

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

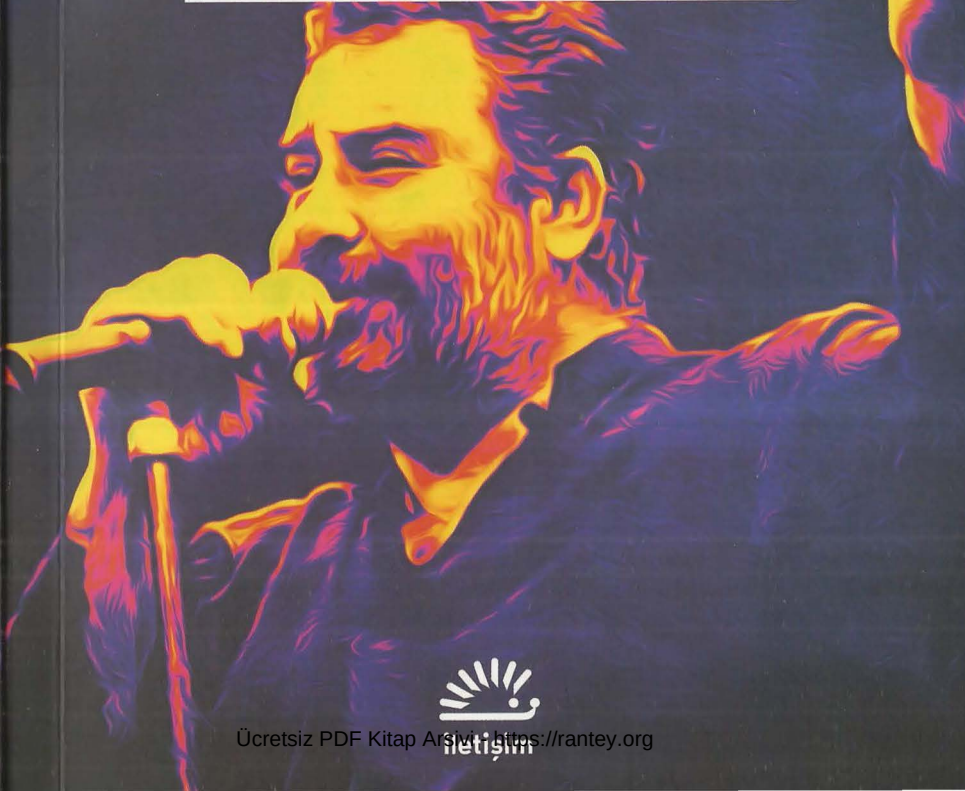
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İlkay Kara

Bir Politik Anlatı Olarak
Ahmet Kaya Şarkıları

Açık Yaranın Sesi



İLKAY KARA • Açık Yaranın Sesi

ILKAY KARA 1982 yılında Ankara'da doğdu. Orta öğrenimini Anıttepe Lisesi'nde, lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladı. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı'nda "1970'lerde Türkiye'de Radikal Medya" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi, "Bir Politik Anlatı Olarak Ahınet Kaya Şarkıları" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Barış İçin Akademisyenler'in "Bu Suça Ortak Olmayacağız" bildirisini imzaladığı için 1 Eylül 2016'da 672 sayılı KHK ile görevinden ihraç edildi.

İletişim Yayınları 2765 • Araştırma-Inceleme Dizisi 453

ISBN-13: 978-975-05-2676-3

© 2019 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2019, İstanbul

EDİTÖR Kıvanç Koçak

DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Oben Üçke

BASKI Ayhan Matbaası • SERTİFİKA NO. 22749

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CİLT Güven Mücellit SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları • SERTİFİKA NO. 40387

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantev.org>

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İLKAY KARA

Bir Politik Anlatı Olarak
Ahmet Kaya Şarkıları

Açık Yaranın Sesi



İÇİNDEKİLER

SUNUŞ

YERSİZ YURTSUZ · ESER KÖKER	7
--	---

ÖNSÖZ	13
--------------------	----

GİRİŞ	19
--------------------	----

BİRİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GELEN DİRENİŞİN SESİ	53
---	----

Uzak isyanın hatırasına ilişen şarkılar	56
--	----

Mücadele tecrübesini anımsatan şarkılar	62
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

"BUGÜN"ÜN HAKİKATİNİN EZGİSİ	69
---	----

"Şimdi"ye kaydedilen zulmün sesi	69
---	----

<i>İdam mahkûmundan mektuplar: Sıkıştırılmışlığın şarkıları</i>	70
---	----

<i>Yitim deneyimi ve yas: "Kayıp"lara yazılan şarkılar</i>	84
--	----

<i>Acı ve kan: "Sızı"lı şarkılar</i>	94
--	----

<i>İhbar, ihanet, korku: "Gece"den ürkenlere söylenen şarkılar</i>	103
--	-----

Aç, parasız, sigarasız: "Gurur yarası"nın sesi	110
---	-----

<i>Çıraklar, fabrika kızları, tezgâhtarlar:</i>	
---	--

<i>Emekçilerin şarkılarıdaki sesi</i>	110
---	-----

<i>Açlığın ve parasızlığın zulmü: Yoksulluğun şarkıları.....</i>	120
<i>"Mecburen" yoksunluk: Kenar mahalle şarkıları</i>	131
<i>"Hiç olmayan"a mektup: Aşk şarkıları</i>	143

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR	155
"Elbette" gelecek olan:	
Umutlu geleceğe söylenen şarkılar	155
"Türküsunü söyleyemeyen halk":	
Dağlara söylenen şarkılar	160
SONUÇ.....	177
KAYNAKÇA	185

YERSİZ YURTSUZ

ESER KÖKER

İstanbul'da Birinci Dünya Savaşı'nın büyük karmaşası içinde Zeynep Hanım Konağı'nda İnas Darülfünunu'nda başlayan kadınların üniversite macerası,¹ Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının desteği ve yüksek öğretim pazarlarının oluşması sayesinde hevesini çoğaltarak devam edebildi. Her ne kadar geçen yüzyılın '60'lı ve '70'li yıllarında üniversite sanayi işbirliklerinden artan bir sıklıkla söz edilmeye başlansa da kapitalist piyasaların sınırlarının komşusu olan üniversiteli kadınlar, kadın nüfusu içindeki oranlarını bindelerden yüzdelere, üniversite nüfusu içindeki oranlarınıysa –tasfiyelere ve akademik yapıların felç edici baskısına rağmen– neredeyse üçte bire kadar çıkartabildiler. Bu sadece bir sayısal yoğunlaşma değildi elbet. Bu yoğunlaşmadan geriye akademik alanda başarılar, tartışmayla geçen kurulların üyelikleri, hele '70'li yılların sol hareketinin ivmesiyle akademik alana sirayet eden “zamanının çelişkili taleplerine ve konumla-

1 İlkay Kara'nın elinizdeki kitabı, bu heyecan verici maceranın içinde örnek bir momente tekabül etmektedir ki, benim 1988'de tamamladığım üniversitede kadınların konumu hakkındaki doktora tezimle başlayan bireysel akademik maceramın da bitiş noktası olmuştur.

rına uygun kamusal söylem geliştirmek için güç birliği” arayışına yönelen sol akademik duruşun beraberinde getirdiği, sınırlarını tüm akademik hiyerarşileri yıkarak kuran akademik tartışma ve görüş oluşturma eylemliliği, yönetici pozisyonlar, yazılan kitaplar kalmadı yalnızca, hayal kırıklığı, bekleyiş, yarım kalmışlık, Türkiye’de kadınların konumuna merhametli bir ilgi, kendi deneyimini kucaklamayan bir dile mahkûmluk, heder olmuş emeğe katlanma, koşuşturma, hayata yetişeme hali, akademik monotonluğa bürünmüş eril kalıplardan kaçma isteği de kaldı. Bu istek ve arzular politik bir tegelle birbirine bağlanmasa da akademik kadın kamusunun çekirdeğini de oluşturur. Bir döpiyesin içine sığdırılmış arada kalmışlık, üniversite nefretini kendisine şiar etmiş 1980 askerî darbesinin Yüksek Öğretim Yasası ile perçinlendi. 12 Eylül sonrasında üniversiteler dünyayla eş zamanlı olarak yapısal bir değişime uğradılar. “İçindeki yabancı” sını, yani üniversite içindeki eleştirel düşünceyi,² 1402 sayılı Sıkıyönetim Yasası ile tasfiye eden ya da ayrılma ya veya yer değiştirmeye zorlayan üniversite –ki bu tasfiyeden akademide yeni yeni filizlenen feminist düşünce de payını alacaktı–, kapitalizmin yeni merhalesinin yeni hedeflerine uygun düzenlemeleri hemen benimsedi, hızla yayılan bilgi teknolojilerinin rüzgârını arkasına alarak küresel ticarete açılarak daha sonraları adı “akademik kapitalizm” diye anılacak olgunun ortaya çıkmasına aracılık etti, yüksek öğretim pazarını oluşturmaya ve onun katmanlaşmasına katkıda bulundu. Ham ve işlenmiş madde olarak bilginin toplumsal değerle bağlarını kopartıp işlevlerini iyice sınırlaması ve kâr amacıyla alınan satılan bir mal haline dönüşüm sürecinde, “üniversiteler, işletme biliminin kriterleri ve terminolo-

2 Eleştirel düşünceyi içindeki yabancıyla bağlantılandıran bir çalışma için bkz. Rosi Braidotti, *Göçebe Özneler, Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*, Çev. Özcan Karakas, Kolektif Kitap/2017, s. 23-27.

lojisine göre idare edilmeye başlanır. (...) rekabet ortamında ayakta kalmak, ekonomik değişimlere uyum sağlamak, kaynak ve marka değeri yaratmak için birer şirket gibi yönetilmeye ve bunu sağlayacak profesyonel yöneticiler”³ tarafından idare edilir, artık ya bir müşteri ya da tüketici olarak konumlandırılan öğrencinin aklını çelmeye yönelik misyon ve vizyonları bezeli, basitleştirilmiş “swot analizinin” kaba taslaklarıyla belirlenmiş laf kalabalıkları olarak üniversite tanıtım sayfaları her dilde ve her araçta yayımlanır.

Üniversitenin bu dönüşüm sürecinin yarattığı sonuçları katlanılabilir kılan, özellikle de içinde yaşayanlarca katlanılabilir kılan 12 Eylül sonrasında güçlenerek çıkan feminist hareketin yönlendiriciliği idi. Kadın öğrencisiyle öğretim üyesiyle bazı üniversitelerin minicik adacıklarında –ki bunlar, akademik feminizmin kurumlaşma alanları olarak da nitelenebilirler– yaşamı değiştiren şen bilginin peşinde koşmaya devam ettiler, kendi tarihlerini ve belleklerini yazabilmek, söyleyebilmek ve tartışabilmek iradesini ve arzusunu ortaya koydular. İşte o adacıklardan birinde, bir zamanlar adına İLEF denilen bir Ankara okulunda sınıf, ırk, yaşam tarzı, cinsel tercih farklılık ve eksenleriyle katmanlaşmış, çoklu duygularla çevrelenmiş deneyim alanlarını keşfe çıkan feminist hareketin ivmesiyle 8 Mart’lar düzenlenir oldu. İlkay ile ben, 4 metreye 2 metre afişini birlikte yaptık, heyecanımız, niyetimiz o afiş okulun girişine astırmayı becerebildi. Birlikte afiş asarken yeni bir öğrenci-hoca ilişkisini de tecrübe ediyorduk, elbette bizi kuşatan gelenek orada duruyordu, elbette o gelenek hocalığını annelikten öğrenciliğini kız çocukluktan çıkarmıştı, biz içine kız kardeşliğin güç birliği kadar karşıtlıkları ve ikilikleri anlama ve on-

3 Ayça Alemdaroğlu, “Yabancı Şirketler, Özel Üniversiteler ve Yükseköğretimin Dönüşümü: Laureate Education Inc. Örneği”, (der.) Serdar M. Degirmencioglu, Kemal Inal, *Yükseköğretimin Serbest Düşüşü: Özel Üniversiteler*, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 126-127

lara karşı koyma yeteneğini de yerleştirmek istiyorduk, akademik hiyerarşinin katılaştıran pratiklerine karşı coşkulu ve sevgi dolu bir öğrenme halini taşımak istiyorduk, akademik kuralların dayatmasına karşı metni devrik cümlelerle ve küçük harflerle yazmak istiyorduk, sanki istediklerimizin küçük bir kısmı gerçekleşiyor sanrısına kendimizi kattığımız bir kısa dönem de yaşadık, sonra kapitalist üniversitenin önlemez yükselişine karışan Türk otoriterliği, 1990'lı yıllardaki sessizliğini yinelemek istemeyen ve toplumsal barışın ve kadınların barışının önceliğine ilişkin sözü olanın üniversite içinde barınmasına imkân tanımadı. O sözü üniversitenin uysallaştırılmış bedeninden atmanın yollarını ararken, kanun hükmündeki kararnamelerini (KHK) buldu. 672 no'lu KHK ile İlkay, henüz çiçeği burnunda bir doktorken yani henüz kendi başına bir ders açıp rahat rahat sınav kâğıtlarından şikâyet edememişken, yani biz birlikte daha bir makale bile yazamamışken, daha Dr. İnan Özdemir'in Türkiye'de sol retorik hakkında yayımlanacak kitabına, 1970'ler Türkiyesi'nin radikal retoriğini irdelediği yüksek lisans tezinden yola çıkan bir kitap eleştirisi bile yazmadan yerinden yurdundan edildi, okulundan atıldı.

Ahmet Kaya da yerinden yurdundan edildi, sürgüne gitti. Kısacık süren bir ömre sığdırılmış şarkılar buketi bugünlerde taptaze dururken onun tazeliğine '70'li yılların politik müziği eşlik eder. O müziğin içinde büyüttüğü şiirlerle örülmüş birlikte söyleme arzusu, sadece anı ve zamanı bölüşmeye davet etmez, en mahrem duygularla en ortak duyguları bitıştırerek bir şarkı zamanında ve süresinde yepyeni ortak bizler oluşturur. 12 Eylülcülerin darmadağın ettiği o yaralı günlerde Ahmet Kaya'nın ses verdiği "biz"lerden pek çoğu gizlidir, adı konulmamış, sözü kurulmamıştır, bu nedenle henüz pek gençken onu sol politik müziğe bağlayan bağlamasını, ustası Ruhi Su'nun deyişiyle "at teper gibi", "dö-

ver gibi", "abartarak" çalmıştır, zira o bağlamanın arkasında gümbür gümbür çalan davullar yoktur, hapishane koğuşlarının derin sessizliği, şiddetle bastırılmışlığın yalnızlığı, hep yok sayılmanın acısı, hep dışlanmanın sınırı, hep sonsuzlaşıp yeniden dirilme arzusu vardır; o "Nurhak", "Kızılde-re" ya da "Mahsus Mahal"i söylerken öfkenin sesi bir yere ait olur. Bu yerin neresi olduğu, on yıllık bir süreç içinde biraz daha anlaşılınca "Bağlama böyle çalınır" dese de bir kasetlik ana dilin çok görülmesinin yarası onu derbeder bırakır. 1990'ların başından itibaren sokağını ve yoldaşını kaybetmiş, zindanlarda kaybolmuş bir oğul olarak "Beni bul an-ne" diye yakaran Ahmet Kaya'nın hüznünlü şarkıları, içinde bir eve dönüş isteğini barındırsa da bir şehirden, bir yurttan ayrılış acısını da dile getirir. On yıllık bir süre içinde Kürtlerin yerlerinden yurtlarından edilmeleri, zorunlu göçün yeni zamanlardaki hikâyesi etrafında yaratılan bir çeşit sessizlik Ahmet Kaya'nın sürgün edilmesine neden olan o kakofoni-yi yaratır. Çocukluğun, gençliğin yitimine dayanan Ahmet Kaya, çok sevdiği memleketinin kaybına dayanamamanın sancısını, sıra hasretini gurbet türkülerine ekler ancak yeni bir yüzyılı, memleketinin kar altından çıkan kardelenlerle dolu çiçekli dağlarını ve halkının politik mücadelesinin değişen yüzlerini göremez...

Politik müziğe yeni bir nefes getiren Ahmet Kaya'nın kıymetini takdir edemeyen ve onu şiddetli bir yalnızlığa, yabancılığa ve dilsizliğe sürükleyen, onu yaşatamayan Türkiye, onlarca şarkısına konu yaptığı ve neredeyse kehanet sözleriyle okuduğu ölümden, ölümlerden hiç ders almaz, barış sözlerini unuttur, birlikte eşit ve özgür yaşam hayali uğruna verilen mücadeleleri hiçler, eleştirel düşüncesine de kalbinin sesine de bir yercik dahi bulamaz. İlkay Kara'yı ve onun gibi okuluna ve okulun halesi entelektüel düşünceye tutkuy-la bağlı olanları, henüz akademik yaşamlarının daha başın-

dayken bunca kötölük bunca adaletsizlikle karşı karşıya bırakan Türkiyeli üniversiteler, kendilerini üniversite yapan eleştirelilik kökünün kurummasını ister gibidirler.

İlkay doktora tezine yeni başlamışken İLEF'in en şairi Arkadaş Zekai Özger için tam da okulun önündeki yeşillığe bir meçhul genç şair anıtı koymanın yaşam alanımızı nasıl zenginleştireceğinden epeyce söz ettik. Bir meçhul genç şair anıtımız olamadı ancak İlkay ve arkadaşları Cebeci'den neredeyse zorla kopartılırken tam da anıtın yerine bir elma ağacı diktiler, kim bilebilir belki bir gün o küçük elma ağacı yeniden çiçeklenir, güzel vedalara zaman kalır...

Urla, 09.04.2019

Vernon Lidtke, 20. yüzyıl başında Alman işçi sınıfının radikal kültürünü anlatırken, işçilerin Marx ve Engels'ten tek bir cümle bile okumadığını ancak binlercesinin bir araya gelip şarkılar söylediğini anlatır. “1970’lerde Türkiye’de Radikal Medya” başlıklı yüksek lisans tezimi hazırlarken okuduğum bu cümle elinizdeki kitabın da sebebi. 2016 Nisanı’nda savunduğum “Bir Politik Anlatı Olarak Ahmet Kaya Şarkıları” başlıklı doktora tezim fikren bu cümleyle başlamıştı, okumak üzere olduğunuz haline gelene kadar da kendi içinde defalarca dönüştü. Türkiye’de politik müzik üzerine bir akıl yürütme çabasıyla başlayıp Ahmet Kaya şarkılarının sözlerini içinde bulunduğu politik-kültürel ortam içinde yeniden dinleyen haline ulaştı. Kültür tartışmalarının geniş deltasında dolaştı, müzik meselelerini dışarılıklı bir gözle anlamaya çalıştı. Dünyanın başka yerlerinde söylenen, dinlenen, kendi coğrafyalarını aşip yabancı kulaklara dokunan müzik türleri üzerine yazılanlardan, “milli musikimiz”e dair tartışmalara uzanan külliyat içinde gezindi. Bu uzun seyrirde çok şeye tanıklık etti. Henüz başlarındayken “üç-beş ağaç için” bir anda

kentlerin meydanlarına, caddelerine akan yüz binlerce insanın kabına sığmayan politik coşkusunu; muhalif politikanın lügatine sızan yeni sözcüklerin heyecanını; sokaklarda yaşamını yitiren gencecik insanların geriye bıraktığı sızıyı duydu. Son soluklarını kömür ocaklarında veren maden işçilerinin kapkaranlık öfkesini, acısını omuzladı, 301 kez. Ve devamında sırtlandığı hissi yükün ne yazık ki, pek azı hafif ve ferahtı. Çok tanıdık yürüyüş güzergâhının alışılmış adımlarıyla Ankara Garı önünde can acısının çok yakınına gitti. Bilmediği kentlerden yükselen tozun dumanın perdelediği acıya uzakta kalmanın ezici ağırlığıyla debelendi. Yapabildiği tek şey bu koca suça ortak olmayı reddetmekti.

Bütün bunlar olup biterken bu kitabın yazılabilmesi meslektaşlığın mesafesini dostluklarıyla kapatanlar, yol arkadaşlığı yapanlar sayesinde. Her birine ayrı ayrı teşekkür borçluyum. Sabrınıza sığınarak borcumu ödemek isterim. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin üçüncü katının en köşesindeki odayı paylaştığım Merve Diltemiz Mol çektiğim tez sancısının karşı masada oturan tanığıdır. Her sohbette yüzümü güldürmenin yolunu bulan pırıl pırıl neşesi, heyecanı ve içtenliği, çok çiçekli, çok güneşli odamızda paylaştığımız bütün zamanlar için teşekkürler. Ceren Salmanoğlu fakültedeki oda komşum. Hep yanımda olmasının verdiği gücün kıymeti sonsuz. Özverinin vücut bulduğu arkadaşşıma bir Ahmet Kaya şarkısına takılıp sabahı bulduğumuz gece için teşekkürler. Pınar Yıldız tez yoldaşım. Yakın zamanlarda başlayıp, neredeyse aynı günlerde doktoramızı tamamladık. Fakültenin hafta sonu sakinliğinde, yaz tatillerindeki ıssızlığında hızlandık, sıkıldık, oyalandık, yeniden hızlandık, kendimize yeni kalemler aldık, kötü yemekler yedik, kahve molalarında güzel şarkılar dinledik, bitirdik. Bu laşıcı sabrı, titizliği ve inceliği için teşekkürler. Halise Karaslan Şanlı'nın akademik mesafeliliğin dünyasında yaptığı

ablalık ilaç gibiydi. Sakinleştirdiği, mesnetsiz endişelerimi savuşturduğu, yerli yerinde olanların içinden çıkmama yardım ettiği için teşekkürler. Can Irmak Özınanır, kesişen yıllarda öğrencilik, aynı yıllarda asistanlık yaptık ancak bu zaman ve mekân birliğinden öte politik kaygılarımız, çabalarımız bizi birbirimize yakın tuttu. Müziğe bulaşan çalışmamı heyecanla destekledi, kaynak verdi, fikir verdi, sorular sordu. Kahvelerimize eşlik eden iyimserliği için teşekkürler. Dinçer Demirkent, Siyasal arka bahçedeki misafirliklerimizin ev sahiplerinden. Jüriye girmeden hemen önce metni okudu, boşluklarına işaret etti. Ayırdığı zaman ama en çok da cesaretlendirdiği için teşekkürler.

Ülkü Doğanay metnin her satırını derin bir titizlikle okudu, eleştireliliğini kaybetmeyen akademik desteğiyle yanımda oldu. Aksu Bora tartışmayı genişletebileceğim yan yolları, metinlere işaret etti. Nur Betül Çelik doktora programında verdiği İdeoloji ve Söylem Çalışmalarında Epistemolojik ve Metodolojik Sorunlar dersinin yıl sonu ödevinde bu tezin fikrî çekirdeğini okudu ve son haline gelene kadar takip etti. Tez izleme komitesi toplantılarındaki müdahaleleri kafa karışıklıklarımı giderdi, boğuştuğum yöntemsel sorunları hafifletti. Meral Özbek her şeyden önce yazdıklarıyla yol gösterdi, ilham verdi, heveslendirdi. Sorduğu soruların cevapları metnin iç bağlantılarını güçlendirdi. Kullandığım kavramların sınırlarını sorguladı ve yeniden çizmemi sağladı. Beybin Kejanlıoğlu, ben doktora tezine başladığımda artık okulda değildi ancak akademik gölgesi üzerimdeydi. Metinde alttan alta hep akan Eleştirel Teori izi onun sayesinde. Tanıl Bora tezin sadeleşip, elinize ulaşabilmesini sağladı. Onun nezaket dolu desteği olmasaydı nihayetlenemezdi. Her birine emekleri ve sabırları için teşekkürler.

Eser Köker, tez danışmanım. Tez konusunu konuştuğumuz ilk günden son haline dek tekrar tekrar okudu, not-

lar aldı, düzeltti, metne yeni katmanlar eklememi, yeni kavramlarla, kaynaklarla tanışmamı sağladı, yeni şarkılar dinlediğim albümler hediye etti. Çekirdekli çubuklarımız ve fincanlar dolusu çayımızla üzerine uzun uzun konuştuk, zamanını harcama konusunda hiç ama hiç cimrilik etmedi. Yolu en baştan sonuna dek birlikte yürüdük ama öncesinde teşekkür etmem gereken ilk şey bu yola girmemi sağlamasıdır. 1999-2000 öğretim yılında, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, gazeteci olma arzusuyla dolu bir 1. sınıf öğrencisiyken, Siyaset Bilimi dersine gitmek üzere evden çıktım ve okula vardığımda dersin hocasının uğradığı saldırıyı duydum. Ahmet Taner Kışlalı, Siyaset Bilimi hocamdı ve hemen hemen aynı saatlerde, aynı nedenle evlerimizden çıkmıştık ancak o okula varamamıştı. Kışlalı hocanın katlinin ardından dersin yeni hocası Eser Köker, karşısındaki şaşkın ve öfkeli 1. sınıf öğrencilerine ilk dersini vermişti.

Bu kitap, üniversite denen kurumu ve Türkiye'de bu kurumun uğradığı kesintisiz saldırıyı; şiddetle iç içe geçmiş, kırılmalarla dolu tarihini; akademik olanla politik olan arasındaki güçlü bağı; yaşadığımız dünyayı anlama sorumluluğunu; bu sorumluluğu yerine getirebilmek için girilen ince işçiliğin dünyanın daha iyi bir yer olmasına nasıl katkı sağlayabileceğini anlattığı o ilk dersin ödevidir. Her ödev gibi kusurlu ve eksiktir ve elbette bunlar bana aittir.

Bu saydığım isimlerin neredeyse tamamı Barış Bildirisi imzacısı olmaları nedeniyle, OHAL KHK'larıyla işlerinden edildiler ya da ayrılmak durumunda kaldılar. Üniversite artık daha büyük boşluklarla malul ve uzak bir yer. Sonrasındaysa hayatı yeniden kurma, yeni bir yol çizme çabası başladı. Bu çabada yanımda olan, "dayanışma dersi"nin mevcuduna da teşekkür borcum büyük. Evren, Mertcan ve Bilge bambaşka koşullarda ve yerde, yeniden başlamanın mümkünatını gösterdiler, korkularımı hafiflettiler, dinledi-

ler, gördüler. Issızda kalmamışsam onların esirmediği dostlukları sayesinde. Annemse tüm serinkanlılığıyla hep oradaydı, hep var olsun.

Son ve en büyük teşekkür, şarkılarını, sözlerini, enstrümanlarını başka bir dünyaya olan inançlarına hasredenlere. Lidtké'nin o cümlesiyle başlamışsam bunun sebebi şahsi tecrübeme tekabül etmesindendir. Bir ortaokul çocuğuyken ne olduğunu hatırlamadığım bir kasete çektiğim Joan Baez albümünden beri bu şarkıları hep çok sevdim, marşlar tıpkı adımlarım gibi kalbimi hızlandırdı, ağıtlar tanımadığım insanların artık yakından tanıdığım yasını tutmaya davet etti. Kurulan ve dağılan gruplar, tutuklanan müzisyenler, yasaklanan albümler, engellenen konserler, sansürlenmiş sözler ama yine de binlerce insanın ezberden söylediği şarkılar, binlerce insanı tek bir ses haline getiren şarkılar... Ait olduğum kolektif dünyayı saran ses evrenine katkısı olan ve hayatımı şarkılı türkölü kılan herkese teşekkürler. Belki de Tanpınar haklıdır: "Derin şekilde hatırladığımız her eserin altında, onunla temas ettiğimiz anın hususiyetleri, bir bakıma bu anın, musikiyi az çok hayatımıza nakletmekten ibaret olan macerası vardır."

Dalyan, 2019

“(Y)aralanabilirlik, ahlâki, kültürel ve siyasal bir mesele”-dir.¹ Bu cümle elinizdeki çalışma için başlangıçtan öte bir dönemeci ifade ediyor. Türkiye’de politik müzik üzerine akademik bir sorgulamaya niyet edilerek oturulan masada iyileş(e)meyen yaraların, kayıpların, sızının dile döküldüğü Ahmet Kaya şarkıları üzerine düşünerek uzunca bir zaman geçti. Şarkı sözlerinin sürüklediği akademik patikalar-da devam eden seyri başlatan kabulse baki. Toplumsal hareketlerin ideolojik ve politik bağlılıklar yaratmanın yanında belli kültürel örüntüleri ve değer setlerini mevcut politik sorunlar ve gündemler etrafında harekete geçirmeye hedeflemesi; geliştirilen talep ve itiraz dizilerini duygulanımsal bir boyutun sarmalaması; biçimlenen kolektif kimlikler aracılığıyla öznelere duygu, değer ve anlam haritalarının benzeştiği hatta ortaklaştığı, kısacası toplumsal hareketlerin kolektif duyguları politikaya tahvil etmeyi denemeleri ve politik gerilimlerin yarattığı duygulanımsal boyutu derinleştirmeye

1 Şeyda Öztürk, “Kırılganlık, Güvencesizlik, Yaralanabilirlik”, *Cogito*, sayı 87, 2017, s. 4-6.

çalışmaları... Masadaki uzun yolculuğun eşlikçisi toplumsal hareketler literatüründen doğan hevesti: Türkiye’de toplumsal muhalefetin hissetme hallerini bu hallerin açığa çıktığı politik bağlam içinde anlamaya çalışmak, politik pratiği kimi zaman kuşatan kimi zaman onun içinde çökelen, tortulaşan kolektif duyguları görmeye çalışmak...

Bu başlangıç noktasından ilerleyebilmek için ilk soruya yanıt bulmak gerekir: Toplumsal hareketlerin sözünü kurduğu mecralardan hangisi onun duygulanımsal boyutunu anlamayı kolaylaştırır? Radikal-alternatif iletişim üzerine yapılan çalışmalardan biliyoruz ki, bu mecralar çok sayıdadır, çeşitlidir: Parti programları, manifestolar, basın açıklamaları, bildiriler, duvar yazıları, afişler, sloganlar, sokak tiyatroları, performanslar, giysiler, rozetler, fotoğraflar, videolar, bloglar, web sayfaları, sosyal medya hesapları ve şarkılar... Bu muhtelif iletişim ortamları içinde yeğlediğim kulaklara çarpan ezgiler oldu. Çünkü müzik, Jacques Attali’nin sözleriyle, “bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır.”² Duyguların kaydına ilişkin vurgu önemli. Vernon Lidtke de politik müzik üzerine benzer bir belirlemede bulunarak politik şarkı sözlerinde, müziklerinde cisimleşen sembolizmin, hareketlerin duygusal ve entelektüel dokusu üzerinde basın açıklamaları, gazete yazıları ya da parti programlarından çok daha fazla şey söylediğine işaret eder. Çün-

2 Tia DeNora, ilk müzik felsefecisi de sayılan Theodor Adorno’nun müzik üzerine çalışmış olmasını bu kabulle açıklamaktadır. Müzikal araştırmanın sorgu alanının bilginin felsefesi ve sosyolojisi, bilincin kültürel geçmişi, toplumsal bütünlüğün tarihî, tahakküm ve boyun eğmeyi kapsayan bir perspektife anahatar olması sebebiyle Adorno için müzik kritik önemdedir (DeNora 2003: 3). Martin Jay’in de aktardığı gibi Adorno’ya göre müzik “her nerede dinleniyorsa, mümkün olan en açık biçimde günümüz toplumunun çelişki ve kusurlarını” özetlemektedir (Jay 2001: 188).

kü topluca söylenen bir şarkıda kendini kaybetmek, kolektif eylemin doğurduğu hazı ilan etmenin yollarından biridir ve bu yolla katılımcıların güçleri kadar kimlikleri ve inançları da tasdik edilir; kişi kendinden daha büyük bir şeye katıldığını, bir tarihin parçası olduğunu, ahlâki olarak onaylandığını ya da gerçek bir gruba ait olduğunu hisseder (Lidтке 1985: 102).³

Şarkılar hareketlerin sözüne duygusal bir derinlik katar; korku, keder, özlem, acı, coşku, umut, arzu, neşe ve meydan okumayı –çoğunlukla abartılı biçimde– politik içeriğe dahil eder ve bu yolla politik yakınlıkları duygudaşlıkla perçinler. Elizabeth Kizer, politik şarkıların bu niteliğini, onları birer retoriksel ortam olarak ele alarak açıklar. İkneyi hedefleyen argümantasyon ve verilere dayanan siyasal iletişim ortamlarıyla şarkılar arasındaki farkı görünür kılmayı sağlayacak şey şarkılarda seslenenin kendini kurma, konumunu belirginleştirme ve kendini açma biçimlerine yani şarkıların *ethos*'una ve kışkırttığı ya da dönüştürmeye çalıştığı duygu hallerine yani *pathos*'una bakmaktır (Kizer 1983: 5). Şarkı sözü yazarları doğrudan entelektüel bir tartışma yürütmezler ya da bir mesele hakkındaki temel fikirlerini söylemezler; yoğun bir *logos* kullanımı yoktur, fikrin kendisi duygulara hitap edecek şekilde tasarlanır (Kizer 1983: 5). Müzik, –toplumsal hareketler ve radikal-alternatif medya literatürünün kesiştiği bu yoldan gidildiğinde– şarkılar, toplumsal hareketlerin söylem evrenini sarmalayan duygulanımsal boyutu kavramayı sağlayacak birer retoriksel ortam, toplumsal hareket retoriğinin *pathos*'unu fısıldayacak ses haline gelir.

İlk sorunun yanıtıyla müziğin sesini açtıktan hemen sonra ikinci ve oldukça zor bir soru sırasını bekliyor. Niyet edi-

3 Politik şarkıların toplumsal hareketlerin söylemine kattığı duygusal boyut için bkz. Denisoff 1968; Rodnitzky 1969, 1999; Lidтке 1985; Eyerman-Jamison 1998; Berger 2000; Stewart 2001; Rosenbhal 2001.

len tartışmayı yapabilmek için kimin/kimlerin sesine kulak vermek gerekir, hangi şarkıları dinlemek lazım gelir? Sorunun zorluğu yalnızca 1960'ların ortasından bugüne kadar geçen yarım yüzyılı aşkın sürenin uzunluğundan değil aynı zamanda politik müzik alanındaki aktörlerin, etkilerin, eklemelenmelerin çokluğundan. Çatallanan, birbirine bağlanan yollar ve patikalarla karmaşıklaşan bu haritada Ahmet Kaya'ya doğru yürümek her şeyden önce bir yeğleme elbette. Birden fazla nedeni olan bir yeğleme. Bu nedenleri sıralamadan, Ahmet Kaya şarkılarını tekraren dinleyip, sözlerinin altını çizerek okumadan hemen önce yolu şarkılara çıkaran haritayı kuşbakışı çizmek gerekir.

* * *

Öncelikle söylenmesi gereken bu haritanın coğrafi sınırlarıyla siyasi sınırlarının çakıştığı, üst üste bindiği. Ahmet Kaya'nın şarkılarını söylediği ses evreni, politik müdahaleler, düzenlemeler ve basınçlarla formunu bulmuştur. Osmanlı'da başlayan ve bir yenileşme hamlesi olarak müzikal kurumların yeniden düzenlenmesini içeren işlemler erken cumhuriyet döneminde de sürmüştür.⁴ Yasaklama, baskıla-

4 Batı musikisiyle temas 16. yüzyıla kadar gitmekle birlikte bu ilişkinin rastlantısalıktan kurtularak kararlı bir yönelişe girmesi 19. yüzyıl başında, II. Mahmut döneminde gerçekleşmiştir (Aksoy 1985: 1212). II. Mahmut'un 1826'da Yenicheri Ocağı ile birlikte Mehterhane'yi de kapatması geleneksel musikinin temel kurumlarından birinin yok olması anlamına gelmiştir. Notayla, yani yazılı olarak değil, meşk yoluyla aktarılan Osmanlı musikisi Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhanelerde öğretilen ve icra edilen bir gelenektir (Tanrıkorur 2011: 15-17). Beste yapan, ney üfleyen, tambur çalan bir padişah olan II. Mahmut döneminde bir yandan sarayda fasıllar sürerken diğer yanda Mehteran yerine 1828'de Guiseppe Donizetti tarafından kurulan Mızıka-yı Hümayun ile Batı müziği resmen ses evrenine dahil edilmiştir. Aksoy'a göre biri eskiye ve Doğu'ya diğeri yeniye ve Batı'ya dönük bu iki konum, dönemin atmosferini yansıtmaları bakımından önemlidir. Biri "asıl sevilen", inceliklerine varılan ve "duygunun gereği"yken; diğeri öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gereken bir tür olarak "aklın gereği"dir (Aksoy 1985: 1217). Aksoy'a göre bu durum cumhuriyet döneminin ilk kısıp aydınlarının yaşadığı

ma ve teşviklerle şekillenen müzik politikalarının iki koldan ilerlediği söylenebilir: İnkâr ve imal. İnkâr hattının menziline yerleştirilen geleneksel Osmanlı musikisidir. Tanıl Bora, Türk milli kimliğinin öteki imgesinin “mazi” olduğunu söyler (Bora 2003: 41-43). Bu öteki imgesinin müzikal alandaki aksi geleneksel musiki olmuştur ve Batılılaşma istikametindeki ilerleyişte mazinin yenik sesiyle vedalaşmak istenmiştir. Zira bu ses kozmopolittir, ulusal kökene indirgenmeye direnir. 19. yüzyıldan beri süregelen köken tartışmasına radikal katkılar sunan Ziya Gökalp’in itirazıyla şark musikisi eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır, yabancıdır ve bu nedenle milli musikiye dahil edilemez. “İttihad-ı anasır” musikisinin ömrünü tükettiği ilan edilir.⁵ Ni-

ği çelişkilerin uç verdiği zamanı işaret etmektedir (Aksoy 1985: 1217). Cumhuriyet döneminden aktarılan anekdotlar da bu gerilimin sürdüğünü gösterir. Örneğin Yunus Nadi Bey, radyodaki alaturka yasağı nedeniyle Mustafa Kemal’e serzenişte bulunduğunda şu cevabı almıştır: “Ben de hoşlanmıyorum fakat inkılâp yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakârlıklara katlanmak mecburiyetindedir”, akt. Cantek 2008: 202.

- 5 Osmanlıcılık fikrinin temel kavramlarından olan “ittihad-ı anasır”, “imparatorluk sınırları içerisinde yaşamakta olan dinî ve etnik/ulusal grupların birliği demektir (Aydın 2006: 131).” Suavi Aydın, Balkan Savaşı’na kadar egemen politika olan itttihad-ı anasırın Osmanlıcılık çizgisi içindeki gücünün çokuluslu bir imparatorlukta genel yapıyı korumak/kurtarmak/sürdürmek umudu olduğunu söyler (Aydın 2006: 131). Bu tartışmanın müziğe sirayet etme sebebi Osmanlı’nın Türk kökeniyle sınırlanamayan heterojen etnik yapısının geleneksel musikisinde de aksini bulmasıdır. Osmanlı musikisinin reddine ilişkin tartışma “köken sorunu”yla harlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bülent Aksoy, “‘Türk Musikisinin Kökeni’ Sorunu Aşıldı mı?”, *Tarih ve Toplum*, sayı 44, 1987, s. 41-47; Bülent Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5, İletişim Yayınları, 1985; Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi, Klasik Türk Musiki Gelenğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, 2014; Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Türkiye’de Müzik Reformu*, Tan Kitabevi, 2009; Cem Behar, *Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, 1993; Cem Behar, *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, YKY, 2008; Cem Behar, “Ziya Gökalp ve Türk Musikisi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5, İletişim Yayınları, 1985; Seçil Deren, “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık*, c. 3, İletişim Yayınları, 2009, s. 382-402; Selim Deringil, “19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda Resmî Müzik”, *Defter*, sayı 22,

hayetinde “hicazdan marş, nihaventten senfoni yapacak halimiz yoktur.”⁶ O halde senfoni neyle yapılacaktır? “Batılılaşma/modernleşme hedefiyle eski estetik kültürü reddedip yenisini yoktan var etmeye yönelen rejim, inandırma, cezp etme ve yönlendirme araçlarından önemli ölçüde yoksun kalmıştır” (Koçak 2009: 393). İnkâr hattının mesaisi sonucunda oluşan boşluk imal edilen milli musikiyle doldurulmaya çalışılmıştır. Falih Rıfkı Atay’ın sözleri imalatın ham-maddesini gösterir:

Alaturkanın ıslahı üzerine düşünmek, medresenin ıslahı, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle birdir. Kafamıza, yüreğimize ve asrımıza cevap vermeyen bütün müesseseler gibi, bu müesseseyi de kapamak, garpli Türk musikisinin arayış ve yaratılış hamlesine geçmek lazımdır. Sağdan yazılan Türkçe gibi, boğazdan gelen alaturka sesin de ömrü bitmiştir. Garp âleminde usul ve ilim, dağlarımızda milli ses vardır... (Cumhuriyet, 25 Aralık 1932; akt. Ayas 2014: 110)

Atay’ın dağlarda bulduğu milli ses türkülerdir ve milli musiki olarak tayin edilirler. Dağlardaki, Anadolu’daki bu cevherin işlenmesi gerekir ve milli musiki imalatına gerekli malzemeyi tedarik etmek üzere büyük derleme çalışmaları yapılır. Halk müziğini “millete tanıtmak” radyo müdürü Vedat Nedim Tör’ün ifadesiyle, bu sayede “gönüllerimizi bir

1994, s. 32-37; Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatındaki Yeri*, Ankara, A.Ü. SBF Yayınları, 1980; Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm*, c. 2, İletişim Yayınları, 2009, s. 370-418; Poyraz Kolluoglu, “Türk Müzik İnkılabında Garbiyatçı ‘Endişeler’ ve ‘Fanteziler’”, *Doğu-Batı*, sayı 62, 2012, s. 199-224; Gönül Paçacı, “Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi’nin Gelişimi I”, *Tarih ve Toplum*, c. 21, sayı 121, Ocak 1994, s. 48-55; Füsün Üstel, “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılabı’”, *Defter*, sayı 121, 1994, s. 41-53.

6 Hasan Ali Yücel’den akt. Atay, 2014: 174. - <https://rantey.org>

araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek” amacıyla yapılan radyo programları sayesinde zengin bir halk türküsü repertuarı oluşturulmuştur (Ahıska 2005: 140). Ancak derleme, repertuar oluşturma çalışmaları “halk müziğinin çeşitli kaynaklarını işlemiden geçirerek, onları dinsel, etnik ve yöresel karakterlerinden” ayırmış ve “hayal edilen ulusun bütünsel sesi içinde yer almalarını” sağlamıştır. Böylece gayrimüslim ve farklı etnik grupların yerleşim yeri olan Anadolu’nun politik olarak Türkleştirilmesi/Müslümanlaştırılması sürecine eşlik eden kültürel millileştirme gerçekleştirmiştir (Ahıska 2005: 140-141). Yani inkâr hattı düzlem değiştirerek yeniden işlemeye başlamıştır.

Derleme çalışmalarındaki homojenleştirme iki biçimde gerçekleşir. İlki, etnik homojenleştirme amacına yönelik olarak türkülerin Türkçeleştirilmesidir. Türkçe olmayan türküler, “bozulmuş” sayılarak derlemelere alınmamış ve yok sayılmış ya da Türkçeleştirilmiştir. İlk derleme çalışmalarında bir kısmının etnik kimliği belirtilmiş olmakla birlikte bunlar yayımlanmamıştır (Balkılıç 2009: 149). Sürecin sonunda türkü arşivleri Doğu Karadeniz Rum repertuarına ve bazıları tercüme halinde mevcut olsa da Kürt repertuarına kapatılmıştır (Balkılıç 2009: 178). Dengbej anlatıları, “klam” ve “stran”ların hiçbirisi bu arşivlerde yer bulamamış, bugüne ulaşmış kayıtların büyük bir bölümü Erivan Radyosu’nun arşivinden çıkmıştır (Uygar 2009: 58).⁷ 19. yüzyıl

7 Kürtçe *deng* (ses) ve *bej* (söyleyen) kelimelerinden oluşan *dengbej* “söz söyleyen, sözü olan” anlamlarına gelir. Dolayısıyla dengbejlik bir makam eşliğinde hikâye anlatıcılığına denk düşer. Makam eşliğindeki anlatıya *klam*, *klamların* daha melodik ve kolay söylenen, kısa biçimine –şarkıya daha yakın– *stran* denmektedir. Genellikle çalgısız söylenen, tekrara dayalı, melodik bir örgüyle güçlendirilmiş *klamlar* Kürt halkının sözlü kültür dünyasının ve kolektif belleğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. “Yaradılış efsaneleri, kimi zaman erotik bir içerikle anlatılan aşk hikâyeleri, geçmiş toplumsal olaylar, etnik ilişkiler ve onur, cesaret, kahramanlık gibi konular sözlü kültürün esaslarına göre dengbejin ezgisine dahil olmakta” ve *sevberk* denilen gecelerde bir araya toplanan insanlara anlatılmaktadır (Uygar 2009). Bu konudaki daha ayrıntılı tartışmalar

sonunda Gomidas Vartabed, Ermeni köylerindeki halk şarkılarını, Osmanlı ve Rus Çarlığı sınırlarında yaşayan Ermenilerin kentlerde ürettiği şarkıları, Ezidi köylerindeki Kürtçe halk şarkılarını, Kütahya ve İstanbul çevresinin Türkçe şarkılarını yine bu bölgeden Süryanice, Arapça, Farsça, İbranice binlerce şarkıyı derlemiş, bazıları seçkiler halinde yayımlanmış ya da kurduğu korolarda seslendirilmiştir.⁸ Ancak cumhuriyetle birlikte oluşturulan türkü arşivlerinde bu dillerin hiçbiri yer bulamamış, Türkleştirme politikası seslerin, ezgilerin duyulmaz hale gelmesiyle de desteklenmiş

için bkz. Mehmet Bayrak, *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları*, 3 cilt, Öz-Ge Yayınları, 2002; Abidin Parlı, *Dengbejler, Sözün Yazgısı*, İthaki Yayınları, 2006; Yusuf Uygur, "Kültürel Bellek ve Dengbejlik: Doğu Anadolu'daki 'Dengbejlik' Geleneginde Bellek Üretimi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD, 2009; Ekin Bodur, "Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 2009; Selda Öztürk, "Kadın Kimliği Bağlamında Kültürel Bellek ve Van Merkezdeki Kadın Dengbejliği Yansımaları", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği ABD, 2012; Rodi Yüzbaşı, "Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı, 2012; Sinan Akcan, "Anlatıcı Olarak Dengbej ve Dengbej Anlatılarındaki Kahramanın Makus Talihi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Programı, 2014.

- 8 Gomidas Vartabed 1869 Kütahya doğumlu, asıl adı Soğomon Soğomonyan olan besteci ve koro şefidir. 1882'de dinî eğitim almak üzere gittiği Eçmiadzin'de klasik Batı müziği ve Ermeni kilise müziğiyle tanışarak 1893'te müzik öğretmenliği yapmaya ve derlediği şarkıları notaya dökerek, çoksesli düzenlemelerini yapmaya başladı. 1896'da Berlin'de kompozisyon, orkestra şefliği, şan ve müzikoloji eğitimi aldı ve Ermeni halk müziği üzerinde çalıştı. 1910 yılında İstanbul'a gelerek koro çalışmaları yaptı, konserler ve konferanslar düzenledi. 24 Nisan 1915'te İstanbul'daki birçok Ermeni aydınla birlikte Çankırı'ya sürgüne gönderilen Gomidas Vartabed birkaç ay sonra ABD büyükelçisinin arabuluculuğuyla İstanbul'a döndü ancak bu süre zarfında akıl sağlığını yitirmişti. Üç yıl Lape Hastanesi'nde ardından Paris yakınlarında bir psikiyatri kliniğinde kaldı, klinikte geçirdiği süre içinde çevresiyle ilişkisini tamamen kesti ve hiç müzik çalışması yapmadı. 1935'te hayatını kaybetti. Bkz. "Gomidas'ın Derlemeleri 'Yerkaran'la Ses Buldu", Altuğ Yılmaz-Lora Sarı, 10.02.2014, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6470/gomidasin-derlemeleri-yerkaranla-ses-buldu>. Ayrıca bkz. Aram Andonyan, *Gomidas Vartabed in Çankırı Yollarında*, Belge Yayınları, 2000.

tir. Öyle ki, çalgıların dahi milliyetlerinin belirlendiği görülmektedir. Poyraz Kolluoğlu, radyoya yeni şarkıcı ve müzisyen alımı için yapılan bir imtihana Erzurum'dan giren ve duduk çalan bir müzisyenin, enstrümanının “milli repertuvarı” olmadığı yanıtını aldığını aktarmaktadır (Kolluoğlu 2012: 217-128). 1999 yılında yapılan Magazin Gazetecileri Derneği Ödül Töreni'nde yaptığı ve “milli hezeyanla” karşılaşan konuşmada Ahmet Kaya'nın da Kürtçe bir şarkı yaptığını söylemesi düşünüldüğünde müzikal alana kazınan bu tekdilliliğin kurucu gücü fark edilebilir.

Derleme çalışmaları aracılığıyla türdeşleştirmenin ikinci boyutuysa türkülerdeki temizleme/ayıklama işlemidir. Özellikle “müstehcen içerik”ler temizlenmiş, bozulmamış ve kirlenmemiş gerçek halk şarkılarının zaten müstehcen sözler içermeyeceği, ruhani ve yüksek bir aşkı betimlediği iddia edilmiştir (Balkılıç 2009: 148). CHP'nin 1946 tarihli bir broşüründeki satırlar bu anlayışı açıkça ortaya koymaktadır:

Halkevlerinde halk ezgilerini gençlere öğretirken bazen bu ezgiler arasında seçme yapmak zarureti hasıl olur. Bu türkülerin evlerde daima hem ezgi, hem sözleri bakımından nezih (temiz, pak) olanlarını seçmek ve yaymak gerekir. Açık saçık sözlü ezgilerin gençler arasında, Halkevleri'nde yayılması doğru olmaz. Uygunsuz sözleri kaldırmak lazımdır.⁹

Böylelikle, Tör'ün ifadesiyle, radyonun şerefli hizmetleri arasında bulunan “halk türkülerini mahallilikten kurtarıp Türk milletine mal etmek” vazifesi ifa edilmiş olmaktadır. “Mahalli kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mana büyüktür” çünkü milli birliğin en canlı vasıfları dil ve zevk birliğidir (Balkılıç 2009: 148). Görüldüğü gi-

9 Akt. Ayşe Hür, “Cumhuriyetin Üvey Evladı: Halk Türküleri”, *Radikal*, 11.08.2013. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bi kimlik inşası sürecine eşlik eden bu girişimler, bir yandan Türkçeleştirme ile millileştirme işlemini yapmakta diğer yandan, türküleri yeniden içeriklendirerek bir haz terbiyesini denemekte ya da “zevk birliği” örgütlemeye çalışmaktadır. Ankara Radyosu’nun ve konservatuvarın sıkı eğitimi altında bulunan müzisyenler tarafından okunan türküler, onlara belirli yöresel yaşam biçimleri ve gelenekler içinde hayat vermiş olan bedenlerin yerinden/zamanından arındırılmıştır (Ahıska 2005: 141). Bu yeniden içeriklendirme işlemleriyle türküler yüksek milli karakterlerin bir parçası kılınmış, yerel ve bölgesel özelliklerinden arındırılıp, anadillerinden tercüme edilerek, ulusal ruhun Türkçe konuşan ses evrenine dahil edilmiştir. Halk kültürü, imparatorluk mirasının reddi ve bu reddiyenin yarattığı boşluğu doldurmuş, cumhuriyetin arzuladığı yeni halkın, kültürel dokusunu örecektir. Bu tezgâhta dokunan kilim, inşa edilen ulusal kültürü kaplamıştır. Duvardaki kilimin üzerinde asılı olan bağlama da yaratılan mizanzenin müzikal tamamlayıcısı olmuştur. Ancak bağlama ya da Alevi geleneğinde kullanılan deyimle “telden söyleme” aynı zamanda düzene isyanın diline de aracılık etmiş, yalnızca kurmanın değil “yıkma”nın da ezgisini üretmiş ve bu yanılla da muhalefetin repertuvarına bitişmiştir.

Halk türkülerinin işlemeye hazır bir malzeme olarak derlenmesi, notaya aktarılıp ayıklanması ve seslendirilmesinin müzikal imalatın ilk bandıdır. Ancak müzikal alandaki boşluk tam olarak kapatılamamıştır. Çünkü Batı müziğinin bu alana yerleştirilmesi gerekir. Sorunun çözümü Ziya Gökalp’in önerdiği basit sentezde bulunur: Toplanan halk musikisinin Garp musikisinin usulüne göre armonize edilmesi.¹⁰

10 Cem Behar, Türk Ocakları ve daha sonra Halkevleri aracılığıyla cumhuriyetin ilk elli yılının müzik politikalarının egemen görüşü haline gelen bu yaklaşımın 19. yüzyıldan itibaren Doğu Avrupa’da filizlenen ulusal müzik akımlarından etkilendiğini belirtmektedir. Çekoslovakya, Macaristan ve özellikle Rusya’da

Konserler, törenler ve özellikle radyo yayınlarıyla kulakları dolduracak olan sesin “hem Batılı hem milli” olabilmesinin yolu türkülerin armonize edilmesidir. Ancak “Gökalpçi sentez aritmetiği izlenerek, Anadolu’nun kültürel malzemesinin Batılı biçimlere ‘büründürülüp’ kullanılmasıysa yarattığı plastik etki nedeniyle milli romantizme” elvermemiş, “Anadolu’nun coğrafi ve tarihsel kültür malzemesinin milliyetçi bir bakışla mistifikasyonu da cumhuriyetin ilk dönemi boyunca yüzeysel kalmıştır (Bora 2003: 45-46).” Çünkü “yerli bir dinler çevre için üretilmiş bu ‘milli musiki’nin anlaşılması, başka bir deyişle yorumlanabilmesi için Batı müziğinin farklı gelişim çizgisi hakkında hem kuramsal bilgi sahibi olmak hem de zevk almış olmak gerekiyordu. Ama o zaman da burada yapılan müzikten zevk almak mümkün olmuyordu (Koçak 2009: 392).”

1950'lere gelindiğinde Türkiye’de müzik alanında belli kabullerin yerleştiği görülür. Özellikle Behar’ın da tespit ettiği gibi Gökalpçi kategorizasyonun sonucu olarak müzik türleri arasında bir değer hiyerarşisi yerleştirilmiştir. Çağdaş dünyanın sesi olmak bakımından en üst mertebeye yerleşmiş bulunan klasik Batı müziğiyle geçmişin, geride kalanın sesi olan ve resmen, gayrimeşru ilan edilerek değersizleştirilen Osmanlı musikisi arasında bir repertuvar oluşturulmuştur.

gelişen ulusal müzik anlayışları basitleştirerek Türk müziğine önerilmiştir (Behar 2008: 272). 19. yüzyılın ortalarından itibaren Rusya’da Borodin, Rimski-Korsokov, Musorgski, Balakirev ve Cesar Cui’den oluşan “Rus Beşleri”nin karışılığı olarak Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necip Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar’dan oluşan “Türk Beşleri” bu benzeştirmeye örnektir. Ancak Behar bu iki örnek arasındaki yaklaşık yüz yıllık zaman farkına dikkat çekmektedir (Behar 2008: 272). Bu bahisteki önemli isimlerden biri de Macar etnomüzikolog Bella Bartok’tur. Macar halk musikisiyle Anadolu halk musikisi arasındaki benzerliklerin de izini sürmeye çalışan Bartok, 1936’da Türkiye’ye gelerek derleme ve notasyon çalışmaları yapmıştır. Bartok’un çalışmaları için bkz. Janos Sipos, *Anadolu’da Bartok’un İzinde*, çev. Sanat Deliorman, *Pınar Yayınları* 2009.

Düzenleme, engelleme ve yeğlemelerin yalnızca konser-
vatuvar ve radyo gibi kurumları değil müzik piyasasının ör-
gütlenişini de etkilediği görülmektedir. Müzikte ticari de-
ğer kazanma süreci matbaanın bulunuşunun ardından par-
tisyon satışıyla başlamış, konserler aracılığıyla icranın satışı,
kayıt teknolojisi sayesinde yeniden üretim koşullarının da
sağlanmasıyla güçlenen kitlesel satışla sürmüştür. Orman-
lı/Türk müziğinde bu tarihin başlangıcı 20. yüzyıl başlarına
denk düşmektedir ve Batı ile belirgin bir zaman farkı olma-
dığı görülmektedir. Nitekim Paris'te konser verilen ilk kafe-
nin açılışı da 19. yüzyılın son çeyreğindedir (Attali 2005).
Zamansal açı büyük olmadığı halde piyasanın yaşadığı dö-
nüşüm süreçlerindeki fark müziğe yönelik devlet müdahale-
leriyle ilişkilendirilebilir (Çakmur 2002: 51). Müzik piyasa-
sı, devlet gerilimini aşmanın yolu olarak "halk beğenisi" for-
mülünü devreye sokmuştur. Piyasa, yurttaşlara dinlemekle
vazifeli kılındığı müziğin yerine, dinlemek için konser ya da
müzikli eğlence mekânlarına gideceği, para vereceği, kısaca-
sı dinlemeyi arzu ettiği türleri bulabileceği pazar yapısı sun-
muş ve üretim örgütlenmesini de bu beğeni etrafında şekil-
lendirmiştir.

* * *

Müzikal alan 1960'ların ortalarından itibaren bir yandan
geleneksel musikinin serbest icrasından arabeske kayan da-
marla, diğer yandansa Batılı popüler türlerin sınırı aşıp gelen
sesiyle büyümüş, hacmini artırmıştır. Aynı dönem toplum-
sal muhalefetin enerjisi de büyümekte, eşanlı olarak politik
söyleme ezgilerini katan sesler belirginleşmektedir. 1960'lar
ve özellikle son çeyreği müziğiyle politik bağlılıkları, direni-
şi, talep etmeyi, anmayı, kayıpları ve zaferleri dile getirmeyi
yeğleyen müzisyenlerin; bir eylem biçimi olarak beraber şar-
kı söylemenin yıllarıdır. Türkiye'de de politik müzik alanı

aynı yıllarda şekillenmiş, toplumsal mücadelenin sesi müzikal alan içinde kendi mahallesini kurmaya başlamıştır. Daha önce de zikredildiği gibi bu ses oldukça güçlü ve çoğuldur. Dolayısıyla ölçeği küçük, ayrıntılı bir haritasını çizmek bu çalışmanın sınırlarını aşıyor. Ancak konumuz olan Ahmet Kaya'nın ilişkilendiği, beslendiği ve kendi üslubunu katıp farklı yollarla genişlettiği geleneğin en genel eğilimlerini dile getirebilir, bir kroki çizilebiliriz.

Bu konuda söylenebilecek ilk şey güzergâhın iki ana arterden aktığı. Ancak bunların aralarında da bağlantı yolları, köprüler vardır ve kimi anlarda kavşaklarla birbirine bağlanır. Bunlardan ilki halk türküleri, ikincisiye uyarlamalar ve sentezlerle büyüyen Batılı türlerdir. İlkinin ikincisinden daha yoğun ve kalabalık bir hat olduğu, diğerini kısmen de olsa domine ettiği söylenebilir. 1960'ların sonunda politik müzikte yön tayinine ilişkin tartışmalı bir durum görülmemektedir; politik çağrıyla bezeli şarkıların mücadele hattı kırlardan kentlere doğrudur. 1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi etrafında bulunan ozanlar türkülerini sahneye taşımış, kürsülerin yanında oturarak onları politik faaliyetin bir parçası olarak söylemeye başlar: Bir yanda Aşık Mahzuni Şerif, Aşık İhsani gibi isimler diğer yanda Tülay German gibi bir caz yorumcusu kurulan sahnelerde türküler söyler. Politik müzikteki bu ilk eğilim tam da anılan isimler gibi iki kaynaktan beslenmiştir: Geleneksel ozanlık kurumu içinde sosyalleşen ve politikleşen isimler ve –Orhan Kahyaoğlu'nun ifadesiyle– kent ozanları yani kentli, genellikle yüksek eğitilmiş ve bir politik yeğleme olarak türkü söyleyen isimler. Yine Kahyaoğlu'nun da saptadığı gibi TIP etrafındaki ilk kuşak geleneksel ozanlar Alevi ağırlıklıdır ve diğer tüm toplumsal ilişki ve kurumlarda olduğu gibi müzikal alanda da sistematik bir dışlama mekanizmasına maruz kalan Alevi müziğinin içerdiği protest nüveyi toplumsal muha-

lefin diline katmışlardır.¹¹ Böylece folk biçim yeni bir politik mahiyetle dolaşıma sokulmuş ve popüler direniş anlatıları toplumsal mücadelenin retoriğine içerilmiştir. Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedrettin, Dadaloğlu gibi tarihin isyancı figürlerine bağlanan bir hat çizilmiş, türküler toplumsal mücadelenin isyankâr bir gelenekle düğümlenmesine aracılık etmiştir.

Ron Eyerman ve Andrew Jamison'un da ifade ettiği gibi müzik ve sanat değerlerin ve geleneklerin yani isyanın habitusunun ya da geleneğinin inşa edilmesine katkıda bulunur. Gelenek, geçmişe dair seçilmiş ya da kullanılabilir unsurların bugünkü hayatla bağlantılandırılmasıdır ve hem gerçek hem de hayal edilendir (Eyerman-Jamison 1998). Yazarlara göre geleneği gerçek kılan, ona gerçek anlamda hayat veren şey, o gelenekle özdeşleşme, o geleneği canlandırma, onu hayal etme eylemleridir. Geçmiş, kültür, sanat ve müzik vasıtasıyla olduğu kadar ritüel ve gelenekle de ayakta tutulur ve toplumsal hareketler, sanat vasıtasıyla geleceğe taşınan geleneklerin gerçeğe dönüştüğü, yeniden keşfedildiği

-
- 11 Milli kimliğin etrafında türkülerin millileştirilmesinin ayıklama ve dışarıda bırakma işlemleriyle gerçekleştiğine değinmiştik. Türkülerin devlet repertuarına alınması ve aşıkların maddi olarak desteklenmesi sürecinde Alevi aşıklar ve türküler de dışarıda bırakılmıştır (Kahyaoğlu 2003: 53). Bedriye Poyraz, Alevi müziğinin repertuar zenginliği nedeniyle TRT'nin tamamen dışında bırakılmadığını ancak müzikal ögesi korunup sözlerinin tahrif edildiğini ifade etmektedir (Poyraz 2007: 134). Örneğin Ali, Şah, Ehlibeyt, On İki İmam, Kerbelâ gibi Alevi öğretisinin kurucu terimleri sansürlenmiş, bunlar yerine müzikle uyumlu olabilecek başka sözcükler konmuştur (Poyraz 2007: 134). Banu Mustan Dönmez, geniş bir dinsel repertuarı olsa da Alevi müziğinin gündelik yaşam ve politikalarla arasında mesafe koymadığı için çekiciliğini yitirmediği ve gündelik politik gerçekliklerle olan bu ilişkinin, Alevi müzisyenlere geniş bir müzikal spektrum sunduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle Alevi müziği hemen her zaman belirgin bir politik protesto içermiş, Alevi toplumunun kendisini politik merkeze karşı konumlandırmasında güçlü bir araç olmuştur (Dönmez 2014: 78). Bir yanıla Aleviliğin kendisini sürdürmesini sağlayan bir aktarım sistemi olarak işlev görürken, diğer yandan tarihselliğinin bir parçası olarak, iktidar dışında ya da karşısında durmanın müzikal dilini yaratmak üzere, politik müziğin repertuarı da oluşturulmuştur. - <https://rantey.org>

ve yeniden canlandırıldığı bir bağlam yaratır (Eyerman-Jamison 1998).

Eyerman ve Jamison'un bu belirlemelerini onaylayan şekilde, türküler aracılığıyla bağ kurulan tarihsel figürler etrafında kurulu olan anlatının da güncellendiği görülmektedir. Burada en belirgin isim Pir Sultan Abdal'dır,¹² 1960'ların sonundan 1980'e kadar türkülerini en çok yorumlanan ozanlardan olmuştur. Adaletsizliğin ve zulme direnmenin kadim anlatısı devrim hedefiyle bitişmiş, ona atfedilen yaşam öyküsü de bu dikişi güçlendirmiştir.¹³ İdamla sonlanan yaşam öyküsü yalnızca adaletsizliğe başkaldırıyı değil aynı zamanda zulme direnmenin, direnişin bütün olası sonuçlarını göğüsleyebilme cesaretinin de ifadesi olmuştur. Pir Sultan Abdal için kurulan darağacı ve idam hükmünü veren Osmanlı kadısı Hızır Paşa, bozuk düzeni, zalim devleti imleyen metaforlar haline gelmiştir. Ancak 6 Mayıs 1972'de THKO kurucusu Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idamıyla darağacı, salt metafor olmaktan çıkarak Ankara Merkez Kapalı Cezaevi'nin, Ulucanlar'ın avlusuna yerleşen bir hakikate dönüşmüştür. Pir Sultan Abdal'dan bugüne isyan ve başkaldırıya darağacı gölgesi düşmüş ve o gölgedeki meydan okuma toplumsal hareketin kulağına yerleşmiştir. Pir Sultan'ın idama giderken söylediği iddia edilen "Ka-

12 İçinde Pir Sultan türkülerini bulunan albümler bir yana yalnızca ozanın türkülerinin yer aldığı çalışmalar da söz konusudur: Ruhi Su, *Pir Sultan* uzunçalarıyla ozanın türkülerini yorumlamıştır; Rahmi Saltuk'un ilk albümü olan *Dosttan Dosta-1*, Halk Oyuncuları Tiyatrosu'nun "Pir Sultan" oyunu için seslendirdiği türkülerden oluşmuştur; Sadık Gürbüz, 1970'lerde Dostlar Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları için verdiği bağlama resitallerinde söylediği Pir Sultan Abdal türkülerini *Sevdasıyla Kavgasıyla Pir Sultan* adlı bir albümde toplamıştır. Müzik dışındaki performatif/sanatsal alanlarda da Pir Sultan Abdal'a ilgi vardır, örn. bkz. Şener 1971.

13 Pir Sultan Abdal'ın yaşamı, türkülere ve rivayetlere konu olmuş, birbirinden farklı biçimlerde anlatılıp aktarılmıştır. Yaşamına ilişkin aktarımlar için bkz. Asım Bezirci, *Pir Sultan*, Evrensel Yayın, 2010; Abdülbaki Gölpinarlı-Pertev Nail Boratav, *Pir Sultan Abdal: Der Yaşamları* (1991), <https://frantey.org>

dılar müftüler fetva yazarsa / İşte kement işte boynum asarsa / İşte hançer işte başım keserse / Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan” türküsü yalnızca Alevi ozanlar tarafından değil, farklı düzenlemelerle de söylenmiş, örneğin Zülfü Livaneli, Selda Bağcan, Cem Karaca tarafından plak olarak çıkarılmıştır. Böylece zulüm gibi başkaldırının da kadim olduğu, eza ve ölüme rağmen sürdüğü, süreceği ilan edilir. Ahmet Kaya’nın “Anka Kuşu” parçasının bitiş şiirinde söylediği de budur: “Promethus’tum, çiviyle çakılırken taşlara / Ciğerimi kartallara yedirdim / Spartaküs’tüm, köleliğin çılgılığında / Aslanlara yem oldum, tükendim / Kör kuyuların dibinde Yusuf’tum / Kerbela çölünde Hüseyin / Zindanlarda Cem Sultan, sehpa Pir Sultan / Kaçınıcı ölmem, kaçınıcı dirilmem bu / Tanrılardan ateş çaldım / Yüzyıllarca tutuştum, üst üste yandım. / Bir anka kuşu gibi anne, bir anka kuşu gibi / Kendimi külümden yarattım.”

Folk kültürden derlenen meydan okuma repertuvarının yanında süregelen zulme ve ölüme verilen yanıt da türkülerden gelir: 1920’de kurulan Türkiye Komünist Partisi’nin geriye bıraktığı en bilinen türkü Ruhi Su tarafından bestelenerek seslendirilen “Karadeniz Ağıdı / On Beşlere Ağıt”tır. Mustafa Suphi ve yoldaşlarının Karadeniz’de boğularak katledilmelerinin yası Ruhi Su’nun ağıdıyla tutulmuştur. Yine Ruhi Su, *Sabahın Bir Sahibi Var* uzunçalarında “Bir Sabah Uykusunda” adlı ağıtla 1968’de 6. Filo protestoları sırasında İTÜ yurdundaki polis baskınında pencereden atılarak öldürülen Vedat Demircioğlu’nu anar. Zülfü Livaneli’nin ilk uzunçaları olan *Chants Révolutionnaires Turcs*’te 12 Mart darbesinin ardından yaşanan kıyımlara yakılan ağıtlar dinlenir. “Nurhak”, “Şarkışla” ve “Ulaş” ağıtları, kendisi için de türkü yakılan Kızıldere ile sembolize olan 1971 kal-kışmasından geriye kalan ölümlerin acısını taşır. Su, “On Beşler”in Karadeniz’den yükselen sesini toplumsal muhale-

fetin yeniden kabaran dalgasına katmıştır; 12 Mart ile kırılan bu dalganın kıyıya sürükledikleri arasında neredeyse bütün anma etkinlikleri, yürüyüşler ve dayanışma gecelerinde ezberden söylenen bu ağıtlar da vardır. 1970'lerin ilk yarısında "devrimcilerin kendine ev saydığı" dereleri, mürşitlerin boğulup öldüğü deryalara bağlayan; Kızıldere'nin "bulanık" suyunu, "çalkanan" Karadeniz'e karıştıran yatak ağıtlarla açılmıştır. 1920'lerin başından itibaren ağır bir şiddetle karşılaşan, 1960'lardan sonra yeni dizilişler, yeni örgütsel formlarla devam eden sosyalist hareketin mücadelesine ağıt ve ilenme yüklü bir ses evreni eşlik etmiştir. Ancak bu evrende aynı zamanda meydan okuma ve isyanın ezgisi de yankılanır. Bu ağıtların tümü, yaşanan şiddet ve kıyıma başkaldırıyı da ezgiler. "Tuz içinde kanayan yaralar" sarılacak, "gence sıkılan kurşunun" hesabı sorulacak, "dere bir gün durulacak"tır. Ahmet Kaya da o günlerden söz ederken bu türküleri anımsamaktadır. Nitekim Ümit Kıvanç tarafından yapılan "Uçurtmam Tellere Takıldı" belgeselinde devrimci harekete katılımını anlatırken bağlamayı eline alıp iki türkü söylerken görürüz Kaya'yı: "Nurhak" ve "Kızıldere"

Aslına bakılırsa politik müzikle folk kültür arasında Türkiye'ye özgü olmayan bir geçişlilik söz konusudur.¹⁴ Ancak

14 ABD'de Woody Guthrie ve Pete Seeger'ın temsil ettiği politik folk geleneğin, folk biçim üzerine yeni politik sözlerin yazılmasıyla yapıldığı şarkılar, dayanışma konserleri, müzik festivalleri ve yürüyüşlerde söylenerek yaygın ilgi görmüştür (Denselow 1993: 68). Jerome Rodnitzky, 1930'larda, ABD'deki özellikle kırsal maden havzalarındaki örgütlenmelerindeki popüler işçi şarkılarının çoğunun geleneksel ilahilerin melodilerinin kullanılarak yapıldığını, örneğin sendikacılık fikrinin tıpkı ilahilerdeki geleneksel kurtuluş müjdesine benzer biçimde tekrar edildiğini belirtmektedir (Rodnitzky 1969: 38). Yine Rodnitzky, daha geç bir çalışmasında, ABD'de 1960'lı yıllarda muhalefetin en yaygın söylediği şarkılardan biri olan "We Shall Overcome"ın 19. yüzyıldan kalma bir babtist ilahisi olduğunu hatırlatmaktadır (Rodnitzky 1999: 108). İlahi, Amerikan protest folkunun en önemli isimlerinden biri olan Pete Seeger tarafından yeniden yorumlanmış ve siyah Sivil Haklar Hareketi'nin ve '60'ların savaş karşıtı gençlik hareketinin neredeyse marşı haline gelmiştir. Amerikan folk rock'ının protest müzisyeni Rob Dylan özellikle müzik hayatının ilk yılların-

Türkiye'deki müzikal alanın düzenlenişine göz gezdirilirken anıldığı gibi türküler aynı zamanda ulusal ruh yaratma çabasının da müzikal aletleri olarak iş görmüştür. Peki ikisi birden nasıl olabilmiştir?

Folklor etrafında yürütülen eleştirel çalışmalar bu soruya yanıt bulmayı mümkün kılar. Kate Crehan, folklorun, onu derleyenler ve çalışanlar tarafından genellikle “sıradan insanlar arasında yaygın olan geleneksel inanç, efsane ve adetler ve bunların çalışması” olarak tanımlandığını ve ağırlıklı halkın ortak ruhunun ifadesi olarak ele alındığını söyler. “Aslında folklor kavramının tamamında bir romantizm vurgusu bulunmakta; romantizm, folkloru ulusal ruhun otantik bir yansıması gibi görmektedir (Crehan 2006: 156).” Oysa kültür, Williams’ın hatırlattığı üzere –ulusal ruh gibi– konsensüs yüklü çağrışımlara rağmen parçalı, çatışmalı bir alandır ve halk kültürü de başat kültürün kapsayıcı ve bütünleş-

da bu eğilimin önemli bir ismi olarak öne çıkmıştır. Benzer bir yönelim İngiltere’de de görülmektedir. Robin Denselow, 1950’lerde folkçular ile cazcıların etkin olduğunu ve daha sonra folkçular arasında önemli bir tarz tartışması yapıldığını aktarmaktadır (Denselow 1993: 45). Ünlü İngiliz folk şarkıcısı Ewan MacColl’a göre “politik mücadele sadece daha iyi konut ve yiyecek için değil, kültürel gelenekler için de verilmelidir” ve bu nedenle derleme çalışmaları yapmış, çoğunlukla demiryolu işçileri gibi kol emekçilerinin müdavimi olduğu folk kulüplerinin açılmasını, yaygınlaşmasını sağlamaya çalışmıştır (Denselow 1993: 46). Görüldüğü gibi, rock çağı olarak nitelenen 1960’ların başında, İngilizce konuşulan dünyada Seeger ve MacColl’un da güçlendirdiği bir politik folk geleneği mevcuttur (Denselow 1993: 49). Alman alternatif kültürü bağlamında işçi şarkıları üzerine çalışan Vermont Lidtke ise politik şarkıları iki asıl kategoride ele almaktadır (Lidtke 1985): Geleneksel şarkılar ve özgün protest şarkılar. Geleneksel şarkılar kategorisinde muhafazakâr olmayan ve milliyetçi temalar içermeyen halk şarkıları ile bazı halk şarkılarının özgürlük, eşitlik gibi vurgularla eklemeler yapılmış adaptasyonları yer almaktadır (Lidtke 1985). Denisoff, sosyal ve politik hareketler için sınıf bilinci yaratmanın araçlarından birinin propaganda şarkıları olduğunu ve bu aracın oldukça yaygın biçimde kullanıldığını ifade etmektedir (Denisoff 1968: 229). Güney Amerika’da süren politik mücadele ve direnişlere eşlik eden ezginin de benzer biçimde folk kökünden filizlendiği eklenmelidir. Güney Amerika’daki politik müziğin kurucu isimlerinden Victor Jara’nın müzikal çalışmalarını önceleyen ilgisi yerli kültür üzerine yaptığı çalışmaların ve bu ilginin müzikal dilini oldukça etkilemiştir.

tirici bir sistem haline gelmesi için aletler sunarken, aynı zamanda çatışmanın mühimmat deposu olabilmektedir. Crehan, Gramsci'nin folklor üzerine söylediklerini hatırlatır: Folklor, egemen sınıf kültüründen aldığı öğeleri eski geleneklerin parçalarıyla birleştirerek çeşitli kombinasyonlar elde edebilir ve özü itibarıyla muhalif bir kültür olabilir. Bu muhalefet açıktan ve belirli bir eleştiri sunmayabilir fakat yine de resmî dünya tasavvurlarına bir karşı çıkma konumuna işaret edebilir. Burada temel ilişki gelenekselle modern karşıtlığı değil, egemen olan ve üzerinde egemenlik kurulan arasındaki karşıtlıktır (Crehan 2006: 159). Bu sayededir ki, "Türk'ün dağlardaki sesi" ilan edilen türküler, "Türkün türküler" sözleriyle özetini bulan resmî müzik politikalarına rağmen, adaletsizlikle yüklü tarihin tanıklığını yapmış, bu adaletsizliğe olan itirazı hikâye edebilmiştir.

Krokide çizilen ikinci yolsa Batılı popüler türler, bu türlerle yapılan sentezler ve uyarlamalarla döşelidir. 1960'lı yıllar müziğin sahip olduğu potansiyelin büyüdüğü yıllar olmakla birlikte müzik piyasasının da uluslararası düzeyde genişlediği, dönüştüğü dönemdir. Dönem *rock çağı*dır. Hobsbawm'a göre bu dönemi önceleyen onyılların yeniliği, "plebyen gençliğin" moda piyasası için kendi bağımsız tarzını yerleştirebilmesi ve "patrisyen piyasa" için tarz oluşturmalarıdır. Bunun anlamı Anglo-Sakson dünyada, giderek küresel bir nitelik kazanan üst ve orta sınıf gençliğin, kentli alt sınıfların müziğini, giysilerini, hatta dilini ya da örnek aldığı şeyleri model olarak benimsemeye başlamalarıdır ve rock müzik bunun en şaşırtıcı örneğidir (Hobsbawm 1996: 384). 1950'lerin ortasında bu müzik türü, Amerikan plak şirketlerinin ABD'li yoksul siyahları hedefleyen *Race* ya da *Rhythm and Blues* kataloglarının oluşturduğu gettonun ansızın dışına çıkmış ve gençliğin özellikle de beyaz gençliğin evrensel tarzı haline gelmiştir (Hobsbawm 1996: 384). Denselow, 1960'ların başında Elvis Presley

rock'n roll'un ilk büyük yıldızı olduğunda, doğrudan politik bir yanı olmadığını belirtir (Denselow 1993: 15).¹⁵ Oysa on yılın sonunda rock dünya çapında bir politik dil haline gelmiştir. Müziğin politik lehçesiyle yazılmış en görkemli metinlerden biri bu on yılın sonunda 15-18 Ağustos 1969'da Woodstock'ta yazılmıştır. Woodstock kasabasındaki kırsal alanda iki yüz binden fazla insanı yan yana getiren bu karnavalesk itiraz Vietnam Savaşı karşısında gelişen anti-militarizmi; ırk ve cinsiyet rejiminin sorunsallaştırılması karşısında beden ve arzusunun özgürleşimci bir politik yönelimle yeniden inşasını; beyaz orta sınıf aile yapısı karşısında kolektiviteleri ve çekirdek aile dışındaki yaşam biçimlerini; kapitalist rasyonalite karşısında esrikliği görünür kılmıştır. Karnavalesk ruh, dünya kapitalizminin başkenti sayılabilecek New York'un kırında marihuana ve LSD ile Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, Joan Baez gibi çok sayıda ismin şarkılarını söylediği sahneden yayılan müzikle yeryüzünü tekrar ziyaret etmiştir. Gençlik muhalefetine enerjik bir lügat veren rock aynı zamanda kayıtlı müzik endüstrisini genişletirken, dünyanın pek çok yerinde de rock grupları kurulur.

Rock müziğin Türkiye'deki başlangıcının dikkate şayan hikâyesiyse siyasal hayatla dolaysız bağlantılıdır. 1950'lerde devraldığı iktidarın 1960 yılında askerî darbeyle elinden alınmasına kadar Adnan Menderes yönetimindeki DP hükümetinin arzusu "küçük Amerika" olmaktır. Bora'nın deyişiyle bir ABD meftunu olan Menderes, Soğuk Savaş koşullarında kararlı bir anti-komünist tavırla Amerikanperverlik

15 Elvis'in böyle bir farkındalığı ya da gayesi olmasa da Denselow, aslında rock'ın en baştan itibaren politik bir etkileşim yarattığını öne sürmektedir. Özellikle siyahların müziğiyle girdiği ilişki ve etkilenmeleri ırk ilişkileri açısından bir dönüşüme işaret etmiştir. Bu dönüşüm, bir yandan ırkçı önyargılar tarafından rock'n roll'a karşı bir kampanya yürütülmesine neden olurken diğer yandan yeni müziğin dinleyicilerinin ve şarkılarının ırk ilişkileri konusunda bir toplumsal duyarlılık taşınmasına neden olmuştur (Denselow, 1993: 15).

göstermiş, bu stratejik kararın somut karşılığıysa NATO'ya katılmak olmuştur (2005: 494). Bu askerî ve politik konum alışın bir kültürel ufuk olarak ABD'ye dönmenin yanında, müzik dünyasına da doğrudan etkileri olmuştur. 1956 yılında, İstanbul'da Elvis Presley ve Bill Haley'in plakları, ABD'den gelen deniz subaylarının Spor ve Sergi Sarayı'nda verdiği partilerde çalınmış ve rock'n roll yaptığını ilan eden ilk grubu Heybeliada'daki genç deniz subayları kurmuştur (Erkal 2013: 51). Erkal, ilk elektrogitarın Mustafa Kemal'in Deniz Harp Okulu'na devredilen yatı Savarona ile Avrupa'ya gitmiş olan Ersin Yüce tarafından Stockholm'den Heybeliada'ya getirildiğini kaydeder (Erkal 2013: 71).¹⁶ ABD'de Vietnam Savaşı karşıtı, anti-militarist hareketin diliyle de büyüyen rock'n roll'un Kapıkule'den geçişinin askerî nizamda olduğunu söyleyen bu hikâye en hafifiyle ironiktir. Zira The Beatles'ın solisti John Lennon, ilk büyük rock yıldızı Elvis Presley için şöyle söyler: "Elvis orduya katıldığı gün ölmüştü (akt. Denselow 1993: 15).

Öte yandan 1968'de öğrenci hareketinin ilk kitlesel eylemi de yine Amerikan deniz subaylarını taşıyan 6. Filo'ya karşı olmuştur. "Yankee Go Home" sloganında kristalize olan anti-emperyalist, anti-ABD'ci tutum güçlenirken rock müziğin yerli türlerle buluşmasını içeren sentezler bu muhalefet hattına repertuvar sunmuştur. Ancak yine bir farkla: ABD'de kentli alt sınıfların, Hobsbawm'ın ifadesiyle "plebyen gençliğin" tarzı, müziği olan rock'ın Türkiyeli hali kışladan çıktıktan sonra üst, üst-orta sınıfların beğeni süzgecinden geçerek yayılmıştır. Kentli, çoğu kolejli, Batılı gençlik kültürünü izleme olanağına sahip, orta-üst sınıf gençler "rock isyanı"nı türkülerle sentezleyerek Türkçeye çevirmiştir. Dönem, tür-

16 İlk rock grubunun vokalisti Erkut Taçkın ile davulcusu Durul Gence müziği tercih edip sivil hayata geçerken Ersin Yüce okulda kalmış ve 1960'ta kendisine verilen ilk askerî sorumluluk Yassıada'da Adnan Menderes'in nöbetini tutmak olmuştur (Erkal 2013: 71).

küleri popüler Batı müziği formlarında sunmak fikrinin parladığı dönemdir. Rock soundunun içinde de dolaşan bu fikir tamamıyla politik bir yönelime girmez ancak muhalefetle buluşan kısmı Türkiye’de politik müziğin önemli damarlarından biri olacaktır. İlk akla gelen isimse Cem Karaca’dır. Karaca, Apaşlar grubuyla girdiği sentez arayışını ve “Anadolu rock” olarak adlandırılacak müziği yapmaya başlamasını şöyle anlatır:

Ben askerdeyken, Türk halk müziği ile tanıştım ve bir sentez yakalama gereği hissettim. Müslüman mahallesinde salyangoz satmanın alemi yoktu. İstanbul’da yaşayan bir Levanten kesimin, gayrimüslim kesimin tüketebileceği türden –o zaman iki yüz bin kişiydi– bir milyonluk İstanbul’da ve onlar gibi yaşayan, içli-dışlı ilişkileri olan yüz bin insan vardı. Bu kadar insan genel Türk insanını yansıtmıyordu (Ok 1994: 63).

Karaca, 1993 yılında yaptığı bir söyleşideyse o dönem Türk entelijansiyasının köylülüğe prim verme halinin etkisinde kaldıklarını anlatır:

1960 İhtilali ve 61 anayasasının, 65’te TIP’in 15 milletvekiliyle parlamentoya girmesinden, işte köylülerimiz, halkımız edebiyatından gelişen bir tavidir bu. Romanda Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Orhan Kemal’de köylülüğü görürüz. Bizi de etkiledi. Bu bizim önümüzde sosyal içerikli bir şeyler söyleyip memleket meselesine sahip çıkmamız ve söylemimiz açısından ışık tutan tek insan Ruhi Su. Ruhi Su da türkü söylüyor, biz de rock’ın isyanını türküyle karıştırarak dile getirmek gibilerinden bir tavır oluştu (Ok 1994: 70).

“Parka”, “Tamirci Çırağı”, “Yoksulluk Kader Olamaz” gibi dramatik örgüsüyle öne çıkan ve Karaca’nın söyleyişin-

deki teatral edayla güçlenen şarkıların ardından 12 Eylül öncesinde müzisyenin Türkiye’de bastığı son plak *1 Mayıs/Durduramayacaklar Halkın Coşkunu Akan Seline* olmuştur. Sarper Özsan imzalı bestelerden oluşan 45’liğin kapağında yine Özsan imzalı tanıtım yazısı, dönemin Anadolu rock’ının ve büyük oradan politik müzik kavrayışının özeti niteliğindedir:

Devrimci müzik, toplumun ve mücadelesinin devrimci bir gözle yansıtılmasıdır. Bu müzik aynı zamanda devrimci hareketin gelişmesine de yardımcı olur. Çünkü proletaryanın devrimci ideolojisini ve siyasetini benimsemiştir. Devrimci müzik, bugün muhtevada emperyalizme, faşizme, feodalizme ve revizyonizme karşıdır. Bu devrimci muhteva ile ise bugün esas olarak halk müziğinin ezgi yapısı ve biçimleri içinde ya da bu temel üzerinde geliştirilecek yeni biçimler içinde sunulmalıdır. Özetlersek en genel anlamda devrimci müzik, muhtevada devrimci, biçimde ise milli olan müziktir.

“1 Mayıs Marşı”nı söyleyen bir diğer isim Timur Selçuk’tur ve marşın bestecisi Özsan’la birlikte söz konusu marş sebebiyle yargılanmıştır. 1975’ten itibaren sosyalist mücadelenin önemli sanat kurumlarından biri olan Ankara Sanat Tiyatrosu’nun (AST) müzik direktörlüğünü de yapmış olan Selçuk, Batılı müzikal kalıplar içinde dolaşan şarkıları ve teatral üslubuyla güçlendirdiği icrasıyla toplumsal muhalefetin ses evrenine önemli katkılar sunmuştur.

Geldiğimiz noktada marşlardan biraz daha söz edebiliriz. Grev çadırlarının, konser ve dayanışma gecelerinin özellikle de yürüyüşlerin vazgeçilmez formu olan marşlar “1 Mayıs”, “Hürriyet Marşı”, “Hey Devrimci”, “Ege Denizi Kararınca” gibi yerli olanlar yanında dünya devrimci hareketinin sembolü olanların da Türkçe sözlerle söylendiği geniş

bir repertuvara sahiptir.¹⁷ “Enternasyonal”, “Avusturya İşçi Marşı”, Rahmi Saltuk’un seslendirip tanınır kıldığı “Venceremos” gibi marşlarla sınıf mücadelesinin enternasyonal ruhuna bağlanmak da mümkün olmuştur.

Aslında marşlar yalnızca Türkiye’de değil dünyada da politik müziğin çalma listelerinin başında gelir. Dünya sosyalist hareketinin neredeyse tümünün söylediği “Enternasyonal Marşı” bu repertuvar içinde özel olarak öne çıkmaktadır. Öyle ki, Lenin marşın bestecisi Eugene Pottier’nin 25. ölüm yıldönümü için bir yazı kaleme almıştır. Lenin’in yazdığı kısa yazıda, Pottier ve onun ünlü ezgisi “Enternasyonal”e ilişkin değerlendirmesi tıpkı edebiyat gibi müziğe de siyasal çağrı ve protesto bağlamında yaklaştığını göstermektedir: “1840’tan itibaren Fransa’nın bütün önemli olaylarına karşı türkülerıyla tepki gösteren, geride kalanları bu ezgilerle uyaran, işçileri birleşmeye bu türkülerle çağıran, burjuvaziyi ve ülkenin burjuva hükümetini bu ezgilerle kınayan Pot-

17 Türkiye’de bestelenen marşlardan söz ederken “1 Mayıs Marşı”nın özel yerini vurgulamalıyız. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun Gorki’nin *Ana* adlı romanından uyarlanan oyunu için Sarper Özsan tarafından bestelenen marş ilk kez 1977 yılında Timur Selçuk tarafından plağa kaydedilmiştir (Meriç 2010). Aynı yıl Taksim’de düzenlenen mitingde Ruhi Su Dostlar Korosu tarafından seslendirilen marş, geniş kesimlerin kabul ettiği ilk “yerli” marş sayılmaktadır (Meriç 2010). 1977 1 Mayıs’ında söylenmesinin ardından yukarıda da söz edildiği gibi Cem Karaca tarafından yine aynı oyunda söylenen “Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini” adlı marşla birlikte 1978 yılında plak yapılmıştır. Meydanlarda büyük kalabalıklar tarafından uzun yıllar söylenen marş, sosyalist hareketin sembol metinlerinden biri haline gelmiş, öyle ki marşın da ilk kez söylendiği, Taksim’deki kanlı 1 Mayıs’ın ardından, Taksim’de kutlanabilen 2010 yılındaki 1 Mayıs’ta sahneye Timur Selçuk’un piyanosu yerleştirilmiş ve onun eşlik ettiği bir koro tarafından seslendirilmiştir. “1 Mayıs Marşı”nın yaygın biçimde kabul görmesi ve sembolik bir niteliğe bürünmesinin nedeninin tam da 1977 Taksim 1 Mayıs’ı ve yaşanan katliam olduğunu düşünmek mümkündür. Aslına bakılırsa kanlı 1 Mayıs’ın çift anlamlı bir niteliğe sahip olduğunu ileri sürebiliriz: Bir yanı askerî darbe, sıkıyönetim, şiddet ve baskıya rağmen yürüyen hareketin seferber edebildiği en büyük güçle “meydana çıkışı”nı, bir çeşit zirve anını diğer yanıysa bir daha asla eskisi gibi olamamanın başlangıcı sayılabilecek bir kıyım imlemektedir. İşte “1 Mayıs Marşı” solun kolektif hafızasındaki bu çift anlamı “an”ın melodisiyle yansıtmamıştır.

tier komün ezilmiş olsa da ‘Enternasyonal’ ile Komün’ü bütün dünyaya yaymıştır” (Lenin 1976: 93). Lenin’e göre “bulunduğu ülke neresi olursa olsun, yazgı nereye sürüklerse sürüklesin, ülkelerinden uzaklarda dilini bilmediği bir yerde ne kadar yabancılık duyarsa duysun, bilinçli bir işçi ‘Enternasyonal’ ezgisiyle birçok arkadaş, birçok dost edinebilir” (Lenin 1976: 29). Rusya değil Fransız kaynaklı olması na rağmen 1917 yılının büyük şarkısı da “Enternasyonal”dır (Allen 1943: 18-19). Nitekim Lenin, “Almanya’da İşçi Korolarının Gelişmesi” başlıklı yazısında şöyle söyler: “(İ)nsanlığı ücretli kölelikten yakında özgür kılacak olan kurtuluş onuruna söylenen proleter ezgilerinin, dünyanın bütün şehirlerinde, bütün işçi şehirlerinde, hatta tarım işçilerinin kulübelerinde yankılanmasını hiçbir polis baskısı önleyemeyecektir (Lenin 1976: 96).”¹⁸

1968 Mayıs’ında, Fransa’da, kültürün kendisi bir tartışma nesnesi haline gelip, sanatın toplumsal yaşamın ayrı bir kategorisi olarak değerlendirilmesine itiraz edilerek, modern toplumlarda sanatın, toplumsal ayrımları süreklileştirmesi, hegemonik değerleri aktarması ve bireyleri politik aktivizmden uzak tutması gibi işlevleri sorgulanmıştır (Drott 2011: 25). Ancak bu sorgulama sırasında dahi eski biçimlerin zuhur ettiği görülmektedir. Drott’un da aktardığı gibi, Mayıs’ın ilk haftasında, şarkıcılar, gruplar, topluluklar müzik yapıp, konser salonlarının dışında farklı bir ses du-

18 Almanya’da İşçi-şarkıcıların derneklerinin ilk adımları 1860-1870 yıllarında atılmış ve Leipzig Mesleki Öğretim Derneği’nde ünlü Alman Marksist August Bebel’in de üye olduğu bir şarkı bölümü açılmıştır (Lenin 1976: 95). Ferdinand Lassalle’in ısrarı üzerine Alman İşçilerinin Genel Birliği 1863’te Frankfurt’ta Şarkı Birliği adlı bir örgüt kurmuştur (Lenin 1976: 95). On iki üyesi olan bu birlik 1982’den sonra büyümüş ve bu tarihten sonra üye sayısı 4.300’e ulaşan 180 tane işçi koroları derneği kurulmuştur (Lenin 1976: 96). Lenin’in aktardığına göre, yazının yazıldığı sırada Alman İşçi-şarkıcılar derneğinin üye sayısı 11.000’i kadın olmak üzere 165.000’dir ve işçi koroları 1907 yılından itibaren *Arbeiter-Sänger-Zeitungen* adlı düzenli bir gazeteye sahiptir (Lenin 1976: 95).

yulurken, geleneksel müzik kaynakları da sıraya dizilmiştir (Drott 2011: 29). Bunların başında gelenler, protestolar sırasında sıklıkla birbirine eş olarak görülen ağır marş çiftidir: “La Marseillaise” ve “The Internationale” Drott, öğrencilerin “Enternasyonal”i 68 Mayıs sırasında benimsemiş olmalarının, her büyük gösteriye eşlik eden söylenişinin, her ne kadar şarkıyı söyleyenlerin çoğu, birçok dizesini bilmese de, marşın her yerdeki bu muğlak mevcudiyetinin, öğrencilerin şarkının işçi sınıfı mücadelesinin sembolü olma potansiye-
linin farkındalığını ve bu mirasa sahip çıkma arzularını gösterdiğini belirtmektedir (Drott 2011: 30). Bu anlamda “Enternasyonal”, ayaklanma boyunca üç işlev yerine getirmiştir: Genelleştirilmiş bir muhalif olma anlamı ifade etmesi, işçi sınıfını politik aktör olarak çağırması ve farklı sosyal grupları birbirinden ayıran bariyerleri aşması; marşların politik müzik alanında önemli bir yer tutması, “Enternasyonal”de görüldüğü gibi tarihsel anlamının yanında türsel özellikleriyle de ilgilidir. Warren Allen, başlangıç tarihi Luteryan dönem olan modern marşlar içinde devrimci olanların temel özelliğinin, marşta yüksek ritmin sayısız adım gibi sürekli artması olduğunu söylemektedir (Allen 1943: 6, 18). Bu ses kalabalıklar Bastille’i kuşattığında Fransız aristokratlarını, 1917 yılında Çarlık rejimini dehşete düşürmüştür (Allen 1943: 18). Ruhi Su da kendi yaptığı marşlardan söz ederken bu türsel özelliklere dikkat çekmektedir: Marşlar yürüyen ve yürüten bir müziktir, yani bir eylem müziğidir: “Bir düşüncenin, bir sevincin başkalarına geçmesinde ve yayılmasında son derece etkilidir. Kalabalıkları kolayca etkiler, coşturur, birleştirir (Su 1985: 121).”

Benedict Anderson, topluluğun birlikte şarkı söylemesini eş zamanlılık deneyimi olarak adlandırır ve bir topluluğun eş zamanlı olabilmesinin şiir ya da şarkıyla mümkün olabileceğini söyler (Anderson 1995: 162). Bunun en belir-

gin özelliklerinden biri milli bayramlarda söylenen marşlardır. Böyle anlarda tamamen yabancı insanların aynı ezginin eşliğinde, aynı dizeleri okumasıyla ortaya çıkan imge “tek bir tını”dır ve tek bir tınıda buluşma, hayalî cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkânı demektir, insanlar bu tek tınıda kendilerinden geçerler (Anderson 1995: 163). Anderson birlikte söyleme deneyiminin yarattığı topluluk bağını milliyetçiliğin kökenlerine ilişkin tartışmasını yürütürken yapar. Çünkü tür olarak marşlar doğuşu ve gelişimiyle Batı modernleşmesinin tarihsel gelişimi içine yerleşir. Bu eş zamanlılık tecrübesinin kıymetinin toplumsal hareketler için de benzer olduğu görülmektedir. Hakan Çuhadar, Anderson’un belirlemesini hatırlatarak marşların, ulus kurgusunun, olgusal durumla etkileşime girmesinin ve ulus mantığının ihtiyaç duyduğu kendini hatırlatma eyleminin araçlarından olduğunu söyler (Çuhadar 2009: 201). Çuhadar, Türkiye’de bestelenen/bilinen pek çok marş olmasına karşın İstiklal Marşı’ndan sonra “ulusal duygulara en fazla hitap eden ve kitlelere en çok mal olmuş” marşın “Onuncu Yıl Marşı” olduğuna işaret eder.¹⁹ Cemal Reşit Rey’in bestelediği ve Faruk Nafiz Çamlıbel ile Behçet Kemal Çağlar tarafından yazılan sözlerde “imtiyazsız, sınıfsız ve türdeş” bir toplum yaratma hedefi aynen tekrarlanır: “Örnektir uluslara aç-

19 Resmî müzik politikalarının inşası içinde marşlar konusu Batılılaşma ve yurttaşlık sorunu bağlamında tartışılmıştır. Selim Deringil, Mızıka-yı Hümayun ile marş ve mızıkânın, Osmanlı’da modernleşme çabalarının bir parçası olarak resmî müzik haline gelmesinin estetik kaygılardan çok yeni bir devlet geleneği yaratılarak, bu müzik türünün birleştirici, meczedici bir etkisi olacağı ümidini taşıyan işlevsel bir amacı olduğunu ifade etmektedir (Deringil 1994: 37). Fûsun Üstel, cumhuriyetin “geleneksel”den “modern”e, “tek sesli”den “çok sesli”ye yönelme çabası şeklinde somutlaşan müzik serüveninde özellikle eğitim kurumları tarafından her Türk “vatandaşı”na öğretilen ve “söyletilen” marşların özel bir yeri olduğunu belirtmektedir (Üstel 1994: 43). İktidarın organik aydınlarının, müziğin uzağında yer alsalar bile yaratımına katkıda bulundukları marşlar, “birliktelik” duygusunu pekiştirme ve bu bağlamda iktidarın müziğe attığı anlamı gerçekleştirme yolunda önemli bir işleve sahip olmuştur (Üstel 1994: 43).

tiğimiz iz / İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kitleyiz.” “Türküz bütün başlardan üstün başlarız / Tarihten önce vardık / Tarihten sonra varız”, “Türk’e durmak yaraşmaz / Türk önde, Türk ileri” sözleriyle de belirgin bir milliyetçi ton içerir (Çuhadar 2009: 205). “Onuncu Yıl Marşı”, daha sonra beslenen pek çok marşın başaramadığı şekilde ulusalcı refleksin melodisi haline gelmiştir. Nitekim Magazin Gazetecileri Derneği ödül töreninde de Ahmet Kaya’nın konuşmasının ardından Serdar Ortaç tarafından salona bu marş söylenmiş ve Kaya’ya dönük saldırgan milliyetçi tutumun, “Kürt diye bir şey yok” bağırışları ve havadaki çatal bıçaklarla hafızalara kazınan görüntülere fon müziği olmuştur...

Ahmet Kaya’nın ilk albüm çalışması olan *Ağlama Bebeğim*’i yayınladığı 1985 yılından yaşamını yitirdiği 2000 yılına dek izlenen kesit, bir çeşit geçiş/köprü-bağlantı süreci olarak ele alınabilir: 1970’lerde yükselen toplumsal mücadelenin taze öyküsünü, onu şiddetle akamete uğratan askerî darbe ve devamındaki sıkıyönetim koşullarını okuyabilme imkânı verdiği gibi 1990’ların başından iktidar olmanın ve elbette muhalefet etmenin yeni biçimlerine bağlanan, onlarla bitişen, yeni politik dizilişler içinden konuşur. Kısaca Ahmet Kaya üzerinden izlenen dönemin, hem “12 Eylül öncesi”ne ve “12 Eylül sonrası”na bakma olanağı vermesi hem de 1980’lerin sonu, 1990’ların başından itibaren toplumsal muhalefetin önemli temalarına –insan hakları mücadelesi gibi– ve başta Kürt siyasal hareketi olmak üzere yeni öznelerine uzanıyor olması mühim.

Ahmet Kaya şarkılarının kapsayıcılığı da son derece dikkat çekicidir. Başka bir ifadeyle çok satan, çok dinlenen şarkılardır bunlar. 19. yüzyılın başından itibaren müziğin genel niteliklerinden birinin alım-satımına konu olması yani ticari-

lik olduğunu biliyoruz.²⁰ Ancak mevzu politik müzik olunca bu genel nitelik tartışmalı bir mahiyete bürünür. Politik bağlılıkları, iddiaları ve davetleri ifade etmenin bir yolu olarak söylenen şarkıların ticarete konu olması süren bir tartışma olmakla beraber Türkiye’de politik müziğin “piyasa”sına ilişkin bir akademik çalışma bulmak ne yazık ki mümkün değildir. Yine de piyasanın genel eğilimlerini göz önünde bulundurarak çıkarımlar yapabiliriz.

Türkiye’de politik müziğin belirgin bir satış oranına sahip olduğunu net biçimde söyleyebiliriz. Örneğin Türkiye’de en çok albüm satan yirmi müzisyen sıralamasında Zülfü Livaneli 13 milyon kopyayla, Cem Karaca 15 milyon kopyayla yer almaktadır. Listenin ilk beşi şöyledir: İbrahim Tatlıses (33 milyon), Orhan Gencebay (28 milyon), Ferdi Tayfur (27 milyon), Sezen Aksu (27 milyon), Ahmet Kaya (26 milyon).²¹ Ancak bu bahse bir kayıt düşülerek devam edilmelidir: Türkiye’de müzik piyasası üzerine yapılan çalışmalar, korsan üretim ve kayıt sistemindeki sorunlar nedeniyle bandrol sistemine dayalı piyasa ölçeklerinin doğruluğundan şüphe duymaktadır.²² Bu da rakamların çok daha fazla olabileceği anlamına gelmektedir. Öyleyse politik müziğin bu ticari hacmi nasıl açıklanabilir? Cevap İstanbul Unkapanı’ndan nam alan pazarın yapısında bulunabilir. Barış Çakmur’un saptadığı gibi 2000’li yılların başına kadar Türkiye’de müzik piyasası iki parçalı bir yapıya sahip-

20 Bkz. Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Türkmen Gülcügil, Ayrıntı Yayınları, 2005.

21 “Türkiye’nin en çok satan sanatçıları, albümleri”, <https://www.gazeteduvar.com.tr/galeri/2017/10/07/turkiyenin-en-cok-satan-sanatcilari-albumleri>; “Türkiye’de en çok satan albümler”, <https://www.sozcu.com.tr/2017/ekonomi/turkiyede-en-cok-satan-albumler-1922041>; “Turkey’s Best-Selling Albums by Year (Yıl Bazında Türkiye’nin En Çok Satan Albümleri)”, <https://istanbulmusic.blogspot.com/2011/03/turkish-music-stats.html>

22 Barış Çakmur, “Türkiye’de Müzik Üretimi”, *Toplum ve Bilim*, sayı 94, Güz, 2002, s. 50-60.

ti (Çakmur 2002: 65): Birinci sektör, müziksel üretim faaliyetlerinin endüstriyel boyutlarda gerçekleştiği, hem med-
yayla kurduğu ilişkiler hem de örgütleniş biçimi açısından
“müzik endüstrisi” olarak işaret edilecek yapıdır ve Batı’da
olduğu gibi müzik ve diğer medya pazarları arasında çapraz
medya sahipliği ve tekelleşmenin önkoşul olduğu bir eğilim
içindedir (Çakmur 2002: 66-67). İkinci sektöre genellikle
üretim maliyetlerinin de, olası kâr ve zararların da düşük
olduğu yapıdır; yerel özellikler göstermektedir, küçük bo-
yutlarda da olsa İstanbul dışında örneğin Ankara gibi mer-
kezleri vardır (Çakmur 2002: 67).²³ Piyasanın bu yapısının
politik şarkılar söyleyen müzisyenlerin kayıt olanaklarını
artırdığı, hatta piyasadaki konumunu tam da müzisyenler-
le benzer kaygılarla belirleyen yapımcı şirketlerinin varlığı-
nı olanaklı kıldığı söylenebilir. Ancak piyasa yanında yayın
alanının genel nitelikleri de göz ardı edilemeyecek önem-
dedir. Politik müziğin yükselen toplumsal mücadeleye ko-
şut olarak yaygınlaştığı 1968-80 arasındaki dönemde yayın
tekelinin devlet elinde olduğunu akılda tutmalıyız: Bu şar-
kılar mevcut denetim kurullarının sansürüne uğradığından
radyo ve televizyondan duyulması engellenmiş-yasaklan-
mıştı. Hal böyle olunca şarkılara erişimin iki yolu kalmıştı.
Bunlardan ilki aynı zamanda bir eylem biçimi de olan daya-
nışma geceleri, konserler ve mitinglerde sergilenen perfor-
manslardır. Diğeriyse kayıt satın almaktır. Nitekim şarkıla-
rın gündelik yaşama katılması ancak kayıtların edinilmesi-
yle mümkündür. Böylece de politik müzik alanında öne çı-

23 Örneğin Ankara, Ulus’ta kurulan küçük ev stüdyoları ve oluşmuş müzisyen
cemaatiyle faal olarak müzik için üretim yapılmaktadır (Çakmur 2002: 67).
Bu ev stüdyolarında hazırlanan, müzisyenlerin bir kerede çaldığı ve dolayısı-
yla her tekrarda farklı olabilen, notasız, kuralı ve bir anlamda “arkaik” üre-
timi temsil eden kasetler, yapımcının bizzat kendisi tarafından dağıtılmakta-
dır (Çakmur 2002: 67). Müzik mağazalarında ya da süpermarketlerde bulun-
mayan bu albümler kimi zaman birinci sektörün büyük “pop prodüksiyonla-
rı” kadar başarılı olabiliyor. (Çakmur 2002: 67-68)

kan müzisyenler aynı zamanda döneminin çok satan isimleri olmuştur.

Ahmet Kaya ise bu yapı içinde de farklılık gösterir: Radyo-televizyon yayıncılığında devlet tekelinin kalktığı 1990'ların başından itibaren ekranlarda sıkça yer buldu, hatta kendi televizyon programını yaptı ve aynı yıllarda döneminin en çok satan albümlerine imza attı. Dolayısıyla rakamlarla da kayıtlanan yüksek dinlenme oranına sahip olmasıyla politik müzikle piyasa arasındaki ilişkiler bakımından da güçlü bir temsil kapasitesini sahip.

Satış oranlarının da gösterdiği gibi, bu kapsayıcılığın, şarkıların oldukça yüksek dinlenme oranlarına sahip olmasının nedeni üzerine elbette düşünmek gerek. Belki de soruyu şöyle sormalıyız: Başta kent yoksulları olmak üzere oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan Ahmet Kaya'yı "özgün" kılan ne? Bu soru elinizdeki çalışma boyunca sorulmaya devam edecek ancak burada ilk elden verilecek cevap çalışmayı Ahmet Kaya şarkılarına götüren nedenlerden bir diğeri: Kaya, politik müzik repertuvarının –başta türküler olmak üzere, marşlar gibi– geleneksel kaynaklarının dışına çıkmış, farklı müzikal türlerin bulunduğu daha geniş bir havzadan beslenerek bu repertuvara yeni eklemlenmeler taşımıştır. Burada kritik önemde olan temas "arabesk"le olan ilişkidir. Öyle ki, Kaya'ya yapılan "soldan" eleştiriler onu arabesk olmakla, "gözyaşı muhalefeti" yapmakla, duygu sömürüsü, hapis-hane ya da yoksulluk edebiyatı yapmakla itham etmiştir. Oysa toplumsal hareketlerin seferber etmeye çalıştığı ve dolayısıyla şarkılarını söylediği, kendisine dinleyici kılmaya çalıştığı toplumsal tabanla arabeskin toplumsal tabanı arasında bir tekabüliyet ilişkisi vardır. Buna rağmen kurulan dışlama ilişkisi yerine kent yoksullarının kolektif duyguları üzerine düşünmek, hissiyat ve anlam haritalarını okumaya çalışmak sol için yeniden düşünmeye imkân sağlar.

Ve elbette Ahmet Kaya'nın yaşam öyküsü... 1957'de Malatya'da başlayıp 2000 yılında Paris'te sonlanan hayatı... İçinden göç, yoksulluk, devrimcilik, hapishane, ayrılık, şarkılar, albümler, konserler, şiirler, yasaklamalar, toplatma kararları, televizyon programları, ödüller, hayranlar ve büyük bir şöhretin geçtiği ve sürgünde sonlanan hayatı. Bu çalışma, geniş bir kesimin adalet duygusunu inciten ancak aynı zamanda politik tutum alışların –ne yazık ki– gerektirdiği feragat ve fedakârlığı bir kez daha hatırlatan bu yaşam öyküsüne saygıyla yapıldı ancak biyografik bir metin değil. Şarkılar aracılığıyla, dönemleri, denk düştüğü duygu halleri anlamaya çalıştım. Bu çaba sırasında eleştirel metin analizinin sağladığı esneklik içinde dolaşarak kültürel çalışmalar ve duygu sosyolojisi alanlarında biriken bilgi ve kavramları işe koştum. Şarkıları dinlerken arzuyla özlem, ütopyayla nostalji arasındaki mücadeleye; geçmişe bağlanma, şimdii anlamlandırma ve geleceğe seslenme biçimlerine kulak kabarttım.

İlk bölümde müzisyenin şarkılarında kurduğu geçmiş anlatısını izledim. Ahmet Kaya'nın tarihe, özel olarak da toplumsal mücadelenin yakın tarihine nasıl bağlandığı, kişisel politik geçmişi ve politik müziğin mirasıyla nasıl ilişkilendiği üzerine bir tartışma yürüttüm. İkinci bölümde geçmişle geleceğin dövüştüğü ana, yani “şimdi”ye bakıp, şarkıların kendi dönemlerini betimleme biçimlerini görmeye çalıştım. “Şimdi”nin zamanında zor, şiddet, kapatılmışlıkla acının ve kaybın dile gelişinin, yoksulluk ve yoksunluk içinde gurur kırıklığının haysiyet beyanına dönüşmesinin, tüm bu hisleri sarmalayan aşk hikâyelerinin peşinden gittim. Son bölümdeyse geleceği kurmak için yapılan çağrıya kulak kabarttım. Geleceği bugünden başka türlü kurmanın mümkün olduğuna dair umut ve bir yandan “şimdi”nin zulmünün sebebi olan ancak diğer yandan geleceğe dair umudu müm-

k n kılan Kürt siyasal hareketinin söylemiyle kesişen şarkıları ele aldım.  arkılardaki gelecek için mücadele çağrısının ve Kürt sorununun hangi biçimlerde yer bulunduğunu betimlemeye çalıştım.

Bu kitap şarkıların sözleri aracılığıyla kuruldu ve müzikal değerlendirme kapsam dışı bırakıldı. Bu dışarıda bırakma hali elbette söylenecek sözü azalttı; şarkılar müzik ve sözlerle e  anlı olarak dinlenir, var olurlar. Ancak burada,  arkı sözlerini birer politik anlatı olarak ele alan, sosyal bilim formasyonu içinden bir anlama çabası söz konusu. Müzikal alanla sosyal bilimlerin kesi ti i yerlerde yapılacak çalışmalarla bu tartışmalar beslenip, büyüyecektir ve böylece kolektif duygulanım, politikayla onun ba landığı, kı kırttığı, direndi i duygu halleri arasındaki ilişkiler, toplumsal mücadelenin inşa ettiği kolektif kimlik ve anlam haritaları üzerine çok daha fazla söz söyleme imkânı bulunacaktır.

GEÇMİŞTEN GELEN DİRENİŞİN SESİ

“Niçin ruhi hayatımızın büyük kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükununun peşinde miyiz? Yoksa zamanın çocuğu, onun potasında pişmiş bir terkip ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz? Hakikaten bir kemalin arkasından mı gidiyoruz? Yoksa zalim zaman nizamından mı şikâyet ediyoruz?”

– AHMET HAMDİ TANPINAR, *Huzur*

1970’li yıllarda süren toplumsal ve siyasal mücadeleyi şiddetle bastıran 12 Eylül askerî darbesinin başardığı önemli şeylerden biri 12 Eylül öncesiyle sonrası arasında açtığı yarıktır. 12 Eylül’ü sendrom haline getiren düşünüş biçimi, 12 Eylül öncesine yapılan referanslarla başlamakta ve sonrasında yaşananlar bu çerçeve içinden anlamlandırılmaktadır: “Çatışmalı gösteriler, şiddet eylemleri, silahlı vuruşmalar, ilgili ilgisiz herkesi hedef alabilen siyasal cinayetler ortamı olarak çizilen ‘12 Eylül öncesi’ dönem, toplumun bir zaman yaşadığı ama unutulması gereken bir cinnet hali olarak tanımlanmış ve darbe kötü bir çözüm bile olsa da kaçınılmaz çare olarak sunulmuştur (Laçiner 1990: 3).” Tüm toplumu terbiye etme azmiyle yapılanlar karşısında bir tür “kat-

lanma" tavrı gelişmiş, harekât adına konuşanlar yaptıklarının meşruiyetini sağlayabilmek için "iç savaş"a gönderme yaparak, bu temayı kullanmışlardır (Belge 1992: 19). Toplumsal ve siyasal mücadelelerin suçla ilişkilendirilerek kriminal bir düzleme itilmesinin yakın sonucu, darbe dönemi boyunca toplumsal muhalefete kişiler ve kurumlar düzeyinde gerçekleştirilen her türlü şiddetli saldırının meşruiyetini sağlamak olmuştur. Dönemin şiddet pratiği, meşru bir zemine otururken sıkıyönetim sonrasında da bu çerçevede muhalefetle mücadele işlevini sürdürmüş, toplumsal muhalefetin suç ve şiddetle çitlenen alanı giderek daralmış ve bir siyasal katılım olarak değil "tehlikeli ve yasak" arazi olarak işaretlenmiştir.¹

Böyle bir içeriğin sürekli işlenmesiyle 12 Eylül öncesine dönme korkusu örgütlenmiş ve kanlı çatışma ortamının "hortlaması" ihtimalinin gölgesinde asıl olarak "o parlak gelecek vaatlerinin boş oluşlarının ötesinde tehlikelerle yüklü olduğu" fikri empoze edilmiştir (Laçiner 1990: 4). İktidar tahkim edilip, yeniden paylaşılırken kullanılan "askerî zor"a bir yakın siyasi tarih okuması eşlik ederek, böylece "kaçınılmaz çare" olan darbe meşruiyet zeminine otururken, "ehven-i şer demokrasi" yetinilebilir hale gelmektedir.

Bir geçmiş okuması, buradan kalkarak şimdinin anlamlandırılması ve geleceğe ilişkin beklentilerin tasarlanmasıyla 12 Eylül bir sendrom haline getirilmiştir. Rejim, kendini askerî darbeyle yani "şiddet/zor"la tahkim etse de ordu eliyle örülen istinat duvarının ayakta kalabilmesi için bu duvarlara dönük basıncın tahliyesi gereklidir. Tahliyeyi sağlamak üzere hegemonik kılınan söylem, bu yakın tarih okumasına

1 Bu mantığın medya metinlerinde hangi biçimlerde yer bulduğuna ilişkin tartışmalar için bkz. Eser Köker-Ülkü Doğanay, "Televizyonda Protesto Görüntüleri: Egemen Haber Söylemlerinde Toplumsal Eylemler", *Kültür ve İletişim*, 7/2, 2004, s. 43-72; (der.) Erdal Dağtaş, *Türkiye'de Sivil İtaatsizlik, Toplumsal Hareketler ve Basın*, Ütopya Yayınevi, 2007.

teğellenmiş ve 1980'li yılların politik kamusallığını şekillendirmiştir. Ancak hiçbir egemen blok hegemonik hale getirdiği söyleme ve dahi kriz dönemlerinde işe koştuğu zor yoluna rağmen toplumsal ve politik ilişkilerin, süreçlerin tümünü kapsayamaz. Politik mücadele içindeki etkinlik düzeyleri düşmüş, kurumsallıkları budanmış ve örgütlenme kanalları tıkanmış olmasına rağmen toplumsal muhalefet bu yeni koşulları da anlamlandırarak kendi dilini üretmeye devam etmiştir. Bu çerçevede, politik şarkıların tarihiyle toplumsal mücadele tarihi arasındaki sıkı bağlantı ve koşutluklara uygun biçimde, 1980 sonrasındaki darbe koşullarının şekillendirdiği Türkiye'de de muhalefet şarkılarını söylemeye devam etmiş ve müziğin içinden sözünü kurmayı sürdürmüştür.

İşte tüm bu nedenlerle egemen kılınan yakın tarih kurgusu karşısında muhalefetin yakın tarih okuması ve şarkılara nasıl yansıdığı önem taşıyor.²

-
- 2 Toplumsal hareketlerin de, insanları ikna edebilmek ve katlanılamaz durumlar karşısında acil tutum ve eylem geliştirebilmek için onların çevrelerini, geçmiş, şimdi ve geleceği görme biçimlerini dönüştürmesi gerekir (Stewart vd. 2001: 52). Toplumsal hareketler, eğer iddialarını gerçekleştirmek ya da bir konudaki değişimi engellemekte başarılı olmak istiyorlarsa insanların geçmiş algılarını dönüştürmek zorundadır. Bu geçmiş bazen gerçeklikten ziyade kurgu olabilir, bazı durumlarda meçhul ya da çok iyi bilinen fakat kötü, acılı olabilir ve geçmiş çeşitli taktik ve kanallarla ikna stratejisinin bir parçası haline getirilir (Stewart vd. 2001: 52-53). Benzer bir zorunluluk “şimdi” için gereklidir. Toplumsal hareketlerin dilinde hikâye anlatıcılığı şimdi algısını dönüştürmenin başlıca araçlarından biridir (Stewart vd. 2001: 55). Duygudaşlık kuran dinleyiciler için diğer hikâyeler mitik bir niteliğe sahiptir fakat yine de gerçekliği resmetmekte etkilidirler. Benzer biçimde, dinleyicilere aidiyet duygusu aşılmalara ve “şimdi” bir şeyler yapmaları ve örgütlenmeleri için ikna edebilmek için gelecek tasavvurlarını resmetmeleri gerekir (Stewart vd. 2001: 56). Toplumsal hareketler, insanlardaki parlak ve umut dolu ya da karanlık ve hayal kırıklığı dolu görünen gelecek algısını dönüştürmeyi dener ve geleceğin nasıl olacağının insanlara ve onların kolektif eylemine bağlı olduğunu beyan eder (Stewart vd. 2001: 56). Kısacası toplumsal hareketlerin gerçeklik algısını dönüştürebilmeleri zaman algısının nasıl değiştirilebileceğiyle ilişkilidir (Stewart vd. 2001: 58).

Uzak isyanın hatırasına ilişen şarkılar

Modernitenin sağ ve sol muhalifleri arasındaki mücadeleden sağ nostaljinin, solsa ütopyanın kalesidir (Argın 2003: 198). Nostaljiyle ütopya, arzu ve özlem arasındaki yarık “şimdi”ye direnmenin araçlarını da farklılaştırır. Marksizm, bir “Altın Çağ” özleminden çok gelecekteki kurtuluşu işaret eden, arzunun politikalarını içerir (Argın 2003: 199). Ancak bu, Marksizm etrafında gelişen hareketlerin söylem evrenlerinde geçmişe atılan düğümler olmadığı anlamına gelmez. Giriş’te de anıldığı gibi, Türkiye’de müzikal alanda bu bağlanma türküler aracılığıyla gerçekleşmiş, solun kendine bir tarih atfetmesi, bir gelenek icat etmesi sürecine türküler eşlik etmiştir.

Peki Ahmet Kaya bu geçmişe nasıl bağlandı? 5 yaşındayken inşaat tahtalarına bağladığı tellerle yaptığı bağlamayı kümesteki tavuklara çalan Kaya’nın, 6 yaşında sahip olduğu ilk bağlamasıyla söyledikleri bu gelenekten sızır. 7-8 yaşlarında babasının çalıştığı fabrikanın bağlı olduğu sendikanın işçi gecelerinde Mahzuni türküleri söylemeye başlar.³ Ancak profesyonel müzik hayatında türkü söylemeyi sürdürmekle birlikte bir türkücü değildir Ahmet Kaya. O, geçmişe bağlanmanın farklı yollarını dener. “Kurtuluş Savaşı Destanı” (*Ağlama Bebeğim*-1985), “Sivastopol Marşı” (*Acılara Tutunmak*-1985), “Tezkere” (*An Gelir*-1986) ve “Şeyh Bedrettin Destanı” (*An Gelir*-1986) Kaya’nın “gelenek”le iliklendiği şarkılar olarak ele alınabilir. “Kurtuluş Savaşı Destanı” ve “Sivastopol Marşı” anonim, “Tezkere” ve “Şeyh Bedrettin Destanı” ise sözleri Nâzım Hikmet Ran’a, müziği Ru-

3 Ahmet Kaya’nın hayatını anlattığı söyleşiler için bkz. “Uçurtmam Tellere Takıldı”, belgesel, Ümit Kıvanç, 2010; “Aynalar/Ahmet Kaya bölümü”, belgesel, Can Dündar, 1997. Kitaptaki bütün Ahmet Kaya alıntıları bu belgesellerden aktarılmıştır.

hi Su'ya ait şarkılardır. "Teslim olmayan" "Urfa çetelerinin" "şaha kalkışını" ve "gavur Fransız'ın bomba atışını" anlatan "Kurtuluş Savaşı Destanı" gibi "Tezkere" de Kuvayi Milliye şarkısıdır. Nâzım Hikmet'in *Kuva-i Milliye Destanı*'nından bir bölüm, Ruhi Su bestesiyle seslendirilmiştir. Bu iki şarkı dışında 1989 yılında konser kayıtlarından oluşan *Resitaller I* albümünde yer alan "Kara Yılan"ı da anmamız gerek. Sözü ve müziği anonim olan "Kara Yılan", Adana-Antep hat-tında Fransızlara karşı verilen mücadeledeki kararlılığı dile getirmektedir. "Şeyh Bedrettin Destanı" ise 1970'li yıllarda politik müzik repertuarından önemli yeri olan bir şarkıdır. Sözleri yine Nâzım Hikmet'e ait olan destan, Zülfü Livaneli, Cem Karaca ve Ruhi Su tarafından müziklenmiş ve seslen-dirilmiştir. Parça, Livaneli'nin TRT yasağını delmeyi başa-rarak ekranda söylediği ilk çalışmadır. Ahmet Kaya ise ese-ri Ruhi Su bestesiyle seslendirmiştir. Yukarıda söz ettiğimiz bir diğer eser "Sivastopol Marşı" ise Ruhi Su'nun 1977 yılın-da Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu ile yaptığı *El Kapıları* adlı uzunçalarda yer almıştır.

Ahmet Kaya'nın bu şarkılar aracılığıyla "geçmiş"le kurdu-ğu ilişkinin iki boyutu olduğunu söyleyebiliriz: Bunlardan ilki uzak geçmişin direniş, mücadele, isyan anlatılarını gün-celleştirmektir. Politik müzik alanında yaygın olarak başvu-rulan bu strateji, tarihle muhafazakâr olmayan bir ilişki ku-rabilmenin mümkün olduğunu da göstermektedir; başlar-ken de belirttiğimiz gibi, "şimdi"ye gerici bir tepki olarak nostalji özlemi içinde olmak yerine "başka bir dünya" tasarı-mına ilişkin gelecek umudunu diri tutmaya çalışan sol söy-lem evreninde, bu çabanın bir parçası olarak geçmişle ilişki kurulabilmektedir. Yaratılan bir tür devrimci romantizm bu olanaklardan biri olarak işlemektedir. Michael Löwy'nin ha-tırlattığı gibi, romantizmin geçmişe dönük nostalgik bakışı, onun zorunlu olarak geriye dönük olduğu anlamına gelmez;

reaksiyon ve devrim de romantik dünya görüşünün olası figürleridir ve devrimci romantizmin amacı geçmişe dönüş değil, geçmişten dolaşarak ütöpik bir geleceğe yönelmektir (Löwy 2007: 294). Bu anlamda Türkiye’de darbe sonrasında toplumsal muhalefetin siyasal mücadele alanından dışarıya itildiği bir dönemde, geçmişteki mücadele figürlerine göndermeler yapmak da bir “mümkünatı” ifade etmenin yolu olarak değerlendirilebilir.

Ahmet Kaya’nın 1992 yılında çıkan *Dokunma Yanarsın* albümünde yer alan “Bir Anka Kuşu” parçasını bu denemenin örneği olarak ele alabiliriz. “Bir Anka Kuşu” adını andığı “ölüp-dirilme” anlatısının takip edildiği bir şarkıdır. Sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan şarkının “Yüzlerce soğuk namlu üzerime çevrildi / Yüzlerce demir tetik aynı anda gerildi / Anne, beni söğüdün gölgesinde vurdular / Öpmeye kıyamadığın oğlun yere serildi. / Üşüştü birer birer çakallar üzerime, / Üşüştü her bir yandan göğsüme, ciğerime. / Anne, beni leş gibi yiyip talan ettiler, / Teşhis edilmek için savurdular önüne” dizeleriyle başlayan girişinde bir militanın yakalanma-vurulma anı anlatılmaktadır. Ancak şarkının devamında annesine yakalanıp kurşunlanışını anlatan militan anonim bir kimliğe bürünerek bir tarihsel figür haline gelmektedir: “Yeryüzündeki acıların / Hepsini, hepsini tattım / Heder oldum, ekmeğime tütün kattım / Beni milyon kere yaktilar üst üste / Bir Anka kuşu gibi anne / Kendimi külümden yarat-tım. / Geceler tanır beni; konarım göçerim ben / Geceler tanır beni; kan damlar içerim ben / Anne, sen beni unut karanlığın bağrında / Kırmızılar ekerim, siyahlar biçerim ben. / Suçüstü yakalandım bölüşürken kalbimi / Suçüstü, kelepçeyle yardılar bileğimi / Anne, ben diyar diyar umudun savaşçısı / Bir tutam sevgi için dağladım gözlerimi. / Prometheus’tum, çiviyle çakılırken taşlara / Ciğerimi kartallara yedirdim / Spartaküs’tüm, köleliğin çığlığında / Aslanlara yem

oldum, tükendim / Kör kuyuların dibinde Yusuf'tum / Kerbela çölünde Hüseyin / Zindanlarda Cem Sultan, sehpa Pir Sultan / Kaçınıcı ölmem, kaçınıcı dirilmem bu / Tanrılardan ateş çaldım / Yüzyıllarca tutuştum, üst üste yandım. / Bir Anka kuşu gibi anne, bir anka kuşu gibi / Kendimi külümden yarattım.” Şarkının sözlerinde de görüldüğü gibi soğuk namluların hedefindeki militan tanrılardan ateş çalan Prometheus’a uzanan mitsel anlatıları da, Kerbela’daki Hüseyin, kuyudaki Yusuf ile uzak geçmişin zulme uğrayan uhrevi tarihsel figürleri de sahiplenecek geniş bir perspektif kurulmuştur. Prometheus, Spartaküs ve Anka’nın dışarınlılığı, Yusuf, Hz. Hüseyin, Cem Sultan ve Pir Sultan’ın yerleşik köklerine bağlanarak giderilmiş, aşına olunan “yabancı” olan isimler, yerleşik ve “çok tanıdık” olanla bitleştirilmiştir. İsyan ve mücadeleyi imleyen “kırmızılar ekip”, matem rengi olarak “siyahlar biçilse” de insanlık tarihi yeni isyanlar doğurmaya, Anka Kuşu küllerinden doğmaya devam eder.

1995 yılında yaptığı *Beni Bul* albümünde yer alan “Sen Yanma Diye” adlı şarkıda da bu bağlanma yinelenmektedir. Sözlerini Yusuf Hayaloğlu’nun yazdığı parça “Ben çürümüş bir asayım / Zindanlara yol eyledi dert beni / Çarmıha gerilmiş bir İsa’yım / Çivilere zapt eyledi dert beni” dizelerinde de görüldüğü gibi Hz. İsa’nın çilesinden başlamaktadır. Parça, “Pir Sultan’ı da darda gördüm / Darağaca vur eyledi aşk beni / Hacı Bektaş’ı kırdı gördüm / Her canlıya pir eyledi aşk beni” sözleriyle Alevi-Bektaşî geleneğiyle Anadolu’daki isyancı hatta bağlanmaktadır. “Sen Yanma Diye” 1993 yılında, Sivas’ta Madımak Oteli’nde yakılarak katledilen ozanlar için söylenmiştir. “Ben yakılmış bir ozanım / Yangınlara kül eyledi dert beni / Kerbela çölünde bir Hüseyin’im / Damla suya kul eyledi dert beni” dizeleriyle Madımak Oteli’ndeki katliamla Alevi tarihinin “büyük yas”ı Kerbela arasında dikiş atan şarkıyı söyleyen ses de kendini şu sözlerle bu tarihsel

anlatıya sabitlemektedir: “Her yangına, her ataşa / K z eyledi dert beni / Bu dağlara, bu yollara / Toz eyledi aşk beni. / Ben yanarım aşk için / Ben yanarım g l için / Bu ateş sönmesin diye / Ben yanarım kim için / Bari sen yanma diye.” Böylece Hz. İsa’nın  ilesinden yakılan ozanlara, inanç için feragat-fedak rlık anlatısı dolaşıma sokulmakta ve anlatıya aracılık eden ses kendini de bu tarihe raptetmektedir.

Ge mi e bağlanmanın ikinci d ğ m yse Ahmet Kaya’nın kendi müzikal çizgisini geride kalan yirmi yıla yakın zamanda olu mu  politik müzik geleneğine bağlaması olarak değerlendirilebilir. Bu  er evede Ruhi Su, Kaya’nın ilk albümlerinde kendi müzikal konumunu belirginle tirmek için bir referans isim olarak değerlendirilebilir. “Sivastopol Mar ı”, Ruhi Su’nun 1977 yılında Sümeyra  akır ve Dostlar Korusu ile yaptığı *El Kapıları* adlı uzun  alarda yer alan bir mehter ezgisidir. Tematik bir niteliğe sahip olan uzun alarda Osmanlı’dan itibaren “el kapıları”nda hayatını kaybeden yoksullar ya da yoksulluk sebebiyle “el kapısı”na d  enler üzerine söylenmiş türküler, yazılmış şarkılar bulunmaktadır. “Yemen Türküsü”nden, ki bu türkü Kaya’nın konser kaydı olan *Resitaller II* (1990) adlı albümünde yer almaktadır, “Almanya’daki   p  lerimiz”e, Osmanlı askerinden gurbetçi işçiye, yurdundan kopmuş olma hali anlatılırken bir “ulusal gurur” hassasiyeti sezilmektedir. Kaya’nın anılan  arkılarından “ eyh Bedrettin Destanı” dışındakilerin de aynı anti-emperyalist perspektifin içine yerleştiği ve bahsi geçen “ulusal gurur” hassasiyetini taşıdığı görülmektedir. Bu  arkılardaki içerik aracılığıyla Ahmet Kaya’nın kendisini “12 Eylül  ncesi”nin politik mücadele zeminine bağladığı ve Ruhi Su dolayımıyla da kültürel/müzikal dünyasında ait kıldığı söylenebilir.

Aslına bakılırsa bu dolayımın müzisyenin yaşam öyküsüyle bağlantılı olduğu anlaşılır. Ahmet Kaya kendisi sol-

la tanıştığı mekânın Malatya'da, ortaokul yıllarında çalıştığı plakçı dükkânı olduğunu ifade etmektedir. Kaya söyleşilerinde dükkâna gelip “Ruhi Su’nun plağı geldi mi?” diye soran, uzun saçlı, İspanyol paça pantolonlu “sucular”ın aslında “solcular” olduğunu bu dönemde öğrendiğini anlatır:

Bu insanlar Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını çok seviyorlardı, gözlerinde hiç yalan ve riya yoktu. Hep şunu düşündüm: Neden abim Orhan Gencebay dinliyor ve neden bunlar Ruhi Su dinliyor? Arasındaki farkı İstanbul’a gelince anladım.

Ahmet Kaya’nın “sucular”la tanışmasının ardından sorduğu bu sorunun onun müzikal konumunu anlamak için anahtar niteliğinde olduğunu ileri sürebiliriz. Bu sorunun arabeskle politik müzik arasındaki mesafe üzerine düşünmenin başlangıcını oluşturduğu söylenebilir. Ahmet Kaya’nın kendi müzikal konumunu belirginleştirmeye başladığı yıllarda da Ruhi Su bu kez bir fark tayin etmek üzere devreye girmektedir. Henüz albüm yapmamış olan Kaya, dayanışma geceleri ve konserlere katıldığı dönemde Boğaziçi Üniversitesi’ndeki bir konserde Ruhi Su ile karşılaşmasını şöyle aktarır:

Tam şarkıyı (“Mahsus Mahal”) söylerken birden “Kes, kes, abartma” dedi. “Bağlamayı bu şekilde kullanamazsın” dedi, “at teper gibi bağlama çalıyorsun, bağlama muhabbet sazıdır” dedi. “İnsanlara vermek istediğin şeyi insanlar alırlar, abartmana yani bağlamayı dövmene gerek yok” dedi. Fakat o, galiba hırsımı anlayamadı benim.

Ahmet Kaya’nın 12 Eylül darbesinden sonra verdiği konserlerden ilkinde “Bağlama Böyle de Çalınır” adını vermiş olması ve kendi konumuyla politik müzikteki kurucu figür olarak kabul edilebilecek Ruhi Su arasındaki farkı tanımlaması bu anekdot çerçevesinde daha da anlamlı hale gelir.

Kaya'nın, "bölünme" korkularının örgütlendiği bir dönemde "teröristlik" ve "bölücülük" çalkantıları içinde sürgüne gittiği düşünüldüğünde 1980'lerde söylediği şarkıardaki politik tavır daha da dikkat çekici hale gelir. Şarkıarda görülen tarihsel göndermeler ve "yurtsever" imge belli bir dönemin ifadesi midir? Bu sorunun cevabı, müzisyenin söyleşilerinde, katıldığı televizyon programlarında söyledikleri ve konserlerindeki seslenişlerinde bulunabilmektedir. "Bu ülkeyi böldürmeye değil, birleştirmeye" soyunduklarını, bu ülkeyi sevmeyenin "namussuz ve namert" olduğunu, "bağımsız, demokratik bir Türkiye'nin dürüst yurttaşları olarak yaşamak" istediğini mütemadiyen dile getirir. Kaya'nın bu politik yöneliminin, 1968'in ilk eylemi olan 6. Filo Protestosu'ndan itibaren belirgin biçimde süren anti-emperyalist hatla ve Ruhi Su'nun "Demircioğlu Marşı"ndaki Kurtuluş Savaşı göndermesinden, Urfa-Antep savunmasına bu hattın müzikal aksi olabilecek geleneğe iliştiği söylenebilir.

Mücadele tecrübesini anımsatan şarkılar

Kaya'nın geçmişle ilişki kurma biçimlerinden ikincisinin, kendi mücadele geçmişi içinden seslenen şarkılarla gerçekleştirdiğini görüyoruz. Ahmet Kaya, ailesinin İstanbul'a göç edişinin ardından lise eğitimini yarım bırakarak tezgâhtarlık yapmaya başlamış ve bu dönemde iş yerinin önünden geçen seyyar müzik satıcılarının çaldığı şarkılardan etkilenecek sol harekete katılmıştır. Tezgâhta çalan "Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz" şarkısını dinleyip "Ne güzel" dediğini anlatan Kaya, birlikte çalıştığı arkadaşının yönlendirmesiyle Halk Bilimleri Derneği'ne gitmeye başlar. Kaya, bu dönemi şöyle anlatır:

Ve bir gün kalktığımda, sokağa çıktığımda, hiç unutmuyorum, otobüs durağına giderken, artık Avusturya İşçi Marşı'nı söylemeye başlamıştım. Saçlarımı kestirdim ilk önce, dedim ki "Ulan Ahmet artık adam oluyorsun"

Bu noktada müzisyenin, mücadele tecrübesini dışa vurduğu, "Bizim Hikâyemiz" (*Ağlama Bebeğim*-1985), "Kimdi Bunlar" (*Şafak Türküsü*-1986), "An Gelir" (*An Gelir*-1986) ve "O Vahşi At" (*Başım Belada*-1991) adlı şarkılar aracılığıyla geçmişi anımsama hallerine göz atacağız. "Dağlar ardında görünen güneş"e, uzakta da olsa görünen, güzel geleceğe gitmenin zorlu/ateşli yolu, o yoldaki umudun bir volkan gibi taşıdığını ve bu yolda tutulan dost elini anlatan eden "Bizim Hikâyemiz"de bir soru sorulur: "Ne oldu bizim güneşe neden doğmuyor? / Uzun uzak gecelerde sabah olmuyor?" Doğmayan güneş, yalnızca imlediği aydınlık, güvenlik ve sıcaklıktan yoksun kalmayı, yani "bugün" içinde bulunulan güvensiz karanlığı değil aynı zamanda bir olağanüstülüğün metaforu olarak kullanılmıştır. Soru, gecenin sabaha dönmemesinin taşıdığı olağanüstülüğü uzakta, dağların ardında da olsa geleceğinden emin olunan güzel günlerin menzilden çıkmasının yarattığı şaşkınlığı anlama çabası olarak okunabilir. Coşkun, umutlu hikâyeyi bitiren, aydınlıkları karanlıkta boğan, "hedef"i uzaklaştıran değil, ortadan kaldıran kudretin de bir olağanüstülük, askerî darbe-sıkıyönetim-olağanüstü hal olduğu hatırlanmalıdır.

"Ne çıramız ne lambamız / Karanlık yollarda kaldık / Kor kor ateşlerde yandık / Çok uslandık, usanmadık" sözleriyle başlayan "Kimdi Bunlar"da sorulan soru bir adım geriye gitmektedir: "Bir rüzgâr gibi tarihten geçtiler / Neler görüp neleri geçirdiler? / Aç kaldılar yine dilenmediler / Kimdi bunlar, kimdi bunlar, kimdi?" Şarkının devamında soru yinele-

nirken cevap da verilmektedir: “Kara perçemleri türkü türküdür / Hiç değiller onlar insan gülüdür / Dediler ki düşünmenin günüdür.” “Kimdi Bunlar”, 1986 yılında sokaklardan, meydanlardan uzaklaştırılmış, sözü ve iddiası oldukça zayıflamış olan devrimcilerin “var olduğunu” ve “kıymetli, insan gülü” olduklarını dile getirme ihtiyacı içindedir. Nitekim varlığı görünür kılmaya çalışmak, “hiç” olmadığını hatırlatmak çabası Ahmet Kaya şarkılarında takip edilebilecek gerilimlerden biridir. Öyle ki, “Başkaldırıyorum hey, varım benim farkıma” sözlerinde olduğu gibi varoluşa ilişkin farkındalık istediği “başkaldırının” gerekçesine dönüşebilmektedir. Can Kozanoğlu, Ahmet Kaya’nın derin bir dışlanmışlık ve yok sayılmışlık hissini ifadesi olduğunu belirterek, bu şarkıların etkisini şöyle tanımlamaktadır: “Kovalanıyor-sun, kaçıyorsun, aranıyorsun, var olduğun kabul ediliyor, tehlikeli bulunuyorsun. Seni yok etmeye çalışıyorlar ama yok saymıyorlar (Kozanoğlu 2001: 61).”

Deneyimlenmiş, yakın geçmişi görünür kılmaya çalışan bu iki şarkıda da anlatımı güçlendirmek üzere retorik sorulara başvurulduğu görülmektedir. Cevap almak üzere değil bizzat kendi cevaplarını dile getirmek üzere kurulan ve edebiyatta “istifham” olarak da adlandırılan bu retoriksel taktik, toplumsal hareketlerin aktivistlerinin özellikle kamusal konuşmalarda başvurduğu, böylelikle hitap ettikleri toplulukla diyalog kurmaya yöneldikleri bir üslubun parçasıdır. Benzer biçimde politik ve toplumsal gerçeklik algısını dönüştürmek, gerçekliğin başka bir yorumu ya da sonuçlarını görünür kılabilmek üzere bir söylemsel hat kuran politik çevre ve kurumlar, ürettikleri iletişim araçlarının doğasına uyumlaştırdıkları retorik sorular yoluyla iknayı kolaylaştırmaya çalışmaktadır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi soru aslında seslenene ait değildir. Seslenen/konuşan cevabın sahibidir. Anlatıda soru sorma (istifham) yoluyla hayret, şaşırma ve

nefret gibi duyguların güçlenmesi beklenmekte ve bu duyguların odağında dramatizasyon yatmaktadır.

Şarkının seslendirildiği yıllarda ve politik atmosferde “unutulmuş” bir yakın tarihi retorik sorularla hatırlatma çabasını toplumsal mücadelenin hafızasının canlandırılması beklentisine bir katkı olarak görmek gerekir. Geçmiş dolayısıyla geleceğe ilişkin bir projeksiyon geliştirebilmek, karşı-hegemonik bir politika için yaşamsal öneme sahiptir. Çünkü burjuva kamusallığının temel problemlerinden biri bugünün, zamanın geri kalanına, öteki zamanlara saldırısıdır ve bu saldırı tecrübe ufkunun zamana ilişkin dizilimini un ufak eder (Hansen 2004: 169). Hansen’ın gösterdiği gibi zaman matrisinin bu parçalanışı da karşı-hegemonik bir politikanın ön koşulu olan kolektif bellek imkânını ortadan kaldırır. Örgütlenme, direnme ve yenilgi tecrübeleri nasıl anımsanıp, aktarılabilir; yaşamı, metalaştırılmış zaman toprakları ve geriye kalan parçalar halinde bölen endüstriyel-kapitalist zamansallık rejimi altında, bireysel ve kolektif öğrenme devreleri birbiriyle nasıl etkileşime girebilir; insanlar gündelik hayatın, bireysel yaşam öyküsünün ve tarihin birbirini keyfi olarak kesen parametrelerini nasıl anlamlı kılabilirler? Bu sorular kolektif bellek imkânını genişletebilmek için sorulmakta ve yanıtını ararken anımsama yeteneğini içeren bir tecrübe ufkunun gerekirliği vurgulanmaktadır (Hansen 2004: 169). Metalaşmaya direnmek ve geleceği tasarlayabilmek için vazgeçilmez olan kolektif bellek üretimi, “karşılıklı ilişkiler ve alakalar” içinde insani duyuların ve yeteneklerin gelişmesinde inat eden bir söylemin dolaşıma girmesiyle doğrudan bağlantılıdır (Özbek 2004: 487). “Böylece tecrübe kavramı, bireysel ve kolektif olarak; geçmişle gelecek ilişkisi ve tecrübenin düşünümle bağlantısı içinde tanımlanır ve insanın üretici kapasitelerinin tümünün birden örgütlenmesini amaçlar (Özbek 2004: 487-488).” Benjamin-

ci tarih anlayışında bu, geleneği hâkim sınıfın aleti durumuna düşmekten kurtarmak, onun hükmünden çekip almak anlamına gelecektir. İşte bu endişe, geçmişteki umut kıvılcımlarını alevlendirme yetisine sahiptir ve böylece kurulan bugün kavramı, içinde Mesiyaniğin zaman kırıntılarının uçuştugu “şimdinin zamanı” olacaktır (Benjamin 2001: 48-49). Tıpkı *Angelus Novus*’un, –Tarihin Meleği’nin– bugünün yıkıntıları üzerinde, gözleri geçmişe dönükken geleceğe doğru esen rüzgârla kanat çırpması gibi, geleceğin geçmişten dolayım lanarak inşa edilmesi, ezilenlerin tarihin sürekliliğini parçalayabilmeleri, geleneği hâkim sınıflardan kurtarabilmeleri ve “hüküm günü”nü ele geçirebilmeleri için gerekli tarih anlayışıdır.

Buradan bakıldığında baskı, zor ve çıplak şiddetin yanında bir tarih okumasıyla da toplumsal muhalefetin potansiyellerinin yok edilmeye çalışıldığı, politik kamusalığın uzağına sürgün edildiği bir zamanda, gözünü geçmişin yıkıntılarına çeviren, yıkıntıların altında kalanların hikâyelerini anlatan, anımsatmayı deneyen sorular soran bir repertuvarın önemi daha açık hale gelmektedir. “Olup bitenler”e ilişkin şarkılar söylemek tam da bu hatırlatma ve hâkim anlamlandırmanın karşısında kendi hikâyesini dile dökrebilmek bakımından değerlidir.

Ahmet Kaya’nın “O Vahşi At” adlı şarkısını böylesi bir çabanın, dönüp “olup bitenler”e bakmanın müzikli ifadesi olarak okumak mümkündür. Sözlerini Yusuf Hayaloğlu’nun yazdığı şarkı 1991 yılında yapılan *Başım Belada* albümünde yer almıştır. “Bizi güllerin iklimi tüketti / Toprağı yaran fili-ze vurulduk / O vahşi beyaz at alıp başını gitti / Bir yaz yağmuru gibi unutulduk” dizeleriyle başlayan şarkı bir kolektif anlatı olarak düşünülebileceği gibi bir aşk hikâyesi olarak da dinlenebilir. Bu yanılla çifte anlamlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. “Sığ yanlarımız oldu ara sıra / El yordamıyla

dalarken hayata / Bir parça telaş bir parça ümittik / Hiç yeti-
şemedik o vahşi ata / O vahşi atlarla beraber / Ah şu içimiz-
dekiler / Sanki sökülürcesine, sanki sökülürcesine / Sanki
sökülürcesine / Gitti gider / Bize bir gün çelişkisi yetti / Du-
dağı yoran bir söze kırıldık / O vahşi beyaz at tutuştu yele-
sinden / Kaldığı yerden başlanır mı artık?” sözlerinde görül-
düğü gibi aceleci ve kırılgan fakat ümitli bir “biz” kurulmak-
tadır. O yetişilemeyen vahşi at yelelerinden tutuşmuş/yan-
mış ve telaş geride kalmıştır. Şarkıda dile gelen soru önemli-
dir: “Kaldığı yerden başlanır mı artık?” Sorunun devamıysa
aşk ve ayrılık acısıyla kişisel olana bağlanmaktadır: “Hiç ay-
rılmayız derken bir ucundan / Aştı o yitirdiğimiz, inan aşk-
tı / Ben sana kıydım, sen bana gücendin / Ve durduramadık
o vahşi atı / O vahşi atın ardından ah şu aramızdakiler / Hiç
yaşanmamışçasına, hiç yaşanmamışçasına / Hiç yaşanma-
mışçasına uçtu gider.” Sonuçta aşk yitirilmiş ve hikâye silin-
miştir. Zamanı temsil ettiği düşünülebilecek olan “vahşi at”
kontrol edilemez, yetişilemez biçimde geçip giderken geride
kalan unutulmak olmuştur. Yitirilmiş “öteki”ye rağmen aşkı
hatırlamak da unutulmaya itiraz etmek de hikâyeyi “yaşan-
mış/gerçek” hale getirmektedir.

Mücadele geçmişini ve geride kalan umudu söze döken
bu üç şarkıdan farklı olarak Ahmet Kaya’nın bir Attilâ İlhan
şiiinden bestelediği “An Gelir” (1986), geniş zaman içinden
seslenmekle birlikte geçmişi bugüne taşımakta, “şimdi”ye
getirmektedir. “An gelir / Paldır küldür yıkılır bulutlar /
Gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet / O eski, o eski heyecan
ölür / an gelir biter muhabbet. / Şarkılar susar heves kalmaz
/ Şataraban ölür / Şarabın gazabından kork / Çünkü fena kır-
mızdır / Kan tutar / tutan ölür / Sokaklar kuşatılmış / Ka-
rakollar taranır / Yağmurda bir militan ölür” sözleriyle baş-
layan şarkıda militanın öldüğü an hakikati de hayali de bi-
tirmektedir. “An gelir / Ömrünün hırsızdır / Her ölen piş-

man ölür / Hep yanlış anlaşılmıştır / Hayalleri yasaklanmış /
An gelir şimşek yalar / Masmavi dehşetiyle siyaset meydanı-
nı / Direkler çatırdar yalnızlıktan. / Sehpa da Pir Sultan ölür /
Son umut kırılmıştır / Kaf Dağı'nın ardındaki / Ne selam ar-
tık ne sabah / Kimseler bilmez neredeler / Namlı masal sevdalı-
ları / Evvel zaman içinde / Kalbur saman ölür / Kubbelerde
uğuldar Baki / Çeşmelerden akar Sinan / An gelir / –La ilahe
illallah– / Kanuni Süleyman ölür / Görünmez bir mezarlıktır
zaman / Şairler dolaşır saf saf / Tenhalarında şiir söyleyerek
/ Kim duysa / korkudan ölür / –Tahrip gücü yüksek– / Saat-
li bir bombadır patlar / An gelir / Attilâ İlhan ölür” sözlerin-
de görüldüğü gibi kuşatılmış sokaklara yağmurla ölümü ge-
tiren fırtına, masalı (kalbur saman), padişahı (Kanuni Sü-
leyman), masalın anlatıcısını (şair Attilâ İlhan) ve anlatıldığı
muhabbeti (şataraban) öldürür. Dinleyicilerin –namlı masal
sevdalılarının– bilinmezliğe gittikleri ansa Pir Sultan'ın seh-
pa da ölümüdür. Pir Sultan'ın ölmesiyle Kaf Dağı'nın ardın-
daki umut olan ve ölüp dirilmeyi imleyen bir metafor olan
Anka Kuşu'nun ölümü aynı sonu sembolize etmektedir. Ma-
salla gerçeğin, hakikatle mitik olanın, geçmişle bugünün ay-
nı anda ölümü; tarihten gelen bir fantezi teması olarak Pir
Sultan, ona mitolojiden seçilen sembolik karşılık olan Anka
Kuşu, bugünün hakikati olan militanın öldüğü “an”da ger-
çekleşir. Heyecanı öldürüp muhabbeti bitiren, şarkıları sus-
turan, hevesi tüketen an/ölüm pişmanlıkla, yalnızlıkla, an-
lamsızlıkla, yasaklılıkla gelir. Ölüm burada direnme ve kah-
ramanlık anlatısında bir “an” değil, “son”dur. “Şimdinin
zamanı”nın geçmiş üzerinde hükmünü ilan etmesi, ölümün
“an” içinde donmasıyla, sonsuzlaşıp dirilme umudunu yok
etmesiyle gerçekleşmiş olmaktadır.

“BUGÜN”ÜN HAKİKATİNİN EZGİSİ

“Şimdi”ye kaydedilen zulmün sesi

“An Gelir” şarkısında olduğu gibi geçmişin taşındığı “an” olarak “şimdi”, Ahmet Kaya şarkılarının hangi toplumsal koşullar içinde söylendiğini görebilmemizi mümkün kılmaktadır. Geçmiş anlamlandırma ve geleceğe ilişkin tasavvurda bulunma “şimdi”de gerçekleşir. Bu nedenle de “şimdi”yle kurulan ilişki paradoksal bir niteliğe sahiptir. Şimdi, geçmişten kopan ya da geleceğe uzanışı engelleyen bir andır; nostaljik bakış için şimdi güzel olan her şeyin gömüldüğü bir mezar, ütopyik bakış içinse güzel olan her şey adına gömülmesi gereken bir ölüdür (Argın 2003: 196). İnsan yüzünü ister geleceğe ister geçmişe dönsün, şimdide yaşar (Argın 2003: 196). Şimdi “gerçek”in ve “olan”ın alanıdır ve ütopyayla nostalji yani arzu ve özlem şimdiye bazen katlanabilmenin bazen de direnebilmenin insani araçları olarak devreye girer (Argın 2003: 198). Bu nedenle de içinde bulunulan “an”ın barındırdığı toplumsal koşulları anlamak, “geçmiş”i ele geçirerek kolektif belleği parçalayan ve

geleceğe ilişkin tasavvuru biçimlendirmeye çalışan “şimdi-
nin zamanı”nı dolduran gerçeği açığa çıkarmak anlamına
gelecektir.

İdam mahkûmundan mektuplar:

Sıkıştırılmışlığın şarkıları

Şükrü Argın, 12 Eylül sonrasını, Franz Kafka’nın *Dönüşüm* romanıyla bağlantılandırarak tartışmaktadır. Solcuların 12 Eylül’den sonra yaşadıklarıyla romanın başkişisi Gregor Samsa’nın böceğe dönüştükten sonra yaşadıkları arasında benzerlik kuran Argın’a göre hikâyedeki atmosferi Kafkaesk kılan şey bir “hakikat rejimi”nden başka bir “hakikat rejimi”ne geçiş değildir (Argın 2008: 54). Eğer böyle olsaydı bu anlaşılabilir, anlatılabilir bir durum olurdu. Oysa Kafka, paralel olarak nitelenebilecek evrenler arasındaki temasızlığa dokunmak istemiş gibidir. Bu, Samsa’nın artık bir böcek olduğunu kabullenen, dolayısıyla onun iyiliği için odasına çekidüzen vermeye, ona rahatça hareket edebileceği bir mekân açmaya çalışan aile üyeleriyle onun insan olduğunu unutamayan, dolayısıyla ona bir böcekmiş gibi davranmanın onu üzeceğini düşünen aile üyeleri arasındaki gerilimdir (Argın 2008: 54). “İki paralel evren”, iki farklı “hakikat rejimi” arasındaki anaforda “iyilik”, “adalet”, “hakkaniyet”, “bilinç”, “hafıza”, “kardeşlik”, “dayanışma” ve buna benzer bir yığın başka temel kavram muazzam bir transformasyona uğramıştır (Argın 2008: 54). 12 Eylül’den söz ederken “acı”dan, “hareketsizlik”ten, “ağırlık”tan söz edilmesinin nedeni 12 Eylül’ü alaşağı edemese de anlaşılabilmesine ve hazmedilebilmesine engel olan farklı hakikat rejimleri altında yaşanmaya başlanmasıdır. Bu “yarılma”, 12 Eylül zulmünün mümkün kıldığı değil, tersine 12 Eylül zulmünü mümkün kılan durumdur (Argın 2008: 54).

ANAP'ın iktisadî ve politikasının, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırdığını; bir yandan merkezî bir iktidarcı bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları, diğer yandansa '80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması yarattığını söyleyen Nurdan Gürbilek de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlamak için benzer bir yapılmaya işaret etmektedir. '80'ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemken diğer yandan ilk bakışta kendini kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturunca, kışkırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardır. Bu stratejiler (tıpkı Gregor Samsa'nın kendini içinde bulduğu hakikat rejimleri gibi) '80'li yıllar boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almamıştır. Birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olarak sürdürmüşler, ilkinin bastırdığını ikincisi kışkırtmış, dönüştürüp içermeye çalışmış, ikincisinin kışkırttığını ilki bastırmaya çalışmıştır (Gürbilek 2014: 13). Yarılmanın bir yanında, "kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye" vardır (Gürbilek 2014: 26). Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 1980'lerin basını bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimi doğurmayı başarırken bu görüntünün bittiği yerde ikinci bir Türkiye başlamaktadır: "Bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan bir Türkiye (Gürbilek 2014: 27)."

Ahmet Kaya şarkılarını "devletin yasaklayıcı söylemiyle, daha modern, daha özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem" in çakıştığı bu yıllarda söylemeye başlamış-

tır. 12 Eylül darbesi öncesinde başlamış müzik çalışmaları, 1985 yılında yaptığı *Ağlama Bebeğim* adlı ilk albümüyle profesyonel bir nitelik kazanır. Ahmet Kaya bu albümü cezaevine girebilmek için yaptığını anlatır. Darbe sonrasında dışarıda yapabileceği hiçbir şey kalmadığını ve yapabileceği en şeyin içeriye girmek olduğunu aktaran Kaya, albüm kaydını tamamlayıp bastırdıktan sonra evde oturup polisleri bekler ancak hikâye beklemediği şekilde akmaya başlar. Her ne kadar içeriye girmesine yol açmasa da albümden dolayı yargılanmıştır.

Ben mahkemelik oldum. Adam bana diyor “Çok uzakta ne var?” “Çok uzakta öyle bir yer var da, ne var?” diyor. “Sosyalizm mi var yoksa?” dedi hâkim. Dedim, “Valla bilmiyorum hâkim bey.” Hot hüt, böyle bir muhabbet yani. Kaset satmış 400 tane mi, 300 tane mi. Derken Sulhi Dönmezer başkanlığındaki bilirkişi heyeti kasetin yasalara ters olmadığını söyledi ve birden bire 400 tane satan kaset 465 bin, 470 bin sattı 15 günde. Ben bir şöhret oldum birden bire, Allah Allah!

1980’lerin ikinci yarısında, darbe döneminde tutuklanan devrimcilerin bir kısmı hâlâ cezaevlerindedir; cezaevi koşulları kimi zaman kısmi iyileştirmeleri, kimi zaman artan baskıları içermekte ancak bu durum politik bir tartışmaya dönüşmemektedir.¹ Tam da bu noktada Ahmet Kaya şarkıla-

1 “12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbenin ardından siyasi parti, dernek ve sendikaların kapatılması, anayasanın ortadan kaldırılması, toplum üzerindeki baskıcı-otoriter uygulamaların yoğunlaşması ve gözetim ve cezaevlerinde işkence ve kötü muamelelerin had safhaya ulaşması nedeniyle oluşan ağır tahribatın giderilmesine ve toplumun duyarlı olmasına katkıda bulunmak fikri ile harekete geçmiş” olan, tutuklu-hükümlü yakınları, yazar-gazeteci, hekim, hukukçu, mimar, mühendis ve akademisyenlerin yer aldığı çeşitli meslek gruplarından doksan sekiz insan hakları savunucusu tarafından örgütlenen İnsan Hakları Derneği’nin (İHD) kurulabilmesi için 1986 yılını beklemek gerekmiştir. İHD, 1987 yılında Birleşmiş Milletler Minimum Standart Kuralları’nı Türkiye’ye çevirerek cezaevleri üzerine raporlar hazırlamıştır. Gözetim ve cezaev-

rını anılan yarılmada bastırılan sözü, dışlanan, menzil dışı bırakılan hakikati anlatmanın yollarını arayan metinler olarak okumak mümkündür. Bu metinler, şarkıların bir anlatı olarak taşıdığı nitelikler nedeniyle duygudaşlık yaratmaya eğilimli, ikna yerine özdeşlik kurma çabası etrafında gelişen bir retoriksel ortam olarak değerlendirilebilir.

Şarkıların 1980'lerde "farklı hakikat rejimleri" ya da iki strateji olarak adlandırılan yarılmanın her iki kıyısında da yer al(a)mayan, bir tür ara bölgede yaşayan insanlar adına konuştuğu söylenebilir. Her ikisinin de dışındadır, çünkü kendi hakikat rejimlerinden koparılmış, söylem evrenleri parçalanmış halde kapatılmışlar; susturulan, engellenen, kurulamayan sözün gösterileni haline gelmişlerdir. Diğer yandan etraflarındaki duvarlar 1980'li yılların "yeni" iktidar mekanizmalarına eklemlenmelerine, uyumlanmalarına ya da ona direnmelerine barikat oluşturmakta, karşılaşmanın dışında tutmaktadır. Ahmet Kaya'nın şarkılarında da bir tür "yersizlik" gözümüze çarpmaktadır. "Yersizlik"ten kasıt şarkılarda belirgin biçimde görülen salınma. Hegemonik söylemin içinde parçalanan hakikatle (dünde kalan geleceğe olan inanç) mevcut hal arasındaki salınmanın yarattığı karşıt duygulanımlar şarkıların *pathosunu* oluşturmaktadır.

Bu salınımın yarattığı çatışmalı hislerin yan yanılığı göze çarpar. Kaya şarkılarında geçen "Birileri ona ölmedin diyor-du, ölümün yanında hüznle gülüyordu", "Dert etme iyiyim ben, ara sıra mahşer ara sıra yaşama hırsı", "Şimdi bir yeni sevda mı olur? Kimsenin kapını çalmadığı bir inziva mı?", "Sevmek diye bir şey varmış, sevmek diye bir şey yokmuş", "Sağ yanımda bir sızı var, sol yanımda dağlar duman", "Gül-

lerinde işkenceye dair raporlar yayımlayan dernek, işkence görenlerin tedavisi ve konu üzerine dokümantasyon faaliyetlerinin sürdürülmesi için Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nı kurmuştur. Bu konudaki ayrıntılı bilgiler için bkz. *Kuruluşundan Bugüne İHD-15. Yıl Kitapçığı* (1996), 12 Eylül Kurultayı'na Giderken (1991) (www.ihd.org.tr).

müşem, ağlamışam, bir tuhafılık olmuş, olmuş dünyanın hali", "Bir yanımızda ölüm bir yanımızda yar sevdik" sözleri de karşıt, çatışmalı ya da çelişkili hislerin bir aradalığını gösterir.

Bizzat bu çatışma halini anlatan Ahmet Kaya şarkılarından ayrıca söz edebiliriz. "Hani Benim Gençliğim" şarkısında "Bu ne yaman çelişki anne" diye soran Kaya, sözleri Hasan Hüseyin Korkmazgil'e ait olan "Öyle Bir Yerdeyim ki" şarkısında "Öyle bir yerdeyim ki / Ne karanfil, ne kurbağa / Öyle bir yerdeyim ki / Bir yanım mavi yosun çalkalanır surlarda / Dostum, dostum güzel dostum / Bu ne beter çizgidir bu / Bu ne çıldırtan denge / Yaprak döker bir yanımız / Bir yanımız bahar bahçe / Öyle bir yerdeyim ki bir yanım çığlık çığığa" sözleriyle bu bölümde belirginleştirilmeye çalıştığımız salınma halini müziklemiştir.

Bu duruma dair iki billur örnekse "Şafak Türküsü" ile "Beni Tarihle Yargıla"dır. Her iki şarkı da idamlarının infazını bekleyen iki tutsağın yazdığı mektup formundadır. Mektuplar her dakikasını öldürüleceği anı bekleyerek yaşayan tutsağın yaşamla ölüm, umutla vazgeçiş, coşkuyla keder arasında seyreden gerilimini hikâye etmektedir. Konuşanın/tutsağın yaşam hikâyesini konu edinmesi nedeniyle öyküsel bir yapıya sahip, işlemselliğe, ikna çabasına dayalı bir müzakere yerine, betimleyici yönü öne çıkan, özdeşleşme çağrısının güçlü olduğu şarkılardır.

Nevzat Çelik şiirinin bestesi olan ve Ahmet Kaya'nın kariyerinde bir dönüm noktası sayılan "Şafak Türküsü", idamını bekleyen devrimcinin annesiyle vedalaştığı bir mektuptur. "Şafak Türküsü", devrimcinin kendini toplumsal mücadelesinin mitlerine bağladığı bir girişle başlamaktadır: "Beni burada arama / Arama anne / Kapıda adımlı sorma / Saçlarına yıldız düşmüş / Koparma anne ağlama. / Kaç zamandır yüzüm tıraşlı / Gözlerim şafak bekledim / Uzarken ellerim kula-

ğım kirişte / Ölümü özledim anne / Yaşamak isterken delice / Ah... verebilseydim keşke / Yüreği avucunda koşan her bir anneye / Tepeden tırnağa oğla / Ve kıza kesmiş bir ülkeyi armağan / Düşlerimle, sınırsız diretmişliğimle genç / Şaşkınlığımla çocuk devrederken sırdaşıma / Usulca açılıverdi yanağında tomurcuk / Pir Sultan'ı düşün anne, Şeyh Bedrettin'i, Börklüce'yi / İnsanları düşün anne / Düşün ki, yüreğin sallansın / Düşün ki, o an güneşli güzel günlere inanan / Mutlu bir yusufçuk havalansın." Geleceğe olan inanç yine ancak geçmişten süzülelebilmektedir. "Yüreği sallayacak", güneşli güzel günlere inanan mutlu bir yusufçuğu havalandıracak olan Pir Sultan, Şeyh Bedrettin, Börklüce, Torlak Kemal'den gelen cereyandır. Devamındaysa yaşamının sonuna geldiği anda kendi geçmişini anımsamaktadır. Ölmek üzere olduğu anda öptüğü kızları, baba olamayacağını hatırlarken artık yapamayacağı şeyleri sıralamaktadır. Bir çiçeği düşünürken ürpermek, gülmek, umut etmek, özlemek ya da "mek-tup beklemek gözleri yatırıp ıraklara", "duvarları kanatırca-sına" tırnağıyla, "şaşkın, umutlu şiirler" yazmak artık yoktur. "Üstüne üstüne gelen sabah", "sabah"a metaforik olarak yüklenen yeni başlangıç ve aydınlık anlamının aksine ölüm anını getirecektir. Tarihe bağlanan bir girişle başlayan şarkı, sonunda tutsağın annesine "bir sabah" yaşıtlarının getireceği çiçekler içinde bir ülkenin muştusuyla bitmektedir. Sabah vakti, anonim kimlikler ve "ülke" için umudun, değişimin zamanı olurken, hücrenin içinde akan özyaşam için infaz anını imlemektedir. Aynı anda, ölüm beklentisini ve yeni başlangıç umudunu imleyen bir metafor olarak kullanılan "sabah"ın taşıdığı karşıt anlam yükü kolektif olana dair inançla kişisel olan arasındaki gerilimi de açığa çıkarmaktadır. "Her kavgada ölen benim / Bayrak tutan, çarpışan / Her kadın toprağı tırnaklayarak doğurur beni / Özlem benim, kavgam benim, aşk benim..." sözleriyle kendini anonimleştiri-

rerek şarkıyı/yaşam öyküsünü bitirmektedir. Şarkıda, toplumsal mücadeleye ve kolektife ait olanla kişisel olan aynı anda var olmakta idama rağmen direnmenin dile getirilmesiyle açığa çıkan umut ve inançla tıraş olan, şiir yazar, gözlerini tavana çakıp hayal kuran, kısacası ete kemiğe bürünmüş bir oğul olarak ölümle karşılaşılacak anın gerilimi, yaşamının “ağrı” haline gelmesinin kederi birlikte dile gelmektedir.

Başkaldırıyorum albümünde yer alan “Beni Tarihle Yargıla” adlı şarkı da yine bir idam mahkûmunun veda mektubudur. “Beni Tarihle Yargıla”, daha önce de değindiğimiz “görünür kılma” çabasını içeren “Titrek bir mum alevinin havaya bıraktığı bulanık bir is / Ve göz gözü görmez bir sis değildik biz” sözleriyle başlamakta ve bilimle, felsefeyle anlaşılıp, tarihle yargılanmayı talep eden birini anlatmaktadır. Devrimcilerin iddialarını söylem evreninden dışlama, sözünü geçersiz, yok hükmünde sayma ve 12 Eylül öncesindeki toplumsal mücadeleyi –daha önce de değinildiği gibi– bir siyasi cinayetler ortamı olarak kriminalize edip mahkûm etmenin “zaman”ında bilim, felsefe ve tarihi göreve çağırarak, içinde bulunulan ideolojik konum alışın giydiği hüküm karşısında adalet talep etmek anlamına gelmektedir. Sevgili yerine koynuna idamlar alıp, idamlarla yatan tutsak yine de sabırla bekleyişini sürdürmektedir: “Ve sonra sabırla beklerim, / Bulutları çekersiniz üstümden, / Suçsuzluğumun yargılayıcılarını yargılıyorsunuz.” Adalet talebi sürmekte, hem bilim, felsefe ve tarih aracılığıyla kolektif gövde için hem de boynuna yağlı ilmek takılmış mahpus kendi için yargılama beklemektedir. Mahkûmun “suçsuzluğunu yargılayanların yargılandığı” o güzel, güneşli ve çiçekli günler gelecektir; payına düşen “mahpus”, “sus” ve “yağlı ilmek”e rağmen umudunu ve inancını sürdürmektedir. Fakat bu umut, hücresindeki yalnızlığı ve “biraz sonra asmaya götürecekler”i gerçeğini değiştirmez. Anlatıcı, hücresinin içinde yalnız bir be-

den haline gelmiş, düşleri, arzuları, umudu ve yalnızlığıyla baş başa kalmıştır. Bir militan olarak, bildirilerinin ve seslerinin yankılandığı şehirlere, dağlarında yürüdüğü toprağa, yalınayak eylem adımlarıyla geçtiği nehirlere, kavgasını bıraktığı dostlara, mutluluğu için dövüştüğü insanlara, asfalt yol boyu dizilmiş fabrikalara, işçilere ve köylülere, ülkesine, bütün dünya halklarına “hoşça kalın” der. Ancak vedalaştığı yalnızca içinden koparılıp sonlandırılan mücadelesi değildir. Aynı zamanda mücadelesini parka, kazak ve eldivenle üzerine taşıdığı bedeniyle de vedalaşır. Bıyık bırakmayı dahi yasaklayan karşı karşıya olduğu baskı tıraşından soluk alışına kadar tüm bedenine yönelmiştir. Anonimleşmiş bir militan değildir artık sevdiği her şeyle vedalaşan, gerçek kişiye, “yaşayan insan”a dönüşmüştür. “Şafak Türküsü”nde olduğu gibi yine annesine seslenen, gözü uyku tutmadığında annesinden süt isteyen bir “oğul” haline gelmiştir.

Anonim militan, “yaşayan insan”, oğul, sevgili, dost, kardeş olduğunda toplumsal mücadele soyutlama düzeyinden sıyrılıp yaşam öyküleri içinde akan bir gündelik pratiğe dönüşmektedir. Böylece şarkıyla sıkıyönetim mahkemelerinde açılan iki yüz bin davada yargılanan iki yüz otuz bin kişi içinden tutuklanan binlercesi parkası, kazağı, banyo sırası, çayı, sigarası, öptüğü insanlar ve hasretleriyle ete kemiğe bürünmekte; idam cezası verilen beş yüz on yedi kişinin, yani ölümü beklerken dünyanın geri kalanıyla vedalaşan oğul, sevgili, kardeş ya da dostun boynuna asılan “yaşamak ağrısı” sözcüklere dökülmektedir. Bu çerçevede konuşmacının kendisini dinleyenlere açmasının, kendini ve dünyasını diğerlerinin önünde sergilemesinin, benliğiyle diğerleri arasında eşit ilişki kurmasının aracı ve ortak anlamlar üretmenin ve yaşamı birlikte dönüştürmenin yolu olarak girişilen sembolik bir eylem olarak retoriğe davet etmenin/bu davete cevap vermenin temel koşullarından biri *ethos*tur (Özdemir 2012: 59).

Müzisyenin, protest şarkı sözlerinde ifade ettiği şikâyetin geçerlilik kazanması, kendisinin itibar elde etmesine; dinleyicinin akıl, ahlâki karakter (paylaşılan değerler) ve iyi niyetinden kaynaklanan bir güven duymasına, yani *ethosa* bağlıdır (Kizer 1983). Bu şarkılarda müzisyen sözlerin öyküleyici yapısı içinde kendini dinleyiciye açarak politik söylevin anonim kişisini ortaklık, duygudaşlık kurma çağrısında bulunan “insan”a dönüştürmüştür.

Şarkılarda, kendini kurmaya dair anlatının belirgin eğilimini annesini arayan çocuğun sesinde bulmak mümkündür. Kaya’nın bir konseri sırasında “Duvarların arkası demiştim, Nevzat Çelik demiştim, güzel insanlar demiştim ve o güzel insanların güzel anneleri için, en güzel anneler için, en sabırlı, en yiğit, en yürekli anneler için” anonsuyla söylediği “Şafak Türküsü”ndeki anneye sesleniş ve “Beni Tarihle Yargıla”daki anneye veda Ahmet Kaya şarkılarındaki “oğul”un sesinin iki örneğidir ve başka şarkılarda da tınlamaktadır.

Yine sözleri Nevzat Çelik’e, müziği Ahmet Kaya’ya ait olan “Neyleyim”de oğul anneden izin ister: “Canım benim güzel annem / Bir solukluk izin ver / Analık hakkınla bağlama beni. / Aşk dedim, sevda dedim, umut dedim, kavga dedim / Elimde gençliğim vardı / Onu verdim neyleyim.” “Hani Benim Gençliğim” ve “Niye Böyle Anne”de soruların cevabı anneden beklenir. Yusuf Hayaloğlu’nun sözlerini yazdığı “Hani Benim Gençliğim”de yitirilen çocukluk ve geride kalan gençliğini bulmak için anne yardıma çağrılmaktadır: “Penceresiz kaldım anne / Uçurtmam tel örgülere takıldı / Hani benim gençliğim nerde. / (...) / Bu ne yaman çelişki anne / Kurtlar sofrasına düştüm / Hani benim gençliğim nerde.” Çelişkinin aşılması ve ateşin sönmemesinin çaresi de yine annededir. Tıpkı “Beni Tarihle Yargıla”da süt isteyen oğul gibi burada da mahpustaki oğul anneden yangı-

nı söndürecek suyu ister: “Yağmurları biriktir anne / Çağ
yangınında tutuştum / Hani benim gençliğim nerde.” Ka-
ya’nın ölümünden sonra çıkan *Biraz da Sen Ağla* albümün-
de yer alan “Niye Böyle Anne” deyse kederden çıkışı sağlaya-
cak ışık anneden beklenmektedir: “Yüzüne baktığımda / Ne-
den yüzü gülmüyor / (...) / Öyle çok yalnızım ki / Sıgımıyo-
rum geceye / Ay bile kararmış / Hüzün çökmüş geceye / Ni-
ye böyle anne / Niye başım dönüyor / Niye böyle anne / Ni-
ye içim geçiyor.” 1989’da çıkan *İyimser Bir Gül* albümünde
yer alan “Kaçak ve Anne” şarkısındaysa doyuran ve sağaltan
anneye kavuşma dile gelmektedir: “Uçtum ateş üstüne, dağ-
lansın diye sızım / Sorma halim ne olur, yoruldum anlamsı-
zım / Yağmur doldu içime, açım sigarasızım / Uyuyor musun
anne, ben geldim, vefasızın.” Türkülerle vuruşup, sazı kan-
la beslenen, her şarkısı suç olan “kaçak” dinginliği ve sağal-
mayı anne dizinde bulmaktadır: “Bir rüzgârın önünde, kaç-
gım kuralsızım / Duyuyor musun anne, yalnızım çok yalnı-
zım. / Ah dağılsam dizine, uyusam doymaksızın / Sabah ol-
masa gece, kaçmasam, dermansızım.” Şarkı anneden uzak-
laşmayı yargılayan sözlerle bitmektedir: “Sür beni gül yüzü-
ne ki sende kalsın sızım / Ağlıyor musun anne, gidiyor ha-
yırsızın.” “Bir Anka Kuşu” şarkısındaysa ölüm anında anne-
sine seslenirken, anneye –tıpkı bir anka kuşu gibi– yeniden
doğacağını müjdeler: “Yüzlerce soğuk namlu üzerime çev-
rildi / Yüzlerce demir tetik aynı anda gerildi / Anne, beni sö-
ğüdün gölgesinde vurdular / Öpmeye kıyamadığın oğlun ye-
re serildi. / Üşüştü birer birer çakallar üzerime, / Üşüştü her
bir yandan göğsüme, ciğerime. / Anne, beni leş gibi yiyip ta-
lan ettiler, / Teşhis edilmek için savurdular önüne” sözlerin-
de de görüldüğü gibi oğlu tanıyacak –teşhis edecek–, “leş”
olmaktan kurtarıp ona yeniden adını verecek olan annedir.
“Bir Anka Kuşu”nun tersine “Dardayım” parçasındaysa “he-
nüz” ölmemiş olduğunu müjdeler anneye: “Dardayım yala-

nım yok / Baskın yedim gün gece... / Örselendi aşklarım üstelik / Bir uzak diyardayım” sözleriyle, bir itirafla başlayan şarkı hem anneye, hem babaya seslenerek başlamakta ancak devamında anneye sesleniş sürmektedir: “Yüreğimi bir kal-kan bilip, sokaklara çıktım / Kahvelerde oturdum, çocuklar-la konuştum / Sıkıldım, dertlendim dostlarımla buluştum / Bugün de ölmedim anne. / Kapalıydı kapılar, perdeler örtük / Silah sesleri uzakta boğuk boğuk / Bir yüzüm ayrılığa, bir yüzüm hayata dönük / Bugün de ölmedim anne.” Bu şarkıda da dardaki, firari/kaçak olduğunu anladığımız oğul, anneye sorar: “Bana böylesi garip duygular bilmem niye gelir, nere-ye gider / Döndüm işte; acı yüreğimden beynime sızar / Bu- gün de ölmedim anne.”

“Başkaldırıyorum” şarkısıdaysa Ahmet Kaya’nın anneler adına konuştuğunu görürüz. Sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait şarkıda anneler bu kez başkaldırının nedeni haline gelmiş- tir: “Cevap veriyorum: / Eli böğründe analardan / Mahpus- lardan ve acılardan / Çokça bahsediyorum, çünkü; / Başını kuma saklayanlardan / Tiksindim, başkaldırıyorum.” Görül- düğü gibi Kaya annelerin müşkülâtını dile dökerken ken- di başkaldırısının gerekçelerinden birini de açığa çıkarmak- tadır.

“Bir Acaip Adam/Suphi”deyse anneden/evden kaçış anla- tılmaktadır: “Bir sürgün kasabasıydı / Bir eski zamandı, ha- zirandı / Çocuktum, evden kaçmıştım / Gelip ona sığınmış- tım” sözleriyle evden kaçış çocukluk çağına yerleştirilmek- te, diğer şarkılardaki anneye/eve bağlılık aslında sürmekte- dir. “Bir cebinde Das Kapital / Bir cebinde kenevir tohumu” olan “bir acayip adam”la yan yanalık ancak anneden uzak- ta mümkün olabilmektedir. Son olarak “Beni Bul Anne”de tutuklu oğul yine anneyi çağırmaktadır: “Dün gece gördüm düşümde / Seni özledim anne / Elin yine ellerimde / Gözle- rin ağlamaklı / Gözyaşlarını sildim anne.” Şarkının sonun-

daysa oğul anneyle “bir” olup, onun gözyaşına dönüşmektedir: “Dün gece gördüm düşümde / Seni özledim anne / Gözlerinden akan bendim / Düştüm göğsüne / Söyle canın yandı mı anne?”

Şarkılar, evden/anneden kaçmanın “çocukluğunu”, evden/anneden uzak olmanın kederini dile getirmekte; eve dönen, dönmeyi arzulayan, anneyi çağıran oğlun sesi olmaktadır. Bu arzuyu anlamak için Gaston Bachelard’ın evin poetikasına ilişkin tartışması yol gösterici olabilir. Bachelard’a göre, “insan evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır ve bu nedenle, kurulan düşlerdeki ev büyük bir beşiktir; insan yaşamındaki olumsuzlukları savuşturur ve süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltarak insanın dağılmış bir varlık oluşuna engel olur (Bachelard 2014: 37). Stephen A. Mitchell de yöresel ve kültürel olarak özgül varsayılamayacak şeyler içinde “ev” duygusunun yerine yani insanın kendi yeri olan, oradan geldiği ve olduğu, özlemini duyduğu yer olan “evindelik duygusunun” yerine işaret eder (Mitchell 2010: 17). Ancak Mitchell evindelik duygusunda kaçma, aşma özlemi, yolculuk ve macera gibi arketipik bir karanlık tarafın olduğunu da, günümüzün ayrımsal/bireyleşmeye dair psikoanalitik öyküleri de dahil olmak üzere mite özgü tüm öykülerin, kendimizi bulmak için evimizi terk etmemiz gerektiğini söylediğini hatırlatır (Mitchell 2010: 18). Böylesi bir çağrıyı Walter Benjamin’de de görürüz; insanın on beş yaşındayken yapmadığında telafi edilemeyecek olan şey ana-babadan kaçmaktır (Benjamin 1999: 15). Yerleşik olana, sabitlenen, korunan, güçlendirilene itirazı olanların, yani mevcut toplumsal ilişkilere itiraz edenlerin sağlam duvarları, temeli ve çatısıyla tüm bu konsolidasyonu sağlayabilen mekân olarak “ev”den kaçmaya çağırması anlaşılır görünmektedir. Tüm bu açılardan, Ahmet Kaya şarkılarındaki anneye/eve dönme arzusu bu çağrıyla birlikte nasıl okunmalıdır?

Soruya, Tuncay Birkan'ın sol ve yerlilik meselesi etrafında yürüttüğü tartışmayla yanıt bulabiliriz. Birkan, insanların kendilerini hayata ilmiyle bağları kurduğu, insanı koruyan, kollayan ve kuran “ev”in yerlilik üzerine düşünmüş herkesin başvurduğu temel metafor olduğunu belirtmektedir (Birkan 1998). Sağcılar, solu kökü dışardalıkla, dışarılılıkla, Batıcılıkla köşeye sıkıştırma çabalarında genellikle bir “eve dön” çağrısı bulunmaktadır. Hiç olmayan/farazi ülkeye kaçanlar, “ülke-ev”de geleneğe uygun biçimde yaşamaya davet edilmektedir. Solcu “tarihsel ve toplumsal” olana kendini bağlamasının yanında bir evrensellik vadini içermektedir. Dünyanın belli bir bölgesinde, belli bir dönemde, kendinden önceki belli geleneklerin mirasçısı ve insanlık tarihindeki özgül, tarihsel bir gelişim olan kapitalizmin rasyonel bir eleştirisi olarak ortaya çıktığı halde, nüvesinde barındırdığı insanlık ve evrensellik ütopyası yüzünden bu tarihle sınırlanmış olmayı, yani eve kapanmayı kabul etmez (Birkan 1998). Solun kolektivite tasavvuru da zorunlu kimlikleri bir bütün olarak yücelten ya da hor gören sağına aksine mutlaklaştırılmayan gönüllü birliklere, bir çeşit “dostluk modeli”ne dayanır (Birkan 1998). Birkan, solun seçmeye dayanması sebebiyle dostluk bağlarına aile bağlarından; dostluğun hafif ve seyyar mekânlarına “ev”den daha çok değer verdiğini ifade eder (Birkan 1998). Bu nedenle de sağcılar “eve dön” çağrısı aslında “sol olmaktan vazgeç” anlamına da gelmektedir. Evin, güvenliği sağlayan sevmeyi ve bir topluluğa ait olma hissini tattıran bir yüzü bulunmakla birlikte bunu “başka evlere, evsizlere, sokağa, dünyaya kapatarak, onlardan korkmaya alıştıran yapar (Birkan 1998). Birkan da burada Mitchell aracılığıyla ifade edilen ev-macera gerilimine giderek, evden kaçanların dışarıda bir özgürlük vaadi gördüklerine işaret etmektedir. “Hiçbir çocuk, ait olmadığı başka bir eve sığınmak için kaçmaz:

Hem herkese ait olduğu için hem de hiç kimseye ait olmadığı için özgür bir kolektivite vaat eden sokağa kaçır (Birkan 1998).” İlk bakışta şarkılardaki anneye bağıllığın ve eve dönme arzusunun gücünün bu belirlemelerle karşıtlık içerdiğini düşünmek mümkündür. Ancak bu karşıtlığı anlayabilmek için şarkıların söylendiğı “tarihsel ve toplumsal” ana dikkat kesilmek gerekmektedir. Şarkılar, Birkan’ın da işaret ettiğı, seçilmişlerle kurulan birlikler, gönüllülük temelinde oluşan kolektif gövdenin dağıtıldığı ve bu gövdeyi ören yoldaşlık bağının koparıldığı bir tarihsel döneme ait duygulanımı içermektedir. “Özgür bir kolektivite mekânı” olan sokağa çıkmak yasaklanmış ve sokaklar tehditkâr bir ağı dönüşmüştür. Yetişkin olmak anlamını da taşıyan bu seçimlerin, seçilmiş ilişkilerin, aidiyetlerin parçalanmasının, geride seçimlerini yapamayan/yapması engellenmiş bir çocuğu hal bıraktığını söylemek mümkündür. Bu hal bilindik olanda, çocuğun annesine dönme arzusunda ifadesini bulmuştur. Kapatılmış, firari, kaçır, ölümle karşı karşıya kalmış olanın şiddetle arzuladığı güvenlik duygusunu özgürleştiren sokakta, güçlendiren yoldaşlıkta bulmak imkânını yitiren “oğul” annesine dönmüştür. Korunma ve sağlamanın mekânıysa Mitchell’in ifadesiyle “büyük beşik” olan “ev”dir. Bu noktada sıkıyönetim döneminde görüş yasağı bulunan 90 günlük gözaltı süreleri boyunca karakollarda çocuklarını arayan, cezaevi kapılarında görüşebilmeyi bekleyen anneleri/aileleri unutmamak gerekir. Elbette İstanbul’da, Galatasaray Lisesi önünde kayıp çocuklarını arayan Cumartesi Anneleri’ni de... İşte şarkılardaki anneye sesleniş bu arayışın sedası olarak değerlendirmek de mümkündür. Nitekim Ahmet Kaya adına yayında bulunan resmî internet sayfasında *Beni Bul* adlı albümün Cumartesi Anneleri için yapıldığı ifade edilmektedir. Cumartesi Anneleri’nin mücadelesini Kaya için tayin edici önemdedir. Nitekim Ahmet Ka-

ya'nın Türkiye'de şarkı söylediği son gece olan ve sonrasında linç sürecini başlatan o meşum ödül töreni sırasında ödülünü İnsan Hakları Derneği ve Cumartesi Anneleri adına aldığı unutulmamalıdır.

Yitim deneyimi ve yas:

"Kayıp"lara yazılan şarkılar

12 Eylül'ü psikanalizden ödünç aldığı "travma" kavramıyla açıklamaya çalışan Arğın'a göre darbenin yarattığı en önemli "travma" "dava"nın bitmesidir (Arğın 2008: 68). Söz konusu olan, pek çok kişinin darbeye doğrudan maruz kalması, örgütlerin insanlardan önce çözülmesi ya da insanların inançlarını yitirmesi değil, "inancın bizatihi kendisinin ortadan kalkması"dır (Arğın 2008: 68). Yaşanan durum, yine Kafka'ya başvurulduğunda *Dava*'nın farklı bir versiyonu olarak okunabilir. *Dava*'nın tersine insanların neden içeri alındıkları, niçin işkenceden geçirildikleri bilinmektedir ancak tam da neden direnmeleri gerektiği sorunu durumu "Kafkaesk" hale getirmektedir (Arğın 2008: 68). Çünkü burada söz konusu olan inancın öznesinin değil, nesnesinin tükenmesidir. Can Dünder, Ahmet Kaya ile yaptığı "Aynalar" adlı belgeselde 12 Eylül darbesini anlatırken şöyle söyler: "1980'lere gelindiğindeyse devrim marşları sustu, daha doğrusu devrim sustu, marşlar kaldı geriye." Solun hem evrensel hem yerel düzeyde bir yenilgiye uğradığı bir dönemde gelen cuntanın, 12 Eylül'ün şiddetini birçok insan şahsen –kelimenin gerçek anlamıyla şahsen– göğüslemek zorunda kalmıştır (Arğın 2008: 69). 12 Mart'ta birçok insanın temel sorunu "çözülmemek" yani "dava"ya ihanet edip "tek başına" kalmamakken 12 Eylül'de asıl sorun bütün her şeyi tek başına göğüslemek, bir dava adına değil, şahsen "kendim" dediğin, diyebildiğin en yalın, en çıplak hal adına direnmek-

tir (Argın 2008: 69).² Ahmet Kaya bu noktada kendi deneyimini şöyle anlatır:

darbe geldi usta. Radyoyu açtım. Gözlerim böyle açıldı, inanılmaz bir şeydi. Hasan Mutlucan şeyi söylüyordu, “Yine de şahlanıyor aman kolbaşının kıratı” Dedim “Ulan yandın oğlum. Bu sefer gittik.” Allah’ıma dedim kurtuluş yok yani. Bütün arkadaşlarım ve dostlarım talan oldu. (...) “Yandın oğlum” diye düşünürken birden bire dışarıdan tangır tungur, langır lungur paletleriyle tank sesleri duydum. Sanki üzerimden geçiyor gibiydiler, yalnız benim değil bir sürü insanın yani. (...) “Bu sefer yandık yani, kökümüz gitti yani” dedim. Dan diye çaktılar yani ve hallaç pamuğu gibi dağıldık.

Bu kısımda, bir önceki başlıkta ele alınan şarkıların söylendiği mekâna da daha yakından bakarak, “kapatılma” halinin hangi biçimlerde ve duygular eşliğinde dile geldiğini açığa çıkarmaya çalışacağım.

“Şahsen” göğüslediği ifade edilen baskıların başında tutuklamalar gelmektedir. Dolayısıyla, dönemin toplumsal muhalefetine fiziksel durumuyla da uyumlu biçimde, Ahmet Kaya şarkılarının başlıca mekânlarından biri hapishaneler ve başlıca temalarından biri tutsaklıktır. Müzisyenin yaşadığı kapatılma tecrübesinin bu şarkıları var kılan ve besleyen bir yanı olduğunu da eklemeliyiz tabii ki. Kaya, darbe öncesinde yaşadığı cezaevi deneyimi üzerine şöyle konuşmaktadır:

2 Karşılaşılan zor ve şiddetle baş etmeyi zorlaştıran kendi başına kalmışlık hissinin hafifleten, cezaevi içi dayanışma pratiklerini de görmezden gelemeyiz elbette. 12 Eylül sonrasında cezaevlerindeki koşulları da ayrıntılı olarak öğrenme fırsatı veren ve aynı zamanda cezaevlerinde geliştirilen direnme stratejini aktaran çok sayıda anı ve biyografik metin bulunmaktadır. Bazı örnekler için bkz. Sebahattin Selim Erhan, *Yine Kazacağız Yine Kaçacağız*, İletişim Yayınları, 2010; Kadınlar Mamak Cezaevini Anlatıyor, *Kaktüsler Susuz da Yaşar*, Dipnot, 2011; Pamuk Yıldız, *O Hep Aklımda*, Ayizi Yayınları, 2012.

İnanılmaz bir alt yapı oluşturdu bende ve zulmün, eziyetin getirdiği bir birikim vardı ve sürekli olarak sözlere ve müziğe dönüşüyordu içimde.

Kısaca Ahmet Kaya'nın cezaevinden seslenen ve kapatılma tecrübesini müziğe döken şarkılarının, aynı zamanda yaşam öyküsünün de bir parçası olduğu ve bu nedenle "içeriden" bir anlatı olduğu düşünülmelidir.

Ahmet Kaya'nın 1985-1990 yılları arasında çıkardığı sekiz albümde cezaevinden seslenen yirmi altı şarkı bulunmaktadır. Şarkıların yalnızca üç tanesinde seslenen, bir kolektivitete gönderme yapacak şekilde "biz" hali içinden, çoğul kişiyle konuşmaktadır. Sözleri Enver Gökçe'ye ait olan "Yusuf Yusuf" (*Acılara Tutunmak*-1985), sözleri Attilâ İlhan'a ait olan "Lili Marlen Türküsü" (*An Gelir*-1986) ve sözümüziği kendisine ait olan "Eylül'e İsyan Gibi" (*Sevgi Duvarı*-1990) adlı şarkılarda hapishaneden geçmekle birlikte, direniş ve mücadele çağrısının belirgin olduğu bir kolektif anlatı söz konusudur. "Eylül'e İsyan Gibi"yi, 12 Eylül sonrasındaki geçmiş ve gelecek algısının nasıl oluştuğuna da cevap veren açık bir hesaplaşma şarkısı olarak nitelendirebiliriz. "Aydınlığı aradık karanlıklar içinde / Sen dünün hasretinde ben yarınların derdinde" sözlerinde geçmişte kalan mücadeleye özlemle, içinde bulunulan halden çıkışı simgeleyen gelecek arasındaki gerilim ve anılan "yersizlik" bir kez daha ortaya konulur. Bu gerilim, aydınlık/karanlık, dün/bugün, sen/ben sözcükleriyle tezaadın bir söz oyunu olarak kullanılmasıyla da derinleştirilir. Şarkının nakaratı olan "Sen bir yana, ben bir yana, dostlarımız bir yana / Bölünsek de, çözülsek de başkaldırdık zamana" dizeleri 12 Eylül karşındaki gerçekliğe dokunarak bölünme, çözülme gibi hareketi etkisizleştiren ya da zarara uğratan hallerin varlığının ifade edilmesi, toplumsal muhalefetin 12 Eylül karşıısında ilan

edilen “ağır yenilgi”sini kabul ederek anlama eğilimi olarak okunabilir. “Güneşte kavruluruz kıraç topraklar gibi / Hazanda savruluruz serseri yapraklar gibi / Yalnızlığı yaşarız geride kalan gibi / Düşer düşer kalkarız Eylül’e isyan gibi” sözleriyle Eylül’ün sahip olduğu doğrudan anlama, yani sonbahara gönderme yapacak şekilde kurulmuştur ve –anka kuşu gibi– yeniden dirilme/ayağa kalkma izleği sürdürülmüştür. Başkaldırıya yapılan vurguya rağmen nakaratta dile gelen dağılma, ayrı düşme halinin yanına geride kalanın yalnızlığı da eklenmiştir.

Benzer bir “anlayarak itiraz etme” eğilimi “Yorgun Demokrat” adlı şarkıda gözlemlenmektedir. “Karanlık yollar-
dan geçtik / Zehir gibi sular içtik / Bir yanımızda ölüm / Bir yanımızda yar sevdik / Bir değil bin bir kere / Sırat köprü-
sünden geçtik / Cehennem denen illetin / Ta göğsünü del-
dik geçtik” sözleriyle başlayan şarkı önce mücadelenin zor-
luğu ve ödenen bedelleri betimlerken devamında “Bu yolda
dönenler oldu / Mum gibi sönenler oldu / Yar göğsüne baş
koymadan / Vurulup düşenler oldu” dizeleriyle yaşanan da-
ğılmayı ortaya koyar. Fakat bu dağılma, toparlanma çağrısı-
nı ortadan kaldırmaz: “Bir sen kaldın geride / Ah akıp gidi-
yor hayat / Yüreğim anlıyor seni / Artık susma Yorgun De-
mokrat / Şarkılar küsmüş dudağa / Ömründe gecikmiş hasat
/ Karışmış çoluk çocuğa / Geçim derdinde demokrat / İçlenir
hatırladıkça / İzlerini o günlerin / Düşe kalka bata çıka / Ya-
şadığı o depremin” sözleriyle her şeye rağmen “yorgun de-
mokrati” konuşmaya davet eder.

12 Eylül sonrasındaki baskı karşısında tek başınalık ha-
linin yaşandığı belirlemesini de onaylayan biçimde, doğru-
dan adıyla zikredilen darbeye karşı yazılan bu şarkı da da-
hil olmak üzere Kaya’nın hapisane içinden seslenen şarkı-
larında “yalnızlık” belirgin bir vurgu olarak öne çıkmakta-
dır. “Eylül’e İsyan Gibi” dışında yedi şarkıda hapishanede-

ki yalnızlık doğrudan dile getirilmektedir: “Adı Bahtiyar”da, “Kimseyle konuşmaz dal gibi titrerdi”; “İyimser Bir Gül”de “Hiç dostun kalmayınca”; “Geçmiyor Günler”de “Yanımda yatan yabancı”; “Beni Tarihle Yargıla”da “Hücremde yalnızım gel”; “Tutuşur Dizelerim”de “Geceleri inen sessizlik”; “Yaşamadın Sen”de “Öyle yalnız, yalnız kaldım biliyor musun.” Ayrıca doğrudan yalnızlığa yazılmış olan “Bu Yalnızlık Benim” adlı şarkı tam da bu mücadelenin ardından bir başına kalma durumu anlatılmaktadır: Yusuf Hayaloğlu’nun yazdığı “Sana bir gün bu mektubum ulaşır / Açarsın ah eline kan bulaşır / Çürür bir yerlerde cırlıçıplak cesedim / Sedyeyle taşınır kan çiçekleri / Adımların birbirine dolaşır” sözleriyle içinde bulunulan baskı ve eza ifade edilirken; “Nazlı ırmak boylarından, ılık rüzgârlarla geldim / Çiçek istediler verdim, şarkı dediler söyledim / Ömrümün yarısı kavgayla geçti / Ben böyle yalnızlık görmedim” dizelerinde de söz konusu baskı ve eza karşısındaki deneyimlenmemiş, belki de bu nedenle şaşkınlık veren yalnızlık dışavurulmaktadır. Şarkının son kıtasındaki “Darmadağın bir evden sabah ezanıyla çıktım / Denizler üstüme gelmeyin / Kuşlar ne olur didişmeyin / Şarkımı esmer bir hasrete sundum / Bu yalnızlık benim ilişmeyin” dizeleriyleyse evden ve sevgiliden kopuşun yarattığı hasret ve dünya karşısındaki bir başınalık kabul edilmiş, hatta sahiplenilmiştir.

Ancak Ahmet Kaya şarkılarında yalnızlık duygusunun vurgusu dolaylı biçimlerde de yinelenmektedir. Başlarken de belirtildiği gibi, hapishane şarkılarının yalnızca üç tanesi “biz”in anlatısıdır. “Adı Bahtiyar”, “İçerden Çıkan Adam” ve “Yaşamadın Sen” adlı şarkılardaysa anlatıcı konumundan tanıklıklar aktarılmaktadır. Geride kalan şarkıların tümü tekil şahsın ağzındandır. “Beni Tarihle Yargıla” ve “Şafak Türküsü”nde olduğu gibi birinci tekil şahsın, “ben”in hikâyesini anlatan şarkıların yedisinde hitap edilen kişi “sevgili”dir.

Yusuf Hayaloğlu sözlerinin Kaya tarafından müziklendiği “İyimser Bir Gül”de “Sarsılmış bir ömrün basamaklarından- Zorlanmış bir hükmün tutanaklarından / Görüşmeye gel ne olur / İyimser bir gül olsun dudaklarında”; Nâzım Hikmet’in şiirinden bestelenen “Aynı Daldaydık”ta “Bugün görüş günümüz / Herkes geldi, sen neredeydin?”; söz ve müziği Ahmet Kaya’ya ait olan “Haydi Gül”de “İşte görüş günündeyiz / Gör bak ne haldeyim / Yürekte yangın yürekte sevdan” sözlerinde de görüleceği gibi görüş gününde beklenen sevgiliye seslenilmektedir. Ahmed Arif şiirleri olan “Suskun” ve “Hasretinden Prangalar Eskittim”de ve sözü-müziği Kaya’ya ait olan “Doğum Günü”nde zindanda, uzakta olmanın yarattığı hasretin; Yusuf Hayaloğlu sözlerinin Kaya tarafından bestelendiği “Acılara Tutunmak” ise ayrılık acısının dile geldiği şarkılardır. Kolektif bir gövdenin parçası ya da anonim bir kişi olarak değil sevgili, kardeş, oğul, dost olarak görünür hale getirilen mahkûm bir önceki başlıkta anılan şarkılarla benzer biçimde özdeşliğe davet eden bir *ethos*’un kuruluşuna aracılık etmiş, yalnızca baskı ve eza değil aynı zamanda haleti ruhiye de ortaya konularak şiddetin gündelik pratik olarak nasıl deneyimlendiği görünür kılınmıştır.

Hem yalnızlığa yapılan doğrudan vurgu hem de birinci tekil şahısla dile gelen kişisel hikâyelerin ağırlıklı yeri olması, 12 Eylül’ün yalnızlaştırıcı etkisi üzerine görüşleri destekler görünmektedir. Bu yalnızlaştırıcı etkiyi, Löwy ve Sayre’nin romantizm tartışması içinde önerdikleri “yitim deneyimi” kavramını ödünç alarak anlamak mümkün. Modernite içinde topluluğun parçalanmasının reddi ve cemaati yeniden yaratma arzusu, toplumsal uyum gibi *status quo*’cu ya da “bir halkın (*Volk*) organik bütününe katılım” gibi geri dönüşçü olabileceği gibi, sınıfsız toplum gibi ütopyacı da olabilir (Löwy-Sayre 2007: 33-34). “Yitim deneyimi ve onun içinde bilhassa cemaat kaybı hem romantik anti-kapitalizmin mu-

hafazakâr biçiminin hudut kalesidir; hem de tepkinin/hoşnutsuzluğun sosyalist devrimci bir yöne sevk olabileceği dar geçit (Bora, Tanıl 2010: 172).” Romantik anti-kapitalizmin pozitif söylemine menfez açan araçsa ütopyadır (Bora, Tanıl 2010: 172). Bora’nın işaret ettiği gibi yitim deneyimi sadece tahayyül edilenle, kurgulanarak ölküleleştirilenle kayıtlı olmayan, bilfiil tanıklık edilen, maruz kalınan, yaşanan bir deneyimdir. “Kapitalist modernleşmenin bir seferlik bir operasyon olmayıp, daha ziyade hem makro/global büyük dalgalarla hem de farklı düzlemlerde eşzamansız ilerleyen değişim dinamikleriyle yürüyen bir süreç olması dolayısıyla bir defada değil, mütemadiyen değişim şokları yaşatır, sadece kadimden gelenleri değil, kendi yarattığı modern gelenekleri de çiğner; geçmiş sürekli yiter (Bora, Tanıl 2010: 171).” İşte cemaat kaybı da bu travmatik yitim deneyimlerinden biridir. Geçmişi silen bir şok olarak düşünülebilecek olan 12 Eylül’ün askerî darbe oluşu nedeniyle kullandığı zorun, cemaatin çözülmesi değil, parçalanması, dağıtılması sonucunu doğurmuş olduğu söylenebilir. Parçalanmış, baskılanmış ve yeniden bir araya gelmesi yasaklanmış olan topluluğun kapatılan özneleriye, topluluğun yan yana gelme sebebinin yani daha önce sözü edildiği gibi “dava”nın da politik sahnedan sürgün edilmesiyle bir yalnızlık haliyle baş başa kalmıştır. Anılan şarkılarda da temsil edilen “ben”, modernitenin özgürleşimci potansiyeliyle yüklü öznesi “ben”den, baskı ve zor altında dağılan “biz”in taneleri olan ve duygusal tecrübenin parçalanışıyla sarmalanan “ben”lere dönüşmüştür.

12 Eylül’de Şükrü Argın’ın yitik nesne olarak saptadığı “dava”nın yanı sıra ikinci bir kayıp ilanı görülmektedir ve eşlikçisi hissiyat “yaşanmamışlık”tır. “Yaşanmamışlık” hissi etrafında bir başka yitik nesne olarak gençlik/zaman kaybı belirmektedir. “Neyleyim”de “Canım benim güzel annem / Bir solukluk izin ver / Analık hakkınla bağlama beni / Aşk

dedim, sevda dedim, umut dedim, kavga dedim / Benim de gençliğim vardı / Onu verdim neyleyim” sözlerinde de görüldüğü gibi kavga, umut ve sevda için feda edilen eldeki gençliktir. “Şafak Türküsü”nde de idama giden tutsak “Ah verebilseydim keşke / Yüreği elinde koşan her bir anneye / Tepeden tırnağa oğula ve kıza kesmiş bir ülkeyi armağan / Düşlerimle sınırsız / Diretmişliğimle genç / Şaşkınlığımla çocuk devrederken sırdaşıma / Usulca açılıverdi yanağında tomurcuk” sözleriyle, gençliğin inatçılığını ifade etmektedir. Ancak bu anıştırmaların ötesinde, ele alınan dönemdeki şarkılar içinde sözleri Yusuf Hayaloğlu’na müziği Ahmet Kaya’ya ait olan “Hani Benim Gençliğim” ve “Yüreğim Kanıyor” ile söz ve müziği Kaya’ya ait olan “Yaşamadın Sen”, “kayıp gençlik”i odağa almıştır. “Hani benim sevincim nerede / Bilyelerim topacım / Kiraz ağacında yırtılan gömleğim / Çaldılar çocukluğumu habersiz / Penceresiz kaldım anne / Uçurtmam tellere takıldı / Hani benim gençliğim nerde” dizeleriyle gençliğinden de önce çocukluna ait olanların yitirilişiyle başlamaktadır. Çocukluğun çağrıştırılmasıyla benzer biçimde “Hani benim sevincim nerede / Akvaryumum, karnaryam / Üstüne titrediğim kaktüs çiçeği / Aldılar kitaplarımı sorgusuz / Duvarlar konuşmuyor anne / Açık kalmıyor hiçbir kapı / Hani benim gençliğim nerde” dizeleriyle gençliğe ait olup kaybettiklerini de aramaktadır. Çocukluk burada oyun(lar), yaşam sevinci, açıklık duygusuyla birleştirilmekteyken; gençlik kitaplarla, aşkla, direnmeyle çevrilmektedir. Çocukluktan gençliğe geçiş paylaşmakla gerçekleşmektedir: “Ah ne varsa buğusu genzi yakan / Ekmek gibi aşk gibi / Ah ne varsa güzellikten yana / Bölüştüm büyümüştüm.” Şarkıda çocukluğunda ve gençliğinde sevincin kaynağı olup kaybettikleri duvarların, tel örgülerin dışında kalmış yani kapatılma tüm sevinçleriyle birlikte gençliği de sona erdirmiştir. “Yüreğim Kanıyor”daysa gençlik yitirilen nesnelerle değil,

“biz”in ne olduğu üzerinden betimlenmektedir: “Birer tomurcuktuk hayatın kollarında” dizesiyle kendi, geride kalmış gençliklerine atıf yapılmakta ve “biz” şu farklı dizelerle aktarılmaktadır: “Sakin göllerin kuğusuyduk”, “Yarılan ekmeğin buğusuyduk”, “Dağlarda çoban ateşiydik / Dolanarak mavzer yatağında / Ceylanın pınara inişiydik”, “Birer yolcuyduk aynı ormanda kaybolmuş / Aynı çıtırtıyla ürperen birer serçe”, “Birer tomurcuktuk hayatın kollarında / Birer çiğ damlasıydık / Bahar sabahında gül yaprağında.” Gençliği bitirense tıpkı hapishane şarkılarında olduğu gibi belirsiz bırakılmış, “olmasaydı böyle” dediği sonu getiren eylemler ile getirilirken fail “biri” olarak kalmıştır: “Biri saksımızı çiğneyip gitti / Biri duvarları yıktı / Camları kırdı / Fırtına gelip aramıza serildi / Biri milyon kere çoğaltıp hüznüleri / Her şeyi kötüledi / Bizi yaraladı / Biri şarabımızı döktü / Soğanımızı çaldı / Biri hiç yoktan vurdu kafeste kuşumuzu.” “Yaşamadın Sen” şarkısıysa engellenmiş, mahrum bırakılmış olana seslenmektedir: “Yıllar oldu oralardan çıkamıyorsun / Bağlanmış elin ayağın kaçamıyorsun” sözlerinden de anlaşıldığı üzere şarkının seslendiği kişi hapishanededir ve onun yokluğunun zorluğu şöyle anlatılmaktadır: “Sensiz geçmiyor bu günler biliyor musun? / Yüreğine beni, beni soruyor musun? / Öyle yalnız, yalnız kaldım biliyor musun? / Türküler söyledim sana duyuyor musun?” Şarkı, adına da yansıyan biçimde kayıp-gençlik yaşamı hikâye ederken, varlığa içsel olanın dahi gerçekleştirilemediğini anlatan şu dizelerle bitmektedir: “Bir kuş oldun gökyüzünde, uçamadın sen / Nehir oldun, ırmak oldun, taşamadın sen / Çocuk oldun sokaklarda oynamadın sen / Doğdun da büyüdün ama yaşamadın sen.”

Başlarken 12 Eylül’de Kafka’nın *Dava*’sının tersine yaşananların nedenine ilişkin bir farkındalığın söz konusu olduğunu belirtmiştik. *Dava* ile 12 Eylül arasındaki bu farkın “yitik nesne”nin neden olduğu iki duygu durumu olan yas

ve melankoli arasındaki farka da denk düştüğü görülmektedir. Yitik nesnenin ardından yitimi yaşayan kişiyi sarabilecek iki duygu halinden söz etmek mümkündür: Yas ya da melankoli. Sigmund Freud bu halleri birbirinden şöyle ayırır: Yas sevilen bir yakının veya ülke, özgürlük gibi düşünsel soyut bazı değerlerin kaybına karşı geliştirilen reaksiyondur; melankolideyse nesne muhtemelen gerçekte ölmemiştir, bir kayıp yaşandığında neyin kaybedildiği anlaşılamaz, kişi neyi kaybetmiş olduğunu kolaylıkla fark edemez, kimi kaybettiğini bilse dahi kendi içinde neyi kaybettiğini anlayamaz. Freud'un ayrımından kalkan Judith Butler yasin egoyu nesnenin öldüğünü ilan ederek nesneden vazgeçmeye zorladığını, melankolininse böyle bir ilanı reddettiğini, konuşmayı kabul etmediğini, “nesnenin artık var olmadığına dair gerçeklik hükmü”nün askıya aldığını saptar ve melankoliyi toplumsal iktidar biçimleriyle tartışır (Butler 2015). Melankolide “nesne kaybı”nın bilinçdışından geri çekilmesi, yani hem nesnenin hem de bu kaybın kendisinin kaybolması sonucunda melankolik “ben hiçbir şey kaybetmedim” der (Butler 2015: 171). Ancak melankoliyle toplumsal yaşam arasındaki ilişki yeniden kurulurken hangi kayıplar için hüznülenip hüznülenilemeyeceğini düzenleyecek toplumsal iktidar biçimleri doğar. Hüznün üzerindeki yasaklamaysa muhatabı için konuşmanın kaybı olarak tescil edilir. Butler burada bir uyarı yapar: Her ne kadar toplumsal iktidar hangi kayıplara hüznülenilebileceğini düzenliyor olsa da her zaman amaçladığı kadar etkili olamaz. Melankoliğin şikâyetleri değişmez biçimde yanlış yola sevk edilir ama bu yolda yeni bir siyasi metin bulur (Butler 2015: 171).

Ele aldığımız Ahmet Kaya şarkılarındaki kayıplar ve kayıplara gösterilen tepki devrimci romantizm tartışması bağlamında da anılan “yitim deneyimi”ne gösterilen melankolik tepki midir? Melankolinin toplumsallığı konusunda But-

ler'in işaret ettiği hüznün baskılanması ve yasaklanması ancak tamamen yok sayılmasa da onay gösterilebilecek biçimde temsil edilmesini, '80'lerdeki baskıcı ve söze kışkırtan olmak üzere, iki biçimde işleyen iktidar tekniğiyle birlikte düşünmek mümkündür. Darbe sonrasında toplumsal muhalefetin kolektif deneyimi ve hareketin mensuplarının karşı karşıya kaldığı şiddet ve baskının söze dökülmesi imkânının ortadan kaldırılmış olması, "darbe alan sol"un kayıplarının aranamaması, yitim deneyiminin hüznünün kamusal olarak temsil edilememesi karşısında bir melankoliye sürüklenme hali olduğu söylenebilir. Ancak Ahmet Kaya şarkılarının tam da böylesi bir dönemde kişiselleştirme, dramatize etme, öyküselleştirme gibi retoriksel stratejilerde yaşanan kayıp deneyimini ezgiye dönüştürmesini melankolik bir tepkiden çok bilincinde olduğu kaybın ilanını içeren bir yas pratiği olarak ele almak mümkündür.

Acı ve kan: "Sızı"lı şarkılar

Can çekişenler sayılabilir, can çekişme süresi ölçülebilir ancak hiçbir sayı acının ne olduğunu, hiçliğin ne olduğunu söyleyemez. Sayılardan, hesaplamalardan arta kalan şey, yani dram, fetihlerin, yaratıların, zaferlerin alanıdır.

– HENRI LEFEBVRE,

Modern Dünya'da Gündelik Hayat

Ahmet Kaya şarkılarında eza ve kapatma yani gözaltında ve cezaevlerinde yaşanan işkence ve kötü muamelenin sonucu olarak "acı"nın tıpkı yalnızlık gibi belirgin bir duygu durumu olarak şimdiki zamana kaydedildiği görülür. Açığa çıkan acı çekme halinin iki boyutu olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki fiziksel acı, ikincisiyse karşılaşılan yeni toplumsal duruma verilen duygusal tepki olarak acı çekmedir.

“Acılara Tutunmak”ta “Acı çektim günlerce / Acı çektim susarak / Şu kısacık konuklukta / Deprem kargaşasında / Acılardan arta kalan / İşte bu bakışlarını / Buğu diye gözlerinde / Gün batımı bulutlarmış”; “Ağlama Bebeğim”de “Ağlama bebeğim ağlama sende / Acı sende hasret sende”; “Tutuşur Dizelerim”de “Sayıklasam dizelerimden / acıyı örtmüş duvar nemini”; “Zeytin Karası”nda “Gül diyorum / Yoksul acıların gölgesinde / Gül tenin solsun istemiyorum”; “Kendine İyi Bak”ta “Yan yana geçen geceler unutulup gider mi? / Acılar birden biter mi?”; “Doruklara Sevdalandım”da “Katarlar gelip geçer bir geceden bir geceye / Yüreğim yare yare iz bırakır bir acıya / Şarkılar gelir geçer / Bir heceden bir heceye / Yüreğim yare yare yankılanır bin acıya” dizeleriyle söz konusu acı çekme hali doğrudan dile getirilmiştir. Ayrıca “acı”nın doğrudan ifadesinin yanında fiziksel acıyı işaret eden sözcüklerle aynı duygu durumu tekrarlanmıştır. Bu sözcüklerden en sık yeğlenen “kan”dır. “Yusuf Yusuf”ta “Kan ile gel, revanla gel, sıkıntıyla gel”; “İyimser Bir Gül”de “Kan bulaşınca / Yangınlarda yüzün harlaşınca”; “Bu Yalnızlık Benim”de “Sana bir gün bu mektubum ulaşır / Açarsın ah eline kan bulaşır / Çürür bir yerlerde çırılçıplak cesedim / Sedyyle taşınır kan çiçekleri / Adımların birbirine dolaşır”; “Bir Veda Havası”nda “Bir yer bulabilsem seni hatırlatmayan / Kan tarlası, gelincik şafağında”; “Kardelenler Açınca”da “Bayrakları göndere çeken çocuklar / Aç bir destandır kan gölü gruplarda / Bir çocuk ağlar ağlar durur / Bir ana tandıra düşer kavrulur / Bir parmağıyla deşer rahmini”; “Karanlıkta”da “Sanki gökten kar yerine kan yağıyor / Kar altında üşümüş bir çocuk ağlıyor”; “Üşür Ölüm Bile”de “Bir soğuk yel eser, üşür ölüm, ölüm bile / Anlatır akan kanı beyaz sesiyle”; “Gül Diken”inde “Kan kurşundan silinince / Kardeş olur, kardeş olur eller bana”; “Alnında Dağ Ateşi”nde “Alnını dağ ateşiyle ısıtan dostum / Yüzünü kan-

la yıkayan dostum / Senin uyurken dudağında gülümseyen
bordo gül / Benim yüreğimi harmanlayan isyan olsun” dize-
lerinde de görüldüğü gibi “kan” fiziksel acı ve ezayı ifade et-
menin metaforu haline gelmiştir.

Ancak kan sözcüğünün birlikte kullanıldığı göndermele-
re yakından bakıldığında da bir tekrar olduğu görülmekte-
dir. Kan fiziksel acının, yaralanmanın, kesiğin işareti olma-
nın yanında kandan doğacak olan güzel günlere ya da kan
içinde kalmaya rağmen korunan inanca gönderme yaptığı
düşünülebilecek olan “çiçek” imgesiyle birlikte kullanılmış-
tır. “İyimser Bir Gül”de hapiste beklenen sevgilinin yana-
ğında açacak olan iyimser gül, “Kan bulaşınca / Yangınlarda
yüzün harlaşınca / Saçların tutuşunca / Zorlanmış bir hük-
mün tutanaklarından / Görüşmeye gel ne olur / İyimser bir
gül açsın yanaklarında” dizelerinden anlaşıldığı üzere yüzü-
ne bulaşan kandır. Arkadaş Zekai Özger’in şiirinden bestele-
nen “Alnında Dağ Ateşi”nde yse yüzdeki kan, dudağın kena-
rındaki bordo güle dönüşmüş; Ahmed Arifin şiirinden bes-
telenen “Hasretinden Prangalar Eskittim”de “Saçlarına kan
gülleri takayım / Bir o yandan bir bu yandan / Elma yanak-
tan” ve “Açar kan kırmızı yediverenler / Kar yağıyor bir yan-
dan” dizelerinde kan ve gül birlikte anılırken, “Bu Yalnız-
lık Benim”de “Sedyeyle taşınır kan çiçekleri” ve “Bir Veda
Havası”nda “Kan tarlası, gelincik şafağında” sözlerinde ben-
zer kullanıma yer verilmiştir. Kanın bir taraftan bugüne ait
olan fiziksel acıyı imlediği ancak aynı zamanda renginin ya-
ni kırmızısının sosyalizm mücadelesiyle özdeşleşmiş olması
nedeniyle de yeni ve güzel olana gönderme yaptığı düşünö-
lecek bir metafor olarak çiçek/gül ile birlikte kullanılmıştır.

“Çiçeğin” Ahmet Kaya şarkılarında gelecek güzel gün-
lerin umuduna ilişkin bir yan anlam taşıdığını düşünmek
için “Şafak Türküsü”nde “çiçekler içinde bir ülke”den söz
ettiğini hatırlamak gerekir. Kan ve çiçeğin yan yanahğının

ölüm ve güzel günlere inancın/umudun aynı anda varoluşunu temsil ettiği ileri sürülebilir. “Adı Bahtiyar”da “Geçiyor önümden sirenler içinde / Ah eller üstüne, çiçekler içinde” denilerek ve “Beni Tarihle Yargıla”da “Ölüm tanımaz işte o zaman sevgim / Tırnaklarımı geçirip toprağın sırtına, doğrulurum / Gözlerimde güneş koşar / Ve çiçekler ekersiniz, çiçekler ekersiniz toprağıma” sözleriyle öldürülmüş bir devrimcinin cenaze töreninin ya da mezarının bir parçasıdır.

Son olarak kan, kırmızı ve şarap yan yanallığıyla devrim ve esriklik/sarhoşluk arasında kurulan ilişkiyi anmak gerek. Örneğin “An Gelir”de “Şarabın gazabından kork / Çünkü fena kırmızıdır / Kan tutar / Tutan ölür / Sokaklar kuşatılmış karakollar taranır / Yağmurda bir militan ölür” sözleriyle bu ilişkinin kurulduğu görülür. Esriklik ve devrim arasındaki ilişki, şarap ve kanın rengi dolayısıyla devrime bağlanması anlamına da gelmektedir.

“Kan”ın yanı sıra, fiziksel acıyla doğrudan bağlantılı olan “yara, sızı, sancı” sözcükleri de Ahmet Kaya şarkılarında yer bulur. “Gayrı Gider Oldum”da “Lan gardaş bu nasıl yara / Kanar her yerinden”; “Kaçak ve Anne”de “Uçtum ateş üstüne, dağlansın diye sızım / Sorma halim ne olur, yoruldum anlamsızım / Sür beni gül yüzüne ki sende kalsın sızım / Ağlıyor musun anne, gidiyor hayırsızın”; “Tutuşur Dizelerim”de “Geceleri inen sessizlik / Umarsız eski açan bir yaradır”; “Sel Dağ”da “Sen istedin gül teninde yaralar / Bu ayrılık hem seni hem beni yaralar / (...) / Ağlar dağlar / Dağlar ağlar / Yüreğimi sancı sarar”; “Zeytin Karası”nda “Ay diyorum sonra / Ay nolur / Bir vaktinde gecenin / Yaraların açsın istemiyorum”; “Bir Veda Havası”nda “Parmak uçlarına değen sıcaklık / İncinen bir hayatın yarasıdır” yine hep “yara, sızı, sancı” sözcüklerinin yeğlendiği dizelerdir.

Bu noktada acıyı ifade eden sözcüklerin yanında acının/ezanın betimlendiği şarkıları da anmak gerek. “Adı

Bahtiyar”da “Rastlardım avluda hep volta atarken / Cigara
içerken yahut coplanırken” sözleriyle cezaevindeki şiddet
dile gelirken; sözleri Hasan Hüseyin Korkmazgil’e ait olan
“Halay Havası” şarkısında “Vurun beni kemik kemik / Sö-
kün beni tırnak tırnak / Deri deri yüzün beni / Oy lili, oy lili,
oy lili / Aslan gibi bir yiğit / Sevdası da sevda ha / Ne bir ses
ne bir ışık / Ağamsın sen, paşamsın sen karanlık / İşkence
ıştırmaz geceyi, oy lili” sözleriyle işkence daha açık ve adıyla
ifade edilmektedir. “Koru Kendini” adlı şarkıdaysa yine
bedensel acı dile gelmiş olmakla birlikte doğrudan uygula-
nan şiddet değil kapatılmanın sonucunda yaşanan bedensel
zayıflık ve hastalık ifade edilmiştir: “Hadi söyle bana müzi-
ği seversin sen / Nasıl çalar insan hapishanede / Ağrılardan,
sızılardan sonra / Romatizmanın, zincirlerin kemirdiği elle-
riyle / Havasız bir delikte / Gıcırdayan somya üstüne yatakta
/ Yakalanmışsın berbat bir öksürüğe.”

Sara Ahmed’in sözleriyle, “acı sürekli olarak hem birey-
sel hem de kolektif bir tepki talep eden kamusal söylemler-
de dile gelir (Ahmed 2015: 33)” Ahmet Kaya’nın bu şarkı-
ları tam da bunu yapmaktadır. Peki ama bu dile geliş-
men çoğunlukla şahsi hatta yalnız bir deneyim olan acı, po-
litikaya nasıl dahil olabilir, yaşanmış acı deneyimlerinin öte-
kilerle ilişkileri nasıl şekillendirir? Acı duyumsanmasıyla di-
ğer “olumsuz hissiyat halleri” arasındaki geçiş, acının be-
denlerin yüzeylerini yaratırken yaptığı işle bağlantılıdır çün-
kü acı beden yüzeylerini hatırlatır ve insanı yeniden bedeni-
ne çeker (Ahmed 2015: 40). Bu durumda eza ve kapatılmay-
la, baskı ve şiddetle yalnızlaştırılan kişi, şarkılarda dile gel-
diği gibi yalnızca hücreindeki bir başına kişi değil aynı za-
manda sınırlarını/yüzeyini hatırlayan, bedenlerdir. Sara Ah-
med, acı hissini dile getiren şarkılardaki anılan sözcük yeğ-
lemelerinin anlaşılmasını sağlayacak olan bir belirleme daha
yapar: Ahmed’e göre, acı duyumsamasının hem görsel hem

de anlatısal olarak “yara” (morarmış ya da kesilmiş ten yüzeyi) olarak temsil edilmesi rastlantı değildir (Ahmed 2015: 42). “Yara, başka bir varlığın (hayali bile olsa) beden üzerinde etkili olduğu yerin izi işlevi gösterir ki, bu etki olumsuzlamanın şiddeti olarak hissedilir ya da görülür (Ahmed 2015: 42).” Sızılar, batmalar ve kramplar bir kenar ya da sınır algısı oluşturarak bedene geri döner; bu “algı” bir yoğunlaşma deneyimi ve sıradan olarak yaşanandan kopuş anlamına gelmektedir (Ahmed 2015: 42). Acı içindeyken bedensel mesken ya da ikâmet yeri olarak beden sınırlarının farkına varılır dolayısıyla da acı dünyada nasıl ikamet edildiğinin ve meskenleri oluşturan yüzeyler, bedenler ve nesnelerle nasıl ilişkide bulunulduğuyla bağlantılıdır (Ahmed 2015: 42). Ahmed, acı deneyiminin bedeni şimdiden koparmadığını ve diğer bedenlerin dünyasına bağlandığını belirtir (Ahmed 2015: 42). Acı deneyimi kişisel olarak tanımlandığında bile bu kişisellik başkalarıyla birlikte olma tecrübesiyle ilişkilidir ve acının görünen yalnızlığı, ona tanıklık edecek birine ihtiyaç duyar çünkü acı toplumsaldır (Ahmed 2015: 42-43).

Bu noktada acının politikaya nasıl dahil olacağı sorusuna ikinci bir soru daha eklenir: “Acı sadece konuşma yoluyla mı politikleşir, yoksa telafi talepleriyle mi? (Ahmed 2015: 47)” Ahmed bu soruya verilebilecek yanıtlardan ilki için Wendy Brown’un “yara fetişizmi” tartışmasını hatırlatmaktadır (Ahmed 2015: 47). Buna göre madun özneler yara ya öyle bel bağlamaya başlar ki, yara varlığın kendisini temsil eder hale gelir ve politik talepler, olumsuzlama ya da tepki olarak birine ya da bir şeye karşı incinme iddiaları haline gelir (Ahmed 2015: 47). Yaranın kimliğe dönüşmesi bir çeşit fetişizmdir çünkü yaranın incinme ya da incitilme geçmişiyle bağını keser ve yarayı zaman ve mekân içerisinde meydana gelmiş olmaktan ziyade var “olan” bir şeye dönüştürür (Ahmed 2015: 48). Buradaki başka bir problemse yara-

lanma fetişizminde incinme türlerinin eşit kabul edilmesidir oysa kişilerin hak ve ilişkilerinin eşitsizliği göz önüne alındığında, daha fazla imtiyaz sahibi olanlar, incinme anlatılarına çok daha kolay başvurabilmektedir (Ahmed 2015: 48). Bu nedenle de acının politize edilebilmesi için öncelikle iktidar- da olanla madun olanın incinme hikâyeleri arasındaki farkı tesadüfi olmayan, iktidar ilişkileriyle bağlantılı biçimde düşünmekle başlamak, yarayı ya da yaralanma sahnesi olarak geçmişini unutmaya itiraz etmek gerekir (Ahmed 2015: 49). Unutmak şiddetin ya da incinmenin bir tekrarı olacağı için karşısına, toplumsal bedenler de dahil olmak üzere beden- lerin yüzeylerinin nasıl yaralandığını hatırlamak konulmalı- dır (Ahmed 2015: 49). Bunun anlamı acının politikaya dahil olabilmesi için hatırlama yolları aracılığıyla fetişizmden vaz- geçmektir. Çünkü geçmiş ölü değildir ve açık olan yaralar- da yaşamaya devam eder (Ahmed 2015: 49). Başka bir ifa- deyle hasarın bir tarihi vardır ve acı sadece hasar tarihinin bir sonucu değildir o tarihin bedende yaşayan halidir (Ah- med 2015: 50). Topluluğun ten yüzeyine uygulanan şidde- tin yarattığı kolektif travma da o topluluğu oluşturan her bir bireyin bedeninde hissedilir ve bıçaklanan kolektif beden- den acının şiddetiyle oluşmuş başka bir beden doğar: “Bir- likte ağlayan, bu kaybın ifade edilişinde ve birlikteliğin kay- bolduğu hissiyle bir araya gelen bir topluluk. Acının dili bu bedeni diğer bedenlerle birleştirir. Böyle bir kayıpla sınıandı- ğında toplumun yüzeyi daha farklı bir şekilde mesken edini- lir (Ahmed 2015: 56).”

Ahmed, hatırlama ve hasarın geçmişinin görünür kılın- masında tanıklık kültürünün önemini vurgulamaktadır. Bu kültürün, kaybın dile getirilmesi ve hasarın dile gelme- si yoluyla kaybın bilince çıkmasıyla ilişkisi olduğu düşünül- düğünde acının şarkılarını söylemenin, aynı zamanda kay- bın ardından tutulan yasın ya da kolektif bedendeki yarala-

rın sağalmasını sağlayacak bir aracılık olarak da okunabilir. Acının ve yaranın repertuvarındaki belirgin yeri sağalma çabasına mı, yoksa fetişizme mi delalet eder? Bu soruya, bir önceki başlıktaki yas, melankoli ve hüznün tartışmasındaki iktidar ilişkilerini hatırlayarak yanıt verebiliriz. Butler'a atıfla hatırlattığımız gibi, iktidar neye hüzünlenileceğini belirleme eğiliminde olacaktır, bu eğilimin madunların incinmişlik hikâyelerinin politik söylemin dışına itilmesi, yaranın tarihinin silinmesi çabasını da barındırabileceği düşünülebilir. Bu durumda şarkılardaki acı anlatısını fetişizm değil hatırlatma ve kolektif belleği harekete geçirme arzusunun bir parçası olarak okumak mümkündür. Şarkılar, dile getirilmesinin engellendiği ya da nasıl temsil edileceğine ilişkin çerçevenin iktidar tarafından sıkıca yapılandırıldığı bir dönemde politik mücadelede taraf olmaları nedeniyle baskı ve şiddetle altında yaşamaya mahkûm edilenlerin hislerinin dolaşıma girmesinin bir yolu olarak değerlendirilebilir. İşte Ahmet Kaya'nın da bu soruya yanıt vermeye çalıştığını görüyoruz. "Başkaldırıyorum" şarkısı verilen cevabın müzikli ifadesidir: "Cevap veriyorum / Eli böğründe analardan / Mahpuslardan ve acılardan / Çokça bahsediyorum, çünkü; / Başını kuma saklayanlardan / Tiksindim, başkaldırıyorum / Ve söz veriyorum: / Kırmızı rujlu sokakların / Aşağılık pazarlıkların / Adı anılmayacak benle / Bir çiçeğim halk ormanında / Fıskırdım, başkaldırıyorum. / Ben bir bıçak ucuyum / Kavga vermiş halkına / Başkaldırıyorum işte / Varın benim farkıma. / Yine söylüyorum: / Gözü bağlanmış korkulardan / Yasaklardan baskılardan / Asla irkilmiyorum, çünkü; / Kan emici yarasadan / Çıldırdım, başkaldırıyorum" sözleriyle Kaya şarkılarını acı ve zulüm karşısındaki sessizlik ve görmezden gelmeye şiddetli bir itiraz olarak konumlandırmaktadır. Öyle ki, bu şiddet "Yemin ediyorum: / Üç kâğıtçının, pezevenğin / Teslimiyetin ve mihnetin / Yolu uğramayacak bana /

Bir dalgayım halk denizinde / Köpürdüm, başkaldırıyorum” sözlerinde de görüleceği gibi hakaretamız bir eril dilden de imtina etmemektedir. Ahmet Kaya o momentteki politik konumunu da bu minvalde tarif eder:

O zaman her şeyden çok etkileniyordum, yani çok kötü durumdaydım. Şarkı yapmaktan başka seçeneğim ve çarem yoktu. Fakat insanlar tutuklanmıştı, insanlar durmadan alıp bir taraflarda tutuluyordu ve kimse sesini çıkartmıyordu. İnsanlar dövülüyordu, sövülüyordu, işkencehanelerden geçiriliyordu, insanlar katlediliyordu. Bütün demokrat, devrimci, bütün insanları bir şekilde hayatın bir tarafında yok ediyorlardı. Ben kendime böyle bir misyon yükledim. Dedim ki, “Ahmet yani bak kimse susuyor.” (...) “Çık” diyordum, “oğlum çık artık, çık ya, insanlara bir merhaba de. Bak insanlara bunu yapıyorlar, Şafak Türküsü’nü söyle.’

1984 yılında cezaevinden çıktım. Abilerimizden, ustalarımızdan, özgürlük ve demokrasi adına şarkı söyleyen tek bir kişi bile yoktu. Herkes yasaklıydı ve köşelerine çekilmişti. Ben tarihin önüne koyduğu görevi yerine getirmeye çalıştım.

Şarkıların geçtiği mekân olarak hapisane; kafes, zindan, mahpus, siren, avlu, volta, cop, duvar, pranga, kampa, ranza, Metris, kelepçe, zincir, idam, hücre, havalandırma sırası, yağlı ilmek, gıcırdayan somya, rutubet, dar camlar, demir, kapalı kapılar, betonlar gibi sözcükler aracılığıyla da hatırlatılmaktadır. Ancak şarkılarda bu baskı, kapatma ve ezanın faillerinin tanımlandığını söylemek zordur. 1980’lerde söylenen hapisane şarkılarının yalnızca iki tanesinde “düşman”ın açıkça tanımlandığı görülmektedir: “Bu Yalnızlık Benim”de “Polis kaydından sildirip adımı” ve “Doğum Günü”nde “Karakollar beni alır sorgular ge-

celerce" dizelerinde polis ve karakolla somutlaşırken; "Beni Tarihle Yargıla"da "Suçsuzluğumun yargılayıcıları"; "Halay Havası"nda "Karanlığın dev cüceleri" biçiminde ifade edilmektedir "düşman" Diğer şarkılardaysa failin izini sürmek zordur. "Adı Bahtiyar"da "Ne yapsa ne etse üstüne gitmişler / Mavi gökyüzünü ona dar etmişler" dizelerinde görüldüğü gibi baskı dile getirilirken kimin yaptığı belirsiz bırakılmıştır. "Şafak Türküsü"nde "Elleri değsin istemedim / Gözleri değsin istemedim"; "Hani Benim Gençliğim"de "Çaldılar çocukluğumu habersiz", "Aldılar kitaplarımı sorgusuz" dizelerinde de görüldüğü üzere eylem ifade edilirken eylemi gerçekleştiren "onlar"ın kim olduğu tanımlanmamıştır. Benzer biçimde yine "Adı Bahtiyar"da "Rastlardım avluda hep volta atarken / Cigara içerken yahut coplanırken" ve "Yaşamadın Sen"de "Bağlanmış elin ayağın kaçamıyorsun" dizelerinin örneklediği gibi baskı ve şiddet edilgin biçimde ifade edilerek failsiz bırakılmıştır. Failin belirsizliği şarkılarda bir anlam çoğalmasına yol açmış, söylemsel muğlaklık onların daha geniş bir dinleyici tabanına ulaşabilmesine olanak vermiştir. Dolayısıyla artık farklı sebep, çevre, kişi ya da kurumların baskı, şiddet ya da ezasına uğrayanların bu faili kendi sebepleri ya da "düşman"larıyla doldurarak anlamlandırmaları mümkün olmuştur.

İhbar, ihanet, korku:

"Gece"den ürkenlere söylenen şarkılar

Cemaat kaybı ve yitim deneyimiyle gelen bir başınalık, yalnızca hücrelere kapatılmanın sonucu değildir ve "yeni zamanlar"a eklemlenememe haliyle derinleşmiştir. Ancak Ahmet Kaya şarkılarında bu bağlanamama durumunun çatladığı haller de bulunmaktadır. Kapatılanların sıkıştığı zamansızlığın karşısında, "dışarıda" olanların kendi zamanına

tutunması da “12 Eylül sonrası”nın gerçeklerindendir. Kendi zamanına uyumlanma, mevcut hakikat rejimlerinin dışında kalanlar tarafından nasıl okunmaktadır? Bu uyumlanma cemaatten geriye kalanda nasıl bir duygusal tecrübe yaratmıştır? Ahmet Kaya’nın “ihamet” izleğiyle kurulmuş şarkılarının bu soruya üretilen cevaplardan biri olduğunu söyleyebiliriz. Verilen cevapsa fiziksel olmayan bir acı duyma hissiyle sarmalanır. “İhbar-ihamet” etrafında geliştirilen anlatılara daha yakından bakmadan önce sözü edilen eklemlenmenin tek yolu olarak ihbar ve ihanetin çizilmediği notunu da düşmeliyiz elbette.

Ahmet Kaya’nın “Birazdan Kudurur Deniz” şarkısında “Yoksa bu ilişkiler, bu zaaflar / Seni yiyip bitirir, seni yiyip bitirir / Dirhem dirhem azalırsın” sözleriyle, iktidar mekanizmalarıyla ilişkilenenin, ihbar/ihamet gibi kriminalize eden biçiminin dışındaki haline gönderme yaptığını düşünebiliriz. Yeni ilişkilerin ve zaafların hükmünün sürmesi ve bu hükmün yarattığı tükeniş darbe sonrasındaki koşulların avantajlarından yararlanma, nimetlerinden faydalanma olarak okunabilir. “Çek Mustafa Çek” adlı şarkıdaysa bu okumayı çok daha güçlendirecek bir sesleniş vardır. Bu tüketici ilişki ve zaafların Mustafa’ya getirisi “Akademide bir koltuk ve bir de çek defteri”dir: “Genç kadınları kültürümüzle etkiledikten sonra / Vesta kızlarına, rahibelere saldırdıktan sonra / Leylakları yaktıktan, bulutları gömdükten sonra / Elimize ne geçti / (...) / Müzeleri havaya uçurduktan sonra / Ün peşinde koşup / O kadınla yattığımızı düşledikten sonra / Gazetelere geçsin diye adımız / Yalvar yakar olduktan sonra / Elimize ne geçti / Akademide bir koltuk ve bir de çek defteri / Çek Mustafa çek çek / Çek çek rakı çek.” Sözlerini Yusuf Hayaloğlu’nun yazdığı, “İçerden Çıkan Adam” ve sözlerini Attilâ İlhan’ın yazdığı “Tut ki Gecedir”, “ihamet” üzerine söylenmiş şarkılardır. Bu iki şarkıda ana izlek olan

ihbar-ihanet olgusu, farklı temalara sahip şarkılarda yapılan göndermeler olarak karşımıza çıkar. “Kardelenler Açınca”da “Ve korku bir kahpe yaradır içerden işler / Vurur hançerini şah damardan ihanet” sözleriyle korku-ihanet ilişkisi dile getirilmekte; “Sorgucular” adlı şarkıda “İhanet zincirini tutan utansın / Dönüp arkasına bakan utansız / Dost diye bağırma bastığım insanlar / Arkamı dönünce vuran utansın”; “Yorgun Demokrat”ta “Bu yolda dönenler oldu / Mum gibi sönenler oldu” sözleriyle aynı izleğe dönülmektedir. “Tut ki gecedir / Karanlık sıvaşır ellerine camlardan / Birden kırmızıya döner trafik ışıkları / Kükürtlü dumanlar yükselir” dizeleriyle başlayan “Tut ki Gecedir” şarkısında ihbarın fonunda bulaşıcı ve kötü kokulu/kokuşmuş bir karanlıkta bekleme zorunluluğu –kırmızı ışık– bulunmaktadır. “Korkuya batmış cam kırığı adamlardan / Tehlikeye büyür sakalları” sözlerinde de görüldüğü gibi ihbar, korku, kırılmışlık ve tehlikeyle ilişkilendirilmektedir ve “Hainler ürkekçedir / Elleri telefona kendiliğinden uzanıyor” sözleriyle bu ilişkinin altı çizilmektedir. “İhbarlar birer sansar, bir telefondan bir telefona atlar” dizeleri ihbarların yaygınlığını, tıpkı karanlık gibi bulaşıcılığını ikinci kez vurgulamaktadır. Şarkıda “yer altı örgütleri(ni) tetik üstüne tutan ihanet en güvenilmez olanla işaretlenmektedir: “Adres değiştirmiş silah kaçakçıları / Fahişeler birbirinden kuşkuluyor.” Benzer bir işaretleme, bir Ahmed Arif şiirinden bestelenmiş olan “Maviye Çalar Gözlerin”de de görülmektedir: “Dört yanım puşt zulası / Dost yüzlü dost gülücüklü / Cigaramdan yanar / Alnım alnım öperler / Suskun, hayın, çiyansı” ihanet ve ihbar, tedirgin eder. Tanıl Bora’nın ifade ettiği gibi, ihbar kültürü herkesin birbirini ve kendi zihnini gözetim altında tutmasının etkili bir yoludur, insanı insanın kurduna çevirir ve her nevi tabi hukuku, her mahremiyeti çiğner (Bora 2016). Geride “tedirgin” bir yalnızlık kalır. *Tedirgin* (1992) albümü-

ne adını veren şarkı tam da bu hali anlatmaktadır. “Sarı sı-
cak yazlar uzak / Dost uzanan eller uzak / Karanlıklar kur-
muş tuzak / Benim sonum dünden belli. / Haramiler sarmış
yolumu / Güvercinler muhbir uçar / Telden tele fermanım
gider / Benim sonum dünden belli” sözlerinde de görüldü-
ğü gibi tuzaklı yollar ve ihbar geride yalnızlık bırakmıştır:
“Gözlerim dolar, kan sanırım / Betonlar boğar nefessiz kalı-
rım / Şahidim yoktur, perdeler örtük / İnanamazsın, ağlar-
sın.” Şarkının nakaratı tam da bu duygu durumunu betimle-
mektedir: “Suskunum, vurgunum, tedirginim ben / Haylan-
maz, uslanmaz, tedirgin.” İhanet, ihbar ve korku ilişkisi, Sa-
ra Ahmed’in deyişiyle “korkunun tesir politikası” aracılığıy-
la anlaşılabilir (Ahmed 2015: 83-106). Korku da tıpkı acı gi-
bi bedenın kuruluşuyla ilişkilidir ve “sanki dışarıdan gelip
içeriye doğru ilerliyormuş gibi, kendisini hisseden bedenle-
ri içine hapseder; bu şekilde etrafı sarılmış, içi korkuyla dol-
muş bedenler inşa eder (Ahmed 2015: 84).” Bir yaşam teh-
didi oluşturması bakımından korku “duygusal tesir politika-
sı” olarak dikkate alınmalıdır (Ahmed 2015: 85). Dolayısıy-
la korkunun acıyla doğrudan bağlantısı vardır çünkü aslın-
da korkunun anlamı bir incinme beklentisidir ve bu nedenle
de geleceğe yönlendirir (Ahmed 2015: 86). Korku yoğun bir
bedensel deneyim olarak kişiyi istila etse de korkulan nes-
ne o anda, orada değildir ve gelecekte beklenen bir acı ola-
rak şimdi baskı altına alır (Ahmed 2015: 86). Ahmed, kor-
kunun bir ruhsal ekonomisi olduğunu ve bunun daha son-
ra toplumsal hale gelmesinden ziyade bireysel öznenin ko-
lektifle hizalanarak var olduğunu, korkuya verilen tepkinin
neyin ya da kimin korkutucu olduğuyla ilgili özel anlatıla-
ra bağlı olduğunu belirtmektedir (Ahmed 2015: 91-93-94).
Korku bir semptom olmaktan ziyade, kimin tehlike altın-
da, kimin tehdit eden olduğu ayrımını belirginleştiren kor-
ku diliyle “tehdit”leri yoğunlaştırır (Ahmed 2015: 95). Üre-

tilen tehdit bedenleri birbirleriyle ve ötekilere karşı birleşirir (Ahmed 2015: 95). Korku ve tehdit algısı “güvenlik” sorunuyla birlikte tartışılır. Ahmed, endişe ve korkunun bir sınır etkisi ürettiğini ve sınırın sınır olarak güvence altına alınabilmesi için önce ihlal edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Ahmed 2015: 100). Bu nedenle korku politikaları çoğunlukla sınır endişesi olarak ifade edilir ve “sel”, “istila”, “bizden olmayanlar tarafından işgal edilme” dilini kullanır (Ahmed 2015: 100). Bu, politik olanın inşasında güvensizliğin ontolojisini görünür kılmayı gerektirir: “Bir şeylerin mevcut halleriyle güvende olmadıkları varsayılmak zorunda ki onları güvence altına alma zorunluluğu doğsun.”

İşte 12 Eylül’ün böylesi bir politik ontolojinin üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. Kenan Evren, 12 Eylül sabahında, Ankara Radyosu’ndan okuduğu 1 no’lu Milli Güvenlik Kurulu Bildirisi’nde “ağızlarından düşürmedikleri hukuk devleti kavramı, bir kısım anayasal kuruluşlarca, devletin parçalanması pahasına da olsa yalnız kişilerin müdafası olarak” yorumlandığından ve “Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yaşayan ve kendini Türk vatandaşı kabul eden herkesin tek bir vücut halinde Türk Milleti’ni oluşturduğu unutulmuş” olduğundan, “ülkenin ve milletin bölünmez bütünlüğü”nü korumak üzere yönetime el koyulduğunu ilan etmiştir. Bütünlüğü parçalayan ve sınırları işgal eden bir “etki”nin karşısında geliştirilen güvenlik tedbirleri ve sınır politikalarıyla toplumun gözetlenmesini, kapatılmasını, insanların öldürülmesini ve eza çektirmeyi haklı gösterecek bir kriz ilan edilmiştir. Politikada kriz anlatıları, tehlike altında oldukları algısı bulunan değer ve geleneklere “dönüş”ü haklı göstermek üzere kullanılmaktadır (Ahmed 2015: 101). Fakat buradaki asıl sorun bu krizlerin var olması ve zorunlu bir sonuç olarak korku ve endişenin baş gösterilmesinden ziyade krizin nasıl üretildiğidir (Ahmed 2015:

101). Ahmed, bir kriz üretmenin “hiç yoktan bir şey” yaratmak olmadığını, bu tarz ilanların çoğunlukla gerçek olaylar, olgular veya kişilerle işlediğini ifade etmektedir (Ahmed 2015: 101). “Fakat kriz ilanı bu gerçeği, olayı ya da sayıyı yorumlayarak onu bir fetiş nesnesine çevirir ki, bu nesne daha sonra kontrolden çıkar ve tehdit kaynağı olarak yorumlanana karşı savaş ilan edilmesine gerekçe olarak kullanılabilir (Ahmed 2015: 101).” Tehlikede olan bir şey yaratarak (12 Eylül’de bu, anarşi ve bölünme tehdidi nedeniyle vatanın bölünmez bütünlüğüdür), o “şey”in gelecekte uğruna savaşılacak bir “şey” olması sağlanır; geriye dönük bir ölüm kalım meselesi olan bir savaş başlatılır dolayısıyla bir kriz ilan etmek gelecekte hayatta kalmak adına “yapılan” şeyi haklı çıkaracak ahlâki ve politik mazeretler üretir (Ahmed 2015: 101). 12 Eylül öncesindeki tamamen kriminalize edilmesiyle, şiddet ve kargaşa ortamı olarak tasviri de darbenin korku ve güvenlik politikalarının “fetiş nesnesi” haline getirilmiştir. Böylece yayılan korku bir toplumsal tesir yaratarak hem kolektif bedenleri içe doğru çekmiş ve kendi yüzeyinin içine hapsetmiş hem de diğerlerinin karşısında konumlandırarak korkunun nesnesine karşı yaratılan “savaş”ın parçası yapmıştır. Korkuyla anılan ihbar ve ihaneti de böyle bir toplumsal duygulanımın bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür.

Başkaldırıyorum albümünde yer alan “İçerden Çıkan Adam” cezaevinden çıkmak üzere olan devrimcinin karşılaşacağı tabloyu betimler. İçerden çıkıp “Yılların tortusu çökmüş yüzüyle / Alnını güneşe serecek adam”, “uykusuz ranzalar”ı, “suskun voltalar”ı, “ah” ve “hüzün”ü geride bırakacak, “Bir kül gibi savrulup gülecektir” Ancak şarkı, söz konusu kişi dışarı çıktığında görececeklerini benzer bir “güneşli hava” ve neşeli halle tarif etmez. Adam içerideyken bahar bitmiş (“Kar yağmıştır sardunyanın üstüne”),

yaşananlar geride kalmış (“Anılar toza bulanmıştır”), “Kitaplar sobada yanmış” ve “Sazlar duvarda kalmış” yani türkü susmuş, mücadele “rafa” kalkmıştır. Duvarda kalan sazla susturulan müzik, aynı zamanda işgal edilmiş, “Güzelim şarkılar yağmalanmıştır” Şarkıların yağmalanmasıyla, 1980’li yılların kışkırtılan, “bakışları, duruşları, dokunuşları, hazları belirli bir düzen içinde adlandıran, bu düzen içinde konuşmaya çağıran” söz siyasetinin iktidar tekniğini birlikte düşünmek mümkündür. Bu iktidar tekniğinin dil siyasetinin özelliklerinden biri “geçmişte yaşananları bugünün fantezileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamaktaki başarısıdır (Gürbilek 2014: 49).” Geçmiş, bugün yaratılan imaj içinde bir alıntıya dönüşür ve pop imgelerde sabitlenir (Gürbilek 2014: 49). 12 Eylül sonrasında da, 1980’li yılların özgürleşme ve bireyselleşme söylemini kışkırtan bir karşıt model olarak kullanılan sol geçmiş, alıntılanarak tüketime sunulmuştur (2014: 50). Burada söz konusu olan “insanların geçmişinin, yasaklayıcı ve yok edici bir politikayla ellerinden alınması değil, bir susturma-dan çok bir söze kışkırtma, sözün süzgecinden geçirmeyle yeniden kurulması” (Gürbilek 2014: 50), yani yağmalanmasıdır. İçerden çıkan adam, eski, hareketsiz yükünü (yıpranmış bavulu/hantal sesiyle) alıp yola çıktığında yeni olanla “yüz çeviren dostlar, sinsî tavırlar”la karşılaşacak ve bir hesaplaşma yaşayacaktır. “Tebessümün seyrine susamış” ve “saçları hiçbir zaman okşanmamış” adam “kendisiyle bir ince hesap görecek” ve ortaya çıkan yalnızlığı olacaktır: “Bir ihtilal kadar yalnız”dır. Adamın çarptığı şok dalgası geçmişi bir kez daha hiç olmamış gibi siler: “Mümkünse farz edin yaşamamıştır.”³

3 Anılan şarkılarda işlenen ihanet-kopuş motifine 12 Eylül sinemasında da sık rastlandığı görülmektedir. Şerif Gören’in 1986’da yaptığı ve darbe koşullarını ele alan ilk film olarak anılan “Sen Türkülerini Söyle” karanlık koridorlar, gözbağı ve çılgınlarla işkencenin varlığına dokunmakla birlikte asıl olarak “es-

Çıraklar, fabrika kızları, tezgâhtarlar: Emekçilerin şarkılardaki sesi

İşçilerin çalışma ve yaşam koşullarını anlatan şarkılar, politik müzik repertuvarı içinde önemli bir küme oluşturur. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı’nın sanayi kentlerinde başlayan işçi mücadeleleriyle ortak bir tarihi olan işçi şarkıları, sınıf eksenli politik hareketlerin söylem evrenlerinde belirgin bir yere sahiptir. 1871 yılında Paris Komünü’nde söylenen ve o tarihten itibaren sınıf mücadelesi ve sosyalist hareketlerin, ortak ezgisi olan “Enternasyonal”ın de marş formunda bir işçi şarkısı olduğu söylenebilir. İşçilerin miting, grev, yürüyüş ve etkinliklerde birlikte söyledikleri şarkıların iş şarkılarıyla ortak kökleri olduğunu düşünmek mümkündür. İş şarkıları, örneğin ABD’li işçilerin kölelik köklerinden gelen ve *blues*’un kaynaklarından biri olarak işaret edilen kölelerin çalışma şarkıları gibi uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir. Köleliğin kaldırılmasından sonra da özellikle tarımsal alanda tatkımlar halinde çalışma sürdüğünden, çalışmaya eşlik eden grup şarkıları da varlığını sürdürmüştür (Oakley 2004: 52-53). Çekme, vurma, kazma gibi vücudun uzun ve ritmik hareketini gerektiren işlerle birlikte söylenen bu şarkılar, sadece zor fiziksel çalışmayı kolaylaştıracak bir araç değil aynı zamanda –tıpkı köle şarkıları gibi– eleştiri için de imkân ola-

ki devrimciler”in “yeni” toplumsal yaşama uyumlanma yollarını işlemekte, bu anlamda “İçerden Çıkan Adam” şarkısıyla neredeyse ortak bir dramatik yapı sergilemektedir. Hilmi Maktav, “sol ile bağını koparan zengin olan eski solcular” meselesinin 12 Eylül filmleri içinde sıklıkla tekrarlandığını belirtir ve bu olumsuz tipin, Turgut Özal iktidarıyla değişen koşulların eleştirisi olarak okunabileceğini ifade eder (Maktav 2000: 83). Ancak aynı zamanda toplumsal mücadelenin parçası olmayı, politik taraftarlığı ve muhalif tutumu boşa çıkaran, “sürdürülemez”, geçici ve akıl-dışı bir durum olarak sunduğunu düşünmek de mümkündür.

bilmiştir (Oakley 2004: 54).⁴ İş koşullarını ya da gizli eleştirileri dile getirebilen ve birlikte söylemeye uygun formdaki, çoğunlukla birkaç mısranın tekrarına dayalı iş şarkıları önce blues'a oradan da Amerikan protest folkuna sızmıştır. İş şarkılarıyla işçi şarkıları arasındaki farksa, ilkinin içerdiği eleştirinin örtük ve kendiliğinden ikincisininse politik bir sistematığa sahip olması gösterilebilir.

Michael L. Richmond, 20. yüzyılın ilk yarısında, kabul edilebilir çalışma koşulları ve daha iyi ücret gibi hedeflerin

- 4 Bu eleştirinin, çalışma koşul ve ilişkilerini içeren açık bir tartışma ya da itiraz biçiminde olması gerekmez. Tâbi gruplar, direnişlerini kılık değiştirmiş biçimlerde, kamusal senaryoya usul usul sokmayı başardıkları çeşitli stratejilere sahiptir (Scott 1995: 190-191). Çeşitli ritüellerle ifade edilen sözel hüner, savunmasız grupların yalnızca öfkelerini denetim altına almalarına değil, aynı zamanda kamusal senaryo içinde gizlenmiş onur ve kendini ortaya koyma söylemi yürütmelerine de olanak sağlar. Scott, bu muğlak alanda ideolojik mücadelenin kalıplarını tam olarak betimlemek için gelişmiş bir tahakküm altında söz teorisi oluşturma ihtiyacını belirtmektedir (Scott 1995: 191-192). Çünkü "kamusal senaryoda karşımıza çıkan şey, adalet ve onur hakkında yapılan, iktidar ilişkileri nedeniyle bir tarafın ağır bir konuşma engeli altında yürüttüğü, tuhaf bir ideolojik tartışmadır" ve diyalogun engellenmiş yönünü duymak için lehçesini ve şifrelerini öğrenmek gerekir (Scott 1995: 193). Bunun anlamı, politik alanda patlak veren, ilan edilmemiş ideolojik gerilla savaşı; söylenti, dedikodu, maskeler, dilsel hileler, metaforlar, örtmeceler, halk masalları, ritüel jestler ve anonimliğin dünyasına girmektir (Scott 1995: 192). Scott, burada hiçbir şeyin açık olmadığını, tâbi olanlar için iktidarın gerçekliklerinin, politik eylemlerinin büyük kısmının yorum gerektirmesi anlamına geldiğini çünkü eylemlerin şifreli ve anlaşılmaz olmak üzere tasarlandığını belirtmektedir (Scott 1995: 192). Kurumsallaşmış demokratik normların yakın bir tarihteki gelişiminden önce, bu muğlak politik çatışma alanı –isyan dışında– kamusal söylemin merkezidir (Scott 1995: 192). İş şarkılarında kimi zaman kılık değiştirme ve örtmeceler kullanılarak, cifte anlamlı sözlerle dayalı anlatılar kurarak oluşturulabilen eleştirel içeriğin, çalışma koşullarının zorluğunu, çalışanların yaşamlarının sürdürülemezliğini betimleyen, bu durumun nedenlerine ve çözümlerine işaret eden sözlerle sahip olabilmemesinin, Scott'ın işaret ettiği "kurumsallaşmış demokratik normlar"la ilgili olduğu söylenebilir. İşçi şarkılarının doğrudan eleştirel politik bir içeriğe sahip olabilmesi, modern bir deneyim olarak, işçi sınıfının tarihselliği ve mücadele araçlarının oluşumuyla birlikte şekillendiği görülmektedir. Bu şekillendirmeye eşlik eden kültürel/gündelik pratiklerin başvurduğu kaynaklar ise Gramsci'nin kullandığı anlamıyla "sağduyu"nun ifadesi olabilecek eleştirel içerik ya da Williams'ın kavramıyla halk kültürü içindeki bu "tortusal öğe"ler olduğu görülmektedir. Bu öğeler modern ilişki biçimlerine eklenerek güncellenebilmektedir.

gerçekleştirilebilmesi için dinleyicileri heyecanlandıracak ve onlar arasında ortak bir kimlik yaratmak üzere söylenen şarkıların büyük bir küme haline geldiğini belirtmektedir. Aynı zamanda örgütlü emek hareketinin aldığı biçimleri, mücadeleye ilişkin hayal kırıklıklarını da içeren bu şarkılar müziğe yeni biçimler vererek yaygın bir dinleyici tabanına ulaşabilmiştir. Emek müziği, insanları grup toplantılarına çekme, sonrasındaysa bu grubun bir parçası gibi hissetmelerini sağlama ihtiyacından doğmuştu (Richmond 1999). Bu basit müzik, ezgilerini ya *gospel*’lerden ya da dönemin popüler şarkılarından alıyordu; yani insanların mırıldanabileceği ve gençliklerinde kalmış eski güzel günleri yad edebilecekleri bir müzikti. Ezgilere eklenen sözler insanların kolayca “kabileceği” ve grubun diğer üyeleriyle birlikte söyleyebileceği türdendi. Basit ve sıklıkla tekrarlara dayalı bu şarkılar, basit ihtiyaçlara hitap ediyordu: Kabul edilebilir yaşam koşulları, iyi ücret, istihdam ve aile güvencesi. Bu şarkılar insanları cesaretlendiriyor, onlara güç ve öykünebilecekleri –gerçek hayatta göremeyecekleri türden– kahramanlar veriyordu. İnsanlara tutsaklığa, işkenceye ve hayal kırıklığına karşı koyma umudu aşılıyordu (Richmond 1999). İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında pek çok kişinin işini kaybetmesi, giderek daha fazla sayıda kadının ve azınlık grubunun emek piyasasına girişi, yeni bir tür emek müziğinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Richmond 1999): Düşük ücretler ve kötü çalışma koşulları ortadan kalkmamış, örgütlenme ihtiyacı da her zamanki kadar acildir. İnsanların şarkı söylemelerini sağlamaksa sendikalar için hâlâ işçileri harekete katmanın güçlü bir aracıdır ancak Richmond bütün bunlarla birlikte verilen mesajın değiştiğini saptamaktadır. Sistemin devamını sağlayan hükümetin iktidar yapısını doğrudan hedeflemeksizin, patronları hedef almaktadır: Devrim sahnedan çekilmiş, yerini reforma bırakmıştır (Richmond 1999).

Birlik ve dayanışmaya vurgu yapan şarkılar, işçilerin karşı karşıya olduğu sorunların tasviriyle başlayan ancak buradan örgütlenme, grev hattı ve grev konularına geçilmektedir (Richmond 1999). 1960'lardan itibaren emek müziğinin hitap ettiği kitle değişmiş, insanlar şarkı söyleme devam etmekle birlikte daha geniş çerçeveli bir "halk müziği" emek müziğini de içine almıştır (Richmond 1999). Verilen mesaj artık sendikal örgütlenme için değil, ayrımcılık, savaş karşıtlığı ve kadın hakları gibi toplumun daha genel sorunlarına karşı mücadele etmek için insanların bir araya gelmesi çağrısını içermektedir (Richmond 1999).

Politik müzikteki işçi şarkıları ağırlığı Türkiye'de de karşılık bulmuştur. Alpay, Anadolu pop/rock içindeki politik şarkıların ilk örnekleri arasında sayılan "Fabrika Kızı" ve "Güven Parkı"nı yapmış; Cem Karaca, "Tamirci Çırağı", "Safinaz", "Maden Ocağının Dibinde", "1 Mayıs Marşı" gibi işçi şarkılarını seslendirmiştir. Zülfü Livaneli'nin "Çırak Aranıyor (Usta)", Melike Demirağ'ın "Makine Yiyor Beni", Dün-Bugün-Yarın Orkestrası'nın "Makine ve İnsan", Selda Bağcan'ın "Maden İşçileri", Erol Büyükönç'ün "Yapıcılar", Timur Selçuk'un "Türkiye İşçi Sınıfına Selam", Yeni Türkü'nün "İşçi Marşı", Rahmi Saltuk'un "Avusturya İşçi Marşı"nı bu repertuarın en bilinen örnekleri arasında sayabiliriz.

1970'li yılların politik müziğinde karşılık bulan işçilerin sesinin 1985 sonrasında Ahmet Kaya şarkılarına ne oranda ve hangi biçimlerde sızdığına baktığımızda temanın zayıfladığını görürüz. Kaya'nın tüm albümlerinde işçi şarkısı olarak adlandırılacak, iş koşulları ve işçinin çalışma tecrübesini doğrudan dile getiren dört şarkı öne çıkmaktadır. Bu şarkılardan ilki *Şafak Türküsü* (1986) albümünde yer alan "Potpori"dir. Şarkı, sözleri Bora Ayanoglu'na ait olan ve anıldığı gibi 1970 yılında Alpay tarafından seslendirilen "Fabrika Kızı"nın müzikal ve sözel eklemeler yapı-

larak genişletilmiş halidir. “Bir mavi otobüs gelirdi / Seni alır giderdi / O mavi otobüs var ya / Seni alır giderdi / Kaldırımlar kaldırımlar var ya / Seni alır giderdi” sözleriyle başlayan şarkı, orijinal versiyonda yer alan “Fabrikada tütün sarar sanki kendi içer gibi / Oturmuş da hayal kurar bütün insanlar gibi” sözlerine eklenen “Cama cama / Cama çıkma sevdiğim”le devam etmekte ve “O fabrikanın önü var ya / O kalabalık insanlar var ya / Seni alır giderdi. / Saat 6’yı 10 geç var ya / O mavi otobüs var ya / O insanlar var ya / Seni alır giderdi” dizeleriyle tamamlanmaktadır.

Alpay’dan Ahmet Kaya’ya bağlanan çizgiye yapılan “ek” isimsiz “fabrika kızı”nı adlandırmaya yetmemiş; Ayanoglu’nun fabrikada, iş alanında betimlediği “kız”ın fabrikaya gidişi, onun evden kopuşu parçaya eklenmiştir. İş, fabrika; “ihtiyar anası gibi kadınlığını bileme[yen]”, “makineler[in] kalbine diken gibi bat[tığı]”, “yün örecektelleri her gün ekmek derdinde”ki bir kızın gün doğumundan gün batımına kadar hapseder. Fabrika kızının “bütün insanlar gibi” olan tarafı hayal kurmasıdır. Ahmet Kaya şarkının melodisiyle birlikte iki dizesini almış, yazdığı ek sözlerle kızın fabrikaya giden otobüs, kaldırım, fabrikanın önü, oradaki kalabalık/insanlar tarafından “alıp götürülüşünü” vurgulamıştır.

1991 yılında çıkan *Başım Belada* albümünde yer alan “Tezgahtar Nebahat” ise Kaya’nın seslendirdiği işçi şarkılarından bir başkasıdır. Nebahat’ın gündelik hayatını betimlenmektedir. “Evi Sağmalcılar’da” tezgâhtar bir kız olan Nebahat, “bir gün rahat görmemiş”, “kabahatin kimde olduğunu düşünüp bulamamıştır” “Permalı saçlarıyla”, “herkese gülümseyen süzgün bakışlarıyla”, “anasının elinden kaçırıldığı birkaç kuruşla gittiği konserlerde akıttığı gözyaşlarıyla”, “resimler çektiirdiği kırmızı hırkası”, “uzanıp, rüya gibi, dudağından öptüğü şarkıcı posterini” ve “keşfedilmek için Beyoğlu’nda gezişi”yle Nebahat’ın ev dışında karşılaşabilecek-

leri tehlikeler, “kötü yola düşme” iması güçlü biçimde şarkıda yer almaktadır. “Sol” düşünce altı kardeşi, anası, kötürüm babası, içki-kumar peşinde boş vermiş abisiyle Nebahat’ın evine kadar girmiş ancak “çıkarılmış”tır: “Devlete karşı gelmiş, bir ablası mahpusta”dır. Kırmızı hırkasıyla eskittiği seneleri ve rüyalarını kilitlediği sandığıyla Nebahat, şarkının sonunda, düşünüp bulamadığı soruya cevaplar: “Ah Nebahat, Nebahat / Ona gülmedi hayat / Sonunda anladı ki / Kendindeydi kabahat.” Şarkı, “süzgün bakışlı”, “permalı”, “kırmızı”lı Nebahat’ı, gözyaşı, hevesi ve rüyasıyla “kabahat”ın sahibi ilan ederek bitmektedir.

1992 yılında yapılan *Dokunma Yanarsın* albümünde yer alan “Bir Minik Kız Çocuğu” da bir kız çocuğunun işçileşmesini öykülemektedir. “Ona her gün rastlardım, kuyruğun bir ucunda / Bir minibüs parası, sımsıkı avucunda” sözleriyle başlayan şarkının, “Fabrika Kızı”ndaki otobüs gibi, minik kızı evinden uzağa götürecek “minibüs”le açıldığı görülmektedir. Ana-babası ölen kızı, ablası “okulundan koparıp işe koymuş”tur. “Fabrika Kızı”nın çalışırken kurduğu hayallerin yerini, “Ne rüyalar görürdü kim bilir yol boyunca / Hep gülümserdi yüzü, ansızın uyanınca” sözleriyle aktarılan, minibüsteki rüyalar almıştır. İş yerinde (fabrikada) ve yolda (minibüs) rüya ya da hayale dalmak içinde bulunulan gerçekten, ait olmadığı yerden uzaklaşmanın olanağı haline gelmiştir. “Fabrika Kızı”nda olduğu gibi bu şarkıda da “ev”den, mahallelerinden koparan otobüs/minibüs de, fabrika da ait oldukları mekânlar değildir. Ancak Ahmet Kaya’nın bu şarkısının Ayanoglu/Alpay’ın şarkısından önemli bir farkı vardır: Tütün saran fabrika kızının kurduğu hayaller onu bütün insanlarla eşitlerken, minik kız çocuğunun, “fabrikada değil, sanki okul bahçesinde” “mavi önlük içinde” daldığı rüya, bedenini parçalar. “İşte o an dişliler kapmış iki elini / Böyle ödemiş yavrum rüyanın bedelini / Tebessüm

donup kalmış ağzının kenarında / Soluvermiş minik kız henüz ilkbaharında” sözleriyle, Kaya, fabrikanın ölümcül gerçekliğine daha yakındır. Fabrika, yani işin mekânı, insanları (hayal de olsa) eşitleyen değil, bedene yönelik tehditler barındıran, eşitsizleştiren bir mahiyete sahiptir. Adı dahi olmayan minik çocuklar fabrikalarda iş kazaları nedeniyle ölmektedir.

Ele alınan üç şarkının, öyküleyici niteliğinden farklı olarak *Tedirgin* (1993) albümünde yer alan “Grev (Dilekçe)” daha doğrudan bir politik seslenişe sahiptir. Sözleri Attilâ İlhan’a ait olan şarkı, bir erkek işçinin “grev hakkımı isterim” haykırışını tekrar etmektedir. “Oy bilesen ki ben haa / Taş döven, demir döven / Toz toprak içinde şanlı / Sıfatatım kat’i çöpür / Ellerim mağrur yağlı” sözleriyle işçinin kendini tanımlayışıyla başlamaktadır. Grev gibi sınıf mücadelesinin temel eylem/kavramlarından birini dile getiren şarkıda “yerden cevahir söken/zincirini yitirmiş dev” sözleriyle kendini tanımlamayı sürdürürken Marx ve Engels’in *Komünist Manifesto*’nun son paragrafında yer alan “proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şey yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır” sözüne gönderme yapılmaktadır.

Bu şarkıda dikkati çeken iki noktayı daha dile getirmeliyiz. İlki konuşmaya “şive” katılmış olmasıdır. Taşı-demi-ri döven, yerden cevher söken yani çok güçlü erkek işçi belirgin bir şiveyle konuşturulmuştur. İkincisiye toz, toprak, yağ ile çalışmanın pisliği görünür hale gelmekle kalmayıp şanlı ve mağrur sayılmaya da vesile olmaktadır. Aslında bu vurgunun başka şarkılarda da tekrarlandığını görürüz. Örneğin, işçiliğe gönderme yapan son şarkı olarak anılabilecek “Dokunma Yanarsın”, “Çocukluğum çiraklıkta geçti, kir pas içinde” dizesiyle başlamaktadır. “Gururla Bakıyorum Dünyaya” adlı şarkıda “Kirsiz, passız / Arı duru özümüz / Namussuza kanlı hançer sözümüz” dizelerinde bağlam tama-

men tersine çevrilip ve “lekesizliğe”, namuslu olmaya vurgu yapılırken; “Bize Kalan”da “Bize kir, bize pas / Bize tortusu kaldı / Dostlar tükenip düştüler / Yok olma korkusu kaldı” ve “Nereden Bileceksiniz”de “Üstüm başım toz içinde / Önüm arkam pus içinde / Sakallarım pas içinde / Siz benim nasıl yandığımı nereden bileceksiniz” sözlerinde bir tür ihanete ve çaresizliğe işaret eden anlama bürünmektedir.

Yoksulluğun kir, pas ve pislikle ifade edilebilir hale gelmesinin yanında Ahmet Kaya’nın seslendirdiği dört şarkısının üçünün kadın işçilerin yaşamlarının betimlemesini içermesi bakımından da benzediği görülmektedir. “Fabrika Kızı” ve “Bir Minik Kız Çocuğu”ndaki işe, fabrikaya ait olmadığına ilişkin güçlü bir alt metin bulunmaktadır. Tezgâhtar Nebahat’ın Beyoğlu’nda gezmesiyle altı çizilen hevesleriye çalışmaya başlayan, yani “ev”den çıkan kadınların “yoldan” da çıkabileceğine ilişkin yaygın imanın tekrarlandığı görülmektedir. Cem Karaca’nın “Safinaz” adlı şarkısında öykünün üzerine kurulduğu bu tehlike, dönemin sinema filmleri aracılığıyla da çoğaltılan korkudur.

Benzer bir endişenin edebi metinlerde de var olduğunu belirten Ömer Türkeş, Türkiye edebiyatında yoksulluğun ilk dile getiriliş biçiminde cumhuriyet yönetiminin yarattığı eşitsizliğe; bu eşitsizlikten kaynaklanan ahlâk ve moral değerlerdeki çöküşe yönelik eleştiriler biçimine büründüğünü belirtmektedir (Türkeş 2001: 142). Türkeş, bu yaklaşımın belirginleştiği bir örnek olarak 1939 yılında yayımlanan Reşat Enis’in *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* adlı romanını vermektedir. “Safinaz”da açıkça, “Tezgâhtar Nebahat”ta zımnen ifade edilen tehlike “Ayna fabrikasında çalışan şu evin bodur kızı, her işçi kadın gibi yarı orospudur (...) Bugünün kapitalist telakkisi de, kadının, elinin emeğine etinin gelirini katmasını bir vazife sayıyordu. Aç köpekler gibi bir kıyıda gebermemek için, orospuluk etmek lazımdır. Kadın ya-

şamak kaygısıyla vücudunu satarken, patron, onun kıstığı gündeliklerini kazanç hanesine geçiriyordu. Ve dün mabedin hazinesi uğruna kendini veren kadın, bugün patronun kasasını doldurmak için kaltaklaşıyordu” sözleriyle keskince ifade edilmektedir.

Kentlerin yeni mahallelerinin sakini olan kadınların üretimdeki geleneksel rollerinin dışında evden ayrılmış, formel iş sahibi olmalarının toplumsal cinsiyete dayalı işbölümünün modern çalışma koşulları altında yeniden düzenlenmesi anlamını da taşıması nedeniyle bir endişe yarattığını söylemek mümkündür. Nitekim Aksu Bora da benzer bir endişeyi gözlemlemiştir (Bora 2011). Kadınların ücretli çalışmasının erkeklerin yenilgisi olarak algılanması, kadınların en azından para kazanma sorumluluğundan kurtulup bir tür korunaklı hayata kavuşmalarına değil, kadınlık ve erkeklik rollerinin her iki taraf için de “gurur kırıcı” olarak algılanacak biçimde sarsılmasına neden olmaktadır (Bora 2011: 115). Bu gurur kırıklığının erkek halinin Ahmet Kaya’nın şarkılarına sızarak müzikal dile tercüme edildiği görülmektedir. Aksu Bora, kadınların ücretli çalışmasını, “ekmek kazanan erkek/yuvayı yapan kadın” işbölümünün pratikte ve sembolik/ideolojik olarak değişip değişmediği, böyle bir değişimin nasıl anlamlandırıldığına ilişkin sorularla ele almaktadır (Bora, Aksu 2010). Bu sorular erkeklerin ailenin geçimini sağladığı, kadınlarınsa evin düzenlenmesi ve bakım işlerinden sorumlu olduğu ataerkil işbölümü içindeki pazarlık stratejilerindeki değişime yakından bakılması anlamına da gelmektedir (Bora, Aksu 2010: 100).⁵ Kadınların geçim-

5 Deniz Kandiyoti, ataerkil pazarlığı “iki cinsiyetin de uzlaştığı ve rıza gösterdiği ama bununla birlikte karşı koyulabilen, yeniden tanımlanabilen ve gözden geçirilebilen cinsiyet ilişkilerini düzenleyen bir kurallar dizisi” olarak tanımlamaktadır (Kandiyoti 2013: 126). Kandiyoti, farklı erkek egemenliği sistemlerini tanıyabilmenin bir yolu olarak kadınların içinde bulundukları ortama uyum biçimlerinin incelenmesi gerektiğini; sınıf, kast ve etnik kökene bağlı olarak

lerinin sağlanması karşılığında itaat ve cinsel namus vaat ettikleri bir anlaşmanın söz konusu olduğu bu ataerkil model içinde kadınların “habitus”u ev ve mahalle/köy/aile çevresi gibi en yakın yaşam alanlarıyla her şeyden önce mekânsal olarak sınırla belirlenir (Bora, Aksu 2010: 100). Ahmet Kaya’nın şarkılarında çalışan kadını işe götüren otobüs ve minibüsün kadını bu uzamın dışına kaçırmaması nedeniyle görünür kıldığı düşünülebilir. Kadınların para kazanıyor olmaları evlilik ilişkilerinde onları doğrudan güçlendirmese de ve norm(al) olarak erkeğin üstlenmesi gereken rolü yerine getirdiklerinde geri çekilme, kendi kazançlarını “harçlık” olarak nitelemek gibi telafi çabalarına girseler de, bu kadınlar için “habitus” daha geniş bir uzamı, daha fazla maddi ve sembolik sermayeyi, dolayısıyla daha fazla gücü içermektedir (Bora, Aksu 2010: 101-103). Geleneksel ataerkil pazarlık normları halen geçerli olsa bile kadının kendi öznelliğinin inşası boyutunda önemli değişimlerin gerçekleşmekte olduğundan bu süreç bir güçlenme süreci olarak kavranabilir (Bora, Aksu 2010: 103-104). Aksu Bora’nın “uzamın genişlemesiyle” ifade ettiği şey kadınların evle, dolayısıyla mahrem olanla tanımlanan topraklardan kamusal olana adım atmaları anlamına gelmektedir ve kamusalığa atılan adım kadınlar için tam da tarif edilen ataerkil modeldeki sınırların ihlali nedeniyle tehlikelidir. Sibel Irzık ve Jale Parla’nın da işaret ettiği gibi, bu sınır ihlalinin barındırdığı tehlike “di-

çeşitlilik sergileyebilen herhangi bir verili toplumda, kadınların hayat stratejilerini içinde bulundukları sistemden kaynaklanan bir dizi somut zorunluluk kurduklarını ileri sürerek bu kavramı önermektedir (Kandiyoti 2013: 126). Kandiyoti’ye göre bu pazarlıklar, hem kadınların öznelliklerini hem de farklı bağlamlarda toplumsal cinsiyet ideolojisinin niteliğini saptamakta güçlü etki yaparlar ve aynı zamanda kadınların aktif ya da pasif direnişlerinin hem gerçek hem de potansiyel biçimini etkilerler (Kandiyoti 2013: 126). En önemlisiyse, “ataerkil pazarlıklar tarih dışı ya da sabit değildirler, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden müzakeresi ya da mücadele için yeni alanlar açan tarihsel dönüşümlere açıktırlar (Kandiyoti 2013: 126).”

le düşmek”tir (Irzık-Parla 2011: 7). “Safinaz” ve “Tezgah-tar Nebahat”ta da yüzeye çıkan “dile düşmek” korkusunun, kirlenme, rezil olma, ahlâki düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır, “çünkü ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular (Irzık-Parla 2011: 7).” Bu kurgu, “kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutarak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir (Irzık-Parla 2011: 7).” Belki de Ahmet Kaya’nın şarkısındaki Nebahat’ın kabahati de budur.

Açlığın ve parasızlığın zulmü: Yoksulluğun şarkıları

Cem Karaca ve Dervişhan, 1977 yılında “Yoksulluk Kader Olamaz” adlı şarkılarıyla yoksullara seslenirken, yoksulların durumunun farkında olduklarını ve onların içinde yaşadıkları halin mecburiyet olmadığını anlatıyorlardı. Evkafta memur olan vatandaş Ahmet’in konuşturulduğu şarkıda, ay sonuna yetmeyen kömür, kilosu seksen lira olan et, bakkala-kasaba yapılan borcun onur kırıcılığı anlatılırken, “Yoksulluk kader değildir / Firavunlar bile böyle gaddar değildir” nakaratıyla “borç harç içinde sabret” diyen “devlet” kader olmayan yoksulluğun nedeni olarak işaretlenmektedir. Bu anlamda şarkı yoksulluğun betimlendiği ve yoksulluğa itirazı örgütlemeye çalışan, doğrudan, açık

bir politik içeriğe sahiptir. Kişisel olarak kurtulmaya çalışmak yeterince mana taşımaz çünkü yine Cem Karaca'nın "Mor Perşembe" (1977) şarkısında olduğu gibi "okumaya gelinen Bizans eskisi şehirde cebindeki taşra damgalı diploma bir köfte ekmek parası bile etmez." "Bir Kasım ikindisi mor Perşembe"de şehre okumaya gelen taşralı gence yönelen sesleniş umutvar değildir: "Ellerin yumruklaşmış bomboş ceplerinde / Umudun son deminde simide hasret mide-ne / Katık et gözyaşlarını bomboş hayallerine / Otur kendi çaresizliğini afiyetle ye." Cem Karaca'nın, "İşçisin sen işçi kal" dizesiyle hafızalarda kalan "Tamirci Çırağı" adlı şarkısı da benzer bir bedbin edaya sahiptir. Popüler romanların –şarkıda betimlendiği biçimiyle "cildi parlak kâğıt kaplı, pahalı" romanların– sıkça başvurduğu bir çatışma olarak yoksul-zengin aşkının mutlu sonla biten dramatizasyonundan farklı olarak Cem Karaca, tamirci çırağına romanları unutup tulumu giymesini öğütler. Popüler edebiyatta ve Yeşilçam'da yoksullar ve zenginler arasında "aşk"la örülen köprü tamirci çırağı için yıkılmıştır.

İşçi sınıfı ve yoksulları politik mücadeleye çağıran ya da işçi sınıfı ve yoksulların politik mücadelesi içinden, onun adına konuşan şarkıların yoksulluk temasını belirginleştirmesi doğaldır, zira mücadelenin –ideolojik ya da fiili– öznesidir. Karaca'nın "Yoksulluk Kader Olamaz"ı seslendirdiği yıllarda Türkiye'deki politik müzik repertuvarında bu temaya sahip şarkıların ayırt edici bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu öbekteki şarkıların ağırlıkla halk ozanlarının eserlerinde, kır yoksulluğunu öne çıkaracak biçimde şekillendiği görülmektedir.⁶ Mahzuni Şerif'in Cem Karaca ta-

6 Ersan Ocak, kent ve kır yoksulluğu arasındaki ayrım konusunda bir uyarıda bulunmaktadır (Ocak 2011: 134). Bir yandan, nüfusun giderek kentlerde biriktiği dünyada yoksulluğun esas olarak kentsel alanlarda yaşandığını iddia etmek mümkünken kırsal yoksulluğun önemsizleştiğini söylemek zordur. Burada önemli olan 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren dünyada yaşanan kök-

rafından da yorumlanan “Acı Doktor”, Selda Bağcan ve Edip Akbayram tarafından yorumlanan “İnce İnce Bir Kar Yağar”, “Dertli Köyüm”, “Zam Üstüne Zam” gibi türküleri bu öbekte öne çıkanlar arasında anabiliriz.

Ahmet Kaya şarkılarında yoksulluğun, yoksullara sesleniş içeren bir bağlamda yer bulmadığı görülmektedir. “Ortadoğu” ve “Kore Dağları”nda yoksulluk bir memleket hali olarak betimlenmiştir. Hasan Hüseyin Korkmazgil’in şiirinden bestelenen “Ortadoğu”, “Yarın yine yapraklar canım oy / Yine palto, yine gocuk, yine odun, yine kömür / Yine sövgü karakışa yine bahara selam” sözleriyle başlamakta ve yoksulluk haliyle televizyon ekranlarındaki tartışmalar arasındaki bağlantısızlığı ironik biçimde dile getirmektedir: “Ederler yine tombul tombul canım oy / Gelirler yine cı-lız canım oy / Kiralar yine azgın / Kuyruklar yine dilsiz / Yine mız mız sıkıntı, yine hep vıdı vıdı / Yine hep televizyon, yine hep Ortadoğu.” Sözleri Enver Gökçe’ye ait olan “Kore Dağları”ndaysa “Yol parası veremedim diye / Bu dağları bana deldirdiler / Bu yolları bana açtırdılar / Hacizlere gitti suna gibi geçimine oy meri kekliğim” sözleriyle anlatılan yoksulluk hikâyesi, “Kore Dağları”nda tabakam kaldı / Mahpus damlarında özgürlüğüm” sözleriyle Kore Savaşı’na ve hapis-haneye uzanmaktadır. Parça, “Dut kurusu, süpürge tohumu yediğimiz / Ve bir godik arpa için / Sivas kapılarından ge-

lû değişimlere paralel olarak, Türkiye’de de kent ve kırsal tanımlarının değişmiş olmasıdır (Ocak 2011: 134). Çoğunlukla ikili bir karşıtlık olarak tanımlanan kent ve kırsal tanımlamasında genellikle kente belli özellikler atfedilirken, kırsal bu özelliklere ya hiç sahip olmayan ya da az sahip olan edilgin bir konumda tanımlanmıştır. Oysa kent ve kırsal ikili bir karşıtlık olarak değil ilişkisellikte birlikte ayrı mekânsallıklar olarak tanımlanmalıdır (Ocak 2011: 134-135). Ocak’ın bu uyarısıyla kent ve kırsal yoksulluğu arasındaki ilişkiselliğe dikkatle bakıldığında “gurbet türküleri” için daha açıklayıcı bir zemin ortaya çıkmaktadır. Kırsaldan kente artık kentte yaşamak üzere göçenlerden farklı olarak, ailesi ve “evi” kırsalda, köyde olup geçici sürelerle kente gelen “gurbetçi”lerin türkülerinin kırsal yoksulluğuyla kent yoksulluğunun kesiştiği bir alanın ifadesi olduğu düşünülebilir.

ri döndüğümüz / Günleri defledik hey” dizeleriyle Anadolu’da yaşanan kıtlığı anlatmaktadır. Yoksulluğu belirginleştiren “açlık”sa iki bağlamda kullanılmaktadır. Biri, açlığın bir sına ya da baskı haline getirilmesidir. “Sorgucular”da “Durmadan hep soruyorlar / Aç bırakıp gülüyorlar” sözleriyle açlık bir işkence/baskı/sorgu aracına dönüşmüş, “Kimdi Bunlar”daysa “Neler görüp neler geçirdiler / Aç kaldılar yine dilenmediler” sözleriyle bir kendini/direnci sınanma aracı haline gelmiştir.

Ahmet Kaya şarkılarındaki yoksulluk anlatısını bizzat yoksulların kendini ifadesi olarak okumak mümkündür. Ayrıca müzisyenin kişisel yaşamı da bu okumaya imkân sağlar. Kaya, Malatyalı bir işçi ailesinin beş çocuğundan biridir ve babasının emekli olmasının ardından İstanbul’a göç etmiş, okulu bırakarak çalışmaya başlamış, çeşitli iş yerlerinde çıraklık, işportacılık yapmıştır. Yoksulluk dışsal bir sorun, soyut bir politik mesele değildir onun için, bizzat tecrübe etmiştir:

Tam 30 sene aç yaşadım bu ülkede. 30 yıl boyunca. Bütün lokantaların kenarlarına gidip, lahmacun dükkânlarının... O lahmacunların nasıl çıktığına baktım. Nasıl insanlar yiyorlar diye baktım. Nasıl üzerine soğan döküyorlar diye baktım. Nasıl dürüyorlar, nasıl büküyorlar ve nasıl ağızlarına götürüyorlar, nasıl bir hamlede o ayrıncı içiyorlar ve ben neden içmiyorum diye baktım hep. 30 yıl boyunca bir dürüm, soğan içine katılmış bir lahmacunu dürmeye hasret yaşadım ben.

Necmi Erdoğan’ın da hatırlattığı gibi yoksulluk “tümüyle sembolleştirilmesi bakımından ‘anlama direnen’ bir indirgenemez artıktır”, yani yoksulluk ideolojik olarak tümüyle massedilemez (Erdoğan 2001: 10). Buradan hareketle, yoksulların kendilerine dair temsilleri anlamlandırma tarzları,

kendi imgeleri ve “toplumsal makrokozmos”la kendi mikrokozmosları arasında kurdukları ilişkinin (hiyerarşi, farklılık, bağımlılık vs.) çeşitli, çelişkili, muğlak, tekil biçimlerini inceleyebilmek için hayat hikâyeleri, anekdotlar, deyişler vb. üzerinden bir analiz yapabilmek mümkündür (Erdoğan 2001: 10). “Yoksulluk, yoksulların kendi anlatılarında (hikâyeler, özlü sözler, konuşmalar, anılar, inançlar, değerler vs.) hangi söylemlere ve hangi nirengi noktalarına eklenmektedir? (Erdoğan 2001: 10)” sorusu böylesi bir anlama çabası için sorulabilir.

Yoksulluk temasını içeren Ahmet Kaya şarkılarına bu soruyu sorduğumuzda iki duygu halinin belirginleştiği görülmektedir. Şarkılarda, yoksulluğun zulümle bitişmesinin bu eklenmelerden ilki olduğu söylenebilir. “Mezar kaza kaza kederli, kızgın / Tohum serpe serpe hünerli / Ve sömürüle sömürüle bomboş / Ve açlığın ve zulmün izlerini / Derin uçurumlarda taşıyan ellerimi” (“Gururla Bakıyorum Dünyaya”) sözleriyle ve “Çünkü döl yatakları köpük köpük gelinlerim / Ve katledilmiş umuduyla hayat ve kahır / Sonra açlık ve darağacı” (“Peşmerge”) dizeleriyle yoksulluk ve zulüm yan yana gelmektedir. Yine benzer bir bağ “Tifüs ve kanser / Ve siyatik / Difteri / Kalp yetersizliği, ülser vesaire / Ve cümle illeti muzır haşeratın / Bir de açlık / Bir de zulüm / Ah bir de zindanlar / Issız bir uğultudur doğanın padişahı” (“Halkların Kardeşliği Adına”) dizelerinde de görülmektedir.

Şarkılarda yoksulluğa eşlik eden ikinci his haliyse yoksulluğun “soysuzlaşma”ya vesile edilmesi dahası “soysuzlaşma endişesi”dir. “Toprak böyle bereketli dururken / cesetlerle dolu muhacerat yolları / Açlık / Ve insan soyunun sefaleti” (“Nabzım Bir Devrim Sabahında”) ve “Her gün biraz daha derinden / Her gün biraz daha kapkara duyarak ölümü / Aç ve arkasız / Köpekleşerek yaşamak” (“Gururla Bakıyorum Dünyaya”) bu ilişkilendirmeyi örneklemektedir. Necmi Er-

doğan, yoksul-madunun, toplumsal sınıflandırma şemalarında kendilerine biçilen rolü, zenginlerin kendilerine dair imgelerini hayvani metaforlarla tanımlandıklarını aktarmaktadır (Erdoğan 2011: 63-64). “Sanki insan değilmiş gibi”, “köpek gibi”, “köpekleri bile bizden daha değerli”, “yaşayan bir hayvan gibi görüyorlar bizi”, “sanki köpek” gibi sözcelerle kurulan köpek-yoksul özdeşleşmesine dayanan metaforik dil, zengin-yoksul ilişkisinin yüksek tahayyüldeki kuruluşunu tanımladığı ölçüde toplumsal-sınıfsal hiyerarşinin bir iğrenme ve aşağılama ilişkisi olarak yaşandığını göstermektedir. Şarkılardaki yoksulluğun eklemlendiği duygu hallerinden biri olarak “köpekleşme/soysuzlaşma/onurunu kaybetme” tıpkı, Aksu Bora’nın da aktardığı toplumsal cinsiyet rollerindeki sarsılmaya ilişkin endişe de olduğu gibi, yoksulların kendilerine ilişkin anlamlandırmalarını ve duygulanımlarını içerdığını göstermektedir.⁷

Türkiye toplumsal formasyonunda, kapitalist aksiyomatığın vazettiği toplumsal-sınıfsal ve kültürel hiyerarşilerin kökleşmesinin yoksullar açısından en çarpıcı sonucunun onurunu kaybetme korkusu ve onurunu koruma vurgusu,

7 Erdoğan, yoksul-madunun kendinden yüksek, üstün, kudretli olana karşı kendini nasıl savunacağı sorusuna cevabın her şeyden önce onurda ve iç güzelliğinde arandığını belirtmektedir. Mülk sahiplerinin sahip olamadığı şeye, yani insani değerlere sahip olma iddiası ve bundan duyulan gurur en önemli duygusal silah olarak görülmektedir (Erdoğan 2011: 69). Yoksulların duygusal ekonomisinin hiçlikle iç güzelliği arasında gidip geldiğini söyleyen Erdoğan, toplumsal-sınıfsal hiyerarşiler ve kültürel sınıflandırma şemaları karşısında yoksul-madunların “hissetme yapılanının” ikili bir zamansallık sergilediğini iddia etmektedir (Erdoğan 2011: 70-71): “Gerçek kendiliğin zamanı ve oynayan kendiliğin zamanı”, “etkin, oynayan kendiliğin karşısında edilgen ve sessiz kalan gerçek kendilik, fenomenal dünyanın zamanına karşı bir başka zamanı cisimleştirir (Erdoğan 2011: 70)”. Ancak bu ayrım, kişinin başına gelen, uymak zorunda kaldığı şeylere veya başka türlü çekeceği acılara karşı kendisini korumasını sağlarken bir şizofreniğin ikili açmazından farklı olarak, yatıştırıcı, hayatı katlanır kılan bir özelliğe sahiptir (Erdoğan 2011: 71). “Oynayan kendilik verilen emirlere uyar ve aşağılayıcı, hakaretamiz sözlerle veya bakışlara karşı sessiz kalırken, gerçek kendilik bu koşullara yabancı bir dünyada kurar kendini (Erdoğan 2011: 71).”

özsaygının dert edilmesi olduğunu söyleyen Erdoğan, yaptıkları derinlemesine görüşmelerde, kişiler açısından yoksulluğu kritik kılan şeyin yalnızca giderek artan ve derinleşen toplumsal eşitsizlik ve maddi sefalet değil, aynı zamanda bunların kendilik üzerinde yarattığı duygusal-sembolik şiddet olduğunu aktarmaktadır (Erdoğan 2011: 66). Yoksul-madun, yalnızca açlık, hastalık vb. tehlikelerle değil, aynı zamanda onurlarına, özsaygılarına ve özgüvenlerine yönelen tehditle, sembolik şiddetle karşı karşıyadırlar ve bu açıdan yaşadıkları ontolojik güvenlik sorunu, fizik yeniden üretimin sağlanıp sağlanamaması sorununun yanı sıra ve ötesinden, söylemsel, sembolik, ruhsal, duygusal yeniden üretimin sağlanamaması sorunudur (Erdoğan 2011: 66). Yoksullukla eklemlenen ve bir ucu kadınların çalışmasına dair anlatılardan okunabilen biçimiyle toplumsal cinsiyet rollerinin içinden üreyen tehlikede olma duygusu Ahmet Kaya'nın "yenilmemek/yıkılmamak zordur/açlığın gencecik gelinlere pusu/ve körpe canlara mezar olduğu/anasını sattığımın dünyasında/dayanmak/direnmek/ve bir bayrak gibi gerilmek" sözlerinden de açıkça okunmaktadır.

Bu eklemlenmenin kendisini roman ve film gibi popüler metinlerdeki yoksulluk temsiliyle karşıtlık içerdiğini görürüz. "Yoksulluk edebiyatı"nın sinema için her zaman elverişli bir malzeme olduğunu söyleyen Hilmi Maktav, bu malzemenin yoğun kullanımına rağmen yoksulluğun bir sorunsal olarak işaretlenmediğini ve kahramanların ardında bir "silik fon" olarak kaldığını belirtmektedir (Maktav 2001: 162). Türk sinemasının ilk döneminde, dönemin politik yönelimleriyle de uyuşan biçimde filmlerde yoksullar ve zenginler bir ve aynı yerde, "kaynaşmış bir millet" olarak sunulmuş, 1950'li yıllarda zengin-yoksul çatışması içerdiği güçlü dramatik öge nedeniyle vazgeçilmez bir tema haline gelmişse de aynı birlik duygusu örgütlen-

meve devam etmiştir. Herkesin memnun olacağı biçimde, zenginleşme hayali hem kahramanlar hem de seyirciler için diri tutulmuş; herkesin her an zengin olabileceği, sınıf değiştirebileceği, zengin-fakir çatışmasının mutlaka yaşandığı ama eninde sonunda zenginin ve fakirin birbiriyle kaynaşacağı bir toplumsal arka plan yaratılmıştır (Maktav 2001: 164). Maktav'ın belirttiği gibi, Yeşilçam'ın toplum modelinde yoksul kahramanlar daima ayrıcalıklı bir yere sahip, “aşkın kahramanlar”dır (Maktav 2001: 164-165). Yoksul olsalar da “yoksulluğun ötesinde bir hayat” yaşayan bu aşkın kahramanların kadın olanları güzelliği, fedakârlığı, masumiyeti ve namusuyla; erkek olanlarıysa yakışıklılığı, cesareti, gözüpekliği, bütün erkek değerlerine haiz olmasıyla yoksulluklarını aşmakta ve artık yoksulluk bir sorun olmaktan çıkıp “değer” haline gelmiş ahlâki normlar yoksul hayatlarla özdeşleşmiştir (Maktav 2001: 165). Yoksulluğun edebiyat metinlerinde benzer bir temsiliyete sahip olduğu görülmektedir.⁸ Ömer Türkeş, Türkiye’de romanın ilk örneklerinden itibaren zengin-yoksul karşıtlığının sınıfsal bir ilişki olmaktan çok Doğu-Batı karşıtlığıyla ilişkilendirildiğini, zenginlerin rantıye alafranga tipler olarak ahlâki bir eleştiriye tutulduklarını yoksulluğunsa ahlâki değerlerle ilişkilendirildiğini belirtmektedir (Türkeş 2001: 136). Tıpkı Yeşilçam sinemasının erken dönemlerinde olduğu gibi burada da zenginler sürdürdükleri yaşam biçimi ve dejenere olmuş

8 Nurdan Gürbilek, yoksulluğun utandırıcılığının, utanmanın bir sınıfsal strateji olarak işleyişinin Orhan Kemal’de görünür olduğunu belirtmektedir (Gürbilek 2015: 73). Kemalettin Tuğcu’nun moral değerlerle sarmalanmış yoksulluk anlatılarından farklı olarak, Orhan Kemal “haysiyet jandarmasının neden hep yoksul mahallelerde nöbet tuttuğunu” sorgular (Gürbilek 2015: 73). Aç karnına haysiyetten söz etmenin tok karnına söz etmek kadar kolay olmadığını anlatır ve “yoksul ama haysiyetli”deki avutucu “ama” bağlacını kesip atarak, toplumsal işbölümünde zenginin payına varlık, yoksulun payına haysiyet düştüğü yolundaki yaygın teselliyi bir teselli olmaktan çıkarır. Ancak Necmi Erdoğan’ın aktardığı görüşmeler dikkate alındığında “ama” bağlacının verdiği fehrlamanın toplumsal bir karşılığı olduğu da görülmektedir.

halleri nedeniyle eleştiriye konu olmakta, kristalize olmuş örneğini Kemalettin Tuğcu romanlarında bulan yoksulluk anlatısıysa sağlam kişilik, bozulmamış ahlâk, kurulan sarsılmaz dostluk ilişkileriyle mutlu insanlar aracılığıyla yer bulmuştur (Türkeş 2001: 138). Burada da yoksulluk hiçbir zaman kalıcı bir yazgı değildir ve zenginlik-yoksulluk karşıtlığının bu “pembe” anlatımında karşıtla arasında hayali bir köprü hep var kılınmıştır (Türkeş 2001: 138). Yoksul kahramanların “mutlak iyiler” olmaktan çıkması, 1960’lı yıllarda “gerçekçi” bir bakış açısıyla köyden kente göçenlerin hikâyelerinin perdeye aktarılmasıyla olmuştur. Burada yoksullar yasa dışı yollara da saparlar, para karşısında o kadar kayıtsız değildirler, kendi küçük dünyalarında, emekleriyle sıradan insanlar olarak yaşarlar ama muhafazakâr eğilimleri, küçük çıkarları onları acımasız ve bireyci yapabilir (Maktav 2001: 171). Yoksulluğun bir fon olmaktan kurtarılacak, bir toplumsal sorun olarak işlenmesi için 1968 sonrasının politik ortamında, yükselen toplumsal muhalefetin etkisinin perdeye aksetmesi gerekmiştir. Ahmet Kaya’nın şarkılarını söylemeye başladığı 1980’li yıllardaysa yine anılan şarkılarla tezatlık içerecek biçimde yoksulluk güldürü filmlerinin belirgin motifi olmuştur. Maktav, 1980 sonrasının yoksul kahramanlarının komik ya da trajikomik hikâyelerin sahipleri olduğunu belirtmektedir (Maktav 2001: 183). Görevlerine, ailelerine bağlı, fedakâr ve itaatkâr, yoksul ama namuslu kahramanların karşısında artık ismi, cismi belli kötü-zengin değil zihniyet değişimine uğramış bir toplum vardır ve böylesi bir toplumda komik hale gelen kahramanların zihniyetinin değişmemiş olmasıdır (Maktav 2001: 184-185). Yoksul kahramanların sahip oldukları iyilik ve saflık bir güldürü unsuru haline gelmiştir (Maktav 2001: 185). Oysa yoksul insanlar kimi zaman gülünç durumlara düşseler de yoksulluk gülünç değildir.

Ahmet Kaya'nın şarkılarında zulüm, soysuzlaşma endişesi ve tehlikeyle anılan yoksulluğun mağduru olarak ağırlıklı çocuklar işaret edilmektedir. "Aç çocuklar" şarkılarda belirgin bir yere sahiptir. "Geleceğim"de "Demlice bir çay koyun üstüne / Aç çocuklar gibi besleyin / Nasıl tütüyorsanız gözlerimde / Öyle tutsun buhar"; "Sevdalıyım Sana"da "Sana ben / Aç çocukların gözlerinde vuruldum"; "5. Kural"da "Bayrakları göndere çeken çocuklar / Uzak bir destandır kan gölü gruplarda / Aç bir çocuk ağlar durur / Bir gelin parmaklarıyla deşer rahmini"; "Halkların Kardeşliği Adına"da "Aç çocukların cesetleri ve küçük orospular / Titreşir duvar dipplerinde salhane demokrasisi / Dilenci çocuklarda fukara mintanlar giyinir ihtilal / Çünkü yaldızlı kolonyal şapkası / Ve uzun beyaz sakalıyla finans kapital / Dolarların azgın dişlerini / Dağların damarlarına geçirmektedir / (...) / Ekmeğimiz yoktu / Mermimiz yoktu / Bir can ile / Bir umut ektiğimiz / Toprağımız yok / Dağlar gibi yığıldı ölümler / Ve ayaklar altında namusumuz / Lanetlenmiş / Aç çocuk çoluk / Kadınlarımız, davarlarımız / Haldan bilmez / Geçit vermez kanlı Zilan / (...) / Sebisübyan aç-susuz / Ne giden ne beklenen var / Ve dağlarda cırılçıplak eşkıyalar" dizelerinde bu işaretleme görülmektedir.

Nurdan Gürbilek, 1980'li yıllarda, popüler bir görsel ikon haline gelen "Ağlayan Çocuk" resmi üzerine yazarken, acılı çocukla mağduriyet duygusu arasındaki ilişkide acı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmanın anlatıldığını ifade etmektedir. "Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir çocuk (Gürbilek 2012: 39)." Çocuk, acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu ölçüde de toplumsal acının metaforu olmuştur ve aynı yıllar "acıların çocuğu" namıyla ünlenen ço-

cuk şarkıcıların zamanıdır (Gürbilek 2012: 39-42). Gürbilek, acı ve çocukluğun özdeşliğiyle kurulan bu sahnenin çok sevilmesini darbe sonrası koşullarla birlikte düşünmektedir. Türkiye toplumu, askerî bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulmuş, bu yazgıyı sevmek zorunda bırakıldığı '80'lerde yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çılgılık çılgıya acıdan söz eden çocuk şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği hali sevmiştir (Gürbilek 2012: 42-43). 1980'li yılların ortalarında Türkiye'nin kendi doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte kalıbın içine yeni bir jenerik sızmaya başlamış, kederli çocuk daha kara, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuşmuştur (Gürbilek 2012: 43). Acıların çocuğu acımasız büyük şehrin ortasında babasız, evsiz ve yolsuz kalmış ama tam da bu yüzden hem mağdur, hem masum, hem kırılğan, hem dirençli, hem çocuk hem delikanlıdır (Gürbilek 2012: 43-44). Bu imge zamanla politik bir vurgu kazanmış, esas gücünü bu ülkede yaşanan haksız savaştan almıştır: "Çocuğun yetimliği gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanırlığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle, suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı (Gürbilek 2012: 44)."

Ahmet Kaya'nın aç çocukları görünür kılan şarkıların ikisinde de vurgunun Gürbilek'in çizdiği çerçeveye çakıştığını görürüz. "5. Kural" da açlıktan ağlayan da, bayrakları gönderen de çocuktur. Birden fazla kez "aç çocuklar" dan söz eden "Halkların Kardeşliği Adına" ise ismiyle dahi bu bağlama gönderme yapmakta, bir Orhan Kotan şiiri olan bu ça-

lışmada ekmek ve mermi, can ve umut aynı yoksunluğun parçası haline gelmekte, “geçit vermez Zilan” ile sorun coğrafi olarak da işaretlenmektedir. “Sebisübyan aç susuzken” “dağlarda cırılçıplak eşkıyalar”ın varlığı da görünür hale getirilmektedir.

“Mecburen” yoksunluk: Kenar mahalle şarkıları

şehrin vaatkarlığının derkenarında, kıyısında, “kenar”ında kalan parçası, yoksulların kendisi gibi olanlarla birlikte yaşadıkları gecekondulu mahalleleri yoksulluğa ilişkin anlatılanın asli mekânıdır. Kent yoksulluğuyla kır yoksulluğu arasındaki temel fark, kır yoksulluğunun “orada” yaşanmasına karşın, diğerinin kent yaşamının inkâr edilemeyecek bir parçası olmasıdır.⁹ Birine tanık olabilmek ancak “uzakta”ki köye gidilerek mümkünken diğeri “burada”, ihtimal dolmuşun son durağında, kentlinin görüş alanında yaşanır. Çünkü gecekondulular her sabah çalışmak üzere kent sathına yayılırlar ve akşam geri dönerler. Kentin haritasının sınıfsal ölçeklerle çizilerek mekânın bu ölçek etrafında örgütlenmiş olması, yoksullarla varsılların yaşam alanlarını ayırıştırmıştır, evet, fakat bu temassızlık anlamı taşımaz. Tam da bu temas, karşılama “yoksunluk” hissini derinleştirir. Benjamin “yoksulluk kimseyi lekelemez” deyişine bu nedenle karşı çıkar (Benjamin 2001: 58). İnsanı besleyebilecek işlerin bulunabildiği zamanlarda “lekelemeyen” bir yoksulluktan söz etmek mümkünken, milyonların içine doğduğu, yüz binlerin yoksullaşma sonucu içine çekildiği bu mahrumiyet lekeler çünkü bir adam tek başınayken çok şey çekebilir ama bunu karısı gördüğünde ya da aynı şeyi yaşadığında utanç duyar;

9 Mike Davis, çalışmasının yayımlandığı 2006 yılında, gecekondulu sakinlerinin gelişmiş ölkelerde kent nüfusunun %6’sını, az gelişmiş ölkelerde ise %78,2’sini oluşturduğunu, bu oranın küresel kent nüfusunun dörtte üçüne denk düştüğünü belirtmektedir (Davis 2007: 39).

yoksulluk “ailesi ve hemşerileri üzerine devasa bir gölge gibi düştüğünde kimse yoksullukla barışamaz (Benjamin 2001: 58).” Görüldüğü gibi yoksulluğu “leke” haline getiren tanıklıktır, temastır. Ataerkil pazarlığın bozuluşunun getirdiği “gurur kırıklığı” tanıklığın getirdiği yoksunluk hissinde derinleşir. Bora’nın da hatırlattığı gibi maddi güçsüzlük ve acz hali bir özsaygı yitimini ve “hiç kimselik” hissini çağırır (Bora, Tanıl 2010: 159-160). Türkiye kültürel tarihi açısından, bir yaşam standardı veya maddi-ekonomik gösterge olmanın ötesinde bir “hissetme yapısı”na da işaret eden yoksulluk bir yandan “acı çekme” ve “yara”yla diğer yandan da kimsesizlik, yuvasızlık, dışlanmışlıkla bitişir (Erdoğan 2001: 12-13).

Yoksulluğun ve mahrumiyetin mecburi hal olmasını, Ahmet Kaya’nın *Dokunma Yanarsın* albümünde yer alan “Kenar Mahalleli” şarkısındaki kadar güçlü betimlemek zordur. “Bir kenar mahalleliyim / Mecburen parasızdır ceplerim / Fabrikada satılık sendika / Ağzımı açsam sokaktayım” sözleriyle yoksulluğun nedeni işaretlenmiş, fabrikanın yerleştiği sınıfsal düzlem sendika sorunuyla belirginleşmiştir. Böylece şarkı politik farkındalıkla açılır. Devamında gelen “Bir kenar mahalleliyim / Mecburen kavga ederim / Markette köpek öldüren şarabı / Bekçilerle naralı gecedeyim. / Bir kenar mahalleliyim / Mecburen kılıksız gezerim / Beyoğlu’nda pupa yelken polisler / Rüzgârına değer sopa yerim” sözleriyle politik farkındalık, yoksulluğun nasıl bir hissi tecrübe getirdiğini anlatarak derinleşir. Ucuz sarhoşluk, naralı tekinsizlik, sopa yemek gündeliktir, kılıksızlık ve “uzaktan sevmek” de mecburi. Kaya’nın bu hissiyat haritasında Beyoğlu’nu işaretlemesi tesadüfi değildir. Beyoğlu, İstanbul’un (yani aslında kentin) yoksulların dünyasında yeri ol(a)mayan tüketim alışkanlıklarının ve yaşam tarzının ve belki de o yaşam tarzına ulaşabilme ihtimalinin mekânıdır. “Buradaki” kondukların, “oradaki” varsılığa bakışının metaforu olan Beyoğ-

lu'nda polis bir sınır kuvveti olmayı sürdürür. Mahalledeki bekçi rütbe yükseltmiştir, "kentlin merkezi"nde tedirginlik "pupa yelken" polisten zuhur eder. Kılıksız dolaşanların sınır ihlali hışma maruz kalmaya dönüşebilir.

Beni Bul albümünde yer alan "Arka Mahalle" de benzer bir tedirgin, tekinsiz hali anlatır. Ancak bu kez tehlike mahallenin sokaklarında dolaşır. "Ağladım gözyaşların döndü denize / Ben derdimi kimseye söyleyemedim / Kurşunlara gelirken arka mahlede / Düştüm de yerlere bir ah demedim" sözleriyle acı karşısındaki sükutu dile dökerken, şarkı "Başıma neler geldi sana diyemedim / Beni kaç kere dövdüler adını söylemedim / Yıkılsın evin" dizeleriyle devam edip maruz kalınan şiddetin hikâyesi sürerken ah edilir. "Ağladım gözyaşlarım düştü ateşe / Yine de bu yangını söndüremedim / Bağıra bağıra yazdım seni içime / Bir kez olsun yüzünü güldüremedim" sözleriyle biten şarkı karşısında vakarla durulan acının kaynağı olarak aşkı işaretler. Ancak sözlerin çağrışımsal yükü fazladır. Örneğin "Beni kaç kere dövdüler adını söylemedim" işkenceye dirence, çözülmemeye dair zımnı bir göndermede bulunur. Ahmet Kaya'nın şarkılarındaki anlam çoğalmasını sağlayan şey anlatıdaki bu muğlaklıktır. Denize düşen gözyaşı, kimseye söylenemeyen dert, gözyaşıyla söndürülmeye çalışılan yangınla aşka bağlanan anlatı merkezinin yanında kurşunlar ve dayakla politik mücadeleye dönük yıkıcı zora gönderme yapan bir alt metin akarak ikili bir anlam yapısı oluşturur. Satılık sendikayla köpek öldüren şarabı, fabrikada işten atılma korkusuyla ağzını kapatan adamla kılıksız gezip bekçiye karşı nara atan adam aynı hikâyenin içinde akan bir gerilim hattı oluşturur. Bu gerilim içinde şarkılar toplumsal hareketler retoriğinin teşhir etme yönelimiyle arabeskin soyutlama eğilimi arasındaki eklemelenmeden doğmuş ve şarkılarda söze dökülmüştür. Böylece yoksulluk, işçi sınıfı ve işsizlere ait ekonomik gösterge-

ler, gelir dağılımı istatistikleri ve bu rakamsal örüntülere dayanan iktisadi analizlerin dilinden sıyrılarak, kılıksızlığın, uzaktan sevmenin, derdini söyleyememenin mahrumiyeti yani yarattığı hissi tecrübeyle anlatılır.

Burada yaptığımız arabeskin soyutlama yönelimine ilişkin belirleme Meral Özbek'in Orhan Gencebay arabeski üzerine yaptığı tartışmaya dayanıyor. Özbek, cumhuriyetin vaat ettiği toplumsal olanaklardan ve kentin sunduğu ekonomik potansiyelden en az yararlananların sürdürdüğü kentsel yaşam bir anlam haritası sunmayı başaran arabeskin "özellikle 1960'ların sonu ve 1970'lerde resmî müzik ve modernleşme değerlerinin belirlediği oydaşmayı parçalayan, sorgulayan ve onun tarafından dışlanıp yasaklanmasına rağmen piyasa aracılığıyla ve halk kesimleri içinden yaratılarak değişen bir direniş" gösterdiğini saptar (Özbek 2008: 114). Gecekondu, kentsel düzenlemelerden ekonomik eşitsizliklere kadar pek çok sorun alanı içinde tartışılan bir toplumsal aktör haline gelirken, arabeskin kök saldı bu bahçeler aynı zamanda yükselen toplumsal muhalefetle tanışmıştır. Arabesk kültür toplumsal tabanını, arabesk müzik dinleyicilerini gecekondu mahallelerinde bulurken toplumsal dönüşüm vaadiyle dolu bir politik söylem de bu mahallelere taşınmıştır. 1960'lı yılların sonundan itibaren toplumsal muhalefet, aktörlerinin gecekondu mahallelerinde evi olmayanlar için bizzat ev yapmaktan "kurtarılmış bölgeler" in ilanına kadar gitmiştir. Hatta bazı mahalleler doğrudan bu çalışmaların sonucu oluşmuş, İstanbul 1 Mayıs Mahallesi örneğinde olduğu gibi sosyalist çevrelerin katkısıyla, siyasal mücadelenin bir parçası olarak inşa edilmiştir.¹⁰ Bazılarıysa örgütsel çalışmaların hızla karşılık bulduğu bölgeler olarak solun kolektif hafızasına "Küçük Moskova" olarak kaydedil-

10 Bkz. Şükrü Aslan, *1 Mayıs Mahallesi, 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İletişim Yayınları, 2004.

miştir.¹¹ Aynı toplumsal tabana seslenen ve bu tabandan da yanıt alan arabesk kültürle toplumsal muhalefet uzunca bir dönem komşuluk yapmıştır.

Ahmet Kaya ile anılan “devrimci arabesk” tanımlaması da düşünüldüğünde bu komşuluğun mahiyeti önem kazanır. Elbette esasında genel olarak politik müziğin yine genel olarak müzikal alandaki ilişkileri, temasları, yakınlıkları önemlidir. Çünkü politik olanla kültürel olanın birbirini içeren, kesişen ilişkisi, politik olanın kendini kültürel olanda ifadesi hegemonya mücadelesinin sürdüğü bir zeminde gerçekleşmektedir. Böylelikle başatla tâbi olan arasındaki mücadeleyi de içeren bir zemin olan kültürel alan, birbirinden yalıtık “kültürler”in yerleştiği bir çerçeve değil, karşı-hegemonik anlatıların olanaklarını da barındıran; çelişki, çatışma ve uzlaşma unsurları bulunan; muktedir olanla direnen arasındaki sınır hattı boyunca sızma ve karşı koyma taktikleri içeren bir alandır. Meseleye böyle bakınca karşı-kültürel anlatıların bir parçası olarak politik müzik ve müzikal alandaki hegemonik politikalar, alanı belirleyen müdahaleler ve düzenlemeler, piyasa yapısı ve örgütlenmesi içinde popülerleşen türlerin genel eğilimlerinden bağımsız, yalıtık olarak ele alınamaz. Buraday-sa arabeskle olan ilişki bu genel bakma biçiminin de ötesine geçerek fizikî yakınlık içinde bulunmaları ve hatta yan yana gelerek –devrimci arabesk– bir tanımlama oluşturmaları nedeniyle özel olarak önemlidir. Kaya da bir söyleşisinde “Kimler dinliyor Ahmet Kaya’yı?” sorusunu şöyle yanıtlar:

Benim dinleyicilerim anlayış olarak, tavır, üslup olarak bana çok uygun insanlar. Yani ben sokaktan geldim. (...) Burada sokak söylemi var, kenar mahalle söylemi...

Meral Özbek’e dönecek olursak, bir anlam haritası olarak arabesk, gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kav-

11 Bkz. Yelda Yürekli, *Küçük Moskova Tuzluçayır*, İletişim Yayınları, 2016.

ramsallaştırırken ve aynı zamanda gündelik hayata yönelimler yaratırken, duygusal tecrübeyi baş tacı eder (Özbek 2008: 103-104). Yaşama hakkı, isyan, kader ve dert gibi tüm kavramlar aşka bağlanmakta; “seven”in kendine, ötekine, başkalarına ve toplumsal sorunlara gösterdiği tepkiler” aşkla bütünleştirilmekte, aşkın süzgecinden geçirilerek ifade edilmektedir. Dolayısıyla da “aşk” arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir (Özbek 2008: 103-104).¹² Duygusal tecrübeye dayalı bu dilin gündelik hayatla arasındaysa bir mesafe vardır. 1950’li yıllardan sonra ortaya çıkan sürecin insani maliyetini en çok ödeyen kesimlerin gündelik hayatlarında baş etmek zorunda oldukları zorluklardan bahsedilmez. Varoluşa ilişkin büyük sorunlar ve sorularla, romantik bir niteliğe bürünen arabeskin gündelik hayatla arasındaki bu devamsızlık onun temel niteliğini ortaya koyacak önemli bir boyuttur (Özbek 2008: 104).

Bu devamsızlık hali mühimdir, çünkü politik müziğin bu bakımdan arabeskin karşı kutbunda olduğu söylenebilir. Politik söylem kendini bir gerçekçilik iddiası üzerine kurar ve bu iddianın bir parçası olarak gündelik olanın ifadesine soyunur. Arabesk müzik, “aşk, ölüm, sevgi, dostluk, yokluk, hor görülmek gibi insani ilişkilere dair genel konuları” (Özbek 2008: 105) romantik bir soyutlama düzeyine çekerek; politik müzik, gündelik olanı gerçekçi bir politik düzeye tercüme etme iddiasındadır. Arabesk, kendini popüler kılan çekirdek toplumsal kesimler olan gecekondu sakinlerinin “ekmek parası kazanmak, iş bulmak, çocukları okutmak, kadınların değişmek zorunda kalması, erkeklerin değişen konumları kabul etmek zorunda olması, sağlık ve konut gibi pek çok maddi ve manevi sorunu söylemine dahil etmezken (Özbek 2008: 105); politik müzik tam da bu so-

12 Ayrıca bkz. Ali Jihad Racy, *Arap Dünyasında Müzik*, çev. Serdar Aygün, Ayrıntı Yayınları, 2007.

runları açıklama ve çözüm yolu gösterme iddiasındaki politik söylemin içinden doğan ve duygulara hitap edecek şekilde tasarlanarak yayılan müzikli anlatıdır. Bu şarkılarda gecekondular “açlık, yoksulluk çekenler”in, “sabahın seherinde” yola düşüp “ekmek için her işi gören”, “cam silen”, “kap kakacak ağartan” Ayşelerin, Fatmaların, Hatçelerin, Güllülerin evidir.¹³ Bu hikâye “Ankara’ya Konya’dan gelen güney rüzgârı”nın “yoksul semtlerden varıl semtlere doğru esişine” eşlik eden, bir göz kondu yapıp içine giren, işsizliği, yoksulluğu düşündükçe göğüs kafesinde bir kuş çırpınan “Fatma kız”a aittir.¹⁴

Peki konumlar arasında böylesi bir karşıtlık varsa aralarında gidiş gelişi mümkün kılan patika nasıl açılır? Daha doğrudan sorulduğunda, bu durumda devrimci arabesk mümkün müdür? Bu sorular aslında Henri Lefebvre’in gündelik hayatla müzik arasındaki ilişkiyi tartışırken sorduğu soruya ve cevaben yaptığı ayrıma denk düşüyor: Müzik gündelik hayatın gizli özünü açığa mı çıkarır, yoksa onun yerine ezgiyi geçirerek hayatın sıradanlığını ve yüzeyselliğini telafi mi eder? Lefebvre bu soruya cevapların, müzik ve düşüncenin ilk teorisyeni olan Pythagoras’tan bu yana iki veçhesi olduğunu söyler: sayı ve dram (Lefebvre 1998: 27). Müzikte her şeyin sayı ve nicelik, çözümleme, kesinlik ve sabitlik olduğu savıyla her şeyin lirizm, kendinden geçme ve düş, hayatiyet ve duyarlılık olduğu görüşü bu veçheye tekabül eder. Dram, sayının karşısında, onun yakalayamadığı, kuşattığı fakat yine de elinden kaçan, arta kalan, alt edilemez olan şeydir ve bilim ve “bilimsellik” açısından bu, hiçbir şeydir. “Bu ‘arta kalan şey’in dikkate değer olmadığını ilan etmek gülünç bir bilgeliktir çünkü ‘bilginin kaderi görmezden geldiği şairin kaderine bağlıdır’ (Lefebvre 1998: 27).” Orta-

13 Grup Yorum, *Cemo/Gün Gelir* albümü, “İnsan Pazarı” şarkısı.

14 Alpay, “Güven Parkı”

ya çıkan panoda bir yanda usanç verici görevler, aşağılamalar, işçi sınıfının hayatı; satıcılar, metalar, şeyler, gereksinimler ve parayla kurulan ilkel ilişkilerin, kılığın sürekliliği ve yokluğun uzantılarının, sayıların hâkimiyeti, kanadı olan gündelik hayatın sefaleti ve zamanın, arzunun uyarlanması; sayılarla ifade edilemeyecek denli çok dram, gündelik olanın trajik yanı yani gündelikliğin büyüklüğü durur (Lefebvre 1998: 41-42).

Burada çatallanan yol, yoldaki bu iki farklı seyir Zeus'un bellek tanrıçası Mnemosyne'den olma dokuz kızı, Musalar'ın Helikon Dağı'nın yamaçlarında şarkılarını söyledikleri günden bu yana devam eden ayrımdır. Nietzsche'nin sözleriyle Apollon'un görünümü içinde yanılgıya yer açılmaz, bu görünüm düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilincin, sanatların doğruyu söyleyen yetisinin benzeridir; Dionysosça varlıksa esriklige yakın bir benzerlikle kavranabilir ve büyü altında kişi yalnızca kendisiyle bağlantı kurmaz, birbirleriyle kaynaşır, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar, istekler aydınlığa kavuşur ve insan kendini, yüksek bir topluluğun üyesi olarak ortaya koyar, türküyü söyler, oynar (Nietzsche 2002: 53-54). Bu "ilk" ayrım Lefebvre'in uyarısıyla tekrar okunabilir. "Oysa tam da devrim, gündelik olanın prestijli ve yanıltıcı akılcılığıyla aslında gündelik hayat ve toplumun temeli olan şenlik arasındaki karşıtlığa son vermektir (Lefebvre 1998: 43)." Bu durumda devrim için söylenen şarkılar, dünyayı değiştirme arzusunda olan müzik de bu kadim ayrımı yıkarak, Apollon ya da Dionysos, bilici ya da esrik fark etmeksizin tanrıların sesinden değil, onların yok etmekte olduğu ırkı, insanlığı tanrılardan çaldığı ateşle yeniden yaratan Prometheus'un makamından olmalıdır.

Bütün bu tartışmalarla birlikte başta sorulan soruyu yinelemek gerekiyor: Arabeskin soyutlama eğiliminin gündelik hayatla arasında attığı kesikle politik müziğin taraftarlı-

ğa, duygudaşlığa çağıran teşhir edici eğilimlerinin birbirine ulanması mümkün müdür? Cevabımız: Evet. Çünkü öncelikle arabesk de bir sabit değildir. Meral Özbek, arabeskin 1968’de Orhan Gencebay’ın ilk çıkışından 1979’a kadar sahip olduğu toplumsal anlamın 1980’li yıllarda değiştiğini belirtir. Başlangıçta bir alt-kültür olan arabesk müzik, orta sınıfların genişlemesiyle de, o kültürü ilk kez tüketerek yaratan grupları aşip genelleşmiş, yaşanan değişim müziğin kendi içinde çeşitlenmesini getirmiştir (Özbek 2008: 122-123). “Çok çeşitli müziksel öğelerin çeşitli aletleri ve mekânlarıyla birlikte farklı bileşimlerinden oluşan bu müzik tarzları, değişik ve çapraz dinleyici kitleleri ve değişik toplumsal yan anlamlarıyla birlikte, birbirinden farklıdır” ve “artık ne türdeş bir arabesk müzikten ne de türdeş bir dinleyici kitlesinden bahsedilebilir (Özbek 2008: 125).” Bu uyarı önemlidir çünkü “toplumsal tüketimin kültürel boyutlarının karmaşıklığı”na işaret eder. “Arabesk perspektifin, toplumsal hayatın iyileştirilmesi konusunda yararlı olabilecek alternatif bir hegemonik içeriğe kavuşması; aşk ütopyasının aşkın var olabileceği bir toplumun koşullarıyla ve bunun yaratılmasına ilişkin eleştirel teemmül kapasitesi ile bütünleşmesi; değer-rasyonel muhalif ve paylaşımcı bir toplumsal eylem haline dönüştürülmesi mümkün olmuştur. Çünkü 1968-76 yıllarında fiilen olmasa da düşünsel üretimde arabeskin küçümsenmesi ve bu nedenle sol perspektifle bütünleşememesi bir alternatif hegemonik projeye eklemlenmesi olanağını da ortadan kaldırmıştır.” (Özbek 2008: 128).

Ahmet Kaya’nınsa 1980’li yıllardan itibaren bu eklemlenme çabasını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Müzikle ve solla tanıştığı plakçı dükkânında sorduğu, daha önce de söz ettiğimiz soru, yarattığı “özgün” müzikal komunun kilidini açmıştır: “Neden bunlar Ruhi Su dinliyor ve benim abim Or-

han Gencebay dinliyor?” Kaya’ya “devrimci arabesk” adlandırılması sorulduğunda da bunu reddetmediği görülür:

Biz devrimci arabesk yapıyorsak, ki ben bunu asla reddetmiyorum, arabeske karşı değilim bir kere, çünkü hâkim olan kültür çiğ köfte ve arabesk kültürüdür. Ayrıca ben kendimi Avrupalı bir insan olarak değil Ortadoğulu bir insan olarak görüyorum. Karısıyla kavga eden bir insan bu ülkede Çaykovski dinlemez yani, devrimcilerden bahsediyorum. Ne yapacak? “Olmasaydı Sonumuz Böyle”yi dinleyecek.

Ahmet Kaya arabeskle politik müzik arasındaki coğrafi yakınlığı şarkılarına içerebilmiş ve bu yolla solun düşünsel evreninin dışarıda bıraktığı arabeskle eklemlenmeyi başarmıştır. Müzisyen bu geçişliliğe örnek sayılabilecek dinleyici mektupları aktarmaktadır:

Bana bir çocuk diyor ki, “Ahmet Abi ben bugüne kadar Ferdi Özbeğen’i dinliyordum, devrimcilerin böyle şarkılar yaptığını bilmiyordum. İzin verir misin, devrimci olabilir miyim?” diyor. Bir taraftan başka biri diyor: “Ahmet Abi senin için komünist diyorlar, çok üzülüyorum.”

Aynı mahallede yaşayan müzikal eğilimler, “Tezgahtar Nebahat”ta olduğu gibi “mahpustaki solcu abla”yla “boş vermiş abi” aynı ailenin fertleri olabildiği gibi, “Bir Acayip Adam-Suphi”de olduğu gibi aynı kişinin farklı ceplerinde durabilmektedir. “Fırtınadan arta kalmış bir tekne / Tevekkül içinde, görkemli sakalı / Ve iğreti parkasıyla / Gizlediği macerasıyla” yaşayan Suphi, “Bir cebinde das Kapital / Bir cebinde kenevir tohumu”yla ıssız bir koya saklanmıştır. “Bir şeylere küfredip” “tedirgin bir balık gibi uyuyan” Suphi, kapağında mütebessim, sakallı bir resim olan ve hep cebinde duran kalın kitabını her gün okurken uzaktan kasaba-

nın ışıkları yandığında “gizli bir cigara sarıp” ağlar. Kaya’nın “Elbette bunu dinleyecekler” dediği “Yüreğim Kanıyor”da da tıpkı kenar mahalle şarkılarında olduğu gibi çoğul bir anlam yapısı vardır. Şarkı “Sakin göllerin kuğusuyduk / Sarılarak suyun yanağında / Yarılan ekmeğin buğusuyduk. / Gözüm yaşıyor, yüreğim yanıyor-kanıyor / Olmasaydı sonumuz böyle” satırlarıyla bir aşk hikâyesine açılır ancak devamında “Biri saksımızı çiğneyip gitti / Biri duvarları yıktı / Camları kırdı / Fırtına gelip aramıza serildi / Biri milyon ke-re çoğaltıp hüznüleri / Her şeyi kötiledi / Bizi yaraladı / Biri şarabımızı döktü / Soğanımızı çaldı / Biri hiç yoktan vurdu kafeste kuşumuzu” sözleriyle kendi içine dönen bir aşk anlatısı olmaktan çıkarak toplumsa baskı ve şiddeti dile döken çağrışımlar yüklenir. “Birer yolcuyduk aynı ormanda kaybolmuş / Aynı çıtırtıyla ürperen birer serçe / Hep aynı yerde karşılaştık tesadüf bu / Birer tomurcuktuk hayatın kollarında / Birer çiğ damlasıydık / Bahar sabahında gül yaprağında” sözleriyle biten şarkı kırık bir ilk gençlik aşkının ardından söylenmiş bir ağıt olarak dinlenebileceği gibi, talan edilmiş hayatına bakan bir devrimcinin ukdesi olarak da dinlenebilir. Örnekleri çoğaltılabilecek bu çoğul anlam yapısı devrimcilikle arabesk duygusal tecrübe arasına dikiş atar, toplumsal mücadele arzusuna, iktidarın yönelttiği şiddetin sonuçlarına ya da yoksulluğun getirdiği hiç kimselik hissine lirizm katar ve devrimci arabeski mümkün kılar.

Ancak bu olanağı yaratan Ahmet Kaya’nın müzikal yöneliminin yanında ’80’lerin politik kamusallık biçimleridir. Nurdan Gürbilek 1970’lerde sol “kamuoyu”nun, devletin himayesinde olmayan, özerk dinamikler sonucunda oluşmuş tek kamu örneği sayılabileceğini belirtir (Gürbilek 2014: 64). “1970’lerde politika, hayatlarının normal seyri içinde bir araya gelemeyecek farklı sınıf ve kesimlerden insanlara buluşma zemini sağlamış; farklı imkân ve hayat tarz-

larına sahip kişileri, varlıklılarla varlıksızları, ‘kültürüler’le ‘kültürsüzler’i karşılaştırmış, bir işçiyle normal koşullarda işveren ya da yönetici olabilecek bir genci, gecekondu sakinisiyle varlıklı bir aileden gelmiş genci, şehre yeni göçmüş biriyle köklü bir İstanbul ailesinin çocuğunu aynı ortak hayat vaadi etrafında buluşturabilmiştir (Gürbilek 2014: 64).” 12 Eylül darbesiyle politik sahneden tasfiye, Gürbilek’in andığı bu yan yana gelme, birlikte politik gövde oluşturma halini ortadan kaldırmıştır.¹⁵ Farklı buluşan farklı toplumsal kesimler kendi mahallelerine dönünce, politik söylem ve dolaysızca müzikal dil de dönüşmüştür. Yeni temas ve bağlanma biçimlerine ihtiyaç yaratan bu boşluk içinde Ahmet Kaya mahallenin çocuklarından bir takım kurmuş, arabesk ve politik müzik arasında yatay bir eklemleme gerçekleştirerek, “plep kültürü” içinde bir alışveriş olarak dinlenebilecek “özgün” müzikal konumunu oluşturmuştur.¹⁶

15 Hemen burada, 1970’li yıllardaki karşılaşma, Gürbilek’in andığı kadar eşitlenmiş ya da onun ifade ettiği biçimiyle kendi kimliklerini unutmışların yan yana gelişi olarak değerlendirilebilir mi sorusunu eklemek gerekir. Örneğin, gecekondu mahallelerine seminer vermeye giden üniversitelilerle seminerin dinleyicileri arasındaki ilişkinin, karşılaşmaların kimliklerinden bağımsız şekillenmediğini söylemek zor görünmektedir. 1970’li yıllarda kitleyle kadro arasındaki farkın oluşan politik kamuya da sirayet ettiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu karşılaşmalar üzerine bir tartışma için bkz. Necmi Erdoğan, “1970’lerde Sol popülizm Üzerine Notlar”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Sol*, İletişim Yayınları, 2007, s. 262-274.

16 “Plep kültüründen” kasıt E.P. Thompson’ın göreneksel kültürü tartışırken yaptığı kavramsallaştırmadır. Thompson burada yalnızca “geleneksel kültür”den söz etmez. İsyankâr plep kültürü, meşruiyet ya da protesto arayışlarında daha otoriter bir toplumun paternalist kurallarına geri dönebilir ve bunlar arasından mevcut çıkarlarını en iyi savunacak olanı seçseler de savundukları halkın kendi görenekleridir (Thompson 2006: 23): Bu, herhangi bir “geleneksel” kültür değil fakat oldukça özel bir kültürdür. Söz gelimi, bütünüyle önceden belirlenmiş ve sıkınularla dolu bir içinde kaderci değildir. Daha ziyade derbederdir Hayatın kendisi, tehlikeleri ve kazaları önceden düşünülerek tanımlamayacak ya da önlenemeyecek yoldan ölümlerle; ölüm oranlarındaki, fiyatlarındaki, işsizlikteki iniş-çıkışlar kontrol edilemeyen kökü dışında kazalar olarak yaşanır; genellikle çalışan nüfusun zamanı önceden kestirme şansı çok azdır – “meslek”lerini ya da ailelerini planlamazlar ya da hayatlarını önlerine konmuş belirli şekilde gör-

“Hiç olmayan”a mektup: Aşk şarkıları

Bizim musikimiz değişene kadar hayat karşısında vaziyetimiz değişmez sanıyordum. Çünkü onu unutmamız ihtimaliyok... O değişene kadar aşk tek talihimiz olacak!

– AHMET HAMDİ TANPINAR, *Huzur*

Ahmet Kaya'nın repertuvarının en belirgin temalarından biri elbette aşk. Zulüm, baskı, işkence, yoksulluk ve yoksunluğa dair hikâyelerin içinde akan, bu hikâyeleri hasret duygusuyla sarmalayıp derinleştiren hep aşktır. Aşk anlatısının duygusal gerilimini artıran halse ayrılıktır. Ahmet Kaya şarkılarının önemli bir kısmında hasret tecrübesine giden yolu açan, sevenleri ayıran “devlet”tir. Bu ilinti onu arabesk perspektifin muğlak hasret acısından koparıp politik pratiğe bağlar. “Suskun”, “Hasretinden Prangalar Eskittim”, “Aynı Daldaydık”, “Haydi Gül”, “Beni Tarihle Yargıla”, “İyimser Bir Gül”, “Derin Bir Ah Çektim” gibi şarkılar hapishaneden dışarıdaki sevgiliye seslenen aşk mektupları, sevgiliyi görüşe çağıran, görüş günündeki bekleyişi anlatan eserlerdir.

Roland Barthes, nedeni ve süresi ne olursa olsun, sevilen nesnenin yokluğunu sergileyen ve bu yokluğu bir bırakılmışlık deneyimine dönüştürmeye yönelik her türlü epizotu aşk söylenine dahil eder. Bu vasıta ile aşık özne, sevilen ötekinin mesafesiyle kurulur. Aşkta uzaklık, gidenden değil, kalandan yola çıkılarak dile getirilir: Aşık özne yerleşik, acı içinde; sevilen öteki göçebe ve kaçıdır (Barthes 2014: 20). Uzaklığı söylemek, öznenin ötekiyle yer değiştiremeyeceğini kesinler ve bunun anlamı “sevdiğim kadar sevilmiyorum”dur (Barthes 2014: 20). Ancak bu şarkılardaki uzaklık anlatısı, ayrılık ve mesafe kapatılmışlık/hapislik

mezler ya da yüksek kazançların tasarruflarını istif etmezler ya da ömürleri boyunca tatile çıkmazlar (Thompson 2006: 25-26).

nedeniyledir ve bu hal hasreti katmanlı hale getirir. Sevgili-
den uzaklık iktidarın zulmünün bir parçasıdır. Burada, ha-
pishanedeki devrimci –annesini arayan oğlunun sesinde ol-
duğu gibi– bir kez daha gerçek kişi olur; kapatılma, politik
faaliyet kadar ve onunla birlikte hissi tecrübeyi de keser ve
bu kesiğin hikâyesini anlatan ses aşık özneye dönüşür. Ta-
rihsel olarak, uzaklık söyleminin kadına ait olduğunu, ge-
zen/yolcu erkek karşısında yerleşik kadının uzaktalığa bi-
çim verdiğini söyleyen Barthes, bunun sonucu olarak da öte-
kinin uzaklığından söz eden her erkekte dişillik belirdiği-
ni söyler (Barthes 2014: 20-21). Ancak anılan şarkılarda bu
eğilimin var olduğunu söylemek zordur. Uzaklığın aşkın iç-
sel sürecine dayanmaması, seven ya da sevilenin istemi dı-
şında gerçekleşmesi dişil anlatının olanağını da ortadan kal-
dırmış görünmektedir. Şarkılar, erkek şarkılarıdır. Burada
sevgiliye sesleniş direniş ve başkaldırı iradesiyle bitişmiş-
tir. “Ara sıra mahşer”de olan erkek “göğsünün sol yarısı”na
“dert etme iyiyim ben” diyerek, onu direngenliğine güven-
meye davet eder.

Şarkılardaki erkek edanın baskınlığı Barthes’ın işaret etti-
ği dişilleşme eğilimi üzerine daha dikkatli düşünmeye çağırır bizi. Yerleşik, bekleyen, çağıran tarafta olandan beklenen
dişillik mesafeye hükmedebilme kudretine sahip olma-
maktan kaynaklandığı söylenebilir. Şarkılarda bu kayıp, er-
kek aşığın hapisteki devrimci olması sebebiyle derinleşmek-
tedir. Aşığın mesafeyi aşma iradesi devlet zoruyla kırılmış-
tır. Yanı sıra deneyimlediği “dava yitimi”, iktidara talip ol-
ma iddiasını da budamıştır. Kapatılma aşık özneyi yerleşik-
liğe; devrimciyi sokakların, alanların uzağına, hücreye/ran-
zaya sabitleyerek iktidarsızlaştırmıştır. Bu çifte kaybın yarat-
ması beklenen dişillik yerine iktidar kaybını örtecek bir ses
perdesi devreye girmekte, söyleyişteki erkek hal şarkıları bir
telafi ezgisine dönüştürmektedir. Uzaklık söyleminin sabit/

çağırın tarafı, yitirilen politik iddiaların boşluğunda şekillenen eril bir aşk dilinde kendini yeniden kurar.

Hapishaneden yazılan mektuba bir okuyucu, yaratılan bu dili konuşacak öteki gereklidir. Şarkıların söylendiği mekânda fiziksel karşılaşmayı mümkün kılacak tek şey görüş günüdür ve şarkılar sevgiliyi görüşe çağırır. “Aynı Daldaydık”ta, “Saat 21’i vuranda / Burada kampanalar çaldı / Burada / Burada hasret ve dert / Sen nerdeydin? / Bugün... / Bugün görüş günümüz / Herkes geldi, sen nerdeydin?”; “Haydi Gül”de “Gel gör beni içerden bak ne haldeyim / (...) / İşte görüş günündeyiz / Gör ne haldeyim / Yürekte yangın, yürekte sevdan”; “İyimser Bir Gül”de “Su bulanınca / Meydanlarda sesin yırtılınca / Hiç dostun kalmayınca / Sarılmış bir ömrün basamaklarından / Görüşmeye gel ne olur / İyimser bir gül olsun dudaklarında / (...) / Kan bulaşınca / Yangınlarda yüzün harlaşınca / Saçların tutuşunca / Zorlanmış bir hükmün tutanaklarından / Görüşmeye gel ne olur / İyimser bir gül açsın yanaklarında” sözlerinde hep bu çağrı okunmaktadır. Bu çağrının dile geldiği araçsa mektuptur. Yalnızca anlatısal değeri bulunan mektup aşık için bir ilişki kurma vesilesidir, çünkü aşk mektubu yanıtını bekler, ötekini yanıt vermeye çağırır ve tıpkı armağanlar gibi tenselliği temsil eder (Barthes 2014: 72). “Sevilen, sevenin sunduğuna/dokunduğuna dokunacak ve ikisini ‘üçüncü bir ten’ birleştirecektir (Barthes 2014: 72).” Tıpkı “Doğum Günü”nde cezaevinden uçurulan “boncuktan kuş”ta olduğu gibi.

Zorunlu ayrılığın diğer bir nedeniyse firarilik-kaçaklıktır. 1990 yılında yapılan *Sevgi Duvarı* adlı albümde yer alan “Dardayım” şarkısında “Dardayım yalanım yok / Baskın yedim gün gece... / Örselendi aşklarım üstelik bir uzak diyar-dayım...” sözleriyle ifadesini bulan bu zorunlu ayrılık “Başım Belada”da şu sözlerle ifade edilmektedir: “Sevdim inanamayacağın kadar seni esmer kız / Kirpiklerimde çırpınan

şu tuzlu gözyaşımda / İhanetin adı yok / Neylersin ki çember daralmakta / Şimdilik hoşça kal yaban çiçeğim / Yasal mermisiyle bir komiser yaklaşmakta.” “Dokunma Yanarsın” parçasında bu firarilik hali daha açık betimlenmiştir: “Ve görürsün ki aşkı beceremiyorum / Beni kendi halime bırak yavrucuğum / Ben yolumu nasıl olsa bulurum / (...) / Firarilerin uzmanı olmuşum / Bütün istasyonlarda afişim durur / Beni bir çocuk bile vurur / Dokunma bana fişlenirsin / Dokunma bana ellerin tutuşur / Dokunma bana çıldırırısın / Dokunma bana sen de yanarsın / (...) / Firarilerin uzmanı olmuşum / Bütün telsizlerde adım okunur.” “Tedirgin” şarkısında kurulan tuzak ve ihbar söz konusu kişiyi aynı zamanda sevgiliden de koparmaktadır: “Haramiler sarmış yolumu / Güvercinler muhbir uçar oy / Telden tele fermanım gider / Benim sonum dünden belli / (...) / Geceler mi sen, ben mi yorunum / Mermiler mi sen, ben mi yangınım / Düşlerim tutsak / Yüreğim sürgün / İçimde bir çocuk tedirgin.” Yine *Tedirgin* albümünde yer alan “Derin Bir Ah Çektim” de bu gerilimi taşımaktadır: “Derin bir ah çektim içim yandı / Dayanmaz gönlüm hasretine / Arzularımdan gelip geçersin / Yaslanmaz başım dizlerine / (...) / Derin bir ah çektin içim yandı / Yetişmez ömrüm geçliğine / Son nefesimden gelip geçersin / Yağmaz gözüm ellerine / Darağacında ipler uzar / Uzar da nere gider.” *Dosta Düşmana Karşı* (1998) albümünde yer alan “Bize Kalan”daysa anılan bu kopuş daha açık ifadesini bulmaktadır: “Bizim eskiden sevdalarımız vardı / Kızaran yanakları öpmelere utandık / Sonra suç olmak girdi araya.”

Zulmün bir parçası olduğu gibi mücadelenin bir zorunluluğu olarak da aşktan vazgeçiş söz konusu olabilmektedir. “Gururla Bakıyorum Dünyaya”da bu vazgeçiş şu sözlerle yer bulmaktadır: “Çünkü ben sevdiğim kızı / Yaşamak gibi, hal-kım gibi sevdiğim kızı, ki şiirini yazamayan / Ve türküsünü söyleyemeyen halkım gibi / Binlerce ve binlerce kurşunla-

nan halkım gibi / Zincire vurulan / Savaşlara yollanan / Vergilere bağlanan halkım gibi / Felç olmuş yalnızlıklara bırakarak / Büyük acıların ve gözyaşlarının içine bırakarak / Şiirlerimin bir bıçak gibi ısıldadığı / Devrim türkülerini / Ve başkaldırmayı öğreten dudaklarını / Bir kere olsun öpmeden / Bir kere olsun tutamadan kaygısızca / Serin bir yaz gecesi gibi ürperen ellerini / Hatta boynunu ve ayak bileklerini / Bilemeden, bilemeden, bilemeden / Vurdum yüreğimi şanlı kavga-ya.” “Kum Gibi” şarkısıysa mücadele içinde, çatışma ortamında yaşanan bir aşkın şarkısıdır. 1994 yılında yapılan *Şarkılarım Dağlara* albümünde yer alan şarkıda “Martılar ağlardı çöplüklerde / Biz seninle gülüşürdük / Şehirlere bombalar yağardı her gece / Biz durmadan sevişirdik” sözleriyle yaşanan çatışmalı ortam dile getirilirken; “Sonbahar damlardı damlalarımıza / Biz seninle sararırdık / Aydınlansın diye şu kirli yüzler / Biz durmadan savaşırdık” dizeleriyle aşk, bu çatışmanın ve mücadelenin içinde, onun çatısının altında yaşanmakta ve tam da bu nedenle kıymetli hale gelmekte, ayrılık daha da kabul edilemez biçime bürünmektedir. “Acımasız olma şimdi bu kadar / Dün gibi, dün gibi çekip gitme / Bırak da sarılayım-dolanayım ayaklarına / Kum gibi, kum gibi ezip geçme” sözlerinde de görüldüğü gibi sevilen ötekisinin gidişi aşığı yerle bir etmektedir.

Öznenin aşk durumunu kesin bir çıkmaz, hiçbir zaman içinden çıkamayacağı bir tuzak gibi algılayarak kendini tam bir yok oluşa adanmış gördüğü şiddetli bunalım, “yıkım”, aşk söylenine eşlik eden bir başka durumdur (Barthes 2014: 49), Barthes, öznece bir “uç durum” olarak kendisini yok edecekmiş gibi yaşanan bir durum olan şeyi, aşk yıkımını Dachau’daki bir tutsağın durumuyla birlikte düşünmektedir. Dachau, Nazi Almanyası’nın ilk toplama kampıdır ve siyasi tutuklular oraya kapatılmış, orada öldürülmüştür. Barthes’ın aşk yıkımıyla bir toplama kampı arasın-

da benzerlik kurarak tartışırken kendisine “aşırılık” sorusunu sorar ve yanıtlar: “Her ikisi de gerçek anlamda bir panik içerir: gerisi, dönüşü olmayan bir durumdur (Barthes 2014: 50).” Aşırılık ihtiyatını sürdürerek, ele alınan şarkıların, Nazi Almanyası’nın toplama kamplarıyla aynılaştırılamayacak olmakla birlikte, bir askerî rejimin hapishanesinden seslenmesi Barthes’ın “yıkım” üzerine yazarken başvurduğu analogiyi maddileştirir. 12 Eylül sonrasında rejimin zor yoluyla konsolidasyonu sağlanırken devreye sokulan sistematik işkence ve kapatmaya, gündelik ve duygusal tecrübenin parçalanmasının yarattığı yıkım eşlik etmiştir. Şiddet, devrimcilerin politik öznelik potansiyelini yok etmeye yöneldiğinde aynı zamanda birilerinin sevgilisine doğum günü hediyesi vermesini, sevgilisinin “gözlerini içinde duymasını” da engellemiş olur.

Pothos yani burada olmayan varlığa duyulan istek, iki zaman arasına sıkışmışlığı da ortaya çıkarmaktadır (Barthes 2014: 22). Çünkü uzaktakine uzaklığın söylemini yinelerken, öteki gönderge olarak uzakta, seslenilen olan buradadır (Barthes 2014: 22). Bu çarpıklıktan katlanılmaz bir “buradalık” doğar ve böylece şimdiki zaman “arı bir kaygı parçası”na dönüşür (Barthes 2014: 22). Bu sıkışmışlığın ifadesinin şarkılarda ayrılığın mesafeye değil zamana yapılan göndermeyle açığa çıktığı görülmektedir. “Suskun”da “Nasıl yılları buldu / Bir mısra boyu maceram”; “Hasretinden Prangalar Eskittim”de “Ard arda bilmem kaç zemheri geçti”; “Aynı Daldaydık”ta “Aynı daldan düştük ayrıldık / Aramızda yüz yıllık zaman / Yol yüz yıllık / Tam yüz yüzyıl... / Tam yüz yıl oldu yüzünü görmeyeli / (...) / Tam yüz yıldır bekler beni bu şehirde bir kadın”; “Acılara Tutunmak”ta “Yaşadım birkaç bin yıl / Acılara tutunarak” sözleriyle mesafe uzamsal olmaktan çıkarak zamansal bir boyutla tarif edilmiştir. Abarlıklı zaman sınırlamalarıyla “yüz yıl bekler gibi”, “tam bin yıl-

dır” şeklindeki ifadeleriyle mekân ve zaman gerçekliğini yitirip herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde, herhangi bir sevilen şekline dönüşen, aşkın kendisini temsil ettiği bir aşk anlatısı oluşturulmuştur.

Ahmet Kaya’nın aşk motifiyle öne çıkan şarkılarında, var olmayana duyulan istem –*potos*– sevgilinin uzaklığının bir sonucu olabildiği gibi aslında var olmamasına, aşkın ötekisi, sevilen olarak karşılıklılığın bir parçasının olmaması şeklinde de yer bulabilmektedir. Bu halin belirgin iki örneğiysen “Hiçbir Şeyimsin” ve “Böyle Bir Sevmek” şarkılarıdır. Her iki şarkı da Attilâ İlhan şiirlerinden müziklenmiştir. “Hiçbir Şeyimsin”, bir yanılgının anlatısı olarak okunabilir. Şarkı, sevileni anlamlandırmak için bir yandan “Sen benim hiçbir şeyimsin, Yazdıklarımдан çok daha az / (...) / Varlığın anlaşılmaz / Galiba eski bir liman üzerindesin / Nasıl karanlığım bir yıldız olmak / Dudaklarınla cama çizdiğin / En fazla sonbahar otellerinde / Üniversiteli bir kız uykusu bulmak / Yalnızlığı öldüresiye çirkin / Sabaha karşı öldüresiye korkak / Kulağı çabucak telefon zillerinde” sözlerinde olduğu gibi sevileni betimleme çabası sürerken diğer yandan ötekine sorar: “Hiç kimse misin bilmem ki nedin.” Şarkı, hiç olmamış bir maceraya değil, geride soru işaretleri bırakan bir ayrılığa söylenmiş görünmektedir. Cama çizilen yıldız, otel odası uykularıyla yan yanalığın geride kalışı dile gelmektedir. Görüldüğü gibi uykunun mekânı ev değildir, birliklik “evsiz” yani geçicidir. “Hiçbir Şeyimsin”, sevilen ötekiye seslenirken başvuru bir tersine çevirme olarak da okunabilir, “her şeyimsin” diyemeyen bir sesleniş olarak dinlenebilir. “Böyle Bir Sevmek” ise sevilen ötekinin çoğullaştığı, “kadınlar”dan söz eden bir şarkıdır. Şarkı zaten “olmayan” a seslenmekte, “Ne kadınlar sevdim zaten yoktular / Yağmur giyerlerdi sonbaharla bir / Azıcık okşasam sanki çocuktular / Bıraksam korkudan gözleri sislenir / Ne kadınlar sevdim

zaten yoktular / Böyle bir sevmek görülmemiştir” sözleriyle var olmayana duyulan aşkı anlatıyor görünse de devamında “Hayır, sanmayın beni unuttular / Hâlâ ara sıra mektupları gelir / Gerçek değildiler birer umuttular / Eski bir şarkı, belki bir şiir / (...) / Yalnızlıklarımda elimden tuttular / Uzak fısıltıları içimi ürpertir / Sanki gökyüzünde bir buluttular / Nereye kayboldular şimdi kim bilir” sözlerinden anlaşıldığı gibi “Hiçbir Şeyimsin” ile benzer bir biçimde bir yanılgıyı dile getirmektedir. Geride kalanın gerçekliği kaybettiği bir ayrılık gerilimini anlatırken, ayrılık anı, aşk mazisini zapt etmiş, sevgilinin “şimdi” yokluğu, “hiç olmamışlık” halini alarak geçmiş ele geçirmiştir.

Aşka içsel bir an olarak ayrılışı anlatan şarkılara iki duygunun eşlik ettiği görülmektedir. Bir kısmında, ayrılık “aşk yası”na dönüşmekte ve yıkımın duygusal tecrübesi dile gelmektedir. “Ayrılığın Hediyesi” (*Başım Belada*-1991), “O Vahşi At” (*Başım Belada*-1991), “Yüreğim Kanıyor” (*Yorgun Demokrat*-1987), “Yalancı Ayrılık” (*Tedirgin*-1993), “Bir Veda Havası” (*Yorgun Demokrat*-1987), “Kum Gibi” (*Şarkılarım Dağlara*-1994), “Bize Ne Oldu?” (*Şarkılarım Dağlara*-1994), “Söyle” (*Dosta Düşmana Karşı*-1998), “Ay Gidiyor” (*Dosta Düşmana Karşı*-1998) adlı şarkıları bu dile gelişin öne çıkan örnekleri olarak ele alabiliriz. Anılan şarkıların hemen tümünde, yıkım tecrübesini imleyen metaforun “gözyaşı” olduğu görülmektedir. “Ayrılığın Hediyesi”nde “Şimdi gözlerime ağlamayı öğrettim / Ki bu yaşlar utangaç boynunun hediyesi olsun / Bu da benim sana ayrılırken hediyem olsun” sözleriyle gözyaşı sevgiliye sunulan armağana dönüşmüştür. “Yüreğim Kanıyor”da “Gözüm yaşıyor / Yüreğim yanıyor-kanıyor / Olmasaydı sonumuz böyle”; “Bir Veda Havası”nda “Kalacak tüm izlerin hayatımda / Gözüm-den bir damla yaş aktığında / Bir yer bulabilsem seni hatırlatmayan / Kan tarlası gelincik şafağında”; “Bize Ne Oldu?”da

“Gece düştüm sokaklara / Her yerde seni aradım / Birden karşıma çıktın / Seni gördüm ağladım”; “Söyle”de “Söyle ay doğmadan / Düşmesin yaş gözüme / Şimdi ben nerdeyim sen nerde? / (...) / Yüreğime basa basa içimden yar gidiyor / Ağlama iki gözüm / Biraz daha dur” sözlerinde gözyaşı acıyı hep görülebilir hale getirir. Barthes’ın da ifade ettiği gibi gözyaşları bir anlatım değil, göstergedir (Barthes 2014: 166). Gözyaşıyla bir öykü, bir acıma söylemi yaratılır ve sonra da ona uyulur ve bu söylemle yaşanabilir çünkü ağlarken bildirilenlerin en “gerçeği”, dilin değil bedeninin bildirisini alan bir dinleyici bulunmuş olur (Barthes 2014: 166-167). Ancak gözyaşlarını rahatça bırakarak bedenin buyruğuna uyuyor olmak aynı zamanda tarihseldir de. Çünkü gözyaşının tarihi vardır ve yetişkin insanı gözyaşından uzak tutan ve erkekliği göstermek için bir sansüre aracılık eden yanı içermektedir (Barthes 2014: 165). Ahmet Kaya’nın gözyaşına da böylesi bir tarihsel yükü hesap ederek bakılabilir. Bedenin buyruğuna uyup, serbest bırakılan gözyaşı, aşk şarkılarında belirgin biçimde okunan iktidar kaybını örtbas eden ses perdesini yırtar, erkekliğin telafi ezgisini susturur. Seslenme biçimlerinden vurgulara, söyleyişteki erkek tavrın bulandığı, sevgilinin yitirilmesiyle yaşanan “aşk yası”nın telafi edilemez biçimde yüzeye çıktığı kıyıya gözyaşı seliyle ulaşılmaktadır.

Aşk yasında, nesne ne ölmüş ne uzaklaşmıştır: İmgenin ölmesi gerektiğine aşık karar verir (Barthes 2014: 99). Bu “garip” yasta iki karşıt mutsuzluğa katlanılması gerekir: Ötekinin var olmasından acı çekmek ve sevildiği biçimiyle ölmüş olmasına üzülmek (Barthes 2014: 99). Aşk yasının hemen her zaman geriye bıraktığı bir kalıntı vardır ve bu sözcükler durmamacasına geri gelir: “Ne yazık (Barthes 2014: 100).” Barthes’ın “imgeliğin sürgünü” olarak adlandırdığı bu yasin geride bıraktığı “ne yazık” duygusunun, ayrılık tecrübesini anlatan Ahmet Kaya şarkılarında sıkılık-

la yer bulduğu gör÷lmektedir. “Olmasaydı Sonumuz Böyle” adlı şarkı bu duygunun kristalize olduğu anlatı olarak okunabilir. “Gözüm yaşıyor / Yüreğın yanıyor-kanıyor / Olmasaydı sonumuz böyle” sözleri “ne yazık” duygusunun lirik bir ifadesini sunmaktadır. Sabahattin Ali’nin sözleri ile: “Kaybedilen en kıymetli eşyanın, servetin, hür türlü dünya saadetinin acısı zamanla unutuluyor. Yalnız kaçırılan fırsatlar asla akıldan çıkmıyor ve her hatırlayışta insanın içini sıvlatıyor. Bunun sebebi herhalde ‘Bu böyle olmayabilirdi’ düşüncesi. (Ali 2011: 149).”

Ayrılık tecrübesine eşlik eden ikinci halse aşk yasının tersine, terk eden, giden konumundan konuşan rest çeken edadır. “Giderim”, bu halin oldukça belirgin olduğu şarkılardan biridir. “Artık seninle duramam / Bu akşam çıkar giderim / Hesabım kalsın mahşere / Elimi yıkar giderim / Sen zahmet etme yerinden / Gürültü yapmam derinden / parmaklarımın üzerinden su gibi akar giderim” sözleriyle bir terk edişı anlatan şarkı, “Bozar mı sandın acılar / Belaya atlar giderim / Kurşun gibi, mavzer gibi / bu aşkı yırtar giderim / Sinsice olmaz gidişim / Kapıyı çarpar giderim” sözlerinden de gör÷ldüğü gibi güçlü bir eril tavır barındırmaktadır. Bu eril tavrın içinde gözyaşı artık görünmez olmaktadır: “Sana yazdığım şarkıyı sazımdan söker giderim / Ben ağlayamam bilirsin / Yüzümü döker giderim.”

“Layla” ise “Giderim”deki tehditkâr havanın dağıldığı, aldırılmaz bir tavrı sergilemektedir. “Saçların savrulur türkülerine / Deli rüzgâr eser gecelerine / Hüzünler dolar boş kadehine / Yüreğim tutuşur geceler boyu” sözleriyle bir tutkunun dile getirilişıyle başlayan şarkı, “Aman be Layla, can Layla / Boş ver bu aşka / Aman Layla, can Layla / Son ver bu aşka” nakaratıyla anılan aldırılmazlık halinin ifadesini devreye sokmaktadır. “Layla” gibi *Tedirgin* albümünde yer alan “Sevemezsin” ise aldırılmazlıktan sıyrılıp, çatışmacı bir ko-

num almaktadır. Ayrılık yası ve “ne yazık” duygusu yerini ötekinin suçlanmasına bırakmıştır: “Deli dolu bir akşam vakit ayrılık / Saatler yalnızlığa dönüyor mağrur / Yabancı düşler kalmış dünden geriye / Yürekler pişmanlığa çarpıyor mağrur” sözleriyle başlayan şarkı, pişmanlık ve yabancılık hissini nakaratındaki sözlerle ötekine yüklemektedir: “Adımı anamazsın / Yoluma çıkamazsın / Gönülden sevemezsin sen / Geçmişini silemezsin, rüyama giremezsin / Gerçekten sevemezsin sen.” Şarkı, suçlayıcı tavrın dozunun artışıyla bitir: “Öyle bir küsüp gidişin vardı ki / Seni vicdansız, insafsız, kitapsız...” *Hoşçakalın Gözüm* albümünde yer alan “Yakarım Geceleri” adlı şarkıysa rest çekmeyi yıkım, yas ve itirazı birlikte dile getirmektedir. “Bu aşkın nüshası rüzgârlarda / Aslı bende kalacak / Bizi hasret saracak / Bulutlar çıldıracak / Ayrılık başımı döndürüyor / Kavuşmayı özlettin / İntiharlar kuşandım / Bu aşkı sen kirlettin / Geçtim borandan kardan / Yitirdim bahçeleri / Ellerimi tutmazsan gülüm / Yakarım geceleri / Bu aşkın nüshası rüzgârlarda / Kahır bende kalacak / Sende ihanet gülüm / Bende matem kalacak / Bu aşkın efkarı şarkılarda / Yüzün bende solacak / Bizi zaman yenecek / Ve anılar kalacak / Geçtim borandan kardan / Yitirdim bahçeleri / Ellerini tutmadım yar / Yatamam geceleri” sözleriyle hasret, kahır ve efkar, ayrılığı imleyen bir metafor olarak “gece”yle bitişmiştir.

Aşık, içi rahat insan değildir (Barthes 2014: 90). Aşık özne kendini yaralanabilir, en hafif yaraları bile açık kılan özel bir duyarlılık içinde, kendini “derisi yüzülmüş” hisseder (Barthes 2014: 90). İntihardan, dünyadan el etek çekmeye, yolculuktan kendini kurban etmeye uzanan çözüm düşünceleri geliştirir (Barthes 2014: 132). Ancak aşk söyleminin metaforik merkezinin yıkımın estetiği olduğunu söylemek mümkündür. Kimi zaman bir veda sahnesi, kimi zaman görkemli bir mektup, kimi zaman da, çok sonrası için onurlu bir Alla-

haismarladıkla bir yıkım sanatı yaratılır ve bu aşığı yatıştırır (Barthes 2014: 132-133). Ele alınan şarkılarda da görüldüğü gibi, çözüm düşüncelerinin salınan niteliğinden, erkekliğin telafi edici gücüne, bedenin buyruğu olan gözyaşının erkek tavrı parçaladığı kriz anlarından, aşkın yasının ötekini geri çağıran çıkış arayışına niteliğine aşk söylemine içkin hallerin müzikli ifadesi gerçekleştirilmiştir.

GELECEĞE SÖYLENEN ŞARKILAR

“Elbette” gelecek olan: Umutlu geleceğe söylenen şarkılar

Elinizdeki çalışmanın Türkiye’deki güçlü politik müzik geleneği içinde Ahmet Kaya şarkılarına meyletme nedenleri arasında da sayıldığı gibi, bu şarkılar “12 Eylül öncesi” ve 1980’li yılların darbe koşullarını anlattığı kadar toplumsal mücadelenin yeni biçimlerine de uzanır. Böylelikle geçmiş anmak ve şimdiyi betimlemenin yanında geleceğe dair bir ufuk sunar. Kendini bir gelecek söylemi etrafında kuran toplumsal hareketlerin söyleminde gelecekçilik koyu bir tondur, “şimdi” çoğunlukla geleceğe hasredilir. Geçmiş ve şimdiye ilişkin anlamlandırmalar, yeniden kurma girişimleri asıl olarak gelecek tahayyülüne olan inancı pekiştirir, bu inancı paylaşmaya davet etmenin retorik araçları olarak devreye girer. Ahmet Kaya da şarkıları aracılığıyla geçmişin fotoğrafları ve şimdinin yükünün yanında geleceğe seslenir, yüzünü “yarın”a döner. İlk albüme adını veren “Ağlama Bebeğim”de olduğu gibi: “Çok uzakta öyle bir yer var / O yerlerde mutluluk var / Paylaşılmaya hazır bir hayat var.”

Kaya'nın geleceğe seslendiği şarkılarda öne çıkan eğilim "şimdi"yi göz ardı etmeden geleceğe bakıyor olmasıdır. Şimdinin zamanındaki yeis görmezden gelinmez, ancak buna rağmen "yarın"a ilişkin umutlu bir beklenti kurulur. "Ağlama Bebeğim"de "Yağmur gibi gözlerinden akan yaş niye / Bu suskunluk, bu durgunluk, sıkıntın / kırgınlık niye / (...) / Ağlama bebeğim ağlama sen de / Acı sende, hasret sende / Dalıp dalıp derinlere düşünmen niye" sözlerinden de görüldüğü gibi "bugün" sıkıntı ve kırgınlıkla yüklüdür. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in şiirinden bestelenen "Amenna"da da benzer bir gerilim vardır. "Yaşayanlar bir gün ölür / Bir gün ölür elbette / Ağaçlarla, balıklarla, kuşlarla ben amenna" sözleriyle günün getirdiği ölüm "doğallaştırılır". Nevzat Çelik şiirinden bestelenen "Geleceğim" ise içinde bulunulan durumun geçiciliğini anlatmaktadır: "Geçici ayrılık benimkisi." Sözleri Attilâ İlhan'a ait olan "Lili Marlen Türküsü"nde de hapis-hane gelecek günlere olan "iman"ı yok edememiştir. Sözleri Hasan Hüseyin Korkmazgil'e ait olan "Halay Havası" bugünün karanlığını betimleyerek başlamaktadır: "Gökte bulut yerde kar / Seçilmez olmuş dağlar / Ne bir ses ne bir ışık / Oy lili oy lili oy lili / Ağamsın sen pašamsın sen karanlık / Nam-lular ısıtmaz geceyi." Şarkının devamında yol çevirmeler ve işkenceler dile gelmektedir. "Sürgün Acısı"nda da benzer bir zorunlu ayrılık üzerinden kurulmuştur: "Tarifi imkânsız acılar içindeyim / Gurbette akşam oldu yine rüzgâr peşindeyim / Yurdumdan uzak yağmurlar içindeyim / Akşam oldu yine sürgün susuyor."

Bu şarkılarda gelecek şimdinin zulmüne rağmen ümitvardır. "Amenna"da "Ağlayanlar bir gün güler / Bir gün güler elbette / Direnmekle kurtulmakla barışla ben amenna" sözleri ölümü, gelecekteki adalet ve kurtuluş vaadiyle hafifletmektedir. "Geleceğim" şarkısındaysa bir mahpusun evine dönme beklentisi hikâyeye edilmekte ancak bu kişisel hikâ-

ye kolektif gövdeye mal edilerek de okunabilmektedir. Şarkıda geçici ayrılığın bitişi şu sözlerle betimlenmektedir: “Sıcak saklayın gecelerimi / Karlar altından çıkıp geleceğim / (...) / Demlice bir çay koyun üstüne / Aç çocuk gibi besleyin / Nasıl tütüyorsanız gözlerinde / Öylece tutsun buhar / Uzunca serin yatağımı / Boyunca uzansın ayağım / El aman deyince gece / Usulca kıvrılır yatarım / Can canım / Hazır mı koynunuzda yerim / Gün olur gecikmiş çocuk gibi / Bağıra çağıra gelirim.” “Lili Marlen Türküsü”nde “karanlıkta dem tutan ishak kuşu”na rağmen düzenin değişeceği şu sözlerle ifade edilmiştir: “Biz insanlar-dünyalılar yemin ettik, imanımız var / Hürriyet için, hürriyet aşkına / Savulacak dönem / Savulacak düşman / Dehrin cefasını çektik / Sefasını süreceğiz.” Olası bir ölüm halinin de yine bu inançla şekillendiğini görürüz: “Marş söylemeden ölmek, bize yakışmaz.” “Halay Havası” ise şu dizelerle bitmektedir: “Oy lili hayran sana / Yarınlar bayram sana / Karanlığın dev cüceleri / Aydınlığın oy lili, oy lili / Gel sallana sallan bir o yana, bir bu yana / Çocukça düşe kalka derlenip toparlana.” “Sürgün Acısı” şarkısında da zorunlu ayrılık bitmekte ve sürgün evine dönmektedir: “Dönecekler bir gün / Alkırlara, bozkırlara güneşi sunacaklar.” Dönüş, sürgün için olası tehlikeleri ortadan kaldırmaz ama şimdiki suskunluk da sona erer: “Yanacaklar, yanacaklar ama / Bir daha yalnız kalmayacaklar / İki gözüm kör olsun.”

Ele aldığımız şarkılarda baskıcı “şimdi”yle özgür “gelecek” arasındaki bağın bir çeşit *doğallıkla* kurulduğunu görürüz. “Şimdi”nin hükmüne rağmen gelecek olan adalet; bugünden yarına geçiş, bir tür doğal döngü olarak kurulmaktadır. Yaşayan canlı olarak insanı, diğer canlılar, ağaç, balık ve kuşla aynı ailede toplayıp ölümünü doğallaştıran “Amenna” şarkısında tekrar eden “elbette” sözcüğünün kesinlediği türden bir geçiş belirgindir. Bu doğallaştırma, tabi-

ata ilişkin betimleme ve benzetmeler yoluyla gerçekleşmektedir. “Geleceğim”de “ilkyaz çiçeği”, “kar altından çıkıp”, “ılık bir rüzgâr”; “Halay Havası”nda karanlık ve aydınlık; sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan “Kardelenler Açınca”da “Kar tanesi uçunca, çiğ tükenince / Kardelenler açınca, otlar bitince / (...) / Toprak uyanınca, bahar gelince” dizelerinde görüldüğü gibi kurulan zamansallık doğal döngüyle koşutluk içindedir. Bu koşutluğun bir tür zorunluluk olarak okunması da mümkündür. Tıpkı gecenin sonunda doğacak olan gün gibi, kışın ardından baharın gelmesi de mecburidir. Geleceğe olan inanç ve umut, güzü takip eden kışın bıraktığı kar altında, gün yüzüne çıkacağı zamanı beklemektedir. Baharın –doğanın uyanışının– işaretleri olarak ilkyaz çiçeği, kardelen, ılık rüzgâr, taze otlar, dalda yaprak, kuzu, körpe ses, sudaki köpük, şimdinin –kışın– hükmünün parçalanıp gelecekteki yeninin, taze ve ferah günlerin gelişini imler. Umut, çizilen peyzaj içinde adeta tabiat yasasına dönüşür.

Şarkılarda şimdiyle geleceğin üst üste binmesi, bugünde kayıtlı olan “zor”la geleceğe ait umudun aynı anda yer bulmasıyla oluşan gerilime eşlik eden hissin bir tür “hüzün” olduğunu söyleyebiliriz. Bu hissiyatın gözesiyse nostaljidir, çünkü şarkılarda vaat edilen gelecek inancı aslında kaybedilen geçmişten gelmektedir. Şarkılarıyla seslenen devrimcinin hakikat rejimi darbeyle parçalanmış ve darbe sonrasındaki düzenlemelerle de geçersiz hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle de özlenen geleceğin geçmişten kurulduğu görülmektedir. Bu okuma da şarkılarda bir çeşit nostaljinin dile geldiği sonucuna ulaştırmaktadır.

“Nostalji –notos (eve dönüş) ve algia (özlem), nostalgia– artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir (Boym 2009: 14).” Svetlana Boym’un tespit ettiği gibi ütöpik bir boyutu da olabilen nostalji, yalnızca eski rej-

me ya da yıkılmış imparatorluğa değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleştirilememiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlemdir; nostalji, tarihî gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşakları görmek için olanaklar sunar (Boym 2009: 17). İnsan yalnız geçmişe nostalji duymaz; nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük, geçmişten bugüne ulaşan (yakın geçmiş) zamana ve onun kayıp potansiyeline ilişkin olabilir (Boym 2009: 45-49). Boym, Benjamin'in Tarihın Meleği'nde okuduğu gibi geçmiş, gelecek ve şimdi üst üste binen zamanlar olarak göründüğünü hatırlatır (Boym 2009: 132). "Her çağ bir sonrakini hayal eder ve bunu yapmakla kendinden önceki çağı değiştirmiş olur. Şimdi geçmişin rüyalarından uyanır, ama bu rüyalarla 'yüklenmiş' olarak kalır (Boym 2009: 59)." Ancak hatırlanacağı gibi Tarihın Meleği'nin kanatları geleceğe doğru açılmıştır. Burada artık nostalji mutlak geri dönüşü değil Mesihçi pırıltıları içerir. Olanakların yitirilmesine eşlik eden duyguysa "hüzün"dür. Boym da nostaljiyle yapışık olan "sıla hasreti" ve kayba ilişkin duyguyu Türkçede ifade etmek üzere Orhan Pamuk aracılığıyla "hüzün" sözcüğüne başvurmaktadır. Orhan Pamuk, İstanbul için hüznü şöyle anlatmaktadır: "Hüzün İstanbul'da hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayata bakış açısı, bir ruh durumu ve şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği şey. Bütün bu özellikleri aynı anda taşıdığı için de hüzün şehrin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı ruh hali. Bu yüzden olumsuz olduğu kadar, olumlu bulunan bir duygu (Boym 2009: 39)."

Ahmet Kaya şarkılarının "yitirilmiş olan"a ya da "hiç elde edilememiş olan"a duyulan nostaljiye eşlik eden hüznü genişletme, ona bir sözlük sunabilme ve temsil edebilme yeteneğine sahip olan arabeskin sunduğu lirizmle bitişikliği, hüzün dilini de zenginleştirmiştir. Açıkça vaatkâr

ve gelecekçi bir anlatının parçalarını içeren şarkılarda bahardan, açacak çiçeklerden ve filizlenecek yapraklardan söz edilirken gözlerden akan yaş, suskunluk, durgunluk, sıkıntı, kırgınlık, küskünlük, hasret, ağlayan dostlar, çekilen cefa, dert, kadirbilmezlik, tarifi imkânsız acılar da görmezden gelinmez. Geleceğe nostaljiyle bakış, olmamış ama olabilecek şeylerin matemini tutar (Boym 2009: 50). Tıpkı “Yorgun Demokrat” gibi: Geçim derdindeki demokrat “İçlenir hatırladıkça / İzlerini o günlerin” Boym, düşünsel nostalji adını verdiği bu eğilimi melankoliden şöyle ayırır (Boym 2009: 95-96). Buna göre hatıraların kolektif çerçevelerinin farkına ancak yaşadığımız cemaatten uzaklaşınca ya da bu cemaat bir alacakaranlık anına girince varırız. Kolektif hafıza çerçeveleri yas sırasında yeniden keşfedilir. Yas “keder görevleri” için gerekli zamanın geçmesiyle son bulur. Yas günü, her ne kadar “gereklerine bir defada uyulamasa da”, “gerçekliğe hürmet günüdür” Düşünsel nostaljide hem yas hem melankoli öğeleri vardır. Onun yitirmiş olduğu şey asla bütünüyle hatırlanmasa da, kolektif hafıza çerçevelerinin yitirilmesiyle bir bağı vardır. Düşünsel nostalji hem acıyı düşünerek hem de geleceğe işaret eden oyunla keder görevlerinin derin bir yas biçimidir (Boym 2009: 95-96). Kaya’nın ele aldığımız şarkılarındaysa “gerçekliğe hürmet”in duygusal ifadesinin tam da bu hüznün olduğu söylenebilir. Ancak başvurulmuş “doğa”lı dil, mecburi döngüleri ifade eden değişim, yani karın eriyecek, çığın tükenecek, toprağın uyanacak olması matemini sonlu kılmakta ve hüznün içinden gelecek umudunu inşa eden bir retorik belirlemektedir. Böylelikle bir kez daha repertuvarında hüzne geniş yer ayırmış olan arabesk kültürle gelecekçi hatta ütopyacı bir politik dil arasında düğüm atılmaktadır.

“Türküsünü söyleyemeyen halk”:

Dağlara söylenen şarkılar

Bize türkülerimizi söyletmiyorlar Robeson / kartal kanatlı kanaryam / inci dişli zenci kardeşim / türkülerimizi söyletmiyorlar bize. / Korkuyorlar Robeson / şafaktan korkuyorlar / görmekten, duymaktan, dokunmaktan korkuyorlar / (...) / sevmekten korkuyorlar, bizim Ferhad gibi sevmekten / (sizin de bir Ferhadınız vardır elbet Robeson, adı ne?) / tohumdan ve topraktan korkuyorlar / akan sudan ve hatırlamaktan korkuyorlar / ne iskonto, ne komisyon, ne de vâde isteyen bir dost eli / sıcak bir kuş gibi gelip konmamış ki avuçlarının içine / ümittten korkuyorlar Robeson, ümittten korkuyorlar, ümittten, / korkuyorlar, kartal kanatlı kanaryam / türkülerimizden korkuyorlar Robeson.

– NÂZİM HIKMET, “Korku”

1980’li yıllarda çıplak şiddet, yasak ve baskıyla kendini var eden iktidar rejiminin söylemden dışladığı sözü, Ahmet Kaya şarkılarındaki duygusal harita üzerinden takip etmeye çalıştım. Ancak iktidarın kendini hegemonik kılmak üzere politik kamusalılığı örgütlenme biçimi; başvurduğu söylemsel stratejiler ve hakikat kıldıklarının sabit olmadığı atlanmamalıdır. Egemen blok, egemenliğini sürdürebilmek için belli tarihsel koşullarda açığa çıkan toplumsal mücadele, çelişki ve çatışmalar karşısında söylem evreninin sınırlarını yeniden çizme, stratejilerini yeniden kurma ve yeni argümanların eşlik ettiği kamusal tartışmaları yaygın kılmak durumundadır. Gramsci’nin kullandığı biçimiyle hegemonya kavramıyla ifade edilen bu devingen, çatışmalı ve esnek alanın karşı-hegemonik olanla süren mücadeleyi içermesi de bu sebeptendir. Bu sınır ihlalleri, çatışma ve esneklik, söylemden dışlanan hakikatlerin içerilebilmesi, dışarıda bira-

kılan sözün değişebilmesi anlamını taşımaktadır. Böylelikle hegemonik olanla karşı-hegemonik olan arasındaki mücadele yeni konumlar ve dizilişlerle sürer.

1990'lı yılların başında Türkiye'de de bu yeniden dizilişin gerçekleştiğini söylemeliyiz. 1980'li yılların ikinci yarısında başlayan, ancak '90'ların hemen başında yakıcı ve kelimenin doğrudan anlamıyla can alıcı hale gelen Kürt sorunu, bu sorun etrafında örgütlenmiş politik aktörler, toplumsal muhalefetle egemen blok arasındaki mücadele hattının yeniden belirlenmesine sebep olmuştur. Türkiye'de toplumsal muhalefet açısından da önemli bir çatal yaratan bu politik gelişmelerin '90'ların başından bugüne "şimdi"nin hükmünü verdiği, "bugün"ün hakikatini kurduğu söylenebilir. Bu nedenle çalışmanın son başlığını oluşturan bu kısımda 1990'lı yılların başından itibaren yeniden içeriklenen politik kamusal-lık içinden geleceğe bakma biçimlerini görmeye çalışacağız.

Bu başlık iki bakımdan önemli: İlki, hemen yukarıda da anıldığı gibi Kürt sorununun Türkiye'de hem yönetenlerin yönetme biçim ve eylemleri hem de muhalefetin itiraz etme doğrultularını tayin ettikleri kerteriz noktası olmasıdır. İkinci olaraksa Ahmet Kaya'nın yaşamının da sarsıcı eşiği olması bakımından önemi: Kaya'nın 10 Şubat 1999 tarihinde Magazin Gazetecileri Derneği tarafından düzenlenen ve bir özel televizyondan canlı yayınlanan ödül töreninde yaptığı konuşma anılan çatalda onun eğilimini ortaya koymuştur. Konuşmanın ardından salonda oluşan hamaset dalgası çatal bıçakları havalandırıp, sahneyi dolduranların coşkuyla söylediği milliyetçi marşlarla sese dönüşmüştür. Ödül töreninde başlayan linç Paris sürgününe kadar uzanmış, "bölücülük" paranoyasıyla sivriltilen saldırgan dil ana akım medya aracılığıyla güçlü bir biçimde dolaşıma sokulmuştur. Kaya'nın törende yaptığı konuşmanın bu denli kıyıcı bir sonuç yaratması ve devamındaki sistematik manipülasyon, müzis-

yenin sürgünde devam eden hayatının sonlanmasına dek sürmüştür. Oysa Ahmet Kaya profesyonel müzik hayatı boyunca politik görüşlerini neredeyse katıldığı tüm televizyon programlarında, konserlerinde ve söyleşilerde ifade etmekten geri durmamıştır. Yaşamını anlatan belgeseller aracılığıyla kolaylıkla erişilebilecek kayıtlarda da görüldüğü gibi Kürt sorunundaki tavrı ayrılmakçı bir çizgiden çok uzaktır. Meseleyi demokrasi ve temel insan hakları çerçevesinden ele almaktadır. Hemen burada, ilki İbrahim Tatlıses'in yaptığı "İbo Show" programından, ikincisiyse Beyazıt Öztürk'ün yaptığı "Beyaz Show" programından olmak üzere Ahmet Kaya'nın konuşmalarından iki örneğe yer verebiliriz:

Ülkemizin hangi bölgesinde, neresinde olursa olsun, hiçbir zaman savaşların olmamasını, hiçbir insanımızın sokakta, çarşıda, dağda, nerede olursa olsun ölmemesini ve bu çocukların bağımsız, demokratik bir ülkenin dürüst yurttaşları olarak yaşamalarını istiyoruz. Bizim ülkemizin çocukları hiçbir zaman kanın zerresini bile görmesinler. Biz bunun için çaba sarf etmeliyiz.

Biz bu ülkede ne yaptıysak her şeyi bizim ülkemiz, bizim ülkemizin insanı için yaptık. Türkiye'yi ve Türkiye'nin bütün halklarını çok seviyoruz. Ben ve arkadaşlarım ve bütün dostlarım adına söylüyorum. Biz bu ülkeyi bölmeye değil, birleştirmeye soyunduk. Bunun ötesi bir şey yoktur. Bu ülkeyi sevmeyen namussuz ve namerttir.

Şu ifadelerse çeşitli zamanlardaki konserlerindendir:

Biz Türkiye'de devrimciler ve demokratlar olarak namusumuz üzerine yemin ediyoruz bu ülkeyi böldürtmeyeceğiz.

Size bir şey söyleyeyim çocuklar. Biz demokratlar, devrimciler ve yurtseverler olarak şerefim üzerine yemin ediyorum.

rum ki, bu ülkeyi hiçbir zaman böldürtmeyeceğiz. Ve ancak söylenmesi gereken tek bir şey vardır. O kirli savaş bitmek zorunda. Bu kan, bu gözyaşı, bu revan... Artık bu 19-20 yaşındaki çocukların cenazelerine alışmak istemiyoruz gözüm bütün mesele bu.

O bölmek, bölüştürmek muhabbetleri yapıp savaşı sürdürüp, savaş rantlarıyla köşeyi dönen şerefsiz ve namussuzlara inat bağımsız, demokratik bir Türkiye'nin dürüst yurttaşları olarak yaşamak istiyoruz. Başka bir meselemiz yok.

Ahmet Kaya'nın repertuvarında yer alan, Kürt sorunuyla ilişkileri bakımından ele alınabilecek şarkıların tamamının Türkçe olduğunu söylemeliyiz. "Yılın Müzik Yıldızı" seçildiği ödül töreni sırasında yaptığı konuşma da bu bahis üzerinedir:

Ödülü İnsan Hakları Derneği adına, Cumartesi Anneleri adına, magazine emek veren bütün insanlar adına, bu ödülü bütün Türkiye halkı adına alıyorum. Bir de bir şey daha söyleyeceğim. Önümüzdeki kasette Kürt asıllı olduğum için Kürtçe bir şarkı yapıyorum ve Kürtçe bir de klip çekiyorum ve bu klibi yayınlayacak yürekli insanların olduğunu da biliyorum. Yayınlamazlarsa Türkiye halkıyla nasıl hesaplaşacaklarını da biliyorum. Teşekkür ederim.

Şarkılardan devam edilirse, söylenebilecek ikinci şey parçalarda "Kürt" ifadesinin doğrudan yer almamasıdır. Ancak şarkıları Kürt sorunuyla ilişkilendiren iki izlek olduğunu söyleyebiliriz: İlki coğrafi işaretlemeler, ikincisiyse Kürt sorununu kırıyıcı hale getiren baskılar, yasaklar ve bunlar karşısında gelişen mücadeleye dair betimlemeler ve tarihsel göndermelerdir.

Coğrafi işaretlemeler aracılığıyla seslenen şarkılara verilebilecek örneklerden ilki "Munzurlu"dur. Söz ve müziği

Ahmet Kaya'ya ait olan şarkı, Munzurlu bir kirvenin Dersim dağlarında vuruluşunu anlatmaktadır. Dersim ve Munzur dağları, 1938'den bugüne Kürtlere ve Alevilere dönük kıyım tarihinin kazındığı yerlerdendir.¹ Dolayısıyla tarihsel bir referansa da sahiptir. Şarkı, "Munzur'dan bir kuş indi, karalı, karalı / Gittim baktım kanatları yaralı, yaralı / Kirvem belli Dersim dağlarının maralı, maralı, maralı / Kirvem, kirvem, kirvem, kirvem / Hey avcı vurmuştur kaç gündür yaralı" sözleriyle başlar. "Kirve" kelimesinin Türk Dil Kurumu'nun *Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*'nde üçüncü sırada yer alan anlamıysa "Kürt"tür. "Sünnette çocuğun elini ayağını tutan ve üzerinde babalık hakkı olan kişi", "sağdıç" gibi anlamlarının yanında kirve, Alevilikteki "musahiplik" kurumuna yakınlığı nedeniyle de önemlidir. Alevilikte "yol kardeşliği" anlamını taşıyan musahiplikle kirvelik bir anlamda seçilen kardeşlik bağını ifade etmektedir. Dersim'in Alevi-Kürt/Zaza coğrafyası olması nedeniyle bu anlam yakınlığı dikkate alınmalıdır. Şarkının nakaratındaysa Munzur, kardeşliğin kendisi haline gelir: "Munzur'dan bir tas su verin de ölem diyor / Hem ağlıyor hem de türkü söylüyor / Biz de söyleyelim, birlikte ölelim / Munzur benim kirvem olur, kime vereyim / Kirvem yine bela, kirvem yine bela / Duman olmuş dağlar yolum karanlık / Kirvem yine bela, kirvem yine bela / Kör olmuş dağlar yolum karanlık." Benzer bir işaretleme "Ağladıkça" adlı şarkıda bulunmaktadır. Kaya'nın 1994 yılında yaptığı *Şarkılarım Dağlara* adlı albümünde yer alan şarkının sözleri Gülten Kaya Hayaloğlu'na müziğiye Ara Dinkçian'a aittir. "Dağlarda öfkeli başım / Serhat'ta hep akşam oluyor / Nasipsiz kıştan mı, yağmurdan mı, yoksa aşktan mı?" sözlerindeki Serhat, İğ-

1 Dersim terteleşi için bkz. Taha Baran, *Basında Dersim*, İletişim Yayınları, 2014; Şükrü Aslan (der.), *Herkesin Bildiği Sır: Dersim*, İletişim Yayınları, 2010; İzzeddin Çalışlar (yay. haz.), *Dersim Raporu*, İletişim Yayınları, 2010; Bülent Bilmez vd., *Belleklerdeki Dersim '38*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.

dır, Kars, Ardahan ve Ağrı illerini kapsayan, Kürt topraklarının kuzeyindeki bölgeye verilen addır. Bu bağlamda anılması gereken bir diğer parçaysa “Diyarbakır Türküsü”dür. 1995 yılında piyasaya sürülen *Beni Bul* albümünde yer alan “Diyarbakır Türküsü”nün sözleri Yusuf Hayaloğlu’na müziğiye Ahmet Kaya’ya aittir. “Diyarbakır ortasında vurulmuş uzanırım / Ben bu kurşun sesini nerde olsa tanırım” dizeleriyle başlayan türkü bir infaza ağıt olarak okunabilir. “Üzülme sen, üzülme, başını öne eğme / Gün olur kavuşuruz, dert etme Diyarbakır / Ağlama sen ağlama kanlı bezler bağlama / Bu yangın söner bir gün, ağlama Diyarbakır / Diyarbakır yolunda toz olmuş dağılırım / Bu hırçın depremlerle sarsılırım, kanarım / Arkadaşların yüzü ağır ağır solar-ken / Gün doğar yaylalara, kahrımdan utanırım / Ey fırtınalı bayır, ey mazlum Diyarbakır / Dağlarında kızıl ateş, alnında kızıl bakır / Çiğdemler solar gibi, anneler yanar gibi / Dizlerine döküldüm, ağlama Diyarbakır” sözlerinde görüldüğü gibi Diyarbakır ortasında uzanan adsız beden, türküyü doğrudan kentin kendisine söylemektedir.

Bu bahiste anılması gereken başka bir şarkı da sözleri Orhan Kotan’a, müziği Ahmet Kaya’ya ait olan ve 2003 yılında yapılan *Biraz da Sen Ağla* albümünde yer alan, coğrafyayı tarihe bağlayıp Zilan Katliamı’nı anlatan “Halkların Kardeşliği Adına” adlı şarkı-şiiridir. 16 Temmuz 1930 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinin “Ağrı Dağı tepelerinde tayyarelerimiz şakiler üzerine çok şiddetli bombardıman ediyorlar. Ağrı Dağı daimi olarak infilak ve ateş içinde inlemektedir. Türk’ün demir kartalları asilerin hesabını temizlemektedir. Zilan Deresi ağzına kadar ceset dolmuştur” sözleriyle haberleştirdiği Zilan Katliamı şu sözlerle ezgiye dökülmüştür: “Yeni bir dünya için kardeşler / Yeni bir dünya için bu kavga / Bu kan / Bu zulüm / Yeni bir dünya için kardeşler / Yeni bir dünya için bu sabır / Bu kin / Bu sancı / Bu dağlarda vuruldu boyundu-

ruk / Kınalı türkülerin boynuna / Halkların kardeşliği adına / Bu dağlarda deşildi gebe kadınların karnı / Bu dağlarda boğazlandı istiklal-i tam / Oysa namlular daha soğumamıştı / Ekmeğimiz yoktu / Mermimiz yoktu / Bir can ile / Bir umut ektiğimiz / Toprağımız yok. / Dağlar gibi yığıldı ölümler / Ve ayaklar altında namusumuz / Lanetlenmiş / Aç çoluk çocuk / Kadınlarımız, davarlarımız / Haldan bilmez / Geçit vermez kanlı Zilan.”

Zilan Katliamı'nda hayatını kaybedenlerin sayısı konusunda net bir rakam bulunmamakla birlikte şarkıdaki ifadeyle “dağlar gibi yığılan ölümler”in on beş binden fazla olduğu ifade edilmektedir. 31 Ağustos 1930 tarihli *Milliyet* gazetesinde dönemin başbakanı İsmet İnönü'nün şu sözleri yayımlanmıştır: “Bu ülkede sadece Türk ulusu etnik ve ırksal haklar talep etme hakkına sahiptir. Başka hiç kimsenin böyle bir hakkı yoktur. Aslı astarı olmayan propagandalara kanmış, aldatılmış, neticede yollarını şaşırmış Doğu Türkleri'dir.” 29 Temmuz 1931 tarihindeki *Resmî Gazete*'de yayımlanan 1850 numaralı “İsyan mıntıkasında işlenen e'alin suç sayılmayacağına dair kanun” ile Zilan Deresi'ndeki kıyım, suç olmaktan çıkarılmıştır. Kanunun 1. maddesi şöyledir: “Erciş, Zilan, Ağrıdağ havalisinde vuku bulan isyanla, bunu müteakip birinci umumi müfettişlik mıntıkası ve Erzin-can'ın Pülümür kazası dahilinde yapılan ve tedip hareketleri münasebetiyle 20 Haziran 1930'dan 1 Kanunievvel 1930 tarihine kadar askerî kuvvetler ve devlet memurları ve bununla hareket eden bekçi, korucu, milis ve ahali tarafından isyanın ve bu isyanla alakadar vak'aların tenkili emrinde gerek müstakillen ve gerek müştereken işlenmiş e'âl ve hareket suç sayılamaz.” Bu bilgilerle birlikte okunduğunda haritada Zilan'ı işaretlemek, Munzur Dağları/Dersim gibi, Kürtlere dönük imhacı politikaların tarihselliğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Sorunu haritada gösteren bir diğer şarkıysa *Acılara Tutunmak*, *Resitaller 2* ve *Yıldızlar ve Yakamoz* albümlerinde yer alan, sözleri Enver Gökçe'nin "Hastir Lan" ve "Ve de gavur içinde yesirdiler" şiirlerinden alınan "Gayrı Gider Oldum"dur. Enver Gökçe, "Ve de gavur içinde yesirdiler" adlı şiirini Keban Barajı'nın yapımı sırasında evlerinden, köylerinden olan köylülere adamıştır: "Hepten suya verdik / Çünkü suyu yoktu / Toprağı, gazı, tuzu, ışığı yoktu / Bu köyleri suya verdik / Eli, ayağı, tekerleği, kağısı yoktu / Ve atı, arabası yoktu / Birkaç kıl keçi, bir torba çökelek / Ve tulum peynirine hasrettiler / Ve de gavur içinde yesirdiler / San-ki çarıklarını yemiştir / Gün olmuş ve dut kurusu, süpürge tohumu / Haybedendi yaşamları / Ümmiydiler, gurbetçiydiler, gülmemişti hiçbiri / Ve Soğuk, Asman, Pulur, Kızılöz / Ve Huni, Supaynigi, Zalbar / Ve Pul ve Güci, Kırani, Haskiri, Henisik, Hulmik, Karapınar, Ecüzlü, Vahzin, Venk ve Payamlı ve Süderek / Haritadan silindiler bir sabah" dizeleri Ahmet Kaya tarafından müziklenmeden okunmuştur. Şarkıdaki coğrafi kaybın nedeni baraj inşaatıdır ancak köy boşaltmalar 1990'larda savaşın stratejik bir parçası olması nedeniyle güncelliğini korumuştur. Dersim ve Zilan gibi zulmün bir coğrafyayla işaretlenmesi yanında, yok edilen köylerle yaratılan coğrafi tahribat, yurtsuzlaştırma, göçe zorlama zulmün biz-zat kendisi haline gelmiştir. İnsan Hakları Derneği'nin hazırladığı, *Habitat II Alternative Report*'ta yer alan rakamlara göre 1990'lı yıllarda toplamda 2.489 köy boşaltılmıştır (1996).²

2 "İstanbul Milletvekili Algan Hacaloğlu ve Dokuz Arkadaşının, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Boşaltılan Yerleşim Birimleri Nedeniyle Göç Eden Yurttaşlarımızın Sorunlarının Araştırılarak Alınması Gereken Tedbirlerin Tespit Edilmesi Amacıyla Anayasanın 98inci, İçtüzüğü'nün 104 ve 105inci Maddeleri Uyarınca Bir Meclis Araştırması Açılmasına İlişkin Önergesi ve (10/25) Esas Numaralı Meclis Araştırması Komisyonu Raporu"na göre "İnsan Haklarından Sorumlu Devlet Bakanlığı, valiliklerden doğrudan sağladığı bilgiler çerçevesinde, Haziran 1995 itibarıyla, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki 19 ilde, terör nedeniyle boşalmış veya boşaltılmış köy sayısını 809, mezra sayı-

IHD hak ihlalleri bilançolarına göre bunların 1.500'ü 1994 yılında yaşanmıştır.³

1990 yılından itibaren tırmanan ve “1993 konsepti” denilerek belirginleştirilen “özel güvenlik stratejisi”nin en kitlesel bedeli olan, yalnızca mezra, köy ve kasabaların yakılıp yıkılması yoluyla değil köy ve kentlerde yaşayan Kürt, Süryani ya da Alevilerin sistematik terör uygulamalarıyla yaşama ortamlarını terk etmek zorunda bırakılması yoluyla da yaşanan “zorunlu göç”ün, yaklaşık 3 milyon insanı etkilediği düşünülmektedir (Peker 2000). Göçe zorlananların “aynı zamanda tanıklık, yakınlarının kaybedilmesi gibi travmaya neden olan bir dizi ihlalden etkilenmekte” oluşu ve temel insan hakları bakımından zincirleme bir ihlal durumu yaratması nedeniyle zorunlu göç ve yerinden etme olgularını, uluslararası insan hakları belgelerinde yer alan standartlarla, insan hakları kavramlarına dayanarak yorumlamak gerektiğini söyleyen Bülent Peker bu konuda yapılması gereken araştırmaların yokluğuna işaret eder (Peker 2000). Peker’in işaret ettiği boşluk halen devam etmektedir. Ancak bu boşlukta kaybolan, onu derinleştirip büyüten bir şey daha var: Yerinden edilmenin nasıl tecrübe edildiği. Burada Butler’in bir uyarısını hatırlayabiliriz: Bir grup ya da sınıf olarak ayrımcılıktan korunmayı savunduğumuzda, o dil ve bağlam içinde kendimizi sınırları belirli varlıklar olarak, tanımlayabilir, dış hatları çizilmiş, hukuka tabi, kimi ortak özelliklerle ta-

sını ise 1.612 olarak açıklamıştı. Olağanüstü Bölge Valiliği ise tamamen boşalan köy sayısını 753, mezra sayısını 1.535 olarak, kısmen boşalan köy sayısını 235, mezra sayısını ise 141 olarak kamuoyuna duyurmuştur.” “Köy ve mezralarını boşaltmak zorunda bırakılan yurttaşların sayısı, Temmuz 1995 itibariyle, Olağanüstü Bölge Valiliği tarafından 311.291 olarak açıklamıştır ve bu rakama, bölgede hâkim olan terör, baskı ve şiddet ortamından bunalan, sosyal ve ekonomik olanakları daralan, bu nedenle köylerinden, iş ve aş bulabilmek amacıyla, kendi istekleri ile kentlere göç eden yüz binlerce yurttaşımız dahil değildir.” <https://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem20/yil01/ss532.pdf>

3 İnsan Hakları Derneği Yıllık Hak İhlali Bilançoları'na erişim için: www.ihd.org.tr

nımlanan bir cemaat olarak sunarız (Butler 2018: 40). Yasal koruma ve yetki elde etmek için bu dilin kullanılabilmesi gerekir ancak yeterli olduğunu düşünmek hatalıdır. Bu dil yasal çerçevedeki meşruiyeti tesis eder “ama ölümcül olmasa da geri dönüşsüz biçimlerde bizi kendimizden koparan, başkalarına bağlayan, alıp götüreren, çözen, bizim olmayan hayatlara bulaştıran tutkunun, kederin ve öfkenin hakkını” veremez (2018: 40). Bu nedenle de Butler cemaat olanağını yaralanabilirlik ve kayıp temelinde yeniden tasavvur etmeyi önerir. Çoğu insan kederin özelleştirici olduğunu, yalıtıldığını ve bu anlamda da siyasetten uzaklaştırdığını düşünse de yas daha karmaşık türden bir siyasi cemaat temin eder ve ilişkiselliği öne çıkarır. Kayıp duygusu insan yaralanabilirliğinin kavrayışına, birbirimizin fiziksel yaşamlarına karşı kolektif sorumluluğumuza geri döndürebilir. Yaralanabilirliğin önünü kesip, sürgün etmek kişiyi korumakla beraber nerede durduğunu anlamasını ve yolunu bulmasını sağlayacak en önemli kaynaklardan birini ortadan kaldırmaktır: “Yaralanabilirliği dikkate almak askeri olmayan siyasi çözüm talepleri oluşturabileceği gibi, yaralanabilirliğin bir hükmetme fantezisi (kurumsallaşmış bir hükmetme fantezisi) üzerinden inkâr edilmesi de savaş araçlarını yağlayabilir.” (Butler 2018: 44)

Ahmet Kaya şarkılarındaki kederli tonu bu öneri ve uyarıyı akılda tutarak dinlemek mümkündür. Yurtsuzlaştırma, bedensel zarar verme/eza çektirme, yakınlarının eza çekmesine ve yaşamlarını kaybetmelerine tanık edilme ve kıyııcı tarihten zuhur eden hatıraların koyulttuğu bu hikâyenin kederini alenileştirmenin politik önemi görülebilir. Bedene dönük tüm fiziksel saldırılarla birlikte, yaşam alanlarından sürülmek, “mekân” kaybı “yara” açar. Şarkıdaki ifadeşi şöyledir: “Gayrı gider oldum gardaşlar / Ve de kız kardaşlar. / Gayrı haram bu can bana / Bu toprak damlar, bu sevda

bana / Bu ağaçlar, bu caddeler haram bana / Oğul, uşak, bir de karım / Kurt bana hastir çeker / Yılan bana, çıyan bana / Hastir çeker yılan bana / Lan gardaş bu nasıl yara / Lan gardaş bu nasıl yara / Kanar her yerimden / Sövülmüşüm, dövülmüşüm, kovulmuşum ben / Hastir çekilmişim yani kendi öz yurdundan / Çeker giderim.”

Ahmet Kaya şarkılarında Kürt sorunuyla ilişkilenmenin ikinci yoluysa Kürtlere yönelik baskılar ve bu baskılar karşısında gelişen mücadelenin betimlenmesi, coğrafya yerine bu kez tarihe bağlanmasıdır. Bu şarkılardan biri “Nevroz Ateşi”dir. 1992 yılında yapılan *Dokunma Yanarsın* albümünde yer alan şarkının söz ve müziği Kaya’nın kendisine aittir. Şarkı her şeyden önce söylendiği, kaydedildiği tarih nedeniyle önemlidir çünkü 1992 yılında “21-22 Mart tarihlerinde Nevruz kutlamaları sırasında Şırnak’ta biri polis olmak üzere 24 kişi; Nusaybin’de 14 kişi; Cizre’de 13 kişi toplam 51 kişi” yaşamını yitirmiştir.⁴ Bu rakamların da yer aldığı Meclis Araştırma Komisyonu Raporu özellikle Şırnak’ta önemli sayıda ev ve iş yerinin kurşunlandığını ya da roket ve havan toplarıyla tahrip edilerek kullanılamaz hale getirildiği belirtilmektedir.

Newroz saldırıları ve kıyımı Kaya’nın repertuvarına “Nevroz Ateşi” parçasındaki şu sözlerle girmiştir: “Bir acemi düş-

4 “Şırnak Eski Milletvekili Selim Sadak ve 9 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili Sedat Yurtdaş ve 9 Arkadaşı, Muş Milletvekili Muzaffer Demir ve 9 Arkadaşı, Bingöl Milletvekili Kâzım Ataoğlu ve 20 Arkadaşı, Bayburt Milletvekili Bahaddin Elçi ve 13 Arkadaşı, İstanbul Milletvekili Algan Hacaloğlu ve 9 Arkadaşı, Ankara Milletvekili H. Uluç Gürkan ve 9 Arkadaşı, Erzincan Milletvekili Yıldırım Akbulut ve 10 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili M. Hatip Dicle ve 9 Arkadaşı, Diyarbakır Eski Milletvekili Sedat Yurtdaş ve 10 Arkadaşı ile Erzurum Milletvekili Lütfü Esengün ve 11 Arkadaşının, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde Meydana Gelen Olayları Araştırarak Alınması Gereken Tedbirleri Belirlemek Amacıyla Anayasanın 98inci, İçtüzüğü’nün 102 ve 103üncü Maddeleri Uyarınca Bir Meclis Araştırması Açılmasına İlişkin Önergeleri ve (10/53,57,104, 113, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 149 ve 158) Esas Numaralı Meclis Araştırma Komisyonu Raporu”ndan, <https://www.tbmm.gov.tr/sirasi-yi/donem19/yil01/ss871.pdf>

te gördüm / Ağlayan gülüşte gördüm / Güller açmıştı yeni ülke / Bayram yeriye çarşılar / Ölülerini halayda gördüm. / Devasa ateşler yanmış / Çadır kurulmuş dağlara / Küllerini savrulur durur / Karışıyor yıldızlara.” Ancak bu şarkının söylenişinin üzerinden geçen yıllara rağmen Newroz kutlamalarına dönük şiddetli, neredeyse kesintisiz uygulanan saldırı ve engellemelerin ortadan kalktığını söylemek kolay değildir.

21 Mart günü kutlanan ve Kürtler tarafından ulusal bayram kabul edilen Newroz’a dönük yasaklayıcı/baskıcı tutumu ulusal kimlik inşasında icat edilen geleneklerin önemiyle birlikte düşünmek gerekir. 1910’ların sonunda ilkin *Jin* adlı dergide Newroz’un Kürtlerin milli günü-bayramı ilan edildiğini aktaran Bora, M.Ö. 7. yüzyılda Med halkının demirci Kawa’nın önderliğinde zalim Asur hükümdarı Dehak’a isyan etmesi efsanesine dayanan Newroz’da yakılan ateşin “Kürt halkının kurtuluş tarihi”ni simgelediğine işaret eder (Bora 2017: 860). Kimlik ve varlık mücadelesi sahası haline gelen Newroz sadece protesto ve direniş gösterisi işlevi görmez, ulusal kimlik “tezahüratının” karnavalesk bir temaşasını da sağlar (Bora 2017: 860). Zalim Dehak’a karşı direnmenin ateşini yakan demirci Kawa’nın söylencesi, sıkıyönetim döneminin ağır, şiddetli işkenceleriyle tartışma konusu olan Diyarbakır Cezaevi’nde 21 Mart 1982 tarihinde güncellenmiştir. Mazlum Doğan, Diyarbakır Cezaevindeki işkenceleri protesto etmek üzere kendini öldürmüştür. Söylence güncellenmiş, bir mücadele geleneği olarak yeniden anlamlandırılarak miting meydanlarına taşınmıştır. Bu nedenle de Newroz kutlamalarının direnişe dönüşmesi ve kutlamalara dönük engellemeler Kürt kimliğinin tanınması-reddedilmesi mücadelesinin bir parçasıdır; Newroz’a ilişkin şarkı söylemekse Kürt demeden Kürt sorununu anlatmanın yollarından biri olarak görülebilir.

Newroz gibi özellikli bir işaret koymanın yanında Kürt sorunuyla ilişkili Ahmet Kaya şarkılarındaki temel izleğin “dağa çıkmak” olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Kaya’nın 1994 yılında yaptığı albümün adının *Şarkılarım Dağlara* olduğunu da hatırlamalıyız. “Nevroz Ateşi” parçasında dağlarda “devasa ateşler” yanmaktadır; “Gururla Bakıyorum”da “Vurdum yüreğimi şanlı kavgaya / Barışın ve özgürlüğün dağlarına yürüyorum işte” sözleriyle “dağ” mücadelenin mekânı haline gelmekte ve “öteki”ne rest çeken bir sesleniş içermektedir. “Yiğitsen uslandır beni / Ey yasakların, kahpe- liğin / Ve soygunların koruyucusu / Türkü çağıran kızları- mı sustur / Ve kahraman oğullarımı mezar kaza kaza keder- li, kızgın / Tohum serpe serpe hünerli / Ve sömürüle sömü- rüle bomboş / Ve açlığın ve zulmün izlerini / Derin uçurum- lar gibi taşıyan ellerimi / Nacaklara ve tırpanlara sarılan elle- rimi / Mavzerlere sarılan ellerimi / Zincirlere vur gücün ye- terse.” Sözleri Yılmaz Odabaşı’na müziğiye Ahmet Kaya’ya ait olan “Dağlarda Ölmek İsterim” dağa gitmek arzusunun şarkısıdır: “Ömrümde nice sızı var / Kışların önü, yazı var / Kalbim kuşatmalarda dar / Dağlarda ölmek isterim / (...) / Oy dağlar, oy dağlar / Uzaklarda yarım mi var / Oy dağlar, oy oy dağlar / Evde bekleyen yarım mi var.” “Özgür Çağır” ise dağa giden ağabeyin arkasında bıraktıklarına seslenmek- tedir: “Sana yalan söyleyemem / Darılırsın yavrucağım / Ağa- beyin bir gün dağdan döner / Sarılırsın yavrucağım / Giden gelmez, geri dönmez / Bilmiyor musun yavrucağım.” Sözle- ri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan “Adı Yılmaz” da bir dağa çık- ma hikâyesini anlatmaktadır: “Dalyan gibi bir çocuktuk / Be- nim gözümde küçüktü / Küstü de dağlara çıktı / İner mi, in- mez mi bilmem.”

Bu noktada mücadeleyle özdeş hale gelen “dağ”ın karşı- sındaki şehrin şarkılarda nasıl yer bulduğundan da söz et- memiz gerek. “Özgür Çağır”da şehir başkaldırından uzak-

laşmıştır: “Öyleyse / Şehrin girdabında çalkalanan zulüm / Halkın şanlı isyanına işaret değil / Bodrum duvarlarına öfke-
li yazıları / Tırnaklarıyla kazıyorsan da / (...) / Bulvarlara dö-
külen bildiriler / Harcanan bunca emek / Bunca değer / Fo-
kurdayan metal potası / İşleyen rotatifler / Cesetleri iğnele-
mek gibi bir şeydir / Ve zaman usulca göz kırıp telaşına /
Homurdanarak çekip gitmiştir / Yani bu / Aşağılık bir dram-
dır artık / Çünkü jarjuru / Boş kovanları dolduran adam /
En azından kendinden utanmalıdır / Yani yetsin diyorum /
Şarkılarınızı dağlarım sürün diyorum / Uzatın ellerinizi di-
yorum / Uzatın tanışalım / Helalleşelim.” “Dağlarda Ölmek
İsterim” deyse şehir güvenilmezdir: “Verilir hiç tutulmaz söz
/ Her yanımda bin namert göz / Gardaşlarım olmuş bir köz
/ Dağlarda ölmek isterim / (...) / Kaç bahar ağladım kaldım /
Derin hasretlerde yandım / Kentler zalimdi dayandım / Dağ-
larda ölmek isterim.”

“Adı Yılmaz”da dağa çıkan Yılmaz artık “isyanın sazi” ol-
sa da dağda zorda olma ihtimali de yok sayılmaz: “Mavi göz-
leri boncuktur / Ölüm korkusu şuncuktur / Azrail atı kan-
cıktır / Biner mi, binmez mi bilmem / Parkasına kar yağ-
mıştır / Bir kenarda ağlamıştır / Belki elleri yanmıştır / Sö-
ner mi, sönmez mi bilmem.” Yılmaz’ın zorda kalma ihtima-
linin de hikâyeye katılması, tıpkı cezaevindeki tutsaklar gi-
bi, “dağdakiler”i de insanlaştırmaktadır. Dağ, barış, özgür-
lük ve mücadele mekânı olmakla birlikte dağdakilerin ar-
kalarında bıraktıkları kardeşler, sevgililer, zorda kaldıkla-
rı ağlamaklı durumlar görmezden gelinmez. Ancak bu eğili-
min en belirgin örneği, “Biz Üç Kişiydik” adlı şarkıdır. Söz-
leri Yusuf Hayaloğlu’na ait olan şarkı Nazlıcan, Bedirhan ve
Suphi adlı üç kişinin “üç ağız, üç yürek, üç yeminli fişek”,
“üç intihar çiçeği”nin, dağdaki yaşamlarını anlatmaktadır.
“Adımız bela diye yazılmıştı dağlara taşlara / Boynumuzda
ağır vebal, koynumuzda çapraz tüfek / El tetikte, kulak kırış-

te ve sırtımız toprağa emanet / Baldıran acısıyla ovarak üşü-
yen ellerimizi / Yıldız yorgan altında birbirimize sarılırdık /
Deniz çok uzaktaydı ve dokunuyordu yalnızlık” dizeleriyle
başlayan şarkı devamında önce Nazlıcan, sonra Bedirhan’ın
hayatını kaybedişini anlatmaktadır. “Vahşi bayırların ma-
ralı”, “saçları fırtınayla taralı”, “serin yayla çiçeği” Nazlıcan
“bir narin kelebek ölüsü bırakıp”, “kurşun gibi, mayın gi-
bi tutuşarak tükenir” “Artık yenilmiş ordular kadar eziktik,
sahipsizdik / Geçip gittik parka ve yürek paramparça / Ge-
risi ölüm duygusu, gerisi sağır sessizlik / Geçip gittik, Naz-
lıcan boşluğu aramızda” sözleriyle Nazlıcan’ın geride bırak-
tığı yas dile getirilmektedir. Bedirhan ise “bir gedikte sırtın-
dan vurulmuş”tur. “Yarıp çıkmışken nice büyük ablukala-
rı / Omuzdan kayan bir tüfek gibi usulca / Titredi ve iki ya-
na düştü kolları” sözleriyle anlatılan ölüm anında Nazlıcan’ı
tasvir eden “ateşböceği, maral, kelebek ölüsü, yayla çiçeği”
gibi kavramlar yerlerini “ablukadan kurtuluş, tüfek” gibi da-
ha militer-eril benzetmelere bırakmıştır. Nazlıcan ve Bedir-
han’ın ölümü, yani “dağdakiler”in ölümünün de bir boşluk
yarattığı gerçeği ve geride kalan için bıraktığı yas şöyle te-
rennüm edilmiştir: “Ölüm bir ısırgan otu gibi sarmıştı her
yanını / Devrilmiş bir ağaçtı ay ışığında gövdesi / Uzanıp bir
damla yaş ile dokundum kirpiklerine / Göğsümü çatlatırken
nabzımın tükenen sesi.”

12 Eylül darbesiyle muhalif çevre ve kurumlar toplumsal tabanından koparken bu çevre içindeki politik aktörler ağır bir baskı ve şiddetle karşılaşmış, iktidar iddialarından uzaklaşmıştır. Elinizdeki kitapta toplumsal muhalefetin bu koşullar altında ürettiği anlam dünyasını Ahmet Kaya şarkıları aracılığıyla açığa çıkarmaya çalıştım. Bu çaba Ahmet Kaya şarkılarında geçmiş, şimdi ve gelecek algısının nasıl oluştuğu üst sorusuyla şekillendi.

Ahmet Kaya şarkılarına baktığımızda geçmişle ilişki kurmanın iki boyutu olduğunu görüyoruz. Bunlardan ilki, uzak geçmişe ait isyan anlatılarının yeniden dile getirilmesi yoluyla, 1980 öncesindeki politik müzik alanının genel eğilimini takip etmektir. Kaya böylelikle, yaptığı müziği bu tarihselliğe yerleştirirken kendini de politik müziğin genel eğilime düğümleyerek konumunu belirginleştirmiştir. İkinci boyutsa kişisel mücadele tecrübesinin şarkılarda dile gelmesidir. Böylece Ahmet Kaya darbe öncesinde kalan toplumsal mücadele deneyimini darbe sonrasında yeniden düzenlenen söylemsel hatta taşımıştır. Kaya'nın tarih anlatı-

sı kurduğu şarkılar aracılığıyla 1980 öncesinde Türkiye'deki politik müziğin belirgin stratejilerinden olan "geleneksel isyan"ı ya da "isyancı tarih"i dile getirme eğilimiyle bağ kurması, politik müziğin dünyadaki eğilimleriyle de paralellik taşımaktadır. Gelenekle bağlanmak, kolektif hafıza ve kimlik temsilinin kurucu parçasıdır. Yakın geçmişe ilişkin hakikatleri unutturma ve yeniden yazma sürecini olarak da işleyen askerî rejim sonrasında bu kurucu parçayı yeniden dolayışma sokmaksa hatırlatma ve kendi hakikat rejimini yeniden inşa etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Ahmet Kaya şarkılarında içinde bulunulan zamanın, "şimdi"nin nasıl anlamlandırıldığına, "bugün"ün, dile getirilen hakikatinin ne olduğuna da bakmaya çalıştık. Şarkılarda "şimdi"yi dolduran iki büyük gerilim olduğunu gördük. Bunlardan biri kent yoksulluğu etrafında kurulan bir yoksunluk anlatısıdır. İşçi olma deneyimi, kenar mahallelilik, uzaktaki sevgilinin erişilemez bedeni, "gurur yarası"nın sevinde yer bulmuştur. Maddi yoksulluğun ötesinde "incitici" bir yoksunluk olarak tecrübe edilen bu hal, eril bir telafi mekanizmasına tâbi tutulmuş görülmektedir. Şarkılara sirayet eden eril tavır, söyleyişteki maşist eda, kapatılma ve yoksulluğun yarattığı erişilemez duygusal deneyimler karşısında iktidarını korumanın bir yolu olarak devreye girmiş gibidir. Ancak bu eril kabuğun çatladığı kriz anları da söz konusudur. Aşk şarkılarındaki "ayrılık yası" bu kriz anlarının mekânı, göstergesiye kabuğun arkasında tutunan bedenin yas karşısındaki tepkisini serbest bırakmak, yani gözyaşıdır.

Thompson, "plep kültürü"nü tanımlarken alt sınıfların kendine özgü direniş biçimleri ve yolları ürettiği, hegemonik olanla sınır ihlallerine dayalı, onun baskı ve biçimlendirme çabası altında gelişen ancak hiçbir zaman tam olarak kapsanamayan kültürel örüntülerini betimler, açıklığa kavuşturur. Kavram, 1960'lı yılların sonundan itibaren müzi-

kal alanın inşasında hegemonik olanla ilişkisinin nasıl ele alınabileceği sorununu da çözmemize yardımcı oluyor. Zira politik müzik, mevcut hegemonik kültürel yönelimin yarattığı tür hiyerarşisini parçalamamış olmasına rağmen başvurduğu tarihsel referanslar ve kendini bağladığı “isyancı geleneği” güncelleştirerek karşı-hegemonik mücadelenin müzikal dilini oluşturmayı başarmıştır. Halk türkülerini liste başı yapan ve Batılı biçimlerle sentez arayışını sürdüren tavır, müzikal alandaki devletli tavırdan farklılık göstermemektedir. Ancak yine de 1960’lı yılların sonundan itibaren sosyalist hareketin ve toplumsal mücadelelerin uğradığı baskı ve kırımın, bu baskı ve kıyımın direnme çağrısının ezgisi haline gelebilmiştir. 1980’li yılların ortalarından itibaren se Ahmet Kaya kendinden önceki politik müzik geleneğinden farklı olarak arabeskle temas etmiş, onun lirizmini, efkârı, kederi, arzuyu anlatmak üzere gelişmiş üslubunu politik yönelimiyle bir araya getirmenin yolunu bulmuştur. Ancak bu fark hegemonik olanla ilişkileneceği biçimi açısından politik müzik geleneğiyle farklılaşmak anlamına gelmemektedir. ’70’lerin “hor görülen”, ekranlardan uzak tutulan müziği arabesk ’80’lerin ortasından itibaren resmen onaylanmış bir müzik türü olarak “sınırların içine alınmış”, müzik piyasasında kapladığı alanı büyütmüştür.¹ Ahmet Kaya’nın fark-

1 Meral Özbek, 1968-1979 yılları arasında gecekondulular ve lümpen proletaryanın “başkaldırısını” ifade eden kültürel bir ürün olarak yorumlanan arabeskin 1983 sonrasında yeni-muhafazakâr Anavatan Partisi ile özdeşleştirilmeye başlandığını ve bunda bu partinin seçim kampanyalarında arabesk sloganlar ve müziğin kullanılışının etkili olduğunu ifade etmektedir (Özbek 2008: 119). Bu eklemlenmenin bir ucu da dönemin yayıncılık politikalarına bağlanmaktadır. Özbek, TRT’nin yayın politikası ve yönetimine ilişkin ANAP içinde çıkan uzlaşmazlığı ve gensoru verilme aşamasında başbakanın uzlaşmayı sağlayan konuşmasını aktararak bu bağlanmayı görünür kılmaktadır. Konuşmanın bir kısmı şöyledir: “Vardığımız nokta itibarıyla daha serbest, daha halkı okşayıcı programlara ihtiyaç vardır. Çekinmeden söylüyorum, arabesk müzik TRT’den verilmelidir. Arabesk müziğin yayımlanmasında hiçbir mahzur yoktur... Eğer siz şikâyet eder, halk da seviyorum derse o zaman biz halkın aksi istikametine gitmiş oluruz.” (akt. Özbek 2008: 135)

lı olarak yaptığıysa, resmen kabul görmüş olmakla birlikte muhalefet açısından dışarıda tutulmaya devam edilen, karcı, çileci görülen bu “popüler kültür” unsurunu içererek arabesk perspektifle muhalif söylem arasında bir yakınlık kurmuş olmasıdır. Bu yakınlığın yaygın biçimde kabul görmüş olması, toplumsal muhalefetle plebyen tutum arasındaki bağlantısızlığın giderilmesi; popüler kültürlerin yeniden içeriklendirilmesi; popüler direnme biçimlerinin tanımlanabilir politik biçimler kazanabilmesi; alt sınıfların duygu modelleriyle toplumsal muhalefetin anlamlandırma pratiklerinin birbirine yakınlaşması kısacası alt sınıflarla toplumsal muhalefet aktörleri arasında “gönül bağı” kurulabilmesinin, muhalefete sunacağı genişleme enerjisini ve daha önemlisi yaşam bağlamı içinden türemiş, alt sınıfların tecrübelerine dayalı bir politik söylemin kurulabilmesinin önemini göstermektedir.

Şarkıların “şimdi”sindeki diğer gerilimse darbe sonrası koşulların toplumsal muhalefet üzerindeki etkileri, zor ve şiddetle karşılaşma halleri ve sonuçlarıdır. Hapishane koşullarının betimlendiği, kapatılma tecrübesini dile getiren ve kapatılmanın yarattığı duygusal gerilimi taşıyan şarkılar darbe sonrası koşullarda yaşanan yitim deneyiminin ardından dile dökülen bir yas anlatısı olarak ele alınmıştır. Butler, yaralanabilirlik ve yasin hiyerarşik haline işaret eder: Yaşamlar farklı şekilde desteklenir ve sürdürülür, insan yaralanabilirliği dünyaya radikal olarak farklı biçimlerde dağılmış ve kimi yaşamlar had safhada korunup, kutsallık iddialarının ilgası savaş sebebi sayılırken, öteki yaşamlar böyle bir destek görmediği gibi yası tutulabilir olma niteliği bile kazanamayacaklardır (Butler 2018: 46). Bazı hayatların tekrar tekrar yadsınması gerekir. Yasları tutulamaz çünkü hep kayıptırlar ya da daha ziyade hiç olmamışlardır: “Öteki”nin gerçeklikten çıkarılmasının anlamı onun ne canlı ne ölü olduğu, tü-

kenmeksizin hayaletsi olduğudur (Butler 2018: 48). Türkiye siyasal hayatının Şiddetli tarihi, bu “hayaletsi öteki”yle, yaşamları da ölümleri de yadsınmıŐ olanla sıkça karşılaşmanın korkutucu yüküyle maluldür.

Ahmet Kaya’nın 12 Eylül’n Őiddetine ilişkin Şarkılarının bir yas anlatısı olarak ele alınması da bu kaygıyla bağlantılıdır. İdam edilenlerin insanlaŐtırılması, bedene yönelik saldırganlığın, yara, sızı ve kanın bu kayıp ve Şiddetin kamusal bir tartışmaya hiç dönüŐemediĖi bir tarihsel dönemde dile gelmesi, kederin ifadesi, darbe almış toplumsal muhalefetin kendi kolektif gövdesini sağaltabilmesi açısından önem taşımaktadır. Ölenlerin ardından yakılan ağıt onların yaŐamıŐ olduklarını söyler. Bir yanda inşa edilen yeni hakikat rejiminden söylemsel olarak dışlanıp, rejimin konsolidasyonunu sağlayacak yakın tarih anlatısıyla da varlıkları ve var olma biçimleri yok hükmünde sayılırken, diğer yandan da ölümleri alenileŐtirilmeyerek gerçek dışı hale getirilir. Bunun en sembolik ve acıtıcı yolu l bedenlere eza çektirilmesi ya da yok edilmesidir. 10 Haziran 1981’de Gaziantep E Tip Cezaevi’nde idamı infaz edilen Veysel Güney’in mezarının nerede olduğu bu nedenle gizlenmiŐtir. İnfazının gerçekleştiği gece son isteği sigara içmek ve babasına mektup yazmak olan Güney’in mektubuna örgüt propagandası içerdiği gerekçesiyle el konmuş ve ailesi mektubu ancak 25 yıl sonra alabilmiŐtir. Söylediği/yazdığı sözün, bedeninin mezarının gizlenerek insanın gerçek dışı hale getirilmesi bir yok etme/sayma imkânı olarak iŐlerken, mezar hakkı ve yasını alenileŐtirme talebi atalete sürükleyen bir hüzün değil yaşanan kayıpların ardından normatif bir evren kurabilmenin pratiğidir. Bu nedenle darbe sonrasında gözaltına alındıktan sonra “kaybolan” Cemil Kırbayır’ın annesi Berfo Kırbayır’ın otuz üç yıl boyunca elinde oğlunun fotoğrafıyla kaybını araması, mezar hakkı istemesi bir hak mücadelesinin

hikâyesidir. Bu koşullarda idam mahkûmunun mektubunu ezgilemek, idama giden ya da sokak ortasında infaz edilenin annesine, sevgilisine seslenişinin, havalandırma sırası bekleyişinin ya da dünyayla vedalaşmasının şarkısını söylemek hak mücadelesiyle bitişmek, ona ses vermek anlamına gelmektedir.

Tam da bu nedenle Ahmet Kaya'nın şarkılarındaki "şimdi" anlatısını biçimlendiren bu yasin gelecekle de ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Şarkılarda gelecek beklentisinin ya da geleceğe ilişkin vadin ne olduğuna bakıldığında iki patika görülmüştür: Daha soyut ve genel bir mücadele çağrısı; Kürt sorunu. Bu iki patikanın kesiştiği yere kederdir. Geleceğe ilişkin beklenti ve geleceği kurmaya ilişkin çağrı "şimdi" hüznüyle sarmalanmıştır. Hüzünle gelecek tasavvurunun bitişikliği yasin bitimli olduğunu gösterir. Yaşamın da ölümün de gerçek dışı sayıldığı bir yerde geleceğe bakış ölümün ilan edildiği yerde başlamaktadır. Bu nedenle de Kürt sorunu üzerine söylenen şarkılar 1938'de Dersim'de ölenlerin sesini yüklenen Munzur Dağları'nda dolaşmakta, 1930'da Zilan Deresi'ne karışan kanı hatırlatmakta, ortasında vurulup uzandığı Diyarbakır'a "Ağlama" diye seslenmektedir. Şarkılarda ölümlerin tarihi ve coğrafyası işaretlenmekte ve eski sızı, kadim yas geçmişten geleceğe taşınmaktadır. Gelecek sürmektedir ve "yara" hâlâ açıktır. Ahmet Kaya'nın ölümünün üzerinden yıllar geçmişken, ölü gençlerin bedenlerinin zırhlı araçların ardından sürüklendiği, ölü kadınların bedenlerinin günlerce sokakta bekletildiği, ölü çocukların bedenlerinin gömülemediği için buzdolabında saklandığı yerde ölüm ilanı hâkim olana direnmenin aracı; mezarlıkların bombalandığı bir yerde mezar varoluşu sürdürmenin yolu haline gelmiştir. Çünkü "ölüm ilanı yaşamı kamusal olarak yası tutulabilir kılmanın, ulusal bir kendini tanıma işareti kılmanın, bir yaşamı kayda değer kılmanın işa-

retidir (Butler 2018: 49). Butler'ın ifadesiyle bir yaşamın yaşı tutulamıyorsa pek de yaşam sayılmaz; yaşam vasfını taşımaz ve kayda değmez: “Zaten gömülmemiş olandır ve belki de gömülemez olan (Butler 2018: 49).

Ahmet Kaya'nın yargılanması sürecini başlatan sınır ihlali tam da burada gerçekleşmiştir. 1980'lerin ortasındaki ilk albümleri dönemin “konuşulamaz olan”ını müziklediği için soruşturma konusu olup yasaklamalarla karşılaşırken 1999'da Türkiye'den ayrılmak zorunda kalmasıyla sonuçlanan yargılamaları dönemin bu sefer o dönemin “konuşulamaz”ı olan Kürt sorununa ilişkin sözleri ve Kürtçe şarkı söyleyeceğini ilan etmesiyle yaşanmıştır. Şiddet karşısında kaybın kendi dilindeki ilanı, onaylanmış ses evreninin dışına çıkmak anlamına gelmiştir. Bugün hâlâ Türkiye'de albümleri en çok satılan isimler listesinde olan Ahmet Kaya'nın yaptığı sınır ihlali Türkiye'de müzikal alanın kurucu pratiklerinden biri olan tek dillige itiraz ettiği an gerçekleşmiştir. Müzikal yaşamının tek belirgin motifi Kürt sorunu olmasa da Ahmet Kaya, Kürt sorununa ilişkin tartışmalarda anılan isim haline gelmiştir. Bu nedenle tartışma Kürt hareketinin yakın çevresinde ya da içinde akan müzikal pratiğin eğilimlerinin ne olduğu ve bu eğilimlerle Ahmet Kaya'nın şarkılarında Kürt sorununun dile gelişi arasındaki benzerlikler ya da farklılıklara ilişkin sorularla sürdürülebilir. Ayrıca savaş aygıtlarının pas tutmadığı bir coğrafya olan Ortadoğu'da muhalefet hareketlerinin söylediği şarkılarda dile getirilen hakikatlere bakmak, özellikle ölüm ve çıplak şiddet karşısında varoluşunu sürdürmenin ve yas tutmanın ezgisini dinlemek ve bu müzikal pratiklerle Türkiye'deki politik müzik alanını ve Kaya şarkılarını okumak bu şarkılar üzerine yeni şeyler söylemek anlamına gelecektir.

Yine Ahmet Kaya'nın şarkılarını söylediği 1980'li yılların ortalarından itibaren Türkiye'deki politik müziğin gir-

diği diğer yönelimler ve bu yönelimlerle Ahmet Kaya şarkıları arasındaki mesafe de tartışmayı besler. Burada bu çalışmanın sınırlılığı gereği Ahmet Kaya şarkıları üzerinden ele alınan tarihsel kesitin, politik ve kültürel bağlamın aynı dönemde politik müzikte önemli damarlardan birini oluşturan grup müziği aracılığıyla da okunması da yerinde olur. Zira grup müziğiyle dile gelen anlatının ele alınması, Ahmet Kaya'nın özgün konumunu daha açık görmek açısından önem taşırken aynı zamanda Türkiye'de politik müziğin 1980 sonrasındaki eğilimlerinin tümünü görebilmek ve toplumsal muhalefetin kültürel pratiklerini daha kapsamlı biçimde okuyabilmek için de girişilmesi gereken bir çaba olarak durmaktadır.

- Ahıska, Meltem (2005), *Radyonun Sihirli Kapısı*, Metis, İstanbul.
- Ahmet, Sara (2015), *Duyguların Kültürel Politikası*, çev. Sultan Komut, Sel Yayınları, İstanbul.
- Akcan, Sinan (2014), "Anlatıcı Olarak Dengbej ve Dengbej Anlatılarındaki Kahramanın Makus Talihi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Programı.
- Aksoy, Bülent (1985), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5, İletişim Yayınları.
- Aksoy, Bülent (1987), "Türk Musikisinin Kökeni Sorunu Aşıldı Mı?", *Tarih ve Toplum*, sayı 44, s. 41-47.
- Ali, Sabahattin (2011), *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, 47. baskı, İstanbul.
- Allen, Warren Dwight (1943), *Our Marching Civilization*, Standford University Press, California.
- Anderson, Benedict (1995), *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Andonyan, Aram (2000), *Gomidas Vartabed ile Çankırı Yollarında*, çev. Ali Çakıroğlu, Belge Yayınları, İstanbul.
- Argın, Şükrü (2003), *Nostalji ile Ütopya Arasında*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Argın, Şükrü (2008), "Edebiyat 12 Eylül'ü Kalben Destekledi", *Mesele Kitapları 1*, Agora Kitaplığı, İstanbul, s. 41-70.
- Aslan, Şükrü (der.) (2010), *Herkesin Bildiği Sır: Dersim*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aslan, Şükrü (2004), *1 Mayıs Mahallesi, 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Attali, Jacques (2005), *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Gülcigil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ayas, Güneş (2014), *Musiki İnkılabının Sosyolojisi, Klasik Türk Musiki Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, İstanbul.
- Aydın, Suavi (2006), "İki İttihat-Terakki: İki Ayrı Zihniyet, İki Ayrı Siyaset", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, c. 1, İletişim Yayınları, 7. baskı, s. 117-142.
- Bachelard, Gaston (2014), *Mekanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Balkılıç, Özgür (2009), *Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Türkiye'de Müzik Reformu*, Tan Kitabevi, Ankara.
- Baran, Taha (2014), *Basında Dersim*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barthes, Roland (2014), *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 5. baskı, İstanbul.
- Bayrak, Mehmet (2002), *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları* (3 Cilt), Özge Yayınları, Ankara.
- Behar, Cem (1985), "Ziya Gökalp ve Türk Musikisi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 5, İletişim Yayınları.
- Behar, Cem (1993), *Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Behar, Cem (2008), *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Belge, Murat (1992), *12 Yıl Sonra 12 Eylül*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (1999), *Tek Yön*, çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (2001), *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, Lawrence M. (2000), "The Emotional and Intellectual Aspects of Protest Music: Implications for Community Organizing Education", *Journal of Teaching in Social Work*, c. 20 (1/2).
- Bezirci, Asım (1989), *Pir Sultan*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Bilmez, Bülent (vd.) (2015), *Belleklerdeki Dersim '38*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Birkan, Tuncay (1998), "Sol: Evin Reddi", *Birikim*, sayı 111-112, s. 32-40.
- Bodur, Ekin (2009), "Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü.
- Bora, Aksu (2010), *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bora, Aksu (2011), "Kadınlar ve Hane: 'Olmayanın nesini idare edeceksin?'"', *Yoksulluk Halleri*, (ed.) Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul, s. 97-132.

- Bora, Tanıl (2003), *Türk Sağının Üç Hali*, İletişim Yayınları, 3. baskı, İstanbul.
- Bora, Tanıl (2005), "Adnan Menderes", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Liberalizm*, c. 7, İletişim Yayınları, s. 482-507.
- Bora, Tanıl (2010), *Sol, Sinizm, Pragmatizm*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Bora, Tanıl (2016), "İhbar Celbi", <http://www.birikimdergisi.com/haftalik/7463/ihbar-celbi#.XLnHPCLAOM8>, 20.01.2016.
- Bora, Tanıl (2017), *Cereyanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Boym, Svetlana (2009), *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Ayder, Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, Judith (2015), *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Butler, Judith (2018), *Kırılğan Hayat*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 3. baskı, İstanbul.
- Cantek, Levent (2008), *Cumhuriyet'in Bülüş Çağı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Crehan, Kate (2006), *Gramsci, Kültür, Antropoloji*, çev. Ümit Aydoğmuş, Kalke-don Yayınları, İstanbul.
- Çakmur, Barış (2002), "Türkiye'de Müzik Üretimi", *Toplum ve Bilim*, sayı 94, Güz, s. 50-69.
- Çalışlar, İzzeddin (yay. haz.) (2010), *Dersim Raporu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çuhadar, Hakan (2009), "Türkiye'de Ulusalçılığın Değişmeyen Simgesi: Onuncu Yıl Marşı", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 9, sayı 2, s. 199-208.
- Dağtaş, Erdal (der.) (2007), *Türkiye'de Sivil İtaatsizlik, Toplumsal Hareketler ve Basın*, Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- Davis, Mike (2007), *Gecekondu Gezegeni*, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.
- Denisoff, Serge (1968), "Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song", *The Sociological Quarterly*, c. 9, sayı 2, Bahar, s. 228-247.
- DeNora, Tia (2003), *After Adorno, Rethinking Music Sociology*, New York, Cambir-dge University Press.
- Denselow, Robin (1993), *Müzik Bittiği Zaman, Politik Popun Öyküsü*, çev. Deniz Oktay, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Deren, Seçil (2009), "Kültürel Batılılaşma", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Mo-derleşme ve Batıcılık*, c. 3, İletişim Yayınları, 5. baskı, s. 382-402.
- Deringil, Selim (1994), "19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Müzik", *Defter*, sayı 22, s. 32-37.
- Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu, Türkiye'de Çocuk İşçiliği Gerçeği Ra-poru, www.disk.org.tr
- Dönmez, Banu Mustan (2014), *Alevi Müzik Uyanışı*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Drott, Eric (2011), *Music and the Elusive Revolution*, University of California Press.
- Erdoğan, Necmi (2001) "Garibanların dünyası: Türkiye'de yoksulların kültürel temsilleri üzerine ilk notlar", *Toplum ve Bilim*, sayı 89, s. 7-21.

- Erdoğan, Necmi (2007), "1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol*, c. 8, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 262-274.
- Erdoğan, Necmi (ed.) (2011), *Yoksulluk Halleri*, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Erhan, Sebahattin Selim (2010), *Yine Kazacağız Yine Kaçacağız*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Erkal, Güven Erkin (2013), *Türkiye Rock Tarihi 1*, Esen Kitap, İstanbul.
- Eyerman, Ron-Jamison, Andrew (1998), *Music and Social Movements*, Cambridge University Press.
- Gölpınarlı, Abdülbaki-Boratav, Pertev Naili (1991), *Pir Sultan Abdal*, Der Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2012), *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 4. baskı, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2014), *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, 7. baskı, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2015), *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Hansen, Miriam (2004), "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışımlar ve Genişletilmiş Alanlar", *Kamusal Alan*, (ed.) Meral Özbek, s. 141-177.
- Hobsbawm, Eric (1996), *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınları, İstanbul.
- Hür, Ayşe (2013), "Cumhuriyetin Üvey Evladı: Halk Türküleri", *Radikal*, 11.08.2013.
- İrzik, Sibel-Parla, Jale (2011), *Kadınlar Dile Düşünce*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İnsan Hakları Derneği (1991), *12 Eylül Kurultayına Giderken*, www.ihd.org.tr
- İnsan Hakları Derneği (1996), *Habitat II Alternative Report*, www.ihd.org.tr
- İnsan Hakları Derneği (1996), *Kuruluşundan Bugüne İHD-15. Yıl Kitapçığı*, www.ihd.gov.tr
- Jay, Martin (2001), *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul.
- Kadınlar Mamak Cezaevini Anlatıyor (2011), *Kaktüsler Susuz da Yaşar*, Dipnot Yayınevi, Ankara.
- Kahyaoglu, Orhan (2003), "Sıyrılıp Gelen", *Grup Yorum*, Net Kitap, İstanbul.
- Kandiyoti, Deniz (2013), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kizer, Elizabeth (1983), "Protest Songs Lyrics as Rhetoric", *Popular Music and Society*, c. 9, sayı 1, s. 3-11.
- Kocabaşoğlu, Uygur (1980), *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatındaki Yeri*, A.Ü. SBF Yayınları, Ankara.
- Koçak, Orhan (2009), "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Kemalizm*, c. 2, İletişim Yayınları, 6. baskı, s. 370-418.
- Kolluoğlu, Poyraz (2012), "Türk Müzik İnkılabında Garbiyatçı 'Endişeler' ve 'Fantaziler'", *Doğu-Batı*, sayı 62, s. 199-224.
- Kozanoğlu, Can (2001), *Cilalı İmaj Devri*, İletişim Yayınları, 11. baskı, İstanbul.

- Köker, Eser-Doğanay, Ülkü (2004), "Televizyonda Protesto Görüntüleri: Egemen Haber Söylemlerinde Toplumsal Eylemler", *Kültür ve İletişim*, sayı 7/2, s. 43-72.
- Laçiner, Ömer (1990), "12 Eylül Süzerken", *Birikim*, sayı 138, s. 3-8.
- Lefebvre, Henri (1998), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lenin, Vladimir İlyiç (1976), *Sanat ve Edebiyat*, çev. Bülent Arıbaş, Payel Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- Lidtko, Vernon L. (1985), *The Alternative Culture Socialist Labor in Imperial Germany*, New York, Oxford University Press.
- Löwy, Michael (2007), "Romantizm Yıldızı Altında", *Devrimci Romantizm*, (ed.) Max Blechman, çev. Bilal Çölgeçen, Versus Yayınları, İstanbul, s. 293-308.
- Löwy, Michael-Sayre, Robert (2007), *İsyan ve Melankoli*, çev. Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul.
- Maktav, Hilmi (2000), "Türk Sinemasında 12 Eylül", *Birikim*, sayı 138, s. 79-84.
- Maktav, Hilmi (2001), "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar", *Toplum ve Bilim*, sayı 89, s. 161-189.
- Meriç, Murat (2010), "1 Mayıs Marşının Hikâyesi", <http://www.radikal.com.tr/hayat/1-mayis-marsinin-hikyesi-994532/>
- Mitchell, Stephan A. (2010), *Aşk Sürebilir mi?*, çev. Cem Alpan, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich (2002), *Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul.
- Oakley, Giles (2004), *Blues Tarihi, Şeytanın Müziği*, çev. Aydemir Özügül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ocak, Ersan (2011), "Yoksulun Evi", *Yoksulluk Halleri*, (ed.) Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul, s. 133-173.
- Ok, Akın (1994), *'68 Çılgınlıkları*, Broy Yayınları, İstanbul.
- Özbek, Meral (2004), "Giriş: Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe", *Kamusal Alan*, Hil Yayınları, İstanbul, s. 443-499.
- Özbek, Meral (2008), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, 8. baskı, İstanbul.
- Özdemir, İnan (2012), "Devrimci Yol'un Retoriği: Devrimci Yol Dergisinde Bir Kurtuluş ve Gelecek Tasavvuru Olarak Devrim", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD.
- Öztürk, Selda (2012), "Kadın Kimliği Bağlamında Kültürel Bellek ve Van Merkezindeki Kadın Dengbejliği Yansımaları", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği ABD.
- Öztürk, Şeyda (2017), "Kırılğanlık, Güvencesizlik, Yararlanabilirlik", *Cogito*, sayı 87, s. 4-6.
- Paçacı, Gönül (1994), "Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I", *Tarih ve Toplum*, c. 21, sayı 121, Ocak, s. 48-55.

- Parlıt, Abidin (2006), *Dengbejler, Sözü'n Yazgısı*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Peker, Bülent (2000), "İnsanlıktan Sürülenlerin İnsan Hakları", *Birikim*, sayı 134-135.
- Poyraz, Bedriye (2007), *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Racy, Ali Jichad (2007), *Arap Dünyasında Müzik*, çev. Serdar Aygün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Richmond, Michael L. (1999), "The Music of Labor: From Movement to Culture", *Legal Studies Forum*, c. 23, sayı 1-2.
- Rodnitzky, J.L. (1969), "The Evolution of the American Protest Song", *The Journal of Popular Culture*, c. 3, sayı 1, Yaz, s. 35-45.
- Rodnitzky J.L. (1999), "The Sixties Between the Microgrooves: Using Folk and Protest Music to Understand American History, 1963-1973", *Popular Music and Society*, c. 23/4, s. 105-122.
- Rosenthal, Rob (2001), "Serving the movement: The role(s) of music", *Popular Music and Society*, c. 25/3, s. 11-24.
- Scott, James C. (1995), *Tahakküm ve Direniş Sanatları-Gizli Senaryolar*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sipos, Janos, *Anadolu'da Bartok'un İzinde*, çev. Sanat Deliorman, Pan Yayınları, 2009.
- Stewart, Charles, J.- Smith Craig Allen-Denton, Robert E. (1994), *Persuasion and Social Movements*, Waveland Press, 4. baskı, Illinois,
- Su, Ruhi (1985), *Ezgili Yürek*, (yay. haz.) Cevat Çapan, Adam Yayınları, İstanbul.
- Şener, Sevda (1971), "Pir Sultan Abdal Oyunu Üzerine Bir İnceleme", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 2, s. 11-27.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2011), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergah Yayınları, 3. baskı, İstanbul,
- Thompson, Edward Palmer, (2006), *Avam ve Görenek*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul.
- TÜİK, Çalışan Çocuklar - 2012 Raporu, www.tuik.gov.tr
- Türkeş, Ömer (2001), "Romanın 'zenginleşen dünyası'", *Toplum ve Bilim*, sayı 89, s. 132-160.
- Uygur, Yusuf (2009), "Kültürel Bellek ve Dengbejlik: Doğu Anadolu'daki 'Dengbejlik' Geleneginde Bellek Üretimi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Üstel, Füsün (1994), "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki ve Musiki İnkılabı'", *Defter*, sayı 121, s. 41-53.
- Williams, Raymond (1990), *Marksizm ve Edebiyat*, çev. Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul.
- Yıldız, Pamuk (2012), *O Hep Aklımda*, Ayizi Yayınları, Ankara.

Yılmaz, Altuğ-Sarı, Lora, "Gomidas'ın Derlemeleri Yerkaran'la Ses Buldu", 10.02. 2014, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6470/gomidasin-derlemeleri-yerkaran-la-ses-buldu>

Yürekli, Yelda (2016), *Küçük Moskova Tuzluçayır*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yüzbaşı, Rodi (2012), "Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı.

Belgeseller

"Aynalar/Ahmet Kaya bölümü", Can Dündar, 1997.

"Uçurtmam Tellere Takıldı", Ümit Kıvanç, 2010.



Ahmet Kaya'nın 1957'de Malatya'da başlayıp 2000 yılında Paris'te sürgünde sonlanan, içinden göç, yoksulluk, devrimcilik, hapisane, albümler, konserler, şiirler, yasaklamalar, toplatma kararları, televizyon programları, ödüller, hayranlar ve şöhret geçen bir hayat. İlkey Kara, bu hayatın şarkılara da sinen yansımalarına bakarak bir tür "direnişin" ve "kapanmayan yaraların sesi" olarak Ahmet Kaya şarkılarındaki politik tutumları ele alıyor, Türkiye'deki toplumsal muhalefetin zaman içinde ürettiği anlam dünyasını Ahmet Kaya şarkıları aracılığıyla açığa çıkarmaya çalışıyor.

Ahmet Kaya'nın düne, şimdiye ve geleceğe dair bakış açılarının şarkı sözleri aracılığıyla izlendiği *Açık Yaranın Sesi*'nde Ahmet Kaya repertuarındaki mücadele tecrübesini anımsatan şarkılar; yas şarkıları; "sızı"lı şarkılar; ihbara, ihanete ve korkuya dair şarkılar; tezgâhtarların, fabrika kızlarının, emekçilerin şarkıları; açlığın ve yoksulluğun şarkıları; aşk şarkıları; dağlara söylenen, Kürt sorununa dair şarkılar teorik bir zemine oturuyor.

Hem Türkiye'deki toplumsal mücadelenin müzikle ilişkisine bakan hem -biyografik olmasa da- Ahmet Kaya'nın hayatının arka planına mercek tutan, okurken mutlaka eşlik edilecek şarkılar bulunacak bir kitap. ■

"Bana bir çocuk diyor ki, 'Ahmet Abi ben bugüne kadar Ferdi Öztekin'i dinliyordum, devrimcilerin böyle şarkılar yaptığını bilmiyordum. İzin verir misin, devrimci olabilir miyim?' diyor. Bir taraftan başka biri diyor: 'Ahmet Abi senin için komünist diyorlar, çok üzülüyorum.'"

