

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1980'Lİ YILLAR TÜRKİYE'SİNDE ALTERNATİF BİR
KÜLTÜREL DENEYİM: ÇEKİRDEK SANAT EVİ**

Yüksek Lisans Tezi

KARACA YİĞİT PEHLİVANLI

Ankara- 2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

1980'Lİ YILLAR TÜRKİYE'SİNDE ALTERNATİF BİR
KÜLTÜREL DENEYİM: ÇEKİRDEK SANAT EVİ

Yüksek Lisans Tezi

KARACA YİĞİT PEHLİVANLI

DANIŞMAN

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel

Ankara- 2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

KARACA YİĞİT PEHLİVANLI

1980'Lİ YILLAR TÜRKİYE'SİNDE ALTERNATİF BİR KÜLTÜREL
DENEYİM: ÇEKİRDEK SANAT EVİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmza

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel
Prof. Dr. Özgür Bayram Yaren
Dr. Öğr. Üyesi Önder Muhammed Özdem

Tez Sınavı Tarihi

21.06.2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../2.....)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

TEŞEKKÜR

Öncelikle; sevgiyi müzikle, müziği sevgiyle buluşturmamı sağlayan, bu tez çalışmasının konusunu da kapsayan nice müzikli yolculuğa çıkmamın gülyüzlü sebebi; dostum, yol arkadaşım, beni ben yapan canım annem Huriye Zehra Dedelek'e minnetlerimi sunuyorum.

Çekirdek Sanat Evi'nde yaşanan kültürel deneyimi yüksek lisans tezime taşıma konusunda en başından itibaren yol gösterici olan can hocam ve danışmanım Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel'e, konuya dair taşıdığım heyecanı her daim benimle paylaştığı ve çalışma boyunca gösterdiği sabır, sağladığı motivasyon için çok teşekkür ederim. Çekirdek dünyasına açılan sözlü tarih kapısını aralamam için sunduğu önemli katkılar sebebiyle değerli müzisyen Cem Aksel'e teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışması boyunca pek çok kez aynı çalışma masasını paylaştığım, “bugün tezin için ne yaptın?” sorusuna birlikte cevap aradığım, fikir ve bilgi paylaşımını süreç boyunca esirgemeyen Can Öktemer'e; Çekirdek'e dair sohbet ederek tanıştıktan sonra geçen yıllar içerisinde Çekirdek heyecanını benimle paylaşan ve bu paylaşımın yanı sıra müziğe dair okumalar için önerdiği kaynaklarla her zaman desteğini hissettiğim Alper Akcasoy'a; Çekirdek kasetleri başta olmak üzere koleksiyonunu büyütme için harcadığı takdire şayan çabaya tanık olduğum ve hem koleksiyonuyla hem de tez görüşmeleri süresince sunduğu katkılarla Çekirdek heyecanına ortak olan Kamil Batur'a; müzik alanında yazdığı yüksek lisans tezi sürecinden süzülen deneyimleri benimle paylaşan ve motivasyonumu yüksek tutmama katkı sunan Furkan Dilben'e; kavramlar arasındaki teorik yolculukta yol gösterici fikirler sunan ve bu vesileyle “Hayalet Oğuz”la tanışmamı da sağlayan Fırat Osmanoğlu'na; ÇSE deneyiminin çocuklara yönelik eğitimi de kapsadığını öğrenme yolunda ilk adımı atmamı sağlayan Enver Arcak'a çok teşekkürler.

Aldığım tüm kararlarda ve attığım adımlarda desteğini hissettiğim canım aileme ve varlıklarıyla bana her zaman güç veren, “iyi ki sizi tanımışım” dediğim tüm dostlara sonsuz teşekkürlerimle.

Cebeci'nin sadece Ankara'da bir semt ismi olmadığını öğrenmemi sağlayan ve her dem özlemle hatırlanacak zamanların parçası olan İleflerden hocalarıma, İlefler ve Siyasallı dostlara, arkadaşlara ve o zamanların akışını akademik bir çabaya dönüştürme sürecimdeki motive edici konuşmalarıyla Pınar hocama, Pınar Yıldız'a; bir kampüsü Çekirdek heyecanıyla donatmış gibi yaşanan tüm zamanlar için meyveyi düşleyen sevgilerimle.

Sesleri, sözleri, tarihe bıraktığı izleriyle zamanı ve mekanı aşarak yan yana hissetmeyi sağlayan, “güneşin sofrasında”ki o güzel insanlar; “güneşin aynasında”ki “bizde bir düş” varsa, sayenizde. Alınıp satılmaz düşlerin yeşertildiği tüm geçmiş deneyimleri var eden sizlere saygıyla...

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	iii
RESİM DİZİNİ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK, TOPLUM VE TARİH	6
1.1. Sosyo-Kültürel Yaşam ve Müzik	6
1.1.1. “Müzik devlet kurar, devlet yıkar”	14
1.1.2. Müzik Endüstrisi ve Müziğe Dair Kategoriler	16
1.1.3. Müziğin Kurduğu İletişim ve “Yeni”nin Direniş Potansiyeli	23
1.2. Tarih ve Müzik	27

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DEKİ SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER VE MÜZİK	30
2.1. 1980’li Yıllara Kadar Türkiye’de Müziğin Toplumsal Serüveni	30
2.1.1. “Fatih-Harbiye”: 1800’lerden 1960’a	31
2.1.2. “Uzayda bir elektrik hasıl oldu”: 1960 – 1980	37
2.2. 1980’li Yıllar: Neo-liberal Batılılaşma	43
2.2.1. 1980’li Yıllarda Kültürel Dönüşüm	45
2.2.2. Boşlukları Dolduran Yenilikler: 1980’ler	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇEKİRDEK SANAT EVİ VE ÖZGÜN BİR DENEYİM	57
3.1. Yöntem	57
3.2. Tarihsel Bağlam	59
3.3. Niteliksel Bağlam ve Aktörler	68
3.3.1. Kızıllok ve Ortaçgil	69
3.3.2. “Avantajları Paylaşmak”	77
3.3.3. Deneysel Çabalar ve Özgünlük	88
3.3.4. Alternatif Dağıtım	108

3.4. Toplumsal Bağlam ve “Karşı Kültür Barınağı”na Dönüşen “Laboratuvar”	117
SONUÇ	129
KAYNAKÇA.....	133
EKLER	141
ÖZET	144
ABSTRACT.....	145

RESİM DİZİNİ

Resim 1. Cumhuriyet Gazetesi haberinden bir mekan görseli (1984, 2 Kasım)	62
Resim 2. 25 Ocak 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	
Resim 3. 2 Mart 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	63
Resim 4. “Meltem gibi” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan) 64	
Resim 5. “Pencere Önü Çiçeği” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	65
Resim 6. “Yağmurlu Gece” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	74
Resim 7. “Biz Şarkılarımızı..” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	75
Resim 8. “İstanbul’da Bir Amerikalı” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	81
Resim 9. “Müzikte Yabancılaşma” başlıklı dinleti serisinden bir kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	82
Resim 10. 2 Mart 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	91
Resim 11. 1 Nisan 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	91
Resim 12. 30 Mart 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	
Resim 13. 6 Mayıs 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	93
Resim 14. 30 Kasım 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	93
Resim 15. 14 Aralık 1986 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı	94
Resim 16. “Rönesans Müziği ve Aynı Çağda Biz” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	98
Resim 17. “Perdesiz Gitarda Arayışlar” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	101
Resim 18. “Gel Dedi Yanıma Bir de Burdan Bak!” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	102
Resim 19. “Keşke Arabesk Söyleseydin” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	103
Resim 20. “Sırdaş Türküsü” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	105
Resim 21. “İspanya’dan Osmanlı’ya Engizisyon Şarkıları” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)	128

GİRİŞ

Müziğin tarihi, toplumsal tarihten ayrı düşünülemez. Türkiye’de de tarihsel bir perspektifle ele aldığımız toplumsal her mesele, müziği arka planda ya da doğrudan sürecin belirleyici öznesi, sesi, yapıştırıcı “çimento”su olarak içerir. Bu çalışmaya konu olan Cumhuriyet sonrası dönemlere odaklanacak olursak, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu felsefi temellerinin toplumsal yaşama yansımaya başladığı dönemlerden, Doğu ve Batı arasındaki kültürel yönelimlerin farklı boyutlar aldığı, toplumsal mücadele dinamiklerinin çeşitlenip geliştiği, darbeler ve ekonomik bunalımların yaşandığı sonraki toplumsal süreçlere kadar; müziğin her zaman üzerinde en çok kafa yorulan, denetlenmek istenen ve toplumsal gelişmelerden en çok etkilenen alanlardan biri olduğu, kültür politikalarının hiçbir zaman kendi haline bırakmadığı ve toplumsal tarihin anlaşılmasına değerli katkılar sunan, kültürel bir mücadele alanı, eşsiz bir disiplin olduğu da bellidir.

Türkiye’de alternatif müziğin gelişiminde önemli bir dönemeci oluşturan Çekirdek Sanat Evi (ÇSE) deneyimini odağına alan bu çalışma, 1980’li yıllarda yaşanmış bu deneyimin müziğe katkılarını toplumsal ve müzikal (estetik) yönleriyle çözümlmek, kendisine atfedilen önemli potansiyele neden ve nasıl sahip olabildiğini sorgulamak amacıyla bir kültürel tarih çalışması olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın odağında yer alan ÇSE, Fikret Kızılok tarafından 1983 yılında İstanbul’da kurulmuş ve aktif olduğu süreç boyunca birçok farklı müzisyene bağımsız bir sahnede dinleti gerçekleştirme imkanı sunmuştur. Ayrıca, kendine has kapak tasarımlarına sahip olan bandrolsüz kasetler aracılığıyla bir dağıtım gerçekleştirilmiş ve bağımsız sahnedeki üretimlerin bu “Çekirdek kasetleri”yle meraklılarına ulaşması sağlanmıştır. Müziğin yanı sıra resim, heykel, fotoğraf gibi sanat dallarından üretimler için de bir sergileme alanı yaratılan ÇSE’de, bu çok yönlü sanatsal bakış çocuklara yönelik eğitim çabasında da kendisini göstermiş ve böylece “Müzik Anaokulu”, “Güzel

Sanatlar Anaokulu” gibi girişimlere imza atılmıştır. Dinletilerin, kaset yapım/dağıtımının ve eğitim faaliyetlerinin organizasyonunda Fikret Kızılok’a başlangıçta yardımcı olan o dönemki eşi Şeyda Kızılok’un ardından, sorumluluğu sanatçıyla paylaşan kişiler sırasıyla ressam, grafiker ve fotoğrafçı Ahmet Sırmaçek ve müzisyen Bülent Ortaçgil olmuştur.

ÇSE deneyimi değerlendirilirken, bu kapsamdaki etkinliklerin dönemin toplumsal koşullarından ve sanatsal ruhundan bağımsız var olamayacağı savıyla art alanın, alt yapının, makro koşulların önemli dönemeçleri dikkate alınmış, bu dönemeçlerin üstünü örttüğü, gündelik yaşama, insana, sanata ilişkin mikro gerçeklikler Çekirdek ekseninde ortaya çıkarılmış, böylece ÇSE’nin hem Türkiye’de müziğin seyrine, hem de gündelik yaşama katkısı açığa çıkarılarak tartışılmış ve bu tür oluşumların toplumsal yaşam içinde ne denli önemli role sahip oldukları saptanmıştır.

Müzikle ilgili bir konuya odaklanırken somut olarak neler sormamız gerektiği konusunda Kaplan’ın verdiği bilgiler yol gösterici olacaktır. Kaplan (2013: 15), kültür-müzik ilişkisinin tarihsel-toplumsal etkisinin kavranmasını sağlayabilecek unsurlar olarak şunları saymıştır; “kültür-müzik ilişkisinde nedenselliklerin kesişme noktaları; sosyal çevre ve müzik yapısı arasındaki ilişki; insanın müziği tarihsel olarak nasıl düzenlediği; sosyal olarak nasıl kurduğu ve bireysel olarak nasıl yarattığı; nasıl hissettiği ve nasıl davrandığı; müziksel sembollerin nasıl işlendiği sorularına alınan yanıtlar.”

Bu çalışmada, toplumsal - kültürel değişim arasındaki ilişki bağlamında Çekirdek Sanat Evi (ÇSE) deneyiminin 1980’ler Türkiye’sinde ne ifade ettiğine yönelik araştıran hareketle soracağımız sorular ve arayacağımız cevaplar, ilgili tarihsel sürecin, iktidar-toplum ilişkisinin müzikal yansımalarına dair çözümlenmeler ve Kaplan’ın dikkat çektiği unsurlarla birlikte ele alınmasıyla şekillenmiştir. Müzikal üretimin merkezde yer aldığı ÇSE’de, aynı zamanda farklı sanat dallarında yapılan çalışmalar ve çocuklara yönelik geliştirilen eğitsel süreçlere dair bilgiler, bu mekanda yaşanan deneyimin bir yaşam

kültürü-tarzı sunucusu ve aktarıcısı olarak değerlendirilmesine katkı sunmuştur. Aynı zamanda bu deneyimin, belirli bir toplumsal grubun taşıdığı kültürel birikimden bağımsız düşünülmeceği varsayımı, teorik çerçeve oluşturulurken dikkate alınmıştır.

ÇSE deneyimi, toplumsal özgürlük arayışının kültürel yansımaları içerisinde kendine has bir çerçeve çizmektedir. Türkiye’de 1980’li yıllarda gelişen alternatif kültürel arayışlarda müzik odaklı bir özgünlük taşıyan bu deneyim, aynı zamanda bir ev ortamının hem sanat merkezi/konser alanı hem de stüdyo olabileceğini gerçekleştirilebilir bir imkan olarak sunmuştur. Hakim politikalara karşı duran insanların bir araya gelmesini sağlayan kamusal imkanların büyük ölçüde yok edildiği bir dönemde böylesi bir ortam, ortamın bunu başarabilme gücü, benzer kaygılar ve ihtiyaçlardan hareket eden insanları hem dinleyici hem de üretici kimlikleriyle bir araya getirmesi açısından ayrıca önemlidir.

ÇSE, öncesi ve sonrasıyla Türkiye’deki alternatif müzikal çizginin içerisindeki özgün bir duraktır. Bu durum çalışmada toplumsal olanın müziğe sunduğu art alan kadar, müziğin kendi seyrine, öznesi olduğu tarihin yazımına, içeriğine, niteliğine, estetik yönelimlerine bakmayı da gerekli kılmış, iki farklı perspektifle çözümlenmeye gidilmiştir.

ÇSE’nin bir diğer özgünlüğü; bu deneyim kapsamında ortaya konan müzikal üretimlerin “şarkı yazarlığı – kent ozanlığı” yaklaşımını ve deneyselliği yoğun bir şekilde ön plana çıkarmasının yanı sıra bu üretimlerin paylaşılması konusunda da alternatifin peşinden gitmesiyle ilişkilidir. Ayrıca, dönemin yasal boşluklarından faydalanılarak kaydedilip çoğaltılan bandrolsüz Çekirdek kasetleri aracılığıyla birçok sanatçının çalışmalarını ilk kez bütünlüklü bir şekilde sunması; çocuklara yönelik müzik ve resim derslerinde alternatif bir eğitim yaklaşımının pratiğe dökülmesi gibi diğer önemli unsurlar, bu özgün durağı aynı zamanda kültürel alandaki alternatif ve yeni “meyvelerin” toplanacağı bir sürecin “çekirdeği” kılmıştır. Böylece, Türkiye’deki alternatif müzik çizgisinin bu özgün durağındaki deneyimin 1980’li yılların toplumsal yaşamında müzik

aracılığıyla bıraktığı alternatif izlerin, 1990'lı yıllar ve sonrasında da kültürel anlamda toplanan birçok meyveye çekirdek oluşunda, Çekirdek kasetlerinin halen büyük ilgiyle karşılanmasında ve hatta bu tezin yazılmasındaki temel motivasyonun ne olduğu daha iyi anlaşılabilir. Bu motivasyonu; 12 Eylül askeri darbesinden sonra Türkiye'deki toplumsal yaşamda yaşanan ve etkisi günümüzde de hissedilmekte olan büyük sarsıntıya, bir başka deyişle sosyo-kültürel yapıyı tek tipleştiren ve yozlaştıran hegemonya inşasına karşı ÇSE'den yükselen alternatif ve özgün seslerin gerçek bir müzikal çeşitliliği ve yeniliği var edebilecek imkanlara işaret etmesi olarak tanımlayabiliriz.

ÇSE'nin, 80'ler Türkiye'sindeki hegemonik duruma karşı müzik alanından yükseltilmiş alternatif bir ses ve daha bütünlüklü boyutta alternatif bir yaşam kültürü-tarzı sunucusu oluşunun yanı sıra, benzer kaygı ve ihtiyaçlardan hareket eden belirli bir toplumsal gruba seslendiği ve o grup için kültürel bir odak haline geldiği varsayımlarından hareketle sorulacak araştırma soruları ise şu şekilde özetlenebilir; "ÇSE'nin sunduğu alternatiflik nedir?", "Bu alternatiflik kültürel yaşamın hangi alanlarını kapsamaktadır?", "Bu alternatiflikle örtüşen ve ÇSE'deki pratikleri şekillendiren bir misyondan söz edebilir miyiz?", "ÇSE deneyiminin özgünlüğünü var eden sosyal dinamikler nelerdir?", "ÇSE'nin sunduğu alternatiflik belirli sınırlar içerisinde kalmış mıdır?".

Bu sorulara cevap arayışı için başvurulacak ve tezin özgünlüğü için önem taşıyan bilgiler, ÇSE deneyimine çeşitli şekillerde dahil olmuş kişilerle birebir, telefonla ya da e-posta aracılığıyla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilmiştir. Bu görüşmeler, ÇSE'deki üretim, dağıtım ve eğitim sürecine birebir dahil olmuş; ÇSE'de dinleyen olarak bulunmuş; sadece kasetler aracılığıyla kurulan bir bağa sahip olmuş, toplamda 22 kişiye yöneltilen sorular ve onlardan gelen cevapları içermektedir. ÇSE'nin kurucusu olan ve 22 Eylül 2001 yılında hayata veda eden Fikret Kızılok'un, bu deneyime dair birebir anlatımlarının yer aldığı röportajlar da görüşmeler kadar önem arz etmektedir.

Ayrıca gerek Türkiye’de müziğin serüveni ve gerekse toplumsal yaşam ve kültürel anlam açısından üstlendiği rollere ilişkin literatür ve gazete-dergi taramasıyla elde edilen bilgilere de araştırma sorularına cevap arayışında başvurulmuş ve bu veriler teze önemli veri sağlamıştır.

Tüm bunların ışığında, birinci bölümde bir araya getirilen bilgilerin dayanağı olan kavramlar ve tartışmalar, tezin kuramsal çerçevesi ışığında değerlendirilmiş, ÇSE’ye dair girilen bu tarih yazımının art alanı kısaca betimlenmiştir. Kuramsal çerçeve; odağında müziğin yer aldığı bir deneyimin, toplumsal tarihin bir kesitine dair değerlendirmelere katkı sunması adına bu bölümde yer almıştır.

İkinci bölümde ise ÇSE’nin özgün bir deneyim olarak içerisinde yer aldığı Türkiye’deki müzik tarihine, geçmişten 1980’lere dek özellikle Batı müziğinin etkisiyle şekillenen popüler müziğin değişimi bağlamında değinilmiştir.

Yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen verilerin kuramsal çerçeveden hareketle tarihsel bir perspektif içerisinde değerlendirileceği üçüncü bölümde; teze ilgili varsayımlar, görüşmelerde alınan yanıtlar ekseninde sınanmış, kategoriler oluşturulmuş, niteliksel metin analizi ile yorumlanmıştır.

ÇSE’nin Türkiye müziği ve Türkiye kültürel-toplumsal yaşantısına bıraktığı izin anlamına ilişkin varılan sonuçlar ise sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK, TOPLUM VE TARİH

Müzik toplum ve tarih, çalışmanın konusu itibariyle birbiriyle kesişen, tezde kültür kavramıyla birlikte düşünülerek iki yönlü bir perspektifle ele alınmış olan bir ilişkiye işaret etmektedir: Müzikal alanda toplumsal olanın ve toplumsal alanda müzikal olanın izleri. Bu perspektifler ışığında değerlendirilen bilgiler ise ÇSE özelinde bir müzik tarihi yazımıyla birlikte 1980’li yıllar Türkiye’sine dair toplumsal tarihin anlaşılmasına alternatif bir boyut, Çekirdek Sanat Evi’nin peşinde (ÇSE) yeni bir izlek sunacaktır. Bu bağlamda, genel olarak kültürel alanın kapsayıcılığından hareketle müzik özeline doğru odaklanan bir kuramsal hat kurulmaya çalışılmış ve sonrasında tarih yazımında müziğin önemini ortaya koyan yaklaşımlara değinilmiştir.

1.1. Sosyo-Kültürel Yaşam ve Müzik

Tarihsel süreç içerisinde farklı toplumsal grupların sürdürdüğü mücadelelerin güçlü yansımalarını taşıyan sosyo-kültürel yaşam, toplumsal değişimlerin yaşandığı tarihsel süreçleri konu alan farklı disiplinlerin çalışmalarında bu sebeple önemli bir yer tutar.

Sosyo-kültürel yaşamın, farklı sanat dallarını, üretim ve tüketim pratiklerini de içerisine alan kapsamlı yapısı göz önüne alındığında, toplumsal dinamiklerle karşılıklı etkileşime daha açık bir yapı taşınan odaklanmak çok yönlü sonuçlara ulaşmamızı sağlar ve müzik de bunun için elverişli bir alandır. Sosyo-kültürel yaşamın kapsamlı yapısı ise “kültür” sözcüğündeki değişimin temsil ettiği tarihsellikteki kapsayıcılıkla birlikte düşünülebilir. Bu kapsayıcılığa dair görüşlerini belirten Raymond Williams, 18. yüzyılın son on yılları ve 19. yüzyılın ilk yarısında hayatta ve düşüncedeki kapsamlı gelişmelere bakarken, bu süreçte ilk defa kullanılmaya başlanan ya da yeni anlamlar kazanan

sözcüklerin bir harita gibi görülebileceğini düşünür (Williams, 2017: 23). Bu kapsamda “sanayi”, “demokrasi”, “sınıf” ve “sanat” sözcükleriyle birlikte ele aldığı “kültür” sözcüğünün geçirdiği değişimlere de değinen Williams, bu değişimin diğerleri arasında en çarpıcısı olduğunu söyler. Diğer sözcüklerdeki değişimlerin her birinin kendine göre temsil ettiği tarihsel değişimin gündeme getirdiği sorular, “kültür” sözcüğünün anlamlarında bir araya gelen sorularca kapsanır ve böylece sözcüğün gelişimi, toplumsal, ekonomik ve siyasi hayattaki değişimlere yönelik tepkilerin kaydı gibi düşünülerek, ona, kendi içinde bu değişimleri incelemeyi sağlayacak özel bir önem atfedilir (Williams, 2017: 28).

Değişimlere yönelik toplumsal tepkilerin kaydını tutan kültür ve dolayısıyla sosyo-kültürel yaşam, tarih boyunca toplumsal gruplar arasında yaşanmakta olan mücadelelerin de taşıdığı önemli alanlardan biridir. Tarihsel süreçlerin yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte değerlendirildiği ve değişimlerin etkisiyle gelişen özgün tepkilerin irdelendiği çalışmalarda müzik, bu sosyo-kültürel yaşamın önemli bir parçası, bu mücadelenin bazen eşlikçisi bazen ise kurucu evrenlerinden biridir. Müziğin gücü bu bağlamda siyasal iktidarların ve sistemlerin her zaman düzenlemeye, denetlemeye ve kültür politikasını yaygınlaştırmaya çalıştığı, muhalif güçlerin, ana yolda yürümeyenlerin ise kimliğini var ettiği, yaşam biçimini temsil eden, karşı duruşunun ve direnişinin simgesi olarak sarıldığı bir mecradır; dolayısıyla mücadeleye dair potansiyeli her zaman vardır. Bu potansiyelin, müzik arka fonda bir dolgu malzemesi olarak kullanıldığında değil, müziğin kendisine kulak kabartıldığında; günlük rutinin bir eşlikçisi olmaktan çok dinleme eyleminin doğrudan odağı olduğu süreçlerde daha çok açığa çıkacağı öne sürülebilir. Bunun için de müziğin üretilip paylaşıldığı ortamdan, üretimlerin sözel ve melodik içeriğine kadar farklı unsurların müziğe kulak kabartma konusunda sunduğu katkı hesaba katıldığında, bunların düzenlenişi mücadelenin içindeki konumlanışa göre değerlendirilebilir.

Mücadelenin bir “hegemonya mücadelesi” olarak kavranmasını sağlayan Antonio Gramsci (1986:14), bir toplumsal grubun baskınlığının kendini gösterme biçimlerini “egemenlik” ve “entelektüel ve moral yönetim” olarak ikiye ayırmıştır. Gramsci’nin ifadeleri, egemen duruma gelmeden hem önce hem de sonra süreklilik göstermesi gereken yöneticilik durumunun, aydınların da aracılığıyla güçlendirilen “entelektüel, moral ve politik hegemonya”ya bağlı olduğu yönündedir (1986: 15). Farklı toplumsal grupların hegemonya mücadelesi içerisindeki konumlarını etkileyen ve sosyo-kültürel yaşamda da yansımalarını bulan üretim ve tüketim pratikleri çözümlenirken, farklılıkları belirginleştiren ekonomik koşulların önemli bir kriter olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, her bir bireyin gündelik yaşam pratiğinde de izlerini takip edebileceğimiz farklı özelemleri besleyen kültürel ve sosyal ilişkileri de kriterler arasına katmak, çözümlenmeleri bütünlüklü bir şekilde yapmayı sağlayacaktır. Pierre Bourdieu, toplumsal grupların ürettiği farklı mücadele pratiklerini bu yaklaşım bağlamında değerlendirmeye önemli katkılar sunan habitus kavramını öne çıkarmıştır.

Farklı varoluş koşullarıyla farklı toplumsal pratikler arasında bir bağ kuran Bourdieu’ye göre (2015: 255); bu koşulların ürettiği habituslar, yani “pratiğin farklı alanlarına basitçe nakledilerek uygulanmaya elverişli üretici kalıp sistemleri”, yaşam stilleri şeklinde işleyen farklılıkların dile getirildiği pratikleri doğurur. Toplumsal yaşamın yapısını ve işleyişini açıklayabilmek için sermaye kavramının sadece ekonomik teorinin tanımladığı formuyla değil, diğer formlarıyla da birlikte ele alınması gerektiğini söyleyen Bourdieu (1986: 241), toplumsal yaşamı çok boyutlu bir uzay olarak ele alır ve bu uzayın yapısını oluşturan ekonomik, kültürel, sosyal, simgesel sermaye türlerinden bahsederek, ekonomik ve kültürel sermayeyi önceler (1987: 4). Sanat alanında ortaya konan üretimleri ise kültürel sermayenin formlarından birisi olarak ele aldığı “nesneleştirilmiş hal” kapsamında değerlendirir (Bourdieu, 1986: 245). Böylece, habitusların doğurduğu ve hegemonya mücadelesi içerisindeki konumlanmaya etki eden

farklı pratiklerin, sanatsal üretimleri de kapsayacak şekilde genişletilerek ele alınması mümkün hale gelir.

Bourdieu, kültürel sermayenin bir diğer formu olarak işaret ettiği “kurumsallaşmış hal” kapsamında ise eğitim konusuna odaklanır ve bu forma, eğitimle ilgili yeterliliklerin bir kültürel sermayeye garanti ettiği varsayılan orijinal özellikleri vermesi açısından ayrı bir önem atfeder (1986: 243). Eğitim sistemini bir bakıma, farklı kültürel sermayelerin birbirinden ayrıştığı noktaların şekillendiği bir alan olarak değerlendirmektedir. Ekonomik sermayenin kültürel sermayeye dönüştürülme stratejileri kapsamında eğitim alanına odaklanan Bourdieu (1986: 247), farklı sermaye formlarının yarattığı karlılığın yapıdaki değişimin bu stratejileri kontrol ettiğini söylemektedir. Bu dönüşümlere dair geliştirilen stratejiler ve tercihlerin, belirli tarihsel süreçlerin özgün koşullarında ortaya çıkan kültürel pratiklerin değerlendirmesine de katkı sunacağını söyleyebiliriz.

Farklı habitus ve dolayısıyla kültürel sermayelerin etkisiyle ortaya çıkan farklı pratikler ise hem aralarındaki etkileşim hem de mücadele içerisindeki yönleriyle çözümlenebilir. Bu ikisinin en çok iç içe geçtiği alan ise popüler kültürdür diyebiliriz. Popüler kültürü bu yönüyle ele alan Kültürel Çalışmalar yaklaşımında ortaya konan tanımlama, kendisinden önceki tanımlamalara da bir alternatif oluşturmuştur.

Bu yaklaşımın öncülerinden olan Stuart Hall’un (1998: 446) “kullanışlı” bulmadığı popüler kültür tanımlamalarından ilkinde göre; “halk yığınları onları dinlediği, satın aldığı, okuduğu için popüler olarak adlandırılan” üretimler vardır ve bu “ticari” tanım, daha çok kültürün kötüye kullanımı ve bozulmasıyla doğrudan bağlantılı ele alınır. Hall (1998: 446), bu bakışa göre “yanlış bilinç” içinde konumlanmış büyük kitlelerin kültürel uyusuklara dönüştüğü kabulünün, insan topluluklarını tamamen pasif olarak ele alma tehlikesi açısından yanlış olduğunu söyler. İkinci tanımlamayı şekillendiren bakış ise, Hall’a (1998: 447) göre daha çok “kahramanlık” içerir ve tamamen bağımsız bir

popüler kültür düşüncesiyle, görmezden gelinen manipülasyonların dışında “alternatif, otantik” bir popüler kültürden bahseder. Bu “betimleyici” bakışta ise, “kültürel ilişkilerdeki ‘güç ve baskı’ ilişkisini görmezden gelme tehlikesi” vardır.

Popüler kültür çalışmalarında bu iki görüş arasında sürekli geçişler olduğundan bahseden Hall (1998: 447), üçüncü bir tanım ve buna uygun bir bakış açısı önererek; iki kutup haline gelen görüşlerin dışından bakıldığında, popüler kültür açısından “direniş ve ele geçirilme arasında gidip gelen bir mücadele alanı ve herkes için bir zaferden çok, kaybetme ve kazanmaya uygun stratejik pozisyonların sürekliliğinin” görülebileceğini söyler. Hall (1998: 449), “betimleyici” tanıma daha yakın olduğunu belirttiği bu üçüncü tanımın, ondan ayrıldığı noktayı da şu şekilde ifade eder:

“Popüler kültürün hakim kültürle arasında süregiden gerginlik içerisinde tanımlanmasında ısrardır. Odaklandığı nokta, kültür ve hegemonya sorunu arasındaki ilişkidir. Önemli olan tarihsel olarak sabit ve gerçek kültürel nesnelere değil, kültürel ilişkilerdeki oyunun durumudur.”

İdeolojik hegemonyanın amaçladığı kültürel yapı, zor kullanımının geriye çekilerek kültürel yaşama dair çeşitli düzenlemeler aracılığıyla toplumsal yönetimin sürdürülmesini sağlarken (Oskay, 1995: 11), bu düzenlemelerin popüler kültür üzerindeki izleri de kaçınılmazdır. Ancak, üretim ve tüketim biçimlerini kapsayan çeşitli kültürel pratiklerin iç içe geçen etkileşim ve mücadele durumları, popüler kültür alanındaki düzenlemelerden beklenen sonucun alınmasındaki sürekliliği bozar. Bu noktada, bir dönemin popüler kültürüne alternatif olan pratiklerin, zamanla popüler kültürü yeniden şekillendiren unsurlar arasına girme imkanlarından da söz edebiliriz. Popüler kültürde izlerine rastlanan mücadeleyi bir gerilla savaşına benzeten John Fiske (1999: 32), mücadelenin sürekliliği içerisinde kesin bir kazananın olmadığını ve ideolojik hegemonyanın amaçladığı kültürel yapıya dahil olmayı reddeden alternatiflerin kalıcılığını hatırlatır.

Fiske'nin ortaya koyduğu benzetme, kendisinin de dahil olduğu Kültürel Çalışmalar yaklaşımı kapsamında sosyo-kültürel yaşama dair farklı unsurların çözümlenmesindeki ana yönelimle uyusmaktadır. Hall, Gramsci'nin ulusal-popüler kültür nasıl dönüştürülür konusunda geliştirdiği deneysel cevapla, bu kültür ve geleneği bir mücadele alanı olarak tespit ettiğini hatırlatarak (1998: 451), kültürel alanın kutuplaştığı durumu “toplum, güç bloklarına/odaklarına karşı” şeklinde tanımlar ve popüler kültürün, üzerinde şekillendiği çelişki bağlamında güç bloğuyla da mücadele içerisine girdiğini söyler (1998: 452). Kültürel Çalışmalar yaklaşımının bir diğer öncü ismi Raymond Williams ise, hakim yapının içinde olsalar bile alternatif kalabilen anlam ve değer sistemlerinin varlığını tespit etmektedir. Bunları, “kültürel süreçte yalnızca geçmişin bir ögesi olarak değil de bugünün etkili bir ögesi olarak etkin” olan kalıntısall ve “sürekli olarak yeni anlamların ve değerlerin, yeni pratiklerin, yeni ilişkilerin ve ilişki çeşitlerinin yaratıldığı” doğmakta olan kültürler şeklinde ikiye ayırmaktadır (1990: 98-99). Hakim yapının toplumsal ve kültürel sürece sızma alanı genişledikçe yeni kültürel öğelerin ortaya çıkmasının zorlaştığını söyleyen Williams, böylesi süreçlerde alternatif ile karşıt öğeler arasındaki farkın daraldığına dikkat çeker (1990: 100). Yine Williams'a göre; farklı bir yaşam anlayışıyla toplumu değiştirmeyi amaçlayan, küçük bir grubu kapsayan ve hakim yapı açısından bir “sapma” olarak tolere edilebilen alternatiflikler bile, etkili hakimiyet için gerekli alan genişledikçe hakim kültür tarafından meydan okunması gereken anlamlar kazanır (1973: 11).

Sosyo-kültürel yaşama dair çözümlenelerde “hegemonya” kavramına yaslanan Kültürel Çalışmalar'ın yolunu açan eleştirel kuramlar olmuştur ve onların gelişiminde Frankfurt Okulu'nun tezleri önem teşkil eder. Ancak “hegemonya” yerine “güdüp yönetme” kavramının öne çıktığı bu yaklaşımda, kültürel alandaki hegemonya mücadelesinde yaratılan alternatiflerin konumu da daha farklı ele alınmıştır. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla kültürün kendisinin bir endüstri haline geldiği tespit edilir

ve bu endüstrinin, bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engelleyecek şekilde geliştirdiği manipülasyonlar, “güdüp yönetme” kuramının da temellerini oluşturur (Erol, 2005: 35). Sanayi Devrimi’yle birlikte gelişen kültür endüstrisinin gereksinimlerine uygun olarak şekillendiği tespit edilen “kitle kültürü” ise popüler olanla bağdaştırılır.

Kitle kültürünün karşısına “yüksek sanat” ürünleriyle somutlaşan bir perspektif koyan Frankfurt Okulu’nun önemli temsilcilerinden Max Horkheimer, birey ve toplum arasındaki ilişkide artan karşıtlığı da kapsayan toplumsal değişimdeki niteliksel unsurlara bakılarak anlaşılabilir popülarlığın ve dolayısıyla kültür endüstrisi ürünlerinin karşısına, sanatsal üretimlerin içerikleri veya gerçekliğiyle daha çok ilgilenen ve eleştirellikten de uzak durmayan bir yaklaşımla ortaya konan ürünleri konumlandırarak, Frankfurt Okulu’nun ortaya koyduğu tezlerde ifade edilen perspektifin tanımına dair önemli bir açılım getirmiştir (1941: 303). Kültür endüstrisi ürünlerinin artlarındaki ideolojiyi ortaya çıkaracak bir estetik eleştiri yürüten Frankfurt Okulu’nun bir diğer önemli temsilcisi Theodor W. Adorno ise, “kültürel ürünlerin metalaşarak toplumsal emek sürecinden bağımsız bir şekilde algılanması ve böylece fetişleştirilmesi”ni eleştirisinin esas teması yapar (aktaran Öztürk, 2018: 12).

Folklorik anlamda halk kültürünün yerini, Sanayi Devrimi sonrasında gelişen teknolojik imkanlarla yaygınlaşma şansı artan ve etkisi kültürlerarası sınırları çok daha hızlı bir şekilde aşar hale gelen kentsel biçimiyle popüler kültürün alması, sadece Frankfurt Okulu örneğinde olduğu gibi onu kitle kültürüyle bağdaştıran ve karşıt bir pozisyon alan tepkilerle karşılaşmadı (Özbek, 2013: 68). Aynı dönemlerde gelişen Avangard hareketi “sanatı günlük hayatın içine sokmaya çalışan, seçkin olmayan ve radikal bir siyaseti savunarak” (Özbek, 2013: 68), Frankfurt Okulu’ndan Walter Benjamin ise “teknoloji ve kitle iletişim araçlarının ‘demokratikleşme’ potansiyeline”

parmak basarak popüler kültürün olumlu potansiyeline dikkat çekiyordu (Özbek, 2013: 69). Kültürel Çalışmalar geleneğine de ufuk açan “Üretici Olarak Yazar” ve “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı iki denemesiyle Benjamin, Frankfurt Okulu’nun kitle toplumu kuramının şekillenmesinde etkili olan Adorno, Horkheimer gibi isimlerden ayrılır (Erol, 2005: 34). Teknolojinin gelişimi ve yeniden üretilebilirlikle birlikte sanat eserlerinin geleneksel “aura”ından/özel atmosferinden koptuklarını tespit eden Benjamin, sanatın böylece kitleler için pratik alanda politikleştiğine dikkat çeker (2002: 53-59). Benjamin’e göre (2002: 55), o döneme dek gelenek yoluyla aktarılmış olan sanatsal üretimin kitlesel varlığını ön plana çıkaran bir yeniden üretim yoluyla güncellenmesi, güçlü bir gelenek sarsıntısını beraberinde getirmiş ve bu sarsıntıyı da içeren süreçler, o dönemin kitle devinimleriyle bağıntılı olmuştur. Yeniden üretimin çeşitli yöntemlerle geliştiği bir çağda, sanat yapıtlarının sergilenebilirliğinin dev boyutlar kazandığına da dikkat çeken Benjamin (2002: 59), teknolojik yeniliklerle birlikte sanat yapıtının doğasında hem nicel hem nitel kaymaların yaşanmasını sinema alanındaki üretimler üzerinden örneklerken, bu alandaki sermaye ağırlığının devam etmesi durumunda toplumsal koşullara yönelik bir eleştirinin geliştirilmesinin mümkün olmayacağını ve nicel-nitel kaymaların geleneksel tasarımlara eleştiri çerçevesinde kalacağına dikkat çeker (Benjamin, 2002: 67).

Frankfurt Okulu’nun tezlerinde öne çıkan “güdüp yönetme” kavramsallaştırmasından, Benjamin’in “teknoloji ve kitle iletişim araçlarının ‘demokratikleşme’ potansiyeli” bağlamında ele aldığı özgürleştirici etkiye ve Kültürel Çalışmalar’ın kaybedilebilir/kazanılabilir hegemonyadan hareketle ürünlerden çok süreçleri değerlendiren yaklaşımına dek; kültürel alandaki direniş imkanlarını sorgularken, direnişin “neye yönelik bir karşıtlığı, nasıl içermesi” gerektiği konusuna getirilen yeni açılımların farklı perspektifleri şekillendirdiği görülmektedir. Bourdieu’nün habitus ve kültürel sermaye kavramlarıyla çizdiği çerçeve ise kültürel alana

yansıyan hegemonya mücadelesi içerisinde direniş imkanları yaratma açısından farklı toplumsal grupların taşıdığı sınırları düşünmeyi sağlamıştır.

Kültür ve popüler kültür kavramlarına yüklenen anlamların ve buna bağlı olarak çalışma yaklaşımlarının değişim geçirdiği süreçte, toplumsal ilişkilerdeki gücü sebebiyle üzerinde en çok durulan kültürel alanlardan birisi olan müziğin, toplumsal mücadele ve sosyo-kültürel yaşamdaki rolü ve işleyişi, bu kavramlarla birlikte düşünüldüğünde anlaşılır hale gelmektedir.

1.1.1. “Müzik devlet kurar, devlet yıkar”

Müziğin sosyo-kültürel yaşamla olan ilişkisi, onun tanımlanmasında da kendisini gösterir. Tanımlamaya dair bu durumu ele alan Erol, ses dalgalarının fiziksel kendilikleri dışında “müzik” olarak algılanabilmesi ve kullanılabilmesinin toplumsal mutabakata bağlı olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

“Başka bir deyişle bir müzik parçasında ya da bir müzik türünde gereç olarak kullanılacak seslerin ne olacağı ve bu sesler arasındaki ilişkilerin nasıl yapılandırılacağı sosyo-kültürel bir uzlaşıya dayanır.” (2018: 12)

Müzik yapma ve algılama kapasitesinin “kültür”e özgü bir süreç ve tercih olduğunu belirten Erol (2018: 14), sonuçta ortaya çıkan ürünlerin pek çok sosyo-kültürel deneyimi hakim bir simgesel etkinliğe dönüştürme potansiyeli taşıdığını vurgular (2018: 18). Bu noktadan hareketle, toplumsal tarih hakkında çok şey söylediğini tespit edebileceğimiz müzik, hem tarihsel süreçlerin yön verdiği hem de onlara yön veren potansiyeliyle de değerlendirilmiştir. Müziğin önemini bu bağlamda kavrayan birçok tarihsel figür, müziğin toplumsal tarih içerisindeki konumunu farklı şekillerde vurgulamıştır. Konfüçyüs “Müzik devlet kurar, devlet yıkar” derken, Platon/Eflatun’a göre insan yetiştirmenin doğru eğitsel yöntemleri arasında müzik kullanımının önemli bir

yeri vardır. Aristoteles de yol açtığı katharsis (arınma) duygusu sebebiyle müziği bir eğitim aracı, eğitimin bir bölümü olarak görür (aktaran Kaplan, 2013: 19).

Müziğin toplumsal özgürleşme konusundaki kaçınılmaz etkisi, toplumsal tarih bağlamındaki kavrayışa açılım getirebilecek yardımcı olgulardan bir diğeridir. Attali'ye göre (2014: 16) “kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında, zayıf da olsa bir fikir edinmeye teşvik ettiği” için müzik böylesi bir konunun önemli etken unsurlarındandır. Bu konuda Bob Marley, Janis Joplin, John Lennon ve Jimi Hendrix gibi isimleri örnek veren Attali (2014: 15), yaşadıkları dönemin özgürlük hayalini anlamak adına önemli birer figür olarak gördüğü bu isimlerin, anlama sürecinde herhangi bir teorinin söyleyebileceğinden çok daha fazlasını söylediğini belirtir.

Müziğin toplumsal tarihle olan bu bağı, aynı zamanda bir öngörü mekanizmasına da katkı sunabilir. 1700’lerde yaşamış müzisyen Andre Modeste Gretry’nin ifadeleri, bu durumun geçmişten bugüne sürekliliğini koruduğunu gösterir:

“Büyük politik devrimden hemen önce müzisyen sanatçılar arasında bir devrimin doğuşunu ve eyleme geçişini izledim. Evet hatırlıyorum, kötü gözle bakılan müzisyenler birden ayağa kalktılar ve bunaldıkları alçaltıcı tutumu püskürttüler.” (Gretry’den aktaran Attali, 2014:67)

Bu önemli durum, müzik üretimi ve ürünün dinleyenle buluşması sürecinde geçmişten bugüne hem ürünlerin hem de kullanılan araçların geçirdiği değişimin çözümlenmesiyle de tespit edilebilir. Örneğin Attali, rap müziği free caz’ın ardından, şehirde büyüyen şiddetin habercisi olarak görürken, gelişen teknolojiyle birlikte müziklere dijital formatta ulaşabilmeyi sağlayan Napster’ı da bilginin mülkiyeti için çıkacak savaşın işareti olarak ele alır (2014: 16).

Sosyo-kültürel yaşam içerisinde, toplumsal dinamiklerle karşılıklı ilişkisi güçlü bir yapı taşı olan müzik, böylece iktidar – birey ilişkisinde de etken bir rol üstlenir. Bu rolün iktidar tarafından şekillendirilmesinde ise, kültürel sisteme dair çalışmalardan elde

edilen bulgular ışığında düzenlenen yeni ölçütlerin de kullanıldığını söyleyebiliriz. Ölçütlerin değişim sürecinde müzik reformlarının rolü, iktidar-birey ilişkisinde müziğin rolüyle ilişkili önemli bir örnektir. Erol'a göre müzik reformu; Max Weber'in devlet tanımını genişleten Bourdieu'nün, devletin uyguladığı şiddet türleri kapsamında tanımladığı "sembolik şiddet" in paradigma örneğidir (2012: 35).

Bourdieu (1997: 13), ideolojik hegemonyanın belirli bir kültürel yapıyı hakim kılmaya çalışırken kullandığı sembolik şiddete karşı savunma silahlarının geliştirilmesinin yanı sıra "hem kültürün hem de siyasal kültürün güncel tanımlarının dışladıkları bir yığın şeyi zorunlu olarak siyasal olan kültürün içine sokma" gerekliliğine dikkat çeker. Toplumsal ve siyasal olanın güçlü bir şekilde içerildiği müzik alanındaki alternatif arayışların ise yüzyıllar içerisinde birçok farklı tarihsel figür ve araştırmacı tarafından çeşitli yönleriyle ele alındığı şekliyle etkili "savunma silahları"na dönüştüklerini söyleyebiliriz.

1.1.2. Müzik Endüstrisi ve Müziğe Dair Kategoriler

Müzik endüstrisinin gelişimiyle birlikte büyük değişim geçiren üretim ve tüketim pratikleri, müzik alanındaki alternatiflere dair yaklaşımların da değişerek çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu değişim ve ortaya çıkan farklı yaklaşımları, popüler olan – olmayan ya da hafif – ciddi müzik gibi ayrımlar üzerinden geliştirilen tartışmalara bakarak değerlendirebiliriz.

Popüler müzik teriminin kullanımını 19. yüzyıldan itibaren ABD ve Avrupa'yı kapsarken, endüstrileşmenin başlamasıyla birlikte terim daha geniş anlamda ele alınmıştır. Aynı dönemde gelişmeye başlayan orta sınıfın beğenilerinin de şekillendirdiği ve müzik kuramı/teknikleri konusunda yeterli bilgisi olmayan geniş kitlelerce anlaşılabilmesi öncelenen popüler müzik, ilk dönemlerden itibaren "hafif müzik" adıyla da anılmıştır (Hamm'den aktaran Kutluk, 1994: 1).

Uğur Küçük Kaplan (2016: 21), müzikoloji çevrelerinde müziğin “geleneksel, klasik ve popüler” ana başlıkları altında incelendiğini; geleneksel müziği “bir halkın birikimini oluşturan gereksinimler” olarak tanımlayan ve klasik müziğin “sanatsal doyumu karşılamayı” amaçladığını belirten bu yaklaşıma göre popüler müziğin “genellikle eğlence ihtiyacını gidermeye yönelik” olan ürünleri kapsadığını ve bir müziğin geniş bir dinleyici kitlesine sahip oluşunun eğlenceye olan yatınlığına göre ölçüldüğünü ifade etmiştir. Ancak yine Küçük Kaplan’a göre (2016: 22), klasik Batı müziğinin bugünün aksine 18. yüzyılda Avrupa’da geniş bir dinleyici kitlesine sahip olması ya da popüler müzik için öne sürülen “yaygınlık ve eğlenceye yatkn olma” gibi temel ölçütlerin Türk halk müziği için de geçerli olması, popüler müziği tanımlarken belirlenen kriterlerin muğlaklığını göstermektedir. Popüler müziğin çoğunlukla, sanatsal doyum sağlayan ve “ciddi” bir müzik olarak görülen klasik müziğin zıttı olarak konumlandırılmasının da bu muğlaklığı beslediği söylenebilir (Küçük Kaplan, 2016: 23). Popüler müziğin tanımlanmasında ortaya çıkan muğlaklığın aşılarak daha sağlıklı değerlendirme yapılabilmesi için ise, “zaman ve yere bağlı olarak gelişen koşullar”ın dikkate alınması önemlidir (Küçük Kaplan, 2016: 22). Popüler müziği şekillendiren müzik sektörünün en güçlü dönemini yaşadığı çağ olan 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, bu müziğin sektör içinde işlenip ticari bir ürün haline getirilmesi gerekliliğini içeren farklı bir boyut kazanması da (Küçük Kaplan, 2016: 22) bu çerçevede değerlendirilebilir.

Popüler müzik gibi, pop müzik de ülkelerin özgün koşullarının izini taşıyabilmektedir. “Yere bağlı olarak gelişen koşullar” bağlamında, pop ve popüler müzik terimlerinin eş anlamlı kullanımının da değişebildiğini dile getiren Kahyaoğlu (2013: 49), “herhangi bir toplumun, herhangi bir zaman dilimindeki egemen müziği” olarak tanımladığı popüler müziğin oluşum aşamasındaki aşağıdan yukarıya biçimlenişe dikkat çeker ve kapitalist ilişkilerin hakim olduğu bir toplumda, egemen sınıfın bu kültürü kendi kriterleri içerisinde şekillendirmek için devreye endüstriyel firmaları soktuğunu söyler.

Pop müziğin ortaya çıkışını ise müzik endüstrisinin varlığına bağlayan Kahyaoğlu (2013, 51), bu müziğin uluslararası bir pazarı simgelediğini ve farklı ülkelerin geleneksel özellikler taşıyan popüler müziklerini dahi metalaştırabilecek güçte kapitalist yaşam biçimiyle ilişkili olduğunu hatırlatır (Kahyaoğlu, 2013: 52). Bir yandan da pop müzik kapsamında değerlendirilen tüm üretimlerin, tüketime katılarak edilgin özelliklerini devam ettirmediklerini, bu genel tabloya direnen şarkı ve şarkıcıların da az sayıda olmadığını işaret eder (Kahyaoğlu, 2013: 53). Müzik endüstrisinin dünya çapındaki hakimiyeti ve pop müziğin bu yolla yaygınlaşmasını düşündüğümüzde, pop ve popüler müzik terimlerini kimi zaman eş anlamlı kullanır hale gelmenin temelinde yatan tüketim toplumu ve kapitalist üretim ilişkileri gerçeğini anlayabiliriz.

Müzik endüstrisinin küresel ölçekli gelişimi ve bu gelişimin birçok farklı ülkede sosyo-kültürel yaşamın benzer değişimleri yaşamasına katkı sunması düşünüldüğünde, bu değişimlerin içerdiği mücadele pratiklerine dair müzik alanından hareketle yapılacak çözümlelerde, popüler müziği merkezine alan çalışmaların verimli bir bağlam oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kültür endüstrisinin toplumsal yapıya etkisi ve bunun “kitle kültürü” kavramı bağlamında değerlendirilmesi konularında önemli açılımlar getiren Frankfurt Okulu geleneği içinde de popüler müziği kapsayan tartışmalara yönelik de kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu açıdan özellikle öne çıkan isim ise Theodor W. Adorno’dur. Öztürk’ün ifadeleri bu duruma dair açıklama getirmektedir:

“Felsefe tarihinde müzik üzerine bu kadar ayrıntılı ve keskin bir eleştiri geliştirmiş belki de tek düşünürdür Adorno, yaşamı boyunca müzik üzerine yazıp durmuş, müzikle birlikte düşünmüştür çünkü bu alandaki bütün aracı kategorilere hakimdir.” (2018: 13)

Ayrıca Öztürk, Adorno’nun nasıl bir bakış açısıyla müziği ele aldığını da şu sözlerle ifade eder:

“Adorno’nun müzik yazılarında müzik, fikirler tarihinin bir parçası olarak incelenir, zamansız bir esas olan saf bir Varlık olarak ele alınmaz; belirli tarihsel koşullar altında üretilmiş, üretim ilişkileri ve üretim güçleri arasındaki diyalektik ilişkiye tabi, dolayısıyla toplumun bütün çelişkilerini içeren yapıt olarak çözümlenir. Kapitalist mübadele mantığının üstyapıyı da tamamen ele geçirdiği bir toplumda müzik metalaşmış, topluma yabancılaşmıştır.” (2018: 19)

Endüstri hakimiyetinin öne çıktığı toplumsal yapı içerisinde müziğin de metalaşım topluma yabancılaştığını düşünen Adorno’nun, müzik ve müziğin 18. yüzyıl sonlarından itibaren toplumsal durumundaki değişimlere dair görüşlerini, müziğin tüketimi, üretimi ve yeniden-üretimine dair başlıklar altında özetleyen Ünsal Oskay (1995), Adorno’ya göre çağdaş toplumda müziğin durumuna dair şu sorunların tespit edildiğini belirtir:

“Günümüzde müzik kendi içinde çağdaş toplumun çelişkilerini de barındırıp taşımakta; bu toplumsal çelişkiler yüzünden, toplumdaki tecrit olmuş bulunmaktadır. Müzik günümüzde dolaysız kullanımdan tecrit olmuş bulunmaktadır. Dolaysız gereksinimlere hizmet etmekten; dolaysız kullanım ile yarar sağlamaktan alıkonulmuştur. Bugünün müziği, ‘soyut birimlerin mübadelesinin neden olduğu baskıları hafifletmeyi’ işlev edinmiştir.” (1995: 68)

Adorno (1932: 48), müziğin bir meta rolü üstlenmeye başlamasında etkili olan müzikal üretim süreçlerindeki değişimlerden bahsederken, “kapitalizm öncesine özgü ‘müzik yapma’ adaları”nın “sel altında” kalışına ve kapitalizm sonrası gelişen radyo ve sesli film tekniğinin, “müzik alıştırmasının en içteki hücresine, evde müzik yapma pratiğine” de el koymasına değinmiştir. Sidney Finkelstein (1986: 172) ise metalaşım ile birlikte evde icra edilen/amatör müziğin ölümünün, “büyük bir gizil yetenek kaynağını ve müzik sevgisini yaratacak, müziğin beşeri imgelerini geliştirecek bir kaynağın kuruyup gitmesi” sonucunu doğurduğunu ifade eder.

Müzikte metalaşımaya karşı tutumları açısından müzik pratiğini ele alan Adorno (1932: 52), pratiğin, “metalaşımı hiç direnç göstermeden tanıyan, her tür diyalektik müdahaleden feragat ederek kendini piyasanın taleplerine göre düzenleyenler” ve “ilkece piyasaya boyun eğmeyenler” şeklinde ikiye ayrıldığını söyler. Adorno’nun “hafif” ve

“ciddi müzik” ayrımının temellendirilmesindeki düşünceye dair değerlendirmesinde de bu ayrıma odaklandığını görürüz:

“Burjuva müzik kültürünün tasdiklediği geleneksel ‘hafif’ ve ‘ciddi müzik’ ayrımı, görünüşte bu ayrıma (*müzik pratiğine dair bahsettiğimiz Adorno’nun ikili ayrımı*) karşılık gelir. Ama sadece görünüşte. Çünkü sözde ‘ciddi’ müziğin büyük bölümü, ekonomik yapısı şeffaf olmayan bir ‘kipte’ olsa da, aynı hafif müzik bestecileri gibi piyasanın taleplerine uyar ya da en azından, üretimde piyasanın taleplerini de hesaba katar.” (Adorno, 1932: 52)

“Öte yandan, günümüz toplumunda göz yumulan, küçümsenen ve sömürülen müzik, isabetli bir şekilde ‘hafifmeşrepliği’ nedeniyle kıyaslandığı hayat kadınlığı gibi, mevcut toplumun dürtü tatminini temsil eden ama onun resmi taleplerine aykırı düşen ve böylelikle bir anlamda, hizmet ettikleri toplumu aşan unsurlar içerir... İşte bu nedenle, hafif müzikle ciddi müzik arasındaki ayrımın yerine, müziğin iki yarıküresinin de yabancılaşmadan eşit derecede mustarip olduğunu teslim eden bir ayrım getirilmelidir: iki parçanın birbirine eklenmesiyle tekrar kurulamayacak bir bütünün iki yarısıdır bunlar elbette.” (Adorno, 1932: 53)

Müziğin metalaşmasına doğru giden ve piyasa kurallarına bağlı bir yol izleyen “ilerleme”ye dair Finkelstein’in yaptığı yorum, piyasaya boyun eğip eğmeme konusunda Adorno’nun ortaya koyduğu ayrımı akta getirir. Müziğin yeniden üretimi için kullanılan mekanik araçların üretiminde, özellikle ABD öncülüğünde yaşanan ilerlemenin, müzik eğitiminin yayılmasını ve çok sayıda insanın müzik klasikleriyle buluşmasını sağladığını söyleyen Finkelstein, aynı zamanda bu ilerlemenin “piyasa satış yasalarına ve bu piyasanın kaba rekabetçiliğine bağlı” olmasının yarattığı çelişkiye dikkat çeker ve şu sonuca varır:

“Tüm müzik bir lüks metaı haline gelmekte ve hepsi de sağlıklı ve kapsamlı bir müzik yaşamı için gerekli oldukları halde, müzik üretiminin bir biçimi yaşamak için öbürüne karşı savaş vermek zorunda kalmaktadır.” (Finkelstein,1986: 171)

Frankfurt Okulu, Kültürel Çalışmalar yaklaşımıyla karşılaştırıldığında, popüler müziği daha çok kitle kültürü bağlamında ele alması sebebiyle, bu müzik için endüstri hakimiyetinin dışında bir konumlanışı daha düşük bir ihtimal olarak değerlendirir. Türkiye’de gelişiminin ilk dönemlerinde pop müziği tanımlamak için yaygın bir şekilde kullanılan “hafif müzik” terimi, Adorno’nun dönemsel koşullar içinde geliştirdiği haliyle

“sanat esnaflığı ve şansonlar, erkek koroları ve sofistike cazla müzikal hayatı hiç fasılasız genişleten” müzikler için kullanılır (Adorno, 1932: 89). “Hafif” ve “ciddi müzik” arasındaki geleneksel ayrımı değerlendirirken, “ciddi” müziğin de piyasa kurallarına uymak zorunda kalabilirken, “hafif” müziğin kimi zaman “toplumu aşan” nitelikte olabileceğini söyleyen Adorno (1932: 89), bir yandan da “hafif” müziğin “saf meta” oluşundan bahseder ve onu topluma en yabancı müzik olarak kodlar. Zaten, toplumu aşma konusundaki değerlendirmesinde de onu “mevcut toplumun dürtü tatminini temsil etme” çerçevesinin dışında ele almamıştır. Adorno’nun şu sözleri, endüstriyle birlikte değişen yeniden üretim koşulları üzerinden, hafif müziğin üretimindeki gelişim ve bunun nasıl bir sorun olarak algılandığına dair özet niteliğindedir:

“Yakın zamanlı bayağı müzik tarihinin en önemli olgusu, bağımsız yeniden üretimle ilişkisinin kesilmesinin, hafif müziğin içinin boşalmasının ve değersizleşmesinin, bu nihai kırılmanın tam da üretimin endüstriyellemesine karşılık gelmesidir. Hafif müzik yazarları alışılmamış şiddetteki rekabet nedeniyle seri üretime mecbur bırakıldı.” (Adorno, 1932: 92)

Erol’a göre ise, 1940’ların ortalarına kadar Frankfurt Okulu’nun etkisiyle yapılan kültürel incelemelerde popüler müziğin “anlamsız” olduğu yönündeki ağırlıklı öngörü, özellikle 1960’lı yıllarda “etkin bir dinleyici kitlesi” olarak gençlerin dikkat çekmesi ve rock’n roll’un “belli bir sınıfsal, kuşaksal ve kültürel mücadele anında ortaya çıkması”nın tespitiyle birlikte, Kültürel Çalışmalar geleneğinde somutlaşan farklı bir düşünce çizgisine doğru değişim göstermiştir (Erol, 2005: 110). John Storey (2000: 119) ise pop müzik kültürüyle ilgili kültürel çalışmaların tam anlamıyla Stuart Hall ve Paddy Whannel’in çalışmasıyla başladığını söyler.

Hall ve Whannel’in “The Popular Arts” adlı çalışmasına baktığımızda, pop müziğe odaklanan değerlendirmelerin, genç dinleyicilerin eğilimlerini dikkate alan bir bütün içerisinde “The Young Audience” (Genç Dinleyici) bölümünde yer aldığını görürüz. Bu bölümün öncesinde, duyuların açıkça ve direkt aktarımını öne çıkaran niteliği açısından blues müziğin, birçok farklı yerde farklı insanlar tarafından müzikal

ifadeye uygun bir form olarak benimsendiğini belirten Hall ve Whannel, bu müziğin aynı zamanda pop müzik için de bir kaynak yarattığını hatırlatırlar (Hall ve Whannel, 2018: 94-95). 50’li ve 60’lı yıllarda İngiltere toplumunun birçok yönüyle bir geçiş toplumu olduğunu ve gençlik kültürü içerisinde buna yanıt niteliğindeki ortak semptomların varlığını hatırlatan yazarlar (2018: 273), müzik endüstrisinin yoğun etkisi altında gelişen bu müziğin, özellikle gençlik kesiminin bağımsız tutumlarının yansımalarını taşıma ihtimalini dışarıda bırakmayacak şekilde değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekerler. Bölüm boyunca pop müzik – klasik müzik karşılaştırması yerine, ikisi de “eğlence müziği” kapsamında değerlendirilen pop müzik – caz müzik karşılaştırılması yapılması da (Hall ve Whannel, 2018: 311) bu tutumun bir yansıması gibi düşünülebilir.

Hall ve Whannel (2018: 280), pop müzik bağlamında, menajerlerden yapımcılara kadar müzik endüstrisinin bütünüyle “star” yaratmak için işe koyulduğunu belirtirler (2018: 289). Ancak diğer yandan, pop müziğini de kapsayan ticari eğlence pazarının, toplumda var olan tutum ve duygusallıklara şekil vermeye çalışılsa da karşılıklı etkileşim sonucu ortaya çıkan bir bütüne ayna olduğunu tespit ederler. Gençlik kültürüne odaklanırken, “güdüp yönetme” kuramından farklı olarak, endüstrinin çizdiği sınırlara tam uyum sağlamayan ve bu sınırların şekillenmesine de etki eden tutum ve duygusallıklara dikkat çekmiş olurlar.

Hall ve Whannel’in (2018: 275), Paul Goodman’a ait “gençliğin bir sınıf gibi davranan tek alt-kültür olduğu” önerisine yer vermeleri ve endüstrinin tüm çabasına rağmen popülerleşmesi zaman alan twist türünü, gençlik kitlesinin kendi müziği olarak görme konusundaki isteksizliğine değinmeleri, çizilmek istenen çerçeveye katkı sunmaktadır (Hall ve Whannel, 2018: 301). Goodman’ın önerisine yer verildikten sonra dönemin pop müziğini “bir alt-kültürün parçası olarak değerlendirmenin” doğru olacağı söylenen bölümde, dinleyici beğenilerinin endüstri tarafından ne derece şekillendirildiği

konusunun “gençlik müziğinin ana tarzlarının gelişim ve değişim tarihlerinde resmedilebilir” oluşuna işaret edilir ve İngiltere’de skiffle türünün yaygınlaşmasında toplumsal dinamiklerin etkisiyle beraber, bu türün, rock’n’roll ve dolayısıyla pop müziğin gelişimindeki etkisine değinilir.(Hall ve Whannel, 2018: 297) Amatör bir ruhla ortaya konan çalışmalarla gelişen, kökenleri oldukça otantik olan ve ticari bir anlayışla ele alındığı noktada aslında bir tür olarak sonu da gelen skiffle’in bu etkisi, ABD merkezli eğilim ve beğenilerin pop müzikteki hakimiyetine karşı İngiltere’nin kendine özgü bir tarzı gençlik kültüründe etkin kılmak istemesiyle birlikte ele alınır (Hall ve Whannel 2018: 305).

Son tahlilde, pop müzik konusunda ya da daha genel anlamıyla popüler kültür konusunda yapılacak değerlendirmelerin daha doğru ve üretken olabilmesi için, konuya dair dağarcığın geliştirilmesi (Hall ve Whannel, 2018: 295) ve kaba standartlara göre düşünmekten vazgeçilmesi önerilir (Hall ve Whannel ,2018:294). Yazarların, twist’e dair çalışmalarda müzik ve dansın takipçileriyle iletişime geçen yönünün atlanmaması gerekliliğine değinip, popüler kültür alanındaki gelişmelerin sadece ticari kültür alanında gelişen yapay istekleri gözlemlemeye yol açmayacağını söylemeleri (Hall ve Whannel ,2018: 302), bu “iletişim”in iki taraflı boyutu göz önüne alındığında, pop müziğin gençlik kültürünün bir parçası haline gelmesine dair daha doğru bir değerlendirme yapılabileceğini gösterir.

1.1.3. Müziğin Kurduğu İletişim ve “Yeni”nin Direniş Potansiyeli

Geçmişten bugüne hakim sınıfın etkisiyle şekillenen ve iktidar ilişkilerinin etkilerinin en açık olduğu kamusal alanda, tabi sınıfların da uyumlanarak yaşamak zorunda kaldıkları kamusal senaryodan bahseden J. C. Scott (1995: 27), ayrıca “kamusal senaryoda ortaya çıkanları onaylayan, onlarla çelişen ya da onları değiştiren sahne arkası konuşmalardan, jestlerden ve pratiklerden oluşması anlamında onun türevi olan” bir gizli

senaryonun varlığına dikkat çeker. “Uzlaştırıcı tonuyla, hakim değerler ve hakim söylemin hegemonyası için ikna edici kanıtlar sağlayan” kamusal senaryodan farklı ve onu değiştirme potansiyeli taşıyan gizli senaryoların dolayimsız versiyonlarıyla ortaya çıktığı alanları değerlendiren Scott (1995: 27), bu noktada muhalif alt kültürlerle dair Hall’un ortaya koyduğu bir düşünceyi hatırlatır:

“Muhafif bir alt kültür, bir toplumsallaşma zincirindeki zayıf noktalara yatırım yapar.”
(Hall’dan aktaran Scott, 1995: 173)

1960’ların ortalarından 1970’lerin başlarına kadar geçen süreçte, ABD’de, müziğin bir direniş biçimi olarak en çarpıcı şekilde kendini göstermesi (Lull, 2000: 20), Hall’un muhalif alt kültürlerle dair düşüncesiyle birlikte ele alınabilir. Vietnam Savaşı’nın yarattığı etkilerden kuşaklar arası uçuruma, gençler arasındaki uyuşturucu kullanımının yaygınlığından onların ideolojik yönelim konusundaki sinmişliklerine kadar birçok şeyden muzdarip olan Amerikan toplumu, kitle iletişim araçlarının sağladığı imkanların katkısıyla da kendi arasındaki iletişimi geliştiren alt kültürlerin yaygınlaşmasına tanıklık etmiştir (Lull, 2000: 20). Lull’a göre (2000: 21), bu dönemde “sivil protestoyu meşrulaştırıp, daha cazip hale getiren” müzik, ideolojik açıdan “devrimci” politikaya bağlanmış olanlara güç verirken, “alt kültürel hareketin etkisini topluma yayan bir araç haline gelmiştir”.

Kültürü “yaşayan bir süreç” olarak ele alan ve popüler kültürle ilgili çalışmalara da bu bağlamda bir açılım getiren Kültürel Çalışmalar kapsamında, müziği bir “iletişim aracı” olarak ele almanın kaçınılmaz olduğunu söyleyebiliriz. Müziği iletişimsel bir olay olarak incelemek ise, “iletilen nedir (içerik)”, “kime iletilmektedir (dinleyici)” ve “nerede ve ne zaman iletilmektedir (bağlam)” sorularına odaklanmayı gerektirir (Lull, 2000: 69). İletişimsel yeteneklerini uygulama potansiyeli, insanlar arasındaki ilişkilerin baskısından, müzik sektörünün büyük etkisinin olduğu ilişkiler ağına kadar birçok yapısal koşulun etkisi altında kalan müziğin (Lull, 2000: 12), Frankfurt Okulu etkisindeki çalışmalarda

bu yapısal koşullar arasından müzik endüstrisinin odağa konmasıyla değerlendirildiğini görmüştük. Bu boyut göz ardı edilmeksizin, müziğin farklı bir “iletişim olayı” olarak ele alınışına bir örneği James Lull’ın şu ifadelerinde görebiliriz:

“Müziğin bestelenişi ve yorumu (canlı ya da plağa alınmış çalışmalar) tüm toplumlarda son derece itibar gören bir iletişimsel etkinliktir. Popüler müzisyenler sevilir, hatta onlara tapılır. Bunda yalnızca şarkı yazma ve şarkılarını kalabalık önünde yorumlama yetenekleri değil, aynı zamanda dinleyicileriyle ‘konuşma’ yetenekleri de rol oynar. Dinleyiciyle tek teması milyonlarca satan CD ve kasetlere dayanan bir sanatçı bile bir şekilde her bir dinleyiciyle ‘kişisel’ bir iletişim kurmaktadır.” (Lull, 2000: 13)

Büyük kitlelere çoğunlukla endüstrinin hakim etkisiyle ulaşılsa da, Lull’ın bahsettiği kişisel boyut ve “konuşma” süreciyle, kendisine seslenen dinleyicinin, egemen anlayışı yansıtan anlamlardan farklı anlamlar üretmesi mümkün hale gelebilir. Daha küçük kitleleri hedefleyen ve kültürel alandaki hegemonya mücadelesinde endüstrinin hakimiyet kurmak adına geliştirdiği mekanizmalara özel olarak dikkat çeken çabaların ise, egemen anlayıştan uzak anlamların müzik yoluyla ve çok daha kolay bir “iletişim süreci”nin sonunda üretilmesini sağlayacağını düşünebiliriz.

Müziğin sağladığı iletişimin yeni kültürel deneyimlere kapı araladığı ölçüde güçlü bir alternatif sunma kapasitesi, “yeni” ve “özgün” olarak algılanan veya tanımlanan pratiklere dair sorgulamaları da beraberinde getirir. Bu pratiklerin sunduğu mücadele imkanları ve taşıdıkları öncü olma potansiyellerine odaklanmak ise çalışmamız kapsamında verimli cevaplara ulaşmaya yardımcı olacaktır.

Toplumsal dönüşümün, aslında estetik bir dönüşüm olduğunu ifade eden Kuryel ve Fırat, “kolektif yaratım sürecinde, üretim ilişkilerinin yeniden tanımlanışında ve varlığı önceden verili kabul edilemeyen mekan ve ilişkiler yaratma sürecinde ortaya çıkan” estetik deneyimlere dikkat çekerler (Kuryel ve Fırat, 2015: 13). Bu noktada, Jacques Ranciere’i takip ederek estetik kavramına odaklanıldığında, “yeni duyular yaratan ve yeni politik öznellikler ortaya çıkaran deneyim biçimlerini” ifade eden bu

kavramın, “sanata ait olduğu düşünölen alan ile politikaya ayrılmış olduğu varsayılan alan arasındaki geçişliliğe” bakılmasına olanak sağladığını söylerler (2015: 16). Bu, aslında sanatı gerçekten siyasal kılan şeye dair bir değerlendirmedir ve toplumsal mücadele içerisinde imkan yaratan yeniliğe dair düşünceye katkı sunar.

İlk olarak ütopyacı sosyalistler tarafından siyasal bir terim olarak kullanılan, bir tavır olarak ise, hakim siyasal alanın dışında kalan siyasal ve toplumsal akımlar tarafından sürdürölen avangart (Kuryel ve Fırat, 2015: 19), sanat ile politika arasındaki geçişken alana bakarken “yeni”nin deneyimlenebilmesi bağlamında akla gelmektedir. “Gelecek yaşamın duyulur formlarını ve maddi çevrelerini” yaratma uğraşını yansıtan avangart tavır (Ranciere’den aktaran Kuryel ve Fırat, 2015: 25), kültürel ürünlerin kendisinin yanı sıra bunların üretim ve dağıtım biçimlerindeki değişimler/yenilikler ile de ilişkili düşünölebilir.

“Yeni”yi deneyimleyerek bir anlamda öncü de olunmasını sağlayan avangart tavır kapsamındaki üretimlerin yaygınlaştırılması için, özellikle müzik alanında, endüstriyle bağlantılı teknik gelişmeler içerisinde televizyondan çok, kaset teknolojisinin sağladığı imkanların öne çıktığını söyleyebiliriz. “Dünyanın her tarafına ulaşmak” açısından “televizyona göre, daha az teknik ya da bürokratik zorluklar”la karşılaşılın “müzik teknolojisi ve şarkılar” alanında, ses kaseti cihazlarının sağladığı ve “kötü kayıtlarla çoğaltılın ya da korsanlanan bantlar”la somutlaşın yeni dağıtım kanalları (Lull, 2000: 30) bu imkanlara örnektir. Özellikle, kültürel alandaki hegemonya mücadelesi içerisinde “yeni”yi endüstrinin hakimiyetinden uzak bir şekilde kurmak isteyen ve böylece avangartlaştığı/öncüleştığı ölçüde büyük kitlelere ulaşın imkanı daralan müzikal çabalar için daha önemli bir iletişim aracı ve direniş imkanıdır. Ayrıca böylece, toplumsal tarihin belirli dönemleri incelenirken, ana akımın dışında kalan üretimlerin değerlendirilmesi ve

incelemenin alternatif bir çerçeveden de yapılmasına olanak sağlayacak bir belleğin yaratılmasına önemli bir katkı sunulduğunu da söyleyebiliriz.

1.2. Tarih ve Müzik

“Şimdiki zaman”da yaşananları geçmişle bağlantılı bir şekilde açıklama düzleminde mitoloji ve tarihi birlikte değerlendiren Swain (1923: 284), gerçeğe bağlı kalarak mitolojiden ayrılan tarih disiplini açısından, yazının icadıyla birlikte insanların yaptıklarının kayıtlarının tutulmaya başlanmasının önemini hatırlatmıştır. Geçmişin bilgisinin süslemelerden uzak ve gerçekliğe yakın bir şekilde ele alınıp, yazılı bir bütünün parçası olarak bize ulaştığı; bir başka deyişle geçmişin, tarih yazımıyla birlikte mikro ve makro ölçeklerde çözümlenmeye tabi tutulabilir metinlere dönüştüğü süreçlerde, bilgi kaynakları çeşitlenmiştir.

“Gelecekte farklı bir toplumda yaşayacak olan insanlar şimdiki yaşamın çeşitliliğini sadece belgeler aracılığıyla nasıl anlayabilecekler?” diye soran Stephen Caunce (2011: 15), bu anlamda sözlü tarihin önemini hatırlatmış (2011: 16) ve bunun bir “bilgi toplama işi” olarak diğer yöntemlerden ayrıldığını vurgulamıştır (2011: 22).

Sözlü tarih yönteminde olduğu gibi toplumsal olanı bireysel deneyimlerden elde edilen bilgilerle anlamaya çalışmak, kolektif bellek ve bireysel hafıza arasındaki ilişkiyi akla getirir. Bu konuda öncü çalışmalara imza atmış olan Maurice Halbwachs, ikisi arasındaki ilişkiyi “sosyal çerçeve” kavramını öne çıkararak değerlendirmiştir. Bireysel hafızanın edinildiği yerin toplum olduğunu ve hatırlamanın da belirli bir “sosyal çerçeve”yle etkileşim içinde gerçekleştiğini belirten Halbwachs (1992: 38), bireysel hafıza ve kolektif bellek arasındaki bağı farklı sosyal ilişkileri kapsayan bu çerçeveye etkileşim bağlamında anlaşılır kılmıştır. Halbwachs’ın sunduğu bu perspektiften bakıldığında, kolektif hafızadaki deformasyon ve unutmaya, Hasanov’un ifade ettiği

şekliyle “bir toplumun sosyal yapısında ve sosyal ilişki biçimlerinde ortaya çıkan radikal değişimlerin sebep olabileceğini” söyleyebiliriz (2016: 1439).

Sözlü tarih, toplumsal bir süreç değerlendirilirken bireysel hafızaların ışık tutabileceği birçok farklı alana odaklanmayı da sağlayarak alternatif değerlendirmelere katkı sunabilir. Neyzi'nin bu konudaki tespiti şu şekildedir:

“Tarih disiplininin arşivde çalışmaya yönelik yönteminin toplumda göreceli olarak güçsüz konumdaki kadınlar, azınlıklar, göçmenler gibi kesimleri araştırmak için yeterli olmadığını savunan sözlü tarihçiler, bireylerin yaşam deneyimlerini kendi ağızlarından dinleyerek onların da tarihe dahil edilebileceğini öne sürerler.” (Neyzi, 2011: 3)

Böylesi bir katkıyı, bireysel hafıza ve kolektif belleği buluşturan önemli alanlardan olan müziğe dair çalışmaların sağlaması da mümkündür. Müziğin üretim-tüketim süreçlerinde sosyal ilişkilerle olan etkileşimini gözeten bir sözlü tarih çalışması ise alternatif müzikal deneyimler ışığında belirli bir dönemin sosyo-kültürel yapısındaki farklı boyutların açığa çıkarılmasına yardımcı olacaktır. Bu tezde de ÇSE'deki deneyimi anlamaya çalışırken görüşme yapılan kişilerin ifadeleri, Türkiye tarihinin bir kesitine ilişkin müziğin ne çok şey söyleyebildiğini de ortaya koymaktadır.

Tarih çalışmalarında görmezden gelinen birçok kesime dair çalışan sosyal tarihçilerin bu kapsamda müziği de odaklarına aldıklarını belirten Jackson ve Pelkey, bu anlamda iki önemli örnek olarak ikisi de Afrika asıllı Amerikalıların müzikal geleneklerine odaklanan Eugene Genovese ve Lawrence Levine'in çalışmalarını hatırlatırlar (2005: viii). 1970'li yıllarda yeni bir metodolojik yaklaşım olarak “kültürel tarih”in gelişimiyle birlikte müzik-tarih ilişkisinin de gelişiminde hız kazanılmış ve belirli bir tarihsel anla ilgili kavrayışın sağlanmasına yardımcı unsurlar arasında müziğe daha çok yer verilmeye başlanmıştır (Jackson ve Pelkey, 2005: ix).

Müziğin “temel bir sosyal eylem türü olarak ele alınması gerekliliği”ni ifade eden Leon Botstein, böylece sosyal değişim veya daha genel olarak kültür konusunda diğer bakış açılarını yeniden canlandırmak için müzik ve müzik tarihini kullanmanın yollarının bulunabileceğine dikkat çeker. Botstein’a göre müzik, "geçmiş anlayışımızı test edebilen ve hatta derinlemesine revize edebilen" bir "birincil kaynak" haline gelebilir (aktaran Jackson ve Pelkey, 2005: viii).

Müziğe dair çalışmalarda seçilen konuların belirli bir çerçevenin dışına çıkamaması, bu verimli alandan faydalanarak daha bütünlüklü bir sonuca varılması ihtimalini azaltacaktır. ABD’deki tarih yazımında popüler müzikler ve caz müziğinin görmezden gelinmesinin, ABD tarih ve kültürünün önemli bir bölümünü görmezden gelmek olduğunu söyleyen Levine (2005:17), buna bağlı olarak kültürü anlamanın karmaşık sürecinde bir geri çekilme yaşanacağını vurgulamıştır. Bu perspektifle hareket eden Levine (2005: 17), 60’lı yıllardan itibaren akademik alanda öncü çalışmalar imza atmıştır. Türkiye’de bu anlamda öncü bir çalışma olarak, sonrasında “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski” ismiyle kitaplaştırılan ve arabesk müziği popüler kültürün önemli bir parçası olarak ele alan Meral Özbek’in doktora tezini hatırlayabiliriz. Yine benzer ve yakın tarihli bir çalışma da “Varoşların Sözü: Arabesk-Rap – Arabesk Bağlamla Rap Müzik” başlıklı yüksek lisans teziyle Furkan Dilben’e aittir.

Müziği, kültürel alana da yansıyan hegemonya mücadelesinin doğurduğu karşıtlıkları değerlendirme konusundaki işleviyle birlikte ele aldığımızda, tarih yazımı çerçevesinde “toplumun tarihini müziğin gündeminden izleme”nin farklı toplumsal kesimlerin alternatif arayışlarını kültürel alanda tespit etmemize yardımcı olacağı daha iyi anlaşılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEKİ SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER VE MÜZİK

Kültür-müzik ilişkisinin tarihsel-toplumsal yansıması bağlamında bir kavrayışı sağlamak adına Kaplan'ın "kültür-müzik ilişkisinde nedenselliklerin kesişme noktaları; sosyal çevre ve müzik yapısı arasındaki ilişki; insanın müziği tarihsel olarak nasıl düzenlediği; sosyal olarak nasıl kurduğu ve bireysel olarak nasıl yarattığı; nasıl hissettiği ve nasıl davrandığı; müziksel sembollerin nasıl işlendiği sorularına alınan yanıtlar" olarak tanımladığı unsurları (Kaplan, 2013: 15) göz önüne alarak ÇSE'nin konumuna odaklanırken, 1980'li yıllar Türkiye'sindeki sosyo-politik ve sosyo-kültürel dönüşüm arasındaki bağlantıyı ortaya koyacak dönemin toplumsal değişimlerine kaynaklık eden koşullara değinmek önem taşımaktadır. Koşulların o döneme dek şekillenişini ise Türkiye'de müziğin toplumsal serüvenindeki yansımalarına bakarak ele alınmıştır.

2.1. 1980'li Yıllara Kadar Türkiye'de Müziğin Toplumsal Serüveni

Atilla Sağlam, Türk müziğini "tek sesli Orta Asya Türklerinden günümüze kadar aktarılan halk musikisi, İslam alimlerinin etkinliğine dayalı kuramsal çalışmalar ve uygulamalar içeren İslam Dünyası Musikisi, Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi, Mehter Musikisi, Türk Sanat Musikisi ve kurumsal kökleri Osmanlı'ya dayanan, Atatürk'ün musiki devrimiyle kendine has yeni bir biçim ortaya koyan Çağdaş Türk Musikisi" türlerine ayırmaktadır (Sağlam, 2009: 4). Tarihsel süreç içerisinde değişen politikalar ve bunların toplumsal yaşamı etkileyen sosyo-kültürel boyutlarıyla birlikte Türk müziğinin bu türlerinde çok sayıda değişim yaşanmıştır. Özellikle Batılılaşma bağlamında gelişen toplumsal dinamiklerin değişimi ve bunlara karşı oluşan tepkilerin de birer dinamik olarak varlığını sürdürmesi bu anlamda önem arz etmektedir.

Batı olarak ifade edilen Avrupa devletlerinin teknik gelişimle birlikte ekonomik ve politik anlamda güçlenmesinin etkisiyle, Batılılaşmanın bir paradigma olarak Osmanlı devlet ve toplum yapısında hakim konuma gelmesi 19. yüzyıla denk düşer. 80’li yılların öncesine baktığımızda, “18. yüzyıl Osmanlı toplum ve devlet yapısında başlayan ve 19. yüzyılda hızlanan ama doğrusal bir hat da izlemeyen iktisadi, siyasi, kültürel dönüşümlerin üzerine oturan” Cumhuriyet reformlarını (Balkılıç, 2015: 1) ve bu reformların toplumsal yaşamda yoğun etkisinin hissedildiği Erken Cumhuriyet Dönemi’nden 80’lere uzanan bir tarihsel süreci görürüz. Bu etkinin önemli boyutlarından birisi de müzikal üretim ve bunun toplumsal karşılıklarını kapsar. Modernlik-geleneksellik çatışmasına odaklanan edebiyat ürünleri arasında önemli bir yer tutan Peyami Safa romanı “Fatih-Harbiye”de bu çatışmanın müzikle bağlantılı yansımalarıyla birlikte ele alınması örneğinde olduğu gibi toplumsal dönüşümün ve onu yönlendiren dinamiklerin müzik alanı üzerindeki izdüşümleri, bu dönüşüm ve dinamiklere dair değerlendirmelere çoğu zaman katkı sunmuştur.

2.1.1. “Fatih-Harbiye”: 1800’lerden 1960’a

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan Osmanlı’dan “Osmanlı’nın yenilikçi ve Batılı anlayışı benimsemiş sultanları” III. Selim (1761-1808) ve takipçisi II. Mahmut’un (1785-1839) müzik alanında Avrupalı bir düzeni askeri alana bağlı olarak yerleştirmeye yönelik attığı adımlardan (Sağlam, 2009: 11) en simgesel olanları arasında, Mehter bölüğü yerine Mızıka-i Humayun adlı bir bandonun kurulmasını sayabiliriz. Paradigmanın, başlangıcı bandoyla somutlaşan kurumsal/resmi etki çizgisinin dışında, daha çok toplumsal dinamiklerin ağır bastığı bir etkileşim yoluyla somutlaşan diğer etki çizgisini, şehir müziği olan kanto ile başlatabiliriz. “İstanbul’a has bir tür” (Meriç, 2006: 142) denebilecek kadar şehir kültürüyle bütünleşmiş olan, Batılılaşma paradigmasıyla birlikte ele alındığında Türkiye’deki “popüler müziğin ilk örneği” (Kahyaoğlu, 2013: 58)

olarak tanımlanabilecek kantolar şehirde doğmuş ve orada sönümlenmiştir. Kantoların, dönemin yukarıdan aşağıya biçimlenen ve seçkin kesimlerin desteklediği müzik formuna benzememesi (Kahyaoğlu, 2013: 59), kültürel yaşamda Batılılaşma paradigmasının etkisiyle gerçekleşen değişimlerin toplumsal dinamiklerin eklenmesiyle alternatif boyutlara taşındığını göstermektedir.

Bu süreçte, sarayın geleneksel müzik üzerindeki himayesinin azalmasıyla birlikte bu müzik de toplumsal dinamiklerin etkisine daha açık hale gelmiştir. Halkın talepleri doğrultusunda şarkı biçiminde aşk, keder, acı, özlem, sevda gibi sözlerle din dışı bir kimlik kazanmaya başlayan yeni bir üslup (Sağlam, 2009: 18-19) ve şarkı söyleme formunun ön plana çıkmasıyla birlikte verilmeye başlanan ürünlerin daha “eğlendirici ve hafif” olarak adlandırılması ise (Balkılıç, 2015: 58-59) geleneksel üsluptaki kırılmayı ifade etmektedir.

Kültürel alanda Batılılaşma paradigmasının etkisiyle gelişen kurumsal çabalar, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte milliyetçi-halkçı bir ideolojik zemine oturarak daha bütünlüklü ve güçlü bir boyuta ulaşmıştır. Sağlam’ın (2009: 23) “Türk musiki devrimi” olarak tanımladığı müzik politikalarının geliştirildiği Cumhuriyet’in ilk yıllarında (bundan sonra Erken Cumhuriyet Dönemi olarak ifade edeceğimiz dönem) müzik alanında kurumsal/resmi etki ile toplumsal dinamiklerin ağırlığını hissettirdiği iki ayrı çizginin arasındaki mesafenin daha çok açıldığını ve bu durumun, sonraki süreçte müzik endüstrisinin gelişimiyle birlikte popülerleşen farklı türlere de etki ettiğini söyleyebiliriz.

Murat Meriç’in (2006: 116) “Batı müziğinin popülerleşme çizgisi izlendiğinde görmezden gelinemeyecek ürünler verildiğini” belirttiği “bando-kanto-operet-tango” hattı, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde daha çok hakim politikalara uyumlu bir şekilde gösterirken, aynı zamanda Türk Halk Müziği’ne özel bir önem atfedilmiş ve Türk Sanat Müziği ise geri plana itilmiştir. Bu dönemle ilgili olarak, “bir takım resmi müdahalelerle

Türk Sanat Müziği geleneğinin tahrip edildiği, Türk Halk Müziği geleneğinin ise bir tür ‘tutuculuk’ şeklinde ‘icat edildiği” (Özbek, 2013: 139) gibi eleştirel yorumlar getirilmiştir. Balkılıç’ın ifadesiyle “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde halk müziği betimlenirken icat edilir” (2015: 96).

Bu dönemdeki kültür politikaları ve onlara bağlı şekillenen müzik reformu sürecinde, Batılılaşma paradigmasının ağırlığının hissedildiği Doğu-Batı sentezi çabalarının aşıldığı bir noktada, radyoda alaturka müzik yasağı dönemi yaşanmıştır. Bu yasak 1934-36 yılları arasında sürmüştür, ancak kimi halk türkülerini kapsamamıştır (Ahıska, 2005: 128). Bu durumun yarattığı boşluk, Arap radyolarının dinlenmesinde artışa sebep olmuş ve bu artışın yanı sıra 1930 sonlarından itibaren Mısır filmlerinin de etkisiyle Arap müziği yaygınlık kazanmıştır (Özbek, 2013: 143). Film müziklerinin bir fırya halinde dinlenmeye başladığı dönemde Arap filmlerinin şarkılarının Arapça yayınlanması yasaklanınca, ya bunların müzikleri üzerine Türkçe sözler yazılmış ya da temalarından esinlenilerek yeni besteler yapılmıştır (Solmaz, 1996: 25).

Radyo yayınlarından hareketle alaturka-alafranga müzik tartışmalarının yasağın kaldırılmasından sonra da devam ettiğini görürüz. 1945 yılı bütçe görüşmeleri sırasında Meclis’e de sıçrayan bu tartışmalar, Osmanlı Geleneksel Müziği’nin Türk halkına yabancılığı üzerinden şekillenen hakim ideolojik pozisyonda bir yarılmanın olduğunu gösterir. Bu olguya işaret eden Balkılıç’ın hatırlattığı (2015: 80-81), “1945 sonrasında Türkiye’de hakim milliyetçi kültürün Osmanlı’yı Kemalist tarih anlatısının içerisine olumlu bir şekilde kattıktan sonra popülerlik kazanabildiği” gerçeği, kültür politikalarıyla siyasi değişimlerin kesiştiği noktaya dair önemli bir örnektir diyebiliriz.

Alaturka-alafranga, teksesli-çoksesli çekişmesi ekseninde gelişen Cumhuriyet politikalarının bir sonucu olarak Türkiye’nin hep iki türlü popüler müziği olduğunu

söyleyen Solmaz, hem kurumsal/resmi çizgi hem de toplumsal dinamik etkisindeki çizgiyle beraber ortaya çıkan ikili durumu şöyle ifade etmektedir:

“Bunlardan birincisi Doğu etkisindeki Türk müziği ya da doğrudan Arap müzikleri, 50’lerde serbest icra, 60’lardan sonra da arabesktir. Diğeri de 60’lara kadar Batı etkili ya da taklidi olan caz, tango, rock’n’roll, Anadolu Pop, aranjman, Türk Hafif Müziği gibi türlerdir.” (1996: 25)

Popüler Türk müziği tarihinin birinci evresi olarak görmenin mümkün olduğu 20. yüzyılın ilk yarısından hemen sonra, müzik teknolojilerinin seyri ve toplumsal/siyasi gelişmelerin müziğe yansması bağlamında bir geçiş dönemi olan 1950’lerde (Küçükkaplan, 2016: 37) plak sektöründeki gelişmelere baktığımızda geleneksel müzik etkisindeki üretilere olan talebin devam ettiği açık bir şekilde görülür:

“Perihan Altındağ Sözeri ve Zeki Müren’in Sahibinin Sesi firmasından çıkan plakları yoğun ilgi görürken; Odeon şirketinin büyük gayretlerle razı edebildiği Hamiyet Yüceses’in, Hacı Arif Bey’in Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryade isimli Nihavend şarkısını okuduğu plak satış rekoru kırmıştır.” (Küçükkaplan, 2012: 96)

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yeni Türk müziğini oluşturma çabalarında klasik müzik ağırlığını koruyarak Batı popüler müziği yok sayılmıştı. (Solmaz, 1996: 24) 50’li yıllarda Türkiye’deki sosyo-politik ve sosyo-kültürel ortamın değişimiyle birlikte, pop müziğin farklı evrelerden geçerek kendisiyle eş anlamlı hale geldiği Batı popüler müziği, gelişen müzik endüstrisiyle de eş zamanlı bir şekilde etki alanını genişletmeye başladı.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı dünyasıyla kurulan ilişkilerin politikalara yansımada en çok da ABD ile olan yakınlaşmanın izlerini görürüz. Çok partili sisteme geçiş ve 1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesinin ardından önu açılan ve bu yakınlaşmanın önemli bir boyutunu ifade eden ekonomik, politik ve kültürel bağımlılık, toplumsal yaşamı etkileyen yepyeni bir Batılılaşma tavrının şekillenmesini beraberinde getirmiştir (Kahyaoğlu, 2013: 71).

Batı kaynaklı popüler müziğin 50’li yıllardaki etkisi Akdeniz merkezli bir seyir izlerken “Amerikan kültürü ve sound’unun gündem oluşturmaya başlaması” (Kahyaoğlu,

2013: 70) ABD ile olan yakınlaşmanın politikalar üzerindeki yansımaları üzerinden okunabilir. Türk Sanat Müziği dışında popülerleşen ilk isim olan Celal İnce, aynı zamanda Batı tandanslı müziğe yaslanan ilk popüler müzik yıldızıdır (Kahyaoğlu, 2013: 69). Şarkı söylemeye tangoyla başlayan İnce'nin, Amerikan popüler müziğinin izlerini taşıyan Kovboy Şarkıları ile popülerleşme basamaklarını daha hızlı tırmanması (Kahyaoğlu, 2013: 69-70), 50'lerle birlikte Türkiye'deki müzikal atmosferde hakim olmaya başlayan ABD etkisine örnektir.

50'li yıllarda kent kültürünün önemli bir parçası haline gelen orkestralarda, 60'larla birlikte popüler örneklerine çokça imza atılacak pop müziğe katkı sunan isimler de yer almıştır. Özellikle büyük şehirlerde yaşayan gençlerin yeni bir müziğe duyduğu ihtiyaç paralelinde İlham Gencer, İbrahim Solmaz, Kanat Gür, Üstün Poyrazoğlu, Süheyl Denizci, İlhan Feyman Orkestraları gibi birçok orkestra mambo, çaça, caz gibi birçok alanda faaliyet gösterirken, halk klasik müzik dışında kalan Batı müziklerine 'caz geldi' gözüyle bakmaya başlamıştır (Solmaz, 1996: 26).

Batı popüler müziğinin geçirdiği değişimlerle eş zamanlı bir şekilde orkestraların etkisiyle birlikte kent kültüründe yaşanan değişimlerin sonucunda, özellikle gençlik kesiminde daha da belirginleşen arayışlar kendisini büyük şehir merkezli bir şekilde göstermeye başlamıştır. Popüler müzikleri çoğunlukla kent kültürüyle yetişmiş gençlerin takip etmesi, popüler müziğin gelişiminde İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerin öne çıkmasını sağlamıştır (Küçük Kaplan, 2016: 14). Rock'n'roll müziğe duyulan ilginin artışına doğru belirginleşen aşamaları ABD ile birlikte benzer bir şekilde yaşayan İstanbul'da, caz orkestralarından sıkılma paralelinde rock'n'roll icrasına başlandığı görülür ve Solmaz, bu sürecin neredeyse dünyayla aynı anda yaşanmasına dikkat çeker (1996: 26).

1950'lerin sonundan itibaren prodüktör, enstrümantalist, besteci, söz yazarı ve aranjör olarak birçok alanda faaliyet gösteren ve Türkiye'de pop müziğin mimarlarından birisi sayılan Şanar Yurdatapan (Solmaz, 1996: 94), kişisel deneyimlerinden yola çıkarak, bu ortamda Amerikan müziğine merak saranların beslendiği kaynakları şu şekilde ifade etmiştir; yabancı radyolar, Cumhuriyet'in önce Yelpeze dergisinde hazırladığı müzik sayfası, sonrasında ise Milliyet gazetesinde 15 günde bir pop müziği üzerine yazdığı yazılar (Solmaz, 1996: 97). Ayrıca Türkçe söylemenin "banal bir şey" olarak görüldüğü bu dönemde, rock'n'roll icrasına kayan grupların daha çok Amerikan kültürü olarak yetişmiş kesimlerin ilgisini çektiğini de Yurdatapan ifade etmiştir (Solmaz, 1996: 99).

Oğuz Alplaçın'ın 1956 yılında kaleme aldığı "Dünya Sarsılıyor – Rock'n Roll" adlı kitabı, dönemin kültürel yaşamına etki eden bu yeni müziğe ve temsil ettiği dinamiğe Türkiye'den bakışın ilk nüvelerini yansıtması açısından önemlidir. Rock'n'roll müziğin dünya çapında etkisini arttırmasını "moda" olgusuna bağlayan ve "...en salgın hastalık moda'dır. İhtiyar dünya üzerinde esen bütün çılgınlık rüzgarları zamanla dindiğine göre, rock'n'roll fırtınasını durultacak olan da odur" diyen Alplaçın, (Duru ve Duru, 2001: 158) bu kitapta aynı zamanda o dönem Türkiye'sinin genç yazarlarının rock'n'roll konusundaki görüşlerine de yer vermiştir (Duru ve Duru, 2001: 127). Bu yeni müziği, toplumsal durum ve gençliğin arayışlarının bir izdüşümü olarak ele alan yazarların neredeyse tümü olumsuz kanaat belirtirken, Ferit Edgü'nün şu sözü bu genel bakışın özeti niteliğindedir diyebiliriz:

"Ne yapacağını bilmeyen çağımız gençliğinin, çoğunluğun beğenisine başkaldırmalarının bir alandaki sonucu..." (Duru ve Duru, 2001: 160)

Gençliğin bu başkaldırma refleksini olumlu bir bakışla değerlendiren Demir Özlü ise, yazarlar arasında bir istisna olarak durmuş ve şu sözleri sarf etmiştir:

"İşin aslında bütün eski nesiller, yeni yetişen nesillerin beğenilerini bozmak için ellerinden geleni yaparlar. Bu dünyanın eskimiş insanları yeni yetişenleri kendi kafalarının yoluna

zorlarlar. Bütün işlerine karşılar. Bir takım ahlak kurallarına sıkı sıkı bağlıdır. Oysa ahlak insan için yaratılmıştır. Yaşlılar insanı orta yerden çekince salt kuralları kalır ortada. İşte rock'n'roll yeni insanın, bu insansız kurallara, gereksiz sınırlamalara karşı duruşudur. Bu karşı duruşu bütün gençler yapıyor aslında...” (Duru ve Duru, 2001: 160-161)

Özlu'nün ifade ettiği yenilenmenin kültürel alandaki yansımaları Türkiye'de 60'lı yıllarla birlikte daha güçlü bir şekilde kendisini gösterecektir. Bu süreçte ortaya koyduğu müzikal üretimleriyle popülerlik kazanacak olan Erkin Koray, dünyayla birlikte eş zamanlı deneyimlenen yeniliği şu şekilde ifade etmiştir:

“O devirlerin bir elektriği vardı. O devirlerde herhalde uzayda bir elektrik hasıl oldu, bütün dünyayı kapladı, biz de büyük bir şans eseri o elektriğe denk geldik.” (aktaran Bengi, 2012: 161)

2.1.2. “Uzayda bir elektrik hasıl oldu”: 1960 – 1980

“Hem Türkiye'de hem dünyada, her alanda eski olanla yeni olanın çatıştığı, tüm yaratıcı tarzların bir arada yaşandığı bir tarihsel kesit olarak hemen hemen eşsiz” olarak tanımlanan 60'lı yıllara (Barbaros ve Zürcher, 2013: vii) Türkiye bir askeri darbe ile girmiştir. Dünyanın birçok köşesinde farklı yansımaları olan bu yeni on yılın Türkiye'deki yansımalarının özgünlüğünü, 27 Mayıs 1960 tarihli bu askeri darbenin de etkilediğini söyleyebiliriz. Darbe sonrasında kabul edilen 1961 Anayasası ise bu etkinin şekillenmesindeki en önemli unsurlardan birisi olmuştur.

Tekeli'nin deyimiyle (2013: 36), gelişen sol siyasetin “Türkiye'nin gündemine yeni bir modernite projesi soktuğu” 60'lı yıllar, Kazgan'a göre (2013: 73) ülkedeki “orta sınıf”ın gelişmeye başladığı bir süreci de kapsar. Türkiye'de popüler müzik kavramı da bu on yıl içerisinde yaygınlaşmaya başlamış, demokratik işçi ve köylü hareketlerinden, “özgürlük ve bağımsızlık” gibi kavramların ön plana çıkarıldığı gençlik mücadelelerine kadar dinamik birçok unsuru kapsayan toplumsal yaşam, insanların popüler müzik türlerine daha çok yönelmesine neden olmuştur (Akduman, 2011: 59).

1960'lı yıllarda ana popüler çizgiyi temsil eden müzik, serbestliğe yaslanan Türk Sanat Müziği'dir (Kahyaoğlu, 2013: 91). Bu on yılın hemen başında ise Erol Büyükburç'un kaydettiği "Little Lucy" ile rock'n'roll Türkiye'deki asıl patlamasını yapmış ve Büyükburç da "Türkiye'nin ilk gerçek popstar'ı" olmuştu (Solmaz, 1996: 27).

Türkiye'deki ilk büyük turneyi gerçekleştirerek Anadolu'ya açılan ilk pop müzik şarkıcısı olmasının (Küçükkaplan, 2016: 40) yanı sıra alaturka gazinolara pop müziği sokmak gibi bir ilke de imza atan Erol Büyükburç'un çıkış yaptığı 60'ların ilk yıllarında Türkiye'de müzik alanında iki önemli olay daha vardı: Metin Ersoy'un ülkeye taşıdığı kalipso türü ve İstanbul Radyosu disk cokeylerinden Fecri Ebcioğlu'nun Fransa'da hit olmuş "C'est Ecrit Dans Le Ciel" adlı şarkıyı Türkçe sözler yazarak "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş" haline getirmesi ve İlham Gencer'in bunu seslendirmesiyle ilk hiti ortaya çıkmış olan aranjman (Solmaz, 1996: 27). Özellikle aranjman kısa sürede popülerleşir ve Ajda Pekkan başta olmak üzere bazı aranjman-starlar oluşur (Solmaz, 1996: 27).

Fecri Ebcioğlu'nu Sezen Cumhuri Önal, Fikret Şenses ve Ülkü Aker gibi isimlerin takip ettiği aranjmanın yükseliş döneminde, taş plağın yerini yapımı daha kolay ve ucuz olan, böylelikle daha fazla satılan 45'liklerin almasıyla, birçok farklı türde ürün ortaya koyan birçok yeni şarkıcının sesini duyurmasına katkı sunan yeni bir moda başlamıştır (Meriç, 2006: 59).

Pop müzikte şarkıcı imgesinin müzikal üretimdeki diğer tüm bileşenlerin önüne geçmesi göz önüne alındığında, Ajda Pekkan gibi sembolik isimler ortaya çıkaran aranjman çizgisinin Türk pop müziğinin ilk nüvelerini kapsadığı ve bu müziğin sektöre dönüşmesinde önemli bir payı olduğu söylenebilir (Kahyaoğlu, 2013: 81). Pop müziğin Türkiye'ye özgü bir nitelik kazanmasına doğrudan katkı sunmayan aranjman modası, daha çok popüler Batı müziğine yönelik ilginin artmasında ve bu müziğin Türkçe icrasına

yönelik şekillenmiş olumsuz algının aşılmasında önemli rol oynamıştır (Küçükkaplan, 2016: 44).

Anadolu türkülerinin formu bozulmadan, Batı enstrümanları eşliğinde gerçekleştirilen düzenlemeleriyle eşliğine geline yepyeni bir açılım, aranjman müziğine alternatif olacak yeni bir dinamizmi beraberinde getirdi (Kahyaoğlu, 2013: 83). Öncesinde Erol Büyükburç, Şevket Uğurluer, Müfit Kiper, Doruk Onatkut, Şanar Yurdatapan gibi isimler kimi türkülerini konserlerinde değişik düzenlemelerle söylemiş olsa da, bu dinamizmle şekillenen Anadolu Pop türünün yayınlanmış ilk örneği, Doruk Onatkut'un melodiye sadık kalarak düzenlediği ve orkestrasıyla Tülay German'a eşlik ettiği Burçak Tarlası'dır (Solmaz, 1996: 28). German'ın 1964 yılında Balkan Melodileri Festivali'nde Burçak Tarlası ile ödül alması, o dönemde henüz Anadolu Pop adı konmamışsa da "yerli melodileri Batı sazlarıyla yeniden yorumlama"da bir yaygınlaşmayı tetikledi (Meriç, 2006: 37). German, öncesinde uzun yıllar caz söyleyen önemli bir şarkıcıyken, türkü yorumculuğu konusunda Ruhi Su'nun desteğini almış ve dönem içerisinde hızla gelişen toplumcu duyarlılığın bir elçisine dönüşmüştür (Kahyaoğlu, 2013: 83).

Anadolu Pop'un zamanla toplumsal sorunlara daha çok odaklanan sanatçı ve üretimleri kapsar hale gelmesinde, Ruhi Su gibi dönemin halk müziği sanatçılarının yanı sıra halk müziğinin kökenlerinde yer alan ve dönemin toplumcu duyarlılıklarına seslenebilecek şekilde yorumlanan unsurların da etkili olduğunu söyleyebiliriz. Cem Karaca'nın popüler bir isim haline geldiği dönemdeki şarkılarından "Dadaloğlu" ikinci etkiye örnek olarak verilebilir. Anadolu Pop'un en önemli temsilcileri arasında yer alan Barış Manço ve Erkin Koray gibi isimler de 60'ların ikinci yarısında popülerlik kazanan ürünler ortaya koymuştur. 1969'da Türkiye'ye dönen ve bir yıl sonrasında yeni tarzının başlangıcı niteliğindeki "Dağlar Dağlar"ı seslendiren Manço'nun altı yıl süren Avrupa

deneyimi esnasında (Küçük Kaplan, 2016: 51) Koray, kurduğu grupla birlikte kendine has bir üslubun temellerini atmaya başlamış ve yüksek bir satış rakamına ulaşan “Meçhul/Çiçek Dağı” plağı da dahil birçok çalışmaya imza atmıştır (Küçük Kaplan, 2016: 52).

Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki resmi ideolojiye uygun şekilde müzik alanındaki Doğu-Batı sentezi yaklaşımıyla Anadolu Pop’u şekillendiren yaklaşım arasındaki önemli farklar şu iki çerçevede ele alınabilir; birisinde sanat müziğı, diğesinde popüler müzik üzerinden adımlar atılmaya çalışılmış ve resmi ideoloji çerçevesinde devletin attığı adımların yerini Anadolu Pop’ta kişisel çalışmalar ve gayretler almıştır (Küçük Kaplan, 2016: 46).

TRT’ye ve devlet politikalarına rağmen kendiliğinden gelişen bir müzikal yapının varlığı sadece Anadolu Pop’la değil, aynı zamanda “Türkiye’nin ilk gerçek popüler kültürü” olarak anılabilecek olan arabesk müzikle de 60’lı yıllarda kendini göstermiş, “sürekli yeni ve hatta bir takım deneysel müziklerin” ortaya çıkması bu dönemin dikkat çeken bir özelliğı haline gelmiştir (Solmaz, 1996: 46). “30 yıllık bir hazırlayıcı dönemin ürünü olarak ele alınabilecek” ve “kent kültürüne ait bir müzik” olan arabeskin (Küçük Kaplan, 2012: 130), Türk halk müziğı ve klasik Türk müziğı ile arasında özellikle teknik anlamda kuvvetli bir bağ olacak şekilde doğuşu 1960’lı yılların başına kadar götürülebilir (Küçük Kaplan, 2012: 131).

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın (İMÇ) bir bloğunda odaklanan firmalarla birlikte müzik sektöründe yeni bir ekonomik merkezin oluştuğı bu yıllarda, pop müziğıe yönelik yeni şirketler de çoğalmıştır (Kahyaoğlu, 2013: 86-87). Ancak, bir tüketim kültürünü gerektiren pop müzik, 60’lı yıllarda tam anlamıyla temel bir tüketim unsuru olamamıştır (Kahyaoğlu, 2013: 79).

Türkiye’de çok renkli bir popüler müzik ortamı doğuracak müzikal arayışların gelişimine sahne olan ve rock opera’dan etno caza kadar birçok tür içerisinde değerlendirilebilecek çalışmalara imza atılan 1960’lı yılların ardından (Solmaz, 1996: 31), yeni on yıla hakim olan toplumsal kargaşa ve baskı, pop müziğin yükselişini önleyemedi (Kahyaoğlu, 2013: 87).

Plak sayısının artışıyla birlikte daha çok ihtiyaç duyulan stüdyo orkestraları arasından İstanbul Gelişim Orkestrası’nın çıkması ve bu orkestranın pop müziğin gelişimine önemli katkılar sunması (Küçük Kaplan, 2016: 72), müzik endüstrisindeki gelişimle pop müziğin yükselişi arasındaki bağın bir yansıması olarak görülebilir.

1971’den itibaren medya alanında pop nabzını elinde tutan Hey dergisi (Kahyaoğlu, 2013: 87) müzik endüstrisindeki gelişimin yayıncılık alanındaki en önemli yansımalarından birisi haline gelmiştir. İlk olarak 18 Kasım 1970’de Milliyet Gazetesi’nin parasız eki olarak dağıtılan Hey dergisi, sonrasında gazeteden ayrı satılmaya başlanmış ve 1973’de tirajı 100 bini bulmuştur (Solmaz, 1996: 68).

1970’li yılların ortalarına gelindiğinde, Anadolu Pop’un önemli isimleri siyasi duruşlarını kendi çalışmaları için önemli ölçüde belirleyici kılmaya başlamış ve dönemin pop müziğinin iki kolu olan aranjman ile Anadolu Pop arasındaki ayrım teknik boyutun dışında düşünsel arka plan boyutuna da taşınmıştır (Küçük Kaplan, 2016: 73). “Ali İzzet Özkan’dan Aşık Mahsuni’ye, Aşık İhsani’den Ruhi Su’ya uzanan bir geniş kültürün üzerine sağlam yapılarla inşa edilen” (Meriç, 2006: 46), Cem Karaca ve Edip Akbayram gibi Anadolu Pop’un önemli temsilcilerinin öncülük ettiği çalışmalar, bu türün dışında Tanju Okan, Metin Ersoy gibi şarkıcıları da etkilemiş; Timur Selçuk, Melike Demirağ ve Zülfü Livaneli gibi farklı tarzlarda üretimler ortaya koyan isimler, politik duruşun ön plana çıktığı bu yaklaşımın dikkat çeken örneklerine imza atmışlardır (Küçük Kaplan, 2016: 73).

Bu dönemde TRT'nin sonuna kadar desteklediği aranjman müzikte “yıldız şarkıcı” imgesi öne çıkmış, medya da bu ortama katkı sunmuştur (Kahyaoğlu, 2013: 87). Böylesi bir gelişmenin işareti niteliğinde 60’lı yıllara damgasını vuran Ajda Pekkan, 70’li yıllarda da pop müziğin gelişimi içerisinde aranjmanın konumuna etki eden bir “yıldız” olmuş, sonraki yıllarda yansımaları daha çok görülecek olan arabesk ve pop müzik arasındaki etkileşimin önemli bir örneğine de imza atmıştır. Arabesk müziğin önde gelen isimlerinden Vedat Yıldırım’ın Dert Bende Derman Sende adlı bestesini seslendiren Pekkan (Küçükkaplan, 2016: 76), klasikleşmiş arabesk şarkılar arasında yer alan bu parçanın pop sound’una uygun bir şekilde farklı bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır (Küçükkaplan, 2016: 77). 1970’li yıllarda arabeskin Türkiye’nin asıl ve yaygın popüler müziği olması (Kahyaoğlu, 2013: 91), arabesk ve pop müzik arasındaki etkileşimi kaçınılmaz kılmıştır diyebiliriz. 80’li yıllara gelindiğinde müzikler arası geçişkenlik daha da artacak ve pop müziğin gelişiminde arabesk etkisi daha çok kendisini hissettirecektir.

70’li yıllarda Türkiye’deki toplumsal dinamiklerin hem popüler müzikteki değişimlere daha çok etki ettiğini hem de popülerleşme yolunda ilerleyen pop müziğin gelişim çizgisinde sadece politik söylemin önemli bir alan kazanması açısından değil, ayrıca deneysel çalışmaların da artışından kaynaklı bir etki gösterdiğini söyleyebiliriz. 12 Eylül 1980’de yaşanan askeri darbenin etkisiyle toplumsal hareketlerin radikal bir şekilde kontrol altına alınmaya çalışılması ve buna paralel ilerleyen neo-liberal politikalar ise, popüler müzik –toplumsal dinamikler etkileşiminden kaynaklı gelişmelerin 80’li yıllarda daha çok piyasa hakimiyetine uygun bir seyir izlemesine yol açmıştır.

ÇSE deneyiminin şekillenmesinde ve anlamlandırılmasında etkili olan 80’li yıllara özgü koşulları, sosyo-ekonomik yapının o dönemdeki değişimlerinde gözlemlenebilecek farklı yönleriyle birlikte daha geniş bir perspektifle ele almak, ÇSE’ye dair değerlendirmelerimizin daha doğru temeller üzerine oturmasına katkı sunacaktır. Bu

sebeple, 80’li yıllarda Türkiye’de müziğin seyrine odaklanmadan önce, neo-liberal politikaların toplumsal yapının her alanına sızdığı koşullarda kültürel dönüşümün ne şekilde gerçekleştiğine değineceğiz.

2.2. 1980’li Yıllar: Neo-liberal Batılılaşma

1950’li yıllarla birlikte Türkiye’de uygulamaya konan ve ekonomik olduğu kadar kültürel hayatı da etkisi altına alan liberal politikalar, farklı dönemlerde farklı seviyelerde uygulanabilir olsa da 80’li yıllara kadar hakimiyetini sürdürmüştür. Bu durum, toplumsal dinamiklerin de etkisiyle “tam hakimiyet” noktasına varamamış, ancak, küreselleşme olgusuyla birlikte dünya çapında yaygınlaşan ve ülkelerin ekonomi politikaları üzerinde hakimiyet kurmaya başlayan neo-liberalleşmenin yoğun etkisiyle birlikte 80’li yıllar, Türkiye’de piyasa ve endüstri hakimiyetinin “tam”lığa eriştiği bir dönem olmuştur. Türkiye’deki toplumsal yaşamın liberal politikalara tam anlamıyla uyumlu hale getirilmeye çalışıldığı, endüstri hakimiyetinin artmasıyla birlikte tüketime dayalı popüler kültürün temellerini sağlamlaştırdığı 80’lere, sürecin bu yönde ilerlemesinin zora dayalı ve en önemli etkenlerinden olan 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle girildi.

DP iktidarının 50’li yıllarda başlattığı toplumsal ve ekonomik değişimle, 1980 yılında başlayan ve sonrasında devam eden değişimi benzer gören Rıfat N. Bali (2015: 25), askeri darbe sonrası gerçekleşen ilk seçimlerde Turgut Özal’ın başbakan seçilmesinden sonra izlediği politikalar içerisinde öne çıkan ithalat serbestliği ve bunun özellikle orta sınıf üzerindeki etkilerine değinmiştir (Bali, 2015: 27). Reklam sektörünün gelişmesini de tetikleyerek, orta sınıfı da kapsayan bir “tüketici kitlesi” yaratmanın önünü açan ithalat serbestliği (Bali, 2015: 31) 80 öncesi liberal politikaların toplumsal yaşam üzerinde “tam hakimiyet” kuramamasının boyutları arasında değerlendirilebilecek olan orta sınıfın farklı tüketim alışkanlıkları ve ithal ikameci ekonomi politikalarıyla birlikte

düşünüldüğünde, 80’li yıllarda serbest piyasaya geçişle hakimiyetini güçlendiren neo-liberalizmin en önemli yansımalarındandır diyebiliriz.

Askeri darbe öncesinde, dönemin hükümeti tarafından hazırlanan ve “24 Ocak kararları” olarak anılan istikrar paketi, bir yarıyla 1980’li yılların sosyo-ekonomik şekillenişinin temelinde yer almıştır. Askeri darbe sonrasında “devletin değişik araçlarla ve biçimlerde müdahalede bulunduğu kayırmacı ekonomi politika dönemi”nde (Doğan, 2008: 141) serbest piyasa söylemi altında devletin ekonomi içindeki ağırlığı artmış, “ancak devletin tüketimi artık sermaye tarafından belirlenir olmuştur” (Şaylan’dan aktaran Doğan, 2008: 144).

Türkiye’de 1960’lı yıllarda sınıf temelli siyasetin yaygınlaşması sonrası 1970’li yıllarda legal veya illegal birçok örgütlenmenin büyük kitlelere hitap edebilir konuma ulaşmasıyla güçlenen toplumsal hareketler, birbirinden farklı birçok toplumsal sorunun temelinde yatan bir sistem sorununun çözümüne odaklanan, kapsamlı ideolojik hareketler olarak gelişim göstermişlerdir. Enver Sinan Malkoç’un ifadesiyle (2013: 52), toplumun farklı kesimlerini hedeflerken bu kesimlerin kendi özel sorunlarına odaklanmayan böylesi hareketlerin yanı sıra, dünyadaki gelişmelerin etkisiyle 1968 sonrasında dünyanın farklı köşelerinde ve Türkiye’nin özel koşulları sebebiyle 1980 sonrasında Türkiye’de “yeni toplumsal hareketler” olarak adlandırılan hareketler de yaygınlaşmıştır (Malkoç, 2013: 52). Ekoloji, kadın, barış hareketlerinin ya da küreselleşme karşıtı hareketin gelişimini kapsayan bu yeniliğin, “yeni toplumsal hareketler” olarak tanımlanmasına yönelik yaklaşımın temellerini atmış olan isimlerden Alain Touraine’e göre, toplumsal hareketler, toplumsal yapı ve değişim konusundaki rolleri bakımından çok önemli bir noktada durmaktadırlar (aktaran Malkoç, 2013: 130). Malkoç ise, bu önemli rolle birlikte, toplumsal yapının değişiminde siyasi, iktisadi ve teknolojik ilişkiler gibi birçok farklı etkenin toplumsal hareketlerden bağımsız olarak da çok önemli roller oynayabileceğini

hatırlatır ve toplumsal yapı değişimi ile toplumsal hareketler arasındaki karşılıklı etkileşime dikkat çeker (Malkoç, 2013: 131).

Özellikle ilk yarısında doğrudan baskı ve müdahalenin yaygın olduğu 1980’li yıllar Türkiye’inde, değişen siyasi, iktisadi ve teknolojik ilişkilerin, öncelikle toplumsal hareketlerin dönüşümünde hakim politikaların etkisini güçlendirdiğini düşünebiliriz. Ancak zamanla, karşılıklı etkileşimin bir sonucu olarak, toplumsal hareketler hakim politikaların etkisinden bağımsız bir gelişimle daha çok insanı kapsar hale geldikçe, toplumsal yapı değişimindeki hakimiyetin kaybedilmemesi adına toplumsal hareketlerin etkisine açık politik hamlelerin geliştirildiği de görülmüştür. Bir önceki on yılın toplumsal hareketlerine doğrudan bağlı bir şekilde kendini tanımlayan eski ve kimlik odaklı sorunlar temelinde şekillenen yeni toplumsal hareketlerle birlikte, sanat alanında atılan bağımsız adımlar da hakim kültür politikalarının çizdiği sınırların ötesine geçilmesini sağlamıştır.

2.2.1. 1980’li Yıllarda Kültürel Dönüşüm

Toplumsal yaşama doğrudan müdahale etme yolunda hakim anlayış açısından sorun teşkil eden birçok unsuru “temizlemiş” olan bir askeri darbeye başlayan 80’li yıllarda, ekonomi politikalarında olduğu kadar kültürel politikalar bağlamında da kendisinden önceki dönemlerden önemli bir kopuş yaşanmıştır. Bu kopuşla ilgili toplumsal rızanın yaratılmasında sadece doğrudan baskı mekanizmaları kullanılmamış, sivil yönetime geçilmesiyle birlikte ağırlığını daha çok hissettirecek şekilde vaatler de önemli bir yer tutmuştur. Bu vaatler ise, önceki dönemlerde (özellikle 60’lı ve 70’li yıllarda) toplumsal dinamikler tarafından sahiplenilerek, gitgide daha çok kendiliğinden ve yaygınlaşan bir kamusallıkla geliştirilen kavramlar üzerinde de hakimiyet kurmayı hedeflemiştir. Bunlar içerisinde öne çıkan “özgürlük” kavramının sınırları ise, yeni dönemle birlikte toplumsallıktan bireyselliğe doğru çekilmiş, bu değişime ihtiyaç

duyulduğuna dair toplumsal algının güçlendirilmesine katkı ise kültürel politikaların değişiminde önemli bir belirleyen olmuştur.

Yaklaşık on yıl süren ve 1980 sonrasında sağ siyasetin yükselişe geçtiğini gösteren Özal iktidarı boyunca, iktisadi alanda hedeflenen liberal büyüme ve kalkınmanın sosyo-kültürel alanda da uygulanmasına yönelik bir politika belirlenmiş, değişimin bireylerden başlayacağı görüşüne uygun bir sosyal yapının oluşması için çabalanmıştır (Sönmez, 2008: 49). Özal'ın kurucusu olduğu ve uzun süre genel başkanlığını üstlendiği Anavatan Partisi (ANAP), her ne kadar birbirinden farklı toplumsal eğilimlerin tek bir çatı altında temsil edileceği iddiasıyla ortaya çıksa da, aslında tek bir eğilimin üzerine inşa edilmesi ve bunun da oluşturmaya çalışıldığı sosyal yapıya uyumlu olmasıyla iktidarını uzun süre devam ettirebilmiştir:

“24 Ocak kararlarının uzantısındaki bankerler dönemiyle ‘büyük düşün, büyük kazan’ mantığına ısınmış, kolayca köşeyi dönme hayallerine kapılmış; 12 Eylül’ün yardımıyla, bireyciliğe set çeken toplumsal çerçeveden sıyrılmış, televizyon ekranlarında engin hayaller yakalamış ve bu tür hayallerin pek hoş karşılanmadığı eski günlere dönme korkusuna kapılmış insanların eğilimi” (Kozanoğlu, 1992: 15)

Ekonomik bunalımlarla birlikte köyden kente göçlerin arttığı bu dönemde, Özal'ın uyguladığı bazı politikalar orta sınıfin kaybolmasını sağlamış, “önceki dönemde her kesimin tanımlanabilen belli davranış kalıplarından, belli estetik değerlerinden ve tüketim biçimlerinden oluşan net kimliklerinden söz edilebilirken”, sosyo-kültürel alanda yaşanan toplumsal değişimlerle kimliklerin ya da kültürel öğelerin tanımlanması daha da zorlaşmıştır (Sönmez, 2008: 30). Özal'ın, yükseliş sürecinde “sınıflarüstü arabesk kültürün en zengin, en müreffeh kesimiyle, kentlere kuşaklar boyu kök salmış sermaye çevrelerinin, özellikle de finans kesiminin ittifakı”na dayanan bir “sınıfsal kozmopolit kültür ittifakı”na yaslanması (Kozanoğlu, 1992: 18), kimliklerin ya da kültürel öğelerin tanımlanmasının daha da zorlaştığı bu tablonun şekillenmesinde etkili olmuştur diyebiliriz.

Ali Şimşek (2014), 80’li yıllarda kaybolanın geleneksel orta sınıf olduğunu, değişen koşullarla birlikte, kendisinin kısaca “YOS” olarak adlandırdığı “yeni orta sınıf”ın geliştiğini şu sözlerle ifade eder:

“Ben YOS’u geleneksel orta sınıflardan ayırma eğilimindeydim. Geleneksel derken özellikle 1945 sonrası oluşmuş, kendilerini tasarrufçu, geniş aile modeli üzerinden tanımlayan, kentle arzu temelinde ilişki kuramayan bir kesimden bahsediyorum. Yani YOS, önemli ölçüde geleneksel orta ve alt sınıflardan, eğitim yoluyla devşirilmiş dinamik bir kesim oluyor. Banka-finance, bilişim, medya, tasarım sektörü gibi neo-liberalizmin kilit hizmet alanında istihdam edilen insanlardan meydana geliyor.” (Şimşek, 2014: xviii)

80’li yıllarda Türkiye’de tüketim alışkanlıklarının değişmesiyle birlikte, Gürbilek’in ifade ettiği şekliyle bir “arzu patlaması” yaşanmıştır (Gürbilek, 2012: 16). 80’li yıllarda yaşanan arzu patlaması, toplumsal yaşamdaki çelişkilerin üstünün örtülmesine de katkı sunmuştur. Şayet, “bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘konuşan Türkiye’” vardı (Gürbilek, 2014: 9) ve söylenecek “yeni” sözlerin mevcut toplumsal çelişkileri hedef almaması için yönlendirilmesi gerekiyordu. Bir önceki on yılda kendisini bir altkültür olarak var eden, ancak 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte kısa bir süreliğine kesintiye uğrasa da, kültürü bir bütün olarak etkilemeyi hedefleyerek yeniden ortaya çıkan ve bu sefer medyanın, reklam ve eğlence sektörünün desteğini de alan seks furyasının arka planda bir özgürlük vaadi taşıması (Gürbilek, 2012: 22), neo-liberalleşmenin etkisini zayıflatabilecek toplumsal bir yönelimin temel argümanlarından olan özgürlük düşüncesini dönüştürme ve ona dair söylenecek sözleri yeni bir çerçeveye sınırlama açısından önemli bir örnektir diyebiliriz.

Kitleler taleplerini dile getirebilecekleri kurumlardan yoksun hale gelirken, neredeyse ilk kez bir kitle kültürünün ortaya çıkması örneğinde olduğu gibi, 80’leri önceki baskı dönemlerinden ayıran çakışmalar yaşanıyordu (Gürbilek, 2014: 14). Bir baskı döneminden beklenmeyecek şekilde, mahrem kabul edilen birçok şeyin “dış”a

açılması da bu dönemde gerçekleşiyor, bir özgürleşme vaadinin eşliğinde özelliğın alanı endüstriye kolay bir şekilde açılıyordu (Gürbilek, 2014: 55).

Aynı süreçte, 80'lerle birlikte yaygınlaşan ihtiyaç ve fantezileri uyardıya elverişli bir "pop tarih" kurulmuş, reklamcılığın kışkırtmasıyla da şekillenen ve "geçmiş bir alıntıdan ibaret kılan" bir dilin yaygınlaşmasıyla kendisini var eden bu durumun, 68 Kuşağı'nın "seçkin bir kuşak ideolojisi"ne dönüştürülmesi örneğindeki gibi yansımaları olmuştur (Gürbilek, 2014: 23-24). 1982 yılında kurulan ve 80'li yıllara damgasını vuran Nokta dergisinin yayın politikasına dair Şimşek'in (2014:55) yaptığı tespitler, hem "pop tarih" konusunda örnek sunmakta hem de yeni dönemin yeni değerlerinin şekillendirilmesinde medyanın nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaktadır:

"Nokta'nın sonraki kuşağı (88 kuşağı) etkileyecek yönlerinden biri de 'kuşak' kavramı çerçevesinde, merkezinde '68 kuşağı' başta olmak üzere, solun olduğu dosya konularıdır. 1980 sonrası sol kötümserlik ve döneklik çerçevesinde oluşan bu magazinleşme, daha sonra mizah dergilerinde ortaya çıkan 'entel' tiplmeleriyle, yeni kuşağın bir önceki kuşağı 'kinik ve ironik' bir şekilde kodlamasının yolunu da açacaktır. Nokta'nın başlattığı bir diğer form da, başarılı insanı modelleyen 'Zirvedekiler' anketidir. Her yıl siyaset, sanat, iş dünyası başta olmak üzere başarılı insanların duyurulduğu format, 1980'lerin 'kazanma ve risk alma' ve 'başarıyı mutlaklaştırıp başarısızlığı lanetleyen' bir anlayışın yaygınlaşmasında bir köşe taşı olacaktır." (Şimşek, 2014: 55)

Sivil yönetime geçildikten sonra da uzun süre devam eden sıkıyönetimin uyguladığı sansür ile gazetelerin uyguladığı otosansür, medyayı magazine itmiş ve magazinle birlikte asparagas-sansasyonel habercilik de keşfedilmiştir (Çıtak, 2007: 64-65). O zamana dek özel hayatın Türkiye'de mahrem kabul edildiği 80'li yıllarda, özel hayatlar kamuoyu karşısında açıkça konuşulabilmeye başlanmış ve sansasyon yaratabilir hale gelmiştir (Çıtak, 2007: 33). Ayrıca basının kültür ve sanatla ilgilenen kesimlerinde de magazinleşen haberler yaygınlaşmış ve bu alanla ilgili haberler yer aldıkları medyaların alıcılarının beklentilerine uygun olarak şekillenmeye başlamıştır (Çıtak, 2007: 35). Aynı dönemde "yeni orta sınıf"la beraber onu gözetten bir yayın anlayışının da

geliştiğini belirten Şimşek(2014: 47), bu konuya dair Erkekçe dergisini örnek verir ve “cinsellikle entelektüel konuları aynı çatı altında birleştiren” bu derginin, “özellikle cinsellik alanında geleneksel orta sınıfların söyleyemediği her şeyi söylenir duruma getiren” bir “itiraf kültürü”nü başlattığını belirtir (Şimşek, 2014: 48). Dergide en çok işlenen diğer bir konunun da borsa olması (2014: 52), 80’li yılların kültürel atmosferinde neo-liberal politikalara uygun bir şekillendirme çabasının yansıması olarak görülebilir.

80’li yıllarda söze yeni kanallar açılır ve bir özgürlük vaadine denk düşecek şekilde söz söylemeye teşvik sağlanırken, “kültür”e dair tartışmalarda da yeni bir boyuta geçilmiştir. 80’lerdeki söz politikasının ana eksenini bu konuda da etkili olmuştur diyebiliriz; özerklik talep eden bir alan olarak o zamana değin hakkında olmadığı kadar çok kamusal tartışmanın yürütüldüğü kültür, aynı zamanda piyasa etkilerine de oldukça açık bir alan haline gelmiştir (Gürbilek, 2014: 9-10). Ancak, tartışma mecrasının daha çok sanat dergilerine kaydığı bu süreçte, gündelik yaşam ve popüler kültür tartışmalarının gelişmesi örneğinde olduğu gibi, sadece 12 Eylül sonrası koşulların yarattığı bir mecburiyetle değil, o döneme dek ihmal edilmiş bir mecburiyetin sonucu olarak da kimi yeni tartışma alanlarına odaklanıldığı söylenebilir (Kozanoğlu, 1992: 101). Arabeske dair kültürel çalışmaların artışıyla örneklenebilecek bu durum (Kozanoğlu, 1992: 101), belli toplumsal konulara dair konuşma ve çözüm üretmenin baskı yoluyla engellendiği bu dönemde, yine toplumsal boyut taşıyan ancak o zamana dek güçlü ve bütünlüklü bir refleks geliştirilmemiş olan, kimlik eksenli mücadele alanlarına yönelimi aklı getirmektedir.

Gürbilek’in Simmel’den hareketle yabancıların müziği olarak tanımladığı (2014: 33) ve 80’li yıllarda pop müziğini de etkisi altına alarak popülerliğini koruyan arabesk müziğin, “sözü ve müziği simgelerden örülü bir yüzeye dönüştürebilen” ve “farklı zamanların, farklı kültürlerin simgelerine açık, anakronik bir müzik” olarak da

tanımlanabilmesi, “yaşanılan mekan ve tarihle kurulan ilişkilerin seyirlik bir hal aldığı bir toplum” gerçeğiyle birlikte düşünüldüğünde (Gürbilek, 2014: 33) toplumsal değişimle popüler kültürün değişimi arasındaki bağa dair 80’lerdeki bir yansıma tespit edilebilir. Yine Gürbilek’in (2014: 120) tanımlamasıyla, hem kendisinden sonraki kültürel ortamın ilk örneklerini içermesi hem de ilkel sermaye birikiminde olduğu gibi kuralsız bir değişime sahne olması açısından “ilkel kültür birikimi” yaşanan 80’lerde, kitle iletişim araçlarının ve reklamcılığın gelişimiyle birlikte şehir de seyirlik bir mekana dönüşüyordu (2014: 120). İlkel kültür birikiminin bunlara benzer birçok gelişmeyle birlikte piyasayı temel dinamik olarak belirleyen boyutunun, gerçek bir özgürleşme imkanının da önüne geçtiğini söyleyebiliriz.

Dille hakikat arasındaki ilişkinin koptuğu ve keyfi bir dilin birçok alanda etkili olduğu 80’li yıllarda (Gürbilek, 2014: 25-26), şehir yaşamında farklı sınıfların birbiriyle temasını engelleyerek şehirdeki yabancıların kimliğinin değişmesine de yol açan dönüşüm, “bütün konuşma iştahına rağmen aslında kamusal alana yatırılan enerjinin geri çekilmiş” olmasının nedenleri arasında yer almıştır (Gürbilek, 2014: 121). 80’li yıllara kadar daha çok politika bağlamında kurulan kamusal alan, özellikle 70’li yıllarda devlet ve özel alanın dışında bir imkan olarak görülmüş, özel hayattan kaynaklı farklılıkların bir ortaklaşmayı engelleyemediği bu dönemin politik ortamında bir imkan doğmuştur (Gürbilek, 2014: 64-65). Neo-liberal politikalar çerçevesinde bireyselleşme söyleminin hakim olduğu 80’lerde bir önceki on yılın “pop tarih” içerisinde değerlendirilmemesini, 70’ler mirasının farklı sınıfların temasını kamusal alanda ve “yeni” bir imkan dahilinde mümkün kılan boyutunun, o dönem içerisinde bastırılmış olan özel alanın piyasaya açılarak güçleneceği bu yeni on yıla uyumsuz bulunmasıyla bağlantılı düşünebiliriz.

Mekanı dinamik/akışkan kullanma ve sınıfsal olarak kutuplaştırma açısından, kapitalizmin tarihi içindeki başka hiçbir dönemde sermaye birikiminin neo-liberal

dönemdekine benzer bir nitelik taşımadığını söyleyen Şimşek (2014: 28-29), bu dönemde kentlerin “sınıfsal kutupsallaşması”nın arttığını söyler. Şimşek’in Geof Mulgan’dan aktardığına göre, büyük kentlerde gelişen enformasyon ekonomisiyle birlikte güçlü uluslararası şirketlerin de ihtiyaç duyduğu mekansal dönüşümün, kent çehresini değiştirme açısından en kolay yollarından biri sanat harcamaları olmuştur:

“Tiyatro gruplarına, görsel sanatçılara ve konser salonlarına yapılan harcamalar da yeni işkolları yaratmanın ve gerilemenin fiziksel tezahürleri maskeleyenin ucuz bir yolu olarak onay görebilmekteler.” (Şimşek, 2014: 33)

Neo-liberal politikaların toplumsal yaşamı dönüştürdüğü ve kentleşme-kentlilik bilincinde köklü değişiklikler getirdiği 80’lerde, kentlerde filizlenen yeni kültürel hareketler ve bir araya gelinen yeni mekanlar da mevcuttur. Bunlardan birisi de Fikret Kızılok öncülüğünde kurulan, sonrasında Bülent Ortaçgil’in Kızılok’la birlikte işleyişinde sorumluluk aldığı Çekirdek Sanat Evi (ÇSE) olmuştur. Bu mekanın işleyişine müzikal üretimin ağırlığını koyması sebebiyle, ÇSE’nin dönemin koşulları içerisindeki kültürel konumlanışı ve önemine dair değerlendirmelere geçmeden önce, Türkiye’deki kültürel değişimin tarihsel akışı içerisinde müzikal üretimin nasıl şekillendiğine ve 80’li yıllardaki sosyo-kültürel atmosfer içerisinde müziğin nasıl bir değişim geçirdiğine değineceğiz.

2.2.2. Boşlukları Dolduran Yenilikler: 1980’ler

80’li yıllarda askeri veya sivil yönetim fark etmeksizin değişmeyen, Türkiye’deki toplumsal yaşamın liberal politikalara uyumlu hale getirilme çabası, birçok alanla birlikte müzik alanında da endüstrinin büyümesine yol açmıştır. İthalat kapılarının yasal olarak açılması, Batı’da geliştirilen her yeni teknolojinin anında Türkiye’de kullanılmaya başlanmasını sağlamıştır (Akduman, 2011: 59). Ayrıca serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte 80’li yılların sonlarına doğru yabancı müzik şirketlerinin de Türkiye

müzik piyasasına girmesi, ülkedeki müzik piyasasının endüstrileşmesini hızlandırmıştır (Akduman, 2011: 66).

Toplumsal yaşamı her boyutuyla sarsıcı bir şekilde etkileyen 12 Eylül Askeri Darbesi'nin gerçekleştiği 1980 yılına bir sürprizle girilmişti. Özel günlerde arabesk müzik şarkıcılarının TRT'ye konuk olmalarının önünü açacak bir adım atılmış ve yılbaşı programında Orhan Gencebay televizyona çıkmıştı (Küçükkaplan, 2016: 152).

İnsanları arzularını hemen doyurmaya davet eden yeni bir kültürel atmosferle birlikte, o güne kadar modern kültürel kodların dışına itilen birçok içerik, piyasanın sunduğu sınırlar içinde “özgürce” ifade edilmeye başlanmış ve bunun arabesk müzikteki yansıması, “insanlara sabır ve tevekkül vaaz eden” Gencebay'ın yerini, kendine duyulan güvenin eşliğinde “zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen” şarkılarıyla İbrahim Tatlıses'in almasında görülmüştür (Gürbilek, 2012: 16). Gürbilek, bu sürecin arzusuzluktan arzuya doğru ilerlemekten çok, daha önceki yıllarda bütünsel bir yapı kazandırılmış olan ve tek tek isteklerin büyük bir kültürel talebe dönüştürülmesine uygun bir arzunun, 80'li yıllarda tek tek isteklerin rahatça kendilerini ortaya koyabileceği şekilde değişime uğraması yönünde ilerlediğini ifade etmektedir (2012: 17).

Aynı dönemde pop müzikle arabeskin etkileşim sürecinde, pop müziğin makamsal bir kimliğe bürünmesinde önemli bir rol oynayan Sezen Aksu (Küçükkaplan, 2016: 109) 1982 yılında Firuze albümünü piyasaya sürdü ve albüme adını veren şarkı, Küçükkaplan'ın ifadesiyle “pop müzik için Bak Bir Varmış Bir Yokmuş'dan sonra ikinci bir milad”ı işaret eder (Küçükkaplan, 2016: 110). Bu albümle birlikte 1984 tarihli Sen Ağlama albümü, Türk Sanat Müziği ile Batı pop müziğinin yolunu pop müzik alanında başarılı bir şekilde kesiştirmiş olur (Küçükkaplan, 2016: 36). Ayrıca bu dönemde arabesk ve Türk Sanat Müziği'nden pop müziğe yaklaşma girişimleri, Taverna Müziği olarak

adlandırılan ve başını Ferdi Özbeğen'in çektiği bir fıryanın 80'li yıllarda müzik piyasasında hakim olmasına da yol açmıştır (Küçükkaplan, 2016: 35).

Yine aynı dönemde, 1984'te, sonraki yılların "pop patlamasının" temellerini atan bir çalışmaya imza atılmıştı; Mazhar Fuat Özkan'ın Ele Güne Karşı Yapayalnız adlı ilk albümü (Meriç, 2006: 68). 70'lerde halk müziğini temel alarak ortaya konan Anadolu Pop örneklerinde rock müziğe gösterilen ilginin "bir arayış döneminin iyi niyetli gayretlerinden öteye" gidemediğini belirten Küçükkaplan, Ele Güne Karşı Yapayalnız albümünün Türkiye'deki pop müziğin geçirdiği değişime sunduğu katkıyı şu sözlerle ifade etmiştir (Küçükkaplan, 2016:133):

"Ele Güne Karşı Yapayalnız'ın elbette bir rock albümü olduğunu söylemek mümkün değil. Fakat genel olarak pop sound'u içinde değerlendirilebilecek albüm, popüler Türk müziğinde rock müziğe geçişi sağlayan bir köprü olmuştur. Çoğunlukla gitar eşliğinin hakim olduğu düzenlemelerde rock müzikle özdeşleştirilerek bir tür klişe haline gelmiş olan davul-elektronik gitar ikilisine yaslanılmamış, onun yerine yalnız bir anlatım tercih edilerek parçaların karakteri öne çıkarılmıştır. Bunun yanında Ele Güne Karşı Yapayalnız, Bu Sabah Yağmur Var İstanbul'da, Güllerin İçinden gibi parçalarda makam müziğinden öğelere rastlamak mümkündür." (Küçükkaplan, 2016: 133)

MFÖ örneğinde olduğu gibi, pop müziğin 80'lerdeki seyrinde toplulukların da etkisi artmaya başlamıştı. 70'lerin sonundan itibaren ortaya koydukları üretimlerle oluşturdukları hayran kitlesini 1988 itibariyle TRT ekranlarına çıkmaya başlayarak genişleten Yeni Türkü, o dönemlerin en çok dinleyiciye ulaşmış topluluklarından birisi olan Grup Gündoğarken ve 90'lara kadar elit bir dinleyiciye sahip olan Ezginin Günlüğü (Meriç, 2006: 88) bu bağlamda değerlendirilebilir. Yolu Çekirdek Sanat Evi'nden aynı dönemlerde geçen bu üç topluluk, ayrıca pop müziğin Türkiye'deki gelişim çizgisinde alternatif bir kanalın yaratılmasında da rol oynamıştır.

Solmaz, müzik alanında yeni bir şeylerin çıkması adına koşulların elverişli olmadığını belirttiği 80'li yıllarda, "Türk popunun 'new wave'i (yeni akımı)" olarak adlandırılabilir birçok yeni topluluğun çıktığını belirtir ve Yeni Türkü ile Ezginin

Günlüğü'nü de bu kapsama yerleştirir (Solmaz, 1996: 34). Çıkardıkları iki albümün ardından dağılan Çağdaş Türkü, “cazdan rock’a hatta klasik müziğe kadar birçok eğilimi bünyesinde barındıran” Mozaik ve rock formuna bağlı kalarak devam ettirdikleri çalışmalarla başarı yakalayan Bulutsuzluk Özlemi’ni de aynı kapsamda değerlendiren Solmaz, bu toplulukların büyük bölümünün kasetlerinin, o dönem “korsan cenneti” haline gelen Unkapanı dışındaki Ada Plak ve Piccatura gibi şirketlerden yaymlandığına dikkat çeker (Solmaz, 1996: 34).

Plak devrinin kapanıp kaset teknolojisinin yaygınlaştığı, ancak henüz telif ve bandrole dair bir yasanın çıkmadığı 80’li yılların başında korsan kaset piyasası gelişmiş, bu gelişme, plak-kaset perakendecilerinin “Bant Kayıt Stüdyosu” olarak anılmasına dek varan etkiler yaratmıştır (Solmaz, 1996: 32).

Sosyo-ekonomik değişimlerle birlikte değişim geçiren pop müzikte hakim anlayışın dışında kalan özgün üretimlerin devamı, pop müzikte yeni arayışların gelişmesine 80’ler boyunca katkı sunmuştur. 80’li yıllardaki kötü koşullara rağmen ilginç bir şekilde Türk popunun en kaliteli albümlerinin aynı dönemde yaymlandığını belirten ve buna örnek olarak Ergüder Yoldaş bestelerinden oluşan Nur Yoldaş albümü Sultan-ı Yegah’ı veren Meriç, 80’lerin TRT ve piyasa etkisiyle ortaya çıkan kısır müzik ortamında üretilen iyi çalışmalar arasında Fikret Kızılok’un Zaman Zaman albümünü de sayar (2006: 48). Solmaz tarafından “bu aynılık içerisinde medyada olmayan ama gerçekten titizlikle yapılan” şeklinde tanımlanan ve Ada Müzik ya da Kalan Müzik gibi ticaret kaygısını merkeze koymayan bağımsız müzik şirketleri tarafından yaymlanan yapımlara baktığımızda ise Jak ve Janet Esim, Bülent Ortaçgil, Erkan Oğur gibi isimleri görürüz (1996: 48). Ortaçgil başta olmak üzere bu isimler, Kızılok’la birlikte Çekirdek Sanat Evi’nde aynı dönemlerde çalışmalar yürütmüştür.

60'lı ve 70'li yıllardaki sosyo-politik atmosferin etkisiyle “halka mal olan” ve Türkiye'deki pop müziğin gelişiminde politik bir hattın oluşmasını sağlayan birçok müzisyenin ya yurtdışına gittiği ya da hapse girdiği 12 Eylül Askeri Darbesi sonrasında, ilk zamanlarda politik müzik adına dinlenenler Zülfü Livaneli ve Cem Karaca gibi eski isimlerin kasetleriyle sınırlıdır (Solmaz, 1996: 55). Karaca'nın öncüleri arasında yer aldığı ve politik söylemin ağırlığını hissettirdiği Anadolu Pop çizgisindeki üretimler ise büyük ölçüde sönümlenmiştir.

Politik müzik alanındaki boşluktan yararlanan ve Ahmet Kaya'nın 1985 tarihli Ağlama Bebeğim albümüyle ortaya çıkan “özgün müzik”, 80'li yılların en çok ilgi gören türü olmuştur (Meriç, 2006: 102). 1985 – 1988 yılları arasında altın çağını yaşayan “özgün müzik”te (Solmaz, 1996: 58) Ahmet Kaya'nın ortaya koyduğu farklı tarzın etkisi yoğun bir şekilde hissedilir. Kaya'nın “80'li yıllarda halka mal olmuş tek politik popçu” olduğunu belirten Solmaz (1996: 56), “özgün müzik”i de “Ahmet Kaya ekolu” diye adlandırır (1996: 57). Sanatçının yerel sazlar ve Batı enstrümanlarıyla desteklediği şarkılarında öne çıkan arabesk motiflerin, bir diğer özgün müzik “yıldızı” Ferhat Tunç'un şarkılarındaki yoğunluğu (Meriç, 2006: 102) bu duruma bir örnektir diyebiliriz.

“Kitleleşmiş bir kimliği tam olarak sararak” sosyal bir olgu noktasına taşınan “özgün müzik” (Kozanoğlu, 1992, 59) kendi etki alanı dışında kalanların neredeyse tamamını rahatsız ederken (Kozanoğlu, 1992, 63), bu müziğe kimi “müzikal cevaplar” da gelmiş ve Kozanoğlu'nun “kentli orta sınıfların, yarı aydınların ve ‘maksat rap olsun’ diyenlerin kasedi” olarak tanımladığı Grup Vitamin kasetlerinde bunun örneklerine rastlanmıştır (Kozanoğlu, 1992: 62).

80 sonrası protest müziğin farklı bir kanadına yön veren öncül bir adım da yine 1985 yılında atılmış, sonraki yıllara Grup Yorum adıyla damgasını vuracak olan Yorum Müzik Topluluğu, Sıyrılp Gelen adlı ilk albümlerini bu yıl içerisinde piyasaya sürmüştür

(Meriç, 2006: 103). Popüler kültürün bir parçası olarak politik müzik icra etmiş ancak 80 sonrası aynı çizgiyi güçlü bir şekilde sürdürmemiş eski isimler bir yanda, arabeskle pop müziğin etkileşiminden politik vurguları yoğun olacak bir şekilde çıkmayı başarmış özgün müzik diğer yanda dururken, politik söylemin daha belirleyici olması ve siyasetle daha doğrudan bir ilişki kurulması açısından Grup Yorum'un temsil ettiği çizgi farklılık göstermiştir. Grup Yorum'un yüksek kaset satışlarına rağmen, 80 öncesinde Cem Karaca ya da Melike Demirağ örneklerinde olduğu gibi popüler kültürün bir parçası haline gelmemesi de grubun siyasal çizgisiyle adından söz ettirmesi ve bu çizgiyle sınırlanan bir dinleyici kitlesine kendisini kabul ettirmesiyle ilgilidir (Solmaz, 1996: 59).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇEKİRDEK SANAT EVİ VE ÖZGÜN BİR DENEYİM

3.1. Yöntem

Sesin de sessizliğin de kendisi toplumsal olanın güçlü izlerini taşıyorken, 80’li yıllar Türkiye’inde kültürel alanda ortaya çıkan alternatif arayışların parçası olan müzikal pratikleri araştırmak, seçilen pratiğin ışığında belirli bir toplumsal grubun ortaya koyduğu özgünlükleri değerlendirmeye de yardımcı olacaktır. Müziğin böylesi bir imkanı sunan niteliğini, Finkelstein (1986:16) şu sözlerle ifade etmiştir:

“Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarf edenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturmamız gerekir. Salt biçim ve teknikleri ve de bunları üreten çağların yüzeysel rengini tanımlayan bir müzik tarihi yazılabilir. Ne var ki, böyle bir tanımlama, içinden fişkırdığı toplumsal etkinlikleri ve düşünüşü göz ardı ettiği için müziği anlamından soyutlar; sonra da kalkıp müziğin anlamsız olduğunu iddia eder. Müziği anlamak için yeniden onu yaratan gerçek yaşam bağlamı içine oturtmak gerekir.”

Youtube’ a yüklenen kaset kayıtları sayesinde Çekirdek Sanat Evi’ndeki deneyimin müzikal yansımalarını keşfettiğim süreçte, Fikret Kızılok ve Bülent Ortaçgil başta olmak üzere yıllardır dinleye geldiğim ve “naif bir alternatiflik” şeklinde tanımlayabileceğim bir bütünlüğün içerisinde değerlendirdiğim birçok isim ve grubun yolunun buradan geçtiğini öğrendim. ÇSE’de imza atılan çalışmalardan daha çok haberdar oldukça, ÇSE deneyiminin özgünlüğünü, izleri bugünün toplumsal yaşamında taşınmaya devam eden 80’li yılların toplumsal dönüşümüne bir alternatif olarak tanımlama isteğim de şekillendi.

Bu deneyimin detaylarına dair kapsayıcı bir bilgi kaynağının olmaması, burada üretilen müziklerde yansımaları bulan özgünlüğü tanımlama isteğime, bu deneyimin parçası olmuş kişilerden gelecek bilgilerle çekirdekten meyveye giden bir süreci

bütünlüklü olarak kaydetme fikrini de ekledi. Bu amaçla başvurduğum sözlü tarih yöntemi ise Çekirdek kasetleriyle bugüne ulaşan müzikal üretimlerin, 80’li yıllarda hakim kılınmaya çalışılan piyasa odaklı kültürel atmosfere alternatif ve karşıt bir nitelik taşıdığına dair varsayımımı destekleyecek bilgilere ulaşmamı sağladı. Sürecin başında görüşmeyi planladığım görüşmecî grubu, süreç içerisinde edindiğim bilgiler ışığında daha da genişledi. Farklı sanat dallarının yanı sıra çocuk eğitime yönelik pratiklerle birlikte ÇSE deneyimini daha kapsamlı bir kültürel yaklaşımın parçası olarak görmemi sağlayan bu bilgiler, süreç içerisinde uyguladığım yarı yapılandırılmış görüşmelerin soru kapsamını ve açık uçlu bıraktığı alanları da farklılaştırdı. 22 kişiyi kapsayan görüşmeler, yüz yüze, telefonla veya e-posta aracılığıyla gerçekleştirildi. Görüşmecilere dair detaylı bilgilere, çalışmanın Ekler bölümünde yer verilmiştir.

Müziğin tarihine bakmanın, dünden bugüne taşınan toplumsal birikimlere ve bu birikimlerin karşılık geldiği belirli kültürel sermaye – habitus ilişkilerine bakmakla eşdeğer olduğu düşüncesiyle ilk adımlarımı attığım bu tez çalışması süresince, ÇSE’nin tarihini detaylandırmaya katkı sunan görüşmeler, aynı zamanda bu özgün deneyimin kasetler aracılığıyla bugünlere kalan müzikal belleğinde güçlü izleri bulunan alternatifliğin bireysel hafızalarda yer edinenlerle de örtüştüğünü tespit etmemi sağlamıştır. Bu tespit, müziğin bir endüstri olarak ekonomi-politiğine alternatiflik sunarak ortaya konan paylaşım/dağıtım ağı ve o ağa dahil olan müzikal üretimlerin içeriklerinde kendisini gösteren yaklaşımın yanı sıra bunların da izlerini taşıyarak müziği de aşan bir “kültürel odak” haline geliş durumunu kapsamaktadır.

İlk etapta el çizimi kapaklarıyla dikkatimi çeken, sonrasında kapsadığı müzikal bütünlükle merakımı uyandıran ve sonucunda 80’li yıllardaki özgün deneyim boyunca ÇSE’den yolu geçenlerin tümünü kasetler aracılığıyla öğrenmek adına toplu bir listesini bulma ihtiyacı doğuran Çekirdek kasetleri, eğer o dönemde edinilip günümüze dek muhafaza edilmediyse, çok daha büyük satış rakamlarına ulaşmış eski kasetlere oranla

araştırıp bulunması büyük bir emek isteyen ürünlerdir. Bu sebeple, ÇSE sürecinin başından sonuna dek kaydedilmiş ve dağıtımı yapılmış kasetlere dair mümkün olduğunca fazla miktarda bilginin yer aldığı bir listeyi bulmak için en sağlıklı yol, gün geçtikçe meraklıları artmakta olan bu kasetlerin çoğunu bir araya getirmiş koleksiyonerlerle iletişime geçmektir. Görüşmecilerden Murat Örem'in aracılığıyla tanıştığım ve ÇSE'ye dair merak konusunda ortaklaştığımız Kamil Batur, tez çalışması sürecinde genişlemesine tanık olduğum Çekirdek kasetleri koleksiyonuyla bu çalışmaya değerli bir katkı sundu. Çekirdek kasetlerine dair görüşmecilerden aktardığım ya da Kızıllok'un röportajlarda bahsettiği bilgiler dışında kalan tüm detayları, Batur'un koleksiyonunda yer alan kasetlerden hareketle değerlendirmiş oldum.

O dönemde ÇSE'deki gelişmeleri düzenli bir şekilde sayfalarına taşıyan, birçok farklı değerlendirme yazısı ve röportaja da yer veren Cumhuriyet Gazetesi, arşiv taramasında başvurduğum temel kaynak oldu.

Ayrıca, ÇSE'nin kurucusu ve süreç sona erene kadar yöneticisi olan Fikret Kızıllok'un görüş ve değerlendirmelerinin yer aldığı röportajlar, bu özgün deneyimin başrolünde yer alan ve 2001 yılında vefat eden sanatçının konuya dair birebir aktardığı bilgileri değerlendirmemi sağladı.

3.2. Tarihsel Bağlam

ÇSE'de deneyimlenen alternatifliğin, 1980'li yıllar Türkiye'sinin sosyo-kültürel yapısı içerisinde ifade ettiklerine dair varsayımları, tez görüşmelerinden elde edilen bilgiler ışığında ve belirli başlıklar altında değerlendirmeden önce, bu sürecin kronolojik seyrine bakmak yararlı olacaktır. Çünkü, ÇSE'ye dair tarihsel akışın bütünlüklü bir anlatımı hem akademik alanda hem de genel müzik tarihi yazımında henüz yer almamıştır. Bu bağlamda, ağırlıklı olarak görüşmecilerin tanıklıklarıyla oluşturulan bu tarihsel seyir denemesinin literatüre katkı sunması beklenmektedir. Bu kısımda yine

görüşmecilerden elde edilen bilgilerden faydalanılacak, ayrıca Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan ilan, haber ve yazıların da katkısı olacaktır.

ÇSE 1983 yılı sonbaharında Fikret Kızılok'un girişimiyle ve sanatçının eşi Şeyda Kızılok'la birlikte, İstanbul'un Kadıköy ilçesi Çatalçeşme semtinde bir apartmanın yarı bodrum katında kurulmuştur (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019). Müzik yazarı Derya Bengi'nin tabiriyle "bir müzisyen inisiyatifi olarak küçük kültüplerin, küçük toplanma merkezlerinin kültürel hayata girmediği" Türkiye'de, ÇSE bu anlamda bir ilk olmuştur (Derya Bengi ile görüşme, 13 Ekim 2018). Bu "müzisyen inisiyatifi"nin, dönemin popüler – ana akım mecralarında yer bulamayan sanatçıları sanatseverlerle buluşturma yönelimi resim ve fotoğraf gibi alanları da kapsayarak genişlemiş, aynı zamanda çocuklara yönelik sanat eğitiminin gerçekleşmesi buradaki kültürel deneyimin daha kapsamlı bir alternatif yaklaşımın ifadesi olmasını sağlamıştır.

ÇSE'nin temsil ettiği alternatifliğin, Williams'ın (1990) "doğmakta olan" şeklinde ifade ettiği kültürel öğelere benzer niteliğini birebir işaret eden ismi bir çocuk yuvasından ilhamla seçilmiştir. Döneminin alternatif bir eğitim kurumu olan Çekirdek Çocuk Yuvası, ÇSE kurulurken hem ismin belirlenmesine hem de burada çocuklara yönelik Kızılok'un tasarladığı müzik eğitiminin şekillenmesine katkı sunar. Çekirdek Çocuk Yuvası'nın kurucuları arasında yer alan Pakize Şensivas Kınıklı, o dönemde "çocuğun özgür, öğretmenin ise pasif bir rol üstlendiği" bir eğitim anlayışıyla hareket ettiklerini, Fikret Kızılok'un yanı sıra Barış Manço, Erol Evgin, Mazhar Alanson, Fuat Güner gibi sanatçıların çocuklarının burada eğitim aldığını ve Kızılok'la da bu süreçte tanıştıklarını söyler (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019). Hem yuvanın hem de ÇSE'nin bulunduğu Kadıköy, aynı zamanda tüm bu sanatçıların yaşamlarının önemli bir bölümünü geçirdikleri ve sosyo-kültürel yapısıyla etkileşim halinde oldukları bir ilçedir.

Çekirdek Çocuk Yuvası'nın kurucuları arasında yer alan ve aynı süreçte Kızıllok'la tanışan bir diğer kişi olan Sonja Tanrısever'in, araştırmacı bir bakış açısıyla ve farklı müzik türlerini kapsayan profesyonel bir müzik yaklaşımıyla kurulduğunu ifade ettiği ÇSE'de (Sonja Tanrısever ile görüşme, 25 Mart 2019), bu yaklaşım çocuklara yönelik eğitimi de kapsamıştır. Şensivas Kınıklı'nın aktardıklarına göre; Fransa'dan getirdiği bir müzik aletini, 3 – 6 yaş arası okuma – yazma bilmeyen çocuklara renkler aracılığıyla nota öğretme amacıyla modifiye eden Kızıllok'un, bu sistemle çocuklara verdiği nota ve müzik eğitimi Çekirdek dinletileri başladıktan sonra da devam etmiş ve bu eğitimlere Çekirdek Çocuk Yuvası'ndaki çocukların yanı sıra yuva dışından çocuklar da katılmıştır (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019).

Sanatla etkileşim içerisindeki pedagojik yaklaşıma uygun atılan adımlarla birlikte profesyonel müzik çalışmaları da sürmüş ve akşamları yoğunlaşan çalışmalar, dinletilere giden yolda ilk adımlar olmuştur (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019). Dinletilerin belirli bir periyotta düzenlenmeye başladığı ve yoğunlaştığı bu dönemde ÇSE'de dinleyici olarak yer alan Ahmet Sırmaçek, bir yandan reklam sektöründe çalışırken bir yandan da hafta sonları takip ettiği dinletilere dair şu bilgileri verir:

“Mutlu Torun - İhsan Özgen, Doğan Canku, Erkan Oğur, Yeni Türkü, Erkan Oğur - Bülent Ortaçgil - Yaz Baltacıgil dinletileri 3'er haftalık 6'şar konserle sahne aldı. 40 - 45 kişilik samimi ortam, el değme uzaklığında sanatçılar ve İstanbul'un bir ucuna yapılan kaçamak hafta sonu seyahatleri... Sanırım sihir buradaydı.” (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019)

ÇSE'ye dair ilan, haber ve yazıları düzenli bir şekilde paylaşan Cumhuriyet Gazetesi'nde, bu ilk dönem dinletilerine dair kısa bir anlatımın da olduğu bir haber yer almıştır (1984, 3 Nisan). ÇSE'nin yeni ve özgün üretilere yönelik yaklaşımını özetler nitelikte, “Bir müzik laboratuvarı: Çekirdek Sanatevi” başlığını taşıyan bu haberde, Avrupa Rönesans müziğiyle Klasik Türk Müziği'nin buluştuğu Mutlu Torun – İhsan Özgen ikilisinin dinletisine özel olarak değinilmiş, bir yandan da devam etmekte olan

Turgut Taşöz'ün fotoğraf sergisi hatırlatılmıştır. Kızılok ise ÇSE'deki alternatif kültürel yaklaşıma bu yazıda yer alan ifadeleriyle ışık tutmuştur:

“Amacımız, iyi ve nitelikli müzikçilerimizin yapıtlarını, arandığında bulunabilir duruma getirmek. Üretime yardımcı olmak. Bunu Çekirdek'in küçük, iddiasız stüdyosunda otuz beş izleyici önünde canlı kayıt biçiminde gerçekleştiriyoruz.” (“Bir müzik laboratuvarı”, Cumhuriyet Gazetesi, 1984, 3 Nisan)

Gerçekleştirilen tez görüşmelerinde, ÇSE'nin birbirinden farklı ama yaklaşık 30 – 40 kişi civarında bir ortalamayla hatırlanan ve Kızılok'un ifadesiyle 35 kişilik olan kapasitesi, popüler müziğe ilgi duyan kalabalık dinleyici kitlelerini bir araya getirmeyi amaçlayan konser mekanlarının ağırlığını hissettirdiği bir dönemde herhangi bir değişiklik göstermemiştir. Kapasitenin artırılmasının hiç düşünülmediğini belirten Şensivas Kınıklı da, tek bir ek sandalyenin dahi alınmadığını, dinletiler için yer bulamayanların merdivende bekleme taleplerinin ise kabul edilmediğini hatırlatır (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019).



Resim 1. Cumhuriyet Gazetesi haberinden bir mekan görseli (1984, 2 Kasım)

1984 yılının ilk aylarında gerçekleşen dinletilere dair yine Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan ilanlara baktığımızda, “müzik sergisi” başlığı ve “canlı kayıt stüdyo

konserleri” açıklamasının kullanıldığını görürüz. Ancak bu çalışmada, müzik terminolojisinde performans olarak geçen tüm bu etkinlikler için Çekirdek kasetlerinin kapaklarında “resital”le birlikte kullanılan iki ana ifadeden biri olan “dinleti” sözcüğü kullanılmaya devam edilecektir.



Resim 2. 25 Ocak 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı



Resim 3. 2 Mart 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

Hem Kızılok'un ifadelerinde hem de ilanlarda kullanılan “canlı kayıt” ifadesi, ÇSE'deki müzikal üretimlerin çoğunun bugünlere kalmasını sağlayan Çekirdek kasetlerinin ilk günlerden itibaren üretildiğini göstermektedir. Kaset teknolojisinin gelişimi ve o dönemde telif haklarına dair yasal düzenlemenin eksikliğinden kaynaklı yasal boşluktan faydalanılarak şekillenen bu süreçte üretilen Çekirdek kasetleri, el çizimi kapak tasarımlarıyla da dikkat çekmektedir. Dinleti kayıtlarından oluşan kasetler, ilk dönemde sadece bu etkinlikler için ÇSE'ye gelen dinleyicilere dağıtılmıştır.



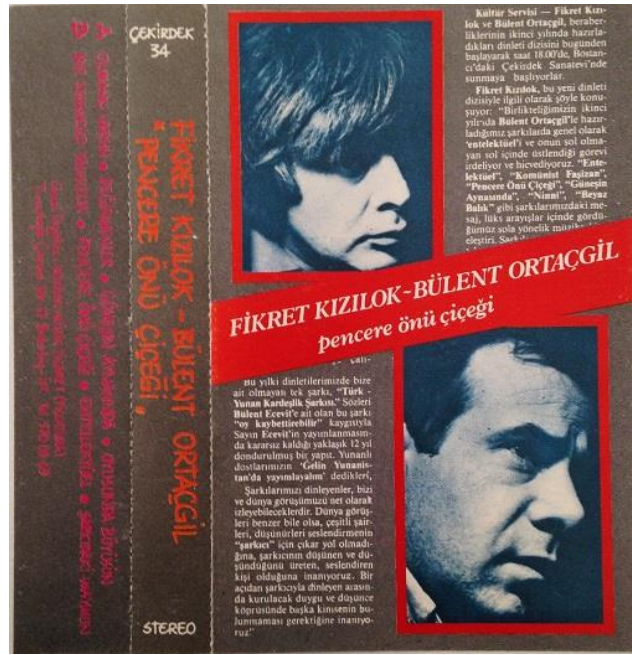
Resim 4. “Meltem gibi” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

84-85 döneminden itibaren ÇSE’deki işleyişin yönetilmesinde Kızılok’la birlikte sorumluluğu üstlenenler sırasıyla iki kişi olmuştur; 1976 – 1982 yılları arasında Bodrum’da yaşadığı dönemde Kızılok’la dostluğu başlayıp gelişen ve ÇSE’deki ilk dinletilere dair izlenimlerini de aktardığımız ressam, grafiker, fotoğrafçı Ahmet Sırmaçek ve ÇSE’deki ilk dinletilerden birisini vermiş olan, sonrasında Kızılok’la birlikte ortak müzikal çalışmalara imza atan ve gittikçe sürecin içerisinde daha çok yer alan müzisyen Bülent Ortaçgil.

İlk dinletilerde görülen müzikal yelpaze, farklı müzikal tarzların yolunu keşiftiren deneysel bir yaklaşım içerisinde, şarkı yazarlığı çizgisinin takibini de öne çıkaracak şekilde ilerleyen yıllarda da korunmaya devam eder.

Çekirdek kasetleri ise dinletilere gelen kitleyi de aşan bir dağıtım ağına kavuşmaya başlar. Sırmaçek’in aktif olduğu dönemde Ankara’daki Ada Kitabevi’ne de gönderilmeye başlanan kasetler, Ortaçgil’le beraber sürecin bir parçası haline gelen Mustafa Kaynakçı’nın sahibi olduğu Piccatura müzik şirketinin katkısıyla beraber çok daha yaygın bir dağıtım ağının içerisine girer.

Telif hakları konusundaki yasal değişimle birlikte Çekirdek kasetleri ve onların birebir bağlantılı olduğu dinletilerin düzeninde de değişim yaşanır ve süreç git gide ev stüdyosundaki “Çekirdek Yapım” etiketli işlere kayarken, kasetlerin kapak tasarımları da değişir. ÇSE’deki dinletilerin önceki dönemlere göre azaldığını Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan ilan ve haberlerin azalmasından da anladığımız dönemde, ev stüdyosuna taşınan yapım sürecinin ilk meyvesi ise Kızılok – Ortaçgil ikilisinin imza attığı “Pencere Önü Çiçeği” albümü olmuştur.



Resim 5. “Pencere Önü Çiçeği” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Ortaçgil, telif yasasına göre eserlerin yaratıcılarından izin alınması ve telif ödenmesi gerekliliği gibi prosedürlere uygun adımların atılmasının, eskisi kadar seri bir kaset üretimini süre olarak da imkansız kılmasına ek olarak, aynı yoğunlukta üretimin daha profesyonel bir dağıtım şebekesiyle birlikte şirketleşmeyi gerektirdiğini hatırlatır (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019). Yine kendisinin aktardığı bilgilere göre, bu aşamada yine ana akımın dışında kalan, ancak tirajları 500-1000 gibi sayıları bulabilecek üretimleri yapma projesi gelişir ve Çekirdek Yapım adıyla bu işe girilir. Kızılok – Ortaçgil ikilisinin “Pencere Önü Çiçeği” adlı kaseti dışında, bu süreçteki diğer üretimlerin

tümü ilk kasetini çıkaran sanatçılara aittir ve tüm kasetler Kızıllok'un evinde kurulan ev stüdyosunda kaydedilir. Profesyonel prodüksiyonlara ağırlık verilip dinleti kasetlerinin üretiminin son bulmasının yanı sıra, ÇSE de eski işlevini yitirmeye ve burada bir araya gelen toplam azalmaya başlamıştır.

Çekirdek Yapım'dan çıkan kasetlerde, yine ana akım dışında kalan özgün bir sanatsal bakışın etkisi hissedilir ve Ortaçgil'in ÇSE için sıkça belirttiği "cemiyet" atmosferinde birçok sanatçının ilk defa üretimlerini paylaşmasına benzer şekilde, "kendine özgü bir takım insanların yaptığı bir takım şeylerden oluşan" bütüne bu kasetler de eklenir. Ana akım üretimlerin kliplerle, ilanlarla ve başka araçlarla yapılan tanıtımına benzer bir tanıtım imkanının olmadığını belirten Mustafa Kaynakçı, yine kişisel bağların da etkisiyle "Cumhuriyet gibi sanata eğilimli olan, sanat sayfası olan gazetelerin yazarları" tarafından kaleme alınmış yazılar ve benzer desteklerle Çekirdek Yapım kasetleri için satış rakamlarının artmasına çabaladığını söylemiştir.

ÇSE'deki dinleti sürecinde, genel bir alternatif ve deneysel yaklaşımın içerisinde "şarkı yazarlığı" kimliğini yansıtan sanatçılara alan açılmasına verilen önem, Çekirdek Yapım sürecindeki üretimlerde de yansımaları bulur. Kaynakçı, bu konuya dair fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Başta Fikret'le Bülent'in kendisi song writer (şarkı yazarı) dediğimiz insanlar. Dolayısıyla onlar bu tip adamları buldular, beraber bulduk. Zaten ben de o dönemde bu tarz müzikleri dinliyordum." (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019)

Bir yandan daha profesyonel prodüksiyonların yapılıp telif yasasına uygun şekilde dağıtımını arttırma uğraşının getirdiği zorlukların hissedildiği, diğer yandan Kızıllok ile Ortaçgil'in kişisel uyuşmazlıklarının ortaya çıktığı son süreçte, TRT'den gelen teklif üzerine bir çocuk programı için çocuk şarkıları yazan ikili, bu şarkıların yazım ve kaydını yine Kızıllok'un evinde gerçekleştirirler. Ortaçgil, bu dönemi "Fikret'le benim en verimli zamanlarımızdı" diyerek anar ve birlikte ortaya koydukları tüm üretimler için bu ev

ortamının, özellikle mutfakta, yaşamın doğal akışıyla müzikal üretimin iç içe geçtiğini düşündürten bir atmosferin önemini vurgular. (Çınar, 2018: 151)

Kaynakçı, bu süreçte Kızılök – Ortaçgil yol ayrımı olmasa, Çekirdek Yapım için bugünün Ada Müzik ya da Kalan Müzik gibi bir rengi olabilmesi imkanının varlığından bahsetmekte ve teknik-ticari anlamda sürdürülebilirliğe kesin gözüyle baktığını ifade etmektedir (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019). Ortaçgil ise, sürecin devam etmesi durumunda her halükarda daha büyük bir organizasyona dönüşmenin zorunlu hale geleceği ve bunun, o zamana dek “Çekirdek” olarak savunulan yaklaşıma uygun pratiklerden daha büyük kopmaları beraberinde getireceği konusunda Kızılök’la hemfikir olduklarını belirtir. Ayrıca, “Çekirdek’in ilk çıkışı için çok uygun koşullar vardı, bittiği zaman o koşullar da değişmişti” diyerek, o dönem yaşanan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimin sürece etkisini vurgular (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019).

ÇSE sonraki süreçte Kızılök tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılmış ancak bu girişimden beklenen sonuç alınamamıştır. ÇSE süreci sona erdiği dönemde genç bir müzisyenken Kızılök’la tanışan ve sonraki yıllarda sürekli onunla birlikte çalışan Mutlu Ödemiş, bu sürece birebir tanıklık etmiştir. ÇSE’nin faaliyet gösterdiği mekanda, bu sefer bar kısmının da yer aldığı daha geniş bir alanla ve önceki deneyime benzer bir “unplugged müzik merkezi” olma amacıyla başlayan sürecin neredeyse her detayıyla ilgilendiğini belirten Ödemiş, buradaki atmosfere dair şu bilgileri vermiştir:

“Tabi ilk önce tanıdık eş dost ahbap geliyordu. İçki siparişleri bittikten sonra ben sahneye geçiyordum, böyle bir fötr şapka, bant, siyah gözlük, teybe basıyorum Edith Piaf çalıyor, ben üstüne keman çalıyorum. Birinci sahne bitiyor, sonra diyorum ki “içkisi bitenler?”. Tek başıma, hiç kimse yok. Fikret abi geliyor tabi, ama onun bir köşesi var, orada oturuyor. Açtıktan bir dönem sonra o da çalacaktı aslında, ama araya turne konserleri girdi.” (Mutlu Ödemiş ile görüşme, 8 Şubat 2019)

Sonraki süreçte kapanmanın gerçekleştiğini ifade eden Ödemiş, 90'lı yıllardaki bu girişimin 80'li yıllarda olduğu gibi bir çekim merkezi olma yolunda atılan kapsamlı adımları içermediğini düşünmemizi sağlar:

“O zaman kapadık tekrar, gelince devam edeceğiz gibi. Fakat, eski ÇSE’de yapılan etkinlikler gibi olmadı. Şöyle olmadı; Fikret abi çok duyuru yapmadı, yapmak da istemedi, bilen gelsin gibi bir yere doğru gitti. Müzisyenler de gelmeye başladı, konservatuardan arkadaşlar gelmeye başladı, biz bir takım emprovizasyonlar yaptık, yavaş yavaş eskiye doğru, unplugged müzik merkezine doğru yolculuk başlamıştı. Ama tam o dönemde bu turme meseleleri olunca araya bir zaman girdi. O zamandan sonra tekrar açtıysak da, ikimiz de çok fazla ilgilenemedik.” (Mutlu Ödemiş ile görüşme, 8 Şubat 2019)

90'lı yıllardaki bu girişimde süreklilik sağlanamaması ve öncekine benzer bir mekanın yaratılamaması, koşullarla birlikte değişen alternatif arayışların yanı sıra Kızılok'un solo albümlerine ağırlık verdiği yeni bir dönemin başlamasıyla birlikte değerlendirilebilir. ÇSE sonrası hem Kızılok hem de Ortaçgil için solo kariyerlerinde yeni bir sayfa açılmış ve yolu ÇSE'den geçen birçok farklı isim ve grup da yine 90'ların müzik üretimleri içinde ortak bir özgünlüğü ortaya koyan işlere imza atmaya devam etmiştir.

3.3. Niteliksel Bağlam ve Aktörler

ÇSE'nin niteliksel bağlamında öne çıkan ve tarihsel bağlamda da değindiğimiz şekliyle deneyselliğe açık ve şarkı yazarlığını da önceleyen bir “laboratuvar” oluşu, bu deneyim süresince zamanla müzikal anlamda ikili olarak etkileri daha çok hissedilen Kızılok ve Ortaçgil'in ÇSE öncesi müzikal serüvenlerinde ortaklaşan yönlerle de uyumludur. Ayrıca, ikilinin ÇSE’de bir araya gelişlerine kadar geçen süreçteki müzikal kariyerleri ve yaklaşımlarında, ÇSE deneyiminin bir bütün olarak habitus-kültürel sermaye kavramları ışığında değerlendirilebilecek yönleriyle de paralellik yakalamak mümkündür.

3.3.1. Kızlok ve Ortaçgil

İki sanatçının yollarının kesişmesine kadar geçen süreçteki müzik kariyerleri, ÇSE'nin 80'lerdeki sosyo-kültürel atmosfere alternatif olarak sunduğu yaklaşımın yansımalarını taşımaktadır. Kızlok popülerliği deneyimlemiş, Ortaçgil ise daha küçük ama kemik bir kitleye sesini duyurmuşken, taşınan yansımalarındaki bu ortaklık bir yanıyla ortak bir kültürel sermayeyi de tespit etmeyi sağlar. Ortaçgil'in tez görüşmesinde sarf ettiği şu sözler tespiti katkı sunacaktır:

“Ben tabii Maarif Kolejliyim, Fikret Galatasaray kökenli birisi. Sonuçta o dönemler bu tür okullarda okuyan insanların genel olarak kültürel bakışlarında asgari müşterekleri vardır; bunlar yabancı dil konuşurlar, Batı'yı takip ederler. Bu Batılı okullarda okuyan insanların dünyaya bakışları, Batı müziğini takip ediyor olmalarının getirdiği ortak şeyler var tabii, alt yapılar var. Ben İngiliz müziğinden anlıyorum, Fikret Fransız müziğinden, şansonlardan anlıyor, yine ana enstrüman gitar.” (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019)

60'lı yıllarda Batı'daki popüler müziklerden etkilenen ve bu etkiyi Türkiye'deki müzikal üretimlere özgün bir şekilde taşıyan birçok isim gibi Kızlok ve Ortaçgil de erken yaşlarda kendilerine aileleri tarafından sunulan imkanların avantajlarından yararlanmışlardır. Müzik üretimlerindeki ilk adımlarında, eğitim aldıkları okullar ve sosyal yaşamlarının geliştiği ortamların önemli katkısı olmuştur. Kızlok, Galatasaray Lisesi'nin ilköğretim bölümünde “Fikret Kızlok ve Orkestrası” adıyla ilk konserini verirken (Baykara, 1972: 18); askeri hekim olan babasının işi dolayısıyla çocukluğunun bir döneminde ABD'de yaşayan (Çınar, 2018: 27-28) ve burada ilk defa dinlediği birçok ismin plagını Türkiye'ye dönerken yanında getiren (Kahyaoğlu, 2013: 98) Ortaçgil ise Maarif Koleji'nde okurken felsefe ve müzik alanında dünyadaki gelişmeleri birebir takip etme fırsatı yakalamış (Çınar, 2018: 52) ve ilk müzikal çalışmalarına lisede girişmiştir (2018: 78).

Her ikisi de üniversite sonrası mesleki kariyerlerini mezun oldukları bölüm yerine müzikal üretimlerine odaklanarak inşa etmeyi seçmiş; Kızlok uzun bir süre Anadolu Pop

çizgisinde ilerleyip popülerliği de deneyimlerken, Ortaçgil en başından itibaren “singer-songwriter” (şarkı yazarlığı) ekolünde daha bireysel üretimler ortaya koyarak popüler alanın dışında kalmıştır. Ancak Kızılök’un bir süre sonra kendi arayışındaki değişimi deneysellikle buluşturarak popüler alanı terk etmesi, “kendi arayışının peşinden gitmek” bağlamındaki özgünlükte ortaklaşmalarını sağlar.

Lisede okuduğu yılların popüler grubu Cahit Oben Dörtlüsü’nün kuruluşunda yer alan (Baykara, 1972: 19) ve bu orkestrayla birlikte plağa kaydedilen ilk bestesi “Hereke” ile folk esintili işlere imza atmaya başlayan Kızılök (Meriç, 2006: 250), aynı çizgideki “Kız Ayşe” ve “Ay Osman” gibi ilk solo çalışmalarının ardından gelen Anadolu seyahatinde Aşık Veysel’le tanışmasıyla birlikte popülerlik kazandığı bir döneme girecektir. Aşık Veysel’den bazı türküleri yeniden yorumladığı, ona ait sözleri bestelediği ya da kendi söz ve bestesini yazdığı farklı şarkılarla Anadolu Pop’un en önemli temsilcileri arasına giren Kızılök’un bu dönemdeki popülerliğini şu durum özetlemektedir; 1970 yılının sonunda Hey dergisi tarafından düzenlenen “Yılın Müzik Oskarları” anketinde "Söyle Sazım", “Yumma Gözün Kör Gibi” ve "Güzel Ne Güzel Olmuşsun" şarkıları sırayla ikinci, üçüncü ve dördüncü olur, Kızılök da aynı ankette “Yılın Erkek Sanatçısı” seçilir (Hey Dergisi, 1971: 4-5).

70’li yıllar boyunca halk ozanlığı geleneğine yaslanan özgün çalışmalarının yanı sıra Ahmed Arif ve Nazım Hikmet şiirlerini besteleyerek toplumsal bir duyarlılığı edebiyatla etkileşim içinde ortaya koyan Kızılök, gittikçe daha deneysel işlere imza atarak popüler alandan uzaklaşmıştır. Bu anlamda öne çıkan ve kayıtları 1971-72 yıllarında yapılan, atonal bir altyapı üzerinde Nazım Hikmet şiirlerinin yer aldığı ve Kızılök’un kendi deyimiyle “şarkıcılığı değil müzisyenliği denediği” 1977 tarihli “Not Defterimden” adlı albümü toplatılır (Bir Sanatçyı Anlamak Belgeseli: Fikret Kızılök, 2006). Sanatçı bu deneysel çalışmayı yapma sebebi olarak, önceki çalışmalarının sürekli büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmasına dair kendisinin “toplum her verdiğini aynen alıyorsa ya sende bir

duraklama var ya da toplumda bir eksiklik var” şeklinde düşünmesi olduğunu belirtmiştir (Levi ve Kahyaoğlu, 1986: 7). Bu albümün toplatılmasının da etkisiyle Kızlok müziğe ara verir ve mesleği olan diş hekimliğine döner. Beş senelik aranın ardından tabla, bas gitar, ney ve bendir gibi enstrümanların da kullanıldığı Zaman Zaman albümünü 1983'te yayınlar (Yarınlr, 2012).

Aranjman ve gittikçe daha çok politikleşen Anadolu Pop çizgisinin popüler müzikte ağırlığını hissettirdiği 70'lerde, bu sosyo-kültürel atmosferin etkisinden bağımsız çalışmalara imza atan Bülent Ortaçgil, ilk müzikal çalışmalarına giriştiği liseden sonra kurulan kısa ömürlü bir grupla yaptıkları çalışmalarda “singer-songwriter” (şarkı yazarlığı) ekolünü takip ettiklerini belirtmektedir (Çınar, 2018: 78). Önceleri sanatçının daha çok popüler müzik örneklerini taklit ederek yaptığı müzik, kendi şarkılarını söyleme isteğiyle birlikte “ikinci evre”ye geçer ve yavaş yavaş Türkçe şarkı sözü yazmaya ve bunları bestelemeye başlar (Ok, 1994: 219, 221). Grup çalışmalarının yanı sıra kendi şarkılarını yazmaya ve çevresindeki insanlara çalmaya devam eden Ortaçgil, bu şarkılardan “Yüzünü Dökme Küçük Kız” ve “Anlamsız”ın yer aldığı ilk 45liğini, ilk defa kayıt için bir stüdyoya girerek 1970 yılında Diskotür firmasından çıkarır (Çınar, 2018: 95). Kendi müziğinin, Türkiye'deki folklorik temalı ve sol söylemin ağırlıkta olduğu protest müzik anlayışından çok, kesin bir politik tercihin ağırlığı yerine “ahlak, etik, moral değerler ve insanların sürüden ayrılmaları bilinci”ne odaklanan Batı'daki örneklerle benzediğini belirten Ortaçgil, dönemin Türkiye'sinde kolayca tanımlanamayan müziğinin “Bob Dylan'a benzetilmesi” sebebiyle protest şarkıcı olarak lanse edilmiştir (Çerezcioglu, 2007: 18).

Bu kolay tanımlanamama, bir başka deyişle kategorize edilememe durumu Ortaçgil'in ilk albümü için de geçerli olacaktır. “Bir anlam bütünlüğü arayışı” çerçevesinde seçilen (Çınar, 2018: 115) şarkılardan oluşan ve kitlesel bir ilgiyle karşılanmayan 1974 tarihli “Benimle Oynar mısın?”, diğer yandan TRT denetimine

takılmaması ve şarkılarının İzmir Radyosu'nun vazgeçilmez bir repertuarı halini almasıyla birlikte TRT'de çokça çalınır (Çınar, 2018: 118). Ortaçgil'in besteci ve yorumculuğunun yanı sıra "mükemmel bir şair" olarak lanse edilmesini de sağlayan albüm (Çınar, 2018: 115), uzun yıllara yayılan bir dinlenilirlikle Türkiye'de bireysel müziğin kilit noktalarından biri olur (Çınar, 2018: 117).

Sonraki yıllarda "3 Masal" adlı masal albümü için yaptığı çalışmanın dışında hem Türkiye'de hem de bir dönem yaşadığı Norveç'te yaşamını müzikle kazanmaya çalışan Ortaçgil, sahne aldığı gruplarla birlikte para sıkıntısının müzik yaparak aşılabildiği bir yaşamı deneyimlese de bunun kendi müziğini çalmayı engelleyen ve rock müzisyenliğine bağlı bir gelişim gösteren yönü (Çınar, 2018: 135), kendisinin "teslim bayrağını çekip" mühendislik yapmak üzere eşiyile birlikte Türkiye'ye dönmesine sebep olmuştur (Çınar, 2018: 137). 1980'den 1986'ya kadar mühendis olarak çalışan sanatçı, ÇSE'deki ilk dinletisinden önce 1982 yılında caz müzisyenleriyle bir araya geldiği bir konsere imza atar. O dönemde Hodri Meydan Sahnesi'ni işleten Levent Kırca, ana akımın dışında kalmasını düşündüğü projeler kapsamında caz müzisyenleriyle Ortaçgil'i bir araya getirmek istemiştir (Çınar, 2018: 140).

Hem müzikal tarz hem de popülerlik açısından özellikle 70'li yıllarda farklı kulvarlarda ilerleyen Kızılök ve Ortaçgil'in, ÇSE'de bir araya gelip buradaki işleyişi birlikte yürütmelerini sağlayan ortaklaşma, Hilmi Tezgör'ün Türkiye'deki popüler müziğin edebiyatla ilişkisinden bahsederken vurguladıklarıyla birlikte değerlendirilebilir. Geçmişten bugüne uzanan ve "halk şairlerinden modern ozan/şarkıcılara ve hatta şehirli ozanlara" kadar kapsayıcılığı olduğunu ifade ettiği çizgiye iki sanatçıyı da dahil eden Tezgör (2012: 18), onların konumlandırıldığı modern ozan/şarkıcı kimliğine dair bir tanımlamayı, "şarkı yazarı" adlandırmasını da ekleyerek şu şekilde yapmaktadır:

"Şarkı yazarı, ozan ya da ozan-şarkıcı olarak adlandırılan, Adorno'nun vurguladığı sradanlaşmayı aşarak ve teknik zorlukların üstesinden gelerek sesle sözü, müzikle şiiri bir bütüne

doğru beceri, ustalık ve duyarlılıkla kaynaştırabilen, bir başka deyişle hem müzisyen hem de şair olabilen, hem yazıp hem söyleyebilen, yaratıcı kişidir.” (Tezgör, 2012: 26)

Birisi ÇSE'nin kurucusu ve sürekli yöneticisi, diğeri uzun bir süre onunla birlikte sürecin şekillenmesinde sorumluluk almış iki ismin; Kızılök ve Ortaçgil'in o döneme kadarki müzik yolculukları, “sıradanlaşmayı aşan” nitelikleriyle birlikte değerlendirdiğinde, ÇSE deneyiminin ifade ettiği alternatifliğe dair bir kültürel arka plan tespitini mümkün hale gelmektedir.

ÇSE sürecinde, bazı dinletiler için daha geniş çaplı bilgilerin röportajlar eşliğinde aktarıldığı Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan bir haberde, Kızılök – Ortaçgil ortaklığının ilk müzikal ürünü olan “Birlikte Söylediklerimiz” başlıklı dinleti serisine de detaylı bir şekilde yer verilmiştir. “Biz Şarkılarımızı..” adlı Çekirdek kasetinin üretilmesini sağlayan bu seri boyunca her iki sanatçının da kendi şiirlerini seslendireceğinin duyurulduğu haberde, Ortaçgil'in ifadeleri bu ortaklığın kalıcı olacağıın işaretlerini vermektedir:

“İkimiz de düşüncelerimizi seslendiriyoruz. Sözün, müziğın ve icranın bütünlüğünü bozmayan iki ‘dizör’, iki söyleyiciyiz. Birbirimizi saygı ve sevgiyle dinliyoruz. Arkadaşlığımız zamanla birlikte müzik yapmaya itti bizi. Birlikte yapmaya başladığımız şarkılar ikimizi de tatmin eden bir tablo çiziyor. İkimiz de ‘erdem’in, insancılığın yolcusuyuz. Birlikte yaratacağımız güzel şeyler olabilir.” (“Kızılök ile Ortaçgil birlikte”, Cumhuriyet Gazetesi, 1985, 12 Nisan)

Sırmaçek'in Kızılök'la aynı evi ve ÇSE'de sorumluluğu paylaştığı süreç 1986 yazında noktalandıktan sonra, o zamana dek ilki Erkan Oğur ve Yaz Baltacıgil, ikincisi Kızılök'la birlikte olmak üzere kaset halinde dağıtılan iki dinleti veren Ortaçgil, ÇSE'deki sürecin devamı için sorumluluğu paylaşmaya başlamıştır. Kızılök'un bu süreçte yaptığı gibi Ortaçgil de mesleğini bırakır ve çalıştığı firmada yöneticiliğe yükselebileceği bir aşamada, müzik üretimine istediği şekilde devam etmesini engelleyeceğini düşündüğu bu adımı atmak yerine, Kızılök'un teklifiyle ÇSE'deki iş bölümüne dahil olur (Çınar, 2013: 142). Ortaçgil, bu aşamaya kadar ÇSE ve dolayısıyla Kızılök'la kurduğu bağa dair şu bilgileri aktarmıştır:

“Fikret zamanında çok ünlenmiş, toplumda büyük kabul görmüş, tirajı olmuş, satış yapmış, tumeler yapmış, öyle bir geçmişe sahip. Bana da ÇSE kurulduktan sonra bir dinleti yapmamı önerdi. “Rüzgara Söylenen Şarkılar”; Yaz Baltacıgil, Erkan Oğur ve ben, o dinletiyi yaptık. Popüler müzik dünyasındaki yerimiz son derece kısıtlıydı, o nedenle müzikle ilgili bir cemiyete katılıyormuşuz gibi bir duyguyla gittik biz. Dinleti sonrası Fikret’le ahbablığımız ilerledi. Zaten evlerimiz de çok yakındı, o Feneryolu’nda oturuyordu, ben Caddebostan’da oturuyordum, ÇSE de Suadiye’de, böyle bir hat üzerindeydik.” (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019)

85-86 dönemi boyunca gerçekleştirilen dinletilerden bugüne kalan Çekirdek kasetlerinin kartonetlerine bakıldığında da Ortaçgil’in yapım süreçlerinde aktif rol almaya başladığı görülmektedir. Ayrıca, Kızılok – Ortaçgil ortaklığının şarkı yazarlığı açısından ağır basan yönü, o dönemde kaydedilen iki kasetle daha da belirginleşir; Olcayto – Levent – Gamze üçlüsünden “Ulan Rakı Ulan Namussuz” ve Oya – Hüseyin ikilisinden “Yağmurlu Gecelerde”.



Resim 6. “Yağmurlu Gecelerde” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Kızılok – Ortaçgil ikilisi, bir sene önce kaydedilen ve “Biz Şarkılarımızı..” adlı Çekirdek kasetine dönüşen dinletilerini bu dönemde de devam ettirmiş, ayrıca dinletileri Ankara’daki Dost Sanat Ortamı’na da taşımışlardır. Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan bir haberde, illüstratör Yüksel Çetin’in bu dizide yer alan şarkılardan esinlenerek çizdiği

resimlerin dinletilerle birlikte ÇSE’de ve Dost Sanat Ortamı’nda sergileneceği ifade edilmiştir (“Kızılök – Ortaçgil ikilisi”, Cumhuriyet Gazetesi, 1986, 22 Mart).



Resim 7. “Biz Şarkılarımızı..” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Telif hakları konusundaki yasal değişimler sonrasında dinletici kayıtlarından oluşan Çekirdek kasetlerinden, kayıtları ev stüdyosunda gerçekleştirilen Çekirdek Yapım etiketli albümlere geçildiği dönemde de iki verimli işe imza atan Kızılok – Ortaçgil ikilisi, “Pencere Önü Çiçeği” adlı albüme ve TRT için yapılan çocuk şarkılarına – ki bunlar sonradan “Büyükler İçin Çocuk Şarkıları” adıyla 2007 yılında albümleşti – imza atarlar.

“Pencere Önü Çiçeği” albümünde yer alan şarkıların politik tutumunu irdeleyen ve Kızılok – Ortaçgil ikilisiyle gerçekleştirilen bir röportaj da yine Cumhuriyet Gazetesi’nde yer almıştır (“Yeni bir üçlünün”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 29 Temmuz). İki sanatçıya eşlik eden Erkan Oğur’la birlikte “yeni bir üçlünün habercisi” olarak değerlendirilen albüm, adından hareketle irdelenir. “Kasetin adı ‘Pencere Önü Çiçeği’ Bu masumiyetin altında gizli bir ironi var mı?” sorusuna ikili şu yanıtı vermiştir:

“Evet neden olmasın? Gerçekleri yaşamadan yapay bir özen altında yaşatılan pencere önü çiçeği kasete toplu olarak bakıldığında gönderilmek istenen mesajı özetliyor bizce. Aslında bu şarkı bir hayli politik bir tavır içeriyor, dinleyiciler neler algılıyor bilemeyiz.”

Albümde yer alan “Entelektüel”, “Şarkıdaki Maymun” ve “Uyusun da Büyüsün” gibi şarkılar için sorulan benzer sorulara da “bilgiyi yaşama ve eyleme dönüştürememek”ten “tüketim toplumlarında geçerli olmaya zorlanan insan tipi”ne ve “hepimizin dinleyerek büyüdüğü aynı ninni”ye dek toplumsal olarak eleştirilmesi gereken farklı konulara dikkat çekildiği hatırlatılarak cevap verilmiştir (“Yeni bir üçlünün”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 29 Temmuz). Bu üç şarkıda, albümdeki diğer şarkılara kıyasla toplumsal eleştirinin daha doğrudan yapıldığı görülmektedir. Örneğin, “Uyusun da Büyüsün” şarkısında Coca-Cola’dan lahmacuna, Michael Jackson’dan Ferdi Tayfur’a dek o dönem içerisinde tüketim kültürünün önemli parçaları haline geldiği tespit edilen ürün veya isimler sıralanmış ve ardından şu nakarata yer verilmiştir: “Uyusun da büyüsun ninni/Tıpış tıpış yürüsün ninni/Danalar girdi bostana/Gücün yetiyorsa kovalasana”. Kızılök – Ortaçgil ikilisinin aynı dönemde TRT için imza attıkları ve sonradan “Büyükler İçin Çocuk Şarkıları” adıyla albümleşen çalışmalarında hissedilen, albüme verilen adla da somutlaşan müzikal tarz “Uyusun da Büyüsün” şarkısında da yansımalarını bulmuştur.

“Cumhuriyet Gazetesi”nde “Pencere Önü Çiçeği” albümüne dair Burak Eldem imzasıyla yer alan bir değerlendirme yazısı ise “Uyutulamayacak insanların şarkıları” başlığını taşır ve “ayrıştırılamayacak biçimde oluşmuş bir Kızılök – Ortaçgil stilinin” farkına varıldığını aktarır (Eldem, 1987: 5).

Kızılök – Ortaçgil ikilisinin ÇSE sürecindeki ortak üretimleri, öncesindeki birbirinden bağımsız müzikal kariyerleri ve yaklaşımlarıyla birlikte değerlendirildiğinde, kültürel sermayeleri açısından kesişen noktaların yansımalarını da taşıyan bir özgünlükten bahsedilebilir. Tez görüşmelerinden elde edilen bilgiler ışığında görülmektedir ki; ÇSE deneyiminin bütününde de benzer kesişim noktaları, belirli avantajlara sahip ve bunları belirli bir amaç için paylaşan bir sosyal çevrede somutlaşmıştır.

3.3.2. “Avantajları Paylaşmak”

Helikon Sanat Derneği'nin 50'li yıllardaki kültürel arayışın etkisiyle gerçekleştirdiği atılımla, ÇSE'nin 80'li yıllardaki misyonunu “aynı sanat sevecenliği ve korunaklılığı” düzleminde eşdeğer gören besteci ve müzikolog Alper Maral, bu misyona dair tanımlamasında ÇSE'deki sürecin aktörlerinin “avantajlılığı”ndan bahseder:

“O avantajlılık olmasa, böyle bir imkan, olanak olmasa, 20 kişiye konser verilebilir mi? Kaset çıkarılabilir mi? Bunu paraya dökecek olsanız imkansız yapamazsınız. Müziğin, sanatın doğasında olan çok doğru bir şeyi çok doğru bir şekilde kullandıklarını düşünüyorum “Avantajlarımızı paylaşmak”... Budur. Çekirdek bunu çok iyi başarmış bir şey olsa gerek. Fazlaca mistifiye etmeden bunu tespit etmek gerek.” (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019)

Bu avantajların paylaşımına dahil olanları kendi deneyimleri üzerinden tanımlayan Maral'ın “Çekirdek takipçiliğinde, belli bir okul, öğrenim ve farkındalığının önemli bir tetikleyici olduğunu düşünüyorum” şeklindeki ifadeleri, bir kültürel sermaye bağlamında düşünülebilir. Hatta bununla bağlantı kurduğu bir anısı da ÇSE'deki bir dinletiyeye dairdir. Alman, Üsküdar Amerikan, St. Joseph Lisesi, Robert Kolej gibi okulların müziğe meraklı öğrencilerinin kurduğu gruplardan bahseden ve böylesi bir grupta yer alan Maral, Robert Koleji'nde İngilizce hocalığı yapan Robert “One Man” Johnson ve ona sahnede eşlik eden kolejden arkadaşları Handan Çivicik'i ÇSE'de dinlediklerini hatırlar (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Çekirdek Çocuk Yuvası'nda bulunarak, çocukluğunda yuvanın ÇSE'yle bağımlı birebir deneyimlemiş olan Kına Arcak, dinletilerde iş bölümüne de dahil olarak bir araya gelen ve Çekirdek Yuvası'na giden çocukları ÇSE'deki müzik eğitimlerine katılan ailelerin “ortak bir sosyal yaşamın insanları” olduklarını tespit etmiş, politik olarak daha çok sol merkezli bir anlayışı benimseyen bu ailelerin genelde birbirilerini tanıdıklarını söylemiştir (Kına Arcak ile görüşme, 25 Ocak 2019). Kendi yaşadıkları yer, Yuva ve ÇSE'den bahsederken de Kadıköy'ün kapsadığı bir hattı çizmiş olur; “Feneryolu, Göztepe, Suadiye” (Kına Arcak ile görüşme, 25 Ocak 2019).

ÇSE'nin Kadıköy'de yer alması, Kızıllok ve Ortaçgil'in bireysel yaşamlarında da Kadıköy'le olan güçlü bağlarıyla birlikte düşünüldüğünde, Türkiye'de müzikal üretimin gelişiminde kendine özgü bir atmosfer yaratmış olan bu yerelliğin kendi dinamikleriyle de ÇSE'nin özgün niteliğine katkı sunduğu söylenebilir. Daha önce, Ortaçgil'in ÇSE sürecine dahil olduğu dönemi anlatırken ifade ettiklerinden aktardığımız ve mekansal ortaklığı işaret eden "Feneryolu, Caddebostan, Suadiye" hattı, bu anlamda örnektir. Bir başka örnek ise Grup Gündoğarken grubundan Burhan Şeşen'in anlatımında görülmektedir; o dönemde Kadıköy'ün Çataleşme semtinde oturduklarını söyleyen sanatçı, ÇSE'nin buraya yakınlığını ve o zamanlar işlettikleri ve Ortaçgil, Johnson gibi sanatçıların da sahne aldığı Amphora adlı barlarının da aynı semtte olduğunu hatırlatır (Burhan Şeşen ile görüşme, 23 Ocak 2019). ÇSE'ye önce dinleyici olarak giden Grup Gündoğarken üyeleri, sonrasında bir Çekirdek kasetine de imza atacakları üretim sürecine dahil olurlar.

Jak Esim'in 60'lı yıllardan başlattığı ve 80'li yılların sonlarında da ÇSE ile tamamlanmış olduğunu düşündüğü, başta Moda semti olmak üzere Kadıköy'ün müzikte hep öncü rolü oynaması süreci (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018), Sırmaçek tarafından, 40'lı yıllarda başlayan caz tutkusunun Kadıköy'de yeşermesiyle birlikte düşünülür (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019). Sırmaçek, bu süreçle birlikte şekillenen akımın 80'li yıllarda "Kadıköy Sesi"ni (Kadıköy Sound) doğurduğunu ve bu altyapının, 80'li yıllarla birlikte etkisi artan kültürel yozlaşmanın baskıları karşısında, bugüne dek gelişerek her tür müziğin bulunduğu gerçek bir yaşam ve kültür ilçesi yarattığını söylemiştir (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019).

Sürece dinleyici olarak tanıklık eden Murat Örem'in "bir bütünün müzik alanına yansması" olarak tanımladığı Kadıköy'ün müzik alanında taşıdığı önemi (Murat Örem ile görüşme, 17 Kasım 2018), Kadıköy'deki insanların sınıfsallığı ve bu bölgenin tarihselliği bağlamında değerlendiren müzik yazarı Murat Meriç, sınıfsal konumun

sağladığı avantajlarla müziğe ulaşımındaki kolaylığın, kendi müziğini kendi yaratan insanların burada daha çok olmasının temelinde yattığını tespit eder (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019). Bu anlamda, ilk caz orkestrasının kurulduğu Kadıköy Halkevi'nden, bir dönem "kurtarılmış bölge" gibi olan Moda Deniz Kulübü'ne, Cumhuriyet sonrası farklı mekanların önemini hatırlatan Meriç, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu döneminde de aynı sınıfsallığın etkisinden bahseder ve evleri müzik üretim süreçlerine açık olan zenginleri, yaz aylarını bu bölgede geçiren bestekar padişahları anar (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019).

ÇSE'nin, sanatçıların yollarını kesiştiren bir yer olmasına kendi dinamikleriyle katkı sunan Kadıköy, Maral'ın ifadesiyle "burjuvazi kavramına en yakın düşen nüfus"un da bulunduğu bölgedir (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). Buradaki "burjuvazi" kavramını ticaret burjuvazisi anlamında değil, "eğitim marifetiyle, gördüğü öğrenim marifetiyle kentliliği bir şekilde edinmiş yeni bir kitle"ye karşılık gelecek şekilde kullanan Maral, 80'li yıllarda "tutarlı, homojen ve belirgin" bir kimlik taşıdığını düşündüğü bu bölgedeki kültür-sanat çevresinin, kentin kültürel etkinliklerindeki izlerkitlenin de çoğunluğunu oluşturduğunu hatırlatır (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Kaynakçı, plak yapım ve dağıtımından hareketle müzik endüstrisinin kalbinin 80'li yıllarda İstanbul'un Avrupa yakasında attığını söylerken (Mustafa Kaynakçı ile görüşme 22 Ocak 2019), Ödemiş de o dönemden bugüne uzanan süreçte "daha büyük bir piyasa, büyük stüdyolar ve medya tarafı'nın olduğu Avrupa yakasına nazaran, müzikal açıdan çok daha nitelikli çalışmaların Kadıköy'de odaklandığını belirtir (Mutlu Ödemiş ile görüşme, 8 Şubat 2019).

Kendine özgü bir kültürel altyapıyla şekillenen avantajlarda böylesi bir habitusun da izlerini taşıdığı düşünülebilecek olan ÇSE, deneyselliğe de kapı aralayan müzikal çeşitliliğin içerisinde birçok farklı sanatçının yolunun kesişmesini sağlamıştır.

Sefarad müziklerine yer verdiği Çekirdek kasetleri, Cem İkiz'le beraber gerçekleştirdiği dinleti kayıtlarından oluşan Jak Esim, “ÇSE bir kulüp gibiydi, müzisyenler birbirlerini tanıma fırsatı bulup iletişime geçebiliyor, ortak projeler üretebiliyordu” demiştir (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018). Esim, ÇSE sayesinde tanıştığı Erkan Oğur ve Bülent Ortaçgil'le sonraki yıllarda birçok ortak çalışmaya imza atar. Farklı müzik tarzlarını benimsemiş sanatçıları bir araya getirmesi ve ortak üretimlere imkan sağlaması açısından ÇSE'nin önemini belirten Ayşe Tütüncü ise o dönem içerisinde yer aldığı Mozaik grubu olarak ÇSE'de dinleti vermeseler de müzikal üretimlerine katkı sunan sanatçılardan Erkan Oğur'la yollarının burada kesiştiğini söyler (Ayşe Tütüncü ile görüşme, 17 Aralık 2018). ÇSE'de kesişen yollar sonrası yeni ortaklıkların oluşması konusunda, tez görüşmelerinde ismi en çok geçen sanatçı Erkan Oğur'dur. Gerçekleştirdikleri dinletin kayıtları bir Çekirdek kasetine dönüşen Grup Gündoğarken'den Burhan Şeşen de sanatçıyı aynı kapsamda anmaktadır (Burhan Şeşen ile görüşme, 23 Ocak 2019).

Bir blues müzisyeni olarak bilinse de, müziğinde cazdan ragtime'a farklı müzik tarzlarından elementlerin olduğunu ve Türk müziğine özgü ritimlerle blues shuffle'larını birleştirmek gibi deneysel çabalara giriştiğini hatırlatan Robert “One Man” Johnson da bu kapsamda anılabilecek bir diğer isimdir. Üsküdar Amerikan Lisesi'nde İngilizce öğretmenliği yaparken, okuldaki bir başka öğretmen arkadaşı sayesinde ÇSE'den haberdar olan Johnson, Fikret Kızılok'la tanıştıktan sonra sanatçının onu davet etmesi üzerine ÇSE'de dinleti/resitaler verir (Robert Johnson ile görüşme, 31 Aralık 2018). Solo kayıtlarından oluşan iki Çekirdek kasetinin yanı sıra, burada tanıştığı Erkan Oğur, Bülent Ortaçgil ve İlkin Deniz'le birlikte doğaçlama müzik çalışmalarını yaptıklarını da belirten

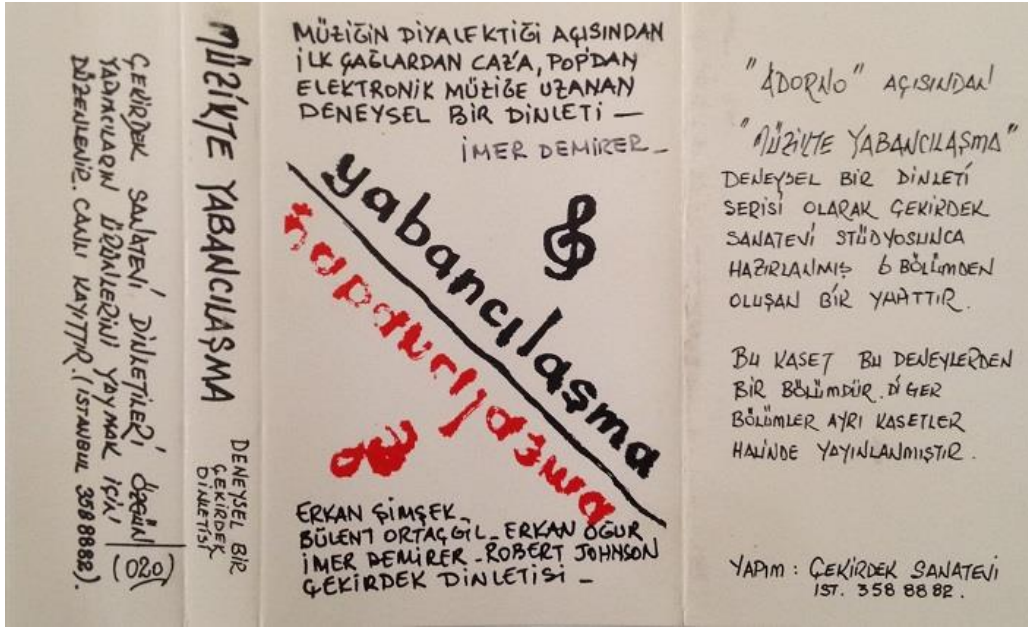
Johnson, “İstanbul’da Bir Amerikalı” adlı Çekirdek kasetinin de başrolündedir ve bu kasette yer alan dinleti kayıtlarında Oğur ile Deniz ona eşlik eder (Robert Johnson ile görüşme, 31 Aralık 2018). Sonraki yıllarda Johnson’ın ABD’de kaydettiği üç albümde yine Oğur’la ortak çalışmaları olur. Oğur’un bir röportajında ifade ettiği üzere, 1991 yılında ABD’de yine bir araya gelen iki sanatçı Mississippi’yi birlikte gezerler, barlarda, restoranlarda birlikte çalarlar ve bu süreçte Oğur, blues müziğiyle ilişkili enstrümanları ve müzik geleneğini öğrenmeye çalışır (Yedig, 1996).



Resim 8. “İstanbul’da Bir Amerikalı” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

ÇSE’nin, farklı tarzlarda müzik yaparken yolları burada kesişen ve sonraki yıllarda da ortak üretimlerin ortaya konmasına olanak tanıyan niteliğini var eden, farklı sanatçıların davet edilmesi ya da kendiliğinden buraya üretim talebiyle gelmeleriyle beslenen alternatif yaklaşım, sanatçıları bir araya getiren kimi özel başlıklı dinleti serilerinde de kendisini gösterir. “Müzikte Yabancılaşma” başlıklı dinleti serisi bu anlamda dikkat çekicidir. Deneysel çalışmalara imkan veren bu seri kapsamında bir Çekirdek kasetleri serisi de ortaya çıkar. Bu seri fikrinin Kızılök tarafından oluşturulduğunu söyleyen Ortaçgil, aynı zamanda sanatçının Adorno bağlamındaki

düşüncelerinin de serinin şekillenmesindeki etkisini hatırlatır (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019). Seri kapsamındaki deneysel çalışmaların bir bölümünü içeren kasetlerin bazılarında yer alan açıklamalarda da, bu deneysel dinleti serisi “Adorno Açısından Müzikte Yabancılaşma” olarak anılır ve Oğur, Ortaçgil, Johnson’ın yanı sıra Erkan Şimşek ve İmer Demirer de kasetlerde kayıtları yer alan sanatçılar arasındadır.



Resim 9. “Müzikte Yabancılaşma” başlıklı dinleti serisinden bir kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Sırmaçek, ÇSE'nin birçok sanatçının yollarını keştiirmesinde etkili olan ve bir nevi sınırları çizilmiş “açık kapı – açık sahne” gibi adlandırabileceğimiz yapıya dair detaylar verirken, sık sık gelip mini konserler veren ve kayıtları yapılan müzisyenlerden bahseder (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019). Sırmaçek'in aktardıklarına göre, Kızılök'la birlikte bu kayıtlar dinlendikten sonra bir konser dizisi yapıp yapılmayacağına karar verilir. Bu noktada Kızılök'un kişisel ilişkilerini de atlamayan Sırmaçek; Neşet Ruacan, Doğan Canku, Derya Köroğlu, Mutlu Torun, Oğuz Durukan, Selim Selçuk ve Maria Rita Epik gibi isimlerin ÇSE'de sahne almalarını bu kişisel ilişkiler kapsamında değerlendirir (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019).

Sırmaçek'in bahsettiği, kayıtları yapılan, ancak sonrasında bir konser dizisine dönüşmeyen mini konserler (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019), Çekirdek kasetleri aracılığıyla kayıtları bugüne kalan ve ÇSE'ye dair değerlendirmelere katkı sunan dinletiler dışında da alternatif üretimlere bir alan açıldığını gösterir. Ömer Özgeç, bu kapsamda değerlendirilebilecek deneyimine dair bilgileri tez görüşmesinde aktarmıştır. Stüdyolarda kayıt yapmanın o dönem pahalı bir iş olduğunu ve stüdyo havasına alışma sürecinin bile kayıta istenilen sonuca yaklaşmayı sorunlu hale getirdiğini hatırlatan Özgeç, ÇSE'nin etkinliklerini duyduğunda, bu mekanın kurucularının, kendisi gibi "stüdyoya kolaylıkla giremeyenlerin gereksinmelerine de bir çözüm olmakla toplumsal bir edim gerçekleştirdiklerini" düşünür (Ömer Özgeç ile görüşme, 13 Haziran 2019). Bu düşüncelerle ÇSE'nin kapısını çalan Özgeç, kendi çabalarıyla oluşturulmuş kayıtlarını sunduğunda, öncelikle burada bir dinleti vermesi gerektiğini öğrenir. Bu, Özgeç'in ifadesiyle "kapalı bir etkinlik"tir ve Sırmaçek'in belirttiği konser dizilerine karar verme öncesinde düzenlenen mini konserleri akla getirir. Dinleti esnasında şarkıların isimlerini not edip, değerlendirmeler yapan Kızılok, dinletiden sonra bir eleme işlemi yapar ve seçtiği şarkılar istenen sayıda olmadığı için, sonunda kasete dönüşecek dinleti/düzenlenmesi adına Özgeç'ten bazı yeni şarkılar bekler (Ömer Özgeç ile görüşme, 13 Haziran 2019).

Özgeç'in sıcak bakmaması sonrası ilerlemeyen bu sürecin, ÇSE'deki üretimlerin alternatif yaklaşımla bir "yapımcı süzgeci"nden geçerek ortaya konmasına karşılık geldiği değerlendirilebilir. Meriç, ÇSE'nin özgünlüğünü de beslediğini düşündüğü bu durumu, "Kızılok'un yazılmamış kuralları var belli ki, belki yazılmıştır da bilemeyiz. Fikret Kızılok, bunları pişirelim, piyasaya sürelim diye düşünüyordur bence" sözleriyle açıklar (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019).

Ana akım dışında kalarak müzikal üretimlerini devam ettirmek isteyen sanatçıların yollarını kesitiren ve birçok deneysel çalışmaya imkan veren ÇSE, yine

Meriç'in ifadesiyle (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019) "kendi ekollerini yaratan adacıkların toplanması"nın sağlamış, 1980'li yıllarda Türkiye'de kültürel alandaki hegemonyanın piyasacı bir bakış açısıyla görünür kılmaya çalıştığı "çeşitlilik" konusunda böylece üretken bir açılım getirmiştir. Ortaçgil'in ifadesiyle bu cemiyet (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019), yani ÇSE, "kendi müziğini yapan, kendi müzikal deneyini de yapmak isteyen" sanatçıların cemiyetidir ve sanatçıların bu yaklaşımı, daha öncesinden 80'li yıllara ve şimdiye dek süregelen bir ekolü temsil etmiştir. Maral'ın, endüstriden bağımsız üretimler açısından ÇSE'yi "bir durak, bir aktarma noktası" olarak işaret etmesi (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019), Ortaçgil'in geçmişten bugüne uzanan bir ekolün temsili açısından ÇSE'yi değerlendirmesiyle birlikte düşünülebilir.

Çekirdek kasetlerinden ilhamla ev ortamında akustik bir şekilde kaydedilen 2013 tarihli Canlı Yayın albümünün yanı sıra diğer çalışmalarına da yansıyan tarzıyla Pinhani grubu, aynı ekol içerisinde değerlendirilebilir. Grubun solisti ve aynı zamanda Piccatura'nın sahibi Mustafa Kaynakçı'nın da oğlu olan Sinan Kaynakçı, farklı bir kuşaktan da olursa, ÇSE'ye dair bir aidiyet duygusu hissedilebileceği düşüncesini tez görüşmemizde şu sözlerle ifade etmiştir:

"Çocukken en sevdiğim şeylerden biri müzikle uyuyakalmaktı, o zaman da şimdi de uykuya zor dalyorum. O albümler de insanın huzur bulmasını sağlayan ve suni olmaktan çok uzak olduğu için saatlerce dinlenebilen müziklerle doluydu. Orada, eldeki imkanlar nedeniyle yapılan minimal düzenlemeler, benim düzenleme anlayışımı da çok etkiledi." (Sinan Kaynakçı ile görüşme, 23 Ocak 2019)

Çekirdek Yapım sürecinde "Gecenin Üçünde" adlı ilk albümüne imza atan Sonay Erenel, ÇSE'nin açtığı alandan bugüne taşındığını düşündüğü isimlere şu örnekleri verir; Zuhâl Olcay, Birsen Tezer, Jehan Barbur, Kalben (Sonay Erenel ile görüşme, 16 Kasım 2018). Bahsettiğimiz ekol kapsamında değerlendirilebilecek bu isimler, müzikal üretimlerini bağımsız bir şekilde yapan kadın sanatçılara ÇSE'de açılan alan ve bunun etkileri bağlamında da düşünülebilir. Müzisyen Fırat Kızıltuğ ise kasetlerin satışından

çok, “geleceğe belge bırakma” düşüncesinin ÇSE’deki üretimlere hakim olduğunu hatırlatır ve bu durumun yarattığı öncülüklerden birisini, birçok sanatçının lavta çalmaya başlamasına giden bir sürece kendisinin ÇSE’deki çalışmalarıyla öncülük etmesiyle örnekler (Fırat Kızıltuğ ile görüşme, 7 Nisan 2019). Bu da ekolün, kendi müzikal deneyini yapmak isteyenleri kapsayan boyutuyla birlikte düşünülebilir.

Bu ekol ya da “kendi ekollerini yaratan adacıklar” toplamı, kültürel sermaye ve habitus bağlamında değerlendirildiğinde, Bourdieu’nün tanımıyla “pratiğin farklı alanlarına basitçe nakledilerek uygulanmaya elverişli üretici kalıp sistemleri”nin (2015: 255) 80’lerin toplumsal koşullarına özgü şekillenen alternatif pratikleri ortaya koyarken, alternatif arayışlara yönelik belirli sınırları da beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz.

Sırmaçek’in anlatımına göre (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019); 80’li yılların toplumsal dinamiklerinin müzik alanındaki önemli yansımalarından birisi olan ve “özgün müzik” olarak adlandırılan tarzın öncüsü konumundaki Ahmet Kaya da ÇSE’de dinleti vermek ister ve bunun için ÇSE’de bir demo kayıt yapar. 1984 kışında Kaya’nın “elinde sazı ve yanında bir kişi ile kapıdan giriverdiğini” söyleyen Sırmaçek, “Ağlama Bebeğim” şarkısıyla başlayan “sunumun” kayıtlarını sonradan birlikte dinledikleri Kızılok’un, bu repertuarın bir dinleti ve kasete dönüştürülmesi durumunda hapse girilmesine sebebiyet verebilecek denli sıkıntılar yaratabileceği kaygısıyla Kaya’nın isteğini kabul etmediklerini aktarır (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019). Sırmaçek’in aktardığı bu bilgi, alternatif-karşıt öğeler arasındaki mesafeyi belli ölçüde daraltan, belli çekincelerle de dengede tutan bir anlayışın tespit edilmesini sağlar. Bu anlamda, ÇSE’de yolları kesişen sanatçılar ve dolayısıyla tarzlar açısından düşünülünce; piyasa dışı/bağımsız olmayı da aşan ve Ahmet Kaya’nın buradaki mini konserinin dinleti serisine dönüşmeme hikayesinde de tespit edilebilecek bir seçicilik ortaya çıkar.

Kızılök, sonraki süreçte “sol arabesk” olarak tanımladığı üretilere dair eleştirilerini daha çok dile getirecek, yaygın bir şekilde “özgün müzik” kategorisi altında değerlendirilen çalışmalarını değerlendirirken Ahmet Kaya, Zülfü Livaneli gibi isimleri de eleştirecektir (İnanç, 1989: 21). Arabeskin 80’li yıllarda bir yaşam tarzı olarak hakim kültürel anlayış tarafından pompalanmasından hareketle, bunun etkilerini taşıyan ve müzik piyasasının olumsuz etkilerine de açık olabilen bu tarz şarkılara yönelik eleştirilerini (İnanç, 1989: 21) solo kariyerinde imza attığı şarkılara da taşımıştır. Buna örnek olarak, 1992 tarihli solo albümü “Olmuyo Olmuyo”da yer alan “Alaturka Liberal” ve 1995 tarihli solo albümü “Yadigar”da yer alan “Pişşt Barmen” şarkıları ele alınabilir. İlk şarkıda “Gözlerin keman çalardı, dudakların darbuka/Toplumsal içerikliydin liberal alaturka/Komünist yaklaşımlıydın, kapitalist biçimli/Her bakımdan verimli” sözleriyle ortaya konan tarz eleştirisini, Livaneli’nin adını da doğrudan anarak ifade eden Kızılök; “Pişşt Barmen”de ise hem Kaya hem de Livaneli’nin şarkı sözlerine gönderme yaparak benzer eleştireliliğini sergiler: “Pişst barmen/Sen de bizdensin/Madem rakı içersin/Neden tesbih çekersin/Başkaldırıyorum de/Kaldır başımı/İndir kaşımı/Şaşkın teokrat/Geceleri gökyüzünde/Şairlerin önsözünde/Sağdan vurup sol gözünde/Parsa topla benim için”.

Kızılök’un Ortaçgil’le beraber ÇSE’de ortaya koyduğu çalışmalardan kaset olarak günümüze kalanlar arasında, kendisinin sonraları “sol arabesk” olarak tanımladığı tarza yönelik doğrudan eleştirilere rastlanmazken; dönemin sosyo-kültürel yaşamına sızan tüketim alışkanlıkları ve metalaşan müzikal pratiklere yönelik eleştirilere yer verilmiştir. Ancak, Cumhuriyet Gazetesi’ndeki bir haberde Kızılök’un ifadeleriyle aktarılan bilgilere bakıldığında, Ortaçgil’le birlikte devam ettirdikleri dinletilerde “sol arabesk” konusuna odaklanan bir şarkıyı da seslendirdikleri görülmektedir:

“Müziğimizde politik angajmanlara yer yok. Geniş kitlelere belirsiz bir açı içinde ulaşma kaygısıyla ‘sol arabesk’ üreterek yola çıkanları da ‘Sol Pazar’ adlı şarkımızla hicvetmeye çalışıyoruz.” (“Kızılök – Ortaçgil ikilisi”, Cumhuriyet Gazetesi, 1986, 22 Mart)

Ahmet Kaya'nın henüz ilk albümüne imza atmadan önce çalışmalarını paylaşmak üzere ÇSE'yi tercih etmesi, bu mekanda deneyimlenmeye başlanan alternatifliğin en başından itibaren farklı tarzlarda müzikal üretimler ortaya koyan sanatçılar için bir odak haline gelmesi açısından önemli bir örnektir. Ancak Kaya'nın bu tercihinin ÇSE'nin ilk dönemlerinde şekillenmesi, “sol arabesk” – “sol pazar” söylemlerinin geliştiği ve şarkı yazarlığı çizgisindeki üretimlerin ağır bastığı sonraki süreçle birlikte düşünüldüğünde, ÇSE'deki “avantaj paylaşımı”nın kültürel sınırlarının zamanla daha net çizildiği tespitini yapmak mümkündür. Bu sınırların yarattığı izole alan ise kitleliliğin yarattığı piyasanın çizdiği sınırlara tabi olma tehlikesine karşı keskin bir ekonomi politik yaklaşımla, kitleleşme potansiyeli taşıyan alternatif/karşıt kültürel öğelerin taşıyacağı risklerden uzak bir sürdürülebilirliği ve böylece politik angajmana dair temkinli bir alternatifliği önceleyen yaklaşımın harmanı şeklinde düşünülebilir.

ÇSE'de üretilen müziklerin “özgün” kavramını karşıladığı ifade edilen tez görüşmelerinde öne çıkan, ÇSE'de girilen bir deneyselliğin ve sözlerden besteye kadar ortaya konan bütünlüğün bu özgünlükle bağlantılı ifadesidir. Bunu, “80'li yıllar kültürel atmosferindeki boşluk durumunu canlandırabilecek alternatif bir müzik ortamı”na duyulan gereksinimden hareketle tanımlayan Sonja Tanrısever, genç müzisyenlere yönelik ÇSE'deki eğitim ortamını da hatırlatır ve özgünlüğe dair bazı noktalara dikkat çeker:

“Zaman zaman bir eğitim ortamı da söz konusuydu. Bunun çalışma ilkeleri netti: gerçekten özgün müziklerin yaratılması üzerine kurulmuştur. Örneğin katılımcıların bir bütünlük içerisinde kendi şarkılarını yapmaları istendi. Şarkı söz konusu iken sözlerin, bestelerin ve söyleyişlerinin kendi tarzları olmasını istedi.” (Sonja Tanrısever ile görüşme, 25 Mart 2019)

Mustafa Kaynakçı'nın “özgün müzik dendi Ahmet Kaya'lara, ama özgün müzik Çekirdek çizgisindekilerdi” (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019) sözleri ise hakim kültürel anlayışa alternatif ya da karşıt öğeler taşıyan pratikler açısından, daha genel bir özgünlük arayışında yansımaları bulan toplumsal duruma dair farklılaşmış

yaklaşımların yarattığı ayrımı düşünmemizi sağlar. 80’li yıllar Türkiye’inde ortaya konan pratikler açısından ÇSE deneyiminin özgünlüğünde beliren ayrım ise farklı müzikal tarzları kapsayan deneysellik özelinde yoğunlaşır.

3.3.3. Deneysel Çabalar ve Özgünlük

Sırmaçek, müzik piyasasındaki tekel sebebiyle söz hakkı olmayan, ancak sesini duyurmak isteyen sanatçılarla “bir sanatçı komünü”nün yaratıldığından bahsederken ÇSE’nin Kızılok tarafından bir “müzik laboratuvarı” düşüncesiyle tasarlandığını da vurgular (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019). Yine Kızılok’un ifadelerinde de bu düşüncenin yansımaları görülmektedir; ÇSE’deki çalışmalarıyla “Çekirdek’in gururlarından bir tanesi” haline geldiğini söylediği Erkan Oğur’la birlikte “İlginç deneyler” yaptıklarından bahseden Kızılok (Levi ve Kahyaoğlu, 1986: 8), “Müzikte Yabancılaşma” başlığı altında gerçekleştirilen ve Çekirdek kasetlerine de dönüştürülen çalışmaların deneyci yönüne dair sorulan bir soruya karşılık şu cevabı verir:

“Gecenin saat 03.00’ünde bile biz burada çalışma yapmak isteyen arkadaşlarla buluşuyoruz. Devamlı arayış içinde olacağımızı söyleyebilirim, başka çare yok bu işte. Bir de, hepimiz Anadolu çocuğuyuz. Burada yaptığımız araştırmalarda bunu ön plana çıkarmaya çalışıyoruz. Doğu ya da Batı müziğinin felsefi anlamda değil, müzikte de çözüme ulaşmasını istiyoruz artık. Bunu tek tek kişiler yapamaz. Oturur Adnan Saygun gibi kişiler kafalarında planlar ve yapar. Ama bu topluma uymaz. Oysa toplumun verdiği biçimlenmeyle gelen kişilerle deney yaptığımızda olay çok daha başka yere geliyor. Kaynağında, çıkışında yakalyorsunuz. Laboratuvar oluşumuzun nedeni bu; zorunluyuz buna. Yoksa klasik bir plakevi olur, kısa sürede satış yapacak plakları çıkarıp zengin oluruz. Bunu biliyorum.” (Levi ve Kahyaoğlu, 1986: 9)

Alternatif bir kültürel birikimi var etme çabası olarak düşünebileceğimiz bu yaklaşım, Fiske’nin (1999: 36) kültür endüstrisi-popüler kültür ilişkisine dair tespitiyle birlikte değerlendirilebilir:

“Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağıtıcılığı üretmektir.”

Türkiye’de resmi ideolojinin kültürel alandaki yansımaları, 80’li yıllardaki neo-liberal politikaların hakimiyetiyle birlikte gitgide endüstrinin daha yoğun etkisi altında kalırken, ÇSE’de deneyimlenen pratiğin alternatif bir “kültürel kaynaklar dağarcığı”nı oluşturmak adına atılan adımları içerdiği söylenebilir. Bu dağarcık, hem dönemin güncel değişimlerine karşı deneyci bir tepkiselliği hem de Kızılok’un ifadelerinde geçen ve kökleri çok daha eskilere uzanan Doğu-Batı sentezi gibi konulara dair alternatif sunma çabasını içeren bir özgünlük taşımaktadır.

Devlet kontrolü ya da piyasa hakimiyetiyle kendisini gösteren kültürel hegemonyaya karşı bir duruş sergilenirken, sosyo-kültürel değişimlere bağlı olarak şekillenen Doğu-Batı sentezine dair resmi tutuma alternatif geliştirilmesi, geçmişten o döneme dek kültürel alanda hissedilen ve derinleşen çelişkilerin yarattığı boşluk durumunu piyasanın kontrolündeki yeni arayışlara bırakmama ve 1980’lerde piyasanın tüketim alışkanlıklarını yönlendirmesiyle dönüşen bir toplumda yaşayan sanatçılara, kendi özgünlüklerini bulmak için deneysel çabalarla da çıkabilecekleri bir arayışın imkanını sunmakla birlikte düşünülebilir. Bu imkân, müzikal yelpazedeki çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Dinletiler devam ettikçe, birbirini tanıyan sanatçıların birbirlerini ÇSE’ye çektiğini ve orada toplanmaya başladığını hatırlatan Tütüncü’nün, tanklıklarından ve müzisyen bakış açısından hareketle söylediği şu sözler, ÇSE’deki çeşitliliğin üretken niteliğine dair önemli değerlendirmeler sunar:

“Bizimki gibi müzik kültürü içerisinde çeşit çeşit müzik tarzının olanca zenginliğini barındıran bir ülkede, bu tarzların müzik camiaları ne yazık ki birbiriyle elleşmez hatta bir tür birbirini beğenmez iken, ÇSE bu farklı müzik camialarından müzisyenlerin birbiriyle aynı çatı altında buluşur, müzik denemeleri yapar hale gelmelerine ortam yaratmış, bunu teşvik etmişti. Bu çok çok önemli.” (Ayşe Tütüncü ile görüşme, 17 Aralık 2018)

Farklı müzik tarzlarını deneyci bir yaklaşımla aynı çatı altında buluşturan ÇSE’deki çeşitlilik, günümüze kalan Çekirdek kasetlerinin yanı sıra Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan haberler ve yazılar aracılığıyla da tespit edilebilir. Müziğin dışına

çıkıp diğer sanat dallarını kapsayan geniş bir kültürel yaklaşımın izleri ise hem farklı sergilere hem de çocuklara yönelik sanat eğitiminin kapsamına dair bilgilerle birlikte aynı tespite dahil olacaktır.

84-85 döneminin başlangıcında, “Çekirdek Sanatevi, önemli sanat olayları hazırlıyor” başlığıyla Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan haberde (1984, 2 Kasım), Fikret Kızılok’la başlayacak dinletilerin bir önceki dönemden Erkan Oğur, Bülent Ortaçgil ve Robert Johnson gibi isimlerin yanı sıra ÇSE’deki müzikal çeşitliliği yansıtan yeni sanatçıların katılımıyla devam edeceği duyurulmuştur; “Fırat Kızıltuğ’un lavta, Şenol Filiz’in ney resitaleri”nden, “Muvaffak Falay ve Okay Temiz’le İsveç’te çalan Bodrumlu Kemancı Salih’in resitali”ne, “Ezginin Günlüğü topluluğunun şarkı resitali”nden “Erdem Sökmen’in gitar resitali”ne dek genişleyen bu yelpaze içinde Colin Edwards ve Rubby Elperra gibi yabancı isimler de vardır. Sanat olaylarının ağırlığının yine müzikte olduğunu hatırlatan yazı, aynı zamanda o dönem içerisinde düzenlenmesi planlanan fotoğraf sergileri ve şiir dinletilerine dair bilgileri de aktarmaktadır.

İlerleyen aylarda Cumhuriyet Gazetesi’ndeki ilan ve yazılar aracılığıyla duyurulmaya devam eden “sanat olayları”, dönem başında planlananların dışında başka sanatçıların da ÇSE’de sahne aldığını gösterir. Bunlar arasında yer alan Neşet Ruacan, Esin & Engin Noyan, Ruby Bastida, Grup Gündoğarken, Cem İkiz & Jak Esim gibi isim ve gruplardan bugüne kalan Çekirdek kasetleri yine ÇSE’deki müzik yelpazesinin genişliğini gösterir.



Resim 10. 2 Mart 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

ÇSE'de bir yandan profesyonel müzik çalışmaları ve çocuklara yönelik müzik eğitimleri devam ederken, diğer yandan resim alanındaki çalışmalar da desteklenmektedir. İlk dönemde Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan Bülent Ortaçgil, Yeni Türkü, Erkan Oğur, Robert Johnson dinleti ilanlarında Toğan Düzgören'in suluboya resim sergisi de duyurulur.



Resim 11. 1 Nisan 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

Sırmaçek'in hatırlattığı, ilerleyen süreçten bir başka örnek ise müzikle resim sanatının üretken bir etkileşim anlayışıyla buluşturulduğunu gösterir; kapağını Kızılok'un o yıllarda küçük bir çocuk olan oğlu Yağmur Kızılok'un çizdiği "Biz Şarkılarımızı.." adlı kasetin içeriğini oluşturan ve Bülent Ortaçgil ile Fikret Kızılok ikilisi tarafından düzenlenen dinleti dizisi boyunca, illüstratör Yüksel Çetin'in bu dizide yer alan şarkılardan esinlenerek çizdiği resimler ÇSE'de sergilenmiştir (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019).

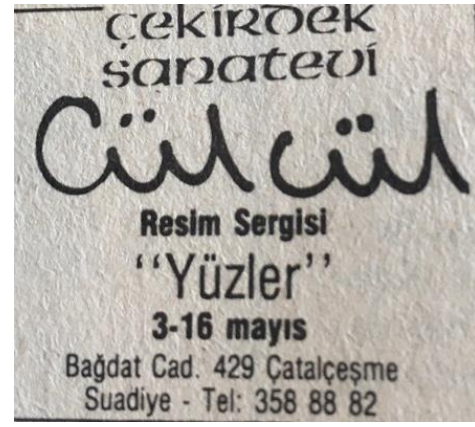
Sırmaçek, kendi düzenlediği ve resmin yanı sıra fotoğrafçılığı da kapsayan sergilerle ilgili bilgiler verirken, ÇSE'nin işleyişine dair detayların aktarımına da katkı sunar:

"Yüksel'in dışında Çekirdek Sanat Evi'nde sürekli sergiler düzenliyordum. Bu sergiler bir resital prömiyerinde açılış yapılarak o resital dizisi boyunca yerini alıyordu. Kimi zaman 3, kimi zaman 4 hafta. Sergilerin reklamları düzenli olarak Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alır, ayrıca kültür dairesi gerek dinletileri gerekse de sergileri okurlarına yazardı. Ben o dönem yabancı bir dergiye sanat yazıları yazdığım için Çekirdek ile ilgili bilgileri de bir yazı tadında gazetemeye verirdim. Ben de bir fotoğraf sergisi açmıştım. Lütfü Cülcül, Sonja Tanrısever, karma bazı sergileri, hatta Orhan Taylan'ın desteklerini de hatırlarım." (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019)

Sırmaçek'in bahsettiği dönemde Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan ilanlara bakıldığında, kendisiyle birlikte Oral Gönenc'in de fotoğraf sergisinin ÇSE'de yer aldığını; ayrıca Meral Horne'nin "İpekte batık" adlı kumaş boyama, Yüksel Çetin'in "Kitap Kapakları İllüstrasyonları II" adlı illüstrasyon, Lütfü Cülcül'ün "Yüzler" adlı resim ve İtir Okaygün'ün özgün el dokumaları sergilerinin de 85 ilkbaharında ÇSE'de düzenlendiğini görmek mümkündür.



Resim 12. 30 Mart 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı



Resim 13. 6 Mayıs 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

ÇSE'nin işleyişinde Ortaçgil'i daha aktif bir şekilde göreceğimiz 85-86 döneminde, çocuklara yönelik eğitimin de kapsamı genişler. Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan ve "Çoksesli bir çocuk eğitimi" başlığını taşıyan haberde (1985, 10 Aralık); "Müzik Anaokulu" nun artık Çekirdek Çocuk Yuvası dışından gelecek çocukları da kabul edeceği, Kızılok ve Ortaçgil'in birlikte çalışmalarını yürüttüğü bu uygulamanın dışında bir de "duyguyu resmetme"nin amaçlandığı "Resim Anaokulu" için adım atılacağı bilgisi paylaşılmıştır.



Resim 14. 30 Kasım 1985 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

Sırmaçek de ÇSE'nin küçük bir odasında birebir gitar dersleriyle birlikte çocuklara yönelik resim derslerinin de verildiğini tez görüşmesinde hatırlatmıştır (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 9 Nisan 2019). Resim derslerinin sorumluluğunu üstlenen Sonja Tanrısever ise, kendisinin ilk resim sergisini açmasını da sağlayan özgür bir çalışma ortamını bulduğu ÇSE'deki bu küçük odaya dair şu detayları aktarır:

“Fikret kendi adına Çekirdek Sanat Evi Güzel Sanatlar Müzik Ana Okulu kurarken, benim için de Güzel Sanatlar Ana Okulu'nu önerdi. Sevgili dostumuz Bülent Ortaçgil de o sırada müthiş zevkli renklerle önceden kalma bir dişçi malzeme dolabını boyadı ve aramızda çekmeceleri paylaşıldı.” (Sonja Tanrısever ile görüşme, 25 Mart 2019)

Yine Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan bir ilanda, Tanrısever'in yönetimindeki “Güzel Sanatlar Ana Okulu”nda resimle beraber heykel ve dokumanın da çalışma alanı olarak seçildiği görülmektedir.



Resim 15. 14 Aralık 1986 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanı

Bağımsız müzisyenlere alan açıp müzikal üretimleri teşvik etmenin yanı sıra farklı sanat dallarını da kapsayan bir üretim mekanında alternatif bir sanatsal perspektifin çocuk eğitimi alanına da taşınması, Bourdieu'nün (2015: 255) habitus kavramına atfettiği “yaşam stilleri şeklinde işleyen farklılıkların dile getirildiği pratikleri doğurma” özelliğini

akla getirir. Bu anlamda, belirli bir kültürel sermayeyle taşınan avantajların paylaşıldığı, bu paylaşımın da dönemin değişen sosyo-kültürel yapısına alternatif bir yaşam kültürünü var etme çabasıyla çocuklara yönelik sanat eğitimi de kapsayan bir boyutta gerçekleştirildiği söylenebilir.

Çekirdek Çocuk Yuvası'ndaki çocukların çalışmalarından oluşan ve Tanrıseven'in hatırlatmış olduğu bir sergiye de ev sahipliği yapan ÇSE'nin, müziğin yanı sıra resim alanındaki çalışmalarla da desteklenen çocuk eğitimine dair alternatif yaklaşımının izleri, sanat evi için "Çekirdek" isminin seçilmesinden, burada ortak çalışmaları gelişen Kızılok – Ortaçgil ikilisinin TRT için yazdıkları şarkılardan oluşan "Büyükler İçin Çocuk Şarkıları" albümüne kadar birçok aşamada görülebilir.

Çocuklara yönelik eğitim konusunda kapsamın genişletildiği bu yeni dönemde ÇSE kapılarını, Maria Rita Epik'in verdiği "Feminist Şarkılar Resitali" ile açmıştır. Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan "1977 Eurovision birincisi Maria Rita Epik sahnede" başlıklı haberde, bu etkinliğe dair sanatçıyla yapılan röportajdan kısa bir bölüme yer verilmiş ve 85-86 dönemi için planlanan müzik etkinliklerine değinilmiştir (1985, 12 Ekim). Bunlara bakıldığında yine geniş bir müzikal yelpazenin kapsandığı görülür. Ezginin Günlüğü'nden Grup Gündoğarken'e, Erkan Oğur'dan Robert Johnson ve Doğan Canku'ya dek önceki dönemlerde ÇSE'de yer almış isimlerin yeniden sahne alacakları; bu isimlere "Denizci Şarkıları" ile Grup Çağrı'dan, 13. ve 14. yüzyıl "Tasavvuf Müziği" ile Nihat Doğu – Abdi Coşkun – Cüneyt Kosal'a dek yine çeşitli müzikal arayışların yolunu kesitiirecek sanatçıların ekleneceği duyurulmuştur. Ancak, hem dönem içerisinde Cumhuriyet Gazetesi sayfalarına taşınan ilan ve haberlerden hem de günümüze kalan Çekirdek kasetlerinden anlaşıldığı kadarıyla, planlananların dışında farklı isimlerin yer aldığı dinleti serileri de bu dönemde gerçekleşmiştir.

“Feminizmin değil; kadın sorununun gündemde olduğu” ve çözümün de sosyalist mücadelenin başarısıyla birlikte değerlendirildiği 70’li yılların ardından, 80’li yıllar feminizmin siyasal bir ideoloji ve hareket olarak ortaya çıktığı bir dönemdir (Saygılıgil ve Berber, 2020: 16). Bu değişimle birlikte düşünüldüğünde, Maria Rita Epik’in dinletilerinde gerçekleştirilen kayıtlardan oluşan “Feminist Şarkılar” adlı Çekirdek kaseti, dönemin toplumsal dinamikleriyle ÇSE’de üretilen müziklerin etkileşimine önemli bir örnektir denebilir. Bu ve benzeri konseptlerin satırbaşlarını, cümlelerini ve sloganlarını Kızılok’un ortaya çıkardığını söyleyen Ortaçgil, “bir akademisyen berraklığı”ndan çok “orijinalliğiyle insanları çekecek bir takım kurgular”ın öne çıktığı tercihlerden de bahsetmiştir (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019).

Bu dönemde gerçekleştirilmesi planlananlar arasında, sonrasında birkaç farklı Çekirdek kasetinin üretilmesini sağlayacak olan ve Adorno açısından “müzikte yabancılaşma” konusuna odaklanan dinleti serisi dikkat çekicidir. “Müzikte yabancılaşma ve deneysel bir konser” başlığıyla bu seriye değinen Cumhuriyet Gazetesi haberinde (1985, 27 Kasım), “Çekirdek’teki konser dizisinde, kronolojik olarak müziğin nereden gelip nereye gittiği ‘Adorno açısından’ deneysel biçimde uygulanacaktır” şeklinde bir anlatıma yer verilmiştir.

Telif hakları konusundaki yasal düzenlemelerin ortaya çıktığı 86-87 döneminde, bir yandan çocuklara yönelik sanat eğitimleri ve büyüklere yönelik gitar dersleri devam ederken, diğer yandan bu dönem için planlanan dinletiler, Cumhuriyet Gazetesi’nde her dönem başında paylaşılanlara benzer bir haberle duyurulmuştur (“Çekirdek Sanatevi yen?”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 10 Ocak). Bu haberde aktarıldığına göre, klasik kemençe ustası İhsan Özgen, yıllar sonra ÇSE’de yeniden sahne alarak bu dönemin açılışını yapacaktır. Özgen’in ifadeleriyle ÇSE’nin bir müzik laboratuvarı olduğu hatırlatılan haberde, Ortaçgil’in yönetiminde planlandığı belirtilen dinletiler, cazdan geleneksel Yahudi müziğine, şarkı yazarlığı ekolünden “ilkçağda Anadolu müziği”ne dek

geniş yelpazesini korumaya devam etmektedir. Konserlerden bu dönemde ücret alınmayacağı bilgisinin de verildiği haberde, “özgün olmaları koşuluyla her tür müzikhinin Çekirdek’in stüdyosuna kabul edileceği” hatırlatılmıştır (“Çekirdek Sanatevi yeni”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 10 Ocak).

Süreç boyunca Cumhuriyet Gazetesi’ndeki haberlere de yansıyan müzikal çeşitliliğe ve ortaya çıkan deneyselliğe dair tez görüşmesinde değerlendirmelerde bulunan Maral, Çekirdek kasetleri arasında çalışmalarını yer alan Yeni Türkü gibi grupları hatırlatarak, o dönemde kimi sanatçıların, “kolejlerde okuyup, Batı eğitimi almış” bir kitleyi toplumsal süreçlere kayıtsız kalmayan bir iklime çekmek adına Nueva Cancion (Yeni Şarkı) hareketini iyi bir model olarak değerlendirdiklerini söyler (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). ÇSE’de, Nueva Cancion’un izlerini taşıyan sanatçıların dışında, Mutlu Torun - İhsan Özgen ikilisi ya da Erkan Oğur gibi sanatçıların deneysel çalışmalarını da “küresel paylaşımaya uygun yalın ses örgüsüyle yerel öğelerin barışçıl bir buluşmasını” sağlama noktasında bir bütün olarak değerlendiren Maral, bu çalışmalardan sonra gelen deneyselliklerin de “dünyada yaşanmakta olan trendi, bir şekilde paralelde deneyimlemeye elverişcesine Türkiye’ye yansıttığımı” düşündüğünü belirtir (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). Bu noktada, Ortaçgil’in “Benimle Oynar mısın?” albümüyle Türkiye’de önemli bir yol açtığı “şarkı yazarlığı” tutumunun yeni sanatçıların arasında yaygınlaşmasına ÇSE’de sunulan katkı da akla gelir. Yerel öğelerin kullanımını konusunda ÇSE’deki “şarkı yazarlığı” yaklaşımının da diğerlerinden çok farklı düşünülmesi gerektiğini söyleyen Maral, Kızılök’un Aşık Veysel’le olan ilişkisiyle başlayan ve o döneme dek taşıdığı ozanlığının bile bu anlamda yeterli bir örnek olduğunu belirtmiştir (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Mutlu Torun - İhsan Özgen ikilisinin “Rönesans Müziği ve Aynı Çağda Biz” başlıklı dinletilerinin ilk Çekirdek kaseti olması, sürecin başından itibaren deneysel çabaların içerisine Doğu – Batı müziği ilişkisine yönelik farklı yaklaşımların da

katıldığını göstermektedir. İkisi de Türk Sanat Müziği alanında çok önemli çalışmalara imza atmış sanatçılardan, akademisyen, udi ve gitar virtüözü Mutlu Torun'a dair Serhan Yedig'in kaleme aldığı yazıda (Yedig, 1998), Özgen'in klasik kemençeyle yer aldığı bu resitalle birlikte ÇSE'deki farklı deneysel çalışmalar da hatırlatılır:

"Torun, 'Çekirdek Resitaleri'nde, Rönesans döneminde lavta için yazılan eserleri aynı çağın Osmanlı saz eserleriyle birlikte seslendirmişti. Konser kayıtları daha sonra amatör çabalarla çoğaltıldı ve meraklıları arasında önemli bir koleksiyon parçası haline geldi. Tıpkı o yıllarda Erkan Oğur'un solo ya da neyzen Şenol Filiz'le yaptığı 'Arayışlar' başlıklı kayıtlar gibi... Çekirdek Resitaleri, Torun'un araştırmacı yönünün günışığına çıktığı, Türk Sanat Müziği çevresinin dışındakilere de ulaştığı ilk çalışmaları." (1998)

Torun – Özgen ikilisinin kaseti, Maral'ın ifadesiyle "2000'li yıllarda post-modernist ve genellikle faydacı heveskarlıkla" yapılan kimi deneysel çalışmaların ilkidir ve onlardan "uzgörü, samimiyet ve mesleki beceri" açılarından ayrılmaktadır (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).



Resim 16. "Rönesans Müziği ve Aynı Çağda Biz" kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur'un koleksiyonundan)

Lavtanın gündeme gelmesinde ÇSE'deki çalışmalarını önemli bir yer tutan ve Türk Sanat Müziği alanında önemli çalışmalara imza atmış bir başka sanatçı olan Fırat Kızıltuğ

ise “Çağlar Boyu Lavta” adlı Çekirdek kasetine giden süreçten bahsederken, Torun – Özgen ikilisinin dinletisine de değinir:

“Orada ilk defa Mutlu Torun ve İhsan Özgen ikilisinden perdeli ud ve kemençe ile, mesela Vincenzo Galilei’nin (meşhur Galileo Galilei’nin babası) ‘Salterello’ adlı gitar için yazılmış bestesinin, versiyonunu dinledim.” (Fırat Kızıltuğ ile görüşme, 7 Nisan 2019)

Kızıltuğ, ÇSE’nin deneysel çalışmalara imkan veren özgünlüğünü yansıtan kendi deneyimine dair ise şu bilgileri vermiştir:

“Benim ilk programım, lavta ağırlıklı idi. Yanıma, blok flütçü Britta Marschke’yi ve Esmâ Özcan’ı (Başbuğ) alarak birkaç konser düzenledik. ‘Çağlar Boyu Lavta’ kaseti bu konserlerden seçilen parçalardan oluştu. Marschke Almanya’ya dönünce kanuni Şehvar Beşiroğlu, Esmâ Özcan (Başbuğ) ve ben, üçümüz Çekirdek konserlerine devam ettik.” (Fırat Kızıltuğ ile görüşme, 7 Nisan 2019)

Kızıllok’la arkadaşlığını ve kimi şarkılarında ona viyolonsel ile eşlik ettiğini de hatırlatan Kızıltuğ, Hüseyin Sadettin Arel’in hiç çalınmayan eserleri ve Ali Ufkî’nin kitabından yaptıkları saz eserlerinin transkripsiyon notaları gibi ilk defa seslendirdiklerinin yanı sıra, kendi bestelerini de seslendirdikleri ÇSE için “bizim sanat evimizdi” der (Fırat Kızıltuğ ile görüşme, 7 Nisan 2019). Tez görüşmesi gerçekleştirilen birçok kişide ifadesini bulmuş olan bu aidiyet duygusu, bir yaşam kültürü sunucusu ve aktarıcısı olarak deneyimlenen ÇSE’deki sürecin odağında müziğin yer almasıyla birlikte değerlendirilebilir. Çünkü, müzik alanındaki ortaklaşma, toplulukların aidiyet duygusunun geliştirilmesi ve sürdürülmesi açısından tarih boyunca önemli bir rol üstlenmiştir. Erol (2018: 126), bu anlamda Türkiye’den verilebilecek önemli örnekler arasında yer alan Alevi toplumsal deneyimi ve müzik ilişkisini hatırlatmış; “günümüz Alevi toplumsal deneyimini beslemekten çok onu biçimlendiren, daha yerinde bir deyişle kimlik dinamiklerini yansıtan farklı kültürel pratikler”den birisi olarak gördüğü Alevi müziğinin, “topluluk üyeleri arasındaki iletişimi güçlendirmede, dayanışma sağlamada ve kolektif aidiyeti sürdürmede ve modern yaşamda atomize olan bireyi toplum içinde konumlandırmada, bir ifade aracı olarak” öneminden bahsetmiştir. Toplumsal ölçekte

böylesi kapsamlı bir işlevi yerine getirebilen müziğin, ÇSE özelinde ise bağımsız ve alternatif olduğu ölçüde deneyselliği de mümkün kılabilen bir deneyimin, belirli bir toplumsal konumlanmayla birlikte bir aidiyet hissini beslediği değerlendirilebilir.

Müzikal anlamdaki arayışın ve bunun getirdiği deneysel çabaların ÇSE'deki en önemli yansımalarından birisi de “Perdesiz Gıtarıda Arayışlar” adlı solo Çekirdek kasetinin dışında, kaset haline getirilen birçok farklı dinletinin parçası olan ve böylece, kendi geliştirdiği perdesiz gitarla daha çok müzikseverin tanıştığı Erkan Oğur’un ÇSE bünyesindeki çalışmalarıdır. “Perdesiz Gıtarıda Arayışlar” kasetinin elden ele dolaşarak Avrupa ve Amerika’da ününün yayıldığını hatırlatan Yedig (1996), Oğur’un bu kasette kayıtları yer alan Çekirdek resitaline atfettiği önemi sanatçının kendi sözleriyle aktarır:

“Perdesiz Gıtarıda Arayışlar’ın kaydedildiği resital benim için çok önemliydi, önceden kaydettiğim temaların üzerine doğaçlama yapacaktım. Becerirsem müziğe devam edecektim. Yoksa bir daha dinleyici karşısına çıkmamaya kararlıydım. Konserde öylesine duygu yoğunluğu yaşandı ki, küçücük odada bulunanların bakışlarında korku sezdim. Hep birlikte sonu belirsiz bir yolculuğa çıkmıştık sanki...” (1996)

Oğur’u “arayışlarına” devam etmesi yönünde cesaretlendirdiği düşünülebilecek ÇSE deneyiminin, müzik üretme ve dinleme açısından tek tipleşmeye doğru giden alışkanlıkların aşılması yönünde açtığı alanın, sanatçının sezdiği dinleyicilerin bakışlarındaki korkunun kaynağında yer aldığı söylenebilir.

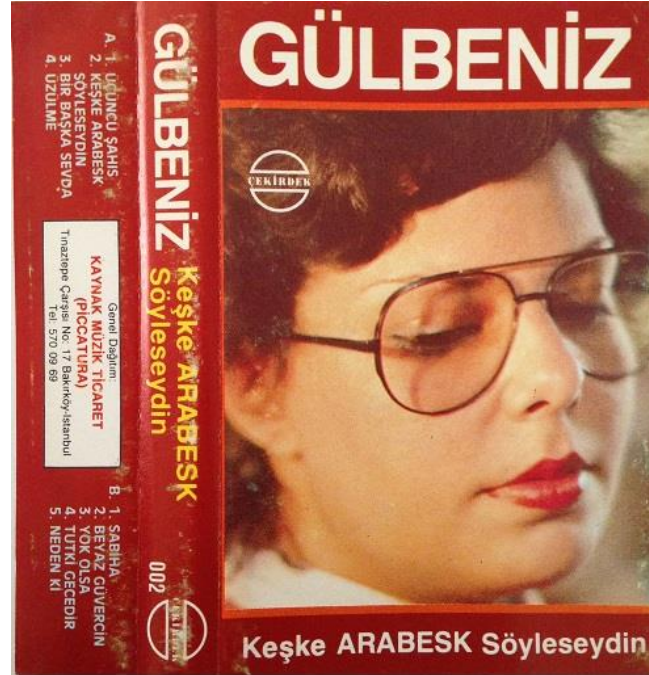


Resim 17.“Perdesiz Gitarda Arayışlar” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Kültürel alandaki tek tipleşmeye karşı ÇSE’de yaratılan alternatifler arasında, şarkı yazarlığı kapsamında değerlendirilebilecek üretimler ortaya koyan sanatçılar da öne çıkar. ÇSE’deki üretimlerin toplamı bir ekol kapsamında değerlendirildiğinde “organik müzik”in akla geldiğini söyleyen Kaynakçı, Çekirdek kasetlerinin dağıtımında kendisini teşvik eden bu unsuru detaylandırırken, dünya ölçüğündeki yansımaları kapsamında Bob Dylan ve Leonard Cohen gibi şarkı yazarlarını örnek verir (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019). Maral da yine aynı toplama bakıldığında, Türkiye’de “song writer (şarkı yazarlığı) kültürüne yakın bulunabilecek, daha sonra kent ozanlığı olarak vaftiz edilecek trendi kuran, besleyen ilk hamlelerin önemli kilit figürlerinin” ÇSE’den çıktığını ifade eder. Ayrıca, ÇSE’de yer alan ve Nueva Cancion (Yeni Şarkı) akımının izlerini taşıyan sanatçıların da “sözle müziğin barışık iletişimselliği” esasını üzerinde şekillenen bir anlayışı benimseme açısından, şarkı yazarlığından beslendikleri değerlendirmesini yapar (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Şarkı yazarlığı kimliğiyle ön plana çıkan kadın sanatçılar ÇSE’de gerçekleşen dinleti kayıtlarından oluşan kasetlerdeki çeşitliliğin önemli bir parçasıyken, ev

Çekirdek Yapım etiketli ev stüdyosu albümleri arasında yer alan Gülbeniz Şentay albümü “Keşke Arabesk Söyleseydin” de Emçioğlu’nun Çekirdek kasetine benzer bir içeriğe sahiptir. Şentay’ın da ilk albümü olan “Keşke Arabesk Söyleseydin”de söz ve müziği sanatçıya ait olanların yanı sıra Kızıllok’a ait bir şarkıyla beraber Atilla İlhan şiirlerinden bestelenen şarkılar da yer almıştır. Albüme dair kapsamlı bir değerlendirme de yine Cumhuriyet Gazetesi’nde, Yurdağül Erkoca imzalı bir yazıda yer almıştır (1988: 5). Okuyucuya, kendisini daha önce BİLSAK, Muğla Festivali, TÜYAP Kitap Fuarı “sokak konserleri” veya Yeşillerin düzenlediği bir toplantıda seslendirdiği besteleriyle dinlemiş olabileceği hatırlatılan Şentay’ın, bu albümün yapımı için önce İMÇ’de farklı yapımcılarla görüştüğü ama hepsinde de dönemin müzik piyasasındaki hakim anlayışla uyuşmadığı için sonuç alamadığı belirtilmiştir. İMÇ’deki sonuçsuzluk sonrasında Ortaçgil ve Kızıllok’un yardımıyla albümle sonuçlanan bir sürecin başladığı, böylece Şentay’ın kendi tarzından uzaklaşmadan bu projesini hayata geçirebildiği ifade edilir. Şentay, “yaşamayı seven, tepki gösteren, direnen insanların” yer aldığı şarkılar yaptığını söyleyerek tarzını tanımlar (Erkoca, 1988: 5).



Resim 19. “Keşke Arabesk Söyleseydin” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Çekirdek Yapım sürecinde tüm albümlerin yapım ve düzenlemesini birlikte üstlenmeye devam eden Kızılok – Ortaçgil ikilisinin, Sonay Erenel'in ilk albümü olan “Gecenin Üçünde”nin içerisinde yer alan şarkıların tümünün söz ve müziğinde, Kızılok ağırlıklı olmak üzere imzaları vardır. Sibel Sezal'ın “Bu Kalp Seni Unutur mu?” adlı ilk albümünde ise bu sefer hazır besteler üzerine yazılan yeni sözler Kızılok'a aittir. Bu albümün yapım sürecinin, Sezal'ın dayısı olan Özkan Samioğlu'nun kendi bestelerini getirmesiyle başladığını aktaran Ortaçgil, ilk halinde şiirlerden adapte olan sözlerin Kızılok tarafından yeniden yazıldığını ve şarkı yazarlığı anlayışının burada da öne çıktığını hatırlar (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019).

Dinleti kayıtları “Yağmurlu Gecelerde” adlı Çekirdek kasetine dönüşen Oya – Hüseyin veya “Ulan Rakı, Ulan Namussuz” adlı Çekirdek kasetleriyle Olcayto – Levent - Gamze gibi isimlere baktığımızda da yine şarkı yazarlığı kimliğinin öne çıktığını ve sanatçıların ilk albümlerine ÇSE bünyesinde imza attıklarını görüyoruz. Bu isimler arasında yer alan Hüseyin Olpak, yine Hüseyin adıyla 1990'lı yıllarda “Öylesine” adlı bir albüme daha imza atmış ve bu albümde ona Erkan Oğur'la Bülent Ortaçgil eşlik ederken, albümün yapımını da Mustafa Kaynakçı üstlenmiştir.

Hem ÇSE'deki dinletiler hem de ev stüdyosundaki Çekirdek Yapım sürecine bakıldığında, müzikal üretimlerini ana akımın dışında kalarak ortaya koyan birçok ismin ilk albümlerine bu sürecin bir parçası olarak imza attıkları görülmektedir. Şu ana dek çalışmalarına özel olarak değinilen isimlerin çoğu için geçerli olan bu durum, İsmail Hakkı Demircioğlu için de geçerli olmuştur. ÇSE deneyiminden günümüze kalan kasetlerde daha az rastlanan ve daha çok Erkan Oğur'un dahil olduğu çalışmalarda izleri sürülebilecek olan halk müziğiyle doğrudan bağlantılı çalışmalar, Demircioğlu'nun ilk albümüne baştan sona hakimdir. Albümde yer alan anonim türkülerin dışında kalan iki çalışmadan birisi Bülent Ecevit şiirinden bestelenen “Yağmur Duası”, diğeri ise söz ve

müziğini Demircioğlu'yla birlikte Kızıllok'un yazdığı ve albüme de ismini veren “Sırdaş Türküsü”dür.



Resim 20. “Sırdaş Türküsü” kaset kapağı (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

İlk albümlerine ÇSE’de imza atan isimlerden kimisi sonraki yıllarda yeni albümler eşliğinde müzikal çalışmalarına devam etmiş, kimisi yeni albüm çalışmalarından uzak bir şekilde müziğe dair çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak, Maral’ın ifadesiyle “kent ozanlığı kategorisinde bir edim, talep, arz, piyasa, sahne”nin söz konusu olmadığı 80’li yıllarda, “ÇSE’deki samimi ilgi ve geri dönüş muhakkak ki, özellikle buna gücü, ehliyeti ve materyali olanları teşvik etmiştir” (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). Maral’ın bu kapsamda dikkat çektiği bir diğer konu da ÇSE’nin, “bizatihi müzisyen olmayan, başka mesleklerden olan, müziğe bir dalıp çıkan insanlar için de olumlu bir fırsat sunmuş olmasıdır” (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). Örneğin, ÇSE’nin samimi ortamının teşvikiyle ilk ve tek albümüne imza atan ve o dönemde Haydarpaşa Numune Hastanesi’nde çocuk psikoloğu olarak çalışan Zeynep Emçioğlu, ÇSE deneyiminden sonra Özgürlük ve Dayanışma Partisi’ndeki koro çalışması ve bir çocuk kütüphanesinde

çocuklarla birlikte gerçekleştirdiği müzik çalışmaları dışında müzikal uğraşlarına bireysel devam etmiştir (Aydın, 2019).

ÇSE’de ortaya konan müzikal üretimlerin dönemin kültürel atmosferi içindeki alternatifliği ve özgünlüğünü, şarkı yazarlığıyla da bütünleşik düşünülebilecek “sözle kurulan bağ” üzerinden değerlendiren Tanrısever, Çekirdek kasetleriyle bugüne taşınan tüm şarkıların insanları birbirine bağlayan yönüne de açıklık getirmiştir:

“Darbe sonrası arabesk furyası patlamıştı. Sözler anlamını yitirmişti, ilgi alanı olarak sözlü ifadeler ön plana çıkmıyordu. Çekirdek repertuarıyla birlikte sözlü ifadeler ön plana çıktı, çok çeşitli müzik vardı, caz, türkü, klasik müzik vardı, bir de şarkılar vardı. Orada mücadele aracı olarak... Sanat bir şekilde çağını yansıtır, şarkı da bunun bir aracıydı. Bu da bağlıyordu insanları birbirine bence.” (Sonja Tanrısever ile görüşme, 25 Mart 2019)

ÇSE deneyiminin teşvik ettiği alternatif müzikal üretimlerin çeşitliliği ve deneyselliğinin yanı sıra, bunların paylaşıldığı mekânın, dönemin hakim anlayışına alternatif bir düzenlemeyle fark yarattığı da söylenebilir. Sanatçıların müzikseverlerle buluşması açısından, ana akım mecranın konserler ve gazinolara sıkışmışlığından farklı bir imkanı ortaya koyan ÇSE’deki farka dair Maral’ın ifadelerinde, dinleyici deneyimine dair şu detaylar yer almaktadır:

“Sahne ufacak, dört kişinin sahneye sığmaya çalıştığı şeyler hatırlıyorum. 5-6 sandalyeden 5 sıra gibi hatırlıyorum. En önde oturmak mümkünse eğer, sahnedekilerin soluğunu paylaşabildiğiniz, muhteşem bir deneyim.” (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019)

Dinletilere katılmış bir diğer isim olan Ercüment Gürçay, müziği üretenle dinleyenin iletişimini mümkün kılan bu atmosferin samimi boyutuna dair detaylar verirken, bugünün alternatif oluşumlarından birisiyle de bağ kurmuştur:

“Bugün müziği evlere taşıyan Sofar İstanbul projesinin o günlerdeki atmosferini yakalamıştı ÇSE. Ev ortamıydı tam anlamıyla. 30-40 kişi bir odada. Müzisyenlerle iç içe. Aralarda çay servisi yapılıyor. Konserden sonra salonda, bahçede, yolda muhabbet devam ediyor. Yeni dostluklar kuruluyor. Bir sonraki konser için sözleşiliyor vs.” (Ercüment Gürçay ile görüşme, 21 Mayıs 2019)

Sürece dinleyici olarak tanıklık etmiş bir başka isim olan Murat Örem de Gürçay'ın bahsettiği konser sonrası muhabbetlerin sanatçılarla da yapıldığına değinir:

“Benim katıldığım 5'in üzerindeki etkinlikte her şey kendi gibiydi, doğaldı. Marketing, Show yoktu. Bir yer bulur otururdunuz. Arada çayınızı sigaranızı içerdiniz. Denk gelirse müzik insanlara sorular sorardınız.” (Murat Örem ile görüşme, 17 Kasım 2018)

Pakize Şensivas Kınıklı'nın tez görüşmesinde aktardığı ve tüm bu alternatif/samimi unsurların, ÇSE'de bir araya gelen herkesin ortaklaştığı değerlerin varlığından kaynaklandığını düşündürten bilgiler, süreç boyunca ÇSE'nin küçümen kapasitesinde değişikliğe gidilmemesinde, mevcut durumun yarattığı “ev atmosferi”nin payı olduğunu da anlaşılır kılar:

“Hiç benzeri olmayan bir yerdi, kaliteli, güzel insanların buluştuğu bir ortam... Dokuzda resital biterdi, saat on bire kadar insanlar bahçede sigara içer, sohbet ederdi. Kimse takılmıyordu öyle bir şeye. O tarihlerde para değil, dostluk ve söyleşi adına birlikteydi, herkes ortak bir şeyi paylaşıyordu.” (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019)

Çekirdek Çocuk Yuvası'ndaki çocuklar arasında yer alan ve yuvanın bir aidiyet duygusu yarattığını aktaran Kına Arcak ise derslerin yanı sıra aileleriyle birlikte katıldıkları dinletilere ev sahipliği yapan ÇSE'de de benzer bir aidiyet duygusunun taşındığını hatırlamaktadır (Kına Arcak ile görüşme, 25 Ocak 2019). Dinletilerde bir araya gelen ebeveynlerinin buradaki iş bölümüne de dahil olduğunu söyleyen Arcak, dinletilerin ardından sanatçılarla konuşma imkanının olduğu bu ortamda bir “ev” atmosferinin hakim olduğuna dikkat çekmiştir (Kına Arcak ile görüşme, 25 Ocak 2019).

ÇSE'nin gittikçe genişleyen veya genişlemeyi hedefleyen bir “sanat merkezi” yerine bir “sanat evi” olarak kalması ve bu “ev ortamı”nda üretilen müziklerin paylaşımının, endüstrinin belirlediği ve tek tipleşmeyi beraberinde getirebilecek profesyonel standartlardan uzak “amatör” bir ruhla gerçekleştirilmesi, Adorno ve Finkelstein'in evde icra edilen müziğe dair tespitlerinin yanı sıra Benjamin'in tespitleriyle birlikte değerlendirilebilir. “Kapitalizm öncesine özgü ‘müzik yapma’ adaları”nın “sel

altında” kalışına dikkat çeken Adorno, tekniğin gelişimiyle birlikte üretimlerin çoğaltılıp dağıtılmasının köklü değişiklikler geçirdiği süreçte “müzik alıştırmalarının en içteki hücresi” olan evde müzik yapma pratiğine de el konmasından bahsetmiştir (1932: 48). Finkelstein de evde icra edilen/amatör müziği, “büyük bir gizil yetenek kaynağını ve müzik sevgisini yaratacak, müziğin beşeri imgelerini geliştirecek bir kaynak” olarak tanımlamış ve metalaşmayla birlikte bu kaynağın kurduğunu ifade etmiştir (1986: 172).

Teknolojinin gelişimi ve yeniden üretilebilirlikle birlikte üretim koşulları değişen sanat eserlerinin, müziğin geleneksel aktarımı bağlamında evde müzik üretimiyle de birlikte düşünülebilecek geleneksel “aura”dan koptuğunu söyleyen Benjamin ise aynı zamanda bu değişimlerle birlikte taşınan özgürleşme potansiyeline de dikkat çekmiştir (2002: 57). Hem bir “laboratuvar” olarak hem de bütünlüklü bir karşılığın barınağı olarak anılan ÇSE’deki “ev” atmosferinin taşıdığı “aura”nın, “eko-filtresiz canlı kayıtlar”dan oluşan Çekirdek kasetleri aracılığıyla paylaşılması, tekniğin imkanlarıyla ortaya çıkan ve Benjamin’in dikkat çektiği potansiyeli akla getirmektedir. Bu potansiyelin ne ölçüde gerçekleştirildiğine dair yine tez görüşmelerinde aktarılan bilgiler yardımcı olacaktır.

3.3.4. Alternatif Dağıtım

12 Eylül sonrası Türkiye’deki neo-liberal politikaların müzikal üretim üzerindeki etkisi ve endüstri hakimiyetinin gelişimi, bu sosyo-kültürel atmosferin içerisinde ortaya çıkan bağımsız-alternatif müzikal üretimlerin dinleyiciye daha zor şartlarda ulaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu hakim duruma alternatif ise bandrol/telif hakları konusundaki yasal boşluklar ve kaset kullanımının yaygınlaşmasını da kapsayan teknik gelişmelerden faydalanarak ortaya çıkmıştır. Münir Tireli’nin (2007: 21), 80’li yıllardaki kazanımlardan birisi olarak ifade ettiği home studio (ev stüdyosu) ve demo kavramlarının Türkiye’deki gelişimi de bu anlamda önemli bir örnektir. Tireli, bu yıllarda ev, prova ya da kayıt stüdyolarında kendi demolarını üreten grupların, “İMÇ ile barışık olunmayan bir döneme

ilişkin tarihe kayıt düşmeye” başladıklarına dikkat çeker (Tireli, 2007: 21). Bu durum, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın (İMÇ) dönemin yapımcılarının bir araya geldiği bir merkez olmasıyla birlikte düşünüldüğünde, ev stüdyosu ve demo kayıtlarının dönemin müzikal üretim anlayışındaki hakim duruma alternatif bir yönelim geliştirilmesi kapsamında bir araç olarak önemi anlaşılabilir. Tireli (2007: 22) ayrıca, ÇSE’nin, rock dışındaki alternatif müziklerin demolarını yayınlayarak bu alternatif yönelimin içerisinde yer aldığını söyler.

Çekirdek Çocuk Yuvası’nın kurucularından Pakize Şensivas Kınıklı, müzik atölyesi gibi başlayan süreçte gerçekleşen çalışmaların bütünleştirilip dinleti haline getirilmesi düşüncesiyle, kasetlerin çıkışta dinleyenlere verilmesi düşüncesinin birlikte geliştiğini hatırlatmıştır (Pakize Şensivas Kınıklı ile görüşme, 8 Şubat 2019). O döneme dek kaset üretimi büyük bir yaygınlık kazanmış, telif haklarıyla ilgili yasal boşluk ve kaset teknolojisinin sağladığı kolaylığı birlikte değerlendiren sanatçı ve gruplar olmuştur. Bunlardan biri olan Mozaik grubu, Çekirdek kasetlerinin üretilmeye başlandığı dönemde, 1984 yılında ilk albümleri için İMÇ’den aldıkları boş kaset kaplarını ikişerli olacak şekilde birbirine yapıştırıp, bir önceki yıl verdikleri konserlerinin 36’şar dakikalık iki kaydını ikişerli kaset halinde çoğaltmıştı (Ayşe Tütüncü ile görüşme, 17 Aralık 2018). Grubun üyelerinden Ayşe Tütüncü, tez görüşmesinde, ÇSE’nin kaset üretim/dağıtımıyla insanlara “ben de, biz de kendi kasetlerimizi yapıp dağıtabiliriz” dedirterek “kendi dağıtım kanallarını yaratma ve kendi müzik tarzında ısrarcı olma” konusunda cesaret aşılacağı olduğunu ifade etmiştir (Ayşe Tütüncü ile görüşme, 17 Aralık 2018).

“Çekirdek Sanatevi, önemli sanat olayları hazırlıyor” başlıklı Cumhuriyet Gazetesi haberinde kaset dağıtımına dair de detaylara yer verildiği görülmektedir:

“Çekirdek Sanatevi’nin geçen yılki resitallerinde en büyük özellik, katılanların ücretsiz izlemeleri ve dilerlerse izledikleri konserin ve daha önceki müzik gösterilerinin kasetlerini satın alabilmeleriydi. Bu yıl Çekirdek Sanatevi resitallerinin kasetleri dışarda da satılabilecek. Ayrıca

resitalleri izleyecek olanlar yine ücret ödemeyecekler, ancak dinledikleri resitalin kasetini satın almak zorunda olacaklar.” (1984, 2 Kasım)

Bu dönemde ÇSE’deki işleyiş içerisinde daha çok sorumluluk almaya başlayan Sırmaçek, Çekirdek kasetlerine dair şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Kaset yapımı o dönem için olağanüstü bir çabaydı. Zamanla kasetlerin kayıt edilmesi sorumluluğu da üzerimde oldu. Bunun yanı sıra kaset kapaklarının tasarımı, çoğaltımı, etiketlenmesi hepsi titiz bir organizasyon işiydi. Dijital çağ olanaklarının olmadığı bir dönemde her şey gerçek bir tutku ve sevgiyle yapılıyordu.” (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019)

Bu organizasyonun içerisinde yer alan Sırmaçek, kasetlerin üretimine dair teknik detayları da aktarmıştır:

“Çekirdek Sanat Evi dinletilerinin konser kayıtları genelde en iyi performansın sergilendiği dinletiden seçiliyordu. Zaman zaman bazı montajlar farklı dinletilerden alınarak yapılıyordu. Miksaj teknik işi, demo kaset safhasına kadar Fikret’in kontrolünde oluyordu. Kayıtlar ve miksaj bitip demo kayıt ortaya çıkınca ben kaydı alıp Beyoğlu’nda İstanbul’un ender plak kesicilerinden biri, Suriye Pasajı’ndaki stüdyosunda Süreyya Bey’e gidiyordum. Orada makara UHER kayıtlar bir kasete aktarılıyordu. Biz son aşamada tekrar dinleyip karar verir ve üretime geçerdik. Kasetler etiketsiz ve boş alınır, kayıt yapıldıktan sonra hazırladığım iç etiketler yapıştırılır, kapaklar tasarlanır, yazılır, fotokopi ile çoğaltılır, elle renklenir (kırmızı), elle katlanır ve kutulara takılırdı. Bir sonraki sene yoğun talep karşısında matbaada kuşe kartona basılır olmuş, kaset etiketleri de otomatik yapıştırılır olmuştu.” (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019)

Sırmaçek, kasetlerin çoğaltım ve dağıtımına dair de şunları söyler:

“Unkapanı piyasası 850 TL’ye kaset satarken ÇSE dinleti bilet/kasetleri 2.000 TL idi. Konser serisi bitince sanatseverler bir süre sonra gelip davetiyelerini göstererek izledikleri konserin kasetini alıyordu. Konsere gelememiş olanlar da aynı bedeli ödeyerek sonradan kaset elde edebiliyordu. Dinleti kasetlerinin temel sayısı satılan davetiyelerdi. Tabi ki bir o kadar da ayrıca satış için üretilir, kaset bitince tekrar çoğaltımı yapılırdı. Zaten dinletilere gelenler de eski konser kayıtlarını edinmek isterlerdi. 83 döneminde yapılan kasetler sınırlı sayıda ve sadece Çekirdek Sanat Evi’nde ve öncelikle dinletilere gelenlere veriliyordu. Seri bir üretim organizasyonu yoktu. Sonraki dönemben işi ele alınca ve tam zamanlı odaklanınca bir düzen geldi. Zamanla talep büyüdü, 50-100 üretilen kasetler 250-300 ve fazlası yapılır oldu.” (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019)

Sırmaçek, bir süre sonra talep üzerine kasetlerin ÇSE dışında sadece Ankara’daki Ada Kitabevi’ne sınırlı sayıda gönderilmeye başlandığını söylemiştir (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019).

Dinletilerin artması ve Çekirdek kasetlerine olan talebin çoğalmasıyla birlikte, bir süre sonra bu alternatif dağıtım yönteminin, ÇSE'nin maddi anlamda kendisini döndürebilen bir yer haline gelmesine de katkı sunması Kızılok'un anlatımında yansımaları bulur. Levi ve Kahyaoglu'nun (1986: 8-9) gerçekleştirdikleri söyleşide Kızılok, ÇSE'ye dair soruları yanıtlarken, ilk iki yıl buradaki sürecin işleyişinde kendi doktorluk kazancının da önemli katkı sunduğunu, ancak söyleşinin yapıldığı dönem itibarıyla ayda yaklaşık 3000 kasetlik bir çıkış yapan ÇSE'nin artık kara geçen bir yer olduğunu söyler.

Kızılok'la ÇSE'de sorumluluğu paylaştığı süreç sona ermeden önce, ÇSE'nin artan popülaritesiyle birlikte sanatçının Unkapını piyasası için de kasetleri çoğaltma fikrini ortaya attığını söyleyen Sırmaçek, kendisinin bu konuda "kayıt kalitesini yükseltmeden, kaset satışlarından sanatçılara pay vermeden, hatta belki de sanatçılarla açık bir anlaşma yaparak konuyla ilgili hakları elinde tutacak bir kurum haline gelmeden" bir adım atılmaması gerektiğini düşündüğünü belirtir (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019).

Ortaçgil'in ÇSE'deki sorumluluğu paylaşmaya başlamasından sonra kasetlerin çoğaltımı ve dağıtımı konusunda bir değişim olmuştur. Ortaçgil'le üniversite yıllarından arkadaş olan Mustafa Kaynakçı'nın sahibi olduğu Piccatura adlı müzik şirketinin, Çekirdek kasetlerinin ÇSE dışındaki dağıtımı konusunda önemli bir katkısı olacaktır. Bu şirketin, hem dağıtım hem yapım anlamında ortaya koyduğu, ana akımın dışında kalan çeşitliliği kapsayan ve alternatif bir anlayışı yansıtan duruşu, ÇSE'yle yolların kesişmesinde Ortaçgil-Kaynakçı dostluğuyla birlikte önemli bir etken olmuştur. Kaynakçı, kendisiyle gerçekleştirdiğim tez görüşmesinde bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Ben hem onların yaptığını anlayabilecek bir satıcıydım hem de arkadaşlarımdı. Ama onların yaptıklarını da herkes anlayamazdı, ben anlayabilecek pozisyondaydım.” (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019)

Müzik yazarı Murat Beşer de Kaynakçı'nın ve bu anlamda Piccatura'nın müzik piyasası içerisindeki alternatif duruşunu şu sözlerle ifade eder:

“Unkapanı'nda tanıdıklarım arasında hepsini saysanız bir elin parmaklarını geçmeyen ileri görüşlü bir iki kişiden –misyonerlikle iş adamlığını birlikte yürüten, sözü dinlenir akıllı birkaç adamdan- biriydi Mustafa Abi. Memur çocuğuydu, ticaretten anlamazdı; sonradan öğrenmişti bu işleri ama uyanıklığını değil, dürüst tarafını.” (2016: 96)

Hem kendisinin katılımından önceki süreçte hem de sonrasında kaydedilen Çekirdek kasetlerinin yanı sıra, Kızıllok'un evinde kurulan stüdyoda daha iyi kayıt yapılarak yine bazı yeni sanatçıların desteklenmesinin hedeflendiği kasetlerin dağıtımını üstlenen Kaynakçı, Kızıllok ve Ortaçgil'le birlikte “üçlü bir sacayağı” gibi işi organize ettiklerini söyler (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019). ÇSE dinletilerinin kayıtlarıyla içerikleri şekillenen Çekirdek kasetleri, telif hakları konusundaki yasal düzenlemenin henüz yeni çıkmakta olduğu bu dönemde bandrolle bağlantılı bir sıkıntı yaşanmazken, ÇSE ve Ankara Ada Kitabevi'ndeki satışın dışında, artık Piccatura mağazalarında da satılmaya başlanır. Ancak Kaynakçı'nın “müzik endüstrisinin rakamlarıyla alakası yoktu” diyerek açıkladığı miktarda bir kaset üretimi olmuştur (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019).

Kasetlerin tirajı düşük de olsa, ÇSE'de üretilen müziği takip etmek isteyenlerin sadece İstanbul'da değil, farklı şehirlerde de bu kasetlere ulaşması, ana akımdan bağımsız bir dağıtım ağının şekillendiğini de gösterir. Mustafa Kaynakçı, Derya Bengi ve Murat Meriç'in tez görüşmelerinde aktardığı bilgilerden hareketle; Balıkesir ve Alanya'da Piccatura'nın şubesi gibi çalışan ve Kaynakçı'nın kardeşine ait olan mağazaların yanı sıra kasetlerin ulaştırıldığı İzmir'deki kimi plakçılar, Ankara'daki Dost Kitabevi gibi mekanlar da İstanbul dışında kasetlere ulaşılabilen yerlere örnek olarak verilebilir. Piccatura'nın, bir kuşak için önemli odak mekanlardan bir tanesi olduğunu hatırlatan

Maral ise, kasetten kasete çekme kültürü ve kasetlerin arkadaş grupları içerisinde paylaşılarak dolaşıma sokulması gibi faktörlerin, Çekirdek kasetleri için dağıtım ağının dışında etkili bir dolaşımı da var ettiğini belirtmektedir (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Dağıtımda ÇSE sınırlarının aşılması ve bu kasetlerin piyasada daha çok bulunur olmasıyla birlikte, dinleti vermiş sanatçıların bir kısmı bu yeni durumdan rahatsızlık duymaya başlar. Bu konuya dair Ortaçgil'in şu ifadeleri açıklayıcıdır:

“O bambaşka bir hesap için yapılmış, sen onu gidip kasetçide satıyorsun. Böyle bir çıkmazı olmaya başladı Çekirdek'in. Bu telif meselesinin güncellenme zamanı geldiğinde ciddi sorun olacaktı, kimse o hakkı vermeyecekti.” (Çınar, 2018: 147)

Ortaçgil'in tez görüşmesinde belirttiği ve birçok Çekirdek kasetinde yer almış olan Erkan Oğur özelinde örneklediği gibi (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019), dinleyiciye ulaşan kaydın mümkün olduğunca hatasız olması isteğinin kimi sanatçılar için bu dağıtım ağının genişlemesi sürecinde ağır basması, ortaya çıkan rahatsızlığın merkezindedir. Bu durum, ÇSE'deki dinletileri kaset olarak dağıtılan tüm sanatçılar için geçerli olmasa da, bir süre sonra telif haklarına dair yasal düzenlemenin de yapılması, artık Çekirdek kasetlerinin dağıtımının tümüyle zorlaşmasını beraberinde getirmiştir.

Cumhuriyet Gazetesi'ndeki haberlere bakıldığında, 87 Şubat'ta yasa değişikliği olduğu (“Yasada değişiklik”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 5 Şubat), bir süreliğine geçici bandrol hakkının tanındığı ancak Nisan ayından sonra bandrolsüz eser bulunduranlara yönelik kamu davası açılmaya başlandığı görülür (“Geçici bandrol”, Cumhuriyet Gazetesi, 1987, 17 Nisan). Ortaçgil, geçiş sürecinde dinleti kasetlerinin bir süre daha Piccatura aracılığıyla dağıtıldığını ifade etmiştir (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019). Başlarda her albüme ayrı bir bandrol alınmaması ve verilen toplu bandrollerin kasetlerde kullanılabilmesinin bir avantaj sağladığını söyleyen Kaynakçı ise ayrıca o dönem yasanın çıkmasıyla birlikte satışta zorlandığı birçok ithal plakla ilgili

de “geçici bandrol” uygulamasının bir süreliğine kolaylık sağladığını söylemiştir (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019).

Piccatura’nın Çekirdek kasetlerinin dağıtımına katkı sunduğu süreçte, Unkapanı’ndaki hızlı bant dolduran atölyelerde kasetlerin 50’şer adet doldurulup satıldığını aktaran Kaynakçı, bu kasetlerin, ikisi de mesleklerini bırakmış olan Kızılok ve Ortaçgil’in sorumluluğunu üstlendikleri ÇSE’nin maddi anlamda da kendisini döndürmesini sağlarken, telif yasasıyla birlikte ortaya çıkan sorunun bandrollü bir şekilde piyasaya sürülecek Çekirdek Yapım kasetlerinin tirajlarıyla aşılmaya çalışıldığını hatırlatmıştır (Mustafa Kaynakçı ile görüşme, 22 Ocak 2019). Başka bir deyişle, korsan kasetlerin dolaşımında olduğu alternatif bir dağıtım ağından, yasal prosedürlere uyan ve bunun getirdiği bazı zorluklara rağmen ana akımdan etkilenmeden alternatifliğini koruyan bir çizginin üretimlerinin bandrollü satışına geçilmiştir.

“Korsan kaset” kavramını Çekirdek kasetleri için özellikle kullanan Bengi, konuya dair kısa bir tarihsel hatırlatma yapar:

“ABD’de kasetçilik tamamen müzik endüstrisinin bir icadıydı ve onun kontrolünde doğdu, yaşadı, gelişti. Türkiye’de ise kaset doğrudan doğruya korsan olarak, yani plak şirketlerinin düşmanı olarak yayıldı. 80’li yıllarda ipleri ellerine almaya, yani müziklerini yasal kasetlerle yaymaya çalıştılar ama her konuda olduğu gibi mevzuat realiteyi çok geriden takip etti. Hükümetleri bandrole ikna etmek için epey süründüler.” (Derya Bengi ile görüşme, 13 Ekim 2018)

Bengi, Çekirdek kasetlerinden bahsederken, ayrıca kaset teknolojisinin getirdiği yenilikleri de şu şekilde değerlendirir:

“Çekirdek kasetleri korsan kasetin ta kendisiydi ve korsan kasetin en kralıydı! Tabii bu kaset işinin müzik yayma ve dinleme alışkanlıklarına bir demokratizasyon getirdiğini kabul etmemiz de lazım. Yani, isteyen herkes kolayca ve ucuzca doldurabilir, çoğaltabilir, yayabilir...” (Derya Bengi ile görüşme, 13 Ekim 2018)

Bengi’nin demokratizasyon olarak tanımladığı “kolaylık”, hakim sosyo-kültürel atmosfere alternatif yaratan sanatçıların müzikal üretimlerini bir çatı altında toplama çabasıyla ÇSE’de farklı bir boyut da kazanmıştır. Şayet, Meriç’in belirttiği gibi korsan

kasetlerin yaygınlaştığı ilk dönemlerde piyasada var olan şeylerin kopyalanmasından öteye geçilmemiş ve 80'li yılların başında herhangi bir yeni üretimi teşvik edecek plak şirketinin kalmaması, ÇSE'ye doğru giden süreçte bu yeni üretilere neredeyse sıfırdan başlanmasına sebep olmuştur (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019). ÇSE'nin bu noktada ortaya koyduğu farklı boyut, yine Bengi'nin ifadelerinde yansımalarını bulur:

“Biz her ne kadar beş parasız üniversiteliler olsak da plak denen nesnenin bir ağırlığı vardı. Plak koleksiyonu yapmak saygıdeğer bir durumdu. Tabii ki çoğunlukla kaset dinlerdik, ama gündelik, sıradan bir şey olarak hayatımızdaydı. Plaklara ise gözümüz gibi bakardık. Ben kasetin de değerli, esaslı bir şey olabileceğini Çekirdek kasetleri sayesinde öğrendim. Tabii sadece Kızılok ve Ortacçgil'i değil, o gazla Robert Johnson kasetini de aldım, onu bu sayede tanıdım. Ezginin Günlüğü ve Maria Rita Epik'i de hatırlıyorum dinleyip sevdiğim arasında.” (Derya Bengi ile görüşme, 13 Ekim 2018)

Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Grup Gündoğarken gibi sonrasında daha geniş kitlelere ulaşmış ve popüler müzik içerisinde alternatif bir çizgide ilerlemiş gruplar ya da yayınlanan müzikal üretimi Çekirdek kasetiyle sınırlı kalan başka sanatçıların tümü, kaset üretim ve dağıtımından haberdar bir şekilde bu dinletileri düzenlemiştir. Tez görüşmelerinde buna dair bilgi veren ve dinletileri Çekirdek kasetine de dönüşmüş olan Emin İğüs, Zeynep Emçioğlu, Jak Esim, Robert “One Man” Johnson gibi isimler arasında yer alan Burhan Şeşen'in şu ifadeleri, ÇSE'de yer almış sanatçıların kaset üretim/dağıtımına dair yaklaşımlarının özeti gibidir:

“O zamanlar telif hakkı diye bir kavram olmadığından ne anlaşma vardı, ne pirsantaj, ne satıştan pay, ne ön ödeme. Bizler için önemli olan orada var olmak ve orayı var etmektir.” (Burhan Şeşen ile görüşme, 23 Ocak 2019)

Ancak, kasetlerin zamanla birçok farklı mekanda, başlangıçta olandan daha yaygın bir şekilde dağıtımına girmesinin sanatçılarda yarattığı kimi kaygılar ve telif haklarına dair yasal düzenlemenin ortaya çıkardığı zorunluluklarla birlikte, ÇSE ve orada bulunmuş sanatçıların ortak iyi niyeti sürecin aynı şekilde devam etmesini mümkün kılmamıştır.

Alternatif üretimlerin yaygınlaştırılması için yeni teknolojik imkanların bu şekilde araçsallaştırılması, toplumsal değişim süreçlerinin tüm çeşitliliğiyle hatırlanmasına yardımcı olacak bir belleğe de katkı sunmuştur diyebiliriz. Maral'a göre, "olmadık ışımlar gibi hatırlanan birçok şeyin vesikasının" yokluğunda böylesi bir katkı, ÇSE'yi döneminin benzeri mekanlarından ayıran özelliklerinden olmuştur (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019).

Kasetlerin kapak tasarımındaki ortaklık da ÇSE'nin alternatif bir kültürel alanı kapsayan özgün niteliğinin yansımalarından birisi olarak görülebilir. ÇSE deneyiminin tarihsel sürecinin anlatıldığı bölümde, tasarımların el çizimi olduğuna değinilmişti. Bir diğer dikkat çeken ortaklık da siyah beyazın dışında kullanılırsa eğer sadece kırmızı rengin kullanılmasıdır. Kırmızının simgelediği "direniş" kavramını hatırlatan Sırmaçek, sürecin sorumluluğuna ortak olmasıyla birlikte bu geleneğin oturduğunu söyler ve şunları ekler:

"Kaset kapaklarını ve iç etiketleri ben yazardım rapido ile. Düzenleme varsa grafik olarak da yapardım. Resimleri genelde Fikret çizerdi, o uzun, müzik dolu sohbet gecelerinde, ben de mizanpajını yapardım." (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019)

O dönemde küçük bir çocuk olan Yağmur Kızılok'un çizdiği kapakları hatırlatan Ortaçgil, kendine özgü bir kapak mantığını Fikret Kızılok'un oluşturduğunu ve Çekirdek Yapım sürecine kadar devam eden bu geleneğin, ECM Records'un uluslararası çapta gerçekleştirdiği gibi bir karakteristik yarattığını söyler (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019).

Müzik yazarı Murat Meriç'in, ilk defa Ankara Dost Kitabevi'ndeki kaset standında gördüğü ve "bir kasetler var, bir de masanın üstünde çizim kapaklı kasetler" (Murat Meriç ile görüşme, 3 Mart 2019) diye andığı Çekirdek kasetlerinin bu farklılığı, ana akım üretimlerin arasında, ÇSE'nin alternatif bir içerikle dikkatini çekebileceği kitleyi yakalaması adına da önemli bir etki yaratmıştır denebilir.

Resim alanında gerçekleştirdiği çalışmalar ve ortaya koyduğu üretimlerle uzun süre ÇSE deneyiminin bir parçası olan Sonja Tanrısever, Çekirdek kasetlerinin kapaklarından yansıyan özelliklerin ÇSE'yle bütünleştiği noktaları şöyle dile getirir:

“Özgün... Aslında daha çok avangard. Son derece sempatik, sade, doğal haliyle. Biraz da alçakgönüllü. Bunlar ÇSE için de söylenebilir.” (Sonja Tanrısever ile görüşme, 25 Mart 2019)

Yine kapak tasarımlarıyla bütünleşen başka bir nokta da, Ortaçgil'in ifadesiyle “Fikret Kızılok'un parayla olan ilişkisindeki seçim”dir; “bu da öyle, çok minimal her şey ama güzel” (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019).

ÇSE deneyiminin parçası olmuş kişilerin ortaklaştığı deneysellik, özgünlük, alternatiflik konularının, üretilen müziklerden bu müziklerin dağıtımına kadar birçok farklı alanda kendisini hissettirmesi, aslında Ortaçgil'in Kızılok'a dair söylediği ama ÇSE'de bir araya gelenlerin ortak bir motivasyonu olarak da tespit edilebilecek gibi “parayla olan ilişkideki seçimle”, yani neo-liberal politikaların sosyo-kültürel yaşama da sızdığı dönemin piyasacı anlayışıyla olan dertle ilişkili olarak değerlendirilebilir. Bu, aslında ÇSE deneyiminin taşıdığı alternatifliğin, bir karşılığı da doğurmasıdır.

3.4. Toplumsal Bağlam ve “Karşı Kültür Barınağı”na Dönüşen “Laboratuvar”

Hakim kılınmaya çalışılan toplumsal yapıya karşı Türkiye'de 1960 - 70'li yıllarda gelişen ve sosyo-kültürel yaşama büyük bir dinamizm taşıyan alternatif arayışların doğal gelişiminde, 80'li yıllara gelindiğinde hem askeri hem de sivil yönetimlerce neo-liberal politikaların hakim kılınma çabalarının etkisiyle büyük kesintiler yaşanmıştır. Bu durumun sonucunda ortaya çıkan boşluk ise “doğmakta olan” kültürel öğeleri tetiklemiştir. Kültür, “yönetilen grupların, egemen grupların çıkarlarını yansıtan anlamların zorla kabul ettirilmesine karşı direndiği bir sürekli mücadele alanı” (Storey, 2000: 11) olarak düşünüldüğünde, doğan ve gelişen yeni öğelerle şekillenen deneyimlerin

bu mücadeleyi dinamik bir çizgide tutarken, toplumsal koşullara özgü alternatif arayışların yansımalarını da taşıdığı söylenebilir.

ÇSE’de ortaya konan ve bağımsız sanatçılar için üretim-paylaşım, çocuklar için ise alternatif bir eğitim alanı yaratan deneyim de bu bağlamda ele alınabilir. Pratikte yansımaları bulan ve deneyselliğe de alan açan alternatifliğin, hakim kültürel yapıya karşıt bir duruşla kesiştiği noktadan hareketle ÇSE’yi bir “karşı kültür barnağı” olarak tanımlayan Mario Levi, o dönemde dördüncü yılını kutlayan ÇSE için şu ifadeleri kullanmıştır:

“Yıllar önce, müziğimize ya da tüm sanat etkinliklerimize egemen olan tavır düşünüldüğünde, kıyıda köşede kalması kuvvetle olası birçok sanatçıya bir korunak, bir karşı-kültür barnağı olmuştu Çekirdek.” (Levi, 1987: 5)

ÇSE’nin “bir müzik ailesi” oluşturduğunu söyleyen Levi (1987: 5), bu aileyi “müzikteki yeniliklere karşı kayıtsız kalamayan, müzik için sevgiyi paylaşmaya gelen bir avuç insan...” olarak tanımlamıştır. ÇSE’nin “canlı kayıt stüdyosu” olarak gördüğü işlevini de hatırlatan Levi, ürün olarak Çekirdek kasetlerinin ortaya çıktığı kayıt süreçlerinin “sözlerin havaya uçmasını önlemenin çağdaş yöntemi” olduğunu ifade etmektedir (1987: 5).

Williams’a göre; “egemen düzenin toplumsal ve kültürel sürece sızma alanının genişlediği” ve “yeni öğelerin ortaya çıkmasını zorlaştıran” süreçlerde - ki o bunu gelişmiş kapitalizm olarak ifade eder - alternatif ile karşıt öğeler arasındaki fark daralır (1990: 100). ÇSE’de müzik odaklı deneyimlenen alternatifin aynı zamanda hakim kültürel yapıya karşıt bir anlam taşıması ise 80’li yıllar Türkiye’sinde Williams’ın ifade ettiğine benzer bir sürecin yaşanmasıyla birlikte değerlendirilebilir.

Dünyadaki deneyimlere baktığımızda, kültür sanat alanındaki alternatif arayışlara etki eden süreçlerin gelişiminde, belirli mekanlarda pratiğe dökülen ortak bir alternatif anlayışın oynadığı rolün dikkat çektiği önemli bir örnek 1960’lı yıllar Şili’sinde karşımıza

çıkar. Ülkedeki Amerikan Yerli müziği geleneğiyle protest bir duruşun yolunu kesıştiren Nueva Cancion (Yeni Şarkı) müzik akımı, yıllar içerisinde sadece Güney Amerika'da değil, tüm dünyada politik müziği etkisi altına alan bir noktaya ulaşmıştır. Bu akımın öncüsü Violeta Parra'nın kurduğu La Carpa de la Reina adlı kültür merkezinde, Nueva Cancion'un birçok önemli ismi sahne almış (Morris, 1986: 119), Santiago şehrinde Parra'nın iki müzisyen çocuğunun kurduğu La Pena de los Parra ise Nueva Cancion'a gönül veren insanların yeteneklerini sergileyebileceği ve kazanımlar elde edebileceği bir mekan haline gelmiştir (Morris, 1986: 120). İşçi sınıfının yoğunlukla yaşadığı bir mahallede kurulan La Pena de los Parra, müziğin yanı sıra "halk edebiyatı, tiyatro ve dans konusunda da 60'lar ve 70'lerde Şili'de filizlenen rönesansın" da merkezidir (Wright, 1992: 46). Şili'deki bu deneyim, hakim kültürel yapıya karşı geliştirilen alternatif ve karşıt öğeler arasındaki daralan alanı en başından itibaren doğrudan politik tutumla kapatma ve benzeri mekanların ülkenin dört bir yanına yayılmasıyla birlikte kitlesel bir etki yaratma açısından ÇSE örneğinden farklılaşmaktadır.

Kültür sanat alanındaki alternatif arayışlar ile belirli mekanlarda pratiğe dökülen ortak anlayışların etkileşimi bağlamında, Türkiye özelinde Helikon Sanat Derneği ve As Kulüp örnekleri akla gelmektedir. Dönemlerinin hakim kültürel yapısına karşı alternatif birer odak haline gelen bu mekanların kapanma süreçleri, alternatif ve karşıt öğeler arasındaki farkın daralmasıyla birlikte değerlendirilebilir.

Helikon Sanat Derneği 1950'li yıllarda Ankara'da faaliyet sürdürmüş, kurucularından Bülent Ecevit'in dönemin farklı gazetelerinde yazdığı yazılarda görüldüğü kadarıyla birçok önemli resim sergisine ev sahipliği yapmasının yanı sıra, müzik alanındaki farklı çalışmalara da yer vermiştir. Ecevit'in Ulus gazetesinde "Batılılaşmak ve Musiki" başlığıyla yayınlanan makalesinde, Batı müziğinin Türkiye'de yaygınlaşması bağlamında yer verdiği şu ifadeler, derneğın müzikle ilgili çalışmalarına dair de fikir vermektedir:

“Halkevlerinin kapanmasıyla, memlekette bu bakımdan da büyük bir boşluk meydana gelmişti. Ankara'da kurulan «Helikon Derneği» gibi derneklerin etkisi, Batı musikisiyle zaten ilgili dar bir çevreden öteye yayılmıyor; Faruk Güvenç ve İlhan Kemal Mimaroglu gibi değerli musiki tenkitçilerinin geniş ilgi çeken izahlı plâk konserleri ise, ancak Ankaralılara hitab edebiliyordu.” (Ecevit, 1961, 29 Ocak)

Kuruluşundan itibaren kısa bir süre içerisinde Ankara sanat hayatında kuvvetli bir etkiye sahip olmasını, resim galerisiyle birlikte orkestrasının da varlığına bağlayan Ecevit (1954, 25 Mayıs), “çağdaş sanat akımlarını tanıtmak” için kurulduğunu ifade ettiği derneğin kapanışından bahsederken, 1955 yılında yaşanan 6-7 Eylül olayları üzerine dönemin iktidarının açtığı “yapmacık soruşturma”ya ilk kurban edilenler arasında derneğin de yer aldığını hatırlatmıştır (Ecevit, 1961, 6 Mart).

Kapanışı yine Türkiye'deki politik iklimin yarattığı baskıyla bağlantılı olan ve 60'lar özelindeki kültür sanat ortamına alternatif bir alan açan As Kulüp ise sansür ve baskılardan dolayı sahne alma şansı kısıtlanan Tülay German ve Ruhi Su'ya yönelik Erdem Buri'nin açtığı bir mekandır. Zamanla birçok farklı sanatçıyı bir araya getirirken, edebiyattan siyasete farklı alanlardan birçok ismin de bulunduğu bir yer haline gelmiştir (German, 1996: 111). Buri'nin her detayıyla kendisinin ilgilendiği As Kulüp, Yaşar Kemal'le birlikte gelen Moskova Nazım Hikmet Derneği Başkanı lan Rady Fish'i ve Sovyet Prezidyumu'ndan Kerimof'u ağırladığı gibi (German, 1996: 113), Françoise Truffaut ile Nouvelle Vague (Yeni Dalgâ) üzerine yapılan bir konuşmaya da ev sahipliği yapmıştır (German, 1996: 114). Aşık Veysel ve Aşık Ali İzzet gibi sanatçıların saatler süren türkü ziyafetlerinin yanı sıra, bu mekanda Doruk Onatkut, Süheyl Denizci gibi sanatçıların da sahne alması ve hatta jam sessionlar gerçekleştirmeleri (German, 1996: 114), Tülay German'ın o dönemde başta Ruhi Su olmak üzere halk müziği sanatçılarıyla etkileşimi sürecinde ortaya koyduğu üretimlerle birlikte değerlendirildiğinde, Türk halk müziği ve Batı müziğinin etkileşimiyle şekillenecek bir müzikal çizginin gelişiminde As Kulüp'ün deneysel bir alan yarattığının düşünülmesini ağlayabilir.

ÇSE'nin de içerisinde yer aldığı İstanbul'un Kadıköy ilçesi, yine 60'lı yıllarda farklı müzikal oluşumların gelişmesine katkı sunmuştur. Kalamış semtinde yer alan, şimdiki Kalamış Marina girişinin tam dibinde, kır kahvesi kıvamında bir yer olan Köhne adlı mekan, dönemin genç müzisyenlerini bir araya getirmesi, onlara fikir ve bilgi alışverişinde bulunma imkanı sağlaması açısından verimli bir ortam olmuş, Moda semti de benzer ortamların varlığıyla yeni müzikal oluşumların gelişimine etki etmiştir. (Balkan, 2011: 33) Kadıköy'deki bu sürekliliğin bir parçası olarak da değerlendirilebilecek ÇSE, örnek olarak verdiğimiz Helikon Sanat Derneği ve As Kulüp'ün yanı sıra 80'lerde benzer bir alternatifliği taşıyan BİLSAK vb. mekanlardan şu noktalarda farklılaşır; alternatif kültürel deneyimin tamamen müzik odaklı inşası - Levi'den (1987) aktardığımız şekliyle bir "müzik ailesi" oluşturması - ve bir yapımcı mantığıyla bu deneyimin kasetler aracılığıyla bellekleştirilmesi.

ÇSE deneyiminin bu özellikleri koruyarak ilerleyen bir süreci kapsamasını mümkün kılan en önemli unsurlardan olan, yaratmayı hedeflediği etkilerle hangi düşünceler çerçevesinde kurulduğu ve bunlara ne kadar uygun bir süreklilik sağlandığı konusuna dair önemli detaylar, Kızılok'un ifadelerinde bulunabilir. Kızılok, bu sürecin başarısını, sağlanan doyumla eşdeğer görüp, "önemli olan"ı işin etki alanıyla ilişkilendirir ve bunlara dair somut bilgiler aktarır (Levi ve Kahyaoğlu, 1986: 8) :

"Bugün sizin de bir çalışmanız varsa, burası kayıtsız şartsız emrinizdedir. Ben doğuma inanmışım bu işte. Bugüne dek Çekirdek'te başkalarının üretimini seslendiren biri olmadı. Hep üretenler, suyun kaynakları geldi. Onun için başarıya ulaşmasından çok, kendi içindeki başarısı önemliydi ve onu başardık. Bugün artık bu konuma uyan arkadaşlar doğrudan bizi buluyor, biz de onları buluyoruz." (Levi ve Kahyaoğlu, 1986: 8)

Burada akla Ortaçgil'in tez görüşmesindeki şu sözleri gelir:

"Bunları bir şey adı altında toplamak, Çekirdek grubu mesela, Çekirdek grubu bilinir ki; kendine özgü bir takım insanların yaptığı birtakım şeylerden oluşur, bu öyle popülerlikle bir kitlesel harekete dönüşmez, ama bu Çekirdek grubunda insanlar bir şeyler yaparlar, meraklı, orijinal, kendince bir takım müzikler çıkar burada, amaç bu zaten. Bu arı kovanı gibi bir şey, sen

bir şey yapmaya başlayınca yanına bir takım insanlar gelmeye başlıyor.” (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019)

Çekirdek kasetlerinde “yapım” ve “kayıt” bilgilerinin yanı sıra “çaylar” bilgisinin de yer almasıyla samimi bir yansıması görülen kolektif anlayışın, bir parçası olmak isteyenleri kendisine çeken “arı kovani”na dönüştüğü ve bir “grup” olarak algılanan sanatçıların onları dinlemeye gelenlerle birlikte bir “müzik ailesi”ni var ettiği ÇSE’nin, tüm bu nitelikleriyle birlikte ortaya koyduğu alternatiflik, Kızılok – Ortaçgil ikilisinin “Bizim Şarkılarımız” adlı ortak şarkılarının sözlerinde bir manifestoya dönüşmüş haliyle bulunabilir. “Tazı gibi yarıştırmayan”, “giysiler gibi ısmarlanmayan”, “deterjan gibi satılmayan” ve “rüzgarlara usulca söylenen şarkılar”, “bizim şarkılarımız” olarak ifade edilmektedir. Neo-liberalleşmenin toplumsal yaşamın her alanına sızdığı ve kültürel alanın piyasalaşmaya daha fazla açıldığı bir dönemde, müzikal üretimlerden hareketle metalaşmaya karşı bu doğrudan tutum, ÇSE’de deneyimlenen alternatifliğin aynı zamanda bir karşıtlığa da yaklaştığının anlaşılmasını sağlar. Ortaçgil’in görüşmemizdeki tespitleri buna açıklık getirmektedir:

“Fikret’in ÇSE konsepti tamamen popüler dünyaya karşı tez olarak yapılmış ve bir cemiyet havasında; isteyen istediğini çalabilir, isteyen istediği deneyi yapabilir havasında kurgulanmış bir müessese. Çok akılcıca kurgulanmış ve her zaman her konuşmada ben onu söylerim, bütün bunun kredisi aslında Fikret’tedir. Çünkü onu düşünen ve faaliyete sokan Fikret. Biz sadece onun yanında yer aldık, yaptığı şeyin doğru olduğuna, bizim müzikal zevkimizle uyduğuna inandık.” (Bülent Ortaçgil ile görüşme, 9 Şubat 2019)

ÇSE’deki sürecin yürütülmesinde sorumluluk alan bir diğer isim Sırmaçek de benzer tespitleri yapmakta ve kültür-müzik alanındaki yozlaşmanın arttığı bir dönemde Kızılok’un “sanata ve sanatı paylaşacak bir ortama kucak açmış olması”ni bir misyon olarak tanımlamaktadır (Ahmet Sırmaçek ile görüşme, 15 Mart 2019).

“Bizim Şarkılarımız”ın sözlerindeki “Biz şarkılarımızı pazarlamayız deterjan gibi!” kısmını alıntıylaarak “Bir Çekirdek İzlenimi...” başlıklı yazısına giriş yapan İzzet Eti (1985), şarkının da yer aldığı dinletilerden birisine katılmış ve Stüdyo İmge dergisinde

yer alan yazısında izlenimlerini aktarırken, her şeyin pazarlanıp satışı sürüldüğü hakim koşullar içerisinde, “insanın en değerli yaratımlarından biri olan şarkıların ‘deterjan gibi pazarlanması’ olgusuna böylesi eleştirel bir başkaldırı”nın “her türlü övgüye değer” olduğunu ifade etmiştir (Eti, 1985: 8). Her iki sanatçının da çalışmalarını o zamana dek “piyasa çarklarında ezilmeksizin ve ödün vermeksizin” sürdürdüğünü hatırlatan Eti, şarkılardaki eleştirel söyleme de dikkat çekmiştir (Eti, 1985: 8). Her iki sanatçıdan da, “sıcak bir ortamda seçkin dinleyiciye seslenmenin” yanı sıra “büyük ölçüde kitleselliğe ulaşabilecekleri konser salonlarında da dinletilerini sunmalarını”, “nitelikli müziğe aç bir kitle” adına talep eden Eti, aynı zamanda uzun süre suskunluğunu koruyan Ortaçgil’in bir etkinlik arayışı içinde olmasının aynı kitle için bir kazanç olduğunu da vurgulamıştır (Eti, 1985: 10).

ÇSE’de ortaya konan pratiğin, alternatif ve karşıt öğeler arası yaklaşmayı bir bütün içerisinde sağladığı düşüncesini temellendiren ve ÇSE’deki süreci farklı boyutlarıyla deneyimlemiş kişilerin ifade ettiği “müzik ailesi” - “cemiyet” olarak pratiğe dökülen “karşı tez” - “başkaldırı” durumunu, bu mekanda dinleyici veya üretici olarak bulunmuş tez görüşmecileri arasından birçok farklı isim de ifade etmiştir.

80’li yıllarda müzik alanında önemli alternatif örneklere imza atan Mozaik grubunda yer alan Ayşe Tütüncü, bir dinleyici olarak bulunduğu ÇSE’nin, 80’li yılların kapalı toplum havasında “istenen şeyi düşünme, araştırma ve ifade etme” olanaklarını tanıyan, “merakların garip karşılanmadığı” ortamlardan birisi olarak o dönemde kuvvetli bir çekim alanı oluşturduğunu söylemektedir (Ayşe Tütüncü ile görüşme, 17 Aralık 2018). ÇSE’ye dair gözlemlerini yine orada bulunmuş bir dinleyici olarak aktaran Murat Örem ise sosyo-kültürel alandaki olumsuz koşulların ivme kazandığı ve “bir kırılma ve makas değiştirme dönemi” olarak tanımladığı 80’li yıllarda, “dönemin lümpen piyasa rüzgarına karşı, iyi niyetli naif ve olumlu manadaki amatör bir duruş çabası” olarak işaret

ettiği ÇSE’de, nitelikli bir dinleyici kitlesine ulaşıldığını hatırlatmaktadır (Murat Örem ile görüşme, 17 Kasım 2018).

Alternatif müzik arayışındaki dinleyici kitlesinin, bu arayışı toplumsal baskı ortamına karşı bir bütünün parçası olarak konumlandırmasının, onun hem Eti hem de Örem’in bahsettiği “nitelikli” yönünü güçlendirdiği söylenebilir. Bu konuda önemli bir tespitte bulunan müzik yazarı Naim Dilmener (2008), “Pencere önü diken” başlıklı yazısında, ÇSE’nin önünü hem bir “bayram yeri” hem de bir “anti-cunta” ortamına çeviren müzikseverlerden bahseder.

80’li yıllarda sivil yönetime geçildikten sonra da etkisini hissettirmeye ve kültürel alana sızmaya devam eden, devlet ve piyasa mekanizmasını bütünleştirdikçe bu alandaki tek tipleşirmeyi de arttıran hakim anlayışa karşı müzikseverlerin bir araya gelişini “anti-cunta” diye adlandıran Dilmener’in yanı sıra, ÇSE’de dinleti gerçekleştiren Grup Gündoğarken’in üyesi Burhan Şeşen de 12 Eylül askeri darbesiyle doğrudan bağlantılı bir tespiti bu kez müzisyen topluluğu için yapmıştır. “12 Eylül’ün baskısına ve de arabesk ve piyasa müziğine karşı bir avuç müzisyen için Çekirdek Sanat Evi bulunmaz bir nimetti” diyen Şeşen, ÇSE’de bir araya gelen müzisyen topluluğunu “12 Eylül Anayasası’na hayır diyen” bir topluluk olarak tanımlamıştır (Burhan Şeşen ile görüşme, 23 Ocak 2019). Burada önemli olan nokta, müzik alanında piyasalaşmaya karşı olarak tanımlanabilecek bir alternatif duruşun, çok daha kapsamlı ve siyasi bir konu olan Anayasa’yla ilgili bir benzetmeye yol açabilmesidir. Aynı şekilde, Ezginin Günlüğü’yle burada bir dinleti gerçekleştiren Emin İğüs’ün, ÇSE’deki müzikal çeşitliliğe dair görüşü de bu bağlamda ele alınabilir:

“Bu çeşitliliği, 12 Eylül sonrası mağdur olan, birçok olanaktan yoksun bırakılan, zor zamanlara hapsedilen insanların çeşitliliğine ve yaratıcılığına bağlıyorum.” (Emin İğüs ile görüşme, 25 Ocak 2019)

Deneysellik de beslenen müzikal çeşitliliği bir bellek olarak kasetlerle sonraki dönemlere aktarmanın yanı sıra, önceki on yıla kadar taşınan alternatif sosyo-kültürel birikimi silmeye çalışan bir kültürel hegemonyaya karşı, hem Kızılok ve Ortaçgil özelinde hem de yolu oradan geçen sanatçıların belirli geleneklerin taşıyıcısı olmaları açısından ÇSE'nin kültür aktarımına da faydası olduğu düşünülebilir. Kızılok ve Ortaçgil ikilisinin daha öncesinde müzikal alanda yaptıkları öncülük ve yeniliği hatırlatan Bengi, 12 Eylül askeri darbesiyle yaratılan toplumsal hafıza kaybı atmosferinde, ÇSE'nin bir "hafıza tazeleme" imkanı sunduğunu, böylece değerli bir direniş ortaya koyduğunu söylemiştir (Derya Bengi ile görüşme, 13 Ekim 2018).

Kültürel aktarımın ÇSE'ye özgü boyutu, deneyimli müzisyenlerin buradaki pratiğe dahil olmalarının yanı sıra birçok genç müzisyenin ilk albümlerine Çekirdek çatısı altında imza atmaları açısından da değerlendirilebilir. Ev stüdyosunda kaydedilip Piccatura aracılığıyla bandrollü bir şekilde dağıtılan kasetler arasında kendisinin de ilk albümü yer alan Erenel'in ifadeleri bu açıdan dikkate değerdir:

"80'li yıllardaki gençler olarak sanat, edebiyat, kültür açlığı çeken, elimizden ne geliyorsa fırsatları değerlendirmeye çalışan bir nesildik. Okumadığımız kitap, gitmediğimiz tiyatro, konser, görmediğimiz sergi kalmamı isterdik. Zira bugünkü gibi her şeye rahat erişebilme durumu yoktu. Saygı, usta-çırak ilişkisi, değer yargıları çok önemliydi. ÇSE işte tam da bu bağlamda açlığını gidermeye çalıştığım, varlığımı hissettiren, kendimi yakın bulduğum, ifade ettiğim bir yerdi." (Sonay Erenel ile görüşme, 16 Kasım 2018)

Erenel'in bahsettiği motivasyonlarla hareket eden belirli bir gençlik kitlesinin içerisinde yer alan Maral ise dinleyici olarak bulunduğu ÇSE'yi bu kitle için bir "okul" olarak tanımlar (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). O dönemde ÇSE ve benzeri "okul"ların çeşitliliğinden bahseden Maral, kültürel yozlaşmaya karşı alternatif girişimlerin genel bir tablosunu çizerek, ÇSE'nin önemli bir parçası olduğu toplumsal alternatif arayışına dair bütünlüklü bir bakışa katkı sağlamıştır. BİLSAK'ın hem mekan olarak hem de Caz Festivali'yle ortaya koyduğu imkan, Atatürk Kültür Merkezi'ndeki Cuma konserleri, Grup Yorum'la özdeşleşen Ortaköy Kültür Merkezi gibi alternatifleri

hatırlatan Maral, aynı zamanda St. Joseph Lisesi'nin tiyatro salonu, Boğaziçi Üniversitesi'nin Taşodası ya da Galatasaray Lisesi Tevfik Fikret Salonu gibi mekanların öneminden de bahsetmiştir (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). Özellikle bu eğitim kurumlarında müziğe dair konservatuvar anlayışından bağımsız işleyen alanların varlığıyla ÇSE'yi şu şekilde özdeşleştirir:

"Andığım yerler birer Çekirdek kıvamında, en azından müzisyenlerin trafiği açısından kilit noktaları. Biz farklı grupların provalarını dinlemeye giderdik. Buralar Çekirdeksi, Çekirdek'i besleyen ve Çekirdek'ten de muhakkak ki beslenen odaklar olarak, daha sonra Türkiye'nin kültür haritasında yer alacak insanların okulları oldu. Çünkü bugünkü gibi okullar yoktu ve konservatuvar dünyanın en bağınaz, tuhaf şeyiydi. Bu eğreti yobazlık içinde böylesi yerlerle, biraz daha aydınlanmış, farkındalıklı, vasıflı insanların marifetiyle bu bağınazlıklarını hepsi kademeli olarak çürütüldü." (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019)

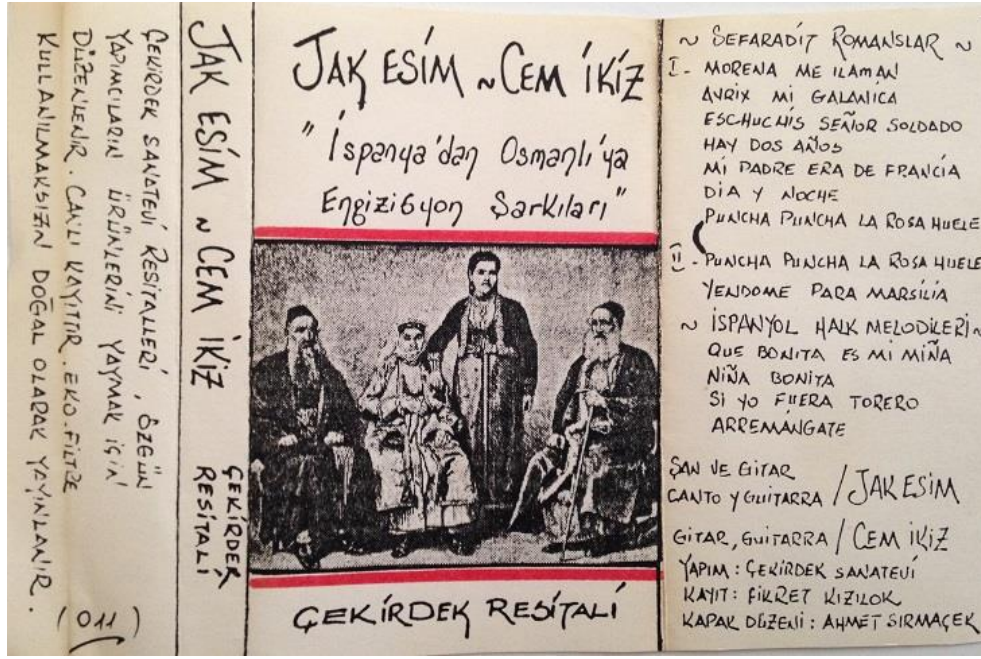
Akademik anlamda müzik eğitimi açısından, 80'li yılları aşan bir tarihsel süreçle bağlantılı olan "klasik" anlayışın varlığına karşı alternatifliğin böylesi bir gelişimi, konservatuvarlarda Caz bölümlerinin açıldığı ve klasik çizginin dışına daha çok çıkılabildiği sonraki dönemlere yönelik de bir birikimin şekillendiğini gösterir. Bu birikimi de önemli bir bileşeni olarak gördüğü ve saydığı diğer tüm mekanları da kapsayan bütün içerisinde ÇSE'nin konumunu kendi deneyimlerinden yola çıkarak tanımlayan Maral, "belli bir farkındalığı, aydınlanma deneyimi olan, eli yüzü düzgün bir okuryazarlıkla meseleleri kuşatmaya çalışan üniversiteli bir grup için şehirlerarası yolculuk yapmaya degecek, kasetlerinin peşinden koşulacak bir yer olmuştu" ifadelerini kullanmıştır (Alper Maral ile görüşme, 26 Mart 2019). ÇSE'nin böylesi bir çekim merkezi haline gelmesine yönelik önemli katkılardan birisinin de Cumhuriyet Gazetesi'nde yer verilen haber, yazı ve ilanlar olduğunu söylemek gerekir.

Maral'ın hatırlattığı diğer alternatif mekanların da pek çok ilan ve haberine rastlanan Cumhuriyet Gazetesi'nin ÇSE'yle kurulan bağa katkısı, Çekirdek kasetlerine imza atan Jak Esim'in anlatımında da dikkat çekici bir şekilde görülmektedir (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018). Sefarad müziğinin Türkiye'de hatırlanması ve üretilmesine

önemli katkılar sunmuş olan Jak Esim'in ÇSE'deki sürece dahil oluş hikayesi şu şekildedir:

“Cumhuriyet gazetesi okuruydum. Çekirdek haberlerini oradan takip ediyordum ve genel tavrı hoşuma gidiyordu. Bizzat kendimiz gidip faaliyetlerine dahil olmak istedik. Cumhuriyet gazetesinin Çekirdek Sanat Evine ayrı bir destek verip her faaliyetini haber yapmasını yadsımamak gerekir.” (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018)

Popüler ve piyasa olanın dışında kalarak yaptıkları müziğin, ilk olarak Çekirdek kasetleriyle paylaşarak ilgi görebileceği kanısının yaratılmasını, çalışmalarına devam etmek adına önemli bir motivasyon olarak değerlendiren Esim, Sefarad müziğinin Türkiye'de tanıtılması konusunda ÇSE'nin öncü bir görev gerçekleştirdiğini söyler. Bu müzik özelinde, TRT'deki denetim mekanizmasında resmi ideolojinin yoğun etkisinin hissedildiği atmosferle çelişen ve o noktada ÇSE'nin mekan olarak katkısının ortaya konduğu bir süreç yaşanır. O dönemde TRT için televizyona bir program hazırlamaya başlayan Ortaçgil, Erkan Oğur ve İlhan Şeşen'in ardından ÇSE sayesinde tanıştığı Jak Esim'i konuk almak ister, ancak kendisinin ifadesiyle “etnik kökenli müzik yasağı” sebebiyle bu bölüm çekilemez (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018). Bunun üzerine programı bırakan Ortaçgil'in tavrının kendisi üzerindeki etkisini dile getiren Esim, “uzun yıllar sürececek müzik birlikteliklerinin temelini” de bu şekilde atıldığını söylemiştir (Jak Esim ile görüşme, 15 Eylül 2018). Bu süreçte Esim'in Cem İkiz'le birlikte kaydettiği iki Çekirdek kaseti de Sefarad müziğinin farklı örneklerini içermektedir.



Resim 21. “İspanya’dan Osmanlı’ya Engizisyon Şarkıları” kaset kapağı ve kartoneti (Kamil Batur’un koleksiyonundan)

Kendine özgü bir çeşitlilik içerisinde konumlanan müzisyenlerin, kendine özgü bir kitleyi harekete geçirdiğini ve 80’li yıllar toplumsal tarihi içerisinde, müzikten hareketle tespit edilebilir bir sosyo-kültürel alternatifliğin yaratıldığını ÇSE özelindeki anlatımlarda görmek mümkündür. Burada var edilen “müzik ailesi”nin “kendine özgü”lüğü, yolları yoğun bir şekilde kesişen insanların ortak bir kültürel sermayeyi taşımaları ve habitus kavramları üzerinden değerlendirilebilir. Farklı başlıklar altında ele alınan görüşmecî cevaplarında yer alan ve eğitim, kültür-sanat, sosyal çevre anlamında birçok ortak noktayı işaret eden bilgiler; yaratılan özgünlüğün bu değerlendirme bağlamında bir kültürel birikimi ifade ettiği ve ortak noktalardan hareketle tespit edilen bir habitusun taşıdığı avantajları, kültürel prantiklerle ortaya konan alternatiflikle topluluk sınırlarını aşan bir karşıt duruşa dönüştürdüğü değerlendirmesinin yapılmasını sağlamıştır.

SONUÇ

Müzik tarihine dair yapılan araştırmaların toplumsal tarihteki önemli süreçlere ve dönemeçlere dair çeşitli sonuçlara ulaşılmasına sunduğu katkıdan hareketle gerçekleştirilen bu çalışmada, 80’li yıllar Türkiye’inde ortaya konmuş alternatif ve özgün bir kültürel deneyim olan Çekirdek Sanat Evi, kültürel sermaye-habitus kavramlarıyla ilişkilendirilebilir bir bağlamda ve karşıt kültürel öğelerle ilişkisi göz önüne alınarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın en başında belirlenen varsayımlar, ÇSE’ye dair bütünlüklü bir tarih anlatımına da katkı sunacak şekilde sözlü tarih anlayışıyla elde edilen ve üçüncü bölümde aktarılan bilgiler ışığında cevaplanacak sorulara dönüşmüştür. Öncelikle; ÇSE’nin, 80’ler Türkiye’indeki hegemonik duruma karşı müzik alanından yükseltilmiş alternatif bir ses ve daha bütünlüklü boyutta alternatif bir yaşam kültürü-tarzi sunucusu olduğu varsayımından hareketle sorulan, alternatifliği detaylandırıp ona dair unsurları bir misyon sorgulaması eşliğinde değerlendirmeye yardımcı olan sorular eşliğinde şu sonuçlara ulaşılmıştır.

ÇSE’nin kurucusu ve süreç boyunca yöneticisi olan Fikret Kızılok’un bu deneyim özelindeki açıklamalarının yer aldığı röportajlardan edinilen bilgiler, ÇSE’nin bir misyonla kurulduğuna dair ulaşılan sonuca birincil katkıyı sunmuştur. Bu konuda bütünlüklü bir değerlendirmeye imkan veren görüşmecilerin aktardığı bilgilerde ortaklaşılan noktalar ise ÇSE’deki alternatifliği farklı yönleriyle detaylandırmaya yardımcı olmuştur.

ÇSE’de, 80’li yıllar Türkiye’inde uygulanan neo-liberal politikaların etkisiyle sosyo-kültürel alanda da güçlü yansımalarını bulan hakim anlayışa alternatif olacak bağımsız bir sahne yaratılmıştır. Bunun yanı sıra müzikal anlamda deneysel çabalara ortam sunulmuş, bu sahnede kaydedilen çalışmalar alternatif bir dağıtım ağına dahil

edilmiş ve bu uygulama misyona uygun biçimde, kendi yaşam kültürünü var etmenin bir yolu olarak somutlaşmıştır. Yaşam kültürü yalnız müzikle değil, kreşten resim sergilerine birçok alanda ürün vererek oluşturulmuştur. Tercih edilen minimalist yaklaşım, her performansa yansımış, dolaşıma sokulan kasetlerin kapaklarına değin yaratıcı emek ve bu özgün tarz kendini ortaya koymuştur. Bu değerlendirmeler sonucunda ise ÇSE’de bir araya gelerek alternatif bir kültürel yaklaşımda ortaklaşan insanların, bu ortaklaşmayı dönemin toplumsal yapısında hakim kılınmaya çalışılan anlayışa alternatif bir pratikler bütünüdürün parçası olarak deneyimledikleri; ÇSE’deki bu deneyimin bir yandan dönemin atmosferini yansıtırken bir yandan da karşı hegemonik bir ses alanını ve bugünkü alternatif müziğin gelişiminde büyük bir mihenk taşı var ettiği söylenebilir.

Yeni kültürel öğelerin ortaya çıkmasının zorlaştığı bir dönemde ÇSE’de ortaya konan müzik merkezli yeniliğin, farklı sanat dallarının yanı sıra çocuklara yönelik alternatif sanat eğitimini de kapsayan bütünlüklü yapısını anlaşılır kılan bilgiler, aynı zamanda ÇSE’deki sürecin parçası olan görüşmeciler açısından bu deneyimin alternatiflik ve karşıtlık arasındaki farkın daraldığı özgün bir noktada konumlandığı sonucuna ulaşılmasını sağlamıştır. Bu sonuca ulaşırken; Türkiye’de 12 Eylül askeri darbesi sonrasında hakim kılınmaya çalışılan kültürel anlayışa, özellikle de müzik alanındaki üretim ve tüketim ilişkilerinin piyasa odaklı gelişimine karşı duruşun ağırlığını hissettirdiği bilgiler, hakim yapının toplumsal ve kültürel sürece sızma alanının genişlemesiyle birlikte yeni kültürel öğelerin ortaya çıkmasının zorlaştığı süreçlerde alternatif ile karşıt öğeler arasındaki farkın daralmasına dair Raymond Williams’ın ortaya koyduğu bakış açısıyla birlikte değerlendirilmiştir.

ÇSE’nin benzer kaygı ve ihtiyaçlardan hareket eden belirli bir toplumsal gruba seslendiği ve o grup için kültürel bir odak haline geldiği varsayımından hareketle sorular ise ÇSE deneyiminin sunduğu alternatifliğin sınırlılıklarını ve bu deneyim kapsamında ortaya konan pratiklerin özgünlüğünü var eden sosyal dinamikleri

değerlendirmeye yardımcı olacak şekilde cevaplanmıştır. Ekonomik sermayeyle birlikte kültürel sermayeyi de önceleyerek toplumsal yaşamın yapısını ve işleyişini açıklayan Pierre Bourdieu'nün, habitus kavramını merkeze alarak çizdiği kuramsal çerçeve de bu değerlendirmeye katkı sunmuştur.

80'li yıllar özelinde ÇSE'de deneyimlenen özgünlük; Batılı tarzda eğitim veren kurumlarda okumaktan, Kadıköy odaklı bir ortak sosyal çevrenin üretkenliğine dahil olabilmeye dek çeşitli yönleriyle tespit edilebilecek bir kültürel sermayenin ve dolayısıyla habitusun izlerini de taşımaktadır. Bu bağlamda, özellikle kent yaşamında ve modern kentli kültüründe 80'li yıllar Türkiye'sine özgü radikal değişimlere karşı benzer kaygı ve ihtiyaçlardan hareketle ÇSE'de üretilen özgünlüğün, zamanla kendi kitlesini yarattığı söylenebilir. ÇSE'de ortaya konan müzikal alternatiflikte belirli bir kültürel sermayenin izlerini taşıyarak ortaya konan seçici tutumun, aynı zamanda eğitim faaliyetiyle birlikte desteklenen ve bir yaşam kültürünü-tarzını kapsayan boyutu, ÇSE deneyiminde arayışına karşılık bulan bir toplumsal grubun taşıdığı ortak sosyal yaşam unsurları içerisine belirli bir eğitim arka planının da eklendiği bilgisiyle birlikte değerlendirildiğinde, seçicilikle ilişkili bir sınırlılığın sorgulanabilir olduğu sonucuna varılmıştır. Bulgulardan hareketle geliştirilen sorgulama, ÇSE'de ortaya konan alternatiflikte ekonomi politik bağlam açısından bir tutarlılığın tespit edilmesinin yanı sıra döneme özgü toplumsal atmosferin etkisiyle alternatif ve karşıt kültürel öğeler arasındaki farkın daraldığı bir alanda ÇSE'de pratiğe dökülen özgünlüğün kendiliğinden bir izole alan yarattığı sonucuna varılmıştır. Süreç boyunca mekânın büyütülmesinin düşünülmemesi ise hem ÇSE'de ortaya konan alternatifliğin ekonomi politik bağlamının yansımalarını taşıyan minimal tutum hem de "çekirdekten meyveye" dönüşmesi umulan özgünlüğün 80'li yıllar Türkiye'sindeki baskı ortamında izole bir alana ihtiyaç duyması açısından değerlendirilebilir.

ÇSE deneyimi; hem kayıt ve dağıtım aşamalarında teknik gelişmelerin güncel ihtiyaçlara uyarlanması hem de kapsanan müzikal yelpaze açısından, sonraki yıllarda internetin de sunduğu imkanlarla daha geniş kitlelere ulaşan alternatif müzikal üretimlerin öncüsü olan bir kültürel birikimin içinde yer almakta ve bu anlamda avangart bir konumda durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2018). Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine. **Theodor W. Adorno - Müzik Yazıları**. Ş. Öztürk, (Der.) (Çev.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 48-98.
- Ahıska, M. (2005). **Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. İstanbul: Metin Yayınları.
- Akduman, A. (2011). **Türkiye’de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Attali, J. (2014). **Gürültüden Müziğe**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, H. (2019). **Çekirdek Sanat Evi’nde Bir Zeynep**, <https://www.5harfliler.com/cekirdek-sanat-evinde-bir-zeynep> (Erişim tarihi: 01.02.2021).
- Balı, R. N. (2015). **Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balkan, O. (2011). **Belgesel Sinema Penceresinden 1960’ların “Karşı Kültür” Müzik Akımının Türkiye’deki Yansımaları**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Balkılıç, Ö. (2015). **Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Barbaros, R. F., Zürcher, E. J. (2013). Önsöz. **Modernizmin Yansımaları: 60’lı Yıllarda Türkiye**. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Der.) içinde. Ankara: Efil Yayınevi. s. v-viii.
- Baykara, M. (1972). Sahnedeki İlk Günleri 7 – Fikret Kızılok, **Ses Dergisi**, S. 7, s. 18-19.
- Bengi, D. (2012). **Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu – 1960’larda Müzikli Türkiye**. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları.

- Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. **Pasajlar**. (A. Cemal, Çev.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 50-87.
- Beşer, M. (2016). **Yoldan Çıkış Sımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. J.G. Richardson (Der.) içinde. New York: Greenwood Press. s. 241-258.
- Bourdieu, P. (1987). What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence Of Groups. **Berkeley Journal of Sociology**, S. 32, s. 1-17.
- Bourdieu, P. (1997). **Toplumbilim Sorunları**. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). **Ayrım – Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**. (D. Fırat ve G. Berkkuş, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Caunce, S. (2011). **Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi**. (B. B. Can ve A. Yalçınkaya, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çerezcioglu, A. B., (2007), **Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Çınar, M. (Haz.). (2018). **Bu Su Hiç Durmaz – Bülent Ortaçgil**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çıtak, Ş. Ö. (2007). **1980 Askeri Darbesinin Yazılı Magazin Basımındaki Yansıması ve Basının Magazinleşmesi**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Dilmener, N. (2008). **Pencere önü diken**, <https://www.milliyet.com.tr/cadde/naim-dilmener/pencere-onu-dikeni-1013821> (Erişim tarihi: 08.05.2021).

- Doğan, C., (2008), **1980'ler Türkiyesi'nde Devlet, Toplum ve Piyasa İlişkinine Dayanan Bir Dönüşüm Projesi: Liberalizm**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Duru, S., Duru, O. (2001). **O Pera'daki Hayalet**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, B. (1954, 25 Mayıs). **Maya Yaşamalldır!**, <http://ecevityazilari.org/items/show/238> (Erişim tarihi: 18.04.2019).
- Ecevit, B. (1961, 29 Ocak). **Batıllaşmak ve Musiki**, <https://ecevityazilari.org/items/show/1329> (Erişim tarihi: 18.04.2019).
- Ecevit, B. (1961, 6 Mart). **Türkiye'de Sanatın Yabancı Ev Sahipleri**, <https://ecevityazilari.org/items/show/1352> (Erişim tarihi: 18.04.2019).
- Eldem, B. (1987). Uytulamayacak insanların şarkıları. **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Ağustos 1987, s. 5.
- Erkoca, Y. (1988). 'Keşke Arabesk Söyleseydin'. **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Kasım 1988, s. 5
- Erol, A. (2005). **Popüler Müziği Anlamak**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. **European Journal of Cultural Studies**, C.15, S.1, s. 35-52.
- Erol, A. (2018). **Müzik zerine Düşünmek**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eti, İ. (1985). Bir 'Çekirdek' İzlenimi... . **Stüdyo İmge Dergisi**. S. 2, s. 8-11.
- Fırat, B. ., Kuryel, A. (2015). Sunuş. **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**. B. . Fırat, A. Kuryel (Der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 9-59.
- Finkelstein, S. (1986). **Müzik Neyi Anlatır**. (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fiske, J. (1999). **Popüler Kültürü Anlamak**. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- German, T. (1996). **Erdemli Yıllar**. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- Gürbilek, N. (2012). **Kötü Çocuk Türk**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2014). **Vitrinde Yaşamak**. İstanbul : Metis Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). **Hapishane Defteri**. (K. Somer, Çev.). İstanbul: Onur Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). **On Collective Memory**. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hall, S. (1998). Notes on Deconstructing ‘the Popular’. **Cultural Theory and Popular Culture: A Reader**. J. Storey (Der.) içinde. New Jersey: Prentice Hall. s. 442-453.
- Hall, S., Whannel, P. (2018). **The Popular Arts**. Durham: Duke University Press.
- Hasanov, B. (2016). İbn Haldun’da Asabiyet Kavramı – Maurice Halbwachs’ın ‘Kolektif Hafıza’ Kavramı ile Bir Karşılaştırma. **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 15, S. 59, s. 1437-1446.
- Horkheimer, M. (1941). Arts and Mass Culture. **Studies in Philosophy and Social Science**, C. 9, S. 2, s. 290-304
- İnanç, K. (1989). “Özgün Müzik Dalaveresine Karşı?”. **Adımlar Dergisi**, 5-18 Kasım 1989, s. 21
- Jackson, J. H., Pelkey, S. C. (2005). Introduction. **Music and History – Bridging the Disciplines**. J. H. Jackson, S. C. Pelkey (Der.) içinde. Mississippi: University Press of Mississippi. s. vii-xviii.
- Kahyaoğlu, O. (2013). **Bülent Ortaçgil – “Ayrı Düşmüşüz Yan Yana”**. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kaplan, A. (2013). **Kültürel Müzikoloji**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kazgan, G. (2013). 1960’lı Yıllarda Türkiye’de Planlı Ekonomi’nin Başarısı ve Günümüze Kalanlar. **Modernizmin Yansımaları: 60’lı Yıllarda Türkiye**. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Der.) içinde. Ankara: Efil Yayınevi. s. 55-83.
- Kozanoğlu, C. (1992). **Cilalı İmaj Devri**. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kutluk, F. (1994), **Türkiye’deki Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Küçükkaplan, U. (2012). **Arabesk – Toplumsal ve Müzikal Analiz**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2016). **Türkiye’nin Pop Müziği**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levi, M. (1987). Bir karşı-kültür barmağı. **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Haziran 1987, s. 5.
- Levi, M., Kahyaoğlu, O. 1986. Fikret Kızılok ile Söyleşi. **Stüdyo İmge Dergisi**, S. 10, s. 6-11.
- Levine, L. W. (2005). The Musical Odyssey of an American Historian. **Music and History – Bridging the Disciplines**. J. H. Jackson, S. C. Pelkey (Der.) içinde. Mississippi: University Press of Mississippi. s. 3-20.
- Lull, J. (2000). **Popüler Müzik ve İletişim**. (T. İblağ, Çev.). İstanbul: Çivi yazıları Yayınları.
- Malkoç, E. S. (2013), **Yeni Toplumsal Hareket Olgusu ve Türkiye’de 1980 Sonrası Yeni Toplumsal Hareketler**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Meriç, M. (2006). **Pop Dedik – Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morris, N. 1986. Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. **Latin American Research Review**, C.21, S.2, s. 117-136.
- Neyzi, L. (2011). **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ok, A. (1994). **68 Çılgınları**. İstanbul: Broy Yayınları.
- Oskay, Ü. (1995). **Müzik ve Yabancılaşma**. İstanbul: Der Yayınları.

- Özbek, M. (2013). **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2018). Sunuş. **Theodor W. Adorno - Müzik Yazıları**. (Ş. Öztürk, Çev.) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 7-31.
- Sağlam, A. (2009). **Türk Musiki/Müzik Devrimi**. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- Saygılıgil, F., Berber, N. (2020). Sunuş. **Feminizm**. F. Saygılıgil, N. Berber (Der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 15-23.
- Scott, J. C. (1995). **Tahakküm ve Direniş Sanatları – Gizli Senaryolar**. (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solmaz, M. (1996). **Türkiye’de Pop Müzik – Dünü, Bugünü ile Bir İnfalak Masalı**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sönmez, S., 2008, **1980 Sonrası Türkiye’deki Sosyo-politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000’li Yıllara Yansımaları**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Storey, J. (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları – Kuramlar ve Metotlar**. (K. Kardeşahin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Swain, J. W. (1923). What is History?—I. **The Journal of Philosophy**, C. 20, S. 11, s. 281-289
- Şimşek, A. (2014). **Yeni Orta Sınıf – “Sinik Stratejiler”**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tekeli, İ. (2013). 1960’lı Yıllarda Türkiye’de Planlama Düşüncesinin Yeniden Canlanışını Modernite Projesinin İçinden Okumaya Çalışmak. **Modernizmin Yansımaları: 60’lı Yıllarda Türkiye**. R. F. Barbaros, E. J. Zürcher (Der.) içinde. Ankara: Efil Yayınevi. s. 25-55.
- Tezgör, H. (2012). **Şarkıdaki Şiir**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tireli, M. (2007). **Türkiye’de Grup Müziği: 1980’li Yıllar**. İstanbul: Arkaplan Müzik Basım Yayın.

Williams, R. (1973). Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. **New Left Review**, S. 82, s. 3-16.

Williams, R. (1990). **Marksizm ve Edebiyat**. (E. Tarm, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.

Williams, R. (2017). **Kültür ve Toplum: 1780-1950**. (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wright, C. (1992). La Pena de los Parra: The Power of Song. **The Iowa Review**, C.22, S.1, s. 46-77.

Yedig, S. (1996). **Erkan Oğur / Neşeli müzikler besteleyemiyorum, ne yapsam insan olmanın hüznü çıkıyor ortaya**, <https://muziksoylesileri.net/caz/neseli-muzikler-besteleyemiyorum-ne-yapsam-insan-olmanin-huznu-cikiyor-ortaya/> (Erişim tarihi: 10.05.2021)

Yedig, S. (1998). **Mutlu Torun / İki cami arasında beynamaz oldum**, <https://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/iki-cami-arasinda-beynamaz-oldum/> (Erişim tarihi: 10.05.2021)

Belgeseller:

“Bir Sanatçıyı Anlamak Belgeseli: Fikret Kızılök”, Öykü Onur Tanyel, 2006, <https://vimeo.com/193392375> - erişim tarihi 29.12.2018

Websiteleri:

YARINLAR (2012). **Aydınlıklara Yol Alan Bir Kızıl Ok**.

<http://www.yarinlar.net/sayi-37-mayis-2012/aydinliklara-yol-alan-bir-kizil-ok.html>
(Erişim tarihi: 01.03.2019)

Gazete ve Dergi Haberleri:

Cumhuriyet. (1984, 3 Nisan). **Bir müzik laboratuvarı: Çekirdek Sanatevi**, s. 4

Cumhuriyet. (1984, 2 Kasım). **Çekirdek Sanatevi, önemli sanat olayları hazırlıyor**, s.

- Cumhuriyet. (1985, 12 Nisan). **Kızlok ile Ortaçgil birlikte söylüyorlar**, s. 4
- Cumhuriyet. (1985, 12 Ekim). **1977 Eurovision birincisi Maria Rita Epik sahnede**, s. 5
- Cumhuriyet. (1985, 27 Kasım). **Müzikte yabancılaşma ve deneysel bir konser**, s. 5
- Cumhuriyet. (1985, 10 Aralık). **Çoksesli bir çocuk eğitimi**, s.5
- Cumhuriyet. (1986, 22 Mart). **Kızlok – Ortaçgil ikilisi başkentte söyleyecek**, s.4
- Cumhuriyet. (1987, 10 Ocak). **Çekirdek Sanatevi yeni yılı kemeñeci İhsan Özgen’le açıyor**, s. 5
- Cumhuriyet. (1987, 5 Şubat). **Yasada değişiklik**, s. 4
- Cumhuriyet. (1987, 17 Nisan). **Geçici bandrol**, s. 4
- Cumhuriyet. (1987, 29 Temmuz). **Yeni bir üçlünün habercisi**, s. 5
- Hey Dergisi, (1971, 13 Ocak). S. 8, s. 4-5

EKLER

1. Görüşmeciler

ÇSE sürecinin organizasyonunda kapsamlı sorumluluğu Kızılok'la birlikte üstlenmiş olan iki isim;

- Kızılok'un arkadaşı olarak ÇSE'nin ilk dönem dinletilerine dinleyici olarak katılan ve sonrasında buradaki sürecin yönetiminde Kızılok'la beraber sorumluluk alan ressam, grafiker ve fotoğrafçı **Ahmet Sırmaçek**,
- ÇSE'nin ilk döneminde bir dinleti gerçekleştiren, sonraki süreçte Kızılok'la ortak müzikal çalışmaları artış gösteren ve Sırmaçek'in ardından buradaki sürecin yönetiminde Kızılok'la beraber sorumluluk alan müzisyen **Bülent Ortaçgil**.

ÇSE sürecinin spesifik alanlarında sorumluluk üstlenmiş olan isimler;

- Yakın arkadaşı Ortaçgil'in Kızılok'la gerçekleştirdiği ortak çalışmalarının yoğunlaşmasıyla sürece dahil olan ve hem bandrolsüz hem de bandrollü kasetlerin dağıtımına önemli katkılar sunan plak şirketi Piccatura'nın sahibi **Mustafa Kaynakçı**,
- 80'li yılların sonundan itibaren Kızılok'un vefatına dek sanatçıyla birlikte çalışan ve 90'lı yıllarda ÇSE'nin yeniden faaliyet gösterme girişiminde aktif rol üstlenmiş olan müzisyen **Mutlu Ödemiş**,
- Çekirdek Çocuk Yuvası'nın kurucuları arasında yer alan ve sonrasında ÇSE sürecinde yapılandırılan çocuklara yönelik sanat eğitimleri kapsamında resim, heykel, baskı ve dokuma alanlarında eğitmenliği üstlenen **Sonja Tanrısever**,
- Çekirdek Çocuk Yuvası'nın kurucuları arasında yer alan ve sonrasında çocuklara yönelik sanat eğitimleri kapsamında yuvayla ÇSE'nin ortak adımlar atmasına katkı sunan, aynı zamanda ÇSE'deki süreci bir daimi katılımcı olarak da deneyimlemiş olan **Pakize Şensivas Kınıklı**.

Bir kısmı farklı zamanlarda ÇSE’de dinleyici olarak da bulunmuş, ancak görüşmelerimizin odağında burada gerçekleştirdikleri dinletilerin yer aldığı isimler;

- Grup Gündoğarken’le birlikte bir Çekirdek kasetine imza atmış olan **Burhan Şeşen,**
- Ezginin Günlüğü grubuyla birlikte bir Çekirdek kasetine imza atmış olan **Emin İğüs,**
- Lavta enstrümanını ön plana çıkaran çalışmalarıyla bir Çekirdek kasetine imza atmış olan **Fırat Kızıltuğ,**
- Sefarad müziğinin tanınmasına önemli katkılar sunmuş ve iki Çekirdek kasetine imza atmış olan **Jak Esim,**
- Dinletiler öncesinde gerçekleştirilen ve ön değerlendirme niteliği taşıyan bir kapalı etkinlikte yer alan, ancak paylaştığı repertuarla sonrasında bir dinleti gerçekleştirilmemiş olan **Ömer Özgeç,**
- 80’li yıllarda İngilizce Öğretmeni olarak İstanbul’da bulunan ve süreç içerisinde üç Çekirdek kasetine imza atmış olan **Robert “One Man” Johnson,**
- Ev stüdyosunda kaydedilen ve bandrollü bir şekilde yayınlanan “Çekirdek” etiketli kasetlerden birisine imza atmış olan **Sonay Erenel**
- 80’li yıllarda ve sonrasında mesleği olan psikologluğa devam eden, ilk ve tek albümüne bir Çekirdek kasetiyle imza atan **Zeynep Emçioğlu.**

ÇSE’deki süreci dinleyici olarak deneyimleyen isimler;

- 80’li yıllarda birçok farklı kültürel alternatif odakta yaşanan süreçleri deneyimlemiş olan, ÇSE’de katıldığı dinletileri de bu bütünün önemli bir parçası olarak değerlendiren besteci ve müzikolog **Alper Maral,**
- 80’li yıllarda önemli deneysel çalışmalara imza atan Mozaik grubunun üyelerinden olan **Ayşe Tütüncü,**

- Çekirdek kasetleriyle bugüne ulaşan birçok üretim de dahil olmak üzere ‘rüzgara bırakılmış sesler’i Açık Radyo’da yer alan Babil’den Sonra programında paylaşmakta olan radyo programcısı **Ercüment Gürçay,**
- Çekirdek Çocuk Yuvası – Çekirdek Sanat Evi bağını keşfetmemi sağlayan, çocukluğunun önemli bir bölümünü geçirdiği yuvaya dair güçlü bir aidiyet duygusunu vurgulayan ve 80’li yıllarda ÇSE’deki dinletilere ailesiyle birlikte katılan çocuklar arasında yer almış olan **Kına Arcak,**
- 80’li yıllarda üniversite eğitimi için geldiği İstanbul’da, üniversite arkadaşları ve yazılı – basılı kaynaklar aracılığıyla haberdar olduğu ÇSE dinletilerine katılmış olan, kültür-sanat alanına dair çok yönlü yaklaşımını uzun yıllardır yapımcılığını üstlendiği ve sunduğu radyo programlarıyla TRT’de paylaşmaya devam eden **Murat Örem.**

Çekirdek kasetleri aracılığıyla bu deneyime ortak olan isimler;

- 80’li yıllarda üniversite eğitimi sebebiyle uzun süre yaşadığı İzmir’de Çekirdek kasetlerine ulaşan ve geçmişten bugüne ufuk açıcı çalışmalarıyla Türkiye ve dünya müziğine dair çok yönlü bir bakış sunan müzik yazarı **Derya Bengi,**
- 80’li yıllarda üniversite eğitimi sebebiyle yerleştiği Ankara’da başlayan plaklar ve kasetler arasındaki yolculuğuna Çekirdek kasetlerini de durak yapan ve uzun yıllardır imza attığı çalışmalarla Türkiye’deki müzik tarihinin renkli sayfalarına göz atmayı sağlayan müzik yazarı **Murat Meriç,**
- Çocukluğunda uykuya dalarken dinlediği kasetler arasında Çekirdek kasetleri de önemli bir yer tutan ve 2000’li yıllarda kurucuları arasında yer aldığı Pinhani grubuyla alternatif rock müziğe önemli katkılar sunmuş olan müzisyen **Sinan Kaynakçı.**

ÖZET

Bu çalışmada, 1980’li yıllarda İstanbul’da faaliyet göstermiş olan Çekirdek Sanat Evi (ÇSE) müzik, toplum ve tarih ilişkisi perspektifiyle, alternatif ve karşıt kültürel öğeler arasındaki ilişkiye dair kavramsal çerçevenin yanı sıra habitus ve kültürel sermaye kavramları üzerinden çözümlenmiştir. Çalışmada, 1980’li yıllardaki toplumsal koşulların sosyo-kültürel yaşamdaki yansımalarıyla çizilen çerçeve, ÇSE’deki pratiklerle ortaya konan deneyimin özgünlüğünü ve alternatifliğini değerlendirmeye katkı sunan bir bağlamın şekillenmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, dönemin askeri ve sivil yönetimlerince uygulanan neo-liberal politikaların kültür-sanat alanında yarattığı değişime alternatif olarak ortaya konan pratiklerin, aynı zamanda hakim anlayışa uygun bir şekilde gerçekleştirilmek istenen toplumsal değişime karşıtlık sunan bir yaşam kültürü sunucusu ve aktarıcısı olma potansiyeli taşıdığı varsayımından hareketle ÇSE deneyiminin özgünlüğü değerlendirilmiştir. Bu deneyime farklı boyutlarıyla dahil olan görüşmecilerin aktardığı bilgiler; ÇSE’deki etkinliklere özel olarak yer veren tek gazete olan Cumhuriyet Gazetesi’ndeki haber ve ilanlar; ÇSE’nin kurucusu olan Fikret Kızılok’la yapılanlar başta olmak üzere, gazete ve dergilerde yer alan röportajlar, varsayımımız çerçevesinde analiz edilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Bağımsız müzisyenlerin üretimlerini paylaşabileceği bir sahne sunan ÇSE, müziğin merkezde yer aldığı ve farklı sanat dallarını da kapsayan bir sergileme-egitim merkezi olmasıyla, alternatif kültür mekanlarının büyük ölçüde azaldığı 80’li yıllar Türkiye’sinde kültürel hegemonya mücadelesi içerisindeki bir karşı duruşu simgelemektedir. Çocuklara yönelik sanat eğitiminin yanı sıra bağımsız-alternatif bir sahnede dinleyicilere ulaşan müzikal üretimlerin, kaset teknolojisinin sunduğu imkandan faydalanılarak alternatif bir dağıtım ağına dahil edilmesi, ÇSE’yi dönemini aşan bir yaşam kültürü sunucusu ve aktarıcısı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kültür, Alternatif Müzik, Kültürel Alternatif

ABSTRACT

In this study, Çekirdek Art House (ÇSE), which was active in Istanbul in the 1980s, is analyzed from the perspective of the relationship between music, society and history, through the concepts of habitus and cultural capital, as well as the conceptual framework of the relationship between alternative and counter cultural elements. In the study, the framework drawn with the reflections of social conditions on socio-cultural life forms a context that contributed to the evaluation of the originality and alternativeness of the experience revealed by the practices in ÇSE. In this context, the originality of ÇSE experience is scrutinized based on the assumption that; practices presented as an alternative to the change created by the neo-liberal policies which were implemented by the military and civil administrations of the period, are also carrying the potential of being a culture of living provider and transmitter presented a contrast to the social change that is desired to be realized in accordance with the dominant understanding. The information conveyed by the interviewees who were involved in this experience with different dimensions; news and advertisements in Cumhuriyet newspaper, which is the only newspaper that specifically covers events in ÇSE; interviews in newspapers and magazines, especially with Fikret Kızılok, the founder of ÇSE, are analyzed within the framework of our assumption and this study reaches the following conclusions: Due to its dimension of being an exhibition-education center for different branches of art and notably music; ÇSE, where offered a stage for independent musicians to share their productions, symbolizes a counter stance in the struggle for cultural hegemony in Turkey of the 80s while alternative cultural venues were drastically reduced. In addition to art education for children, incorporating musical productions that reach the audience on an independent-alternative stage into an alternative distribution network by making use of the possibilities offered by cassette technology, makes it possible to evaluate ÇSE as a culture of living provider and transmitter that transcended its time.

Keywords: Music, Culture, Alternative Music, Cultural Alternative