

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

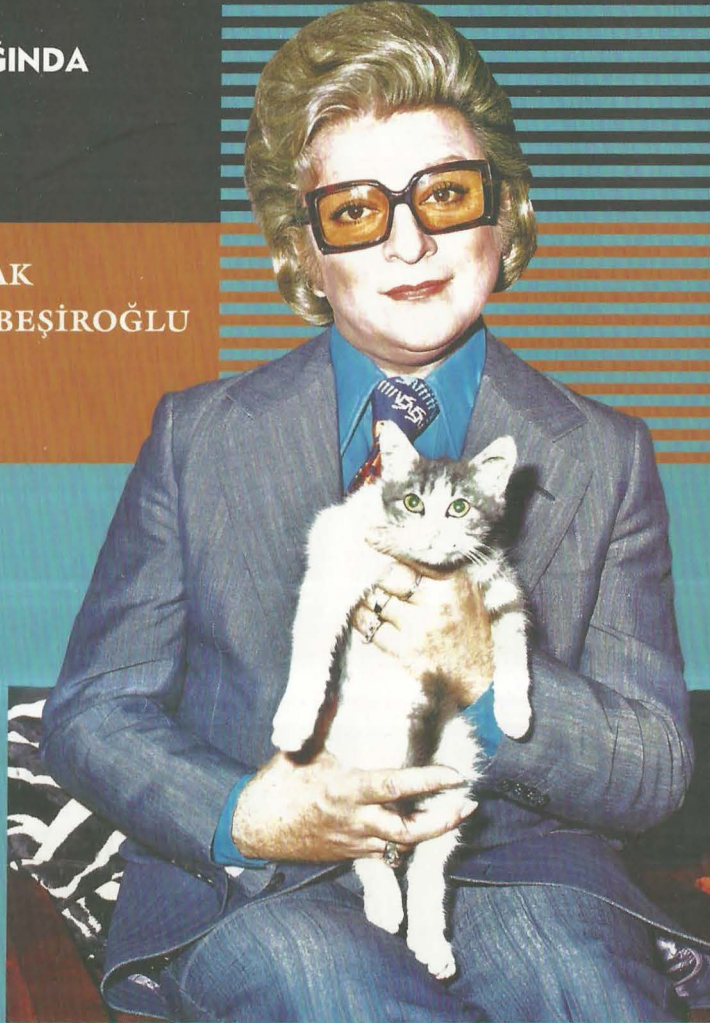
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

BİR MUHABBET KUŞU

POSTMODERN
GÖSTERGELER IŞIĞINDA
ZEKİ MÜREN

ŞEYMA ERSOY ÇAK
ŞEFİKA ŞEHVAR BEŞİROĞLU



BİR MUHABBET KUŞU
POSTMODERN GÖSTERGELER IŞIĞINDA ZEKİ MÜREN

Sarıdemir Mah. Ragıp Gümüşpala Cad. No: 10
34134 Eminönü/İstanbul
Tel: (0212) 522 02 02 - Faks: (0212) 513 54 00
www.tarihvakfi.org.tr - tarihvakfi@tarihvakfi.org.tr

© Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016

Kitap Uygulama

Özlem Kelebek

Kitap Tasarımı

Haluk Tuncay

Baskı

Step Ajans Matbaacılık

Göztepe Mah. Bosna Cad. No: 11 Mahmutbey-İstanbul

Tel: (0212) 446 88 46

Matbaacı Sertifika No: 12266

Yayıncı Sertifika Numarası 12102

Birinci Basım: Mayıs 2017

İkinci Basım: Ekim 2017

ISBN 978-975-333-342-9

BİR MUHABBET KUŞU
POSTMODERN GÖSTERGELER IŞIĞINDA
ZEKİ MÜREN

ŞEYMA ERSOY ÇAK
ŞEFİKA ŞEHVAR BEŞİROĞLU

TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

vii	Önsöz
xi	Teşekkür
1	YÖNTEM ÜZERİNE
1	Disiplinlerarası Monobiyografi
6	Postmodern Durum ve Queer Kuram
18	GEÇMİŞİN EĞLENCE ANLAYIŞI VE MODERNLEŞME SÜRECİ
18	Osmanlı Dönemi Eğlence Yaşamında Çoğul Cinsiyet Temsilleri: Köçek, Tavşan ve Zeki Müren ile Nostalji
23	Türkiye Modernleşmesinde Müzik Piyasası ve Heteronormatif Yapı
32	Modern Bir Aktör: Münir Nurettin Selçuk
44	TANIŞMA YILLARI: RADYO VE KLASİKLER
44	Postmodern Bir Yıldız Doğuyor
51	İstanbul Radyosu'ndan Yükselen Hünsa Ses
57	Radyo Tavrı ve Üslûbu
71	45'LİKLER, FİLMLER, SAHNELER
71	Kara Plaklarda Bir Muhabbet Kuşu
78	Beyaz Perdeden Maksim'in Sahnesine
114	BATMAYAN GÜNEŞ: OLGUNLUK YILLARI
114	"Prima Sanatçılar Eşcinseldir"
136	İcra, Repertuvar ve Bestelerinde Arabesk Eğilimler: Helva Demesini de Biliriz, Halva Demesini de
147	Güneş Kral'dan Sanat Güneşi'ne
158	QUEER DURUM VE ZEKİ MÜREN'İN MİRASI
158	Queer, Pastiş, Simülakr Simülasyon İroni gibi Postmodern Kavramlar Işığında Zeki Müren'in Sanat Yaşamı

173	Bir Pastiş Örneği: Liberace ve Zeki Müren
177	Zeki Müren'in Türkiye'deki Pastişleri
181	Bodrum Bardakçı Koyu ve Bilinmeyen Diyarların Bilinmeyen Kişisi: Bir Zeki Müren Mitosu
190	KAYNAKÇA
197	DİZİN

Zeki Müren bizden tam olarak ne istiyor? Dürüst olmak gerekirse, son zamanlara dek benim için asıl soru *benim ondan* ne istediğimdi. Ve en azından bu soruya bir cevabım vardı: Türk kültürü hakkında, karmaşık ve aykırı bir fenomeninin prizmasından bakarak bilgi edinmek... Bu kavrayışın bir çeşit karşılıklı alışveriş zemininde ilerlemeye ihtiyaç duyabileceğinin farkına o zamanlar pek varmamıştım. En nihayetinde, kendinden evvel bir başkasının ihtiyaçlarına ve arzularına odaklanmak, temel bir sevgi göstergesidir. Üzerine düşünülebilecek bir soru gibi görünüyor.

Aldığım ilk Zeki Müren albümünü hatırlıyorum: 1985'te yayınlanan *Helal Olsun*. Kasetin sonunda yer alan “Yağdır Mevlam Su”nun bir hit olduğunu anımsıyorum. Kasetin kapağını da iyi hatırlıyorum. O zamanlar kaset kapakları, belki arka planda bir dekor eşliğinde, bir yıldız sanatçının yüzüne yapılan yakın çekimle aktarılan anlam ve duygudan ibaret minimalist denemeler halindeydi. *Helal Olsun* bu formüle uygundu, ancak bu noktada benzerlik sona eriyordu. Bu androjen simayı ne yapmalıydı? Peki ya minimal, fakat aşıkâr lüks ve zarafet çağrışımını? Ya da bu tuhaf mı tuhaf bakışları? Orada, sfenks¹ gibi duran bir meydan okuma vardı. Belki de bu bakışlar bu problemlili zamanlarda Türk kültürünü anlamamanın anahtarıydı, içlerinde liberalizm ve askeri yönetim, modernite ve gelenek, kır ve kent, laiklik ve İslam arasındaki çatışmalara dair sorulara yönelen, bir rotayı barındırıyordu. Eğer bunları anlarsam her şeyi anlaya-

1 19.yüzyıl sonlarında sanatta ve özellikle sembolist resimde ortak bir tema olan *femme fatale* biçimi olarak tanımlanan Sfenks, yalnızca iyi ve kötü arasındaki savaş değil, aynı zamanda cinsiyetler arasındaki mücadeleler olarak da yorumlanmıştır. “Belirsiz bir ayna görüntüsünü, iki yönlü, birbiriyle yüzleşen ve birbirlerini çok iyi tanıyan iki soyut varlığı tekrar tekrar öne süren” karakteristik bir bakış olarak da tanımlanmaktadır. (*yazarların notu*)

çağımı düşünmüştüm. Ve arayış böylece başladı, Zeki Müren'i ve Türk kültüründe ne ifade ettiğini anlama arayışı.

Kendi bulduğum cevaplardan (Şeyma Ersoy Çak ve Şehvar Beşiroğlu'nun temas ettiği ve şu an elinizde tuttuğunuz kitapta içtenlikle ele alınan cevaplar) şimdi tam olarak tatmin olmasam da, bu arayıştan hiçbir zaman pişman olmadım. Cevaplarım şimdi bana oldukça tertipli geliyor, ya da hiç değilse, 1990'larda benim gibi akademisyenleri meşgul eden belli analitik ve yorumcu sistemler için oldukça elverişli diyelim. *Queer* kuram örneğin, kimlik politikaları, kültürel mahremiyet, neoliberalizm kültürlerinin teorileştirilmesi. Bu alanlarda üretilen cevaplar, Zeki Müren'in temsil ettiği sembolik dünyanın içine kapalılığı, hatta bu dünyanın mistik yanları, egzotikliği ve "ötekiliği" hakkındaki varsayımlarda işe yaramış gibi görünüyordu. Bu cevaplar sayesinde mesele (en azından benim için) çözümlenmiş gibiydi, artık bu tuhaf takıntıyı geride bırakıp başka konulara eğilmeye niyetlenebilirdim.

Ne kadar da yanılmışım! Sanki zamanı artık gelmiş gibi, Zeki Müren daha iki gün önce yeniden hayatıma girdi. Kuzey Londra'da yerel bir Türk cemaatinin kültür organizasyonunda, Zeki Müren'i anma konserindeydim. Konser on iki havariden biri olan St. James'e adanmış bir kilisede düzenlendi. Londra'daki başka birçok kilise gibi, bu mekânın da dağınık ve az kullanılmış bir havası vardı. Direkt olarak, bu seyyah azizin, kostümünü süsleyen deniz kabuklarıyla kendini belli eden, renkli, eğri büğrü heykelinin altına oturdum. Yaklaşık birkaç yüz kişi vardı. Londra'daki Türk derneğinin konserleri bazen gayet ciddi etkinlikler olabiliyor. Ancak burada insanlar birbirlerini alışık olunandan daha sıcak selamlıyor, iyi bilinen melodilere büyük oranda doğru tonda eşlik edebiliyor ve kültür derneğinin solistlerinin çabalarına cömert alkışlarla karşılık veriyordu. Derneğin başkanı, şehre yeni gelmiş olan genç ve iddialı bir udi, varlığını açıkça hissettiriyordu. Özetle, başarılı konserdi. Zeki Müren aramıza gelmişti.

Yıldız sanatçılar, tanım gereği, kendi zamanlarını ve çevrelerini aşarlar. Bu gibi figürler hakkında yazmanın zorlukları iyi bilinir. Virginia Danielson'ın Mısırlı büyük şarkıcı Ümmü Gülsüm'ün biyografisini yazma girişimiyle ilgili "Ella Fitzgerald ve Maria Callas'ın bir araya gelmiş halini yazmak gibiydi" deyişi misali. Zeki Müren için de benzer bir şey söylenebilir. Onun hakkında yazmak, efsaneleşmiş bir karakter hakkın-

da düşünmenin, onun da dahil olduğu ve değişmekte olan müzikal ve popüler kurumsal dünya, nostalji ve bellek ve nihayet Menderes sonrası Türkiye'nin hayli karmaşık, hâlâ çekişmeli kültürel siyaseti hakkında düşünmenin icap ettirdikleri arasında adeta cambazlık yapmayı gerektirir. Onun hakkında yazan kişi, mitlerle, rivayetlerle, yetersiz gazetecilikle ve kendisini tanıyanların anlattığı çelişkili hikâyelerle başa çıkmak zorundadır. Ve bu işe soyunan kişi, Zeki Müren'in her şeyden evvel bir müzisyen, bizzat kendileri karmaşık yaşamlar edinen şarkılarıyla, sesiyle anılan bir müzisyen olduğunu unutmamalıdır. Bunlar hiç kolay işler değildir. Şeyma Ersoy Çak ve Şehvar Beşiroğlu bu görevin altından hayran olunacak bir başarıyla kalktılar. Türkiye'de Zeki Müren'e akademik ve eleştirel ilgi dalgasının açık ki henüz başlarındayız. Eminim ki bu, son akademik biyografi de olmayacaktır. Ancak elinizde tuttuğunuz, benim de zevkle okuduğum ve epey şey öğrendiğim bu kitap uzunca bir süre belirleyiciliğini koruyacaktır.

Ayrıca insan Zeki Müren'in kendisinden bir ders edinebilir ve o günlerin popüler kültürünün yol gösterici ruhundan, o duygusallıktan etkilenebilir. “Zeki Müren bizden ne istiyor?” sorusu gayet tabii ki duygusal bir sorudur. Bu –genellikle gözardı edilen– sözcüğün ne anlama gelebileceği üzerine tam mânâsıyla eleştirel bir kavrayışla düşünmemizde fayda var. Lauren Berlant, Julie Ellison, James Chandler gibi akademisyenler bir süredir buna kafa yoruyorlar. Kendi namıma, benim bu soruya bir cevabım yok. Ancak kaset kapağındaki o bakışın, başka birçok şeyin yanı sıra, temelde eşit ölçüde yabancı, çelişkili, dönüştürülmüş, melez, merkezlessiz olduğumuzun farkına varmamıza yönelik bir talep içerdiğine giderek daha fazla kani oluyorum. Bunu yapabilir miyiz? Kendisini bağrına basan ulusuna yöneltmek için ulusal bir ikon açısından iyi bir soru bu. Benim gibi dışarıklı etnomüzikologlar için de öyle. Eminim sayıları pek fazladır, Türkiye'de veya dünyanın başka bir yerinde ona dair yazmaya niyetlenen başkaları için de.

Martin Stokes
Londra
21 Kasım 2016

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Doktora Programı'nda 2013'te *Postmodern Bileşimlerin Bir Aktörü ve Göstergesi Olarak Zeki Müren* başlığıyla tez çalışması olarak tamamlandıktan sonra sevgili danışman hocam, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü öğretim üyesi ve Dr. Erol Uçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi müdiresi Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu'yla birlikte yaptığımız dönemsel repertuvar analizleri ve çeşitli güncellemelerle kitap haline dönüşen bu proje, son iki yıl içerisinde farklı bir yol bulmuş oldu.

Türk halkı tarafından çeşitli anlamlar yüklenmiş, fenomen bir sanatçı olarak Zeki Müren'in müzikal yaşamını kavramsal okumalarla anlatmayı hedeflediğimiz bu çalışmada, alışageldiğimiz monobiyografi çalışmasının sınırlarını zorlamak gerekliliği karşımıza çıktı. Bu süreçte akla gelen ilk soru, böylesi çok yönlü ve şöhretli bir sanatçıyı, son yüzyıllık süreci anlamlandırmakta kullanılan ve fikir akımları yaratan kavramlar üzerinden anlatmanın mümkün olup olmadığıydı. Bir yandan bu soruyu tartışıp diğer yandan literatürde örnek teşkil edebilecek bir çalışma olup olmadığını araştırdık. Böyle bir örnek bulamadığımızda ise, istediğimiz anlatımı sağlamak için kendimizi pilot bir model oluşturma çabası içine girmiş bulduk. Hazırladığımız soru formu üzerinden görüşmeleri kabul eden değerli müzisyenlerle sohbetlerimizi gerçekleştirdikten sonra başlayan yazım süreci, toplumsal cinsiyet, semiyoloji ve postmodern durum gibi kavramların metinle bağlanılması yoluyla son halini aldı.

Yazılı literatür çalışması ve süreli yayın taramasına ilaveten görsel (basında yer alan veya Zeki Müren Müzesi'nden fotoğraflar) ve işitsel

(yayınlanmış plak ve CD) kaynaklardan faydalanılmış ve derlenen bu bilgiler metne katkı sağlamıştır. Zeki Müren'in sanat yaşamında birlikte çalışmış olduğu kişilerle yapılan derinlemesine görüşmelerde (görüşme formu kullanılarak) söylemlerinden istifade ettiğimiz Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Korosu müdürü Mehmet Güntekin'e, Haliç Üniversitesi Konservatuarı öğretim görevlisi Sadun Aksüt'e, İstanbul Radyosu müdürlüğü ve Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziği Korosu kuruculuğu ve şefliği yapmış olan Prof. Dr. Nevzat Atlığ'a, araştırmacı-yazar Bülent Aksoy'a, neyzen Fikret Bertuğ'a, merhum besteci-tanburi ve yapımcı Muzaffer Özpınar'a, besteci-solist Selami Şahin'e, değerli fikirleriyle katkıda bulunan İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü öğretim görevlisi Prof. Dr. Nami Sinan Turan'a, değerli destekleri için aynı üniversitede görev aldığım İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dekan Yardımcısı tanburi Prof. Dr. Hanefi Özbek'e ve edebi anlamda katkıları için İstanbul Medipol Üniversitesi İşletme ve Yönetim Bilimleri Fakültesi öğretim görevlisi tanburi Fatih Baha Aydın'a, biricik annem Kadriye Ersoy'a ve eşim Baran Çak nezdinde tüm aileme gönülden teşekkür ederim.

Şeyma Ersoy Çak¹

1 Yrd. Doç. Dr., İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı.
scak@medipol.edu.tr ; ersoyseyma@gmail.com



Disiplinlerarası¹ Monobiyografi²

Tarih bilimi, dokümanı yorumlamayı, onun doğruyu söyleyip söylemediğini ve gerçek değerinin ne olduğunu belirlemeyi değil, onu içerden oluşturmaya ve özümledenir hale getirmeyi ilk görevi sayar. Tarih bilimi dokümanı organize eder, parçalara ayırır, dağıtır, düzene sokar, seviyelere böler, doğru olanı doğru olmayandan ayırt eder, ilişkileri açıklar. Demek ki doküman, tarih bilimi için, insanların yaptıklarını ya da söylediklerini kayıt altına alan, geçmişte olup biteni kendisinde yeniden kurmaya çalışan cansız bir madde değildir; o, dokümanter dokünün kendisinde, birlikleri, bütünlükleri, serileri, ilişkileri tanımlamaya çalışır. (Foucault, 2011) Tarih yazımında geçmiş gerçekliğin yansıtılması önemli bir ontolojik sorundur. Foucault'nun geleneksel tarih anlayışı, geçmişten günümüze düz bir çizgide akan bir süreç ve sabitlik olamayacağıdır. Postmodern anlayışa göre, insani bilimlerdeki epistemolojik değişim hızı sürekli artan bir ivmeyle tarihsel söylemini değişime ve dönüşüme uğratar. Böylesi bir hareket, doğruluk iddialarını sorunsallaştırarak tarih alanını, edebiyat gibi yoruma açık bir söylemsel alan haline getirir. (Oppermann, 2006) Postmodern okuma yöntemlerinden biri olarak *metinlerarasılık*³ kavramı, sanat alanında farklı disiplinlerin birbirleriyle iç

- 1 Sosyal bilimlerde alanında, tarihsel, kronolojik yöntemle sosyoloji kuramlarının bir arada kullanıldığı ve kavramlar üzerinden yürütülen araştırmalardır. Bu çalışma, tarihsel etnomüzikoloji yöntemiyle geliştirilen bir monobiyografi örneğidir.
- 2 Bir kişi ya da bir konuyla ilgili özel bir görüşle yazılmış incelemeler. Ele alınan konu ya da kişiyi her yönüyle açıklamaya çalışır.
- 3 En kısa tanımıyla, Julia Kristeva'ya göre aynı zamanda birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak yeni bir gösterge dizgesi oluşturmasıdır.

içe geçmeleri sonucu anlam çokluğunu, yani sonsuz bağlamı işaret eder. Metinlerarası anlayış doğrultusunda oluşturulan bir monobiyografi farklı anlamlar ve kavramlara aracılık ederken, bu çalışmada incelenmeye çalışılan Zeki Müren'in sahne yaşamı da farklı kavramlar doğrultusunda yeni anlamlandırmalara yön veriyor.

Yeni Tarihselci eleştiri akımında dört temel kavram öne çıkar: metinsellik, metinlerarası etkileşim, tarihsellik ve bağlamlama. Tarihe bir anlatı olarak bakan Yeni Tarihselci kuram, tarihin metinselliği üzerinde durur. Tarihsel bağlam ise metinler aracılığıyla kurulan, yazılan ve yoruma açık bir kavram olarak irdelenir. O halde, geçmişin yaratıcı bir biçimde yeniden yazılması anlamında ele alınan tarih kavramı, Yeni Tarihselci konumunda bazı soruları da gündeme getirmektedir. Bunlar "Tarih nedir? İşlevi, doğası, anlatısı nelerdir? Tarih nasıl yazılır? Tarih nesnel olabilir mi?" gibi sorulardır. Postmodern ve postyapısalcı yaklaşım bu sorulara yanıt ararken tarih kavramına tartışmasız sorunsal bir boyut kazandırmakla kalmamış, tarihin metinselliği fikrini de tartışmanın odak noktasına oturtmuştur. Roland Barthes, "From Work to Text" (1971) adlı makalesinde, "Metin [...] gösterilenin sınırsızca ertelenmesidir" diye yazar: "Metin tıpkı dil gibi yapılanmıştır, sonlu ve kapalı bir merkezi yoktur." Göstergebilimci Roland Barthes gibi, Jacques Derrida ve Michel Foucault'nun öncülüğünü yaptığı postyapısalcı kuramcıların ortaya attığı bu fikre göre metin dışında bir şey yoktur. Başka bir deyişle metin, metinlerarası yayılan bir ağ içinde sonsuz bir açılım oluşturur. Bu durumda anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir. Tarihçiler belgelere belli bağlamları içinde yaklaşırlar. Bir metni kendi bağlamı içinde çözümlemek, o bağlama ve metne şimdiki zaman çerçevesinden bakmayı gerektirir. Örneğin, Fransız Devrimi'yle ilgili araştırma yapan ve o dönem üzerine yazan çağdaş bir tarihçi, okuduğu metinlere, kaçınılmaz olarak kendi çağının bağlamı ve söylemleri içinden yaklaşacaktır.

Metinlerarasılık yaklaşımında üç nosyon öne çıkar: (1) Yazan kişi (yazar); (2) Yazılan kişi (ideal okur); (3) dış (ikincil) etkenler. Bu üç olgu, ona göre, yazma yaratma, okuma, alımlama süreçlerinde birbirleriyle yatay ve dikey olarak kesişirler. Burada, gerek metnin yazarı, gerekse metni alımlayan kişi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, okuduğu önceki metinler üzerinde geçişler yapar ve kendi anlam dünyasını buna göre kurar.

Bu da yazılan metnin yeniden bağlamlanması demektir. (Oppermann, 2006) Bu anlamda, monobiyografiye konu olan özne ele alındığı bağlam üzerinden değerlendirildiğinden anlam bağlama göre konumlanır.

Akademik saha içinde müzisyen biyografisi⁴ çalışmaları dönemsel içerikleri sebebiyle tarihsel müzikoloji alanının çalışma yöntemleri ile geliştirilirken, Yeni Tarihselci anlayışın getirisi olarak sosyokültürel bağlamların önemi de ortaya çıkmıştır. Avrupalı besteci biyografilerinde zengin bir literatür söz konusudur. Örneğin, ilk Avrupalı müzisyen biyografisi, 1802 yılında, Johann Sebastian Bach hakkında Johann Nikolaus Forkel tarafından yazılmıştır. Batı klasik müzik tarihinin önemli isimleri olarak kabul edilen bestecilerin yaşamlarını anlatan biyografi çalışmaları günümüzde oldukça fazla sayıdadır.⁵ Osmanlı döneminde ise Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr* adlı eseri⁶ dönemin bilinen tek müzisyen biyografi çalışması olarak karşımıza çıkar. Müzisyen ve besteci Es'ad Efendi, yüze yakın Osmanlı müziği bestecisinin yaşamı, hayatı ve eserleri hakkında kısa bilgiler sunmuştur. Türk modern müzikoloji çalışmalarını başlatan Rauf Yekta Bey'in (1871-1935) *Esâtiz-i Elhân* adlı eseri üç önemli müzik insanının, Hoca Zekâi Dede Efendi, Hoca Abdülkâdir Merâği ve Dede Efendi'nin yaşamlarını konu alır. Mesut Cemil'in yazdığı *Tanbûri Cemil'in Hayatı* adlı eser ise bu büyük virtüozun hem müzisyenliğini hem şahsiyetini ele almaktadır. Popüler kültür içinde biyografi/monobiyografi çalışmalarına bakacak olursak, 20. yüzyıl itibarıyla Avrupa klasik müzik bestecileri üzerine yapılan farklı disiplinler çalışmaların yanı sıra özellikle pop ve rock müzik yıldızlarının yaşamlarıyla ilgili çalışmalar dikkat çekicidir. Kitle iletişim araçlarının işlevselliğiyle çevresel faktörlerin insan hayatı üzerindeki etkisi artmış, bu sebeple sosyo-kültürel bağlam ve dönemsel akımlar, kavramlar üze-

4 Bilimsel biyografi, kişinin hayatının eleştirel bir tutumla, araştırma ve incelemelere dayalı olarak anlatıldığı biyografi türüdür. Biyografi, edebi bir konu alanı olarak ilk kez 17. yüzyılda oyun yazarı ve şair John Dryden tarafından tanımlanmıştır.

5 Philip Spitta'nın Bach biyografisi (1873), Otto Jahn'ın Mozart biyografisi (1856) vb.

6 Şeyhülislâm'ın Müziği -18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı, Cem Behar, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

rinden yapılan özne çalışmaları yeni bir yöntem olarak gelişmeye başlamıştır. Herhangi bir teori veya kavram çerçevesinden özne anlatımına, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*⁷ adlı çalışma örnek olarak gösterilebilir.

Türk makam müziğine yön veren solistler hakkında yapılan biyografi çalışmaları arasında Nalan Seçkin'in *Musalladan Şöhrete Safiye Ayla* (1998), Necati Güngör'ün *Safiye Ayla'nın Anıları* (2006), Radi Dikici'nin *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar* (2011), Ergun Balcı'nın *Nevzat Atlığ - Musikimizle Övünmemiz İçin* (2005) adlı eserleri mevcuttur. Benzer şekilde, Türk popüler müziği alanında müzisyen yaşamlarıyla ilgili çalışmalara bakıldığında, sosyal bilimler metotlarından yararlanılarak yazılan Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (1993), Caner Işık ve Nuran Erol'un *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği* ve Martin Stokes'un *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem* (2012) adlı kitaplarının yanı sıra, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sinem Özdemir'in yayınlanmamış doktora tezi *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak* ve Bilen Işıktaş'ın yayınlanmamış doktora tezi *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüözüte İlişkisi: Şerif Muhittin Targan*, önemli besteci ve icracı sanatçıların yaşamlarını inceleyen akademik çalışmalardan bazılarıdır.

Stokes'un *Aşk Cumhuriyeti* kitabında değerlendirdiği isimlerden biri de Zeki Müren'dir. Bu anlamda, yayınlanmış Zeki Müren biyografileri arasında Ceyhan Gür'ün *Şimdi Uzaklardasın* (1996), Ergun Hiçyılmaz'ın *Bir Demet Yasemen* (1997), Nalan Seçkin'in *Rakipsiz Sanatkâr Zeki Müren* (2002) başlıklı kitapları mevcuttur. *Biyografya 3 Zeki Müren* (2002) adlı çalışma ise birkaç makale üzerinden sosyokültürel bağlamda Müren'in sanat yaşamı hakkında değerlendirmeler içerir. Bu eser ve Stokes'un kitabı dışında bahsedilen biyografiler, gazeteci ve/veya müziksever yazarlar tarafından hazırlanmış olduğundan akademik saha içinde değerlendirilememektedir. Bu anlamda, akademik mecrada

7 Postmodern Bir Söylence Olarak Madonna: Bir Yıldızın Kendini Yaratışı
Cinsellik, Cinsiyet, Hollywood ve Amerikan Rüyasını Nasıl Yeni Baştan Yazar,
George Claude Guilbert, McFarland & Company Inc. Publishers, 2002.

müzikal ve sosyolojik okumalar içeren bir Zeki Müren monobiyografisi, son yüzyıl müzik tarihi ve sosyolojisine ışık tutması açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Zeki Müren'in sosyo-kültürel ve müzikal açıdan Türk toplumundaki rolü nedir? Bir "yıldız" olarak Zeki Müren'in Türk toplumundaki algısı nasıl gelişmiştir? Zeki Müren'in icra ve repertuarında dönemsel olarak ne gibi farklılıklar vardır? Zeki Müren, Osmanlı toplumundaki eğlence yaşamının Cumhuriyet sonrası Türkiye'deki nostaljik bir izdüşümü olabilir mi? Cumhuriyet sonrası dönemde toplumsal cinsiyet olgularını müzikal yaşam üzerinden nasıl okuyabiliriz? Bu çalışmada bu ve benzeri sorular üzerinde düşünülmüş, postmodern estetik anlayışı dahilinde kimi kavramlar Zeki Müren'in sanat yaşamıyla ilişkilendirilmiştir. Hünsa⁸ ses tonu ve/veya üslubu ile farklı bir solist, bir *yıldız* ya da *ikon*⁹ (Sanat Güneşi) olmasının yanı sıra postmodern durumun aktörü olarak Zeki Müren'in tavırları ve figür olarak varlığı, *farklı* ve *çoğulcu* bir algı yaratmıştır. Bu çalışma boyunca, Türk makam müziğinde popüler kültür ve medya etkisiyle yaşanan değişimin radikal bir olgusu ve postmodern bir özne olarak Zeki Müren'in müzikal kimliğinin yanı sıra sosyokültürel alandaki temsilinin araştırılması ihtiyacı açığa çıkmıştır. Repertuar, kostüm ve sahne çalışmalarında gelenekselle günceli birleştiren *eklektik*¹⁰

8 Kendisinde hem erkeklik hem dişilik âlâmeti bulunan kimse.

9 Kelimenin kökü Grekçe eikon olan ve kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına gelen "ikon" kelimesi de ifade ve anlam açısından oldukça uygundur. İkonların anlam ve değeri ikonların kendilerinden değil, onlara anlam atfeden insanların toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır. Göstergebilimsel olarak ikon, Peirce'in sınıflandırması ile üç gösterge türünden biridir. Görüntüsel gösterge olarak ikon, nesnesine benzemesi açısından nedenlidir, niyetlidir, yani iletişim amacı ile üretilmiştir. Dinsel ikonolojideki dünyevi ile uhrevi arasında köprü olan mucizevi "kurtarıcı"dan farklı olarak modern yaşamın popüler ikonu bir tüketim nesnesidir. Popüler ikon, kendisine görünürlük kazandıran formlar içinde zaman ve mekânı soyutlamakta, böylece kişi/müşteri ile toplum arasında köprü olmakta ve ellerindeki ile yetinmek zorunda kalan çağdaş/modern insan için "onarıcı" bir işlev görmektedir. Popüler kültür ikonlarının kitlesel bir yaygınlığa ulaşmaları için kitlesel arabuluculuk sağlayacak araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. (Erol, 2002:44)

10 Felsefe açısından, çeşitli sistemlerden düşünceleri, görüşleri, inançları

gösteri tavrı ön plana alınmış, Osmanlı dönemi eğlence yaşamının *köçek* ve *tavşan* figürleri ile ilişkilendirildiği cinsiyet okumalarında ise *nostalji* çağrışımları vurgulanmıştır. Bu anlamda, özellikle gazino solistliği sonrasında heteroseksüel matrisin bozumu ve androjen görünüm, önemli postmodern göstergeler içerir. Türkiye Radyo Kurumu ile başlayan profesyonel müzik yaşamı boyunca icra tavrı ve sahnelerle yansıttığı androjen görünümü dahilinde temsil ettiği sanatsal durum araştırmanın içeriğini oluşturmuştur.

Postmodern¹¹ Durum ve Queer¹² Kuram

Dünyanın son yıllardaki dramatik değişimi, özellikle Batı kapitalizminin yükselişi ve emperyalist gücünün baskısı yoluyla gerçekleşmiştir. Ancak, bu duruma ne ad verilmelidir? Postmodern mi? Postendüstriyel mi? Globalleşme mi? Milletlerüstülük mü? Geç kapitalizm mi? Çokuluslu kapitalizm mi? Yoksa enformasyon çağı mı?

Postmodern terimi, çağdaş kültürel ve/veya müzik formlarıyla alâkalı olarak, müzik endüstrisi, müzisyenler, hayranlar ve bilim insanları tarafından kullanılır. (Lochhead, Auner: 2002) Modern felsefenin ve bili-

inceleyerek, hiçbirine bağlı kalmadan, iyi, doğru ve güzel ne varsa bir araya getirip birleştirmektir. Bir derleme ve sentezdir. Örnek olarak bu yöntemle ele alınan hermetik öğreti ve felsefe de “eklektik” mahiyettedir.

- 11 Durum, söylem, düşünce, dönem ve/veya üslup olarak postmodern kavramı kullanılmıştır.
- 12 Queer teori ne olduğuyla değil, neye karşı olduğuyla kendini ortaya koyar. “Normal”i, normalliği kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgular. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu “apaçık” her tür kategoriye karşı durur. Toplumsal cinsiyetin de içinde bulunduğu (kadınlık/erkeklik) ikili düşünce yapılarının, bu yapıların beraberinde getirdiği uyumlulukların (kadın kadın gibiyse erkeğe arzu duyar) kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu ve dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini savunur. Bu bağlamda, ana sorulan cinsel kimliğin inşası, bu kimliklerin nasıl düzenlendiği ve bu kimliklerle özdeşleşmelerin bizi nasıl mümkün kıldığı ve kısıtladığı etrafında yoğunlaşır. İlk olarak akademik çevrede ortaya atılan bu teoriyi zamanla benimseyen kişiler, şu an kendilerine –cinsiyetlerden ve cinsel yönelimlerden bağımsız şekilde– “queer” demektedir. Queer bireyler heteroseksizme ve heteronormativiteye karşı politik bir tavır alan bireylerdir.

min amacı, hakikatin (truth) keşfidir. Gerçekte, Paul de Man'ın söylediği üzere, Batı entelektüel geleneğinde “Tek Tanrı, Tek İyi, Tek Hakikat” fikri, merkezi bir yer işgal eder. Aristoteles'in çalışmalarından sonra hakikat, yıllarca şeylerin zihne tekabüliyeti (*adaequatione rei et intellectus*) olarak tanımlanmıştır. Bu ifade, bir önermenin, eğer dünyada meydana gelen olayları doğru olarak yansıtıyorsa doğru olacağını ileri sürer. Gerald Graff şöyle der: “Dünya düalistik şekilde algılandığı zaman, bir nesnenin ‘referans olma sorumluluğu’ vardır.” Bununla birlikte, düalizm veya postmodernizmin “içsel/dışsal” ayrımı dediği şey, felsefenin ana akıntısında merkezi bir yer işgal eder. Düalizm, postmodernizm tarafından yıkılmıştır. Jacques Derrida'nın tabiriyle, postmodern bir dünyayı, kendisi vasıtasıyla zıtlıkların birbirine karıştığı radikal değişiklik karakterize eder. İçi dıştan ayırmak gayrimeşru bir düşüncedir. Dünya bir nesne değil, daha çok senkronik olarak okunan ve yorumlanan bir “metin”dir. Bu sebeple Derrida, “herhangi bir merkez veya mutlak demirleme noktası olmaksızın sadece bağlamlar vardır,” demiştir. (Murphy, 2000) Düalizmin terkedilmesiyle, saf bilinç yerine dilsel bilinç geçer. Toplumsal gerçekliğin kimliğini en iyi “söylem-figür” ifadesi dile getirmiş, başka bir deyişle, gerçeklik narin bir biçim alan “söylem”e dayanmıştır. (Murphy, 2000: 93)

Postmodern sözcüğü Amerika'da 1930'lu yıllardan itibaren edebiyat eleştirilerinde, mimarlık üzerine yazılarda ve sosyoloji alanında görülmeye başlanırken Avrupa'da Jean-François Lyotard'ın *La condition postmoderne* (Postmodern Durum, 1979) kitabıyla tartışılmaya başlanır. Söz konusu kitap, “bilginin ileri toplumlardaki durumunu” ele alır. Lyotard'ın “bu terimin, Amerika'daki sosyologların ve eleştirmenlerin yazılarında sık sık geçtiğini” belirten ifadesi, endüstri sonrası toplumlar ile postmodern diyebileceğimiz kültürler arasında bir eşdeğerlilik oluşturabileceğimize işaret eder. Bu ifadenin, birçok çelişkili anlam taşımasına rağmen, 1980'li yılların başında sanatın hemen her alanında (dans, mimarlık, müzik) kullanıldığı görülür. Lyotard, önce modernliğin geldiği en uç nokta olarak tanımladığı postmoderni, “mutlaka modernin bir parçasıdır”, buna göre de “postmodernlik modernliğin sona erdiği an değil, onun doğuş ânıdır” ifadesiyle geliştirmiştir. Farklı bir tanımda ise miras alınan geleneğe genel bir dönüş ve böylece modernliğe karşı çıkış

olarak da kabul edilir. Jürgen Habermas'ın savunduğu ve Jules Ferry'nin de katıldığı bir başka tanım ise postmodernliği, modernliğin aşılması, aydınlanma felsefesinin yeniden gündeme gelmesi, “aklın kendi sınırlarını aşması” olarak açıklar. (Chevassus, 1998)

Anthony Giddens, postmodern kavramı eğer herhangi bir anlama geliyorsa edebiyat, resim, plastik sanatlar, mimarideki tarz ve hareketlere işaret edecek şekilde kullanılmasının uygun olacağını ileri sürmüştür. Bu kavram modernitenin mahiyeti üzerine estetik düşüncesinin çeşitli yönleriyle ilgilidir. Giddens, postmodernizmi Friedrich Nietzsche'ye, Martin Heidegger'e ve Aydınlanma'nın rasyonel eleştiri projesinin terkedilişine de bağlar. David Harvey'e göre postmodernizm, Marx'ın kapitalist toplum mantığının karakteristiği diye teşhis ettiği sosyal süreçlerin genişlemesi demektir.

Kelimenin kullanımı farklı anlamlar ortaya koyar. Örneğin mimari-de postmodernizm, daha eklektik, canlı ve işlevsellikten uzak bir estetik lehine modernist üslupların temelini oluşturan önceki sıkı geleneklerin saf dışı bırakılması anlamına gelecek şekilde kullanılır. Buna mukabil postmodern roman, bizzat formun yerleşik geleneklerinin tazelenmesi çabalarına zemin oluşturan bir anlatı formuyla ilgili –modernizme geri atıflarda bulunan bir avangartçılık adına bu geleneklerin aynı anda muhafaza edilmesi ve yeniden kullanılması yoluyla– deneyselsiliğin somutlaşması olarak tarif edilmiştir. (Edgar ve Sedgwick, 2008) Bu anlayış müzikteki postmodernizmle de örtüşür. Fredrich Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard gibi postmodern teorisyenlerin önerdiği *hipergerçek*, *simülakr*, *metinlerarasılık*, *veriler-referanslar arasılık* (*inter-referentially*), *pastiş*, *brikolaj*, *eklektik*, *parçalanma*, *derinsizlik-yüzeysellik* (*depthlessness*), *konunun parçalanması* gibi kavramlar, postmodern durumu niteler. Örneğin müzikte, Andreas Huyssen'in ifadesiyle, besteci Philip Glass, besteci ve keman sanatçısı Laurie Anderson gibi isimler, “melez” sunumları ile postmodern müziğin temsilcisi sayılır. (Lochhead ve Auner, 2002) Postmodernizmin *göstergeleri*¹³ Avrupa klasik müzik

13 Gösterge, insanların bir topluluk içinde birbiriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, İngilizce vb.), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik

sanatçıları üzerinden incelendiğinde, “rock yıldızı” imajı dikkat çeker. Örneğin, 1980 sonrası Kronos Quartet gibi bazı Batılı yaylısaz gruplarına bakıldığında, rock müzisyenlerinin kıyafetleri ve onların pazarlama yöntemleri ile çağdaş eserleri icra ettikleri görülmektedir. Bu örnekleri Turtle Island ve The Greene String Quartet gibi diğer yaylısaz grupları ve/veya kemancı Nigel Kennedy ve Nadja Salerno Sonnenberg gibi bazı solist sanatçılarla çoğaltmak mümkündür. (Taylor, 2002) Postmodern durum, müzik ile ilişkilendirildiğinde ister istemez popüler kültürle iç içe geçer. Postmodern sözcüğü birçok farklı anlam ifade ederken, son yüzyılda olduğu gibi müzik türü adlandırması için de kullanılabilir. Ancak, monobiyografik çalışma kapsamında postmodern birey ön plana çıkmaktadır. Zeki Müren, gelenekten beslenerek çağının yenilikçi duruş ve sanatını temsil etmesi bakımından, görsel farklılığı ve cinsiyet kurusuyla Türk makam müziğinin kent yaşamında varlığını sürdürdüğü gazino mekânlarının ve plak sektörünün postmodern bir yıldızı olmayı başarmıştır. Bu sebeple *eklektisizm*, *yerellik*, *simülakr*,¹⁴ *çoğulculuk*,¹⁵ *pastiş*, *ironi*,¹⁶ *nostalji* gibi bazı postmodern kavramlar Müren’in müzik yaşamıyla ilişkilendirilebilir.

gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçlerle dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünlerdir. Örneğin bir sanatçının amacı ya da davranışı, giydiği bir bluz vb. kıyafet ya da jestleri çevresindeki öbür birimlerle ilişkiye girmiş bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Göstergebilim ışığında sadece dilsel göstergeler değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şey incelenmektedir. (Dervişcemaloğlu, 2005)

- 14 Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. (Baudrillard)
- 15 Postmodernizm özne’yi âdem-i merkezi kılarak, çoğul akılcaştırmanın yolunu açar; böylece, modernitenin evrensel mahiyetini bozar ve bireyci toplumsal düzenlemelere olanak tanır. Hatta yerel olanı meşrulaştırır. Bu çerçevede, modernitenin yarattığı hiyerarşi, araçsal akılcaştırma ve bütüncül toplumsal düzenlemelerin karşısına; postmodernitenin eşitliği, değersel akılcaştırması ve bireyci düzenlemeler geçer. Böylece modernitenin tek, evrensel ve mutlak kıldığı gerçeklik de posmodernitede çoğul, tikel ve göreceli hale dönüşür.
- 16 İroni kelimesi Yunanca “eironeia”dan türemiş, “yapmacık cehalet” anlamına gelir. Basit anlamıyla kinayeli bir konuşma şekline işaret eder, kişi gerçekte demek istediğinin tam tersini söyler. Bundan dolayı ironi, söz ve yazının yapmacıklığını ifşa ederek doğruluğundan kuşku duyulmayan anlamlılığını kesintiye uğratar. (Edgar, Sedgwick, 2007)

Postmodernistlere göre Batının “evrenselci” düşüncesi, ikili karşıtlıklar (düalizm) üzerine kurulmuştur. Jacques Derrida’ya göre bu durum her zaman Batı metafiziğinin işleyiş ilkesi olmuştur. Derrida, Batı metafiziğinin doğa-kültür, kadın-erkek, karanlık-aydınlık, Doğu-Batı, delilik-akıllılık gibi bir dizi ikili karşıtlık arasından yeryüzüne baktığını belirtir. Bu bağlamda postmodernistlerin konuyla alâkalı olarak diğer bir saptaması, bu ikili karşıtlıklarda ikinci terimin, genellikle güvenli bir toplumsal siyasal düzen açısından yararlı görülen öğelere işaret ettiği, buna karşılık birinci terimin ise kuşku duyulan, yoldan çıkarıcı, marjinal ve son çözümlenmede sağlıklı bir toplumsal siyasal düzenin oluşmasına ters düşen unsuru tanımlamak için kullanıldığıdır. Postmodernistlerin kendilerine özgü söz dağarcığında bu konumda olana “öteki” denir. Foucault, *Deliliğin Tarihi* adlı çalışmasında bir dizi “öteki”yi incelemiştir. 19. yüzyılda “hapishane” kurumunun ortaya çıkışıyla zihinlerdeki normal ile anormal ayrımı arasındaki bağlantılara bakar. Foucault’ya göre 18. yüzyıldan sonra ortaya çıkan yeni söylem, aynı zamanda iktidar uygulamasının yeni bir biçime bürünmesiyle el ele gitmektedir. Buna göre iktidar, belki açık açık kaba kuvvet kullanmaz, ama daha sinsi biçimde zihinlerimizin içine kendi söylemini yerleştirir. Dilimiz, kurumlarımız, özellikle de bilinçlerimiz yalnızca normal olana yaşam hakkı tanıyacak tarzda işler hale gelir. İktidar, yeni tarzıyla yalnızca yasaklayıcı olmaktan çıkmakta, üstüne üstlük gerçekleştirilen her edimin daha kaynağında normale uygun düşen yönünü belirlemektedir. (Özkeraz, 2007)

Tuhaf, acayip gibi karşılıkları olan ve 1980’lerin sonuna kadar eşcinsel erkekleri küçük görmek için kullanılan *queer* terimi, farklı cinsel yönelimlerin patolojiden uzak biçimde değerlendirilebileceğine işaret etmektedir. Bu terim, 1990’ların başında, “cinsiyet normları” dahilinde olmayan, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel vb. kişilerce, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz eden heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifiği okuma, ifşa etme ve alt üst etme yollarını araştırmaktadır.

Queer kuram üzerinden toplumsal yapının çözümlenmesinin önemini belirten Eve Kosofsky Sedgwick şunları söylemiştir:

“Modern Batı kültürünün herhangi bir veçhesini, modern homoseksüel/heteroseksüel tanımının eleştirel bir çözümlemesini kapsamadan anlama girişimlerinin tümü sadece eksik değil, özünde hasarlı kalmaya mahkûmdur.” (Öztürk, 2011)

Üç semavi din ve toplumların kurguladığı heteroseksüel yapı içinde kadın ve erkek cinsiyeti olmak üzere iki farklı cinsiyet olmasına karşılık, queer kuram bu tanımlamanın eksik olduğunu belirterek diğer cinsiyetlerin de aynı oranda var olduğunu savunmaktadır. Öznel/cinsel kimliği antihümanist ya da postyapısalcı yaklaşımla, kimlik eleştirilerini queer kuram üzerinden ele aldığımızda, bazı kimliklerin baskı altına alındığını görürüz. Baskıların tarihte ve kültürler içinde farklı görünümlere büründüğünü idrak etsek bile, aynı terimle ifade edileceklerse tüm farklı baskı biçimlerinin ortak bir paydası olmalıdır. Özellikle beyaz orta sınıf, heteroseksüel, Anglosakson genç erkeklerden oluşan görece küçük bir azınlığın dışında kalan tüm insanların bir açıdan baskı altında olduğunu hesaba kattığımızda, bir tür hiyerarşik derecelendirmeye gerek kalmamaktadır. (Grosz, 2011) Kadınların, lezbiyenlerin ve geylerin, transseksüellerin, travestilerin, drag queen’lerin, *butch*’ların,¹⁷ *cross-dresser*’ların¹⁸ ve cinsel sınırları aşan tüm diğer insanların yaşadığı çeşitli “cinsel baskı”lar söz konusudur. Foucault’ya göre cinsiyet artık “toplumsal cinsiyet” ve “cinsellik” şeklinde üstyapıların kendisine sonradan eklenebileceği zemin, gerçek, (biyolojik/doğal) temel olarak anlaşılamaz. Bir tür söylemsel ve kültürel örtü işlevi görebilecek biyolojik bir alt katman yoktur. Öznelliği verili olan ve öznellik için temel teşkil eden cinsiyet kavramının kendisi, toplumsal-söylemsel bir cinsellik rejiminin ürünü ya da sonucudur: “Hiç şüphesiz, cinsiyet, –bize tahakküm eder gibi gözüken o faillik ve bizde

17 Erkeksi görünüm veya tavır. İngilizcede genel olarak erkekler için “sert erkek” anlamında kullanıldığı gibi, queer jargonda özellikle lezbiyenler tarafından bir altkimlik olarak benimsenen bir tanımdır, eril olarak algılanan görünüm veya tavrı olan lezbiyenleri niteler.

18 Karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri giymek. Travestizmi ve drag tanımlarını da kapsayan daha genel bir terimdir.

var olan her şeyin temelinde var gibi gözüken o sır, ortaya koyduğu iktidar ve sakladığı anlam sayesinde bizleri esir eden ve ne olduğumuzu açığa çıkarmasını ve kendimizi, bizi tanımlayan şeyden kurtarmasını istediğimiz o noktadır– cinselliğin konuşlanması ve işleyişi tarafından zorunlu hale getirilen bir ideal noktadan ibarettir. Cinsiyetin, iktidarla temasının tüm yüzeyinde ikincil olarak çeşitli etkiler üreten özerk bir faillik olduğunu düşünme hatasına düşmemeliyiz. Tam aksine, cinsiyet, bedenleri, onların maddiliklerini, kuvvetlerini, enerjilerini, duyumlarını ve hazlarını denetimi altına alan iktidarın örgütlediği bir cinsellik konuşlanmasındaki en spekülatif, en ideal ve en içsel öğedir.” (Foucault, 2010)

Foucault’nun cinsiyet anlayışını büyük ölçüde olumlar gibi görünen Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* adlı kitabındaki cinsiyet görüşü şöyledir: Cinsiyet, doğa, akıl ya da biyoloji değil de tarihsel gereklilikler yoluyla –iktidarın söylemleri, bilgileri ve biçimlerinin konuşlanışı tarafından üretilen ve bu konuşlanış için gerekli olan türden dizilimler– birbirine bağlanan farklı öğelerin suni yolla, verili zamanın âdetlerine ve kültürüne göre sıralanmasıdır. Foucault, toplumsal cinsiyet (gender) kavramının da önceden kurulmuş cinsiyet temeli üzerindeki bir örtü –az ya da çok sabit ve evrensel bir altkatmanın kültürel bir çeşitlemesi– olarak anlaşılması gerektiğini ve performans¹⁹ kavramının bu olguyu tasvir ettiğini söyler. Butler’a göre performans, cinsiyetle toplumsal cinsiyet dolayımlayan terimdir: Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansdır (aktaran Grosz, 2011). Ayrıca, toplumsal cinsiyet kategorisine, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasındaki süreksizlik, ürkütücü ve tehditkâr ayrışmayı, erkek bir öznenin kadın gibi davranabileceğini ve kadın bir öznenin de erkek gibi davranabileceğini, heteromerkezli talepli queer öznenin, kadınla bağdaştırılan kıyafetleri giyen (drag) öznenin, heteroseksüel norm ve buyrukları hem performatif bir şekilde tekrar eden, hem de onları alt üst eden öznenin yıkıcı ihlallerinden ayıran gerilim, huzursuzluk noktasını ve radikal bağlantısızlık alanını göstermek için ihtiyaç duyar. (Grosz, 2011) Bu bağlamda performans olarak bedenin gösterdiği cinsiyetle zannedilen cinsiyet arasın-

19 Butler, performans icra eden bedenin her ne kadar bizatihi performans tarafından üretildiğini iddia etse de, tüm performansların ötesinde, bu performanslar arasında yaşamayı sürdürmek zorundadır, der.

da ikilem doğduğunda Zeki Müren'in sahne yaşamında olduğu gibi bir çelişki meydana gelir ve heteroseksüel düzlemde kimliklendirme yapılamaz. Eğer bir beden yaptıklarından ibaretse performans önem kazanır ve cinsiyetler kadın-erkek ikileminden *çoğulluğa* doğru yol alır. Beden meselesini sorunsallaştırmak, bir epistemolojik kesinlik kaybının başlangıcını zorunlu kılabilir ancak bu kesinlik kaybı politik nihilizmle aynı şey değildir. (Butler, 2011) Beden sayesinde maddeleşen ruh, belirli kalıplar ve üretilen algılar üzerinden algılanmaya mahkûm edilmiştir. Baskı altındaki queer kimliklerin çoğulcu bir yapı içinde ikili kimlikler kurguladığı, dışarıya gösterilen ve içeride olanın farklı olduğu görülebilir. Örneğin, erkek bedeni ya da “biyolojik kimliği” içinde kadın varlığını, takındığı tavır ve giydiği kıyafetlerle taşımaya çalışan bir özne, toplum tarafından tanımlanmış olan heteronormatif yapının dışarısında “farklı” olarak görünmektedir.²⁰ Bu sebeple, popüler kültür ve medyanın işlevselliğiyle eğlence yaşamında karşımıza çıkan “farklı” bedensel temsiller de ilginç hale gelir. Zeki Müren'in (nüfus cüzdanında yazan) erkek biyolojik cinsiyet kimliği üzerine inşa ettiği efemine kostüm ve tavırları, işte bu “farklılık” dolayısıyla dikkat çekicidir.

Bu durumun psikolojik temellerini değerlendirirken, H. Goldberg'in *Erkek Olmanın Tehlikeleri* adlı kitabındaki “*Psiko-seksüel gelişim dönemlerini incelediğimiz kişi, geleneksel bir evde yetişen erkek, çocukluğunda annesiyle yoğun bir özdeşleşme geliştirir ve bu nedenle içerisinde güçlü bir kadın etkisi taşır,*” tarifini dikkate alabiliriz. Böyle geleneksel bir aile içinde büyüyen Zeki Müren'in etkilendiği önemli figürler babaannesi ve annesidir. Her gün içki içtiğini söylediği ve kendisine karşı ilgisiz bulduğu babasını çok sevmesine rağmen, babaannesine ve annesine olan düşkünlüğünü de her fırsatta dile getirmiştir. Lise yıllarında ailesinden koparak geldiği yatılı okulda erkek arkadaşlarıyla yaşadığı maceraları anlatırken cinsel yöneliminin bu yıllarda şekillendiğine de vurgu yapar gibidir. Türk müzik dünyasındaki ilk androjen²¹ popüler kimlik olarak Müren, sosyo-

20 Oysaki Psikolog Dr. Alon Gratch, “Erkekler, erkeklik ile kadınlık arasında seçim yapmak zorunda değiller, bunların ikisine de sahip olabilirler,” der.

21 Bem tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kabul görmüş bir kavram olarak androjenlik, kelime olarak Yunancada erkek anlamına gelen “andro” ile kadın anlamına gelen “gyne” kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir terimdir.

lojik ve kültürel yapının değiştiği bir süreçte önemli bir dönüşümün de temsilcisi olur. İstanbul'a göç eden halk kesimleri, bir tarafla geleneksel yapısını korumaya çalışırken, diğer yandan değişen kültürel ve müzikal yapıya ayak uydurmaktadır. Müren'in giyim kuşam ve davranışlarıyla cinsiyet açılımının belirginleştiği yıllarda, Türk makam müziğini popüler mecraya taşıdığı gazino sahneleriyle yeni kentli halkın istekleri birbiriyle harmanlanmaya başlanmıştır.

POSTMODERN DURUM	POSTMODERN ÖZNE
KAVRAMLAR	2 EKİM MÜREN
Farklılık	Sahne Yaşamı
İroni	Filmleri/ 'Paşa', Sanat Güneşi' Söylemleri
Androjen	Görünüm / İmaj
Belirsizlik/Çoğulluk	Cinsiyeti/Homoseksüellite
Simülakr	Sanatsal faaliyetleri (Ses sanatçısı, film aktörü, besteci, şair, desinatör)
Eklektik	Kostümleri,repertuarı
Yerellik	Repertuarı, Kostümleri
Nostalji	Toplumsal bellekte ara-cinsiyet çağrışımı

Postmodern Durum-Postmodern Özne

Androjenlik, giyim kuşam ve görünümde, cinsiyete özgü öğelerin, kişinin cinsiyeti konusunda biyolojik okumaya imkân veren özellikleri ortadan kaldıracak kadar derin bir biçimde birbirlerine karışmasını ya

Geleneksel kadınsı ve erkeksi kategorilerine bir karşı çıkışın, aynı zamanda insanların hem kadınsı hem de erkeksi olabileceklerinin ifadesidir. Hem erkeksi hem kadınsı özellikleri yüksek düzeyde gösteren kişilere de androjen denilmektedir. (Dökmen, 2004)

da silinmesini içerir. Zeki Müren'in özellikle gazino programlarının son bölümünde giydiği kıyafetler, taktığı aksesuarlar ve yaptığı makyaj eş zamanlı olarak moda dünyasının ürünü olmaktan çok kendi "tasarımı"dır. (Erol, 2002: 92) Kostüm ve makyajıyla yarattığı bu androjen imaj, dünyaca ünlü David Bowie ve Prince gibi 1970'li ve 80'li yılların androjen görünümlü popüler müzik ikonlarını da niteler. Bu durum, Prince'in 1988 yılında *Lovesexy* albüm kapağında Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* tablosuna atfen çırılçıplak soyunmasının ardından, androjen görüntüsünü fantezi kıyafetleriyle destekleyerek, 1991 MTV Müzik Ödülleri'nde "Gett Off" şarkısını seslendirmek için sahneye kalçalarını açıkta bırakan sarı bir tulumla çıkmasıyla örneklendirilebilir. Bowie ise 1972'de yayınlanan bir *Melody Maker* söyleşisinde kendisini biseksüel olarak kimliklendirir. Glam rock'ın "androjen" kralı David Bowie 1976'da *Playboy*'a verdiği başka bir söyleşide şöyle konuşmuştur: "Doğru, ben biseksüelim. Başıma gelen en iyi şeylerden biri bu." 1983'te başka bir söyleşisinde ABD'nin püriten bir yer olduğunu ve bu ülkede biseksüel olmanın çok zor olduğunu söylemiştir: "İnsanların biseksüel olduğumu bilmesiyle hiç sorunum yok, ama herhangi bir grubun temsilcisi filan değilim. Amerika çok püriten bir yer ve yapmak istediğim birçok şeyin önünde duruyor."

Postmodern birey, belirsizlik tarafından belirlenmiş duygulara ve içselleştirmeye yönelik bir "yaşa ve yaşat" tavrıyla yetinen, bölünmüş ve parçalanmış bir kimliğe karşılık gelmektedir. Kendi temelsizliği üzerine temellenen bu özne, ayırık bir kişiliğe ve gizil olarak karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip bir "persona"dır. Postmodern özne, paradoksal bir anlam içinde, hem özgürdür hem de özgür değildir. Özgürdür, çünkü ta nûvesine dek dağınık, olumsal güçler öbeği tarafından belirlenmiş ve biçimlendirilmiştir. Özgür değildir, çünkü Adorno'nun söylediği gibi kendini "Ben" olarak ortaya koyan şey gerçekte bir önyargıdır, tahakküm merkezlerinin ideolojik bir hipostazlaştırılmasıdır. (Turan, 2011) Postmodern durumun öznesi olarak Zeki Müren'in sanat yaşamı incelendiğinde genel anlamda *farklılık* unsuru ön plana çıkmaktadır. Bu farklılık, kendi dönemi içinde sahne yaşamında kostüm, biçem, söylem ve tavır gibi unsurlar üzerinden düşünülmelidir. Osmanlı eğlence yaşamında mevcut benzer görünüm (erkek dansçıların etek gibi kadın kıyafetleriyle dans etmesi), 1960'lı yıllarda Zeki Müren'in kimliğiyle birlikte (nostalji)

tekrar canlanmış olur. Medyayla ilişkisi, cinsiyete dair söyledikleri, hatta aktörlüğü dahi çoğu zaman *ironik*'tir. İronist, bir bakıma biliciye benzer, çünkü gelecekteki bir şeye işaret eder, ama bunun ne olduğunu bilmez. Öte yandan, ironist kendi çağının sınırlarının ötesine geçer ve ona karşı bir cephe oluşturur. (Kierkegaard, 2009) Bu çalışmada, Müren'in görünümünün/imajının *androjen* olması, cinsiyetinin *belirsizliği*, solist, bes-teci, aktör, şair, desinatör gibi yönleri ile *çoğulluk* temsiliyeti, repertuvar ve kostümlerindeki *eklektik* yapı postmodern durumla ilişkilendirilmiştir. Tabloda verilen terimler –birebir tabloda verildiği şekilden farklı olarak– postmodern özne altında sıralanan tüm kategorilerle eşleşebilir. Burada örnek bir eşleştirme yapılmıştır. Amaç, özne olarak Zeki Müren'in postmodern durumla eşleşmesine işaret etmektir. Müren'in çocukluk arkadaşı ve uzun yıllar kendisiyle gazino sahnesinde çalışmış olan keman sanatçısı Yavuz Özüstün, bir anısında, onun bütün bu farklılıkları sanatçı olarak gündemde kalabilmek arzusuyla kurguladığını anlatmıştır:

“Avustralya’dayız, Sidney’de meydan ana baba günü. Çekim otobüsleri de gelmiş. Ertesi gün sokağa dolaşmaya çıktığımızda, bütün Avustralya halkı tanıyordu Zeki’yi. Gidip peruk yapan bir yer bulduk ve Zeki orada kendine bir bıyık yaptırdı. Ayağında sabo pabuçlar, siyah bir pantolon, üstünde de evaze İspanyol bordo bir gömlek, güneş gözlükleri ve bıyıklar. O sade Avustralya halkının arasında en çok göze çarpan insan olmuştu. Sonra çimenlik, gözden uzak bir yere oturduk. Zeki gömleğini, sabolarını çıkardı ve ‘Oh be! Canına okuyayım bu Zeki Müren’in’ dedi. Milletin ona yapıştırdığı o karakter var ya, aslında o onun sırtında bir kamburdu...

“Mesela, Pasifik’ten iniyoruz aşağı, rahmetli kolay kolay uyuyamazdı. Pasifik’te güneş doğuyor; baktım uyumamış, dedim ki, ‘Hayrola Zeki Bey, uyku tutmadı mı?’ O da bana, ‘Yavuz, burada hangi sloganı kullan-sak?’ dedi. O birtakım laflar söyleyerek, ısrar ederek hipnotize ederdi hal-kı. Bizi güldürecek laflar ağırlıktaydı, ‘Helal’ mesela! Avustralya halkını tanımadığı için onları neyin etkileyeceğini bilmiyor ve onu düşünüyordu. Ben hayatımda işini bu kadar ciddiye alan bir adam görmedim. Reklama mecbur olduğunu biliyordu. Ben bu yola baş koymuşum, onun gereği de budur, diyordu.

“Mesela Maksim Gazinosunu müzikhol haline getirdi... Zeki sahneye çıkarken vantilatörlerden parfüm kokusu gelirdi. Bunları düşünen insan, bunları patrona kabul ettiren insan Zeki’ydi. Daha evvel İstanbul’da böyle bir şey yok. İstanbul’da müzikhol dediğimiz şey Zeki Müren ile başladı. Halk görmemişti. Değişik kostümler, yukardan salıncakla aşağı inmeler...” (Biyografya 3, 2002)

(

GEÇMİŞİN EĞLENCE ANLAYIŞI VE MODERNLEŞME SÜRECİ

Osmanlı Dönemi Eğlence Yaşamında Çoğul Cinsiyet Temsilleri: Köçek,¹ Tavşan² ve Zeki Müren ile Nostalji

Michel Foucault Batılı toplumların modern çağdan itibaren bireyin “cinselliğini” keşfettiğini söyler. Burada cinselliğin keşfedilmesindeki anlam, cinselliğin bilgi alanına dahil edilmesidir. Buna göre insanlar, bizim cinsellik olarak tarif ettiğimiz eylemi yaşıyorlardı, ama bu alana dair sistematik veri toplayıp tasnif etmiyorlardı. Bu anlamda modernizmin önemli göstergelerinden birisi de “cinsellik” üzerine konuşulmaya başlanmasıdır. (Tekelioğlu, 2000) Kültür ve kültürel olgular toplumun tüm üyeleri tarafından paylaşılmasına rağmen tek biçimlilik göstermeyebilirken, herhangi iki insan paylaştıkları kültürün özelliklerini farklı biçimde

- 1 Köçek, kelime anlamı etimolojik olarak incelendiğinde İranlılarda kuşak teriminden gelmiş ve çocuk ya da hayvan yavrusu demektir. 17. yüzyılda çeşitli anlamlarda kullanılan bu terim, Popescu Judetz’in anlatımıyla, Osmanlı sultanına bağlı askeri ve politik bir kadroya veya yeniçerilere seçilerek katılmış genç erkek, hizmet veren genç erkek veya derviş yardımcısı gibi değişik anlamlar içerir. Hoppaca davranan ölçüsüz kimse anlamında da kullanılan kelime, kucek ve küçük’ten türemiştir. Kadın kılıfına girerek çengi gibi oynayan erkeklere verilen addır. Köçek havası, köçeklerin oynamalarına uygun oyun havası gibi tanımlamalarla açıklanmaktadır. Çengi, genellikle kadın oyuncular için kullanılmıştır.
- 2 Köçek gibi, erkek dansçılara verilen addır, ancak giysileri ve dansa eşlik etme biçimleri köçeklerden farklıdır. Köçeklerin etek giymesine karşın tavşanlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarını ise köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külah giyerler. (And, 1983) Köçeklere göre daha yaşlı oldukları söylenebilir.

özümseyebilir. Bu açıdan, toplumlarda kadın ve erkek rolleri arasında farklılıklar vardır. (Haviland, 2008) Bir kültürde iki cinsiyet arasındaki biyolojik farklara dayalı olguları ve ayrıntıları belirtmek üzere “toplumsal cinsiyet” (gender) kavramı ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı, her ne kadar biyolojik farklılığa dayanan ayrımlar ile oluşuyor gibi görünse de, aslında kültürel olarak inşa edilmiş ve değişken fikir kalıplarını bir araya getirmiştir. Kadın ve erkek kimlikleriyle ilişkilendirilen özelliklerin keyfilğine rağmen, literatürde “tüm çağdaş toplumların bir dereceye kadar ataerkil olduğuna ve kadının boyun eğme derecesinin çeşitlilik gösterdiğine” dikkat çekilir. Bu alandaki temel ayrım, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlamaları arasındadır.

Biyolojik cinsiyet³ (sex), kadın ya da erkek olmanın biyolojik yanını ifade etmek için kullanılmıştır. Genetik ve fizyolojik özellikleri içermesi bakımından, insanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyeti karşılayan terimdir. Toplumsal cinsiyet (gender) ise, kültürel bir kavramdır ve biyolojik cinsiyet kavramından farklı olarak kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder. Aynı zamanda bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili psikolojik özellikleri de kapsar. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psiko-sosyal özelliklerdir. (Dökmen, 2004) Toplumsal cinsiyet kavramı kültürel olduğundan her toplum için ayrı anlamlar içerebilir. Dolayısıyla kişiyi erkek veya kadın yapan şey evrensel olup biyolojiye dayanırken, kadınların kendi kadınlıklarını ve erkeklerin kendi erkekliklerini ifade ederken başvurdukları yollar kültürden kültüre değişebilir. (Edgar, 2007) Dünyada toplumların yaygın olarak ataerkil bir yapıya sahip olduklarını düşünürsek, ataerkilliğin de ideolojik olarak meşrulaştırıldığı ve bu sayede çeşitli düzenler oluşturulduğu söylenebilir. Konuyu heteroseksüellik üzerinden ele aldığımızda ve hiyerarşik yapıyı erkek, kadın tanımları üzerinden yorumladığımızda –eşcinsel ilişkilerde de ayrımların “kadınsı” ve “erkeksi” olmak üzere kendi arasında paylaşıldığı görüldüğünden– tam olarak çözüme ulaşmak mümkün olmaz. (Benhabib, 1999) Ancak şunu

3 Dünyada var olan sisteme göre kadın ve erkek ayrımı, nüfus cüzdanlarından başlayarak kategorilendirme için yaygın olarak kullanıldığından biyolojik cinsiyet açıklaması yapılmıştır.

söyleyebiliriz ki, toplumsal cinsiyet tanımları ya da yaklaşımları, yalnızca heteroseksüellik üzerinden kurgulandığında eksik kalır.

Toplumsal cinsiyetin kültürel bir kavram olarak, biyolojik cinsiyetten ayrıldığını ifade etmiştik. Kadın ve erkek arasındaki rolleri davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırması ya da bu ayrımın nasıl olması gerektiği konusundaki inançları ve beklentileri ortaya koyması açısından toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeğin her türlü bağlamdaki rollerini, sorumluluklarını, sınırlamalarını, fırsatlarını ve ihtiyaçlarını analiz etmeye yarayan sosyo-ekonomik bir değişkendir. Dolayısıyla sabit değildir ya da doğuştan gelmez, zamanla sosyal ve kültürel yapılanmayla bir anlam kazanır. Toplumsal cinsiyet sınıflaması, kültürden kültüre farklılaşabileceği gibi, aynı toplum içinde dönemsel değişiklikler de gösterebilir.

Çoğul cinsiyet temsillerinin yüzyıllarca pek çok toplumda gizli yaşanması sebebiyle, araştırmalar son yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Ele alınması gereken somut bir örnek, Osmanlı'da eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan çengi, köçek ve tavşan dansçılarıdır. Heteronormatif toplum yapısının yaygın düzen olarak konumlandığı modernleşme döneminde, homoseksüellik yok sayılmaya çalışılmıştır.

Osmanlı dönemi eğlence yaşamının önemli unsurlarından köçeklik, gerek kadına, gerekse erkeğe ait nitelikleri bünyesinde barındırdığı için bu iki cinsiyeti birbirine bağlaması sebebiyle, toplumsal anlamda işlevseldir. Köçeklik geleneğinin toplum yaşamındaki kadın-erkek ayrılığı sebebiyle çeşitli eğlencelerde erkeğin kadını taklidiyle başladığı ve erkek meclisleri içinde gelişmiş olduğu bilinir. Köçekler ve çengiler, Osmanlı döneminde saraya ve konaklara kadar girmiş, âlemlerin, içkili toplantıların eğlence unsurlarından olmuşlardır. Kadın temsiline duyulan ihtiyaçtan doğmuş olması muhtemel köçeklik geleneğinde, oğlan çocuklarının yetiştirilerek dans ve müzik hayatına geçişi sağlanmış, Müslüman kadınlar özellikle çalıştırılmamıştır. 1857 yılında, Sultan Abdülmecit (1839-1861) döneminde performanslar yasaklanmış, 1876'da yeni gece kulüplerinde (gazinolarda) icra edilen yanı Avrupalı vodvillerin halkı ortaoyunlarından uzaklaştırmasıyla çengi/köçek mesleği tamamen yok olmuştur. Çengilik geleneği, Çingene dansçıların çiftetelli ve karşılamalarıyla yer değiştirir-

ken, köçeklik geleneği Makedonya ve Kosova’da “cocek” veya “cucek”, Bulgaristan’da “kjuçek” olarak tanımlanan danslarla Balkanlar’da devam eder. Cocek’in Osmanlı çengi dansının mirası olduğu çeşitli araştırmalarda belirlenmiştir, ancak bu dansın incelik ve sınırlarıyla günümüz göbek dansından ayrıldığı da özellikle belirtilmiştir. (Silverman, 2006, S.45: 141) Günümüzde ise erkek dansçılar daha çok Kastamonu ilinde, geçmiştekine benzer kıyafetlerle köçeklik geleneğini sürdürmektedir.

Osmanlı’nın eğlence yaşamında uzun yıllar etkili olmuş çengi, köçek ve tavşanların hem etno-dinsel hem toplumsal cinsiyet bağlamında ayrıştırılabilen kimlikleri dikkat çekicidir. Kadınların olmadığı bir eğlence alanında kadın kılığına girmiş köçek ve tavşan kimlikleri toplumsal cinsiyet okumalarında özellikle “queer” açılımlara imkân verir. Osmanlı’da, İslamiyet’in de etkisiyle pederşahi, ataerkil yapının güçlendiği, eğlence tarzlarının haremlik/selamlık olarak ayrıldığı bilinir. Müslüman kadınlar, reform dönemine kadar, erkeklerden müteşekkil meclislerde eğlendirme amacıyla istihdam edilmemiş, ancak harem eğlencelerinde çalışabilmişlerdir. Bununla birlikte gayrimüslim kadınların eğlence hayatında rahatça çalışabildikleri, hatta bir anlamıyla erkekler tarafından arzu nesnesi haline getirildikleri düşünülebilir. Ötekini cinselleştirerek homoerotik tasavvurlara ilham kaynağı olan meyhaneler, toplumsal ve bedensel bir performans olarak dansın eğlence yaşamındaki önemli mekânlarından. (Aytar, 2011) Modernleşme süreci, meyhane ve onun Cumhuriyet sonrasındaki izdüşümü olan gazino ile saray içinde gizli olarak yaşanan cinselleştirilmiş eğlence anlayışının nispeten halka açık hale gelmesine tanıklık etmiştir. Bu dönemde gazino kültürünün en çarpıcı isimlerinden biri olarak Zeki Müren, kostümleri, tavırları, hitabet gücü ve repertuar seçimiyle müziği adeta bir gösteri sanatına dönüştüren ve cinsiyet algısına vurgu yapan ilk popüler sanatçıdır. Bu bağlamda Osmanlı’da farklı cinsel kimlik imajlarının eğlence yaşamı vasıtasıyla çengi, köçek ve tavşan üzerinden gerçekleşen sunumu, Türkiye’nin Cumhuriyet sonrası eğlence yaşamı içinde Zeki Müren görünümüyle nostaljik bir çağrışıma sebep olur. Martin Stokes, Türkiye’de 1990 sonrasında, etnik ve sınıfsal yarılımların yerini alan kimlik biçimlerinden biri olarak queer kimliklerin, kendiliğinden sivil, akla yatkın ve tehdit teşkil etmeyen, aynı zamanda

ülkenin kültürel yaşamına olumlu katkılar sağlayan unsurlar olarak tasvir edilebildiğini söyler. Stokes’a göre, Türk devleti tarafından kabul gören tek aidiyet kategorisi yurttaşlıktır. Müren de, kimlik meselesinin kamuoyunda yurttaşlığa yakışır bir şekilde ele alınmasına olanak tanımıştır. (Stokes, 2012: 113)

Haluk Bilginer’in benzetmesinde olduğu gibi ikilemsiz bir Zeki Müren hayal etmek zordur. Bilginer, “*Türkiye, Zeki Müren’dir,*” der. (Hürriyet, 2011) Onun toplumsal bellekteki konumu, modernleşme sürecinde her alandaki tereddütler gibi hipergerçek bir algı üzerinden yaşanan muğlaklığın yansımasıdır. Gelenekselle modernleşmeyi birleştiren bir özne olarak aynı zamanda Osmanlı döneminde var olan ara cinsiyet modellerinin de görünüm olarak geri çağrılmasını sağlamıştır. Nostaljik bir çağrışım olarak bu androjen görünüm, modernleşen Türkiye’nin heteronormatif algısını farklılaştırmış ve ilgi uyandırmıştır. Osmanlı dönemi eğlence dünyasının saray ve şehir yaşamındaki temsilcileri olarak çengi, köçek ve tavşan dansçılarıca yaratılan imaj, 1960 sonrası eğlence dünyasında ara-cinsiyetlerin temsiliyetini üstlenen Zeki Müren görünümüyle nostaljik bir çağrışım yaratmıştır.

Cemal Süreya, bu süreci şöyle anlatır:

“Zeki Müren, son kırk yılın sadece en ilginç değil, aynı zamanda en büyük şarkıcısı. Evet, yineleyelim. Demokrat Parti dönemindeki eskiye özlemin, halk avcılığının simgesi oldu. Radyonun yeni işlevi. Köçek kavramını yeniden ve çok değişik biçimde yarattı. Banka ikramiyeleri, devlet eliyle zenginleşmiş bireylerin eğlence biçimleri, çok ilkel, ama bin bir renkli reklam tasarımları...” (Süreya, 2004)

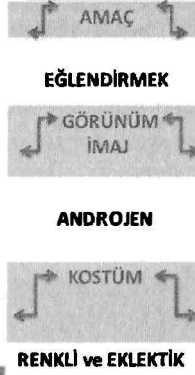
Süreya’nın da vurguladığı gibi, geçmişte olan bu görsel temsiliyetin, bu defa müzik aracılığıyla sahnelenmesi söz konusudur. Osmanlı döneminin profesyonel dansçıları olarak köçek ve tavşanların Cumhuriyet sonrası eğlence yaşamının assolisti Müren’le ilişkisi, androjen görüntüleri, kostümleri ve cinsiyet temsilleri üzerinden değerlendirildiğinde şöyle bir tablo oluşturulabilir:

OSMANLI DÖNEMİ
EĞLENCE AKTÖRLERİ
KÖÇEK, TAVŞAN

1960'LARDA GAZİNO ve
EĞLENCE AKTÖRÜ
ZEKİ MÜREN



Köçek, Tavşan



Zeki Müren

Türkiye Modernleşmesinde⁴ Müzik Piyasası ve Heteronormatif Yapı

Anthony Giddens, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzlarının geleneksel yapıdan kopuşa neden olduğunu ileri sürer. Modernliğin Doğu toplumlarında Batıdaki gibi benimsenememesinin nedeni geleneksel yapıdan kopamayışıdır. Ayrıca, modernlik yalnızca toplumların var olan düzenlerine değil, bireylerin özel yaşamlarına dek sızacak güçtedir. Bu nedenle Doğu'da, özellikle de İslamiyet'in hâkim olduğu toplumlar da modernlik tam bir açmaz olarak belirtilmiştir. (Yüksel, 2002) Ancak yine de Osmanlı döneminden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin ku-

⁴ Modern kelimesinin etimolojik anlamı, yaşadığımız zamana ait ya da uygun karşılığına gelmektedir. Eski Latince bir kelime olan modernus, Modo'dan türemiş bir kelimedir. Modo ise "hemen şimdi" anlamına gelmektedir.

rulmasıyla sürdürülen yenilikçi akım (modernleşme), yeni yaşam tarzları, zevkler ve yeni eğlence biçimlerinin yeşermesi için zemin oluşturmıştır. Bu süreçte, her alanda esen değişim rüzgârları ve modernleşme çabaları müzik dahil pek çok alanın da etkilendiği sancılı bir sürece tekabül eder. Gramofon ve plak teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte, yayıncı-sanatçı bileşenine üçüncü bir unsur olarak dinleyici de eklenmiş olur. Radyonun doğuşuyla başta İstanbul ve Ankara olmak üzere radyo dinleyicileri de müzik alanında etkinleşir. Bu anlamda, kitle iletişim araçlarının hız ve yayılma olanaklarıyla popüler kültür kavramı beslenmiş, toplum kendi “yıldız” sanatçılarını yaratmaya başlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin getirdiği yeni devlet anlayışı, –özellikle müzik gibi topluma has zevkler barındıran bir alanda– çözülmesi gereken bir kimlik sorunu doğurur. Türk makam müziği eğitimi ve icrasının kesintilere uğratıldığı Cumhuriyet sonrası dönemde kültürel dengelerde büyük değişimler yaşanmıştır. Radyolardaki Türk müziği yasağı, Batı müziği temelli konservatuvarların kurulması, Türk radyosu yerine Arap radyosunun tercih edilmesine sebep olmuş, sonraki yıllarda ise, ilgiyle izlenen müzikal Mısır filmleri bu sürece eklenmiştir. Bu dönemde Hafız Sami, Münir Nurettin Selçuk, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi isimler plakları, sahne çalışmaları ve Arap coğrafyasında verdikleri konserlerle popüler kimlikler haline dönüşmüşlerdir. 1920’li ve 30’lu yıllardan sonra müzik alanında belirginleşen tür ayrımlarıyla Türk makam müziğine alternatif olan diğer müzik türleri doğar. Osmanlı Devleti’nin son, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında müziğin topluma iletilmesinde taş plaklar⁵ önemli araçlardır. Sahibinin Sesi (His Master’s Voice), Odeon ve Columbia gibi firmaların hâkimiyetindeki kayıt piyasası, 1926-27 yıllarında daha çok şarkı, gazel vb. formları barındırırken, ilerleyen yıllarda türkü, kanto, oyun havası, tango, operet, taksim, Laz havaları gibi türleri de içine almıştır.

Gramofon ve plak sanayiinin gelişmesi, radyonun icadı gibi önemli ilerlemeler, 1925 yılından itibaren plakların elektrikli mikrofonlar aracılığıyla kaydedilmeye başlanması, müziğin toplumda geniş kesimlere

5 78 devirlik, her iki yüzünde birer eserin kaydedildiği, elektrikli veya elle çalışan gramofonda çalınan plak türüdür.

ulaşmasını sağlamış ve kitle iletişimine büyük bir ivme kazandırmıştır. Haberleşmenin en önemli adımlarından biri olarak Telsiz Telefon Türk Anonim şirketi, 8 Eylül 1926'da imzalanan bir anlaşmayla radyo⁶ yayını yapma tekeline elde etmiştir. İstanbul Eyüp'te, Ankara Babaharman'da birer istasyon kurulmuş, aynı yıl deneme yayınlarına başlanmıştır. 1934 yılında Beyoğlu'ndaki Ambasad r kahvehanesine taşınan istasyon üzerinden, İstanbul radyosunda Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti fasıl müziği, Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası ise Batı müziği yayınları gerçekleşmiştir. Ankara Radyosu, olanakların kısıtlı olması sebebiyle Riyaset-i Cumhuriyet Müzik Takımı'ndan yararlanmış, radyonun günlük program akışı senfonik müzik, caz müziği, fasıl müziği ve ajans haberleri olarak hazırlanmıştır. (Erol, 2002) Bu dönemin müzikal yapısı, Alafranga (Batı müziği), Alaturka (Türk makam müziği) ve milli musiki (Halk müziği ve Batı tekniğiyle halk müziği) olarak üç ana kola ayrılma-ya başlamıştır. Münir Nurettin Selçuk, "Türk musikisini ayağa kaldıran adam" (Ayşe Kulin, 1996) ve "Türk musikisini meyhaneden kurtaran adam" olarak kabul edilmiştir. (O'Connell, 2014) Münir Nurettin, "Batılılaşma" yolunda "alaturka"yı modernize etmek arzusu ile hayli kritik bir rol üstlenmiş, konser salonlarında alaturka icrayı geliştirerek müzik dinlemeyi bir anlamda sosyal bir aktivite haline getirmiştir. Gerçekten

-
- 6 Radyo, iletişim araçlarının yetersiz olduğu yerlerde, ulusal birlik nosyonunun propagandası için önemli bir araçtır. Dünyanın gelişmiş bölgelerinde, radyo kamuya açık alanlarda dinlenir. Güngör'e göre milliyet  reformizmin doruğa ulaştığı 1935'te, Türkiye'nin kırsal kesimindeki radyo sayısı 4834't r. Bu radyo alıcıları konuk odalarında durmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'deki ulusal inşa sürecinin kritik bir safhasında haber bültenleri, "yeni" Türk dilini, tarihini ve folklorunu yayan eğitim programları ve Türkiye'nin "Avrupalı" kimliğini temsil eden, yeni yeni onaylanmış müzik türleri, kırsal bölgelerde kamusal alanda yer almıştır. Devletler sahip oldukları teknoloji ve teknolojinin karşıt sistemleri sans rleyerek dışlayabilme gücü aracılığıyla medya sistemlerini denetim altında tutarlar. Ancak, medya sistemlerinin "su geçirmez" toplumsal denetim araçları olmadıklarını da belirtmek gerekir. Bu sistemler çoğu zaman, Enzensberger'in ifadesiyle "sızıntılı" dırlar: anlamlar tümden denetim altında tutulamazlar ve teknolojiler nadiren kusursuzdur. Örneğin, 30'lu yıllarda, klasik Batı müziği Türk köylülerine hitap etmiyordu. Köylüler ya radyoyu kapatıyor ya da kolay ulaşılabilir bir frekanstan daha g c l  yayın yapan Mısır radyosunu dinliyordu. (Stokes, 1998)

de, müzikal ve toplumsal olarak bu hedefe ulaşmış olan Münir Nurettin modern bir aktör olarak tarih sayfalarında yerini almıştır.

Modernleşme Batı'dakinden farklı bir süreç içinde, Türkiye'de kültürel zeminde, özellikle müzik alanında görünürlük kazanmıştır. Düşünce, davranış ve yaşam tarzıyla Batı uygarlığını örnek alan Doğu ülkelerinin kullandığı bir kavram olarak Batılılaşma, yanı sıra çağdaşlaşma ve modernleşme, toplumların değişim beklentileri ve amaçlarıyla ilişkilendirilen tabirlerdir. Modernleşme, toplumların gittikçe merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme, siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları da kapsar. (Mardin, 2007) Feodal yapılanmada ise devlet iktidarı, dinsel ya da ahlaki düzenin normlarıyla sınırlı ve ortaçağ malikanelerinin ayrıcalıklarına bağlı olarak parçalanmış bir iktidar görüntüsü çizmektedir. (Turan, 2011) Batı Avrupa'da sanayi devrimi ve kentleşme süreci ile doğan modernleşme, rasyonelleşme ve ulus-devlet kavramları ile pekişmiş, hizmet sektöründe kamusal ve özel alanların birbirinden ayrımı ile de devinimini sürdürmüştür. 18. yüzyıldan beri süregelen modernleşme çabaları, Türkiye'de büyük oranda Batılılaşma anlamına gelmektedir. Geleneksel Osmanlı toplum yapısı ve devlet düzeninin dönüşmesi öncelikle Batı uygarlığının ürünü olan kurum ve kuralların ithali ya da uyarlanması şeklinde gerçekleşmiştir. (Ergur, 2002) Modernleşme çabası içinde olan ve devinimini sürdüren pek çok toplumda olduğu gibi Türkiye'de de özellikle toplumsal cinsiyet kavramı ve kurguları, modernleşmenin bir ögesi olarak kendini gösterir. Kimlikler ve onları kuşatan makro yapılanmalar (kurumsal pratikler ve algılar) toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşmasında önemli rol oynar. Yalnızca geleneksel/modern, köylü/kentli ikilikleriyle anlaşılamayacak derecede karmaşık bir sürecin ürünü olan kimlikler, ilişkisel olarak diğerlerinin tanımlanması yoluyla kurgulanır. (Erol, 2001)

Bu süreçte, medya sayesinde bilgi tek merkezli olmaktan kurtularak postmodern dünyayı selamlamış olur. Medyanın çeşitlenmesiyle iletişimde tekelleşme kırılmış, özgürlükler ve yerellik daha önemli bir hale gelmeye başlamıştır. Postmodern dünyayla ilişkilendirilebilecek bir başka olgu ise "kent"tir. Sanayileşmeyle beraber nüfusun büyük bölümünün kentsel alanlarda yaşaması (Türkiye'deki kentleşmeyle Avrupa'daki

kentleşme arasında önemli nitelik farkları vardır) ve daha da büyük bir bölümünün bu alanlardan kaynaklanan fikirlerin etkisi altında kalması dolayısıyla metropoller oluşur. Postmodern durum önemli ölçüde kentin gelişmesine, daha doğrusu nüfusların çarpıcı biçimde kentlileşmesine bağlıdır. Bu sebeple modernizme meydan okuyan şeyin kökeni kentte aranmalıdır. (Özkiraz, 2007) 1930 ve 1940'lı yıllarda Amerikan ve Avrupa sosyolojisinde etkin olan kitle kültürü kuramları, popüler kültürü endüstriyel üretim bağlamında ve halk kültürünün karşısında konumlandırma eğiliminde olmuştur. Halk kültürü halkın kendiliğinden üretimi olarak görülürken, kitle kültürü kuramları sinema, radyo ve pop müzik endüstrisi gibi üretim ve dağıtım vasıtalarını, halka empoze edilen popüler kültür formları olarak kuramsallaştırmıştır. Seyircilerse kendilerine bir şekilde dayatılan bu ürünlerin pasif tüketicileri varsayılmıştır. Bu yaklaşımlar, halk kitlesinin kitle iletişim araçları yoluyla manipülasyonunun sağlandığına dönük ideolojisiyle Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi kavramında kendini bulur. Bu bakımdan popüler kültür, ideolojik mücadele bağlamında ve herhangi bir kültür politikasının ana unsuru olarak anlaşılabilir. (Edgar, 2007) 20. yüzyıl popüler kültür ve popüler sanatın öne çıktığı bir dönem olarak görülmektedir. Bu süreç ışığında Cumhuriyet sonrası Türkiye'nin modernleşmesi, büyük kentlere yoğun göç sebebiyle değişen kültürel yapı, kitle iletişim araçlarının işlevsellik kazanması, toplum yapısındaki aile kurgusu ve kentsel eğlence anlayışının değişimiyle müzikal öğeler üzerinden irdelenmelidir. Heteronormatif yaşam algısı modernleşme kavramıyla birlikte iyiden iyiye açığa çıkarken, toplumsal yaşamın kadın ve erkek olmak üzere iki cinsiyet üzerinden kurgulanması ve aile kurma baskısı, hemen her toplumda var olan aile cinsiyetlerin gölgelenmesine sebebiyet vermiştir. Türkiye modernleşmesine bakıldığında da bu gözlem doğrulanabilir. Çok kültürlü, çok kimlikli Osmanlı kültürel mirasını siyaseten reddeden, onun yerine tek kimlikli ve üniter bir ulus-devlet ve ulus-kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi, Cumhuriyet'in ilk günlerinden itibaren gazete tartışmalarına da yansımıştır. (Tekelioğlu, 1998) Bu tekil kimlikli yapı, müzik alanında *solist* icracı kavramının doğuşuna katkıda bulunmuş, heteronormatif algı üzerinden geliştirilen bu süreç, solist icralarında kadın ya da erkek vokal tavrının oluşturulmasını sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan hızlı ekonomik büyüme, İstanbul’la ticaret yapan veya İstanbul’a yerleşen kırsal kökenli zengin bir sınıf yaratır, özellikle 1950-1960 yılları arasında, Demokrat Parti döneminde büyük çiftlik sahipleri gelirlerini hayli yükseltir. Anadolu sermayesinin bir bölümü savaş vurguncuları olarak ortaya çıkmıştır. Halkın reel gelir düzeyindeki ve sosyal statüsündeki değişim, gazino programlarının repertuvarlarına da yansımıştır. O zamana kadar gazinoda icra edilebilen “klasik Türk müziği” şarkılarının sözleri ve melodik yapısı, sosyal statüdeki bu yer değiştirmenin akabinde yeni şehirli halkın ihtiyacını tam karşılayamamış, bu sebeple halk müziğinin bir çeşit şehir tarzına uyarlanmış biçiminin gazino repertuvarına eklenmesi söz konusu olmuştur. Bu talebin etkisiyle, şehirdeki eğlence yerlerinde programlar ve repertuvarlar seyircilerin isteklerine göre şekillenmeye başlanmış, o döneme kadar gazinolara sadece fasıl dinlemeye gelen dinleyici, kendi talebiyle şekillendirdiği yeni gazino mekânını oluşturmuştur. (Beken, 2004)

Cumhuriyet reformları beraberinde birtakım yeni kuralları ve değişimleri getirmiş olsa da, asıl etki, II. Dünya Savaşı’ndan sonra hızlanan kentleşme sürecinde aranmalıdır. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ve çağdaşlarıyla başlayan popülerleşme çizgisi, Türkiye’nin geçirdiği siyasal, toplumsal değişmeye koşut olarak, Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Sadettin Kaynak gibi isimler tarafından devam ettirilmiştir. (Ergur, 2009) *“Örneğin, Dede Efendi’nin ‘Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönlü-mü’ adlı eseri bestelendiğinden bu yana 180 yıl geçmiş olmasına rağmen popülerliğini korur. Dede Efendi ve Hacı Arif Bey’in eserleri hem kendi zamanlarında hem de günümüzde popüler eserler olmasına rağmen Zekâi Dede yalnızca kendi dönemini temsil eden bir klasik olarak kalmıştır. Bir eserin ya da müzik türünün popülerlik kazanması, döneminin popüler ürünlerinden sayılması, tamamen kitleler tarafından sevilmesi, kabul görmesi ve halka yayılmasıyla alakalıdır. Örneğin Osmanlı müziğinde Ali Ufki Bey’in kaleme aldığı şarkılar, türküler dönemin popüler eserleri olarak düşünülebilir.”* (Bülent Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim 2011) Batı müzik tarihi oluşturulurken, senfonik müzik üzerinden geliştirilen kanonik anlayışla Bach, Beethoven, Brahms gibi bestecileri ön plana çıkaran bakış açısı, Osmanlı’nın son dönem müzik tarihinde şarkı formu baz alınarak oluşturulursa, popülerlik ve modernlik kavramlarını farklı

şekillerde değerlendirmek gerekir. Örneğin, Buhurizâde Mustafa İtrî, Hammâmizâde Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Sadettin Kaynak kano-nik anlayışıyla müzik tarihine bakılırsa, bu değerlendirmenin şarkı formu üzerinden yapılması bazı eksikliklere yol açar. Aslında Dede Efendi, Yenikapı Mevlevihanesi gibi klasik bir ekolü benimseyerek, bu ekol içinde değişimlere onay vermemiş ve bu yüzden de dönemin popülerleşme ve moderniteye açık olan Galata Mevlevihanesi'nden uzak durmuştur. Ga-lata Mevlevihanesi ise daha çok modernite ve popülerleşmeye önem ve-ren III. Selim tarafından destek görmüş, hem klasik anlamda hem de ye-nileşme anlamında özellikle şarkı formunda Hacı Arif Bey'e giden süreci başlatmıştır. Bu açıdan Hacı Arif Bey, 19. yüzyılın özellikle şarkı formu bakımından popüler bir figürüdür. Tanburi Cemil Bey besteciliğinden daha çok taksimleriyle ön plana çıkmış bir kişidir. Cumhuriyetin ilk yıllarına bestecilik açısından baktığımızda, Muhlis Sabahattin popüleriteyi ve moderniteyi temsil etmektedir. Bu anlamda, Sadettin Kaynak'ı da klasik üslûp ve film şarkıları besteciliği açısından iki yönlü olarak değerlendirmemiz gerekir:⁷ Müzikte popülerleşme süreci çeşitli bestecilerin bazı makamları sıkça kullanması ve sadeleştirilmiş bir form olarak “şarkı” biçiminin yayılmasıyla ivme kazanmıştır. 1861'de Abdülaziz'in tahta geçmesinin ardından Muzika-yı Hümayûn gibi Osmanlı'da geçmişi kırk yılı bulmayan Batı müziği kurumları varlığını sürdürürken, saray tarafından geleneksel müziğe rağbet kesilmemiştir. 19. yüzyılda Hacı Arif Bey'in geleneksel ve modern arasında yaşadığı gelgitler, toplumsal dönüşüm sürecini etkiler nitelikte hareketlerin önünü açmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrasında radyo tek yönlü bir kitle iletişim aracı olarak büyük önem kazanmış, toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklerine göre işlevselleşmiştir. Türkiye'de radyo, kuruluşundan sonraki ilk on sene içinde verimli kullanılamamış olsa da, daha sonraki dönemde hem “eğlence” hem “eğitim” amacına yönelik işlev kazanmıştır. 1936 yılında 15 milyon insanın yaşadığı Türkiye'de, 8000 radyo alıcısı mevcuttur. 1938'de devlet eliyle Ankara Radyoevi'nin hizmete girmesiyle gerek verici gerekse stüdyo açısından önemli atılımlar gerçekleşir. 1938

7 Sinem Özdemir, Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2009.

yılından 1949 yılına kadar (1943'teki deneme yayınları hariç) İstanbul Radyosu'nun yayınlarına son vermesi, bu dönemde Ankara Radyosu'nu tek radyo haline getirmiştir. (Erol, 2003) Ankara Radyosu'nun zayıf sinyali yetmediği için dinlenen Şam Radyosu'nun Türkçe yayınlarında Safiye Ayla, Suzan Yakar, Perihan Altındağ gibi sanatçılara da yer verilir. Zeki Müren ise ilk kez İstanbul Radyosu'nda 1951'de sesini duyurmuştur. Ancak, Müren'in sesinin başlı başına ulusal bir sembol haline gelmesini radyo değil, plaklar sağlamıştır. (Stokes, 2012) Yurtdışından yayın yapan BBC, Amerika'nın Sesi, Tahran, Şam, Belgrad ve Mısır radyolarının Türkçe yayın saatlerinde yayınladığı plaklar sıkça dinlenmektedir. İstanbul Radyosu açıldığında (1949) daimi saz heyeti Fahri Kopuz, Vecihe Daryal, Şerif İçli ve Refik Fersan öncülüğünde dönemin önemli isimleriyle yayın yapmıştır. Ankara Radyosu'nda ise 1948 yılına gelindiğinde Türk müziği bölümünde sazende ve hanende olarak çalışan 53 kişi mevcuttur. Bu yıllarda Batı müziği çalışmaları Cevad Memduh Altar yönetiminde sürdürülür, 50-60 kişilik bir Radyo Senfoni Orkestrası Hasan Ferit Alnar tarafından çalıştırılır. 1947'de Türkiye'de radyo alıcı sayısı 18.830 iken 1950'de bu sayı 320.853'e ulaşır. (Erol, 2002)

1930'lu yıllar alaturkanın radyodan uzaklaştığı –hatta bir dönem resmen yasaklandığı–öte yandan Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar gibi isimlerin sahne almaya başladığı ve yaygınlaşan gazino mekânlarında müzikal performansların rağbet gördüğü zamanlardır. Dârü't-Talim-i Musiki, Dârü'l-Feyz-i Musiki (Üsküdar Musiki Cemiyeti) gibi cemiyetlerde yetişen Selahattin Pınar, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi pek çok şarkıcı ve müzisyen “piyasa”ya, çoğu zaman içkili gazinolara transfer olmuştur. (Erol, 2002) Örneğin Şehzadebaşı ve Beyazıt kahvehanelerindeki konserlerde seslendirilen geleneksel repertuvarlar, gazinolarda yerini basit formlara, hatta yalnızca şarkı formuna bırakmaya başlamıştır. Bu yıllarda hayli gelişmiş olan plak piyasası, süre açısından kısa ve standart şarkıların yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. İstanbul'da açılan Belvü, Küçük Çiftlik Parkı, Sarayburnu, Cumhuriyet, Kristal, Tepebaşı, Caddebostan Ayten, Suadiye Oteli gazinoları 20'lerden 1960'lara uzanan zaman diliminde popüler mekânlar olmuşlardır. 1960 yılında Fahrettin Aslan tarafından Taksim'de açılan Maksim Gazinosu, ilerleyen yıllarda Taşlık, Caddebostan ve Bebek'te-

ki şubeleriyle, meşhur sanatçıları bir araya getiren programlarıyla 60'lı ve 70'li yılların en gözde mekânlarından olmuştur. (Meriç, 2011) Zeki Müren'in ilk kez sahneye çıktığı 1950'lerde Hamiyet Yüceses, Mustafa Çağlar, Sabite Tur Gülerman, Saime Sinan, Radife Erten, Perihan Altındağ Sözeri, Suzan Güven, Ahmet Üstün, Gönül Yazar, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla, Mualla Gökçay, Mualla Mukadder, Mediha Demirkıran, Zehra Bilir gibi solistler gazino sahnelerinde boy gösteren isimlerdir.

İstanbul piyasasında canlı müzik sunan ticari kurumlar arasında gazino, gece kulübü, pavyon, saz, düğün salonu, taverna gibi birçok mekân sayılabilir. 20. yüzyılın İstanbul gazino sahneleri, programındaki çeşitlilikten (müzik solistlerinin yanı sıra akrobasi gösterileri, oryantal dans, komedi skeçleri, alafranga dans revüleri vs.) dolayı Amerikan vodvil tiyatrosu geleneğine benzetilebilir. Fakat gazino, oturmuş bir program içeriği ve akışı içerir, farklı fiziksel özellikleriyle de Avrupa ve Ortadoğu'daki benzerlerinden ayrılır. Bir tür gece kulübü-lokanta olarak içinde barındırdığı çok çeşitli müzik türlerinin haricinde, dans ve tiyatro gibi gösterileri de içermektedir. *Eklektik* bir kurum olarak gazino, daha başlangıcından itibaren kentin eğlence ve sanat faaliyetlerini yansıtmış ve diğer farklı eğlence ve sanat dünyaları tarafından beslenmeyi önemli bir özellik olarak sürdürmüştür. (Beken, 2011)

1950'lerde tarımdaki mekanizasyondan, ekonomik zorluklar ve işsizlikten dolayı kırsal kesimden başta İstanbul olmak üzere şehirlere büyük bir göç yaşanmış, bu hareketlilik 1980'lere kadar sürmüştür. 80'lerden sonra farklı sebeplerle yeni bir göç dalgası daha bunun üzerine binmiştir. İstanbul'da bugün farklı ekonomik ve sosyal kesimden birçok insan yaşamaktadır ve bu insanların istekleri ve beklentileri eğlence yaşamına da yansır.

1940'lı ve 50'li yıllardan önce incesaz heyetleri ve ses sanatkârları gazinolarda ancak kentlerde yaşayan sınırlı sayıdaki dinleyiciye ulaşabilmiştir. Gazinolarda devam eden Türk müziği icraları hakkında Yalçın Tura "...*Türk Musikisinin başlıca sığınaklarından biri...*" (Tura, 1983) tanımını yapmıştır. Türkiye'de plak dolduran ve sahneye çıkan ilk kadının solistler arasında Deniz Kızı Eftalya, Seyyan Hanım bulunmaktadır. Plaklarıyla tanınan Lale ve Nerki Hanımlar'ın yanı sıra, Hafız Burhan, Hafız Sami gibi erkek solistler oldukça meşhurdur. 1940'lı ve 50'li yıl-

ların önemli erkek solist figürü Münir Nurettin Selçuk, kadın figürü ise 1950’de Şerif Muhiddin Targan ile evlenen Safiye Ayla’dır. Bu iki solist Bağdat, Beyrut, Kahire gibi şehirlerde Arap dünyasına konserler de vermiştir.⁸ (Özyıldırım, 2013) Benzer şekilde, plak solistliğinde rastladığımız pek çok kadın ve erkek solisti, bu süreçte gazino sahnelerinde de görürüz. Heteronormatif anlayış, plakların yanı sıra gazinolarla da pekişmiştir.

Modern Bir Aktör: Münir Nurettin Selçuk

Shmuel Eisenstadt modernleşmeyi, *“tarihsel olarak Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da geliştirilmiş olan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir değişme süreci”* olarak tanımlamaktadır. Daniel Lerner ise modernleşmenin temelinde *“akılcı ve pozitivist bir ruhun benimsenmesinin”* yattığını söyler. Modernleşmeyle bir toplumda değişim, toplumsal denetim sorunları, toplum yapısının çözülmesi gerçekleşirken, bireycilik ön plana çıkmaktadır. (Kongar, 2010) Bu sayede insan anlayışı değişirken, yeni toplumsal yaşamın bireye yüklediği sorumluluklar, roller ve statüler, kimliğin çerçevesini çizmekte ve gelenekselliğinin katı ve durağan kimlik anlayışı, yerini hareketli, çoklu ve değişken bir kimlik anlayışına bırakmaktadır. İnsanlar modernlikle ilişkili olarak kimliği, “inşa edilecek bir şey gibi değil, aranarak bulunabilecek bir şey” olarak algılamaya başlamışlardır. (Karaduman, 2010) Toplum yapısı içinde bireylerin sosyal davranışlarını belirleyen unsurlar (değerler, normlar, statüler, roller) sosyal kimlik belirleyicileri olarak sosyal kategorizasyona ait özelliklerle ilişki halindedir. Bireyler cinsiyetlerine, mesleklerine veya mensup olduğu kültüre göre hem birbirlerini hem de kendilerini tanımlar ve sosyal yaşam içinde konumlandırırlar. Toplumsal sınıflar çeşitlendikçe, bir elbise gibi üzerimize giydiğimiz kimliklerimiz de değişkenlik gösterir. Dolayısıyla bu değişken yapı, örneğin, geleneksel toplumlarda bireyin dışında ve yaşadığı topluluğun aidiyetleriyle biçimlenirken, modern toplumlarda

8 Türk sanatçıların konser için gittikleri ülkelerde takdir topladıkları anlaşılmaktadır. Örneğin, Safiye Ayla’nın Mısır’da Abdullah Paşa’nın köşkünde Irak Kralı Naibi Abdülillah’ın ve Ümmü Gülsüm’ün bulunduğu bir akşam yemeğine katıldığı bilinir. Bu yemekte hem Ümmü Gülsüm, hem de Safiye Ayla şarkı okumuştur.

bireyselliğin ve bireysel aklın ön planda olduğu görülür. Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır. Postmodern zamanda ise kimliğin, aşırı parçalanmış, çoklu özellikler gösterdiği, geçişken ve çok çeşitli bir karakteristiğe büründüğü bilinmektedir.

Türkiye’de kapitalist üretim ilişkilerinin müziğe etkisi düşünüldüğünde, Osmanlı’daki Batılılaşma hareketleri ve 1930’lu yıllarda kayıt sektörünün gelişmesi, hiç kuşkusuz standartlaşma, sadeleşme, popülerleşme ve tüketim gibi kavramları da beraberinde getirmiştir. Bu serüven operet, kanto, tango, bando, orkestra gibi farklı müzik tür ve icralarıyla taş plaklara ve radyoya yansımıştır. Bunlara paralel olarak kafeşantan, müzikhol, restoran, gazino, bar, pastane gibi kent yaşamını geliştiren yeni mekânlar, müziğin popülerleşmesinde etkili olmuştur. Cumhuriyet politikalarının bir sonucu olarak kültürel tartışmalarda alaturka-alafranga (Doğu-Batı da denebilir), teksele-çoksele çekişmesi dolaylı olarak da olsa (biri Doğuya, diğeri Batıya yakın) popüler müzik sahasının ikiye bölünmesine sebep olmuştur.

Popüler müzik sahası 60’lı yıllarda iyice çeşitlenecektir. Bir yanda Arap müziğinin de etkisiyle 60’lardan sonra ortaya çıkan arabesk yayılırken, diğeri yanda Batı menşeli caz, tango, rock’n’roll etkisinde gelişen Anadolu pop, aranjman, Türk hafif müziği gibi türler varlık kazanır. 19. yüzyılın sonlarında Türkiye’nin ilk popüler müzik türü olarak nitelendirilen kanto, kolay anlaşılır sözleri, akılda kalıcı melodisi, sanat kaygısı taşımadan bestelenmiş olması, sadece işitsel değil görsel ve komedi unsurlarını barındırması gibi özellikleriyle popülerleşme kavramına uygun düşmektedir. (Özbilen, 2006) Önce kanto, sonra operetler, daha sonra da tango, Türkiye’ye giren ilk popüler Batı müzikleridir. Aynı zamanda kanto, Osmanlı toplumundaki “kadın kimliği”nin saray ve çevresi dışında değişimini, sosyal hayata katılımını, görünürlük kazanmasını sağlayan ve sanatsal olarak ön plana çıkaran, Osmanlı’nın Batılılaşan ve modernleşen yönünü yansıtan ilk müzik türlerindendir. Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virgin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Virjin, Viyaley, Flora, Küçük Amelya bu dönemin önemli popüler gayrimüslim kadın kantocularıdır. İlk önceleri tek başlarına sahneye çıktıkları gibi, daha sonraları erkekler-

le de düetler yapmışlardır. (Beşiroğlu, 2002) Arjantin’de doğup, Avrupa yoluyla İstanbul’a ulaşan tango, gelirken Endülüs ve İtalyan folklorundan yararlanarak yeni bir şekil almıştır. Bu yeni form 1930’larda Türkiye’de benimsenmiş, birbiri ardına tango yorumlayan ve besteleyen sanatçılar ortaya çıkmıştır. (Aksoy, 2008) Bu dönemde popüler bir yıldız haline gelen Celal İnce, beyaz smokin ceketi, papyonu ve arkaya doğru taranmış saçları ile ünlenmiştir.

Popüler müziğin Batı etkisine açık hale geldiği bu dönemlerde, Münir Nurettin Dârü’l-Feyz-i Musiki Cemiyeti’nde müzik eğitimi almış, hocası Zekâi Dede’nin oğlu Hâfız Ahmed Irsoy aracılığıyla Dârü’l-elhan’a girerek müzik eğitimine devam etmiştir. Sultan Vahdeddin zamanında Muzika-yı Hümayun’da üçüncü sınıf mülâzım-ı sâni rütbesiyle müezzinliğe tayin edilmiştir. Burada hem ince saz heyetinde hanende, hem de müezzin-i şehriyârî sıfatıyla müezzinlik görevlerinde bulunmuştur. Cumhuriyet’in ilânının ardından Muzika-yı Hümayun kadrolarının Ankara’ya nakledilmesi üzerine burada Riyâseticumhur İncesaz Heyeti kadrosuna mülâzım-ı evvel rütbesiyle katılmış ve bu dönemde Atatürk’ün maiyetinde bulunmuştur. Özel musiki toplantılarında çoğunlukla Refik Fersan ve Hâfız Yaşar’la (Okur) birlikte yer almıştır. 1926’da Atatürk’ten izin alarak heyetten ayrıldıktan sonra İstanbul’a dönmüş, bundan sonraki musiki hayatına serbest olarak devam etmiştir. (Özcan, C. 36: 361)

1928 yılında Paris Konservatuarı’na giderek solfej, şan ve piyano dersleri almış, iki yıl sonra Türkiye’ye döndüğünde oluşturmak istediği yenilikçi müzik anlayışını şöyle ifade etmiştir:

“Avrupalı, müziğin klasiğini iki saat süreyle konser salonunda çıt çıkarmadan, tam bir sessizlik içerisinde, zevk alarak dinleyebiliyorsa, Türk halkı da kendi klasik müziğini aynı saygı ve ilgiyle, zevk duyarak dinleyebilmelidir. Öz musikimizin Batı müziğinden eksiği yoktur. Batı müziği çok seslidir. Bir sekizli içerisinde on iki eşit aralık vardır. Bizim musikimiz ise, bir sekizli içerisinde eşit olmayan yirmi dört aralıkla, müthiş bir ses ve melodi zenginliğine sahiptir. İşte çeşitli makamları, usûlleriyle, dini temalarıyla bu eşsiz müzik, meyhanelerden ve eğlence toplantılarından kurtarılmalı; müzik dinlemeye gelen müziksever insanların katına, konser salonlarına yükseltilmelidir.” (Kulin, 2012)

Münir Nurettin, Paris'ten döndüğünde yenilikçi kıyafet, duruş, okuyuş ve üslûbu ile dönemin modern solist tavrını oluşturmaya başlamıştır. Sahneye frak giyerek çıkması, geleneksel icradan farklı olarak eserleri ayakta okuması, sade üslûbu ve popüler bir sanatçı olmasına rağmen gazinolarda nadiren sahne alması, o dönemde modern/Batılı bir duruşun temsilcisi olmasını sağlamıştır. 1930 yılında İstiklal Caddesi'ndeki Fransız Tiyatrosu (Ses Tiyatrosu) bir milli kültür devrimine, siyah frak içinde lirik tenor sesiyle Münir Nurettin Selçuk'un icrası üzerinden tanıklık etmiş, bu modern aktörü tüm Türkiye o tarihten sonra yakından tanımıştır. Tanburi Mesut Cemil, kemençeci Ruşen Kam, kemani Nubar Tekyay ve kanuni Artaki Candan eşliğinde sahne alan Münir Nurettin'i, Peyami Safa şöyle tasvir etmiştir:

“Artık, Türk musikisinde teganni, coşkunlukla kafasını iki yana sallamıyor, küçük diline kadar, ağzının bütün esrarını fâş etmiyor, ciğerlerini boğulmaya uğratan bir oturuşla sandalyesine mihlanıp kalmıyor. Artık o, artık Türk sesi ayaktadır. Ve bu, ruhun rüzgârlarıyla yaklaşıp uzaklaşan, alçalıp yükselen, bazı durgun sular üstünde gezinen, bazı da en yüksek tepelere kadar çıkan, uçuş sahası geniş bir sestir.” (Kulin, 2012)

22 Şubat günü verdiği bu konserde Münir Nurettin, üç bölümde toplam 12 eseri repertuarına almıştır. Tanbur ve kemençe eşliğindeki birinci bölümde;

Kâr-ı Nev	Ağır Düyek	Rast	Gözümde Daim	Dede Efendi
Şarkı	Curcuna	Suzinak	Pek Revadır	Ahmet Rasim Bey
Şarkı	Curcuna	Uşşak	Neden Hiç Durmadan	Suphi Ziyâ Bey
Şarkı	Curcuna	Hüseyni	Feryâd Ediyor	Suphi Ziya Bey
Divan	Sofyan	Şehnaz	Vardım ki Yurdundan	Nevres Paşa

Kanun, kemençe ve tanbur eşliğindeki ikinci bölümde;

Şarkı	Ağır Aksak	Hüzzam	Durmadan Aksın	Bimen Efendi
Şarkı	Aksak	Segâhî	Benim Sen Nemsin	Ahmet Rasim Bey
Şarkı	Değişmeli	Nihavend	Süzüp Süzüp	Rahmi Bey
Türkü	Çifte Sofyan	Mâhur	Dün Yine Günümüz	Refik Bey

Şarkı	Düyek	Rast	Senin Aşkınla	(Basmacızâde) Abdi Efendi
Şarkı	Curcuna	Kürdilihicazkâr	Sana Ey Cânımın Cânı	Rahmi Bey
Şarkı	Düyek	Nikriz	Gönül Ne İçin	Ruhi Bey (Faize Ergin)

eserlerini seslendirmiştir. (O'Connell, 2014)

İcra ettiği müziğin “opera dinler gibi dinlenmesini istediğini” belirtmesi, Münir Nurettin’in modern bakış açısını temsil ettiğinin göstergelerinden biridir. Bir aile kurup çocuk sahibi olması, modern toplum yaşamının cinsiyet kurgusuna uygun bir tutumdur.

Münir Nurettin Selçuk’un geldiği meşk silsilesi, fasıl meşk ettiği hocası Üsküdarlı Edhem Nûri Bey, dört yıl süreyle ders aldığı Zekâizâde Hâfız Ahmed Bey, Üsküdarlı Bestenigâr Ziya Bey, Kaşıyarık Şehlâ Hüsameddin Bey (Özcan, C. 36: 362) ve Hanende Nedim Bey gibi isimlerden oluşmaktadır. Bu dönemde, Zeki Ârif Ataergin’den ve Alâeddin Yavaşca’nın da hocası olan Bestenigâr (Hoca) Ziya Bey’den aldığı eğitim ışığında, kendisini iyi bir gazel icracısı olarak da yetiştirmiştir. Bu formda uygulanan icra tekniklerini eserlerinde tatbik ettiği için birçok eserinde gazel seyir ve modülasyonlarının izlerini görmek mümkün olur. Kendisiyle birçok defa meşk etme fırsatı bulan bir diğer talebesi Alâeddin Yavaşca, Hoca Ziya Bey’in hanendeliğinden şöyle bahseder:

“Hocamın ses registri oldukça genişti, bolâhenk akordunda pes perdelerde, kalış çargâh, tiz perdelerde de tiz gerdâniye’yi tutardı. İki buçuk oktavı ana sesle volümlü çıkartabilirdi. Hançeresi çok kıvrak bir sesin ifade gücüne müsaitti. Eserlerinin özelliğine bu vasıf etkili olmuştur. Zeki Ârif Bey, bilhassa Hoca Ziyâ Bey’den gazellerle ustalıklı şed kullanmanın anahtarlarını elde etmiştir. Mûsikî camiasında, karşılıklı taksimlerde sazları zor durumda bırakan şedciler arasında önde gelen bir gazelhân olarak tanındı.”

Münir Nurettin’in geldiği meşk silsilesini daha iyi anlamak ve icrasını yakından tanımak açısından faydalı olabilecek bir başka detay, Zeki Ârif Ataergin’in 1950 tarihli *Türk Musikisi* dergisinde (35. sayı) yayımlanan söyleşisinde yer alır:

“Eski hanendelerimizin her birileri kendilerine has kısmî muhsine sahip idiler. Üstad merhum Hacı Kirâmî Efendi, yarım sesler üzerinde şed yapmakla mâruf Kel Ali Bey, meşhur hânende Nedim Bey, Asdikzâde Bogos Efendi, Dârülâceze muhasebecisi Hâfız İsmail, Kaşıyarık Hüsâmeddin Bey, Tophaneli Sabri, Bahriyeli Şehab ve Enderûnlu Mazhar Beyler, Hâfız Hüsnü, Şehlâ Hâfız Osman, Hâfız Âşir, Aksaray Vâlide Sultan Camii müezzini Hâfız Cemâl, Hâfız Sâmî, Hâfız Kemal vesairedir. Fakat, bunların bir kısmının fasılcılığı kuvvetli, gazelhânlığı mutad ve normal olduğu halde bir kısmının gazelhânlığı kuvvetli ve fasılcılığı normal idi. Fasılcılığı kuvvetli olanlar, Hacı Kirâmî Efendi, Hâfız İsmâil ve Kaşıyarık Hüsâmeddin Bey, Enderûnlu Uşşakçı nam ile mâruf Mazhar ve Hafız Âşir Beyler idi. Nedim, Tophaneli Sabri, Şehab ve Hafız Hüsnü, Şehlâ Hafız Osman, Hafız Sâmî, Hafız Kemal’in gazelhânlıkları fevkalâde idi. (...)

Bunlar tam mânâsıyla sürekli ve kavaidi mûsikîyemize muvafık ve şedli makamlara geçmek sûretiyle şaheserler (yaratırlar, sâmilerini vech-ü istiğrak içerisinde bırakırlardı. Çünkü bunların hepsi mûsikîmizin bütün usûllerini, ana ve şed makamların bütün seyirlerini ve icra yollarını bilirlerdi. Mübalâğa etmeyeyim amma bunların her biri en aşağı otuz fasıl geçmiş insanlardı. Gazel okumak kolay bir iş değildir. İrticâlen musanna, müzeyyen, müselsel ve şakrak nağmelerle beste yapmak gibi bir şeydir. Eski hânendeler her makamdan kavaidi mahsusâsına tevfikân yaptıkları sürekli taksimlerde, arada icâb eden şed makamları da icra ederek asıl makamdan tenâfürsüzce uzaklaşırlar, sonra başlamış olduğu makamın seyriyle karar verirlerdi. Zamanımızda böyle hânendelere rastlanmamaktadır. Bir de gazelde, güftenin nağmelerle mevzun ve muvafık olarak bir edâ ve üslûpda okunması ve okunan bir gazelde, güftedeki kelimenin hurûfu hece itibariyle lüzumsuz nağme imtidâdlar ile mânâ ve medlûlünün nağmeye fedâ edilerek öldürülmemesi şarttır. Hânende Nedîm, Şehlâ Hâfız Osman, Hâfız Kemâl, Bahriyeli Şehabîhakkın gazel okumada sâhib-i kemâl ve imtiyâz idiler. Şimdiki okuyucularımız arasında Münîr Nûreddin Selçuk eski hânendelerimizle kıyaslanabilir. Çünkü Münir Bey, mûsikîmizin büyük ve küçük bütün usûllerini bilir, makamâtın da seyirlerine vâkıf ve âsâr-ı eslâfî mûsikîyemizle ınahmüldür. Geriye kalan sanatkâr okuyucularımızın hiçbiri onun kadar vukuf ve ihti-

sas sahibi değildirler. Şimdiki sanatkârlarımızı iki kısma ayırmak lazımdır: Bunların bir kısmı vehbî, diğer kısmı kesbî sanatkârlardır. Vehbî olan sanatkârlarımız, fitrî istidâdı mûsıkîlerine ve bir mevhibe olan seslerinin halâvet ve güzelliğine dayanarak mûsıkîmizi usûl ve kavâdini hakkıyla benimsemek sûretiyle ağızdan eser geçip benimseyen ve bu eserleri sazların refakatiyle okumaya muvaffak olan sanatkârlardır. Kesbî sanatkârlarımız ise eserleri bihakkın usûl ve kavâidi mûsıkîyemize tatbik ederek geçen ve güftelerin mûtâd mefhumunu bilen ve biraz da nazım ve eşkâlî nazımdan behreyâb olan ve okuduğu eserlerin makam seyirleri hakkında ilim ve hataları kâfi görülebilen ve bir şarkının notasını solfej yaparak okuyabilen sanatkârlarımızdır. Yeni hânendeler kapalı yerlerde hoparlörsüz, umûmî ve açık yerlerde hoparlörlü dinlenebilen seslerdendir. Meselâ eskilerden meşhûr hânende Nedîm'in, yaz mevsiminin durgun ve sâkin havalı bir gecesinde Üsküdar'da Aziz Mahmud Efendi Dergâhı minâresinden okuduğu salâ ve ezanı Beşiktaş'tan, Enderûn'dan dinleyen ve işitenler olmuştur. Şehlâ Hâfız Osman, Hâfız Cemâl, Hâfız Kemâl, Tophâneli Sabri, Bahriyeli Şehab, Enderûnlu Mazhâr Beyler de cidden fevkalâde sese mâlik insanlardı. Bunlardan Hâfız Cemâl'in Aksaray'da Vâlide Sultan Camii minâresinden okuduğu ezanı Kocamustafapaşa, Fatih ve Samatya semtlerinden dinlediğimi ve Şehlâ Hâfız Osman'ın da Büyükkada'da merhum babamın [Hacı Arif Bey] ve Tanbûrî Cemil ve Santûrî Edhem Efendi'nin, Şehâb'ın vesâir mâruf zevâtın bulundukları bir saz âleminde Heybeliada'ya karşı bulunduğumuz köşkün balkonundan okuduğu bir gazelin Heybeliada'dan iki defa sadâ aksinin geldiğini hayret ve takdir ile işitiğimi hatırlarım. Şimdiki okuyucularımızın sesleri bu derece kuvvetli ve yüksek değildir.”

Sözlü musiki geleneğinde gazel, saz musikisindeki taksim insan sesiyle ve bir güfteye bağlı olarak yapılan şekli olduğundan, eskiden “gazel okumak veya söylemek” tabiri yerine “sesle taksim etmek” ifadesi kullanılırdı. Bu anlamda, gazel de taksim gibi önceden bestelenmeyip gazelhan denen icracının o andaki ilhamına bağlı olarak irticalen yapılan, belli makam veya makamlar çerçevesinde seyreden, ancak herhangi bir usulle ölçülmeyen serbest ritimli bir formdur. Gazelde, güfteler, özellikle klasik devirde hemen her zaman klasik edebiyatın nazım şekillerinden gazel türündeki şiirlerden seçilmiştir. Geçmiş devirlerde bu vasıflarıyla

ün yapmış, çoğu hâfız veya müezzin olan gazelhanlardan bazıları, Hâfız Şaşı Osman, Hâfız Sâmi, Hâfız Yaşar, Hâfız Kemal, Hânende Nedim Bey, Hâfız Burhan, Bahriyeli Şihâb'dır. Sultan II. Mahmut'un da iyi bir gazelhan olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Münir Nurettin Selçuk da yeni gazel üslûbu ile ayrıca dikkat çeker. (Özkan, C.13: 443) Örneğin Münir Nurettin, *L'âl olursun söylesem bir fıkra tab-ı sineden* adlı Nihâvend makamındaki gazeli seslendirirken kendi tavrını da ortaya koymuş olur. Repertuvarında, klasik dönem bestecilerinden İtrî, Dede Efendi, Zaharya, Hacı Arif Bey, Şevki Bey'in eserleri yer alırken, bir sonraki dönemden Ali Rıfat Çağatay, Lem'i Atlı, Muhlis Sabahattin ve Yezari Asım Arsoy'un eserlerini de seslendirmiştir. Hocalarından Hanende Nedim Bey, özellikle tiz perdelerde gösterdiği başarı ve gazelhanlığı ile ünlüdür. Hatta, Lem'i Atlı'ya göre onun kıymetinde okuyucu yetişmemiştir. Hanende Kaşıyarık Hüsamettin Bey de çok etkili ve tiz olan sesi ile saray müezzinliği yapmış, genellikle Tanburi Cemil Bey'in katıldığı toplantılarda bulunmuştur. Bestenigâr Ziya Bey ise özel musiki okullarında, konak ve saraylarda hocalık vazifesinin yanı sıra derin musiki bilgisi, repertuarı ve hanendeliği ile ün kazanmıştır. Bugünkü anlayış içinde korolar yönetmiş, eski üslûbu devam ettirmekle beraber, buna kendi anlayış ve yorumunu katarak bir "ekol" yaratmıştır. Zeki Ârif Bey, bestekârlık ve hanendeliğinin yanı sıra birçok talebe yetiştirmiştir. Başta Alâeddin Yavaşca olmak üzere, en bilinen talebeleri Müzeyyen Senar, Sâdi Hoşses ve Feriha Tunceli'dir. (Cansevdi, 2014) Aynı ekolün temsilcisi ve son ustası Münir Nurettin Selçuk ise bu üslûbu ve lâdini repertuarı devralmış, kendisinden sonra gelen ses sanatkârlarına aktarmıştır. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, dini musiki icrasını, Hoca Zekâi Dede'nin oğlu, iyi bir mutrib idarecisi olan Hafız Ahmet Efendi'den öğrenmiştir.

Cumhuriyet döneminin Sadettin Kaynak ve Hafız Burhan gibi ilk kayıt yıldızları müziği geleneksel dini ortamlardan öğrenmiş, ciddi bir dini repertuar kaydetmiş ve icra etmişlerdir. Kani Karaca ise klasik geleneğin temsilcisi olarak 1960'lar ve 70'lerde Kur'an ve Mevlid-i Şerif kayıtlarının yanı sıra birçok klasik eser seslendirmiştir. (Stokes, 2012) Bekir Sıdkı Sezgin, Kani Karaca gibi Türk makam müziğinde klasik icraları ile tanınan sanatçıların, dini müzik kökenli olmaları açısından hâfızlık geleneğine aşına isimler olarak farklı bir kulvarı vardır. Türk makam müziğinde

ses icrası alanında hâfiz-gazelhan tavrı/üslûbu şeklinde bir tanımlama bulunsa da, hâfizlik ve gazelhanlık iki ayrı mecradır. Hâfiz kelimesi Arapça kökenlidir ve koruyan, ezberleyen, Kur'an'ın tamamını ezberleyen anlamına gelmektedir. (Bozkurt, 1997: 78) Gazel ise Mustafa Çıpan'ın *Fasih Divanı* kitabına göre, *“başlangıcı Arap şiirine dayanan ve kasidenin bir bölümü iken sonraları müstakil bir nazım şekli halini alan, İran edebiyatında gelişen ve bu yolla Türk edebiyatına geçen kadınlar hakkındaki söylenilen aşıkâne ve güzel sözler anlamına gelen, tasavvufun etkisiyle sofıyane ve hakimane konuları da bünyesine almış ve şairler tarafından çokça kullanılıp geliştirilen bir nazım şeklidir.”* (Kurtuldu, 2006) Hâfiz veya gazelhan tavrı/üslûbu, Hasan Oral Şen'in Alâeddin Yavaşca'yı anlattığı kitabında, *“biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hâkim olduğu, Kur'an tilaveti (Kur'an'ın mûsikî ile okunması) ve dini mûsikî izlerini taşıyan bir icrâ”* olarak açıklanmıştır. *“Hâfiz veya gazelhan olarak isimlendirilen icrâcular; ‘tenor’ ses rengi özelliklerine sahip, tiz bölgedeki perdelere hâkim, icrâ ettikleri eserleri ‘Bolâhenkakort’tan yani, Batı yerinden, hatta daha tiz akortlardan okumayı tercih eden icracılardır.”* (Şen, 2001)

Münir Nurettin Selçuk ise, 18 ve 19. yüzyıl bestecilerinin *Kâr*,⁹ *Beste*¹⁰ gibi klasik fasıl formlarının ağırlıkta olduğu repertuarı ile “yıldız” bir

-
- 9 Klasik fasılın ilk sözlü eseri olan kâr, peşrevle birinci bestenin arasında yer alır. Kârlar genellikle büyük usûllerle bestelenmiştir. Bununla beraber devr-i revân, devr-i hindî, düyek, ağır düyek, sengînsemâi, yürük semâi gibi aksak olmayan küçük usûllerle bestelenmiş kârlar da vardır. Kâr en büyük ve uzun form olduğu için bu eserlerde umumiyetle büyük ve küçük usûllere geçkiler yapılmıştır. Bu şekilde içinde usûl geçkisi bulunan kârlara “kâr-ı murassa” adı verilir. Bu eserlerdeki makam geçkileri, terennümlerdeki orijinalite ve zarafet bestekârların dehasını gösteren dikkat çekici, mahirâne müzikal işlemlerdir. Kârlar her birine “bend” veya “hâne” denilen bölümlerden oluşur. Bu bölümlerin içyapısı, mısra sayısına da bağlı olarak terennümlerle beraber çok çeşitlilik arz eder. Kârlar zeyilli veya zeyilsiz olabilir. Kârlar bestelenmiş oldukları makamlara göre de rast kâr, düğâh kâr gibi isimlerle anılmıştır. Kârların küçük ve kısa olanına kârçe adı verilir. (İslam Ansiklopedisi, İ. Özkan; C. 5)
- 10 Türk musikisinde bir form adı olarak beste, din dışı sözlü eserlerin büyük formdaki en önemli tertiplerinden birinin özel adıdır. Güfte olarak divan edebiyatının gazel tarzındaki manzumelerinden seçilen iki beytin usûlüne uygun olarak bestelenmesiyle meydana gelir. 1, 2, 4. mısralara “zemin”, 3. mısraa da

sanatçı olmayı başarmış, gazino dışında da Türk makam müziğinin icra tavrını sürdürmüş bir isimdir. Öte yandan Münir Nurettin, Paris'te aldığı müzik eğitimi sonrasında konserlerinde geleneksel dışı bir repertuvar hazırlayarak yenilikçi tavrını da ortaya koymuş olur. Münir Nurettin'in icrasındaki klasik üslûp kendisinden sonra Alâeddin Yavaşca tarafından sürdürülür. (O'Connell, 2014) Münir Nurettin'in modern-elit sanat tavrına karşılık, Müren her ne kadar Refik Fersan, Şerif İçli gibi musiki üstadlarından dersler almış olsa da, repertuvar ve üslûp anlamında Müzeyyen Senar'dan beslenir, geleneksel müziği kendi tavrıyla buluşturur. Diğerlerinden farklı olarak Müren, geleneği olduğu gibi kabullenmemiş, modernliğin barındırdığı yenilenmeyle uyum sağlayarak yeni bir estetik algıyla postmodern kavramını niteler şekilde farklı bir yıldız olmuştur.

Münir Nurettin, Türkiye Cumhuriyeti'nin Avrupa'ya açılan ilk müzisyenlerinden biri olarak, eğitim aldığı Paris'ten döndüğünde, Batılı vokal icra tekniğini ülkesine taşır. Bu “modernleşme” adımını, icralarını tercihan konser salonlarında yaparak, sahnede frak giyerek, müziğin “ciddi” bir sanat olduğunu vurgulayarak ileriye götürür. Münir Nurettin, *alaturka* pratiklere karşı çağdaş bir eleştiri ile *alafranga* prensiplerini araştıran ilk sanatçılardan biri olarak, “Batı” vokal tekniğini “Doğu” pratiklerine adapte edip yeni bir “ekol” oluşmasında etkili olmuştur. Vokal performansında göğüs ve kafa bölgesi arasında kullandığı teknik, geleneksel uygulamadan farklı olarak, *bel canto* tarzına uyum göstermektedir. Aldığı meşk eğitimiyle, alafranga “ekol”den faydalanarak “Batı” tekniğini kullanan “Doğulu” bir sanatçıya dönüşür. Bu sebeple, hem “Tanzimat aydını” hem “İstanbul Beyefendisi” olarak tarif edilir.

Münir Nurettin Türkiye'nin kritik politik dönemlerini yaşamış bir müzisyendir. “Milli musiki” kavramını geliştirerek alafranga-alaturka karşıtlığını kendi yöntemleriyle aşmaya çalışır, müzikal düzen ve teknik

“meyan” adı verilir. Her mısraın melodisinin sonunda bir terennüm yer alır. Bestelerin mısra ve onu takip eden terennümden ibaret her bölümüne “hâne” adı verilir. Bir bestede ekseriya dört hâne bulunur. Bestelerde daha çok büyük usûller kullanılmıştır. Usûlleri nispeten ağır olanlara “birinci beste”, bunlara göre daha yürük olanlara da “ikinci beste” denir. Besteler yapı bakımından ayrıca “murabba beste” ve “nakış beste” olmak üzere ikiye ayrılır. (İslam Ansiklopedisi, A. Yavaşca: C. 5)

yoluyla alaturkayı alafrangalaştırır. Alaturkayı, modernist vokal üretiminin Batılı teknikleriyle zamanın ulusal duruşundan ilham alarak kullanıp Osmanlı geçmişinin geleneklerini muhafaza etmeyi becerir. Böylece, geçmişle şimdiki zaman arasında ve “Doğu” ile “Batı” arasında stilistik bir köprü inşa eder. Bu süreçte, Safiye Ayla ve Münir Nurettin Selçuk, Mustafa Kemal Atatürk’ün müzikal favorileri olur. Yaratılmak istenen kültürel devrim sürecinde, Türk makam müziğinin Batı teknikleri kullanılarak geliştirilmesi fikrinin temsilcisi olarak Münir Nurettin Selçuk, Atatürk tarafından uygun görülür. Safiye Ayla da bu sosyal devrimden yararlanan ve Atatürk’ün geliştirmek istediği modern yaşamda, kadın solist kimliğiyle bir diğer temsilci adayı olarak belirir. Atatürk bu iki ismin reform hareketinin örnekleri olduğunu düşündüğünden, uygun birer eş bulup evlilik yapmaları gerektiği konusunda da ısrarcı olmuştur. (O’Connell, 2014)

Müzikal anlamda yaşanan dönüşüm süreci, toplumsal değişimle örtüşür. Toplumsal değişim için Bernard Berelson ve Gary A. Steiner şöyle bir tanım yapar: *“Her ne kadar hayatta her şey değişmekte ise de toplumsal değişme yalnızca toplumun yapısındaki temel ve geniş değişimleri belirtir: Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojilerdeki değişimler. Bu terim, toplumun temel kurum ve örgütlenişindeki kaymaları belirler. Benzer bir tanımla Alvin Boskoff şu şekilde yapmıştır: Toplumsal değişme, belli toplumsal sistemlerin yapı ve fonksiyonlarında meydana gelen önemli değişimlerdir.”* (Kongar, 2010) Türkiye’de bu yapı ve fonksiyonlarda, özellikle sanatsal alanda meydana gelen değişimin önemli aktörlerinden biri de hiç kuşkusuz Zeki Müren olmuştur. Münir Nurettin, Batı tekniği ile makam müziğini elit “sanat” kaygısı ile modernleştirme çabası içinde iken Müren, tüm bu modernist hareketin ötesinde, makam müziğini popüler mecraya taşımıştır. İcra ettiği repertuvar ve bestelerinden de anlaşıldığı gibi her tür müziği (şarkı, türkü, arabesk), çoğunlukla doğrudan doğruya bir “sanat” kaygısıyla hareket etmeksizin, eklektik bir yapı içinde görmüştür. Bu müzikal yapıya ilaveten, görsel tüm unsurların da müziğin parçası olduğunu düşünmüş ve dinleyici algısına göre eklektik bir tavır geliştirmiştir. Bu sebeple, Mü-

nir Nurettin “modern”, Müren ise “postmodern” durumun aktörleri olarak değerlendirmeye alınmıştır.

	MODERN AKTÖR MÜNİR NURETTİN SELÇUK	POSTMODERN AKTÖR ZEKİ MÜREN
KOSTÜM	Siyah Frak	Beyaz Frak Renkli Kostümler
MEKAN	Konser Salonları	Konser Salonları Gazino Sahneleri Matineler
REPERTUAR	Klasik, Neo klasik	Klasik, Neo Klasik Sarkılar, Arabesk Şarkılar, Türküler
İCRA	Klasik Uslup	Serbest icra
CİNSİYET/ İMAJ	Heteroseksüel	Homoseksüel

Modern Aktör – Postmodern Aktör¹¹

¹¹ Bu tabloda verilen ikili karşıtlık müzikal anlamda farklılaşan dönemleri gösterir. Aynı zamanda modernizmin dönemsel olarak postmodern durum ile ardışıklık taşıdığına işaret etmektedir. Postyapısalcı ve postmodern durum içinden bakıldığında ikili zıtlıklar reddedilir ancak, gri tonların olabilmesi için siyah ve beyazın da incelenmesi gereklidir. Postmodern bir özne olarak Zeki Müren’i ele alabilmemiz için dönemsel olarak, Münir Nurettin Selçuk gibi modern solistleri müzikal açıdan değerlendirmek gerekmektedir.

TANIŞMA YILLARI: RADYO VE KLASİKLER

Postmodern Bir Yıldız Doğuyor

Zeki Müren, 6 Aralık 1931 yılında Bursa Tophane Mahallesi'nde, Ortapazar Caddesi'nde, iki katlı bir evde doğmuştur. Bulgaristan göçmeni annesi Hayriye Hanım (ö. 1985), Mora göçmeni babası kereste tüccarı Kaya Müren (ö. 1970), babaannesi ve Zeki Müren'in hala bildiği babaannesinin evlatlığıyla yaşadığı evin tek çocuğudur. Anne tarafından dedesi ve ninesi ise Bursa'da bir başka mahallede ikamet eder. Evlerinin avlusu Zeki'nin ilk sahnesi olmuş, böylece ilgi odağı olmaya daha o yaşlarından alışmıştır. Elişi kâğıtlarından yuvarlaklar keserek yaptığı plakları babaannesinin gramofonunda döndürerek, kendini ses sanatçısı olarak hayal ettiği o yılları şöyle anlatır:

“Güzel sesli dedem Mehmet Efendi çok ünlü bir hafızdı. Her gün beş namaz vaktinden önce Şahadet Camii'ne gider, ezan okurdu. O ezan okurken, herkes sokaklara dökülür, tüyleri ürpererek dinlerdi onu. Ne çabuk geçti günler. Evimin ve mahallenin Zeki'siydim artık. El bebek, gül bebek. Ahşap cumbalı iki evimiz yan yanaydı. Birini kiraya veriyor, birinde de oturuyorduk. Babamla birlikte iki dedem de kereste tüccarıydılar. İnşaat işi yapıyorlardı. Babam Kaya Müren, Bursa'nın en iyi giyinen erkeğiydi. Yaz-kış demeden, ölünceye kadar o takım elbisesini ve kravatını hiç çıkarmadı.” (Gür, 1996)

Okumaya karşı ilgisini keşfeden annesi, henüz beş yaşındayken Zeki'ye alfabeyi ve okuma-yazmayı öğretir. O yıllarda resme olan yeteneğini anlatırken, annesini çizdiği kara kalem eskizinin ailesini nasıl

şaşırttığını ifade eder. Okula başlayacağı ilk gün babaannesinin hazırladığı küçük Zeki, Orhangazi İlkokulu'nda Nazire öğretmene annesi tarafından teslim edilir. 1939 yılında, erken başladığı okul yaşamında, çoban rolünde oynadığı rontla ilk kez sahneye çıkar. Bu ilk rontta, *“Çobanın kulübesi sazdan samandan, içine de girilmez tozdan dumandan, çoban annen ölmüş bıraksana kavalı, çoban sevgilin ölmüş bıraksana kavalı”* şarkısını söylemiştir. Kendi anlatımıyla, şarkı söylerken, etrafında dönen kızlar arasında “hayat boyu hiç kavuşamadığı ilk aşkı yeşil gözlü Ayten” de vardır. Babasına oldukça düşkün bir çocukluk yaşadığını, her akşam babasının işten eve gelmesini hasretle beklediğini söyleşilerinde daima vurgulamıştır: Tam saatinde sokağın başında beliren babasına doğru koşan Zeki, ilk iş bakkaldan rakı alır ve annesinin hazırladığı masada babasının kucağında şarkılar söyler. Babasıyla en sevdikleri eser, *“Yalnız benim ol, el yüzüne bakma sakın sen, kıskan beni, göğsünde uyut, yan ateşimden...”* mısralarıyla başlayan Selahattin Pınar'ın rast şarkısıdır. Bursa'ya her yaz gelen çadır tiyatrosu sayesinde daha o yıllarda sahne şovuna, makyaja özenir. Sık sık ailecek izlemeye gittikleri bu gösteride önce bir saz heyeti, ardından şarkıcılar ve son olarak assolist çıkarken heyecandan yerinde duramayan Zeki, sahne kokusu ile ilk kez bu sayede tanışır. Gösterinin ardından eve geldiğinde eline bir mendil, başına bir eşarp geçirerek aynanın karşısında taklit ettiği sanatçıların hayali, sonraki yıllarda kendi şovlarında canlandırdığı androjen temsillerin ilk tohumlarıdır kuşkusuz. Kişilerin cinsiyet yönelimlerinin şekillendiği bilinen bu yıllarda, ruhen kırılğan ve duygusal bir portre çizen Zeki Müren, taktığı gözlük yüzünden sert oyunlar oynayamadığını, “Tarzancılık” oynadıklarında “Ceyn” olmayı tercih ettiğini söyler. 1944 yılında Tahtakale Ortaokulu'na yazılmış, daha birinci sınıfta iftihar listesine geçmesine rağmen babasından beklediği ilgiyi görememiştir. Takdir edilmediğinde duyduğu kırılgılığı şöyle anlatır:

“Ne yazık ki babam beni bir kez olsun sevmeyi biliyor musun? Ortaokulun ilk sınıfında iftihar kitabına geçmiştim. O büyük ciltli kitabı binbir neşe ile evimize getirdiğimde heyecandan minicik kalbim neredeyse duracakken, resmimin olduğu sayfayı açıp ‘kereste tüccarı Kaya Müren oğlu Zeki Müren’ yazan, altında o yuvarlak gözlüklü, lepiska saçlı saf yüzümü

babam öpecek zannettim. Öpmedi... İçkiliydi... Şöyle bir baktı, normalmiş gibi davrandı ve bitmeye yüz tutan rakısını takviye için beni mahalle bakkalına yolladı. Hiç unutmam, ayağımda kırmızı takunyalarım vardı. O an ‘acaba okumaya devam etsem mi’ diye düşündüm. Sevgi beklediğim büyük bir varlıktan, yani babamdan umduğum ilgiyi göremeyince yıkılmıştım. ‘Acaba bu tip olaylara her baba ilgisiz midir?’ diye düşündüğümde, tüm komşu amcaları hayal ettim. Hepsi çocuklarına daha yakın, daha şefkatli ve daha sıcaktılar. İşte bu nedenle zannediyorum, babamı hiç sevmedim.” (Erakalın, 1989)¹

Ankara Radyosu’nun devlet eliyle programlı yayına başlamasıyla (1938) Türk makam müziği ve Batı müziği olmak üzere iki kategoride yapılan dinletileri evlerindeki radyodan takip eden Zeki, Türk müziği programlarından hafızasına aldığı eserlerle plak doldurmayı hayal eder. Repetuarındaki yüzlerce bestenin yanı sıra “ilk ilhamını” annesinden dinlediği ninnilerden aldığını da söylemiştir. Küçük yaşında dedesi hafız ve mevlithan Mehmet Efendi’nin okuduğu mevlitlerde hazır bulunmuş, hayranı olduğu Müzeyyen Senar’ın tüm plaklarını almış, Ankara Radyosu’ndan hiç kaçırmadan dinlediği şarkıların sözlerini defterine yazmış ve ezberlemeye çalışmıştır. Bu yaşlarda not almaya çalıştığı şarkıların özellikle meyan bölümlerindeki sözlerin muğlaklığı, solistliği boyunca kelimelerdeki tüm heceleri anlaşılır şekilde söylemeye gayretinin sebebi olarak düşünülebilir. Doğru ve güzel Türkçe konuşma isteğinin yanı sıra edebiyat sevgisi ve güzel giyim konusunda Boğaziçi Lisesi müdürü Hıfzı Tevfik Gönensay’dan feyz aldığını belirtmiştir. (*İşte Benim Zeki Müren*, 2015)

Zeki Müren, Bursa’da öğrenimini sürdürürken, birkaç kez gittiği İstanbul’un müzik merkezi olduğunu bilir. Yazları Bursa Tophane Bahçesi’nde seyrettiği solistler, saz heyetleri, hep İstanbul’dan gelmektedir. Ortaokulu birincilikle bitiren Zeki’ye ailesi çok sevdiği İstanbul’da okuma şansını tanır ve Bursa’nın ileri gelen işadamlarından Hayri Terzioğlu’nun yardımıyla Arnavutköy’deki Boğaziçi Lisesi’ne (Feyz-i Ati) kaydını yaptırır. Bursa’da ise arkadaşlarıyla çeşitli sanat etkinliklerin-

1 Müren, yaşamının son yıllarında Ülkü Erakalın ile Bodrum’daki evinde gerçekleştirdiği söyleşisinde babasını anlatmıştır.

de yer alan Zeki Müren, bir müzikli güldürüde oynar. Amatör olarak rol aldığı bu oyun, *Erkek Kadın Olursa* isimindedir. Müren'in arkadaşı Salih Bilen, bu oyunu şöyle aktarır:

“Bir erkeğin, erkek olarak iş bulamaması sonunda, kadın kılığına girerek kolaylıkla iş bulmasını ve ardından da patronu ile sevişirken başındaki peruğun düşüp erkekliğinin meydana çıkışını konu alan ve çok da rağbet gören bir piyestir. Hiç unutmam, 19 defa oynamıştık bu oyunu... Oyunun yazarı ve oyuncusu Kemalettin Berksü ile kadın rolünde Zeki Müren... Genellikle bahçeli evlerde oynardık piyeslerimizi. Hayat veya sofayı sahne yapardık, halk da bahçede otururdu. Seyircimiz 40-50 kişi olurdu. Özellikle Kayhan semtinde, merhume Mevzune Erkoç hanımefendinin evi çok elverişliydi. Kendisi de sanata, musikiye meraklı bir hanımefendi idi. Evini bize açardı... Ha, tabii seyircilerden para almazdık. Amatördük, ama profesyonel gibi ciddiyetle çalışırdık. Bir tiyatro kumpanyasıydık adeta... Temsillerden sonra muhakkak surette Yılmaz Emiroğlu keman çalar, Zeki Müren de şarkı söylerdi. Bazen de Üner Öztekin piyano çalarak katılırdı müzik şölenimize. Hatta bir gün Hüsamettin Silahçı'nın evinde bir temsilden sonra, Yılmaz Emiroğlu'nun kemani eşliğinde Zeki Müren şarkı söylüyordu. O tarihlerde borsada memur olarak çalışan rahmetli tamburi İzzet Gerçeker Bey de oradaymış. Zeki'yi duyunca çok beğenmiş, hayran olmuş enikonu... Beni buldu, dedi ki: Salih Bey oğlum, Zeki Bey'in sesini çok beğendim. Acaba ben de tamburumu getirsem, yarım saat kadar ben çalsam Zeki Bey oğlum söylese, böylece bir sazda sözde bulunsak olur mu? Hemen İzzet Bey'in tamburu getirildi. Yarım saat diye düşünülen musiki âlemi, yanılmıyorsa üç buçuk saat sürdü. Hepimiz mest olduk. (Akkılıç, 2000)

İzzet Gerçeker, Bursa Musiki Cemiyeti'nin yönetici ve hocalarından olduğu bu dönemde, Zeki Müren'i cemiyete davet etmiş, ancak cemiyetten ziyade, özel derslerle çalışmalarına devam etmişlerdir. Gerçeker'den meşk sistemiyle aldığı makam ve usul derslerini, İstanbul piyasasındaki Ermeni müzisyenlerden kanuni Kirkor Mehteryan Efendi ve lavtacı Simon Ayanak'ın oğlu kemani Agopos Ayanak ile pekiştirir. İstanbul müzik piyasasında besteci ve ud sanatçısı olan Şerif İçli² ve Kadri Şençalar'la

2 İstanbul'da yetişmiş olan İçli, bir yandan arşiv memurluğu yapmış, bir yandan

çalışmalarını sürdürür. Bu isimlerle devam ettirdiği çalışmaları sayesinde radyo sanatçılığının yanı sıra piyasa şarkıcılığını da doğrudan öğrenir.

Türk makam müziği geleneksel nitelikte, aktarım ve eğitim süreci ustadan çırağa veya hocadan öğrenciye devrolan, kişiye özgü üslup ve tavırla icra edilebilmesi için sabitlenecek şekilde notasyonu olmayan bir müzik türüdür. Bu sebeple, yüzyıllar öncesine dayanan ve Zeki Müren gibi birçok icracının müzik eğitimine başladığı, en önemli eğitim-öğretim yöntemi olarak *meşk*³ sisteminden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Musiki eğitiminde de kullanılan bu sistem, yani ustadan çırağa doğrudan aktarım, kesinlikle notasız (çünkü nota, hafızayı körelttiği gibi üslubu da yok eder düşüncesi mevcuttur), ama mutlaka güfte ezberletilip usul vurdurularak öğretilen bir metoddur. (Tanrıkorur, 2003) Meşk kelimesi anlam olarak eğitim ve öğretim kavramları için kullanılırken, meşkhane Osmanlı'da “meşk edilen yer, öğrenim görülen mekân” olarak isimlendirilmiştir. Ancak meşkhane terimi musiki dışındaki öğrenim alanları için pek fazla kullanılmamıştır. Kısaca meşk sistemi görerek, gözlemleyerek ve taklit etme yöntemiyle öğrenmeyi amaçlarken, yöntemde bellek oldukça önemlidir. Hem çalgı, hem de ses icrası için kullanılan bu yöntem, temel olarak repertuvar öğretmeyi hedeflerken, üslup/tavir aktarımı açısından da önemli bir araç olmuştur. Meşk, temel olarak makam müziği geleneğine dayanan ve diğer Doğu toplumlarında olduğu gibi mevcut müzikal repertuvarın zamanımıza kadar ulaşması sürecinde, hafızanın kullanıldığı bir eğitim sistemidir. Osmanlı Türk musikisinde ritmik yapı ve güfte, genelde melodinin önemli bir tamamlayıcı unsuru olarak karşımıza çı-

da 1938 yılında Eşref Kadri takma ismiyle girdiği Ankara Radyosu'nda yayınlara katılmıştır. 1947'den sonra Maksim Gazinosu gibi “piyasa” müzik mekânlarında sahne almaya devam eder. 1956 yılında İstanbul Radyosu'nda prova esnasında bir stüdyoda vefat etmiştir.

- 3 Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı, “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir. Meşk, hattatın öğrencisine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime mutlak olarak ders ve öğrenim anlamında da kullanılmaktadır. Meşk geleneği, Mevlevi dervişlerinin dönerek sema etmeyi öğrenmelerinde kullanıldığında sema meşki diye adlandırılırken, özellikle sanatsal faaliyetler için kullanılmış ve Osmanlı'nın son iki yüzyılında giderek sadece güzel yazı ve musiki öğreniminde kullanılmaya devam etmiştir. (Behar, 1998)

karken, güfteler açısından önemli bir diğer unsur usuldür. Bu sebeple, meşk usulsüz yapılmaz. Ayrıca mevcut güfte mecmualarının müzik yazısı örneklerinden çok daha fazla olması, konuyla ilgili yazılan nazariyat kitaplarının en başından itibaren icracılar tarafından onaylanmaması olarak düşünülebilir. Bu sebeple, icracılar ve nazariyatçılar arasındaki mesafenin gittikçe açıldığı da görülmektedir.⁴

İstanbul’a geldiğinde hafızasında yüzlerce eser olan Zeki, o yaşlarında repertuvar bilgisi ve daha sonraki yıllarda dost olacağı Müzeyyen Senar sevgisiyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“O küçük yaşta yüzden fazla şarkıyı ezbere biliyordum. Evimizde 20 tane plak varsa bunun 19’u Müzeyyen Senar Hanım’a aitti. Bir tek de Münir Nurettin’den ‘İncecikten bir kar yağar’ şarkısı vardı. O bilmiyorum nasıl alınmıştı. Biz ailece Müzeyyenciydik. Öyle denirdi o zaman. Bülbüller gibi okuyan bu Allah’ın en sevgili kullarından biri Müzeyyen ablam, sonra benim çok yakın dostum oldu.” (Aktüel, 1996)

Yine benzer ifadelerle Müzeyyen Senar’dan çok şey öğrendiğini şöyle açıklamıştır:

“Efendim, kendimi bildiğim günden bugüne kadar Müzeyyen Senar hanımefendiyi çok severim. Onun konseri radyoda olsun, plaklarda olsun çok ilgimi çeken konserlerdi. Uzaktan gıyabi hocam diyebilirim, Müzeyyen Senar’a. Sonradan lise öğrenimi için İstanbul’a geldiğimde, her zaman rahmetle ve gözyaşı ile yad ettiğim üstat Refik Fersan Bey’den, Şerif İçli Bey’den, nota ve solfej de Agopos Ayanak efendiden öğrenmeye başladım. Ama gene tekrar söylüyorum, ilk hocalarım, annem ve dedemdir. Plaklarıyla beni etkileyen Müzeyyen Senar hanımefendidir. Ondan sonraki hocalarım, yani, baş başa verip diz dövdüğüm, usûl vurduğum, nota geçtiğim az evvel arzettiğim üç hocamdır”. (29 Nisan 1976)

4 Bu konu günümüzde de geçerlidir. Geçen zamanda müzik nazariyatıyla müziğin icrası birbirinden çok farklı olarak değerlendirilmiş, nazariyattan hareketle müzik icrasının mümkün olmadığı görülerek, müzik nazariyatının önemli bir parçası olan müzik yazısı kullanma geleneği icraya yardımcı bir unsur olarak geliştirilmemiştir. Yine de geçmişten beri müzik nazariyat kitaplarında geliştirilmiş Ebced, Kantemir, Nâyi Osman Dede müzik yazıları gibi Türk Makam Müziğine ait çeşitli müzik yazıları da mevcuttur.

Bursa'dan İstanbul'a giderken, Demokrat Parti üyesi isimlerden aldığı destek belki de sahne yaşamının önünü açan ve sanat hayatı boyunca siyasetçilerle devam edecek olan iyi ilişkilerinin bir başlangıcı olmuştur. Zeki Müren'i 15 yaşından beri tanıyan ve gayriresmi olarak ilk ve tek menajeri olan İsmet Bozdağ süreci şöyle aktarır:

“1946 yılıydı. O yıl Demokrat Parti kurulmuştu. Ben Bursa kurucusuydum. Partinin ilk idari kurulunda Hayri [Terzioğlu] Bey diye bir çiftlik sahibi vardı. Bektaşî tarikatından gelen enteresan, sağlam bir mümindî. Ama içki içer, sohbetten hoşlanırdı. Bürosu bizim partinin karşısında olduğundan yemeklerimizi onunla yiyoruz. Yanında da yeğeni Zeki Müren var. Hakiki yeğeni değil ama. Zeki o zaman 15 yaşında bir çocuk. Çok zeki, güzel bir sesi var. Çevrede ilgi uyandırıyor. İnsanlar kahveye çağırıp, şarkı söyleyip iltifat ediyorlar. Böylece birtakım meclislere istemeden giriyor. Babası da hakim olamıyor. Ama böyle her yere giderse çocuk, başına her şey gelebilir. Bu tehlikeli çizginin sıkıntısı içerisindeyken Hayri Bey dinliyor sesini. Çok güzel olduğunu görünce ‘Bundan sonra onun sorumluluğu bende’ diyor. Biz de o vesile ile öğle yemeklerinde buluşuyoruz. (Aktüel, 1996)

Boğaziçi Lisesi'ne yatılı olarak başladığı bu dönem, derslerindeki başarısı, kibarlığı, güzel sesi, arkadaş canlısı yapısı ve düzgün Türkçesiyle yatılı okul arkadaşlarının ve öğretmenlerinin dikkatini çektiği ve popülerlik kazandığı yıllardır. (Gür, 1996) İlk bestesini 1949 yılında Bursa'da okul tatili için kaplıcaya gittiği esnada, kendi ismine akrostiş yaptığı acemkürdi makamındaki eseri olarak anlatır.⁵ O yıl devamlı olarak dinlediği Sadi Hoşses'in acemkürdi makamındaki *Aşkın ile gündüz gece giryan efendim* adlı şarkının çok moda olduğunu söylerken, o dönemde acemkürdi makamının tesirinde kaldığını da belirtmiştir. 18 yaşında bestelediği bu

5 Boğaziçi Lisesi'nde eğitimine devam ederken ünlü bestekâr Şerif İçli ve Kadri Şençalar'dan her çarşamba öğleden sonra tatilinde aldığı bu derslerde hocalarının dikkatini çekmeyi başaran Zeki, derslerine Şerif İçli'nin evinde devam etmiş, haftada iki güne çıkan ders sürelerinin bir saatini meşk ile şarkı öğrenerek, bir saatini de nota ve usul çalışarak sürdürmüştür. (Gür, 1996) Agop Alyanak ve udî Kirkor'dan aldığı Ermeni müzisyenlerin kullandığı Hamparsum notası dersleri ve Refik Fersan'dan aldığı repertuvar ve üslûp dersleriyle çalışmalarını zenginleştirmiştir.

ilk eserini keman sanatçısı Yavuz Özüstün ve udi Edip Dikencik’e dinletip başka bir beste ile benzerlik taşımadığını onaylattıktan hemen sonra, İzzet Gerçek’er’e notaya aldirtmış ve İstanbul Radyosu’na göndermiştir. (Aşan, 2003)

Zehretme bana hayatı cananım
Elemlerle doldu benim her anım
Kederimle yanıp sönse de canım
İnan ki ben sana yine hayranım

Böylece Türk halkı, onu sesinden evvel Suzan Güven tarafından icra edilen bestesiyle tanır. Zeki Müren’in bu ilk eseri, radyoda şu anons ile okunmuştur: “Bursalı Zeki Müren’in acemkürdî şarkısı...”

İstanbul Radyosu’ndan Yükselen Hünsa Ses

Zeki Müren 1950 yılında Suzan Güven’in Boğaziçi Lisesi’ne gelerek özel davette bulunması üzerine 185 kişiyle beraber radyo imtihanına girer. Sınav jürisinde Orhan Veli’nin babası Veli Kanık, Mesut Cemil, Yorgo Bacanos, Refik Fersan, Fahire Fersan, Cevdet Çağla, Baki Süha Ediboğlu ve Şerif İçli vardır. Sınava Hacı Sadullah Ağa’nın Hicâz şarkısı “*Nideyim sahnı çemen seyrini cananım yok / Ah bir yanımcı salınır servi hıramanım yok*” ile başlamış, ardından Suphi Ziya Özbekkan’a ait Muhayyer makamında “*Titrer yüreğim her ne zaman yardıma gelsen / Kan ağlar yüreğim hatırı naşadına gelsen*” adlı bir diğer şarkı ile devam etmiştir. (Aktüel, 1996)

Jüri, repertuvarındaki eser sayısının 3000 civarı olduğunu öğrenince rastgele eser sormaya başlamış, Müren ise şarkıları kısa kısa okuyarak, tüm jüri üyelerinin beğenisi toplamayı başarmıştır. (Gür, 1996) Yavuz Özüstün bir söyleşisinde şöyle anlatır:

“Baktılar bambaşka bir ses. Sonra memlekette erkek sesi kalmamış. Ahmet Üstün var. Bir de Münir Nurettin var klasikçi, başka da kimse yok. Bambaşka böyle bir tenor çıktı. Lirik tenor. Azerilerde de vardır bu. Flaş bir şey oldu. Derken, bir gün –arada tabii unuttuğum şeyler olabilir– radyoda –o devirde alaturkada devler var, divalar var yani: Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ, Safiye Ayla falan– bir imkân doğdu. İstanbul

halkı da çok müptela musikiye; evine fasıl heyeti dinlemeye gidiyor. Fahri Kopuz'un fasılını dinlemek için... Öyle bir İstanbul. Kültürel konsept bakımından o İstanbul'u Paris veya Viyana'yla karşılaştırabilirsiniz. Haftanın günleri Salı, Cuma falan değil, Hamiyet günü, Perihan günü, Safiye günü, öyle bir atmosfer. Havada notalar uçuşurdu İstanbul'da o zaman. Teneffüs ettiğiniz havada müzik ve bu tek sesli, çok sesli falan değil, öyle bir atmosfer. Evlerde gramofonlar var; plakların yansı alafranga, yarısı alaturka. İstanbul'un geleneğinde var, bir sürü kültürün teraküm etmesi gibi bir şey."

Sınavda okuduğu eserleri daha sonra radyo emisyonlarında da seslendirir ve bunlar kayıt altına alınır. Bu kayıtlarda, henüz "Zeki Müren Tavrı" diye adlandıracağımız bir okuma şekli belirgin değildir. Bu açıdan söz konusu kayıtların analizine bakıldığında, ders aldığı hocalarının radyo emisyonlarında, hatta ilk plak ve film dönemlerinde kendisine eşlik etmeleri ve sanatına yön verme istekleriyle orantılı olarak, radyo üslûbunu korumaya çalışan bir şarkı söyleme anlayışı tespit edilir.

Bu bağlamda şu sorular yanıtlanmalıdır: Üslûp nedir, tavır nedir ve buna bağlı olarak radyo üslûbu veya klasik üslûp ne demektir?

Türk makam müziğinde gerek ses icrasında, gerekse çalgı icrasında üslûp, tavır gibi anlayışları belirlemek ve tasniflemek 20. yüzyılın başına kadar mümkün olamaz. Ancak 20. yüzyılın başında kayıt teknolojisiyle icra farklılıklarını değerlendirmek mümkün hale gelmiştir. Bu icra farklılıklarını değerlendirmek için de icracıların meşk silsilelerinin bilinmesi ve icracının meşk veya notasyon yolu ile öğrendiği repertuvarın kimin tavrından geldiğinin bilinmesi önemlidir. Ancak üslûp, tavır, stil ve tarz kelimelerinin aynı cümle içinde birlikte veya birbirlerinin yerine kullanıldığı ve bazı karışıklıklara yol açtığı görülür. *Üslûp* kelime anlamı ile anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi iken, *tavır*, durum, davranış, vaziyet, hal, yapma ve uydurma, davranış anlamındadır. *Tarz*, bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem olarak *stil* ise sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi şeklinde ifade edilir. (TDK, 2009) Sözlük anlamlarından da anlaşıldığı üzere üslûp, tavır, stil, tarz gibi kelimeler birbirlerine yakın anlamlarda olup, zamanla kullanım yerine ve sıklığına göre genel bir terim olarak kabul görmüş-

lerdir. Üslûp kelimesi yabancı dillerde stil olarak karşılık bulurken tavrı kelimesinin net bir karşılığı bulunmaz.

Alâeddin Yavaşca ise bu terimleri Türk makam müziği için şu şekilde açıklamıştır: *“Ustanın tavrıdır, ustanın üslûbu değildir. Tavrı-eda bir kişiye mahsustur, kişinin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar.”* Yavaşca “tavrı”la eşanlamlı olarak “eda” kelimesini de kullanmıştır. *“Üslûp-tavrı, sanatta şahsiyetin ifadesidir; ses sanatçısında, saz sanatçısında ve toplu icra yöneticilerinde olduğu kadar, bestelerde de üslûbun yeri önemlidir.”* 2 Kasım 1987 tarihinde bir televizyon programında, *“bir eserin saklı olan bütün inceliklerini en iyi şekilde ve kendine has bir ifade ile ortaya koyabilen ve bu duyguları dinleyicilerine etkin bir biçimde aktarabilen sanatçı, tavrı sahibi sanatçıdır,”* diyen Yavaşca, ayrıca, üslûp ve tavrı koro ve solo icra bakımından birbirinden ayırarak, üslûbun toplu icralar için, tavrın ise solo icralar için daha çok kullanıldığını ifade etmiştir:

“Üslûp daha çok toplu icraları içine alan bir konudur diyebiliriz. Üslûp, belirli bir topluluğu, mesela bir koroyu ele alır. Mesut Cemil’in korosunun üslûbudur ve devamlılık taşımaktadır. Tarz ve tavrı olarak... Tavrı biraz daha şahsa kaçır. Bunun tavrı güzel, bunun tavrı biraz bozuk denir mesela. Ama bu gene müstakildir. Hacı Kerami Efendi Tavrı derler mesela, burada bireye düşer. Münir Nurettin tavrı-tarzı denir, Münir Nurettin üslûbu denmez. Ustanın tavrıdır, tarzıdır, ustanın üslûbu değildir. Kişiyi mahsustur. Tavrı-eda solisttir. Sazlar için de bahis mevzudur. Ke-manda mesela Hakkı Derman tavrında, Sadi İşılav tavrında çalışır denir. Tavrı bir kişiliğin ayrıcalığındadır. Ondan sonra gelen bir kişi, o ayrıcalık teşkil edenden seçme yapar. Şunu beğenir, ben onun tarzında çalışmaya çalışacağım der. Üslûp daha genişçedir; şu kitlenin, gurubun üslûbu, şef var ise idare eden şefin üslûbu var, şefin tavrı yok. Bunlara dikkat etmek lazım.” (Alâeddin Yavaşca, Kişisel Görüşme, Şubat 2012)*

Kudsi Sezgin, üslûbu, “genel anlamda makam müziği icra edilirken bilinmesi gereken kaideler” diye, tavrı ise “her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu icra özelliği, söyleyiş tarzı” diye ifade eder. Üslûp, tavrı ve tarz kelimelerinin zaman zaman eşanlamlı olarak kullanıldığı da görülür. Bülent Aksoy bu tanımlar hakkında şunu der: *“İngilizce-de ‘culturespecific’, kültüre özgü ve her kültürde var olan terimler gibi, ta-*

tavır kelimesi de birebir çevrilemeyecek kelimelerdendir. Tavır kelimesi sözlü kültüre özgü bir kelimedir. Türk musikisinde de sözlü kültür hâkimdir. Üslûp kelimesi musikide, 20. yüzyılda yayınların çoğalmasıyla daha çok kullanılmaya başlanmıştır.”

Müzik literatüründe, klasik üslûp-tavır, fasıl üslûbu-tavır, koro üslûbu-tavır, hâfız-gazelhan üslûp-tavırlarının ne olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. İcra edilen eserin formunun, icra edilen ortamın, içinde bulunulan çağın ve icracıların etkisinin yadsınamayacağının, aslında o tavır veya üslûbu bu unsurların şekillendirebileceğinin de sıklıkla vurgulandığı görülür. Diğer taraftan bir icracının eğitim süreci ve bu süreçte dini musikinin rolü, icra sırasında kullandığı süsleme elemanları ve nüanslar, tercih ettiği akort gibi detaylar icracının üslûp ve tavrının belirginleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bir icracı için klasik tavrıda çalışıyor veya söylüyor denildiğinde öncelikle klasik kelimesinin ifade ettiği anlam çerçevesinde genel bir kabul ve sadelik içinde bir icra akla gelmektedir. “Klasik” teriminin İngilizce *class*, yani sınıf kelimesiyle köken ilişkisi göz önüne alırsa, bir sınıfa ait olduğu anlamını da içermektedir. Klasik üslûpta eser icra etmenin belirli kuralları Özer Öznel’in yazmış olduğu gibi şöyle ayrıntılandırılabilir:

“Eserlerin usûl giderleri ne çok hızlı ne de çok yavaştır. Güftenin anlam bütünlüğünü bozabilecek jestler yapılmaz. Nefes alma yerleri kelimeyi bölmeyecek şekilde belirlenir. N ve m harflerinin çıkarılmasına önem verilir. K, t, p, ç, s, ş gibi harflerle biten heceler vurgulu söylenmez. Bazı durumlarda sessiz harften sonra sesli devam ediyorsa kelime veya hece bağlanır. Güftelerin vezinlerinin tekabül ettiği usûller her dönem aynı şekilde kullanılmıştır. Kur’an okuma mahreçlerini mümkün olduğunca Türk Makam Müziği icrasında da kullanır. Ritim unsuru öncelikli olarak ele alınmıştır. Usûllerin giderleri beste formlarına, güftelerin anlamlarına göre kelimelerin anlaşılır olmasını sağlayacak şekilde belirlenir. ‘Ah!’ ünlemindeki h sesinin sonuna nefes sesi eklenir ve h sesinin bilhassa çıkarılmasına özen gösterilir...”

Alâeddin Yavaşca, “*klasik, türünde model olarak kabul edilen, kurallara, ideallere uygun olan, alışılmış belli şartlarda oluşan, belli bir dönemde mükemmeliyete varan, belli teknik ve estetik yapıda eserler*” diyerek

klasik kelimesini tanımlar. Bu tanımlardan elde edilen sonuçlara göre de klasik musiki eserlerinde var olan zorunlulukları şöyle sıralar: “*Belli bir form (biçim), kurallara bağlılık, melodinin bir estetik ve düzende kullanışlı, belirli bir zaman diliminde gelişmiş olması ve mükemmeliyete erişmiş bulunması gerekmektedir.*” (Yavaşca, 2002) Klasik üslûbu kavrayabilmek için, “*Öncelikle klasik üslûpta, makam hakkında, şiirler (güfteler) hakkında yeterli bilgiye sahip olmak lazım. Bilhassa, klasik musikideki eserleri çok iyi incelemek ve bu alanda söz sahibi olabilmek için, büyük bir bestekâr, sanatkâr olduğunu bildiğimiz kişilerin bestelerini de incelemek lazımdır*” (Alâeddin Yavaşca, 2012) diyerek, aynı zamanda klasik üslûpta eser icra etmek ve beste yapabilmek için gerekli kıstasları da açıklamıştır. Ayrıca Hasan Oral Şen, Yavaşca’nın hayatını kaleme aldığı kitabında, ses icracılığını anlattığı bölümde klasik üslûp, tavır kavramlarını, “*Klasik tavır-üslûp denildiğinde, musikimiz büyük formdaki Kar, Beste, Ağırsemai ve Yürüksemai ile klasik anlamda şarkı vb. eserlerin... melodik zenginliğin ön planda olduğu dönemlerde, usûlden fedakârlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icra tarzı akla gelmektedir,*” şeklinde ifade etmiştir.

Alâeddin Yavaşca’nın tanımlarının bir diğer örneğine, dini ve dindışı formlarda birçok eser seslendirmiş olan besteci ve ses sanatkârı Bekir Sıdkı Sezgin’in *Üslûp ve Tavır* dersinde⁶ öğrencileriyle paylaştığı teknik anlatımlarda rastlamak mümkündür. Bekir Sıdkı, derslerinden birinde, makamsal çeşnileri göstermek (örneğin rast çeşnisinde, segâh, dügâh, rast perdelerinden sırasıyla kuvvetli başlayıp hafifleterek iner), kelimelelerin anlamını vurgulamak (cânım kelimesinin inceliğini ortaya çıkarmak için -nım hecesini hafif kapatarak okur) için uyguladığı nüansları anlatmıştır. Seslendirerek örneklediği şarkıları tamamen notaya sadık kalarak okurken, süslemeleri, bir sazendenin uyguladığı küçük çarpmalar gibi gösterir. İnici ezgi seslendirirken sesi hafiflettiğini, “süzme nağme” dediği glisandolu inişlerde ise çeşniyi vurgulamak için rast iniyorsa, segâh perdesine küçük bir vurgu yaparak bitirdiğini belirtir. Güftenin mânâsına göre melodinin nüansını ayarlama gereğinden bahseden Bekir Sıdkı, *kla-*

6 İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yüksek Lisans Programı’nda öğrettiği ders notlarından alınmıştır.

sik üslûp’ta (mi-mi-re-re-mi yapılır, ama fa-mi-mi-re-re hoş olmaz) küçük küçük çarpmalar dışında çoklu süslemelerin yerinde olmayacağını belirtir. Senkoplu vuruşların ilk zamanlarına vurgu yaparken, son zamanlarını hafif okumanın gerekliliğinden, “Hey canım” derken (Hey kelimesi bir nida olduğundan) daha sert söylenmesi gerektiğine kadar birçok örnek verir. Eserin atlamalı kısımlarında (tiz 8’lideki sesleri verirken) direkt atlama yapmadan “hileli yol” diye adlandırdığı, üst sınırdaki sesin üst çarpmasını kullanarak geliştirdiği okuma tekniğini de anlatır. Dini musiki kökenli klasik tavrı benimsemiş bir icracı ve konservatuvar hocası Bekir Sıdkı Sezgin’in icrası önemli bir örnek olarak karşımızdadır. İcra esnasında kullanılan nüansların ve süslemelerin belirleyiciliği önemlidir.

Özellikle toplu ses icralarının gerçekleştiği korolarda ve solo icralarda ağırlıklı hissedilen, hançere (gırtlak) süslemeleriyle Batı müziği ifade nüanslarının kullanımının, Türk makam müziği icrasındaki etkileriyle ilgili Alâeddin Yavaşca, hançerede yapılan süsleme elemanlarının sıklıkla yer bulduğu icra alanının fasıl müziği olduğuna değinerek, süsleme elemanlarını fazla müzikal bulmadığının altını çizmiştir.⁷ Bekir Sıdkı Sezgin’in *Kök* dergisinde dini musikiden klasik musikiye adapte edilip uygulanacak incelikler ve üslûp hususiyetlerinden örnekler verdiği yazısında, med’ler, kasr’lar, imale’ler, şeddeli okuyuşlar, ihfa, izhar, vakf ve vasıllar, işba, idgam, ğunne, ihfa, izhar, tahfif, teşdid vb. sanatları anlatır. “*Dini kaynaktan yetişmiş bir sanatkâr olarak, klasik musikinin icrasında, okuyuş üslûbu ve telaffuz açısından ona adapte olmakta zorlukla karşılaşmadım, aksine ikisini de gayet güzel bir tarzda karşılıklı faydalanma prensibiyle hareket ederek tevhid ettim ve nev’i şahsıma münhasır bir üslûp ve tavır ortaya koydum,*” diyerek üslûp mükemmelliğinde doğru ile güzelin ancak bu şekilde, musikinin bu iki türünün birbirine karıştırılmadan karşılıklı faydalanma yoluyla meydana gelebileceğini belirtir: “*Ben bu tarafın adamıyım; bu işi yapıyorum diyenlere bir şarkı okutmak istesek, belki okurlar. Merak sebebiyle öğrenmiştir, okur, ama ‘hafız ağzıyla’ okur. İşte o zaman olmaz. Her iki tarafın da hadimi olmak lazımdır. Burada bir terime açıklık getirmek isterim. Hafız ağzı ifadesini bir hakaret mânâsında kul-*

7 Mısırlı efsanevi sanatçı Ümmü Gülsüm’ün yaklaşımı da Yavaşca’yla benzer doğrultudadır. O da gereksiz süslemeleri aslında yeteneksiz şarkıcıların yaptığını ifade etmiştir.

landım. Yani ‘dini musiki diksiyonu’ ile okumayı kastettim. Lâ-dini musiki eserlerini bu diksiyonla okursanız tabii ki beğenilmez ve yadırganır.”

Bekir Sıdkı, yorumu dair şunları söyler: “Musiki zaten yorum demektir. Bestecinin ve şairin kader birliği yaptığı bir eserde, her ikisinin de yaşadığı ruh haline bürünmezseniz, o hali siz de yaşamazsanız, eser çok çıplak kalır, ruhsuz olur ve karşı tarafa intikalinde herhangi bir his ve duygu uyandırmaz.”

Radyo Tavrı ve Üslûbu

Radyo tavrı ve üslûbu, nüansı, gırtlak nağmesi, süslemeleri, nefes bölmeleri yerli yerinde ve yeterince olan, abartısız, ölçülü, güzel ve temiz bir tavır-üslûbun ifadesidir. (Şen, 2001) Özünde radyo bir kurumdur ve her dönem farklı icracılara ve icra stillerine yer verir. Hatta aynı dönem içinde çok farklı üslûpta solistler de vardır. Fakat radyo üslûbu denince ilk akla gelen sade ve süslemesiz bir icra olduğu için burada böyle bir genelleme yapılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında radyoların bir nevi konservatuvar eğitimi veriyor olmasına karşılık, bu eğitim süresince başarılı olunmadığı takdirde, icracıya kolay kolay emisyon verilmediği de bilinmektedir. Günümüzde ise radyolarda böyle bir eğitimin olmadığı ve giderek radyo üslûbunu şekillendiren, abartısız ve sade üslûbun bilinçli olarak devam ettirilmediğine işaret etmek önemlidir.

1940’lı yıllarda radyo, müziğin topluma ulaşmasında önemli bir araçtır. 50’li yılların başlarında İstanbul Radyosu yalnızca Marmara bölgesine ulaşırken, 21 milyonluk Türkiye’deki radyo sayısı 320 bin civarındadır. İşte o yılların en genç ve yeni radyo sanatçısı olmak için heyecanla bekleyen Müren, Refik Fersan’dan aldığı telefonun ardından, 1951 yılının ilk gününde ilk emisyonuna çıkar. 1950’li yılların ortalarına gelinirken, Zeki Müren’in klasik üslûptan ayrıldığı, birçok nüansın karışımı olan bir icra tavrını benimsediği görülür. Bu anlamda Müren’in farklılaşan tavrını, radyo, gazino ve film şarkıcılığıyla birlikte ilerleyen plak icraları olarak dönemsel sınıflandırmayla incelemek daha anlamlı görünmektedir.

Müren’in İstanbul Radyosu’nun açtığı sınavı kazanmasının ardından solist olarak okuyacağı ilk programının kırk beş dakikalık uzun bir yayın olması farklı yorumlara sebep olur. Radyoya seçilen yeni bir solistin ilk olarak iki veya üç şarkı okuyarak programlara dahil edilebileceği bilinir-

ken, uzun bir programla kariyerine başlamasının o yıllarda Müren'e kol kanat geren aile dostları Bursalı işadamı Hayri Terzioğlu sayesinde olabileceği söylentileri dillendirilmiştir. Ancak, kendi ifadesiyle Müren'in radyo serüveni, rahatsızlığı nedeniyle programa katılamayacak olan Perihan Altındağ Sözeri'nin yerine radyo programına davet edilmesiyle başlar. Refik Fersan, *"imtihamı birincilikle kazanan genç, bu gece programa fıksın"* diye karar vermiş ve Zeki Müren'i programa davet etmiştir. Telefon davetinden sonra büyük bir coşku ve heyecan içinde yanına Hicâz dosyasını alan Zeki Müren, Radyoevi'nin stüdyosunda canlı yayına katılmıştır. Hakkı Derman (keman), Şükrü Tunar (klarnet), Şerif İçli (ud), Necdet Gezen (darbuka) eşliğinde Giriftzen Asım Bey'in Hicâz makamındaki

Her zahmı ciğersuze devakâr aranılmaz
Açsam da ciğergâhımı yare yaranılmaz
Eller sarılır zülfü perişanım taranılmaz
Açsam da ciğergâhımı yare yaranılmaz

ve ardından 19. yüzyılda yaşamış olan Şekerci Cemil Bey'in Recaizade Mahmut Ekrem'in sözleri ile bestelediği Hicâz makamındaki

Bir nigâh et ne olur hâlîme ey gonca dehen
Göz göz oldu yüreğim gözlerinin derdinden
Niye baktım, niye gördüm, niye sevdim seni ben
Göz göz oldu yüreğim gözlerinin derdinden

eserlerini seslendirmiştir. Bu eserleri klasik üslûbun gereklerine uygun şekilde okur. Ses rengi açısından değerlendirildiğinde, cinsiyetinin radyo dinleyicileri arasında merak konusu olduğu anlatılır. Daha sonraki yıllarda bu ses rengine ve söyleme tavrına katacağı farklı nüanslar, vibratolar, vurgularla Zeki Müren kendi *tavrını* yaratacaktır. Programın devamında Uşşak makamında

Kalbim yine üzgün, seni andım da derinden
Geçtim yine dün, eski hazan bahçelerinden
Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden

Gittin bu gidiş bence ölümden de beterdi
Gönlüm geri dönmez o giden sevgili derdi
Hicrinle solan gam dolu ufkumda her akşam
Rüzgarlar elem şarkısı söyler de geçerdi

adlı eserleri okumuştur. Kırk beş dakikalık ilk radyo programının bitmesine sekiz dakika kalmış, Şükrü Tunar'ın yaptığı bir taksim ile sürenin dolmasını beklerken Zeki Müren'in aklına son eser olarak bir maya⁸ okumak gelmiştir. Gerçekleştirdiği ilk radyo programından itibaren şarkı ve türkü formlarını bir araya getirerek oluşturduğu repertuvar tavrını uzun yıllar sürecek olan sahne yaşamında da daima korumuştur.

Yürü dilber de yürü, yolundan kalma
Her yüzüne gülene sevdiğim dost olur sanma
Ölümden korkup da sen geri durma
Yiğidin alnına yazılan gelir.⁹

1 Ocak 1951 tarihinde, 20.30'da kırk beş dakikalık ilk canlı yayın tecrübesini sonlandıran Zeki Müren'i telefonda bekleyen Hamiyet Yüceses, kendisini ağlayarak dinlediğini söyleyerek kutlamıştır. Müren o yıllarda okuduğu eserleri seçerken Refik Fersan'dan feyz aldığına değinmiş, Şerif İçli'nin eserlerini geçmeyi sevdiğini, klasik ve neoklasik eserler seslendirmek istediğini, özellikle Hafız Post, Dede Efendi, Şevki Bey, Rahmi Bey, Hacı Arif Bey, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar gibi üstadların eserlerini okumayı tercih ettiğini belirtmiştir. (Gür, 1996)

-
- 8 Usulsüz bir sözel tür olup türü belirleyen temel öge mutlaka Hüseyini makamında ezgilendirilmiş olmasıdır. Genellikle bir oktavı aşmaz. Çoğu zaman, seslendirme sırasında asıl sözlere “yavriyavri, of, ah” gibi sözler eklenir. Ekseriyetle, sözel bölmeden önce, usullü ve çalgısal bir bölme, gerek girişte, gerek sözlerin arasında seslendirilir. Söz konusu bu çalgısal bölmede hemen hemen yalnızca curcuna usulü kullanılmıştır. Küme ve motif şekillenmesinin sıkça yapıldığı mayalarda, resitatif seslendirmeler yoğun olarak yer alır.
- 9 Zeki Müren anılarında bu mayayı Boğaziçi Lisesi'ndeki bir arkadaşından öğrendiğini anlatır. İlk radyo yayınında da yer verdiği bu eseri plağa okuduğu gibi Hep O Şarkı (1965) filminin bir sahnesinde de seslendirmiştir.



Radyo neşriyatı öncesi Yorgo Bacanos (ud), Sadi Işılay (keman) ve Fikret Kutluğ (kanun) ile prova

Prof. Dr. Nevzat Atlığ, Mesut Cemil'den devraldığı İstanbul Radyosu Müzik Yayın Şefliği ve İstanbul Radyosu Müdürlüğü (1953-58) görevi esnasında Zeki Müren'in radyo yıllarını ve Türk halkının ilgisini şu şekilde anlatır:

“İstanbul Radyosu’nda ani ve çok çarpıcı bir sanatkâr sıfatı ile karşımıza çıktı. Birdenbire dinleyiciler arasında çok kısa zamanda büyük şöhret sahibi oldu. Sanatını sadece İstanbul Radyosu’nda icra ettiği bu dönemde radyonun müzik yayınları kurallarına ve yayın prensiplerine fevkalâde uyan pek az sanatçıdan bir tanesidir. Programlarını zamanında getirirdi. Hemen hemen bütün neşriyatlar canlı olduğu için çalışarak, hocalardan ders alarak, kendini çok hazırlayarak mikrofona gelir ve yaptığı yayınlarda da son derece başarılı olurdu. Hocaları arasında ilk belirteceğim isim Şerif İçli’dir. Şerif İçli’nin 1956’da vefatından sonra radyoda aynı zamanda memur olan Rüştü Eriç de kendisine hocalık etmiştir. O yıllarda musi-

kimizin en iyi icra edildiği organ radyolarımızdı ve İstanbul Radyosu da bunların başında geliyordu” (Nevzat Atlı, Kişisel Görüşme, Ekim 2011)

Bu ilk canlı radyo programının ardından, Müren’in yoğun bir merak uyandırdığı, “Kim bu yeni ses?” sualiyle Radyoevi’nin yoğun bir telefon trafiğine maruz kaldığı anlaşılmaktadır. İsmet Bozdağ, o güne dair hatırladıklarını şöyle nakletmiştir:

“Bir çocuksu ses, ama son derece yumuşak, son derece lirik. Çok vahşi, zor telaffuz edilen birtakım kelimeleri büyük bir sükûnetle telaffuz ediyor. Son derecede etkili bir ses. Herkes şaşırmış. Radyoya telefon üstüne telefon yağmış. Kimdir bu ses diye. Arayanların arasında Fahire Fersan da var. Refik Fersan’la telefon açıp ‘Aman bunu nereden buldunuz?’ demişler. Tabii 45 dakikalık program sık olmuyordu. Ama ondan sonra kendisine verilen saatleri de gayet iyi kullandı Zeki Müren.” (Aktüel, 1996)¹⁰

1955 yılında Tarık Gürcan’ın hazırlayıp sunduğu *Tanıdınız mı?* isimli radyo programına konuk olduğunda seslendirdiği repertuvara, ilk radyo emisyonunda okuduğu *Bir nigâh et ne olur hâlîme ey gonca dehen* adlı şarkıyla başlar. Sadi Işıl, Vecihe Daryal, Yorgo Bacanos, Niyazi Sayın, Vecdi Seyhun, Feyzi Aslangil’in eşlik ettiği bu programda okuduğu eserler Zeki Müren’in tavrındaki değişimlerin başlangıcına örnek kabul edilebilir. Bu eserlerden biri Vecihe Daryal’ın giriş taksimini yaptığı Hicâz makamında Nikoğos Ağa’ya ait bestedir:

Ah niçin a sevdiğim niçin
Seni sevdim budur suçum
Turrelenmiş sırma saçın
Çözen benden beter olsun

10 Bu anlatıda Bozdağ’ın bazı bilgileri karıştırdığı sanılmaktadır. Refik Fersan, Zeki Müren’in ders aldığı hocalar arasındadır ve İstanbul Radyosu’na kabul edildiği sınavın jürisinde de bulunmuştur. Dolayısıyla Müren’i yakından tanımaktadır. O nedenle, İstanbul Radyosu’nu arayarak bu genç solistin kimliğini sorması inandırıcı değildir. Müren’in anılarında ise radyoyu arayan sanatçılar arasında özellikle Hamiyet Yüceses’in adı öne çıkar. Ayrıca Müren’in sık sık değindiğine göre, arayanlar tarafından sesin sahibinin erkek mi, kadın mı olduğu sorusu sorulmuştur.

Bu şarkıyı radyo neşriyatına uygun bir notadan ve radyo üslûbuna uygun okumasına rağmen bazı kelimelerde ya da tekrarlanan kalıplardaki vurgular, klasik üslûptan farklılaşmaya başladığının göstergesidir. Bu programda Fehmi Tokay'ın Hicâz şarkısı *Aşkî seninle tattı hicranla yandı gönül*, kendisine ait Hicâz Uzzal makamındaki bestesi *Bir yaz yağmuru gibi geçiverdi aşkımız*, Sadettin Kaynak'ın Zirgüleli Hicâz makamındaki *Tel tel taradım zülfünü* adlı son dönem eserleri de seslendirmiştir. Bu eserlerde, okuyuşunda yeni yeni beliren vurgulara ilaveten, abartılı olmayan vibratolar veya triller de duyulur.

Zeki Müren, güzel telaffuzu ve şarkılardaki kelimeleri tane tane anlaşılabilir bir şekilde okuyuşunun sırrını şöyle açıklamıştır:

“Ankara Radyosu’ndan dinleyip de, bilmediğim şarkıları yazmaya gayret ederdim. Öyle bir noktaya gelirdik ki, biz sanatçılar ona ‘meyan’ kısmı deriz, şarkıların orası biraz çetrefillidir ve nakarat gibi tekrar edilmez. O kısma gelince bu sözleri anlayamazdım. Üzüldümdü. Hatta hıçkırma hıçkırma ağladığım zamanlar çok olmuştur. Bir müddet sonra aynı şarkıyı bir başka sanatçı okurdu. Ben de yine eksik kalmış ve noktalanmış kısımları yazabilmek için heyecanla radyonun başına geçerdim. Bazen yazabilir, bazen de gene yazamazdım. Ama o zamanki duyguma çok şey borçluyum. Kendi kendime bir söz vermiştim: Eğer bir gün ses sanatkârı olursam, Türkçeyi tane tane okuyayım ki, isteyen herkes zevkle dinlesin, hatta yazabilsin diye bir duygu uyandırdı içimde. Yıllar sonra Tanrı bana bunu nasip etti çok şükür. Nitekim ilk radyo seansımdan sonra, mübalağa etmiyorum, aldığım 1000 mektubun içinde 990’unda beni şu sözlerle beni kutluyorlardı. ‘Tane tane okuyan Zeki’ciğim’, ‘Artık şarkıları senden dinleyeceğiz’, ‘Türkçe şarkıların sözüne sende vardık yavrum’, ‘Ağızdan söz değil, bal damlayan evladım’... Bu müspet reaksiyon bile benim çocukluğumdaki şarkıları ağızda geveleyen sanatçılara karşı duyduğum hislerde ne kadar haklı olduğumu ortaya koyuyordu.” (Hayat, 6 Mayıs 1976)

İsmet Bozdağ, ilk yıllarında Müren’e diksiyonu hakkında bazı telkinlerde bulunduğunu belirtmiştir:

“O zamanın insanları şarkıların notasına çok ehemmiyet verir, sözlerini yuvarlayarak geçirdi. Ne dedikleri de anlaşılmazdı. Sözler anlaşılmayınca

şarkı da anlamını kaybediyor. Zeki'ye 'Bak oğlum, bir şarkı okuyorsun, okuduğun zaman ne dediğini ben anlamıyorum,' dedim. 'Amcacım bu şarkının önemi bestesinde,' dedi. 'Bestesinde olsaydı, güftesi olmazdı. Bak o güfteye göre beste yapmışlar. Güfteyi bana ulaştırman lazım. Onun için de bunu açıkça söylemen lazım,' dedim. Benim kendisine yaptığım bu demarş, onun bütün hayatı boyunca etkili oldu." (Aktüel, 1996)

Bu süreçte Zeki Müren, kelimeleri telaffuz ederken her heceye yaptığı vurgu ve tonlamalarla dikkat çekici bir konuşma üslûbuna mazhar olmuştur. Öte yandan, İstanbul Fasil Topluluğu kurucusu, yazar, yayıncı ve koro şefi Mehmet Güntekin bu konuya farklı bir açıklama getirmiştir:

"Zeki Müren'in telaffuzu güzel bir Türkçe örneği değildir. Bence bu bir ezberdir. O tür cinsel tercihleri olan insanlarla karşılaştığımız zaman gördüğümüz gibi abartılı, lüzumsuz birtakım vurguların yapıldığı, bazı harflerin üzerine bastırıldığı bir konuşma şeklidir. Maharicihurufu kesinlikle doğru değildir; yani harflerin ağızdan, bedenden çıkışının doğru olmadığını görüyoruz. Mesela F dediğimiz zaman üst dişler alt dudağa değiyor, değil mi? R dediğimiz zaman dil kıvrılarak üst dişlerin iç kısmına dokunuyor. Ha derken, Hı derken gırtlığın aldığı şekiller: bunlar maharicihuruf... Mesela, Zeki Müren'in konuşmasının bunlara katıyen uymadığını görüyoruz. Sadece cinsel tercihini yansıtan birtakım abartılı şeyler görüyoruz. Eğer Müren'in konuşması güzel Türkçe örneği ise yine müzikten örnek vermek istiyorum. Mesut Cemil, Baki Süha Ediboğlu gibi İstanbul Radyosu'nda başspiker olmuş insanların Türkçesine ne diyeceğiz o zaman? Japonca mı diyeceğiz ya da kötü Türkçe mi diyeceğiz acaba? Bu konuşma tarzı güzel Türkçe örneği değil, homoseksüel bir erkeğin konuşma tarzıdır. Örneklerini bugün de her yerde görebiliyoruz." (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, 2011)

Cemal Süreya ise 'Müren'in diksiyonu ve icra biçimi hakkında şunları yazmıştır:

"Zeki Müren'de sözlerin fazla tane tanelenmesi ezgiyi elden çıkarabiliyor. Sel gibi gidiyor ezgi, kum gibi kalıyor avucumuzda güfte. Oysa başlangıçta tersi söz konusuydu. Hiç değilse bu konuda bir denge vardı başlangıçta." (Süreya, 2004: 318)

Telafluzunun dışında tartışılan bir diğerk konu ise Müren'in ses tonudur. Kadın ve erkek sesi arasındaki ses tonu, üslûp ve icra farklılıklarını Mehmet Güntekin şöyle açıklar:

“Mûzik aşıından daha evvel olmayan bir üslûp, olmayan bir tavır ile Zeki Müren ‘hünsâ’ denilen, cinsiyeti kadın mı, erkek mi olduğu belirsiz bir tavidrdir. Radyo yıllarından itibaren, ‘düzgün okuyor’ denilen zamanda bile ben böyle bir tavır olduğunu düşünüyorum. Bizim müziğimiz üslûp müziğidir. Aslında ses güzelliğı ikinci plandadır. Önemli olan üslûp ve tavidr. Zeki Müren'in tavrı klasik bir tavır değıldir. Bugüne kadar böyle bir okuma şekli olmadığından dolayı Müren'in okuyuşu değışik gelmiş, bir karmaşıya ve yanlış kanaate sebep olmuştur. Klasik üslûp içine sokamayacağımız Zeki Müren'in, okuduğu bir takım ya da kâr yoktur. Klasik sonrası diyebileceğimiz Şevki Bey, Hacı Arif Bey gibi bestecilerin eserlerini okumuştur. Hafız Kemal, Hafız Osman, Münir Nurettin Selçuk, Mustafa Zeki Çağlarman, Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu gibi isimler klasik tavır ve üslûp aşıından önemli örneklerdir. Bu isimlerin varlığı üzerinden dinleyerek çıkarılabilecek bir geleneksel icra vardır. Aynı Tanburi Cemil Bey'de olduğu gibi. Bu değıerlendirmeler üzerinden Zeki Müren'in tavır ve üslûbunun bu kalıpların dışında olduğunu görebiliyoruz.” (Mehmet Güntekin, Kasım 2011)

Güntekin'in de klasik üslûp temsilcileri arasında adını andığı Bekir Sıdkı Sezgin, 1982'de, *Kök* dergisindeki bir söyleşisinde diksiyon için şu açıklamayı yapmıştır:

“Câmî Mûsikîsinde (...) daha çok Kur'an tilavetinde gördüğümüz mehâric-i hurufluk okuma tarzı hakim olmuştur. Yani diksiyon husûsiyeti olarak, harfleri yerinden çıkartmak ve harflerin Arapça kırâata göre hakkını vermek... Fakat câmîde icra edilen musiki, bu alışkanlık sebebiyle, öztürkçe kelimelerle meydana getirilmiş ilahilere dahi yansımış oluyor. (...) Halbuki Klasik Türk Musikisinin ifade tarzında buna yer verilmemiştir ve verilmemesi de lazımdır. Ancak Klasik Türk Musikisinin güfteleri de Osmanlı Türkçesinin gereğı olan Arapça, Farsça kelime ve terkiplerden meydana geldiğı için dil yönünden onların telafluzunu aynen göstermek durumundayız. Her ne kadar mahreç ve hurufata Kur'an tilavetini aynen uygulamamız icab etse dahi, bazı noktalarda ondan faydalanma yoluna gitmek lüzumu doğmaktadır.”

Bu anlamda, Zeki Müren'in Türkçesi, kendine özgü bir Türkçedir. Konuşmasında, önceleri belli belirsiz olan vurgular icralarına yansımış, daha sonra abartılı ve vibratolu icra şeklinin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Radyo tavrından sıyrılmaya çalıştığı dönemle birlikte, bu tavrı benimsetmek isteyen hocalarından ve saz arkadaşlarından da ayrılmaya başlamış ve kendine has yeni tavrını kurgulamıştır.

Edip Özışık, 1963 yılında kaleme aldığı *Musiki Sanatı*'nda Müren'in sesiyle ilgili "doğal", "leziz", "hassas", "içten", "sıcak", "tatlı" gibi sıfatlar kullanarak, bu sesin bir "duygudaşlık" hissiyle dinlendiğini öne sürer. Özışık'ın kitabında anılan bu nitelikleri Martin Stokes, *"Cumhuriyetin ilk yıllarında hüküm süren otoriter siyasi geleneğe 1950'lerde verilen liberal tepkinin ürünü olan sivil nitelikler"* olarak değerlendirir. Sesinde algılanan "kadınsı"lıkla ilgili doğrudan doğruya Müren'in kullandığı "incelik" ve "gevreklik" tabirleri, Stokes'a göre sadece tizliği değil, ton kalitesi ve telaffuzu da kapsamaktadır. (Stokes, 2012: 105) Bu anlamda Müren'in sesindeki androjen yapı ve/veya farklı hüsnatunu, telaffuzundan ve tavrından bağımsız olarak düşünülmemelidir. Selami Şahin,¹¹ Müren ile kayıtlar esnasında Türkçe telaffuz konusunda yaşadığı diyalogu şöyle aktarır:

"Yedi yaşındaki bir çocuk Zeki Müren'i dinlediği zaman ne okuduğunu anlıyor. Bu çok önemli, konuşması, yorumu... 'Bir şey öğrendim,' dedi, 'sen ilkokul mezunusun, notayı kendi kendine öğrenmişsin, helal olsun sana.' 'Agora Meyhanesi' 45'liğini ben yönetmiştim. Tünel'e yakın, Suriye Pasajı'nda, dördüncü katta, Grafson stüdyosunda. Besteci İsmet Nedim benim çok sevdiğim bir abim. 'Burası Aaaaaaagora meyhanesi' diye okudu. 'Paşam,' dedim, 'özür dilerim, İsmet Baba benim ağabeyimdir. Şarkı çok güzel, ama herkes Aaaagora diyor, yanlış değil mi acaba? Doğrusu "Burası Agooora" değil mi acaba?' Kulaklığını çıkardı, içeriden geldi. 'Helal olsun' dedi, 'Zeki Müren'in düşünmediğini Selami Şahin düşündü. Tabii sen yönetmensin, şimdi senin istediğin gibi okuyacağım,' dedi. Dinleyin, artık her yerde herkes öyle okuyor." (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

11 1976-82 yılları arasında dördü Selami Şahin'in kendi yapım şirketi olan Lider Müzik'ten olmak üzere yaklaşık on albümünün yönetmenliğini yapmıştır.

Selami Şahin'in anısı Müren'in repertuvar olarak daha popüler bir üslûp benimsediği 60'lı yılların sonlarından. Oysa ilk yıllarında radyoda seslendirdiği repertuvar sonraki döneme göre bir hayli farklıdır. Örneğin, Selahattin İnal, Ferit Sıdal, Nevzat Sümer'in eşlik ettiği bir radyo seansındaki repertuvarı şöyledir:

1-) Buselik makamı	Nuri Bey	Peşrev
2-) Buselik makamı	Şakir Ağa	Bir pür cefa hoş dilberdir
3-) Buselik makamı	Şerif İçli	Dün gece bir bezmi meyde ah edip anmış beni
4-) Acemkürdi makamı	Nasibin Mehmet	Seyri Mehtap edelim
5-) Acemkürdi makamı	Nikoğos Ağa	Sevdi gönlüm ey melek sima seni
6-) Muhayyerkürdi makamı	Zeki Müren	Nazlı bir çiçek gibi
7-) Kürdilihicazkâr makamı	Osman Nihad	Yaşlı gözlerimi kuruttum bu gece
8-) Uşşak makamı	Şemsettin Ziya	Ol şûh-i cefa perveri gördüm de bayıldım
9-) Şedaraban makamı	İ. Hakkı	Görülmemiş devri Yusuftan beri hiç böyle güzel
10-) Uşşak makamı	Hacı Arif Bey	Ey şûh-i cefa pişe bırak vazı cefayı

(İşte Benim Zeki Müren, 2015)

Müren'in 1950'lerdeki radyo repertuvarına bakıldığında, Âmâ Kadri Efendi'nin (ö. 1650) *Sevdi bu gönül seni yaman eylemedi*'den başlayarak, Türk makam müziğinin 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar yaşamış bestecilerinin pek çok eserini seslendirdiği görülür: Tanburi Mustafa Çavuş'un (1700-1770) *Dü çeşmimden gitmez aşkın hayali* adlı Hisarbuselik eseri, 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Küçük Mehmet Ağa'nın Sûznak makamındaki *Kapılır her gören ol şuh-i cihan-âşûbu* adlı eseri, Sadullah Ağa'nın (1730-1812) *Nideyim salm-ı çemen seyrini cânânım yok* adlı Hicâz-hümâyün eseri, *Yine neş'e-i muhabbet* adlı Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) Hicâz eseri, yine Dede Efendi'nin

Bayatî makamında *Nice bir aşkınla feryad edeyim* adlı eseri, Hacı Arif Bey'in (1831-1885) *Söyle nedir bais-i zârın gönül* adlı Nihavend eseri, Zekai Dede'nin (1825-1897) *Gönlüm hevesi zülf-i siyehkâre düşürdüm* adlı Hisarbuselik eseri, Enderuni Ali Bey'in (1830-1897) *N'olsun bu kadar ah-ü figan gönül* adlı Hicâz eseri, Şevki Bey'in (1860-1891) *Hal-i nezimde acırsın sevdiğim* adlı Hicâz eseri, Selanikli Ahmet Efendi'nin (1870-1928) Acemkürdi makamındaki *Pür-hande çiçekler dereler şevk ile çağlar* adlı eseri, Muallim İsmail Hakkı Bey'in (1865-1927) Nihavend makamında *Feryâd ile yâd eylerken ben seni her bâr* adlı eseri, Nasib'in Mehmet'in (1882-1953) Acemkürdi makamında *Seyr-i mehtab edelim bu şeb ey mehlika* adlı eseri, Şekerci Cemil Bey'in (1867-1928) Hal-i dilimi şerh edemem kimseye adlı Sûznak eseri, Udi İzzet Bey'in *Saklayıp kalbi mükedderde seni* adlı Sûznak eseri, Artakı Candan'ın (1885-1948) *Koklasam saçlarımı bu gece ta fecre kadar* adlı Nihavend eseri, Şerif İçli'nin (1899-1956) *Birlikte bu akşam çıkalım seyre civanım* adlı Neva eseri, Neveser Kökdeş'in (1904-1962) *Gel de güzelim beni sevindir* adlı Sûznak bestesi ve Sadi Hoşses'in (1912-1994) *Aşkın ile gece gündüz giryanım efendim* adlı Acemkürdi eseri¹². Zeki Müren'in İstanbul Radyosu'nda icralarını gerçekleştirdiği yıllarda gerek radyo repertuvarına gösterdiği itina, gerekse üslûbu hakkında Prof. Dr. Nevzat Atlığ'ın aktardıkları şu şekildedir:

“Zeki Müren radyoya hazırlanarak gelirdi. Radyo müdürlüğüm sırasında müdürlük lojmanında da oturuyordum. Bir öğle vakti seansında yukarıda lojmanda istirahat ederken aynı zamanda radyoyu takip ediyorum. Zeki Müren'in neşriyatı vardı. Bir şarkının arasında lüzumsuz yere oktavına çıktı ve sesi detone oldu. Kendi kendime, şöhretli bir isim, birkaç gün sonra ben makamıma davet edeyim de izzeti nefsinde de kırmadan bir ikazda bulunayım diye düşündüm. Ancak yayının bitmesinden sonra telefon'aldı, danışma memuru telefonda Zeki Müren Bey sizinle konuşmak istiyor, dedi. Zeki Müren telefonda, 'Müdür Bey, bir halt ettim, bir gaf yaptım, ama bir daha yapmayacağım, ne olur kusura bakmayın,' dedi. Bu bir sanatçının radyodaki sanat disiplinine ve sanat haysiyetine düşkünlüğünün göstergesidir. Hatta o tarihlerde radyoda 'Sanatkârlar

12 Haz: Bülent Aksoy, Zeki Müren CD 1955-63 Kayıtları, 2010, Kalan Müzik

Geçidi' diye dinleyici huzurunda rahmetli spiker Tanık Gürcan ile birlikte bir program yapıyordum. Zeki Müren'i de birkaç defa idare ettiğim koroya almıştım. Orada hem koro içinde eserler icra etti, hem de solistlerin arasında mikrofona karşısına çıktı. Radyonun bütün faaliyetlerine seve seve iştirak eden, böyle bir koronun içine girebilecek kadar tevazu gösteren sanata düşkün bir yapısı vardı. Ben çok şöhretliyim demeden. Ancak sonra belki ekonomik şartlar, belki diğer imkânlar sebebi ile Zeki Müren gazinoya çıkmıştır". (Nevzat Atlıg, Kişisel Görüşme, Ekim 2011)

Zeki Müren'in özellikle ilk dönem repertuarı değerlendirildiğinde klasik fasıl anlayışı içinde bir repertuar oluşturmadığı, ancak dönemsel olarak 18. yüzyıldan günümüze kadar Türk makam müziği bestecilerinin şarkı ya da türkü formlarına ait eserlerinin ağırlıkta olduğu görülür. Mehmet Güntekin, dönemsel değerlendirmenin dışında üslûp ya da formlar olarak klasik anlayışa uygun repertuarı olmadığına vurgu yapar: "*Klasik eser olarak bir kâr ya da takım okumuş mudur? I. bestesi, II. bestesi, semailer ile bir takım okumuş mudur? Hayır. Şevki Bey ya da Hacı Arif Bey okumuştur bolca, ancak onlar klasik değildir. Klasik çok sonrasındaki dönemlerdir.*" (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Müren'in İstanbul Radyosu'nda çalışmaya başladığı dönem, Osmanlı-Türk makam müziği diye anılan, meşk silsilesi ile aktarılan ve "klasik" repertuarın önem taşıdığı müzik icra geleneğine en yakın olduğu zamanlardır. 14 yıl süren radyo yıllarının (1965 yılında radyodan ayrılarak daha sonraları kısa programlar yapar) ardından, repertuarına şarkı ve türkülerin yanı sıra arabesk vb. türleri de katarak, repertuar ve icra tavrının iyiden iyiye farklılaştığı yeni bir dönemi başlatmış olur.

1950'li yıllarda erkek solistler arasında en ünlü isimlerden biri Zeki Müren iken, bir diğer isim klasik icra ve repertuar anlayışı ile Alâeddin Yavaşca'dır.¹³ Müren şöhret basamaklarını hızla tırmanırken, Alâeddin Yavaşca da klasik üslûba sahip modern bir solist olarak *Radyo*

13 Zeki Müren, farklı dönemlerde Alâeddin Yavaşca'ya ait Hicâz makamında "Artık bu solan bahçede bülbüllere yer yok", Zîrgüleli Hicâz makamında "Boğaziçi şen gönüller" ve Hicâz makamında "Ümitsiz bir aşka düştüm" gibi birkaç eseri seslendirmiştir.



Sahneye çıktığı ilk programda giydiği beyaz frakla, yanında Şükrü Tunar'la (klarnet)

Álemi, *Radyo Haftası* gibi dergilerde haberlere konu olmaktadır. Ülkü Erakalın'ın *Radyo Álemi* için hazırladığı bir haberde, Boğaz'da yapılacak bir söyleşi için buluşan Yavaşca ve Safiye Ayla'nın kibarlıkları konu edilmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın her zamanki gibi takım elbise giydiği, Safiye Ayla'nın ise sade ama şık bir elbise ve şapka aksesuarı kullandığı fotoğraf haberin içeriğiyle birleştiğinde, dönemin modern kadın ve erkek solist imajları daha da pekişmiş olur. (*Radyo Álemi*, 27 Mayıs 1954)

Müren ve Yavaşca'nın kariyerlerinin başlangıç yılları diyebileceğimiz bu yıllarda, *Radyo Álemi*'nde yayınlanan okur şiirleri bölümünde, aynı sayfada hem Zeki Müren hem de Alâeddin Yavaşca için yazılmış şiirlerin varlığı iki ismin dönemsel rekabetini onaylar.

Alâeddin Yavaşca'ya

Gül neşelen kırık kanatlı bülbülüm,
Nasıl olsa duymayacak seni gülüm.
Aşk yalandır, sevda yar'dır
Düşme kalbin parçalanır.
Zindan olsun bütün hayat,
Sil onu sen kalbinden at
Sev seni seveni hâkile yeksan olsa
Hatta o büyük aşk seni çorak yollara salsın
Ömründe tek emelin tek arzunda o olsa
Gül neşelen kırık kanatlı bülbülüm
Arak başkasındadır senin gülün.

(*Radıyo Âlemi*, 28 Temmuz 1955)

Zeki Müren'e

Herkesi sesin yakar Müren
Birçok bestelerinle türen
Var mı senin gibi müziği eren
Çünkü adın Zeki Müren.
Dağdan geliyor tatlı sesi
Başına giymiş gümüş fesi
Sordum bu kimin nesi?
Müren'in "Manolyam" bestesi.
Kara tren kay da gel
Memleketi say da gel
İstanbulun içinden Mürenimi
al da gel.

Bu görüşme; Zeybek, Özge'nin *Türk Makam Müziğinde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi* başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezinden alınmıştır.

45'LİKLER, FİLMLER, SAHNELER

Kara Plaklarda Bir Muhabbet Kuşu

Türkiye’de popüler kültürün 1950’li yıllarına bakarken, sanat hareketlerinin yanı sıra toplumdaki kültürel değişim ve dönüşümün de ele alınması gerekir. Bu yıllar, Türkiye’nin siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan değişimler yaşadığı, toplumsal olarak dönüştüğü bir dönemdir.

1950 yılının Ocak ayı bir örneklem olarak ele alındığında, Suzan Güven, Zehra Bilir gibi isimlerin sahne aldığı İnci Sineması (3 Ocak) programında, göze çarpan bir diğer isim Müzeyyen Senar’dır. Senar, yine aynı Ocak ayında Kadıköy Süreyya Sineması’nda konser verir. O günlerde Münir Nurettin Selçuk ise Saray Sineması’nda Buhûrizâde Mustafa İtrî ve Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin eserlerini seslendirdiği repertuvarıyla konserlere çıkar. Aynı süreçte Lale Saz Salonu’nda Hamiyet Yüceses, Zehra Bilir, Bebek Yalı Gazinosu’nda Meliha Eren, Müberra Özgü, Necla Tatlıses, Abdullah Yüce gibi isimler dönemin aranan seslerindendir. Münir Nurettin, bir hafta sonra yine Saray Sineması’nda (11 Ocak) sahnedeysen, bu defa Turkuaz Aile Saz Salonu’nda Müzeyyen Senar, Necati Tokyay (keman), Selahattin Pınar (tanbur) eşliğinde bir başka konserle seyirci karşısındadır. Taksim Kristal Gazinosu ise (21 Ocak) her akşam sahnesinde Hamiyet Yüceses ve Zehra Bilir’i ağırlar. Az sayıdaki konser mekânına rağmen, müzik dinletileri giderek çoğalır. Müziğin icra edildiği sinema salonu, saz salonu ve birkaç gazino tarzı mekân bu yıllardan sonra popüleritesini artırmaya başlamış, Zeki Müren ise ilk radyo emisyonuna çıktığı hafta, plak tekliflerinden birini ka-

bul etmiştir. 1951 yılında Sahibinin Sesi şirketiyle anlaşarak ön yüzünde Şükrü Tunar bestesi *Bir muhabbet kuşu* ve arka yüzünde *Yiğidin alnına yazılan gelir* adlı türküyü okuduğu ilk plağını Yeşilköy'deki bir stüdyoda doldurmuştur. (Ünlü, 2004) Radyo yayınlarıyla yalnızca Marmara bölgesine seslenen Zeki Müren, bu plakla tüm ülkeye seslenir. Uşşak makamındaki eserin sözleri şöyledir:

Kalbimi bezlederim minnet-ü zevkle, dilesen
Bir muhabbet kuşu da ben olurum, sev diye sen.
Sevginin meltemidir şimdi şu ruhumda esen
Bir muhabbet kuşu da ben olurum, sev diye sen.

Plağın arka yüzünde okuduğu türkünün sözleri ise şöyledir:

Yürü dilber yürü de yolundan kalma
Her yüzüne gülüni de sevdiğim dost olur sanma
Ölümden korkup da yavrum sen geri durma
Yiğidin alnına da yazılan gelir

Sahibinin Sesi plak firmasının çalışanlarından Mihran Gürciyan, bu serüveni şöyle anlatmıştır:

“Ahmet Üstün, Ankara Radyosu'nda okumaya başlamıştı ve fırtına gibi esiyordu... Klarnetçi Şükrü Tunar'a, 'Ahmet'i Sahibinin Sesi'ne alalım,' dedim. Şükrü bunun üzerine, 'Sana başkasını bulacağım, Ahmet Odeon'la anlaştı,' cevabını verdi. Aradan epey zaman geçti. Bir gün Yeşilköy'deki fabrikada stüdyoya girmeye hazırlanıyordum. Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses ve Sabite Tur Gülerman plağa okuyacaktı. Şükrü Tunar yolumu çevirdi, bir genci takdim etti: 'İşte sana bahsettiğim çocuk.' Tunar'ın tanıştırdığı genç, Zeki Müren'di. Hemen stüdyoya girdik. Kemani Hakkı Derman başta olmak üzere, kıymetli saz üstadlarının eşliğinde Zeki Müren, sözlerini Halide Pişkin'in yazdığı ve Şükrü Tunar'ın Uşşak makamında bestelediği 'Bir Muhabbet Kuşu'nu, ellerini arkasına alıp üfler gibi plağa okudu. Artık Zeki Müren Sahibinin Sesi firmasının artisti olmuştu. Zeki Müren'e plağını daha sonra bademcik ameliyatı olduğu hastanede telefonla dinlettim, çok beğendi.” (Ünlü, 2004)

Radyo programının ardından seslendirdiği plakla ilk dönem icra tavrını tespit edebildiğimiz Müren'in *Bir muhabbet kuşu* şarkısındaki okuma tarzı, klasik üslûbun özelliklerini gösterir. Bu şarkıda nüans, vurgu ve vibrato gibi klasik üslûba uymayan herhangi bir özellik görülmez. İlk dönemlerde bu tavrı benimsemesi, radyo solistliğinin yanı sıra, radyonun en iyi çalgı üstadları arasında yer alan Sadi Işıl, Şükrü Tunar, Yorgo Bacanos, İzzettin Ökte, Refik Fersan, Niyazi Sayın, Vecihe Daryal, Fikret Kutluğ, Haluk Recai, Vecdi Seyhun, Feyzi Aslangil gibi isimlerin kendisine eşlik etmesinden kaynaklanıyor olabilir. Aynı üslûp plağın diğer tarafında okuduğu mayada da görülürken, buradaki ses tınısı *hümsâ*'dır. Martin Stokes, *Aşk Cumhuriyeti*'nde Müren'in ses aralığının baritondan tenorun en tiz noktalarına kadar uzanan temizliğe ve dengeye sahip olduğunu ve kariyerinin başından itibaren makamlar, repertuvar ve diksiyon açısından dikkate değer bir hâkimiyeti olduğunu söylemiştir. Müren'in –kendisinin de belirttiği gibi– sesini ilk duyanların verdiği tepkilerden biri, cinsiyet ayrımının yapılamadığı yönündedir. Mehmet Güntekin ses renginin farklılığını ve dikkat çekiciliğini şöyle yorumlar:

“Müren için hep, 1950’lerde ilk radyo mikrofonuna çıktığı zaman farklıydı, sonradan okuyuşu bozuldu, denir. Ben bunun doğru olduğuna inanmıyorum. Türk müziğinde erkek okuyuşu denilen bir tavır vardır. Ancak Zeki Müren’inki gibi bir tavır o güne kadar işitilmemiştir. Bu değişiklik çok çarpıcı olduğu için şaşkınlık yaratmıştır. Zeki Müren’in basınla ilişkileri ve insan ilişkilerini yönetmekteki başarısı gibi başka etkenler de söz konusudur ve Zeki Müren olayı Türkiye’de söz konusu olmuştur. Tabii bizi hiç ilgilendirmez insanların cinsel tercihi, ancak o cinsel tercih sahneye ve yapılan müziğe de yansımıştır. Gittikçe, son zamanlarına doğru, üslûbun dejenerasyonuna sebep olmuştur. Kılığına, kıyafetine ve yaşayış biçimine yansımıştır. Cinsel yaşama karışmak hiç kimsenin hakkı değildir. Her türlü cinsel tercih tarihin her döneminde vardır, bunlar bilinmektedir. Ancak, toplumsal olarak bu kadar üst derecede etkisi olması ne kadar zararlıdır.” (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Murat Bardakçı, Müren'in ses rengindeki farklılığın dikkat çekici olmasını şu sözlerle açıklamıştır: “*Zeki Müren’in sesi mükemmel mi idi? Hayır! Değişik bir sestir ve değişik gelmesinin sebebi, tınısının ‘hümsâ’ ol-*

ması, yani içinde hem erkek hem de kadın tınısının bulunmasıydı. Halkın merakını çeken, hatta hayran bırakan tarafı, sesinin o zamana kadar örneği pek işitilmemiş olan bu özelliği, yani 'hiünsâlığı' ve sahnede kıyafetleri idi." (Habertürk, 2011) Fikret Bertuğ¹ ise şöyle der: "Müzikte insan sesi olarak erkek sesi, kadın sesi, bir de çocuk sesi vardır. Zeki Müren'in sesi dördüncü bir türdür. Mesela, hiç tanımayan bir kişi, bir Fransız, Zeki Müren'i dinlediğinde biraz teğhis koyabilir, bu insanınki dördüncü sınıf sestendir diye... Bana göre kadınla erkek arasında bir üslûptur. Kırılğan, mübalağalı, kırıtkan diyebiliriz. Duygulu olayım derken bir yerde bana göre komik olmuştur Zeki Müren." (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Bir yandan İstanbul Radyosu'nda emisyonlarına devam ederken, bir yandan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Süsleme Bölümü Sabiha Gözen Atölyesi'ni (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) tamamladığı bu yıllarda kariyerini başından itibaren planlayarak inşa ettiğini ve şöhret yolundaki iddiasını şu sözleriyle dile getirir:

"Şu dünyada şan ve üne ulaşmak, yaşam süreniz içinde başarılı sayılmak istiyorsanız ele geçirdiğiniz her fırsatı değerlendirmelisiniz... Doruk kalabalıklar buna inanıncaya değin, gittiğiniz her yerde ne kadar büyük bir adam olduğunuzu yinelemeniz gerekir." (Aktaran Aşan, 2003)

Zeki Müren, 1950'li yıllarda, Sahibinin Sesi firmasından ardı ardına çıkardığı plaklarıyla şöhretini sürdürür. 50'lerin ortalarında Sahibinin Sesi firması, hem en çok satan sanatçılarından Müren'i hem de prodüktör Mihran Gürciyan'ı elinden geçirir. 1955'te Müren, Mihran Gürciyan'ın kurduğu yeni bir şirket hesabına on plaklık şarkı okuması yapar. Müren Record etiketiyle Çekoslovakya'da basılan bu plaklar, yıllar sonra yurtdışında üretilen ilk plaklardır. Gürciyan, Müren Record'dan sonra firmasının adını önce Elektrofon, 1959'da ise Grafson olarak değiştirir. Grafson firması adına çok sayıda 45'lik dolduran Müren'in, *Zeki Müren* başlıklı derleme ilk LP'si² de bu firmadan çıkmıştır. 1950'lerin

-
- 1 1968-73 yılları arasında sahnelerde Zeki Müren'e ney üfleyerek eşlik eder.
 - 2 33 devirli, iki yüzünde ortalama beşer eserin kaydedildiği plak türüdür. Bir sonraki dönemde yaklaşık on eserden oluşan albüm kayıtlarının öncüsüdür.

ilk yarısından 1960'ların ortalarına kadar önce yirmi civarında taş plak,³ 1962'den 1979 yılına kadar 56 ayrı 45'lik⁴ plak doldurmuştur.

Cemal Ünlü'nün taş plakların son on yıllık dönemine (1952-1962) dair saptaması, artık piyasa musikisi aracı oldukları yönündedir. Hemen her dönemde ticari ve sanatlı olanı birlikte üretip yaymaya özen gösteren üretici firmalar, artık halkın tercihlerini birinci derecede gözetmeye başlamıştır. Popülerlik ve ticari başarı umudu, en önemli ölçüt olmuştur. Bu dönemde gazino ve plak, adımlarını birlikte atan iki sektör olarak belirleyicidir. (Ünlü, 2004) Bu yıllarda Müren, radyo ve plaklar sayesinde ününü pekiştirmekte, yurtdışından yayın yapan BBC, Amerika'nın Sesi, Tahran, Şam, Belgrad ve Mısır gibi radyoların Türkçe yayın saatlerinde çalınan plaklarıyla da sesini insanlara duyurmaktadır. Zeki Müren plağının en makbul hediye sayıldığı ve radyoların "Bu radyo Zeki Müren şarkıları çalıyor" sloganıyla reklam yaptığı bir dönem yaşanmıştır. (Erol, 2003)

Taş plak dönemi repertuarı ve müzikal tavrına baktığımızda, "*Zeki Müren tavrı*"nın yavaş yavaş oluştuğu görülür. Okuma tavrında, klasik üslûpta ve radyo üslûbunda benimsenmeyen ve "piyasa" olarak da adlandırılan tavrın özelliklerinin kendini göstermeye başladığını söyleyebiliriz. Martin Stokes'un ifadesiyle, Zeki Müren, "her şeyin ötesinde sivil bir sestir". Örneğin, kendi bestesi olan "*Manolyam*"⁵ (1955; bu plakla Türkiye'de ilk kez verilen en çok satan plak ödülü "Altın Plak"ı kazanır) kaydında, notadan notaya glisandolu bağlayışlar, prozodisini daha belirgin hale getirecek "r" gibi harfleri vurgulu okuyuşu veya yine glisandolu vurgularla pekiştirmesi, "kıyamam", "manolyam" gibi kelimelerde vibrato ve çarpmaların belirgin bir hale dönüşmesi ve oktavlı bitirişler gözlenmektedir. Plaklarda seslendirdiği eserler daha ziyade radyo re-

3 Zeki Müren'in 78 devirli son taş plakları Grafson firmasından çıkan Şekip Ayhan Özışık'a ait Uşşak makamında "Unutamam seni", Rast makamında "Belki bir sonbahar geleceksin" ve Sivas yöresine ait "Yüce dağ başında yanar bir ışık" adlı eserleri seslendirdiği üç ayrı plağıdır.

4 45 devirli, iki yüzünde birer, bazen ikişer şarkının kaydedildiği plak türüdür.

5 Müren Records firmasından 1955 yılında basılmıştır. Yine ayrı firmadan Bir demet yasemen ve Malatyalı Fahri Kayahan'a ait Hicâz makamındaki Aynalık ateşten bir ok adlı eserleri okuduğu iki taş plağı daha basılmıştır.

pertuvarı dışında kalan, popüler nitelikli şarkılar (Yesari Asım Arsoy'un *Bekledim de gelmedin*, Kaptanzade Ali Bey'in *Kapıldım gidiyorum*), türküler (*Hem okudum hem de yazdım*, *Entarisi ala benziyor*), fanteziler (*Lingo Lingo Şişeler*, *Zennube*, *Çeri Başı*, *Farfara*) ve uzun hava (*Kime kin ettin*) örnekleridir. *Bahçede miş miş* icrası, türkü, oyun havası tarzındaki anonim bir eserin radyo üslûbuna uygun okunmuş halidir. Taş plâğa okuduğu *Zennube* icrası Arap melodisine benzetilen Segâh makamı içindeki perde baskıları sayesinde esere kattığı kişisel yorum, icrasındaki belirgin vibratolar, triller, glisandolar ve heceler üstündeki vurgular oldukça baskın bir tavır sağlamıştır. Bu eser, "Zeki Müren tavrı"nın popüler şarkılarda kullanımı açısından belirgin bir örnektir. 1940'lı yıllarda Hafız Burhan'ın Mısırlı yıldız Abdülvahab'ın *Aşkın Gözyaşları* filminin hit şarkısını seslendirdiğinde elde ettiği başarı gibi Müren'in *Zennube* şarkısı da Türkçe versiyonuyla büyük ilgi uyandırmıştır. (Erol, 2002)

Bu dönemde oynadığı filmlerin müzik direktörlüğünü yapan Müren, filmler için hazırladığı repertuvara kendi bestelerini de (*Beklenen Şarkı*,⁶ *Manolyam*) eklemiş ve filmlerde seslendirdiği bu eserleri aynı zamanda plaklara da okumuştur. Görsel medyanın sinemayla sınırlı olduğu dönem koşullarında, sinema ve plak sektörü bazen radyodan fazla etkilidir. Bu sebeple, türkü ve halk ezgilerini seslendirdiği plaklar ve oynadığı filmlerde seslendirdiği besteleriyle kısa sürede tüm Anadolu'ya sesini duyurmayı başarmıştır.

Taş plak kayıtlarında eserlere eşlik eden çalgılar, 20. yüzyıl Türk makam müziğinde geleneksel olarak kullanılan çalgılardır. (Ud, kanun, tanbur, ney gibi kadim çalgıların yanı sıra 19. yüzyılda İstanbul kemençesi, 20. yüzyılda klarnet, keman, viyolonsel, yaylı tanbur ve cümbüş gibi eklemlenen çalgılar da mevcuttur.) Ancak, 1962-1972⁷ yılları arasında Grafson firmasına doldurmuş olduğu 45'lik plaklardaki çalgı kullanım-

6 Sahibinin Sesi firmasından taş plak (78'lik) olarak 1955 yılında basılmıştır. Aynı yıl yine Sahibinin Sesi firmasından Neveser Kökdeş'e ait Nihâvend makamındaki Hüsrânla gönül hep inler adlı taş plak da basılmıştır.

7 1960'lı yıllarda 45'lik plaklara geçiş dönemi başlar, 1963 senesi Columbia firması plak kataloğunda 101 adet 45'lik plak yayınlandığı duyurulur. Bu dönemde hafif Batı müziği denilen alafranga müziğin de giderek yaygınlaştığı görülmektedir. (Ünlü, 2004: 436)

Kürdili Hicazkâr Şarkı

MANOLYAM

SÖZ VE MÜZİK
ZEKİ MÜREN

ISKENDER KUTMANI YAYIMI

Üniversite Cad. 35 - Beyazıt, İstanbul Tel. : 21836

Her hakkı mahfuzdur.

Pİ : 50 kp.

İlk "Altın Plak" ödülünü
aldığı bestesi "Manolyam"ın
basılmış notasıÜnvanı :
ValeKÜRDİLİ HICAZKÂR ŞARKI
(Manolyam)Güfte : Zeki Müren
Beste :
İst. Pendik, 11.12.14

Armonizme

U- sun gül- ler bel- le- din her ki-

kol- du- ru- gun

Kol- la- ma- ya ki- ya- men be- nin- gi- zol- ma- sol-

gan

Ney- san- ci- ce- gim- sin- sen sev- de-

ne- de- ge- ri- men

ra- zı- sı- sı- gim- sin- sen sev- de-

ne- de- ge- ri- men

Usun yılar bekledim hakikat öde ettyâm,
Kâhânâgâ kuyunun benin güzel MANOLYAM
Nâzi eğer-bâsin sen sevdiğin dayanaşum
Koklumağâ kuyunun benin güzel MANOLYAM

lan zaman geçtikçe değişiklikler gösterir. Türk makam müziğinin geleneksel çalgılamasından yavaş yavaş uzaklaşarak, sintisayzer, elektrogitar gibi aletlerle düzenlemelerin yapıldığı bir eşlik anlayışıyla “Zeki Müren tavrı”nın temelini oluşturan vibrato, glisando, tril ve sözleri belirgin okumak için yaptığı hece vurgularından sonra, daha da abartıyla icra ettiği son dönem icrası oluşmuş olur. Örneğin *Unutamam seni* adlı bestesinde “unutursun” ve “uyutursun” kelimelerindeki vurgularla “Unutamam seni” nakaratına kattığı beste dışı nağmeler ve buna bağlı olarak giderek bozulan çalgıların ritmiyle kendi okuma ritmindeki dengesizlik daha belirginleşmeye başlar. Bu dönemde repertuvarına Muzaffer Özpinar besteleri ekleyen Müren, 1972 yılında Grafson Plak etiketi ile piyasaya sunduğu plağın bir yüzünde *Canın isterse* adlı şarkıyı okumuştur. Aynı yıl *Bir sokak çışmesi oldu gençliğim* adlı ikinci Özpinar bestesiyle, sonraki senelerde devam edecek olan işbirliğinin ve repertuvarında farklı açılımlara gideceğinin sinyallerini vermiş olur.

Beyaz Perdeden Maksim’in Sahnesine

Gazinolar 18. yüzyılın sonlarındaki meyhane ve kahvehanelerin (Hıristiyanlar tarafından işletilen barlar ve Müslümanlar tarafından işletilen kahvehanelerin) bir uzantısı olarak kabul edilebilir. 19. yüzyıl sonlarında özellikle İstanbul Pera’da (Beyoğlu) açılan Batılı anlayıştaki eğlence mekânları (gece kulübü, kafeterya vb.) yanında Şehzadebaşı Direklerarası’nda yoğunlaşan “alaturka” mekânlar, Cumhuriyet’le birlikte yeniden biçimlenmeye başlamıştır. Bu çerçevede gazino, pavyon, gece kulübü ve saz gibi mekânlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirginleşmeye başlar. Cumhuriyet sonrası eğlence mekânlarının 1950’lerden günümüze uzanan serüvenini anlatan doktora çalışmasında Münir Nurettin Beken, değişimi şöyle özetler:

“Gece kulübü, bir gösterinin (show) sunulduğu ve ayrıca dans etmek amacıyla müzik yapılan yerdir. Pavyon ve saz aynı zamanda gece kulübü olarak da kullanılır. Ancak pavyon ya da saz ile karşılaştırılan gece kulübü onlardan 1- fiziksel mekan, 2- personel, 3- sanatçı kadrosu ve 4- izleyici niteliği olarak ayrılır. Ek olarak pavyon ve saz, düzenli bir personel, bir konsomatris ile kendisini ayırt eder. Kulüplerde de konsomatris kimi

zaman bulunabilir. Ancak diğerlerine oranla daha az sayıdadır. Pavyonun alaturka versiyonu olan sazda konsomatris sahnedeki şarkıcı olarak görünür (Hanende konsomatris). Böylece pavyon ve saz aileleri için uygun olmayan ve erkeklerin gittiği yerlerdir. Bir gece kulübünde çalışma saatleri 22.30-03.00 iken bir pavyon ve sazda 23.30-06.00'dır. Gazino ise karma müzik yapısı, fiziksel mekânı, dekorasyonu, çalışma kadrosu ve aile-oryantasyonlu özelliği ile gece kulübü, pavyon ve sazdan tamamıyla farklıdır." (Erol, 2002)

Klasik musiki, gazinolarda giderek daha çok şarkı formuna, taksimlere ve peşrev (sözsüz) ile semâilere odaklanan özel bir biçime dönüşür. Bu yeni eğlence ve vakit geçirme mekânları, II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) İstanbul Pera'da rağbet gören *casino*ların ardından zamanla *gazino* ismini almıştır. Stokes'a göre, 1940'ların sonlarından itibaren gazinolar giderek, aynı anda hem kırsal kökenlerini hem de çağdaş dünyanın vaat ettiklerini doyasıya yaşamak için can atan, kırdan şehre göç etmiş yeni bir sınıfa hizmet vermeye başlamıştır. (Stokes, 2012) Zeki Müren ise gazino gibi dönemin önemli müzik mekânlarında sahne almadan önce yaşadığı birkaç konser tecrübesiyle kırk yıl süren sanat yaşamının ilk anılarını oluşturmaya başlamıştır. 1949 yılında Bursa'da, Tayyare Sineması'nda Bursa Türk Musikisi Derneği'nin konserinde baş solist olur. 1953 yılında, İsmet Bozdağ'ın Çocuk Esirgeme Kurumu yararına konserler vermesi için ÇEK başkan yardımcısı Ahmet Muhip Dıranas ile anlaşması üzerine, Ankara, İstanbul, İzmir'de sahne alır. (Aktüel, 1996) Ankara'da, Büyük Sinema'da verdiği ilk konser esnasında yaşadığı bir olumsuzluğu İsmet Bozdağ'ın anlatımıyla şöyle göğüslemiştir:

"Orası Ankara'nın en önemli sinemasıydı. Balkonlu, bin kişi alıyor. Müren de Ankara'ya geldi. Biz orada hazırlanırken, Ankara'da birtakım gençler bilet bulamamış, salona girememişler. Bir kısmının da parası yok. 'Taşlayacağız bu namussuzu' demişler. Haber bize geldi, ama yapacak bir şey yok. Taşlar, sopalar hazırlamışlar. Arabayla geldik oraya, ben inmedim. Birden Zeki atik davranıp açtı kapıyı indi. Halbuki korkması lazımdı. Ona atacaklar taşları, bana değil. Ama çıktı dedi ki: 'Hoşgeldiniz efendim, hoşgeldiniz, benim için rahatınızı kaçırmışsınız, buyrun, misafirimsiniz efendim, açıkta kalmayın efendim.' Hemen taşları, sopaları

sakladılar arkalarına. Hepsini balkona aldı. En büyük alkışı oradan sağladı. Zekâya bakın! Zeki Müren'i buraya kadar ben getirdim. Gerisi kendi başarısı" (Aktüel, 1996)

Basında belli bir yankı uyandıran bu ilk konserlerin ardından, 1954 baharında *Radyo Âlemi* mecmuası "Zeki Müren Konserleri Başlamadan Bitti!" başlıklı bir haber yayınlar: Bu habere göre, Zeki Müren'i sahneye çıkarmak isteyen bir organizasyon firması, piyasaya sunduğu bir ürünü satın alan müşterilerine promosyon olarak ücretsiz konser davetiyesi vaadinde bulunmuş, ancak Belediye vergi talep edince konserlerden vazgeçmiştir. Zeki Müren, organizasyon firmasının sahibini şu sözlerle savunur: *"Çetin Even teşebbüsünde çok samimi idi. Fakat o kadar karışık bir program şekli tanzim etti ki, açıkçası herkesin aklı karışmıştı. Kendisini çok ikaz ettik. Ben onunla mukavele yapmadım ve para da almadım, sazlar kapora almışlardı. Ben sadece söz verdim ve sözümde de duracaktım. Çetin, çok samimi teşebbüsüyle işlerini kendi kendine karıştırdı. İş hayatı bu. Böyle şeyler olur."* Diğer taraftan Çetin Even şunları söyler: *"Zeki Müren'in efendiliğine hayranım. 20 bin lira kaporayı, Belediye encümeninden yüzde 13 vergi haberi gelmeden vermek istedim. Almadı ve 'Senin işlerin düzelsin. Ben en son alırım' dedi. Bu parayı alabilir ve haklı olarak iade etmeyebilirdi. Bilakis kapora olarak verdiğim paraları [geri] almaya çalışıyor. Muazzam reklam ve kaporalarla 72 bin lira içerdeyim. Zararı beraberce sineye çekeceğiz."* (Radyo Âlemi, 13 Mayıs 1954)

Müren sahne sanatçısı kimliğiyle beraber mali işlerden seyircilerle ve basınla ilişkilere kadar birçok konuda yalnız olmak istemiş, bu sebeple yaşamı boyunca resmi olarak bir menajerle çalışmamıştır. İsmet Bozdağ, Zeki Müren'in işlerini yürütme yöntemini şöyle anlatır: *"Kararlarını hep kendisi verdi, münasebetlerini hep kendisi kurdu ve bir kaide koydu: 'Söz namustur. İmza atmam, sözüme inanmıyorsan, benimle iş yapma.' Hakikaten sözünü imza gibi kullandı."* (Aktüel, 1996)

İlk sinema tecrübesini Bursalı tütün tüccarı İhsan Doruk'un Müren'in babası Kaya Bey ile olan dostluğu sayesinde yaşar. Başrol oyuncusu olarak seyirci karşısına çıktığı ilk filmde Zeki Müren'e, Cahide Sonku eşlik etmiştir. Yönetmenliğini Cahide Sonku, Sami Ayanoglu ve Orhon M. Arıburnu üçlüsünün yaptığı 1953 yapımı *Beklenen Şarkı* adlı ilk filminin yapımcılığını Sonku Film üstlenmiştir. Sonku Film'in sahibi Cahide Son-



İlk filmi *Beklenen Şarkı*'dan Cahide Sonku'yla bir kare

ku, o günlerde, Müren'i filmde oynamaya razı eden İhsan Doruk'la evlidir. Senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı filmde Bedia Muvahhit, Muhip Arcıman, Sami Ayanoglu, Hadi Hün, İbrahim Delideniz, Melahat İçli, Jeyan Mahfi Ayrıl (Tözüm), Talat Artemel, Necmi Oy, Abdurrahman Palay, Refik Kemal Arduman gibi oyuncular rol almıştır. Bu ilk filmde Zeki Müren, hayat mücadelesi içindeki genç sanatçı Zeki rolündedir. Zeki'nin merhum babası da bir müzisyendir ve Sonku'nun oynadığı karaktere vakti zamarında âşık olmuş ve onun için bir şarkı yazmıştır. Bu şarkı da filme ismini veren *Beklenen Şarkı*'dır. Şarkının notalarının yarısı âşık olduğu bu kadında kalmıştır, diğer yarısı ise Zeki'nin annesindedir.

Filmdeki genç sanatçının yolu, bir zamanlar babasının âşık olduğu Cahide Sonku'nun kızıyla kesişir ve ikilinin arasında bir aşk doğar. Birçok olayın ardından, filmin finalinde bu şarkı sayesinde iki sevgili birbirine kavuşur. Fon müziklerini ve müzik direktörlüğünü Sadi Işıl原因 yaptığı *Beklenen Şarkı*'nın çekimleri, Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi Zeki Müren'in ders yoğunluğu sebebiyle yaklaşık sekiz ay sürmüştür. Müren'in rol arkadaşı Jeyan Tözüm, *Beklenen Şarkı* ve filmin kadrosu hakkında şunları söylemiştir:

“Cahide Sonku, filmin kadrosunu tamamen Şehir Tiyatrosu'ndan yapmıştı. O devrin hemen hemen bütün büyük isimleri bu filmde gözük-müştür. Bedia Muvahhit, Sami Ayanoglu, Hadi Hün, Talat Artemel, Necmi Oy, İbrahim Delideniz... Bizim tiyatro dışında bir tek Faik Coşkun, Muammer Gözalan, Şevki Artun vardır. Zeki, kendine aşırı güvenen biriydi. İstanbul Radyosu'nda ilk 1 Ocak 1951'de okumaya başlamıştı. Sesi, o zamanın şöhretli erkek okuyucularından farklıydı. Eserleri düzgün de okuduğu için hemen dikkat çekmişti. Ayrıca Anadolu seyircisine sesin yanı sıra görüntüyü ulaştırmanın tek yolu da elbette film yapmaktır. Sonuçta çok başarılı oldu. Film büyük hasılat yaptı. Üstün bir yeteneği yoktu. Sinema için yetecek kadar iyiydi, ama hiç kaprisli değildi. Aksine her söze riayet ederdi. Ben filmde bin lira aldım, Zeki ise 15 bin lira almıştı. Zeki, filmde beş şarkı okudu.” (*Hürriyet-Kelebek*, 17 Ekim 2011)

Sadi Işıl原因, Cevdet Çağla, Emin Ongan, Haluk Recai, Vecdi Seyhun, Feyzi Aslangil, Vecihe Daryal, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Fikret Kutluğ, Hüsnü Coşar, Burhanettin Ökte gibi devrin ünlü saz sanatçı-larının eşlik ettiği filmin çalgı topluluğuna üniversite korosu da katılmış-tır. Filmde koronun okuduğu Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Hicâz makamındaki *Ey büt-i nevedâ* adlı eserinin dışında, Bimen Şen'in Sultâniyegâh makamındaki *Al sazını sen sevdiceğim*, Musa Süreyya'nın Hüz-zam makamındaki *Sen sanki baharın gülüsün*, Mısırlı İbrahim Efendi'nin Hicâz makamında *Seni sevda çiçeğim tac-ı ser-im* gibi Türk makam müziği eserlerinden örnekler seslendirilmiştir. Ayrıca filmin müzik direktörü Sadi Işıl原因'a ait iki beste, Zeki Müren'e ait üç beste film repertuarı için seçilmiştir. Şarkıcı rolündeki Zeki'nin seslendirdiği ve aynı zamanda ilk bestesi olan Acemkürdi makamındaki *Zehretme hayati*

*bana canânım*⁸ ve Hicâz Uzzal makamındaki *Bir yaz yağmuru gibi geçiverdi aşkımız* bunlardan ikisidir. Nihavend makamı ve Semâî usulündeki *Beklenen Şarkı* adlı eser ise filme adını veren şarkıdır. Bu şarkının güftesi Zeki Müren'in Akademideki hocası Sabih Gözen'e aittir. Film için alaturka ile alafranga arası bir beste istenmiş, güfteyi çok beğenen Müren, şarkıyı nasıl bestelediğini şöyle anlatmıştır: *"Bursa'ya anneciğimin yanına dinlenmeye gitmişim... Bir sabah erkenden yatağından fırlamış, yatağa oturmuş, yine bir şeyler düşünüyordum. Yavaş yavaş bir vals melodilerini mırıldanmaya başlamıştım. Hemen başucumda bulunan ses alma makinesini açarak bu melodiyi kaydettim. Sonra onu tekrar tekrar söyledim ve dinledim... Önce bu şarkımdan ümitli değildim, fakat sonra işler değişti."* (Aşan, 2003) Bu film için bestelediği eser Batı anlayışıyla bestelenmiş olsa da (Nihavend makamı ve vals temposunda), okuma şekli açısından, klasik üslûbun⁹ gerektirdiği ölçüde bir icrayla örtüşür. İcra edilen eserlerde, kullanılan çalgı sayısı sekiz-ondan fazla değildir.

Gözlerinin içine başka hayal girmesin
Bana ait çizgiler dikkat et silinmesin
İstersen yum gözlerini tıpkı düşünür gibi
Benden evvel başkası bakıp seni görmesin...

Bestelediği bu şarkının Kara Harp Okulu öğrencileri tarafından 19 Mayıs törenlerinde kullanılmasından duyduğu mutluluğu sanatçı sık sık dile getirmiştir. Şarkının, arabesk nağmeler taşıdığı gerekçesiyle, Münir Nurettin Selçuk'un idareci olduğu dönemde, bir süreliğine radyoda ya-

8 Sahibinin Sesi firmasından (78'lik) taş plak olarak 1953 yılında piyasaya çıkmıştır.

9 Bu eserin sonraki yıllarda TRT'deki icrası incelendiğinde, klasik üslûptan uzaklaştığı, yeni icra şeklinde Zeki Müren tavrı olarak tanımladığımız vibratolu, klasik üslûpta vurgulanmaması gereken harflerin vurgulanarak söylendiği görülür. Ayrıca, çalgısal anlamda da baktığımızda yaylı çalgılar orkestrası, sentisayzer gibi yeni çalgılama şekli ile bir icra da söz konusudur. Bu icrada Türk makam müziğine ait çalgıların ses tınları diğer çalgıların volümünün altında kaldığı için duyulmamaktadır. Serbest bölümdeki icra, klasik üslûptan Zeki Müren tavrına geçişin belirgin örneğidir. İlk klasik üslûptaki okuduğu düz, vibratosuz, glisandosuz, süslemesiz okuma şekli, sonraki dönemde vibratolu, nüanslı, çarpmalı, trilli ve hece vurguludur.

saklandığı da belirtilmelidir. 5 Haziran 1988 tarihli *Nokta* dergisinde yayınlanan söyleşisinde Müren, M. Nurettin Selçuk ile ilgili hislerini şöyle anlatmıştır:

“Münir Nurettin üstadımız çok büyüktür. Fakat o da Mısır seyahatinden Abdülvahab’la tanıştıktan sonra döndüğünde, bal gibi tangolar okumuştur. İlle ‘tenni tenni tenenni’ gibi Dede Efendi’ler değil, o da modaya uymuştur... Maalesef, prozodi de iyi değil. Bu tapılan üstadımızın sesi hayat boyu beni etkilemedi. Bunca yıl bunu söylemedim. Derler ki, Zeki Müren, Münir Nurettin için nasıl böyle bir şey söyler? Şahsiyetine sözüm yok. Bir ‘Dönülmez akşamın ufkundayız’, ama onun da yüzde ellisi Yahya Kemal’e ait. Zaten şiir yazılırken bestelenmiş. Münir Bey’i dinlerken, bir kadeh rakı içmek gelsin içimden, tüylerim diken diken olsun... Hiç olmadı. Münir Nurettin Bey’in ortaokuldayken Bursa’da bende bir tek plağı vardı. Safiye Ayla’nın da bir tek plağı vardı. Müzeyyen Senar Hanım’ın 38 plağı vardı... Beni ilk duygulandıran, tüylerimi diken diken yapan, bir kadeh içirtip, efkâr dağıttıran ses cinsi, Müzeyyen Senar’ın sesidir.

Bülent Ersoy’un sesi Müzeyyen Hanım’a benziyor diyorlar. Tavır ayrıdır, ses ayrı. Müzeyyen Hanım’ın long’unu pikapta ağır döndürüp daha kalın çalarsanız tavır olarak benzer. Şimdi yaşlandı, şimdiki sesi biraz benze-yebilir. Bir de benim içimi gıcıklayan Hafız Burhan’dır. Taş plakları beni hâlâ duygulandırıyor. Münir Nurettin Bey, beni hiç ürpertmedi.”

Modern bir aktör olarak değerlendirdiğimiz Münir Nurettin Selçuk’un solist olarak amacı, eğlendirmekten ziyade, sanatsal bir ifadeyle dinleyiciye ulaşmak olmuştur. Müren’in sözlerinden de anlaşıldığı gibi müzik icrası, modern dünyanın elit bakışından sıyrılarak halkın arzularına göre yapılmalıdır. Bu anlamda, özellikle gazinoları kullanarak makam müziğini popüler mecraya kaydıran Müren, müziği duyguları ifade etmede bir araç olarak görmüş, icra ve repertuvarını her dönemde değiştirerek popülerliğini korumaya çalışmıştır.

Zeki Müren bir yandan radyo programlarını sürdürür, bir yandan sinemaya adım atarken, 1954’te İzmir Fuan’ndaki Açık hava Tiyatrosu’nda gerçekleştirdiği başarılı konser serisi sayesinde sahne hayatına ısınır. Bunu 1955’te küçük bir Batı Anadolu turnesi izler.

TÜRK MUSİKİSİ
BESTEKÂRLARI KÜLLİYATI
Sayı: 12



Zeki MÜREN
SAYI: 1

No. 1396
Acem kürdi Şarkı
ZEHRETME HAYATI
"Beklenen şarkı,, filminden



SÖZ VE MÜZİK
ZEKİ MÖREN
İSKENDER KUTMANI YAYIMI
Univerte Cad. 35 - Beyazıt, İstanbul Tel. : 21936
Her hakkı mahfuzdur. Pİ : 50 kq.

Levent Seyhan
Reşit
27.4.54

No. 1434
RABİT ŞARKI
SON BESTE
(Bu kara toprak nazıl kaydı)



SÖZ VE MÜZİK
ZEKİ MÖREN
İSKENDER KUTMANI YAYIMI
Univerte Cad. 35 - Beyazıt, İstanbul Tel. : 21936
Her hakkı mahfuzdur. Pİ : 50 kq.

No. 1438
RABİT ŞARKI
YOKSUN BU GECE



MÜZİK
ZEKİ MÖREN
İSKENDER KUTMANI YAYIMI
Univerte Cad. 35 - Beyazıt, İstanbul Tel. : 21936
Her hakkı mahfuzdur. Pİ : 50 kq.

Bu yıllarda İstanbul'da üç büyük içkili gazino vardır. Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nun işletmecisi Mahmut Anlar, Tepebaşı Gazinosu'nun işletmecisi Muhiddin Öztuna ve Cumhuriyet Gazinosu'nun işletmecisi ise Emin Yeyman'dır. Bu dönemde üçünün de Zeki Müren'i sahneye çıkarmak için mücadele verdiği söylenir. Ancak Müren, Akademi'den mezun olmadan sahneye çıkmak istemez. 1955 yılına gelindiğinde, teklifler gecede 1200 liraya kadar yükselmiştir. Zeki Müren ilk kez bir gazino sahnesine, Küçük Çiftlik Parkı'na çıkarken hissettiklerini şöyle ifade etmiştir:

“İlk defa sahneye çıkacağım... İlk defa beni sevenlere merhaba diyeceğim. Ve ilk defa Zeki Müren'i sesiyle, tavrıyla, kostümüyle, kültürüyle cümle âleme göstereceğim. O halde bir şeyler yapmalıyım. Sahnelerin gelmiş geçmiş o silik görüntüsünü yerle bir etmeliyim. En önemlisi de bana eşlik edecek ünlü saz üstadlarına çekidüzen vermeliyim. Çünkü baksanıza, hepsi günlük kıyafetlerle sahneye çıkıyorlar... Yamalı ayakkabılar, kirli gömlekler, değişik renkte, değişik stilde ceketler, pantolonlar.” (Gür, 1996)

26 Mayıs 1955 tarihinde Zeki Müren'in ilk kez sahne alacağı konser ilanında, “*Küçük Çiftlik Parkı'nda Zeki Müren ve Perihan Sözeri Konseri, program saat 20.30*” cümlesi yer alır.

“Konser programında eşlik eden müzisyenler, dönemin en önemli icracılarından Selahattin Pınar (tanbur), Sadi Işıl (keman), İsmail Şençalar (kanun), Kadri Şençalar (ud), Şükrü Tunar (klarnet), Necdet Gezen (darbuka), Feyzi Aslangil (piyano), İzzettin Ökte (tanbur), Nejat Tokyay gibi isimlerdir. Daha sonra aralarına Hakkı Derman (keman), Ercüment Batanay (tanbur), Yorgo Bacanos (ud), Ahmet Yatman (kanun) gibi ustalar da eklenir. Gazino sahiplerinin ısrarları üzerine ilk kez Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nun sahibi Mahmut Bey'in 500 liralık teklifini kabul etmiş ve dönemin sazendeleri ekstra işlerden 5 lira alırken, Zeki Müren saz arkadaşlarına 35-40 lira vermiştir. İkinci dönem gazino programlarında ise 1000 lira istemiştir. Kazandığı 1000 liranın neredeyse 500 lirasını saz arkadaşlarına dağıtan Zeki Müren kendisini 'yıldız' bir sanatçı olarak görürken etrafındaki müzisyenlerin de en iyiler olduğunu göstermek niyetindedir.” (Sadun Aksüt, Kişisel Görüşme, 2010)

Müren, ilk kez çıktığı sahnelerde giydiği beyaz frak, bordo smokin ve papyonuna işlettiği küçük incinin çok söylentilere yol açtığını, ancak sonraki dönemde birçok sanatçının bunu tatbik etmesinin, öncü kimliğini gösterdiğini belirtmiştir. (*Sanat Güneşimiz, TRT Belgeseli*) 15 şarkı seslendirdiği programını üç farklı kostümle süslemiştir. Bu programda sahnede okuduğu ilk eser Nikoğos Ağa'ya ait Muhayyerküirdi makamı ve Düyek usulündeki eserdir. Türk makam müziğinde kullanılan ana sazlar eşliğinde seslendirdiği bu eserin okuyuş şekli¹⁰ klasik üslûptadır, notaya bağlı kalarak vibratosuz, glisandosuz ve nüanssızdır.

Var mı hâcet söyleyim ey gül-tenim
Ben kulunum sen efendimsin benim
Merhamet kıl gel bana şûh ü şenim
Ben kulunum sen efendimsin benim

adlı eser ile başladığı programı Kayseri yöresine ait

*Asmalar da (aman) kol uzatmış dallare
Sen düşürdün (aman) güzel ile zengine*

türküleriyle bitirmiştir.

Solistlik ve bestecilikle başladığı müzik yaşamına, şöhrete ulaşmasının ardından, aktörlüğü de ekler, hatta kendi filmlerinin seslendirmesini de kendisi yapar. Çocukluğundan itibaren spiker olmak istediğini söyleyen Zeki Müren, TRT'den bu alanda yeterlilik derecesi de alır. Sinema kariyeri hızlı başlar, 1953 yılında ilk filmi *Beklenen Şarkı'yı*, daha sonra birlikte altı filmde rol alacağı Belgin Doruk ile ikinci filmi *Son Beste'yi* çeker. 1955 tarihli bu filmin yapımcılığını Hürrem Erman, yönetmenliğini Arşavir Ayanak üstlenir. Yapımda Vahi Öz, Mümtaz Ener, Feridun Çölgeçen, Bedia Muvahhit, Muazzez Arçay, Neşe Yulaç, Tevhit Bilge, Behzat Butak, Osman Zıt, Fadıl Garan, İhsan Aşkın, Dursune Şirin ve Reşit Baran gibi oyuncular rol alır. Filmde, hovarda iki dostuyla bir bekâr evi paylaşan Zeki, hayat mücadelesi içindeki bir müzisyeni canlandırır. Bir rehinci dükkânında çalışan yetim Nermin'in (Belgin Doruk) acıyıp ödünç verdiği kıyafetle aristokratik bir müzik gecesinde şarkı söyler.

10 Bu eserin plak kaydı üzerinden icra analizi yapılmıştır.

Nermin’le birbirlerine âşık olurlar, ancak, binbir oyunla, ailesinin şehir dışındaki evinde Zeki’den müzik dersleri alan ve kendisini Zeki’ye sevdirmek için çabalayan şımarık Semra (Neşce Yulaç) araya girer. Nermin ve Zeki İstanbul’da yeniden bir araya gelmek için uğraşırlarken, Nermin verem olur. Nermin, artık bir yıldız olan Zeki’yi, mest olmuş bir izleyici topluluğunun karşısında *Manolya*’yı söylerken izlediği sırada kriz geçirerek ölür. (Stokes, 2012) Fon müzikleri ve müzik direktörlüğünü Sadi Işıl’ın üstlendiği bu filmde, Işıl’ın Hicâzîkâr makamındaki *Yolları gurbete bağlayan dağlar* adlı bestesi dışında başka bir eseri bulunmaz. Filmde çeşitli makam müziği eserleri seslendiren Müren, kendi bestelediklerinden Kürdilihicazîkâr makamında *Uzun yıllar bekledim (Manolyam)*, Rast makamında *Bu kara toprak nasıl kıydı (Son Beste)*, Hicâz makamında *Hülyalı gecelerde hasretin yolcusuyum*, Nihâvend makamında *Seni sevmek sana yanmak* ve Rast makamındaki *Yoksun bu gece âh yine zehr oldu şarabım* adlı beş eserini de okuyarak şarkıcı kimliğini bestekârlığı ile pekiştirir. Müren, bu filmlerde mazbut genç erkek rolünerdir, acılara karşı durmaya çalışan, aslında hayatın ezdiği, ama sonunda sevilen Zeki karakteri Türk halkı ile buluşur.

Bu yıllarda sinema filmleriyle eş zamanlı olarak yürüttüğü sahne yaşamı ve doldurduğu plaklarla iyice ünlenir. Çocukluğundan beri saz heyetinin birbirinden değişik ve alelâde kıyafetlerle sahneye çıkmasından rahatsız olan Müren, gazino programlarına başlarken, mavi ceket, gri pantolon ve lacivert papyon olarak hazırlattığı kostümleri giymeleri konusunda Selahattin Pınar (normalde çok sık giyinen bir sanatçı olduğundan başta itiraz eder) dahil tüm saz heyetini ikna etmiştir. Gazino programlarının yanı sıra ekstra konser ve organizasyonlara da katılan Müren, gazinoya getirdiği sahne düzenindeki yeniliklerle dikkatleri üstüne çeker. 60’lı yıllarda seyircilere yakın olabilmek için T sahne denilen bir podyum ve bu sahnede dolaşarak şarkı söyleyebilmek için bir de özel mikrofon yaptırır. Sahne ışıklandırması ve dekor gibi yeniliklerin yanı sıra kostümlerinde, smokinden yakaları işlenmiş ceketlere, Türk motifleriyle bezeli (kendi tasarladığı) ceketlerden renkli modern desenli giysilere kadar radikal değişikliklere imza atar. Pelerin ve şort gibi efemine kıyafetleri halk tarafından kabul gördükçe giymeye devam ettiğini de belirtmiştir. 1957-58 senesinden itibaren Zeki Müren’e yaklaşık 15 yıl tanburu ile eşlik



Belgin Doruk'la birlikte rol aldığı *Son Beste* filminden bir kare

eden Sadun Aksüt, gazino programlarındaki sahne düzeni ve kostümler hakkında şunları söylüyor:

“Gazinoda giyilecek kıyafeti genellikle patron belirlerdi. Zeki Müren’den sonra zaten Fahrettin Aslan kimseyi öyle rastgele sahneye çıkarmadı. Mesela fasılda beyaz ceket, siyah pantolonla çıkarsınız, soliste geldiğinizde siyah smokinle çıkarsınız. Zeki Müren’in kendi terzileri vardı. Herkese özel kıyafet diktirilirdi. Kırmızı ya da bordo ceket, siyah pantolon. Küçük Çiftlik’te sahne düzdü, daha sonra T sahne oldu, o da halka yakın olması için.” (Sadun Aksüt, Kişisel Görüşme, 2010)

Müren, çocukluğunu anlattığı çoğu söyleşisinde, annesinin makyaj malzemelerine duyduğu ilgiyi, oyunlarda kendisine verilen kız rollerini ya da kırılgan, hassas ve duygusal yanını vurgular. Bu durumda, sahne yaşamında Türk toplumuna aksettirdiği ve temsil ettiği “gösteri”sinin,

daha küçük yaşlarda oluşan gerçek kimliğini kabul ettirme çabalarıyla paralel olduğu fikri akla gelir.

Müren, Küçük Çiftlik Parkı'ndaki ilk gazino deneyiminin ardından, 18 Kasım 1955 yılında Eminönü Halkevi'nde Perihan Altındağ ve Radife Erten ile sahne alır, 10 Aralık'ta ise aynı mekânda yaptıkları programa Mediha Demirkıran, Bal Arıları, Gönül Yazar ve Hamiyet Yüceses de eklenir. 1956 baharında Bebek Gazinosu'nda önce assolist olarak, yaza doğru Müzeyyen Senar'la birlikte sahne alır. Yazın Küçük Çiftlik Parkı konserlerini sürdürür. Zeki Müren'in gazinoya geçiş yapması genellikle aldığı yüksek ücretlerle ilişkilendirilir. Ancak yakın dostu Selami Şahin'le paylaşmış olduğu düşüncelerine göre, bu kararın altında, daha ziyade, halkla bütünleşme ve kabına sığmayan bir "yıldız" sanatçı olma fikri yatar. Selami Şahin, Müren'in sözlerini şöyle aktarır:

"Zeki Müren radyolarda en çok dinlenen sanatçıydı. Gerçekten geldiği yere ve başarısına çoğu kişi zor gelir. Bana şunu derdi: 'Selami'ciğim, dünyanın bütün ülkelerinde bir yere gelmek kolay, ama orada kalmak zor. Ama ben, beni var eden müzikseverlere ulaşmak istiyorum. Ben gazinoya çıkıyorsa bunun maddi sebebi dörtte bir. Dörtte üçse onlarla kucak kucağa olmak, karşılıklı olmak, onlara hitap etmek, canlı canlı olmak, yaşamaktır benim hedefim.' Asla maddi değil. Eskiden televizyon mu vardı? İnsanlar nasıl görecekti sanatçıyı? O zaman haftanın birkaç günü değil, her gün tıklım tıklımdı gazino, yer yoktu." (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

İstanbul Radyosu kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon, anılarında, Münir Nurettin Selçuk ve radyo dışında konser veren isimlerden bahsederken Zeki Müren'in döneme etkisini şöyle aktarır:

1954-55-56... Şöyle diyelim: Zeki Müren'den önce, Zeki Müren'den sonra... Musiki işlerini anlamak bakımından önemlidir bu. Zeki Müren'e kadar, o günkü ölçüler içerisinde Münir Bey seçkindi tabii. Ama Zeki Müren'den sonra bu gibi sanatçılar çok mağdur oldular, değerleri bilinmez oldu. Yaşlılığında konservatuar hocalığı gibi bir imkân olmasaydı, fakir bir insan olarak öldürdü Münir Bey. Bunlar sanata kendini vermiş insanların hazin hikâyeleridir." (Aksoy, 2009)



Küçük yaşından itibaren plaklarını dinleyerek örnek aldığı Müzeyyen Senar'la birlikte

Münir Nurettin Selçuk, modern bir aktör olarak Türk makam müziğini yenilikçi tavrı ve elit tutumu ile yüksek sanat olarak kurgularken, Zeki Müren sahnesindeki disiplinin yanı sıra postmodern bir aktör olarak sahnesini popüler kültür içerisinde “gösteri” sanatına çevirme fikrini geliştirmiş ve kadınların kostümleri sebebiyle elinde bulundurduğu cinsellik ve görsellik avantajını kendi lehine çevirmek için her türlü değişikliği denemiştir. Dergilerde, özellikle kadınların bacak ve vücut dekoltesiyle verdikleri fotoğraflar, Müren’e göre erkek solistleri ikinci planda bırakır. Bu duruma yenik düşmek istemeyen Müren, dikkatleri kendi üzerine

çekmeyi ve “yıldız” olmayı androjen görüntüsü ile başarmıştır. Toplumsal yaşam içinde kolay kabul görmeyen ifade biçimlerini sahne yaşamında doyasıya dışavururken, “Yaşamın amacı insanın kendi kişiliğini, kendi doğasını anlayabilmesidir. Şimdi sanat yoluyla içimde bulunanları kavramaya çalışıyorum,” diyerek tüm sanat yaşamı boyunca kişilik özelliklerini ve ruhsal karmaşasını sahne kimliğinde ortaya koymuştur.

1956 yılında sırasıyla konser ve gazino programları şöyledir:

7 Nisan Tarantella’da Zeki Müren Konseri, saat: 20.00.

15 Haziran Bebek Gazinosu’nda Zeki Müren, Nigar Uluerer, Mediha Demirkıran, Bal Arıları, saat 20.00.

24 Haziran Bebek Gazinosu’nda, Müzeyyen Senar ve Zeki Müren Konseri, saat 20.30.

19 Temmuz Küçük Çiftlik Parkı’nda Konser, Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, saat 20.30.

8 Eylül Küçük Çiftlik Parkı’nda Konser, Zeki Müren, Perihan Sözeri, Muzaffer Akgün, saat 20.30.

Küçük Çiftlik Gazinosu’ndaki yaz konserlerinin ardından kışın yapılacak programlar için saz heyetinin kostümlerinde bir yenilik yapıp bu giysilerin yakalarına parlak kumaşlar koydurur. Bu sayede, saz heyeti yaz boyunca çekinmeden dışarıda da giydiği sahne kıyafetlerini, artık sahne dışında hiçbir yerde giyemeyecek, bunlar Zeki Müren sahnesine özel olacaktır. İşine gösterdiği özen itibarıyla gazino kulisine herkesten önce gelerek, kendisinden önce sahne alanları izleyip ne kadar alkış topladıklarını takip etmesi, gazinoya gelen misafirleri ve ön masada oturan ünlüleri tespit ederek, sahneye çıktığında onlarla şakalaşıp çiçek gönderenlere teşekkür konuşmaları hazırlaması da farkındalığı yüksek, bilinçli bir sanatçı profili çizer.

1956 yılında güftesi ve bestesi Müren’e ait olan Acemkürdi makamındaki “Berduş” adlı şarkısının duyulduğu şarkıyla aynı adı taşıyan sinema filmiyle beyaz perdedir. Yeşilçam’da 2500 lira bütçeli filmler çekilirken, Kemal Film yapımcılığındaki bu film için Müren’e 250 bin lira teklif edilir. Gazino, plak ve sinemayı bir arada yürüttüğü bu süreçte, üçüncü filmi *Berduş*’u çevirmiş ve filmde, *Su akar şırıl şırıl, Doymadım ben genç-*

liğime, Nazlı bir çiçek gibi, Bir demet yasemen gibi dört farklı bestesini de şarkıcı Zeki rolünde seslendirmiştir. Harbiye’de Radyoevi’nin karşısında bir dairede kirada otururken, bu filmde kazandığı parayla Şişli’de bir daire satın alır. Osman F. Seden’in yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği *Berduş* filminin senaryosu Sadık Şendil’e aittir. Filmin müzik direktörü de olan Müren’e eşlik eden diğer oyuncular arasında Gazanfer Özcan, Erol Taş, Nubar Terziyan, Kadir Savun, Feridun Karakaya, Ahmet Tarık Tekçe, Şaziye Moral, Melahat İçli, Ali Üstüntaş, Ali Seyhan, Turan Seyfioğlu, Deniz Tanyeli bulunur.

1957 yılında askerliğini yapmak üzere Ankara Piyade Okulu’na gider. Yedek subaylığını tamamlayana kadar askeriyede 100’den fazla konser verdiğini ifade etmiştir. Daha sonra Genelkurmay emriyle İstanbul’a çağrılan Müren, askerliği esnasında 1960 askeri darbesinin ilk sinyalleri diye nitelediği, tarihte “9 Subay Olayı” adıyla bilinen olaya tanık olur. Darbe teşebbüsünde bulunan kişiler tarafından otomobilinin kaçırıldığını ve bu kişilerin Amerikan Konsolosluğu’na sığınmak istediğini öğrenir ve ertesi gün adını manşetlerde görür: “Teğmen Zeki Müren’in nöbetinde darbe teşebbüsü” (Gür, 1996) Askerden dönüşünde çekilen *Altın Kafes* adlı filmde, yine Zeki isminde bir şarkıcı olarak Kazablanka Gazinosu’nda sahneye çıkar. Filmde yorumladığı Kaptanzâde Ali Rıza Bey’in Hicâz makamındaki *Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgarına* ve Kemal Gürses’in Uşşak makamındaki *Zulmetle ayrılık bestesi yapan* gibi eserlerinin yanı sıra, bestesi kendisine ait Muhayyerkürdi makamında *Yaşamak zevki verir ruhuma sonsuz kederim*, Nihavend makamında *Gül ve bülbül*, yine Nihavend makamında *Yaprak dökümü mevsimi geldi*,¹¹ Saba makamında *Bu Aşkın Isdırabı*¹² ve *Şoför* adlı beş eserini de seslendirir. 1958-1960 yılları arasında rol aldığı *Gurbet* filminde, filme de ismini veren Hüseyini makamında *Gurbet (Rüzgârlara kapılmış kuru yaprak)*, Segâh makamında *Ruhumda yine aşk bestesi var*, Sabâ makamında *Kırnalı keklik idim*¹³ ve *Ey şirin İstanbul güzel Marmara* adlı dört farklı

11 Elektrofon firmasından 1956 yılında taş plak olarak basılmıştır.

12 Sahibinin Sesi firmasından taş plak olarak 1952 yılında çıkmıştır.

13 Grafson firmasından 1959 yılında taş plak olarak basılmıştır. Aynı yıl bu firmadan Uşşak makamında Zeki Duygulu bestesi olan *Yasemenler dile geldi* adlı bir taş plağı daha basılmıştır.

eserini, *Kırık Plak* filminde ise kendisine ait dokuz farklı besteyi seslendirmiştir. *Kırık Plak* filminde Nihavend bestelerinden *Beyaz gül (İlk aşk)*, *Öpücük*, *Elveda (Geçti artık güzel günler)*, *Bir tatlı yalan olsa bile*, Muhayyerkürdi makamında *Kırık plak (Her gün yeniden kanar)*, *Tekrar bana dönsen*, Sûznak makamında *Ayrılık Valsi (Şimdi uzaklardasın)*,¹⁴ Uşşak makamında *Bir tatlı tebessümün*, Hüz zam makamında *Bu hazan yine kalbim*¹⁵ adlı eserlerini seslendirmiştir. *Kırık Plak* filmi, en fazla bestesini seslendirdiği filmidir. Ayrıca, eşlik eden müzisyenlerin de listesi oldukça kalabalıktır. Hakkı Derman, Şükrü Tunar, Ercüment Batanay, İsmail Şençalar, Feyzi Aslangil, Ahmet Yatman, Yorgo Bacanos, Yaşar Anlı, Hilmi Rit, Nazif Girgin, İsmail Tezelli, Hasan Erkoç, Paraşko, Metin Bükey, Necdet Gezen gibi birçok müzisyen film kadrosunda müzik eşliği için adı geçen isimlerdendir. Hiç kuşkusuz şehirde yaşayan dinleyici ile kısıtlı olan gazino solistliğinden ziyade, büyük kitlelere ulaşmanın yolu, Anadolu'ya yayılan plak ve filmlerden geçer.

3 Temmuz 1958 günü Açıkhava Tiyatrosu'nda, Müren'i ilk kez radyo imtihanına götüren Suzan Güven için jübile gecesi düzenlenir. Müren bu gecede Nigar Uluerer, Muzaffer Birtan, Sevim Tanürek, Şemsi Yastıman, Aynur Akın ve Semra Atılay ile birlikte sahne alarak vefa borcunu öder. 4 Temmuz gecesinden itibaren her akşam saat 20.30'da Tepebaşı Bahçesi'nde programlarının ardından, 29 Ekim'den başlayarak Kazablanka Gazinosu ile anlaşma yapmıştır. Aynı yıl Ankara Göl Gazinosu, Küçük Çiftlik Parkı gibi mekânlarda sahne almaya devam eder. İlk plağından bu yana *Bu aşkın ıstırabı*, *Zehretme Hayatı*, *Beklenen Şarkı*, *Hüsranla gönül hep inler* adlı şarkıları Sahibinin Sesi firması etiketiyle dinleyicilere sunar. Müren Record için *Manolyam*, *Bir demet yasemen* ve *Ayrılık ateşten bir ok* adlı besteleri seslendirir. Ardından Elektrofon firmasından *Ayrılık (Vals)*, *O yeşil gözler (Avare)* ve *Yaprak Dökümü* adlı plakları basılır. 1959-1961 yılları arasında, 45'lik plak döneminden hemen önce, Grafson etiketiyle art arda çıkardığı *Kımalı keklik*, *Yasemenler dile geldi* ve *Bu hazan yine kalbim*, *Ayşe kız*, *Yalan dünya (Mani-*

14 Elektrofon firmasından 1956 yılında taş plak olarak basılmıştır. Yine aynı yıl bu firmadan basılan *O yeşil gözler* bir başka taş plağıdır.

15 Grafson firmasından 1959 yılında taş plak olarak basılmıştır.

ki dünya), Hancı, Unutamam seni, Belki bir sonbahar geleceksin ve Yüce dağ başında adlarında son taş plaklarıyla piyasada yer almıştır. Müren, yıldızının iyiden iyiye parladığı 1960 senesine gelindiğinde Taksim'deki Maksim Gazinosu'nun sahibi Fahrettin Aslan ile döneminin en yüksek ücreti üzerinden (3500 lira) anlaşır ve böylece 16 yıl sürecek beraberliğin de ilk adımını atar.

Maksim Gazinosu'nda sahne alan Müren'i dinlemeye, Türkiye'nin en varlıklı kesimlerinden insanlar da gelir. Ayrıca Çarşamba ve Pazar günleri düzenlediği kadın matineleri de oldukça kalabalık geçer. (Aşan, 2003) Sınıflarüstü niteliğiyle dikkat çeken gazinolar, devlet adamlarından her türlü esnafa, sanayi burjuvazisinden orta sınıf ailelere kadar her kesimden, her yaştan dinleyiciyi bir araya getirir. Gazinoların birbiriyle rekabet ettiği ve müzik piyasasının mekânlar üzerinden canlı tutulduğu bu dönemde, plak sektörü ile gazino sahnelerinin birbirini tetiklediği söylenebilir. O dönem yıldız sanatçılar hem gazinolarda program yapar, hem de artan sayıda plak doldururlar. Bu dönemde gazete ve dergiye verilen ilanların sayısı artar, fotoğraflar, afişler önem kazanır.

Zeki Müren, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi olaylar hakkında yansız bir tavır sergilemeye çalışır, ancak demokratik bir ortamdan yana olduğunu da belirtir. 27 Mayıs 1960 günü yaşanan askeri darbenin ardından, gençliğin "Olur mu böyle olur mu / Kardeş kardeşi vurur mu" biçiminde güncele uyarladığı Plevne Marşı'nı (*Tuna Nehri akmam diyor / Etrafımı yıkmam diyor*) Tepebaşı Gazinosu'nda okumaya karar veren Müren, sahneye Gazi Osman Paşa'nın kaftanına benzer bir kaftan içerisinde, arkasında saz arkadaşlarına ilaveten sembolik bir mehter takımı ile çıkar. "Zeki Müren, kahraman Türk ordusunun ve asil Türk gençliğinin hürriyet marşı vatan türküsü Osman Paşa tablosunu mehter refakatinde takdim etmekle şeref duyar" ilanı ile tanıtılan bu "şov" yüzünden İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı gazinoyu kapatır ve Müren, ifade vermek için savcılığa çağrılır. (Aşan, 2003) 27 Mayıs'a verdiği desteğe rağmen, herhangi bir tarafta olmak yerine "herkes" ile beraber olmayı tercih eden bir "yıldız" olmayı hedeflemiştir. Bu tutumunu politikadan spora her alanda korumaya çalışır. Futbolla ilgili görüşleri sorulduğunda, Milli Takım'ı tuttuğunu söyler, bazen de şöyle cevap verir: "*Efendim, bende-niz futbolu bilmiyor ve sevmiyorum.*"

Müren gündemi yakından takip eder. 1968 yılında siyasete atılma ve parti kurma düşüncesini yakın çevresi ile paylaşmış, Bülent Ecevit, İhsan Sabri Çağlayangil, Sadun Aren gibi politikacılardan da destek almış, hatta İlhami Soysal gazetede şunları söylemiştir:

“Bilin ki Zeki Müren gerçekten politikaya girmeye niyetlenir ve örneğin bağımsız milletvekilliğine İstanbul’dan adaylığını koyarsa o koca koca partiler, o iktidar partisi, ana muhalefet partisi falan var ya, bunların hepsi tüzükleri, programları, seçim nutuk ve vaatleriyle bir kenarda kalır ve Zeki Müren rahatça milletvekili seçilebilir. Partiler arası seçim dengesi de İstanbul gibi Türkiye’nin en büyük kültür merkezinde altüst olur. Bu böylece bilinmelidir.” (Aşan: 2003)

Siyasete girebileceği hakkındaki haberler yayınlanmaya devam ederken Müren, *“Partinin adı belli oldu”* der, *“Ar Partisi veya Sanatçılar Partisi. Ben mecliste sağ veya sol kavgası yapacak değilim. Ta başlangıcından beri parlamentoda kimse sanatı temsil etmedi, sanatçıları korumadı, onların menfaatleriyle ilgilenmedi. İşte ben bu işi yapacağım. Politika hayatına sırf sanatçıları temsil etmek için girmek istiyorum. Sanatçı bütün meselelerini bana açacak, ben de bunu yüce meclise ileteceğim.”* (Ses, 27 Ocak 1968) Aynı günlerde Ankara Gazeteciler Derneği’nin çağrısı üzerine, politikacı gibi giyinerek basın mensuplarının karşısına çıkar. Siyah takım elbisesi, şık kravatı ve siyah kalın çerçeveli gözlükleri ile gelen tüm sorulara akıllıca cevap verir. “Siyasete atılma kararı konusunda söylenenler hakkında ne düşünüyorsunuz? Size göre seçilme şansınız nedir? Amerika’nın Vietnam politikasını doğru buluyor musunuz?” gibi sorulara verdiği cevaplarla hiçbir zaman girmeyeceği politika dünyasına göz kırpmış, gündemi bir süreliğine meşgul etmeyi başarmıştır. Bu yeni gündem, her matine seansında “seçeceğiz” diye seslenen kadınları da umutlandırır. Bu sayede tekrar gündemin başköşesine oturan Müren’in plak ve kaset satışları artmış, filmlerinin gösterildiği sinemalarda kuyruklar oluşmuştur. (Aşan, 2003)

Zeki Müren’in bir menajeri bulunmamasına ve sözleşme imzalamasına rağmen, sözünün geçerliliği herkes tarafından kabul edilir. Öyle ki, “Zeki Müren sözü” diye bir tabir sanat camiasında bilinir hale gelir. Bu denli şöhretine rağmen menajeri olmadan ve imza atmadan kabul



“Bahçevan” kostümüyle

ettiği ve devam ettirdiği işlerinde ise çeşitli yardımcılarının olduğunu belirten müzisyenin yakın dostu Selami Şahin durumu şöyle aktarır:

“Menajeri yoktu. İsim vermek yanlış olur ama, yanında çalışan şoförüne, yardımcısına söylenmesi gerekenleri bir kâğıda yazıp verirdi. Zaten o zamanlar böyle düğün vs. ekstra işler yoktu. Gazino vardı, Fahrettin Aslan vardı, gerçekten ‘Gazinocular Kralı’ idi. Zeki Müren’in sözü sözdür. Kimse diyemez ki Zeki Müren sözünden döndü. ‘İyi bir doktor hastasına ilaç vermeden önce iyi tahlil yapar Selami’ciğim, olur dediğim zaman dönüşüm olmaz,’ derdi.” (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Zeki Müren’in sahne kariyeri 1960’larda ivme kazanır, aktörlüğüyle de ünü en uzak yerlere ulaşır. *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962), *Aşk Hırsızı* (1963) adlı filmleri, birbiri ardına seyirciyle buluşur. *Aşk Hırsızı* adlı filminde Acemkürdi makamında *Söğüt dalından incessin*, Muhayyerkürdi

makamında *Kara sevda (Bağrımda bir fül güneşi)*, Hüzam makamında *Deva bulmayacak mı?*, Uşşak makamında *Bir gönül hikâyesi* adlı dört bestesini seslendirmesinin yanı sıra *Yeşil ördek gibi daldım göllere* adlı Sivas türküsü, bestesi Selahattin İnal'a ait Uşşak makamındaki *Gurbetten gelmişim yorgunum hancı*¹⁶ adlı eserleri de seslendirir. *Hancı* şarkısını okurken vibratolara ve kelimelere ufak ufak vurgular yapar. *Hayat Bazen Tatlıdır* filminde Muhayyerkürdi makamında *Hayat bazen tatlıdır*, Nihavend makamında *Mazimi unut*, *Ömrüm senin olsun* ve *Yamyorken aşkın ateşi* isimli dört farklı bestesini daha seslendirir. Şarkıcı rolünde olduğu bu filmlerinde, bilinen çeşitli şarkı ve türküleri seslendirerek beyaz perdede görünürlüğünü pekiştirir. "Hayat bazen tatlıdır" diye başlayan şarkının güftesini iki saatte yazdığını, iki günde de Muhayyerkürdi makamında bestelediğini belirten Müren, müzik direktörlüğünü yaptığı filmin bir revü havası içinde geçtiğini ve filmde Batı müziği enstrümanlarına alaturka sazların eşlik ettiğini vurgulamıştır. (Ses, 28 Nisan 1962)

1963 yılında Hilmi Rit'in hazırladığı bir dergi görüşmesinde, Acemkürdi makamındaki ilk bestesi *Zehretme hayatı bana cananım*'dan itibaren o güne kadar 94 beste yaptığını söylemiş, en sevdiklerinin de Çankırı'da askerken besteledikleri olduğunu belirtmiştir. Ayrıca 1963 senesi itibariyle üç defa Avrupa seyahatine çıktığını söyleyen Müren, Japonya, Hindistan ve sonra Amerika'yı görmek istediğini de dile getirmiştir. (Ses, 16 Mart 1963) Bu yıllarda, *Hep O Şarkı* (1965), *İstanbul Kaldırımları* (1964), *Bahçevan* (1963) adlı sinema filmleriyle aktörlüğüne de tüm hızıyla devam eder. Nihavend makamında bestelediği vals eseri *Hep O Şarkı*, başrolünde oynadığı ilk renkli filminin de adı olur. Çoğu filminde olduğu gibi bu yapımda da müzik direktörü kendisidir ve yine şarkıcı rolünü canlandırarak keman, klarnet, kanun, cümbüş eşliğinde okur. Kendisine ait *Hep O Şarkı*, *Sevgi Yağmuru* ve *Makas Ali* adlı üç bestesini seslendirdiği bu filmde önce, ilk defa isminin Zeki yerine Bül-bül Ali olduğu ve hiç kendi bestesini okumadığı bir diğer film, *Bahçevan* ile seyirci karşısına çıkar.

16 Grafson firması tarafından 1960 yılında taş plak (78'lik) olarak basılmıştır. Aynı yıl bu firmadan Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Hicazkâr makamındaki Oturmuş desti elinde çeşme başına (Ayşe Kız) ve Yalan dünya (Maniki dünya) adlı iki ayrı taş plağı daha basılır.

Müren için ister beyaz perdede, ister sahnede olsun, görsellik ve teatral unsurlar önemlidir. Maksim Gazinosu’nda, Fahrettin Aslan’dan sahne için salıncak yaptırılmasını istemesi üzerine, sahnesinin arkasına dört tarafı iplerden oluşan asansör düzeni kurulur. Sahneye inerken iplerin yavaş yavaş bırakıldığı, salıncağa oturduğunda ise yukarıya çekildiği sahne şovu ilgi çeker. Zaman zaman sahneye yağdırılan karlar altında şarkısını söyleyen Müren, sahneyi giysilerine ve şarkılarına göre renk renk, ıslıl ıslıl hazırlatır.

1965 yılında, hayranlarının karşısına tiyatro sahnesinde çıkmış, Siraselviler’de Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun Arena Tiyatrosu’nda Cüneyt Gökçer’in yönettiği *Çay ve Sempati* adlı oyunda efemine bir kolej öğrencisini canlandırmıştır. Tiyatro sahnesine profesyonel olarak ilk kez çıkan Müren, aldığı teklifin karşısında oldukça heyecanlandığını şu sözlerle anlatır: *“Zeki Bey tiyatrodan oynar mısınız? denildiğinde, koltuğa yapışıp kaldım. Ne diyebilirim ki? Ben ses sanatçısıyım, film yıldızıyım. Tiyatro biraz bizim uzağımızda değil mi acaba? Beynimin içi yumak yumak oldu. Neden olmasın efendim, bir ses sanatçısının tiyatro oynayabileceğini de ispat etmesi lazım.”*

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Cüneyt Gökçer’in okuma provalarını başlattığı ve eşi tiyatro oyuncusu Ayten Gökçer’in provalarda suflörlüğünü yaptığı ilk oyununda, rol arkadaşları Altan Karındaş ve Asuman Korad’dır. Tiyatro seyircisiyle ilk kez buluşan Müren’in yıldızı sahnede de parlar. Saat 18.00’de *Çay ve Sempati* adlı oyununu oynadıktan sonra, Maksim Gazinosu’nda sahne alarak gecesini tamamladığı o günlerde (Gür, 1996), *Buldırcın Yağmuru*¹⁷ adlı şiir kitabını yayınlar, aynı yıl Be-yoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’nde ilk resim sergisini de açar. Bu esnada magazin dergilerinde sıkça haber olan Müren, bu defa da “Manken Zeki Müren: Sıra Damatlıkta” başlığıyla haber olur:

“İşte terzi Peyman Songar’ın İstanbul’da bir gece kulübünün salonunda fakir ilkokul çocuklarının yararına tertiplelediği defilede, şarkıcı Zeki Mü-

17 Kapak ve iç desenlerinin Zeki Müren tarafından tasarlandığı ve 1965 yılında İstanbul Matbaası tarafından basılan şiir kitabının geliri Kanser Derneği’ne bağışlanmıştır. Yaklaşık 100’e yakın kısıklı uzunluğundaki şiirinin bulunduğu kitabın sonunda Biyografim adlı şiiri yer almıştır.

ren, hanım mankenleri bile yaya bırakan zarif el ve kol hareketleri, kıvrıla büzüle yürüyüşü, seyircilerin önünde ani dönüşleri ve boyun kırışları ile büyük ilgi topladı! Defilede altı erkek sahne kıyafeti teşhir eden Zeki Müren, allı pullu, pırlıl pırlıl ışıldayan, bazıları dekolte (!) elbiselerin hakkını her haliyle verdi. Kıyafetlerin adlarını da kendisi seçmişti: ‘Sürpriz’, ‘Gün Işırken’, ‘Şeker Prens’, ‘Gladyatör’, ‘Beklediğim Gün’, ‘Erguvanların Aşkı’. Müren’in bu orijinal defilede takdim ettiği son kıyafet ise, şarap rengi bir smokin oldu. Bunu günü gelince kendi düğününde giyeceğini söyleyen sanatçı, herhalde o günün özlemi içinde adına ‘Beklediğim Gün’ demiş olsa gerek. Ee, dünya bu: Gün ola, harman ola.” (Hayat, 24 Mart 1966)

Giyim-kuşama düşkünlüğü devamlı olarak haber olur; 1966 yılının Ses dergisinde, “Cahide Sonku: Şöhretten Sefalete” başlığının altındaki fotoğraf yine kürk mantosuyla Zeki Müren’e aittir. Müren’in sinema kariyerine başladığı ilk filmi *Beklenen Şarkı*’da başrolü paylaştığı ve Sonku Prodüksiyon’la çalıştığı yılların ardından, Cahide Sonku’nun maddi güçlük yaşadığını haber yapan magazin dergisinde, kürk paltosu, elinde şemsiyesi, başında şapkası ve ayak dibinde uzanan kurt köpeği ile verdiği kalantor fotoğraf manidardır. Bu sayıda yer alan haber Müren’in kıyafet zenginliği ve şıklığıyla ilgili olduğundan, sayfalar boyunca yılan derisi ceket, birçok süslü, ışıltılı, gösterişli sahne kostümü, 125 çift ayakkabısı ve takım elbisesinin yansıtıldığı fotoğraflar sergilenmiştir.

1967 yılında, bir kadınla dudak dudağa verdiği poz ilk kez bir magazin dergisinde yer alır. O dönemde yeni yeni şöhreti yakalayan Ajda Pekkan’la verdiği dudak dudağa poz, Müren’in 37. yaşgünü sebebiyle evinde verdiği partide çekilmiştir. Sevgili oldukları iddiasını içeren haberin ardından Müren şöyle bir açıklama yapar: “Ben onu himayeme aldım. İyi bir dostu olarak onun yükselmesi ve şöhretini devam ettirmesi için çalışıyorum.” Yapmış olduğu diğer bir açıklamada ise şöyle der: “Bütün bu dedikodular ve haberler yalandır. Bunu, ciddiyetini takdir ettiğim Ses mecmuası vasıtasıyla açıklamaktan gurur duyarım. Şimdilik evlenme niyetinde de değilim. Kendisini himayeme almış durumdayım. İlgimin gönül işleriyle alakası bulunmamaktadır.” Ajda Pekkan ise konuyla ilgili “Benim hiçbir şeyden haberim yok!” demekle yetinir. Aynı dönemde senaristliğini, yapımcılığını ve yönetmenliğini Osman F. Seden’in yap-



Zeki Müren'in eşcinsel bir karakteri canlandığı, Cüneyt Gökçer'in yönettiği tiyatro denemesi *Çay ve Sempati*'nin afişi

tığı *Düğün Gecesi* adlı sinema filminde Zeki Müren ile beraber Türkân Şoray, Ali Şen, Ajda Pekkan, Renan Fosforoğlu, Kadir Savun, Feridun Karakaya, Tuncer Necmioğlu, Ahmet Turgutlu, Feridun Çölgeçen, Aynur Aydın, Erdoğan Seren, Selahattin İçsel, Hüseyin Zan, İlhan Hemşeri, Cemil Paskap, Hüseyin Salıcı, Ergül Buharalı ve Faruk Panter gibi oyuncular boy gösterir. *Ses* dergisinde *Düğün Gecesi* ile ilgili çıkan haber şöyledir: “*Düğün Gecesi* ile Zeki Müren on ikinci filmini çeviriyor. Filmde Ajda Pekkan ve Türkan'la birlikte oynayan Zeki Müren aşkı uğruna kavgalar ediyor, 'judo' gösterileri yapıyor. 12'nci filmindeki müzikleri hazır-

layan Müren, bu filme tam 12 şarkı koymuş. Bir tanesini Ajda Pekkan'la birlikte söylüyor. Türkan Şoray da bir şarkı söylüyor, ama onun dublağını okuyucu Nigar Uluerer yapmış. Zeki Müren bu filmde 100.000 lira ücret alıyor.” (Ses, 14 Ocak 1967) Bu filmde, güftesi Reşat Özpırınççı ve bestesi Avni Anıl'a ait Kürdilihicazkâr makamında *Safalar getirdiniz dostlar*, yine bestesi Anıl'a, güftesi Ümit Yaşar'a ait Nihavend şarkı *Ağla gitar çal gitar*, Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamındaki *Çatılmış kaşlarınla sanki düşman gibisin*, yine Nalkesen'in Kürdilihicazkâr makamında bestelediği *Ne o bensiz edebilir*, Suat Sayın'ın Nihavend makamındaki *Sen aşk nedir bilir misin?* gibi dönemin popüler olmaya başlayan bestecilerinden bazı eserleri seslendirmesinin yanı sıra, 70'li yıllarda sıkça okunacak, müziği Charles Singleton ve Bert Kaempfert'a ait, sözleri ise Fecri Ebcioglu tarafından yazılan *Gece Karanlık (İki Yabancı)* adlı aranjman bir besteyi Ajda Pekkan ile düet yaparak seslendirir. Aynı filmde, kaynak kişisi Aşık Ali İzzet Özkan ve yöresi Sivas olan *Mühür Gözlüm* türküsünü de okur. Bu süreçte filmler aracılığıyla repertuvarındaki değişimler de rahatlıkla tespit edilebilir. Dönemin bestecilerine ait popüler Türk müziği eserlerinin ve bilinen halk türkülerinin yanında Türk popüler müziğinin ilk örneklerinden aranjman eserleri de okumaya başlamış ve sonraki süreçte oldukça popülerleşecek olan düet modasına öncülük etmiştir.

Zeki Müren'in saz heyetine 1967 yılında katılan Fikret Bertuğ, birlikte çalışmaya başlamalarını şöyle anlatıyor:

“Bir gün telefon çaldı, Zeki Müren'in bir filmi için ney çalan biri lazım, gelir misin? dediler. Ben daha yeni başladım dedim. Olsun olsun, film için gerekli dediler, gittim. O filmde Zeki Müren'le tanıştık, sonra Fahrettin Aslan beni çağırdı, ‘Kardeşim bizimle çalışır mısın?’ dedi. Sonra başladık çalmaya... Ceketler dikiliyor... Hatırlıyorum mavi ceket, beyaz smokin ceket. İşte böyle başladı Maksim'de. Saz heyetinde başlangıçta ben sette oturuyordum. Maksim'de program fasılla başlar, hanendeler sette otururlar. Sazendeler önünde otururlar. Beni de sete verdiler, ace miyim ya biraz. Bir ud da vardı, bir başta ben, bir başta o. Sonra tabii aldık kendimizi aşağıya. Ben tabii bilmiyorum peşrevleri filan. Koştum sahaflara, dediler ki Ekrem Karadeniz adında biri var, onda bütün peşrevler olur. O fasılları, bilhassa peşrevleri aldım, ezberledim iyi kötü.” (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Maksim Gazinosu'nda seyircilerin karşısına dev bir kuğunun içinden çıkarak şarkılarını söyleyen Zeki Müren, bu yıllarda Batı'ya açılmak isteğini belirten demeçler verir ve aldığı konser teklifleriyle ilgili şöyle bir açıklama yapar:

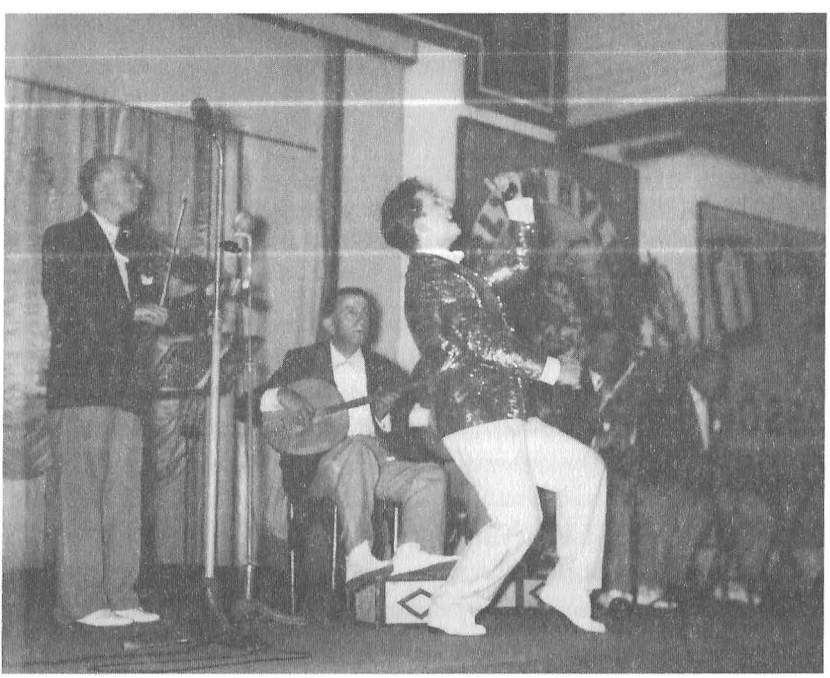
“Memleketimize Bolşoy ve Londra Balesi, Çek Filarmoni Orkestrası ve sayısız müzisyeni getiren Ömer Umar, bana Moskova, Azerbaycan, Viyana ve Paris'te Türk musikisi konserleri teklif etti. Prensip olarak kabul ettim. Oralara, tekrar ediyorum, para kazanmak için değil, Türk musikisini göstermek ve sanat gücümüzü ispat etmek için gideceğim.” (Ses, 13 Mart 1967)

Bu dönemde Mısır'da ve Arapça konuşulan ülkelerde bir ilah haline gelmiş olan 67 yaşındaki Ümmü Gülsüm, Zeki Müren'e bir mektup yazar. Mektupta, “*Sizi Mısır'da dinlemek bizim için şeref olacak. Üç gecede üç konser rica ediyoruz. Mısır'ın en büyük misafiri olacaksınız,*” der. Davet karşılığında kendisine 300 bin Türk Lirası teklif edilir. Zeki Müren bu mektuba şöyle karşılık verir: “*Tek bir gece, Kahire'de Nil nehri üzerinde kurulacak bir sal üzerinde konser veririm. 50 kişilik saz heyetim de bu sal üzerinde olacak. Dinleyiciler sahilde oturacak. Sal, Türk bayrakları, çiçekler, ışıklar içinde yüzecek...*” (Ses, 13 Mart 1967)

Ümmü Gülsüm, şarkıcılığının yanı sıra çevirdiği filmlerle de bir dönem bütün Ortadoğu'yu etkilemiş bir sanatçıdır. Altı filmde başrol oynar: *Vedad* (1936), *Neşid el Emel* (1937), *Dananir* (1940), *Aydah* (1942), *Sellame* (1945), *Fatma* (1947). Abbasiler döneminde geçen *Dananir* adlı filmi, *Harunürreşid'in Gözdesi* adıyla Türkiye'de de gösterime girer. İpek Sineması 1941 yılında filmi Türkçe olarak, Sadettin Kaynak tarafından bestelenen sekiz yeni şarkıyı seslendiren Müzeyyen Senar'ın sesiyle izleyenlere sunar. Saray Sineması ise filmdeki konuşmaları yine Türkçe dublajla izlettirirken, gazete ilanında Ümmü Gülsüm'e vurgu yaparak, *Harunürreşid'in Gözdesi*'nde *Mısır Ses Kraliçesi Meşhur Şark Yıldızı Ümmü Gülsüm*'ün Arapça okuyacağı şarkıları seyircilere duyurur. (Özyıldırım, 2013) Bu dönemde Müzeyyen Senar, Mısır filmlerinin dublajlarına en çok beste yapan Hafız Hacı Sadettin Kaynak'a ait Türkçe eserleri seslendirir. Çoğunlukla Arap yurttaşların yaşadığı Mardin'de Mısır filmlerine ait hatırlayabildiklerini anlatan Mardin Eski

Milli Eğitim Müdürü ve Mardin Lisesi emekli Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni Mehmet Sadri Ensari (d. 1945) Zeki Müren'den şöyle söz eder: *"Abdülvahab'ın çok filmini izlememe rağmen adlarını unuttum. Talmuz, Abdülvahab'ın bütün filmlerinin konusu klasik aşk, dram ve trajedilerdi ve aynı konularda Türkçe adlarla Zeki Müren de sonradan filmler çektiydi. Aralarında benzerlik kurarsak yanlış olmaz, Mısır'da Abdülvahab, sonradan Türkiye'de Zeki Müren aynı kahramanlardı. Muhammed Abdülvahab, gözlüklüydü, Zeki Müren de gözlüklüydü, büyük bir benzerlik intibasını bana vermişti. Filmler Türkçeydi, seslenişler, övgü ve coşkulu mısralar da hep Türkçeydi, fakat Abdülvahab ve Leyla Murad'ın şarkıları orijinal dilinde, Arapçaydı."* (Özyıldırım, 2013) 1930'lu yıllardan itibaren yaklaşık 15 yıl süren, özellikle Ümmü Gülsüm'ün başrollerinde olduğu Mısır filmleri furyası, 1948'de Arap filmlerinin ithalinin devlet tarafından engellenmesi ile son bulur. (Özyıldırım, 2013)

Mısır'da Ümmü Gülsüm ve Abdülvahab gibi müzisyenlerin film oyuncusu olması modası, Türkiye'ye Münir Nurettin Selçuk'tan sonra Zeki Müren ile yansır. Münir Nurettin, *Allah'ın Cenneti* (1939), *Kahveci Güzeli* (1941), *Hasret* (1944), *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1950) ve *Lale Devri* (1951) adlı beş sinema filminde başrolde oynar. Türk sinemasında ilk kez erkek solist olarak öncü olduğu bu serüvende şarkıcı ve besteci kimliğini beyaz perdeden seyirciye ulaştırır. Sinemada seslendirdiği Sadettin Kaynak eserleri (*Kahveci Güzeli* filminin müziklerini de bestelemiştir) arasında Hicâz makamında *Garibiz gurbet bize sula oldu*, Sultâniyegah makamında *Ses vermez benim kalbim*, güftesi Karacaoğlan'a ait Eviç makamında *Ela gözlerini sevdiğim dilber* bulunur. Bu filmde oynayan dönemin genç ses yıldızlarından Müzeyyen Senar ise güfteleri Vecdi Bingöl'e ait Hüseyini makamında *Ben bir çoban kızuyum* ve Hicâz makamında *Yad eller aldı beni* adlı Sadettin Kaynak şarkılarını söyler. *Lale Devri* (1951) adlı filmde ise Münir Nurettin, filmin tarihi müziklerini bestelemiş ve müzik yönetmenliğini yapmıştır. Tanburi Mustafa Çavuş'un Şehnâz makamındaki *Fırsat bulsam yâre varsam* adlı eserinin ortasında bir de gazel okur, ayrıca yine bu filmde, Meylevilerin döndüğü sahnelerde Mevlana'nın dizelerinden İtrî'nin bestelediği Rast makamındaki Nat'ı Şerif'ten bir bölüm de seslendirir. Zeki Müren, Münir Nurettin'in ardından solist ve besteci olarak filmlerde benzer bir tavrı



geliştirir, film oyunculuğunu ses sanatçısı ve besteci kimliğini tanıtmak için kullanır. Öyle ki, filmlerde okuduğu farklı bestekârların eserlerinin ve kendisine ait bestelerin sayısı çok olduğundan müzikal repertuvarındaki değişimleri yalnızca filmleri inceleyerek bile tespit etmek mümkündür.

Müren, 1967-70 yılları arasında peşpeşe siyah-beyaz çekilen *Hindistan Cevizi* ve ardından renkli çekilen *Kâtip (Üsküdar'a giderken)*, *İnleyen Nağmeler*, *Kalbimin Sahibi*, *Aştan da Üstün*, *Rüya Gibi* adlı sinema filmlerinde başrol oynar. *Düğün Gecesi* filminden sonra repertuvarındaki değişim, özellikle dönemin ünlenen bestecilerinin popüler olmaya aday fantezi eserlerini de okuması ile iyice belirginleşir. *Hindistan Cevizi* filminde hiçbir bestesi yer almaz, ancak Suat Sayın'ın Rast fantezi eseri *Bu gece çok mes'udum (Sus sus sus)* gibi bilinen eserlerin bazı bölümlerini ilk kez yabancı lisanla, Hintçe söyler. Filmde Yusuf Nalkesen'in Kürdilihicazkâr makamındaki *Gelince göz göze biz* ve yine Nalkesen'in

Sûznak makamındaki *Kapanmış gönül kapın*, bestesi Cemil Demirsipahi, güftesi Erdoğan Alkan'a ait Rast makamındaki *Fakir bir şairim*,¹⁸ bestesi Turhan Taşan, güftesi Sadık Atay'a ait Hicazkâr Fantezi *Dile benden ne diler sen* (*Bundan sonra beraberiz*), Necip Mirkelamoğlu'na ait Hicâz şarkı *Bir rüzgâr esti felek mecalim kesti felek* gibi dönemin bilinen eserlerini seslendirir, *Eski dost düşman olmaz* adlı şarkının bir bölümünü de Arapça olarak söyler. Bu süreçte Müren'in repertuarı iyiden iyiye değişir. Repertuarında dönemin bestecilerinin fantezi eserlerine yer vermeye başlayarak arabesk dünyasının da kapılarını aralar. Tarzındaki bu değişim hakkında gelen sorulara karşılık, "*Halk neyi istediyse onu vermeye çalıştım*,"¹⁹ der. Ülkü Erakalın'ın yönettiği *Kâtip* (*Üsküdar'a giderken*) adlı sinema filmi, Osmanlı Sarayı'nda görevli başkâtibin hikâyesini anlatan bir dönem filmidir. Senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı, Özdemir Birsel'in yapımcılığını üstlendiği filmin kadrosunda Suna Pekuysal, Vahi Öz, Suzan Avcı ve Gülistan Güzey yer alır. Filmde uzun ve cilalı tırnakları ve makyajlı yüzüyle ellerini açmış bir erkek mevlîdhan olarak karşımıza çıkan Müren, saray musikisini öğreten bir hocadır. *Kâtip*'te Hacı Sadullah Ağa'nın Hicâz Yürük Semâisi *Nideyim sahn-ı çemen*, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev Gözümde *daim hayâl-i cânâ* ve yine Dede Efendi'nin Hicâz makamındaki *Ey büti nev-edâ*, Tanburi Mustafa Çavuş'un Şehnâz Buselik makamındaki *Küçük su'da gördüm seni*, Nikoğos Ağa'nın Hicâz makamındaki *Niçin a sevdiğim niçin* ve Şâkir Ağa'nın Müstear makamındaki *Ervel benim nazlı yârim* adlı eserlerini seslendirir. Bu klasik repertuarın ardından, senaryo gereği saraydan ayrılıp şanoya çıkmak zorunda kaldığında ise Uşşak makamında bir Rumeli türküsü olan *Kadîfeden Kesesi* ve Nihavend makamında bir İstanbul türküsü olan *Üsküdar'a giderken* adlı eserleri okur. Ayrıca filmin içinde Muzaffer Sarısözen'in derlediği *Yemen Türküsü*'nü (*Burası Muş'tur*) de seslendirir. Kendisine ait hiçbir besteyi okumadığı bu filmde (dönem filmi olması sebebi ile), klasik Türk müziği bestecilerinin bilinen besteleri ve çeşitli yöre türkülerini seslendirmiş ve 1970'li yılların eşliğindeki bu dönemde repertuarının çeşitliliğini bir kez daha film aracılığıyla din-

18 1968 yılında plağa okumuştur.

19 1983 yılında BBC için verdiği mülakattan alınmıştır.

leyiciye hatırlatmıştır. Ayrıca filmin başında sandalla gezerken okuduğu *Küçüksü'da gördüm seni* adlı esere kulak misafiri olan bir saraylının sesinin güzelliği hakkında söyledikleri dikkat çekicidir: “*Kim bu? Hafız Sami mi? Halepli Nafiz mı yoksa? Hayır, o da değil. Bambaşka bir ses bu, hem de genç bir ses...*”

Kalbimin Sahibi filminin setinde rahatsızlandığında çıkan “Zeki Müren felç oldu” başlıklı habere karşılık, felç olmadığı, gut hastalığına yakalandığı duyurulur: “*Geçtiğimiz cumartesi gecesi, 14 saat süren sürekli ve yorucu çalışmadan sonra, gece yarısı birden olduğu yere yığılmış, sancılar içinde kıvranmaya başlamıştı. Derhal filmin prodüktörü tarafından İlyaydım Hastanesi'ne kaldırılmasına rağmen yapılan müdahale fayda sağlamadığından ertesi gün özel bir kliniğe sevk edilmişti. Zeki Müren'in diz kapağındaki sinir uçlarında iltihaplanma başlamıştı. Tıp dilinde bu hastalığa gut adı verilmektedir.*” (Hayat, 16 Ekim 1969)

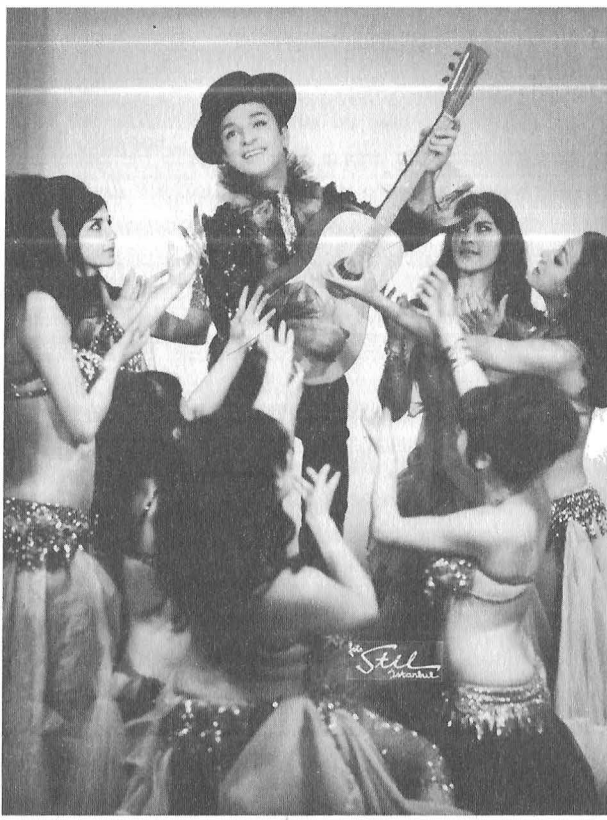
“İşte Benim 17 Yıllık Sinema Politikam” başlığı ile *Ses* dergisinde çıkan bir başka mülakatında ise son filmi *Rüya Gibi*'nin Avrupa'da başlayan çekimlerinden set fotoğrafları yer alır. İlk filmi *Beklenen Şarkı*'dan itibaren, her yıl bir sinema filmi ile seyirci karşısına geçtiğini ve her filminin çok sevildiğini belirtirken, bu başarısını kendi sinema politikasına bağlar, eskimemek için kendini daima yenilediğini ifade eder. 1956 yılından itibaren her filminde artist kadrosunu, rejisörü ve senaryoyu bizzat seçtiğini belirten Müren, filmin 40 günlük bir program içinde tamamlanması gerektiğini de vurgular. 17 yıllık sinema kariyeri boyunca her filminde kendi dublağını kendisi yapmış, bu tutumunun başarısına giden yolda oldukça önemli olduğunu belirtmiştir. Türkiye'de sinema sektörüne getirdiği yenilikleri şöyle sıralar: “*Efendim, Türkiye'de ilk konulu renkli filmi ben çektim. Sonra Türk filmciliğine revülü sahneleri ben soktum. Film çekimleri için özel seanslar düzenletip şarkılı sahneleri gerçekçi bir havaya soktum... Ama eğer 17 yıldır sinemada bir şeyler yapabiliyorsam, bunu bir tek şeye borçluyum. Bıkmadan, usanmadan, yılmadan ilk günkü gibi çalışmama.*”

Başrolünde oynadığı *Rüya Gibi* adlı son sinema filminin yönetmenliğini Lütfi Akad üstlenir; Esen Püsküllü, Arzu Okay, Kadir Savun, Turgut Boralı da filmin oyuncularları arasında yer alır. Senaryosunu Safa Önal'ın yazdığı filmde, Avrupa seyahatinden döner dönmez bir yanda

gazino programlarına çıkmaya başlayan, diğer yandan *Ayşem* operetinin provalarıyla uğraşan bir şarkıcının yaşamı anlatılır. Bu filmde de seyirci karşısına Zeki Müren olarak geçer ve *Nasıl geçti habersiz, Ben gamlı hanım, Katip arzuhalim* gibilerinin aralarında olduğu zamanının sevilen on moda şarkısını seslendirir. Çoğu sinema filminde kendi bestelerini seslendiren Zeki adında bir şarkıcıyı canlandırdığı düşünülürse, beyazperde solist Zeki Müren'in daha çok tanınması için bir araca dönüşmüştür. Filmlerinin çoğunda aynı saç, makyaj ve özenli kıyafet imajını korunması, canlandırdığı hemen her karakterin naif, kırılgan ve kibar olması da Müren'in tercih ettiği bir kimliklendirme olarak algılanabilir. Müren'le gazino sahnesinde yıllarca çalışmış olan Fikret Bertuğ, Zeki Müren'in aktörlüğü ve müzisyenliği hakkındaki fikirlerini şöyle anlatır:

“Filmlerinde en azından tuhaftır diyelim, mesela Zeki Müren'in âşık erkek rolünü oynayışı ne kadar gerçekse, üslûbu da o kadar gerçektir! Rol yapan bir erkek aktör, karşındakini pataklarken başka türlü pataklar, Zeki Müren başka türlü pataklar. Erkeğimsi olmak için fazla sırtır, komiktir. Türk halkının beğenisinde basın organlarının rolü çok önemlidir. Zeki Müren'e döneminde hiç kimse aleyhte bir şey yazamamıştır. Bu işten iyi anlayan bir müzisyen de tam olarak en iyiyi anlayamayabiliyor. Şimdi Türk müziği ve Zeki Müren dendiği zaman herkes bıyık altından güler. Müzik otoritelerimiz de var, müzik konuşanlar da. Onlar da bunu yapmamıştır. Zeki Müren konusuna kimse değinmemiş, değinememişti.” (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Filmler Müren'i izleyiciyle buluşturmada ne denli önemliyse, sahne de müzikal kimliğini ifade etmesinde o denli merkezdedir. Bu yıllarda, Maksim Gazinosu'nda sahne alırken saz heyetinde Hakkı Derman (keman), Güngör Hoşses (darbuka), İrfan Özbakır (ud), Özcan Korkut (tanbur), İsmail Şençalar (kanun), Vahram (kanun), Paraşko Leondaridis (kemençe), Cengiz Coşkun (elektrogitar), Aslan Hepgür (keman), İbrahim Özoral (akordeon), Mustafa Demir (piyano) ve Kevork Gürün (basgitar) Müren'e eşlik eden isimlerdendir. Gazino programı 19.30'da fasılla açılır, ardından sahneye çeşitli solistler çıkar ve en son Zeki Müren sahne alır. (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011) Neriman Köksal, Peri-Han ve Ajda Pekkan gibi isimlerin de sahne aldığı gazinolarda



Zeki Müren kadın matinerlerinde beş bin kişiyi ağırlar. Çarşamba günleri Maksim’de gerçekleşen böylesi günlerde polis sabahın beşinde görev başına geçmek zorunda kalır. Matine için kadınlar önlerde yer bulmak istediklerinden birbirleriyle neredeyse saç saça boğuştukları için polis düzen sağlamaya çalışır. Nizamı sağlamak için yapılan hiçbir şeyin kadınları durdurmaya yetmediği yapılan haberlere yansımıştır. Saatler 14’ü gösterdiğinde Zeki Müren’in sahneye çıkacağı spiker tarafından anons edilir. (*Hayat*, 13 Haziran 1968) *Hayat* dergisinde yapılan kadın matinesi haberinde Zeki Müren’in sahnesinde olanlar şöyle anlatılır:

“Perde açılıp, sahnede şarkıcı Zeki Müren görüldüğü zaman, salonun orta yerine bir bomba düştü zannettik. Çılgık çılgıça bağırانلار, bir anda yürüyüp sahneyi işgal ettiler. Hiçbirini durdurmaya imkan yoktu. Sanatçının boynuna sarılıp öpenler mi ararsınız, mendilleriyle terini silenler mi? Dert dinleme faslı sona erince Zeki Müren’in bir kıkıltısı ve arkasından: ‘Ayol, benim yanımda dert mi düşünülür?’ deyiş var ki şaşarsınız.” (Hayat, 7 Aralık, 1967)

Zeki Müren, sahne yaşamının son on yılını Muzaffer Özpınar’ın bes-teleri ve sahne şefliğiyle tamamlar. Bu dönemde Özpınar’ın kayda aldığı Çakıl Gazinosu Zeki Müren programı şöyle akar:

Aziizzz Muhterem Saygıdeğer Sanatsever Caaanım dinleyiciler...

Hepinize her zaman olduğu gibi ayrı ayrı minnet ve şükranlarımı arz ediyorum, lütfen kabul buyurunuz efendim. (Alkışlar) Var olunuz. Değerli saz üstatlarım ve bu sezon sahnemizde zarafetleri ile, sanatları ile katkıda bulunan Boğaziçi Musiki Derneği Korosu’ndan arkadaşlarımızla birlikte hepinize her şeyin en güzelini diliyoruz. Aziiiz dinleyiciler, var olunuz, sağ olunuz efendim. Efendim, programımızı günümüzün sevilen bir Hüz-zamı ile açmaya çalıştık. Hemen eskilere, ölümsüzlere dönüyoruz ve yüce İtri’mizi beraberce yâd ediyoruz. İzninizle.

Gezdiğim dikenli aşk yollarında...

Tûtî-i mucize-güyem...

Derman kâr eylemez...

Ölürsem yazıktır sana kanmadan...

İndim havuz başına...

[Zeki Müren şarkı aralarında “Beraber, aman aman, çok güzel oluyor, hop hop” gibi sözlerle seyircileri motive ediyor.]

Her şey için ve her şey için, yıllarım için, şöbretim için, aldığım her nefes için hepinize minnet ve şükranlarımı tekrarlarırken bu gece bu güzel, bu latif, bu zarif, bu beni bahtiyar kılan güzel çiçekleri gönderen teşek-kürlerimi sunuyorum.

[Zeki Müren kıyafet değiştirirken sazlar çalıyor.]

Kalplerden dudaklara...
Aşkımın sahibi sensin...
Bir ihtimal daha var...
Sen bir ömre bedelsin...

Var olun, yine bizler de sizleri alkışlıyoruz. Var olun. Çok güzelsiniz. Canımsınız, aşkımsınız, bitanelerim, tatlılarım benim, güzellerim benim. Helal vallahi helal. Aziiz saygıdeğer dinleyicilerim, efendim yine çok değerli korist arkadaşlarım ve saz üstatlarım bir valsimi sunuyorlar ve ben hemeeen geliyorum.

Manolyam [Şarkıyı Boğaziçi Korosu okuyor.]

[Son nakaratta Müren sahneye geliyor. *Manolyam*'ın son nakaratını kendi okuyor.]

Saygıdeğer dinleyicilerim, sıra yepyeni bir bestede. Değerli bestekârimız, kıymetli tanburi ve de çok sevdiğimiz şefimiz Muzaffer Özpınar Bey bu yepyeni yapıtında şöyle bir temayı işliyor aziz dinleyicilerim. Sizler gibi gerçek dostların huzurunda vefakâr olmayan dostlar için kadirşinas olmayan dostlar için hazırlanmış bir şarkı bu. Hepimizin hayatından geçenler gibi seyrek de olsa evet izin verirseniz önce şiirini sunmaya gayret edeceğim aziz dinleyicilerim...

Sanırdım gündüzdü onlarla gecem
İçimde ümitti dost bildiklerim
Ne zaman yıkılıp yere düştüysem
Bırakıp da gitti dost bildiklerim
Nerede o sözlere kandığım günler
Her gülün yüzü dost sandığım günler
Acıdan kahrolup yandığım günler
Terk edip de gitti dost bildiklerim
Korkar oldum bana dostum diyenden
Varsa var olandan yoksa gidenden
Ne onlardan eser kaldı ne benden
Beni benden çaldı dost bildiklerim

Meydana cıkalı asıl ehreler
Aydınlanmaz oldu artık geceler
Yalanlar tükendi düştü maskeler
Beni benden etti dost bildiklerim

[Zeki Müren şiiri her kelimeye vurgu yaparak ve duygulu bir şekilde okuyor.]

Gölünce gözlerinin içi gülüyor...
Beterin beteri var...
Beyoğlu'nda gezersin...

Biz helva da deriz halva da deriz. Ve heeemmenn geliyorum.

Zühtü...

-Final-

(Çakıl Müzikhol Konseri 1972-73, Muzaffer Özpınar, Kişisel Görüşme, 2011)

Zeki Müren'in Küçük Çiftlik Parkı'nda başlayıp Çakıl Gazinosu'nda son bulan sahne serüveni boyunca, yarattığı “Zeki Müren tavrı” gazino assolistliğinin önemli bir parçası olur. Kendi biçimlendirdiği diksiyonuyla, çarpma, tril, grupetto gibi süsleme elemanlarında abartıya kucak açar, icrasında vibrato unsurunu en abartılı şekilde, hatta Bekir Sıdkı Sezgin'in tanımıyla “keçi sesi” denilen süratli ve dar vibrasyonlar yaparak kullanır. Güfte bozulmalarına dikkat etmediği telaffuzu, eserin notasına sadık kalmadan okuyuşu, süsleme unsurları olan çarpma, tril, grupetto, vibrato, glisando vb. öğeleri kullanması, alt-üst apajatürlerden esas perdeye geliş gibi ses dalgalanmalarında ve vurgulamalarda mübalağalı icrası dikkat çekici özellikleridir. Nefesini kullandığındaki farklılık nedeniyle, hastalıklarına da bağlı olarak, cümlelerin yanlış bölünmelerine neden olur, bu yüzden diksiyon ve nefes sorunları barındıran abartılı bir tavır sergiler. Eserlerin ritmine sadık kalamamasının nedenlerinden biri zaman içinde değişen abartılı okuyuş tarzıyken, eser sonlarında bir oktav tize çıkarak yaptığı finaller de bir gösteriş malzemesi haline dönüşür.

1980 yılında Lunapark Gazinosu'nda çıktığı son programın ardından, birlikte çalıştığı, bestelerini okuduğu ve albüm yönetmenliğini yapan Muzaffer Özpınar'a sahneleri bırakacağını şöyle açıklar:

“Bir büyük numara arıyorum, kaçacağım bu işten, dedi. Anlamadım Paşam, dedim. O da bana, ‘Dünyanın hiçbir yerinde yoktur yedi gün her gece şarkı okunsun, bir Araplarda vardır herhalde. Bugüne kadar hep kapalı gişe oynadım tabiri caizse. Ben alışkın değilim. Yarın öbür gün gördüm mü beş masa eksik, on masa boş, intihar ederim,’ dedi. Hakikaten alışkın olmadığı bir durum. Ben dedim ki, Paşam daha biz devam ederiz. Ama o kafasına koymuştu. ‘Olmaz böyle, en çok haftada iki gece olur,’ dedi. Sonradan hastalandı, bana göre başlangıçta bu hastalıklar numaradandı.”
(Muzaffer Özpınar, Kişisel Görüşme, 2011)

BATMAYAN GÜNEŞ: OLGUNLUK YILLARI

“Prima Sanatçılar Eşcinseldir”

Popüler kültürün birbirine zıt iki farklı tarifi vardır. Birincisine göre popüler kültür toplumsal ilişkileri zorlayabilen, karşı çıkan, hatta var olan ilişkileri değiştirebilecek güce sahipken, bir başka bakış açısına göre toplumsal değişimleri yok sayabilir, durdurmaya çalışır, hatta gizler. Theodor W. Adorno gibi popüler kültüre kuşkuyla bakarak eleştirenler, bu kavram yerine “kitle kültürü” ve “kültür endüstrisi” kavramlarını kullanarak eğlence ve tüketimin ideolojik bir yapı taşı olduğunu ve kitleleri “uyutma” pratiği olduğunu düşünür. (Tekelioğlu, 2002) Bu iki savın ortak noktası popüler kültürün “aykırı” olanı barındırdığı fikridir. Tıpkı Zeki Müren örneğinde olduğu gibi popüler kültür içerisinde yıldız/ikon olabilmeyen yol, bir anlamda aykırı olmaktan geçer. Bu aykırılık illa “orijinallik” anlamına gelmez. Toplumun ve gündelik yaşamın görece dışına taşan her türlü faaliyet ya da görünüm bunu sağlayabilir. Örneğin mini şort-etek giyerek izleyici karşısına çıkan Zeki Müren, Romalı Jül Sezar’ın da böyle giyindiğine atıfta bulunur. Postmodern dünyada var olan “eklektisizm”i vurgulayan bu söylem, 1960’ların toplumsal cinsiyet kurgusu ve kıyafet algısından farklı olduğu için “aykırı”dır, ancak günümüzde “nostaljik” bir algı yaratır. Bu anlamda, Müren’in özellikle gazino ve konser sahnelerinde giydiği kostümler ya da söylemleri itibarıyla “aykırı” bir yıldız ve ironist (ironik¹) olduğu düşünülebilir.

-
- 1 İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilintilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliği kadar, güncel postmodern “ruh durumunun” karakteristiği değildir. (S. Stuart)

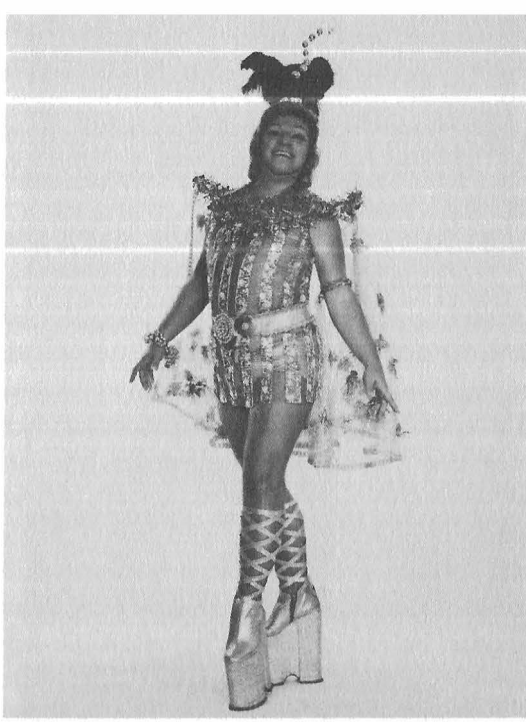
Türkiye’de kırdan kente göçün arttığı Demokrat Parti döneminde gecekondu da hızla çoğalır. Toplumdaki bu hızlı değişim müzik alanına da yansır, bu sebeple özellikle Türk makam müziği popülerleşme yolunda adımlar atar. Görsel medyanın gelişimi ve gazino kültürünün yaygınlaşmasıyla müzik, artık iyiden iyiye eğlence sektörünün bir ürünü haline gelir. Sanayileşme ve buna bağlı olarak kentleşmeyle birlikte “yeni kentliler” kent yaşamı içerisinde kendilerini yeniden yorumlar. (Işık ve Erol, 2002) Eğlence ve gazino müziği toplumsal hayatın içinde önemli bir gösterge olmuş, Zeki Müren’le birlikte “popülerlik ve yıldız assolist” kavramları pekişmiş, müşteri-şarkıcı ilişkisi ortaya çıkmıştır.

Türkiye’nin popüler kültürüne “çevre kültür” ile “eser” arasındaki kaçınılmaz ilişki gözetilerek bakıldığında, Şerif Mardin’in kullandığı, dinsel pratiklere göndermede bulunan ve siyasi bir okumaya dayanan “çevre” kavramı ışığında, göçle şehirlere taşınmış ve dinî olmayan (muhafazakâr ve geleneksel olabilir) kültür pratikleriyle örülü bir çerçeve düşünülmelidir. Mardin, çevre kavramını “muhalafet” ve “direnme” kavramlarıyla bağdaştırır. Popüler kültürün çevre kültürlerle karşılaşması şehirde daha farklı olur. Popüler kültür bazen siyasi bir direnişe destek olabileceği gibi (arabeskte ya da rap’te olduğu üzere) bazen de muhafazakâr değerlerin şehirdeki en önemli sacayağı (magazin kültürünün alt-metinlerinde okunabileceği üzere) olabilir. Popüler kültürün en etkileyici yanı bütün siyasi ayrımları delip geçmesi, sınıflar ve siyasetler ötesi bir gücü olmasıdır. Örneğin, bir şehir düğününde, yöresel parçaların, Karadeniz havaları ve Batı Anadolu zeybeklerinin arasında, Sezen Aksu ya da Tarkan gibi şehir kökenli sanatçıların şarkıları kolaylıkla yer bulabilir. Popüler kültür yapısı gereği esnektir, “melez”dir (hibrit), her şekle girebilir. Üretimi şehir merkezlidir. Geçici ya da kısa süren ve bir gün tükenecek beğenilerden söz edildiği düşünülse de, bu geçicilik zamanla hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde referansa dönüşen bir dizi sosyalizasyon pratiği haline gelebilir. Müzikleri eşliğinde eğlenilirken, kıyafetlerinin aynıları giyilebilir, isimleri çocuklara verilebilir. (Tekelioğlu, 2002) Popüler kültür içerisinde önemli bir yer işgal eden unsurlardan biri de kıyafettir. Sanatçılar söz konusu olduğunda, özellikle sahne kostümleri çeşitli anlamlar içeren birer göstergeye dönüşebilir. Bu bağlamda Zeki Müren ilk efemine denilebilecek kıyafetini küçük yaşlarında giyer. Örneğin sünnet entarisini bir

hafta boyunca sırtından çıkarmaz, ellerine yapılan kınaları silmez. Aslında erkek çocukların giydiği bahriyeli kostümünü kendisi efemineleştirir. Kendi elleriyle süslediği kıyafetini şöyle anlatır:

“Altı-yedi yaşlarındaydım. Annemle babam Bursa’da bana bir bahriyeli elbisesi aldılar. Beyaz bir şapkası var tabii, dümdüz giyiliyor. Ben o elbiseyi hiç kale almadım, şapkayı annemin gri şapkası gibi, bir kısmını yandan kıvırdım. Bahçeden de bir sardunya kopardım, sağına iğneledim. Çünkü annemin şapkası da çiçekliydi. Öylece kapının eşliğinde oturdum. Mahalle çocukları öyle alışmış ki. Hiç alay eden, gırgır geçen olmadı. Çünkü niçin? Tarzancılık oynuyorduk, Ceyn ben oluyordum. Külkedisi piyesini oynuyorduk, Külkedisi ben oluyordum.” (Çevik, 1988)

Desen ve tasarım eğitimi sahne kostümlerine yansır. 15 şarkılı ilk gazino programına dönemin dergilerine konu olan bembeyaz bir frak ile çıkar, beş eser okuduktan sonra siyah bir frak giyer, son beş eseri bordo renkli bir başka frakla söyler, içinde sedef payetlerle işlenmiş bir gömlek, papyonunda inci tanesi ve pantolonunda elmas taşlarla bezenmiş bir kordon bulunur; böylece farklı ve çoklu kimliği de gözler önüne serilir. Zeki Müren, gazino sahnesinde giydiği ilk kostümden itibaren kurguladığı “gösteri”siyle büyük bir değişime imza atar. 1960’lı yıllarda “yıldız” olma isteğinin verdiği farklılaşma düşüncesi ve sonrasında iyiden iyiye ortaya çıkan cinsel yönelimini yansıtan kostümleriyle dikkatleri üzerine çeker. Güzel Sanatlar Akademisi’nde aldığı tüm eğitimi yaşamına yansıtmak istercesine, cesur sahne kostümlerinin yanı sıra günlük kıyafetlerine de belli ölçüde bu özeni, ışıltıyı taşır, kimi aksesuarları (yüzük, kolye, fular, şapka, çanta vb.), desen ve rengi bir arada kullanır. Payetlerle, simlerle, tüylerle işlenmiş renk renk kostümlerine ve kendi tasarladığı sahne dekorlarına *Sevda Çiçekleri*, *Aşk Bahçeleri*, *Unutamadığım Mehtap*, *Pembe Rüya*, *Batmayan Güneş*, *Şövalyenin Aşkı*, *Lale Devri*, *Kırmızının Siyaha Aşkı*, *Dudaklı*, *Susamış İstiridye*, *Yakut Kadeh*, *Çocukluğumun Bayram Yeri*, *Çapkın Kızlıklar*, *Şampanyanın Rüyası*, *Avucumdaki Dua*, *Uzaydan Gelen Prens* gibi isimler vermiş, bu kostümlerde androjen görünümünü daima korumuştur. Giydiği pantolon, mini şort/etek, vatkalı, dar kesim, V yakalı, açık ve süslü bluzlarıyla bedeninde hem erkeğin hem kadının temsilini sunar, makyajının yanı sıra röfleli saçları, mani-



“Uzaydan gelen prens”

kürlü ve cilalı tırnaklarından bir gün bile vazgeçmez. Hiçbirini kimseye vermediği kostümlerinin de içinde olacağı Zeki Müren Müzesi² hayalini, “O kostümleri bugüne kadar kimseye hediye edemedim. Çünkü onlar normal kostüm değil, hepsi benimle yaşıyor hâlâ. Onların hem anıları var, hem de başkası giyemez. Ben Zeki Müren kostümlerini, sahnede başka erkek sanatçıların üstünde düşünemiyorum bile,” sözleriyle tarif eder.

- 2 Bodrum Kumbahçe’deki evi müzeye dönüştürüldü ve 2000 yılında açıldı. Ön bahçedeki arabası ve bronz heykeli ile ziyaretçileri karşılayan müzede, Zeki Müren’in eşyaları, ödülleri, plakları, desenleri, kostümleri ve aksesuarları, kullandığı mutfak malzemeleri, hatta yatak odasındaki sabahlığı bulunuyor.

Brokarlar, payetler, tüller, tüyler, çiçekler, düğmeler, vatkalar, dudak motifleri, platformlu çizmeler, metaller, straslar ve zincirler, her şey ama her şey malzemedir onun için. İzleyicinin sadece sese değil, estetiğe ve ışığa da ihtiyacı olduğunu iyi bildiğinden, mönülerden sahne tasarımına, garsonlardan komilere dek her şeye kendi karar vermiş, işleme desenlerinden renk ahengine, kumaş çeşitlerinden kuplara onay verilip uygulanıncaya kadar bizzat ilgilenmiştir. Çoğu Gülçin İskefyeli'nin elinden çıkma kostüm işlemlerinin, modellemesi genellikle Müren'in kendisine aittir. Bu kostümleri devrin en önemli terzileri arasında gösterilen Yalçın Say, Fehmi Kurt, Peyman Songar diler. (Şansal, *Bavul*, 2016) Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra desen çalışmalarına devam eden Müren, kostümlerinin çoğunu çalıştığı modacılarla beraber tasarlar. *Kalbimi Ellerinde Tut*, *Paris Geceleri* ve *Dedikodu* gibi son dönem kostümleri ise Zeki Müren Derneği'nin de başkanı olan Muzaffer Çaha'yla ortak eserleridir. Kostümlerinin isimleri gibi desenlerinin isimleri de ilginçtir. *Perdeler Sırdaştır*, *Garsoniye*, *Aşkımız Göze Geldi*, *Yaşlı Mimoza* gibi örneklerden de anlaşılacağı üzere yaşamını ve duygularını aktardığı, derin mânâlar içeren bu isimler, Müren'in melankolik yapısını yansıtan bir başka sanatsal faaliyetidir. 1970'li yıllarda Çakıl Gazinosu sahnesinde bir sergiymişçesine dekor olarak da kullandığı desenlerinin bir kısmı, günümüzde Bodrum Zeki Müren Müzesi'nin duvarlarını süsler. Aktörlükten besteciliğe, solistlikten moda ikonluğuna, şairlikten desinatörlüğe pek çok maharete sahiptir. Dönem dönem değişen müzikal icra tavrıyla birlikte Zeki Müren "tavrını" da seyirciyle bütünleştirmeyi bilir.

Ocak 1969'da Ramazan Bayramı'nın ardından Maksim'de sahneye çıkan Zeki Müren, giydiği *Pırlanta Prens* isimli kostümüyle hayranlarından bol alkış alır. Aynı günlerde tiyatro aktrisi Nisa Serezli üzeri taş ve boncuklu pembe "çarliston" elbisesi ve büyük tüy bir yelpazeyle Playboy gece kulübünde, sahnelerden yeniden dönen Safiye Ayla ise tek omuzlu tuvaleti ve takılarıyla Ruj e Nuar'da sahneye çıkar. Ayla'nın o geceki izleyicileri arasında Atatürk'ün manevi kızı Ülkü ve Özdemir Gürsel de vardır. (*Hayat*, 2 Ocak 1969)

Zeki Müren, sahnede mini şortlar, apartman topuklu çizmeler ve göğüsleri açık kıyafetler giyer. Türkiye'de daha önce benzeri görülme-





miş bu gösteri anlayışının ilk şahitleri de gazino izleyicileridir. Üstelik bu şovun başrolünde kadın değil, erkek bir assolist vardır. Mavi mini şort-eteği ve apartman topuklu lame çizmeleriyle sahne alacağı bir gece Maksim Gazinosu'na dönemin Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'ın geleceği bildirilir. Bunu haber alan Fahrettin Aslan, *"Bu gece eteği giymesen olmaz mı?"* diye sorar, ancak Zeki Müren kostümünü değiştirmez. Sahneden indiğinde Aslan'ın, *"Ben sana bu giysiyi giyme dememiş miydim?"* diyerek çıkışması üzerine, *"Cumhurbaşkanı geliyor diye giysi mi değiştireceğim? Ben sanatçıyım. (...) Sanatçı başkalarının isteklerine kulak verip onları karşılamaya kalktığı an sanatçı olmaktan çıkar. Sıkıcı ya da eğlendirici bir zanaatçı ya da üçkâğıtçı bir esnafa döner,"* (Aşan, 2003) yanıtını verir. Bu düşünceleriyle yıldız bir sanatçı olmanın her adımını hesapladığını ve bu uğurda sınırlarını zorlamaktan kaçınmayacağını açıkça ortaya koyar. Sahne yaşamı boyunca giydiği kostümlerden yaptığı makyaja, kullandığı ifadelerden jest, mimik ve tavırlarına kadar her şekilde ataerkil toplum düzeninin sınırlarını aşan bir tutum sergilemiş, ancak aldığı "risk"i iyi yöneterek bir ikon haline gelmeyi başarmıştır. Bu yönüyle aslında, geçmiş dönem eğlence yaşamında var olan farklı cinsiyet biçimlerine gönderme yaptığı ileri sürülebilir.

Jean Baudrillard, medyanın aşırı enformasyon üretmesinden doğan kültürel aşırı yüklenmeyi, bunun yol açtığı anlam çökmesiyle bir suret dünyasının oluşmasını, gerçekliğin estetik bir sanrısında normatifiğin ve sınıflandırmanın ötesinde yaşadığımız bir hiperuzamın oluşmasını anlatır. Baudrillard, postmodern simülasyon dünyasına ilişkin tarifinde, postmodernizmin mantığını son noktasına götürme konusunda, sosyolojik açıklamanın uzanabileceğinin ötesinde postmodern dilsel mecazların ve "post-toplumsal"ın imgelerini kullanır. Gerçekliğin imajlara dönüşmesi ve zamanın bir dizi ebedi şimdiler halinde parçalanması şeklindeki postmodern kültürün iki boyutunu açıklayan Fredric Jameson, her iki boyutu da kuşatan ve postmodern duyarlılık konusundaki birçok tartışmanın merkezinde yer alan medyayı örnek olarak ele alır. Bu bağlamda örneğin, "TV dünyadır" diyen Baudrillard'ın simülasyonel dünyası akla gelir. (Featherstone, 2005) Postmodernizm, gerçeklik hakkındaki yorumuyla, mevcut gerçekliği saf bir görüntüye ve yoruma indirmekle aslında kendi-

si de bir şekilde gerçekliği yeniden inşa eder. O nedenle, gerçeklikle alay edercesine, modernizmin yaygınlaştırdığı ütöpik düşünme tarzına karşı “heterotopya”yı yerleştirerek uzakta olana yapılan ertelemeleri “hemen şimdi ve burada” dönüştürmeyi hedefler. Heterotopya kavramı, yer ve zamanı yadsıyarak, nesnelere, olaylara ve ilişkilere “her yerden” bakabilmeyi önerir. Böylece yer ve adda ortak olanın yok edildiği, özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı bir durum yaratılır. Postmodern duruma aynalı gökdelenlerle bir örnek verilebilir. D. Fuder’e göre, postmodern aynalı gökdelenler karşısında bakış, durulan yerden bağımsızlaştığı için, özne merkezilik ortadan kalkar. Aynalı gökdelen için postmodern mimariye örnek olarak Jameson, Bonaventure Oteli’ni gösterir. Bonaventure Oteli mimar ve inşaatçı Portman tarafından yeni Los Angeles kent merkezinde inşa edilir. Otelin ilginçliği tek başına bir şehir havası yansıtması, cafcafsız hali, en önemlisi de dışının aynalarla kaplı olmasıdır. Bu, binaya bakan kişi için bir özün/öznenin yokluğunu ifade eder. Böylece, binaya bakan kişi binayı değil, binada kendisini görür ve bakışı özne merkezli olmaktan çıkar (heterotopya). Aynalı gökdelenler, yalnızca dışlarını yansıttıkları için kendileri yokmuş gibi görünür. Bu, aynı zamanda özden yoksun olmak demektir. Kendini, kendi varoluş tarzını yalnızca dışındakileri yansıtabilmeye bağlayan herhangi bir şeyin bir öze sahip olduğundan söz edilemez. (Özkiraz, 2007) Zeki Müren’in sahnelere ilk adım attığı tarihten itibaren bir “aynalı gökdelen” örnekleme olduğu düşünülebilir. Sahnede Müren’i izleyenler, bir öz görmeksizin, kendi iç dünyasının izlerini görebilir. Buradaki bakış, baktığı özünden bağımsız, dolayısıyla eleştiriden uzakta, hipergerçek ve başına buyruktur. Müren, sahnedekeyken yaşamından sıyrılmış, yok olmuş ve özünden kopmuş biçimde simüle ettiği karaktere bürünür. Dinleyici ise hiç ulaşamadığı, ancak hayal gücünü zorlayan yıldızın yakınında olabilme ihtimalini yaşar.

Francesco Alberoni var olan “yıldız” sisteminin topluma birçok aday sunduğunu, ancak bunlardan pek azının toplum tarafından onay görüp yüceltildiğini belirtir. Jacques Séguéla’ya göre “yıldız doğulmaz, yıldız olunur” ve bunun yegâne yolu sıradan bir insanı olağanüstü yapmak için kişiliğinin üç öğesini öne çıkarmaktır. Bu öğeler *fizik*, *karakter* ve *biçem*’dir. Akıl, yılmadan çalışmak, yöntem ve yetenekle harmanlanan bu nitelikler, sıradan birini yıldıza dönüştürür. Fizik bir yıldızın en önem-



Gazino sahnesinde bir hayranıyla

li silahlarındandır. Birçok dünya starı belirli fiziksel özellikleriyle anılır, ancak Zeki Müren'in fiziğinde böyle belirleyici bir özellik bulunmaz. (Yüksel, 2002) Önceleri sıradan bir genç bedeni ve çocuk yaştan itibaren taktığı gözlükleriyle ilgi çekici bir görünüme sahip olmayan Müren, 1955 yılından itibaren saçlarındaki değişim, tırnaklarındaki ojeler ve kadınsı makyajı ile çarpıcı bir görünüm yakalar. Radyoya girdiği yıl ve ilk sahne aldığı dönemde taktığı gözlüklerini bir süre sonra çıkarır. Cinsel yönelimi ve görünümüyle ilgili daha radikal kararlar verdiği 1965 sonrası dönemde, artık yıldız sanatçı imajını da belirlemiş olur. En büyük desteği

çoğunu kendi tasarladığı ilginç sahne kostümlerinden almış, fiziki açığını biçimini abartılı ve ilginç hale getirerek tamamlamayı başarmıştır. Yıldız sanatçı olabilmek için fizik ve biçimin dışında karakterin de önemi büyüktür. Özellikle lise çağından itibaren cinsel yönelimini keşfetmesiyle, kırılğanlığını öne çıkararak kendisine yönelik imaları savuşturur, kendinden başka kimseye güvenmez. Giydiği her kostüme bir isim vererek, yaptığı makyajın sanat için öneminden bahsederek, yaptıklarını sözlü olarak önce kendi meşrulaştırır, bu sayede halka telkinlerde bulunur. *Hayat*'ta yayınlanan "Makyaja büyük önem verir" başlıklı haberde, ünlü sanatçının Türk sahnesine getirdiği yeniliklerden birinin de makyajla sahneye çıkmak olduğu vurgulanır. Söz konusu haberde, makyaj hakkında gelen tenkitlere, üzeri renk renk kalemler, çeşit çeşit pudralar, rimeller ve diğer makyaj malzemeleriyle dolu masasının başına geçerek, büyük bir dikkatle makyajını yaptığı fotoğrafla cevap verir. Müren, bu sayede hem dikkat çektiğini hem de monotonluktan bıkan gözlere yenilik getirdiğini iddia eder. (*Hayat*, 6 Mayıs 1976)

Edgar Morin'e göre makyaj "yıldız" olabilmek için en önemli adımdır, çünkü makyaj, yüzün gerçek anlamını yok ederek ona yeni bir kişilik kazandırır. Jacques Séguela'ya göre, "Bir fiziğin önemli yanı ne olduğu değil, bize ne sağladığıdır. Bir fiziğin ideal bildirisi bir sıfat değil, bir fiildir. Cassius (Muhammed Ali) nakavt eden adam, Şarlo ise güldüren adamdır." (Yüksel, 2002) Zeki Müren'in makyajıyla "gölge bir adam" oluşturması, kendini savunmaya aldığı bu görünümüyle gerçek olanı örtme isteğini akla getirebilir. Makyajın yanı sıra bir diğer savunma mekanizması da kinayeli sözleri ya da zaman zaman kullandığı tehditkâr ifadeleridir. Bu sayede istediği kişiliğe bürünür ve imajını tamamen kendi belirler. Makyajın kadınsı bir özellik olduğunu bilmesine rağmen, erkek bedeninin içine kadın imajını usulca yerleştirerek androjen bir görünüm sağlar.

Selami Şahin, Müren'in giysileriyle ilgili aralarında geçen konuşmayı şöyle aktarır:

"Bu giysileri, bu şekli neden seçtiniz Paşam? diye sordum. 'Selami'ciğim,' dedi, 'Müzikte de, yorumumda da Türkçeyi bu denli iyi telaffuz etmekle, giyimimle, okuduğum şarkılarla, yaptığım yorumlarla da yapıl-

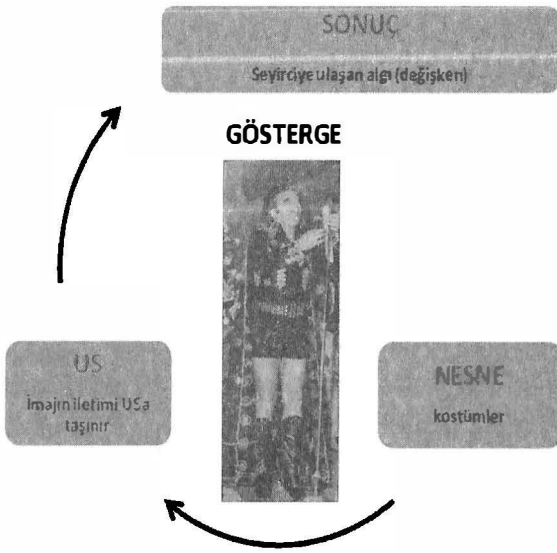
mamışı yapmak hedefimdir. Göreceksin, Allah sana uzun ömürler versin. Yıllar sonra birçok sanatçı böyle yapacak, ama ilkler unutulmaz. Taklitler asıllarını yaşatır.’ Ve doğru.” (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Film, müzik vb. alanlardaki yıldızlar daha baştan kendi kendilerinin kopyaları haline gelirler. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da artırır. Zincirlerinden boşanmış eğlence, sadece sanatın karşıtı olmakla kalmaz, aynı zamanda sanatı öven aşırı bir uçtur. (Adorno, 2009) Postmodernliğin estetik bakımdan belli başlı belirtileri, geçmişe getirdiği yeni bir tavır, eklektik olma hevesi ve anlaşılabilirlik talebi olarak sıralanabilir. Modern anlayışın terkedilişi ya da değiştirilmesi söz konusu olduğunda mimarlıkta olduğu gibi müzikte de somut bağlamda alıntılama eylemine başvurur. (Mimarlıkta cepheler, sütunlar; müzikte klasik repertuvardan alınma temalar, ezgiler.) Postmodernizm, geçmişin bütün hazineleri bizimdir, kronolojik ya da zamansal bir sınırlama tanımaksızın kullanılmalıdır, der. Umberto Eco, postmodernliğin modernizmin tersine geçmişi yok saymadığını, geçmişle günümüzü birleştirmeyi vurguladığını söyler. Eklektik olma isteği, seçkin müzikle halk müziğinin iç içe geçirme ve birbirine karıştırma isteğini de içerir. Bu durum dinleyiciye yönelme (kolay anlaşılabilirlik) ve hiçbir sistem oluşturmama anlamına da gelir. Postmodernlik seçkin olmaya, ulaşmaz olmaya son vermektir. Avangard hareket, kapalılığı ve sonunda sadece akılsal bir sanata dönüşmüş olmasıyla kendini dinleyici kitesinden yavaş yavaş koparmış, çok sınırlı bir tanıdıklar çevresinde sıkışıp kalmıştır. (Chevassus, 1998) 1930’lardaki orijinal avangard, bir başka deyişle, zaten postmodernidir. Hiphop ve rock müzikle evrenselleşen postmodern, söylemin ve toplumsal ilginin dışında bir görüşle otantiktir, ki gerçek postmodernizm üzerinde avangardın kapılarının kapanmasında belirli bir etkiye sahiptir. Bu sebeple, mantıksal olarak (Nehring, 1997) postmodern terimi, her tür insanlık haline karşılık gelebilecek ve kavramlarla açıklanabilecek bir durum ve ifadedir. Endüstrileşmeyle şekillenmiş, sınıflı ve etnik dini bağlarla birbirine bağlı toplum anlayışı yerine daha parçalı ve bireyselliğin vurgulandığı daha çoğulcu bir topluma vurgu yapılır.

Dolayısıyla postmodernlik, toplumsal ideolojileri ve onlara dair büyük anlatıları reddeder. Sanat alanında ise yine bu kesinliğin gözetilmemesi ilkesine dayanarak, sunulanın sunanın bakış açısına göre anlam kazandığı, dolayısıyla sunulan eserin anlamının her daim devingen olduğu ve izleyenin kendi toplumsal pozisyonuna ve kendi tarihine bağlı olarak anlamlar oluşturduğu, yani içeriklerin muğlak olduğu düşüncesini esas alır. Bu sebeple 1960'lı yıllarda Zeki Müren, birey olarak ön plana çıkmıştır. Popüler kültürün, postmodern süreçle birleşmesi “yıldız” sanatçıların birey olarak toplumu temsil etmesini sağlayan bir ortam oluşturur. Zeki Müren halkla iç içe geçmiş, seçkincilikten uzak bir sanatçıdır, sınıf ayrımı gözetmez. Kostüm, repertuvar, sahne tavrı ve cinsiyet tutumuyla eklektisizm algısını ön plana çıkarır. Bu anlamda Müren’in farkı, Türkiye’de süregelen toplumsal değişime tercümanlık eden bir sanatçı olmasından kaynaklanır.

Göstergebilim (semiyotik³), bir bilgi, temel birimi “gösterge” olan bir ilişkiler dizgesi olarak dünyayı anlama biçimidir –yani göstergebilim “gösterim”in doğasını araştırır. Umberto Eco’nun da söylediği gibi, gösterge “bir yalan”dır, “başka bir şeyin yerine duran bir şey”dir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure, “doğal dil” genel kuramını geliştirmiştir. Her konuşulan dil başka sözcükler kullandığı halde, bu sözcüklerin çoğunun aynı şeyleri *gösterdiğini*, yani dilleri farklı da olsa bütün toplumların ortak bir kültürünün var olduğunu savunur. Saussure’e göre bir *gösterge* iki ayrı bileşenden oluşur: Bir *gösteren* ya da bir iletinin alıcısınca duyulan konuşulmuş sözcüğün işitmelik imgesi ve bir *gösterilen* ya da göstere-nin uyarımından kaynaklanan, alıcının usunda oluşan anlam. (Gottddiener, 2005) Bu durumda bir *gösterge* olarak Zeki Müren’e baktığımızda, kostümler *gösteren* olarak mesajı iletir, *gösterilen* ise queer ifadedir. Bu anlamda Müren, bedensel temsiliyeti ile kostümlerini ve görünümünü araç olarak kullanmış ve bu sayede queer ifadenin topluma aktarılmasını sağlamıştır.

3 Yunanca semiyotik kavramının ilk tanımı, hekimlik göstergeleri araştırması ya da hastalık belirtileri bilimi olarak yapılmaktadır.



Göstergebilimsel Analiz⁴

Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'in üçlüklere dayalı altmış altı sınıflı göstergeler sistemi, temel olarak nesneler açısından varlıksal bağıntı, benzerlik ya da saymacılık içermelerine göre *belirti* (index), *görüntüsel gösterge* (icon), *simge* (symbol) olarak üçe ayrılır. Peirce'e göre *görüntüsel gösterge* belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır. Örneğin, geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşunkalemle çizilmiş bir çizgi ya da fotoğraf buna örnektir. *Belirti*, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama nesnesi ortadan kalkmadığı müddetçe, onu yorumlayan bulunsa da, bulunmasa da, bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. Örneğin duvardaki kurşun deliği, tabancayla ateş edildiğinin göstergesidir. *Simge* ise yorumlayan

4 Bu analiz Charles Sanders Peirce'in gösterge, nesne ve yorumlayan tanımı üzerinden oluşturulmuştur.

olmasa kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olduğundan, insanlar arasındaki uzlaşmaya dayanan bir göstergedir. Örneğin, duman bir işaret olarak ele alınırsa, yangın ile ilişkilendirilmesi için bir yorumlayanın olması gerekir. Peirce göstergeyi *yorumlayan* (interpretant), *nesne* (object) ve *gösterge* (representatum) olmak koşuluyla üçlü bir model ile açıklarken, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ise yaklaşımını *gösteren* (signifiant) ve *gösterilen*'den (signifié) oluşan ikili bir model üzerinden açıklar. (Dervişcemaloğlu, 2005) Peirce'in modeline göre Zeki Müren örneğini incelediğimizde, görüntüsel gösterge bir sanatçının belirlemiş olduğu imajı temsil etmesi ve o imajı canlı tutmasıdır. Bu durum, Zeki Müren'in androjen bir görünüm canlandırması olarak düşünülebilir. Belirti ise Müren'in giydiği kıyafetlerin ya da hal ve hareketlerinin heteroseksüel bir erkeklik algısının sınırları dışında olmasıdır. Bu belirtileri yorumlayarak eşcinsel olduğuna kanaat getirip getirmemekse yorumculara bağlıdır. Ancak bu yine de kıyafetlerinin ve tavırlarının feminen olduğu gerçeğini değiştirmez. İnsanlar o sanatçı üzerinde uzlaşmaya vararak bir algı oluşturduğunda ise simge yaratılmış ve kişi gösterge olmuştur. "İkon, yıldız, paşa, sanat güneşi" vb. yakıştırmalarla toplum tarafından kabul edilmiş ve anlamlandırılmıştır. Böylesi bir kişinin varlığından imajına, kostümlerinden hal ve tavırlarına kadar her türlü unsurun gösterge anlamı taşıdığı söylenebilir. Kitle iletişimsel her unsurun, topluluk karşısında bulunmasıyla yaratılan algısı pekişmekte ve ikonlaşan yıldız sanatçılar popüler kültür içerisinde yer almaktadır.

Bir *gösterge*, ürettiği ya da değiştirdiği bir ideaya *karşılık gelen* bir şey için durur. Başka bir deyişle, gösterge dışarıdan gelen bir şeyi taşıyan bir *araç*'tır. Kendisi için durduğu şey onun nesnesi olarak adlandırılır; taşıdığı şey anlamdır, ortaya çıkardığı idea da onun yorumlayanıdır. Böylece bütün simgeler kendisi de bir gösterge olan başka bir idea yoluyla yorumlandığı için, özel olarak bir gösterene karşılık gelen açıkça tanımlanmış bir gösterilen yoktur. Anlam, her zaman geçici bir yorumlama sürecidir. Barthes, *Mythologies* adlı çalışmasında, popüler dergi *Paris Match*'ın kapağındaki Afrikalı bir askerin Fransız bayrağını selamlayan fotoğrafını tartışır. Fotoğraf bir ulusal bağlılık edimi düzenlamını ve askeri disiplin yananlamını verir. Bir yandan da yurtseverlik ya da ulusçuluk düşüncelerini telkin eder. Bu durumda, bir imgenin birçok

düzeyi vardır. Ancak, Barthes'a göre fotoğrafın konuyla ilgili en önemli yanı, bir Afrikalının Fransız ordusuna bağlılığı göstergesinin ve birçok yananamların, sömürge uşaklığıyla emperyalizm alt yerleştirmesinin bir göstergesi olmasıdır. Bayrağı selamlayan asker fotoğrafı, bir gösterge olarak söylemin üst düzeylerindeki başka bir göstergeyi de oluşturabilecek başka çağrışımlarla birleştirilebilir. (Gottdiener, 2005) Bu bağlamda Zeki Müren'in kostümleriyle vermek istediği mesajlar, orijinal ve farklı olma isteği, popülerlik arzusu, ataerkil toplum yapısında kalıplaşmış heteronormatif erkek kalıbını yıkma girişimi, özgürlük ve çeşitlilik gibi unsurlar olarak değerlendirilebilir. Örneğin bütün renkler, moda aracılığıyla duygu durumlarıyla imgelenmiştir –sıcak, soğuk, neşeli, kederli gibi. Bir rengin sıcaklığı ancak işlevsel bir sıcaklıktır. Sıcaklığı sıcak bir tözden değil, diğer renklerle ilişkisindeki ayrıklığından gelir. O “sıcak” değildir, yalnızca hiçbir zaman olmayacak ya da tensel anlamda deneyimlenemeyen bir gösterilen sıcaklıktır, çünkü kendi nesnesinin özelliklerini değiştiremez ve sıcak olamaz. Bu sıcaklığı niteleyen şey hiçbir ısı kaynağının bulunmayışıdır. Bu kültürel dizge, ortam tarafından yönetilir ve geleneksel aile ataerkilliğinin ve içtenliğinin yerine geçer. (Gottdiener, 2005) Bu açıdan, Müren'in sahneye ilk çıktığında giydiği “beyaz frak” ilk bakışta dönemin icracılarına ve erkek heteronormatif kalıplara uygun bir kıyafet olarak düşünülebilir. Ancak, kostümün beyaz olması bir farklılık yaratmasına ve haber değeri taşımasına yol açmıştır. Böylece Müren, daha ilk konserinde, hedeflediği ilginin görsel malzemeyi iyi kullanmakla elde edildiğini anlamıştır. İlk performansından itibaren oluşan bu farklılık, kostüm aracılığıyla simgeleşir. Renk olarak daha önce Münir Nurettin'in kullandığı gibi siyah klasik bir takım ya da kırmızı renkli marjinal bir frakla çıkmamış olması da bilinçli bir seçimdir. Beyazın saf, temiz, arındırıcı bir renk olması sempati yaratır. Bu kostümle birlikte kullanılan gözlük aksesuarının, daha sonraki yıllarda kullanılan gözlüklerden çok daha sıradan ve abartısız olması da önemli bir ayrıntıdır. Bu gibi öğelerle nesneleri algılayanlar üzerinde çeşitli etki ve beklentiler ya da anlamlar oluşturulur. Zeki Müren de sesi, repertuarı, sahnesi ve belirtildiği gibi gösterge olabilecek kostüm ve aksesuarlarıyla bir *imaj* oluşturur ve bu sayede seyircisinde çeşitli *anlam* algılarının yolunu açar. Bu anlamlar içerisinde en önemli unsurlardan biri, kendisinin de belirttiği gibi farklılık/

marjinallik kurgusudur. Müren, yıllar geçtikçe daha iddialı, hatta kimi zaman eleştirilecek kostümler giyecek ve aynı zamanda bir moda *ikon*'u haline gelecektir. *Radio Haftası* dergisinde, giydiği bu ilk kostümle sahnelerde kıyafet devrimi yaptığına dair bir haber yapılır. Haberde, *“Zeki Müren fuar müddetince, İzmir konserlerini verirken, Türkiye’de ilk defa olmak üzere beyaz frak giymiştir. Zeki Müren’in İzmir konserinin akisleri hala devam etmektedir”* cümleleri yer alır. Ergun Hiçyılmaz konuyu şöyle anlatır:

“Müren’in giydiği kostümleri hangi kadın giyiyordu? O giysileri, takıları, makyajı o döneme geri döndüğümde herhangi bir kadında göremiyorum. Görmeyince de başlıyorlar abartılı demeye. Giyineceksen böyle giyinirsin. Dünyanın birçok yerinde binlerce kişiye hitap eden insanlar böyledir. Gazino, renkli spotlar, ışıklarla bezeli böyle bir hayatın insanı olmak durumundadır. Türkiye de o duruma gelmişti veya gelmeliydi. Zeki Müren çekti oraya götürdü.” (Ergun Hiçyılmaz, Kişisel Görüşme, 14 Aralık 2010)

Kostümleri daima dikkat çeken Zeki Müren’in seyirciden aldığı reaksiyonu aynı sahneyi paylaştığı saz arkadaşı Fikret Bertuğ şöyle aktarır:

“Programın ilk kısımda mümkün olduğunca klasiğe, smokine yakın kıyafetlerle çıkardı. Arada birkaç kere değiştirdiği de olurdu. Kıyafetleri değişik olduğu için alkış almıştır. Tabii hangisi halka cazip gelecekse, söz olarak da, kıyafet olarak da, onları seçerdi. Önemli olan kendini sevdirmekti. Zeki Müren öyle bir havaya sokmuştu ki kendini, o kadar kabul ettirmişti ki hepsi oluyordu. Şartsız Atatürk hayranları gibi Zeki Müren hayranları da vardı. Bunların arasında memuru da vardı, işçisi de. Zeki Müren hayranları belki bir ay tasarruf ediyordu, ama gelip Zeki Müren dinliyordu.” (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Hayat dergisinde yer alan bir haberde şu satırlar yer alır:

“Maksim gazinosunda mikrofonda bir ses yükseldi:

- *Mini mi, maksı mı?*

Kalabalık bir kadın grubu koro halinde cevap verdi:

- *Miniiii!..*

Ve mikrofondaki ses devam etti:

- Önce yüce Tanrı'nın, sonra da hanımların tuttuğu insanı kimse yıkmaz!..”

(Hayat, 7 Ağustos 1970)

Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere büyük bir risk aldığının farkında olan Müren, kadın ve erkek seyircilerin karşısında efemine görünümüyle tehditkâr değildir. Kadınların eşleri için bir tehlike oluşturmayan ve eğlenen kadınlar açısından da eşlerinin rahatça izlemelerine izin vereceği bir “erkek”tir. Sahnedeki mini ya da maksi etek aile içi ahlaki yapıyla alakalı olmadığından, sahne ışıkları altındaki bir yıldız düşsel bir gözle izlemekten çekinmezler. *Ses* dergisinde “Emek ve Renk Okyanusu” başlığıyla kostümleri bir kez daha haber olduğunda, Müren, sahnelere adım attığı andan itibaren bir tek ana prensibi bulunduğunu söylemiş, bunun da kulaklarla birlikte göz zevkine de hitap etmek olduğunu belirtmiştir: “Prensibimin nedeni şuydu: Eğer beni seven, sadece sesimi dinlemek isteseydi, plaklarımı dinlerdi. Beni görmek için sabah erken saatlerde evinden kalkıp gazinoya kadar geldiğine göre, ben de ona doyurucu bir şeyler vermiydim.” (*Ses*, 15 Nisan 1972)

Zeki Müren’in sahne kostümleri, aksesuarları, saç, makyajıyla elde ettiği efemine görünümüne karşılık, sorulan sorular karşısında takındığı tavır oldukça ironiktir. Gazeteci Halit Çapın’ın “Zeki Bey, bir erkeğin kadın giysileri içinde sahneye çıkması o erkeğin erkekliğinden bir şeyler eksiltir mi?” sorusuna karşılık, “Benim giydiğim elbiseler kadın elbiseleri değildir. Benim giydiğim elbiseler Sezar’ın, Baytekin’in ve Brutus’un giydiği elbiselerdir,” der. “Sahnedeki çıplaklığınız size ne hissettiriyor?” sorusuna ise “Mayo ile güneşlenmeye çıkan bir pehlivanın hissettirdiklerini” yanıtını verir. (Hiçyılmaz, 1997) Müren’in ironik yanıtıyla atıfta bulunduğu nostalji, modernizm sürecinde unutulmuş ara cinsiyet modellerini geri çağırmayla bağdaştırılabilir.

Zeki Müren gibi kostümlerine isim veren Safiye Ayla da “Güneş Şarkısı” isimli kostümüyle konsere çıkar. (Güngör, 2006) Ayla, son kez sahneye çıktığı (1974) Saray Sineması’nda programın finalinde seyircileriyle vedalaşırken kürklü pelerinini iki yana açarak içine giydiği taşlı mayosuyla farklı bir poz verir. Ayla, genelde uzun ve şık tuvaletler içerisinde sahneye çıkmasına rağmen, ilk kez bu kadar dekolteli bir kostüm giymiştir. Buna



Kendi tasarımlarından “Dudaklı” isimli kostümüyle

benzer bir kostümü de Mülhürj Gazinosu'nun afişı için kullanmış, ancak bu kostümde bikini üzerine transparen bir tuvalet giymiştir. Safiye Ayla, Zeki Müren kadar açık ve ısrarlı bir şekilde dekolte kullanmamış olmasına rağmen, sahnelerde mayo giyen ilk kadın solistlerdendir. Ayla, Müren'in “yenilikçi” tutumunu ve aralarındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“Bizlerden sonra Türkiye’de bir Zeki Müren fırtınası esti. Oysa ben onun yaptıklarını hiçbir zaman bir ‘yenilik’ olarak görmedim. Çünkü Zeki Müren parlamaya başladığı zaman ben Saray Sineması’nda konserler veriyordum ve üç bölümde ayrı tuvalet giyyordum. Zeki Bey de gelip beni izliyordu. Sahneden dinleyiciyle kontakta ilk başlatan sanatçı benim. Hem en ağır eserleri okuyup büyük alkış alıyor, hem günün moda şarkılarını söylüyor, hem hafiften hafife şov yapıyor, üstelik hikaye bile anlatıyordum. Sonuç olarak diyeceğim ki, Zeki Türk Sanat Musikisi’ne bir yenilik falan getirmedir, sahnede şov yapmayı benden öğrendi.” (Seçkin, 1998)

Televizyonun yaygınlaşması hemen her ülkede olduğu gibi Türkiye’de de sinemayı geriletir, 1970’lerin başından itibaren sinema salonları kapanmaya başlar. Bu süreçte sektör Osman Seden, Kartal Tibet, Memduh Ün, Türker İnanoğlu, Orhan Aksoy, Orhan Elmas gibi yönetmenlerin devam ettirdiği klasik yapının dışında, bazı yapımcı ve yönetmenler, genellikle göç yoluyla Anadolu’dan gelmiş bekâr erkek seyircinin ilgisini çekecek filmlere yönelip düşük bütçeli dövüş filmleri, fantastik öyküler ve özellikle de erotik filmler çekmişlerdir. Bu sebeple, pek çok sanatçı gibi Müren de sinema kariyerini sonlandırarak yavaş yavaş televizyona ağırlık verir. Son sinema filmi *Rüya Gibi*’yi 1971 yılında tamamladıktan sonra ara sıra çıktığı televizyon programlarına önem vermeye başlamış, yıllarca sahne aldığı Maksim Gazinosu’ndan sonra sırasıyla Taşlık, Ankara Köşk (1970), Bebek Maksim (1971), Çakıl (1972-75), Lâlezâr (1973), Bebek Belediye Gazinosu (1974) gibi mekânlarda da (her yıl bir ve/veya iki tanesinde) sahne almaya devam etmiştir.

Türkiye televizyonla İstanbul Teknik Üniversitesi’nde 1952’de başlayan yayınla tanışır. İTÜ TV’nin haftada bir gün ve sadece birkaç saat süren bu kısıtlı yayınları, 1968’de TRT Ankara Televizyonu’nun, 1970’te TRT İstanbul Televizyonu’nun yayına girmesiyle etkisini yitirir. 1969’da, İTÜ TV’nin tarihe karışmasına az bir zaman kala, Fecri Ebcioğlu’nun programı *Ebcioğlu Şov*’da Zeki Müren’in konuk olduğu bölüm büyük ilgi görür. Müren, programda giydiği, siyah ayakkabılarının taşlarla işlenmiş topuğundan, siyah elbisesine ve yakası farbelalı beyaz gömleğine kadar kostümüne her zamanki gibi büyük özen göstermiştir. İlk yarışma programlarından Halit Kıvanç’ın sunduğu *Talih Kuşu*’nda Zeki Müren bir kez daha İTÜ TV’ye konuk olur. Türkiye’de televiz-

yonda (yine Teknik Üniversite Televizyonu'nda) gösterilen ilk sinema filminin, Zeki Müren'in başrolünde oynadığı *Berduş* olduğu da belirtilmelidir. Ancak film yayını, stüdyodaki elektrik kesintisi sonucu yarıda kalmıştır. Müren, 1969 yılının 26 Nisan akşamı Ankara Televizyonu'nda ilk konserini verir, sahne dekoru, gazino sahnesini andıran bir kurgu ile hazırlanmıştır. Televizyonda ilk kez düzenlenen bu büyük gösteriyi Zeki Müren şöyle anlatır:

“Sakin fazla övünüyorum gibi gelmesin size, inanınız o hafta Ankara'daki televizyon satışlarında büyük bir artma kaydedilmiş. Sebebi de bu gerçekten büyük emek sarfedilen programın bir hafta evvelden anons edilmiş olmasıymış.

Şadırvanlı, fiskiyeli, kameriyeli ve canlı beyaz güvercinlerin süslediği enfes dekorlar içinde yedi ayn kostümle, yedi şarkılık TV programım ilgi ve merakla izlendi zannediyorum. Televizyon satan mağazaların vitrinlerinden verdiği neşriyatlardan trafik aksadı desem, mübalağa ediyorum sanmayınız lütfen efendim.” (İşte Benim Zeki Müren, 2015)

1950'lerde artışında pay sahibi olduğu radyo satışlarının ardından, 70'li yıllarda da televizyon satışlarına yaptığı katkıyla Müren, döneminin her türlü kitle iletişimine ayak uydurarak çağını yakalayan bir sanatçı olmuştur.

Hayat dergisinde 1974'te yayımlanan “Sahneleri saran gariplikler furyası” başlıklı yazının, “*Erkeklerde bir süs püs, bir parlaklık. Kadınlarda ise hep açılıp saçılma merakı*” spotunun altında verilen sanatçı isimleri ve fotoğraflarına baktığımızda Barış Manço'nun kostümünün İspanyol paça bir pantolonla dönemin Anadolu rock modasına uygun bir kaftan olduğu görülür. Habere konu olan kadın sanatçı Sevim Tuna'nın kıyafetiye kalçaya kadar yırtmaçlı, göbek kısmı transparan, uzun bir tuvalettir. Müren ise aynı haberde bol payetli süper mini bir elbisenin altına giydiği apartman topuklu diz üstü çizmeleri, bir kolunda otrişi ve yüzünde gece makyajı ile sahneder. Müren'in fotoğrafının altında “*Ayağındaki çizmenin 35 santimlik topuğu bir yana, üzerindeki pullu elbisesi de pek şatafatlı*” yazar. Büyük fotoğrafın altında aynı kostüm ile kanepede uzanarak verdiği pozda Müren'in iç çamaşırı görülmektedir. Dergi ana yazıda Zeki Müren'den şöyle bahseder:

“35 santimlik topuklu parlak çizmeleri, vücudunun büyük bir kısmını açıkta bırakan parlak giysisiyle mikrofona çıkan Zeki Müren, bunlar yetmiyormuş gibi, yüzünün bir kısmına yapma benler oturtuyor. Tıpkı Ajda Pekkan gibi. Çalıştığı gazinolardaki programını açık-saçık esprilerle süslemeye çalışan sanatçı, bırakın ahlak kurallarını, Türk müziğini de biraz hafife alıyor. Doğrusu bu kıyafetler içinde Dede Efendi’den, Selahattin Pınar’dan ya da başka ünlü bir Türk bestecisinden eserler okumak her halde yakışsız. Bazı hayranlarının pek hoşuna gitse bile.” (*Hayat*, 7 Şubat 1974)

Bu haberde de olduğu gibi Zeki Müren daima kadın ve erkek cinsiyet görünümünün ikileminde bir rol almış, erkek bedenini feminen kostümlerle bezemiş, makyajı, saçları, ojeli tırnakları, nazik mimikleri ve abartılı konuşma üslubuyla farklı bir cinsiyet kimliğini temsil etmiş, bir anlamda postmodern bir aktivist olmuştur.

Zeki Müren, Maksim Gazinosu’nda bir program sonrası saz heyetinde yıllarca tanburu ile kendisine refakat etmiş olan Sadun Aksüt’ü kulisine çağırarak özel yaşamıyla ilgili şunları söylemiştir:

“Evet, şimdi siz eve gideceksiniz, eşinizden isterseniz bir çorba verebilir, bir bardak su verebilir, eşinizle oturup konuşabilirsiniz. Ben eve gideceğim, hiç kimse yok. Aşçı yok, hizmetçi de yattı, şoför de gidiyor. Benim odam simsiyahtır, dedi. Her taraf siyah, yatağım da siyah. Ölecek olsam bir yudum su veren yok bana, düşününüz adı Zeki Müren’miş. Çok para kazanıyormuş, şöhretmiş, ama içindeki fırtına... (Sonra daha özel şeyler konuştuk, onları söyleyemem.) Sonra dedi ki, ben neyim? Ben neyim? Erkek miyim, kadın mıyım? Her ikisini de seviyorum, kadını çok seviyorum, erkeği de seviyorum, ama ben neyim? Beni alkışlıyorlar, Allah benim alnıma bir kara yazı yazmış, ben bunu çekiyorum. Bakmayın o debdebeye, o paraya, o saltanata, o paraya o pula.” (Sadun Aksüt, *Kişisel Görüşme*, 2010)

Zeki Müren’in yaşamında sıkıştığı cinsel kimlik ve toplumsal düzen ikilemişirlerinde, desenlerine verdiği isimlerde, şarkı sözlerinde ve hatta şarkıları okuyuş üslubunda hep hissedilir bir yakarış ve kedere dönüşmüştür. Solist, besteci, aktör, desinatör ve şair Müren’in, 1974 yılında *Ses* dergisinde yayınlanan bir şiiri şöyledir:

Tırnaklarımın Arası

Daha gamsız,

Daha çocuktum.

Riya Lûgatta bulamadığım kelime idi.

Çamurdan heykeller yapardım sonbaharda

Tırnaklarımın arası simsiyah.

Daha gamlı

Daha akıllıyım.

Ve daha...

Çocukluğa veda

Hayat çok şeyi kirletti

Tırnaklarımın arası bembeyaz.

(*Ses*, 2 Mart 1974)

Richard Dyer'a göre, eğlence dünyası toplum için bir kaçıştır ve topluma umut aşılayan bir niteliğe sahiptir. Eğlencenin sunduğu ütopya, seçenekleri, umutları ve dilekleri içermekte, o güne dek yalnızca düşünülmüş şeylerin gerçekleşebileceği ve her şeyin daha iyiye gidebileceği duygusunu aşılamaktadır. Zeki Müren de Türk toplumu için bunları ifade eder. Gelenek ve modern arasında sıkışıp kalmış olan toplum, fantastik bir evrenin yaratıcısı olarak Müren'i yüceltmıştır. (Yüksel, 2002) Bu sebeple, modernliğin etkilerinin seyreltildiği postmodern akım doğrultusunda gelenek ve güncelin eklemlenmesi, Türkiye'nin kültürel yapısıyla çok daha uyumlu bir model üretmiştir. Böylece Türkiye'nin toplumsal yapısında var olan arada kalmışlık ve/veya eklektiklik, Zeki Müren'in bedensel ve müzikal sunumu ile öznel bir imaj üzerinden görselleşir.

İcra, Repertuvar ve Bestelerinde *Arabesk* Eğilimler: *Helva Demesini de Biliriz, Halva Demesini de*

Türk makam müziğinin popüler müzik türleriyle birleşerek değişmeye başladığı 60'lı yıllarda, gazino repertuvarı ve plaklarda tercih edilen makamların azaldığı bir döneme girilir. Şarkı formunun sadeliği, kalıplaşan bazı makam ve usuller nispetinde müziğin algılanması kolaylaşırken popülerlik işlevi de artar. Yüzlerce makamdan oluşan geniş bir repertuvara sahip bu alanda, 1950'ler itibarıyla Rast, Uşşak, Nihâvend, Kürdi,

Hicâz ve Hüzzam gibi iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar az sayıda makam kullanılır. Makamların sadeleşmesi bestelerin içeriğini değiştirmiş ve bu dönem sonrasında arabesk⁵ adı verilen eser besteciliği de ön plana çıkmıştır.

Arabesk kavramının Türkçe sözlükteki karşılığı “Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme” biçiminde mimarlık terimi olarak geçer. Dünyanın çeşitli dillerine Fransızcadan girmiş olan arabeski (arabesque) Roger Garaudy şöyle tanımlar: “*Arabesk, ritimli hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak sürmelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam sanatına özgü bitki bezemesi biçimleri olarak tanımlanabilir. Buna göre doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamı, özel olarak arabeskte bütüncül bir düzen içinde verilmektedir.*” Batıda arabeskin yanı sıra “kitsch” sözcüğü de karmaşıklık, giriftlik anlamında kullanılır. (Güngör, 1993) Mimarlığın ötesinde, 17. yüzyıldan itibaren gelişen bir üslûba dayalı olarak, 19. yüzyılda Schumann’ın müziğinde belirgin biçimlerde arabeskin bir yenilik olarak kullanılmaya başlandığı görülür. Schumann’ın eserleri arasında özellikle *Carnaval*’da birçok parçanın birbiri ardına sıralanışından oluşturulan büyük yapı dikkat çeker.

Nazife Güngör, Türkiye’ye özgü arabesk müziği tanımlarken, “*İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen, yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür,*” der. (Güngör, 1993) Besteci ve şarkıcı Orhan Gencebay ise arabeski şöyle tanımlar: “*Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da Batı tek-*

5 “Birbirine sarılmış ve iç içe geçmiş bitki öğeleriyle, soyut eğrisel öğelerin oluşturduğu bezeme üslûbu” olarak tarif edilmiştir. Çeşitli kaynaklara göre arabesk, Helenistik dönemden İslam sanatına, Avrupa’da Rönesans’a kadar sanatı etkilemiştir. Barok üslûbunun ortaya çıkışı ile arabesk bezeme gözden düşmüş, 18. yüzyılda Roma arabesk bezemelerin ortaya çıkarılmasıyla yeniden gündeme gelmiş, Fransız Devrimi’ni izleyen imparatorluk dönemlerinin biçimci yaklaşımıyla sona ermiş bir üslûpken, müzik alanında Türkiye’de arabeski kitle iletişim araçlarının da vasıtasıyla 1960’ların sonundan itibaren Orhan Gencebay yaygınlaştırmıştır. (Yaşar ve Atılgan, 1993).

niğinin her türlü olanaklarına özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müziktir.” Bu tanımlamalardan da anlaşıldığı üzere arabesk, müziğin niteliğiyle ilgili olmakla beraber, kültürel ve toplumsal bir olgudur. Arabesk genel olarak üç bakış açısı altında toplanır: Bunlardan ilki, kültürü bir gelişmişlik düzeyi olarak tanımlayan bakış açısından hareketle arabeski “yoz” ve “bilinçsiz” olarak ele alır. İkincisi, arabesk müzikte müzik üreticilerinin ve dinleyenlerin bakışıyla arabesk yapının somut bir kültürel durum olduğuna dair yaklaşımdır. En yaygın görüş olan üçüncü yaklaşım ise arabeskin ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda “yeni kentlilerin” hayatlarının yeni bir yorumu olduğu yönündedir. (Işık ve Erol, 2002)

Arabeskin doğuşu müzik mekânlarını etkilemiştir. Gazino seyircisinin profilindeki değişimin izleri 50’li yıllardan itibaren görünür olmuş, bu mekânları birden zenginleşen toprak ağası, tüccar ve müteahhit gibi toplumsal kesimlerin beklentilerine uygun bir arayışa itmiştir. Değişen insan profiliyle repertuarın da gitgide farklılaştığı bu süreçte, 1959 yılında, Kazablanka Gazinosu’nda tatsız bir olay yaşanır: Bir gece, programının sonlarına doğru Zeki Müren dinleyenlerin yoğun isteği üzerine son bir şarkı daha söylemeye hazırlanırken, ön masada oturan bir seyirci kendi istek şarkısının söylenmesinde diretir. Ancak Müren onu duymazdan gelerek başka bir şarkı söylemeye başladığında, masadan sahneye doğru uçan bir bıçak, saz heyetinde bulunan kanun sanatçısı Hilmi Rit’in göz kapağına isabet eder, bıçağı atan kişi olay yerinden kaçır. (Aşan, 2003)

Arabesk müzik, 1960’lı yılların yarattığı görece özgürlük ortamında yaygınlaşmış ve ifadesini bulmuştur. Bu durum, merkezîyetçi ideolojinin en alt tabakaları yönlendiren tavrının ve etkisinin azaldığını gösterir. Bu müzik türü merkezden güç almadığı gibi, tersine, iktidar tarafından istenmemiş ve hatta iktidarla çatışma halinde olmuştur. İktidarla uyumu ancak 1980 sonrası dönemde denk gelir. (Işık ve Erol, 2002) Bu bakımdan arabesk müzik bir popüler kültür ürünü olarak ele alınmalıdır. Halkın kendi beğenisi olarak görülmeye başlanan bu tür, popüler bir yıldız olarak Zeki Müren tarafından da keşfedilmiş ve iltifat görmüştür. Zeki Müren, repertuarını, özellikle 1960’lı yılların ikinci yarısından sonra kurdan kente yerleşmiş halkın ilgisini çeken arabesk müziğe göre yönlendirmiş, değişen toplumsal dengelere uyum sağlamıştır. Hatta 1970 sonrası

repertuvarına aldığı arabesk şarkılar ve üslûbundaki arabesk nüanslarla popülaritesini artırdığı ve dinleyici yelpazesini genişlettiği söylenebilir.

Müzik alanında arabeskin en belirleyici özellikleri girift, nağmeli, döngüsel ve mikro yapıların bir arada kullanılması olarak sıralanabilir. Çalgılar açısından söz konusu olan giriftlik Batı ve makam müziği çalgılarının bir arada kullanılmasıyla sonuçlanırken, performans ve vokal açısından da geçişken ve mikro bir yapı oluşturmuştur. Arabesk müzik örneklerinde, 8/8'lik *Düyek* usulü ve Kürdi, Hicâz gibi bazı makam dizileri, süreç içerisinde bu türün sık kullanılan öğeleri arasına girer. Tüm bu tanımların dışında, arabeski müzikal bir kavram olarak ele aldığımızda birkaç unsuru göz önünde bulundurmak gerekir. Beste yapısı, icra edilirken kullanılan çalgılama ve altyapı teknikleri, belirttiğimiz giriftlik ve geçişkenlik nüanslarını sağlamalıdır. Benzer şekilde, müzikal kromatik yapı (ardışık yarım sesler) arabesk için önem taşıyan bir başka nüans olarak düşünülebilir, ayrıca icranın tavrını oluşturan telaffuz ve heceleri okuyuş biçimi de önemli özelliklerindendir. Arabesk müzik şarkı sözleri incelendiğinde, hayat mücadelesi, çekilen acılar, terk edilmişlik, sevgiliye yakarış, Tanrıya yakarış gibi hüznün ve melankoli içeren sözler öne çıkar. Bu sebeple, sözlere yapılan vurgu ve icra esnasında ekstra hislendirme önem taşır. Belirtilen bu nüanslardan herhangi biri veya birkaçını içeren bestelere arabesk denebilir. Bir diğer boyutta arabesk, bestenin kendisiyle ilgilidir. Bu anlamda Zeki Müren'e ait bazı bestelerin Türk makam müziği sahasının dışında kalışı, daha hafif olması ve kimi zaman da arabesk nüveler içerdiği gerekçesiyle eleştirilmesi, bestenin kendisiyle alâkalı olup icra üzerinden yapılan arabesk çıkarımlardan bağımsız değerlendirilmesi gereken bir durumdur. İcra ise üslûp ve tavır ile ilgili olduğundan her solistin kendi tavrında bir arabesk icradan bahsedebileceğimizi de belirtmek gerekir. Arabesk müziğe bir tarz değil, bir alan olarak baktığımızda, her besteci ve/veya solistin kendi tavrını ve yorumunu oluşturabildiğini söyleyebiliriz.

Arap filmleri ve popüler müziklerin etkisiyle harmanlanan arabesk, yeni bir sistemi de beraberinde getirir. Bu dönemde Türk makam müziği de bir sadeleşme sürecine girmiş, klasik eserlerden şarkı formuna geçiş yaşanmış, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Hacı Arif Bey ile gelişen “romantik” şarkı ekolünde daha basit güfteler ön plana çıkarılmıştır.

(Stokes, 1998) Martin Stokes'un belirttiği gibi bazı Türk müzikologlar Türk makam müziğini Arap, Fars ve Türk müziği tarzlarının yüzyıllar süren birleşimi sonucunda Osmanlı Sarayı'nda oluşan kozmopolit bir Ortadoğu müziği olarak ele alır. Sadeddin Arel, İstanbul dışında Şam'da ve Bağdat'ta en itibarlı konservatuvarlarda ders veren Mesut Cemil, Refik Fersan, Şerif Muhiddin Targan, Cevdet Çağla gibi Türk hocalar aracılığıyla Türklerin bu müziğin teorisine, enstrümanlarına ve öğretilmesine yaptıkları katkıları önemle vurgular. Bu kozmopolit tarza ilk tepki, Mısır film müziklerinin yeniden formüle edilip 1920'lerden sonra gelişen ve sonraları "arabesk" müzik olarak kavramsallaştırılacak akım ve süreç ile ortaya çıkar. (Stokes, 1998) Başta Sadettin Kaynak olmak üzere bazı dönem bestecilerinin çalışmaları ve sinema filmlerinin müzikleri arabesk müziğin gelişmesinde etkili olur, bu alanı oluşturmaya başlar. Bu süreç, Zeki Müren gibi 1960'lı yılların yıldız sanatçılarının repertuvarlarını da dönüştürür.

Arabesk kavramını ve Zeki Müren'in okuduğu arabeski tanımlarken Bülent Aksoy şunları söyler:

"Arabesk deyince nağme ve güfteyi bir arada değerlendirmeliyiz. Nağmeler dediğim, Türk musikisinde olmayan sesler, aralıklar. Mesela o perde aralıklarını ölçerseniz, o aralıklar Türk musikisinde yoktur. Diyelim ki Segâh koması daha pestir. Arapların ses sistemi ile Türk musikisi ses sistemi aynı değildir. Arap nağmeleri diyelim, Arap aralıkları... Seslerin glisandolu hale gelmesi, sonra o güftelerdeki aşırı melodramatik şeyler ve köyden göçmüş insanların şehirlerdeki zavallı, acıklı durumları vardır. Arabeski incelerseniz ağır, abartılı bir acı bulursunuz. O 1960-70'lerde ortaya çıkan yeni bir türdür. Arabesk artık tarif edilmiştir. Zeki Müren şöhretini muhafaza edebilmek için her şeyi yapabilecek bir insandır, arabesk bile yapmıştır. Zeki Müren popüler olmak istiyordu. O, şöhreti için önce 15 yıl kendini ispatlamaya çalıştı. Sonra şunu gördü, bunun yolu yok, bundan bu kadar. Yani bunlar ne zengin olma arzusu ne başka bir şey, yıldız olmak istiyordu." (Bülent Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim 2010)

Müren, dönüşen beğenilere göre müziğini ve imgesini değiştirmiş, kalıcı olabilmek için hesaplı adımlar atmayı başarmıştır. 1953 tarihli ilk

filmi *Beklenen Şarkı*'daki önemli sahnelerden birinde gazino sahibi, bütün kabalığıyla ve paraya dayalı gücüne dayanarak genç Zeki'ye şöyle der: "Bu şarkılar burada gitmez. Millet kafayı çekmek için kıvrak hava ister kıvrak! Öyle ki içtikçe coşmalı, coştukça içmeli! Bu dükkân öyle Dede Efendi'yle, baba efendiyle dönmez!" Filmde de örneğine rastlanan bu beğeni kalıpları, hem kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin görece olarak artan hızına uygun bir müziği talep eder, hem de yüzleşmek zorunda kaldığı Bizans-Osmanlı kültür bileşiminin karşısında, o duyarlılığı algılayamamanın hırçınlığını yaşatır. (Ergur, 2009) Müren'in dinleyici kitlesinin radyo yıllarında Türk makam müziği dinleyicileri olduğu varsayılrsa da, gazino ile sahne yaşamına geçişinden sonra bu tahmini yapmak biraz daha zorlaşır. Gazinoda bir dönem birlikte sahne aldığı müzisyen arkadaşı Fikret Bertuğ'un genel dinleyici kitlesi ve müdavimler hakkında söyledikleri şöyledir:

"Akşamları aileler geliyordu. Yeraltı dünyasının kişileri de gelirdi. Aynı zamanda din adamları da gelirdi. (...) Bazılarının köşede yeri vardı, Fahrettin Aslan'ın masasında. Günaydın gazetesinin sahibi Haldun Simavi de gelirdi. Meşhur kabadayılar, iş adamları vardı bunların içinde, en zenginler de. Orta tabaka ve ortanın altı da vardı. Gece gelemeyenler matinelere gelirlerdi. Yani her kesimden dinleyicisi vardı." (Fikret Bertuğ, Kasım 2011)

1960'larla beraber Anadolu'dan İstanbul'a göç edenlerin, müziği kültürel beklentileri doğrultusunda yönlendirdiği düşünülebilir. Bu anlamda, bir gazino sanatçısı olarak Müren'in dinleyici kitlesi de, orta sınıf ve göçle kente gelen Anadolu insanı olmuştur. Mehmet Güntekin konuyla ilgili şunları vurgular:

"Zeki Müren'in fenomen olarak ortaya çıktığı dönem Türkiye'de çok büyük sosyo-kültürel değişimlerin olduğu bir dönemdir. Çok partili sisteme geçiş ve Anadolu'dan şehre hızlı bir göç vardı. Göç edenlerin psiko-sosyal durumuna bakarsak, aslında gelen insanlar köylü bir yaşam sürüyordu. İstanbul'un yerlisi, yani şehirli insan kabuğuna çekilmeye başladı. Çünkü hakikaten büyük bir istila vardı. Gecekondulaşma artıyordu, iş hayatı içerisinde gelen ilk kuşak çocuklarını okuttu. Bugün Almanya'da olduğu gibi. İkinci kuşak sanki biraz daha sınıf atlamış gibi semt de-

ğıştırdı. Paralel değıştiriyor, ama üstünde taşıdığı kültürü bırakmıyordu. Bunun içerisinde yemek ve müzik kültürü de var. Bir yandan da şehir hayatına adapte olamayan bir insan var. Zeki Müren aslında bir anlamda denk düşüyor, ona ilginç gelecek bir şeyler lzım. Zeki Müren st sınıfların müziğini yapan bir müzisyen değildir. Dikkatli bakarsak Müren'in dinleyici kitlesi orta ve altı sınıftır. Ortanın altından bir ste atlamaya çalışan bir sınıf var, yeni para sahibi olmuş bir kalabalık var. Onlar da kendilerini bu şehre adapte etmeye alışıyor. Bu sınıf, gaziroya giderek sınıf atlamaya alışıyor. Birdenbire orada karşı karşıya geliyorlar. Gaziroya giden insana ne dinleteceksiniz? Arada derede bir şeyler olması lzım. Bir yenilik, bir arpıcılık ve kavrama kabiliyeti lzım. Zeki Müren bu sürece tam denk düşmüştür." (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, 2011)

Müren, *Kâtip Arzuhalim Yaz Yre Böyle, Allı Turnam* gibi türküleri kent zevkine uyarlayarak sürece ayak uydurmuş, ardından Aşık Ali İzzet zkan'ın *Mühür Gözlüm* adlı türküsüne yüklü bir para ödeyerek haklarını satın alıp plakta ve *Düğün Gecesi* filminde okumuştur. Türküyü aldıktan sonra radyoda ve gazirolarda hiçbir sanatçı tarafından okunmasına da izin vermemiştir. Trk okumaya *Kundurama Kum Doldu, Hey Gidi Koca Dünya* gibi türkülerle devam eder, repertuvarındaki bu değişim sorulduğunda şöyle yanıt verir: "*Biz helva demesini de biliriz, halva demesini de biliriz.*" (Aşan, 2003)

Müren'in repertuvarındaki türkü, şarkı, halk ezgileri, hafif müzik, arabesk gibi birçok tür *yerellik* ve *ğlculuk* ğeleri açısından postmodern durumu destekler niteliktedir. Postmodern ağın kavranması, modernlik tasarımıının sorgulanışını ve modernliğe duyulan inancın yitirilişini, bir ğlculuk ruhunun var olduğunu, gelenekselliğe karşı kuşkuculuğın artışını ve nihayet dünyayı evrensel bir bütünlük olarak algılayan ve kesin çözümlere inanan, sorulara tam yanıtlar bekleyen bakış aısının reddini öngörür. Postmodernistler için ister Marksizm ister Budizm olsun, ideoloji, alışveriş merkezindeki çeşitlerden yalnızca biridir. (Özkiraz, 2007) Postmodernistlere göre, eğer bir toplum plüralizmi teşvik ediyorsa sağlıklıdır. Fakat bu amacı gerçekleştirmek için muhalif görüşleri hem koruyan hem de reddeden bir söylem teşvik edilmelidir. Bireyselciliğe vurguda bulunmazlar, iktidarı görmezlikten gelmezler veya bir başka soyut gücün ürünü olduğunu varsaymazlar. (Murphy, 2000) Kültürler

yan yanadır ve aralarındaki hiyerarşi sanatta olduğu gibi ortadan kalkar. Çin mutfağı, Japon mutfağı, İngiliz kumaşı, şıklık, hırpanilik, lahmacun, arabesk ve klasik yaylı çalgılar birlikte işlev görmektedir. Bunlar her şeyiyle ayrııştır, ama sentezlenmeden birbiriyle yan yana durabilir. Hiçbiri diğerine göre daha meşru değildir. Bu anlamda da bir “kayıtsız şartsızlık” söz konusudur. Türk popu ve arabesk, burjuvaziye daha fazla heyecan verir. Kültürel hiyerarşi terk edilmiştir. Bohem burjuvazi de buradan kaynaklanır. (Akay, 2010) Türkiye’de modern bir proje gerçekleştirmeye çalışan Cumhuriyet’in elitleri, *öteki* olarak gördükleri arabesk tavrı “yanlış bilinçlilik” ya da “yozlaşma” diye niteler, bilinçsiz bir halk anlayışı olarak tanımlar. Sosyalistler ise arabeskin devlet-sınıf güdümünde bir kültürel hegemonya sonucu oluştuğunu öne sürer. Aydınlar arabeski yoz, uydu-ruk ve ilkel bir müzik türü olarak görmüş, Türk sanat müziğinin ve Türk halk müziğinin “basit” tarafları alınarak Arap ritimlerinin eklenmesi sonucunda ortaya çıkan bir müzik olarak tarif etmişlerdir. Devletin resmi politikası arabeske yönelik net bir karşı duruş sergilemiş, TRT uzunca bir süre arabesk müziğe yer vermemiştir. (Işık ve Erol, 2002) TRT ile arasındaki bağı uzun zaman önce koparan Müren, yaşadığı kırıngınlığı *Hayat* dergisine şöyle anlatır:

“1951 yılından 1963 yılına kadar haftada iki-üç defa 30 ila 45 dakika arasında değişen ve daha çok Cumartesileri saat 21.00’de solo seansları yaptım. Aldığım ücret 18 lira idi. Zaten ben bu işin parasında değilim. Gazinolara kadar gelip beni dinleyemeyenlerle Anadolu’daki hayranlarım için sevinçle yapıyordum bu işi. Sonra ilgililer benim saatime bir hanım sanatçıyı koydular. Bana layık gördükleri saatlere bakın: Sabah 8! Bu saatte bütün dinleyicilerim, işlerine gitmek için yollara dökülmüşlerdir. Saat, 11.15! Küçük hayranlarım okullarında, hanım dinleyicilerim de çarşıda, pazardadırlar. Ya da gece yansı 23.30! Bu saatte hemen hepsi uyumuşlardır. İşte, bu sebeplerden TRT’ye resti çektim. Şimdi istesem tek plağımı çaldırmam. Ben tam yedi yıldır TRT’ye küskünüm, kırıngım. Bu kadar zaman zarfında değil radyoevine uğramak, kapısının önünden dahi geçmedim. Nihayet onlar benim eski bantlarımı hiçbir ücret ödmeden çalarlar. Ama istesem, çaldırmam...” (*Hayat*, 19 Mart 1970)

1970’li yıllardan itibaren Türkiye coğrafyasında müzikten bahse-derken, arabesk kavramına değinmemek neredeyse olanaksız hale gelir.

Arabesk, toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle sanayileşme ve dolayısıyla modernleşmeyle beraber kentlerde yaşayan insanların yeni toplumsal yapıya uygun olarak kendi iç dinamikleriyle oluşturdukları karmaşık bir bütündür. (Işık ve Erol, 2002) Bu kavramı ele alırken iki farklı olguyu tanımlamak gerekir. Bestecilik ve şarkılardaki icra biçiminin yanı sıra, yaşam biçimi olarak arabesk iki ayrı şekilde değerlendirilebilir. Bu yaşam biçimi genelde besteci, söz yazarı ve şarkıcı tarafından temsilen aktarılır. Arabesk dinleyicileri için Müslüm Gürses ve Orhan Gencebay bu müziğin krallarıdır. Ancak, Zeki Müren'in repertuvarına almış olduğu doğrudan doğruya arabesk bestelerin yanı sıra, kimi şarkılarda arabesk icra biçimiyle Türk makam müziği dinleyicilerine farklı bir kulvardan arabeski sunduğu düşünülebilir. Müren, yaşam biçimi ya da simgesel faktörler göz önüne alındığında hayatında arabesk öge bulunmamasına rağmen, özellikle icra biçimindeki değişikliklerle gündeme ayak uydurmuştur.

1970 sonrasında Müren'in repertuvarındaki arabesk şarkılar artar. Arabesk eser seçiminde şarkı sözlerinin yanı sıra müzikal düzenlemeler de önceki eserlerinden belirgin farklılıklar taşır. İcra esnasında serbest ritimli iniş çıkışlar yapar, bazı kelimeleri şiir gibi (müziksiz) söyler ve heceleri vurgular, bütün bunlar Müren'in kendine has arabesk icrasının özellikleridir. 1973 yılında *Ses* dergisinde şöyle bir haber çıkar: *"Zeki Müren de modaya uydu. İki yıldır Türkiye'yi saran arabesk modasına sonunda Zeki Müren de uydu. Sözlerini Hikmet Münir Ebcioğlu'nun, müziğini Selami Şahin'in yaptığı 'Mahpushane' isimli son plağında sanatçı bu tarzı denedi. Ve her zaman olduğu gibi yine başardı. Müren'in yeni plağı satışa çıkar çıkmaz listelerde yükselmeye başladı."* (Ses, 22 Eylül 1973)

Grafson firmasıyla geçirdiği yaklaşık yirmi yılın ardından İstanbul Plak'la anlaşarak *Mahpushane* ve *Hayat Kumarı* şarkılarını seslendirdiği 1973 tarihli 45'likten sonra *Nasıl İçmem Arkadaşım* ve *Bir Leyla Bir Şirin Bir Aslı Gibi* adlı besteleri okuduğu ve arabesk tavrının iyiden iyiye ortaya çıktığı icraların yer aldığı 45'liği çıkar. *Hayat Kumarı*'nda orkestra ön plandadır, şarkı ritmik değişkenlik de gösterir, bununla birlikte önceki icralarından farklı bir gırtlak yapısıyla arabesk tavrını geliştirir. Her heceye ayrı bir vurgu yapmaya çalışarak (açık-kapalı hece fark etmeksizin hemen her heceye vurgu yapar) baskılandığı bir icrayla söylediği 1976

tarıhli *Ölüyorum Kederimden* 45'liğindeki arabesk ifadeler düzenleme-lerde olduğu kadar g  ftede de kendini gösterir. *Dost Bildiklerim* ile *Ma-dem Derdimi Sordun* şarkılarını okuduğu 1977 tarihli ve *Hayat Harca-dın Beni* ile *Sen Beni Unut* şarkılarını okuduğu 1979 tarihli 45'likleriyle yine aynı arabesk unsurları ve üslûbu devam ettirdiği söylenebilir. Kaset formatı yaygınlaştığında, plakların yanı sıra kasetleri de yayınlanır. 80'li yıllarda orkestral anlamda yaylı sazların kullanımını artırarak yeni bir akım oluşturduğunu ifade eden Selami şahin, süreci şöyle anlatır: “O za-man 78-80 yıllarında ben senfoni çok seviyorum, yönettiğim bütün albüm-lerde çok seslilik vardır. Taylılar   oktur. Tek sesli Türk müziği yerine çok sesliliği tercih ettim. Sonra herkes aynı şekilde yapmaya başladı. Bu modeli başlatan Zeki Müren'dir.” (Selami şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Zeki Müren'in arabesk icrası hakkında Mehmet Güntekin'in yorumu şöyledir :

“Zeki Müren'in *Kahr Mektubu* icrası kesinlikle arabesk bir icradır. Son zamanlarda artık garip titretmelerle, vibrasyonlu seslerle müzik yapıyor-du. Eğer o dönemde klasik dediğimiz bir eseri o okuyuş tarzıyla okumuş olsaydı dahi, o bile arabesk olarak nitelendirmemiz için yeterliydi. İşte   sl  p dediğimiz şey budur. Okuduğunuz eserden ziyade   sl  bunuz çok önemlidir. Bir zamanlar rahmetli Avni Anıl klasik değil de günlük po-p  ler bir bestekâr olarak değerlendirilirdi. Avni Anıl bir bestekâr olarak klasik çizgiye yaklaştırılmışsa, önce Münir Nurettin Selçuk, sonra Bekir Sıdkı Sezgin onun eserlerini okuduğundandır. Mesela, Avni Anıl'ın çok başarılı bir Hicâz şarkısı *Sen Sa  larım Koşan Aklar Gibisin...* Bu şarkıyı bir Zeki Müren'den dinleyin, bir de Bekir Sıdkı Sezgin'den dinleyin. Ben bir bestekâr olsam, noterden bir protesto   eker, Zeki Müren'in okuma-sını yasaklarım, ama Bekir Sıdkı Sezgin okuyabilir. Diyebilirim ki Avni Anıl'ı, Bekir Bey'in o icrası ile tanıdım.   sl  bun, o kadar önemi var. Ese-rin ifade ediliş biçimini önemli. Zeki Müren'in yaşantısı gibi iki arada bir derede bir icrası var. Arabesk okumuştur, ama bütünüyle bir arabesk de değildir. Gördüğümüz arabesk örneklere baktığımızda anlayabiliyoruz. Örneğin Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur beste anlamında, Müslüm G  r-ses, Kibariye ses icrası anlamında çok iyi olabilir. Ancak Zeki Müren'in parçalı, adeta bir mozaik gibi bir icrası vardır.” (Mehmet Güntekin, Ki-şisel Görüşme, Kasım 2011)

Uzun süre Zeki Müren’le çalışan Muzaffer Özpınar, 80’li yıllarda albümler için yaz aylarında girdikleri hazırlık sürecini şöyle aktarır:

“Bütün yaz 700 ile 1000 arası şarkı dinlerim. Zeki Müren’e uygun olduğuna inandığım 60-70 şarkının listesini yaparım. 50 şarkıya indiririm, kasetlere çekerim. Zeki Bey, Ekim ayında telefon eder. ‘Piyasada hiçbir şey yok,’ der. Senede bir albüm çıkarırdı. Sonra ben onu sekiz ayda bire yükselttim. Selami’den (Şahin) ayrıldıktan sonra oldu. Sonra hiçbir şey yok diyen adamın elinde, bir deste şarkı yaz sonunda çıkar gelir. ‘Bire kuple dinleyelim, sonra karar verimiz. Bu bana iyi geldi, ama üzerinde oynarız,’ der. Nasılsa bestekârlar izin veriyor. Beşinci şarkıya geldiğimizde, ‘Sen bir şey besteledin mi?’ diye sorar, her seferinde bu süreç böyle olur. Müzik yönetmeni olarak hep bu şekilde çalıştık.” (Muzaffer Özpınar, Kişisel Görüşme, 2011)

Arap dünyasında özellikle Ümmü Gülsüm ve Abdülvahab gibi solistlerin sahip olduğu melodik ve ritmik serbestlik, Türk müziğinin hiçbir döneminde tam olarak etkili olmaz. 80’li yılların başında Arap müzik dünyasında hâkim olan uzun süreli şarkı formatını Muzaffer Özpınar’ın bestesi *Kahr Mektubu* adlı çalışmayla Zeki Müren Türk müzik dünyasına sunar. Yaklaşık yarım saat süren şarkının sözleri, Muzaffer Özpınar, Ahmet Selçuk İlkan, İlham Behlül Pektaş ve Zeki Müren’in ortak çalışmasıdır. Özpınar, beste ve güfte açısından Ümmü Gülsüm’ün seslendirdiği geleneksel Arap müziğindeki örneklerle benzeyen, Abdülvahab eserlerinde olduğu gibi uzun bir çalgılı giriş bölümü kullanmıştır. Bu tür bir beste anlayışı 1950’lerde Arap filmlerine Türkçe sözlü beste yapan Sadettin Kaynak’ın şarkılarında görülse de, uzun girişi olan ve yaklaşık yarım saat sürecek bir şarkı daha önce hiç bestelenmemiştir. Bu açıdan bu kolektif eser, o güne kadarki Zeki Müren repertuarı içinde de dikkat çeker. Bu eserde, Boğaziçi Müsiki Derneği korosu vokal yapmıştır. Bu farklı, uzun bestenin sözleri, bir meyhanede, ayrılışlarının yıldönümünde eski sevgiliye yazılan bir mektubu konu alır. Sevgilinin bir gün geri geleceğine inanarak, derin acılar içinde canlı tutulmaya çalışılan umutların anlatıldığı bir hikâyedir. Bu eserdeki çalgılama ve orkestrasyon teknikleri, Türk makam müziği içinde çok çalgılı, ancak ünison okunan bir anlayışa yakındır. Batı’ya yönelik elektro altyapıların kullanılmadığı, okuyuş

stilinde bile Ümmü Gülsüm'den etkiler görülen bir icradır. 1983 yılında Royal Albert Hall Londra konserinden sonra BBC'ye verdiği mülakatta Müren, kendisini klasik Türk musiki sanatçısı olarak tanımladığını söyler:

“Mesela bir ara arabesk, bir ara Türk hafif müziğine kayan parçaları repertuvarıma yerleştirdim. Arabesk parçaları aralara koydum. Arabeske karşı değilim ama arabeskçi de değilim. Bu bir modadır, geçer, sezonluk. *Kahır Mektubu*’nu okudum. Klasik eserler yüzyıllarca yaşayacak, arabesk ancak yanında bir tatlı çerez olarak kalır. Dede Efendi, Sadullah Ağa’lardan Avni Anıl’a kadar geliyorum. Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar’ı iki büyük dev olarak düşünüyorum.”

Güneş Kral’dan Sanat Güneşi’ne

Teknolojinin önemi, Marx’ın sosyal yapı analizine dayalı yaklaşımının yanı sıra, postmodernizm başlığı altında sınıflandırılan daha yakın zamanların entelektüel gelişmeleriyle irtibatlı düşünürlerin çalışmalarında da sunulmuştur. Bunun bir örneği, Jean-François Lyotard’ın *Postmodern Durum* (1979) adlı eseridir. Burada Lyotard, teknolojinin, bilgi formları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu görüşünü öne sürer. Jean Baudrillard’ın argümanı uyarınca, teknoloji, bizim tecrübemizi ve bilgi kavrayışımızı dönüştürmeye muktedir bir şeydir. Buna göre teknolojinin, olayların önemine ilişkin anlayışımızı, temsil süreçleri yoluyla etkileme gücü ön plana çıkar. Televizyonun kullanımı ve kamu yayıncılığında ilk denemeler 1930’larda gerçekleşir. Televizyon 1950’lerde ABD’de ve 1960’larda İngiltere’de radyo ve sinemanın önüne geçer, 1970’lerde sosyolojik açıdan kurumsallaşır. Bu dönemde televizyona dair başlıca çalışmalar Williams (1974), Hall (1973) ve Glasgow Üniversitesi Medya Grubu (1976) tarafından yayınlanmıştır. (Edgar, Sedgwick, 2007) Televizyonun aracılık ettiği şey, teknik örgütlenmesi yoluyla kolayca görseleştirilebilir, kesilebilir ve imgelerde okunabilir bir dünya fikridir (ideolojisi). Televizyon, “bir okuma sisteminin göstergeler sistemi haline gelmiş bir dünya üstündeki mutlak-gücünün” ideolojisine aracılık eder. (Baudrillard, 2012) Baudrillard’ın çalışmalarında postmodernist televizyon yaklaşımının (hiper-realite ve simülasyonlar) temelinde, gerçeklik ile kurgu arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırma girişimi vardır. Simülasyon-

lar gerçek sonuçlar doğurduğu sürece, tecrübe ettiğimiz dünya, farklı medya araçlarının (televizyon, sinema, video, pop müzik vb.) karşılıklı etkileşimi yoluyla üretilir. Bunun bir örneği Baudrillard'ın, "Körfez Savaşı kitle iletişim teknolojisi yoluyla gerçekleştirilen bir sahne gösterisidir, 'gerçekte' asla yaşanmamıştır" iddiasıdır. Bir diğer deyişle, bir "olay"ı neyin oluşturduğu meselesi, Baudrillard tarafından, "şimdi"nin, teknolojinin temsil işleviyle belirlenen bir mesele olarak ele alınır. Burada Körfez Savaşı'nın basitçe televizyon kameraları önünde yapılmadığı, daha ziyade bu kameralar için sahnelendiği iddiası vardır. Savaş, kamera taşıyan güdümlü füzelerden de anlaşılacağı gibi, *gösteri* haline gelir. Bu bakımdan bizzat savaşın televizyon tarafından değişikliğe uğratıldığı görülmektedir. (Edgar, Sedgwick, 2007)

Bu anlamda televizyon, kendi gerçekliğini yaratmaya çalışan, şeyleri dönüştüren ve "gösteri" haline getiren bir araç olarak, Zeki Müren'in yıllar boyu sahnelerde kurguladığı görünümünü tamamlar niteliktedir. Televizyon için uygun bir aktör olarak kurgusal ifadesini pekiştirme şansı bulmuş, varlığını kamera karşısında kostüm, makyaj ve mimikleriyle bütünleştirmiştir. Kelimelerin ifade etmede yetersiz kaldığını düşünür gibi elleri ve mimikleriyle yarattığı abartılı kurgu, ekranın illüzyonuyla seyirci üzerinde adeta hipnoza dönüşmüştür. Seyirci, ekranda izlediği ve genellikle yakın çekim yapılan bedeninin üst kısmında oluşturulan abartılı temsil sayesinde büyülenmektedir. Yıldırım Türker köşe yazısında Zeki Müren'in sahnedeki tavrını şöyle anlatır:

"Sesi zayıfladıkça edaya yüklenmiş, son döneminde tüllere, yaldızlara bürünmüş iri gövdesiyle kollarını iki yana açıp küçük serçe adımlarıyla yan yan yürüyüp aniden yönünü değiştirerek ve kaşlarını çatıp tehditle bize/kameraya doğru yürüdüğü kliplerin yerini sabit kamerayla çekilmiş yakın plan klipler aldı. Bu sonuncularda artık bir kabuki oyuncusu makyajı ve edasıyla, şarkıları söylemekten çok oynuyordu. "Gitme/Sana muhtacım" diye şiddetli bir asabiyetle haykırırken yüzünden binbir ifade taklidi geçiyor, her seferinde farklı yüzüklü ellerinin de yardımıyla kısaltılmış, yoğunlaştırılmış bir doğu melodramını yaşıyor ve yaşıtıyordu. Bu tuhaf, benzersiz sanatın tek temsilcisiydi. Üç dakikalık, yoğunlaştırılmış, şarkılı, tek kişilik melodramların. "Ağlarım" derken gözlerinin altını işaret eder ve şarkının beklenmedik yerlerinde aniden öfkeyle tehdide yönelirdi.

Bize, onu sevmek dışında bir suçu olmayanlara değil tabii. Onu inciten, kalleşlik yapan, yarı yolda cayan, aldatanlara. Hiç, ama hiçbir şey eğlence adına yapılmıyordu. Bütün o dekorlar, o ışıklar, o giysiler, o tavırlar, o her birinde ısıruk izleri kalan sözcükler, hepsi ama hepsi ciddiymi.” (Türker, 1996)

1980 sonrası sahne gösterisini beyaz cam aracılığıyla sunmuş, video klipleri, çeşitli televizyon ve yılbaşı programları ve son Bodrum konseriyle ekranlarda yer almıştır. 1981 yılını 1982'ye bağlayan yılbaşı programında, bir Avni Anıl bestesi olan *Mıhrabım diyerek sana yüz vurdum* adlı eseri dans ederek okuduğu gecede, üstünde siyah bir takım elbise vardır. 1983 yılının son gecesinde ise Ajda Pekkan ile Halit Kıvanç'ın sunduğu programa katılır. Büyük çerçeveli gözlükleri ve siyah smokiniyle dinleyicilere yılbaşı mesajı da verdiği gecede, Pekkan ile dansının ardından *Eskimeyen dost* adlı Selami Şahin bestesini okumuştur. Bu beste son dönem repertuvarına ait, içerisinde resitatif vurgulu kısımlar barındıran bir fan-tezidir. İstanbul Pera Palas Oteli'nde düzenlenen yılbaşı partisinde, Selami Şahin'in de içinde olduğu yüzlerce insan balo salonunu doldurmuş, bir yandan şarkılarını seslendiren Zeki Müren ise gece boyunca dört bir köşeden seçtiği uzun boylu manken kızlarla dans etmiştir. Doktorların yasaklamasına aldırmaz etmeden, “Öleceksem Bodrum'da öleyim,” diyerek Bodrum Kalesi'nde verdiği son konserini TRT canlı yayınlamıştır. 1984 yılında gerçekleşen konser programı, televizyondan naklen yayınlandığı için kitlesel olarak sevenleriyle buluştuğu son icrasıdır. Son dönem karma repertuvarın hâkim olduğu bu dinletide, geniş bir saz heyetinin eşliğinde hayli güçlük çektiği görülür, “serbest icra” tarzını oldukça zorlamıştır. (Erol, 2002) Sahnelerdeki serbest icra üslûbunu bu programda da yansıtmaması son konseri olması açısından önem taşır. Radyo ekolünden gelen bir solist olduğundan, geleneksel icradan uzaklaştığı ilk yıllardan itibaren eleştirilere maruz kalmış, sanat yaşamının son dönemindeki icralarıyla da bu algıyı pekiştirmiştir. Uzun bir aradan sonra verdiği, bir buçuk saat süren bu son konserin bütün gelirini Bodrum Antik Tiyatrosu'nun restorasyonu için bağışlar.

Türkiye'de televizyonculuk sektörü, 1990'larda başlayan özel televizyonlarla ivme kazanmış, Müren bu dönemde özel televizyonlarda yayınlanan magazin ve haber programlarına telefonla bağlanarak seyircile-



1984 senesinde Bodrum Kalesi'ndeki son konserinden

riyle irtibatını korumuştur. Yüzünü kimseye göstermek istemediğinden, TRT tarafından hazırlanan *Batmayan Güneş* belgeseli dışında, 1996'da yine bir TRT programı ve ödül töreni çekimi için İzmir'e gelinceye kadar uzun süre kendisini basından saklamıştır. (Erol, 2002)

1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal ve müzikal dönüşümün tercümanı olarak Zeki Müren, kariyerine, Türkiye'nin değişen kent profili ve dinleyici kitlesini tahlil ederek yön verir. Büyük eleştiriler almasına rağmen arabesk ve fantezi modasına uyar. İlk yıllarındaki geleneksel icra ve repertuarından uzakta, gazinolarda oluşturduğu yeni imajıyla popüler bir yıldız olmayı, sonrasında ise "Sanat Güneşi" unvanını kurgular. Bu anlamda, radyo yıllarındaki repertuar ve üslûbu açısından geleneksel anlayışa yakın olduğu dönemin ardından, gazino yılları ile popüler kül-

türün parçası bir yıldız olarak bu unvanı alması, sanat kariyerinin önemli dönüm noktalarındandır. Fantezi besteler okumaya başladığı ve kendi tavrını oluşturduğu bu dönemde aldığı eleştirilere rağmen, içinde sanat kelimesini barındıran “Sanat Güneşi” sıfatı, bilinçli bir algı yaratmaya yönelik görünür. Aşağı yukarı aynı dönemde, Türk makam müziği yerine, özellikle TRT gibi resmi kurumlar ve radyolar eliyle “Türk Sanat Müziği” tabirinin kullanımı yaygınlaştırılır. “Sanat” kelimesinin eklenmesiyle bu müzik türü elitleştirilmeye çalışılmış, Batı dünyasındaki “klasik” ya da “ciddi” müzik anlamına yakınlaştırılmıştır. Türk makam müziğine katılan bu yeni anlamla Müren’in “sanat güneşi” unvanının almasının zamansal olarak denk gelmesi elbette tesadüf değildir. Sanat kelimesine yüklenen bu mânâ sanatın en zirvesindeki kişi, güneş olarak Müren’e yakıştırılır. Tüm bunların dışında Müren’in Amerika seyahati sonrası, biçemsel taklit olarak nitelendirdiğimiz Liberace öykünmesi yalnızca kostümlerde değil, kurguladığı “sanat güneşi” kavramı için de geçerlidir. Tevfik Yener bu öykünmeyi şöyle tasvir eder:

“Bedenini saran kürkleri, kadınları kıskandıran her tarafı işlemeli kostümleri ve otuz sekiz lüks otomobili ile sadece bir piyanist olmadığını, benimsediği hayat tarzı ile ortaya koymuştu. ‘Fındık’ büyüklüğündeki tek taş yüzükleriyle, mücevherleriyle İngiltere kraliçesine meydan okuyan homoseksüel!.. (...) Zeki Müren, 1960’lardaki Amerika seyahatinde Liberace’yi izlemişti. Liberace’nin alı pullu kostümleri, gümüş çizmeleri, platin renkli uzun saçlarının kendisine daha çok yakışacağını düşünmüştü. (...) Döndüğünde bombayı patlattı. Smokinli, papyonlu Zeki Müren’e elveda. Bundan böyle ‘şıkır şıkır, fıkır fıkır Zeki’ciğiniz’ vardı. Kadınlara, ‘Ay yüzümü kıskandınız ayol, yakından göstereyim, sen de kocana yaptırt’ diyen Zeki Müren...

Şakalarıyla, üstünde zor durduğu uzun topuklu çizmeleriyle yeni Zeki Müren...

Bir Liberace konseriyle kazandığı değişim, uzun hayatının iksiri olmuştu. Hatta öyle ki Liberace’nin ‘Güneş Kral’ unvanını bile ‘Sanat Güneşi’ olarak kendi adının önüne takıverecekti.” (Uysal, 2005)

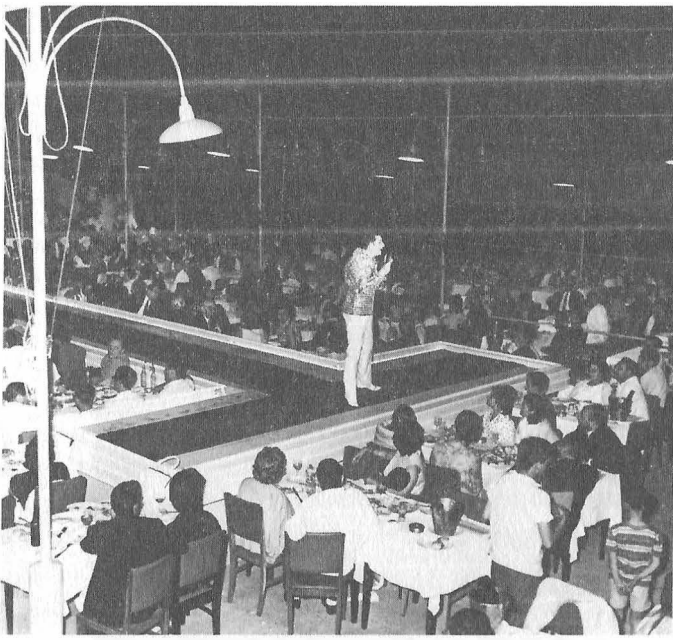
Zeki Müren’e verilen bu büyük paye ne kadar doğrudur ya da sadece Zeki Müren’in kendisi tarafından medyaya telkin ederek kurguladığı

bir imaj mıdır? Elbette Türkiye’de başka birçok isim de “sanat güneşi” unvanına layık görülebilir. Müren, medyada elde ettiği başarı ve gazino sahnelerinde hitap ettiği seyirci skalası sayesinde ironik bir biçimde bu unvanı elde etmiştir. İstanbul kentinin yeni yerlilerini iyi tanıması, onların isteklerine karşılık verip icra ve repertuvarında birtakım değişikliklere gitmesi, bu durumu yönetmesindeki en önemli faktörlerdendir. Dinleyicisiyle kurduğu sözlü ve görsel iletişim, medya ilişkilerindeki yönetim başarısının yanı sıra imajı ve androjen görünümüyle seyirci profilini *sınırsızlaştırmış* olan Müren, rakiplerinden sıyrılmayı başarmış ve bu unvanı kazanmıştır.

T sahne,⁶ renkli ışıklar, kablosuz mikrofon, kendi çizdiği desenlerden oluşturduğu sahne dekorları, sahne şovları gibi yenilikleri ilk kez uygulayan sanatçı olduğundan, eğlence müziğinin de ilk temsilcilerindendir. Eğlenceyi amaçlayan müzik icrası, “Türk sanat müziği” başlığı altında sunulduğundan, anlamsal karmaşıklığa da yol açmıştır.

Batılılaşmanın etkileri artınca Türk makam müziği, uzun zaman pek çok kurum ve kişi tarafından dışlanmış ve milli kabul edilmemiştir. Bu süreçte, geleneksel müziğin eğitimi dahi verilemez. Bu sebeple makam müziğine ısınamamış, müzik dinleyicisi çok zayıf bir toplum ortaya çıkmıştır. (Torun, 2002) Zeki Müren, Türk makam müziğindeki, önceleri fark edilmez şekilde, kendi döneminde ise artık alenen gerçekleşmekte olan adı konmamış tampere düzene geçişin farkına en iyi ve en erken varan sanatçılardandır. Bu sadeleşme hamlesine, kendi sahne imgesinde yaptığı gibi şatafat ve süs eklemeyi çok iyi başarır. Müren’in gerek icra ettiği gerek bestelediği eserlere bakıldığında, bunların ses sistemindeki bu genel ayarlanma sürecine son derece uygun oldukları ortadadır. Her ne kadar Hacı Arif Bey, Selahattin Pınar, Sadettin Kaynak hattındaki isimlerin her biri müzikal tahayyül evreninin dönüştürülmesinde dönüm noktası olsa da, yaşadığı dönemin özellikleri nedeniyle Zeki Müren, çok

6 Seyirciye yakın olabilmek amacıyla yaptırdığı T sahne, izleyiciye yakınlaşmayı sağlamasına rağmen, mevcut görüntülerde bir başka detay göze çarpar. Sanatçının yürüdüğü yer ile izleyicinin baş hizasının aynı seviyeye denk gelmesi, yani aynı yükseklikte olmamaları seyircinin sahneyi aşağıdan izlemesine sebep olmaktadır. Bu durum, sahnede ısıtılı kostümler içindeki yıldızın görseelliğini daha da ulaşılmaz ve etkileyici kılmaktadır.



“T” sahnede Zeki Müren

daha kritik bir noktadadır. Türkiye’nin toplumsal-ekonomik dengelerinde kökten değişikliklerin yaşandığı bir çağ olması hasebiyle 1950-80 arasına damgasını vurmak tarihi tesadüfle Zeki Müren’e kısmet olmuştur. (Ergur, 2002) Müren’in tavrı, sadece eşcinselliğini sergileyenlerce değil, diğerlerince de taklit edilmiştir. Böylece, bu efemine okuyuş şekli, sanki Türk müziğine ait bir okuyuş modeliymiş gibi yanlış bir kanı oluşmuştur. (Torun, 2002) 1970-80’ler itibariyle değişen ve Türk sanat müziği adlandırmasının altını dolduran müzik, geleneksel olandan farklı gazino mekânlarındaki repertuvar ile özdeşleşmeye başlamıştır. Gazino sahneleri önceki on yıldan farklıdır, daha şov ağırlıklıdır. Repertuvar da bu sebeple hafiflemiş, daha eğlenceye yönelik güncel şarkılara ve arabeske doğru değişim göstermiştir. Gazinolarla başlayan bu değişimin en önemli aktörü Zeki Müren öncülüğünde Türk makam müziği, bir eğlence müziğine



dönüşür. “Türk (sanat) müziği” adıyla bir eğlence müziği sunulurken, Zeki Müren “sanat güneşi” unvanıyla bu eğlence “sanat”ının en önemli temsilcisi kabul edilir.

Popüler kültürün önemli bir aktörü olarak Zeki Müren’in, kültür-sanat alanında geliştirdiği marjinal tavırlarıyla dikkat çekmesi, solist olarak elde ettiği başarılarla pekişmiştir. Sanatçı kimliğini cinsiyet açılımıyla postmodern bir aktivistliğe dönüştüren Müren, her zümreden insana hitap eder. Kendisinin ifade ettiği gibi, “*prima sanatçılar eşcinseldir*”. (Çevik, 1988) algısını dünyanın başka yerlerindeki cinsiyet manifestolarıyla bütünleştirmiştir. Zeki Müren ile *Nokta* dergisi için Ayda Özlü Çevik’in yaptığı söyleşide, cinsellikle ilgili cesur sözleri eşcinsel kimlik tercihini onaylar gibidir:

Nokta: Sanatçı ruhu ve eşcinsellik arasında nasıl bir bağlantı var?

Müren: Eşcinsel anlamında kullanılan “gay” sözcüğünün lugat anlamı “neşeli”. Sanat anlamında dünyanın ünlülerini tetkik ettim. Yüzde 80’i, hatta daha da fazlası gay. Demek ki, iki ruhu da taşıyor. Ben buna hata demiyorum, ruh zenginliği diyorum. Hem kadın ruhunu hem erkek ruhunu taşıyıp da bunu rezilliğe dönüştürmemek... Bir Taksim Parkı’nda yırtmaçlı etek giyip 45 numara ayakkabı ile kendini kadın zannederek dolaşmak vardır. Onu da küçük görmüyorum, belki transseksüaliteyi bilmiyorum... Bilmediğim için onları ayıplar gibi, onları nefretle anar gibi olmasın bu lafım.

Gay esprilidir. Gay çocuk doğuramaz ama sık sık espri doğurur, şiir doğurur, beste doğurur, heykel doğurur, seramik doğurur, yani güzel sanatların tüm dallarını doğurur, bir enstrüman çalar. Dünyanın bütün büyük sanatçılarında görebiliyoruz bunu. Hollywood’u da izliyoruz, Hindistan’dakini de biliyoruz. Belki bazılarını bilmiyoruz. Bunların çoğu hem kadından hem erkekten anlayan insanlar, zannediyorum biseksüel oluyorlar.

Bir var, nezle grip, öksürük olur iyileşirsiniz. Bir de veba, kanser, kolera ve çaresiz dertler var. Onun için bunun da bir dozu var. Etrafı rahatsız etmeden, edebiyatla, millete yanlış örnek olup peşinde sürüklenmiş gibi göstermeden hayatınızı idame ettiriyorsanız, zaten kanunda dahi cezası olmayan bir olay. Bir tek Lut suresi homoseksüaliteye şöyle değiniyor: “Günahtır” diyor. Ben onu da şöyle izah ediyorum. Büyük dindarlarımız sakın yanlış anlamasınlar, dinime çok büyük bağım var. Lut suresine o madde zürriyet üresin diye konulmuş. Vaktiyle almış yürümüş homoseksüellik. Kadın kadına, erkek erkeğe yaşayınca haliyle çocuk olmaz ve asker yetişmez. O nedenle o sureye de hak veriyorum. Zürriyet de üremeli.

Çok enderler hariç, dünyada bütün güzel sanatları var eden ve hâlâ yaşayanlar gay’dır. (Çevik, 1988)

Bu yıllar tüm dünyada cinsel özgürlük taleplerinin dile getirildiği, farklı cinsiyet kimliklerinin kamusal alanda görünür olmaya başladığı zamanlar olarak, Müren’in cinsiyet açılımlarına zemin hazırlamıştır. Zeki Müren’in Bülent Ersoy ile çektiği ve basında ilgi uyandıran dudak

dudağa fotoğraflarının bu döneme denk gelmesi tesadüf olmayabilir. Bu anlamda 80’li yıllar, özgürlükçü popüler kimliklerin cinsiyet hareketine taruk olunan yıllardır. Önce 30 Kasım 1980’de *Tele Magazin* dergisinin kapağında basılan bu fotoğraflar, 8 Aralık 1980’de *Hey* dergisindeki bir habere de konu olur. “İki Dev Sanatçı Kendilerini Yorumladı” üst başlıklı haberin çifte başlığı şöyledir:

Bülent Ersoy: “Zeki Bey’in Busesi Hâlâ Dudağımda”

Zeki Müren: “Güzel Bir Kadını Öpmek Sevaptır”

Zeki Müren: “Çok saygılı bir insandır. El öper, saygı gösterir. Bizim sahnede öpüşmemizi ‘Rezalet’ başlığı ile değerlendirmişsiniz... ‘İki erkek nasıl öpüşür?’ demişsiniz. Bu çocuğu ‘homoseksüel’ olarak kabul etmeyin. Şunun şurasında ameliyatına bir ay kalmış. Gelişmiş göğüsleri ile güzel bir kadındır o. Hatta bir kadından da kadın. Neden öpmeyeyim sanat yaşamında başarıdan başarıya koşan bu güzel kadını?..”

Bülent Ersoy: “Zeki Bey, benim hakkımda ne diyorsa, ne düşünüyorsa onun dediklerini aynen benim için de yazın. Güzel bir kompozisyondur değil mi, sahnede ikimizin el ele, dudak dudağa bulunması. ‘Öseler birbirlerinin cenazesine gitmezler’ diyenler utansın. Zeki Bey’in busesi hala dudağımda.” (*Hey*, 8 Aralık 1980)

Bülent Ersoy yıllar sonra bu fotoğrafı nasıl çektirdiklerini Vatan gazetesine anlatır:

“Nigâr Uluerer’in doğum günüydü. Zeki Bey dudaklarını uzatınca ben de uzattım. Dudaklarımız kesinlikle birbirine değmedi, öpüşmedik. İkimiz de profesyonel sanatçılarız. Sosyal ilişkilerde sevmek değil, ama saygı duymak mecburiyetindeyiz. O gece de iki taraf birbirine saygı gösterdi. Normalde Zeki Bey’e dudaklarımı uzatmaya cüret edemem, çünkü benim tarzım değildir. Zeki Bey ise öpüşmeyi çok sever. Zeki Bey’e duyduğum saygıdan ötürü dudaklarımı ona doğru uzattım. Kendimi çekemedim. Zaten o öpücük his öpücüğü değil, saygı öpücüğüydü. Sonuçta bu bir şov. Özelimde de öyle öpüşmeyi sevmem, tarzım değil. Birlikte olduğum insanlarla da mesafeliyimdir, vıcık vıcık olmayı hiç sevmem. Sanki küçülürmüşüm gibi gelir bana. Zeki Bey benim ustamdı, ama birbirimizi

sevmездik. Buna rağmen öldüğünde morgda onu ilk ben gördüm ve yaklaklarını öptüm. Buz gibiydi, gözünün rimelleri akmıştı. Yüzünü sevdim ve hakkımı helal ettim.”

Bu anlamda, Cumhuriyet sonrası eğlence yaşamındaki üçüncü cinsiyet temsili, Osmanlı eğlence yaşamındaki köçek, tavşan dansçılardan sonra Zeki Müren’in sahnesiyle yeniden canlanmış ve bu görünüm tekrar gündeme gelmiştir. Bedenini gösterisinin bir enstrümanı olarak kullanarak erkek, kadın ve eşcinsellere hitap etmiş, sözel ifadelerini kostümleri ve davranışlarıyla süslemiş ve bu anlamda *çoğulcu* bir kimlik yaratmıştır. Elbette Müren’in varlığı, sosyal ve müzikal anlamda var olan homoseksüel aktörleri de gün ışığına çıkarır. Müren’in ses tonu, hitap şekli, kostümleri ve sahne anlayışı, alışlagelmiş toplumsal cinsiyet kalıplarının, yani Türk toplumunun heteronormatif kurgusunun dışına taşıdığından ilginç bulunur ve dikkat çeker. Müren’in son dönemki sözleri cinsel yönelimini dile getirme açısından oldukça iddialıdır:

“Bana şimdiye kadar çok kadın âşık oldu, çok da erkek. (...) Evini, karısını, çocuğunu terk etmek pahasına bana âşık olan erkekleri kastediyorum. Onlarla seks ilişkim olmadı. Bir noktayı daha açıklamak istiyorum. Eşcinsel demek, ille pasif demek değildir. Eşcinsel, aktiflik de yapar. Kadınla da yatar, bir erkeğe erkeklik de yapar. Eşcinsel demek yatakta kadınlık görevi yapan değil, bir eşcinselle yatan erkek de eşcinseldir. Bunu hep yanlış biliyorlar. Saraylarımıza dönelim. İç oğlanları vardı. Hiç mi kadın yoktu? Padişahlarımızın emrinde nice cariyeler, nice Çerkez güzelleri vardı. Ama bu bir olaydır. Bu bir çeşnidir. Ben hep derim, kimseye zararı olmadığı sürece dört duvar arasında kaldığı sürece, Taksim parklarına düşmediği sürece, herkesin bir özel hayatı vardır.

Benden bebek aldıratan hanım da oldu. Ben kadınlara karşı da kuvvetliyim. İşki gönlüm istesin. Hani insan bir gün Coca-Cola içerse, bir gün canı Malibu çeker. Hani bir de var ki acz içinde. Sakalı çıkmaz da göğsünde şu tüy çıkmaz da... Ben icabında matinelı günlerde, günde iki kere tıraş olurdum.” (Çevik, 1988)

QUEER DURUM VE ZEKİ MÜREN'İN MİRASI

Queer, Pastiş, Simülakr¹-Simülasyon², İroni gibi Postmodern Kavramlar Işığında Zeki Müren'in Sanat Yaşamı

Kapitalizmin Türkiye'deki gelişim eğrisi 20. yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanır. Kapitalist bir toplumsal sistem yerleşirken, siyasi iktidar mekanizması ve üstyapı sorunlarını genellikle bir burjuva devrimiyle çözer. Türkiye'de, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 tarihiyle başlayan 15 yıllık devrim sürecinde bürokratik aristokrasinin iktidardan uzaklaştırılması ve modern ulus devletin kurulması sadece başlangıçtır. Bu dönemi izleyen onyıllar, devrim atılımının ikincil dalgalarını, kapitalist üretim biçiminin yerleşmesinin kritik aşamalarını ve dönemeçlerini oluşturur. 1930 sonrasında kalıcı ve ciddi ulusal bir ekonomi yaratma süreci başlamıştır. Büyük dünya buhranının korumacı-devletçi iktisat politikası senteziyle karşılanması ve 1950 sonrasındaki dünya pazarına eklemlenmiş dönemden farklı olarak ulusal kaynaklara dayalı, devlet eliyle sanayileşmeyi başlatabilmesi, Türkiye kapitalizminin gelişiminde önemli bir olgunlaşma aşamasıdır. 1960'lı ve 70'li yıllar, bir yanıyla liberal, bir yanıyla planlı, korumacı, ithal ikameci modellerin siyasi ve iktisadi unsurları arasında sentez yıllarıdır. İktisadi boyutuyla, sanayileşmenin önce yaygınlaştığı,

1 Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. (Baudrillard, 2011)

2 Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir anket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (Baudrillard, 2011)

sonra derinleşmeye başladığı bir dönem söz konusudur. Dönem sonunda tarımın milli hasıladan aldığı pay sanayinin gerisine düşmüş, “makine yapan makineler yapmak”, “ağır sanayiye yönelme” temaları, siyasi sloganlar düzeyinden gerçeğe intikal etmeye başlamıştır. Siyasi düzeyde ise, “popülist” demokrasi, askeri müdahalelerle 1971 yılında iki buçuk yıl, 1980’de ise daha uzun bir süre kesintiye uğramış ve bu modelin uzun dönemli istikrar unsurlarından yoksun olduğu ortaya çıkmıştır. (Boratav, 2008) 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle Bayar-Menderes yönetimini iktidardan uzaklaştıran subayların bütün gücü ellerinde bulundurduğu ve olağanüstü mahkemeler kurarak DP’li siyasetçileri yargılayabildikleri bir dönemdir bu. 1961 Anayasası’nın sağladığı demokratik ortamda, 1965 ve 1969 seçimleriyle parlamentoya yansıyabilen köktenci akımlar, 12 Mart 1971 darbesiyle başlatılan ve iki yıl süren askeri yönetimin tüm engelleme ve baskısına karşın 1973-1980 zaman kesitinde siyasetin dinamik güçleri arasına yükselir. Sağ kanattaki MSP ve MHP, hükümet ortağı olmanın üstünlüklerinden yararlanarak devlet kurumlarında (Ordu, MİT, Polis örgütü, bakanlıklar ve kamu işletmeleri) kadrolaşırken, köktenci solda yer alan çok sayıda parti ve grup, sivil toplum kurumlarında (işçi sendikaları, meslek birlikleri, öğrenci dernekleri ve kooperatifler) söz sahibi olur. Bu anlamda Türkiye’nin 1976’dan sonra iç savaş koşullarını, 1978’den sonra da iç savaş ortamını yaşadığı gerçeği kabul edilmelidir. (Özdemir, 2008) 1980’li yıllarda dönemin politik hareketlerinin üzerinde durduğu konular arasında, çoğu zaman “postmodern politika” başlığı altında değerlendirilebilecek toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite ve özne konumları ağırlıktadır. Böylece marjinal gruplar ve bireyler, kendi konumlarının özgüllüğünü dile getirebilmek ve öbür gruplarla ve bireylerle aralarındaki farklılıkları değerli kılabilmek için postmodern teoriye yaklaşır. Aslında, postmodern politika hem “kimlik politikası” hem de “farklılık politikası” bayrakları altında teorileştirilmiştir. Farklılık politikası daha önceki modern politikada ırk, toplumsal cinsiyet, cinsel tercih ve etnisite gibi ihmal edilmiş kategorilerle yeni politik gruplaşmalar inşa etme projesi olarak ortaya çıkar. (Best ve Kellner, 1998)

Judith Butler’ın ifadesiyle “heteroseksüel matris” üzerinden geliştirilen toplumsal cinsiyet performansı temelde iki nedenden dolayı inter-

seks³ bireyler için çok daha belirsizdir. Butler'ın 1988'den beri iddia ettiği gibi, bütün toplumsal cinsiyetler belalıdır, ayrıca anatomi ve görünüm toplumsal özne konumuna mutlak olarak eşit değildir. Dolayısıyla, kişi interseks olduğuna dair net bir duyguya sahip olduğu halde, dışarıdan fark edilir biçimde geleneksel kadın/erkek ekseninde bir toplumsal cinsiyetin performansını sergileyebilir. "Beden" sadece anatomik bir yapı değildir, aynı zamanda anlam taşıyan sembolik bir yapıdır. Bedenin taşıdığı anlam en temelde kişinin toplumsal cinsiyetiyle ilgilidir, toplumsal cinsiyetse tüm diğer anlamları mümkün kılan anlamdır. (Holmes, 2011) Holmes, Butler'cı perspektifle cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki varsayılan ayrımı reddeder ve heteronormatif kültürün bir parçası olarak ele aldığı biyotıbbın interseks bedenlerle başa çıkarken kullandığı söylem ve dayanakların cinsiyeti heteroseksüel matris içerisinde nasıl inşa ettiğini gösterir. Butler'ın cinsiyetin karşıt-ikili bir cinsiyet sistemine indirgenemeyecek değişken yapısını ortaya çıkarması sadece interseksüelliğin değil, tümünden cinsiyetin sabitlenemezliğine işaret eder. (Şeker, 2011) Queer teori, biyolojik cinsiyetin de toplumsal cinsiyet kadar kurgu ve inşa olduğunu ilan ederek, biyolojik ve toplumsal cinsiyet arasındaki bölünmenin gerekliliğini sorgular. Günümüz postmodern toplum yapısında, cinsiyet-toplumsal cinsiyet ve cinselliğin ikiliklerle değil, çoğulluklarla yaşanabileceği (Berghan, 2011) bakış açısı yaygınlaşmaktadır. Queer teori, konuya geniş perspektifte bakıldığında, kromozomal cinsiyet, cinsiyet ve cinsel dürtüler konusunda bugüne kadar sarsılmaz kabul edilen birtakım analitik modellerdeki tutarsızlıkları gözler önüne serer. Heteroseksüelliği merkeze alan tüm modellere direnç göstererek, seks, cinsiyet ve cinsel çekim konularındaki uyumsuzlukları öne çıkarır. Queer her ne kadar lezbiyen ve gey kimlikleriyle özdeşleşmiş olsa da, analitik altbaşlıkları arasında cross-dressing (karşı cins gibi giyinme), çift cinsiyetlilik, cinsiyetsizlik ve cinsiyet düzeltme ameliyatlarıyla değişim konuları da vardır. İster bir bireysel performans, ister akademik eleştiri olsun queer, heteroseksüelliğin baskınlığına karşı durmaktır. "Doğal" cinsel kimliklerin doğruluğunu da sorgulayan queer teori, "erkek" ve "kadın" kavramlarını da problematik bulur. Aynı zamanda bu alan, cinselliği sahnelemeyle de ilgilenir.

3 Cinsiyetler arası ya da çift cinsiyet (hermafroditismus).

Bu sebeple, Zeki Müren örneğinde (özellikle 1965 sonrası dönemde) olduğu gibi toplum karşısına sanat performansı ile çıkan interseks bir öznenin (geleneksel anlamda) erkek görünümüne sahip olmaması yanıltıcı olduğundan, algısal farklılık meydana gelir. İnterseks bedenler Antik Yunan'dan Roma'ya ve günümüz modern toplumlarına kadar var olduğu halde, toplum düzeninde heteroseksüel yapılandırma tercih edilmiş, bu iki durumun iç içe geçmesiyle görsel boyutta interseksüellik baskı altına alınmıştır. Gerçekten hakiki bir cinsiyete ihtiyacımız var mı? Yüzyıllar boyu hermafroditlerin çift cinsiyetli oldukları açıkça kabul edilmiştir. Ortaçağ ve Rönesans dönemi Fransa'sında hermafroditlerin cezalandırılmalarına çoğunlukla sebep olan cinsiyetlerin anatomik karışımları değil, seçimlerin değiştirilmesi olmuştur. Cinselliğin biyolojik teorileri, bireyin hukuki anlamları, modern devletlerdeki idari denetim biçimleri tek bir bedende iki cinsiyetin karışmış olması fikrinin adım adım reddedilmesine neden olur. Bundan böyle herkesin sadece tek bir cinsiyeti olmak zorundadır. (Foucault, 2011) Butler, cinsiyetin nasıl norm kabul edildiğini ve bedeninin neden doğurganlık özelliğiyle tanımlandığını tartışır. Butler'a göre cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin doğduğu bir orijin yoktur. Kimlikler ve bedenler, belli kültürel normların tekrarlanan performanslarıyla cinsiyet kazanır. Dolayısıyla cinsiyet de toplumsal cinsiyet kadar iktidar tarafından söylemsel olarak kurulur. Bedene bu cinsiyetin toplumsal olarak yüklenmesiyle beden maddeleşir. (Berghan, 2011)

Cinsellik hakkındaki ilk din dışı yasaklama, Birleşik Krallık'ta, 1553 yılında Kral VIII. Henry'nin çıkardığı bir yasayla başlar. Bu yasa sadece eşcinselliğe yönelik değil, "*sodomi*" adı altında kadın-erkek, erkek-erkek ve erkek-hayvan arasındaki anal cinsel ilişkiyi de yasaklar. Bu yasa 1563 yılında yeniden düzenlenir ve bu kez doğrudan erkekler arasındaki eşcinsel ilişkiyi yasaklar. İtalyan ceza yasalarında da birkaç on yıl öncesine kadar suç kabul edilen eşcinsellik, Birleşik Krallık'ta 1967 yılında bir suç olmaktan çıkar. Türk ceza yasası eşcinselliği doğrudan suç saymasa da Türkiye'de eşcinsellik ahlaka aykırı davranış olarak değerlendirilir. Tıbbi metinlerde cinsellik ilk kez Herman Boerhaave'nin *Institutiones Medicæ*'sinde (1728) yer alır. Tıp, başlangıçtan itibaren cinsellikte erkeğin egemen, kadının edilgen rolde olduğu heteroseksüel ilişkiyi sağlıklılık

ölçütü olarak inşa etmeye çalışmıştır. Eşcinsellik ilk kez 1869 yılında bir hastalık olarak tanımlanmıştır. (Candansayar, 2011)

Cemal Süreya *99 Yüz*'de Bülent Ersoy'u anlattığı bölümde, 1948 yılında insanlardaki cinsel davranış biçimlerini istatistik verilere dayanarak açıklayan Kinsey Rapor'unu şöyle anar:

“Kinsey Raporu, ‘ABD’de 40 yıl kadar önce, yaklaşık 12 bin kişiye yöneltilmiş soruların sonuçları değerlendirilerek hazırlandı. Toplumbilimci Kinsey, kalabalık bir bilim adamı kadrosundan da yararlanarak anket karışıklıklarını bir araya getirdi, yorumladı. Sonuçların daha bir kısmı alınmıştı ki, bilim adamları büyük bir şaşkınlığa kapıldılar. ABD toplumunda eşcinsel oranı toplam nüfusun üçte birini geçiyordu (yüzde 37). Sonuçlar yanlıştır diye yeni araştırmalar yapıldı. Hayır, anket bir gerçeği yansıtmaktaydı. Dünyanın yeni Roması olan Amerika’da 70-80 milyon eşcinsel ya da eşcinsel duyumlu kişi!” (Süreya, 2004)

Modernizm sonrası dönemde popüler kültür unsurları ön plana çıkmış, kitle iletişim sayesinde görsel sanatlar ve özellikle müzikte *türler* arası bir geçişkenlik başlamıştır. 1980 sonrası iyice açığa çıkan postmodern politika, kimlik ve farklılıklar ışığında, Müren’in 1965-70 yıllarında başlatmış olduğu açılımlar, “postmodern” göstergelere işaret eder. Zeki Müren, yansıttığı kimlik ve yarattığı algı açısından *çoğul* ve *farklı* bir temsil sergilemiştir. Tevfik Yener, “*Bir bedende, dört kişi*” başlıklı Müren analizinde sanatçının bu *çoğulluğunu* şöyle açıklar:

“İşte dört Zeki Müren. Sanatçılığını Mozart kadar gösterişli ve acıklı yaşayan Zeki Müren. Özel yaşamındaki ıstırabını, aynen dünyanın gelmiş geçmiş en büyük seslerinden Farinelli gibi ölüme dek yüreğinde saklayan Zeki Müren. Tahtı uğruna kral Makbet gibi eziyet çeken, ama affetmeyen, korunmak için acımasız Zeki Müren. Yarım yüzyıla yakın, 45 yıldır zirvede kalan ‘Sanat Güneşi’ Zeki Müren.” (*Sabah*, 26 Eylül 1996)

Müren’in sahne yaşamı boyunca ses renginden tavır ve kostümlerine kadar bu ikilem altında yaşaması, medyanın söylemleriyle daima perçinlenir, cinsiyeti itibarıyla bir yere yerleştirilemez.

Postmodernizm, tarihsel bir çağla, post-endüstriyel, post-fordist, hatta post-kapitalist toplum koşullarıyla özdeşleştirilir. Linda Nicholson

şunu savunur: 20. yüzyıl Marksizmi, kadınların, siyahların, geylerin, lezbiyenlerin ve ezilmeleri iktisada indirgenemeyen diğerlerinin taleplerini meşru olmaktan çıkarmak için genelleştirici üretim ve sınıf kategorilerini kullanmıştır. Bu tür bir yargı, postmodernizmin tarihsel bellek kaybı özelliğini dramatik bir biçimde sergilemektedir. (Wood, Foster, 2001) Fransız kuramcı Jean Baudrillard, 1996 yılında “Sanat Komplosu” başlıklı makalesini yayınladığında, çağdaş sanatın varlık nedeni kalmadığını ilan ederek uluslararası sanat camiasında büyük bir skandala yol açar. 1983 yılında, “Simülakrlar ve Simülasyon” başlıklı çığır açan metniyle Hollywood yapımı kült bilim-kurgu filmi *The Matrix*’te başroldeki Neo karakterine de ilham verir (Neo karakteri Jean Baudrillard’dır). “Sanat Komplosu” adlı çalışmasında çağdaş sanatın yalnızca anlamsız olmakla kalmadığını, aynı zamanda hükümsüz ve hiç olduğunu da söylemiştir. Baudrillard’a göre sanat, bayağılığa, atıklara değer ve ideoloji diye el koymaktadır. Sanat düzeninin, düşünceyle değil, aslında *star* (yıldız) sistemiyle ve *şöhretle* beslendiğini de belirtir. Baudrillard, “Simülakrlar ve Simülasyon”da Disneyland’ın tek işlevinin tüm Amerika’nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizlemek olduğunu söyler. Sanat da aynı şekilde, tüm toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğunu gizlemeye yarayan bir ön cepheye, vitrine, caydırma mekanizmasına dönüşmüştür. (Baudrillard, 2011) Çağdaş kültürde artık özgün bir şey kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğu düşünülür. Sanatın dev bir ticaret sahasına dönüşmesi, profesyonel sözleşmeleri, sergileri, sayısız bienalleri, *star*’ları (yıldızları), fan kulüpleriyle dört bir yana yayılan muazzam bir çokuluslu şirkete evrilmesinin yanında mutlak hürmetle, hatta kutsal bir ürkeklikle karşılanmalıdır. Daha esrarlı bir ötekiliğin veya yeniden icat edilen daha katı kuralların yerine, geriye sadece kendi ölçüsünü durmadan geri dönüştüren bir sanat, yapıbozum ve kendi kendine gönderme kalmıştır. Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirerek bu anoreksik döngüyü tamamlamayı başarmış, böylece bayağılığı iflah olmaz muammasına geri döndürmüştür. Hiçbir yere gitmeyen sanat, sonunda hiçliğe –ve her şeye– varmıştır. (Baudrillard, 2011) Postmodernizm, Batı entelektüel tarihinin egemen söyleminin veya söylemlerinin görmezlikten geldiği, baskı altına aldığı şeyler adına, modernite sürecinin ezilmişleri adına konuştuğundan, ezilenlerin yanındadır. Post-

modernizm, diaspora mazlumu Yahudiler, homoseksüeller ya da üçüncü türler –diğer iki tür dişiler ve erkeklerdir ve onlar egemen türlerdir– kadınlar, zenciler ve pagan üçüncü dünya halkları adına konuşur. Kimse adına konuşmuyor görüntüsü verdiği durumlarda aslında bir “hiçlik evreni” veya nihilist evren adına konuşmaktadır. (Murphy, 2000)

Baudrillard, “Sanat Komplosu” başlıklı makalesinde *“Bir simülasyon dünyasında yaşıyoruz: Göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada,”* der: *“Sanat başka bir şey yapmıyor. Günümüz medyası da başka bir şey yapmıyor. Bu yüzden ikisi de aynı kadere mahkûm.”* Baudrillard’a göre, imgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüştür. Orada, bir ekrandan ötekine, her imgenin yegâne amacı imgedir. İmge artık gerçeği tahayyül edemez, çünkü kendisi gerçektir; gerçekliği aşamaz, onun görünüşünü değiştiremez veya onu hayal edemez, çünkü imge sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklikte şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir. 19. ve 20. yüzyılın bütün ütopyaları hayata geçirilirken gerçekliği gerçeklikten kovmuş ve bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk etmişlerdir. Çünkü her türlü nihai perspektif soğurulmuş, sindirilmiş, geriye sadece tortu olarak, derinlikten yoksun bir yüzey kalmıştır. Örneğin Andy Warhol, rastgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf bir ürüne dönüştürür. Warhol, sadece şeylerin ironik belirişinin aracıdır. Nesnelerini fetiş olarak kurarak, hem cinselliğin hem de cinsel hazzın gerçekliğini inkâr eden cinsel fetişizm, cinselliğe değil, sadece (elbette aseksüel bir fikir olan) cinsellik fikrine inanır. Aynı şekilde, bizler de artık sanata değil, (elbette kesinlikle estetik olmayan) sanat fikrine inanırız. İşte, alttan alta bir fikirden başka hiçbir şey olmayan sanat, bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Yves Klein’ın bir galeride açık çek karşılığında havayı satması bir fikirdir. Duchamp’ın şişe süzgüsü bir fikirdir, Warhol’un Campbell konservesi bir fikirdir. Bunların hepsi birer fikir, gösterge, ima, kavramdır. (Baudrillard, 2011) Zeki Müren’in kostümleri ve sahne dekorlarıyla kurduğu gösteri bir fikir, bir gösterge-dir. Postmodern, modernitenin tarihsel programı olan Aydınlanmanın sınırlarının belli olmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin tümüyle hayata geçmesinin, farkın ve karşıtlığın tamamen ortadan kalk-

masının mümkün olamayacağının anlaşılmasıdır. Modern çağ, Tanrı'nın ölümünün (Tanrı otoritesinin yerine insan aklının geçmesi) ardından ortaya çıkan boşluğa neyin geçeceği tartışmasıyla başlamış, rasyonellik ve sekülerizme dayalı bir evrensel projenin uygulanmaya çalışıldığı bir dönemdir. (Özkiraz, 2007) Bu sebeple postmodern süreçte ilahi ikon yerine, popüler ikon ortaya çıkar. Zeki Müren'in tüm yenilikçi görünen davranış ve tutumunda gelenekçi bir eklentinin bulunması postmodern durumun kendisinde zaten mevcuttur. Oluşturduğu her imajı postmodern bir özne olarak taşımayı başaran Müren, sahne duruşunu, kostüm ve davranışlarını, fikirleri ve göstergeleri olarak başarılı bir şekilde Türk halkına izlettirmiştir. Müren, hipergerçek varlığını sunarken, adeta Andy Warhol'un seri üretimindeki Marilyn Monroe olmuş, gazino sahnelelerinde simüle ettiği karakteri canlandırarak, yaratmış olduğu dünyasını seyircilere ulaştırmıştır.

Ne gerçek dünyanın içindeki şahıslara ne de onların duygularına ve psikolojik vaziyetlerine ilgi duyar, ancak psikanalitik süreçlerin ortaya çıkardığı "garip kimseler" postmodern kahramanlar olabilir. Gerçekten daha gerçek, mistikten daha mistik olaylar dizisi olarak hipergerçekler yaşanır. (Akay, 2010) Zeki Müren, postmodern bir kahraman olarak simüle ettiği karakterler ve dışsal yansımasıyla *popüler bir ikon* olarak var olmuştur. Cinsiyeti veya cinsel yönelimi hep merak edilen Müren'e *Hayat* dergisinde yöneltilen soruların yanıtları Müren'in *farklı ve çoğul* kimliğini ortaya koyar:

1-) Erkek olmaktan memnun musunuz? Yoksa, kadın olmak mı isterdiniz?

Erkek olmaktan memnunum. Ama, kolayca cinsiyet değiştirilebilseydi, 25 yaşına kadar kadın, 25'ten 50'ye kadar erkek, 50'den sonra yine kadın olmak isterdim.

2-) Bir kadında en çok hoşunuza giden nedir?

Vallahi, kadın, kadınlığı ve dişiliğiyle hoşuma gidiyor.

3-) Sizce gençlik ve aşk peşinde koşmanın bir çağı var mıdır? Bu konuda erkekler ve kadınlar için yaş sınırı çiziyor musunuz?

Gençlik ve aşk için sınır çizsem de, bazı noktalarını aralık bırakıyorum. Ama, "Kırkıktan sonra azanı tenesir paklar" diye bir atasözü vardır ki, onu hiç unutmam.

4-) Şimdiye kadar tanıdığınız en fevkalade insan kimdir?

Tanıdığım en fevkalade insan, annemdir!

5-) Aydın, şöhretli ve kabiliyetli bir erkek olarak, bugünkü hüviyetinizin çevrenizdeki kadınlar üzerinde bir çekingenlik yarattığına inanıyor ve bundan endişe duyuyor musunuz?

Hayır! Bilakis hanımlar matinesinde gördüğüm en yakın ilgi ve teveccüh ömrümün en verimli sahne konserlerine vesile oluyor. Nerede kaldı çekingenlik?

6-) Siz de bir kadın yazarın dediği gibi, şan ve şöhretin saadeti parlak bir şekilde defnettigiğine kani misiniz?

Evet, aynı fikirdeyim. Şöhret mutluluğu er geç gölgeliyor.

7-) Her şeye yeniden başlamanız gerekseydi, saadeti mi, yoksa şan ve şöhreti mi tercih ederdiniz?

Hiç şüphemiz olmasın, muhakkak saadeti tercih ederdim.

8-) Varsa, eserinizden ve insanlardan sonra en çok neye değer verirsiniz?

Mesul olduğum kişilere, sorumlu bulunduğum mevzulara, gerçek sevgilerine inandığım dinleyicilerime, seyircilerime değer veririm. Beni dünyaya onlar bağlar...

9-) Modern hayat içinde kalp ve ruh arasında lüzumsuz ve endişe verici bir karışıklık yaratıldığına inanıyor musunuz?

Evet, kalp ve ruh arasında karışıklık yaratılıyor ve bu karışıklık halledilmek istendikçe de işler büsbütün karşıyor.

10-) Şahsiyetinizin dış belirtisi olarak giyiminizde, hareketlerinizde en çok neye önem verirsiniz?

Sahne ve hususi hayatımda kendime yakışanı giymeye, davranışlarımda da samimi olmaya çalışırım.

11-) “Büyük Aşk” denen şeye hayatta bir kereden fazla rastlanacağını düşünüyor musunuz? Cevabınız evet ise, kaç defa rastlanabilir?

Büyük aşk, insanın başından bir kere geçer. Diğerleri yalnız küçük aşkcıklar veya maceralardır.

12-) Bir kadının erkeği aldatmasının, bir erkeğin kadını aldatmasından çok daha ciddi olduğuna inanıyor musunuz?

Ben, aldatma denen şeyin ciddiyetine inanmıyorum. Ama, her aldatan, aldatıldığı ve aldatılacağını baştan kabul etmelidir.

13-) Bugün şan ve şöhretinizi kime veya kimlere medyunsunuz?

Her şeyimi bir kadına medyunum: Anneme... Çünkü, beni, o doğurmuş.

14-) Çağımızda dayanamayacağınız kadar cazip kadınlar kimlerdir? Yazarlar mı? Ev kadınları mı? Çalışan kadınlar mı?

Hepsi cazip, hepsi dayanamayacağım kadınlar, ama yerleri ayrı. Mesela, sofrada ev kadınları, eğlencede sinema artistleri, dinlenme saatlerinde yazarları, tatilde çalışan kadınları tercih ederim.

(*Hayat*, 13 Temmuz, 1967)

Bu görüşmede sorulan sorular çoğunlukla cinsiyet hakkındadır. Müren, daha ilk sorunun cevabında açıkça erkek olmaktan hoşlanmadığını dile getirmiştir. 25 yaşına kadar kadın olma ve 50'den sonra tekrar kadın olma isteği zaten hayatının üçte ikisini kadın olarak geçirmek istediğinin açıkça ifadesidir. Söyleşiyi yapan Cengiz Yarbâğ, Zeki Müren'in yalnızlığına ve mutsuzluğuna işaret eden sorularıyla Müren'den beğendiği kadın tipini öğrenmeye çalışmış, ancak yuvarlak cevaplar alabilmiştir. Zeki Müren'in çoğul kimliğini ve farklılığını Türk milletine nasıl kabul ettirebildiğine ilişkin Bülent Aksoy şunları söylüyor:

“Burada en önemli nokta şu: Erkeği çok yücelten, kadını ezen Türk toplumu, ben eşcinselim diye ortaya çıkan bir sanatçının eşcinselliğini hoş gördü, görmemezlikten geldi. Onun en büyük dinleyicileri kadındı. Kadın matinelerinde sahneye fırlayıp onu öpücüklere boğardı. İşte bu Türk toplumunun ikiyüzlülüğüdür. Eşcinsel bir erkek, kadınlar için bir tehlike değildir. Erkek serttir, kadını aşağılar, kötü muamele eder, döver, erkek çok kuvvetli bir varlıktır. Öyle olması gerekir. Ama ilk defa hem erkek hem centilmen bir insan çıkıyor ortaya belki... Türk kadını şunu yaşıyor bilinçaltında, eşcinsel de olsa erkek erkektir, diyor. Eşcinsel bir erkek yine erkektir, kadın değildir, yani cinsiyeti erkektir. Bir kadın olmaz, bir kadın olması mümkün değildir. Kadınların hissettiği şeyi erkek cinsiyeti içerisinde hissetmek zorundadır. Dolayısıyla bir aşk ilişkisinde hiçbir zaman bir kadın gibi hissedemez. Dolayısıyla hem bir erkek hem de yumuşak, centilmen bir erkektir. Türk kadını bunu sever. Kadınların bilinçaltına hitap eder. Erkeğin yumuşak da olabileceğini, zarif de olabileceği hissettirir.” (Bülent Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim, 2011)



Plajda hayranlarıyla

Zeki Müren'in çoğul kimliği sayesinde seyirci profilini genişletebilmesi, elbette hem erkek hem kadın izleyiciye ulaşırken farklı algılar uyandırmasıyla bağlantılıdır. Postmodernitenin unsurlarından çoğul ve farklı kimliği sayesinde heteroseksüel bir erkek ya da kadının ulaşamayacağı noktalara ulaşır. Cinsiyet belirsizliği müzikal ifadeyi taşıyan en temel unsurlardandır. Müren, temsiliyetinin farkındalığını yaşayan ve yaşatan Türkiye'deki ilk sanatçı olarak fenomen olmayı başarır. Bir yanda frapan kostümleriyle gazinoda sahne alırken, diğer yandan sinemada, uzun tırnaklı feminen elleriyle mevlit okuyan bir erkeği canlandırarak yaşamın içindeki *ikilemlere* vurgu yapar.

Cemal Süreya, Zeki Müren'in cinsiyet tutumunu şöyle yorumlar:

"Müren'le [Bülent Ersoy'un] aralarındaki ayrım mı? Ersoy eşcinselliği bir noktada aşmaya da çalıştı. Müren öyle değil. O salyangoz gibi görünmeyi ayrıca ister. Salyangozların cinsel hayatı konusunda Plexus dergisinde bir yazı okumuştum. Sezar gibiymiş salyangoz: bütün kadınların kocası, bütün erkeklerin karısı. Zeki Müren öyle değil elbet. Kadın sevgilileri olduğunu da söyler o kadar. Eşcinsellik konusunda sorulan sorulara ada-

makıllı incelikli, çağrışımları sözcük labirentlerinde yitiveren karşılıklar verir. Gerçekten zeki kişidir. Bir Sezar ki her an düşsel bir Kleopatra'yı da joker olarak pantolonunun arka cebinden çıkarabilir. Ama kendini hiçbir zaman ortaya koymamıştır.” (Süreya, 2004)

Postmodern anlayışın uzantısı olarak kadın ve erkek arasında gidip gelen cinsiyet ifadeleri giderek sınırsızlaşmıştır. Avustralya vatandaşı Alex MacFarlane, 2003'te pasaportunun cinsiyet hanesine ne erkek ne de dişi anlamına gelen X harfini yazdıran ilk kişi olmayı başarmıştır. Benzer bir örnek Nepal'de de vardır. Norrie May-Welby erkek olarak dünyaya gelmiş, ancak çocukluğundan itibaren kendini ne tam erkek ne de kadın gibi hissettiğini anlatmış ve durumunu, mahkeme kararıyla nüfus cüzdanındaki cinsiyet hanesine “belirsiz” yazdırarak netleştirmiştir. (*Habertürk*, 29 Ağustos 2010)

Zeki Müren'in 1988 yılında verdiği bir röportajında, “Erkeklik nedir, Sayın Müren?” sorusuna şu yanıtı verir:

“Erkek adam, erkek kadın derler. O kadın gerçekte erkek değildir, ama mert olduğu için, sözünde durduğu için, kendine güvendiği için veya her muhitte rahat olduğu için, namuslu olduğu için erkek kadındır. Pantolon giydiği için değil. Keza bakarsınız efemine bir tiptir, sözünün eridir. İnce ruhlu yaratılmıştır. Bu bir Tanrı vergisidir. Giyiminde diğer koyu erkeklere nazaran renk hususunda, biçim hususunda, tarz hususunda değişiklikler vardır. İnce ruhlu diyoruz biz buna. Daha derine inersek homoseksüalite var, transseksüalite var, tabii biseksüellik var. Bir de normal heteroseksüel var. (...)

“Ben şunu kabul etmiyorum. Birçok gazete sütunlarında, kitaplarda okuyorum. ‘Acaba homoseksüalite nedir?’ Bu soruya doktorlar ne diyor biliyor musunuz? ‘Anneler küçükken erkek çocuğa uzun saç bıraktırıp kurdele bağlarlarmış, entari giydirelirmiş. Bu çocuğun ruhunda bozukluk yaratmış...’ Ki ben bunu bozukluk olarak kabul etmiyorum, o zaman olayı bozukluk olarak kabul etmem lazım. Ben bu açıklamaları kabul etmiyorum. Birçok küçük kız çocuğu şimdi pantolon giyiyor, bunlar ilerde lezbiyen mi olacak? Asla ve kat’a...” (Çevik, 1988)

Bu anlamda Zeki Müren bir *ironist* olarak toplumsal yargıların ötesine geçebilmiştir. Sözlerindeki ironi ve kinaye toplumsal değerlerin sorgulan-

masını sağlar, sahne kostümlerini ironik ifadelerde tanıtır. Baudrillard'a göre, sahne kavramı işin içine girdiği andan itibaren bakış ve mesafenin yanı sıra oyun ve ötekilikten söz etmek de bir tür zorunluluğa dönüşür. Örneğin Bill Clinton'ın cinsel yaşantısının tüm ayrıntıları sunulduğunda, buradaki müstehcenlik o kadar sıradan bir hal alır ki, bu durumda insan kendi kendine olayın ironik bir boyutu olup olmadığını sormadan edemez. (Baudrillard, 2005) Sahnedeki ironi de böyle bir durum yaratır. Algıda bir karışıklığa yol açar ve ilgi uyandırır. Zeki Müren'in sahnedeki kostümleri ve konuşmaları bu ironinin temsilidir.

Zeki Müren'in bir gazino programı esnasında anlattığı hikâye *Ses* dergisinin sayfalarına yansır:

Zeki Müren ölmüş. Pamuk tarlası misali bembeyaz bulutlardan geçmiş. Yürümüş, yürümüş ve yemyeşil güllük gülistanlık bir yere varmış. Bakmış ileride bir köprü. Altından pırl pırl masmavi bir nehir akıyor. Biraz daha ilerleyince bir de ne görsün? Uzun boylu, burma bıyıklı, yakışıklı mı yakışıklı, yağız bir delikanlı köprü başında durmuş onu bekliyor. “Merhabalar” demiş Müren... Hoş geldin Zeki! diye cevap vermiş yakışıklı delikanlı... “Affedersiniz ama, siz kimsiniz?” “Ben Allah'ım Zeki'ciğim...” İşte o an Zeki bayılır gibi olmuş. “Ey büyük Allah'ım, neden daha önce benim canımı almadın?..” (*Ses*, 2 Mart 1974)

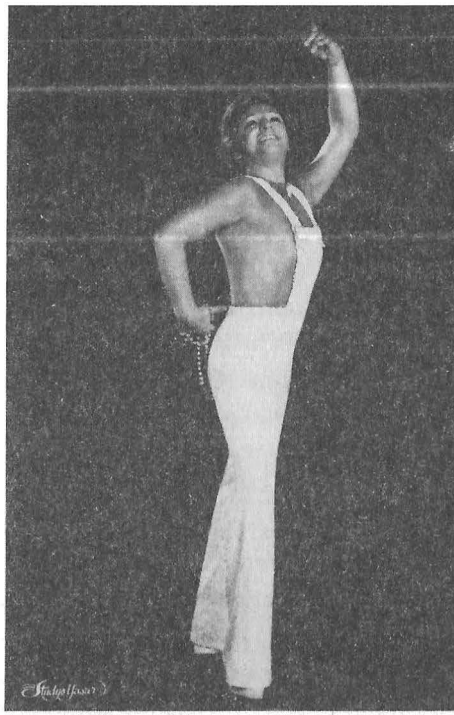
Edibe Dolu'nun *Hayat* dergisinde yayımlanan söyleşisinde özellikle kostüm ve cinsiyet temalı eleştirilere ve merak uyandıran konulara dair sorulara şöyle yanıtlar verir:

“Güzelliğine güvenmeseydim bacaklarımı teşhire cesaret edemezdim. Bacaklarımın görünen kısmında sanmıyorum ki bir futbolcudan, bir güreşçiden ve bir basketçiden fark olsun... Üstelik onlarınki gibi çarpık da değil. Tenkit edenlere sesleniyorum: ‘Hodri meydan, dileyenle bacak güzelliğinde yarışabilirim.’

(...)

-Zeki Bey, sizin hormon tedavisi görüp yakında ameliyatla kadın olacağınızdan söz ediliyor. Doğru mu bu iddialar?

Yüzü değişivermişti. Bir an hırsından köpürecek sandım. Ama gözlerinde yalnız bir öfke şimşegi çaktı, söndü. Sonra sakın bir sesle: “Hayır efen-



dim, hayır, dedi. Ne kadınlığı. Bana hormon tedavisi tavsiye edenlere ben, doktor beylerin zamanları o kadar bolsa önce şu sokakları dolduran pantolonlu hanımları ameliyatla erkek haline getirmelerini öğütlerim.”

Sanat yaşamına başladığından beri duyduğu yorum ve suallere karşı geliştirdiği tepkisel ve ironik cevaplarıyla kendi dünyasını kurmuştur. Sahnede ve özel yaşamında giydiği efemine kıyafetler, sakal ve bıyiksız görünümü, makyajı, tırnağı, saç, ifade biçimleri elbette Zeki Müren için “doğal”dır. Zeki Müren kostümleri hakkındaki eleştirilere söz konusu söyleşide şu sözlerle yanıt verir:

“Neden bazı hanım sanatçıların içlerinde yok denebilecek çamaşırlarının görünmesi söz konusu olmaz da benim kıyafetlerime takılırlar? Benim

bacağımın dışında hiçbir yerim görünmüyor. Buna rağmen her ihtimali düşünerek iç çamaşırimi bile dinleyicilerimin göz zevkini bozmayacak şekilde hazırladım. (...) Sizinle Side Müzesi'ne gidelim. Orada Büyük İskender'in, Romalı cengâverlerin, harp meydanlarında araba koşturan gladyatörlerin elbiselerini inceleyelim. Ne kadar kısa ve süslü olduğunu göreceğiz. Onlar erkek değil miydi? Plili etek giyen erkekler kadın mı? (...) 1955'te ilk defa sahneye çıktığım zaman, üstat dediğimiz, benden evvelkiler halkın huzuruna gündelik elbiseyle çıkarlardı. Hanımlar ise bütün mevsimi bellerine kadar koltukları terlemiş, iki pis tuvaletle geçirirlerdi. Bugün ise en küçük bir solist bile gecede iki elbise değiştiriyor. Bütün değişikliğin, bu devrimin öncüsü ben oldum."

Edibe Dolu, "Zeki Müren'in süslü smokinleri ve oksijenli saçlarıyla ün yapan Amerikalı piyanist Liberace'ye benzetildiğini ve sanatçıdan "Türkiye'nin Liberace'si" diye bahsedildiğini bir İngiliz gazetesinde okumuştum" diyerek, söz konusu yazıdan söz açtığında, *"Haberim olsaydı, 'Türkiye'nin Liberace'si' sözünü 'dünyanın Zeki Müren'i' diye düzeltirdim,"* der. Sonra da yeni sahne şovuyla ilgili konuşur: *"Kim bilir bu belki siyah bir frak, belki de, dünyadaki bu seks akımı devam ederse vücudumu yaldıza bular, sahneye fırlıçplak çıkarım."* (Hayat, 7 Ağustos 1970)

Queer olarak icra etmek demek, o âna dek kültürel tanıma sınırlarını aşan bir şey için tanınma talep etmek ve tanınma halini devam ettirmek demektir. Dolayısıyla, *queer* hem –kadın ya da erkek olarak tanınmakla– norma iştirak eden hem de tanındığı kadın ya da erkek hali heteroseksüel matrisin arzularını yansıtmadığından bu normu isikrarsızlaştıran bir şeydir. (Colebrook, 2011)

Zeki Müren'in queer görünümü Basklı sanatçı Mery Cuesta'nın beş İstanbullu yazarla birlikte geliştirdiği *İstanbul Zombi 2066* adlı çizgi romana da konu olmuştur. *Bir+Bir* dergisinde *"Hey zombi, öpsün seni Müren Zeki"* başlığıyla yayınlanan bir yazı, çizgi romanın hikâyesiyle beraber Cuesta'nın projeyi nasıl yürüttüğünü anlatır. İstanbul'da geçen hikâyede kültür dünyası büyük meblağların konuşulduğu bir yerdir ve bütçe kültürel elit olarak adlandırılan ve mimar, şehir plancısı, reklamcılardan oluşan grubun yönetimindedir. Bu sisteme karşı bir darbe yapılacağına inanan kültürel elit, isyancılarla mücadele etmek için Zeki Müren'i diriltmeye karar verir, Zeki Müren 70. ölüm yıldönümü olan 24 Eylül

2066'da hayata döndürülecektir. Böylece kültürel elitin karşı olduğu yerel referanslar ve geleneksel üretim biçimleri bir defa daha safdışı kalacak ve yeni bir süreç başlayacaktır. Zeki Müren'in queer olması, onu kültürel elit için daha da cazip bir lider haline getirir. Mezarından kaldırılan Zeki, pejmürde, avam, yerelliğe düşkün tiplerle savaşıma görevini üstlenerek İstanbul'a doğru yola çıkar. Ancak İstanbul'a varır varmaz, meşhur olduğu gazinoları ve eski sevgililerinin torunlarını görme isteği dikkatini dağıtır, isyankârlarla savaşıma görevini unuttur. (*Bir+Bir*, 2010) Bu örnekten de anlaşıldığı gibi, Müren'in Türk toplumu içindeki yadsınamaz varlığı, ölümünden yıllar sonra bile popüler bir tür olan çizgi romanlara ilham verir. Bu durum onun uzun kariyeri boyunca özenle inşa ettiği popüler kimliğinin gücüne ve kalıcılığına işaret eder.

Bir Pastiş Örneği: Liberace ve Zeki Müren

Pastiş ya da diğer bir deyişle benzek (pastiche) ya da biçimsel taklit, bir sanatçının üslûbunu, tarzını, dilini veya düşüncesini taklit etmek suretiyle ve önceki formdan hareket ederek yeniden oluşturulan eser olarak tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle, bir aktörün dil ve anlatım özelliklerini temel alarak onu anımsatan, çağrıştıran yeni bir özne ortaya koymaktır. Bu anlamıyla *stil öykünmesi* olarak tanımlanabilen pastiş yöntemi, saygı göstermek, parodi yapmak, yermek ya da aşmak gibi amaçlarla kullanılır. Kitle iletişim araçları ve görsel medyanın yaygınlaştığı son yüzyılda postmodern dünyanın bir yaratısı olarak pastiş kavramı, dünya üzerinde birbirinden haberdar olan sanatçıların birbirlerine öykünmeleri sayesinde oluşan etkileşimi ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Bu bağlamda, postmodern bir özne olarak değerlendirdiğimiz Zeki Müren ve Liberace ilişkisi pastiş kavramına denk düşen bir örnek olur.

Ünlü piyanist Wladziu Valentino Liberace (1919-1987) 1950'li yıllarda Las Vegas'ta farklı kostümleri ve gösteri anlayışıyla dünyaya sesini duyurmuş bir isimdir. Piyanist ve aynı zamanda solist olarak sahne alması, gösterişli kostüm ve aksesuarlarla oluşturduğu androjen görünümü dolayısıyla basında çıkan homoseksüel yakıştırmalarına farklı yorumlar getirilmiş ve cinsel kimliği tartışılmıştır. 2011 yılında yakın arkadaşı olduğu söylenen Betty White'in yaptığı açıklamaya göre Liberace geydir. Ancak Liberace, homoseksüel olduğunu hiçbir zaman söylememiştir.

Benzer bir durum Zeki Müren için Türkiye’de söz konusudur. 1963 yılında gerçekleştirdiği Amerika seyahati sonrası iyice belirginleşen androjen görünümü, homoseksüel olup olmadığı konusunu sıklıkla gündeme getirir. Bu süreçte, Müren ve Liberace’nin dış görüntülerinin neredeyse aynı olduğunu söylemek mümkündür. İki sahne insanı, yaklaşık olarak aynı dönemde, ancak farklı coğrafyalarda toplumun ilgisini çekmiş ve basında sanatlarının yanı sıra sıradışı duruşlarıyla da haber olmayı başarmıştır. 1972 yılında *Hayat* dergisinin ele aldığı bu benzerlik “Türkiye’de Zeki Müren, Amerika’da Liberace...” başlığıyla derginin sayfalarında yer bulur:

“Dünya sahnelerine tatlı melodileri kadar boncuklu kıyafetleri, pahalı mücevherleri ve göz alıcı süs eşyalarıyla renk katan sanatçı. Ünlü piyanist Liberace alaturka şarkı söylemez, Zeki Müren, piyanoda klasik parçalar çalmaz. Ama bu iki sanatçının bir ortak tarafları vardır: Sanatları kadar sahnede giydikleri kıyafetlerle de dinleyicileri etkilemeye bakarlar. Sahnelerde zengin dekorlu, renkli kıyafetler giymiş geniş figüran kadrolu gösteriler şimdi klasik oyunlardan daha fazla tutuluyor. Bu çığır, bir sanatçının yalnız müziğiyle kulağa değil, kıyafetleriyle göze hitap etmesini savunan Amerikalı piyanist Liberace açmıştı. Başta Zeki Müren olmak üzere birçok sanatçıya ilham veren de o oldu.” (*Hayat*, 27 Ocak 1972)

Las Vegas’taki Liberace Müzesi’nde yapılan bir televizyon programından sonra Zeki Müren, programı hazırlayan Bilal Özcan’ı arar. Özcan, Zeki Müren’in telefonda söylediklerini şöyle aktarır: “*Bilal, dün gece programını izledim. Nereden buldun Liberace’yi, bravo sana. Bak bir sırrımı vereceğim. Ben sahnelerde kendime Liberace’yi örnek aldım. Las Vegas’ta çalıştığı müzikholde onu izleyince kararımı verdim ve Türkiye’ye dönünce sahnelerde devrim yaptım. Kostümlerimde, saz heyetinde, sahnede yaptığım yenilikler çok daha başarılı olmamı sağladı.*” Bu yazısında Özcan, Zeki Müren’in 1950’li yılların sonunda bir Amerika seyahati yaptığını,⁴ bu seyahatin ardından bazı radikal kararlar aldığını belirtir:

4 Eldeki belgeler, Zeki Müren’in ilk Amerika seyahatini 1963’te yaptığını göstermektedir.



“Zeki Müren, 1950’li yılların sonunda, ölünceye kadar yanından ayırmadığı en yakın arkadaşı Şahap Koptagel ile bir dünya turuna çıkmıştı. (Bir generalin oğlu olan sevgili Koptagel, Zeki Müren’den sadece iki ay sonra Ankara’da üzüntüsünden vefat etti; bunu hiç kimse bilmez.) Amerika kıtasında önce New York’a, sonra Los Angeles’a, ardından Las Vegas’a uğradılar. Zeki Müren, Las Vegas’ta izlediği piyanist şantör Liberace’ye hayran kaldı. Liberace piyanosunu çalıp şarkısını söylerken üzerinde bulunduğu sahne, ağır ağır 360 derece dönüyordu. Sahnede papyon da takıyor, smokin de, kaftan da, şort da giyiyordu. Ve hepsinden ilginç, yüzüne, gözüne makyaj yapıyordu. Sahneye çıkarken, yukarılardan bir yerden salıncakla geliyordu. Zeki Müren Liberace’ye hayran kalmıştı. Şahap Koptagel’e, ‘Türkiye’ye döner dönmez onun yaptıklarını yapaca-

ğım” dedi. Ve yaptı da... Sahnelerde devrim yaptı. Bu, herkesi şaşırtan büyük bir devrimdi. İstanbul’da, Ankara’da, İzmir’de çalıştığı gazinolar doldu taşı. O güne kadar saz heyetinin smokin giyip papyon takması görülmüş şey değildi. Şarkılarına uygun dekorlar ve döner sahne yaptırdı. Sahneye ‘T’ podyum inşa ettirdi. Arkasında ilk kez o vokalist kullandı. Şahap Koptagel, Müren’in kimseyi almadığı evine girebilen tek insandı. Bizi, vefatından iki ay önce Bodrum’daki evinde sıcak bir yaz günü Zeki Müren tanıştırmıştı. Onlar kan kardeşti. Dostlukları, Zeki Müren’in Ankara’da yedek subaylık yaptığı günlerde başlamış ve ölene kadar sürmüştü.” (Özcan, 26 Şubat 2011)

1972 yılında verilen haberde, Amerikalı piyanist Libarece’nin Zeki Müren’e ilham verdiği yazılmış ve fotoğraflar üzerinden iki sanatçının gösterişli kostüm ve takıları kıyaslanmıştır. Bir sanatçının yalnız müziğiyle kulağa değil, kıyafetleriyle de göze hitap etmesi gerektiğini savunan (*Hayat*, 27 Ocak 1972) ve sahnesinde bunu uygulayan Liberace’nin Müren’le benzerliği fotoğrafta açıkça görülür. Bu yıllarda önceden bazen kabul edip bazen inkâr ettiği bu benzerlik hakkında Müren, “*Ben süslü smokinleri piyanist Liberace’den, renkli gömlekleri de Elvis Presley’den önce giydim*” diyerek kimseye öykünmediğini savunmuş, bilakis kendisine öykünüldüğünden bahsetmiştir. Hatta şal örneği bir ceketinin aynısını yıllar sonra Liz Taylor’ın sırtında gördüğünü de belirtmiştir. (*Hayat*, 27 Ağustos 1970)

Dünya çapındaki popüler müzik yıldızları arasında 1970’li yılların sonunda iyice yaygınlaşan androjen görünümün bir diğer temsilcisi, değişken ses tonu, şarkıcı kimliği, besteciliği ve aktörlüğüyle tanınan David Bowie’dır. Bowie bu eklektik duruşuyla postmodern yıldızlar arasında sayılabilir. Zülal Kalkandelen’in Bowie’nin yapımcısı Ken Scott ile yaptığı söyleşide Scott, Bowie’yi şöyle anlatmıştır: “*O değişimi seviyor. Değiştirdiği zaman, bir dönem kullandığı karakteri de tamamen değiştirir.*” Dünyada birkaç örneğine rastladığımız farklılaşan görsel imajların Türkiye’deki ilk temsilcisi olarak Zeki Müren örneğinde olduğu gibi postmodern yıldızların değişken ve farklılaşan kimlikleri, görünüm, kostüm ve imajlarıyla bütünlük içindedir. Medyanın etkisi müziğin bir aktarım ve eğlence aracına dönüşmesine de sebep olmuştur.

Zeki Müren'in Türkiye'deki Pastişleri

Zeki Müren'in sanat yaşamı boyunca ve vefatının ardından onlarca taklidiyle karşılaşmak mümkündür. 1950'li yılların sonunda yayınlanmış bir Sahibinin Sesi plak kataloğu o yıllara kadar görülmemiş bir uygulamayla alfabetik sıraya göre düzenlenir. Bu düzenleme sebebiyle katalogda Zeki Müren arka sayfalarda kalırken, Adnan Pekak ilk sayfalarda yer alır. O günlerde Zeki Müren çoktan Sahibinin Sesi'nden ayrılmıştır, ancak firma sanatçının eski doldurduğu plakları katalogda muhafaza etmektedir. Sahibinin Sesi'nin yeni sanatçısı Adnan Pekak ise, *Yangın Var, Evlerinin Önü, Yengem* gibi şarkı ve kanto plaklarıyla Zeki Müren'le rekabet etmeye çalışmıştır. (Ünlü, 2004) 1960'lı yıllardan sonra Zeki Müren'e benzerlikleriyle dikkat çekmeye çalışan Bora Dinletir ve Adnan Pekak gibi isimler, görüntüdeki benzerliklerine rağmen, istedikleri üne kavuşamazlar. Pekak, yıllar yılı bir Zeki Müren olmak istediğini verdiği bir söyleşide şöyle ifade etmiştir:

“Elbette Zeki Müren olmayı istedim. Dikkat edin, Zeki Müren gibi olmayı istedim demiyorum. Ama ne yapsak mutlaka bir eksiğimiz olmalı ki, bunu başaramadık. Ayrı bir yanı vardı ve bunun ne olduğunu sadece o biliyordu. Bizler bunu yakaladığımızı sanıyor, ama hep aldanıyorduk. Zeki Müren bütün çıplaklığı ile sahneye çıkıyor, ama mutlaka bir tarafını örtüyordu. Sadece ses ve müzik bilgisi değildi onun üstünlüğü. Kendini takdim edişinden davranışlarına kadar farklı bir ses olabiliyordu.”

Ergun Hiçyılmaz Bora Dinletir'in Müren'i nasıl taklit ettiğini yazmıştır:

“Bora Dinletir sesini dinletebilmek için kıyafet kopyası ile yetinmemiş, ses kopyasını da yapmıştı. Hatta diksiyon kursuna bile gittiği söyleniyordu. Sesi aynı Zeki Müren'di. Ama halk Zeki Müren'i istiyordu. Sadece musikiyetisi değil, ödün vermediği yaşama biçimiyle de toplumun değer yargılarını değiştiren biri olarak aramızdan ayrıldı.” (Hiçyılmaz, 26 Eylül 1996)

Günümüzde, andorjen görünümü, konuşma tarzı, üslubu, okuyuş tavrı vb. birçok unsuru barındıran çoğul bir kimliğe sahip olan Müren'in radyo solistlerinden eğlence yaşamının ünlü şarkıcılarına kadar her

mecrada bir başka pastiş örneğine rastlarız. Mehmet Güntekin, Zeki Müren'in varlığı ve pastişleri hakkında şöyle yorum yapmıştır:

“Zeki Müren sonrasında, ciddi müzik icra edilmesi gerektiğine inandığımız radyolarda bile Müren üslûbunun taklitçisi çıktı. Birçok radyo sanatçısı Zeki Müren gibi yaşamamasına rağmen ellerinde olmayarak etkilendiler. İsim vermeye gerek yok. Zeki Müren her yerde olduğundan, onu dinleyerek büyüdükleri için etkilendiler. Sanat yaşamını radyoda geçirmiş ve TRT'den emekli olmuş birçok sanatçının okuyuşlarını bugün dinlediğinizde hep o tarzın yansımalarını göreceksiniz. Bu anlamda eğlence dünyasındaki o cinsiyeti belirsiz, efemine denilen, kadınsılığa özenen tarz için bir yol açılmış oldu. İlk örnek Zeki Müren'di. Sonradan en büyük örnek Bülent Ersoy çıktı ve o daha ileri gitti. Makyaj yapan, kırıtarak konuşan birçok örnek günümüzde görülmektedir. Birtakım insanların hayatta cesaret edemeyeceği şeyler bir örnek olunca kolaylaşıyor. Kırık cam teorisinde olduğunda gibi. Aslında o örneğin ortaya çıkmış olması, sonrakilerin de çorap söküğü gibi gelmesine sebep olmuştur. Bu sadece toplumsal ahlak açısından sorunlu değil, mesele sosyal olarak yaptığı tahribat da değil, müzik ve eğlence dünyamız içerisinde de üslûp bozukluğuna yol açtı. Dikkat ettiyseniz 1950'li yıllara kadar kadın kadın gibi, erkek erkek gibi okurdu. Erkekler yerinden dediğimiz akorttan tiz tenor seslerden okurdu, erkek olduğunu anlardınız. Şimdi ise önemli starların üslûplarına bakın, kadınlar erkek gibi okuyor, erkekler kadınsı okumaya başladı. Roller tamamen değişti. Bunlar alkışlandı. Zevk ölçüleri kayınca her şey yer değiştirdi.” (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, 2011)

1980 yılında parlamentoyu tıkayan nitelikte Cumhurbaşkanlığı seçimi krizi yaşanırken, ülke 24 Ocak kararlarıyla ekonomide yeni bir liberalizasyon dönemine adım atar. Toplumsal hareketliliğin ve kanlı siyasal kavgaların hüküm sürdüğü bir ortamda Silahlı Kuvvetler'in 12 Eylül müdahalesinin ardından sıkıyönetim ilan edilir. Demokrasiye geri dönüldüğünde iktidara gelen Anavatan Partisi lideri Turgut Özal 1989'da Cumhurbaşkanı seçilir. Özal döneminde uygulanan serbest pazar ekonomisi ve ithalat-ithalat rejimindeki değişikliklerin paralelinde, toplumda gözlemlenen birdenbire zenginleşme arzusu ve yeni yaşam biçimleri, elbette müzik ve eğlence dünyasına da yansır. 1980 darbesi ve askeri yönetim döneminden sonra müzikal anlamda arabeske yönelim, 1990'larda yerini

pop müziğe bırakır. Toplumun alım gücünün artması, rahatlatma hissi ve depolitizasyon beraberinde eğlence isteğini doğurmuş ve dünyaya açılan Türkiye'nin pop müziğe ilgisi de çoğalmıştır. Müslüm Gürses, Orhan Gencebay gibi isimlerle girilen melankolik tablodan Yonca Evcimik, Tarkan, Mustafa Sandal gibi isimlerle danslı, neşeli, hafif günlere geçiş yapılmıştır. 1980'lerin ortalarından itibaren Turgut Özal'ın eşi Semra Özal, önce Başbakan, sonra Cumhurbaşkanı eşi olarak Türkiye siyasi tarihinde hiç olmadığı kadar aktif şekilde rol almış, özellikle eğlence dünyasıyla yakınlığı dikkat çekmiştir. Birlikte tavalnalara giden Özal çifti, popüler kültür ve eğlence sektörüne tam destek verir. Semra Özal'ın hareketli yaşamı ve eğlence dünyasındaki isimlerle yakınlığı ve eşcinsel şarkıcılara verdiği destek, 1990'lı yıllarda müzik ve eğlence dünyasında büyük şehirlerde gece kulüplerinin çoğalması ve bu alanda özellikle androjen görünümlü solistlerin sahne almaya başlaması açısından önemlidir. 1970 sonrasında Müren'in, cinsiyet temsiliyle başlattığı süreç, birçok yeni ismin doğmasına da imkân sağlar. Fatih Ürek, "Kuşum" Aydın, "Doktor" Bilal, Yılmaz Morgül gibi isimler, ardındaki pastişlerinden bazılarıdır. "Aydın, sanatsal deneyimiyle olmasa da, cinsel tercihleri hakkında yeterli oranda soru sordurduğu androjen görünümüyle, özel bir televizyon kanalında program [Aydın Havası] yapmıştır." (Erol, 2002) Fatih Ürek, kostümleri, makyajı ve danslarıyla gece eğlencelerinin androjen görünümlü bir başka aktörüdür. Yılmaz Morgül ise Türk sanat müziği icrası ve Zeki Müren benzerliğiyle pastişlerinden bir diğeri olur. Eğlence sektöründe ün yapan bu androjen temsiller basında da ön plana çıkmıştır. 1990 sonrası artan gece kulübü ve barlarda sahne alan, ancak medyatik olamayan daha birçok şarkıcı aynı temsiliyet üzerinden bu işten gelir elde etmiş, 2000'li yıllarda ise bu furya etkisini kaybetmeye başlamıştır.

Postmodern dönemin en önemli kırılma noktalarından biri cinsiyet tabuları ve heteroseksüel matrisin çözülmeye başlamasıdır. Bu süreçte, postmodern durum ve cinsiyet açılımları iç içe geçmiş sınırsız, çoğul ve eklektik yapıları içinde barındırır. Dünyada ve Türkiye'de örneklerini gördüğümüz drag queen'ler özellikle (2000'li yılların başında) eğlence mekânlarında rağbet görür. Drag queen, gündüz normal hayatında erkek, akşam kadın kılığına girip şov yapan, dansıyla, müziğiyle insanları eğlendiren kişilere verilen addır. Örneğin bir dönem İstanbul gece

yaşamının önemli mekânlarından Nahide Palas bu tarz hizmetler vermiştir. Nahide Palas'ın drag queen'lerinden tiyatro kökenli Deniz adlı queen şöyle anlatır: *"Ben aslında hormonal olarak kendimi hep kadın gibi hissediyordum, ameliyat sonrasında değişen tek şey görünümüm oldu, duygularım ve hissettiklerim aynı kaldı. Bu yüzden çok memnunum tabii. Sıkıntım zaman zaman çevre baskısından kaynaklanıyor. İşyerimde ise cinsel kimliğimle ilgili en ufak bir sıkıntım yok. Burası evim gibi benim."* (Habertürk, 28 Kasım 2010) Aynı gazete haberinin üst kısmında Zeki Müren'in "tavuskuşu" kostümüyle bir fotoğrafı verilmiş ve haberde *"Türkiye'nin en ünlü assolistlerinden biri olan Zeki Müren, namı diğer Sanat Güneşi sahneye farklı kostümlerle çıkıyordu,"* yazılmıştır.

1950-1980 dönemi, Türkiye'nin kırsal dokusunun, feodal ilişkilerinin dönüşmeye başladığı yıllar olmuştur. Bu, büyük çözülmenin başlangıç evresidir. Zeki Müren ve onun simgelediği bütün bir estetik bağlamı, aslında bu hızlı ve savurucu merkezkaç etkisinin sürekli yeni farklılıklar üreten bir billurlaşmasıdır. Bizatihi Müren'in gerek sanatsal semiyolojisi gerek sanat-dışı ikonografisi, bütün bu baş döndürücü seyrin değişen yapısının sürekli dönüşen özelliğini ortaya koymaktadır. (Ergur, 2002) Radyo sanatçısı olarak başladığı kariyerini, geleneksel müziği repertuar ve okuyuş tavrıyla dönüştürdüğü süreçte gazino sahnelerine taşımış ve farklı bir yol çizmiştir. Gazino sahnesi, kadın matinelere, konserler esnasında etkisi altına aldığı dinleyici kitlesini "gösteri"sine hayran etmiş, yaşamak istediği farklı cinsel kimliğini kendi ölçülerinde yansıtmış ve 80'li yıllara gelindiğinde toplumsal dönüşüme tercümanlık etmiş bir aktör haline gelmiştir. Müren bu değişimin çoğunu hesaplı ve isteyerek yapmış olsa da, Türkiye'nin ekonomik, kültürel ve siyasal açıdan içinden geçmekte olduğu döngüler de bu durumu onaylamış ve ikiliklere alışkın olan Türk toplumuna kolayca nüfuz etmiştir. Jean-Jacques Rousseau'nun *Toplumsal Sözleşme* adlı eserinde, "İnsan özgür doğar, oysa her yerde zincire vurulmuştur," sözünün ardında bütün insanların oybirliğiyle gerçekleştirdiği tek sözleşmenin "toplum sözleşmesi" olduğu anlatılmaktadır. Bu sözleşmeyle toplum üyelerinden her biri, bütün haklarıyla birlikte kendini baştan başa topluma bağlamıştır. Buradaki özgürlük, "doğal insan"daki sınırsız özgürlükten çok, sosyal ve medeni bir özgürlüktür. Ancak, toplumda en uç noktalara temas edebilen sanatın

etkileyici gücünü sanatçılar kullanır. Bu anlamda, sanat alanında esneyebilen bu toplumsal sözleşme, ancak sanatçıya içinde sakladığı o sonsuz özgürlüğü sunar. Kendi yaşayamadığı, ancak dinleyerek ve görerek tatmin olduğu bu özgürlük hissi, sanatın ve sanatçının toplumsal kalıpları aşmasına ve izleyerek sahip olabileceği sınırsızlaştırmaya olanak vermiştir. Muhafazakâr Türkiye toplumunda Zeki Müren gibi postmodern bir özenin kabulü belki de bu çerçevede ele alınabilir.

N. Aysun Yüksel, *Tarkan : Yıldız Olgusu* adlı kitabında sahne ve eşcinsellik arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır: *“Sahne ya da perdede izlenen eşcinsel ya da kadınsı erkek yıldız, anatomik olarak erkektir. Ancak, cinsel kimlik açısından kadının kodlarını kullanmaktadır. Başka bir deyişle o, fiziksel yapısıyla üstün ve tam olandır. Yeğlediği kodlarla eksik ama albenilidir. İkilik içeren bu sunumuyla kadın izleyiciyi hoşnut etmesi olanaklıdır. Çünkü o, kadınlığı ya da kadınsılığı seçmiş bir erkektir. Dolayısıyla kadınsı yanıyla barışık erkek yıldız, kadın izleyici için toplumda başat olan erkek, heteroseksüel, yetişkin egemenliğine karşı kazanılmış bir zafer niteliği taşır.”* (Yüksel, 2001) Bu bağlamda, dinleyici ve izleyicinin ancak Zeki Müren’le Türkiye’deki heteronormatif yapının kabulüne ve egemenliğine dayalı sözleşmenin dışına çıkabildiğini söylemek mümkündür. İşte bu sebeple, Müren’in imaj üzerinden ulaştığı özgürlüğe toplumsal bir mutabakatla saygı gösterilmiştir.

Bodrum Bardakçı Koyu ve Bilinmeyen Diyarların Bilinmeyen Kişisi: Bir Zeki Müren Mitosu

Sahne yaşamını 1980’li yıllarda sonlandıran Müren, ömrünün geri kalan kısmını Bodrum Kumbahçe’deki evi, Han Restaurant ve Bardakçı Koyu üçgeninde geçirmeyi tercih etmiştir. Bir süre sonra kullandığı ilaçların etkisiyle bir hayli kilo almıştır. Bu süreçte, Bardakçı Koyu ve Han Restaurant’a bile çıkmayarak insanlardan kendini koparır, televizyon programı tekliflerini kabul etmez. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirler yerine Bodrum gibi basından uzakta olduğu bir mekânı tercih etmiş görünse de, Müren’i Bodrum’a bağlayan tek neden bu değildir. Oraya yerleşmeden önceki Bodrum tatillerinde bu bölgeyle manevi ilişkisini vurgulayan sözleri dikkat çekicidir. Bodrum Karaada ılıcasına gittiği

tatilde, denizde verdiği pozlarla basında yer alan Müren verdiği söyleşide mitolojiye ilgi duyduğunu da belirtmiş ve Bodrum Bardakçı Koyunun mitolojik hikâyesini anlatmıştır: *“Burada Hermes ile Afrodite sevişmişler ve çocukları ‘Hermafrodite’ bu son derece güzel Bardakçı Koyuna gelip yerleşmiş.”* (Ses, 1967) Cinsel yönelimi ve yaşamı arasındaki ilişkiyi en iyi ortaya koyan hikâye, bu koya yerleşmesi ve medyayla koyun mitolojik hikâyesini paylaşmasıdır. Bu yıllardan sonra Bardakçı Koyu, Zeki Müren Koyu olarak da anılır. O dönemde bir magazin gazetesinde foto muhabirlik Güfran Erkuş Müren’in bir gününü nasıl geçirdiği şöyle anlatır:

“Akşamüstü 6-7 sularında Barlar Sokağından maiyetindeki birkaç korumasıyla geçer, kendisine sevgiyle bakan kişilere gülücükler ve de veranslar dağıtırdı. Akşam yemeğini yediği klasik mekân ise şimdi artık kapalı olan meşhur Han restorandı. Barlar Sokağından geçerken en çok sevenler fotoğrafçılardı. Çünkü Bodrum’un Paşa’sıyla beraber resim çekirmek artık bir gelenek halini almıştı. Rahmetli, hayranlarıyla bir süre fotoğraf çektirir, bu işlem sırasında da fotoğrafçılar doğrusu bayağı hatırı sayılır paraları ceplerine atmakta hiç de zorlanmazlardı. Rahmetli Zeki Müren’in bir de dillere destan sabah faslı herkes için çok önemliydi. Meşhur yatıyla Bardakçı koyunda gözükmeye sabırsızlıkla beklenir, teknesinden inince de alkışlarla ‘Hoş geldin Paşam’ nidaları arasında bir iki gaziada istirahat çekilirdi. Genellikle sabahları pek konuşkan olmazdı.” (derki.com, 2010)

1970’li yıllarda sağlığı bozulmaya başlayan Zeki Müren safraya kesesi, böbrek, şeker, yüksek tansiyon ve kalp yetmezliği gibi rahatsızlıklar yaşar. İlk kalp krizini 1980’de Kuşadası’nda, ikincisini ise 1983’te Paris’te geçirdiği bilinir. 1980’de satın aldığı Bodrum’daki evine 1992 yılında tam olarak kapanmış ve vefatına dek dört yıl boyunca bu evde⁵ yaşamayı tercih etmiştir. Bu süreçte yaşama küsmüş ve kendi sonunu beklemiştir. Söyleşilerde, duyduğu memnuniyetsizliği sıkça dile getirir olmuştur. *“Aslında konuşmak bile anlamsız gözüküyor, tam anlamıyla hayattan soğumuş durumda, hiçbir şeyden zevk almıyorum,”* ifadeleriyle *“sanatı çoktan noktalamış fani kul”* olarak kendini tanımlar. (Mortan, 2002) Bu

5 Zeki Müren’in Bodrum Kumbahçe’deki evi vefatından sonra müze haline getirilmiştir.



Bodrum yılları

yıllarda medyayla az ilişki kurar. En son TRT için *Batmayan Güneş* adlı bir belgesel teklifini kabul etmiş ve yaşamını kendi dilinden anlatmıştır.

1991'de "devlet sanatçısı" unvanına layık görülen Zeki Müren'in, Bodrum yıllarında basına görüntü vermek istemediği ve dostlarıyla telefon görüşmeleri yaparak haberleştiği bilinmektedir. Selami Şahin son telefon konuşmalarını şöyle aktarır:

"Zeki Müren çok iyi tahlilcidir. Bir insan riya yapıyorsa ve onu rahatsız ediyorsa katiyen çok katıdır, susmaz. Bana, 'Dostum az olsun öz olsun Selami'ciğim. Sen bu evin çocuğusun, seninle gurur duyuyorum,' demişti. En son telefon konuşmamız evdendi. 'Selami'ciğim, nasılsın?' dedi. Hastaydı. Kaç defa sizi ziyaret etmek istedim, dedim. 'Beni kimse görsün istemiyorum. Benim senden bir ricam var,' dedi. (Gözleri doluyor) En son konuşmamız bu! 'Eğer iyileşirsem ve tekrar albüm yaparsam *Özledim* şarkısını okuyabilir miyim?' dedi. Dedim ki, sormanıza gerek mi var,

bütün şarkılarım size feda olsun. ‘Çok çok teşekkür ederim, şimdi içime daha bir sevinç, umut oldu’ dedi. Ama kismet olmadı.” (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

1996 yılının ilk aylarından itibaren televizyon kanallarının yine peşinde olmasına rağmen, programlara çıkmayı ve albüm yapmayı kabul etmeyen Müren, bir gün kendi isteğiyle TRT’deki radyo programına telefon ederek konuk olur. Başka bir sefer, Savaş Ay’ın sunduğu *A Takımı* adlı bir başka programa yine telefonla katılarak, stüdyoda bulunan saz heyetinin eşliğinde şarkı söyler. Böylece dört yıllık aradan sonra yeniden gündeme gelir. (Yüksel, 2002) 24 Eylül 1996 günü TRT’nin İzmir stüdyosunda Ajda Pekkan ve Muazzez Ersoy’un da konuk olduğu bir ödül programına davet edildiğinde, sağlık koşulları pek iyi durumda olmayan Müren, yine de ödülünü almak üzere TRT stüdyolarına gitmiş, program akışında 1951 yılında ilk radyo emisyonunda kullandığı mikrofon hediye edildiği esnada heyecanlanıp kalp krizi geçirerek vefat etmiştir.

Zeki Müren’in vefatı tüm basında geniş yer almış ve günlerce derinlemesine haberler yapılmıştır. Müren’in 65 yıllık yaşam öyküsü, radyo yılları, sahne yaşamına geçişi, büründüğü radikal tavır ve görünüm, çeşitli sanat dallarında gösterdiği faaliyetler, cinsel kimliği, sözleri vb. tüm detaylar birçok farklı habere konu olur. Kırk yıllık sahne yaşamı boyunca hakkında yüzlerce haber çıkan Müren’in ölümünden sonra, kendisiyle tanışmış olanlar anılarını paylaşmış, yalnızca basın yoluyla tanıyanlar gözlemlerini dile getirmişlerdir. Sayısı yüzleri geçen bu haber ve köşe yazılarından çıkarılabilecek ana fikir, Zeki Müren’in reformist ve radikal kimliğini sanat dünyasına başarılı bir şekilde yansıtmış olduğudur. Müren’in arkadaşı Atilla Dorsay ölümünden sonra düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Bir dönem kapandı, bir devir bitti... Zeki Müren’in ölümüyle... Kafama o denli çok anı üşüştü ki... Küçük bir çocukken gördüğüm ilk Zeki Müren filmleriyle dalga geçişim. Onun sesinden Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar’ı tanıyıp sevmem. 1960’larda İzmir’de askerliğimi yaparken, onu tanıyıp dost olmam, Kordon’da birkaç gece boyunca içkili âlemlerde alabildiğine keskin ve kadın-erkek demeden yaptığı oldukça açık esprilere masalar boyu gülmemiz. (...)

Evet, bir dev öldü, bir devir kapandı. Tam 40 yıl boyunca bizleri aydınlatan Sanat Güneşi, 16 filmle gençlik yıllarından orta yaşlılığa geçişini gözlerimize kazıyan ve yıllar boyu milyonlarca seyircisine düşler gördüren Zeki yok artık. Müzikte devrim, sahnede devrim, medyada devrim, kılık kıyafette devrim, Türkiye'nin cinselliğe bakışında devrim yapan o ilginç, benzersiz ve tekil kişilik yok. Hem de tam aynalarla ve kitleyle yeniden barışmaya, toplumun gündemine yeniden gelmeye hazırlandığı günlerde... Ne denir, Allah rahmet eylesin..."

Zeki Müren bir yıldız sanatçı olarak son nefesini sahnede verir, ölümünün ardından "sahnede doğdu, sahnede öldü", "sanat güneşinin anlamlı vedası" vb. başlıklar atılır. Dev bir sanatçının sahne üzerinde yaşama vedasının ardından cenaze törenindeki binlerce kişinin sevgi seliyle uğurlanması, belki de Müren'in kariyerini sonlandırırken isteyeceği en etkili veda sahnesi olmuştur. Cenaze töreni günlerce haber yapılmış, ardından sayısız köşe yazısı yazılmıştır. "Okuyamadığı repertuarı" başlığını taşıyan haber Ajda Pekkan, Muazzez Ersoy ve Muazzez Abacı'yla yapacakları bir albüm için Bodrum'da yürüttüğü ön hazırlıklarla ilgilidir. Albümde yer alacak ilk şarkı Pekkan ve Abacı ile söyleyeceği *Kimseye etmem şikayet*, ikinci şarkı Pekkan ve Ersoy ile okuyacağı *Bir ihtimal daha var*, üçüncü ise solo okuyacağı *Gündüzüm seninle gecem seninle* isimli şarkıdır. Yedi şarkılık albümdeki diğer eserlerse, *Doymadım sana*, *Dediler zamanla hep* ve *Beklenen Şarkı* adlı şarkılardır. Albümde ayrıca bir türkü ve tekerlemeden oluşan bir kolajın yer alması planlanmıştır.

Gülây Gökçürk vefatının ardından yazdığı yazıda toplum için önemini vurgular: "*Kadınlarla arasında platonik bir aşk vardı onun. Onu kadınlar yarattı, kendi kuşağının kadınları... 50'li yıllarda gençliğini yaşayan, henüz erkekler dünyasıyla arasındaki duvarları aşmamış, kadın kadına bir dünya kurmuş Cumhuriyet kuşağı kadınları... Şöyle de diyebiliriz. 50'ler dünyasının erkekleri Menderes'i, kadınları ise Zeki Müren'i yarattı.*"

Orhan Alkaya da Zeki Müren'in ardında bıraktığı izi şöyle anlatır: "*İşlıtlı, payetli bluzları, topuklu pabuçları, lastikotin pantolonları, Roma etekleriyle sahnede hiç yadırganmadı Zeki Müren. Giderek, 'Müren, şimdi ne yapacak?' merakını körükledi. Apartman topuklu pabuçlar, mismini etekler giydi, orasına burasına tüyler taktı ve hep alkış aldı. Hakkında*

çıkan söylentinin bini bir paraydı. Hemşehrisi Bursalıları tedirgin edecek kadar 'neşeliydi' ve Bursa şehrinin büyük gururu olmayı, o muazzam sanatçı duruşuyla elde etti. Hangi şehir Zeki Müren kadar mahir ve ahlaklı olanı kucaklamaz ki?..”

1996 yılında Zeki Müren'in vefatı tüm Türk basınında olduğu gibi yabancı basında da yankı uyandırır, Fransa'nın saygın gazetelerinden *Le Monde* uzun bir şekilde yer verdiği vefat haberinde, Türk müziğinin *güneşi* olarak Müren'in kırk yılı aşkın süredir ses ve sinema dünyasının en önemli simalarından biri olduğunu kaydeder. Haberde Türkiye'deki tüm televizyon kanallarının yayınına ara vererek Müren'in vefatını paylaştığı da belirtilmiştir. (*Milliyet*, 26 Eylül 1996) Fransız haber ajansı AFP de Zeki Müren'in vefatını duyurmuştur. Haberde Amerikalı ünlü şarkıcı Liberace gibi Las Vegas tarzı çılgın bir görünüme sahip olduğu ve canlı renkleri ve incik boncuğu sevdiği de belirtilir. (*Sabah*, 26 Eylül 1996)

Dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Müren'in vefatından sonra, *“Türk Sanat Müziğinin unutulmaz ismi, güzide sanatçı Zeki Müren'in vefatını derin bir teessürle öğrendim. Büyük sanatçı Zeki Müren'e Allah'tan rahmet diler, tüm sanat camiasına ve yakınlarına en içten taziyelerimi iletirim,”* mesajını yayınlar. Ayrıca *Sabah* gazetesinde Demirel'in şu sözleri yer alır: *“Fevkalade üzgünüm. Gerçekten ülkenin yetiştirdiği çok büyük değerlerden biridir. Keşke yaşasaydı. Herkes tarafından çok sevilir. Ben de çok severim. Zaman zaman hatırını sorardım. O da beni arardı. Türkiye çok büyük değerini kaybetti. En son 10 gün önce TRT tarafından hazırlanan bir programa konuk oldu. Ben de onu teşvik ettim. Sağlık durumunun böyle elverişsiz olduğunu bilmiyordu. Yapımcı Savaş Ay'ın programına da sesi ile katıldı. Bu programdan çok etkilendim. Müthiş bir olaydı. Semalardan gelen bir sestir. Bir ekoldür. Sanatçıların tümü onu çok büyük sanatçı olarak kabul ediyorlar. Milletime çok büyük baş sağlığı diliyorum. Mehmetçik Vakfı'na bağış yaparken söylediği, 'Mehmetçiği ne zaman görsek gözüm yaşarır' sözlerini unutamam. Bu çok ulvi bir davranış.”* (*Sabah*, 26 Eylül 1996)

Müren'in hayatını kaybettiği canlı yayında TRT stüdyosunda yanında olan Ajda Pekkan, verdiği söyleşide Zeki Müren'in görev başında öldüğü için şehit sayılabileceğini belirtmiş ve yaşadığı o dakikaları anlatmıştır. (*Milliyet*, 27 Eylül 1996) Mustafa Kandıralı'nın Müren'in mezarı başın-

da klarnet çalması da basına bir fotoğrafla yansımıştır. Müren'e karşı son görevini yerine getirdiğini belirten Kandıralı ile aynı fotoğraf karesinde Bülent Ersoy da bulunmaktadır. Bülent Ersoy'un, Müren'in öldükten sonra yüzünü öpmüş olması basında ilgi uyandırırken Ersoy, "Helallik aldım" diye açıklama yapmıştır.

Zeki Müren'in vefatından altı ay kadar önce İzmirli gazeteci yazar Yaşar Aksoy'la telefon görüşmesinde okuduğu "Ölmek İstiyorum" adlı şiiri basında defalarca haber olmuştur. Şiir 1965 yılında yayınlanan *Bıldırcın Yağmuru* adlı şiir kitabında da yer alır.

Ölmek İstiyorum

Yücelerden gelen sese çek beni Tanrım,
Bilinmeyen diyarları istiyorum
Oralarda türkü söylemek
Oralarda şarkı
Yıldızdan yıldıza atlamak
Tabanlarım alev alev.
Kara dut gölgesinde başak olur mu?
Hayallerim saçma.
Saçma diye sana derler,
Sen diye bana.
Kaç serçe vuruldu sorsana.
Bilinmeyen diyarlarda bıldırcın yağarmış.
Topsuz tüfeksiz,
Saçmasız sensiz
Sabır koruk helva
Helva, koruk sabır
Kulak zarımdaki bu sessiz musikiden kurtar Tanrım
Yıldızlara çek beni
Bilinmeyen diyarların
Bilinmeyen kişisi olmak istiyorum
Ölmek istiyorum.

Bıldırcın Yağmuru'nun sonunda bulunan şiir ise "Biyografım" başlığını taşır:

6 Aralık 1933
Doğmuşum... İyi halt etmişim.
39 İlk Okul:
Siyah önlük beyaz yaka,
Topluma ilk fiyaka.
44 Orta Mektep:
Soluk beniz, kısa saç
Umutlardan kıskaç.
47 Lise:
Pembe hayaller, yeşil filizler,
Yorulmayan yorgun dizler.
Akademi 1950:
Renk deryasında renksiz yelkenli.
1955 Sahne:
Çile, para, para, çile.
Ne dilersen dile.
62 en büyük aşkım,
62 en delik gönlüm,
62 en... neyse.
Bin dokuz yüz bilmem kaç:
Veda kara dünyaya.
Son tarihi bir bilseydim,
İşportacı olurdum.
Hayatın anası tablamda.

Yıldırım Türker, Zeki Müren'in ölümünün ardından yaşamını ve sanat kariyerini şöyle özetler:

"Hayatını fütursuz bir eşcinsel olarak sürdürürken bir yandan da bu imgeyi yerleştirebilmeyi başardı. Herkesin aynasına yansıyan Zeki Müren farklı. Ama onun asıl amaçladığı ve büyük başarıyla gerçekleştirdiği 'hayat serüveni', şehirli orta sınıf itidalinin, akliseliminin ta kendisiydi. Devleti hiçbir zaman karşısına almadı. Darbelerde bir köşeye çekilip kendisini unutturdu. Mütevazıydı, zenginliğiyle hiç sivrilmemeyi başardı.

Devletini ve milletini çok sevdi, Türk olmakla gurur duydu. Filmlerinin aile filmleri olduğuyula, kimseye kötü örnek olmamakla övündü. Nostaljiyle yaralı, inzivaya çekilmiş şehirli bir sanatçıydı. Dinine çok bağlıydı ama başını hiç örtmedi. Mirasını, son söyleşisinde plaketine uzun uzun okşadığı Mehmetçik Vakfı'na bıraktı. Her şeyi sınırını bilerek, 'istilinen, zerafetlen' yaşamayı bildi. Hedef kitlesi yetmiş milyondur. Yetmiş milyonun ufkunda sanat güneşi olarak yükseldi. Bizim ikiye bölünmüşüğümüzün üstüne olağanüstü bir anıt inşa etti. Her şeyin travestileştiği, Demirel'in 'baba' olduğu, demokrasimizin güvencesinin ordu olduğu hayatımızda 'sanat güneşi' oldu. Hepimizin başı sağolsun." (*Radikal*, 1996)

Türk toplumunun arada kalmışlığını çözümlemiş bir sanatçı olarak Zeki Müren, kendi ikileminin toplumda kabul görebileceğini de öngörebilmiştir. Sahneyi özgürce kullanmış ve var olan heteronormatif yapıyı yıkmıştır. Türk makam müziğinde olduğu kadar toplumun dayattığı cinsiyet kalıpları üzerinde de dönüşümlere sebep olmuş, gökyüzündeki milyonlarca *yıldız*'dan biri iken en büyüğü olan *güneş*'e dönüşmeyi başarmıştır. Türkiye'nin "Sanat Güneşi" Zeki Müren...

- Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Akkılıç, Y. (2002). *Bursa Ansiklopedisi Orhan Gazi, Zünyuf Akça*. Bursa: Bursa Kültür ve Sanat. C.4.
- Aksoy, Bülent. (Ekim, 2011). İstanbul: Kişisel Görüşme.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan.
- Aksoy, B. (Yayına Haz.) (2010). *Cüneyt Orhon Anlatıyor*. İstanbul: Pan.
- Aksüt, Sadun. (2010). İstanbul: Kişisel Görüşme
- Akşin, S., C. Koçak, H. Özdemir, K. Boratav, S. Hilav, M. Katoğlu, A. Ödekan. (2008). *Çağdaş Türkiye Tarihi 4 1908-1980*. İstanbul: Cem.
- Alberoni, F. (1979). *The Powerless Elit, Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars*. Denis Mc Quail, England: Penguin.
- Arcıman, M. (1948). *Rad yoda Kimlerle Başbaşayız?*. Ankara.
- Aşan, E. (2003). *Rakipsiz Sanatkar Zeki Müren*. İstanbul: Boyut.
- Atlı, Nevzat. (Ekim 2011). İstanbul. Kişisel Görüşme.
- Aytar, V. ve K. Parmaksızoğlu. (2011). *İstanbul'da Ejence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlı Müsikiğimizle Övünmemiz İçin*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Bardakçı, Murat. (2011). *Habertürk Gazetesi*.
- Baudrillard, J. (2005). *Anahtar Sözcükler (Mots de passe)*, Çev: O. Anadır, L. Yıldırım, Ankara: Paragraf.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2012). *Tüketim Toplumu*. Çev: H. Deliceçaylı, F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı.

- Baudrillard, J. (2012). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev: O. Adanır. Ankara: Doğu Batı.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Altan.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr-ı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, İstanbul: Ayrıntı.
- Beken, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: Changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul*, Dissertation of PHD, USA: University of Maryland, Baltimore County, ProQuest Dissertations.
- Bengi, D. (Ed.) (2015). *İşte Benim Zeki Müren*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berghan, S. (2011). *Transfeminizm. Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bertuğ, Fikret. (2011). İstanbul: Kişisel Görüşme.
- Best ve Kellner. (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bozkurt, Nebi. (1997) Hâfız. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.15, s. 78). Ankara.
- Butler, J. (2011). *Maddelenen/Sorunlaşan Bedenler (Bela Bedenler)*. Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Yayınları.
- Candansayar, S. (2011). *Tıbbın (eş)cinselliğe Bakışı İçin Bir Arkeoloji Denemesi*. Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chevasuss, B. R. (2004) Çev: İlhan Usmanbaş. *Müzikte Postmodernlik*. İstanbul: Pan.
- Colebrook, C. (2011). *Queer Kuramın Olasılığı Üzerine*. Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2005). *Temel göstergebilim (semiyotik) kavramları üzerine bir inceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Anabilimdalı, İzmir.
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Everest.
- Dökmen, Y. Zehra. (2004). *Toplumsal Cinsiyet 'Sosyal Psikolojik Açıklamalar'*. Ankara: Sistem.
- Dyer, R. (1981). Stars. *Journal of American Studies*, Vol.15 Issue. 2. Londra.

- Ed. E. Andrew ve P. Sedgwick. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Ergur, A. (2002). *Biyografya 3 Zeki Müren, Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Türk Musikisinde Tampere Sistem ve Zeki Müren*. İstanbul: Bağlam.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan.
- Erol, A. (2002). *Biyografya 3 Zeki Müren, Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren*. İstanbul: Bağlam.
- Erol, A. (2003). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam.
- Featherstone, M. (2005). (Çev.) Mehmet Küçük, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011). *Herculine Barbin'e "Giriş"*. *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. Çev: E. Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı.
- Giddens, A. (2009). *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. İstanbul: Say.
- Goldberg, H. (1994). *Erkek Olmanın Tehlikeleri*. Ankara: Öteki.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. İstanbul: İmge.
- Gratch, A. (2002). *Erkekler Dile Gelse*. İstanbul: Doğan.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk*. İstanbul: Bilgi.
- Güngör, N. (2006). *Safiye Ayla'nın Anıları*. İstanbul: Heyamola.
- Güntekin, Mehmet. (Kasım 2011). İstanbul. Kişisel Görüşme
- Gür. C. (1996). *Zeki Müren Şimdi Uzaklardasın*. İstanbul: AD.
- Grosz, E. (2011). *Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek*. *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haviland, A. W. ve E.L. P. Harald, D. Walrath, B. McBride. (2008). (Çev.) İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu, *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüz.
- Hiçyılmaz, Ergun. (14 Aralık 2010) İstanbul. Kişisel Görüşme.
- Hiçyılmaz, E. (1997). *Bir Demet Yasemen*, İstanbul: Kamer.
- Holmes, M. (2011). *İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık*. *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanar, M. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. Çev: S. Okur, Ankara: İmge.

- Kongar, E. (2010). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi.
- Kulin, A. (2012). *Bir Tath Huzur*. İstanbul: Everest.
- Labaree, R., D. Spottswood, K. Signell & M. N. Becken, (2004). *Haydar Haydar: Masters of Turkish Music*.
- Mardin, Ş. (2007) *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*. (17. Basım) İstanbul: İletişim.
- Meriç, M. (1999). "Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış". *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mortan, K. (2002). Zeki Müren Bodrum'da İçini Döktü. *Biyografya 3 Zeki Müren*, İstanbul: Bağlam.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleşiri*. çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma.
- Nehring, N. (1997). *Popular Music, Gender and Postmodernism*. California: Sage.
- O'Connell, J. M. (2013). SOAS Musicology Series: *Alaturka: Style in Turkish Music (1923–1938)*: Münir Nurettin Selçuk, *Style in Turkish Music (1923–1938)* by Howard, Professor Keith.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Phoenix.
- Özcan, N. (2009). Münir Nurettin Selçuk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.36, s. 361). Ankara.
- Özcan, N. (2009). Buhûrîzâde İtrî Efendi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.19, s. 221). Ankara.
- Özcan, B. (26 Şubat 2011). *Bugün Gazetesi*.
- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özkan, İ. Hakkı. (1996). Gazel. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.13, s. 443). Ankara.
- Özkiraz, A. (2007). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. Konya: Çizgi.
- Özpınar, Muzaffer. (2011). İstanbul. Kişisel Görüşme.
- Öztürk, Ş. (2011). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özüstün, Y. (2002). O Dış Görünüşü İçinde Başka Bir Adam, Yavuz Özüstün'le Söyleşi. *Biyografya 3 Zeki Müren*, İstanbul: Bağlam.

- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam.
- Rousseau, Jean-Jacques. (2015), Toplum Sözleşmesi, çev: Vedat Günyol, 14. Basım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Seçkin, N. (1998). *Musalladan Şöhrete Safiye Ayla*. Ankara: Bilgi.
- Seçkin, N. (1998). *Rakipsiz Sanatkar Zeki Müren*. Ankara: Bilgi.
- Sipahi, S. (Ed.) (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 34.
- Stokes, M. (1998). Etnisite, Kimlik ve Müzik, Çev: Altuğ Yılmaz, *Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri Araştırma Dergisi*. S.63, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Stokes, M. (2000). "Beloved İstanbul", *Mass Mediation New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Walter Armbrust (ed.).
- Stokes, M. (2010). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim.
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*. Çev: Hira Doğrul, İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Süreya, C. (2004). *99 Yüz İzdüşümler- Söz Senaryosu*. Bütün Yapıtları Denceme, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, Selami. (2011). İstanbul. Kişisel Görüşme.
- Şeker, B. (2011). Interseksüellik ve Cinsiyetin İnşası. *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şen, H. O. (2001). *Alâeddin Yavaşca*. İstanbul: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh.
- Taylor, T. D. (2002). (Ed.) Judy Lochhead ve Joseph Auner. Postmodern Music Postmodern Thought, *Music and Musical Practices in Postmodernity*. 93, New York and London: Routledge.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. İstanbul: Telos.
- Tekelioğlu, O. (2003). *Foucault Sosyolojisi*. Bursa: Alfa-Aktüel.
- Tekelioğlu, O. (1999). "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları" *Cumhuriyetin Sesleri* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Torun, M. (2002). Toplum-Müzik-Zeki Müren, *Biyografya 3 Zeki Müren*. İstanbul: Bağlam.

- Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan.
- Turan, M. (2011). *Postmodern Teori*. İstanbul: On İki Levha.
- Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük. (2009). Ankara.
- Silverman, D. (2006). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction* (Third edition). London: Sage, (XV, s. 428).
- Uysal, S. S. (2011). *Baki Kalan Bu Kubbeye Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları*. İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Ünlü, C. (2004). *Gel Zaman Git Zaman Fonograf, Gramofon, Taş Plak*. İstanbul: Pan.
- Williams, A. (2003). *Constructing Musicology*. USA: Ashgate.
- Wood, M. E., John B. Foster., (ed.) (2001). *Marksizm ve Postmodern Gün-dem*. İstanbul: Ütopya.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsiki'sinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yüksel N. A. (2002). Türkiye'nin Kuyruklu Yıldızı Zeki Müren, *Biyografya 3 Zeki Müren*, İstanbul: Bağlam.
- Yüksel, A. N. (2001). *Tarkan : Yıldız Olgusu*, İstanbul: Çiviyazıları.
- Zeybek, Ö. (2013) *Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

GAZETE ve SÜRELİ YAYINLAR

- 2016, Nisan, (Barbaros Şansal) *Bavul* Dergisi.
- 2011, 18 Şubat, *Habertürk* Gazetesi.
- 2011, 17 Ekim, *Hürriyet* Gazetesi, *Kelebek Güncel*.
- 2010, Eylül. sayı 6, *Bir+Bir* Dergisi.
- 2010, 27 Şubat, *Hürriyet* Gazetesi.
- 2010, 29 Ağustos, *Habertürk* Gazetesi.
- 2010, 28 Kasım, *Habertürk* Gazetesi.
- 1996, 26 Eylül, Orhan Alkaya, *Sabah* Gazetesi.
- 1996, 26 Eylül, Gülay Göktürk, *Yeni Yüzyıl*.
- 1996, 26 Eylül, Yıldırım Türker, *Radikal İki*.

- 1996, 26 Eylül, *Hürriyet* Gazetesi.
 1996, 26 Eylül, *Milliyet* Gazetesi.
 1996, 26 Eylül, *Sabah* Gazetesi.
 1996, S. 40-274, *Aktüel* Dergisi.
 1988, 5 Haziran, Ayla Özlü Çevik, *Nokta* Dergisi.
 1984, 27 Şubat - 4 Mart, Ahmet Kahraman, *Nokta* Dergisi.
 1962, 28 Nisan, *Ses Mecmuası*.
 1962, Eylül, *Ses Mecmuası*.
 1963, Kasım, *Ses Mecmuası*.
 1966, *Ses Mecmuası*.
 1967, 14 Ocak, *Ses Mecmuası*.
 1967, 13 Mart, *Ses Mecmuası*.
 1968, 9 Mart, *Ses Mecmuası*.
 1972, 25 Mart, *Ses Mecmuası*.
 1973, 22 Eylül, *Ses Mecmuası*.
 1974, 2 Mart, *Ses Mecmuası*.
 1966, 24 Mart, *Hayat Mecmuası*.
 1967, 13 Temmuz, *Hayat Mecmuası*.
 1967, 7 Aralık, *Hayat Mecmuası*.
 1968, 13 Haziran, *Hayat Mecmuası*.
 1969, 2 Ocak, *Hayat Mecmuası*.
 1969, 16 Ekim, *Hayat Mecmuası*.
 1970, 19 Mart, *Hayat Mecmuası*.
 1970, 7 Ağustos, *Hayat Mecmuası*.
 1972, 27 Ocak, *Hayat Mecmuası*.
 1974, 2 Şubat, *Hayat Mecmuası*.
 1976, 29 Nisan, *Hayat Mecmuası*.
 1976, 6 Mayıs, *Hayat Mecmuası*.
 1955, 28 Temmuz, *Radyo Alemleri Mecmuası*.
 1954, 13 Mayıs, *Radyo Alemleri Mecmuası*.
 1954, 27 Mayıs, *Radyo Alemleri Mecmuası*.
 1954, 2 Ekim, *Radyo Haftası Mecmuası*.
 1950, *Cumhuriyet* Gazetesi.

II. Abdülhamit 79

II. Mahmut 39

III. Selim 29

Abacı, Muazzez 185

Abdülmecit 20

Abdülvahab 76, 84, 104, 146

Ahmet Efendi (Hafız) 39

Ahmet Efendi (Selanikli) 67

Akgün, Muzaffer 92

Aksoy, Bülent xii, 28, 53, 67,
140, 167

Aksüt, Sadun xii, 86, 89, 135

Alnar, Hasan Ferit 30

Altar, Cevad Memduh 30

Alyanak, Agopos 47, 49

Alyanak, Arşavir 87

Alyanak, Simon 47

Ali Bey (Enderuni) 67

Ali Bey (Kaptanzade) 76

Ali Ufki Bey 28

Anıl, Avni 102, 145, 147, 149

Ankara Göl Gazinosu 94

Ankara Radyosu 25, 30, 46, 48,
62, 72

Arel, Sadeddin 140

Aren, Sadun 96

Arıburnu, Orhon M. 80

Arif Bey (Hacı) 28, 29, 38, 39,
59, 64, 66-68, 139, 152

Arsoy, Yesari Asım 39, 76

Artemel, Talat 81, 82

Asım Bey (Giriftzen) 58

Aslan, Fahrettin 30, 89, 95, 97,
99, 102, 121, 141

Aslangil, Feyzi 61, 73, 82, 86,
94

Ataergin, Zeki Ârif 36

Atatürk, Mustafa Kemal 34, 42,
118, 130

Atay, Sadık 106

Atılay, Semra 94

Atlı, Lem'i 39

Atlığ, Nevzat xii, 4, 60, 61, 67,
68, 190

Ayanoğlu, Sami 80-82

Aydın (Kuşum) 179

Ayla, Safiye 4, 24, 30-32, 42, 51,
69, 84, 118, 131, 132, 192,
194

Ayral, Jeyan Mahfi (Tözüm) 81

Bacanos, Yorgo 51, 60, 61, 73,
82, 86, 94

- Bach, Johann Sebastian 3
 Bal Arıları 90, 92
 Barthes, Roland 2, 128, 129
 Batanay, Ercüment 86, 94
 Baudrillard, Jean 8, 121, 147, 163
 Bebek Belediye Gazinosu 133
 Bertuğ, Fikret xii, 74, 102, 108, 130, 141
 Bilal (Doktor) 179
 Bilir, Zehra 31, 71
 Bilginer, Haluk 22
 Bingöl, Vecdi 104
 Birtan, Muzaffer 94
 Boğaziçi Musiki Derneği Korosu 110
 Bowie, David 15, 176
 Bozdağ, İsmet 50, 61, 62, 79, 80
 Burhan (Hafız) 31, 39, 76, 84
 Butler, Judith 12, 159

 Candan, Artaki 35, 67
 Cemal Süreya 22, 63, 162, 168
 Cemil Bey (Şekerci) 58, 67
 Coşar, Hüsnü 82
 Cumhuriyet Gazinosu 86

 Çağatay, Ali Rıfat 39
 Çağla, Cevdet 51, 82, 140
 Çağlar, Mustafa 31
 Çağlarman, Zeki 64
 Çağlayangil, İhsan Sabri 96
 Çaha, Muzaffer 118
 Çakıl Gazinosu 110, 112, 118

 Dârü'l-elhan 34
 Dârü'l-Feyz-i Musiki 30, 34
 Daryal, Vecihe 30, 61, 73, 82
 Demirel, Süleyman 186
 Demirkıran, Mediha 31, 90, 92
 Derman, Hakkı 53, 58, 72, 86, 94, 108
 Derrida, Jacques 2, 7, 10
 Dıranas, Ahmet Muhip 79
 Dikencik, Edip 51
 Dinletir, Bora 177
 Dorsay, Atilla 184
 Doruk, Belgin 87, 89
 Doruk, İhsan 80, 81

 Ebcioglu, Fecri 102, 133
 Ecevit, Bülent 96
 Edhem Nûri Bey (Üsküdarlı) 36
 Ediboğlu, Baki Süha 51, 63
 Eftalya (Deniz Kızı) 31
 Ensari, Mehmet Sadri 104
 Erakalın, Ülkü 46, 69, 106
 Eriç, Rüştü 60
 Ersoy, Bülent 84, 155, 156, 162, 168, 178, 187
 Ersoy, Muazzez 184, 185
 Es'ad Efendi (Şeyhülislam) 191
 Erten, Radife 31, 90
 Ezgi, Muhlis Sabahattin 98

 Fersan, Fahire 51, 61
 Fersan, Refik 30, 34, 41, 49-51, 57-59, 61, 73, 140
 Foucault 1, 2, 10-12, 18, 161, 192, 194

Galata Mevlevihanesi 29
Gencebay, Orhan 4, 137, 144,
145, 179, 193
Gerçekler, İzzet 47, 51
Gezen, Necdet 58, 86, 94
Giddens, Anthony 8, 23
Glass, Philip 8
Gökçay, Mualla 31
Gökçer, Ayten 99
Gökçer, Cüneyt 99, 101
Gönensay, Hıfzı Tevfik 46
Gözen, Sabiha 74
Gülerman, Sabite Tur 31, 72
Güngör, Nazife 137
Güntekin, Mehmet xii, 63, 64,
68, 73, 141, 142, 145, 178
Gürçayan, Mihran 72, 74
Gürses, Kemal 93
Gürses, Müslüm 4, 144, 145,
179
Güven, Suzan 31, 51, 71, 94

Habermas, Jürgen 8
Hayriye Hanım 44
Hiçyılmaz, Ergun 4, 130, 177
Hoşses, Sadi 39, 50, 67
Hüsameddin Bey (Kaşıyarık
Şehlâ) 36

Irsoy, Ahmed (Hâfız) 34
Island, Turtle 9

İbrahim Efendi (Mısırlı) 82
İçli, Melahat 81, 93
İçli, Şerif 30, 41, 47, 49-51, 58-
60, 66, 67

İlkan, Ahmet Selçuk 146
İnal, Selahattin 66, 98
İnanoğlu, Türker 133
İnce, Celal 34
İskefyeli, Gülçin 118
İsmail Dede Efendi
(Hammâmizâde) 28, 66,
71, 82, 106
İsmail Hakkı Bey (Muallim) 67
İstanbul Radyosu v, xii, 30, 48,
51, 57, 60, 61, 63, 67, 68,
74, 82, 90

Kadri Efendi (Âmâ) 66
Kam, Ruşen 35
Kandırallı, Mustafa 186
Kanık, Orhan Veli 51
Karaca, Kani 39
Karındaş, Altan 99
Kayahan, Fahri (Malatyalı) 75
Kaynak, Sadettin 4, 28, 29, 39,
59, 62, 103, 104, 140, 146,
147, 152, 184
Kazablanka Gazinosu 93, 94,
138
Kemal (Hafız) 37, 64
Kennedy, Nigel 9
Kıvanç, Halit 133, 149
Koptagel, Şahap 175, 176
Kopuz, Fahri 30, 52
Korad, Asuman 99
Korkut, Özcan 108
Kozanoğlu, Abdullah Ziya 99
Kökdeş, Neveser 67, 76
Köksal, Neriman 108
Kutluğ, Fikret 60, 73, 82

Küçük Çiftlik Parkı 30, 86, 90,
92, 94, 112; Gazinosu 86

Lale ve Nerkis Hanımlar 31
Leondaridis, Paraşko 108
Leyla Murad 104
Liberace, Wladziu Valentino vi,
151, 172-176, 186
Lyotard, Jean-François 7, 8, 147

Madonna 4
Maksim Gazinosu 30, 48, 95,
99, 103, 108, 121, 133, 135
Mehmet Ağa (Küçük) 66
Mehmet Efendi 44, 46
Mehteryan, Kirkor 47
Menderes ix, 159, 185
Mirkelamoğlu, Necip 106
Monroe, Marilyn 165
Morgül, Yılmaz 179
Mukadder, Mualla 31
Mustafa Çavuş (Tanburi) 66,
104, 106
Mustafa İtrî (Buhurizâde) 29
Muzıka-yı Hümayûn 29
Müren, Kaya 44, 45

Nalkesen, Yusuf 102, 105
Nedim Bey (Hânende) 39
Nikoğos Ağa 61, 66, 87, 106

Ongan, Emin 82
Orhon, Cüneyd 90
Osman (Hâfız Şaşı) 39

Ökte, İzzettin 73, 82, 86
Öz, Vahi 87, 106
Özal, Semra 179
Özal, Turgut 178, 179
Özbakır, İrfan 108
Özbekkan, Suphi Ziya 51
Özcan, Gazanfer 93
Özel, Özer 54
Özışık, Edip 65
Özkan, Ali İzzet (Aşık) 102
Özgü, Müberra 71
Özpınar, Muzaffer xii, 78, 110-
113, 146
Özpirinçci, Reşat 102
Özüstün, Yavuz 16, 51, 193

Pekak, Adnan 177
Pekkan, Ajda 100, 101, 102,
108, 135, 149, 184-186
Pektaş, İlham Behlül 146
Peri-Han 108
Peyami Safa 35
Pınar, Selahattin 30, 45, 59, 71,
86, 88, 135, 147, 152, 184
Pişkin, Halide 72
Post (Hafız) 59
Prince 15

Quartet, Kronos 9

Rahmi Bey 35, 36, 59
Rauf Yekta Bey 3
Recai, Haluk 73, 82
Recaizade Mahmut Ekrem 58
Rit, Hilmi 94, 98, 138

Riyâseticumhur İncesaz Heyeti
34

Sadullah Ağa (Hacı) 51, 66, 106,
147
Sami (Hafız) 24, 31, 107
Sarisözen, Muzaffer 106
Say, Yalçın 118
Sayın, Niyazi 61, 73
Sayın, Suat 102, 105
Seden, Osman F. 93, 100
Selçuk, Münir Nurettin v, 24-26,
30, 32, 34-36, 39-43, 49,
51, 53, 64, 71, 78, 83, 84,
90, 91, 104, 129, 145, 193
Senar, Müzeyyen 4, 24, 30, 31,
39, 41, 46, 49, 51, 71, 84,
90-92, 103, 104, 191
Serezli, Nisa 118
Seyhun, Vecdi 61, 73, 82
Seyyan Hanım 31
Sezgin, Bekir Sıdkı 39, 55, 56,
64, 112, 145
Sezgin, Kudsi 53
Sıdal, Ferit 66
Simavi, Haldun 141
Sinan, Saime 31
Songar, Peyman 99, 118
Sonku, Cahide 80-82, 100
Sonnenberg, Nadja Salerno 9
Soysal, İlhami 96
Sözeri, Perihan Altındağ 31, 58,
72, 92
Stokes, Martin ix, 4, 21, 65, 73,
75, 140

Sümer, Nevzat 66
Süreyya, Musa 82

Şahin, Selami xii, 65, 66, 90, 97,
124, 125, 144, 145, 149,
183, 184
Şakir Ağa 66
Şam Radyosu 30
Şen, Hasan Oral 40, 55
Şençalar, Kadri 47, 50, 86
Şendil, Sadık 81, 93, 106
Şevki Bey 39, 59, 64, 67, 68
Şoray, Türkân 101

Tanürek, Sevim 94
Targan, Şerif Muhiddin 32, 140
Taşan, Turhan 106
Tatlises, Necla 71
Tekyay, Nubar 35
Tepebaşı Gazinosu 86, 95
Terzioğlu, Hayri 46, 58
The Greene String Quartet 9
Tokay, Fehmi 62
Tokyay, Necati 71
Tuna, Sevim 134
Tunar, Şükrü 58, 59, 69, 72, 73,
86, 94
Tunceli, Feriha 39
Tura, Yalçın 31
Türker, Yıldırım 148, 188, 195

Uğurlu, Meral 64
Uluerer, Nigar 92, 94, 102

Ümmü Gülsüm viii, 32, 56, 103,
104, 146, 147
Ünlü, Cemal 75
Ürek, Fatih 179
Üsküdar Musiki Cemiyeti 30
Üstün, Ahmet 31, 51, 72

Vahram 108

Warhol, Andy 163, 164, 165

Yakar, Suzan 30
Yaşar (Hâfız) 34, 39
Yastıman, Şemsi 94
Yaşar, Ümit 102
Yatman, Ahmet 86, 94
Yavaşca, Alâeddin 36, 39, 40,
41, 53-56, 64, 68, 69
Yazar, Gönül 31, 90
Yener, Tevfik 151, 162
Yenikapı Mevlevihanesi 29
Yüce, Abdullah 71
Yüceses, Hamiyet 24, 30, 31, 59,
61, 71, 72, 90

Zaharya 39
Zekâi Dede Efendi (Hoca) 3
Zekâizâde Hâfız Ahmed Bey 36
Zeki Ârif Bey 36, 39
Ziya Bey (Bestenigâr) 36, 39

Tarih yazımı, her ne kadar dönemsal bazı belgelere dayandırılrsa da ele alındığı parametreler çerçevesinde yoruma dayalı bir nitelik taşır. Osmanlı döneminden cumhuriyet yıllarına geçişte, modernleşme sürecinin de etkileriyle müzikal ve sosyo-kültürel yapının yanı sıra toplumsal cinsiyet kurgularında da önemli değişimler meydana gelmiştir. Türk Makam müziğinin gazinolar aracılığıyla popüler mecraya taşınması; bu süreçte değişen teknolojik ve kültürel sistemler “yıldız” sanatçı yaratımı için elverişli bir ortam oluşturmuştur. Böylesi çok katmanlı bir durumu açıklamak, araştırmalarda disiplinlerarası bakış açısını gerekli kılar.

Zeki Müren’in sanat yaşamının incelendiği bu kitapta; cinsiyet kuramları, postmodern kavramlar ve semiyolojik okumaların beslediği teorik içeriğe eşlik etmek üzere,

radio, plak ve gazino solistliği gibi farklı dönemleri kapsayan icra ve repertuvar analizlerine de ihtiyaç duyulmuştur. Postmodern algıyı niteleyen özellikleriyle Zeki Müren’in söylemleri ve figür olarak varlığı, müzikal kimliği ve sosyokültürel alanda *temsiliyetini* açıklamak üzere alternatif/özgün bir monobiyografi modeli oluşturulmuştur. Yazılı, görsel ve işitsel kaynak incelemeleri, süreli yayınlardaki (gazete, dergi) dönemsal taramalar ve derinlemesine görüşmeler aracılığıyla dönemin koşulları değerlendirilmiş, sosyoloji, felsefe, tarih ve kültür teorilerinin müzikolojik saha ile bağlandığı, geliştirilmeye açık bir yol haritası çizilmiştir.

Türkiye’de hemen herkesin hakkında fikir sahibi olduğu bir sanatçı olan Zeki Müren’in müzikal *temsili*ni yorumlayan bu kitap; kuramsal çerçevesiyle akademisyenlere hitap ettiği kadar, müzik severlerin de ilgisini çekecek bir çalışmadır.

