yiyecek yardımları ve İstanbul'dan kendisine getirtilen ilaçla sağlığına kavuştuğunu fondaki yerel ezginin üzerine lirik biçimde anlatır. Bunun yanında, yokluk içerisindeki Doğu Anadolu'da televizyonlardan tüketim kültürünün dayatılmasını da eleştirir.

Selda Bağcan'ın 1976 yılında yayınlanan Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi albümünde yer alan "Gardaşım Hasso", Hakkari'nin Şavata Köyü'nde yoksunluğu, Zap Nehri'nden karşıya geçmenin lojistik imkânsızlıkları ve sağlık hizmetlerinin yetersizliğine odaklanarak anlatır. Selda Bağcan ile özdeşleştirilen Anadolu folk tarzından ziyade müzikal anlamda Batılı rock tarzında seyreden ve psikedelik öğeler içeren bu parça, gerçekleştirmedikleri vaatlerde bulunan siyasilere de gönderme yapar. Bağcan, bu parçayı Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine özgü bir lehçeyle söyler ve bölüm sonlarında bölgeye özgü "Hoy, hoy baboy" seslenişini kullanır. Selda Bağcan, bu parçada Ankara'daki siyasilerin oy toplamak için Doğu'da "kuru lafla yaraları sardıklarını" ve dertlerin biteceğini iddia ettiklerini, Zap Nehri'ne köprülerin yapılacağını vadettiklerini ancak bunların gerçekleşmediğini, aslında iktidardaki "efendiler"ın yoksullara kıymet vermediğini eleştirel biçimde vurgular. Tüm bunların yanında; "Şavata'da garip garip, garip Hasso, Gözlerinden öpiy, öpiy Anayasso" ve "Hasso seçemezse bir gün, bir gün akla siyahı, Helbet boşa gider işte, böyle ah ile vahi" dizelerindeki "Hasso" öznesi, Selda Bağcan'ın 1971 tarihinde yayınlanan "Anayasa / Bad-ı Sabah" 45'liğinin kartonetinde belirtildiği gibi Doğu bölgelerdeki Kürt vatandaşları işaret eder.

Selda Bağcan'ın 1974 yılında yayınlanan “Nem Kaldı / Rabbim Neydim Ne Oldum” 45’liğinin ilk yüzünde yer alan “Nem Kaldı”, sözleri Aşık Mahzuni Şerif’e ait halk ezgisinin Kardeşler grubuyla birlikte psikedelik rock ve funk öğeleri de içeren Anadolu rock tarzında yeniden yorumlanmış halidir. Parçanın ilk dizesi “Parsel parsel eylemişler dünyayı / Bir dikili taştan gayri nem kaldı” sözleri, dünyada pek çok şeyin güç sahibi sınıflara ait olduğunu, kendisine ait bir mezar taşından başka bir şey kalmadığını belirtir. Parçada geçen “Padişah değilem çeksem otursam, Saraylar kursam da asker yetirsem, Hediye yoktur ki dosta götürsem, İki damla yaştan gayri nem kaldı” sözleri, kendileri çalışırken erk sahibi sınıfın bir şey yapmadan koltuklarında oturduğunu, erki korumak için askerler yetiştirdiğini, kendisinin ise zorluk çektiğini ve gözyaşından başka bir şeyi kalmadığını anlatır. Ardından gelen “Nice dertler gördüm derman çıktılar, Çok Aliler gördüm Osman çıktılar, Eski dostlar bize düşman çıktılar, Birkaç türlü uftan gayri nem kaldı” sözleri ise Alevi kültürüne ait olduklarını savunan kişilerin, o dönemde dönerek kendilerine baskı yapan Osmanlı hükümetinin tarafına geçtiklerini ve kendilerine artık düşman olduklarını vurgular.

Dönemin parçalarında eğitim alma isteği, eğitim alarak üretme ve “bir yerlere gelme” konuları da ele alınmıştır. Selda Bağcan'ın 1977 yılında yayınlanan “Türkülerimiz 4” adlı albümünde yer alan “Ah Ne Olur Bizim Köyde”, sözleri Aşık Mahzuni Şerif’e ait bir Alevi halk ezgisidir. Bu parçanın konusu ise Elbistan’daki köylerinde herkesin okuması, insanların fikir üretmesi, üretim yapması, köylerinde bereket olması ve tüm fakirlerin doyması dileğini işler. Cem Karaca’nın 1977 yılında yayınlanan, söz ve müzikleri kendisine ait “Mor Perşembe / Bir Mirasyediye Ağıt” 45’liğinde yer alan “Mor Perşembe” parçası, taşradan okumak için İstanbul’a gelen bir öğrencinin çektiği yoksulluğu konu alır.

Sınıflar arası adaletsizlik, işçi-patron ve köylü-ağa ilişkileri de dönemin sol popüler müziğinde ele alınan konulardandır. Fikret Kızılok’un 1975 tarihli “Anadolu’yum ‘75 / Darağacı” 45’liğinde yer alan “Darağacı”, sözleri Aşık Mahzuni Şerif’e ait bir halk ezgisidir. Türkü biçiminde seyreden bu parça işçi ve köylü sınıfın çektiği yoksulluk, patronların zengin olması ve adaletsizlik konularını işler. Bu parça Selda Bağcan'ın 1977 tarihli “Türkülerimiz 4” albümünde “Yiğit Muhtaç Olmuş Kuru Soğana” ismiyle yer

almıştır. Selda Bağcan'ın aynı albümünden kırsalda yokluk konusunu işleyen bir diğer parça, söz ve müziği Aşık Mecburi'ye ait “Tüh Be Yokluk” parçasıdır. Kırsal kesimde yoksulluk üzerine yazılmış ve folk tarzında yorumlanmış bu parça, köylülerin yoksulluk ve zorlu yaşam koşullarının yanında toplum içinde seslerinin de duyulmadığını dile getirir:

“Nasır nasır ellerini
Acı keskin gözlerini
Bağlamışlar dillerini
Tuh be yokluk, tuh be yokluk

Toprak kokan tenlerinden
İçe gömük kinlerinden
Utanç çatlak seslerinden
Tuh be yokluk, tuh be yokluk

[...]”

4.1.2. İşçi Sınıfı ve İşçi Mücadelesi

1970’li yılların ortalarına doğru kırsal kesimle bağdaştırılan yoksulluk kavramı, köyden kente göçün artmasıyla birlikte kentli işçi sınıfını da içine alır. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren işçi sınıfını konu alan popüler müzik parçalarının miktarı görünür biçimde artar. TİP’in meclisten çıktığı ve sesinin farklı platformlarda duyurduğu, işçi grevlerinin yoğun olduğu bu yıllardan itibaren kırsal kesimin zorlu yaşam koşullarının yanında, kırsaldan kente göç eden ve çoğunlukla işçi olarak çalışan kesimin karşılaştığı sıkıntılar ve güçlükler ele alınan konular arasındadır.

İşçi sınıfını konu alan popüler müzik parçalarının arasında belki de en tanınmış ve akademik bağlamda da en fazla ele alınmış olanı, Cem Karaca’nın 1975 yılında yayınlanan “Tamirci Çırağı” adlı parçasıdır. “Tamirci Çırağı / Nerdesin” 45’liğinin kapağında gri monokrom tonlarda, çömelmiş halde çalışmakta olan bir araba tamircisi fotoğrafı yer alır. Kapağın iç yüzünde siyah fon üzerinde yer alan gri monokrom bir tamir anahtarı resmi bulunur. Anahtarın üstünde büyük harflerle “Tamirci Çırağı” yazar, sol üstte ise şu not yer alır:

“Sevgili müziksever,

Cem Karaca - Dervişan bu plağında sizlere bugüne dek hep belli bir mutlu son masalıyla biten yoksul erkek zengin kız ilişkisini değişik bir yaklaşımla sergiliyor. Gerçekçi olduğu için katı belki ama gerçeklerin kendi acılığı bu. Yapıtı tüm ulus emekçilerine adıyoruz. “NERDESİN?” ise bir arayış... Neyi mi? Neyi arıyorsanız onu...”

Bu sözlerde vurgulanan “[o güne] dek hep mutlu bir son masalıyla biten yoksul erkek zengin kız ilişkisi”, veya yine mutlu sonla biten zengin erkek-yoksul genç kız ilişkileri dönem içinde pek çok sinema filminde işlenmiş bir konudur. Bu filmlere popüler müzik dünyasından örnek olarak Barış Manço’nun rol aldığı 1975 tarihli “Baba Bizi Eversene” filmi¹⁴⁰ gösterilebilir. Bu filmde zengin bir fabrikatörün yanında çalışan zeki ve çalışkan bir orta sınıf genci olan Barış Manço fabrikatörün kızıyla aşk yaşamakta, fabrikatör ise buna karşı çıkmaktadır. Hikâye, komedi unsuru içeren çeşitli olayların ardından herkesi memnun edecek bir mutlu sonla biter. Bunun yanında, Selda Bağcan’ın oynadığı 1971 tarihli “Adaletin Bu Mu Dünya” filmi¹⁴¹ zengin erkek-fakir genç kız ilişkisini ele alır. Ancak bu filmde kurtarıcı erkek kahraman ve masalsı bir hikâyeden ziyade Selda Bağcan çok çalışıp ünlü bir şarkıcı olarak zengin olur ve sevdiği kişiye o şekilde kavuşur, buna rağmen hikâye dramatik bir sonla biter. Tamirci Çırağı’na dönersek; plak kapağında yer alan bu sözler Karaca’nın savunucusu olduğu toplumsal gerçekçilik akımına da göndermede bulunarak “Tamirci Çırağı”nın hikâyesine bir giriş niteliği taşır. 45’liğin ilk yüzünde yer alan “Tamirci Çırağı” söz ve müziği Cem Karaca’ya ait, Türkiye toplumundaki sınıfsal farklılıkları gerçekçi biçimde dile getiren oldukça ses getirmiş, Karaca’nın deyimiyle “tüm ulus emekçilerine” adanan, progressive rock türünde bir parçadır. “Tamirci Çırağı” parçasının sözleri, 1970’li yıllarda Türkiye sinemasında sıklıkla işlenen ve mutlu sonla biten üst sınıf – alt sınıf arasındaki masalsı aşk hikâyelerine toplumsal gerçekçi bir tavırla yaklaşır. “Elleri ak yumuk yumuk, ojeli tırnakları / Nerelere gizlesin şu avucum nasırları” ve “Ayağında uzun etek, dalga dalga saçları / Ustam seslendi uzaktan oğlum al takımları” sözlerindeki tezatlıklar, sınıflar arasındaki farklılık vurgusunu güçlendirir. “Bir romanda okumuştum buna benzer bir şeyi / Cildi parlak kâğıt kaplı, pahalı bir kitaptı / Ne olmuş nasıl olmuşsa âşık olmuştu genç kız / Gene böyle bir durumda tamirci çırağına” sözleri, söz konusu aşkların ancak “cildi parlak kâğıt kaplı” süslü, kitleleri memnun etmeye yönelik ana akım kültürel çıktılarda yer aldığını vurgular.

¹⁴⁰ Yönetmen: Oksal Pekmezoğlu.

¹⁴¹ Yönetmen: Yılmaz Duru.

Hikâyenin devamında ise tamir ustası, “işçisin sen, işçi kal” sözleriyle gerçekliği ve bu konumun değişmeyeceğini çırağının yüzüne vurur. Bu parçanın sözlerinde, işçi sınıfını ele alan pek çok örneklerde olduğu gibi işçi mücadelesi, başkaldırı veya devrim kavramları yer almaz. Ancak önsözde belirtilen “mutlu son masalıyla biten” ana akım hikâyeleri toplumsal gerçekçi bir tavırla ters çevirir, bu bakımdan devrimci özellikte bir parçadır.

Buna benzer bir yaklaşımla; Melike Demirağ’ın 1979 yılında yayınlanan “79 Yılında” albümünde yer alan “Bir Ayşe’nin Öyküsü”, 13 yaşında fabrikada makinenin başında işçi olarak çalışan Ayşe’nin hikâyesini anlatır. Lirik okuma biçiminde seyreden ve bir sonraki “Makine Yiyor Beni” parçasına giriş niteliği taşıyan bu parçanın sözleri aşağıdaki gibidir:

“Şimdi bir öykü anlatacağım sizlere. Bir Ayşe’nin öyküsü bu. Ayşe daha 13 yaşında. Ayşe makinenin başında. O mu makineyi kullanıyor, makine mi onu, belli değil. Daha bu yaşta beli bükülmüş, yamru yumru elleri. Eğil Ayşe, eğil. Sabah karanlığından akşam karanlığına dek, eğil makinenin önünde. Makine seni yiyor, makine seni yiyecek! Eğil Ayşe eğil, eğil efendinin önünde, başını dik tutmayı öğrenene dek.”

Bu sözlerde çocukluğunu yaşayamayan Ayşe’nin makine karşısında çalışırken eğik duruşu, makinenin kişileştirildiği “Makine seni yiyecek!” sözleriyle sembolleştirilir: “efendi makine” bir sistem, Ayşe ise sisteme baş eğmiş işçilerden yalnızca bir tanesidir. Ancak önünde sonunda hem Ayşe, hem diğer işçiler makinenin önünde eğilmeden başlarını dik tutacak, sisteme başkaldıracaklardır. Giriş bölümünü tamamlayıcı nitelikteki bu parçanın sözlerinde işçilerin el ele vererek, güç birliğiyle sisteme karşı çıkarak kapitalist sermayeyi yeneceği mesajı verilir.

Sol söylemin sokaklarda duvar yazılarıyla görünürlük kazanarak kitlelere yayılma biçimi, Cem Karaca’nın 1977 yılında yayınlanan “Yoksulluk Kader Olamaz” albümünün kapağında da yer alır. Kapak görselinde Cem Karaca ve Dervişan grubu üyelerinin bir duvara dayanmış halde, günlük giysileriyle ayakta durduğu bir fotoğraf yer alır. Duvarın en yukarısında, albümün ismi “Yoksulluk Kader Olamaz” sözleri, duvarda yer alan bir slogan biçiminde yazılmıştır. Duvarın daha alt kısımlarında birbirine karışmış ve kimisi silinmiş halde, doğrudan eylem içeren “... açılın”, “Faşizme geçit yok”, “... bizi yıldırıamaz” sloganları görülür. Plâğın A yüzünde “Kerem Gibi”, “Bir Öğretmene Ağıt”, “Adiloş Bebe”, “İşçi Marşı”, “Madem Ocağının Dibinde”, B yüzünde ise “Sevdan Beni”,

“Vay Kurban”, “Yoksulluk Kader Olamaz” parçaları yer alır. Konsept albüm biçiminde hazırlanmış olan bu albümün tüm parçalarının başında, aynı piyano girişinin üzerine Cem Karaca parça isimlerini lirik biçimde okur, ardından parça başlar.

Sözleri Can Yücel’e ait parçanın ilk dördlüğü olan “Hava döndü işçiden işçiden esiyor yel, Dumanı dağıtacak yıldız poyraz başladı, Bu fırtına yarınki süt limanlara bedel, Bahar yakın demek ki mevsim böyle kışladı” sözleri, 1977 yılında hayli artan politik şiddet olaylarını “fırtına” olarak nitelendirerek, bu şiddetli fırtınanın ardından sükunetin ve bahar mevsiminde olduğu gibi güzelliklerin geleceğini anlatır. Ardından gelen sözler, kapitalist sistemi bir “çark”a benzeterek mevcut düzenin artık çalışmadığını, mücadele içinde bazı kayıpların verileceğini ancak mücadele eden işçi sınıfının “bir dünya kazanacağını” vurgular. İlerleyen bölümlerdeki “Şaltere uzanıyor Tanrı’ya açılmış el / Hava döndü işçiden işçiden esiyor yel” sözleri; daha önce umudunu inandığı Tanrı’ya bağlayan ve bu Tanrı’dan medet uman işçilerin artık kendi elleriyle “şalteri kapatarak” devrimi gerçekleştireceğini, bunun da ancak birlikte mücadeleyle gerçekleşeceğini belirtir. Bu sözler, kaderci anlayışı bir kenara bırakarak, işçilerin umutlarını kaybetmeden mücadelelerini sürdürdükleri takdirde yakın zamanda istediklerine ulaşacakları yönünde işçileri motive etme amacı güder.

1970’li yılların ikinci yarısında sıklıkla yaşanan maden kazaları ve maden işçilerinin grevleri¹⁴² popüler müziğe de yansımıştır. Yine “Yoksulluk Kader Olamaz” albümünde yer alan “Maden Ocağının Dibinde”, sözlerini A. Kadir¹⁴³ ve Asım Tanış’ın yazdığı, Cem Karaca’nın da bestelediği progressive rock türünde bir parçadır. Parçanın sözleri maden işçilerinin zorlu çalışma koşullarını dile getirir. Parçanın ortasında müzik kesilerek maden ocağında çalışma seslerini anımsatan çekiç ve metal sesleri gelir, bununla toplumsal gerçekçi bu parçanın retorik anlatısı epik biçimde desteklenir. Ardından Cem Karaca, maden kazalarına gönderme yapan şu sözleri lirik biçimde okur: “Ayırdılar seni dünyadan / Aldılar elinden ışığını, havanı, besinini / Sevdığın kadını taptığın oğlunu aldılar elinden / Ayırdılar seni dünyadan”. Bu sözlerle birlikte parça, zorlu çalışma koşulları altında

¹⁴² Kaynak: Türkiye Maden Mühendisleri Odası Birliği.

https://www.maden.org.tr/resimler/ekler/5231a7ce4ba789d_ek.pdf

¹⁴³ İbrahim Abdülkadir Meriçboyu, bu albümde isminin kısaltması olarak A. Kadir mahlasını kullanmıştır.

çalışma güvenliği dahi olmayan maden işçilerine bir ağıt niteliği taşır. Bu ağıt, madenlerdeki zorlu çalışma koşulları anlatılırken, dinleyici kitlenin duygularına hitap ederek retoriğin etkisini artırır. Selda Bağcan'ın 1976 yılında yayınlanan “Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” albümünde yer alan “Maden Dağı¹⁴⁴”, folklorik özellikleri öne çıkan Anadolu rock tarzında bir parçadır. Arif Sağ'ın kavalıyla eşlik ederek kırsalın sesini temsil ettiği bu parça, yârini maden ocağında kaybeden bir kadının ağzından söylenen bir ağıttır. Yine “Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” albümünde yer alan “Maden İşçileri”; Zonguldak'ın Ereğli ilçesinde kömür madenindeki bir kazada hayatını kaybeden madencilerin acı hikâyesini konu alan müzikal bir anlatıdır.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli “Yeter Artık” albümünde yer alan “Elleriniz” parçası, beden emekçisi işçi sınıfının elleriyle yaptığı pek çok işi anlatarak bu elleri yüceltir. Parçanın sonundaki Elleriniz dert görmesin, Siz pişirin onlar yesin! Bu düzene kim son versin? Elleriniz...” dizeleri, adaletsiz düzene son vermenin, tüm bu işleri yapan ellerin elinde olduğunu vurgular.

4.1.3. Kentli Yoksulluk

Yoksulluk meselesi, köylü ve işçi sınıfının çektiği zorluklar ve yoksunluğun yanı sıra, ekonomik krizle birlikte gelen kentli yoksulluk konusu da bu dönemde popüler müzikte yer almıştır. Kentli yoksulluk konusu, çoğunlukla memur sınıfının hikâyelerinde vücut bulmuştur.

Cem Karaca'nın siyasi söylemi, 1971 yılında yayınlanan “Oy Gülüm Oy / Kara Sevda” 45'liğinde yer alan “Oy Gülüm Oy¹⁴⁵” parçasıyla iyice belirginleşir. Söz ve müziği Kardaşlar grubunun gitaristi Ünlü Büyükgönenç'e ait parçada sıklıkla tekrarlanan “oy gülüm oy” sözleri, parçanın sonunda “sol gülüm sol” şeklinde seslendirilir. Parçanın sözleri, yoksul bir kişinin ağzından ekonomik sınıf farklılıklarını vurgular. Parça içinde

¹⁴⁴ Maden Dağı parçası; aynı dönemde Hülya Süer (1976), İzzet Altınmeşe (1976, 1977), Şenay Şenses (1976), Recep Kaymak (1976), Ümit Tokcan (1977), Afet Serenay (1979) gibi isimler tarafından da yeniden yorumlanmıştır.

¹⁴⁵ Bu parça, besteci ve söz yazarı Ünlü Büyükgönenç'in 1977 tarihli “Yeni bir Türkiye / Oy Gülüm Oy” 45'liğinde Büyükgönenç tarafından da yorumlanmıştır.

tekrar eden “Kimi kürk beğenmez gülüm, ben yaz beklerim”, “Kimi aşk beğenmez gülüm, ben aşk beklerim”, “Kimi kor beğenmez gülüm, ben kül beklerim”, “Kimi beğenmez suyu, ben yağmur beklerim” karşılaştırmaları, sahip olduğunun değerini, yoksulluğu tanımadığı için farkında olmayan üst ekonomik sınıfa gönderme yapar. “Bugün değil, yarın deyu boş beklerim” sözleri, kişinin umuda tutunarak yaşadığını ancak bu umudun da zaman geçtikçe boşa çıktığını vurgular. Bunun ardından gelen “Bize burda bir güneş yok oy gülüm oy / Bize burda hayat yok oy gülüm oy”, “Bize burda bir nasip yok oy gülüm oy / Bize burda kısmet yok oy gülüm oy” sözleri, mevcut sistem içinde yerlerinin olmadığına, “Kül üstünde duman yok, güne gün eklerim / Külden kordan geçtim gayrı, can, can, can beklerim” sözleri ise ocaklarının yanmadığına, ısınmaktan ve sıcak yemekten bile vazgeçtiğine, sadece hayatta kalmayı istediğine vurgu yapar. Şarkının sonundaki dizelerde geçen Kerbela; Türkçe’de “kuş uçmaz kervan geçmez” anlamında kullanılır. Kerbela, aynı zamanda Hz. Ali ve Hz. Fatma’nın çocukları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in öldürüldüğü yerdir, bu bağlamda bu sözler Alevi kültürüne de gönderme yapar. Selda Bağcan’ın 1971 yılında yayınlanan “Adaletin Bu Mu Dünya / Dane Dane Benleri” 45’liğinde yer alan “Adaletin Bu Mu Dünya”¹⁴⁶, söz ve müziği Ali Ercan’a ait folk türünde bir parçadır. Bu parçanın sözleri de sınıflar arası ekonomik koşullara bağlı yaşam koşulları arasındaki uçurumu ele alınır.

“Kimi Mecnun gibi dağda dolaşır
Kimisi de ölüm yok gibi çalışır
Kimi meteliksiz, kimi milyona karışır
Adaletin bu mu dünya?
Ne yar verdin, ne mal, dünya
Kötülerinsin sen dünya
İyileri öldüren dünya”

Öztürk Serengil’in 1971 tarihli “Ver Kardeşim / İşte Vergi İşte Maliye” 45’liğinde yer alan “İşte Vergi İşte Maliye” parçası, Barış Manço’nun aynı yıl yayınlanmış olan “İşte Hendek İşte Deve” şarkısının sözleri hicivli şekilde değiştirilerek yeniden düzenlenmiş halidir. Şarkının nakaratındaki “Peki milyon, milyon vergi, Kaçıranlara ne dersin? Yeni vergiler çıksın da, Fakir az daha gebersin” sözleri, ülkedeki yolsuzluk ve halk arasındaki ekonomik uçuruma vurgu yapar. Ancak Serengil’in 1977 yılında Süleyman Demirel

¹⁴⁶ Bu parça, yine 1971 yılında Yılmaz Duru’nun yönettiği “Adaletin bu Mu Dünya” adlı filme de ismini vermiştir. Zengin ve ünlü bir erkek şarkıcıyla, hayata fakir başlayıp sonra ünlü bir şarkıcı olan genç bir kızın ilişkisini konu alan dramatik bir hikâyeye sahip film, Selda Bağcan’ın oynadığı tek filmidir.

başkanlığındaki Adalet Partisi seçim müziği olarak hazırladığı “Milliyetçi Zühtü” parçası, “Zühtü” türküsü üzerine yazılmış olan “Komüniste kanma Zühtü, Ar namus gider Zühtü, Din iman kalmaz Zühtü, Sonra yanarsın Zühtü” sözleriyle Serengil’in stabil bir eleştirel duruş sergilemediğini gösterir.

1977 tarihli Cem Karaca albümüne ismini veren “Yoksulluk Kader Olamaz”, sözleri ve müziği Cem Karaca’ya ait, progressive ve senfonik rock türlerinde seyreden bir parçadır. Parçanın sözleri, devlet memurunun çektiği ekonomik sıkıntıları “Ben vatandaş Ahmet'im, evkafta memur, Ay sonuna yetmiyor evdeki kömür” ve “Bir kilo et seksen lira, tadını unuttum, İnsan gibi yaşamamanın adını unuttum” sözleriyle betimlerken; ““Devlet baba borç içinde, sabret diyorlar, Sen de bakkala kasaba borç et diyorlar. Ben onurlu insanım, boyun eğmem, Alacaklı ver deyince ödün veremem” sözleriyle de devlete “onur” kavramı üzerinden sitemde bulunur. Parçada yer alan “Radyolarda şarkılar boş ver diyorlar” sözleri, Cem Karaca’nın savunucusu olduğu toplumsal gerçekçilik akımını destekleyerek ana akım medyada yer alan eğlence amaçlı şarkıları eleştirir. “Açlıktan verem olana bal ye diyorlar” sözleri, yoksulluğa rağmen televizyonda tüketime odaklanan reklamların yanı sıra, halkın durumundan haberdar olmayan siyasetçileri eleştirir. Parçanın yayınlandığı 1977 yılında, 21 Haziran 1977-21 Temmuz 1977 tarihleri arasındaki geçici Bülent Ecevit hükümeti dışında, Süleyman Demirel başbakanlık görevini sürdürmüştür. Parçada sıklıkla tekrarlanan “Firavunlar bile böyle gaddar değildir” sözleri, Demirel hükümetinin şiddetli ekonomik sıkıntılar doğuran ekonomi politikalarını eleştirir.

Selda Bağcan’ın 1977 yılında yayınlanan “Türkülerimiz 4” albümünden “Zam Zam” parçası pahalılık, yoksulluk, sınıflar arası ekonomik uçurum ve işçi sınıfının çektiği ekonomik zorlukları konu alır. Sözleri müziği Muhlis Akarsu’ya ait bu parçaya bağlamada Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Osman Bayşu eşlik eder. “Pahalılık alev gömlek Giyemezsin!” demedim mi? “Her öğünde soğan ekmek Yiyemezsin!” demedim mi?” “Elin havyar senin turşu Buna koyamazsın karşı “Kimi eğri, kimi doğru Seçemezsin!” demedim mi?” sözleriyle farklı ekonomik sınıfların sahip olduğu imkân farklılıkları, özellikle işçi sınıfının çektiği yokluk öne çıkartılarak vurgulanır. Parçanın sonunda yer alan “Akarsu'yum, bu ne illet? Durma, sazım dili anlat. “Soy gardaşım böyle millet

bulamazsın.” demedim mi?” sözlerinde ise halk ozanı Muhlis Akarsu, aşık geleneğinde sıklıkla kullanılan biçimde ismine yer verir ve bir yandan devletin halkı ezmesine, bir yandan da halkın bu konudaki duyarsızlığına gönderme yapar.

Zülfü Livaneli 1979 yılında yayınlanan “Atlının Türküsü” albümünde, Nazım Hikmet’in orta sınıf kentli insanın gündelik hayatı, yoksulluk, buna rağmen yaşama umutla tutunmayı konu alan “Büyük İnsanlık” adlı şiirini bestelemiş ve yorumlamıştır. Nazım Hikmet’e ait bir diğer şiir, Melike Demirağ’ın 1979 tarihli “79 Yılında” albümünde yer alan “Ne Zaman?” parçasında yer bulur. Lirik biçimde okunan parça, Şanar Yurdatapan’ın kentli orta sınıfın geçim sıkıntısı, yokluk, ayrımcılık, horlanma, işsizlik konularını ele alan sözlerinin Demirağ tarafından okunmasıyla başlar:

“[...] horlanarak kovuldukça hastane kapısından,
Veya iş aramak için oradan oraya sürüldükçe
Ve çok büyük şeyler umup birilerinden,
Tüm umutlarımız bir bir yıkıldıkça,
Soruyoruz kendi kendimize:
Nerde umut?
Umut kimde?”

Albüm kartonetinde de yer alan, lirik biçimde okunan ve umut arayışındaki bu sözlerin ardından yine Nazım Hikmet’e ait dizeler, Demirağ tarafından okunur:

“Kim düşünecek halimizi
Kim güldürecek yüzümüzü?
Kim düzelterek hayatımızı?
Nasıl, ne zaman?
Kim kurtaracak bu ülkeyi bu durumdan?
Bu sorunun cevabını,
Çarşaf çarşaf gazete ilanlarından değil,
Nazım Hikmet’in kaleminden dinleyelim:
Demir
Kömür
Ve şeker
Ve kırmızı bakır
Ve mensucat
Ve sevda ve zulüm ve hayat
Ve bilcümle sanayi kollarının
Ve gökyüzü
Ve sonra
Ve mavi okyanus
Ve kederli nehir yollarının
Sürülmüş toprağın ve şehirlerin bahtı
Bir şafak vakti değişmiş olur,
Bir şafak vakti, karanlığın kenarından
Onlar öyle ellerini toprağa basıp
Doğruldukları zaman...”

Bu dizeler, Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı'nı bölümler halinde anlattığı “Kuvâ-yi Milliye Destanı” eserinin başlangıç bölümünde yer alır. Demirağ'ın albümünde bu dizelere yer verilmesi, 68 Hareketi'nin hareketin mensupları tarafından Kuvâ-yi Milliye Hareketi ve “İkinci Kurtuluş Savaşı” ile özdeşleştirilmesiyle ilintilidir. Buna göre, içinde bulunan ekonomik sıkıntılar, yokluk ve ayrımcılığın son bulması 68 Hareketi'nin kendini konumlandığı devrimci bir İkinci Kurtuluş Savaşı'yla mümkün olacaktır.

Timur Selçuk'un 1977 tarihli “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Kasa Şarkısı”, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun “Nereye Payidar” adlı oyununun müziklerindendir. Sözleri Çiğdem Talu'ya ait, piyano eşliğinde vokalle seyreden parçanın sözleri, çalışan ve üreten köylü, işçi ve memur sınıfını olmadan ekonominin dönmeyeceğini ve patron sınıfının ekonomik çıkarının bu sınıfa bağlı olduğunu şu sözlerle vurgular:

“[...]”
 Sen, ben, o olmasaydık, çalışmasaydık
 Bunca malı, değeri yaratmasaydık
 Göz nuru alın teri akıtmısaydık
 Akar mıydı acaba çeşmenin suyu?
 Sen, ben, o koşmasaydık, yorulmasaydık
 Bir lokmayla yetinip yaşamasaydık
 Onlar yerken bizler aç dolaşmasaydık
 Döner miydi acaba kasanın kolu?
 [...]”

Bu sözlerin ardından gelen “Kasalar dolsun diye çırpınan da biz, Kasalar doysun diye tükenen de biz, Kasa kâr yazsın diye öldü kimimiz, Yeter artık bitsin bu emek soygunu...” dizeleri ise, mevcut düzene, emekçinin getireceği bir devrim ile son verilmesi gerektiğini vurgular. Aynı albümde yer alan ve sözleri Çiğdem Talu'ya ait “Kasa Can Çekişiyor” parçası, yine Ankara Sanat Tiyatrosu'nun “Nereye Payidar” oyununun müziklerindendir. Parçanın sözleri, devletin sistematik baskı ve işkencelerinin ezilen emekçi sınıfın seslerini bastırmaya yetmediğini, dış borçların yine devleti kurtarmadığını ve hakkı yenen emekçilerin yakın zamanda haklarını alacağını belirtir.

İstanbul Şarkıcıları'nın 1978 yılında 45'lik olarak yayınladığı “Ooh... Ooh!” adlı parça, sözlerinde ülkenin güncel ekonomik sıkıntılarını ve yokluğu Baha Boduroğlu'nun yazdığı sözlerle özetlerken, disko-funk tarzındaki hareketli ritmi bu anlatıyı sarkastik bir hale getirir:

“Benzin yok, mazot yok, ooh canın sağolsun
 Tüpgaz yok, ampul yok, ooh canın sağolsun
 [...]
 Samsun yok, ilaç yok, ooh canın sağolsun
 Margarin, tuz da yok, ooh canın sağolsun
 Eskiden hangisi vardı, ne olmuş sanki?
 Bilenlere gidip de sor anlatsınlar o günleri
 Mutluymuşlar yine de hepsi inan ki
 Aldırma arkadaş, üzüp durma kendini
 Olan sana oluyor günlerin kuyruklarda
 Yok’ları beklemekle geçip gidiyor
 Ooh”

Parçanın ortalarında geçen arabesk tarzdaki “Selamımı söyleyin dostlar evdekilere, Beni merak etmesinler aman of, Benzin ve tüpgaz gelir gelmez oradayım aman aman aman of” narası toplumsal olaylardan ve zorluklardan mücadele etmeden kaçmayı ifade ederken, dönemin arabesk popüler kültürüne eleştiride bulunur. Bunun ardından gelen “Trabzon! Galatasaray! Fenerbahçe! Beşiktaş! Rize! Gaziantep! Kayseri!” takım tezahüratları, dönemin popüler kültürüne medyada gündemi bolca kaplayan ve halkı ekonomik ve siyasi gündemden uzak tutan futbol maçlarına gönderme yapar.

Barış Manço’nun 1979 tarihli progressive rock tarzında seyreden ve synthesizer klavyenin ön plana çıktığı “Yeni Bir Gün” albümünde; rock müzik tarihinin en çok ses getiren gruplarından Pink Floyd’un dönemsel etkileri kulağa çarpar. Bu albümde yer alan “Ne Köy Olur Benden Ne Kasaba” parçası, maddi geliri düşük bir adamın zengin bir kıza duyduğu aşkın imkansızlığını anlatır. Progressive rock tarzındaki bu parçada geri vokallerin seslendirdiği “Ne köy olur senden, ne kasaba” deyişleri de bu savı desteklerken, parçaya hikâye anlatısı havası katar. “Ne Köy olur Benden, Ne Kasaba” parçası ekonomik farklılıklardan ötürü sevdiğine kavuşamayan bir erkek karakteri konu alır. Karakter kendi ağzından maddi gücü yeterli olmadığı için sevdiği kıızı doyuramayacağını, bundan ötürü kavuşamayacaklarını depresif bir nidayla anlatır. Bir bölümde “Ne köy olur senden, ne kasaba” sözlerini söyleyen geri vokaller bu anlatıya dışarıdan gelen bir yorumla, bu savı doğrular. Parçanın sözlerinde geçen “Gerçekler, yaşam gibi, Ağır ağır önümden geçiyor, Yine de merhaba”; ekonomik yetersizliklerden ötürü yaşanan depresyonu işaret eder. Bu karakter, birbirine bağlı birkaç parça sonra da vedalaşarak hayata gözlerini yumar. Bu parçaları, Barış Manço’nun sınıfsal farklılıklara bir göndermesi olarak okumak mümkündür. Ancak burada herhangi bir toplumsal eleştiri

yahut mücadele çağrısının aksine, bu konulara popülist ve ajitatif bir biçimde değinilir. Parçanın vokali de ani çıkışlardan uzak, sakin ve akıcı biçimde seyreder. Barış Manço'nun 1960-1980 yılları arasında yaptığı parçalar arasından ekonomik farklılıklara en belirgin biçimde değindiği parça budur.

Cem Karaca'nın 1977 yılında yayınlanan “Mor Perşembe / Bir Mirasyediye Ağıt” 45’liğinde yer alan her iki parçanın da söz ve müzikleri Karaca’ya aittir. Plâğın ön kapağında mor zemin üzerinde Cem Karaca’nın sola doğru yukarı ve uzaklara bakan, dönemin sol afişlerinde sıklıkla kullanılan serigrafi tekniğiyle yapılmış görünümdeki portresi bulunur. Plâğın iç kitapçığında “Bir Mirasyediye Ağıt” parçasına ait bir illüstrasyon yer alır: fötr şapka ve frak giymiş, kimisinin ellerinde çelenkler olan bir erkek güruhu, omuzlarında bir tabut taşımaktadır. Progressive rock tarzında seyreden “Bir Mirasyediye Ağıt” parçasının sözleri, kaygısız bir yaşam sürerek çalışmadan kazanan, hayatında doğrudan ve gerçekten yana hiçbir şey yapmamış bir kişinin ölümünü, dünyada hangi koşullarda yaşamış olursa olsun önünde sonunda herkesin sonunun ölümle eşit olduğunu anlatır.

4.1.4. Ekonomik Temelli Göç

Son olarak, yerleşik olunan bölgedeki ekonomik sıkıntılara bağlı olarak vuku bulan göç meselesi, 1960’lı ve 1970’li yılların popüler müziğinde yer bulmuştur. Bu konu, Almanya’nın geçici işçi çağrısıyla 1960’lardan beri süregelen Almanya’ya göç konusuna yoğunlaşarak dönemin popüler kültürü içerisinde hem sinema hem de müzik alanında işlenmiştir. Bu parçalarda göç meselesi; göçün ülkedeki ekonomik sıkıntılardan ötürü mecburiyetten olduğu, göç eden işçilerin Almanya’da yaşadığı zorluklar ve geride kalan ailelerinin çektiği sıkıntılar bağlamında bir söylem geliştirilmiştir.

Selda Bağcan’ın 1976 yılında yayınlanan “Almanya Acı Vatan / Kıymayın Efendiler” 45’liğinde yer alan “Almanya Acı Vatan” parçası, Fazıl Hüsnü Dağlarca’ya ait aynı adı şiirin Tahsin İncirci tarafından türkü formatında bestelenmiş halidir. Parça, ailesini geride bırakarak maddi zorluklardan ötürü Almanya’ya işçi olarak giden ve orada yeni bir aile kuran bir adama sitem niteliği taşır. Bu parça, Ruhi Su’nun 1977 tarihli “El Kapıları”

albümünde de yorumlanmıştır. Yine Selda Bağcan'ın aynı yıl yayınlanan “Türkülerimiz 3 – Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” albümünde yer alan “Utan Utan”, Muhlis Akarsu'ya ait bir türküdür. Anadolu rock tarzında yorumlanan parça, işçi sınıfının ağzından bu sınıfın çektiği ekonomik zorlukları anlatan, devlete yönelik eleştiri içeren bir parçadır. “Bizi sattın Almanya'ya, etme utan utan” sözleri, 1960'lı yıllardan itibaren süregelen Almanya'yla olan geçici işçi anlaşmasını eleştirir.

Ruhi Su'nun 1977 tarihli “El Kapıları” albümünde yer alan “Almanya'da Çöpçülerimiz”, Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya ait aynı adlı şiirin türkü formunda düzenlenmiş halidir. Parça, yer yer lirik anlatı biçiminde de ilerler. Parçada lirik biçimde okunan “[...] Gün ısır ısımaz alın yazımız parlar, ne alın yazısı, el yazısı be Sökemeyiz ki biz ilkokul aydınlığı bile gösterilmeyenler, Biz pis yöneticilerin mutsuz kişileri, Süpürürüz yaban ellerin sokaklarını [...]” dizeleri, hükümeti Almanya'ya göçün temelinde yatan ekonomik sebeplerin ve eğitimsizliğin sorumlusu olarak göstererek eleştirir. “Sıgmazken atalarım güne, yarına, Düşmüşüm vay, düşmüşüm ben el kapılarına. Daha 300 yıl evvel omuzlarımızda gök yarısı bayraklar, Eğilirdi bu ülkelerin burçları uygarlığımıza” sözleri ise Osmanlı Devleti döneminde Avrupa'nın fethedilmesine referansla Avrupalıların Türk topluluklarından çekinmelerini, geçmiş dönemlerdeki Altın Çağ'a dönüş özlemiyle anlatır.

Zülfü Livaneli'nin 1979 tarihli “Alamanya Beyleri” albümüne ismini veren parça, ekonomik temelli göçün beraberinde gelen kültür şokunu ve kimlik karmaşasını “Bir adımız Alamanya beyleri, bir adımız Anadolu yabanı. Döner şeritlere dişli çark olduk, daha bırakmadan kara sabanı” sözleriyle betimler. Saz üzerine türkü formunda söylenen bu sözlerde Anadolu'nun kırsalından gelen çiftçilerin sermaye için endüstriyel üretim alanında çalışması, bununla beraber geldikleri köylerde ekonomik üstünlüklerinden ötürü yerel ağızla “Alamanya beyi” olarak adlandırılırken, Almanya'da ise buna tezat olarak “Anadolu yabanı” olarak görülmeleri anlatılır. Yine aynı albümde yer alan “Tozlu Yollar” parçası da bir yandan memleket hasretine değinirken, bir yandan “Bir ucundan insan girer Mark çıkar, Ömrümüzü fabrikaya yatırdık” sözleriyle Marksist bir perspektifle insan emeğinin ve vaktinin metalaşmasına vurgu yapar. Buna benzer bir vurgu “Alamanya Beyleri” parçasındaki “Döner şeritlere dişli çark olduk” sözlerinde de yapılmıştır.

Derdiyoklar İkili'si'nin 1980 tarihli "Disko Folk" albümünde yer alan disko-folk tarzındaki "Alman Markı" parçası da, "Bizi böyle gurbet ele bağlayan, İşsizlik yoksulluk para sevdiğim" dizeleriyle Türkiye'deki ekonomik istikrarsızlıktan ötürü istemeyerek Almanya'ya göç edildiğini vurgular.

4.2. BAŞKALDIRI, UMUT VE DEVRİMİ ŞARKILARLA ANLATMAK

1970'li yıllardan itibaren sol popüler müziğinde başkaldırı, devrim ve umut kavramları görünür biçimde yer almaya başlar. Bu kavramlar Anadolu'da birkaç yüzyıl öncesinin aşıklarının başkaldırılarını yansıttığı gibi daha yakın dönemde, özellikle 1970'li yıllarda yazılmış yeni dizelerle de hayat bulur. Kimi parçalar gelecekteki güzel günlerin hayalini kurarken, aslında devrimin olmazsa olmazı "umut" kavramını kitlelere aşılar. 1961-1980 yılları arası popüler müzikte eleştiri, başkaldırı, devrim ve umut kavramlarını birkaç farklı başlık altında incelemek yerinde olacaktır.

4.2.1. "Zamansız" Sorunlar ve Eleştiriler: Geçmiş Yüzyıllardan 1960'lar ve 1970'lere

Siyasi erki eleştiri ve başkaldırı konuları Anadolu'da yüzyıllardır var olmuş ve bu bağlamda sayısız kültürel çıktı oluşturulmuştur. Aşıklar geleneğiyle ağızdan ağıza yayılarak kültürel belleğin bir parçası haline gelmiş kimi dizeler, özellikle 1970'li yıllarda Anadolu rock, Anadolu pop ve çağdaş folk türleriyle popüler müziğe de giriş yapmıştır.

1970 yılında Cem Karaca – Kardeşler birlikteliğinden yayınlanan ilk 45'lik olan "Dadaloğlu / Kalender" ile, Cem Karaca Batılı rock tarzından ziyade Anadolu rock'a daha fazla ağırlık vermeye başlamıştır. "Dadaloğlu" parçası, 18. ve 19. yüzyılda yaşamış olan Dadaloğlu'na ait "Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri" adlı Kırşehir türküsünün Anadolu rock tarzında yeniden yorumlanmış versiyonudur. 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başları arasında yaşayan ve göçebe Avşar boyuna mensup Dadaloğlu, Osmanlı'nın o dönemdeki göçebe hayat yaşayan boyları yerleşik hayata geçirme politikalarına karşı çıkmıştır. Şarkının sözlerinde geçen "Ferman padişahınsa, dağlar bizimdir" dizesi, bu başkaldırıyı

yansıtır. Parçanın girişi sazla başlar, ardından gitar sesiyle Anadolu rock tarzına bağlanacakken Cem Karaca'nın operatik sesiyle devam eder. Bir süre sonra ritim enstrümanları, bas gitar ve diğer enstrümanlarla birlikte parça Anadolu rock tarzında seyreder. Bu parçada geçmişten gelen geleneksel Anadolu tınıları Batı'yı temsil eden opera geleneğiyle birleşerek, Anadolu ve Batı'nın sentezi Anadolu rock tarzıyla yüzyıllardır geçerliliğini koruyan mesajları dönemin kitlelere iletir.

Yine Cem Karaca'nın 1974-1977 yılları arasında Dervişan grubuyla yaptığı parçalar, dönemin popüler müziğinde politik söylemi en kuvvetli parçalar arasındadır. 1974 yılında yayınlanan “Beyaz Atlı / Dervişler” 45’liğinin kapağında beyaz bir atın üzerinde, geleneksel Kafkas kıyafetlerini andıran kürklü kalpak, kırmızı uzun pardesü, siyah pantolon ve pantolonun üzerine çekilmiş binici çizimleri, uzun bıyıkları ve omuzlarında saçlarıyla Cem Karaca, havaya doğru kılıç sallamaktadır. Bu görselin sağ üst kısmında yukarıdan aşağıya sırasıyla aynı boyutta “Cem Karaca” ve “Dervişan” isimleri, solda ise parçaların isimleri yer alır. Plâğın iç kitapçığında yumruklarını sıkmış, sinirli bir ifade takınmış kalabalık bir erkek grubunun arasında Cem Karaca ve Dervişan grubu üyelerinin çizimleri yer alır. Muhtemel bir başkaldırıyı resmeden bu illüstrasyonun içinde kadın figürleri yer almamış, eylemlerin erkeklere özgü olduğuna dair genel kanıyı yeniden üretmiştir.

4.2.2. 1960’lar ve 1970’lerden Geleceğe Doğru...

68 Hareketi'nin doğası gereği devrim ve buna bağlı olarak umut, hareketin eylemlerini temellendiren kavramlardır. Dönem içinde pek çok müzikal parçada umut ve değişim kavramları ele alınmış, “daha iyi” bir gelecek tezahürü parçalarda sıklıkla yer almıştır. Tülay German'ın 1965 tarihli “Kızılıklar Oldu Mu? / Yarının Şarkısı” adlı 45’liğinde yer alan “Yarının Şarkısı”, popüler müzikte geleceğe dair değişim umudunu konu alan ilk parçalardandır. Güftesi Erdem Buri'ye ait parça, “Bir şarkı olmalı, Özlemi söyleyen, Bu koyu günlerden, Yarına ses veren. [...] Bir yarın olmalı, Başka türlü bir şey, Bir aydın, bir güzel, Yarına varmalı” sözleriyle içinde bulunulan günlerin karanlığının sona ereceğini ve yakın gelecekteki aydınlık günlere dair umudu konu alır. Parçanın Batılı tarzdaki kimi zaman operatik yapısı, yüzü Batı'ya dönük bir aydınlanma fikrini de

beraberinde taşır. Bu parça, aynı zamanda 1965 seçimlerinde TİP'in resmi seçim şarkısı olmuştur. Türkiye'de 68 Hareketi'nin siyasi sözcülerinden olan TİP'in resmi seçim şarkısı olarak bu parçayı seçmesi, parçanın genelinin hem Türkiye'nin aydınlanmacı gençlik hareketinin ruhunu, hem de bununla paralel TİP'in resmi politikalarını yansıtmaları sebebiyledir.

Esmeray'ın 1975 yılında yayınlanan “Yayınlanmaz” adlı albümünde yer alan “Bir Gün Gelecek” parçası da, “Yarının Şarkısı”na benzer nitelikte gelecek günlere dair bir umut taşır. “Bir Gün Gelecek”, aslen ABD'deki Sivil haklar Hareketi'nin ve sonrasında da dünyada 68 Hareketi'nin sembolik şarkılarından birisi haline gelmiş olan “We Shall Overcome” adlı *gospel* türündeki şarkının aranjmanıdır. Orijinali G. Hugnes Carawan'a ait olan parçanın müziği Atilla Özdemiroğlu tarafından orijinaline sadık kalarak yeniden düzenlenmiş ve Şanar Yurdatapan tarafından Türkçe sözleri yazılmıştır. Parçanın sözleri tüm insanların eşitlik ve birlik içinde olduğu, özgürlük ve mutluluğun olacağı bir günü umut eder:

“Bir gün gelecek
Elbet gelecek bir gün
Dünya mutlu ve özgür
Tüm insanlık bir bütün
Mutlak gelecek o gün...

Çarklar dönecek
Hepimiz için
Yok ne düşmanlık ne kin
Ne ırk ne cinsiyet
Ne mezhep ne din
El ele tutuşacağız bir gün...”

Bu iki parçaya nazaran, Cem Karaca'nın gelecek zamanları konu alan parçalarında devrim söylemi daha belirgindir. Cem Karaca'nın 1975 yılında yayınlanan “Mutlaka Yavrum / Kavga” 45'liğinde yer alan her iki parçanın da söz ve müziği Karaca'ya aittir. Plâğın kapağında, Karaca'nın karanlık bir ortamda yere oturarak uzaklara bakan bir fotoğrafı yer alır. Arka kapakta ise Dervişan grubu elemanlarının açık havada taş bir merdivene oturmuş toplu boy fotoğrafının çevresinde grup elemanlarının isimleri yazar. Plâğın ilk yüzünde yer alan “Mutlaka Yavrum”, o dönemde Avrupa'dan ve Türkiye'den sol gençliğin de takip ettiği ve kimisinin kamplarına katıldığı Filistin Kurtuluş Örgütü için yazılmıştır (Meriç, 2014). Parçanın Türkçe yayınlanmış versiyonu dışında İngilizce

ve Arapça versiyonları da vardır. Parça, mandolin ve cura enstrümanlarının etkisiyle kimi zaman Arap ezgilerini andıran Anadolu rock tarzında seyreder, perküsyon ve alto saksafonla biter, alaturka ve arabesk etkileri taşır.

Kapağın iç kitapçığında, şarkı sözlerinin yanı sıra müzikal parçalarla ilgili şu açıklama bulunur:

“[...] Mutlaka Yavrum, babalar, oğullar çelişkisinden yola çıkarak çeşitli nedenlerle geri kalmışlığımızdan kendini sorumlu tutup daha mutlu bir Türkiye’nin, yavrusu tarafından kurulacağına inanan bir babanın dili. [...] Kavga’da ise ulusal Kurtuluş Savaşı’mızın o sıkıntılı günlerinde Anadolu’ya silah kaçırarak üç Karadenizli yiğidin ve karıların öyküleridir anlatılan. Bu sözleri yazarken Arhavili İsmail’den etkilendiğimi kıvançla belirtirim.
Cem”

Bu açıklama Türkiye’deki 68 Hareketi’nin aktif eril yapısını yansıtır. Babadan oğula geçen mücadelenin mirasıyla, babanın yavrusunun “Daha mutlu bir Türkiye” kuracağına inanılır. Bu mutluluğun kaynağı doğrudan belirtilmemekle beraber, okuyucunun bireysel hayal gücüne bırakılmıştır.

Plağın ilk yüzünde yer alan “Mutlaka Yavrum” parçasının ilk kıtası, parçanın yazıldığı zamanda “yalansız dolansız bir dünya” gayesine ulaşamadığını, ancak gelecek nesillerde bu gayeye ulaşılacağı umudunu taşır. Anlatıcı bu görevi gelecek nesillere babadan oğula geçen bir miras olarak bırakır. İkinci kıtadaki “Boşa harcandı benim yıllarım, boşa geçen yıllarıma yanarım, affet beni ne olur yalvarırım” sözleri devrimi kendileri gerçekleştiremediği için umutsuzluk ve yılgınlık taşırken, yapamadıklarından ötürü gelecek nesilden af diler. “Kulun kula kul olmadığı bir yarın” sözleri, ast-üst ilişkisi ve sınıfsal farklılıkların olmadığı, tüm insanların eşit olduğu bir gelecek ümit eder. “İliminle, kitabınla, aklınla / Ellerinle, dişinle, tırnağınla / İnsan olmanın verdiği onurla / Yavrum, yavrum, yavrum, yavrum / Yüreğinle kur yarını, güzel kur” sözlerindeki ilim, kitap, akıl kavramları; insanın ön planda olduğu aydınlanmacı bir tavrı yansıtır. 68 Hareketi’ne mensup gençlerin toplumun aydın kesimi olan üniversite öğrencilerinden oluştuğunu hatırlamakta fayda vardır. Bu sözler ilmi, kitapları ve aklını kullanan öğrencilere; elleriyle, dişiyle, tırnağıyla çalışan beden emekçilerine de referans vererek bir arada, onurlu bir şekilde ülkeyi yeniden kurmayı, yani devrimi gerçekleştirmeleri dileğini belirtir. Bunun yanında sözlerde geçen “onur” kavramı, “yiğitlik” ve “şeref”

kavramları gibi dönemin ataerkil yapısında önemli yere sahip, farklı sınıflar ve siyasi yönelimler tarafından olumlu yönde sıklıkla kullanılan sıfatlardır.

Melike Demirağ'ın 1975 tarihli “Hadi Canım Sen De / Merhaba” 45’liğinde yer alan “Merhaba” parçası da umudu gündeğümü, bebek, filizlenen tohumlar ve olgunlaşan meyvelerle sembolize ederek, gündelik hayatta sıklıkla rastlanan bu olgulara yeni bir semiyotik anlam yükler:

“[...]
Merhaba, merhaba, merhaba, merhaba yere düşen tohum
Merhaba, merhaba, merhaba, merhaba filizlenen toprak
Bu sabah tepeden tırnağa ümitle doluyuz
Hayat her gün yeni umutlarla yeniden başlar”

Bu bağlamda umut, gündelik hayatta bireyin karşısına çıkan pek çok olguyla bağdaştırılarak, birey bu olgularla karşılaştığında, hayatın “her gün yeni umutlarla yeniden” başladığını hatırlar. Zira “umut” kavramı, zorlu dönemlerde birey ve kitleleri o dönemlerin sona ereceğine ve bir değişimin gerçekleşeceğine ikna ederek güçlü tutar.

Cem Karaca’nın 1976 tarihli “Parka / İhtarname” 45’liğindeki her iki parçanın da sözleri ve düzenlemesi Cem Karaca’ya aittir. Plağın ilk yüzünde yer alan “Parka”, ismini 1960’lı ve özellikle 1970’li yıllarda sol hareketin öncüleri ve hareket mensupları tarafından sıklıkla giyilen, sol harekette bir sembol haline gelen dış giysiden almıştır. Batılı rock tarzında ve hızlı ritimle seyreden, dramatik yönü oldukça güçlü olan parçanın sözleri; Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde öğrenci olan solcu bir gencin, üzerindeki ikinci el alınmış asker parkası ile yolda yürürken karşıt görüşlü kişilerce tabancayla vurularak öldürülmesini anlatır. İşçi sınıfından gelen gencin babası bir gözünü iş kazasında kaybetmiş bir tornacı, dedesi ise Sakarya Savaşı gazisidir. Yurdu için savaşıırken bedensel uzuvlarını feda etmiş bu ailenin geliri yeni bir palto almaya yetmediğinden, dedenin “üç aylık” maaşıyla bu gence askeriyeden ikinci el bir parka alınmıştır. Gencin sokakta vurularak öldürülmesinin ardından, gencin annesi yine Siyasal’a gidecek olan küçük oğluna umut bağlamıştır ve kurşun deliklerini diktikten sonra parkayı ona verecektir. Bu bağlamda öldürülen abinin ideolojik mirası kardeşine geçecek ve devrimci mücadele devam edecektir. “Parkasıyla vurulmuş yatar iken buldular” sözlerinin sıklıkla tekrarlanması ve parçanın sonlarına doğru lirik biçimde

okunması, bu dramatik sözlerin etkisini artırır ve parçayı daha da vurgulu hale getirir. Bu sözler aynı zamanda 7 + 7 hece dizilimiyle slogan niteliğine de sahiptir. Karaca, bu parçasıyla hem işçi sınıfını ve bu sınıfın çektiği zorlukları, hem de mücadele içindeki solcu öğrencilerin 1970’li yıllarda sıklıkla “hain kurşun”larla öldürülmesini konu alır. Buradaki “parka” koruyucu bir dış giysi olmanın ötesinde, Che Guevera’nın Küba Devrimi’ndeki mücadelesi esnasında sürekli olarak giydiği ve dünya üzerinde 68 Hareketi’nin devrimcileri arasında ikonlaşmış bir giysidir. Parkanın sembolik önemi, “Türkiye’de 68 Hareketi’nin İmgeleri” bölümünde de vurgulanmıştır.

Timur Selçuk’un 1 Mayıs 1978’te ODTÜ Devrim Stadyumu’nda verdiği konserde seslendirdiği “Vurdular Onu” parçası da, benzer biçimde siyasi çatışmalarda vurulan solcu bir genci konu alır. Aslen Yunanistan’ın devrimci sanatçılarından Mikis Theodorakis’e ait bu marş, Çiğdem Talu’nun yazdığı Türkçe sözlerle ilk kez bu konserde seslendirilmiştir¹⁴⁷. Parçanın sözlerinde, vurulan oğlu tanımlamak için kullanılan “Cesurdu mertti, kaya gibi sertti” ve “Aslan gibiydi, sözünün eriydi” sıfatları, 68 Hareketi’nde aktif, devrimci kişileri tanımlamak için sıklıkla kullanılan eril sıfatlardır. Vurulan oğlun ağzından söylenen “Beni kınama, arkamdan ağlama, Ne yaptıysam bil ki halkım için” sözleri, gençlerin verdiği bu mücadelenin halk için olduğunu hatırlatır. “Kurşun değildi, top tüfek değildi, Faşist yılanıydı boğan oğlumu” sözleri, bu gencin fiziksel olarak silaha indirgenmiş ölüm sebebinin, aslen faşist ideolojilerin olduğunu hatırlatır. Devamında gelen “Bir can gitse de binler var geride, Bir gün gelir ki hey hey hey hey, Ezerler onu!” sözleri ise ölen gencin yerine pek çok mücadelecı gencin geleceğini ve devrim mücadelesinin devam edeceğini belirtir.

“Parka” ve “Vurdular Onu” parçalarında olduğu gibi devrim için hayatı pahasına mücadele etmeyi konu alan diğer parçalara örnek olarak; yine Cem Karaca’ya ait “Kerem Gibi” ve “Bir Öğretmene Ağıt” parçaları verilebilir. 1977 yılında yayınlanan “Yoksulluk Kader Olamaz” albümünde yer alan “Kerem Gibi”, sözleri Nazım Hikmet’e, müziği Cem Karaca’ya ait bir progressive rock parçasıdır. Bu parçanın nakaratında yer alan “Sen yanmasan, ben yanmasam, biz yanmasak / Nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa?” sözleri,

¹⁴⁷ Kaynak: Konser ses kaydı, <https://www.youtube.com/watch?v=GBGAzPu8Ak0> Erişim tarihi: 31 Mart 2021.

toplumsal mücadele içinde bazı kişilerin hayatları pahasına göstereceği fedakârlıklar sayesinde toplumun bu yolculuğunun aydınlıkla biteceğini vurgular. “Bir Öğretmene Ağıt”, sözleri ve müziği Cem Karaca’ya ait, yavaş tempolu senfonik rock türünde bir parçadır. Parçanın sözleri, ideolojik çatışmalar sonucunda şakağından vurulan, “aydınlık düşüncelerini saklamayan, Cumhuriyet çocuğu” olan ve bu ideolojiyi gelecek nesillere aktaran bir öğretmenin hikayesini konu alır.

Ruhi Su’nun 1977 yılında yayınladığı “Sabahın Sahibi Var” albümünde yer alan “Annem Beni Yetiştirdi” adlı parça, sahip olunan ideolojiyi gelecek nesillere aktarmayı konu alır. Dostlar Korosu’yla birlikte yapılan bu albüm çalışmasındaki tüm parçalar Batılı çoksesli koro yapısındadır. Bu müzikal tarz, yüzünü Batı’ya dönen aydınlanmacı tavrı yansıtır:

“Annem beni yetiştirdi
Halkı uyandır dedi (iki satır x 2)
Halk olmadan bir şey olmaz
Halkı uyandır dedi (iki satır x 2)
[...]

Anadolu’da yerleşik olan üst nesle saygı kültürü, üst nesilden alınan öğüt ve tembihlerin sonraki nesillere aktararak vuku bulur. Bununla beraber bu sözler devrimci hareketin geleneksel olarak geçmiş nesillerden beri süregeldiği anlatısı içerir.

Buna benzer biçimde Zülfü Livaneli’nin 1977 tarihli “Merhaba” albümünde yer alan “Hoş Geldin Bebek”, Nazım Hikmet’in aynı adlı şiirinin şarkı olarak düzenlenmiş halidir. Parçanın sözleri, bebeğe dünyadaki hastalıklar, kazalar, doğal felaketler ve devletin ideolojik şiddetini birer birer tanıtırken tüm bu şartlar altında sosyalizmin onu beklediğini söyler ve bu nesle sosyalizmin savunucuları olarak onu devam ettirme görevini yükler. Buna benzer biçimde seyreden bir parça, Ruhi Su’nun 1974 tarihli “Şiirler, Türküler” albümünde ve 1980 tarihli “Çocuklar, Göçler, Balıklar” albümünde yer alan “Ninni” parçasıdır. Melih Cevdet Anday’ın aynı adlı şiirinin şarkı olarak düzenlendiği bu parçada yeni doğan bebeğe önce dünyadaki su, ışık, hava; ardından kundak, hapis, kavga kavramları tanıtılır. Bu parçanın sözleri, Livaneli’nin “Hoş Geldin Bebek” parçasıyla kıyaslandığında daha nihilist biçimde seyreder, umut taşımaz ve yeni doğan bebeğe bir anlam yahut sorumluluk yüklenmez.

Ruhi Su'nun yine 1977 yılında yayınlanan "Sabahın Sahibi Var" adlı albümünde Dostlar Korusu'yla birlikte seslendirdiği "Dinleyin Arkadaşlar" parçası, geleneksel atasözleriyle geçmişten aktarılan bilgi ve öğütlerden yararlanarak geleceğe dair bir umut taşır. Burada gelenekten kopmadan, atalardan kopmadan üretilen bir gelenekçi-devrimci söylem mevcuttur. Bu, bir nevi geçmişten kopmadan, hatta geçmişe ve atasözlerine bağlı kalarak bir nevi "öz"e dönüş referans veren bir sosyalist devrimci söylemdir:

"Dinleyin arkadaşlar
Bir atasözümüz var
Biri yer biri bakar
Kıyamet ondan kopar
Kıyamet dedikleri
Ha koptu ha kopacak
Yoksuldan halktan yana
Bir dünya kurulacak
Görmüşler ileriye
Atalarımız demek
Herkese yeter dünya
Herkese yeter ekmek"

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli Yeter Artık albümünde yer alan "Yarın" parçası, melodi ve ritim açısından marş türüyle oldukça benzerlik taşır. Parçanın girişi salt vokal ve trampetle başlar, ardından koro ve synthesizer klavye devreye girer. Ön planda koro vokal, trampet ve melodiyi desteklemek amacıyla geri planda kullanılan klavye ile bu parça, eylemlerde söylenmek üzere bir marş olarak bestelendiği hissi uyandırır. Parçanın sözleri, "yarın"ın çalışanlara, sömürülenlere, sevgi besleyenlere, haksızlığa karşı sesini çıkaranlara ait olduğunu vurgular.

Zülfü Livaneli'nin 1980 tarihli "Günlerimiz" albümünde yer alan "Umudu Kesme Yurdundan", içinde bulunan zorlu günlerin ardından ülkeye güzel günlerin geleceğini ve umudun hep diri tutulması gerektiğini anlatır. Parçada geçen "Işık yener karanlığı, Bak çocukların gözlerine, Umudu kesme yurdundan" sözleri, gelecek nesillere aktarılan aydınlık düşüncenin karanlık günleri sona erdireceğini ve umudun kesilmemesi gerektiğini didaktik bir biçimde öğütler.

Ünol Büyükgönenç'in 1977 tarihli "Yeni Bir Türkiye / Oy Gülüm Oy" 45'liğinde yer alan "Yeni Bir Türkiye" parçası, Anadolu rock tarzında, müzikal retoriği oldukça güçlü bir parçadır. Batılı rock orkestrası enstrümanlarıyla icra edilen parçanın başlangıcındaki

“Müjdemiz var dostlar gözünüz aydın, Yeni bir Türkiye doğacak bizden, Kalkınan bağımsız güçlü ve saygın” sözlerinde Anadolu halk ezgilerinden alınmış ilhamın ağırlıklı seyrettiği melodi; nakarattaki “Kardeşi kardeşe düşman olmayan, Ana yüreğine acı dolmayan, Zulüm, işkencenin yeri olmayan, Yeni bir Türkiye doğacak bizden” sözleriyle aktarılan barış ve huzur dolu “Yeni bir Türkiye” betimlemesinde, sözlerde olduğu gibi melodide de umudu ön plana çıkartan, majör tonlarda bir yükselme görülür. Parçanın devamında umut, barış, huzur, eşitlik, adalet temaları ön plana çıkar. Bu parça, aynı zamanda 1977 tarihli genel seçimlerde CHP’nin seçim müziği olarak tasarlanmıştır.

4.2.3. Devrime Çağrı

Devrim konusu, 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren popüler müzik parçalarına da yansımaya başlamıştır. Bu parçalarda kimi zaman sembolik, mecazi yüklemelerle devrime referans verilirken, kimi zaman doğrudan devrim çağrısı yapılır. Bununla beraber “devrimci müzik” kavramı da dönemin popüler müzik literatürüne girer.

Cem Karaca’nın 1977 yılında yayınladığı “1 Mayıs / Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini” oldukça politik devrimci parçaların yer aldığı bir 45’liktir. Plâğın kapağında gri monokrom biçimde kalabalık bir işçi mitingi fotoğrafı yer alır, görselin üst bölümünde sol hareketle özdeşleşen kırmızı tonu ile majiskül harfler ve tırnaksız, sade bir yazı karakteriyle “1 Mayıs”, “Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini” yazıları görünür. Plâğın iç kitapçığında, şarkı sözlerinin yanı sıra Cem Karaca’nın şu notu bulunur:

“Bu plak radyolarınızda çalınmaz, televizyonda da izleyemezsiniz. Ancak bir yürüyüşte yüzbinler söyler bir ağızdan, yarını nasırlı elleri, pırıltılı beyinleri ve gereğinde balyoz gibi yumruklarıyla kuracak olan işçi, emekçi, köylü ve yiğit halkımız söyler.”

Bu notta devletin sansürüne rağmen, şarkıların ve marşların toplumsal bellekten sözlü olarak aktarılacağı ve büyük topluluklar tarafından bu söylemlerin tekrarlanarak yeniden üretileceği vurgulanır. Karaca, burada özellikle beden işçilerini, emekçileri ve köylü sınıfını kastederken, “yiğit” tanımlamasıyla halka cesur, kuvvetli, bir o kadar eril bir sıfat yüklemiştir.

Plağın arka kapağında, söz yazarı ve besteci Sarper Özsan hakkında bilgilendirme metninin altında, Özsan’a ait aşağıdaki metin üzerinde sol hareketle özdeşleşen kırmızı bir yıldız ile yer alır:

“Devrimci Müzik Nedir?

Devrimci müzik, toplumun hayatının ve mücadelesinin devrimci bir gözle yansımasıdır. Bu müzik aynı zamanda devrimci hareketin gelişmesine de yardımcı olur. Çünkü proletaryanın devrimci ideolojisini ve siyasetlerini benimsemiştir.

Devrimci müzik, bugün muhterada emperyalizme, faşizme, feodalizme ve revizyonizme karşıdır. Bu devrimci muhteva ise bugün esas olarak halk müziğinin ezgi yapısı ve biçimleri içinde ya da bu temel üzerinde geliştirilecek yeni biçimler içinde sunulmalıdır.

Özetlersek en genel anlamda devrimci müzik, mutevada devrimci biçimde ise millî olan müziktir.”

“Devrimci müzik” tanımı, Cem Karaca’nın işlerinde ilk defa bu kadar net biçimde yer alır. Karaca’nın daha önceki işlerinden farklı olarak, bu plakta yer alan parçalarda aktif bir devrimci söylem ön plana çıkar. Bunun yanında Karaca’nın daha önceki işlerinde Anadolu pop, Anadolu rock, progressive rock gibi türler öne çıkarken, bu plakta yer alan her iki parça da marş özelliği taşır.

Plağın ilk yüzünde yer alan “1 Mayıs” parçası, plak kitapçığında da yer aldığı üzere söz ve müziği Sarper Özsan’a ait olan, o dönemde Ankara Sanat Tiyatrosu’nda oynanan¹⁴⁸ Maksim Gorki’nin “Ana” eserinden uyarlanmış, Bertolt Brecht’in yazdığı aynı adlı oyunun müziğidir. Ön planda synthesizer’ın yanı sıra davul ve bas gitarın da duyulduğu ve marş ritminde ilerleyen parça, devrimci bir söylemle “işçinin, emekçinin bayramı 1 Mayıs”ı konu alır. Parçanın sözlerinde sömürünün devam etmeyeceği, verilen kavgadan mutlu bir hayata ulaşılabileceği ve halkın “devrimin şanlı yolunda” ilerlediği vurgulanır. Parçada o dönemde süregelen baskı, zulüm, kan ve sömürünün şanlı bir devrimle alt edileceği, kavgadan sonra yurda aydınlık, yepyeni bir hayatın geleceğini anlatır. Parçanın sözleri, enternasyonalist biçimde devrimin pek çok ulus ve halk tarafından tüm dünyada süregeldiğini ve zorbaların, devrimin şanlı yolunda yok olacağını belirtilir. Karaca’nın daha önceki parçalarında da politik söylem olmakla beraber; çoğunlukla genel durumu

¹⁴⁸ Kaynak: Ankara Sanat Tiyatrosu’nun kurumsal sosyal medya hesabı.

<https://www.facebook.com/ASTkurumsal/posts/2360630094001827/> Erişim tarihi: 04/01/2021.

ve sorunları anlatan ancak doğrudan bir çözüm önermeyen daha pasif parçalardır. 1977 tarihli bu parçada ise aktif bir devrim söylemi bulunur.

Plağın diğer yüzünde yer alan “Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini”, sözleri Bertolt Brecht’e, bestesi Sarper Özsan’a ait, yine Ankara Sanat Tiyatrosu’nun oynadığı “Ana” oyunu için bestelenmiş bir parçadır. Synthesizer, bas gitar ve davulun ön planda olduğu ve marş tarzında ilerleyen parçada, plağın diğer yüzündeki “1 Mayıs” parçasında olduğu gibi aktif bir devrimci söylem bulunur. Althusser’in (2016) tanımıyla devletin ideolojik aygıtları olan hukuk sistemi ve medya; devletin baskı aygıtları olan polis (parçanın sözlerinde geçen panzerler, kelepçeler, silahlar) ve hapishaneler; devletin ve ekonomik gücü elinde tutanların güçlerini devamlı kılabilmek adına halka karşı kullandığı aygıtlardır. Parçanın sözleri, tüm bu aygıtlara karşı halkın coşkun bir sel gibi ayaklanacağını ve iktidardakilerin halkı durduramayacağını vurgular. Bu plaktan ötürü Cem Karaca’ya, “1 Mayıs” parçasının bestecisi Sarper Özsan’a ve prodüktör Ali Avaz’a “komünizm propagandası yapmak” suçuyla devlet tarafından dava açılmış¹⁴⁹, bir süre sonra da Cem Karaca ve Dervişan grubu yollarını ayırmıştır.

Ruhi Su’nun Dostlar Korosu’yla birlikte çalıştığı 1977 tarihli “Sabahın Sahibi Var” adlı albümünde de Ankara Sanat Tiyatrosu’nun Ana oyunundan bir parça yer alır. Sözleri yine Berthold Brecht’e, müziği Sarper Özsan’a ait “Boşa Didinmek Fayda Vermez”; mevcut sisteme başkaldırılmadığı ve devrim yapılmadığı sürece, emekçi sınıfın çektiği sefaletin bitmeyeceğini ““Boşa didinmek fayda vermez, Her geçen gün daha beter dünden, Böyle gelmiş böyle gitmez, Sömürü zulüm devam etmez” sözleriyle vurgular.

Selda Bağcan’ın 1977 tarihli “Türkülerimiz 4” albümünde yer alan “Zamanı Geldi”; eğitim alarak kendi ayaklarının üzerinde durmayı ve artık ağanın hizmetinde olmamayı, sistem eleştirisiyle birlikte aydınlanmacı ve ilerlemeci bir tavırla ele alır. Sözleri Muhlis Akarsu’ya ait bu parça bir yandan mevcut durumun bir portresini çizerken, aynı zamanda buna son verilmesine çağrı yapan aktif bir söylem de içerir. Parçada geçen “Sırtımızdan ağaların yükünü, Silkinip atmanın zamanı geldi. Cehaleti gerilerde bırakıp, İleri gitmenin

¹⁴⁹ Kaynak: Milliyet Gazetesi, 28/03/1980, s. 10.

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Cem%20Karaca%20Sarper%20Özsan&isAdv=false> Erişim tarihi: 04/01/2021.

zamanı geldi” sözleri, köylü kesimin okuyup meslek sahibi olarak sömürülmeyi geride bırakması gerektiğini vurgular. “Temeli çürüktür bozuk düzenin, Boş nutuk çekenin boşa yazanın. Aramızda yılan gibi gezenin, Boynundan tutmanın zamanı geldi” sözleri mevcut düzenin sömüren kesimini sert bir şekilde eleştirirken, halkı onların üstesinden gelmeye çağırır. Zülfü Livaneli’nin 1979 tarihli “Atlının Türküsü” albümünde yer alan “Köşeyi Dönerlerin Şarkısı” ise o gün güç sahibi olanları vicdanlarıyla hesaplaşmaya çağırarak, o gün güç sahibi olsalar da aydınlık günlerin yakında geleceğini ve sistemin tersine döneceği mesajını “Dönün dönün köşeleri, Aydınlıktan karanlığa. Bu yıl uğursuzun ama, Gün doğmadan neler doğar” sözleriyle verir.

Zülfü Livaneli’nin 1977 tarihli “Merhaba” adlı albümüne ismini veren parça, Yaşar Kemal’in aynı adlı şiirinin Anadolu pop tarzında bestelenmiş ve yorumlanmış halidir. Parçanın sözleri, çekilen acıların karşılığında bir gün hesap sorulacağını belirtir ve zorlu yolların sonunda devrimin olacağı güne dair umudu konu alır. Zulüm, işkence ve kanla dolu bu zorlu yolculuğun sonunda egemen güçlere hesap sorulacak gün; insanları bir araya getirerek birlik duygusu uyandıran müzikle, konu bağlamında da Anadolu’nun geleneksel müziği türkülerle kutlanacaktır:

“[...]
 Gün be gün yüreğim ulu yalımda
 Engel tuzak kurmuş bekler yolumda
 Zulümlerde işkencede ölümde
 Bükülmeyen güce kola merhaba
 [...]
 Selam olsun dört bir yana merhaba
 Akan kana düşen cana merhaba
 Hesap sorulacak güne merhaba
 Türküler söyleyen dile merhaba”

Zülfü Livaneli yine 1977 tarihli “Merhaba” albümünde yer alan “Düşman” parçasında, Nazım Hikmet Ran’ın “Hürriyete Dair” adlı şiirini akustik gitar üzerine lirik biçimde okur. Bu şiir; “ümidde düşman”, “düşünen insana düşman”, emekçilere düşman, bu bağlamda “vatana düşman” olanların egemenliğinin gün gelip geri dönmek üzere yıkılacağını ve hürriyetin olduğu günlerin geleceği müjdesini, işçi ve emekçileri yücelten şu sözlerle verir:

“[...]”
 Ve elbette ki sevgilim elbet
 Dolaşacaktır elini kolunu sallaya sallaya
 Dolaşacaktır en şanlı elbisesiyle: işçi tulumuyla
 Bu güzelim memlekette hürriyet”

Melike Demirağ’ın 1977 yılında yayınlanan “Elele / Niçin” 45’liğinde yer alan “Elele” parçası, tüm halkın el ele verip bir araya gelerek “bir tek hedef, bir tek dilek” çevresinde toplanmasını konu alır. Bu dilek, “yurdunu baştan onarmak”tır. Bu birlik beraberlik içinde “erkek, kadın, genç, ihtiyar”, “Edirne’den Ardahan’a, Sinop’tan Anamur’a” farklı gruplardan ve yerel kültürlerden insanlar, “ırk farkı” “din farkı” “cins farkı” ve “dil farkı” gözetmeksizin pahalılığa ve “öğrenciyi öğrenciye, polisi işçiye saldırtanlara karşı” “tek yürek” olarak mücadele etmeyi konu alır.

Timur Selçuk 1 Mayıs 1978 tarihinde verdiği ODTÜ konserinde, Dev-Genç Marşı olarak da bilinen ve toplumsal hafızada sözlü tekrarlarla yer etmiş “Hey Devrimci, Savaş Vakti Yaklaştı” adlı parçayı, geniş bir kitleyle hep birlikte söylemiştir¹⁵⁰. Bu parça, Timur Selçuk’un herhangi bir albümünde yer almamıştır. Konser esnasında, Timur Selçuk’un çeşitli parçalarda “Bağımsız, özgür Türkiye için beraberce” sözleriyle dinleyiciye seslendiği duyulur. Bu parçada devrim söylemi, bu kez silahlanma kavramıyla birlikte yer alır. Daha önce sözü geçen parçalarda “silah” karşı tarafın kullandığı bir nesne iken, bu kez devrimciler “emperyalizme karşı” silahlanmaya çağırılır. Bunun yanında Deniz Gezmiş ve Mahir Çayan’ın miras bıraktığı devrim ideolojisinin geride kalanlar tarafından devam ettirileceği aşağıdaki sözlerle vurgulanır:

“Hey devrimci, hey devrimci, savaş vakti yaklaştı
 Al silahı vur beline emperyalizme karşı
 Deniz Gezmiş Mahir Çayan devrim için öldüler
 Devrimciler ölür ama devrimler durmaz sürer.”

4.2.4. Eleştiri, Halkı “Uyandırmak” ve Aydınlanma

Popüler müzikte başkaldırı ve devrim konuları, siyasal eleştiriler biçiminde de vücut bulur. Pek çok parçada halk, iktidar tarafından uyutulmuş bir kitle olarak betimlenerek

¹⁵⁰ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=EnSHcxhVob4> Erişim tarihi: 31/03/2021.

halka uyanma çağrısı yapılmıştır. Emeklerinden faydalanan kesime karşı gelmeye ve hakkını aramaya dair yapılan bu uyanma çağrısı, aslen bir nevi aydınlanma çağrısıdır.

Dönemin pek çok popüler ismiyle karşılaştırıldığında, Cem Karaca'nın seslendirdiği parçalarda mevcut sisteme eleştiri ve başkaldırı 1960'lı yıllardan itibaren net biçimde yer alır. Karaca'nın 1968 tarihli “Oy Babo / Hikâye” 45'liğinde yer alan “Oy Babo”¹⁵¹, sözleri Aşık Mahzuni Şerif'e ait, *swing* caz tarzında düzenlenmiş¹⁵² bir halk ezgisidir. Hikâyesi köyde geçen parçanın sözlerinde iktidar sınıfın -bu parça bağlamında ağanın-koltuk sevdası, orantısız güç kullanımı, adaletsizlik, cehaletin insanı acizleştirmesi ve bilimin değeri konularına vurgu yapılarak; yanlış giden bu sistemin yıkılacağı mesajı verilir. Parçanın o yıllarda çekilmiş olan müzik videosunda Cem Karaca, elleri zincirlerle birbirine bağlanmış halde şarkıyı icra eder. Aşıklar geleneğinden çıkan ve konusu köyde geçen bu sözlerin, kentli okumuş kesim tarafından dinlenen *swing* caz tarzında bestelenerek yorumlanmasıyla bu parça, aşıklar geleneğinin ve kırsal kesimin sorunlarının kentli kesime duyurulması için bir araç niteliği taşır.

Selda Bağcan'ın 1975 tarihli “Dostum Dostum / Yuh Yuh” 45'liğine yer alan “Yuh Yuh”, söz ve müziği Aşık Mahzuni Şerif'e ait bir halk ezgisidir. Anadolu pop tarzında yorumlanan parçanın protest sözleri, sınıfsal farklılıkların getirdiği gücü kendi çıkarları için kullananlara “yuh” vurgusuyla sert bir eleştiri getirir ve en nihayetinde “insan” olmanın getirdiği eşitliğe vurgu yapar. Bağcan'ın aynı yıl yayınlanan “Kaldı Kaldı Dünya / İzin İze Benzemiyor” 45'liğinin ilk yüzünde yer alan “Kaldı Kaldı Dünya”, yine Aşık Mahzuni Şerif'e ait “Babamdan Kaldı” ve “Kaldı Kaldı (Dünya Kaldı)” adlarıyla bilinen halk ezgisinin yeniden yorumlanmış halidir. Parça, “Dedim ki: ‘Sen Tanrı mısın?’, Dedi: ‘Haşa ben bir kulum.’ Dedim: ‘Bu haydutluk nedir?’ Dedi ki: ‘Babamdan kaldı.’ Kaldı kaldı, Dünya kaldı. Kaldı da kime kaldı? Kaldı kaldı, Dünya kaldı, Sanki Süleyman'a kaldı” sözleriyle dönemin başbakanı Süleyman Demirel'i sert şekilde eleştirir. Plağın

¹⁵¹ Cem Karaca'nın 1968 yılında Avrupa pazarına yönelik olarak Almanya'da yayınlanan, şarkıların tamamı İngilizce sözlere sahip iki adet 45'liği bulunur. Ferdy Klein Orkestrası ile çalışılan bu 45'liklerde, “İstanbul” / “Why” plağında yer alan “Why” ise “Oy Babo” parçasının İngilizce sözlerle yeniden düzenlenmiş halidir.

¹⁵² Parçanın düzenlemesi, Karaca'nın o yıllarda birlikte çeşitli işlere imza attığı Ferdy Klein Orkestrası'ndan Werner Dies tarafından yapılmıştır.

diğer yüzünde yer alan “İzin İze Benzemiyor”, söz ve müziği Muhlis Akarsu’ya ait, yine Süleyman Demirel’i eleştiren bir parçadır. Parçada geçen “Kara duman çökmüş yurda, Onun için düştük derde.” sözleri, ülkenin içinde bulunduğu zorlu ekonomik ve siyasi koşulları dert edindiklerini karanlıktan aydınlığa çıkış yolu arayan aydınlanmacı bir tavırla ele alır. Ardından gelen “Takılmışsın bir kurda, İzin ize benzemiyor” sözleri ise Demirel’in ülkücü lider Alparslan Türkeş’in himayesi altında hareket ettiğini ima eder. “Anlayalım nedir çaban, Kaç kişiyi astı baban, Kır atın üstünde çoban, Pozun poza benzemiyor” sözleri, Demirel’in Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam kararını onaylamasına referans verir. Bunun yanında Demirel’in partisi Adalet Partisi’nin sembolü kır ata gönderme yaparak, halkın içinden gelmiş “çoban” imajının Demirel’in siyasi duruşuyla birleştiğindeki eğretiliğine değinir. Son dizelerdeki “Akarsu’ya inanmazsın, Eller yansa sen yanmazsın, Tükürseler utanmazsın, Yüzün yüze benzemiyor” sözleri ise Demirel’in her devre ayak uyduran kimliğini, aşık geleneğine bağlı kalarak sert biçimde eleştirir. Aynı yıl yayınlanan “Türkülerimiz II” albümünden “Dost Uyan”, Aşık Mahzuni Şerif’e ait aynı adlı halk ezgisinin Anadolu pop tarzında yeniden yorumlanmış halidir. Parçanın sözleri, halka kendilerine gelmelerini, vicdanlı olmalarını, insan hakkı yememelerini, içinde bulundukları “rüyadan” uyanıp kandırılmadan doğru yolu bulmalarını tembihler. Aynı albümde yer alan “Meydan Sizindir”, sözleri yine Aşık Mahzuni Şerif’e ait, Anadolu pop tarzında yorumlanmış bir parçadır. Parçada; girişteki “Büyük balık küçük balığı yutar, ama büyük insan küçük insanı yutmaz. Balıklar balıkları yutar, insanlar insanları yutmaz” sözlerinin ardından emekçi sınıfın çektiği zorluklar ve sınıflar arası ayrımcılık vurgulanır, ardından “[Meydan] Bugün sizin ama yarın bizimdir, dünya bizimdir, evren bizimdir, dostluk bizimdir, gardaşlık bizimdir, dost.” dizeleriyle emekçi sınıfın, parçada vurgulanmayan devrimin ardından eninde sonunda bir gün hak sahibi olacağını belirtir.

Ruhi Su’nun 1977 yılında yayınladığı “Sabahın Sahibi Var” albümünde yer alan “Annem Beni Yetiştirdi” adlı parça, ideolojinin gelecek nesillere aktarılmasını konu almanın yanı sıra “halkı uyandırmayı” amaç edinir. Yoksul halk ve emekçi kesim üzerinde aydınlanmacı bir farkındalık yaratmayı amaçlayan bir ana karakteri konu alan parça; “Bu kavga halkın kavgası, Halkı uyandır dedi. Yoksul halkı emekçiyi, Kaldır uyandır dedi. Uyandır ki uymasın o Hainin iğvasına, Sahip olsun hem kendine, Hem kendi davasına”

sözleriyle okumuş ve aydın kesimi, köylüler ve işçilerle bir arada hareket ederek haksızlığa karşı yürütülen kavgada saf tutmaya çağırır. Bu parçadaki okumuş ve aydın kesimin yoksul halkı, köylüyü ve işçiyi aydınlatarak hak aramaya çağırması, 68 Hareketi'nin aydınlanmacı tavrıyla paralellik taşır. Bunun yanında, “Annem beni yetiştirdi, Halkı uyandır dedi. Halk olmadan bir şey olmaz, Halkı uyandır dedi” sözleri, diğer örneklerde sıklıkla eril babadan gelen öğütleri ve ideolojik aktarımları, bu kez dişil anne tarafına yüklemesi açısından önemlidir.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli “Yeter Artık” albümünde yer alan “Uyan Kardeş” parçası, sözlerindeki güncel olaylarla ilgili bilgilendirme ve hatırlatmalarla, “Uyan kardeş, uyan aç gözlerini, Gör artık yurdunun perişan halini” sözleriyle yine halkı bu durum karşısında uyanmaya çağırır:

“Uyan kardeş, uyan, aç durmaz karınlar,
Yan gelip yatmakla gelmez mutlu yarınlar
Çoluğun, çocuğun, karın, hep beraber var yürü üstüne üstüne, üstüne üstüne,
Hep beraber var yürü üstüne üstüne, üstüne üstüne, üstüne üstüne...”

Parçanın sözleri, önce güncel siyasi olayları ve yolsuzlukları dinleyiciye yeniden hatırlatır. “Borca sokmuş yedi nesli “Dış yardım” diye, Yine de sermayeyi yüklemiş kediye. Suntayı koymuş sandığa, “mobilya” diye yazmış üstüne, yazmış üstüne... Çevirmiş şehit kanıyla sulanmış toprağı NATO üssüne, NATO üssüne...” sözleri; Türkiye'nin 68 Hareketi'yle paralel biçimde emperyalizmi “dış yardım” borçları ve ülkedeki NATO üsleri üzerinden eleştirir. “Kuştüyü yastıkta gördüm dünyayı, Yıllarca gerçek sandım bu pembe rüyayı, Yirmimde anladım ben Hanya'yı Konya'yı, vardım üstüne, vardım üstüne... Top, tüfek, tabanca değil, şarkılarımı saldı üstüne, saldı üstüne...” sözleriyle, orta-üst sınıfa mensup bir aileden gelen Demirağ; herkesin kendisiyle eşit şartlar altında yaşamadığını ve sınıflar arası uçurumun, haksızlıkların yirmili yaşlarında farkına vararak halkın içinde eşitlik için mücadele ettiğini anlatır. “Top, tüfek, tabanca değil, şarkılarımı saldı üstüne, saldı üstüne...” sözleri devrimin silahlanmayla değil, demokratik biçimde olması gerektiğini vurgular. Aynı zamanda devlet tarafından kullanılan ateşli silahlara karşılık kendisinin barışçıl bir şekilde, şarkılarıyla mücadele edilmesi gerektiğini de dile getirir. Sonunda da tüm halkı “uyanmaya” çağırarak mücadelenin içinde aktif şekilde yer almaya çağırır. Parçanın son

dizesinde yer alan “Çoluğun, çocuğun, karın, hep beraber var yürü üstüne üstüne” sözlerindeki erkek protagoniste yönelik eril söylem, “Toplumsal Cinsiyet” başlığı altında incelenmiştir.

Selda Bağcan’ın 1976 tarihli “Görüş Günü / Şaka Maka” adlı 45’liğin ikinci yüzünde yer alan “Şaka Maka”, Anadolu pop ve folk türlerinde seyreden eleştirel bir parçadır. Parça; yoksulluk, ekonomik sınıflar arasındaki uçurum ve kâr odaklı sömürüye, nakaratta sıklıkla tekrarlanan “Şaka maka muka, Şaka muka maka, Şaka maka muka, Şaka muka maka” sözleriyle cevap verir. Bu anlamsız gibi görünen dizeler parçanın sözlerini pekiştirir ve hareketli ritmiyle beraber parçanın coşkusunu artırır. Bunun yanında, tek başına bir anlamı olmayan bu sözler; tekrarlarla birlikte şarkının bağlamında yeni bir anlam oluşturarak tek başına bir anlam ifade etmeye başlar. Parçanın sözlerinde “devrime karşı çıkanlar”; “sahtekâr”lar, “sömüren gaddarlar”, “adaletsiz hükümdarlar” ve başkasının emeğinden faydalananlar “Şaka maka muka, şaka muka maka” sözleriyle ti’ye alınarak eleştirilir.

Selda Bağcan’ın 1976 tarihli “Aldırma Gönül Aldırma / Ankara’da Türlü Türlü Plan Var” 45’liğinde yer alan “Ankara’da Türlü Türlü Plan Var”, söz ve müziği Aşık Mahzuni Şerif’e ait bir halk ezgisidir. Gündemdeki yolsuzluklar ve gelir eşitsizlikleri bağlamında siyasi erki eleştiren parça, “Ankara’da türlü türlü plan var, İstanbul’da açık açık talan var, Seksen bine köpek satıp alan var, Hele sorsak kıymetimiz kaç bizim, kaç bizim, kaç bizim [...]” sözleriyle Ankara’daki siyasilerin yolsuz planları dahilinde İstanbul’un “talan” edilmesine değinir, bir kesimin zenginlik içinde yüzerken halkın yoksulluk içinde olduğunu vurgular. Bunun ardından gelen “Süleyman han emir vermiş askere, Avrupa’ya seferi var kaç kere. Viyana’da at sürdüğü yerlere, Çöpçülüğe akıl eden göç bizim, göç bizim, göç bizim Kanuni Sultan Süleyman’ın Avrupa’ya askerleriyle defalarca sefer yapması ve I. Viyana Kuşatması yüceltilir, buna karşılık 1960’lı yıllardan itibaren ekonomik nedenlerden ötürü Avrupa’ya misafir işçi olarak göç eden kesime referansla Kanuni’nin “Viyana’da at sürdüğü” günlerin, 1970’li yıllara olan tezatlığına vurgu yapılır. Burada söylenmek istenen, geçmiş yüzyıllarda Avrupa’yı fetheden halkın soyundan gelenlerin, 20. yüzyılda artık temizlik işçisi olarak orada bulunduğuudur. Osmanlı’nın “Altın Dönemi”nin yüceltildiği bu karşılaştırma, aslen soya dayanan bir

milliyetçilik ve geçmişe özlem barındırır. Bu parça, 1978 yılında yayınlanan “Aldırma Gönül Aldırma / Suç Bizim” 45’liğinde “Suç Bizim” adıyla yeniden yayınlanmıştır.

Geçmişte yaşanmış savaflara bir referans da Cem Karaca’nın “Kavga” adlı parçasında yer alır. 1975 tarihli “Mutlaka Yavrum / Kavga” 45’liğinde yer alan “Kavga”, Kurtuluş Savaşı’nda Karadeniz’den zorlu şartlarda silah kaçıran Karadeniz’in dalgalarında kaybolan 3 erkek kardeş İlyas, Temel, Süreyya ve onlardan silahları alıp cepheye taşımak üzere onları bekleyen eşleri Hatçe, Ümmü, Gülizar’ı konu alır. Plak kitapçığında yazılı olarak da anlatılan bu hikâye, 3 kadının bir dereye saklanmış silahları yeniden gidip alarak Karadeniz’de kürek çekmeleri ve savaşa katılmalarıyla son bulur. Parça, Kurtuluş Savaşı’nda erkeklerin yanı sıra kadınların da aktif rol oynamasına gönderme yaparak, şu sözlerle biter:

“Kavganın haklı olanı erkek dişi bilmiyor
Bütün halk birlik olmazsa kavga haklı olmuyor
Kavganın haklı olanı erkek dişi bilmiyor
Bütün halk birlik olmazsa kavga haklı olmuyor”

Bu sözler, erkeğin daha aktif görüldüğü 68 Hareketi’nde kadınların da yer almasına dair önemli bir yere sahiptir. Karaca bu sözlerle Kurtuluş Savaşı’nda kadınların da savaştığını -bu hikâyede, kadınların erkeklerden miras kalan görevi tamamladığını- hatırlatıp mücadeleye kadınları da çağırır, kavganın haklı olması için bütün halkın birlik olması gerektiğini vurgular. Bu sözler, 1968 ve sonraki yılların emperyalizme karşı yürütülen “İkinci Ulusal Kurtuluş Savaşı”nda kadın ver erkeğin yan yana yer alması gerektiği mesajını verir.

Timur Selçuk’un 1977 tarihli “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Bir Millî Kurtuluş Türküsü”, sözleri Enver Gökçe’ye, müziği Timur Selçuk’a ait, piyano eşliğinde kimi zaman lirik okunan, kimi zaman ise türkü formunda söylenen, kuvvetli vurgulara sahip bir parçadır. Parçada geçen “Topla Antep’i, Çukurova’yı, İzmir’i, Urfa’yı, Konya’yı, Haydi ha! Ne durursun munzur! Engini de deli gönül engini Kutlayalım sol kurtuluş cengini. Haini, kompradoru, pezevengini, Vur kara yeğenim vur!..” sözleri 68 Hareketi’nin “İkinci Millî Kurtuluş Savaşı” söylemine doğrudan gönderme yapar. Parçada geçen “Zalim! Hemi de kötü dinli gavur, Nasıl da bağdaş kurmuş toprağıma,

Gülümü harmanımı savurur!” sözleriyse millîci-İslamcı bir söyleme de sahiptir. Parçanın sözlerinde Türkiye’nin çeşitli illerinden insanların bir araya gelerek yurdu savunması dile getirilirken, her nasılsa Anadolu’da farklı dinlere mensup halkları, düşman figürüyle özdeşleşen “kötü dinli gavur” sözleriyle göz ardı eder.

Buna karşılık Melike Demirağ’ın 1977 tarihli “Elele / Niçin” 45’liğinde yer alan “Elele” parçası ise halkı din, dil, ırk, cinsiyet farkı gözetmeksizin pahalılığa, halkı birbiriyle kavga ettirenlere karşı birlik olmaya, emeğini çaldırmamaya ve “yurdunu baştan onarmaya” çağırır. Bu devrim çağrısı, “Aynı umutla birleştik [...], Bir tek hedef, bir tek dilek, bir tek nabız, bir tek yürek [...]” haline gelen toplumu, belirlenen “emeğini çaldırmadan, yurdu baştan onarmak” hedefi doğrultusunda birlik olmaya çağırır. “Erkek, kadın, genç, ihtiyar, elele, elele, Kalplerde bir tek özlem var, elele, elele, Edirne’den Ardahan’a, Sinop’tan Anamur’a, Irk farkı yok din farkı yok, elele, elele, Cins farkı yok, dil farkı yok, elele, elele...” sözleri, 68 Hareketi’nin söylemlerinden birisi olan İkinci Kurtuluş Savaşı’na da gönderme yaparak tıpkı Kurtuluş Savaşı’nda olduğu gibi halkı cinsiyet ve yaş farkı gözetmeksizin, ülke çapında birlik olmaya çağırır. Bu parça, daha sonra 1978 yılında yayınlanan “Yeter Artık!” albümünde de yer almıştır. Yine Melike Demirağ’ın 1978 tarihli “Yeter Artık!” albümünde yer alan “Aynı Yolda” parçası ise Türkiye’nin farklı kesimlerinden gelen insanların yan yana gelerek, birbirlerini anlayarak, aynı hedef doğrultusunda, aydınlık bir gelecek yaratmak için el ele ilerlemesini sembolik biçimde anlatır. Pop tarzındaki bu parça aydınlanmacı bir anlayışla, yollarından her ne olursa olsun geri dönmeden daha iyi günler için mücadele etmesini konu alır.

Melike Demirağ’ın 1978 tarihli “Yeter Artık!” albümüne ismini veren “Yeter Artık” parçası; gündemdeki olayları, halkın çektiği ekonomik sıkıntıları ve “Elin batmış al kanlara, Yeter kıydığın canlara, Şu gencecik fidanlara kurşun sıkmak yeter artık” sözleriyle devrim için mücadele eden gençlerin öldürülmesini dile getirerek, “Yeter Artık!” vurgusuyla tüm bunları sona erdirmeye çağrı yapar. Parçanın son dizelerinde yer alan “Doğarken başkaydı yerim, Şimdi halkla beraberim. Bu düzene son verelim, yeter artık, yeter artık” sözleri, orta-üst sınıfa mensup bir ailede hayata gözlerini açan Demirağ’ın sahip olduğu ayrıcalıkları bir kenara bırakarak halkla birlikte, halk için eşitlik mücadelesi vermesine vurgu yapar ve dinleyiciyi de bu yola çağırır.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli Yeter Artık albümünde yer alan “Elleriniz” parçası, beden emekçilerinin elleriyle yaptıkları işleri birer birer sıralar. Söz ve müziği Şanar Yurdatapan'a ait parçanın son dizeleri, “[...] Elleriniz dert görmesin, Siz pişirin onlar yesin! Bu düzene kim son versin? Elleriniz...” sözleriyle emekçileri bu düzene yine kendi elleriyle son vermeye çağırır. Yine aynı albümde yer alan “Hani” parçası, her şeyin gelip geçici olduğunu ve değişimin geleceğini vurgular. “[...] Hani evsiz, barksız, işsiz, milyonlarca aç hani? Ellerimiz bir olunca durduracak güç hani? Yıllar gider, yeller gider, seller gider, kum kalır, Ya hayırla, ya lanetle anılan bir nam kalır.” sözleriyle parça, bir araya gelinerek devrimin gerçekleşeceğini ve yoksulluğun sona ereceğini vurgularken, dönemin erk sahiplerinin de lanetle anılacağını ima eder.

Timur Selçuk'un 1978 yılında yayınlanan “Dönek Türküsü / Özgürlük” 45'liğinde yer alan “Dönek Türküsü”, dönemin siyasi erkine göre taraf değiştirerek “her devrin adamı” rolünü oynayan siyasetçileri “Sağcıyla sağcı, solcuyla solcu, Çevir kazı yanmasın çevir de çevir, Çevir kazı yanmasın devir bu devir” ve ardından gelen “Devrim istiyorsanız, devrim yapalım, Rüzgâr nereden esiyor ona bakalım. Darbe olsun dersiniz, darbe yapalım, Rüzgar nereden esiyor ona bakalım” sözleriyle sert bir dille eleştirir. Piyano eşliğinde kimi zaman Selçuk'a özgü teatral biçimde vurgularla güçlendirilen parçanın sözleri, dönemin en sert eleştirel söylem içeren sözleri arasındadır. Bu parçada da halkı “uyutma” kavramı, “Herkesi uyutalım, yazar olalım” sözleriyle halkı siyasi erkin çıkarları doğrultusunda yönlendiren gazetecilere ve köşe yazarlarına gönderme yapar. Parçanın sonunda lirik biçimde vurgulanan “Hiçbir şey olmasak da, bakan olalım” sözleri, dönemin yüksek siyasi mevkilerinde olan kişilerin vasıfsızlığını dile getirir.

Timur Selçuk'un 1977 yılında yayınlanan “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Hürriyet Marşı”, Nazım Hikmet'in “Hürriyet Kavgası” adlı şiirinin marş formunda bestelenmiş halidir. Parçada yer alan “Bir elinde kitapları türküleriyle geldiler, Dalga dalga aydınlık dalga dalga aydınlık oldular. Yürüdüler karanlığın karanlığın üstüne, Meydanları zapt ettiler, meydanları zapt ettiler yine” sözleri, 68 Hareketi'nin aydınlanmacı söylemine paralel biçimde okumuş aydın kesimin kitapları ve şarkılarıyla “dalga dalga aydınlık

olduklarını” yani bir nevi uyuyan halkı uyandırdıklarını, meydanlara giderek seslerini duyurduklarını anlatır. Son dörtlükte yer alan

“Daha gün o gün değil derlenip dürülmesin bayraklar
Uzaktan duyduğumuz çakalların ulumasıdır
Safları sıklaştıran safları sıklaştıran çocuklar
Bu kavga faşizme karşı, bu kavga hürriyet kavgası”

sözleri devrimin henüz sona ermediğini belirtirken; sağ kesimin sesini, Türkiye’de milliyetçilerin kendilerini özdeşleştirdiği “kurt” imgesine gönderme yaparak “çakalların uluması”na benzetir. Bu sözlerle göre gençler faşizme karşı bir hürriyet kavgası vermektedir. 1960’lı yılların ortalarında “emperyalizme karşı” mücadele süregelirken, 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren “faşizme karşı” söylemi daha fazla görünürlük kazanır.

Aydınlanmanın sembolik olarak kullanıldığı bir parça da, Timur Selçuk’un 1977 tarihli “Timur Selçuk” adlı albümünde yer alan “Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü”dür. Nazım Hikmet’in aynı adlı şiirinden bestelenen bu parça, yine aydınlanmacı bir yaklaşımla gelecek aydınlık günleri “güneşin sofrası” sembolüyle betimler. Ülkenin geleceğinin sembolü olan gençler, birlikte, yan yana, güneşin sofrasındaki bu aydınlığı şu sözlerle kutlamaktadır:

“[...]
Arkamızda bir düşman gözü gibi karanlığın yolu
Önümüzde bakır taslar güneş dolu
Dağlarda gölgeniz göklere vursun, göz göze, yan yana, diz dize durun çocuklar
Tasları birbirine vurun çocuklar
Hoop! Hoop! Heey!
Heey! Hoop! Hoop!
Dostların arasındayız!
Güneşin sofrasındayız!
[...]”

Ruhi Su’nun, Nazım Hikmet’in aynı adlı şiirinden bestelediği “Süvarinin Türküsü”, 1971 tarihli “Seferberlik Türküleri ve Kuvayi Milliye Destanı”¹⁵³ albümünde yer alır. “Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine, bu hasret bizim”

¹⁵³ Günümüzde Kuvâ-yi Milliye olarak bilinen kavram, 1971 tarihli albüm kapağında “Kuvayi Milliye” biçiminde yazılmıştır.

dizeleriyle tanınan bu parçanın sözleri, yurt sevgisini ve bu yurttaki birlik içinde yaşama özlemini konu alır.

Melike Demirağ'ın 1975 tarihli “Ninni / Ağlamak Ayıp Değil” 45’liğinde yer alan “Ağlamak Ayıp Değil” parçası, ““Ağlamak ayıp değil, Saklama göz yaşını. Yeter ki ağlarken de, Eğme bir an başını.” sözleriyle içinde bulunulan koşullar altında insanın üzüntülü duygularını saklamasına gerek olmadığını, ancak hiçbir koşulda kimseye boyun eğilmemesi gerektiğini anlatır.

Timur Selçuk’un 1977 tarihli “Timur Selçuk” albümünde yer alan ve sözleri Çiğdem Talu’ya ait “Nereye Payidar”, içinde bulunulan sosyal ve ekonomik durumla bir yere varılmayacağını çeşitli örneklerle vurgular. Pişano eşliğinde vokalle ilerleyen parçanın “Şefle iyi geçinsen de, Bugün için sevilsen de, Çıkmaz bu yolu bir yere [...] Gölün yoksa ezilmeye, Sen de katıl direnişe, İşçilerle, işçilerle, işçilerle elele, Nereye payidar nereye...” sözleri, parçanın dinleyici kitlesi olan okumuş, beyaz yakalı kesimi daha iyi bir gelecek için işçilerle birlikte direnişe çağırır. Aynı albümde yer alan “Direniş Türküsü”, yine köylü ve işçi kesime selam eder ve dinleyici kitleye köylü ve işçi sınıfının direnişini “Çaldı saat söktü şafak, Selam olsun hepimize. Hele hele hele hele, Grevdeki kardeşlere” sözleriyle yeniden hatırlatarak bu direnişi destekler. Sözleri Çiğdem Talu’ya, müziği Timur Selçuk’a ait bu parça, Anadolu motifleriyle bezeli bir melodiyle pişano eşliğinde vokal tarzında seyrederek. Buna benzer nitelikte bir parça da yine aynı albümde yer alan ve pişano üzerine vokalle marş tarzında seyreden “Türkiye İşçi Sınıfına Selam” parçasıdır. Nazım Hikmet’in aynı adlı şiirinin Çiğdem Talu tarafından uyarlanan güftesi ve Timur Selçuk’a ait müziğiyle bu parça, devrimci işçilere doğrudan selam ederek dinleyici kitlenin bu direnişle özdeşleşmesini amaçlar. Nakaratta sıklıkla tekrarlanan “Selam yaratana selam [...] Türkiye işçi sınıfına selam!” sözlerinde işçi sınıfı “yaratana” olarak tanımlanmakta, “Tohumların tohumuna selam [...] Serpilip gelişene selam!” sözleriyle işçi sınıfını en başından her şeyi yaratan olarak konumlamaktadır. Bu doğrultuda, Türkiye’nin 68 Hareketi’ne paralel doğrultuda kalkınmacı bir anlayışla ülkenin gelişmesinde önemli bir payı olan işçi sınıfının “hakkını almak için” ve “düşmanını yenmek için” devrim yolunda ilerlemesi selamlarla desteklenir.

Timur Selçuk'un 1977 yılında yayınlanan "Timur Selçuk" albümünde yer alan "16 Haziran", 15-16 Haziran 1970'te gerçekleşen ve İstanbul'dan Türkiye'ye yayılan işçi eylemlerini konu alır. Sözleri Aşık İhsani'ye, müziği Timur Selçuk'a ait bu parça işçi sınıfını gücüyle yücelterek, yetmiş bin işçinin ekonomik eşitsizliklere karşı yaptıkları eylemi popüler kültürde yeniden hatırlatır. Piyano üzerine vokalle söylenen parçanın nakaratında "yürüdü yürüdü yürüdü" bölümlerindeki yükselen notasyon, parçanın en sonunda "yürüdü, he hey be hey, yürüdü!" sözleriyle tepeye ulaşarak çözüme ulaşır. Bu yükselme, aynı zamanda umudu da temsil eder. 15-16 Haziran eylemleri 274 sayılı kanun olan Sendikalar Yasası'nda değişiklikler yapılarak işçilerin Türk-İş¹⁵⁴'ten DİSK¹⁵⁵'e geçişlerinin zorlaştırılması üzerine başlamış, ilerleyen günlerde bu yasa geri çekilmiştir.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli "Yeter Artık!" albümünde yer alan "Sulukule Kavgası" parçası, ekonomik sınıflar arasındaki eşitsizlikleri ve bu bağlamda yapılan yolsuzlukları çeşitli örneklerle gözler önüne serer. Parçanın sonunda yer alan "Karşılarında kırk milyonluk bütün halkın gücü var, Nanay yavrum nanay, Varsın dolsun birkaç ay. Tarih vermiş hükmünü, Suçlunun haline vay!" sözleri, ellerindeki ekonomik ve siyasi güce rağmen; hukuk, işçi sendikaları ve halkın gücüyle ekonomik erkin yenileceği müjdesini verir.

4.3. MİLLÎ DUYGULAR

Türkiye'de millîci sol biçimde şekillenen 68 Hareketi'nin önce çıkan kavramlarından bir tanesi de millî duygulardır. Dönemin sol söyleminde "İkinci Kurtuluş Savaşı" benzetmesi ve "Millî Mücadele" söylemi sıklıkla kullanılır. Millî duygular; dönemin müzikal parçalarında kimi zaman sözel, kimi zaman melodik biçimde dışa vurulur, kimi zaman ise görsel imgelerle görünür hale gelir. Dönem içinde oldukça popüler olan Anadolu rock ve pop türlerinde sözler kimi zaman geleneklerden, atasözlerinden, Anadolu'ya has hikâyelerden, şiirlerden ve efsanelerden beslenir. Siyasi erki eleştiri ve başkaldırı konuları Anadolu'da yüzyıllardır var olmuş ve bu bağlamda sayısız kültürel çıktı oluşturulmuştur. Aşıklar geleneğiyle ağızdan ağıza yayılarak kültürel belleğin bir parçası haline gelmiş kimi dizeler, özellikle 1970'li yıllarda popüler müziğe de giriş yapmıştır.

¹⁵⁴ Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu.

¹⁵⁵ Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu.

Bunun yanında Anadolu'nun geçmiş kültürlerine ve Türk boylarına ait imgeler; Moğollar, Apaşlar, Dadaşlar, Dervişan, Ergenekon Destanı, Ağrı Dağı Efsanesi gibi Anadolu pop ve rock türlerinde müzik yapan grup isimlerinin yanı sıra, kimi müzisyenlerin dış görünüşlerine ve albüm kapaklarına da yansımıştır.

Anadolu rock ve pop türleri, yapısal olarak Anadolu enstrümanlarını ve/veya melodik motiflerini içinde barındırır. Bu bakımdan kökleri Anadolu'ya dayanan millîci bir tavır, bu türlerde doğal biçimde mevcuttur. Bunun yanında Anadolu rock ve pop türleri, çıkış noktası bağlamında da politik bir tavra sahiptir. Anadolu'daki köklerinden uzaklaşmadan, ancak aydınlanmacı bir tavırla Anadolu'ya ait geleneksel müzikal öğelerin ve enstrümanların Batı'nın enstrümanları ve kimi zaman müzikal öğeleriyle sentezlenmesi fikri; erken Cumhuriyet dönemindeki Musiki İnkılabı'nın çıkış noktasıyla oldukça benzerlik taşır. 68 Hareketi'nin aydınlanmacı tavrı erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi yüzünü Batı'ya dönen ancak köklerinden uzaklaşmayan bir yapıdadır. Ortak bir tarih ve kültürel öğeler temel alınarak oluşturulan bu köklerle, tabanda bir temel oluşturularak ulusalcı bir anlayışla toplum bir arada tutulur. Bu temel üzerinde kurulan ortak öğeler, Türkiye'deki 68 Hareketi'nin de çevresinde temellendiği önemli bir öge olan millî duyguları besleyerek harekete geçirir. Bu millî duyguların dönemin müzikal parçalarına yansımaları; uzak geçmişteki Anadolu kavimleri ve Türk boylarının hikâyeleri ve daha yakın geçmişten Kurtuluş Savaşı kahramanlıkları çevresinde toplanmıştır.

4.3.1 Şarkılarda Anadolu Kavimleri ve Türk Boyları

1970'li yılların sol millî duyguları besleyen parçaların bir bölümü; eski Anadolu kavimlerini, Türk boylarını, Anadolu'ya göçü konu alır ve köklerini bu kavramlara dayandırarak, bunları parçaların icra edildiği dönemin Türkiye'siyle birleştirir. Bu tavır, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan Türk Tarih Tezi'nin izlerini taşır.

1971 tarihli “Seferberlik Türküleri ve Kuvayi Milliye Destanı”, Ruhi Su'nun yayınladığı ilk albümdür. Sol hareketin devrim mücadelesinde Türkiye'nin 68 Hareketi'ne paralel biçimde “İkinci Kurtuluş Savaşı” söyleminin gündemde olduğu dönemde yayınlanan bu albüm; isminden de anlaşılacağı üzere çeşitli savaş hikâyelerini ve kahramanlık mitlerini

konu edinen parçalara yer verir. Albümün ilk parçası “Süvarinin Türküsü”, Nazım Hikmet’e ait “Davet” adlı şiirin bestelenmiş halidir. Şiirin başındaki “Dörtmala gelip Uzak Asya’dan, Akdeniz’e bir kısrağ başı gibi uzanan Bu memleket bizim” dizeleriyle Anadolu yarımadasının kuşbakışı şekli, Anadolu’nun bereketinin bir simgesi olarak dışlaştırılır ve bir kısrağ başına benzetilir. At imgesi, aynı zamanda yüzyıllardır Orta Asya ve Anadolu kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Elbette bu sözler aynı zamanda Türk boylarının Orta Asya’dan Anadolu’ya at üzerinde gelişlerini de betimler. Anadolu “ipek bir halıya benzeyen toprağı”yla gelenlere kucak açmış ve buraya atları üzerinde zorlu bir yolculuğun sonunda gelen Türk kavminin yurdu haline gelmiştir. Bu anlatının ardından “insanın insana kulluğu” düzeninin yok olması ve bu topraklarda herkesin özgür ve eşit biçimde bir arada yaşaması dlenir. “Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine, bu hasret bizim” dizeleriyle tanınan bu parçanın sözleri, yurt sevgisini ve bu yurttaki birlik içinde yaşama özlemini konu alır. Ruhi Su, bağlama eşliğinde lirik biçimde okuduğu bu dizelerin arasına melodik biçimde söylediği “Bizim dostlar, bizim dostlar” sözlerini ekleyerek, geçmişte yazılmış bu şiir ve 1970’li yıllar arasında epik biçimli bir bağlantı kurar. Melike Demirağ’ın 1979 tarihli “79 Yılında” adlı albümünde yer alan “Bu Memleket Bizim” parçası, yine Nazım Hikmet’e ait bu şiirin Şanar Yurdatapan tarafından Anadolu pop tarzında bestelenmiş halidir.

Barış Manço’nun progressive rock türündeki eserlerinde müzikalite oldukça yüksektir; ancak dinleyiciye doğrudan seslenen, belirgin bir siyasi söylem görünmez. Barış Manço’nun işlerine genel olarak bakıldığında 68 Hareketi ile ilgili doğrudan bir bağ kurmak zordur, zira daha apolitik ve popülist görünür. Parçalarında karşıt bir duruştan ziyade sistemin devamlılığına dair öğeler mevcuttur. Türkiye’de 68’in en hareketli döneminde Manço, eski Türk efsanelerinden, Türk kültüründen ve Türk boylarının tarihinden oldukça beslenirken mevcut sisteme dair bir eleştiride bulunmaz. Bu durum kimi medyada Barış Manço’nun “sağ kanattaki safını belli etmesi” olarak yorumlanmıştır¹⁵⁶. Barış Manço ise bunu reddederek sağ ve sol safların dışında konumlandığını belirtir¹⁵⁷. Moğollar grubunun kurucularından Cahit Berkay, bir söyleşisinde Barış Manço’nun “bilinenin aksine milliyetçi bir tarafı olmadığını” belirtir

¹⁵⁶ (Bkz. Küpçük, 2021: 228-229).

¹⁵⁷ Bkz. dipnot 135.

(Salgın, 2011; aktaran Gürses, 2017: 342). Manço'nun müzikal parçaları retorik bağlamda incelenerek sözler, anlatı biçimi, ses efektleri (at sesi, nal sesi, yeniçeri top tüfeği, yerli halkın konuşma sesleri ve hikâyeyi destekleyici çeşitli canlandırma sesleri), enstrüman kullanımı, plak kapakları ve kostümler tümüyle ele alındığında; Anadolu'dan ve eski Türk boylarından halk deyişleri, halk hikâyeleri, destanlar ve tarihten beslenen, bunları Batı'nın da kültürüyle sentezleyen, ulusalcı bir yapıda olduğu söylenebilir.

Barış Manço'nun 1960'lı yıllardaki rock'n'roll ve psychedelic rock tarzı, 1970'lerden itibaren Anadolu rock'un yaygınlaşmasıyla beraber eski Türk boylarını, Türk efsanelerini ve halk hikâyeleri konu alan Anadolu rock tarzına evrilir. Manço'nun 1971 yılında Moğollar grubuyla birlikte çalıştığı “İşte Hendek İşte Deve / Kâtip Arzuhalim” 45'liğinde yer alan “Kâtip Arzuhalim” parçası, Pir Sultan Abdal'ın¹⁵⁸ kendisini hapse attıran Hızır Paşa'ya yönelik yazdığı ve Aşık Veysel'in bestelediği bir halk ezgisidir. Şiirin orijinali şu sözlerle biter:

“Pir Sultan Abdal'ım ey Hızır Paşa
Gör ki neler gelir sağ olan başa
Beni hasret koydum kavim kardaşa
Kâtip arzuhalim yaz yâre böyle
Güzelim emey civanım emey birtanem emey hey”

Bu parçada Aşık Veysel'in geleneksel ezgisi Anadolu rock tarzında yeniden düzenlenmiştir. Pir Sultan Abdal'ın sözlerinin devamına Barış Manço aşağıdaki sözleri ekleyerek, müziğin üzerine lirik biçimde seslendirmiştir:

“Yıl 1535 Pir Sultan Abdal bunu böyle söylemiş
Söylemiş ya, bunun bir de evveli var
Kâtip al kalem 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 gündeğusundan iki mızrak boyu yükselen güneş
Bir gün kendini göstermeyince
Kara kara bulutlar dolaşmış bu cennet vatanın üzerinde
Küçük büyüğü saymaz olmuş
Kardeş kardeşe küsmüş
En acısı, bacılarımızın yüzüne bakamaz olmuşuz

¹⁵⁸ Pir Sultan Abdal, 16. yy'da Sivas dolaylarında yaşamış muhalif Alevi halk ozanıdır. Şiirlerinde Aleviliğin yanı sıra insan, yaşam ve ölüm, doğa, aşk, ayrılık, özlem gibi temaları işler. Bunların yanında Osmanlı'daki haksızlıklara ve baskılara boyun eğmeme tavrıyla yazılmış kavga ve umut şiirleri oldukça ses getirmiştir. Pir Sultan Abdal, 16. Yy'ın sonlarında “halkı ayaklanmaya teşvik etmek” gerekçesiyle idam edilmiştir (Gündoğar, 2005: 33).

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, kız ise Ceylan
 Ceylan buz gibi pınarların aktığı zümrüt ovalarda taştan taşa seksin
 Ozan Ardahan'dan Kırkpınar'ı dolaşsın
 Anlatsın Karacaoğlan'ı, Pir Sultan Abdal'ı, Köroğlu'nu
 Davullar yine vurulsun
 Güneş yine iki mızrap boyu yükselsin gündoğusundan
 Bitsin artık bu küskünlük kardeşlerim
 Uzatalım ellerimizi
 Yarın tarih önünde hesap verirken
 Yavrularımız bizi kınamasınlar”

Barış Manço'nun bu sözleri, Pir Sultan Abdal'ın muhalif sözleriyle karşılaştırıldığında daha ziyade millîci görüş çerçevesinde uzlaşmacı bir tavır taşır. Manço, eklediği dizelerde 16. yüzyılda geçen orijinal hikâyenin daha da köklerine inerek, Türk kavimlerinin Anadolu'ya gelişini anlatır. Burada geleneksel biçimde kullanılan; Türk, Altay ve Moğol kültüründe Hakan çadırı anlamına gelen “otağ” ve yükseklik ölçme amacıyla kullanılan “mızrak” terimleri, geleneksel Türk kültürüne referans verir. 1500'lü yıllarda Pir Sultan Abdal'ın şiirinde işlediği Alevilere yönelik baskılar ve kültürlerarası çatışmalar, Manço'nun anlatısında 1970'lerde halen “başa çöken uğursuzluk” biçiminde, “kardeşin kardeşe küstüğü” bir halde seyretmektedir. Burada, 1960'lı yılların sonlarında şiddetlenmeye başlayan sağ-sol çatışmalarına gönderme yapılmıştır. Toplumsal çatışmaların betimlendiği “Küçük büyüğü saymaz olmuş, Kardeş kardeşe küsmüş, En acısı, bacılarımızın yüzüne bakamaz olmuşuz” sözlerinin ilk dizesinde küçüklerin büyüklere saygısı bittiğinde toplumsal çatışmaların yaşanacağı vurgusu, Manço'nun gelenekçi yönüne vurgu yapar. “En acısı, bacılarımızın yüzüne bakamaz olmuşuz” sözlerinde ise aslında çatışmaların eril düzeyde seyrettiği, erkeklerin aktif rol oynadığı bu çatışmalardan ötürü, muhtemel kayıplar yaşamış -daha pasif konumdaki- anne, eş, kardeş olan kadınlara karşı mahcup olunduğu vurgusu yapılır. Zira Türkiye'deki 68 Hareketi ve dönemin sağ ve sol arasındaki çatışmaları, dönemin konjonktürüne bağlı olarak eril bir platformda seyretmiştir. “Barış bir yavrusu olsun ister” dizelerinde Manço kendi halk ozanı konumlandırmasına gönderme yapar. İlerideki çocuğu için seçtiği isimler Ozan ve Ceylan, isim anlamları gibi pastoral bir anlatı içerisinde tanımlanmıştır. Buradaki “Ozan Ardahan'dan Kırkpınar'ı dolaşsın, Anlatsın Karacaoğlan'ı, Pir Sultan Abdal'ı,

Köroğlu’nu [...] Bitsin artık bu küskünlük kardeşlerim” sözleri erkek çocuğu kız çocuğa kıyasla daha aktif bir role bürümenin yanı sıra, Türk halk kültüründe halk ozanlarının birleştirici gücüne vurgu yapar. “Yarın tarih önünde hesap verirken, Yavrularımız bizi kınamasınlar” sözleri ise geçmişte yapılan hatalardan ötürü gelecekte mutlaka hesap verileceğini, bu bağlamda gelecek nesillerin geçmişlerine saygı duymaları ve sahip çıkmaları için kendilerine çeki düzen vermeleri gerektiğini vurgular. Barış Manço şarkılarında doğrudan taraf olmaktan ziyade, millîci bir görüşle Türk kültürüne bağlılıkla kardeşlik ve birliğe vurgu yapar. Bu doğrultudaki vurgular ilerleyen yıllardaki parçalarında da sıklıkla görülür. Bu sözlerden Manço’nun 1968 ve sonraki dönemlerin sağ-sol çatışmalarına içeriden değil daha dışarıdan bir tavırla bakan “kardeşlerin kavgası” şeklinde bir yaklaşımının olduğu; bu çatışmaların ise Manço’ya göre Anadolu kavimlerinin ortak köklerine inerek aslında “bir” olunduğunun anlaşılabileceği ve kavganın çözüleceği sonucu çıkartılabilir.

Cem Karaca, 1973 ve 1974 yıllarında Moğollar grubuyla birlikte Anadolu aşıklarının şiirlerine yer veren üç 45’lik yayınlamıştır. 1973 yılında yayınlanan “Obur Dünya / El Çek Tabib” 45’liğinin kapağında Cem Karaca ve Moğollar’ın dönemin modasına uygun günlük kıyafetlerle, muhtemel bir parkta hep birlikte çekilmiş renkli fotoğrafları yer alır. Plâğın ilk yüzünde yer alan ve derlemesi Muhlis Akarsu’ya ait bir türkû olan “Obur Dünya”¹⁵⁹, parçanın orijinal dokusuna sadık kalarak zurnayla başlar, Cem Karaca’nın ilk dizeleri okumasının ardından gitar, bas gitar ve davulla Anadolu rock tarzında devam eder. “Obur Dünya” sözleriyle teşhis (kişiselleştirme) sanatı kullanılan parçanın sözlerinde, öldükten sonra bedenleri toprak altına girerek “obur dünya tarafından yenmiş olan” Anadolu şair düşünürleri anılır, son olarak birkaç kez Mustafa Kemal’e vurgu yapılır. Sözlerde ismi geçen Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Hacı Bektaş-ı Veli, İmam Hasan ve İmam Hüseyin, Mevlâna, Anadolu’da farklı zamanlarda yaşamış, farklı dinî inanış, felsefe ve kültürlere mensup, toplumda barışı ve birliği savunan önemli şair ve düşünürlerdir. En sonda yer alan “Fani kurmuşsun temeli, Bilmem sana ne demeli? Koca Mustafa Kemal’i, Yedin yine doymadın mı?” sözleriyle Mustafa Kemal Atatürk, farklı din ve kültürleri bir arada tutan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu olarak birkaç kez

¹⁵⁹ Parçanın ismi, Muhlis Akarsu’ya ait orijinalinde “Karnı Büyük Koca Dünya” olarak geçer.

vurgulanır. 68 Hareketi'nin temelinde de ulusu bir arada tutan gücün Atatürk devrimleri olduğu, bu devrimlere sadık kalınacağı sıklıkla vurgulanır.

1973 yılında yayınlanan “Gönül Dağı / Hey! Koca Topçu (Genç Osman)” 45’liğinin kapağında Barış Manço’nun 1970’lerin rock modasına uygun sırma işlemeli ceket, kalın gümüş kemer ve gümüş bir kolye ile fotoğrafı yer alır. Manço’nun konserlerde de kullandığı bu kıyafette yere kadar uzun, siyah üzerine altın rengi işlemeli bir kaftan, içinde de siyah derin V-yakalı bir gömlek, siyah bol paçalı pantolon ve kalın, işlemeli gümüş bir kemer vardır. Üzerindeki kaftanla Osmanlı’dan esintiler taşıyan bu kıyafet, 1970’li yıllara uyarlanmış bir Osmanlı saray erbabı kıyafetini andırır. Albümün arka kapağında ise Kurtalan Ekspres grubu elemanları, yeniçeri kıyafetleriyle yer alır. Önceki albümlerde yer alan, dönemin psikedelik rock tarzına uygun yazı karakterinin yerini, daha geometrik, düz ve keskin hatlara sahip kalın bir yazı karakteri almıştır. Plağın ikinci yüzündeki “Hey! Koca Topçu (Genç Osman)” sözleri Kayıkçı Kul Mustafa’ya ait, bestesi anonim olan bir halk ezgisidir. Parçanın girişinde, Barış Manço lirik biçimde savaşta ateş öncesi topçulara seslenir. Ardından Anadolu kaşık havası tarzında seyreden parçada Anadolu davulu, zurna, yaylılar ve kanun ön plandadır. Parça, Genç Osman’ın savaş kahramanlıklarını yüksek sesli vokalle anlatır.

Cem Karaca’nın 1974 yılında Dervişan grubuyla birlikte yayınladığı “Beyaz Atlı / Yiğitler” 45’liğinin kapağında da; Cem Karaca eski Türk boylarına referanslı bir giysiyle karşımıza çıkar: beyaz bir atın üzerinde kürklü kalpak, kırmızı uzun pardösü, siyah pantolon ve pantolonun üzerine çekilmiş binici çizmeleri, Kafkas Türklerinin geleneksel kıyafetlerini andırır. Omuzlarında saçları ve uzun bıyıklarıyla havaya doğru kılıç sallayan, Türk boylarının kültürel kodlarını görselleştiren bu geleneksel figür, aşağıdan yukarıya doğru bir açıyla fotoğraflanarak izleyicinin gözünde yüceltilir. Bu 45’liğin ikinci yüzünde yer alan “Yiğitler”, sözleri Aşık Mahsuni ve Cem Karaca’ya ait bir türkü düzenlemesidir. Parça, nakaratta yer alan “Yiğitler, yiğitler, bizim yiğitler” dizesinin koro tarafından melodik olarak söylenmesiyle başlar ve bu melodi parça boyunca fonda tekrar eder. Progressive Anadolu rock tarzındaki parçada sözü geçen “Dadallar”, 18. ve 19. yüzyılda Anadolu’nun Toroslar bölgesinde yaşamış olan halk ozanı Dadaloğlu’na

referans verir. Dadaloğlu, şiirlerinde genellikle Dadaloğlu ve Dadal isimlerini kullanır¹⁶⁰. Parçanın ilk dizelerinde yer alan “Doğudan batıya bir ses yükselir, [...] Gavur Dağları’ndan Dadallar¹⁶¹ gelir, Yiğitler yiğitler” sözleri, Dadaloğlu’nun geldiği göçebe Avşar boyuna referans verir. Burada, devletin iskân politikasına karşı çıkarak dağlarda göçebe bir yaşam sürdürmeyi tercih eden Avşar Boyu’ndan gelen Dadaloğlu gibi; devlet politikalarına baş kaldıran savaşçı ve ozan gruba referans verildiği düşünülmektedir. Gavur Dağları ise Çukurova bölgesinde bulunan ve eski ismi Gavur Dağları olan, şimdiki ismiyle Nur Dağları’dır. “Zafer oyuklu alın”, “toprak toprak öfke yayıklı göğüs”, “kartal pençeli kara bıyıklı” betimlemeleri aktif, saldırgan, güçlü, eril tanımlardır. “Harp ola ki zafer gele vay gardaş vay”, “Balyoz gibi yumruğunu vur gardaş vur”, “Eller keyfinde keyfinde vay gardaş vay”, “Onca yılın hesabını sor gardaş sor” cümleleri zaferin ancak savaşarak elde edileceğini ve keyif süren “eller”in yani “diğerleri”nin hesabının sert biçimde sorulacağını, kimi zaman emir kipindeki cümlelerle vurgular. Retorik bakımdan vokal tekniği de oldukça vurgulu olan bu parça; “yiğitliği”, yani aktifliği, savaşı, cesareti, gücü, tüm bunların toplamında eril olanı, bunların da yanında başkaldırı kültürünü yüceltir.

Zülfü Livaneli’nin 1975 yılında yayınlanan “Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz” albümünde yer alan “Binboğalar Efsanesi I”, “Binboğalar Efsanesi II” ve “Binboğalar Efsanesi III” parçaları, saz üzerine lirik biçimde sözlerin okunduğu, albüm içine serpiştirilmiş 1’er dakikadan az 3 parçadan oluşur. Bu parçalar, ismini hem Yöröklere ait aynı adlı efsaneden, hem de Yaşar Kemal’in aynı adı taşıyan ve Yöröklere göçebe yaşamını konu alan romanından alır. Lirik biçimde okunan parçaların sözleri; Yöröklere Anadolu’daki göçünü ve yerleşimini, Anadolu’nun doğasıyla harmanlayarak pastoral biçimde anlatır.

Geçmişe dayanan hikayelerin yanı sıra, bu hikayelerin geleceğe yansıması Barış Manço’nun 1975 yılında yayınlanan “2023” albümünde görülür. Hem görsel, hem işitsel,

¹⁶⁰ Kaynak: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (1993), Cilt:8, ss 397-398. <https://islamansiklopedisi.org.tr/dadaloglu> Erişim tarihi: 20/04/2021.

¹⁶¹ Burada, devletin Avşar Boyu’nu iskân politikasına karşı çıkarak dağlarda göçebe bir yaşam sürdürmeyi tercih eden Dadaloğlu gibi; devlet politikalarına baş kaldıran savaşçı ve ozan gruba referans verildiği düşünülmektedir.

hem de lirik olarak fütüristik öğelerin sıklıkla kullanıldığı albümün ikinci parçası “Kayaların Oğlu”, ülkeyi Türkiye Cumhuriyeti’ni kurulduğu 1923 yılında doğan hayali bir “kayaların oğlu” karakteriyle kişileştirir. Synthesizer klavyenin ön plana çıktığı psikedelik rock tarzındaki müziğin üzerine Barış Manço’nun lirik biçimde okuduğu sözlerin başlangıcı aşağıdaki gibidir:

“1923’ün ılık bir Ekim sabahında
Kayaların toprağa dikine saplandığı yerde doğdum
Toprak anayla kaya babanın oğluyum ben
Toprak anam sevgi dolu, bereket dolu
Toprak anam sessiz ama toprak anam dopdolu
Toprak anam toprak anam Anadolu
Babamsa sağı solu belli olmaz
Bir gürledi mi yer yerinden oynar
Göğsünde çatırdamalar olurmuş
Onun için derdi
Onun için sayısız irili ufaklı
Kaya parçaları vardır bu topraklarda
Ve sen benim oğlum
Ve sen kayaların oğlu
Bu taşı toprağı bir arada tutacaksın
[...]

“Kayaların oğlu” Türkiye Cumhuriyeti’nin “ana”sı “toprak ana”nın sessiz, sevgi ve bereket dolu olması, yumuşak ve alıcı “toprak ana”ya dik biçimde saplanan “kaya baba”nın ise yapısal sertliği ve bundan kaynaklanan gücü ve sağı solu belli olmayan, gürlediğinde yeri yerinden oynatan karakteri; dönem içinde Anadolu’da yaygın olan toplumsal cinsiyet rollerine gönderme yapar. Kayaların oğlu, Anadolu’daki sayısız toprak (kadın) ve kaya (erkeği) parçalarını bir arada tutmakla yükümlüdür.

“[...]”
2023’ün ılık bir Ekim sabahında
Bacaklarımda hafif bir uyuşma ile uyandım
Ve sanki yüz yıllık ulu bir çınar gibi
Kök salmaya başladım o sabah
Ve ilk kez sağımda solumda
Asırlardır durmakta olan diğer çınarları fark ettim
Doğudan hafif bir seher yeli yükseldi
Ve asırlık çınarlar beni de aralarına aldılar
Ve 2023’ün ılık bir Ekim sabahında
Yeni bir kayaların oğlunun doğuşunu
Beraberce seyre koyulduk...”

Parçanın sonundaki bu sözlere göre ise Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun 100. yıldönümü olan 2023 yılının Ekim ayında, 100 yıllık “kayaların oğlu” uyanır, çevresinde

asırlardır Anadolu’da var olan Türk devletlerini temsil eden asırlık çınarlar onu da aralarına alırlar. Bununla beraber, 2023 yılında yeni bir “Kayaların Oğlu”nun -belki de yeni bir Türk devletinin- doğuşuna tanıklık ederler. Albüme ismini veren “2023” ise, Türkiye Cumhuriyeti’nin 100. yılı için yazılmış, psikedelik öğeler taşıyan, yaklaşık 7 dakikalık bir enstrümantal Anadolu rock parçasıdır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun 100. yıldönümüne adanmış bir senfoni özelliği taşıyan “2023”ten birkaç sene sonra, 1979 yılında yayınlanan “Yeni Bir Gün” albümünde “2024 (İkinci Yolculuk)” ve 1981 yılında yayınlanan “Sözüm Meclisten Dışarı” albümünde “2025 (Üçüncü Yolculuk)” adlı devam niteliğindeki enstrümantal parçalar yayınlanmıştır.

4.3.2. Kurtuluş Savaşı Kahramanlıkları

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere 68 Hareketi’nin önemli söylemlerinde birisi, devrim mücadelesinin “İkinci Kurtuluş Savaşı” olarak adlandırılmasıdır. Bu doğrultuda, Kurtuluş Savaşı’nın ve Kuvâ-yi Milliye ruhunun sıklıkla ele alınması; ülke yurttaşlarının atalarının savaşçı, kahraman kimliğini hatırlatmak devrim mücadelesinin devamlılığı açısından elzem olmuştur.

Cem Karaca’nın 1971 yılında yayınlanan “Kara Yılan / Lümüne” 45’liğinin ilk yüzünde yer alan “Kara Yılan”; “Atına Binmiş Elinde Dizgin”¹⁶² ve “Şahin Bey Ağıdı” isimleriyle bilinen Gaziantep Karayılan yöresine ait halk ezgisinin Anadolu rock tarzında yorumlanmış halidir. Parçaya Anadolu davulu ve sazla giriş yapılır, ardından Karaca’nın operatik sesiyle söylediği uzun hava tarzında parça başlar. Parçanın “Vurun Antepliler namus günüdür, Vurun Türk milleti namus günüdür” sözlerinden oluşan nakarat kısmında vokal koro halinde seyreder. Kurtuluş Savaşı Güney Cephesi’nde Nisan 1920 – Şubat 1921 tarihleri arasında vuku bulan ve Fransa’nın zaferiyle sonuçlanan Antep Kuşatması’nı konu alan bu kahramanlık türküsünün sözleri, Antep ve çevre halkının Kurtuluş Savaşı’ndaki sert mücadelesini konu alarak yüceltir. Sözlerde geçen “Kara haberimi verin anama, verin anama”, savaşa gidenlerin ölene dek mücadele edeceklerini vurgular. “Vurun Antepliler namus günüdür” yurdu savunmanın bir namus meselesi

¹⁶² TRT repertuvar numarası U0053 olan bu anonim parçanın kaynağı Seyit Canözer olup, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiştir.

olduğunu vurgularken, “Vurun Türk milleti kavga günüdür” sözleri; Türklük olgusu altında birleşen ulus milletin hep birlikte bu mücadeleyi desteklemesi gerektiğini anlatır. Bu parça, Ruhi Su’nun 1971 yılında yayınlanan “Seferberlik Türküleri ve Kuvayi Milliye Destanı” albümünde de yer alır.

Ruhi Su’nun 1971 yılında yayınlanan “Seferberlik Türküleri ve Kuvayi Milliye Destanı”, Ruhi Su’nun ilk albümüdür. Türkiye’de sol hareketin 68 Hareketi’yle birlikte “İkinci Kurtuluş Savaşı” söyleminin gündemde olduğu dönemde yayınlanan bu albüm; çeşitli savaş ve kahramanlıkları konu edinen parçalara yer verir. Su bu albümde Türkler’in Anadolu’yu yurt edinmesi, Kurtuluş Savaşı kapsamında Çanakkale Savaşı, Sarıkamış Harekâtı, Antep Kuşatması, Kurtuluş Savaşı ve Büyük Taarruz’u konu edinen parçalara yer verir. Albümün ilk parçası olan “Çanakkale”, “Çanakkale Türküsü” olarak bilinen halk ezgisidir. Parçanın başında Ruhi Su, lirik biçimde “İmdi seferberlik ilan olanda, Bir od düştü, cümle cihan ağladı” sözlerini okur. Bağlama eşliğinde söylenen parçanın sözleri, Çanakkale Savaşı’nda ölümüne savaşıarak genç yaşta hayatını kaybetmiş insanlara adanmıştır. Albümün ikinci parçası olan “Sarıkamış”, Sarıkamış Harekâtı’nı konu alır ve mücadele sırasında hayatını kaybedenlere bir saygı duruşu niteliği taşır. “Kadınlarımız”, Nazım Hikmet’in aynı adlı şiirinden bestelenmiş kimi zaman lirik, kimi zaman melodik seyreden bir parçadır ve Kurtuluş Savaşı’na katılan kadınları konu alır. Antep Kuşatması’nı konu alan “Kara Yılan”, Cem Karaca tarafından da yorumlanmış bir halk ezgisidir. Nazım Hikmet’e ait aynı adlı şiirin bestelenmiş hali olan “Büyük Taarruz”, Kurtuluş Savaşı’nda Afyon’da gerçekleştirilen Büyük Taarruz’un başlangıcını Mustafa Kemal üzerinden lirik biçimde anlatır. Bu yüzde yer alan son parça ise, yukarıda yorumlanmış olan “Süvarinin Türküsü”dür. Albümün ikinci yüzünde yer alan ve aslen Aşık Ceylani’ye ait olan “Kızıroğlu”, Kars’ın Kızır köyünde “Kızıroğlu Mustafa Bey” adıyla bilinen halk kahramanını konu alır.

Cem Karaca’nın 1974 yılında Dervişan grubuyla birlikte yayınladığı “Beyaz Atlı / Yiğitler” 45’liğinin ilk yüzünde yer alan ve plak görselinde betimlenen “Beyaz Atlı” parçasının söz ve müziği Yılmaz Asöcal’a¹⁶³ aittir. Parçanın sözleri beyaz atlı bir

¹⁶³ Almanya’da yaşayan Yılmaz Asöcal, orada Türkçe müzik yayınlayan ilk plak şirketi olan Türküola’nın kurucusudur.

süvarinin göğsünden vurulmuş halde atının üzerinde gitmeye devam etmesini ve ölmeden önce sevgilisini görmek istemesini anlatır. Karaca, “beyaz atlı” sözlerini kimi zaman enstrümanların da sessizliğe gömüldüğü sırada daha sert bir vurguyla söyleyerek süvarinin cesaretine ve kahramanlığına vurgu yapar. Türkü, Anadolu rock tarzında yeniden uyarlanmıştır.

1975 yılında yayınlanan “Mutlaka Yavrum / Kavga” 45’liğinde yer alan “Kavga”, Cem Karaca’nın plak kitapçığında belirttiği gibi Kurtuluş Savaşı’nda Karadeniz’den zorlu şartlarda silah kaçıran Karadeniz’in dalgalarında kaybolan 3 erkek kardeş İlyas, Temel, Süreyya ve onlardan silahları alıp cepheye taşımak üzere onları bekleyen eşleri Hatçe, Ümmü, Gülizar’ı konu alır. Hikâye, 3 kadının bir dereye saklanmış silahları yeniden gidip alarak Karadeniz’de kürek çekmeleri ve savaşa katılmalarıyla son bulur. Parça, Kurtuluş Savaşı’nda erkeklerin yanı sıra kadınların da aktif rol oynamasına gönderme yaparak, şu sözlerle biter:

“Kavganın haklı olanı erkek dişi bilmiyor
Bütün halk birlik olmazsa kavga haklı olmuyor
Kavganın haklı olanı erkek dişi bilmiyor
Bütün halk birlik olmazsa kavga haklı olmuyor”

Bu sözler, şimdiye dek erkeği daha aktif olarak gösteren mücadelede kadınların da yer almasına dair önemli bir yere sahiptir. Bu parça Kurtuluş Savaşı’nda kadınların da savaştığını hatırlatarak, yayınlandığı dönemdeki mücadeleyi bir Millî Kurtuluş Mücadelesi olarak ele alır ve kadın, erkek bütün halkın birlik olması gerektiğini vurgular.

Timur Selçuk’un 1977 yılında yayınlanan “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Bir Milli Kurtuluş Türküsü”, Enver Gökçe’nin aynı adlı şiirinin Timur Selçuk tarafından bestelenmiş halidir. Piyano eşliğinde teatral vurgularla söylenen parça, Anadolu’yu işgal etmiş “zalim ve kötü dinli gavur”a karşı Türkiye’nin dört bir yanından insanların hep birlikte savaşmasını konu alır. Parçanın sonunda Anadolu’yu işgal edenler vurgulu bir biçimde “hain, komprador, pezevenk” sıfatlarıyla tanımlanır. Bu sözlerdeki millîci-İslamcı yaklaşım, “III.2.4 Eleştiri, Halkı “Uyandırmak” ve Aydınlanma” bölümünde ele alınmıştır.

Ruhi Su, Dostlar Korosu'yla birlikte kaydettiği 1977 tarihli “Sabahın Sahibi Var” albümünde “Dağ Başını Duman Almış” ismiyle Gençlik Marşı'na yer vermiştir. Bu parçanın sözleri Türkiye'nin güzelliklerine değinirken, gençleri yurdu korumak için ilerlemeye ve seslerini duyurmaya çağırır. Parçanın yayınlanma tarihinde içinde bulunulan ülke gündemi göz önüne alındığında bu marşa popüler müzikte de yer verilerek, gençleri bu marş eşliğinde coşkuyla bir araya gelerek yurdu korumaya kararlı seslerini duyurmaya çağırır.

Zülfü Livaneli'nin 1978 yılında yayınlanan “Nazım Türküsü” adlı albümünde yer alan “Memetçik Memed”¹⁶⁴, Nazım Hikmet'e ait aynı adlı şiirin bir bölümünün Anadolu pop – modern folk tarzında bestelenmiş halidir. Parçanın sözleri, trenleri doldurarak Kurtuluş Savaşı'na giden yüzlerce askerin içinde bulunduğu zorlu koşulları anlatır. Aynı albümde yer alan “Arhavilli İsmail”, Nazım Hikmet'in Kuvâ-yi Milliye şiirinin üçüncü babından, “Yıl 1920 ve Arhavilli İsmail'in Hikâyesi” adlı bölümün bir kısmının bestelenmiş halidir. Anadolu pop – modern folk tarzındaki parçanın sözleri, Kurtuluş Savaşı'nda takalarla silah taşıyan Karadeniz halkının mücadelesini konu alır.

4.4. TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

“Sanat toplum içindir” söyleminin *Yön* ve *Emek* gibi dönemin sol literatüründe önemli yere sahip dergilerde sıklıkla gündeme getirilmesiyle beraber, popüler müzikte de eleştirel söylem daha görünür bir hal almıştır. Toplumsal eleştiri, özellikle yoksulluk ve devrim konularını ele alan parçalarda hali hazırda doğrudan veya dolaylı biçimde vücut bulur. Ancak bu başlıkta, ana tema olarak toplumsal eleştiriye ön plana çıkartan parçalar ele alınacaktır.

Cem Karaca'nın 1975 yılında yayınlanan “Beni Siz Delirttiniz / Niyazi” 45'liğinin ön kapağında siyah fon üzerinde kırmızı büyük ve kalın harflerle, kapağın tamamını kaplayacak biçimde “Beni Siz Delirttiniz” yazısı, sağ alttaki ufak boşlukta ise “Cem Karaca Dervişan” yazıları yer alır. Plâğın arka kapağında, muhtemel bir mitingdeki

¹⁶⁴ Mehmetçik Mehmet kelimeleri, plak üzerinde yerel aksanla “Memedçik Memed” olarak yazılmış ve söylenmiştir. Parça'nın ve şiirin işmi farklı çevrimiçi kaynaklarda “Mehmetçik Mehmet”, “Mehmetçik Memet”, “Memetçik Memet” biçiminde de yer alır.

kalabalığın fotoğrafı kırmızı monokrom halde fon olarak kullanılırken, ön planda “Niyazi!” diye seslenen bir erkek figür çizimi bulunur. Plağın içinde şarkı sözlerinin yanı sıra şu not yer alır:

“Bu iki parça ile sorunlarımıza yönelik üretim biçimimizde bir adım daha atmış ve sanatı sanat için değil toplum için yaptığımızı bir kez daha vurgulamış oluyoruz. Zaten kasten geri bıraktırmış ülkenin insanlarını sanat sanat içindir diyerek güllü, bülüllü aşk ve özlem şarkılarıyla afyon içirmişçesine uyutan ve bu yaptığına sanat diyenleri bu toprakların insanları bağışlamayacaktır.

Bu plağımıza gösterdiğiniz sıcak ve yakın ilgiden dolayı yüreklerimizin taa gizlisinden sağolun deriz ve dileriz ki kuşkusuz daha aydınlık yarınlar sizin hakkınızdır sizin olsun.”

Cem Karaca, bu sözlerle icra ettiği müziğin “sorunlara yönelik üretim biçimi” olduğunu belirtir. Sanatın sanat için değil toplum için olduğu fikri, 68 Hareketi’nde önemli rol oynayan ve 1970’li yıllarda da dönemin sol grupları tarafından takip edilen Yön ve Emek dergilerindeki sanat yazılarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Her ne kadar bu dergilerde müzik konusuna yeterince yer verilmemiş olsa da plastik sanatlar, edebiyat ve tiyatro alanlarında toplum için sanat fikri ve toplumsal gerçekçilik akımları sıklıkla vurgulanır. Karaca’nın bu notunda, yaptıkları müziğin doğrudan toplumun sorunlarına yönelik olduğunu, müzik aracılığıyla toplumun sorunlarını dışa vurdukları belirtilir. “Emperyalist dış güçler tarafından kasten geri bıraktırmış ülke” söylemi, 68 Hareketi ve sonraki sol hareketlerde de oldukça yaygın bir söylemdir. Karaca, bu notunda “güllü, bülüllü aşk ve özlem şarkıları”nın toplum üzerinde afyon etkisi yarattığını belirterek oldukça eleştirel bir duruş sergilemiş, bu yönde sanat yapanları “bu toprağın insanlarının bağışlamayacağını” söyleyerek bunların toplum üzerinde zararlı ve geriletici etkisi olduğunu sert biçimde vurgulamıştır. Bunların yanında, bu sözler Karaca’nın kimi parçalarında¹⁶⁵ da vurguladığı gibi “İkinci Ulusal Kurtuluş Savaşı”nda kadın ver erkeğin yan yana yer alarak mücadele etmesi gerektiği mesajını verir.

Plağın ilk yüzünde yer alan “Beni Siz Delirttiniz” parçası; kanto ve caz etkilerinin yanı sıra, kimi zaman sözlerin lirik ve vurgulu biçimde okunmasıyla dönemin sol kesiminin eleştirel seslerini topluma daha fazla duyurmak için icra ettiği sokak tiyatrolarıyla paralellik taşıyan teatral bir havaya da sahiptir. Somut örneklerle sisteme ve topluma dair

¹⁶⁵ Bkz. “Kavga” (1975), “1 Mayıs”, “Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini” (1977).

kinayeli bir eleştiri yapan parçanın sözlerinde kuralsızlık, boş vermişlik, umarsızlık, tedbirsizlik, kalitesiz sinema ve müzik endüstrisi, rüşvet, toplumdaki gelir eşitsizlikleri ve ekonomik uçurumlar, topluma ahlak eleştirisi yaparken kendileri haksızlık yapanların; bunların yanında Milliyetçi Hareket Partisi'nin “başbuğ” olarak anılan ülkücü lideri Alparslan Türkeş'in emirlerinin, artık kendisini delirttiği vurgulanır. Yedinci dizede yer alan “Denize düşen şu uçak” ile, 30 Ocak 1975 tarihinde Marmara Denizi'ne düşerek 42 kişinin hayatını kaybettiği Fokker f-28 modeli THY uçağı kastedilmiştir¹⁶⁶. Söz konusu uçakların üreticisi Fokker şirketinin kurucusu Hollandalı Prens Bernard, aynı zamanda Bilderberg¹⁶⁷ örgütünün de kurucusudur ve kazadan 3 ay sonra sonra Türkiye'de yerli siyasetçi ve iş insanlarının da katıldığı, içeriği gizli tutulan bir Bilderberg toplantısı gerçekleşmiştir¹⁶⁸. Düşen uçağın enkazı günümüzde halen denizden çıkartılmamış ve uçağın düşme sebebi bulunmamıştır¹⁶⁹. Karaca, sıradan bir uçak kazası gibi gösterilen bu olayı “Beni Siz Delirttiniz” parçasında işleyerek, aslında siyasi ve ekonomik çıkarların ön planda tutulurken insan hayatının hiçe sayıldığı sisteme eleştiri getirmektedir. Son kıtadaki “Dostlarım hep Napolyon, hep Sezar” dizesiyle önce dostlarının da kendisi gibi “deli” olduğunu ve kendilerini Napolyon ve Sezar zannettiklerini söylerken Napolyon'un “Para, para, para” sözlerine gönderme yapar. Son dizelerde iki kez tekrarlanan “Bol miktarda Hitler de çıkar” sözleriyle, faşist kimliğini gizli tutan kişiler kastedilir. Parça, Cem Karaca'nın nevroitik olarak nitelendirilebilecek uzun kahkahasıyla son bulur.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli “Yeter Artık” albüm kapağında da, Cem Karaca'nın 1975 tarihli “Beni Siz Delirttiniz / Niyazi” 45'liğine benzer biçimde toplum için sanat vurgusu yapılır. Albüm kapağının iç yüzünde Demirağ'a ait şu sözler yer alır:

“Sanatçı Politikaya Karışmasın!

Papağan gibi bunu tekrarlıyorlar yıllardır... Düşünüyorum: Sanatçı politikaya karışmasın, öğrenci karışmasın, asker karışmasın!.. Kim karışsın peki?.. Yıllar yılı kimler karışmışsa

¹⁶⁶ Türkiye, 1970'li yıllarda Fokker firmasından 5 adet f-28 model uçak satın almıştır (Kaynak: Milliyet Gazetesi, 13.01.1974. s. 1. Erişim tarihi: 3 Ocak 2021). Bu uçakların tamamı birkaç sene içerisinde düşerek, pek çok can kaybına sebep olmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde gerçekleşen Fokker F-28 uçak kazaları da, medyada yer almıştır. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=fokker&isAdv=false>

¹⁶⁷ Bilderberg, nedir açıklama.

¹⁶⁸ Kaynak: Milliyet Gazetesi, 24.04.1975, s. 7. Erişim tarihi: 3 Ocak 2021.

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Bilderberg/>

¹⁶⁹ Kaynak: <https://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/kara-kutunun-pesinde-36-yil> Giriş tarihi: 04.04.2011, Erişim tarihi: 04.01.2021

onlar karışsın, hep onlar yönetsin ülkeyi öyle mi? Politika oldum olası onların tekelinde kalmış da, halk ne yarar görmüş bundan?..

Sanatçı politikaya karışmasın, işçi karışmasın, köylü karışmasın, memur, asker, öğrenci karışmasın... Kısacası halk karışmasın, düşünmesin, sesini çıkarmasın...

Yani hepimiz gündelik yaşantımıza gömülelim, gözü bağlı dolap beygirleri gibi dönüp duralım, onlar da bizim çevirdiğimiz çıkırığın suyunu kendi küplerine doldurmaya devam etsinler!.. İşte pek büyük bir hikmetmiş gibi bize ezberletmeye çalıştıkları “Politika dışı sanat”, “Politika dışı sendikacılık”, “Politika dışı eğitim” gibi masalların ardında yatan gerçek bu... İstedikleri bu, ama yağma yok...

Bugün işçisiyle, köylüsüyle, aydınıyla, memuruyla, esnafıyla bütün toplum uyanıyor, kendi ekmeğine, kendi emeğine sahip çıkıyor... Eğer bu toplumun sanatçısıysam, görevim, sanatımı toplum yararına kullanmak, toplumun sorunlarını sanatımla yansıtmaktır...

Okullarımda, otobüs duraklarında, fabrika kapılarında her saat insanların kurşunlandığı, büyük tröstler kâr rekorları kırarken, halkın her gün artan pahalılığın altında inim inim inlediği bir ülkede yaşıyoruz... Şarkılarımız aşktan, kuşlardan, çiçeklerden söz etmiyorsa kusura bakmasınlar...

Biz söyleyeceğiz, onlar susturmaya çalışsınlar...

Melike Demirağ

Kasım 1977”

Melike Demirağ bu sözlerle sanatın toplum için var olması gerektiğini ve sanatçının bir nevi halkı aydınlatma görevini üstlenmesi gerektiğini belirtir. Demirağ’ın bu sözlerindeki aydınlatma görevi, toplumsal eleştiriyle vuku bulur. Türkiye’deki 68 Hareketi’nin başlangıcında üniversite öğrencileri, yükseköğrenim görmüş kesim olarak halkı aydınlatma görevini üstlenmişlerdir. Öğrencilerden daha geniş kitlelere yayılan bu aydınlatma bilinci, kısa zamanda sanatçılar tarafından da üstlenilmiş ve tiyatro, edebiyat, sinema, müzik alanlarda da toplumcu sanat anlayışının örnekleri görülmeye başlanmıştır. Bu örnekler şarkı sözlerinde ve şarkıların yapısal özelliklerinde olduğu gibi, elbette bunların iletim aracı olan albümlerin kapaklarında da yer bulmuştur.

Cem Karaca’nın 1976 yılında yayınlanan “Parka / İhtarname” 45’liğinin ilk yüzünde yer alan “İhtarname” parçasının sözleri, parçanın isminden de anlaşılacağı gibi “Türk Halkı” tarafından devlete yazılmış bir ihtarname niteliği taşır. Parçanın başında, Karaca daktilo sesi eşliğinde lirik biçimde “İhtarname. Çeken: Türk halkı. Çekilen: Siz. Siz! Siz!!! Konu: Bal gibi bilirsiniz...” sözlerini okur. Ardından, kimi yerlerde Anadolu esintileriyle ve teatral dokunuşlarla progressive rock tarzında seyreden müzik başlar. Parçanın sözlerinde

ülkenin çöl olması, susuzluk, yol olmaması, problemlerin çokluğu ve çözümsüzlük gibi konular yer alır. Parça içerisinde birkaç kez tekrarlanan “Vazgeçtik cennet yolundan, Ölsek yunmaya suyumuz yok” sözlerinin ilkinin ardından davul-zurna eğlence sesleri gelir, klarnetle “Bir, bir, biri birilerine” oyun havasının melodisi duyulur, ardından ise alaturka musiki eşliğinde rakı sofrası eğlencesi sesleri gelir. Karaca’nın bunların üzerine “De lan!” diye seslenmesiyle beraber yeniden gitar, bas gitar, davul ve synthesizer’la parçanın progressive rock tarzındaki ana teması başlar. Bu sözlerin ikinci kez tekrarında ise yine aynı davul-zurna göbek havasının ardından, bu kez tanınmış bir Amerikan halk ezgisi olan “Oh Susanna” melodisi piyanoyla çalınır, Karaca’nın “De lan!” demesiyle parça kaldığı yerden devam eder. Parçanın sonlarına doğru bu kez “Kağnılar kaza yapmazlar, Trafikten ölemem ki” sözlerinin ardından aynı göbek havası yeniden duyulur. Ardından, bu kez de “Gel Gel” parçasının kanun ve def eşliğinde “Gel efendim gel, gel gel / Sultanım ol gel, gel, gel / Gel efendim gel, gel gel / Sultanım ol gel” nakaratı duyulur ve Karaca tekrar “De lan!” diyerek, daktilo rulosunun yana çekilme sesiyle parçayı bitirir. Karaca, parçanın sözlerinde retorik olarak lirik eleştirinin yanı sıra, kültürel olarak kodlanmış ses kolajlarından yararlanarak eleştirel bir anlatı kurar. Karaca’nın 1975 tarihli “Beni Siz Delirttiniz / Niyazi” 45’liğinin iç kitapçığında yer alan sözlerini hatırlamakta yarar vardır:

“Zaten kasten geri bıraktırlmış ülkenin insanlarını sanat sanat içindir diyerek güllü, bülbüllü aşk ve özlem şarkılarıyla afyon içirmişçesine uyutan ve bu yaptığına sanat diyenleri bu toprakların insanları bağışlamayacaktır.”

Karaca bu kez bu düşüncesini “İhtarname” parçasında da yansıtarak, parçanın arasındaki “güllü bülbüllü aşk ve özlem şarkıları”nı “De lan!” diye sert biçimde kovuşturur. İlkinde bir rakı alemini, ikincisinde bir Amerikan halk ezgisi olan “Oh Susanna”nın melodisini aynı biçimde kovuşturarak hem toplumun rakı alemlerinde eğlenceyle uyuşturulmasına, hem de Amerikan kültürel emperyalizmini kovuşturur. Parçanın sonunda yer alan “Gel efendim gel” parçası, Karaca’nın 1973 yılında Moğollar ile yayınlanan “Gel Gel / Üzüm Kaldı” 45’liğinin ilk yüzünde yer alır. Bu parçanın da “De lan!” diyerek kovuşturulması, 1970’li yılların ikinci yarısında politik yönden daha da aktif hale gelen Karaca’nın daha önceki dönemlerdeki eğlencelik işlerine getirdiği bir özeleştiri olarak nitelendirilebilir.

Cem Karaca'nın 1977 yılında yayınlanan "Yoksulluk Kader Olamaz" albümünde yer alan "Vay Kurban", sözleri Ahmed Arif'e, müziği Cem Karaca'ya ait, yavaş tempolu bir rock parçasıdır. Parçanın sözleri zorlu kırsal yaşam koşullarında doktora ulaşamadığı için hayatını kaybeden bir kadını anlatır. Albüme ismini veren "Yoksulluk Kader Olamaz", sözleri ve müziği Cem Karaca'ya ait, progressive rock/senfonic rock türünde bir parçadır. Parçanın sözleri, devlet memuru "vatandaş Ahmet"ın çektiği ekonomik sıkıntıları anlatırken, "Devlet baba borç içinde, sabret diyorlar, Sen de bakkala kasaba borç et diyorlar. Ben onurlu insanım, boyun eğmem, Alacaklı ver deyince ödün veremem" sözleriyle devlete sert bir şekilde sitemde bulunur. Bunun yanında parçada yer alan "Radyolarda şarkılar boş ver diyorlar, Açlıktan verem olana bal ye diyorlar" sözleri, yine sanat için toplum anlayışıyla toplumsal sorunları göz ardı eden eğlencelik şarkılar ve halkın kısıtlı imkânlarının ötesinde verilen tavsiyeleri hedef alarak, popüler kültürün bir eleştirisini yapar.

Selda Bağcan'ın 1976 yılında yayınlanan "Almanya Acı Vatan / Kıymayın Efendiler" 45'liğinde yer alan "Kıymayın Efendiler", Nazım Hikmet Ran'a ait "Bulutlar Adam Öldürmesin" adlı şiirin türkü formatında bestelenmiş halidir. 1955 yılında yazılmış bu şiir, 1945 yılında ABD tarafından Japonya'ya atılan atom bombalarını işler ve konuya çocuklar üzerinden duygusal bir eleştiri getirir. Bu parçanın 1970'li yıllarda yorumlanması, anti-emperyalist bir tutumla ABD'ye karşı eleştiri olarak okunabilir.

Selda Bağcan'ın 1975 yılında yayınlanan "Türkülerimiz II" albümünde yer alan "Yaz Gazeteci Yaz", bas gitar, synth ve davulun ön plana çıktığı, Anadolu rock tarzında bir parçadır. Parçanın sözleri ana akım medyayı eleştirir ve toplumsal farkındalığı hedefler. Selda Bağcan kendi ağzından gazetecilere sitemkâr bir şekilde şehirde rahat bir hayat yaşayan insanları, süslü kadınları, zenginlerin bankadaki parasını, şehirde yapılan asfalt yolları yazmak yerine köylerde zor yaşam koşulları altındaki insanları, köyde eşeklerin dahi geçemediği yolları, Doğu'da doktorsuzluktan ölen yurttaşları yazmalarını söyler.

Cem Karaca'nın 1978 yılında yayınlanan "Safnaz" adlı kısa albümünün kapağında, albüm isminin önünde Cem Karaca'nın uzaklara bakan ve düşünceli görünen bir portre

fotoğrafı bulunur. Altta ise “Cem Karaca” “Edirdahan”¹⁷⁰ isimleri yer alır. Plağın iç kitapçığında, kırmızıyla “Kahrolsun yoz müzik” yazılı bir duvarın önünde Cem Karaca ayakta, Edirdahan grubu müzisyenleri yerde oturarak dönemin tarzını yansıtan günlük kıyafetlerle poz verirler. Bu görsel, 68 Hareketi ve sonrasında daha geniş kitlelere mesajlarını duyurmak amacıyla sıklıkla başvurulmuş duvar yazılarına bir gönderme yapar. Bunların yanında, Cem Karaca’nın el yazısıyla yazdığı ve imzaladığı bir not dikkat çeker:

“Safınaz’a ve halkımıza!

Bacılarım, kardeşler, halkımız. Bu uzunçalara sizlerden birinin adını verdim, kızmayın. Siz ve sizin gibileri hep gördüm, hala da görmekteyim... Bazen bir diskotekte yarınsız, ya da bir arka sokağında bir büyük kentin. Tek ortak yanları vardı, yarınsız olmaları... Şimdilik... Bu uzunçaları Safınaz’lara acıdığımdan yapmadım... Acıyamam ki... Ama sizi bu hale düşürenlere kavgam, sizi ve her şeyi kurtarana dek sürecektir. Şimdi bazıları “Sana ne canım, sen mi kaldın kurtaracak dünyayı?” diye uzun kulaklı bir soru sorabilirler; ancak halkımın sağduyusuna şükür halâ şarkılarımı söylüyorum. Amacım mı ne? Herhalde ‘Vatan, millet, Sakarya’ üçleminin ardına sığınıp cebinizdeki paraları avuçlamak değil.

Elinizdeki uzunçaların fiyatı¹⁷¹ ne olur bilemem. Belki 2 kilo kıyma fiyatını aşar bu uzunçaların ederi ancak bunun hesabını IMF’den sormak gerek.

[...]

Ama! Ama Safınaz’ların kaderi değişmedi... Var mısınız dinleyenler kurtaralım Safınaz’ları. Elele verelim ve...

Değil yalnız Safınaz’ları, çocuklarımızın yarısını kuralım. Kırk beş milyon halkımız elele verelim ve komayalım iti, kurdu girsın sürüye...

Sevgiyle
Cem Karaca”

Bu mektupta, Cem Karaca’nın siyasi kimliği açık biçimde ön plandadır. Bu mektubun bağlamını daha iyi anlayabilmek adına, öncelikle plağa ismini veren “Safınaz” adlı parçayı incelemek/bilmek gerekir. Bu parçanın toplumsal cinsiyet bağlamında bir incelemesi “Toplumsal Cinsiyet ve Şarkılar” alt başlığında yapılmıştır, ancak parçanın konusunu hatırlatmakta yarar vardır: Safınaz, apartman görevlisi bir baba ve aynı apartmanda temizliğe giden bir annenin kızıdır. Ekonomik yetersizliklerden ötürü 14 yaşında okulu bırakarak çalışmak zorunda kalan Safınaz, dönemin popüler kültürünün etkisi altında kalarak “fakir kız – zengin oğlan” aşklarına özenir ve sonunda kendisini

¹⁷⁰ “Edirdahan”, Cem Karaca’nın Türkiye’nin en batısında yer alan Edirne ve en doğusunda yer alan Ardahan şehirlerinin isimlerini birleştirerek kurduğu orkestrasının ismidir.

¹⁷¹ Orijinal metinde “fiyat” kelimesi, “fiat” biçiminde yazılmıştır.

mutlu etmeyecek bir aşka yelken açar. Safinaz'ın önce ekonomik yetersizliklerden ötürü okulu bırakması, ardından her şeyin toz pembe görüldüğü popüler kültür hikâyelerine özenmesiyle beraber gelişen dramatik olaylar dizisi; içinde bulunulan ekonomik durumun ve popüler kültürün, parçanın ele aldığı bağlamda bir genç kızın hayatını “yarınsız” hale getirmesini dramatik biçimde gözler önüne sererek bu duruma bir eleştiri getirir.

Timur Selçuk'un 1975 yılında yayınlanan “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Pireli Şarkı”, yine mevcut düzendeki ekonomik temelli farklı ve birbirine zıt yaşam tarzlarını kısaca betimleyerek, ekonomik eşitsizliklere eleştiri getirir.

4.5. TOPLUMSAL BELLEK

Her müzik parçası, geçmiş deneyimleri anımsatarak onları güncel ilgi ve amaçlar doğrultusunda yeniden şekillendirir ve yeniden üretir (Mattern, 1998: 17). Toplumsal hareketlerde, müziğin de dahil olduğu çeşitli alanlarda kültürel çıktılar üretilir, yeniden üretilir ve onlara çeşitli anlamlar yüklenir. Hareketin politik gücü azaldığında ise müzikle birlikte bu kültürel çıktılar, hareketin belleğinin bir parçası olarak kalır ve ilerleyen dönemlerde yeni hareketlere ilham verebilir (Eyerman ve Jamison, 1998: 1-2).

Türkiye’de 1961-1980 yılları arasında vuku bulan siyasi olaylar; elbette ki ülkenin kültürel artifaktlarına da yansımıştır. Bu dönemde yayınlanan kimi müzikal parçalar siyasi olaylar üzerine üretilmiş kimi söylemleri tekrarlayarak yeniden üretmiş, kimi zaman da kendi anlatı biçimlerini oluşturmuştur. Dönem içinde siyasi duruşlarını müziklerine yansıtan aktivist müzisyenler kimi zaman yakın geçmişteki olaylar üzerine yeni parçalar yazarak, kimi zaman ise geçmişte yazılmış muhalif şiirleri yahut müzikal parçaları yeniden yorumlayarak bu parçaların gündem doğrultusunda yeni anlamlar kazanmasını sağlamıştır. Bu parçaların sözlerinde geçen doğrudan anlatılar ve geçmişten gelen sözler üzerine kurulan yeni anlamlar; bu müzikal parçalar tekrarlandıkça, vuku bulan olayların toplumsal belleğe kaydedilmesini sağlamıştır.

4.5.1. Devrimci Mücadele ve Eylemler Üzerine

Cem Karaca'nın 1977 yılında yayınlanan "1 Mayıs / Durduramayacaklar Halkın Coşkunu Akan Selini" 45'liği, oldukça politik parçaların yer aldığı bir plaktır. Plakın kapağında gri monokrom biçimde kalabalık bir işçi mitingi fotoğrafı yer alır, görselin üst bölümünde devrimci hareketle özdeşleşen kırmızı tonunda majiskül harflerle ve tırnaksız, sade bir yazı karakteriyle "1 Mayıs", "Durduramayacaklar Halkın Coşkunu Akan Selini" yazar. Bunların da altında ise tırnaklı, miniskül harflerle "Cem Karaca Dervişan" yazısı bulunur. Plakın iç kitapçığında şarkı sözlerinin yanı sıra Cem Karaca'nın şu notu bulunur:

"Bu plak radyolarınızda çalınmaz, televizyonda da izleyemezsiniz. Ancak bir yürüyüşte yüzbinler söyler bir ağızdan, yarını nasırlı elleri, pırıltılı beyinleri ve gereğinde balyoz gibi yumruklarıyla kuracak olan işçi, emekçi, köylü ve yiğit halkımız söyler."

Bu notta devletin sansürüne rağmen, şarkıların ve marşların toplumsal bellekten sözlü olarak aktarılacağı ve büyük topluluklar tarafından bu söylemlerin tekrarlanarak yeniden üretileceği belirtilir. Karaca, burada özellikle beden işçilerini, emekçileri ve köylü sınıfını kastederken, "yiğit" tanımlamasıyla halka cesur, kuvvetli, bir o kadar eril bir sıfat yüklemiştir. Bu 45'likte yer alan parçalar "III.2.3 Devrime Çağrı" başlığı altında incelenmiştir.

Ruhi Su'nun 1977 tarihinde Dostlar Korosu'yla birlikte seslendirdiği "Sabahın Sahibi Var" adlı albümünde yer alan "Ellerinde Pankartlar", 1 Mayıs 1977 tarihinde Taksim Meydanı'nda kutlanan İşçi Bayramı'nın silahlı kişilerce basılması sonucu "Kanlı 1 Mayıs" olarak tarihe geçmesini konu alır. Parça içinde koro halinde sıklıkla tekrarlanan "Bu Pazar kanlı Pazar" ve "Bu meydan kanlı meydan" sözleri, Kanlı 1 Mayıs olayını toplumsal hafızalara kazır. Yine aynı albümde yer alan "Şişli Meydanı'nda Üç Kız" parçası ise, Taksim Meydanı'na kutlama için gelen üç genç kadının vurulmasını merkeze alarak o gün yaşanan olayları daha detaylı biçimde anlatır. Melike Demirağ'ın 1978 tarihli "Yeter Artık" albümünde yer alan "Vur Dediler", yine 1977 yılında gerçekleşen Kanlı 1 Mayıs olayını hikâyeleştirerek anlatır. Parçanın sözlerinde devletten "Vur!" emri alan, geçim sıkıntısı içindeki bir polisin protestocu bir genci vurması, genç hayatını kaybettikten sonra elindeki "pahalılığa paydos" pankartının aslında polisin kendi

isteklerini de yansıttığını fark etmesi, bunun üzerine polisin kendini ve iktidarı sorgulamasını konu alır.

Timur Selçuk'un 1977 yılında yayınlanan "Timur Selçuk" albümünde yer alan "16 Haziran" parçası, 15-16 Haziran 1970'te gerçekleşen ve İstanbul'dan Türkiye'ye yayılan işçi eylemlerini konu alır. Sözleri Aşık İhsani'ye müziği Timur Selçuk'a ait bu parça; yetmiş bin işçinin ekonomik eşitsizliklere karşı yaptıkları eylemin ve bu eylem sonucundaki kazanımlarının¹⁷² toplumsal hafızada yer almasına katkıda bulunur. Bu parça, daha önce "III.2.4 Eleştiri, Halkı 'Uyandırmak' ve Aydınlanma" başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Dönem içinde Türkiye'den olaylarla toplumsal hafızayı yeniden canlandıran parçaların yanı sıra, dünyada yaşanmış devrim olaylarını konu alan parçalar da bulunur. Zülfü Livaneli'nin 1978 tarihli "Nazım Türküsü" albümünde yer alan "Nazım Türküsü", Nazım Hikmet'in "Saman Sarısı" adlı şiirinden bir bölümün Atilla Özdemiroğlu'na ait beste üzerine lirik biçimde okunmuş halidir. Parçada geçen "Mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin, 1961 yazı ortalarındaki Küba'nın resmini mesela..." sözleriyle devrim sonrası Küba selamlanır ve Küba Devrimi'nin toplumsal hafızada tazelenmesi sağlanır. Yine Zülfü Livaneli'nin 1979 tarihli "Atlının Türküsü" albümünde yer alan "Taht Bir Yana Şah Bir Yana" adlı parça, 1979 İran Devrimi'yle beraber İran Şahı'nın devrilmesini konu alır. Zülfü Livaneli'nin 1977 tarihli "Merhaba" adlı albümünde yer alan "Kız Çocuğu", 1945 yılının Ağustos ayında ABD tarafından Japonya'ya atılan atom bombalarını konu alır. Sözlerini Nazım Hikmet'in aynı adlı şiirinden alan parça, 1980 yılında Ruhi Su'nun "Çocuklar, Göçler, Balıklar" adlı albümünde de yorumlanmıştır.

4.5.2. Devrim Yolunda Ölümsüzleşmek

Türkiye'nin 68 Hareketi'nde aktif olarak yer alıp devrim yolunda hayatını kaybeden kişiler, dönemin popüler müziğinde de işlenerek toplumsal bellekte yer alması sağlanmıştır. Zülfü Livaneli'nin 1973 tarihli "Chants Révolutionnaires Turcs" albümünde

¹⁷² 15-16 Haziran eylemleri 274 sayılı kanun olan Sendikalar Yasası'nda değişiklikler yapılarak işçilerin Türk-İş'ten DİSK'e geçişlerinin zorlaştırılması üzerine başlamış, ilerleyen günlerde bu yasa geri çekilmiştir.

yer alan “Ulaş”; 1972 yılında öldürülen THKP-C¹⁷³ kurucularından Ulaş Bardakçı’nın anısına, Yaşar Kemal’in yazdığı şiirin bir bölümünden uyarlanmış bir parçadır. Yine aynı albümde yer alan “Nurhak”, 31 Mayıs 1971’de Nurhak Dağları’ndan öldürülen THKO¹⁷⁴’nun kurucularından Sinan Cemgil, Alparslan Özdoğan ve Kadir Manga için Hasan Hüseyin Korkmazgil tarafından yazılmış olan şiirin, Livaneli tarafından bestelenmiş halidir.

Ruhi Su’nun 1977 yılında Dostlar Korosu’yla birlikte kaydettiği “Sabahın Sahibi Var” adlı albümünde yer alan “Bir Sabah Uykusunda”, 17 Temmuz 1968 tarihinde 6. Filo protestoları sonrasında İTÜ yurdunun basılması sonucu hayatını kaybeden öğrenci Vedat Demircioğlu anısına yazılmıştır. Bu parça, “Vedat Demircioğlu Marşı” ismiyle de tanınarak eylemlerde sıklıkla yer bulmuş ve 68 Hareketi’nin ilk can kaybı olan Vedat Demircioğlu ismi, bu sayede geniş kitlelerce tekrarlanarak toplumsal hafızada yer edinmiştir.

Selda Bağcan’ın 1975 tarihli “Türkülerimiz II” albümünde yer alan “Kızıldere”, sözleri Aşık İhsani’ye ait bir ağıttır. Parçanın sözleri, 1972 yılında Kızıldere’de vurularak öldürülen 68 Hareketi’nin önde gelen isimlerinden Mahir Çayan ve dokuz arkadaşına¹⁷⁵ gönderme yaparak, ilerleyen dönemlerde bunun intikamının alınacağını “Dere böyle durulmaz, Gence kurşun sıkılmaz, Sanma faşist olandan Bir gün hesap sorulmaz oy oy” sözleriyle toplumsal belleğe kazır.

Selda Bağcan’ın 1976 tarihli “Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” albümüne ismini veren “Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi” parçası, sözlerini Zülfü Livaneli’nin 1973 yılında yazdığı “Ey Halkım Unutma Bizi” adlı şiirden alır. Bu şiir, Livaneli’nin 1973 tarihli “Chants Révolutionnaires Turcs” adlı albümünde, saz üzerine lirik dinleti biçiminde yer almıştır. Bu şiir, Uğur Mumcu’nun Cumhuriyet Gazetesi’nde 25 Ağustos 1975 tarihinde yayınlanan “Sesleniş” yazısına ilham olmuştur. Parçanın sözleri, devrim mücadelesi

¹⁷³ Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi

¹⁷⁴ Türkiye Halkın Kurtuluş Ordusu

¹⁷⁵ 30 Mart 1972 tarihinde gerçekleşen Kızıldere Olayı’nda Mahir Çayan’ın yanı sıra Hüdayi Arıkan, Cihan Alptekin, Nihat Yılmaz, Ertan Saruhan, Ahmet Atasoy, Sinan Kazım Özdoğan, Sabahattin Kurt, Ömer Ayna ve Saffet Alp, bunların yanında Ünye’deki NATO Üssü’nde görevli Gordon Banner, Charles Turner ve John Law hayatını kaybetmiştir.

içindeki gençlerin çeşitli pusularla kimi zaman uykularında öldürülmesini, işkencelere maruz kalmasını anlatır. “Zulüm sığmaz iken köye şehire, Bize mezar oldu kan Kızıldere, Yavuklu yerine çıplak mavzere, Sarıldık ey halkım, unutma bizi” sözleri, 30 Mart 1972’de Kızıldere’de çatışma sonucu genç yaşta öldürülen Mahir Çayan ve arkadaşlarını anar. Parçanın sonunda yer alan “Faşist namluların her kurşununda, Dirildik ey halkım, unutma bizi” sözleri ise her ne kadar sağ kesim tarafından öldürülse de kendilerinin yerine yeni devrimcilerin geleceğini ve devrimci mücadele içinde sayılarının daha da artacağını, bu sayede fikirlerinin ölümsüzleşeceğini vurgular.

Zülfü Livaneli’nin 1973 yılında Belçika’da yayınlanan “Chants Révolutionnaires Turcs” albümünde yer alan “Şarkışla” parçası, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan için Sivas’ın Şarkışla ilçesinde söylenen anonim bir ağıttır¹⁷⁶. Yine Zülfü Livaneli’ye ait 1977 tarihli “Merhaba” albümünde yer alan “Hoşça Kal Kardeşim Deniz” parçası, aslen Nazım Hikmet Ran’a ait bir şiirin bestelenmiş halidir. Sözleri 1963’ten¹⁷⁷ önce yazılmış olan bu parça 1977 yılında Livaneli tarafından yorumlanınca, sözlere gündeme uygun biçimde yeni anlamlar yüklenmiştir. Aslen doğadaki denize yazılan bu şiir, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının 1972 yılındaki idamının ardından siyasi olarak sol kanatta aktif olarak yer alan Zülfü Livaneli tarafından yorumlanınca, parçanın sözlerine Deniz Gezmiş ve arkadaşlarına bir veda niteliği yüklenir ve bu idamı toplumsal bellekte aktif tutar.

Zülfü Livaneli’nin 1979 tarihli “Atının Türküsü” albümünde yer alan “Bulut mu Olsam”, yine Nazım Hikmet’e ait aynı adlı şiirin bestelenmiş halidir. Aslen doğadaki deniz üzerine yazılmış olan bu şiir, “Hoşça Kal Kardeşim Deniz” şiirinde olduğu gibi bestelendiği tarihteki gündem ve Zülfü Livaneli’nin politik sanatı duruşuyla birleştiğinde üzerine yeni bir anlam yüklenir. Parçanın sonunda yer alan aşağıdaki sözler, Deniz Gezmiş’in yolundan ilerleyerek devrimin sürdürülmesi anlamını almıştır:

“[...]
Deniz olunmalı, oğlum
Bulutuyla, gemisiyle, balığıyla, yosunuyla
Bulutuyla, gemisiyle
Deniz olunmalı, oğlum”

¹⁷⁶ Kaynak: <https://www.livaneli.gen.tr/portfolio/chants-revolutionnaires-turcs/> , Erişim Tarihi: 29/05/2021.

¹⁷⁷ Şair Nazım Hikmet Ran’ın ölüm tarihi 3 Haziran 1963’tür.

Zülfü Livaneli'nin 1979 tarihli "Alamanya Beyleri" albümünde yer alan "Kimliği Bilinmeyenler", faili meçhul cinayetleri ve "kimliği bilinmeyen" faillerini konu alır. Türkü formunda seyreden bu parça, "Kimlikleri ayan beyan, kimliği bilinmeyenler" sözleriyle faili meçhul cinayetlerin faillerinin aslen bilindiği halde devlet tarafından gizli tutulmasını, bu cinayetlerin kurbanlarıyla birlikte hafızalara yeniden kazır.

Zülfü Livaneli'nin 1980 tarihli "Günlerimiz" adlı albümünde yer alan "Düşe Kalka Yollarda" parçası, nakaratındaki "Söz söyleyen dillere, Kalem tutan ellere, Gün akşama değerken ve dönerken, Kan bulaştı güllere" sözleriyle ideolojik sebeplerden ötürü öldürülen gazeteci, yazar, düşünür ve aktivistleri anar. Aynı albümde yer alan "Günlerimiz" parçası, "Savrulan yapraklar gibi, Akıp giden günlerimiz, Cenaze törenlerinde Sessiz sitemsiz" sözleriyle o dönemde sıklıkla gerçekleşen ideolojik cinayetlerin cenaze törenlerine değinir.

Yine Zülfü Livaneli'nin 1980 tarihli "Günlerimiz" albümünde yer alan "Yiğidim Aslanım", aslen Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait "Zindanı Taştan Oyarlar" adlı şiirin türkü formunda bestelenmiş halidir. Bu şiir, Eyüboğlu tarafından o esnada cezaevinde bulunan Nazım Hikmet Ran için yazılmış¹⁷⁸, bestelenmiş hali ise şiirin sözlerini geniş kitlelere ileterek Ran'ın ve şiirlerinin toplumsal bellekte taze kalmasına olanak sağlamıştır¹⁷⁹. Bu parça, ilerleyen yıllarda ölen devrimcilerin anısını yaşatmak için sıklıkla tekrarlanmış, 24 Ocak 1993'te öldürülen gazeteci Uğur Mumcu'nun anma törenlerinde her sene yer bularak Mumcu'nun anısıyla özdeşleştirilmiştir.

4.5.3. Hapishaneden Seslenenler

Türkiye'nin 1961-1980 yılları arasındaki siyasi belleğinde hapishaneler önemli yer tutar. 1970'li yıllarda özellikle sol kesimden, 1980 ve sonrasında ise sağ ve sol kesimden pek çok kişi düşünce suçu sebebiyle hapse girmiş; 1980 öncesi siyasi içerikli pek çok müzikal parça bu durumu konu edinmiştir. Bunun yanında daha önceki dönemlerden hapse giren

¹⁷⁸ Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zindanı_Taştan_Oyarlar , Erişim tarihi: 18/05/2021

¹⁷⁹ Bu parça, 24 Ocak 1993 tarihinde öldürülen gazeteci Uğur Mumcu'nun cenazesinde ve anma törenlerinde de söylenerek, ilerleyen yıllarda Mumcu'nun anısına addedilmiştir.

yahut sürgüne gönderilen muhalif seslerin yazdığı eserler de bu dönemde bestelenerek popüler kültüre girmiştir.

Cem Karaca'nın 1970 yılında yayınlanan "Kendim Ettim Kendim Buldum / Erenler" 45'liğinde yer alan "Kendim Ettim Kendim Buldum", söz ve müziği Neşet Ertaş'a ait bir türküdür¹⁸⁰. Ferdy Klein Orkestrası'yla birlikte çalışılan Cem Karaca düzenlemesi geleneksel Anadolu sazıyla başlar, ardından fütüristik biçimde synthesizer klavye sesi girer ve gitar ve davulla beraber parça Anadolu rock tarzında seyreder. Parçanın söz yazarı ve bestecisi Neşet Ertaş, bu parçayı hapishanedeki mahkumları düşünerek yazmıştır.

Cem Karaca'nın 1970 tarihli "Dadaloğlu / Kalender" 45'liğinde yer alan "Kalender", belirtilmeyen bir sebeple hapishaneye düşen Kalender lakaplı kişiye yazılmış bir parçadır. Bestesi grubun elemanlarından Alex Wiska'ya¹⁸¹ ait olan parça sazla başlar, sonradan akustik gitar, klarnet, bas gitar, davul enstrümanları da girer. Parçanın tarzını Anadolu rock'tan ziyade retorik yönü güçlü, hafif Batı müziği olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. Plak kapağının bir yüzünde bir dağ fotoğrafının üzerinde geleneksel şalvar, yelek ve kılıcıyla Dadaloğlu çizimi bulunur. Kapağın diğer yüzünde ise karanlık içinde yukarıda demir parmaklıkları bir hapishane penceresinden gelen ışıqla aydınlanan; yere oturmuş tespih çeken ve sigara içen bıyıklı bir mahkûm, zincirle duvara asılı bir hapishane yatağının önünde görünür. Üstte tırnaksız, kalın bir yazı karakteriyle büyük harflerle "Kalender" yazar, bu tırnaksız ve sade hatlı bu yazının içi örülmüş tuğla deseniyle kaplıdır.

¹⁸⁰ "Kendim Ettim Kendim Buldum", ilk defa Neşet Ertaş'ın 1960'lı yıllarda yayınlanan "Hapishanelere Güneş Doğmuyor / Kendim Ettim Kendim Buldum" 45'liğinde yer almıştır. Parça, Karaca'yla aynı sene Erkin Koray'ın "Kendim Ettim Kendim Buldum / Aşkımız Bitecek" 45'liğinde de yer alır. Yine 1970 yılında Edip Akbayram, o dönemde "Edip Albayrak" ismiyle, Siyah örümcekler grubuyla parçayı yorumlamıştır. Bunların dışında parça Nur Azak, Emel Sayın, Berkant gibi farklı müzisyenler tarafından pek çok kez yorumlanmıştır.

¹⁸¹ Cem Karaca'nın Almanya'da tanıştığı Alex Wiska (1950-2011), Türkiye'de geçirdiği birkaç senede Aşık Mahzuni'den saz çalmayı öğrenmiş, ardından Almanya'da Alex Oriental Experience grubunda elektrikli sazla kendine has bir üslup yaratmıştır. Kaynak: https://de.wikipedia.org/wiki/Alex_Wiska Erişim tarihi: 14/12/2020.

1971 yılında Barış Manço & Moğollar birlikteliğiyle yayınlanan “İşte Hendek İşte Deve / Kâtip Arzuhalim” 45’liğinde yer alan “Kâtip Arzuhalim” parçası, muhalif Pir Sultan Abdal’ın¹⁸² kendisini hapse attıran Hızır Paşa’ya yönelik yazdığı ve Aşık Veysel’in bestelediği bir halk ezgisidir. Bu parça, “4.3.1. Şarkılarda Anadolu Kavimleri ve Türk Boyları” başlığı altında incelenmiştir.

Selda Bağcan’ın 1971 yılında yayınlanan “Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle / Mapusanede Mermerden Direk” 45’liğinde yer alan “Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle”, Pir Sultan Abdal’ın¹⁸³ kendisini hapse attıran Hızır Paşa’ya yönelik yazdığı ve Aşık Veysel’in bestelediği, protest öğeler içeren bir halk ezgisidir. Selda Bağcan, bu ezgiyi akustik gitar üzerine söyleyerek yorumlar. Bu parça, aynı sene Barış Manço tarafından da Anadolu rock tarzında yorumlanmıştır. Plağın diğer yüzünde yer alan “Mapusanede Mermerden Direk”; Bartın yöresine ait ve Muzaffer Sarısözen tarafından 1947 yılında derlenmiş olan “Mapusane İçinde Yanıyor Gazlar” adlı halk ezgisinin yeniden yorumlanmış halidir. Parçanın sözleri, hapishane yaşamının zorluklarını anlatırken “idam cezasına yüreklerin dayanmadığını” vurgular. Mandolin ve gitarla yapılmış bu oldukça sade yorumun, aynı yıl Mart ayında 68 Hareketi’nin önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş’in yakalanarak hapse atılması ve 9 Ekim’deki duruşmada idama mahkum edilmesiyle aynı sene içinde yayınlanmış olmasıyla, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarına da gönderme niteliği taşır. Selda Bağcan’ın 1971 yılında yayınlanan “Tatlı Dillim Güler Yüzlüm / Mapusanelere Güneş Doğmuyor” adlı 45’liğinde yer alan “Mapusanelere Güneş Doğmuyor”, daha önce Neşet Ertaş tarafından düzenlenerek icra edilmiş, genç yaşta hapishane yaşamının zorluklarını anlatan Kırşehir yöresine ait bir halk ezgisidir. Selda Bağcan’ın aynı sene içinde “Mapusanede Mermerden Direk” ve “Mapusanelere Güneş Doğmuyor” parçalarını arka arkaya yorumlaması, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının

¹⁸² Pir Sultan Abdal, 16. yy’da Sivas dolaylarında yaşamış muhalif Alevi halk ozanıdır. Şiirlerinde Aleviliğin yanı sıra insan, yaşam ve ölüm, doğa, aşk, ayrılık, özlem gibi temaları işler. Bunların yanında Osmanlı’daki haksızlıklara ve baskılara boyun eğmeme tavrıyla yazılmış kavga ve umut şiirleri oldukça ses getirmiştir. Pir Sultan Abdal, 16. yy’ın sonlarında “halkı ayaklanmaya teşvik etmek” gerekçesiyle idam edilmiştir (Gündoğar, 2005: 33).

¹⁸³ Pir Sultan Abdal, 16. yy’da Sivas dolaylarında yaşamış muhalif Alevi halk ozanıdır. Şiirlerinde Aleviliğin yanı sıra insan, yaşam ve ölüm, doğa, aşk, ayrılık, özlem gibi temaları işler. Bunların yanında Osmanlı’daki haksızlıklara ve baskılara boyun eğmeme tavrıyla yazılmış kavga ve umut şiirleri oldukça ses getirmiştir. Pir Sultan Abdal, 16. yy’ın sonlarında “halkı ayaklanmaya teşvik etmek” gerekçesiyle idam edilmiştir (Gündoğar, 2005: 33).

hapishanedeki yaşamını kitlelere hatırlatmış, toplumsal belleği tazelemiş ve bu duruma karşı bir protesto anlamı kazanmıştır¹⁸⁴.

Selda Bağcan'ın 1971 yılında yayınlanan “Çemberimde Gül Oya / Toprak Olunca” 45’liğinde yer alan “Çemberimde Gül Oya”, Çanakkale yöresine ait bir halk ezgisidir. Parçanın sözlerinde hapishaneden çıkacağı günü bekleyen bir kişi, çektiği hasreti sevdiği kişiye anlatır. Bu parça, 1970’li yıllardaki düşünce suçu sebebiyle hapishanede yatan kişilerle özdeşleştirilmiştir. 1976 tarihli “Görüş Günü / Şaka Maka” adlı 45’liğinin ilk parçası olan “Görüş Günü”, plak üzerinde sözleri Sadık Gürbüz’e ait olarak geçen şiirin bestelenerek Anadolu pop tarzında yorumlanmış halidir. Parça, isminden de anlaşılacağı üzere hapishanede bir görüş gününün hüznü coşkusu konu alır. Bağcan’ın 1976 yılında yayınlanan “Aldırma Gönül Aldırma / Suç Bizim” 45’liğindeki “Aldırma Gönül Aldırma”, sözleri Sabahattin Ali’ye, müziği Kerem Güney’e ait Anadolu pop tarzında yorumlanmış bir parçadır. Sabahattin Ali’nin 1933 Sinop Cezaevi’nde yazdığı bu parçanın sözleri, hapishanede sabır ve umut üzerine kuruludur. Parça, o dönemde besteci Kerem Güney’in 1977 tarihli “Kerem Gibi / Aldırma Gönül” 45’liğinin yanı sıra, Edip Akbayram’ın 1977 tarihli “Aldırma Gönül Aldırma / Sen Açtın Yarayı” 45’liğinde yer almıştır. Bunların yanında aynı parça Ruhi Su’nun 1977 tarihli “Sabahın Sahibi Var” albümünde yer alan “Başın Öne Eğilmesin” ve Timur Selçuk’un 1977 tarihli “Timur Selçuk” albümünde yer alan “Mapushane Türküsü” yorumlarıyla geniş kitleler tarafından tanınmış, günümüze dek pek çok sanatçı tarafından farklı türlerde seslendirilmiştir.

Ruhi Su’nun Dostlar Korosu’yla birlikte seslendirdiği 1977 tarihli “Sabahın Sahibi Var” albümünde yer alan “Mahsus Mahal”, yine hapishaneden seslenen ve mevcut düzenin değişeceğine dair umut içeren bir Alevi türküsüdür.

¹⁸⁴ Bağcan’ın “Mapushanelere Güneş Doğmuyor” parçasını seslendirmesinin ardından, 1991’e dek sürecek olan TRT yasağı başlamıştır. Bağcan, kendisiyle yapılan röportajda bu olayı şu sözlerle aktarır: “TRT yasağı 1972’de geldi. O dönem hiçbir zaman tanışmadığım Deniz Gezmiş ve arkadaşları tutukluymuş. ‘Mapushanelere Güneş Doğmuyor’u söyledim. Bununla Gezmiş ve arkadaşları arasında bağlantı kurdular. TRT, ‘Sanatçının gereksiz reklamı yapılıyor’ gerekçesi ile beni yasakladı. Yasak 20 yıl sürdü. 1990’da dört kez İsrail’e gittim Acco Festivali’nde Khanel Umdanadlı Osmanlı Kalesi’nde ve Ehal Hatarbut konser salonunda iki konser verdim. Bu kadar ilgi görüyorum, TRT’ye çıkamıyorum. TRT’yi mahkemeye vereceğimi söyledim. Hemen bir telefon geldi ‘kaldırıyoruz’. 91’de kaldırdılar.” Kaynak: <https://www.birgun.net/haber/selda-bagcan-siyasete-girebilecegi-partiyi-acikladi-117768> , <https://www.youtube.com/watch?v=C51rBQRB99Y> . Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2021.

Timur Selçuk'un 1975 tarihli "Pireli Şarkı / Memet" 45'liğinde yer alan "Memet", Nazım Hikmet Ran'ın Sovyetler Birliği'nde sürgündeyken oğlu Mehmet'e yazdığı şiirin bestelenmiş halidir. Zülfü Livaneli'nin 1980 tarihli "Günlerimiz" albümünde yer alan "Yiğidim Aslanım" parçası, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun cezaevindeki Nazım Hikmet Ran için yazdığı "Zindanı Taştan Oyarlar" adlı şiirin Livaneli tarafından türkü formunda bestelenmiş halidir. Parça, ilerleyen dönemlerde hayatını kaybeden devrimcilerin anısıyla özdeşleştirilmiştir.

4.5.4. Şarkılarda Siyasi Figürler

Öztürk Serengil'in 1970 tarihli "Unuttun Bizi Süleyman / Eyvah" adlı 45'liğinin ilk yüzünde yer alan "Unuttun Bizi Süleyman", söz ve müziği Arif Sami Toker'e ait "Unuttun Beni Zalim" adlı Türk Sanat Müziği parçasının parodi versiyonudur. "Unuttun bizi Süleyman, Dağıttın bizi Süleyman, Mahvettin bizi Süleyman, Ayıp ettin be Süleyman" nakaratına sahip parçanın sözleri, dönemin başbakanı Süleyman Demirel'i vergiler ve pahalılık sebebiyle hiciv yoluyla eleştirir. Ancak Serengil'in 1977 yılında yayınladığı AP seçim müziği "Milliyetçi Zühtü" şarkısı, Serengil'in stabil bir eleştirel duruş sergilemediğini gösterir.

Selda Bağcan'ın 1976 tarihli "Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi" albümünde yer alan "O Yana Dönder Beni", "Çayır İnce Biçilmez" ismiyle de bilinen Kerkük halk ezgisinin Anadolu rock tarzında yeniden düzenlenmiş halidir. Bağcan, orijinal sözlerde "O Yana Dönder Beni, Bu Yana Dönder Beni, Üreğimde Yare Var, Tabibe Gönder Beni" şeklinde yer bulan dizeleri "O yana dönder beni, Bu yana dönder beni, Sağ yanımda yaram var, oy, Sol yana dönder beni, Sağ yanımda Sülo'm var, oy, Eco'ya dönder beni" biçiminde söyler. Burada bahsi geçen "Sülo" dönemin başbakanı Süleyman Demirel, "Eco" ise 1977 genel seçimlerinde başbakan adayı olan Bülent Ecevit'tir. Parça, aynı zamanda o dönemde Bülent Ecevit'in genel başkanı olduğu Cumhuriyet Halk Partisi'nin seçim müziği olarak da kullanılmıştır.

Selda Bağcan'ın aynı albümünde ismini Bülent Ecevit'in takma isminden alan “Karaoğlan”, yine 1977 seçimleri öncesinde propaganda müziği olarak kullanılmıştır. Parçanın ilk dizelerinde geçen “Sevgili kardaşım canım Karaoğlan, Bizim yüzümüze güleceksen gel. Asık surat göbeklerden usandık, Adamca bakmayı bileceksen gel. Hey dost hey dost hey dost, Bileceksen gel. [...]” sözleri, birbirine benzeyen asık yüzlü, para “yiyen” göbekli siyasetçilerden artık usandıklarını ve dost bir siyasetçinin arayışında olmayı vurgular. Bunun yanında, “Adamca bakmayı bileceksen gel” sözleri dönemin eril toplumsal cinsiyet anlayışına paralel biçimde; bir fiili “adamca” gerçekleştirmenin “adam olmak”la ilintili olduğunu, bunun da cesareti, namusu, mertliği ve onuru beraberinde getirdiği anlayışını yansıtır. Parçanın sonunda geçen “Karaoğlan halkıyla beraber olur, Haksızın hakkından haklılar gelir. Millet verdiği geri de alır, Kara bahta ak gün salacaksan gel, Hey dost hey dost hey dost Salacaksan gel” dizeleri ise Ecevit’e halkıyla birlik olma ve haksızlığa karşı durması konularında güzelleme yaparak toplumsal hafızada yoksul günlerin var olduğunu ancak bunların geride kalacağını anlatır.

Melike Demirağ'ın 1977 tarihli “Aşk Bestesi / Hani” adlı 45’liğinde yer alan “Hani” parçası, çeşitli tarihi ve halk hikâyelerinde yer alan kahramanların birer birer geçmişte kaldığını hatırlatır. Parçanın sonundaki “Ah hani bitmez yollar, hani aşılmaz çöller, hani? Hani yalçın dağlar, hani sonsuz ummanlar, hani? Hani evsiz, barksız, işsiz, milyonlarca aç hani? Yıllar gider, yeller gider, seller gider, kum kalır, Ya hayırla, ya lanetle anılan bir nam kalır” sözleriyle dönemin zorlu koşullarının tıpkı tarihteki farklı hikâyelerde olduğu gibi geçmişte kalacağını, toplumsal hafızada geleceğe taşınacak olanın ise (siyasetçiler tarafından) yaptıklarıyla edinilen nam olduğunu vurgular.

4.6. GÖRÜNMEYEN KONULARIN İZLERİNİ ARAMAK...

Bu bölümde Batı’daki harekette önemli yer tutan, ancak Türkiye’de görünür olmayan toplumsal hareketlerin şarkılarda yansıması – yahut yansımaması irdelenmiştir. Bu yansımalar kadın hareketi, ırkçılık karşıtı hareket ve çevre hareketleri etrafında toplanmış, bu kouların popüler müzik parçalarındaki izlerinin peşine düşülmüştür.

4.6.1. Kadınlara Dair bir Hareketin Görünmezliği ve Şarkılarda Toplumsal Cinsiyet

Türkiye’de 1961-1980 yılları arasında toplumda ataerkil, eril ve heteronormatif bir bakış açısı süregelmiştir. Türkiye’nin 68 Hareketi’nde aktif olarak rol alan kadın sayısı, erkek sayısına kıyasla oldukça azdır, bunda elbette üniversitelerdeki kadın öğrenci oranının yüzde 20’den az olması (Lüküslü, 2015: 35) gösterilebilir. İstisnalar olmakla birlikte, kadınların hareket içindeki yönetim mekanizmasında yer alması nadirdir. Hareketin içindeki karar mekanizması çoğunlukla erkeklere bırakılmış, kadınlar ise çoğunlukla lojistik amaçlarla görevlendirilmiştir. Karar mekanizmasında yer almasalar da eylemlerde kadınlar da yer almış, hatta yalnızca kadınlardan oluşan çeşitli eylemler de vuku bulmuştur¹⁸⁵.

Protest olmak bir yana, dönemin popüler müziğinde toplumsal sorunlara dikkat çeken kadın sanatçı sayısı oldukça azdır; bunların arasında Selda Bağcan, Melike Demirağ ve kimi şarkılarıyla Esmeray ön plana çıkar. Bu isimlerin hiç birisi dış görünüşünde eril bakışa hitap eden bir seksapelliği öne çıkarmamış, daha popülist kadın müzisyenlerle karşılaştırıldığında 68 Hareketi’nde aktif olarak yer alan kadınlara paralel biçimde daha sade, neredeyse cinsiyetsiz yahut geleneksel bir giyim tarzına bürünmüşlerdir. Dönemin diğer kadın müzisyenleri çoğunlukla popülist bir tavırla apolitik bir tarza bürünmüş, siyasi bir eğilimleri olsa dahi bunu şarkılarında yansıtmamayı tercih etmiştir.

Dönemin müzikal parçaları, cinsiyeti heteronormatif biçimde ve iki kutuplu bir kavram olarak ele alır. Dönemin baskın ataerkil ve eril bakış açısı, şarkı sözlerine de yansımıştır. Bu bağlamda şarkı sözlerindeki kadınlar çoğunlukla toplumsal bakış açısını yansıtır biçimde pasif, eril bakışa haz verecek dış görünüşe sahip, toplumsal davranış kalıplarına uyan kadınlardır. Bunun yanında, 68 Hareketi ve sonrasında ön plana çıkan İkinci Kurtuluş Savaşı söylemi, dönemin müzikal parçalarında Kurtuluş Savaşı konusunun işlenmesiyle daha görünür hale gelir. Bu söylemde ise kadının pasif hali bir kenara bırakılarak, kadın ve erkeğin bir arada savaştığı kahramanlık öykülerine dönüşür. Bu

¹⁸⁵ Bunlara örnek olarak 13 Şubat 1969’da yapılan “Kızlar Yürüyüşü” (Karadeniz, 2015: 127; Mater, 2012: 75) ve aynı tarihlerdeki İzmir Konak Meydanı eylemleri (Mater, 2012: 157) örnek verilebilir.

başlıkta ele alınan parçaların tamamı doğrudan politik bir mesaj içermemektedir, ancak özellikle bu yıllarda siyasi söylemiyle ön plana çıkan müzisyenlerin parçalarında toplumsal cinsiyetin yansıması incelenmiştir.

Cem Karaca'nın 1967 yılında yayınlanan "Hudey / Vahşet / Bang Bang / Shakin' All Over" 45'liği, dönemin bir yüzü Türkçe – bir yüzü yabancı parçalardan oluşan plak eğilimini takip eder. Plağın arka yüzündeki "Bang Bang (Bir Anadolu Hikayesi)"; orijinali Sonny ve Cher'e ait 1966 yılında yayınlanan "Bang Bang (My Baby Shot Me Down)" adlı parçanın, Mehmet Soyarslan tarafından yazılmış Türkçe aranjmanıdır. Parçanın sözleri, Anadolu kırsalında yaşayan Fadime ve sevgilisi Hasan'ı konu alır. Hasan askere giderken eşkıyalar onu vurur, Hasan'ın ölümünün ardından yalnız kalan Fadime kendini vurmaya karar verir. Parça, aşağıdaki sözlerle başlar:

"Şu gördüğün dağlarda
Hep atlılar yaşardı
Mertliğe silah atıp
Korku, dehşet saçardı
Evleri, namusları, ocakları
Yakıp yıkarlardı
[...]"

Bu sözlerle göre dağlarda yaşayan eşkıyalar Anadolu'nun mert erkeklerine silah atmakta; evleri, namusları ve ocakları yakıp yıkmaktadırlar. Eril kavramlar olan "mertlik" ve "namus" vurguları, Karaca'nın ilerleyen yıllardaki çalışmalarında da ön plandadır. Bu parçada geçen "Evleri, namusları, ocakları yakıp yıkarlardı" sözleri, evleri yakıp yıkmamanın yanında farklı bir anlam daha barındırır: eşkıyalar kadınlara tecavüz ederken 'namus' kavramına da saldırmakta, bununla beraber aileler dağılmaktadır. Fadime'nin sevdiği kişi olan, askere gideceği için mert sıfatıyla tanımlanan Hasan'ın da bu eşkıyalar tarafından vurulması üzerine; Fadime, sevdiğine kavuşamadığı için onsuz yaşamamanın bir anlamı olmadığına karar verir ve "[...] Sana varamadım, Ben artık yaşayamam, Kendimi vuracağım" sözleriyle hayatına son verme isteğini belirtir. Bu sözlerin kahramanı Fadime, dönemin Yeşilçam melodramlarına paralel biçimde sevdiği erkeğin ölmesi üzerine artık yaşamamasının bir anlamı olmadığını düşünür. Bu örnekte birey olamamış dışı özne, varlığını sevdiği kişiyle olan birlikteliği üzerinden sürdürür. Bu da yaşamamanın

anlamını birlikte olduğu kişi üzerinden kurarak kendini var eden, kadının birey olabilmesine ket vuran düşünce yapısını toplum içinde yeniden üretir.

Cem Karaca'nın Ferdy Klein Orkestrası'yla birlikte yayınladığı son 45'lik olan "Muhtar / Baba" 45'liğinin ilk yüzünde yer alan "Muhtar", klarnet ve gitarın ön plana çıktığı Anadolu pop tarzında bir çalışmadır. 1970 yılında yayınlanan parçanın sözleri, sevgilisi tarafından aldatılmış bir adamı konu alır. Parçanın şu dizeleri, muhtemelen kırsaldan şehre gelmiş bir adamın, aynı zamanda dönem içinde ağır basan ataerkil düşünce yapısını yansıtır: "Yalanmış yârimin yeminleri, Dul çıktı şu şehir gelinleri. Kararmış dostlarımın elleri, Yazın beni yoğa gayri". Bu dörtlükteki "Dul çıktı şu şehir gelinleri" sözleri, Karaca'nın zaman zaman öne çıkardığı "namus" kavramını kadının yaşadığı cinsellikle bağdaştırır. Karaca, ileride "Safnaz" parçasında da olduğu gibi, şehir hayatının geleneksel değerleri yozlaştırdığını kadın bedeni üzerinden bir anlatı kurarak vurgular. Bu doğrultuda şehir hayatının özellikle köyden kente göç edenlerin ataerkil değerlerini yozlaştırdığını, kadınların gece hayatına katıldığını, kimi zaman evlilik dışı cinsel ilişkiye girdikleri ima edilmiştir. "Muhtar" parçasının sözlerinde ise sevgilisinin kendisinden daha önce bir sevgilisi olmadığı üzerine yalan söylediğini, "dul çıktı şu şehir gelinleri" sözleriyle anlatır. Bu tek taraflı anlatıda, kadının neden kendisine yalan söylediği, belki de söylemek zorunda bırakıldığı ise sorgulanmamıştır.

Plağın diğer yüzünde yer alan "Baba", Cem Karaca tarafından kaybedilmiş bir babaya¹⁸⁶ yazılmış bir ağıttır. Yavaş rock tarzındaki parçanın sonlarında yer alan şu dizeler, dönemin ataerkil aile yapısına ve babanın aile içindeki duygularını belli etmeyen, koruyucu konumuna gönderme yapar: "Ellerinle anlatır, dilinle söyledin, Gözlerinle sever, belli etmezdin. Biliyor ve inanıyorum şimdi yukarıda Koruyor ve gözetiyorsun beni hala". Anadolu'nun ataerkil aile yapısında çocuklara bakma görevi anneler tarafından üstlenilir ve sevgi, şefkat kavramları anneye özdeşleştirilirken, babalar çocuklara karşı daha mesafeli durarak sevgilerini belli etmezler. Bu durum, duygusallığın dişil olanla özdeşleştirilmesinden kaynaklı erkeklerin duygularını bastırarak dışa vurumamasının sonucudur. Eril olanın atadan gelen öğretilmiş biçimde duygularını belli

¹⁸⁶ "Baba" parçası 1970 yılında yayınlanmış, Cem Karaca ise babasını 1980 yılında, kendisi yurtdışında sürgündeyken kaybetmiştir. Dolayısıyla parça o dönemde Cem Karaca'nın babasına ithaf edilmemiştir.

etmeyen katı duruşu, aile içinde dişil olanın duygusallığı ve yumuşaklığıyla dengelenir. Aile ve toplum içindeki bu cinsiyet rolleri, Karaca'nın "Baba" parçasındaki bu sözlerle yeniden pekiştirilir.

Cem Karaca'nın 1971 yılında yayınlanan "Tatlı Dillim / Demedim Mi?" 45'liğinde yer alan "Tatlı Dillim"; bas gitar, davul ve klavyenin ön plana çıktığı, Anadolu rock türünde bir aşk parçasıdır. Parçanın ilk dizelerinde geçen şu sözler, naz yapan işveli bir kadına gönderme yapar:

"Şu garip halimden bilen işveli nazlım
Gönlüm hep seni arıyor, neredesin sen?
Tatlı dillim, güler yüzlüm ey ceylan gözlüm
Gönlüm hep seni arıyor, neredesin sen?
Neredesin sen?"

"Ceylan gözlüm" deyiimi, Anadolu'da iri ve çekik gözler için kullanılan bir göndermedir. Parçanın âşık olunan öznesi; dönemin kadınlık rollerine uygun biçimde erkeğe güzel görünen, istese dahi erkeğe hemen teslim olmadan cilve ve naz yapan, bununla erkeğe "kendisini tüm nazına rağmen elde ettiği" hissini veren bir kadındır.

Yine Cem Karaca'nın aynı yıl yayınlanan "Kara Üzüm / Mehmet'e Ağıt" 45'liğinde yer alan "Kara Üzüm", Anadolu kırsalı ağzıyla sevgiliyi kara üzüme benzeten bir aşk şarkısıdır. Parçada geçen

"Kara üzüksün iki gözüksün
İçim dışım ömrüksün
Sevincimsin hem sancımsın
Günahımsın sevabımsın"

sözleri, kadını iki göz gibi kara üzüme benzetir. Buna göre kadın erkeğe hem sevinç hem sancı verir, erkeğin hem günahı hem de sevabıdır, bu bağlamda fetişleştirilmiştir. Kadının davranışları üzerinden erkeğin "günahı" veya "sevabı" olması anlayışı, kadını nesnelleştirerek kadının davranışlarını erkeğin onur meselesi haline getirir. Buna benzer bir yaklaşım 1974 yılında "Namus Belası" parçasında daha belirgin biçimde görülecektir.

1973 yılında yayınlanan “Gel Gel / Üzüm Kaldı” 45’liğinin ilk yüzünde yer alan “Gel Gel”, sözleri ve müziği Cem Karaca’ya ait¹⁸⁷, türkü özellikleri ön planda olan bir Anadolu rock parçasıdır. Parçanın konusu bir kadına duyulan aşk ve şehvettir, parçanın sözlerinde kimi zaman bu şehvete dair grafik anlatımlar da yer alır:

“Huri gibi yürür gelir yârim salını salını
Bin kere sarsam da doyamam ince belini belini
Bal akar dilime emerken tatlı dilini dilini
Sensiz hastayım umutsuz lokmanım ol”

Buradaki “huri” kelimesi, Müslümanlık inancında ölümden sonra cennette var olacağına inanılan güzel kadınlardır. Eril bakışa hitap eden bu güzellik anlayışı aynı zamanda bakire olma durumuyla taçlandırılmıştır¹⁸⁸. “Bal akar dilime emerken tatlı dilini” gibi cinsellik içeren grafik anlatılara dönemin popüler müziğinde sık rastlanmamakla beraber, Anadolu kültürüne ait halk ezgilerinde rastlanır. Yapısal olarak popüler müzikten ziyade Batılı ve yerel enstrümanların kullanılarak türkü tarzına yakın durması, bu parçanın Anadolu kültürünün yerel öğelerini yeniden ürettiğinin göstergesidir. Bunun yanında sözlerde idealize edilen kadının “huri gibi” “salına salına yürümesi” ve ince belli olması, eril bakışla kadın bedeninin metalaştırılarak, bedene dair idealleştirilmiş bir güzellik anlayışını gözler önüne serer.

Cem Karaca 1974 yılında yayınlanan, Moğollarla son 45’lik olan “Namus Belası / Gurbet” plağın ön yüzünde yer alan “Namus Belası”, hem dönem içinde hem de sonrasında oldukça ses getirmiştir. “Namus Belası” parçasının sözleri, toplumdaki ataerkil cinsiyetçi yapıyı temsil eder. Parçanın sözleri, bir namus cinayeti sonucunda hapse girmiş bir erkeği konu alır. Parçanın öznesi, henüz evlenmediği sevdalısının kendisi uzaktayken başkası tarafından dağa kaçırılıp tecavüz edildiğini, kendisinin de namus adına bu tecavüzcüyü öldürdüğünü anlatır. Özne, namusun her şeyden önemli olduğunu vurgulayarak işlediği cinayeti onaylar ve hâkimden cezasını ister. Parçanın sözleri; namus kavramının candan daha önemli olduğunu vurgularken, “At bizim avrat bizim silah bizim

¹⁸⁷ Parçanın sözlerinde sıklıkla tekrarlanan “Gel efendim gel” sözleri dolayısıyla, Pir Sultan Abdal’a ait “Gel Efendim Gel” şiiri ile karıştırılmamalıdır.

¹⁸⁸ Kaynak: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/huri> Erişim tarihi: 17 Mayıs 2021.

şan bizim” sözleriyle kadını metalaştırır, bu sözler parçanın hikâyesiyle birleştirilince kadını erkeğe ait, erkek tarafından korunması ve intikamının alınması gereken bir nesneye indirger. “Namus Belası” parçası, yazıldığı yıllarda (ve sıklıkla yeniden yorumlandığı için sonrasında da) Türkiye’de kadın bedeni üzerinden kurulan “namus” kavramının müziğe nasıl yansıdığını anlamak açısından önemli bir örnektir. Karaca, 1999 yılında verdiği bir televizyon röportajında¹⁸⁹ “Namus Belası” parçasıyla ilgili bir özeleştiri yaparak, şu sözleri sarf eder:

“Bir kız var bir de delikanlı var, delikanlı askere gidiyor, yavuklusu da - daha nişanlanmamış, söz kesilmiş falan – kızı dağa kaldırıyorlar, çökertiyorlar ıssıza, ve “kırletiyorlar”. Delikanlı da bunun üzerine firar ediyor askerden, ve geliyor bu işi yapan adamı öldürüyor. Ondan sonra da mahkemeye çıkıyor, diyor ki hâkime, ‘Kır kalemi’ diyor, idam cezasını vermesidir kalemi kırması hâkimin. Demek ki, idam cezasına hükmettiğine göre, mantıklı düşünecek olursak bu cinayet hırstan, ani bir tehevvüre kapılmadan, sinirlenmeden, ağır tahrikten değil, taammüden, yani tasarlanarak planlanarak işlenmiş bir cinayettir. “Kır kalemi kes cezayı yaşamayı neyledim, Namus belasına kardaş verdiğimiz can bizim”. Yani şimdi, ben şimdi burada meselenin namus boyutunu tartışmıyorum. İnsanların namus algılayış biçimini de tartışmıyorum, ama insanların namus algılayış biçimini, oturup “Acaba nasıl pusu kuranım da...” burada ben bir yerde kanunsuz saydığı bir fiili övmüş oluyorum. Tahammüden cinayet fiilini adeta mazur göstermiş oluyorum. Şimdi bundan dolayı da rahatsız oldum. Bunun eleştirisini, özeleştirisini getirdim kendimle ilgili olarak. Dilerim bir sürü sanatçı arkadaşımız kendi şarkılarıyla ilgili bu özeleştiriye getirsinler.”¹⁹⁰

İlerleyen yıllarda kadın hareketinin daha görünür hale gelmesi, bunun yanında “namus” meselesi sebep gösterilerek işlenen saldırıların ve cinayetlere dair eleştirilerin açık biçimde yapılması, toplumun en azından bir bölümünün cinsiyet eşitliği bağlamında 1970’li yıllardan daha fazla bilgi sahibi olması ve bunları dile getirmesi; Karaca’nın şarkı sözlerini yeniden değerlendirerek bu yorumu yapmasına ön ayak olmuştur.

1975 yılında yayınlanan “Mutlaka Yavrum / Kavga” 45’liğinde yer alan her iki parçanın da söz ve müziği Cem Karaca’ya aittir. Plâğın ilk yüzünde yer alan “Mutlaka Yavrum”, o dönemde Avrupa ve Türkiye’den sol gençliğin de takip ettiği ve kimi zaman kamplarına katıldığı Filistin Kurtuluş Örgütü için yazılmıştır¹⁹¹. Parçanın Türkçe yayınlanmış

¹⁸⁹ “Sedef Kabaş ile Portreler” TV programı, yayın tarihi: 2 Temmuz 1999. Programın tamamı: https://www.youtube.com/watch?v=Lb9eyLVT_tk Erişim tarihi: 10 Ocak 2021.

¹⁹⁰ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=VFYZqpnZtH0&feature=youtu.be> Erişim tarihi: 2 Ocak 2021.

¹⁹¹ Bkz. Taner Öngür ile röportaj, Plak Mecmuası dergisi: <http://plakmecmuasi.com/2019/12/27/50-yilinda-woodstock-69-taner-ongur-woodstock-bir-isaret-fisegiydi/> . Cem Karaca’nın Filistin Kurtuluş Örgütü’yle yakınlaşmasını anlatan fotoğraflı bir derleme için bkz. Dipsahaf Plak, <http://www.dipsahaf.com/cem-karaca-ve-filistin-kurtulus-orgutu-yakinlasmasi/> . Erişim tarihi: 30 Nisan 2022.

versiyonu dışında İngilizce ve Arapça versiyonları da vardır. Parça, mandolin ve cura enstrümanlarının etkisiyle kimi zaman Arap ezgilerini andıran Anadolu rock tarzında seyreder, perküsyon ve alto saksafonla biter, Alaturka-Arap etkileri taşır. Plâğın kapağında Cem Karaca'nın karanlık bir ortamda yere oturmuş, uzaklara bakan bir fotoğrafı yer alır. Arka kapakta ise Dervişan grubu elemanlarının açık havada taş bir merdivene oturmuş toplu boy fotoğrafının çevresinde grup elemanlarının isimleri yazar. Kapağın iç kitapçığında şarkı sözlerinin yanı sıra şu açıklama bulunur:

“[...] Mutlaka Yavrum, babalar, oğullar çelişkisinden yola çıkarak çeşitli nedenlerle geri kalmışlığımızdan kendini sorumlu tutup daha mutlu bir Türkiye'nin, yavrusu tarafından kurulacağına inanan bir babanın dili. [...] Kavga'da ise ulusal Kurtuluş Savaşı'mızın o sıkıntılı günlerinde Anadolu'ya silah kaçırarak üç Karadenizli yiğidin ve karıların öyküleridir anlatılan. Bu sözleri yazarken Arhavili İsmail'den etkilendiğimi kıvançla belirtirim.

Cem”

Bu açıklama, 68'in aktif eril yapısını net biçimde taşır. Babadan oğula geçen mücadelenin mirasıyla, gelecek neslin “Daha mutlu bir Türkiye” kuracağına inanılır. Mutlu Türkiye kurma görevini oğula veren bu sözler, Türkiye'nin ataerkil toplumsal yapısını yansıtır.

Plâğın diğer yüzünde yer alan “Kavga”, Karaca'nın plak kitapçığında belirttiği gibi Kurtuluş Savaşı'nda Karadeniz üzerinden zorlu şartlarda silah kaçırırken dalgalar arasında kaybolan 3 erkek kardeş İlyas, Temel ve Süreyya'yı, ve onlardan silahları alıp cepheye taşımak üzere onları bekleyen eşleri Hatçe, Ümmü, Gülizar'ı konu alır. Hikâye, 3 kadının bir dereye saklanmış olan silahları yeniden gidip alarak Karadeniz'de kürek çekmeleri ve savaşa katılmalarıyla son bulur. Parça, Kurtuluş Savaşı'nda erkeklerin yanı sıra kadınların da aktif rol oynamasına gönderme yaparak, “Kavganın haklı olanı erkek dişi bilmiyor, Bütün halk birlik olmazsa kavga haklı olmuyor” sözleriyle biter. Bu sözler, şimdiye dek erkeği daha aktif olarak gösteren mücadelede kadınların da yer almasına dair önemli bir yere sahiptir. 1975 yılında yayınlanan bu parça Kurtuluş Savaşı'nda kadınların da savaştığını hatırlatıp (hatta bu hikâyede erkeklerden miras kalan görevi tamamlayıp), mücadeleyi kazanabilmek için bütün halkın birlik olması gerektiğini vurgular.

Cem Karaca'nın 1977 yılında yayınlanan “Yoksulluk Kader Olamaz” albümünde yer alan “Vay Kurban”; kırsaldaki zorlu coğrafi ve yaşam koşullarını ve zamanında tedavi olamadığı için yaşama şansı düşük olan bir kadını anlatırken, güçsüz bir beden imgesiyle

duygusal bir anlatı kurar. Dönemin parçalarında güçsüz erkek imgesine neredeyse hiç rastlanmaz. Genellikle hasta ve güçsüz olanlar kadın ve çocuklarken, erkek bireyler eril bir anlatıyla onları koruyan ve çare arayan konumdadır. Şayet erkek yaralanmış veya ölmüşse, bu durumun bedensel güçsüzlüğüne işaret edilmeden bir kahramanlık mitiyle taçlandırılır.

Timur Selçuk'un 1977 tarihli "Timur Selçuk" albümünde yer alan "Eşegi Saldım Çayıra" parçası yolsuzluğa ve faşizme toplumsal bir eleştiri getirmeyi amaçlarken, cinsiyetçi bir küfrü de dizelerine taşır. Sözleri Kazak Abdal'a, müziği Timur Selçuk'a ait bu parçada, her dördünlüğün sonu "sorarlarsa kim söyledi, soranın da anasını...", "faşizmin de anasını" dizelerinde olduğu gibi "anasını ..." sözüyle biter. Anadolu'da yaygın biçimde kullanılan ve kadını metalaştıran ve aşağılayan bu küfür, popüler müzikte de tekrarlanarak normalleştirilmiş ve gündelik hayat döngüsünde yerini almıştır.

Melike Demirağ'ın 1978 tarihli "Yeter Artık" albümünde yer alan "Uyan Kardeş" parçası, sözlerinde güncel olaylarla ilgili bilgilendirme ve hatırlatmalar yaparak yine halkı bu durum karşısında uyanmaya çağırır. Ancak parçanın öznesi tüm halkın özdeşleşebileceği biçimde veya Demirağ'ın kadın kimliğine gönderme yapacak biçimde değil, erkek özneyi merkeze alan biçimde kurulmuştur:

"[...]
Uyan kardeş, uyan, aç durmaz karınlar,
Yan gelip yatmakla gelmez mutlu yarımlar
Çoluğun, çocuğun, karın, hep beraber var yürü üstüne üstüne, üstüne üstüne,
Hep beraber var yürü üstüne üstüne, üstüne üstüne, üstüne üstüne..."

1978 yılında yayınlanan "Safinaz" adlı kısa albümün kapağında, albüm isminin önünde Cem Karaca'nın uzaklara bakan ve düşünceli görünen bir portre fotoğrafı bulunur. Altta ise "Cem Karaca" "Edirdahan"¹⁹² isimleri yer alır. Plâğın iç kitapçığında, kırmızıyla "Kahrolsun yoz müzik" yazılı bir duvarın önünde Cem Karaca ayakta, Edirdahan grubu müzisyenleri yerde oturarak dönemin tarzını yansıtan günlük kıyafetlerle poz verirler. Bu görsel, 68 Hareketi ve sonrasında daha geniş kitlelere mesajlarını duyurmak amacıyla

¹⁹² "Edirdahan", Cem Karaca'nın Türkiye'nin en batısında yer alan Edirne ve en doğusunda yer alan Ardahan şehirlerinin isimlerini birleştirerek kurduğu orkestrasının ismidir.

sıklıkla başvurulmuş duvar yazılarına bir gönderme yapar. Bunların yanında, Cem Karaca'nın el yazısıyla yazdığı ve imzaladığı bir not dikkat çeker:

“Safınaz’a ve halkımıza!

Bacılarım, kardeşler, halkımız. Bu uzunçalara sizlerden birinin adını verdim, kızmayın. Siz ve sizin gibileri hep gördüm, hala da görmekteyim... Bazen bir diskotekte yarınsız, ya da bir arka sokağında bir büyük kentin. Tek ortak yanları vardı, yarınsız olmaları... Şimdilik...

Bu uzunçaları Safınaz'lara acıdığımın yapmadım... Acıyamam ki... Ama sizi bu hale düşürenlere kavgam, sizi ve her şeyi kurtarana dek sürecektir. Şimdi bazıları “Sana ne canım, sen mi kaldın kurtaracak dünyayı?” diye uzun kulaklı bir soru sorabilirler; ancak halkımın sağduyusuna şükür halâ şarkılarımı söylüyorum. Amacım mı ne? Herhalde ‘vatan millet Sakarya’ üçleminin ardına sığınıp cebinizdeki paraları avuçlamak değil.

Elinizdeki uzunçaların fiyatı¹⁹³ ne olur bilemem. Belki 2 kilo kıyma fiyatını aşar bu uzunçaların ederi ancak bunun hesabını IMF'den sormak gerek.

[...]

Ama! Ama Safınaz'ların kaderi değişmedi... Var mısınız dinleyenler kurtaralım Safınaz'ları. Elele verelim ve...

Değil yalnız Safınaz'ları, çocuklarımızın yarısını kuralım. Kırk beş milyon halkımız elele verelim ve komayalım iti, kurdu girsın sürüye...

Sevgiyle

Cem Karaca”

Mektupta, Karaca'nın siyasi kimliğinin yanında neredeyse bir “siyasetçi kimliği” de ortaya çıkmıştır. Bu mektubun bağlamını daha iyi anlayabilmek adına, öncelikle plağa ismini veren “Safınaz” adlı parçayı incelemek gerekir.

Plağın ilk yüzünde yer alan “Safınaz”, sözleri Cem Karaca'ya, müziği Cem Karaca, Fehiman Uğurdemir, Hami Barutçu, Salih Çele'ye ait 18 dakikalık rock opera tarzında bir parçadır. Parçanın sözleri, apartman görevlisi Kasım ve apartmanda temizliğe giden karısı Asiye'nin kızı Safınaz'ın hikâyesini konu alır. Baba Kasım, zorlu yaşam koşullarında kızı Safınaz'ı okutmaya çalışır ancak alım güçleri gitgide düşünce Safınaz da aile bütçesine katkıda bulunmak için fabrikada çalışmaya başlar ve 14 yaşında istemediği halde okulunu bırakmak zorunda kalır. Safınaz, hafta sonları sinemalarda gördüğü “zengin bey çocuğu” ve fakir kız aşklarına özenir, fotoromanlar okur, kuponlar keser, dönemin popüler kültürünün etkisi altında kalır. Ardından, parçanın ilk bölümü şu dizelerle biter:

“O aybaşı aylığından aldı pudra kendine
Bir çift uzun çorap, topuklu ayakkabı
Pudrayı sürüp aynada baktı yüzüne
Ve o hafta sonu eve biraz daha geç geldi”

¹⁹³ Orijinal metinde “fiyat” kelimesi, “fiat” şeklinde yazılmıştır.

Ardından, parçanın ikinci bölümünde meyhane sesleri eşliğinde “Niyazi” adlı karakter kendini tanıtır; “Jön Niyazi”, lise sondan terk, babasının fabrika sahibiyle eski arkadaş olmasının sonucunda fabrikaya muhasebe elemanı olarak girmiş, “zamanında okulda matematikten çok çıkmış, şimdi yolunu matematikten bulan” vasıfsız, torpille işe girmiş bir adamdır. Niyazi’nin bölümü, Safinaz’ı hafta sonu buluşmaya çağırdığını ve Safinaz’ın “kötü pudra sürmüş” halde yanına gelmesini anlatması ve uzun uzun kahkaha atmasıyla biter. Safinaz, bir nevi “rakı sofrasına meze” olmuştur.

Parçanın üçüncü bölümünde, Ramazan ayında Asiye, kızı Safinaz’da “bir haller” olduğunu, önceki gece “Yapma Niyazi” diye sayıkladığını anlatır. Kızının Niyazi adında birisiyle ilişkisi olduğunu anlayan baba Kasım, bunun üzerine kızını “Allah yarattı demeden” döver. Safinaz hiç ağlamaz, o akşam evden çıkar ve bir daha geri dönmez.

Dördüncü bölümde ise Safinaz karakteri davranışları üzerinden tektipleştirilip genellenerek, “onbinlerce Safinaz” a didaktik bir söylemle öğüt verilir:

“Baba evinden çıkıp gitmek kurtuluş mu, kurtuluş mu?
Düşündün mü bu yolun sonu düzlük mü ya yokuş mu?
Varacağın en son nokta doğru mu yanlış mı?
Nereye Safinaz?
Niyazi'den hayır ummak ilaçsız bir kele benzer
Fabrikadaki yövmiyen söylesene neye yeter
Bak duruyor hususiler, el ediyor cici beyler
Nereye Safinaz?
Genelevde sermayesin, patron alır kazancını
Dostun kumarda kaybeder senden çıkarır hıncını
Yıllar geçer sen çökersin, dilenirsin aç avcunu nereye
Nereye Safinaz?
Bazen şansın yaver gider biri çıkar evlenirsin
Bazen açarsın gözünü bir genelev işletirsin
Söylesenize Safinazlar bütün bunlar kurtuluş mu? Kurtuluş nerede?
Nerede Safinaz?
On binlerce Safinaz
Kurtuluş nerede?”

Akşam saatlerinde bir daha geri dönmek üzere evden dışarı çıkan Safinaz’a özel araçlardan “cici beyler” el sallar, durur, pazarlık yapar, Safinaz genelevde çalışmaya başlar, “şansı yaver giderse” evlenir, belki gözü açık bir işletmeci olursa bir genelev işletir, ancak bütün bunlar “kurtuluş” mudur? Cem Karaca, plak kitapçığındaki notunda

tüm Safinaz’ları “kurtarmak” istediğini açıkça belirtir. Bu sözler, ekonomik gelir eşitsizliğinin eleştirisini yapmak isterken aslında yazıldığı dönemin toplumsal cinsiyet eşitliği anlayışını net biçimde sergiler. Parçanın esas kahramanı olan Safinaz’ın sesi, uykusunda sayıkladığı “Yapma Niyazi” sözleri dışında asla duyulmaz. Okumak ister, ancak ekonomik yetersizliklerden ötürü çalışmak zorunda bırakılır, kendi kararı olmamasına rağmen buna sesi çıkmaz. Babası onu dövdüğünde de sesi çıkmaz, onun yerine yok olur, evden çıkar ve bir daha geri dönmez. Safinaz’ın hikâyesi bir erkek tarafından anlatılır. Bunun karşılık olarak, erkek olan Niyazi ise uzun uzun konuşur, kendi ağzından Safinaz’la olan hikâyesini anlatır, ki Safinaz’ın Niyazi’yle yaşadıkları da yine kendi isteği doğrultusunda gerçekleşmemiştir. Bekaretini “kaybeden” Safinaz artık “baba evinde” kendine yer bulamaz, evden ayrılır ve başka hiçbir şey yapabileceği öngörülmediği için genelevde çalışmaya başlar. Safinaz, artık -muhtemel bir erkek tarafından- “kurtarılmayı” bekler. Bu hikâye, dönem içindeki toplumsal cinsiyet rolleriyle beraber Türkiye’nin 68 Hareketi’nde kadının daha geri planda kalan yeriyle de örtüşmektedir. Elbette istisnalarla beraber hareket içinde aktif konumda olan kadınlar da vardır, ancak genele bakıldığında kadınların daha geri planda, yönetimden ve kararlardan uzak, daha sessiz konumda olduğu görülür.

Karaca’nın kitapçıktaki notuna geri dönersek; dinleyici kitleyi IMF’ye, emperyalizme, eşitsizliğe karşı el ele vermek için “Safinaz”ın hikâyesini kullanır, toplumun bir kısmı için soyut gelebilecek bu kavramları Safinaz’ın hikâyesiyle somutlaştırarak emperyalizmin sonuçlarını anlatır. Bu hikâyede “Safinaz” karakteri gibi somut bir öznenin sunulması, retoriğin bir parçasıdır ve dinleyicinin kendi “bacı”larıyla, çocuklarıyla, yakınlarıyla bu hikâyeyi özdeşleştirmesini sağlayarak daha etkili hale getirir. Ancak burada sunulan yalnızca “Safinaz” adlı özne değil; kadın bedeni, aciz konumdaki kadın, bekaret ve namus kavramlarıdır.

Melike Demirağ’ın 1979 tarihli “79 Yılında” albümü, toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı parçalara ev sahipliği yapmıştır. Bu albümde yer alan “Başka Bir Ayşe’nin Öyküsü”, sonrasında gelen “Vah Ayşem Vay” adlı şarkıya giriş niteliği taşıyan 30 saniyelik sözlü bir anlatıdır:

“Bir öykü anlatacağım sizlere. Bir başka Ayşe’nin öyküsü bu da. Ama bu Ayşe tezgâhta dökmüyor alın terini. Onun tezgâhı başka. Bir taşra kentinde doğdu Ayşecik. İlkokulu bitirdi, okuma bilir. Ama okuya okuya ne okur? Bol renkli gazetelerin resim altlarını. Ve artiz olmaya özenir bir gün, kendini İstanbul’un kaldırımlarında bulur. İşte o gün bu gündür, Ayşe İstanbullu’dur. Artiz olamamıştır düşlediği gibi ama, parası vardır az buçuk ve eğlence piyasasının sermayesidir.”

Bu girişin ardından başlayan “Vah Ayşem Vah” parçası, Cem Karaca’nın Safinaz parçasında olduğu gibi yıldız olma hayaliyle evini terk ederek genç yaşta gece hayatına karışan ve devamında hayatını “onun bunun eğlencesi” olarak idame ettiren bir kadını konu alır. Buna benzer hikâyelerin çokluğu; “Değil üç beş, değil beş on, vah Ayşem vah... Sen ne ilk Ayşesin, ne son, vah Ayşemi vah...” sözleriyle vurgulanır ve genç kızların okulu bırakıp ana akım medyada sunulan kadın imgeleriyle “artist” olma hayali kurarken, erkek egemen bir ortamda eğlence nesnesi haline gelmelerine karşı mücadele edilmesi gerektiğini vurgular.

Aynı albümde yer alan “Böyle Başlamamıştı”, “Vah Ayşem Vah” ve “Kadınlarımız” parçalarının arasında bağlaç niteliği taşıyan bir sözel anlatıdır. Buna göre Ayşe’nin kuşağı, daha önceki kuşaklara kıyasla medya ve popüler kültür aracılığıyla yozlaştırılmıştır:

“Bu hikâye böyle başlamamıştı zaten. Ayşe’nin anasının, Ayşe’nin ninesinin gençliğinde film artistiydi, şarkıcıydı olmaya özendirilmiyordu onlar. Onlar ateş ve barut içindeydiler, onlar kucaklarında yavruları, sırtlarında top mermileriyle cepheye gidiyorlardı.”

Bu sözlerin ardından, sözleri Nazım Hikmet’in bir şiirinden uyarlanan, bestesi Şanar Yurdatapan’a ait olan ve Kurtuluş Savaşı’nın Afyon cephesinde savaşıyan kadınları konu alan “Kadınlarımız” parçası başlar. Kadınların, ataerkil tarım toplumunun yapısı sebebiyle geri plana itilmesi, aşağıdaki sözlerle vurgulanır:

“[...]
Ve kadınlar, bizim kadınlarımız...
Korkunç ve mübarek elleri,
İnce, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle,
Anamız, avradımız, yârimiz,
Ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
Ve sofradaki yeri öküzmüzden sonra gelen kadınlar,
Bizim kadınlarımız...
[...]

Türkiye'nin 68 Hareketi'nde İkinci Kurtuluş Savaşı söylemi, en fazla öne çıkan söylemlerden bir tanesidir. “Kadınlarımız” parçasının 1979 yılında ekonomik imkânsızlıklardan ötürü okula gidemeyen ve farklı işlerde çalışmak zorunda kalan “Bir Ayşe'nin Öyküsü” ve “Başka Bir Ayşe'nin Öyküsü” parçalarının ardında yer alması; iki dönemin ekonomik, sosyal ve siyasi dış koşullarına mercek tutarken kadınların bunlara verdikleri tepkileri karşılaştırır. 1970'li yıllarda geçen “Ayşe” hikâyelerinde kadınların davranışlarının dışarıdan gelen etkilerden ötürü şekillendiği, yakın dönem atalarının ise yurdu kurtarmak adına tüm güçleriyle savaştığı vurgulanır. Parçaların sözlerinde, bu hikâyelerin kahramanı olan kadınların içinde bulunduğu zorlu koşulların kültürel ve ekonomik emperyalizmin sonucu olduğu, asli köklerinde ise zorlu koşullar altında kolay yolu seçmek yerine ülkenin geleceği için erkeklerle birlikte savaşan yurtsever kadınların olduğu öne çıkartılır ve Kurtuluş Savaşı kadınları, dönemin kadınlarına rol model olarak gösterilir.

4.6.2. Şarkılarda Irkçılık Konusu: “Arap Kızı Camdan Bakıyor”

İrkçilik konusu, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Afrika'daki 68 Hareketi'nin en önemli konularından birisidir. ABD'de 1950'li yıllarda görünürlük kazanmaya başlayan Sivil Haklar Hareketi, 1960'lı yıllarda Kara Panter Partisi'nin kurulmasıyla siyasi platformda resmileşerek daha da görünürlük kazanır. 1920'li yıllardan itibaren ulus-devlet ideolojisini benimsemiş Türkiye Cumhuriyeti'nde ise 1960-1980 yılları arasında ırkçılık meselesinin popüler kültürde ele alındığı örnekler sayılıdır. Burada, o yıllarda “Kürt” kelimesinin medyada görünür olmaması üzerine olan baskıyı hatırlatmakta yarar vardır. Nitekim, Türkiye'deki 68 Hareketi'nin üniversitelerde başlayan temelinde öncelikle üniversitelerde daha demokratik bir ortam talep edilmiştir. Bu talebin kapsamında özellikle Doğu bölgelerden gelen, kimi zaman lehçelerinden ötürü ayrımcılık gören, kimi zaman da günlük hayatta kullanmadığından Türkçe diline hâkim olmayan çoğunluğu Kürt öğrencilerin ayrımcılığa uğraması da protesto edilmiştir. Ancak azınlıklar ve ırkçılık meselesi popüler müzikte doğrudan ayrımcılık söylemi üzerinden yer bulmamakla beraber; Kuvâ-yi Milliye ve Kurtuluş Savaşı söylemini besleyen “birlik, beraberlik, bütünlük” söylemleri içinde yer bulmuştur.

Bu doğrultuda, Türkiye'nin ilk tanınmış siyah sanatçısı olan Esmeray'ın 1975 tarihli "Yayınlanmaz" adlı albümü önemli bir yer tutar. Albümün kapağında, Esmeray'ın suluboya bir portre illüstrasyonunun sol alt köşesinde "TRT Müzik Dairesi Denetleme Kurulu – YAYINLANMAZ" yazılı kırmızı bir damga görseli yer alır. Albümde yer alan çoğu parça dönemin TRT Müzik Dairesi ve Denetim Kurulu tarafından "kötü, kalitesiz, yozlaşmış" bulunduğu ve "Yayınlanmaz" ibaresiyle kenara ayrıldığı için, albüm bu isimle yayınlanmış ve TRT tarafından "Yayınlanmaz" kararı verilen parçalar aynı ibareyle plak kartonetinde belirtilmiştir. Bu durum ayrıca albüm içinde yer alan "Yasaklanan Şarkılar" başlıklı konuşma kaydıyla da açıklanmıştır. Çoğunluğu müzikal parçalardan oluşan bu albümde, bazı parçaların başında giriş niteliğinde lirik anlatılar bulunur. Albümün en başında yer alan "İlk Şarkım" ve "İlk Plağım" adlı kayıtlarda Esmeray, şu sözleri sarfeder:

"Adım Esmeray. Esmeray Diriker. Doğum yılım, 1950, İstanbul. Baba adı: Nusret. Rengi simsiyah. Ana adı, Fermet. Rengi bembeyaz. Evet, 1950 yılında Emirgan'da bir evde söylemişim ilk şarkımı (bebek ağlama sesi gelir, Esmeray hafifçe güler). İşte böyle bir şey olsa gerek ilk şarkım. [...]"

Bu sözler, Türkiye'nin ilk siyahi pop yıldızı olan Esmeray'ın ten rengi ile ilgili uğradığı ayrımcılığa zaman zaman değindiği albümüne bir giriş niteliği taşır ve Esmeray'ın tanınır olma hikâyesiyle devam eder. Bu kayıttaki ağlama sesi, tüm insanların ırk, dil, coğrafya farkı olmaksızın, doğduğu anda aynı duygularla aynı tepkileri vermesine de bir referanstır. Albümde yer alan ve ırkçılık üzerine önemli bir parça olan "13,5" parçasından önce, Esmeray aşağıdaki sözleri lirik biçimde okur:

"Yağmur yağıyor, seller akıyor, Arap kızı camdan bakıyor... Bir çocuk tekerlemesidir bilirsiniz. Çocukluğunuzda hepiniz söylemişsinizdir belki. Ama bilir misiniz camdan bakan Arap kızı neler hisseder, mahallenin çocukları bu tekerlemeyi söyleyince? Neler hisseder yakınından geçen iki kişi 'mmppph (öpücük sesi) 13,5' diye birbirlerini çimdiklediğinde bilir misiniz? Ben bilirim..."

Siyah tenin uğursuzluk getirdiğine dair kimi akıldışı batıl inançlara vurgu yapan bu sözlerin ardından; Anadolu'da yaygın olarak söylenen "Yağmur yağıyor, seller akıyor, Arap kızı camdan bakıyor" tekerlemesinin koro halinde alaycı biçimde söylenmesiyle, "13,5" adlı parça başlar.

"Benim işte o Arap kızı
Saçlar kıvrır kıvrır, dudaklar kırmızı
Gözler boncuk boncuk, dişler inci dizi

Alnıma yazılmış bir kara yazı

Korkar kaçır çoluk çocuk
Bir çimdik, '13,5'
Rengim kara olsun varsın
Yeter ki kalbim kara olmasın

Annecim aman, geliyor öcü
Öcü değilse, Arap bacı
Bacının hakkı yok rahat yaşamaya
Bacının hakkı yok kalp taşımaya

Korkar kaçır çoluk çocuk
Bir çimdik, '13,5'
Rengim kara olsun varsın
Yeter ki kalbim kara olmasın

(Koro):
Yağmur yağıyor, seller akıyor
Arap kızı camdan bakıyor (x 2)”

Çocukluğunda bu tekerlemeye ve batıl tepkilere muhtemelen sıklıkla maruz kalmış olan Esmeray, bu ayrımcılığa maruz kalanlar adına bu şarkıyı söyler ve “rengim kara olsun varsın, yeter ki kalbim kara olmasın” sözleriyle kişinin dış görünüşünden ziyade davranış ve düşüncelerinin önemli olduğunu vurgular. Anadolu’da göçmen Araplara yönelik sıklıkla kullanılan “öcü, Arap bacı” sözleri ve korku hissi içeren çeşitli davranış örüntüleri, bu sözlerde karşı tarafta empati yaratacak biçimde yeniden sorgulanır. Bu parça dönemin popüler müzik piyasasında alanında tek olmakla beraber, sözleri ABD’deki Sivil Haklar Hareketi’nin söylemleriyle karşılaştırıldığında oldukça pasif kalır. Bu parça, aynı yıl yayınlanan “13,5 / Büyümsün” adlı 45’likte de yer almıştır.

Albümün ilerleyen bölümlerinde yer alan “Barış Dostluk (Esmeray konuşması)”, yine ırkçılık konusunda folk kültüründe yer etmiş kimi öğelerin özellikle çocukların zihinlerinde kalıcı olduğunu hatırlatır ve bunların tekrarlanmasını önleyerek hep birlikte barış içinde yaşamayı diler:

“Ve derim ki tekerlemeler, masallar, ninniler... Irk ayrımı aşılamasın yavrularımızın pırıl pırıl beyinlerine. Ne ırk, ne din, ne dil, ne cinsiyet, ne mezhep ayrımı... Kaldıralım bunları dünya yüzünden. Ve elele, kardeş kardeş yaşayalım, şu nimetleri hepimize yeterli, şu yaşanası dünyada...”

Bu sözlerin ardından, yine konu bağlamında önemli bir parça olan “Bir Gün Gelecek” başlar. Bu parça, ABD’de 1950’li yıllardan beri süregelen Sivil Haklar Hareketi’nin

sembolik parçası olan “We Shall Overcome”ın Türkçe sözlerle aranje edilmiş versiyonudur. Bu aranjmanın sözleri Şanar Yurdatapan’a, düzenlemesi Atilla Özdemiroğlu’na aittir. Parçanın nakaratı olan “Bir gün gelecek, Elbet gelecek bir gün, Dünya mutlu ve özgür, tüm insanlık bir bütün. Mutlak gelecek o gün...” sözleri, 68 Hareketi’nin öne çıkan kavramlarından devrim ve umut üzerine kurulmuştur. Düşmanlık ve kinin olmadığı; ırk, cinsiyet, din ve dil ayrımının yapılmadığı ve sistemin herkesin eşit biçimde yararlanabileceği şekilde işlediği bir dünya tezahürü ve bunun gerçekleşeceği hayali, bu parçanın konusudur. Parçanın ABD çıkışlı orijinal versiyonu bir *gospel* parçasıdır. Parçanın sözleri, el ele, özgürce, barış içinde yaşanılacak bir dünyaya kalpten inanmayı konu alır. Nakaratta sıklıkla tekrarlanan “Üstesinden geleceğiz”¹⁹⁴ sözlerinin ardından, parçanın sonlarına doğru “Korkmuyoruz, korkmuyoruz, bugün korkmuyoruz”¹⁹⁵ dizeleri gelir ve ardından yine bu durumun (ayrımcılığın, eşitsizliğin) üstesinden gelineceği nakaratla ifade edilir. Buradaki “korkmuyoruz” sözleri, baskıya ve ayrımcılığa korkusuzca başkaldırmayı kasteden aktif bir durum içerir. Parçanın Türkçe versiyonunda ise aktif söylemden ziyade empati talebi üzerine kurulu daha pasif bir anlatı bulunur.

Melike Demirağ’ın 1977 tarihli “Elele / Niçin” 45’liğinde yer alan “Elele” parçası; halkı din, dil, ırk, cinsiyet farkı gözetmeksizin pahalılığa, halkı birbiriyle kavga ettirenlere karşı birlik olmaya, emeğini çaldırmamaya ve “yurdunu baştan onarmaya” çağırır. Bu devrim çağrısı, “Aynı umutla birleştik [...], Bir tek hedef, bir tek dilek, bir tek nabız, bir tek yürek [...].” haline gelen toplumu, belirlenen “emeğini çaldırmadan, yurdu baştan onarmak” hedefi doğrultusunda birlik olmaya çağırır. “Erkek, kadın, genç, ihtiyar, elele, elele, Kalplerde bir tek özlem var, elele, elele, Edirne’den Ardahan’a, Sinop’tan Anamur’a, Irk farkı yok din farkı yok, elele, elele, Cins farkı yok, dil farkı yok, elele, elele...” sözleri, 68 Hareketi’nin söylemlerinden birisi olan İkinci Kurtuluş Savaşı’na da gönderme yaparak tıpkı Kurtuluş Savaşı’nda olduğu gibi halkı cinsiyet ve yaş farkı gözetmeksizin,

¹⁹⁴ İngilizce orijinali: “Oh, deep in my heart, We shall overcome, We shall overcome, We shall overcome, some day”.

¹⁹⁵ İngilizce orijinali: “We are not afraid, We are not afraid, We are not afraid, today”.

ülke çapında birlik olmaya çağırır. Bu parça, daha sonra 1978 yılında yayınlanan “Yeter Artık!” albümünde de yer almıştır.

Melike Demirağ’ın “79 Yılında” albümünde yer alan “Kurban”, “Siirt”, “Bu Çocuk Ölecek” ve “Dünyanın En Acıklı Güldürüsü” parçaları, Siirt’te sağlık hizmetlerinin yetersizliğini konu alır. “Kurban” parçası, Doğu kırsalında doğumda kendi başına göbek başını kesen ve zorluk içinde bebeğini büyüten, hasta bebeğini doktora ulaştırmak isteyen bir annenin ağzından söylenmiştir. Sözleri Şanar Yurdatapan’a ait parçanın müziği, plak üzerinde “Geleneksel (Siirt Göçer Ezgisi¹⁹⁶)” olarak tanımlanmıştır. Siirt bölgesindeki Göçerler, aslen Kürt topluluklar olmalarına rağmen (Tayanç, 2018), Kürt kelimesi burada millîci-ulusalcı bir anlayışla kullanılmamıştır. Burada, dönemin popüler kültüründe ve medyasında “Kürt” kelimesini kullanmanın yasaklı olduğunu hatırlatmak gerekir (Baser, 2015: 63). Dolayısıyla, dönemin popüler müziğinde de “Kürt” kelimesine pek rastlanmaz. Ancak Cem Karaca’nın 1970 tarihli “Emmioğlu / O Leyli” 45’liğinde yer alan “Emmioğlu” parçası bunların arasında istisnadır. 1970 yılında Cem Karaca ve Apaşlar, Karaca’nın siyasi söylemini daha ön plana çıkartmak istemesinden ötürü yollarını ayırır (Erkal, 2014: 87). Bu ayrılığın ardından yayınlanan ilk 45’lik, Karaca’nın Ferdy Klein Orkestrası’yla birlikte çalıştığı “Emmioğlu / O Leyli”dir. “Emmioğlu”, “Karşıdadır Evleri” adlı Kırıkkale halk ezgisinin Anadolu pop-caz tarzında yorumlanmış halidir. Cem Karaca’nın orijinal haliyle söylediği parçanın ilk dördlüğü aşağıdaki gibidir:

“Karşıda Kürt evleri
Ah leylim vah leylim emmioğlu
Yayılır develeri beyoğlu
Yayılır develeri dayıoğlu”

Parçanın kimi kayıtlarında “Karşıda Kürt evleri” sözleri yer almasına rağmen¹⁹⁷, kimi kayıtlarda türkünün sözlerindeki “Kürt” kelimesi kaldırılarak “Karşıdadır Evleri”

¹⁹⁶ Göçerler, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde göçebe yaşayan, sürekli bir yerleşim yerleri olmadan yazın yaylalarda, kışın ise kışlaklarda konumlanan ve hayvancılıkla geçinen topluluklardır. Kaynak: <https://siirt.ktb.gov.tr/TR-56337/hayvancilik.html>

¹⁹⁷ Ahmet Sezgin’in 1970 tarihli “Çarşamba’yı Sel Aldı / Emmioğlu” 45’liğinin üzerinde, parça ismi “Emmioğlu (Karşıda Kürt Evleri)” olarak geçer. Ayşe Şan’ın 1980’li yıllarda yayınlanan “Ayşe Şan” kasetinde de parçanın ismi “Karşıda Kürt Evleri” olarak geçer.

şeklinde yorumlanmıştır¹⁹⁸. Ekrem Aydoslu'nun derlediği bu halk ezgisi, TRT repertuarında “Karşıdadır Evleri (Emmoğlu)” adıyla yer alır¹⁹⁹. Cem Karaca'nın bu parçayı “Kürt” kelimesini sansürlemeden orijinal sözleriyle seslendirmesi, Karaca'nın siyasi duruşuna da gönderme yapar.

Bunların yanında, Selda Bağcan'ın “Oy Babo” parçasında olduğu gibi Kürtlerin yoğunlukta yaşadığı Doğu ve Güneydoğu şivesiyle söylediği çeşitli parçalar vardır, ancak bunlar ırkçılık meselesine doğrudan değinmez. Söz konusu yerel şiveyle söylenen müzikal parçalara “V.1.1 Kırsal Yaşam, Köylü Sorunları” başlığında değinilmiştir. İncelenen diğer popüler şarkı sözlerinde, Anadolu'nun farklı azınlıklarıyla ilgili ırkçılık meselesinin ele alındığı bir bulguya rastlanmamıştır.

4.6.3. Çevre Hareketleri: “Doğaya, Dünyaya Hükmeden” İnsan

Çevre meselesi özellikle Batı Avrupa'daki 68 Hareketi'nin önemli meselelerinden birisi olmakla beraber, Türkiye'de o yıllarda fazla üzerinde durulmamıştır. Türkiye'nin 68 Hareketi'nde farklı konular ön plana çıkmış, çevre meselesi üzerinde durulmamıştır. Dönemin popüler müziğinde yalnızca “İnsanız Biz” adlı parçada çevre meselesinin ele alındığına rastlanmıştır. Sözleri Şanar Yurdatapan'a, müziği Atilla Özdemiroğlu'na ait bu parça 1978 tarihli Eurovision Yarışması'nın Türkiye elemelerinde, yarışma için “Grup Sekstet” ismini alan Esmeray, Melike Demirağ, Ertan Anapa, Funda Anapa, İskender Doğan ve Kerem Yılmaz'ın oluşturduğu 6 kişilik müzisyen grubu tarafından seslendirilmiştir. Parçanın sözleri insanlığın mağara dönemlerinden kentleşmeye geçişini, insanların “lüks” düşkünlüğünü, teknolojik keşif ve icatların insanlığa ve çevreye zarar verecek biçimde silah endüstrisinde kullanılmasını iğneleyici bir tavırla ele alır. Parçanın nakaratında sıklıkla tekrarlanan “İnsanız biz, insanınız biz, Doğaya, dünyaya hükmederiz. En gelişmiş, en akıllı, en zeki, en uygar Hayvanınız biz.” sözlerinin TRT müzik dairesi tarafından “insanların hayvan olmadığı” gerekçesiyle değiştirilmesi istenmiş, ancak Yurdatapan geri adım atmayarak parçanın sözlerini değiştirmemiştir²⁰⁰.

¹⁹⁸ Örnek olarak, Haramiler grubu 2002 yılında parçayı bu şekilde yorumlamıştır.

¹⁹⁹ Parçanın TRT Repertuar Numarası 2539'dur.

²⁰⁰ Kaynak: Şanar Yurdatapan'ın 1980 tarihli Eurovision Türkiye seçmeleri ödül töreni konuşması; <https://www.youtube.com/watch?v=nsbRZTAAfVw> Erişim tarihi: 01/06/2022

SONUÇ

Bir toplumun sosyal ve kültürel konjonktürünü anlamak için, o toplumun müzikal süreçlerini de ele almak elzemdir. Toplumun kültürel değerlerini yansıtan (Madrid, 2008), aynı zamanda onları yapılandıran (Garrett, 2008) müzik; toplumun ortak yönlerinin oluşturulduğu ve keşfedildiği bir iletişim alanı oluşturur (Mattern, 1998: 15). Hanns Eisler'in müziğin, insanlar tarafından insanlar için yapıldığını, sınıf kavgaları ve toplumla çelişki dolu ilişkisi içinde geliştiğini (aktaran Onay et al., 2006: 67) belirten toplumsal gerçekçi sözü, politik müziğin doğasıyla örtüşür.

1960'lardan itibaren İngiliz Kültürel çalışmaları ekolüyle birlikte popüler kültürün bir sosyalleşme aracı olduğu ve yapısal özellikleriyle popüler müziğin, özellikle genç kitlelerin ortak değerlerle oluşturdukları gençlik kültürlerinde önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır. Müzik, özellikle genç kitleler üzerinde önemli bir iletişim aracıdır. Konser ve festivallerde müzik ön planda, ana odak noktası niteliği taşır. Kimi zaman ise eylemlerde fon olarak, kitleleri coşturmak, dinamik tutmak için bir araç görevi de görür. Konserlerde müziğe eşlik ederken sağlanan bir aradalık hissi, eylemlerdeki bir aradalık hissiyle oldukça benzerdir. Bunlarda var olan ortak mesaj, hedef, ortak sözler, sloganlar, tempoya uygun dans hareketleri, eylemlerdeki yürüyüş temposu homolog özellikler taşır. Bu bağlamda müzik, mesaj iletimi için özellikle genç kitleler üzerinde önemli bir araçtır.

Toplumsal hareketlerde de müziğin önemli bir rolü vardır. Özellikle üniversiteli gençler arasında yaygınlaşan 68 Hareketi'nin öznelerinin doğası gereği, müzik bu süreçte kimi zaman eylemlerin arka planında kitleleri coşturarak, kimi zaman ise retoriğiyle ön planda kitlelerin toplumsal hafızasını tazeleyerek, bilinçlendirerek ve harekete geçirerek önemli bir rol oynamıştır. "68 Dönemi"ndeki sol tabanlı toplumsal hareketler, dünyada olduğu gibi Türkiye'nin popüler müziğine de yansımıştır. Söz konusu müzikal parçalar toplumsal hareketleri doğrudan şekillendirmemekle beraber; toplum içindeki zorlukları, acıları, haksızlıkları yansıtarak, siyasi figürlere eleştiri getirerek, toplumsal belleği aktif tutarak, kimi zaman da aktif eylemlerde kitleyi dinamik tutarak sol hareketin söylemlerinin geniş kitlelere yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Müzik, radyo gibi işitsel bir medya olduğundan, özellikle popüler müzik türleri çoğunlukla yalnızca ona odaklanmayı gerektirmez²⁰¹. Popüler müziğin erişimi, kullanımı ve tüketimi kolaydır. Dolayısıyla kitleler üzerinde etkili ve rahat erişilebilir bir iletişim aracıdır; kimi zaman siyasi mesajları iletmek için etkin bir propaganda aracı görevini de üstlenir. Bu tezde ele alınan müzisyenler siyasi kimliklerini popüler müziğin retoriğinde; şarkı sözlerinde, müziğin yapısal bileşenlerinde, albüm kartonetlerinde yazılı veya görsel biçimde, konser performanslarında yahut farklı medyada dışa vurmuşlardır. Tezin çalışmasının başlangıcında incelenen Ses ve Hey! gibi, magazin kaygıları ön planda olan popüler kültür dergilerinde siyasi yönleriyle yer almazlar, ama siyasi yönüyle öne çıkan sanatçıların bu mecralarda da görünürlükleri olması, mesajlarının iletilmesi için önemli bir etkidir. Zira bu müzisyenlerin ürettiği pek çok müzikal parça, dönemin ülke çapındaki tek görsel-işitsel medyası TRT’de sakıncalı bulunmuş ve yayın yasağı konulmuştur. Ancak magazin içerikli popüler müzik dergilerindeki görünürlükle birlikte, toplum politik kaygılı müzisyenlerle ilgili yeni gelişmelerden haberdar olmuş ve devlet yasaklı şarkıların plaklarını satın alma yoluna gitmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında “Batı” merkezinin Avrupa’dan ABD’ye kayması sonucu, popüler müzikte yeni eğilimlerin çıkış noktası da ABD olmuştur. ABD çıkışlı rock’n’roll müzik türü 1950’li yıllardan itibaren global popüler müzik endüstrisinin de etkisiyle özellikle genç kitleler arasında oldukça yaygınlaşmıştır. Bu tür, hükümetin kültür politikalarına erken cumhuriyet döneminde olduğu kadar üzerine düşmediği 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’de de kentli, okumuş kesim arasında yaygınlaşmıştır. Elbette bunu tek taraflı bir propaganda olarak ele almak sorunsalına düşmeden, bu müziğin özellikle genç kesimler arasında benimsenmesinde farklı enstrüman kullanımları, melodik özellikler, çokseslilik, lirik özellikler ve dünyada yaygınlaşan gençlik kültürünün de etken olduğunu hatırlamak gerekir. Ancak bu müzik türleri, 1960’lı yılların başından itibaren öne çıkan antiemperyalist söylemle çelişir. Elbette dünyada olduğu gibi Türkiye’de de imgeler ve fikirler yönünden bir “bolluk” devri (Bora, 1998:4) olan bu dönemde; bu fikirler ve imgeler heterojen bir yapıda dağılmış, kimi zaman da

²⁰¹ Elbette dinleme esnasında yoğun odaklanmayı gerektiren pek çok müzik örneği vardır, ancak burada tezde ele alınan, yoğun bir odaklanma gerektirmeden dinlenebilen, çoğunlukla popüler müzik örnekleri kastedilmiştir.

sentezlenmiştir. Ancak yine de antiemperyalist söylem ve rock müzik arasındaki yüzeysel çelişkiyi bir nebze örtmek adına, mevcut söyleme ayak uydurmak adına da Anadolu pop ve rock türlerinin şekillendiğini ve bu kadar yaygınlaştığını da söylemek mümkündür. 1960'lı yıllarda ise, Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla birlikte müziğin araçsallaştırılarak devlet politikalarının bir parçası olması daha meşru bir boyut kazanmıştır. Osmanlı döneminde elit sınıf dışındaki sınıflar tarafından fazla ulaşılamayan Batılı opera türünün, erken Cumhuriyet döneminde “Türk Beşleri” aracılığıyla Türkçe sözleri ve özgün besteleriyle özellikle büyük şehirlerde halka benimsetilmeye çalışılması, 1960'lı yıllarda Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin Altın Mikrofon yarışmasıyla Anadolu'nun çeşitli il ve kasabalarında gezici olarak halka arz edilmesiyle benzerlik taşır.

Anadolu pop türünün ilk örneği kabul edilen, Tülay German'ın 1964 yılında “Millî Orkestra” eşliğinde Balkan Melodileri Festivali'nde yorumladığı “Burçak Tarlası” parçası, erken Cumhuriyet dönemi ideolojileriyle paralellik taşıyan bir doğrultuda şekillenmiştir. Ondan bir sene sonra yayınlanan, söz ve müziği Erdem Buri'ye ait olan ve yine Tülay German'ın seslendirdiği “Yarının Şarkısı”, yüzü Batı'ya dönük, millî kalkınma ve geleceğe umut konularının ön plana çıktığı bir parçadır. Parçadaki operatik özellikler Anadolu pop'un kökenindeki Batılılaşmacı, kalkınmacı ve aydınlanmacı anlayışı yansıtır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devletin kültür politikaları dahilinde sanata yön verilerek; Batı etkilenimli millî bir estetik anlayış geliştirilmiştir. Yaygınlaştırmaya çalışılan bu yeni ulusal kültür, ideolojik temelleri ön planda tutarak geleneksel Anadolu kültürünü Batı kültürü ile sentezler. Burada Türk Ocakları'nın 1926 tarihli çalışma programında Batı müziğinin gençler arasında sevdinmesine ve yaygınlaştırılmasına yönelik öneriler olduğunu (Öztürkmen, 1998: 49; Coşkun, 2008: 73; aktaran Akkaş, 2015: 70), yine “Biz Türk'üz ve Avrupalıyız” (Engin, 1938: 13; aktaran Akkaş, 2015: 83) sözleriyle yaratılmak istenen Türk-Batı senteziyle hem ulus devletin toprak sınırları dahilinde vurgulanan “Türklük” kavramı ile aidiyet kurulurken; yüzünü Batıya dönmüş, yeni dünya düzeni içerisinde modernleşmeden nasibini almış, ilerlemeci bir ulus vurgusu yapıldığını hatırlamak gerekir. “Burçak Tarlası”nın getirdiği sesle birlikte Anadolu pop ve ardından Anadolu rock türleri gelişmiş, şarkı çeşitliliği artmış ve dinleyici kitleler arasında yaygınlaşmıştır. Bu türleri icra eden müzisyenler, parçalara kendi yorumlarını da katarak kimi zaman siyasi yönleriyle de ön plana çıkarlar.

Anadolu pop ve rock türleri, yapısal olarak doğal bir politik duruşa sahiptir: Anadolu motiflerinin Batılı enstrümanlarla çalınması, Anadolu ve Batı tekniklerinin harmanlanması, erken Cumhuriyet dönemindeki musiki inkılabıyla paralellik taşır. Bu türler köklerini Anadolu'dan alan, yüzünü Batı'ya dönen aydınlanmacı tavrıyla millîci bir sol görüş altında birleşen özellikleriyle sol kentli kesimi yansıtır. Dönemin popüler müziğinde başkaldırı söyleminin önce aşık geleneğinden beslenerek Anadolu pop ve rock türlerine adapte edilen şarkılarla başladığı görülür. Bunun ardından, popüler müzikte de başkaldırı içeren özgün parçaların oluşmaya başlar. Bunun yanında “pop” ve “rock” Batılı kavramlardır. “Anadolu pop” ve “Anadolu rock” isimlendirmeleri ise, pop ve rock türlerine içinden çıktığı topraklara aidiyeti olduğu vurgusunu katar. Pop ve rock kavramlarının başına eklenen “Anadolu” terimi; icra edilen müziğin, dünya gençlerini kasıp kavuran, en büyük hedef kitlesi gençler olan global müzik endüstrisinin zirvesindeki bu türlerin yerel, hatta “millî” bir yorumu olduğunu altının çizer. Anadolu pop ve rock kavramlarının doğasında olan bu millîlik, elbette müzikal yapıya, orkestral düzenlemeye, sözlere, imaja, yani müziğin genel olarak retoriğine de etki eder.

Anadolu pop ve Anadolu rock türlerinin çıkış noktasının erken cumhuriyet dönemi ideolojisiyle paralel olduğu gibi, 68 Hareketi'nin çıkış noktası da erken cumhuriyet dönemi ideolojisiyle paralel bir doğrultu taşır. Anadolu pop ve rock türleri, özünde Anadolulu yapısal özelliklerini kaybetmeden Batı'nın tınısını alarak, aydınlanmacı bir anlayışla Batı'nın “modern” yüzünü taşır. Bu yönden, bu türlerin millîci bir ruhu vardır. Anadolu pop ve Anadolu rock'ın çıkış noktası Anadolu halk kültüründen beslenir, pek çok halk müziği parçası bu türler dahilinde yeniden yorumlanmıştır. Anadolu pop ve Anadolu rock türleri bu sayede iki jenerasyon arasında da bağ sağlar; özellikle dünyadaki gençlik hareketinden ve gençlik kültüründen çeşitli medya aracılığıyla haberdar olan gençler, daha önceki jenerasyonlardan miras aldıkları halk müziği parçalarının Batılı, dünyadaki akımlarla bağlantılı biçimde yeniden yorumlanmış halini dinler. Bu müzik, dönemin Türkiye'sinin kentli gençlik kültürünü de yansıtır: yüzünü Batıya dönmüş ancak Anadolu köklerinden kopmayan; postmodern bir özgürleşmeden ziyade aile ve geleneklerine bağlı kalarak siyasi bağlamda antiemperyalizmi, tam bağımsızlığı merkezine alan bir özgürleşme hedefinde olan; ülkenin kalkınması, modernleşmesi ve

tam bağımsızlığını millîci bir görüşle ön planda tutar. Bir bakıma Anadolu pop ve rock türleri, dönemin kentli gençlik kültürünün akustik yansımasıdır. Başta bir gençlik hareketi olarak başlayan 68 Hareketi'nin söylemlerinin, tüm bu özellikleri taşıyan Anadolu pop ve rock türlerinde yansımasını bulması şaşırtıcı değildir.

Bunun yanında; müziğin iletişimsel kabiliyeti için toplumun aşına olduğu öğeleri kullanmak önemlidir. Türkiye'de Anadolu pop ve Anadolu rock müziğin toplumun geniş bir kitlesi tarafından benimsenmesinin belki de en önemli nedeni, Batılı tınısına rağmen topluma aşına gelen melodiler ve hikâyelerle örülü müzikal metinlerinden kaynaklıdır. Bu metinlerin ürettiği retorik, Anadolu pop ve rock türlerinin toplumun geniş bir kitlesi tarafından benimsenmesinde önemli rol oynar.

Anadolu pop ve rock türleri öncesinde, çoğu müzisyenin ilk dönemlerinde 45'liklerinin bir yüzünde Türkçe, bir yüzünde yabancı dilde - çoğunlukla İngilizce - şarkılar olması, bir nevi bu dönücümün erken habercisi olarak yorumlanabilir. Adeta bir kimlik karmaşası yaşayan bir tarafı Batılı bir tarafı Anadolu albümler, dönüşüme uğrayarak ikisinin birleşimi bir müzikal çıktı olan Anadolu pop ve rock türlerine evrilmiş ve özgün bir kimlik yaratılmıştır. Anadolu pop ve rock türlerinin önde gelen icracıları 1960'lı yıllarda ABD ve Batı Avrupa'nın yaygın rock'n'roll ve psikedelik rock parçalarını yeniden yorumlamış, bu türü özgün Türkçe sözlü parçalarla yeniden üretmişlerdir. 1970'li yıllarda ise Anadolu pop ve rock türlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte, popüler müzikte daha özgün özellikler taşıyan parçalar ortaya çıkmıştır. Bu türlerin öne çıkan icracılarının hemen hepsinin yabancı dil eğitimi veren kolejlerde eğitim alması ve toplumun kültürel elit kesiminden gelmesi, yine bu müzik türünün Batı'ya dönük aydınlanmacı yüzüyle paralellik taşır. Müzikal kariyerlerinin ilk yıllarında Batılı rock ve pop parçalarını yorumlayan ve bu türlerde özgün müzikler üreten bu isimler, 1970'li yıllardan itibaren yüzlerini Anadolu'ya dönerek halk müziklerinin ve Anadolu toplumuna dair kültürel öğe ve hikâyelerin Batılı enstrümanlarla yorumlandığı Anadolu pop ve rock türlerinde müzik icra etmeye başlamışlardır. Bunun sebebi bu türlerin dönem içindeki popülerliğinin yanı sıra; dönemin siyasi konjonktürü içinde erken Cumhuriyet dönemine duyulan özlem dahilinde Batı'nın teknolojilerini ve estetiğini aydınlanmacı bir anlayışla, kökleri

Anadolu'ya dayanan kültürel kimlikten kopmayarak sentez bir üretim yapmayı amaçlamasıdır.

Türkiye’de, temelinde üniversitede reform için mücadele yatan 68 Hareketi, çoğunluğunu üniversite öğrencilerinin oluşturduğu bir gençlik hareketi olarak başlamıştır. Hareketin kültürel artifaktlarına bakıldığında özellikle sokak afişleri, müzik ve tiyatro oyunlarının ön plana çıktığı, bu çıktılarının da “yüksek sanat” yapıtları değil, halkın ulaşabileceği üretimler olduğu görülür. Tüm bunlar oldukça dinamik bir dışa vurumun medyalarıdır. Dinamik özellikler taşıyan gençlik hareketi, kendisine en uygun araçlardan biri olan müzikte de yansımaları bulur.

Türkiye’deki hareket, çıkış noktasında yer alan anti-emperyalizm, bağımsızlık ve eşitlik söylemleriyle Afrika ve Güney Amerika’daki hareketlerle daha fazla benzerlik taşır. Ancak hareketin çıktısı olan artifaktlar göz önüne alındığında kültürel yönden Batı’daki hareketten daha fazla etkilendiği görülür. Bunun bir sebebi Türkiye’nin Avrupa’ya coğrafi yakınlığı ile medya ve insan hareketliliğiyle birlikte Türkiye’ye ulaşan kültürel ürünlerdir. Bunun yanında Batı Avrupa ve ABD’deki hareketlerin küresel medyada daha fazla yer alması, bu bölgelerdeki olaylar ve akımlardan daha fazla haberdar olunması sonucunu doğurur. ABD ve Batı Avrupa’da 68 Hareketi’yle birlikte gelişen karşıt kültür hareketleri, Türkiye’de politik bir karşılık bulmamıştır. Dönemin yaygın karşıt kültür hareketi olan *hippie* hareketi; Türkiye’de hareketin dışında kentli orta-üst sınıf gençler arasında bir miktar yaygınlık kazanmış ancak siyasi temelli 68 Hareketi’nden dışlanmıştır. Buna rağmen *hippie* hareketinin ABD ve İngiltere temelli global popüler müzik piyasasındaki psikedelik – deneysel etkileri, Türkiye’de de görülür. Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray, Fikret Kızılok gibi bu türün önde gelen isimlerinin arasında, bu türe siyasi mesajlı şarkıları dahil eden isim Cem Karaca olmuştur. Bunun dışında *hippie* hareketi dünyanın pek çok bölgesinde olduğu gibi Türkiye’de de karşıt kültür özelliklerini kaybedip kimi kitleler arasında popülerleşerek “moda” haline gelmiştir. Bu “moda”, albümlerdeki görsel tasarım öğelerine ve müzisyenlerin dış görünüşlerine de yansımıştır. Hatta 1960’lı yıllarda bu akımın görsel özelliklerini takip eden Cem Karaca gibi kimi sanatçılar, 1970’li yıllarda daha politik bir duruş sergilemişlerdir. 1960’lı yılların ortalarından itibaren siyasette şarkılı propaganda döneminin başlamasıyla

birlikte, sol kesimde hem iktidar hem de muhalefet tarafından siyasi figürleri destekleyen veya eleştiren zengin bir içerik de ortaya çıkmıştır. Bu türlerin içinde politik kaygı güden müzisyenler, müziği mesajlarını iletme için bir araç olarak kullanır, bazı zamanlarda CHP, TİP gibi kendisini sol kanatta konumlandıran partilere seçim müzikleri hazırlayarak bu partilerle doğrudan ilişki içine girerler. Bu ilişki sonucunda müzik, siyasi bir retorik aracına dönüşür. Kimi zaman ise müzisyenler siyasi partilerle görünür bir ilişki kurmadan kendilerini halkın sözcüsü olarak, kimi zaman toplumsal belleğin tazeleyicisi olarak, kimi zaman ise halkı aydınlatan bir kanaat önderi şeklinde konumlarlar. Bunların yanında 68 Hareketi’nden koparak radikalleşme yoluna giden hareketlerle ilgili sözler, dönemin popüler müziğinde yer bulmamıştır.

Türkiye’deki 68 Hareketi’nin siyasi söylemleri, elbette ki kültürel bir artifakt olan popüler müzikte de yansımalarını bulmuştur. Dönem müzisyenleri, müziklerini bir iletişim aracı olarak kullanarak dönemin siyasi söylemlerini kitlelere yansıtmış ve bu söylemleri, siyasi arenanın dışında da yeniden üretmişlerdir. Bir iletişim aracı olarak müzik, daha önce de belirtildiği üzere kitleler ve bireyler üzerinde güçlü bir duygusal bir etkiye sahiptir. Aynı zamanda gençlik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan popüler müzik, bu kitleye mesajların iletilmesi için etkili bir yöntemdir. Türkiye’nin 1961-1980 yılları arasındaki gençlik hareketinde popüler müzik, mesajların kitlelere iletilmesi ve söylemlerin yeniden üretilmesi için bir araç olmuştur. Ele alınan yıllarda popüler müziğe yansıyan siyasi söylemler, Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ekseninde toplanmıştır. Bunun yanında aşık geleneğinde yüzyıllardan beri süregelen başkaldırı söylemleri, Anadolu pop ve Anadolu rock türleri ekseninde yeniden yorumlanarak popüler kültüre dahil edilmiş ve daha geniş kitlelere iletilmiştir.

Türkiye’nin popüler müziğinde özellikle 1972 sonrasında siyasi söylemin yoğunluğu gözle görünür biçimde artar. Bu tezde incelenen 1961-1980 yılları arasındaki popüler müziklerde siyasi söylem; “Sınıf Meseleleri, Ekonomi, Yoksulluk ve Yoksunluk”, “Başkaldırı, Umut ve Devrimi Şarkılarla Anlatmak”, Millî Duygular”, “Toplumsal Eleştiri”, “Toplumsal Bellek” ana başlıkları altında, bunların yanında “Var Olmayan Konuların İzleri” ana başlığı altında da toplumsal cinsiyet, ırkçılık konusu ve çevre hareketlerini ele alan alt başlıklar altında sınıflandırılmıştır. İlerleyen dönemlerde de sol

muhalif müzikler incelendiğinde, temaların yine aŗađı yukarı bu baŗlıklar altında toplandığı görülür. Bu tezde yer alan sınıflandırmaları tamamladıktan aylar sonra incelemiŗ olduğum “Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları” (Kara, 2016) baŗlıklı doktora tezinde, 1990’lı yıllardan itibaren ele alınan Şarkıların aŗađı yukarı benzer baŗlıklar altında toplandığı görülür. Elbette Ahmet Kaya’nın Őarkılarındaki politik söylem, 68 Hareketi’nin dönemin popüler müziğine yansıyan politik söylemlerinden ayrı bir duruŗa sahiptir. Ancak yine de bu benzerlikle, Türkiye’de sol söylemin gemiŗten beri benzer baŗlıklar altında toplandığı, benzer dert ve sorunların süregeldiği ve benzer biçimde ifade edildiği görülür. Bu söylemler günümüzde de geçerliliğini büyük ölçüde korumaktadır.



KAYNAKÇA

Adorno, Theodor (2004). *The Culture Industry*. Cornwall: Routledge.

Akbayrak, Hasan (2009). *Milletin Tarihinden Ulusun Tarihine – İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Ulus-Devlet İnşa Sürecinde Kurumsal Tarih Çalışmaları*. İstanbul: Kitabevi.

Akçam, Taner (1998). “68'den geriye ne kaldı?” *Birikim Dergisi*, Sayı 109, Mayıs 1998. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-109-mayis-1998/2304/68-den-geriye-ne-kaldi/3246> (Erişim tarihi: 20/10/2020).

Akkaş, Salih (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*. Ankara: SonÇağ.

Alimdar, Selçuk (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Alkan, Mehmet Ö. (2015). Türkiye'nin 1950'li Yılları. Mete Kaan Kaynar (Ed.). *Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...* (s. 565-618). İstanbul: İletişim Yayınları.

Althusser, Louis (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Argın, Şükrü (1998). “68: Evden Kaçış”. *Birikim Dergisi*, Sayı 109, Mayıs 1998. <https://www.birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-109-mayis-1998/2304/68-evden-kacis/3818> . Erişim tarihi: 20/10/2020.

Ayas, Güneş (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu.

Ayvazoğlu, Beşir, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen (1994). Müzik ve Cumhuriyet. *Defter*, Sonbahar 1994, Yıl: 7 Sayı: 22, 7 - 27.

Balkılıç, Özgür (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Barbaros, Funda R., Erik Jan Zürcher (2014). *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye*. Ankara: Efil Yayınevi.

Baser, Bahar (2015). *Diasporas and Homeland Conflicts: A Comparative Perspective*. Farnham: Ashgate.

Becker, Heike (2018). “Global 1968 on the African Continent”. <https://www.versobooks.com/blogs/3791-global-1968-on-the-african-continent> Erişim Tarihi: 30 Mart 2022.

Becker, Heike, David Seddon (2018). “Africa’s 1968: Protests and uprisings Across the Continent”. <https://www.versobooks.com/blogs/3877-africa-s-1968-protests-and-uprisings-across-the-continent> Erişim Tarihi: 30 Mart 2022.

Belge, Murat (2013). Geçiş Sürecinde Türkiye. I. C. Schick ve E. A. Tonak (Ed.), *Sol*. (s. 243-286). İstanbul: Belge Yayınları.

Bengi, Derya (2016). *50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük - “Şimdiki Zaman Beledir”*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bobetsky, Victor V. (2014). “The Complex Ancestry of “We Shall Overcome””. *The Choral Journal*, Sayı 54, No. 7, Şubat 2014. Ss 26-36.

Bora, Tanıl (1998). “68: İkinci Eleme”. *Birikim Dergisi*, Sayı 109, Mayıs 1998. 1-52.

Bora, Tanıl, Ulaş Tol (2009). “Siyasal Düşünce ve Erkek Dili: Erkeklik Yoklaması.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce. Cilt 9: Dönemler ve Zihniyetler*. İstanbul, İletişim Yayınları.

Bora, Tanıl (2012). “Türk Sağı: Siyasal Düşünce Tarihi Açısından bir Çerçeve Denemesi”. İ. Özkan Kerestecioğlu ve G. Gürkan Öztan (Ed.). *Türk Sağı. Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Brown, Timothy S. (2008). “East Germany”. Martin Klimke, Joachim Scharloth (Ed.). *1968 in Europe – A History of Protest and Activism, 1956-1977* (s. 189-197). New York: Palgrave MacMillan.

Cankaya, Özden (2003). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Clark, Toby (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dochartaigh, Niall Ó (2008). Northern Ireland. Martin Klimke, Joachim Scharloth (Ed.). *1968 in Europe – A History of Protest and Activism, 1956-1977* (s.137-151). New York: Palgrave MacMillan.

Durna, Tezcan (2014). Modernizmin Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye. F. R. Barbaros; E. J. Zürcher (Ed.). *70’li Yıllarda Politik Şiddet ve Basın* (s. 230-268). Ankara: Efil Yayınevi.

Eagleton, Terry (2005). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erkal, Güven Erkin (2014). *Türkiye Rock Tarihi I: Saykodelik Yıllar*. İstanbul: Esen Kitap.

Ertem, Barış (2009). Türkiye - ABD İlişkilerinde Truman Doktrini ve Marshall Planı. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 12 Sayı 21, 377 – 397.

Eroğul, Cem (2013). Geçiş Sürecinde Türkiye. I. C. Schick ve E. A. Tonak (Ed.). *Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-71* (s. 173-241). İstanbul: Belge Yayınları.

Eyerman, Ron, Andrew Jamison (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feyizoğlu, Turhan (2010). *Fırtınalı Yılların Gençlik Liderleri Konuşuyor*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Fraser, Ronald (1988). *1968: A Student Generation in Revolt*. Londra: Chatto & Windus Ltd.

Frith, Simon, Andrew Goodwin (Ed.) (1990). *On Record: Rock, Pop & the Written Word*. Cornwall: Routledge.

Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Frith, Simon (2007). *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Cornwall: Ashgate.

Garrett, Charles H. (2008). *Struggling to Define a Nation: American Music and the Twentieth Century*. Berkeley: University of California Press.

Gavroche, Julius (2018). “The Long and Winding May of 1968 (7): Argentina’s Uprising”. Autonomies, 03/06/2018. <https://autonomies.org/2018/04/the-long-and-winding-may-of-1968-argentinas-uprising/> Erişim Tarihi: 14 Nisan 2022.

Gilbert, Jeremy, Ewan Pearson (1999). *Discographies: Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.

Gould, Jeffrey L. (2009). “Solidarity Under Siege: The Latin American Left, 1968”. *The American Historical Review*, Cilt 114, Sayı 2, Nisan 2009. 348–375. <https://doi.org/10.1086/ahr.114.2.348> Erişim tarihi: 31 Mart 2022.

Guèye, Omar (2018). “May 1968 in Senegal”. Versobooks. 14/06/2018. <https://www.versobooks.com/blogs/3880-may-1968-in-senegal> Erişim Tarihi: 30 Mart 2022.

Gündoğar, Sinan (2005). *Muhalif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık.

Gürses, Fatma (2017). *Müzikte Siyasal Söylem ve Türkiye’de Anadolu Rock: Cem Karaca ve Barış Manço Örneği (1960-1980)*. The Journal of Academic Social Sciences, Sayı 56, İlkbahar III 2017. 325-350. https://www.jasstudies.com/Makaleler/1066677633_21-Doç.%20Dr.%20Fatma%20Gürses.pdf Erişim tarihi: 2 Aralık 2020.

Hall, Stuart (1981). Notes on Deconstructing “the Popular”. Morley, David (Ed.) (2019). *Essential Essays, Volume 1. Foundations of Cultural Studies* (s. 347-361). Durham: Duke University Press.

Handelman, Don (2007). The Cartesian Divide of the Nation-State: Emotion and Bureaucratic Logic. Wulff, Helena (Ed.). *The Emotions – A Cultural Reader* (s. 119-140). King’s Lynn (Norfolk): Berg.

Hendrickson, Burleigh (2012). March 1968: Practicing Transnational Activism From Tunis To Paris. *International Journal of Middle East Studies*. Özel Sayı: *Maghribi Histories in the Modern Era*. Cilt 44 No. 4, Kasım 2012, 755-774. Cambridge: Cambridge University Press.

Işık Dursun, Zeynep Işıl. Collective Memory Loss in the Name of Nationalism: Cultural Politics and the Music Reform in Turkey. *International Journal of Arts and Sciences*, 2015; 03(8), 175-184.

Jackson, David J. (2009). *Entertainment and Politics: The Influence of Pop Culture on Young Adult Political Socialization*. New York: Peter Lang Publishing.

Jovanović, Jelena (2005). Music, Power and Politics. Randall, Annie J. (Ed.). *The Power of Recently Revitalized Serbian Roral Folk Music in Urban Setting* (s. 133-142). Oxon: Routledge.

Juslin, Patrik N., John A. Sloboda (Ed.) (2005). *Music and Emotion: Theory and Research*. Norfolk: Oxford University Press.

Kabacalı, Alpay (2007). *Türkiye’de Gençlik Hareketleri*. İstanbul: Gürer Yayınları.

Kara, İlkey (2016). *Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Doktora tezi.

Karadeniz, Harun (2015). *Olaylı Yıllar ve Gençlik*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Kazgan, Gülten (2014). Modernizmin Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye. F. R. Barbaros; E. J. Zürcher (Ed.). *Türkiye’nin 1970’li Yılları: Öngörül(e)meyen Küresel Olaylar* (s. 11-30). Ankara: Efil Yayınevi.

Kemal, Cevdet. *Cumhuriyet Gazetesi Siyaset Eki*, 5 Ekim 1983, s. 15.

Keyder, Çağlar (2013). Geçiş Sürecinde Türkiye. I. C. Schick ve E. A. Tonak (Ed.), *Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası* (s. 61-117). İstanbul: Belge Yayınları.

Kuyucu, Michael (2011). *Türkiye’nin Eurovision Serüveni*. İstanbul: Esen Kitap.

Küpçük, Selçuk (2021). CKMP’den MHP’ye Ülkücü Hareketin Müzik ile İlişkisi. *Sosyoloji Divanı*, Sayı: 18, Aralık 2021, 227-254.

Laçiner, Ömer (1998). “Bir Aydınlanma ve Aydın Hareketi Olarak 68”. *Birikim Dergisi*, Mayıs 1998, sayı 109. <https://www.birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-109-mayis-1998/2304/bir-aydinlanma-ve-aydin-hareketi-olarak-68/3243> (Erişim tarihi: 23 Temmuz 2020).

Lüküslü, Demet (2014a). *Türkiye’de “Gençlik Miti”: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim.

Lüküslü, Demet (2014b). Modernizmin Yansımaları: 70’li Yıllarda Türkiye. F. R. Barbaros; E. J. Zürcher (Ed.), *12 Mart Rejiminin Gençlik Algısı* (s. 269-288). Ankara: Efil Yayınevi.

Lüküslü, Demet (2015). *Türkiye’nin 68’i: Bir Kuşağın Sosyolojik Analizi*. Ankara: Dipnot Yayınevi.

Madrid, Alejandro L. (2008). *Sounds of the Modern Nation – Music, Culture and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.

Manuel, Peter Lamarche (1988). *Popular Musics of the non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.

Mardin, Şerif (2004). Türkiye’de Gençlik ve Şiddet. Mümtaz’er Türköne, Tuncay Önder (Der.). *Bütün Eserleri 9 – Türk Modernleşmesi – Makaleler 4*. İstanbul: İletişim.

Mardin, Şerif (2015 (1991)). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.

Mater, Nadire (2012 (2009)). *Sokak Güzeldir: 68’de Ne Oldu?* İstanbul: Metis Yayınları.

Mattern, Mark (1998). *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Meriç, Murat (2006). Marama Elinde Kitara. Gökhan Akçura (Ed.), *İstanbul Twist*. (s. 75-78).

Meriç, Murat (2014). “Kuşatmada: Şarkılarla Filistin”. Birgün Gazetesi, 20.07.2014. <https://www.birgun.net/haber/kusatmada-sarkilarla-filistin-65764>. Erişim Tarihi: 21/04/2022.

Meriç, Murat (2016a). *100 Şarkıda Memleket Tarihi*. İstanbul: Ağaçkakan.

Meriç, Murat (2016b). *100 Şarkıda Memleket Tarihi*. Söyleşi. Ankara: Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı. 11 Haziran 2016.

Onay, Yılmaz, Tonguç Ok, Aynur Toraman, Zübeyde Aydemir, Mehmet Erdal, Olcay Geridönmez, Taylan Şahbaz (Der.) (2006). *Müzik Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Oran, Baskın (2010). *Türkiyeli Kürtler Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, Meral (1998). Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. S.Bozdoğan; R.Kasaba (Ed.). *Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği* (s. 168-187). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Özden, Barış Alp (2012). 1960’larda Dünyada ve Türkiye’de Ekonomik ve Sosyal Göstergeler. Mater, Nadire. *Sokak Güzeldir: 68’de Ne Oldu?* (s. 342-348). İstanbul: Metis Yayınları.

Plaut, Martin (2011). “How the 1968 Revolution Reached Cape Town”. <https://martinplaut.com/2011/09/01/the-1968-revolution-reaches-cape-town/> Erişim tarihi: 04/05/2022.

Platon (2005). *Devlet* (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Ataman). İstanbul: Bordo Siyah.

Pratt, Ray (1990). *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*. Londra: Praeger.

Randall, Annie J. (ed.) (2005). *Music, Power, and Politics*. Oxon: Routledge.

Roszak, Theodore (1995). *The Making of a Counter Culture*. Berkeley: University of California Press.

Rowe, William and Schelling, Vivian (1991). *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Londra: Verso.

Saint-Dizier, Patrick (2014). *Musical Rhetoric – Foundations and Annotation Schemes*. Londra: Iste.

Sarioğlu, Sezai (1998). Fazla 68'iniz Var Mı? *Birikim Dergisi*, Sayı 109, Mayıs 1998. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-109-mayis-1998/2304/fazla-68-iniz-var-mi/3812> (Erişim tarihi: 20/10/2020).

Schick, Irvin Cemil, E. Ahmet Tonak (2013). *Geçiş Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Belge Yayınları.

Shuker, Roy (2001). *Understanding Popular Music - Second Edition*. New York: Routledge.

Shuker, Roy (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi (1988). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sweers, Britta (2005). The Power to Influence Minds: German Folkl Music During the Nazi Era and After. Randall, Annie J. (Ed.). *Music, Power, and Politics*. Oxon: Routledge.

Şahin, İsmail (1998). *Demokrat Parti Hükümet Dönemindeki Eğitim-Kültür Politikaları (1950-1960)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 1998.

Şıvgın, Zeynep Merve (2015). Rethinking Eurovision Song Contest as a Clash of Cultures. *Gazi Akademik Bakış*, Cilt 9 Sayı 17, Kış 2015, 193-213.

Tansel İliç, Deniz (2015). “Herbert Marcuse'nin Libidinal Marksist Kuramı Üzerinden 68 Gençlik Hareketini Okumak”. *Özgürleşmenin Yolları*, der. Erdal Dağtaş (s. 150-183). Ankara: Ütopya.

Tatar, Recep S. (Der.), (2008). *Devrimci Marşlar Türküler Ağutlar Şiirler*. İstanbul: Su Yayınevi.

Tayanç, Mehmet (2018). *Göçebelerin Kente Tutunma Biçimleri: Siirt Conkbayır Mahallesi Örneği*. E-Kitap: Hiperyayın.

Toprak, Zafer (1998). 1968'i Yargılamak ya da 68 Kuşağına Mersiye. *Cogito*, Sayı 14, Bahar 1998, 154-159.

Williams, Raymond (1993). *Kültür* (Çev. Suavi Aydın). Ankara: İmge.

Wilson, Blake, George J Buelow, Peter A. Hoyt (2001). Rhetoric and Music. *Grove Music Online*, 14. Erişim tarihi 27 Ocak 2017.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> ,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000043166?&mediaType=Article>

Wilson, Blake (1995). *Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists. T.J. Mathiesen, B.V. Rivera (Ed.). *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow* (s. 341–368). New York: Stuyvesant.

Yıldırım, Ali (1990). *Belgelerle FKF, Dev Genç, 2. Cilt (1969-1971)*. İstanbul: Yurt Kitap-Yayın.

Zeilig, Leo (2007). *Revolt and Protest: Student Politics and Activism in Sub-Saharan Africa*. Londra: I.B. Tauris.

Zürcher, Erik Jan (2014). Cumhuriyetin 50. Yıldönümü ve 70'li Yıllarda Resmi Kemalizm. Barbaros, Funda R. ve Erik Jan Zürcher (2014) (Ed.), *Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye* (s. 187-197). Ankara: Efil Yayınevi.

Zürcher, Erik Jan (2015). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: .../.../...
Tez Başlığı : Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin,/...../..... tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 'tür.
Uygulanan filtrelemeler: 1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☐ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç 4- ☐ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.
Tarih ve İmza
Adı Soyadı: Öğrenci No: Anabilim Dalı: Programı: Statüsü: ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. (Unvan, Ad Soyad, İmza)

EK 1. ORIGINALITY REPORT

 HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT
HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT
Date: .../.../..... Thesis Title : According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on .../.../... for the total of pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is %. Filtering options applied: 1. ☐ Approval and Declaration sections excluded 2. ☐ Bibliography/Works Cited excluded 3. ☐ Quotes excluded 4. ☐ Quotes included 5. ☐ Match size up to 5 words excluded I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. Date and Signature Name Surname: _____ Student No: _____ Department: _____ Program: _____ Status: ☐ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D. _____
<u>ADVISOR APPROVAL</u> APPROVED. _____ (Title, Name Surname, Signature)

EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: .../.../.....
Tez Başlığı:
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
Tarih ve İmza
Adı Soyadı: _____ Öğrenci No: _____ Anabilim Dalı: _____ Programı: _____ Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> _____ (Unvan, Ad Soyad, İmza) Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

EK 2. ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

	HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS
HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT	
Date: .../.../.....	
Thesis Title:	
My thesis work related to the title above: 1. Does not perform experimentation on animals or people. 2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). 3. Does not involve any interference of the body's integrity. 4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).	
I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.	
I respectfully submit this for approval.	
Name Surname: _____ Student No: _____ Department: _____ Program: _____ Status: ☐ MA ☐ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.	Date and Signature
<u>ADVISER COMMENTS AND APPROVAL</u>	
_____ (Title, Name Surname, Signature)	